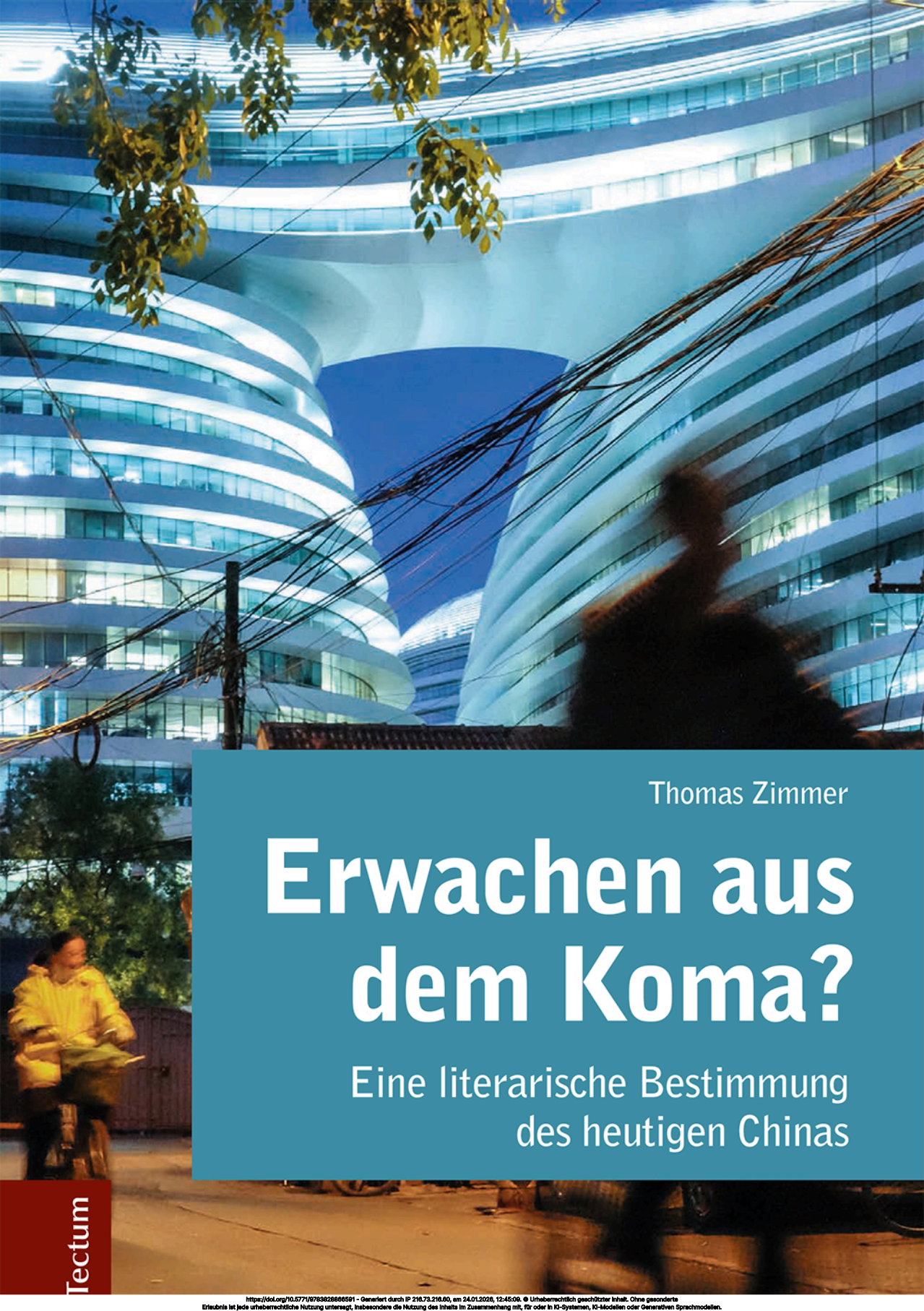




Thomas Zimmer

Erwachen aus dem Koma?

Eine literarische Bestimmung
des heutigen Chinas

Tectum

Thomas Zimmer

**Erwachen aus dem Koma?
Eine literarische Bestimmung
des heutigen Chinas**

Thomas Zimmer

Erwachen aus dem Koma?

Eine literarische Bestimmung des heutigen Chinas

Tectum Verlag

Thomas Zimmer
Erwachen aus dem Koma?
Eine literarische Bestimmung des heutigen Chinas

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017
ISBN: 978-3-8288-6659-1
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter
der ISBN 978-3-8288-3911-3 im Tectum Verlag erschienen.)
Umschlagabbildung: © BeneA / photocase.de
Layout, Satz, Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorbemerkungen. Unterdrücktes Denken und behinderte Kreativität	11
2	Einleitung	13
3	Literatur und Gegenwart	21
3.1	Literarische Öffentlichkeit und Diskursräume	24
3.2	Zur Rolle des Romans	29
3.2.1	Ein Wort zur Theorie	31
3.3	Auswahl aus der Vielfalt der Gegenwart	34
4	Literatursystem und Literaturbetrieb in China. Die Folgen von Kontrolle und Markt	37
4.1	Yan'ans Einfluss	37
4.2	Verbände	40
4.3	Zwang des Marktes und Öffentlichkeit.	42
4.4	Zensur	46
4.4.1	Spielräume	50
4.4.2	Virtuelle Räume	56
4.5	Parolen und Schlagwörter	57
4.6	Literaturpreise	64
4.7	Ausblick	68
5	Probleme der modernen chinesischen Literatursprache	71
5.1	Wandel eines Mediums	71
5.2	Das Ringen um Innovation. Sprachplanung und Spielräume	73
5.3	Tendenzen des Wandels	76
6	Erwachen?	81
7	Jia Pingwa und sein Roman <i>Verrottete Hauptstadt</i>	87
7.1	Leben und Werk.	89

7.2	Reaktion. Lesernachfrage und Zensur	92
7.3	Ruinen. Zur Dynamik der Dekadenz	96
7.3.1	Sex und Freizügigkeit	101
7.3.2	Stadt und Land.	102
7.3.3	Korruption	102
7.4	Idealwelt in Gefahr	103
7.5	Endzeit, literarisches Credo und Zweifel an der Kultur	107
7.6	In der Tradition der Erzählkunst	108
7.7	Fazit.	111
8	Die Welt als Wörterbuch. Han Shaogong und sein Roman <i>Das Wörterbuch von Maqiao</i>	113
8.1	Leben und Werk.	115
8.2	Subversion	118
8.3	Literarisches Neuland. „Realismus“ und Han Shaogongs Wörterbuch in der Weltliteratur	120
8.4	Sprache und Welt	122
8.5	Han Shaogongs Ästhetik	132
8.6	Sprache und Zeit. Erinnerung und die Angst vor Verlusten	137
8.7	Zur Hinterfragung von Mythen	140
8.8	Fazit.	145
9	Die Zwiespältigkeit des Alltags. Can Xue und ihr Roman <i>Die Straße der fünf Gewürze</i>	147
9.1	Ein neues psychologisches Kleid für China. Can Xues Leben und Rolle in der chinesischen Gegenwartsliteratur	149
9.2	Radikale Innerlichkeit. Versuch zu Can Xues Poetik	157
9.3	<i>Straße der fünf Gewürze</i> als Dokument der Vielstimmigkeit	163
9.4	Eindeutig vieldeutig. Zur Lesbarkeit der Literatur Can Xues	166
9.5	Beziehungsroman – einmal anders	168
9.6	Jenseits der Exaltiertheit	176
9.7	Fazit.	179

10	Gao Xingjian und die <i>Bibel</i> im Exil. Ein Nobel-Fall	181
10.1	Leben und Werk	182
10.2	Exil und Selbstbefreiung	187
10.3	Das Buch der Bücher	189
10.4	Erinnerung und Geschichte	191
10.4.1	Gao Xingjians „Poetik der Befreiung“ in <i>Bibel</i>	194
10.4.2	Trügerische Ankunft	198
10.5	<i>Bibel</i> als pathologisches Zeugnis	200
10.6	Körper, Gewalt, Geschlecht	203
10.7	Form und Sprache	207
10.8	Schwierige Rezeption	209
10.9	Fazit	213
11	Neue Kommunikationsmedien als elektronische Fußfesseln. Liu Zhenyuns Roman <i>Handy</i>	215
11.1	Werk und Wandel	223
11.2	Von der Geschichte zum Sprechen	223
11.3	Zur Zwangsläufigkeit der Verbindung von Sprachlosigkeit und Redefluss. Ein Versuch	227
11.4	Fazit	236
12	Mo Yans Roman <i>Sandelholzstrafe</i>. Zur Ästhetik des „halluzinatorischen Realismus“	241
12.1	Kleiner Exkurs zum literarischen Realismus	242
12.1.1	Die Spielräume des literarischen Realismus in China	245
12.2	Leben und Werk	249
12.3	Ein „Tanz in Fesseln“. Geschichtsbild und Bauernwelt	262
12.4	Der Nobelkomplex und der Frosch im Brunnen	264
12.5	Die Rezeption von Mo Yans Werk in China mit besonderem Blick auf <i>Sandelholzstrafe</i>	268
12.6	<i>Die Sandelholzstrafe</i>	271
12.6.1	Bühne und Öffentlichkeit	278
12.6.2	Körperlichkeit	282

12.7	Gewalt und Gerechtigkeit	284
12.8	Geschichte und postkolonialer Diskurs.....	287
12.9	Die literarisch-künstlerische Umsetzung des Themas und die Schaffung einer neuen Ästhetik der Geschichtsschreibung.....	291
12.10	Fazit.....	294
13	Vertreter der jungen Literatur und Han Han, der Rebell	297
13.1	Vorläufer.....	298
13.2	Literarische Neuerungen	300
13.3	Die Generation der „Post-80er“	301
13.4	Bildung statt Kunst.....	304
13.5	Neues Medium der Literatur – das Internet	305
13.6	Themen und Motive	311
13.7	Das Lob der Softheit – Guo Jingming.....	312
13.8	Zhang Yueran.....	315
13.9	Rebell Han Han	316
13.9.1	Han Han als Blogger	319
13.9.2	Wurzellos und außerhalb des Establishments.....	323
13.9.3	Desillusion	324
13.9.4	Weg in die Ungewissheit. Der Roman <i>1988 – Ich möchte mit dieser Welt reden</i>	327
13.10	Fazit.....	338
14	Cai Jun und die moderne chinesische Horrorliteratur.....	341
14.1	Spielräume des Horrors. Definitorische Vorüberlegungen.....	342
14.2	Horrorliteratur in China	346
14.3	Leben und Werk	350
14.4	Vorhölle	352
14.5	Haupthöhle.....	361
14.6	Fazit.....	374

15	Die Gegenwart der Vergangenheit. Literatur der Beschäftigung mit der Vergangenheit und Yan Liankes <i>Vier Bücher</i>	377
15.1	Vergangenheit, Gedächtnis und Erinnerung	377
15.2	Räume für historische Erinnerung in China	380
15.3	Literarische Werke über die Kulturrevolution	382
15.3.1	Anweisungen zum Umgang mit der Kulturrevolution	386
15.3.2	Auf der Suche nach einer neuen Form des Umgangs mit Geschichte	389
15.3.3	Die Möglichkeiten einer neuen Kunst	393
15.4	Maos Frühstück. Zu den Fehlern der Führer und dem Leiden der Geführten in den 1950er-Jahren.	400
15.5	Was nicht erinnert wird, verschwindet ... Forschungen und Berichte aus der jüngeren Vergangenheit über die Hungerkatastrophe	403
15.6	Hunger, Lager und Verfolgung in den Fünfzigerjahren und später. Literarische Konstruktionen von Erinnerungsräumen	407
15.7	Yan Lianke – Leben und Werk	410
15.7.1	Der „Tanz im eisernen Käfig“. Yan Liankes Poetik des beschränkten Raums ...	413
15.7.2	Yan Liankes Werke nach dem Jahr 2000	418
15.8	„Ein mörderisches Verbrechen, bei dem sich Täter die Hände nicht mit Blut befleckten“. Yan Liankes Roman <i>Vier Bücher</i>	421
15.9	Fazit. Anstatt eines Nachworts	451
16	Originalwerke, Essays und Übersetzungen	459
17	Sachbücher und Aufsätze	469
18	Artikel und Interviewtexte	495
19	Glossar, Namen, Zeichen	503

1 Vorbemerkungen.

Unterdrücktes Denken und behinderte Kreativität

*Literatur kann es nur geben, wo der Geist
selbst eine Macht ist, anstatt dass er abdankt
und sich beugt unter geistwidriger Gewalt.
Literatur kann es nur geben, wo sie frei
heranwächst. Sie ist eine Funktion der
menschlichen Freiheit.*
Heinrich Mann

Eine komplexe Kultur und Gesellschaft wie die chinesische entzieht sich einfachen Erklärungen und Urteilen. Auch Chinas Literatur der Gegenwart lässt sich auf die Schnelle weder erläutern noch bewerten. Man versteht die moderne chinesische Literatur und Kunst nicht, wenn man sich nicht klarmacht, dass das Land in vieler Hinsicht einen – von vielen im Nachhinein auch selber so wahrgenommenen – jahrzehntelangen „Stillstand“ durchlebt hat. China befindet sich heute in einem Zustand der Schizophrenie,¹ überall gibt es Widersprüche, die Tradition ist nicht mit der Moderne in Einklang zu bringen, und angestrengt sucht man überall nach einem eigenen Weg in der Abgrenzung von den Mustern, die der Westen bisher geliefert hat. Doch das ist nur eine – die oberflächliche – Seite. Schizophren wird es heute für Intellektuelle und Künstler in China vor allem deshalb, weil niemand ohne Weiteres den Blick auf das Ganze richten kann – wenigstens nicht in der Öffentlichkeit.

Die Brüche dürfen nicht sichtbar werden, die selbst erlebte Vergangenheit ist nie mit der offiziell propagierten kongruent. Immer noch ist das Verschweigen, Verheimlichen, Beschönigen an der Tagesordnung. Möglich ist ein anspruchsvolles, der Kunst, Kultur und Literatur gewidmetes Leben nur in den Nischen. Das ist zwar besser als früher, als die Zensur Autor und Werk vernichtete, aber die Lücke in der Authentizität, ohne die Kunst nicht gedeihen kann, ist geblieben. Zumindest lebt Chinas anspruchsvolle Literatur der Gegenwart nicht aus sich heraus, aus dem Anspruch, nur Literatur sein zu wollen. Sie steckt voller Schmerzen, voller Grausamkeiten, voller Anklage und Anspielungen. Sie kann nicht nur Sprache und Schönheit sein, weil es zu viel Ungesagtes, Verborgenes, Verdrängtes gibt. Allein das Seichte ist sich selbst genug.

Dieses Buch ist über viele Jahre hinweg entstanden, ich komme darauf in der Einleitung zurück. Die Lektüre der empfohlenen und bei Besuchen in chinesischen Buchhandlungen auf der ganzen Welt nach und nach angeschafften Bücher war spannend und brachte neue Erkenntnisse über die Entwicklungen im China der Gegenwart. Der

¹ Link (2013, S. 343) spricht im Fall der auf China bezogenen „Schizophrenie“ von „split perception“. Die so verstandene „Schizophrenie“ tritt besonders deutlich dort zutage, wo die offizielle Sprache nicht mehr mit der „normalen“ Lebenswelt kompatibel ist. Siehe dazu ebd. sowie die dort angeführten Links auf S. 343 f. und 347 f.

Reiz bestand, das will ich zugeben, vor allem im Unbekannten und weniger in der Qualität des Lesestoffes. In kritischen Buchbesprechungen, die in deutschen Fachzeitschriften erschienen, bin ich darauf z. T. näher eingegangen. Eine Frage, die mich leitete, war die nach der Übersetzung: War ein Buch so gut, so faszinierend, dass ich mir die Mühe machen würde, es ins Deutsche zu übertragen? Andere Liebhaber und Kenner der chinesischen Gegenwartsliteratur in Deutschland oder anderswo waren da weniger zögerlich, ich komme in den Kapiteln dieses Buches ggf. ebenso darauf zu sprechen, wie ich im nächsten Abschnitt noch etwas ausführlicher die Kriterien anführe, die der hier präsentierten Buchauswahl zugrunde lagen.

Ein Wort zu den Quellen und zu den wissenschaftlichen Materialien. Die Dauer der Abfassung brachte es mit sich, dass ich mit dem Schreiben 2011 in Deutschland begonnen habe, die Fertigstellung erfolgte in China während der Jahre nach meinem Umzug nach Shanghai im Herbst 2012. China ist das Paradies, wenn es darum geht, an Originalliteratur zu kommen und die Entwicklungen des literarischen Mainstreams im Auge zu behalten. China ist die Hölle, wenn es darum geht, die modernen Informationstechnologien unbehindert bei der wissenschaftlichen Arbeit einzusetzen und freien Zugang zu *allen* Quellen zu bekommen. Nicht alle der bekannten, aber nicht abzurufenden Aufsätze konnten daher berücksichtigt werden. Mein Dank gilt an dieser Stelle Dr. Phillip Grimberg und Professor Christian Schwermann, die mir zwischenzeitlich den Zugang zu diversen Datenbanken ermöglicht haben.

Zwei Personen möchte ich an dieser Stelle außerdem noch ganz besonders danken: Simone Glasl für die über viele Jahre hinweg geteilte Begeisterung für die chinesische Literatur unserer Zeit. Dr. Verena Kollin-Hüssen sei gedankt für ihre kritischen und wertvollen Hinweise im Zuge des Korrekturlesens der Kapitel. Sie hat mir damit noch einmal den Abstand zum Manuskript ermöglicht, der wichtig ist, um zu möglichst präzisen Aussagen zu kommen.

Alle Übersetzungen ins Deutsche stammen, wenn nicht anders in den Quellen vermerkt, vom Verfasser dieses Buches.

2 Einleitung

Die Frankfurter Buchmesse von 2009 mit China als Gastland liegt schon wieder einige Jahre zurück, warum also heute ein Buch über die chinesische Gegenwartsliteratur? Die Antwort darauf könnte kurz und bündig folgendermaßen ausfallen: weil 2009 viel zu wenig gesagt wurde. Die große Aufmerksamkeit, die die Ereignisse um die Buchmesse in der Öffentlichkeit genossen, führte zwangsläufig zu Verkürzungen, Vereinfachungen, Entstellungen und Missverständnissen. Wer ehrlich zurückblickt, wird sich an kaum mehr erinnern als an den Ärger mit den als Mitveranstalter (und nicht zuletzt als großzügige Sponsoren) auftretenden Chinesen. Am wenigsten im Gedächtnis geblieben ist die damals präsentierte Literatur. Das hat zum einen mit den damals vorgestellten Publikationen zu tun, auf die ich noch ausführlicher zu sprechen komme. Ganz besonders aber lag es an dem *Ereignis* selbst und an seiner Aufmachung. Die Neugier hier in Deutschland speiste sich aus dem verständlichen Wunsch der literarisch Interessierten, etwas über das Land und seine Literatur zu erfahren. China seinerseits hatte – wenigstens war das den Eingeweihten klar – dagegen ganz andere Ziele: Auf der Buchmesse sollte es weniger um Literatur als darum gehen, sich der Welt von seiner kulturellen Seite zu zeigen. Auch dieser Wunsch ist legitim, führt aber im Falle eines gesichtsbesessenen Landes wie China schnell zu Beschönigungen. Auf der bereitgestellten Bühne gibt es dann kaum Austausch, sondern nur eine Show, die der Zuschauer goutiert oder auch nicht – so auch in Frankfurt im Herbst 2009. Natürlich hatte man Foren geschaffen, auf denen eifrig über diese und jene Frage der chinesischen Literatur diskutiert wurde, zu einer echten Begegnung zwischen Autoren und Lesern kam es dagegen nicht.

Mit ein wenig Abstand zur Buchmesse und zu der seinerzeit in den Medien geschürten Hysterie findet man auch wieder einen unverkrampften Zugang zur Literatur. Denn es verhält sich doch so: In den Medien ist China mittlerweile eine Dauerpräsenz gesichert. Doch hat das, was da über China berichtet wird, meistens nur wenig mit seiner Kultur im weiteren und der Literatur im engeren Sinne zu tun. Wir sehen, lesen und hören viel über politische Ereignisse, den Wirtschaftsboom, Menschenrechtsverletzungen, die Umweltverschmutzung – doch wenn es nicht gerade um den inhaftierten Friedensnobelpreisträger Liu Xiaobo 刘晓波 und sein Schaffen oder den im Sommer 2011 nach Deutschland geflüchteten Dissidenten Liao Yiwu 廖亦武 geht, lesen wir so gut wie nie etwas über die aktuelle Literatur. Das ist umso bedauerlicher, als sich in China – von weiten Teilen der Welt unbemerkt – auch literarisch in den vergangenen 20 Jahren jede Menge getan hat. Ein ganz wesentliches Ziel dieses Buches, das von einem Literaturbegeisterten stammt, ist es daher, die bestehenden Lücken zu füllen und zu erklären, wo die Literatur Chinas heute steht, welche Probleme es gibt und unter welchen Voraussetzungen sie sich entwickelt. Angesprochen werden sollen mit diesem Buch all jene, die sich für China, seine rasante Entwicklung und natürlich seine Literatur interessieren, denn Gesellschaft und Literatur sind nicht voneinander zu trennen. Ich werde also versuchen, die Entwicklung der Literatur Chinas während der vergangenen 20 Jahre unter Berücksichtigung der politischen, kulturellen, gesell-

schaftlichen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen zu erklären. Chinas Literatur hat Impulse empfangen und Impulse gegeben, sie steht nicht im luftleeren Raum. Wer China heute verstehen will, der tut gut daran, auch seine Literatur zu verstehen, sie bietet eine gute Orientierung. Das Feld, auf dem man sich dabei bewegt, ist weit: Die behandelten literarischen Themen spielen selbstverständlich eine wichtige Rolle, uns interessieren die Autoren, ihr Stil, überhaupt die Sprache, mit der sie operieren. Aber das ist nicht alles, denn ebenso muss man klären, unter welchen Bedingungen die Literatur heute existiert. Wie stark ist die offizielle Gängelung noch, gibt es Zensur, und wie funktioniert sie? Welche Rolle spielt der chinesische Schriftstellerverband heute noch in einer Zeit, in der Literatur nicht mehr einfach „produziert“ wird, sondern (idealerweise) aus einem kreativen Interesse der Verfasser heraus entsteht. Wie steht es um die Verlage, sind sie noch fest im Griff der Partei, und wie viel Freiheit haben sie, um sich im Markt zu behaupten? Wie lebendig ist der chinesische Literaturbetrieb, gibt es eine Öffentlichkeit? Wie funktioniert die Interaktion zwischen Autoren, Verlagen und Lesern? Was sagen die chinesischen Literaturpreise über die Qualität der Werke aus?

Man sieht, um die Literatur Chinas heute zu verstehen, gilt es, eine Vielzahl von Fragen zu klären. Nicht auf alles, um dies gleich vorwegzunehmen, wird hier eine befriedigende und vollständige Antwort zu geben sein, dazu sind die Ereignisse oft noch viel zu sehr ihm Fluss. Aber es gibt genügend Material – und sei es auf Chinesisch –, um die Grundtendenzen in der Entwicklung aufzuzeigen und Schlüsse zu ziehen, wie es möglicherweise weitergeht.

Die vorstehenden Bemerkungen machen deutlich, worin sich diese Studie von den Büchern unterscheidet, die in den zurückliegenden Jahren und vor allem im Zusammenhang mit der Buchmesse 2009 veröffentlicht wurden. In Deutschland erschien damals neben den ohnehin übersetzten Romanen eine Reihe von Anthologien mit Kurzgeschichten, in denen die Auswahl vor allem mit dem Argument erklärt wurde, einen möglichst breiten Einblick in das Leben in China zu geben: die Literatur als Spiegel aktueller Entwicklungen im Lande.² So anschaulich und instruktiv das sein kann, die Vielfalt allein erklärt letzten Endes nicht genug. Und nebenbei bemerkt können die vorgelegten Übersetzungen nicht immer durch Qualität überzeugen, vor allem aber sind sie nicht in der Lage, etwas über ganz grundlegende Dinge der chinesischen Literatur unserer Zeit auszusagen. Das auf diese Weise vermittelte Bild der Literatur bleibt trotz einiger Anleitungen im Vor- oder Nachwort zu den Anthologien schlichtweg zu vage.³ Auch ich will die Literatur weitgehend selbst sprechen lassen, doch darüber hinaus geht es darum, so anschaulich wie möglich über die Literatur zu sprechen.

Aber was heißt nun Literatur? Schließlich ist es unmöglich, auch nur einen ernst zu nehmenden Bruchteil der gesamten Literatur in dem Zeitraum seit 1989 zu berücksichtigen. Meine Wahl fällt – wie ich den Ausführungen im nächsten Kapitel zur Methode, die beim Abfassen dieser Studie zugrunde gelegt wurde, voranschicken möchte – auf

2 Als Beispiele seien hier angeführt Henningsen 2009; Li/Bartz 2009; Hasselblatt/Buchta 2009; Meinshausen 2003; Meinshausen/Rademacher 2009.

3 Neben Bemerkungen in den vorstehend angeführten Anthologien seien hier noch einige Bücher aus den zurückliegenden Jahren angeführt, in denen sich Hinweise auf die literarischen Entwicklungen im China der Gegenwart finden: Hermann/Kubin 2009; Woesler 2010; Diefenbach 2005; Winter 2010.

den Roman (abgesehen von Ausnahmen, anhand deren bestimmte sprachliche, stilistische oder thematische Probleme am Beispiel von Kurzgeschichten, Novellen oder Essays deutlich gemacht werden). Der Roman in seiner Eingängigkeit, der Fähigkeit zu veranschaulichen, spiegelt womöglich wie keine andere literarische Gattung die ganze Problematik der chinesischen Literatur nicht nur unserer Zeit, sondern des ganzen letzten Jahrhunderts. Um einige der bis in die Gegenwart wirksamen Erscheinungen verständlich zu machen, werde ich bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurückgehen müssen. Keine der literarischen Gattungen im China des 20. Jahrhunderts dürfte größeren Veränderungen und Herausforderungen gegenübergestanden haben als die „Erzählkunst“. Dies begann schon mit ihrer sprachlichen Emanzipation. Der Roman (eine in China vergleichsweise recht junge Gattung) stand seit jeher im Spannungsverhältnis zwischen der ehrwürdigen Schriftsprache der Antike und der der gesprochenen Sprache der jeweiligen Zeit angenäherten Schriftsprache. Vor allem *künstlerisch* musste der chinesische Roman aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert erst einmal seinen Platz finden. Damals gab es die ersten Versuche, den Roman aus den Niederungen der reinen Unterhaltung zu befreien und ihn zum Medium gesellschaftlicher Veränderungen zu erheben. Ein Versuch, der, wie zu zeigen sein wird, die Romankunst zwangsläufig und über lange Zeit hinweg zum Werkzeug der Politik und Propaganda machte und ihr das freie Künstlertum versagte. Die Sichtbarkeit, Vordergründigkeit und Verständlichkeit der Romankunst waren für sie lange Zeit Besonderheit und Fluch gleichermaßen. Freilich blieb auch die Dichtung von den Veränderungen und den Einflüssen der Zeit nicht unberührt, doch führte sie ein weit stilleres Dasein, war sich als reine Kunst genug und setzte damit die ihr von der Tradition her zukommende Rolle fort, weiterhin Ausdrucksmittel höchster Kunst und Gelehrsamkeit zu sein. Im Biotop der Künstler und Intellektuellen war es der Dichtung gegeben, eine weit unbeschadete Existenz zu führen als die Romane und Erzählungen. Die Dichtung *verlor* nicht etwa an Bedeutung, vielmehr *gewann* der Roman aufgrund veränderter Bildungsansprüche sowie daran anknüpfender sozialer Veränderungen an Ansehen. Auch wenn sich für die Dichtung *insgesamt* viel veränderte, stellte sie immer noch das wichtigste Verbindungsglied zur klassischen chinesischen Literaturtradition dar. Die Werke der Dichtung bilden den Ursprung der chinesischen Literatur, viele Beispiele wurden in den Kanon der Gebildeten aufgenommen und überdauerten die Zeiten. Anders verhielt es sich mit den Werken der Erzählkunst, die ebenfalls – wenn auch nicht ganz so früh wie die Dichtung – seit frühester Zeit vorgelegen haben dürften. Erzählungen galten als abseitig, zweitklassig und hatten Glück, wenn sie – oft „getarnt“ als historische Quellen – in Sammlungen überlebten. Literatur im alten China war gleichzusetzen mit Dichtung – vor allem im Bewusstsein der gebildeten Schichten. Sie war fassbar, in intellektuellen Diskursen stets präsent und dazu in Verbindung zu bringen mit den Namen großer Dichter aus den zurückliegenden Jahrtausenden. Anders die frühen Erzählungen und die Romane aus späterer Zeit, die meistens anonym erschienen.⁴ Selbst die vermeintlichen Verfasser einiger der großen klassischen Romane lassen sich oft nur vage ausmachen; ihr Anteil an der Erschaffung

4 Zur klassischen Dichtung, den traditionellen Erzählungen und Romanen vgl. die einzelnen Bände der von Wolfgang Kubin herausgegebenen *Geschichte der chinesischen Literatur* und die Nennung im Literaturverzeichnis.

der umfangreichen Bücher ist in vielen Fällen unklar. Viele der hier angeführten Spannungen, die den „Status“ der Literatur im allgemeinen Sinne und ihre Verbindung mit der Sprache betreffen, sind bis heute nicht aufgelöst, wie noch zu zeigen sein wird.

Warum beginnt diese Geschichte der chinesischen Literatur mit 1989? Weil in diesem Jahr – wohlgemerkt nicht zum ersten Mal in der Entwicklung der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts – ein Bruch eingetreten ist. Nicht alle, die sich mit der chinesischen Literatur unserer Zeit beschäftigen, wollen (oder können?) das Jahr 1989 als Wendepunkt in der Entwicklung der chinesischen Literatur begreifen. Gerade die chinesische Literaturwissenschaft tut sich naturgemäß schwer damit, ausgerechnet 1989 als Zäsur zu erkennen, die Ereignisse vom Juni jenes Jahres sind immer noch ein Tabu. Ich werde darauf bei den Ausführungen in diesem Buch noch näher eingehen. Wolfgang Kubin, eigentlich einer der besten Kenner nicht nur der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts, hat immer wieder die viel größere Bedeutung der Kommerzialisierung des Literaturbetriebes für den angenommenen „Verfall“ der Literatur konstatiert und die These vom „Verrat“ der Autoren an der Literatur in den Raum gestellt – immer unterstellend,⁵ dass sich Literatur ja selbst in Zeiten der Unterdrückung problemlos weiterproduzieren lasse.

Dies ist oberflächlich gesehen richtig, doch sollten wir uns die Alternativen, die ein Schriftsteller in einer Diktatur hat, kurz vor Augen halten: Was bleibt ihm anderes übrig als Anpassung, Schweigen, Flucht, die innere Emigration oder das „Schreiben für die Schublade“? Eigenartigerweise ist Kubin nirgendwo auf den *Einfluss* der Diktatur auf das Denken und Schreiben eingegangen. An dieser Stelle sei nur kurz die Zurückhaltung aufgezeigt, die sich bei Kubin an verschiedenen Stellen in seinem Band *Die chinesische Literatur des 20. Jahrhunderts* findet. Etwa wenn er behauptet, „dass nach 1992 der Markt schließlich die Kontrolle der Literatur aus den Händen der Politik weitgehend übernommen hat“. Kubin erwähnt an der Stelle zwar „Wendepunkte in der Literaturgeschichte“, führt aber weiter in der Vergangenheit zurückliegende Ereignisse an und eben nicht 1989.⁶ Hier bewegt sich Kubin in gefährlicher Nähe zur Meinung der chinesischen Literaturwissenschaftler, etwa wenn er sagt: „Die chinesische Literaturkritik hält das Jahr 1985 viel eher als das Jahr 1989 für *den* Wendepunkt in der chinesischen Gegenwartsliteratur. Die finanzielle Unterstützung der Verlage durch den Staat findet langsam ein Ende, auf dem Buchmarkt setzt nach und nach ein marktwirtschaftliches Denken ein.“⁷ Auf die fraglos wichtige Rolle „des Marktes“ für die Entwicklung der Literatur wird noch einzugehen sein, doch auf jeden Fall macht man es chinesischen

5 Die Beispiele sind zu zahlreich, um alle angeführt zu werden, ein „Verratskriterium“ von Kubin stellt jedenfalls der Abschied aus dem Bereich der Literatur und die Hinwendung zu anderen (einträglicheren?) Kunstformen wie dem Film dar. Vgl. Kubin 2005, S. 399, und das dort angeführte Beispiel von Zhu Wen.

6 Vgl. Kubin 2005, S. 347. Vgl. zu einer ähnlichen Feststellung aus neuerer Zeit Kubin 2010, S. 113. Einschneidender als 1989 sei 1992 für die chinesische Literatur gewesen, nachdem Deng Xiaoping durch seine eben 1992 erfolgte Reise in den Süden Chinas die wirtschaftliche Öffnung vorangetrieben habe.

7 Kubin 2005, S. 382.

2 Einleitung

Literaturwissenschaftlern leicht, die dann ähnlich argumentieren und nicht 1989, sondern Umstände aus der Zeit davor als Ausgangspunkt für Veränderungen sehen.⁸

Meine These, und daher spreche ich vom „Bruch“, lautet: Die Ereignisse von 1989 in China und insbesondere das Massaker vom 4. Juni auf dem Platz des Himmlischen Friedens haben bei den Künstlern und Denkern verheerende Spuren hinterlassen. Die unmittelbar nach dem Massaker einsetzenden Verhaftungen und Verfolgungen, denen Intellektuelle zum Opfer fielen, waren ein erster Schritt, um den Machterhalt der Partei sicherzustellen. Kaum weniger schlimm aber war das von der Niederschlagung ausgehende Signal an Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle, mit dem ihnen die Grenzen für ihr Denken, ihr Fragen und Zweifeln aufgezeigt wurden. Natürlich kann die Kommerzialisierung der Literatur seit dem Ende der 1980er-Jahre schon auf dem Weg gewesen sein, aber nicht sie war der Auslöser der Qualitätseinbuße der Literatur und der geringer werdenden Bereitschaft zum Experimentieren, sondern die Ereignisse vom Platz des Himmlischen Friedens im Juni 1989. Welche Einflüsse die Unterdrückung im Zusammenspiel mit der Kommerzialisierung auf die Entwicklung der Literatur in China nahmen, wird noch darzulegen sein. Im Laufe der Darstellung werde ich die komplexe Problematik von Kunst und Kommerz eingehend beleuchten.

Bleibt noch zu klären, auf welcher Grundlage die im Folgenden vorzustellende Literatur ausgewählt wurde und mit welcher literarischen Qualität wir es dabei zu tun haben. Hier ist es schwierig, nachvollziehbare Maßstäbe anzulegen, daher muss ein wenig weiter ausgeholt werden. Eine gute Gelegenheit, sich mit der neueren Literatur nach dem Jahr 2000 zu beschäftigen, bot mein mehrjähriger China-Aufenthalt zwischen 2003 und 2009. Empfehlungen von chinesischen Freunden, der Versuch, die Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt mittels Einsicht in die regelmäßig publizierten literarischen Fachzeitschriften im Blick zu behalten, das Stöbern in den Buchläden, Ausflüge in die hervorragend bestückten Buchläden Hongkongs – all das ergab mit der Zeit ein faszinierendes Bild von den rasanten Entwicklungen innerhalb der chinesischen Literatur. Die Lektüre konnte freilich nicht mit dem Erwerb immer neuer Empfehlungen mithalten, und so ist auch jetzt, da das Buch vorgelegt wird, nur schwer von einem „Abschluss“ zu sprechen.

Nicht jede Lektüre war lohnend, was freilich aufgrund der großen Menge nicht verwundert. Doch immer wieder gab es beglückende Erlebnisse, die in vollkommen neuen Sichtweisen auf bereits bekannte Probleme, der Begegnung mit einem ganz neuen Stil, einer kreativen Sprache bestehen konnten und dem Leser eine faszinierende und vollkommen neue Welt erschlossen. Will man das wohl wichtigste Auswahlkriterium benennen, dann dürfte es in dem Neuen bestehen, das immer auch eine Befreiung von Traditionen (Sprache, Stile, Themen usw.) bedeutet.⁹ In Chinas Literatur aus den vergangenen Jahren drückt sich das hohe Maß der Veränderlichkeit alles Gegenwärtigen aus – die Gegenwart als ewiges „Jetzt“ dauert immer nur einen kurzen Augenblick; dazu mehr im nächsten Abschnitt. Viele Werke der chinesischen Literatur unserer Tage wirken für sich genommen „vergänglich“, d. h., sie drücken vielleicht einen einzelnen

8 Vgl. z. B. Han Han 2011, S. 88, wo Han auf die Neuerungen im chinesischen Verlagswesen hinweist.

9 Vgl. Stangl 2014, S. 132 u. 139.

Aspekt aus, beschreiben Vorgänge, die nur für kurze Zeit bedeutsam sind, erschöpfen sich in nur leicht abgewandelten Themen, ohne – z. B. sprachlich – an Eindringlichkeit zu gewinnen.¹⁰ Es mag noch nicht den *einen* großen Roman in China geben, der den Wandel in all seiner Dramatik und Tiefe erfasst, doch ist es sehr gut möglich, aus den vielen verschiedenen Welten, die die Romane bieten, ein anschauliches Bild zu formen, das Aussagekraft, Deutlichkeit und Wahrheit beanspruchen kann und die komplexe Wirklichkeit erfasst.

Aber darf Neues allein das Merkmal literarischer Qualität sein? Darüber mag man streiten. Im Falle Chinas gilt auf jeden Fall, dass sich die Literatur eben *auf der Suche* nach etwas Neuem befindet und daher auch viel über das Land an sich aussagt. Die Gegenwartsliteratur ist wichtig, eben weil sich angesichts des schwierigen Lavierens zwischen staatlicher Kontrolle, Markterfordernissen, Publikumsgeschmack und internationaler Sichtbarkeit eine vielsagende Realitätsebene auftut, die den Blick öffnet für eines der faszinierendsten Experimente in der Geschichte der Moderne: die Suche nach Themen, nach einem Stil, nach einer Botschaft. Der Anspruch auf Erneuerung treibt die Suche voran und ist getragen von dem Wunsch, eine Abgrenzung von der eigenen Tradition und dem, was es anderswo auf der Welt schon gibt, vorzunehmen. Es mag absurd klingen, doch China ist im Sinne des Wortes literarisch gesehen noch ein „Entwicklungsland“. Einige der im Folgenden besprochenen Schriftsteller (z. B. Yan Lianke 阎连科) weisen ausdrücklich darauf hin.

China befindet sich politisch, kulturell und selbstverständlich auch literarisch an einem Scheideweg. Das Spektrum der Möglichkeiten ist breit, viele Tonlagen sind vorhanden. Chinesische Literatur lebt sich bisher im Probieren aus, was ihre Kurzlebigkeit erklärt. Die in China unablässig propagierte Wandlungsthese, der zufolge man sich in einer ständigen Entwicklung hin zum Besseren befinde, ist gerade in der Literatur ein Irrtum: Keine Schöpfung ist erzwingbar, Meisterhaftes lässt sich nicht planen. Wenn man heute nach „guter“ Literatur aus China fragt, dann findet man sie am ehesten dort, wo man die Suche spürt, die an Grenzen führt; wo China am ehesten die Chance hat, bei sich selbst zu sein, wo Markt und Moden nicht den Ton angeben.¹¹

Was also macht Chinas Literatur von heute lesenswert? Sie stellt, auf den Punkt gebracht, ein riesiges Experiment dar. Was China bisher fehlt, ist eine literarische Stimme, die der Welt etwas zu sagen hat. In der Gegenwart mangelt es China nicht an ökonomischer Kraft, sondern an kultureller Nachhaltigkeit. Alles scheint im Moment des Entstehens zu verpuffen. In seiner Selbstwahrnehmung ist China ein altes Kulturland. Aber heute? Was es gibt, sind *Eintagsfliegen*. Kulturell und literarisch prägt China die Welt derzeit nicht; das Land weiß nicht, wo es steht. Jahrzehntelange Propaganda und Zensur haben die Kulturszene und insbesondere die Literatur verunsichert. China ist also nicht mit der Welt, sondern vielmehr mit sich selbst beschäftigt. Aber nur wenn

10 Vgl. den Artikel des Schriftstellers Zhang Wei 2013, der die Überschrift „Wiederholung“ trägt, mit seiner Kritik an der kommerziell ausgerichteten Populärliteratur in der Gegenwart. An Schwierigkeiten, die Neuerungen erschweren, führt Zhang neben der Erstarrung von Gedanken auch eine altertümliche Sprache an, die es schwer mache, den menschlichen Erfahrungsraum sprachlich zu erweitern.

11 Siehe dazu ausführlicher den Artikel Zimmer 2009.

2 Einleitung

Autoren ehrlich Innerlichkeit verspüren und ohne Angst schreiben, gewinnen ihre Bücher Unverwechselbarkeit als Kunstwerke. Kreativität und Ethos als Künstler – nicht dem „System“, der Eitelkeit oder der Gier verpflichtet – das ist es, was die Künstler und Literaten in China brauchen.

3 Literatur und Gegenwart

Ich bin überzeugt, dass die Literatur einen wichtigen Beitrag zum Verständnis unserer Gegenwart leistet. Sie leistet diesen Beitrag auch, wo sie weniger gelungen ist.

Petra Morsbach

Es wäre vermessen, sich an einer umfassenden Geschichte der chinesischen Literatur der letzten etwas mehr als zwanzig Jahre zu versuchen. Zu viel aus dieser Zeit reicht hinein bis in unsere Tage, als dass man die nötige Distanz wahren könnte. Darstellungen der Literatur in einer Gegenwart stehen immer vor denselben Problemen: Wo setzt man an bei der Auswahl? Welche Anforderungen an die Qualität stellt man? Ist abzu- sehen, welche Autoren mit welchen Werken die Zeiten überdauern werden?

An Überblicksarbeiten zur chinesischen Literatur während der vergangenen Jahre herrscht durchaus kein Mangel. In den letzten Jahren ist vor allem in China eine ganze Reihe beeindruckender Arbeiten erschienen, die zum Teil einen sehr guten Überblick bieten und dabei theoretische Modelle über die gesellschaftliche Entwicklung mit berücksichtigen. So informativ diese Quellen für den Fachmann auch sind, es stört wie bei vielen historisch ausgerichteten Publikationen in China der immer noch stark ideologisch geprägte Blick.¹² Man mag anzweifeln, ob die Ereignisse aus dem Frühjahr 1989 und das Massaker vom 4. Juni Auswirkungen auf die Literatur der folgenden Jahre hatten. Vermeiden lässt sich das Thema auf keinen Fall, doch genau das wird eben in vielen chinesischen Darstellungen getan. Man deutet vielleicht vage an, spricht dunkel von „den Vorfällen“ im Jahr 1989 und belässt es gerne dabei.

Eine Reihe von interessanten Arbeiten zur Literatur Chinas gibt es im angloame- rikanischen Sprachraum. Doch fehlt oft der Zusammenhang, vielfach ist man darum

12 So z. B. bei dem Versuch, die in Literatenkreisen während der 1980er-Jahre und später ge- führten Debatten unter vollständiger Aussparung der konkreten politischen Ereignisse zu bewerten und sie damit quasi zu „rein“ ideologisch motivierten Aussagen zu stempeln. Als Beispiel lässt sich der Hinweis auf die vom Marxismus her kommende Beschäftigung mit dem Subjektivismus und der Literatur anführen. Eine „Selbstentwicklung“ ist dem- nach ausgeschlossen. Diese Diskussion wurde in den 1980er-Jahren begonnen und in den 1990er-Jahren fortgeführt. Die an der ideologischen Grundposition ausgerichteten Ver- treter wandten sich vor allem gegen die von Liu Zaifu 刘再复 vorgetragene Position von der dem (einzelnen) Menschen innenwohnenden Kraft bei der künstlerisch-literarischen Tätigkeit. Die Ideologen hielten dagegen, dass jeweils ein gesellschaftlicher Kontext zu be- rücksichtigen sei; vgl. Liu Fengjie 2013, S. 388 f. Liu wurde in der folgenden Diskussion im- mer wieder vorgeworfen, einen extremen Individualismus zu propagieren. Im Ergebnis laufen derartige Erörterungen immer auf die Betonung der Überlegenheit der Politik ge- genüber der Literatur hinaus; vgl. ebd., S. 400. Ein ganz grundsätzliches Problem besteht schon in der Unklarheit der zugrunde gelegten Begriffe „Literatur“ und „Politik“, siehe ebd. S. 1.

bemüht, das Werk einzelner Autoren im Kontext einer bestimmten Theorie zu deuten.¹³ Dies schmälert keinesfalls den Wert der einzelnen Studien, und auch ich greife an der einen oder anderen Stelle auf die entsprechenden Arbeiten zurück. Doch letzten Endes bleiben sie eng an ihr jeweiliges wissenschaftliches Anliegen angelehnt und befassen sich je nach Kontext in vielen Fällen ausschließlich mit Randerscheinungen.

Dürftiger scheint es im deutschen Sprachraum. Als einer der umtriebigsten Sino-logen im Bereich der zeitgenössischen Literatur durfte bis zu seinem Tod im Jahre 1999 sicherlich der Bochumer Helmut Martin gelten. Martin bewies lange Zeit großes Interesse an der Literatur und bezog dabei nicht nur die Volksrepublik, sondern auch Taiwan mit ein. Auf Konferenzen und Workshops in Verbindung mit seinen Schriftenreihen bot er zudem einer Reihe von jüngeren Kollegen eine ideale Plattform zur Präsentation ihrer Arbeiten. Einen würdigen Nachfolger, der Martins Projekte weitergeführt hätte, gibt es bisher leider nicht.

Vorhandene Übersichten zur chinesischen Literatur der Gegenwart, die in den zurückliegenden Jahren und Jahrzehnten auch in Deutschland erschienen sind, beschäftigen sich in der Regel stiefmütterlich mit dem Thema und tun im Grunde nur ihrer „Informationspflicht“ Genüge. Selbst in der bislang nach eigenen Angaben umfassendsten Arbeit zur chinesischen Literatur in westlicher Sprache – Kubins auf zehn Bände hin angelegte *Geschichte der chinesischen Literatur* – bieten die Untersuchungen über die literarischen Erscheinungen seit 1990 kaum mehr als einen Überblick.

Ernüchternd stellt sich die Lage ebenfalls dar, wenn man in die Nachbardisziplinen blickt. Der von Liselotte Gebhardt 2012 veröffentlichte Band *Yomitai!* zur neuen Literatur aus Japan ist ein typisches Produkt der Arbeit in Seminaren.¹⁴ In dem Wunsch zur Dokumentation der literarischen Vielfalt im Japan der Gegenwart werden die Vertreter des Kanons der Gegenwart ebenso genannt wie die Debütanten des neuen Jahrtausends. Vom „Yellow Trash“ geht es zur Fantasy. Eine als „Sprachlaborantin“ bezeichnete Autorin findet ebenso eine Würdigung wie ihr „multiaktiver“ männlicher Kollege. Es herrscht also, um es kurz zu sagen, ein heilloses Durcheinander. Diese Unübersichtlichkeit zur Methode zu erklären, entbehrt nicht eines gewissen Reizes gerade für den, der die Gegenwartsliteratur im Nachbarland China kennt. Das dort seit Längerem bestehende Durcheinander von immer neuen Formen, Stilen und literarischen Medien ist mit dem in Japan durchaus vergleichbar. Die Frage, die sich einem gerade bei der Lektüre eines Bandes wie *Yomitai!* stellt, ist: Muss man das alles wissen? Was bringt es letzten Endes, wenn auf vier Seiten ein Zen-Autor vorgestellt wird oder in nur wenigen Zeilen unter der Rubrik „Trends und Themen von A bis Z“ die Grundzüge der „Feel-goodprosa“ genannt werden? Hier wird allein der Wunsch gestillt, die literarischen Erscheinungen eines bestimmten Zeitraums möglichst umfassend zu dokumentieren, ohne dass dies für den Laien mit einem Verständnis- und Erkenntnisgewinn verbunden wäre. Erklärungen werden so gut wie nicht gegeben, Verstehenshilfen sucht man vergeblich, sodass sich der Eindruck festsetzt, es mit einer vollkommen willkürlichen Auswahl von Autorennamen und Stilphänomenen zu tun zu haben – eine Gegenwart, die ohne Tiefe zu bleiben scheint.

13 Vgl. McGrath 2008.

14 Vgl. Gebhardt 2012.

Die vorliegende Arbeit folgt einem anderen Ansatz. So wurde auf den Anspruch auf Vollständigkeit ganz bewusst verzichtet. Chinesische Darstellungen zur Literatur der betreffenden Zeit wurden selbstverständlich konsultiert, auch wenn gerade dort die Auskünfte über die Gegenwart oft unbefriedigend bleiben. Der in vielen Arbeiten der chinesischen Literaturwissenschaft verwendete Begriff für „Gegenwart“ 当代性 meint die zeitliche Beschränkung auf die Gegenwart zumeist unter Ausklammerung von „Geschichte“ und der in die Gegenwart hineinreichenden Vergangenheit.¹⁵ Er ist daher weniger umfassend als die im Verständnis von Gegenwart auch anklingende „Gegenwärtigkeit“ im Deutschen. Dem entspricht, dass bei vielen Arbeiten chinesischer Wissenschaftler das Konzept von zeitlichen „Abschnitten“, „Phasen“ 段 zugrunde gelegt wird. Damit wird Kontinuität innerhalb einer größeren Entwicklung unterstellt, man stellt „gesetzmäßige“ Zusammenhänge her, wie sie der marxistischen Geschichtsauffassung entsprechen, ohne dass auf Augenblickliches, Momenthaftes Rücksicht genommen wird. Diese strikte Form der Einteilung geht z. T. so weit, dass man die „Phasen“ in einen engen zeitlichen Rahmen presst. Die Zuschreibung von Eigenschaften kann dabei mitunter recht „unterhaltsam“ sein und von der vorgegebenen „offiziellen“ Linie abweichen, diesem Vorgehen dienlich ist jedenfalls, dass man einschneidende Ereignisse wie den 4. Juni 1989 bequem ausklammern kann.¹⁶

Darüber hinaus jedoch blieb die Lektüre weitgehend subjektiv. Für die Auswahl entscheidend waren regelmäßig Empfehlungen von chinesischen Rezensenten in einschlägigen Zeitschriften oder von Freunden und Bekannten, das persönliche Interesse an einem bestimmten Thema oder an einem mir durch andere Werke aus der Vergangenheit bekannten Verfasser. Man wird daher neben einigen „großen“ und aufgrund von Übersetzungen möglicherweise auch Lesern im Ausland bekannten chinesischen Autoren der Gegenwart (wie den beiden Nobelpreisträgern Gao Xingjian 高行健 und Mo Yan 莫言) auch solche Schriftsteller antreffen, deren Werke möglicherweise nur für den Moment eine Bedeutung haben und die man entweder ganz vergessen oder aber einst „wiederentdecken“ und in einem neuen Kontext interpretieren wird. Ich denke hier vor allem an die am Schluss des Buches besprochenen Vertreter der jüngeren Literatur. Da ihnen in anderen Fachbüchern oder Besprechungen bereits hinreichend Aufmerksamkeit geschenkt wurde, fehlen in dieser Studie einige wichtige literarische Ereignisse und Stimmen der vergangenen Jahre. So z. B. Jiang Rongs 姜戎 Roman *Wolfstotem* (狼图腾, 2004), der für viel Aufregung sorgte und in mehr als zwei Dutzend Sprachen übertragen wurde, und Yu Huas 余华 großartiger Roman *Brüder* (兄弟, 2005/2006).¹⁷ Stärker berücksichtigt wurden – zum eigenen Bedauern – ebenfalls nicht solch kreative und fleißige Schriftsteller wie Gei Fei 格非 oder Wang Anyi 王安忆, über deren Werke allerdings z. T. Auskunft in Kindlers Literaturlexikon oder

15 Vgl. Han Han 2011, S. 213.

16 Zhu Dake (2012, S. 1) geht von drei Phasen in der Entwicklung der Literatur Chinas zwischen 1978 und 2008 aus: Blüte (1978–1989: Avantgarde, obskure Lyrik etc.), Halbverfall (1989–1999: Rückzug der Literatur und Übergang zum Visuellen 影视), Vollverfall der Literatur (1999–2007: Digitalisierung und „Körperschreibe“, etwa bei Wei Hui). Vgl. ebd., 116 f. Das Jahr 1989 wird dabei komplett ausgespart.

17 Die deutsche Fassung von Jiangs Buch erschien unter dem Titel *Der Zorn der Wölfe*, Yus Buch kam unter dem Titel *Brüder* heraus.

in Fachbeiträgen zu Chinas Literatur gegeben wurde. Im Übrigen stimmt der kleine hier vorgelegte Kanon zu einem guten Teil mit der einen oder anderen Übersicht von anderen Kennern der chinesischen Gegenwartsliteratur überein.¹⁸

Ein überzeugendes Beispiel für dieses von mir vorstehend skizzierte „Verfahren“ zur Auswahl bietet etwa Richard Kämmerlings' *Das kurze Glück der Gegenwart*.¹⁹ Kämmerlings schöpft aus einem reichhaltigen Bestand an Rezensionen, wenn er anhand der literarischen Entwicklung seit 1989 auch die wichtigen politischen und kulturellen Veränderungen während dieser Zeit deutlich macht. Die Literatur wird nicht auf die Funktion reduziert, Phänomene in Kultur, Politik, Wirtschaft und Gesellschaft widerzuspiegeln und damit in einer einseitigen Abhängigkeit von ihrem Stoff – der „Gegenwart“ – zu existieren. Sie lebt und entwickelt sich vielmehr mit der Zeit. Literatur macht Zeit verständlich, sie eröffnet neue emotionale und intellektuelle Zugänge. Offensichtlich ganz bewusst bedient sich Kämmerlings der von der Zeit nach 1989 vorgegebenen großen Themen wie Krieg, Migration, soziale Frage oder Wiedervereinigung. Entstanden ist daraus ein Buch, das die sensible Beziehung zwischen der Literatur und den Bedingungen der Zeit, in der sie existiert, verdeutlicht. Wenn man bei Kämmerlings etwas vermisst, dann vielleicht am ehesten Hinweise auf eine „stille“, überzeitliche Literatur, die sich jenseits des lärmenden Alltagsgeschäfts entwickelt.

3.1 Literarische Öffentlichkeit und Diskursräume

Wie verfährt man nun idealerweise im Falle Chinas? Dass der Literaturnobelpreis im Herbst 2012 dem chinesischen Schriftsteller Mo Yan zugesprochen wurde, bot in der Folge der ersten Begeisterung selbst chinesischen Literaturwissenschaftlern Anlass zu der Vermutung einer zwangsläufigen Entwicklung: In der Folge des rasanten Wirtschaftswachstums in den zurückliegenden drei Jahrzehnten hat nunmehr endlich auch die Kultur weltweit Achtung und Anerkennung gefunden. Der weit weniger auftrumpfende Mo Yan selbst pflegte dagegen ein angenehmes Understatement, selbstherrliches Gehabe schien ihm eher fremd zu sein. Dass es keinen zwingenden Zusammenhang zwischen dem wirtschaftlichen und dem literarisch-kulturellen Erfolg gibt und dass literarische Qualität immer eine Frage von wenigen herausragenden Talenten bleibt und nicht mit einer allgemeinen Niveauehebung zu rechnen ist, wie man sie etwa in der Ökonomie bei der Einkommensentwicklung kennt, sollte klar sein. Der einmalige Erfolg des nicht unumstrittenen Literaturnobelpreises für Mo Yan kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es um die Qualität der chinesischen Literatur unserer Zeit generell nicht gut bestellt ist. Auch chinesische Kritiker räumen das unumwunden ein: In einem Diskurs der stets auf idealisierte Entwürfe zur Formung der Gesellschaft zielt, sei es für die Schriftsteller der Gegenwart unmöglich geworden, „in den innersten Bereich der gesellschaftlichen Realität vorzustoßen und bis zum wahrsten Inneren [最真实的内心] des Menschen zu kommen“.²⁰ Erdrückt von der Last und Größe

18 Vgl. Lovell 2012.

19 Vgl. Kämmerlings 2011.

20 Yan Lianke 2010b, S. 208 f.

der Zeit, in der sie leben, beflügele sie keine Fantasie mehr. Ernsthafte Anstrengungen würden sehr wohl unternommen, Einsatz würde geleistet, aber der Erfolg bleibe aus. Verglichen mit dem Reichtum und der Komplexität des Lebens in unserer Zeit, sei die literarische Ausbeute mager. Eine große Kluft tue sich auf zwischen dem Gewicht der Zeit und ihrer literarischen Darstellung. Kurzum: Die chinesische Literatur unserer Tage drohe an der Gegenwart zu scheitern. Es bestätigt sich der Verdacht, dass man in außergewöhnlichen und „blühenden“ Zeiten nicht unbedingt auch außergewöhnliche und „blühende“ Literatur erwarten darf. Zweifel am Gegenwärtigen sind berechtigt und jederzeit möglich. Das Gegenwärtige mag stark erscheinen durch seine Gegebenheit im jeweiligen Augenblick, es ist schwach, da Unsicherheit besteht bezüglich der Dauer seiner Qualität. Was von dem, das das Gegenwärtige in seiner Vielfalt zu bieten hat, wird den Augenblick überdauern?²¹

Was bleibt, ist lediglich die Hoffnung, dass sich irgendwann einmal ein Schriftsteller finden mag, der der Gegenwart gewachsen ist.²² Der an sich verständliche Ruf nach einer literarischen Erklärung der komplexen Welt in *einem* Werk ist immer wieder zu hören und drückt für sich die Sehnsüchte und Hoffnungen gegenüber der Literatur aus. Doch ist das gerechtfertigt? Und wie lange soll man warten? Freilich mag es das eine oder andere Romanwerk geben, das der Forderung nach der Spiegelung eines Zeitgefühls oder grundlegender Zeitumstände gerecht wird. In Deutschland kommt einem Musils *Mann ohne Eigenschaften* in den Sinn, wenn es um die k. u. k. Monarchie geht, Thomas Manns *Buddenbrooks* käme sicher infrage als Material zum Verständnis des aufstrebenden Bürgertums. Weniger bekannte Werke aus der Zeit behandeln ähnliche Themen, jedoch auch einige von den „Großen“ im Dunkeln gelassene Nischen, wie sie Hermann Broch in seiner Trilogie *Die Schlafwandler* ausgeleuchtet hat.

Es ist also eine andere Herangehensweise angezeigt, gerade was China betrifft. China, das sich in einer der vielleicht umfassendsten Transformationen befindet, die ein Land innerhalb eines Jahrhunderts überhaupt jemals durchgemacht hat, lässt sich unmöglich in *einem* Buch erklären. Man führe sich nur die wichtigsten Dichotomien vor Augen: alt gegen neu, außen gegen innen, die Abwägung von Traditionellem gegenüber dem Modernen und Eigenem gegenüber Fremdem; die wachsenden Widersprüche zwischen Stadt und Land; der Umgang mit der eigenen Geschichte und – abhängig von der innenpolitischen Machtverteilung – immer wieder neue Bewertungen von Ereignissen der zurückliegenden Jahrzehnte. Dazu kommt noch, dass sich die chinesische Literatur (die, wenn auch nicht alle, so doch viele der Fragen und Probleme der Entwicklung in der Gegenwart berücksichtigen soll) eben nicht in einem wichtigen Grundsätzen der Freiheit und Offenheit verpflichteten System entwickelt, sondern vielmehr in einem Umfeld, in dem die „Kultur“ generell immer noch in einer engen Begrenzung durch Zensur und Kontrolle zu leben hat. Auf das Funktionieren der Zensur gehe ich in einem eigenen Abschnitt ein, daher zunächst einige Anmerkungen zur Frage der Diskursräume, die auch in neueren chinesischen Untersuchungen vermehrt Berücksichtigung findet. Die chinesische Literaturwissenschaft, die sich mit der Gegenwartsliteratur auseinandersetzt, lässt seit geraumer Zeit nichts unversucht, ihre und die Standfestigkeit „des Systems“ gegenüber Ansprüchen vonseiten der zeitgenös-

21 Vgl. ausführlicher Zhu Dake 2012b.

22 Vgl. dazu den Artikel von Zhang Taofu 2012.

sischen westlichen Theorien unter Beweis zu stellen. Das eigene Diskursverhalten der chinesischen Wissenschaftler ist hierbei zum Teil weit interessanter als das von ihnen hervorgebrachte Ergebnis. Als ein Beispiel sei hier die im Rahmen der Beschäftigung mit der öffentlichen Sphäre der Literatur 文学公共领域 geführte Auseinandersetzung mit Habermas und seiner maßgeblichen, 1962 erschienenen Arbeit *Strukturwandel der Öffentlichkeit* genannt.²³ In Grundzügen wird zunächst Habermas' Versuch skizziert, den Prozess der Entstehung der modernen Massengesellschaft unter Beteiligung der Massenmedien, der Politik sowie der Bürokratie und der Wirtschaft zu erläutern. In der Zusammenfassung werden sodann einige der normativen Vorstellungen von Habermas für die von ihm beschriebene Öffentlichkeit und den Diskurs angeführt, so z. B. „Rationalität“, „Gleichberechtigung“ und „geistige Unabhängigkeit“, verbunden mit dem Hinweis auf die sich laut Habermas entwickelnde Vielfalt, die Tendenz zur Konsensbildung usw. Bereits hieran ist auffällig, dass keinerlei kritische Beschäftigung mit Habermas erfolgt, vielmehr werden seine Feststellungen als gegeben angenommen, vermutlich, um gar nicht erst Zweifel an der Anwendbarkeit seiner Thesen auf China aufkommen zu lassen. In einem unverhältnismäßig langen Abschnitt folgt sodann die Darlegung, dass vor allem in der Vergangenheit und insbesondere aufgrund der „linken“ Fehler zur Zeit der Kulturrevolution samt der damit verbundenen staatlich-ideologischen Steuerung eine Öffentlichkeit nicht existiert habe mit der Folge, dass der „Tod einer literarischen Öffentlichkeit“ für die betreffende Zeit festgestellt werden müsse.²⁴ Sodann wird die Frage gestellt, ob es im China der Gegenwart eine literarische Öffentlichkeit nach den normativen Begriffen von Habermas gebe. Wieder wird vor allem die „extreme linke Politik“ aus der Zeit der Kulturrevolution angeführt, die zu literarischer Verflachung und Verlust von Vielfalt geführt habe. Außerdem gehen Tao und He noch auf die Zeit davor in den 1950ern ein, um schließlich zu dem Fazit zu gelangen, dass es in den ersten dreißig Jahren nach der Gründung der VR China in China keine „literarische Öffentlichkeit“ im Sinne von Habermas gegeben habe.²⁵ Mit Beginn der „Neuen Ära“ 新时期 nach der Kulturrevolution sei dann – als die Politik sich stärker aus dem privaten Leben zurückgezogen habe – aufgrund „privater Erfahrung“ 私人经验 ein sogenanntes „privatisiertes literarisches Schreiben“ 私人化写作 entstanden. Dort habe man Erfahrungen und Gefühle verarbeitet – angeführt werden die hermetische Dichtung und die „Wundenliteratur“. Politische Bedeutung komme diesem Schreiben insofern zu, als es darin um geistige Befreiung gegangen sei.²⁶ Mit der Berufung auf die Bedeutung und Rolle der „maßgeblichen literarischen Theorie“, die sich am „chinesischen Marxismus“ und den „Gedanken Mao Zedongs“ orientiere, und Hinweisen auf die besondere Diskursumgebung in China verwischen letztlich die Grenzen zwischen Politik, Öffentlichkeit und Literatur. Es wird sodann die Anstrengung unternommen, für die Zeit der Kulturrevolution einen anderen Politikbegriff anzunehmen – eben eine Vielfalt verhindernde „extreme linke“ Politik. Hiervon abgegrenzt wird die Politik nach dem Beginn von Reform und Öffnung ab 1978, in der „demokratische Politik“

23 Ich folge hier den Ausführungen aus dem einführenden Kapitel in: Tao/He 2011, S. 1–18.

24 Vgl. ebd., S. 6.

25 Vgl. ebd., S. 8 f.

26 Vgl. ebd., S. 12.

民主政治 propagiert worden sei. Nicht „Politik“ schlechthin führe zum Verlust des Selbstbestimmungscharakters von Literatur (und freiem Diskurs), sondern vor allem „extreme linke“ Politik.²⁷

Für die Gegenwart gelte somit:

Eine gegenwartsliterarische Öffentlichkeit im Sinne der Moderne ist in China nach dem Beginn von Reform und Öffnung entstanden. In dieser Zeit ist die Marktwirtschaft zur zentralen treibenden Kraft geworden, die Staatsmacht hat sich in begrenztem Maße aus den gesellschaftlichen Bereichen zurückgezogen. Insbesondere gilt das für den Sektor der Wirtschaft, doch auch für einen Teil der Sektoren von Kunst und Literatur. Es ist somit zur Entstehung von einem von der Staatsmacht verhältnismäßig unabhängigen Raum der Wirtschaft gekommen (z. B. Familienwirtschaft und weitere privatwirtschaftliche Bereiche) und zu einem von der Staatsmacht verhältnismäßig unabhängigen geistig-kulturellen Bewegungsraum [思想文化活动空间] (etwa Bewegung der Neoaufklärung).²⁸

Auf Habermas und die Begriffe wird nicht weiter eingegangen, der „Klassiker“ Habermas wird nur am Beispiel der „schlechten“ linken Vergangenheit erörtert, nicht am Beispiel der Gegenwart nach 1978. Es kommt somit zu einer Vermischung der Begriffe und einer Relativierung der Verhältnisse. Dass angesichts der weiterhin massiven Eingriffe der Zensur zumindest nicht im Sinne von Habermas eine „literarische Öffentlichkeit“ anzunehmen ist, wird konkret im nächsten Kapitel dieser Arbeit dargelegt werden. Unabhängigere Wissenschaftler aus China als die Autoren der vorstehend angeführten Studie haben dies durchaus erkannt und kommen daher zu einer weit glaubwürdigeren und differenzierteren Einteilung, wenn sie von öffentlichen Räumen in China sprechen.²⁹

Diskurse setzen eine aktive Teilnahme voraus. Wie immer man „aktiv“ und „passiv“ auch definieren mag, ich will an dieser Stelle kurz eine im chinesischen Zusammenhang immerhin recht gewichtige Stimme anführen, die einen anderen Modus vorschlägt. Der Literaturnobelpreisträger Gao Xingjian plädierte unter Berücksichtigung der Verhältnisse in seiner Heimat für das Konzept einer „kalten Literatur 冷的文学“ – einer Literatur also, die auf Distanz und Leidenschaftslosigkeit seitens des Verfassers

27 Vgl. ebd., S. 18.

28 Ebd., S. 19.

29 Vgl. dazu Zhu Dakes Aufsatz „Die Clownrolle der Literatur im Raum der Meinungsäußerung“ 意见空间的文学丑角, in: Zhu Dake 2012b, S. 113–120. Zhu thematisiert dort die Frage der „öffentlichen Räume“ 公共空间 und kommt zu der folgenden Einteilung. Als ersten und wichtigsten Raum führt Zhu Regeln und Vorschriften (zum Verhältnis zwischen Führung und Volk) an. Diesem Raum folgt ein zweiter von Prestige/Ansehen, der sog. 主导空间. Erst an dritter Stelle führt Zhu Dialogräume 对话空间 an. Hier folgt der Hinweis auf Habermas und das Vorhandensein ebendieses Raums als Kriterium für Moderne. Zhu kommt zu dem Ergebnis, dass man in China noch weit von Habermas' Auffassungen entfernt sei, vielmehr befinde sich China in einer Mischphase der Räume aus Regeln und Prestige. Vgl. ebd., S. 113.

setzt und von dem Schriftsteller fordert, die Einsamkeit auszuhalten.³⁰ Gaos Aufforderung lässt sich im weiteren Sinne als der Verzicht auf die Diskursteilnahme verstehen. Eine der zentralen Thesen Gao lautet daher, dass ein Schriftsteller kein Krieger zu sein habe und die Kritik und die Veränderung der Gesellschaft nicht zum Prinzip der Literatur zu machen seien. Politische Auffassungen, über die ein Autor selbstverständlich verfügen könne, dürften allerdings nicht in die Literatur eingeschrieben werden.³¹ Obsolet ist der Diskursbegriff damit allerdings nicht, es sind nur andere Faktoren zu berücksichtigen, wie ich im Folgenden aufzeigen möchte.

Wenn Diskurse für die Gegenwart eine Aussagekraft besitzen, dann ist das zugrunde gelegte Diskursmaterial von Bedeutung. Im Falle der hier vorgelegten Arbeit ist bei der Auswahl ganz bewusst Wert gelegt worden auf eine Vielfalt an Stimmen und auf eine Aussagefähigkeit über die betreffende Zeit. Dieses Buch soll daher absichtlich eine Zeitdiagnose geben und den Blick auf meist unbekannte Zusammenhänge eröffnen. Ausgewählt wurde das, was eine neue und bislang unbekannte Perspektive auf China ermöglicht; wenn sich überlieferte stereotype Ansichten plötzlich auflösen und die Vergangenheit wie die Gegenwart auf einmal in einem neuen Licht erscheinen. Die „Gegenwart“ kann sich dabei in vielen Formen ausdrücken: Gegenwartsliteratur muss sich nicht zwangsläufig nur mit Stoffen beschäftigen, die Themen aus der Gegenwart aufgreifen („Themenromane“). Erinnerung an Vergangenes, ausgedrückt in einem historischen Stoff, ist immer ein wichtiger Antrieb zum Schreiben gewesen. Gegenwart kommt dann in einem neuen Ansatz, einem neuen Blickwinkel zum Ausdruck. Das Historische sollte dabei kein reiner Selbstzweck sein, nicht nur Kulisse, vielmehr sollte es eine „Vorgeschichte des Heute“ darstellen.³² Die relevante Gegenwartsliteratur beschäftigt sich aber idealerweise nicht nur mit der neuen Sicht auf Vergangenes oder das ohnehin Aktuelle, sie eröffnet vielmehr Perspektiven, die – ausgehend von einer Situation radikaler Gegenwärtigkeit zu Beginn des Schreibens – Ausblicke auf Zukünftiges zulassen, ohne schlichtweg „exemplarisch zu sein“.³³ Gute Bücher unterhalten den Leser nicht nur, sie verändern ihn und seine Wahrnehmung auch.

30 Vgl. den Essay von Gao „Die Position des Autors“ 作家的位置, in: Gao Xingjian 2008, S. 29–43, hier S. 36.

31 Vgl. den vorstehend genannten Essay in: Gao Xingjian 2008, S. 34. Gao hat in seinen Schriften zur Literatur stets das Verhältnis zwischen Autor/Literatur und Politik thematisiert. Seine Kernaussage lautet, dass Literatur „nur die Stimme des einzelnen Individuums sein kann“ 文学也只能是个人的声音: „Sobald die Literatur die Ode der Nation [国家的颂歌] singt, sobald sie die Fahne der Ethnie schwingt, sobald sie die Zunge der regierenden Partei wird oder zum Sprecher einer Klasse oder einer Gruppe, dann mag sie noch so sehr propagandistische Mittel einsetzen, ihre Stimme mag noch so laut sein und überall erklingen – doch solch eine Literatur verliert ihren urtümlichen Charakter. Sie ist keine Literatur mehr, sondern sie verwandelt sich in ein Medium der Macht und der Interessen.“ Vgl. Gao Essay „Rechtfertigung der Literatur“ 文学的理由, in: Gao Xingjian 2008, S. 3–15, zum vorstehenden Zitat siehe ebd., S. 4. In den vergangenen hundert Jahren hat die chinesische Literatur Gao zufolge vor allem unter der Unfreiheit zu leiden gehabt. Flucht, Schweigen und Selbstgespräche seien die Formen gewesen, mit denen die Schriftsteller auf die Unterdrückung geantwortet hätten. Vgl. ebd., S. 4 f.

32 Vgl. zu der Formulierung Kämmerlings 2011, S. 15.

33 Vgl. die Ausführungen von Peltzer (2011) im Interview.

3.2 Zur Rolle des Romans

Die ihrer Zeit zugewandte Gegenwartsliteratur ist mehr als nur ein Zeugnis, sie erfüllt ihren Auftrag insbesondere dann, wenn es ihr gelingt, „Themen und Stoffe, Obsessionen und Ängste, Phantasien und Hoffnungen ihrer Epoche in Erzählungen“ auszuprägen, wenn sie also „Formen und Sprechweisen findet und erfindet, die dem Bewusstsein ihrer Gegenwart gewachsen sind“.³⁴ Um diese *Obsessionen*, *Ängste* und *Fantasien*, die Chinas aktuelle Gegenwart prägen, anschaulich zu vermitteln, fiel die Wahl auf Romane. Denn der Roman stellt „heute mehr noch als früher eine Kategorie der Intensität“ dar, „die sich aus der Tiefe und Nachhaltigkeit ihres ästhetischen Einwirkens bestimmt“. Der Roman hinterlässt in der Regel tiefere Spuren als kurze Erzählungen und Novellen. Angesichts einer höheren Komplexität des Dargestellten zieht er den Leser über längere Zeit in seinen Bann und ermöglicht eine vielfach gesteigerte Form des „Parallellebens“.³⁵

Es gibt freilich neben diesen eher „klassischen“ Formen des Lobes für den Roman noch weitere Argumente aus der neueren Zeit, die interessanterweise zum Teil von Literaten selber stammen und die kognitive Bedeutung des literarischen Erzählens und besonders des Romans betonen. Ich will hier kurz einige der neuesten Arbeiten vorstellen: Petra Morsbach zufolge beruht „Erkenntnis“ immer auf innerer Bewegung. Für das „Erkenntnisssystem Literatur“ entscheidend ist ein emotional begründetes, individuelles Erleben: „Gute Literatur sollte zünden, emotional stimulieren, damit die in ihr enthaltene Erkenntnis auf die Leser überspringt. Aber die Leser müssen bereit sein, sich stimulieren zu lassen.“³⁶ Im von Morsbach umrissenen Erkenntnisssystem ist die Sprache ein Erkenntnisinstrument und das individuelle Erzählen folglich ein Erkenntnisvorgang, von dem der Leser und der Schreibende profitieren.³⁷ Morsbach führt das am Beispiel ausgewählter Werke von Andersch, Reich-Ranicki und Grass weiter aus.

Auch Ernst-Wilhelm Händler stellt in seinem 2014 erschienenen Buch *Versuch über den Roman als Erkenntnisinstrument* zunächst die Sprache in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Zwar können Romane für den Leser ein Werkzeug sein (Unterhaltung, Vermittlung einer moralischen Idee), doch zumindest die Romane der Weltliteratur sind nach Händler nie nur auf den Werkzeugcharakter beschränkt, mit dem Autor und Leser etwas Bestimmtes erreichen wollen: „Grundsätzlich ist ein Roman ein sprachliches Artefakt, das nicht mit einem spezifischen Ergebnis verbunden werden kann.“³⁸ Die Bedeutung eines Romans ist das Ergebnis möglicher Deutungen und ein Ereignis in der Zeit, abhängig von der Summe der Bedeutungen, die seine Leser ihm zuschreiben. Insbesondere die Erkundung von Möglichkeitsräumen ist ein wichtiges Charakteristikum des Romans.³⁹ Beim Vergleich der Kunst und Literatur mit der Wissenschaft als der anderen zentralen kognitiven Tätigkeit erfüllt der Roman vor allem

34 Kämmerlings 2011, S. 18.

35 Zitate ebd., S. 22.

36 Morsbach 2006, S. 29.

37 Vgl. ebd., S. 31.

38 Händler 2014, S. 38.

39 Vgl. ebd., S. 53.

den Zweck, Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen.⁴⁰ Die „Methodenvielfalt der Beobachtung“⁴¹ im Roman ist demnach weit größer als diejenige in den Natur- und Geisteswissenschaften. Selbst um den Preis einer Unschärfe ist der Roman ein zentrales Medium zur Selbstauskunft der Gesellschaft.⁴² An wichtigen Schnittstellen einsetzbar, generiert der Roman Räume für Erinnerung, ohne die keine Prozesse der Selbstbeobachtung und des Selbst-Wiedererkennens möglich sind. Als „bewährte Ortungsmethode“ ist nur der Roman in der Lage, sich in die Innenwelt des Einzelnen zu versetzen und dabei „weit komplexere Situationen auszubreiten, als es die visuellen Genres vermögen.“⁴³ Seine Stärken kann der Roman Händler zufolge gerade dort ausspielen, wo es um den Bezug zu Innenwelten und die Behandlung komplexer Sachverhalte geht. Die Abrundung von Händlers Thesen durch aktuelle neurowissenschaftliche Untersuchungen böte sicher eine lohnende Beschäftigung.

Ob die vorstehenden Ausführungen immer auch auf den chinesischen Gegenwartsroman anzuwenden sind, wird zu prüfen sein. Auf jeden Fall ist es aufschlussreich, dass Händlers Untersuchungen, die sich auf den Roman in allgemeiner Form beziehen und kulturelle, soziale etc. Fragen weitgehend ausklammern, in ähnlicher Weise gerade dort ebenfalls angestellt wurden, wo sich aus den aktuellen sozialen und kulturellen Gegebenheiten eine innergesellschaftliche Notwendigkeit der Suche nach neuen Artikulationsformen ergab. In einem Interview im März 2015 wurde der türkische Literaturnobelpreisträger Orhan Pamuk u. a. auf seine These angesprochen, „dass die Bedeutung der Literatur in Europa schwinden und die literarische Innovation in Zukunft aus Ländern wie Indien und China kommen werde“, da sich dort eine schnell wachsende Mittelklasse herausbilde, die Bücher lese. Die Literaturschaffenden der betreffenden Länder schrieben für eine Generation mit gewandeltem Bewusstsein, die sich mehr Freiheiten wünsche und stark durch politische Ideen und Hoffnungen motiviert sei.⁴⁴ Pamuk mag hier ein wenig zu stark den Charakter des Romans als *Instrument* hervorheben und zu idealistisch wirken, indem er von dem durch die schiere Menge an Talenten zur Verfügung gestellten *Potenzial* und dem sozialen Hintergrund der Menschen als motivierender Kraft ausgeht, den *Systemen* aber keine Funktion beimisst. Dennoch sind Pamuks Ausführungen gerade deshalb interessant, weil er dem Roman angesichts der zunehmenden Komplexität der Gesellschaft eine starke gestalterische Rolle zuschreibt. Chinesische Literaturwissenschaftler, vor einiger Zeit befragt nach der „Kraft des Romans“, äußerten sich dagegen weit verhaltener.⁴⁵

40 Zu dem Vergleich s. ebd., S. 75.

41 Ebd., S. 84.

42 Vgl. ebd., S. 166.

43 Vgl. ebd., S. 265.

44 Vgl. Pamuk 2015.

45 Vgl. dazu den Artikel Chen Sihes (2014), in dem die Ergebnisse einer Gesprächsrunde mit chinesischen Literaturwissenschaftlern (u. a. Chen Sihe von der Fudan) aus dem Juni 2014 in Shanghai vorgestellt werden, bei der es um das Thema „Die Kraft des Romans: Ein Bericht aus der Gegenwart“ 小说的力量：从当代谈起 ging. Chen Sihe wird zitiert mit der Ansicht, der Gegenwartsroman habe in den 1980ern vor allem deshalb noch Kraft besessen, weil er damals die Probleme der Gesellschaft spiegelte. Im Verlaufe der 1990er-Jahre habe der Respekt gegenüber der Literatur abgenommen, auch der Roman sei dabei einer

3.2.1 Ein Wort zur Theorie

Die einschlägigen Arbeiten der Erzähltheorie bestätigen die weitgehend aus der schriftstellerischen Praxis heraus formulierten Feststellungen zu den kognitiven Leistungen des Romans.⁴⁶ Auch Koschorke grenzt das literarische Erzählen von dem logischen Denken der Wissenschaft ab. Erzählen verfüge demnach „nicht über einen in gleichem Maß streng geregelten Verallgemeinerungsmechanismus wie logisches Erklären“, es führe nicht im Stil wissenschaftlicher Beweisführung Einzelnes auf Allgemeines zurück, vielmehr sei es mit dem Verfahren der *Abduktion* in Verbindung zu bringen, „das heißt mit dem hypothetischen Rückschluss von einer überraschenden Einzeltatsache auf eine ihr möglicherweise zugrundeliegende Regel“. Die Erzählung sei daher „nicht wie das Gesetz auf das sich identisch Wiederholende von Vorgängen gerichtet; ihre Grundform ist die Einmaligkeit“. ⁴⁷ Da es sich um eine proteische Kunst handele, gälten in der Erzählkunst keine strikten „Repräsentationsregeln“, vielmehr könne „viele für vieles“ eintreten. Das Erzählen sei demnach immer ein provisorisches Zeichenhandeln, Stabilität erlange es „durch Iteration, schematische Verfestigung und Konventionalisierung, verbunden mit der Kopplung von Bedeutung und Affekt“. ⁴⁸ Gerade weil Erzählungen Wirklichkeit erschaffen, werden sie, was ihren Wahrheitsgehalt angeht, als eine besonders unzuverlässige Aktivität mit Nähe zur Lüge angesehen. ⁴⁹

Damit der narratologische Ansatz seine volle Reichweite entfalten kann, ist er nun durch einen kultursemiotischen Theorierahmen zu ergänzen. Zu entwickeln ist, wie Koschorke betont, eine Begrifflichkeit, „die es erlaubt, Kulturen als polyzentrische, vielmehr, zeitoffene, unfertige, von Narrativen mit unterschiedlichen Laufzeiten und Geltungsreichweiten durchwobene Formationen von sozialer Energie zu analysieren“. ⁵⁰ An dieser Stelle kommt nun die in den letzten Jahren wiederentdeckte Kultursemiotik Juri Lotmans ins Spiel, eine „Theorie des Marginalen“ mit „subversivem Potential“, wie Koschorke richtig feststellt. ⁵¹ Zentraler Begriff in Lotmans theoretischen Arbeiten, der literatur-, kultur- und sozialtheoretische Ansätze miteinander verbindet ist die „Semiosphäre“, d. h. die Sprach- und Zeichenwelt einer Kultur. ⁵² Der Vorteil des Raumgedankens besteht darin, dass eine Art Kulturtopografie neuen Typs entsteht. Auf ihrer Grundlage lassen sich „Zonen von geringerer und größerer *Sinndichte* unterscheiden“, es besteht die Möglichkeit, der Frage nachzugehen, „in welcher Weise Zentren einer (tendenziell mit hegemonialem Anspruch versehenen) Hochsemantik einerseits,

Marginalisierung unterworfen worden. Chen fasst das nicht unbedingt als einen Nachteil auf. Er geht davon aus, dass der Roman künftig einen Prozess der Elitisierung durchlaufe und Raum für neue Utopien schaffe.

46 Vgl. Koschorke 2012, S. 37 f. Koschorke spricht dort vom Erzählen als einem unspezifischen Medium, dessen kulturelle Leistung weniger im Trennen als im Verbinden liege.

47 Ebd., S. 65 f.

48 Ebd., S. 109.

49 Vgl. ebd., S. 331 f.

50 Ebd., S. 109.

51 Vgl. ebd., S. 130.

52 Koschorke weist auf die Problematik des Begriffs Semiosphäre hin und schlägt stattdessen die Bezeichnung „kulturelle Felder“ vor. Vgl. ebd., S. 119.

Räume der Dislozierung oder sogar Destabilisierung von Sinn andererseits miteinander interferieren“. „Kommunikation“ trägt immer auch ein Moment der „Brechung“, der Übersetzung und Transformation in sich, macht „Polyglossie“ als wesentliches, funktionales Charakteristikum von Kulturräumen beschreibbar.⁵³ Lotman ist daher für Koschorke ein „Theoretiker der *Unordnung*“,⁵⁴ Unbestimmtheit ist die Grundvoraussetzung für kulturelle Kommunikation. Das Verschwiegene, Nicht-Gesagte, Offengelassene hat demnach eine wichtige Rolle in der künstlerischen Struktur des Kunstwerks. Anders ausgedrückt: Der durch Vagheit gegebene Überschuss von Möglichkeiten beim kommunikativen Akt gewährt „kulturelle Elastizität und damit sozialen Fortbestand“.⁵⁵ In den Bezugsrahmen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gesetzt, bedeutet das, dass die Zukunft als ein Raum möglicher Zustände erscheint, die Gegenwart ist dagegen „das Aufblitzen eines noch nicht entwickelten semantischen Raums“ und birgt alle Möglichkeiten für zukünftige Entwicklungswege.⁵⁶ Der Beginn einer anderen Phase ist eben das, was Lotman mit „Explosion“ bezeichnet hat. Diese Explosion kommt Lotman zufolge zustande, wenn „einander fremde Sprachen“ miteinander kollidieren. Auf diese Weise entsteht ein „Explosionsraum“ als „ein Bündel unvorhersagbarer Möglichkeiten“.⁵⁷ Die semiotische Schicht wird durch die Explosion brüchiger, sie gewinnt an Komplexität, wobei sie mit dem außerhalb gelegenen Raum in ein spielerisches Verhältnis tritt, indem sie ihn einbezieht oder Elemente, die ihre semiotische Kraft verloren haben, dort ablegt.⁵⁸ Auf die Literatur bezogen, bedeutet das, dass die nach einer Explosion entstandenen Werke „ein einzelner, individueller und unwiederholbarer Weg“ sind.⁵⁹ Kein literarisches Werk eines Schriftstellers ist daher mit dem eines anderen synonym, obgleich die Werke stets „in gewisse verallgemeinernde Kategorien eingebunden“ bleiben.⁶⁰

Ein Grundsatz dieser kultursemiotischen Überlegungen heißt demnach, dass, weil der Raum des kulturellen Wissens „gebrochen“ (*anisotrop*) ist, auch die Welt, welche in diesem Raum dargestellt wird, epistemologisch inkonsistent wird.⁶¹ Kommunikation innerhalb dieses Raums findet also unter ganz besonderen Bedingungen statt und nimmt eine außergewöhnliche Form an: „[...] situatives Meideverhalten verstetigt sich schließlich zu habitualisiertem Stillschweigen, bis hin zur Aufrichtung versteckter oder offen kommunizierter Tabus. [...] Wo immer Kommunikation stattfindet, ist sie von einem dunklen Saum der Nichtkommunikation, des stillschweigenden Auf-sich-beru-

53 Vgl. ebd., S. 122.

54 Ebd., S. 123.

55 Ebd., S. 125.

56 Vgl. Lotman 2010, S. 23.

57 Ebd., S. 171 f. „Sprache“ ist hier bei Lotman wiederum im Sinne eines Codes, eines Musters zu verstehen, dem kulturelle ebenso wie sprachliche Abläufe folgen.

58 Vgl. zu dieser Umschreibung Frank/Ruhe/Schmitz 2010, S. 233.

59 Ohne Bezug auf Lotman zu nehmen, finden sich aufschlussreiche Ausführungen zum Phänomen der literarischen Explosion im Werk der weiter unten besprochenen Autoren Can Xue 残雪 und Yan Lianke.

60 Vgl. Lotman 2010, S. 172.

61 Vgl. Koschorke 2012, S. 137.

hen-Lassens umschlossen.⁶² Die Erzählung als eine besondere Form der Kommunikation spielt eine stärkere Rolle, sie ist eine höhergradige Organisation, bei der Sichtbares in Erzähltes umgewandelt wird und so der Text hervorgebracht wird: „So wird die Struktur eines visuellen Erzählens begründet, das das Gefühl der Realität, das allem Sichtbaren innewohnt, und alle grammatischen Möglichkeiten der Irrealität verbindet. Ebendas bildet das potentielle Material des literarischen Werks. [...] Die Kunst ist der am höchsten entwickelte Raum der bedingten Realität.“⁶³ Erzählung bedarf keiner enzyklopädischen Stimmigkeit, sie muss die Bedingungen strenger Widerspruchsfreiheit nicht einhalten, kann insofern unbesorgter und geschmeidiger sein.⁶⁴ Erzählungen mit besonderer Dichte entstehen „an den inneren und äußeren Peripherien einer Semiosphäre“ bzw. dort, „wo systemische Codierungen nicht oder nur unzureichend greifen“.⁶⁵ Das Erfolgskriterium der Erzählung ist dabei nicht Objektivität, sondern Glaubhaftigkeit. Hierzu ist ein symbolischer Weltzugang ausreichend, denn auch die Sprache wird daran gehindert, „die Welt, wie sie wirklich ist, zu repräsentieren“.⁶⁶ Der Funktionswert der ontologischen Unzuverlässigkeit des Erzählens liegt laut Koschorke im kollektiven Aushandeln von Bedeutungen innerhalb eines geschaffenen Raums.⁶⁷

Durch die sprunghafte Steigerung von Freiheit wird eine neue Ebene der Wirklichkeit geschaffen, wobei auch jenen Sphären eine Freiheit verliehen wird, „die in der Realität nicht darüber verfügen. Das Alternativlose erhält eine Alternative“. Gerade diese Gedanken sind es, die Lotman für die Auseinandersetzung mit der chinesischen Gegenwartsliteratur so wichtig machen.⁶⁸ Lotman schärft den Blick für die Eigenschaften und Möglichkeiten von Literatur und Kunst unter ganz spezifischen Bedingungen. Kunst macht nicht nur das Verbotene, sondern auch das Unmögliche möglich. In Bezug auf die Realität tritt die Kunst daher „als Bereich der Freiheit“⁶⁹ auf.

62 Ebd., S. 150.

63 Lotman 2010, S. 51.

64 Vgl. Koschorke 2012, S. 189 f.

65 Ebd., S. 316.

66 Ebd., S. 333 ff.

67 Vgl. ebd. S. 349 f.

68 Lotman ist von Kritikern vorgeworfen worden, sein kultursemiotischer Entwurf besitze eine totalitäre Prägung. Im Konzept der Explosion schimmere ein Menschenbild durch, „das auf die kreative und zugleich martialische Aktionsmacht menschlicher Individualität fokussiert“ bleibe. Zit. nach Frank/Ruhe/Schmitz 2010, S. 259. Die Verfasser nehmen den Explosionsbegriff zu wörtlich und übersehen die Veränderung im Kleinen.

69 Lotman 2010, S. 190.

3.3 Auswahl aus der Vielfalt der Gegenwart

Das vorliegende Buch stellt Romane von chinesischen Autoren aus den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten vor, angereichert mit Angaben zu den Menschen und der Gesellschaft, von denen in den Büchern die Rede ist. Der getroffenen Auswahl lag das Ziel zugrunde, eine Vielfalt zu erreichen.

Die Frage nach Welthaltigkeit führt zwangsläufig auch hin zur möglichen Vielfalt erzählerischer Formen, denn der Stoff allein reicht dazu nicht aus. Das Ringen um die zeitgemäße Form für die Fassung der komplexen Gegenwart ist vielleicht das auffälligste Merkmal der chinesischen Literatur unserer Tage. Erfolgreiche Beispiele sind dabei freilich eher die Ausnahme. Eine solche Ausnahme soll mit Han Shaogongs 韩少功 *Wörterbuch von Maqiao* später näher untersucht werden. Viel häufiger trifft man dagegen misslungene Versuche an. Hierzu sei ein Beispiel aus neuer Zeit stellvertretend für viele andere.

Der bekannte chinesische Schriftsteller Li Rui 李锐 hat vor einiger Zeit mit dem Roman *Martin Zhangs achter Tag* 张马丁的第八天 ein eigentlich ganz beachtliches Echo hervorgerufen,⁷⁰ was vor allem am Thema liegen dürfte:⁷¹ *Martin Zhangs achter Tag* hat als historischen Hintergrund den Boxeraufstand 1900/1901, der aufgrund von Konflikten zwischen den von ausländischen Missionaren betreuten chinesischen Christen und Kreisen der einheimischen lokalen Bevölkerung in Nordchina ausbrach. Der chinesische Unmut trieb den Boxern als einer teilweise aus religiösen Zusammenhängen entstandenen Kampfkunstgruppe zahlreiche Anhänger zu. Die Ermordung des deutschen Gesandten Ketteler führte zum Einmarsch alliierter Streitkräfte unter der Führung des „Weltgenerals“ von Waldersee und zur Besetzung der Hauptstadt Peking. Der schwierige Stoff stellt für Autoren fraglos eine große Herausforderung dar: China kurz vor dem Sturz des Kaiserhauses, ein zerrissenes Land, nahezu führerlos, gepeinigt von Korruption und Unfähigkeit, ein Spielball der imperialistischen Mächte. Dazu kommt die komplexe religiöse Komponente – hier die vielen lokalen indigenen Kulte und volkstümlichen Praktiken, dort die Anstrengungen der christlichen Missionare, ihre Ziele durchzusetzen. Ein insgesamt äußerst sensibler Stoff mit einem hohen aktuellen Stellenwert, bei dem aus chinesischer Sicht schnell nationale Gefühle geweckt werden, da stets die Erinnerung an die Erniedrigung durch die Mächte des Westens mit anklingt. Selbstverständlich hat der reiche Stoff vielen chinesischen Autoren über

70 Zu Li Ruis ansonsten ganz beachtlichem Werk aus den letzten Jahren vgl. die Besprechungen von Thomas Zimmer: Li Rui: *Taiping fengwu* (Friedliche Landschaften), in: Hermann/Kubin 2009, S. 122 ff., und: Renjian. *Chong shu Baishe zhuan* (In der Menschenwelt. Der Mythos von der Weißen Schlange neu erzählt), in: ebd., S. 124 ff.

71 Vgl. Li Rui 2012. Dem Roman vorangestellt ist ein längerer wissenschaftlicher Essay mit dem Titel „Der ‚Schöpfungsbericht‘ eines Menschen“ 一个人的一个人的创世记 des ebenfalls bekannten amerikanischen Sinologen und Literaturwissenschaftlers David Der-wei Wang (chinesisch Wang Dewei 王德威 aus Harvard). Im Anhang finden sich Angaben zum Schöpfungsbericht aus der Bibel und aus chinesischen Klassikern sowie eine Reihe von historischen Dokumenten zum Boxeraufstand. Ebenfalls angefügt ist ein längeres Interview mit dem Journalisten einer Literaturzeitschrift, in der Li Rui Hintergründe zum Roman erläutert.

die Jahre immer wieder die Gelegenheit geboten, ihre Kunst unter Beweis zu stellen. Einen sehr gelungenen Versuch lieferte etwa Mo Yans vor mehr als einem Jahrzehnt erschienener Roman *Die Sandelholzstrafe* 檀香型, der in Kapitel 12 untersucht wird. Doch während Mo Yan den Stoff kunstvoll auskleidet, die verschiedenen Stimmen und Tonlagen der Kunstgattungen aus Theater, Oper und Gesang einfängt und daraus inhaltlich wie formal ein vielstimmiges Werk komponiert, begibt sich Li Rui auf das wohl schwierigste aller möglichen Gebiete, das der Religion. Konkret geht es um die Auseinandersetzung des chinesischen Volksglaubens mit dem Christentum. Der für ein Vorwort eingespannte David Wang soll dem Roman ganz offensichtlich ein größeres Gewicht verleihen, doch überzeugt auch das nicht. Die Anstrengungen, Li Ruis Roman im Lichte der Theorien schwergewichtiger Moderne-Vertreter wie Max Weber, Frederic Jameson oder Giorgio Agamben zu spiegeln, wie David Wang das tut, wirken nach der Lektüre vollkommen hilflos und hanebüchen.

Selbstverständlich war Li bekannt, auf was er sich da einlässt, die bemühten Erläuterungen im Interview machen das nur allzu deutlich. Der Autor lässt zum Beispiel erkennen, wie problematisch es für Schriftsteller in China heute immer noch ist, gegen das offizielle Geschichtsbild anzuschreiben (etwa indem er einräumt, dass die Christen in China durchaus nicht zum Glauben gezwungen wurden, sondern dass sie sich freiwillig dazu bekennen konnten). Allerdings macht es sich Li Rui zu einfach, wenn er die offensichtliche Unfreiheit, in der die chinesische Gegenwartsliteratur existiert, knapp mit Anspielungen auf die Kontrolle durch Geld und Macht abtut.⁷² Lis Bedauern über den Mangel an Ausdruck von geistiger Tiefe im chinesischen Gegenwartsroman ist sicherlich ehrlich und richtig, aber einen überzeugenden Weg, wie diese Misere zu überwinden wäre, zeigt Li Rui mit *Martin Zhangs achter Tag* nicht auf. Dabei scheint er – glaubt man seinen Ausführungen in dem Interview – auf die Entwurfsplanungen für das Werk und die Suche nach einer geeigneten „Form“ durchaus erhebliche Mühe verwendet zu haben.⁷³ Li ist an seinem Stoff letztlich gescheitert, die Materie der christlichen Religion bleibt ihm fremd,⁷⁴ das meiste wirkt aufgesetzt und mühsam angelesen, Tiefe und Ergriffenheit teilen sich nicht mit, alles bleibt seltsam floskelhaft und dünn.⁷⁵ Wer dagegen wirklich etwas über die Lage des Christentums erfahren wollte und insbesondere herausfinden möchte, welche Art von Tiefe durchaus möglich war, der sollte sich eher an Liao Yiwus *God is Red* orientieren, in dem Liao den verbliebenen Spuren des Christentums in China nach 1949 in zum Teil sehr ergreifenden Geschichten nachspürt.⁷⁶

Chinas Literatur unserer Tage ist also vielfach zu „ungegenwärtig“ – sie weicht eher aus, als dass sie sich engagiert, und sie bewirkt daher auch zu wenig. Sie hat ihre Beziehung zur Gegenwart vielfach noch nicht geklärt. Das literarisch verarbeitete histori-

72 Vgl. Li Rui 2012, S. 246.

73 Vgl. ebd., S. 228 f.

74 Vgl. dazu ebd. S. 230.

75 Hilflös wirkt die Bitte Lis an seine Leser, die im Anhang angeführten Dokumente aus der Bibel und chinesischen historischen Quellen zu konsultieren. Die Diskussion der Gesprächspartner über die Eigenschaft und Probleme des Christentums bleibt schlichtweg dürftig. Vgl. ebd., S. 240.

76 Vgl. Liao 2011. Als eine weitere interessante Quelle käme Jin 2012 infrage.

sche Ereignis wird umso politischer, je dichter es an die Gegenwart heranreicht. Dabei wohnt gerade der guten und anspruchsvollen Literatur die wunderbare Kraft inne, für die Erscheinungen einer Zeit eine neue und ganz eigene Wahrnehmung bereitzustellen (d. h. Gegenwärtigkeit zu verstehen als „das Begreifen der Gegenwart über die Geschichte“), ohne sich einem politischen Programm zu unterwerfen und „Geschichte zu erzählen, ohne ins Ressentiment abzurutschen“.⁷⁷

Allerdings lässt sich dieser soeben geschilderte „Umgang“ mit Geschichte, ihre „Verwendung“ durch den Autor leicht missverstehen. Der Autor mag eine Anspielung durch Geschichtliches auf Gegenwärtiges mehr oder weniger bewusst implizieren – geschaffen wird diese Gegenwart immer nur durch die Erfahrungen des Lesers, wie sie George Steiner in seinem Essay „Reale Gegenwart“ beschreibt.⁷⁸

Steiners tief in die europäische Geschichte ästhetischer Wirkungsvorgänge eindringende Beschreibung lässt sich selbstverständlich auch auf China übertragen. Dabei gilt es allerdings zu berücksichtigen, dass sich vor allem die Kunst und die Literatur seit Jahrzehnten in einem Gefüge aus Mechanismen der Kontrolle zu bewegen haben. Mit „Öffnung“ und „Markt“ sind zwar die Spielräume gewachsen, doch von einer freien, unbehinderten künstlerischen Entfaltung ist man auch heute in China noch weit entfernt. Das Kreative, Schöpferische ist eingebunden in ein komplexes System von Markt und Kontrolle.

77 Vgl. zu den Zitaten das Interview mit Peltzer 2011.

78 Vgl. Steiner 1990, insbesondere S. 244, wo Steiner auf die Individualität der Erfahrung von Literatur eingeht.

4 Literatursystem und Literaturbetrieb in China. Die Folgen von Kontrolle und Markt

Die Diktatur ist ein Regime, in dem zitiert und nicht gedacht wird. Alle Leute zitieren aus dem gleichen gültigen Lehrbuch.
Ignazio Silone

4.1 Yan'ans Einfluss

Unter „Literatursystem“ wird hier zunächst jener Kontrollapparat aus staatlichen Institutionen, Instanzen und Verlagen verstanden, der in China nach 1949 als formaler organisatorischer Rahmen ins Leben gerufen wurde.⁷⁹ Ideell und konstitutionell orientierte man sich dabei geraume Zeit vor allem an dem seit den 1930er-Jahren in der Sowjetunion installierten stalinistischen Literatursystem.⁸⁰ Literaten und Intellektuelle waren demnach nicht einfach „der Idee“ oder „der Kunst“ verpflichtet, sondern hatten gemäß der von Stalin ausgegebenen Devise, als „Ingenieure des Geistes“ aufzutreten, eine vor allem an den ideologischen Vorgaben ausgerichtete gesellschaftliche Funktion auszuüben. Die entsprechenden literaturtheoretischen Debatten – in die auch kommunistische Kader aus China verwickelt waren – drehten sich seit den 1930er-Jahren um den „sozialistischen Realismus“.⁸¹ Die herausragende Persönlichkeit der chinesischen Vertreter war Zhou Yang 周扬 (1908–1989), ein einflussreicher Vertreter der literarischen Linken, der bereits 1933 mit Artikeln über den sozialistischen Realismus hervortrat und die Literaturszene in China jahrzehntelang als hoher Kader wesentlich beeinflusste.

Die von Mao Zedong auf der Konferenz über Kunst und Literatur in Yan'an im Jahr 1942 vorgegebene Devise der Zweckgebundenheit von Kunst und Literatur mit dem Ziel, den „Massen“ (insbesondere den Arbeitern, Bauern und Soldaten) zu dienen, war richtungsweisend für die folgenden Jahrzehnte und wird auch in der Gegenwart noch in einer Art und Weise als literaturtheoretisches Ereignis gefeiert, das ihre anhaltende ideologische Verbindlichkeit unterstreicht. Maos „Gespräche von Yan'an“ sind in der

79 Vgl. dazu die Übersicht zur Entwicklung des Publikationswesens in Kapitel 2 Kong 2005, S. 37–64.

80 Vgl. zur Schaffung der Russischen Assoziation proletarischer Schriftsteller sowie die Folgen u. a. Waagemans 1998, S. 283.

81 Vgl. dazu vor allem die als Übersicht zum Thema immer noch wertvolle Arbeit von Fokkema 1965. Zu den literaturtheoretischen Debatten in China seit den 1940er-Jahren vgl. den Beitrag von Zimmer 2011c.

Literaturwissenschaft bereits ausführlich behandelt worden.⁸² Ich will daher nur die wichtigsten Konsequenzen kurz nennen, wobei ich mich auf einen Zeitzeugen stützen möchte. Nachdem Zhao Chaogou 赵超构 (1910–1992), ein Journalist und später in der VR bekannter Zeitungsherausgeber, knapp zwei Jahre nach den „Gesprächen“ und im Anschluss an die Yan'an's Literatenzirkel erschütternde „Ausrichtungsbewegung“ 整风运动 zusammen mit einer Gruppe chinesischer und ausländischer Journalisten im Juni/Juli 1944 für sechs Wochen den Ort besucht hatte, fasste er seine noch frischen Eindrücke in einem Ende 1944 in der Xinminbao 新民报 publizierten Bericht mit dem Titel *Januar in Yan'an* 延安一月 zusammen.⁸³ Die Existenz von Zensur (Zhao benutzte in dem Bericht den Begriff des „Kontrollsystems“) war zwar offiziell von den Autoren verneint worden, doch verspürte er eine Atmosphäre, die die Schriftsteller davon abhielt, unbeschwert ihre Arbeit zu verrichten, auch wenn Autoren das abstritten. Gemäß Zhaos Beobachtungen gab es vor Ort keine institutionelle Einrichtung für die Ausübung von Kontrolle und Zensur, stets berief man sich auf Reaktionen der Leser unter den „Massen“. Bereits in Yan'an waren – wie zu einem großen Teil in der Gegenwart – nicht konkrete Richtlinien, sondern vielmehr die „Atmosphäre“ dafür verantwortlich, dass Schriftsteller sich bei der Beschäftigung mit bestimmten Themen Zurückhaltung auferlegten.⁸⁴ Diese Form der Selbstbeschränkung ist auch heute in China vielfach noch (und wie vor mehr als siebzig Jahren offiziell geleugnete) Praxis. Das Wesen der Zensur ist nicht das erteilte Verbot, sondern das aus Angst vor Sanktionen vorhandene Schweigen und Verschweigen. Ein anderes Problem gab es für Zhao im Zusammenhang mit der literarischen Qualität. Zhao Chaogou erwähnt Defizite der in Yan'an hergestellten Literatur vor allem in Bezug auf Maos Bemerkungen über Literatur und Kunst im Jahr 1942. In Anbetracht der großen Zahl von Autoren, die Zhao zufolge in Yan'an lebten, sei ihre Produktivität sehr gering. Außerdem bezweifelte er, dass die Autoren aus den großen Städten mit ihrem „bürgerlichen Hintergrund“ wirklich die Fähigkeit besäßen, über Fragen rund um das Leben der Arbeiter und Bauern zu schreiben, wie die Partei das forderte.⁸⁵ Die Antwort, die man Zhao daraufhin gab, lautete, die vermeintlich zu geringe Produktivität liege nicht an auferlegten Beschränkungen, sondern daran, dass die Schriftsteller noch im Prozess des „Lernens“ 学习 begriffen seien.⁸⁶ Es gibt hier m. E. eine direkte Beziehung zwischen der Furcht der Autoren, sensible Fragen in ihren Werken anzusprechen, und dem Mangel an Produktivität, vor allem aber dem Mangel an Kreativität. Auch in der Gegenwart diskutiert man dieses Thema noch. Chinas Intellektuelle beschwerten sich regelmäßig über den durch politischen Druck hervorgerufenen Mangel an Ideen 思想.⁸⁷ Bereits in Yan'an, um dies hier

82 Vgl. die Angaben zu vorhandenen Übersetzungen und Analysen der „Gespräche“ in Zimmer 2011c, S. 91–94.

83 Vgl. die Ausgabe Zhao Chaogou 1992.

84 Vgl. dazu ebd., S. 137 f.

85 Vgl. dazu ebd., S. 114.

86 Vgl. ebd., S. 114 und 136.

87 Vgl. dazu den Artikel über Hu Fayuns 胡发云 weiter unten noch zu erwähnenden Roman: „Sein Roman sorgte für heiße Diskussionen in der Welt des Geistes und der Literatur“ 使他的小说引发思想界文学界论战, in: Lianhe zaobao (Singapur) vom 25. Juli 2006.

abzuschließen, umwarben die Machthaber die Schriftsteller mit materiellen Vergünstigungen und sorgten dafür, dass ihre Lebensbedingungen überdurchschnittlich gut waren.⁸⁸ Obwohl die materielle Sicherheit aufgrund der Entwicklung der Marktwirtschaft in China heute nicht mehr die zentrale Frage ist, ist die Mitgliedschaft im Schriftstellerverband immer noch attraktiv, da man in den Genuss einer Reihe von – auch materiellen – Vergünstigungen kommt.

Neben diese massive geistige Kontrolle der chinesischen Schriftsteller und der Intelligenz trat bereits in der maoistischen Frühzeit die gnadenlose Bekämpfung Andersdenkender bis hin zu deren physischer Vernichtung. Ein prominentes Beispiel ist das Schicksal des kommunistischen Literaten Wang Shiwei 王实味 (1906–1947), der in seinem Essay „Wilde Lilien“ 野百合花 u. a. die Privilegien der neuen politischen Klasse von Yan'an angeprangert hatte und daraufhin nach einem Schauprozess 1942 zunächst aus der Partei ausgeschlossen und wenige Jahre später umgebracht wurde.⁸⁹

Die Lage änderte sich für Chinas Schriftsteller auch nicht, nachdem der Revolutionsfuror vorüber und die Volksrepublik ausgerufen war. Hu Fengs 胡风 (1902–1985) 1954 in seiner berühmten *Abhandlung in dreihunderttausend Worten* 三十万言书 vorgetragene Forderung nach „größerer Wahrhaftigkeit“ 真实 in Kunst und Literatur wurde zum Auslöser einer politischen Kampagne, der er gemeinsam mit einer ganzen Reihe weiterer prominenter Autoren und Intellektueller 1955 zum Opfer fiel. Die Partei und die Machthaber im Staat setzten ein Zeichen gegen den von Hu geforderten „Subjektivismus“⁹⁰, der als Kritik an den Doktrinen des Maoismus und Marxismus verstanden wurde.⁹¹ Die hier erwähnte Kampagne (die sich um eine lange Liste ähnlicher Maßnahmen erweitern ließe) hatte verheerende Auswirkungen auf die Entwicklung der chinesischen Literatur in den folgenden Jahrzehnten, indem sie die Autoren in eine Rolle zwängte und Themen sowie deren literarische Umsetzung festlegte.⁹² Um besser zu verstehen, in welchem institutionellen Rahmen sich die Literatur in der VR China bis in die Gegenwart entwickelt hat, ist zunächst ein kurzer Blick in die Vergangenheit notwendig, um sodann die Folgen in der Gegenwart näher zu beleuchten.

88 Vgl. den Abschnitt „Über das Leben der Schriftsteller“ 作家的生活, in: Zhao Chaogou 1992, S. 116 f.

89 Vgl. dazu Kubin 2005, S. 207 f.

90 In dem Abschnitt „Über den Charakter der Partei“ 关于党性 legte Hu seine Haltung bezüglich des „Subjektivismus“ der Intellektuellen in China nach 1949 dar und kam zu dem Schluss, dass Literatur und Kunst verfielen (萎缩) und leer (空虚) geworden seien, da man die Intellektuellen zu Werkzeugen der Propaganda gemacht habe. Vgl. Hu Feng 2003, S. 329 u. 337.

91 Vgl. Denton 1998, S. 2.

92 Vgl. ebd., S. 3–7.

4.2 Verbände

Bereits in den zwei Jahrzehnten vor der Gründung der VR China hatte es Anstrengungen gegeben, die Schriftsteller und Künstler Chinas organisatorisch zusammenzufassen. Eine frühe Organisation, die 1930 in Shanghai gegründete „Liga linker Schriftsteller“ 中国左翼作家联盟, stand nur vorübergehend als Sammelbecken für ein diffuses Spektrum „linker“ Schriftsteller zur Verfügung und blieb weitgehend einflusslos. Eine wachsende Nähe vieler Autoren zur Kommunistischen Partei (KPCh) und der zeitweilige Schulterschluss der Kommunisten mit der Kuomintang (KMT) zur Bündelung der Kräfte gegen die japanischen Aggressoren, die 1931 die Mandschurei annektiert hatten, waren die Hauptgründe für die Auflösung der „Liga“ im Jahre 1936.⁹³ Nach dem Sieg über Japan 1945 und der Sicherung und Erweiterung des Machtbereichs der KPCh in den darauffolgenden Jahren entstand eine vollkommen neue Lage mit dem Ziel, die sehr heterogene Literaten- und Künstlerszene neu zu gestalten. Im März 1949 trafen sich prominente Literaten, Schriftsteller, Künstler sowie Vertreter der Kulturszene zu einer vorbereitenden Sitzung. Darunter befanden sich u. a. Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978), Mao Dun 矛盾 (1896–1981), Ye Shengtao 叶圣陶 (1894–1988), Tian Han 田汉 (1898–1968), Yu Pingbo 俞平伯 (1900–1990), Xu Beihong 徐悲鸿 (1895–1953), Ding Ling 丁玲 (1904–1986), Ai Qing 艾青 (1910–1996), Zhao Shuli 赵树理 (1906–1970).⁹⁴ Mit zunehmender Nähe zum zentralen Sitzungstermin für die „Erste Nationale Konferenz der Vertreter aus Kunst und Literatur“ 第一次中华全国文艺作者代表大会 in Peking im Juli 1949 verstärkte sich der politische Charakter.⁹⁵ Zhou Enlai, Mao Zedong, Liu Shaoqi und weitere Mitglieder der KP-Führung tauchten auf verschiedenen Sitzungen auf bzw. gaben „Anregungen“.⁹⁶ Das Stichwort „Zusammenschluss“ 团结 wurde zur Devise erhoben, es ergingen Einladungen zur Beteiligung auch an die, die früher der Sache der KPCh nicht nahestanden, und selbst an erklärte Gegner der KP. Ähnlich wie bei der Politischen Konsultativkonferenz war es auch im Bereich der Kunst und Kultur das Ziel, möglichst alle gesellschaftlichen Gruppierungen einzubinden. Im Juli 1949 wurde schließlich Guo Moruo zum Vorsitzenden und Mao Dun sowie Zhou Yang wurden zu Stellvertretern des zuvor gegründeten „Verbandes der Chinesischen Literatur und Kunst“ 中国文学艺术界联合会 (China Federation of Literary and Art Circles) gewählt. Die Parteizweigstelle richtete man noch im Verlauf der Kon-

93 Vgl. Wang Hongzhi 2006.

94 Zu Ai Qing, Ding Ling, Tian Han, Ye Shengtao, Mao Dun und Guo Moruo finden sich die wesentlichen Angaben zu Leben und Werk in *Geschichte der chinesischen Literatur* (Bd. 9). Zhao Shuli war einer der wichtigsten Vertreter der chinesischen Bauernliteratur seit den 1940er-Jahren. Vgl. Zimmer 1990. Bei Xu Beihong handelt es sich um einen Maler, der der traditionellen chinesischen Malerei durch die Anreicherung mit westlichen Stilelementen wichtige Impulse gab. Der als Dichter und Historiker auf zahlreichen Gebieten tätige Yu Pingbo ging in die moderne chinesische Literaturwissenschaft vor allem aufgrund seiner maßgeblichen Beschäftigung mit dem klassischen chinesischen Roman *Traum der Roten Kammer* 红楼梦 ein.

95 Die Tagung im Juli 1949 hatte über sechshundert Teilnehmer; es gab fünf Untergruppen: 1.) Erzählkunst; 2.) Dichtung; 3.) Drama und Film; 4.) Musik; 5.) Kunst.

96 Vgl. dazu Wang Benchao 2007, S. 38.

ferenz ein und schuf damit für die Zukunft ein bleibendes Muster für kulturelle Einrichtungen und solche in Politik und Verwaltung. Der kurz „Verband“ *wenlian* 文联 genannten Einrichtung gehören heute ca. 50 Organisationen mit teils eigener Verwaltungsstruktur an, so z. B. der „Chinesische Schriftstellerverband“ (中国作家协会, kurz *zuoxie* 作协). Der Chinesische Schriftstellerverband orientierte sich, wie zu Beginn dieses Abschnitts bereits erwähnt, an dem Vorbild des in der Sowjetunion geschaffenen Modells und bildete eine wichtige kulturbürokratische Brücke zwischen den Schriftstellern und den Propagandaeinrichtungen der KPCh. Als Publikationsorgan des Schriftstellerverbandes entstand 1949 der Verlag „People's Literature“ 人民文学. Der Verlag und die herausgegebene Zeitschrift waren mit dem Mandat ausgestattet, die Kriterien für „anspruchsvolle“ Literatur nach den Maßgaben der KPCh zu entwerfen und für die Veröffentlichung „linientreuer“ Literatur zu sorgen. Weitere in der Folge entstehende Literaturzeitschriften orientierten sich an diesem Muster; die mittel- und unmittelbaren Folgen dieser auf Kontrolle zielenden Organisation lassen sich knapp wie folgt umreißen: 1.) Es kam zu einer wachsenden „Verstaatlichung“ der Künste. 2.) Die Kontrollmöglichkeiten des Staates wuchsen. 3.) Indem man die Autoren in das *danwei*-System der „Arbeitseinheiten“ integrierte, wurden sie von staatlichen Institutionen abhängig; die „Kulturarbeiter“ und „Kulturschaffenden“ wurden so Beamte mit einem öffentlichen Gehalt.⁹⁷ 4.) Die „privaten“ literarischen Zirkel wurden nach und nach aufgelöst. 5.) Die Publikation der „literarischen Produkte“ erfolgte über die an den „Verband“ auf der jeweiligen Ebene angebundenen Organe, Verlage, Zeitschriften etc. unter Berücksichtigung der „planwirtschaftlichen Besonderheiten“. In den Verlagen herrschte die strikte Beachtung der ideologischen Vorgaben durch die KPCh. Weder Autoren noch Herausgeber mussten sich Gedanken machen über die Nachfrage auf dem Markt oder die Interessen der Leser.

Zu einer rigiden ideologischen Ausrichtung kam es 1966 mit dem Beginn der Kulturrevolution, als Jiang Qing 江青 (1914–1991) mit der Unterstützung von Lin Biao 林彪 (1907–1971) die Literatur und Kunst unter ihre Kontrolle brachte. Die traditionelle Literatur wurde pauschal als „feudalistisch“ gebrandmarkt. In den „Acht Modelloperen“ wurde wie in anderen Werken der offiziellen Literatur das Bild des „proletarischen Helden“ verherrlicht, als historische Kulissen dienten Chinas Kampf um die Unabhängigkeit, die Kriege gegen Japan und die Kuomintang oder der Koreakrieg. Themen wie Liebe, Romantik, Familie waren verpönt, nur wenige Werke beschäftigten sich mit Lehrern, Schriftstellern, Künstlern und Wissenschaftlern. Gewünscht war stets, dass die Romane die Opferung des persönlichen Glücks zugunsten einer Erfüllung der politischen Pflicht propagierten.⁹⁸ Der wohl populärste Roman aus der Zeit der Kulturrevolution dürfte Hao Rans 浩然 (1932–2008) *Goldene Straße* 金光大道 gewesen sein, der ausführlich die Kollektivierungsbewegung auf dem Lande in den Jahren nach 1950 beschrieb.⁹⁹

97 Zur Situation der Schriftsteller in dieser frühen Phase nach 1949 vgl. Kong 2005, S. 14.

98 Vgl. ausführlicher Zimmer 2011c, S. 104 ff.

99 Der ersten beiden Teile des vierbändigen Romans erschienen 1972 bzw. 1974, 1976 kam ein Teil des dritten Bandes heraus, die vollständige Ausgabe lag erst 1994 vor. Es handelt sich

4.3 Zwang des Marktes und Öffentlichkeit

In den Jahrzehnten nach dem Beginn der Reform- und Öffnungspolitik im Jahr 1978 haben sich innerhalb des chinesischen Literatursystems dramatische Veränderungen abgespielt. Nach und nach verschwanden die einst überall sichtbaren „Xinhua-Buchläden“ von der Bildfläche und machten in großen Städten wie Shanghai der neuen Kette „Shucheng“ (Book City) Platz. Kleinere Buchläden etablierten sich entlang der Einkaufsstraßen oder bezogen Verkaufsräume in den Shopping Malls. Die Läden besetzten neue Nischen, für eine Weile stellte sich der Eindruck ein, es bestehe eine große Angebotsvielfalt. Die allgemeinen Veränderungen im Publikationswesen, neue Lesegegewohnheiten und ökonomische Zwänge setzten der ungezügelter Expansion rasch ein Ende, nicht jede Nische konnte gehalten werden. Die Lage in China ähnelt fraglos der auf Buchmärkten in vielen anderen Ländern der Welt. Dies spiegelt sich auch in den Klagen wider, die der öffentlichen Presse zu entnehmen sind: allen voran die Konkurrenz zu den Buchanbietern auf Plattformen im Internet und die rasante Verbreitung von E-Books. Hinzu kommen im internationalen Vergleich drastisch zu nennende Rabatte auf die Buchpreise durch Internetanbieter wie das mittlerweile ebenfalls in China tätige Unternehmen Amazon. Nachlässe von bis zu 30 % ohne Berechnung der Zustellkosten sind die Regel. Einer der Klagenden hat die Konkurrenz zwischen den Online-Buchanbietern und den Einzelhändlern bzw. den unabhängig arbeitenden kleinen Ketten folgendermaßen beschrieben: Die Buchläden würden zu Ausstellungsräumen, in denen sich die Kunden über das Angebot informierten und schmökerten, bestellt werde dann im Internet.¹⁰⁰ Vorhandene Bestimmungen, die dem Internetbuchhandel die Einhaltung von Preisen vorschreibt, werden offensichtlich nur äußerst lax kontrolliert, ein System, das die Buchläden steuerlich entlastet, befindet sich erst im Aufbau.¹⁰¹

Zu weiteren einschneidenden Veränderungen im chinesischen Literatursystem kam es schließlich vor allem in den 1990er-Jahren mit der konsequenter als vorher durchgeführten Marktwirtschaft auch im Bereich des Publikationswesens. Damit trug man mehreren Entwicklungen aus der Vergangenheit Rechnung. Eine quasi vollständige Kontrolle der Publikationen etwa war vielleicht noch in den Zeiten der strengen Abschottung gegenüber dem Ausland möglich, kam aber mit der Öffnungspolitik seit den späten 1970er-Jahren nicht mehr infrage und ließ sich auch angesichts der Nähe zu Hongkong und Taiwan nicht mehr konsequent aufrechterhalten. Hinzu kamen zunehmende Zwänge durch den Markt. Die staatlichen Subventionen für Publikationen gingen zurück und setzten die bereitgestellten „Produkte“ dem Zwang aus, attraktiver werden zu müssen. Im September 2003 wurden neue Vorschriften zur Regelung des

um einen der wenigen Romane aus der Kulturrevolution, die auch nach 1976 neu gedruckt und veröffentlicht wurden.

100 Siehe den Artikel Jiang Chuting 2011.

101 Vgl. dazu den Artikel in der Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 15.3.2013: „Staatsbürgerliche Privilegien für die privaten Buchläden“ 让民营书店享受国民待遇, in dem die Schriftstellerin Zhang Kangkang 张抗抗 zur Unterstützung des privaten Buchhandels aufruft.

Marktes für Publikationen erlassen, gleichzeitig hatte die Regierung Vorschriften für Investitionen im Buchsektor herausgegeben, wohl u. a. mit dem Ziel, die ideologische Kontrolle über den Publikationssektor zu verringern und eine stärkere Orientierung am Markt zuzulassen.¹⁰² In diesem Prozess der Erneuerung stellte sich vor allem die Frage, wie mit Investoren aus dem Ausland zu verfahren wäre. Der Auftritt des deutschen Medienkonzerns Bertelsmann auf dem chinesischen Markt wurde jedenfalls von chinesischer Seite nicht als erfolgreich betrachtet.¹⁰³ Als ein großes Problem der Industrialisierung und der Verfügbarkeit des Publikationsgewerbes für Investoren wird der Umstand gesehen, dass die Autoren zu „Produzenten“ werden und in Abhängigkeit vom Geschmack des Marktes und den Wünschen von Investoren geraten.¹⁰⁴ Die allgemeine Verflachung und Trivialisierung der Literatur wird daher sein Längerem beklagt und im Folgenden näher zu untersuchen sein.¹⁰⁵

Im Rahmen des Zwangs, sich den Gesetzen des Marktes auszusetzen und eigenwirtschaftlich zu planen, ließen sich einige Verlage ab der Mitte der 1990er-Jahre auf den gesetzeswidrigen Handel mit zugeteilten Lizenzen zur Veröffentlichung von Büchern ein. Durch diesen offensichtlich recht lukrativen Handel entstanden auch immer wieder Spielräume für die Publikation solcher Werke, die auf anderem Wege nicht zu ihren Lesern gefunden hätten.¹⁰⁶ Literaturagenten spielen seit einiger Zeit eine zunehmend wichtige Rolle, wenn es darum geht, Nischen auf dem Markt zu finden.¹⁰⁷ Ein rechtliches Restrisiko bleibt allerdings weiterhin bestehen.¹⁰⁸ „Bestrafungen“ sehen i. d. R. Strafzahlungen in unterschiedlicher Höhe vor, die schlimmstenfalls einen Verlag in den Ruin treiben können.¹⁰⁹ Darüber hinaus kann es jedoch auch sein, dass Redak-

102 Vgl. Han Han 2011, S. 184.

103 Vgl. ebd., S. 185, wo auch die Schließung des Bertelsmann-Buchclubs in Shanghai erwähnt wird. Laut eigenen Angaben von Bertelsmann sind die Investitionen im Mediensektor Chinas bis in die Gegenwart erfolgreich, vgl. <http://www.bertelsmann.de/strategie/wachstumsregionen/china/>, eingesehen am 18.2.2015.

An der Stelle sei auch auf die 2002/03 vorgenommene Auflösung bzw. Überführung der Xinhua-Buchläden in die China Xinhua Bookstore Association 中国新华书店协会 hingewiesen, die überwiegend mit Verwaltungs- und Kontrollaufgaben befasst ist und dem chinesischen Innenministerium untersteht.

104 Vgl. Han Han 2011, S. 185.

105 Vgl. ebd., S. 186.

106 Zu diesen „inoffiziellen Kanälen“ 二渠道 im chinesischen Verlagswesen vgl. Kapitel 3 in Kong 2005, S. 65–94. Interessant ist hier der Hinweis auf die problematische Materiallage. Kong weist darauf hin, dass es kaum zugängliches Material zu diesem Phänomen gebe, und stützt sich bei ihrer Untersuchung daher auf einen Roman (Yang Zhijuns 杨志军 1996 erschienen Buch *Der chinesische Buchhändler* 中国书商, hier S. 68–71).

107 Vgl. „Book publishers wage a battle of wits with censors“, in: South China Morning Post vom 13.3.2007, wo auch auf die etwas größeren Freiheiten bei Publikationen im privaten Sektor hingewiesen wird.

108 Zu den Regelungen des Handels mit den chinesischen Entsprechungen zu den ISBN- und den ISSN-Nummern vgl. die Veröffentlichung vom 29.1.1997, online: <http://www.people.com.cn/GB/14677/21980/22076/1898183.html>, eingesehen am 20.1.2015.

109 Zu einem geahndeten Verstoß durch einen chinesischen Verlag aus dem Jahr 2006 vgl. „Bestrafung des chinesischen Drei-Schluchten-Verlags wegen des Handels mit ISBN-Num-

teure und Angestellte von betroffenen Verlagen zu Reuebekundungen und einer an die finsternen Zeiten der Kulturrevolution erinnernden „Selbstkritik“ gezwungen werden. Den Betroffenen wird i. d. R. die Pflicht auferlegt, über die Angelegenheit Stillschweigen zu bewahren.¹¹⁰

Die vor diesem Hintergrund nach und nach eingeleitete Auflösung großer und ehemals staatlicher Medienkomplexe in kleinere, teilweise private oder halb private Unternehmen war von Beginn an langfristig angelegt und ist aufgrund der damit weiterhin verbundenen Sorge vor einem Kontrollverlust durchaus noch nicht abgeschlossen. Verlage und Publikationsorgane (sofern sie nicht grundsätzlich staatlichen Behörden zugeordnet sind) sollen aus dem starren und trägen staatlichen System entlassen werden, um sich möglichst gewinnbringend auf dem Markt zu behaupten. Gefordert werden mehr Flexibilität und die Entwicklung einer Dienstleistungsmentalität unter Berücksichtigung der anstehenden technischen Innovationen. Eine Entlassung in die Freiheit und eine Rücknahme der staatlichen Beschränkungen ist damit nun aber keinesfalls verbunden. Angestrebt wird nicht die Meinungs- und Diskursvielfalt als ein mögliches Ideal zur Förderung der Meinungsvielfalt, vielmehr besteht das Ziel darin, die Sicherstellung des ökonomischen Erfolgs mit der „Steigerung der Fähigkeit zur Anleitung des öffentlichen Diskurses“ 提高舆论引导能力 zu verbinden, sprich: die Kontrolle über den öffentlichen Diskurs auch weiterhin aufrechtzuerhalten.¹¹¹ Da insbesondere künstlerische Qualität schwer zu messen ist und zumeist auch vom Zeitgeschmack abhängt, schmückt man die Erfolgsmeldungen bei der Durchführung der Reformen im Verlags- und Nachrichtenwesen gerne mit Zahlen – ein Vorgehen, das durchaus noch an die Tonnenideologie aus den finsternen Zeiten der Planwirtschaft erinnert.¹¹²

Reformorientierte Kräfte beklagen daher, dass es um die Verlagsfreiheit in China weiterhin nicht zum Besten bestellt sei.¹¹³ Es herrsche, so die Folgerung, immer noch

mern“ 中国三峡出版社因买卖书号问题受处罚, online: <http://www.bkpcn.com/Web/ArticleShow.aspx?artid=054615&cateid=A02>, eingesehen am 20.1.2015.

110 Vgl. die Angaben in der Quelle des oben in einer Fußnote angeführten Artikels in der South China Morning Post („Book publishers wage a battle of wits with censors“).

111 Vgl. dazu den Artikel von Yu Zhong 余中 zu den Reformen im Nachrichten- und Pressewesen, dem ein Gespräch mit Liu Binjie 柳斌杰, dem Leiter des staatlichen chinesischen Amtes für das Nachrichtenwesen zugrunde liegt. In: Wenhui dushu zhoubao 文汇报读书周报 vom 13.5.2011.

112 Den Meldungen aus der Zeit der Tagung des Volkskongresses im März 2013 war diesbezüglich zu entnehmen, dass die Publikationen angesichts der Lockerungen bei der Vergabe der ISBN-Nummern auf über 400.000 und damit um ein Vielfaches gestiegen sind. Neu auf den Markt gekommen sind mehr als 120 Unternehmergruppen im Nachrichtenwesen und 49 Verlags- und Medienunternehmen. Als herausragend wird die Steigerung von Romanpublikationen betont: Von den lediglich hundert jährlichen Titeln der zurückliegenden Zeit sei man derzeit bei stattlichen dreitausend Romantiteln angelangt. In der Folge des Nobelerfolgs von Mo Yan erhofft man sich Ähnliches für weitere chinesische Romane. Vgl. den Artikel von Yu Zhong nach einem Gespräch mit Liu Binjie, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇报读书周报 vom 8.3.2013.

113 Vgl. Wu Jiang 2015. Der Beitrag bezieht sich auf einen hinterlassenen Entwurf des Amtes für Publikationswesen, der 1980 dem Parteisekretär des ZK vorgelegt wurde mit Vorschlä-

die reine Willkür, wenn Einrichtungen aus dem Publikationsgewerbe (d.h. Organe der Zensur) wahllos und unter Anführung von nicht nachvollziehbaren Gründen wie angeblichen Verstößen gegen Verfassung und Gesetze oder Gefährdung der nationalen Sicherheit Publikationen verbieten oder gegen Verlagsmitarbeiter vorgehen.¹¹⁴ Manche Bücher würden plötzlich als „überaus problematisch“ eingeschätzt, die Gründe blieben meist geheim. Der Appell, mittels eines Presse- und Publikationswesens auf der Grundlage von Recht und Gesetz eine unbehinderte Kommunikation zu ermöglichen, damit die „Entwicklung und Blüte der Nation“ in einer „demokratischen Atmosphäre“ zustande komme, ist bislang wenigstens nicht erhört worden. Im Gegenteil überwiegt gerade in jüngerer Zeit wieder die „Herrschaft durch Menschen“ 人治, zur Bindung der Herrschaft an das Recht 法治 kommt es weit seltener.¹¹⁵

In die Überlegungen zum aktuellen Literatursystem Chinas fließen gelegentlich Hinweise auf Status und Rolle der Schriftsteller in der Öffentlichkeit ein.¹¹⁶ Die weiter unten in diesem Abschnitt von mir entwickelten Gedanken zum „Spielraum“ lassen sich ansatzweise als eine spezifisch chinesische Form jener Öffentlichkeit verstehen, wie Habermas sie im Sinn hatte. Dennoch hinkt der Vergleich mit China, wenn ihm der Gedankengang zugrunde liegt, es sei quasi der Markt gewesen, der aus den Schriftstellern seit der Öffnung Vertreter einer bürgerlichen Öffentlichkeit gemacht habe.¹¹⁷ Die weiter unten beschriebenen halb öffentlichen Spielräume besitzen als einzige Grundlage die jederzeit einschränkbare bzw. zu widerrufende Duldung durch die staatlichen Instanzen, wozu nicht unwesentlich der selbst gewählte Status der Autoren beiträgt. Das System des nationalen und der regional-lokalen Schriftstellerverbände ist heute nicht mehr mit dem aus der Vergangenheit vergleichbar. Vielmehr existiert in der Zwischenzeit ein ganzes Bündel an unterschiedlichen Formen im Verhältnis zwischen Verband und Autor. Auch wenn die Unabhängigkeit von Schriftstellern heutzutage deutlich zugenommen hat, besitzt der Schriftstellerverband auch weiterhin erheblichen Einfluss. Die Zeiten der damals gefeierten „Nationalschriftsteller“, die literarisch für die gesamte Nation sprachen, sind vorbei. Das System der im Rahmen regionaler bzw. lokaler Verbände tätigen Schriftsteller lebt allerdings weiterhin fort. Einer nicht mehr ganz aktuellen Quelle zufolge gab es im Zeitraum 2009/2010 in den Schriftstellerverbänden der Provinzen und Städte immerhin noch um die 300 fest angestellte Schriftsteller (*zhuan ye zuo jia* 专业作家).¹¹⁸ Hatte es in den 1980er- und 1990er-Jahren

gen zur Herstellung von mehr Freiheit im Verlagswesen. Artikelverfasser Wu zitiert Auszüge aus dem Bericht von 1980, in denen mit Bezug auf die Verlagsfreiheit in China von „leeren Worten“ 徒托空言 die Rede ist.

114 Vgl. ebd., S. 56.

115 Vgl. ebd., S. 57.

116 Vgl. meine Ausführungen in der Einleitung und den kurzen Hinweis bei Veg 2014, S. 8.

117 Auf den komplexen Begriff des Bourgeois kann hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. zu dem so bei Veg (2014) anklingenden Bild vom Bourgeois die in der neuen Arbeit von Moretti (2014) angebotene Deutung des Bourgeois als eines kühnen, auf Distanz zur Macht gehenden „Realisten und kreative[n] Zerstörer[s]“ (S. 265), der stets den eigenen Vorteil im Blick hat und sich im Zwiespalt zwischen kühler Ratio und gefährlicher Vision befindet (S. 266).

118 Vgl. Duan Chongxuan 2010, S. 17.

zunächst so ausgesehen, als hegten viele Schriftsteller Bedenken, sich dem „System“ anzuschließen und Beschränkungen unterworfen zu werden,¹¹⁹ so kam es nach einer Phase, in der die Verbände vertragliche Vereinbarungen mit den Autoren trafen und in der größtenteils der Markt über Wohl und Wehe der Schriftsteller entschied, zu vermehrter Kritik am Vertragssystem für Autoren sowie einer Wiederbelebung des Systems fest angestellter Autoren.¹²⁰

Die in der chinesischen Literaturwissenschaft hin und wieder auftauchende rhetorische Frage, ob die mangelnde Weltgängigkeit der chinesischen Literatur nicht vielleicht auch etwas mit dem Literatursystem in China zu tun haben könne,¹²¹ beantwortet sich angesichts dieser Entwicklungen von selbst. Konstant geblieben ist trotz des oben knapp skizzierten Wandels im Literatursystem fraglos die weiterhin jederzeit mögliche Kontrolle. Im Folgenden soll daher zunächst versucht werden, die wichtigsten Mechanismen und Besonderheiten der chinesischen Zensur zu umreißen, um sodann etwas näher auf ihre konkrete Wirkung zu sprechen zu kommen.

4.4 Zensur

Die Beschäftigung mit der Zensur und ihren Auswirkungen ist innerhalb der Literaturwissenschaften ein relativ junges Gebiet, der Begriff der „Zensurforschung“ ist noch nicht lange in Gebrauch. Neuere Arbeiten zu dem Thema zeigen jedoch, dass die Beschäftigung mit der Zensur äußerst lohnend sein kann und mittlerweile weit über den klassischen Bereich der Auseinandersetzung mit Zensur in Form vorwiegend literaturhistorischer Untersuchungen hinausgegangen wird. Neben Typologien von Zensur (z. B. Vor- und Nachzensur, Selbstzensur etc.) bilden Zensurdefinitionen, die Geschichte der Zensur in einem bestimmten Land oder einer bestimmten histo-

119 Vgl. ebd., S. 23.

120 Die hierzu konsultierte Quelle Li Qing (2009) gibt Auskunft über die Reformen im Peking-Verbandswesen der Schriftsteller. Den Angaben zufolge begann man 1986 in Peking versuchsweise damit, die lebenslange Anstellung der Autoren auf eine vertragliche und zeitlich befristete Anstellung umzustellen. Ziel dabei war es, die Wettbewerbsfähigkeit der Literatur zu erhöhen. Im Rahmen der auf zunächst zwei Jahre befristeten Verträge wurde das Grundgehalt vom Schriftstellerverband gezahlt, ohne dass die Autoren Verbandsmitglieder wurden. Die Schriftsteller gehörten weiterhin ihrer ursprünglichen Arbeitseinheit an, von der auch die soziale Versorgung gewährleistet wurde. Für das vom Verband bereitgestellte Gehalt mussten Autoren jährlich literarische Werke in bestimmtem Umfang liefern. Das zunächst rigide Vertragssystem wurde nach dem Jahr 2000 flexibler gestaltet. Seitdem ist es Schriftstellern möglich, gegen ein Entgelt die mit dem Verband vereinbarten Leistungen im Rahmen definierter Projekte zu erfüllen, ohne Verbandsmitglied zu werden. Die Form der Festanstellung durch den Verband gibt es weiterhin, allerdings hat sie einen Wandel durchgemacht. Im Rahmen von fünfjährigen Verträgen werden Umfang und Qualität von anzufertigenden Werken vereinbart. Werden die Vereinbarungen nicht erfüllt, so kommt es zu keiner weiteren Vertragsverlängerung. Das Pensionsalter für diese Form der grundsätzlich möglichen Daueranstellung liegt bei 60 Jahren.

121 Vgl. Duan Chongxuan 2010, S. 24.

rischen Epoche sowie die Ästhetik der Zensur in der Zwischenzeit ein breites Spektrum zur Betätigung. Unter Zuhilfenahme diverser Theorien aus der Psychologie, der Diskursanalyse, der Machttheorie Michel Foucaults oder der Feldtheorie des Soziologen Pierre Bourdieu lassen sich außerdem ganz neue Interaktionen von Akteuren und Betroffenen herausarbeiten.¹²² Besonders Foucaults Überlegungen zur Macht sind insofern interessant, als dort auf Wechselwirkungen zwischen Aktion und Reaktion von Zensoren und Zensierten und die Auswirkungen auf die Literatur eingegangen wird, wie sie auch in China vorkommen.¹²³ Systematisiert man Fragen wie etwa „Wer zensiert wen?“ und „Was wird auf welcher (z. B. rechtlichen) Grundlage und in welcher Form (unter Berücksichtigung der von der Zensur Betroffenen – also Autor, Leser, Verlagsangestellte, Funktionsträger des Kulturbetriebs etc.) zensiert?“, so lassen sich im Idealfall aufschlussreiche Kommunikationsmodelle entwerfen, mit denen die ganze Komplexität der Zensur veranschaulicht werden kann.¹²⁴ Wir werden im Folgenden mit dem Blick auf die Literatur Chinas und die Autoren Beispiele einer bislang kaum erforschten „Ästhetik“ von Zensur kennenlernen.¹²⁵ Je näher man den Blick auf das Phänomen der Zensur freilich richtet und Abläufe zu verstehen bemüht ist, desto deutlicher wird allerdings ein ganz anderes Problem: das der Quellen. Es ist relativ einfach, die Zensurproblematik aus historischer Perspektive und vor allem nach dem Niedergang der die Zensur ausübenden politischen Systeme zu analysieren, um anhand der dann möglicherweise vorhandenen Quellen die Auswirkungen auf Literatur und Autoren aufzuzeigen (man denke nur an das „Dritte Reich“ oder die DDR). Da das politische System in der VR China nicht überwunden ist, kann also auch hier nur mithilfe eigener Beobachtungen das eine oder andere Zensurphänomen dokumentiert werden, auch die „Neigung zu anekdotischer Darstellung“ wird daher nicht zu umgehen sein.¹²⁶ Die Zensur ist auch im China des 20. Jahrhunderts nicht aus dem Nichts entstanden, sondern blickt durchaus auf eine lange Tradition zurück.¹²⁷

Sehen wir uns zunächst den Apparat der Zensur an, wie er sich in der Gegenwart zeigt.¹²⁸ Es gibt eine komplexe Struktur der mit Fragen der Zensur befassten politischen

122 Vgl. Müller 2010, S. 325 f.

123 Vgl. ebd., S. 341.

124 Vgl. ebd., S. 334.

125 Zu der zensurinduzierten Ästhetik in Form eines „äsoptischen Schreibens“ durch die Verwendung von Fabeln, Metaphern und Metonymien zur Konstruktion von Anspielungen, Umschreibungen und der Vermeidung von direkter Kritik bezüglich der westlichen Literatur vgl. Müller 2010, S. 344 f. Ausführlicher in: Levine 1994.

126 Vgl. Müller 2010, S. 324.

127 Vgl. zur Tradition der Zensur in China Zimmer 2003. Zu aktuelleren Entwicklungen in den vergangenen Jahren vgl. außerdem die beiden Artikel von Zimmer (2008) und „Wo Marc Aurel der Star ist. Was man über den chinesischen Buchmarkt wissen sollte jenseits des Umstands, daß es eine Zensurbehörde gibt“, Mitarbeit an dem Artikel in: der Freitag, Nr. 43 vom 15. Oktober 2009, S. 13.

128 An wichtigen Arbeiten zur Frage des Zensurapparates in China liegen vor: Esarey 2006; Goldman 1981; Link 2000; Scharping 2007; Schoenhals 1992; Shambaugh 2007. Vgl. auch die Magisterarbeit von Esser 2010. Einen hervorragenden Überblick zum Thema Zensur bietet Schütz 1990.

Organe in der VR China. Immer neue Betätigungsfelder lassen eine strenge Aufgabenverteilung nicht zu. Außerdem wird das System den sich verändernden Bedingungen regelmäßig angepasst. Da meist nur vage konkretisierte Fragen wie „Sicherheit“ und „Moral“ im Raum stehen, kann es durchaus sein, dass eine Reihe der verschiedensten Ministerien, Ämter und Büros in Aktion tritt.¹²⁹ Planerisch und administrativ sind insgesamt neun Komitees und Organe direkt mit der Zensur beschäftigt, ihre Struktur und personelle Zusammensetzung ist für Außenstehende nur begrenzt erkennbar.¹³⁰ An der Spitze steht dabei die inoffizielle sogenannte „Zentrale Führungsgruppe für Propaganda und Ideologie“ 中央宣传思想领导小组.¹³¹ Die konkrete Steuerungsinstantz mit der Befugnis, Weisungen gegenüber der staatlichen Verwaltung zu geben, ist die „Propagandaabteilung des ZK der KPCh“ 中共中央宣传部, deren Einflussbereich alle Medien in China umfasst. Öffentlich tritt die Propagandaabteilung jedoch dabei so gut wie nie in Erscheinung.¹³² Der Propagandaabteilung sind verschiedene Organe unterstellt, die sich um die praktische Umsetzung der ideologischen Richtlinien kümmern. Dazu gehörten in der Vergangenheit neben der Nachrichtenagentur Xinhua und dem Informationsbüro des Staatsrats 国务院新闻办公室 vor allem die „Staatliche Verwaltungsbehörde für Presse und Publikationswesen“ (engl. General Administration of Press and Publication [GAPP] 中华人民共和国新闻出版总署) und die „Staatliche Verwaltungsbehörde für Radio, Film und Fernsehen“ (engl. State Administration of Radio, Film, and Television [SARFT] 国家广播电影电视总局), die im Frühjahr 2013 zu einer neuen Superbehörde – der „Staatlichen Verwaltungsbehörde für Presse, Publikationswesen, Radio, Film und Fernsehen“ (engl. State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television of the People's Republic of China [SAPPRFT] 国家新闻出版广电总局) – zusammengefasst wurden.¹³³ Nach Berichten über von einem Verbot betroffene Bücher, die oft über die in Hongkong erscheinende South China Morning Post den Weg in die Öffentlichkeit fanden, sprach in der Vergangenheit GAPP die Verbote aus, nachdem der Behörde zuvor von der zentralen Propagandabehörde Listen mit indizierten Büchern übermittelt worden waren. Dabei von der GAPP oder ihr nahestehenden Personen gelegentlich angeführte Gründe konnten auf den Verrat von Staatsgeheimnissen lauten, oder sie erschöpften sich in Andeutun-

129 Vgl. Scharping 2007, S. 103.

130 Vgl. Shambaugh 2007, S. 30 f.

131 Vgl. dazu Scharping 2007, S. 99, und Shambaugh 2007, S. 32.

132 Vgl. Esser 2010, S. 25, und Scharping 2007, S. 99 f.

133 Hinweise auf Pläne im Zusammenhang mit der Reform des Regierungsapparates auf der Sitzung des Nationalen Volkskongresses im März 2013 finden sich unter http://news.xinhuanet.com/2013lh/2013-03/14/c_115030825.htm; die aktuelle Webseite der SAPPRFT findet sich unter dem Link <http://www.sarft.gov.cn/>, beide eingesehen am 19.2.2015. Dass die SAPPRFT mittlerweile aktiv geworden ist, lässt sich u. a. auch Berichten der englischsprachigen Medien in China entnehmen. So heißt es beispielsweise in der Ausgabe der Global Times vom 2. März 2015 unter der Überschrift „Fifty Shades Too Racy For China“: „Since last year, the State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television (SAPPRFT) has been tightening its examination of imported TV dramas and movies on domestic stream websites.“

gen, dass ein Autor mit einem Werk „eine Linie überschritten“ habe.¹³⁴ Gleichzeitig mit Verboten wurden in der Vergangenheit (und werden allem Anschein nach weiterhin) von den dem Propagandabüro unterstellten Instanzen richtungsweisende Angaben darüber gemacht, in welchem thematischen Rahmen sich die Literatur sowie die Medien bei Veröffentlichungen zu bewegen haben.¹³⁵ Die ausführenden Organe der kulturellen Kontrollarbeit konkret vor Ort sind überaus vielfältig. In der Praxis regelmäßig anzutreffen sind das Propagandabüro und eine gewöhnlich der lokalen Polizeibehörde 公安局 unterstellte Abteilung zur „Verteidigung der Kultur“ 文化保卫 (meist kurz einfach *wenbao* genannt).¹³⁶

Eine ganz eigene Dimension hat in den vergangenen Jahren in China die Internetzensur angenommen.¹³⁷ Schätzungen zufolge sind in China heute mehr als 40.000 amtlich bestellte Zensoren tätig, um die aufwendigen Kontrollmechanismen im Internet technologisch und ideologisch auf dem neuesten Stand zu halten.¹³⁸ Welches Ausmaß die staatlich verordnete Zensur in der Zwischenzeit erreicht hat, zeigt ein von einem großen Chor stolz vorgetragenes Lied mit dem Titel „Internet-Supermacht“ (*wangluo qiangguo* 网络强国), das eine staatliche Fernsehstation im Februar 2015 seinen Zuschauern bei einer Gala kurz vor dem Neujahrsfest bot und in dem von den „glorreichen Träumen im Netz“ die Rede ist.¹³⁹

Gesperrt sind in China bereits seit Längerem Facebook, Youtube und Twitter, seit Juni 2014 sind auch die Dienste von Google und der Cloud-Storage-Einrichtung

134 Vgl. zu einem Verbot von acht Büchern den Artikel „Eight books banned in crackdown on dissent“, in: South China Morning Post v. 19.1.2007. Wenige Tage nach dem Bekanntwerden des Verbots wurde der Vorfall von einem Leiter der GAPP wiederum bestritten, es wurde allerdings eingestanden, dass man die acht zur Debatte stehenden Titel einer Prüfung unterziehe („We indeed investigated and handled the eight books according to the law because some contained pornographic content, some could cause religious and ethnic minority problems and some have touched on national security and state secrets, Mr Yan said“), vgl. den Artikel „Official denies banning books“, in: South China Morning Post v. 9.2.2007. Vgl. ergänzend dazu auch den Artikel „Censor visits author to explain book ban“ in der South China Morning Post vom 8.2.2007 sowie in der gleichen Ausgabe des Blattes den Leitartikel „Book bans at odds with modernisation effort“.

135 Vgl. dazu den Artikel „Propaganda officials set out banned subjects for the media“, in der South China Morning Post vom 24.2.2007, in dem zwanzig „Verbotszonen“ aufgeführt werden.

136 Gespräch mit Wang Jun, einem Kunstkritiker, am 23.11.2013 auf dem Gelände Moganshan lu in Shanghai, wo Wang ein Büro besitzt. Wang erwähnte Szenen bei einer kurze Zeit zuvor erfolgten Eröffnung einer Ausstellung in Peking. Ein Mann sei erschienen und habe auf eine Reihe von Bildern gezeigt, die nicht gezeigt werden dürften. Eine Begründung sei nicht gegeben worden, ebenso wenig sei eine offizielle Legitimation vorgelegt worden.

137 Vgl. zum Thema Wacker 2003. Eine umfangreiche Bibliografie aus dem Jahr 2013 ist zu finden unter dem Link <http://www.com.cuhk.edu.hk/c-centre/pdf/CIRBiblio-May2013.pdf>, eingesehen am 21.2.2015.

138 Vgl. dazu die Angaben in dem Artikel Soroka 2012.

139 Vgl. den Link <http://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/china-die-internet-zensoren-und-ihr-heldenlied-a-1018485.html>, eingesehen am 15.2.2015.

Dropbox nicht mehr zugänglich.¹⁴⁰ Kritische Blog-Einträge werden gelöscht, im Westen wohl prominentestes Beispiel ist das Verbot des Blogs des Künstlers Ai Weiwei 艾未未, der Peking erst im August 2015 verlassen durfte.¹⁴¹ Auch die Kommunikation bei „Weibo“¹⁴² wurde und wird regelmäßig zensiert. Gefahrloses Chatten ist nicht möglich, Mikroblogger müssen sich in China seit einiger Zeit offiziell mit ihrem richtigen Namen anmelden. Die „Zensurlogik“ orientiert sich dabei an bestimmten Schlüsselbegriffen. Gängig sind in der chinesischen Blogger-Szene (wie in der Literatur) Anstrengungen, die Zensur mithilfe von Anspielungen, Umschreibungen, Abkürzungen usw. zu umgehen und dabei eine ganz neue Sprache zu entwickeln.¹⁴³

4.4.1 Spielräume

Wie funktioniert nun die Zensur in der Literatur und bei den Schriftstellern ganz konkret? Ich will im Folgenden versuchen, einige der durchaus vorhandenen Spielräume aufzuzeigen, die chinesischen Schriftstellern zur Verfügung stehen. Hier wird weder ein Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Systematik erhoben. Der Begriff des „Spielraums“ wird hier als Alternative zu den in der Soziologie ansonsten meist gebrauchten Begriffen des „Raums“ oder des „Feldes“ verwendet. „Feld“ und „Raum“ bieten dabei nur mehr oder weniger klare Grenzen zu dem umschlossenen Territorium. Gerade für die Literatur scheint mir der Begriff des „Spielraums“ dagegen insofern besser geeignet zu sein, als er nicht die Umrandung als solche meint, sondern den Raum als Ort der Bewegung bezeichnet, der von mehr oder weniger klaren und bekannten Regeln („Spielregeln“) geordnet wird, ohne dabei den regellosen Raum („Freiraum“) unbeachtet zu lassen.

Die erste hier angeführte Spielraumvariante bezeichnet die Möglichkeiten von Schriftstellern, die in der VR China leben und arbeiten, ihre im Inland aus offensichtlich ideologischen Gründen bzw. gegen mehr oder weniger klare Publikationsverordnungen verstößenden und nicht zu publizierenden Werke innerhalb des chinesischen Sprachraums jenseits der Volksrepublik (also in Hongkong, Taiwan oder Singapur) zu veröffentlichen. Ein gutes Beispiel bietet das Werk von Yan Lianke. Nach dem Verbot seines Romans *Dem Volke dienen* 为人民服务 in der Volksrepublik im Jahr 2005

140 Zeitpunkt dieser Aussage ist Mitte August 2015.

141 Dokumentiert in: Ai Weiwei 2011.

142 Die chinesische Abkürzung für „MicroBlog“, eine Plattform zur Verbreitung von kurzen Textnachrichten, die eine geringe Menge an Zeichen nicht überschreiten dürfen und in der Zwischenzeit vielfach abgelöst durch WeChat, eine Nachrichten-App für Smartphones.

143 Zu einer Übersicht der in den Jahren 2011/12 zensierten – und je nach politischer Wetterlage ggf. auch wieder freigegebenen – Begriffe vgl. Ng 2013. Zur Bearbeitung lag hier die chinesische Übersetzung in Langzeichen vor, erschienen unter dem Titel 微博不能说的关键词. Der Autor listet in dem Buch mehr als 150 gesperrte Begriffe auf. Die Begriffe sind thematisch sortiert in acht Kapiteln nach Personennamen, Medien, Sex, Gewalt usw. Wie der Verfasser in der Einleitung darlegt, erfolgt die Zensur aufgrund offizieller Vorschriften und der Selbstzensur des Weibo-Webseitenbetreibers Sina.

erschien das Buch in einem Verlag in Hongkong. Der weiterhin in Peking schreibende und an der Renmin-Universität – der klassischen Ausbildungsstätte für Chinas Kaderelite – unterrichtende Schriftsteller veröffentlichte daraufhin einen Teil seiner Bücher, bei denen er vermutlich davon ausging, dass eine Publikation in der VR nicht möglich sein würde, anderswo. Sein im letzten Kapitel näher zu untersuchendes Werk *Vier Bücher* 四书 über die Hungerkatastrophe in den 1950er-Jahren kam 2010 in Hongkong heraus.

Ein weiterer interessanter Fall ist der des im südchinesischen Hangzhou lebenden Schriftstellers Huang Renke 黄仁柯 im Zusammenhang mit seinem Buch *Zeugnisse von Augenzeugenberichten*.¹⁴⁴ Der Verfasser berichtet im Nachwort über den mühsamen und lange Zeit erfolglosen Prozess der Veröffentlichung aufgrund immer neuer Zensurmaßnahmen.¹⁴⁵ Für die Abfassung des Buches waren sechs Jahre notwendig. Aufgrund der vor der Veröffentlichung vorzunehmenden Überprüfungen entstanden so im Laufe der Zeit sage und schreibe sieben unterschiedliche Fassungen des Textes. Nach drei bereits abgeschlossenen Überprüfungen lag das Manuskript noch einmal für drei Jahre beim Verlag. Dort hatte man – so die schließlich folgende Verlautbarung – nach den einschneidenden Veränderungen im Verlagswesen offenbar schlicht vergessen, den Zensor für seine Mühe zu bezahlen. Als Grund für die zögernde Haltung bei der Publikation wurde immer wieder darauf hingewiesen, im Buch handle es sich um „delikate Fragen“ 敏感问题 und „sensible Persönlichkeiten“ 敏感人物. Als dann eine erneute Überprüfung angekündigt wurde, entschloss sich der Verfasser in Absprache mit einer der im Buch vorgestellten Personen (die bereits 92 Jahre alt war und nicht bereit war, eine weitere Änderung des Textes hinzunehmen), anderweitig nach Wegen der Veröffentlichung zu suchen. Die Zensoren hatten vor allem Anstoß genommen an einigen Formulierungen und einer Bewertung von Mitgliedern der politischen Führung in den 1950er-Jahren. Obwohl das Buch dann im Frühjahr 2014 in Hongkong erscheinen konnte, hatte es der VR-Zensurapparat nicht aus dem Blick verloren. Der Autor wurde mehrmals kontaktiert, Nachfragen zum Stand der Veröffentlichung kamen von der Zensurbehörde und dort speziell einer Abteilung für die Kontrolle von illegal verbreitetem pornografischen Schrifttum. Weitere Schwierigkeiten ergaben sich bei der Beschaffung des Buches. Der Vereinbarung mit dem Verlag lag zugrunde, dass der Verfasser auf ein Honorar verzichtete und sechzig Belegexemplare bekommen sollte. Das Problem allerdings war: Chinas Zensurbehörden hatten die Einfuhr von Büchern aus Hongkong untersagt, Hongkonger Kurierdienste lehnten Sendungen in die Volksrepublik ab. Freunde und Bekannte des Verfassers bemühten sich daraufhin, Exemplare des Buches im Gepäck von Hongkong über die Grenze nach China zu bringen.

Wie die literarische Zensur in China arbeitet, das wird am Beispiel des dritten hier zu behandelnden Falles klar, bei dem ein Vergleich zwischen der zensierten und der in der VR erschienenen Fassung seines Buches mit der in Hongkong veröffentlichten vollständigen Version vorgenommen werden konnte.

144 Vgl. zu dem vollständigen Titel Huang Renke 2014.

145 Vgl. Huang Renke 2014, S. 320–322.

Hu Fayun beschreibt in seinem Roman *So ist es@sars.com* 如焉@sars.com anhand der im Frühjahr 2003 ausgebrochenen Sars-Epidemie eines der Grundübel in der politischen Entwicklung Chinas: den aus Furcht vor der Einbuße der eigenen Macht ausgeübten Zwang zur Unterdrückung ungünstiger Nachrichten.¹⁴⁶ Per se ein heikles Thema, aber Hu, der nicht nur einen Torso schaffen will, tut noch mehr: Er versucht zu erklären, wie es noch 2003 zur Geheimhaltung eigentlich nicht geheim zu haltender Nachrichten kommen konnte, indem er einen Blick auf die frühe Geschichte der VR China wirft. Die politischen Kampagnen in den 1950er-Jahren mit Zensur und Verfolgung, die brutale Niederschlagung der Demonstrationen 1989 und dann eineinhalb Jahrzehnte später Sars. Die Botschaft, die Hu hier mitgibt, ist klar: Die Katastrophen wiederholen sich, die Bäume wachsen in China auch heute trotz aller Entwicklungserfolge immer noch nicht in den Himmel. Aber – und ebendas ist das Perfide an der chinesischen Zensur in unseren Tagen – diese Botschaft liest man nur im Ausland, nicht in der für die VR bestimmten Fassung des Buches.

Vermutlich hat Hu gehant, dass die Originalversion kaum als gedrucktes Buch einer größeren Öffentlichkeit zugänglich sein würde, denn er ermöglichte den Lesern anfangs die Lektüre der vollständigen Romanfassung im Internet. Die gedruckten Fassungen der Version aus dem Netz wurden in Peking fast doppelt so teuer wie das spätere Buch verkauft. Bei der Buchversion musste Hu dann Federn lassen, doch er hat in der VR um sein Buch gekämpft, immerhin hat man das Werk nicht ganz vom Markt genommen. Und es ist – von der Menge her betrachtet – nicht allzu viel gestrichen worden, gerade einmal ca. 6000 Zeichen. Auch gekürzt ist *So ist es@sars.com* immer noch ein gutes und anspruchsvolles Buch, doch es verliert sich in den aus der chinesischen Literatur weithin bekannten Andeutungen. Damit wird klar, dass es ebendie gestrichenen Reflexionen auf die Vergangenheit, die Herleitungen und Kommentare zu historischen Ereignissen und Personen sind, die die Brisanz des Werkes ausmachen. Durch die Streichungen entstehen keine logischen Lücken, aber der Eindruck bleibt letztlich schal. So fehlt z. B. in Kapitel 25 ein längerer Abschnitt über die zunehmende Enttäuschung unter den Intellektuellen in den 1950ern angesichts der katastrophalen politischen Entwicklungen am Ende des Jahrzehnts.¹⁴⁷ Weiterhin fehlen im selben Kapitel die Kritik am Personenkult Maos und ein Stück weiter die Anspielung auf die Romanisierung der Gewalt.¹⁴⁸ Gestrichen ist auch eine längere Passage in Kapitel 37 darüber, wie die Menschen in China durch die Ereignisse vom 4. Juni 1989 den Glauben an das System verloren.¹⁴⁹ Ebenfalls gestrichen ist ein Stück weiter im Text die Bemerkung über die Verantwortung von Deng Xiaoping für das Massaker. In Kapitel 45 schließlich ist in der zensierten Version ein Satz mit dem Hinweis auf die Wiederholung von Katastrophen in der chinesischen Geschichte gestrichen worden. Der Sinn der Streichung ist klar: Die Übel der Vergangenheit sollen dem Vergessen anheimfallen, Herleitungen

146 Vgl. dazu die Rezension von Zimmer 2007c. Zur ungekürzten Fassung vgl. Hu Fayun 2007. Zur zensierten Fassung vgl. Hu Fayun 2006.

147 Vgl. Hu Fayun 2007, S. 140 f., vs. Hu Fayun 2006, S. 72.

148 Vgl. Hu Fayun 2007, S. 148 f., vs. Hu Fayun 2006, S. 76 f.

149 Vgl. Hu Fayun 2007, S. 233 f., vs. Hu Fayun 2006, S. 126.

zur Gegenwart erschwert werden, um schließlich die Zukunft in einem strahlenden Licht erscheinen zu lassen.¹⁵⁰

Gelegentlich kommt es auch vor, dass in der VR China lebende Schriftsteller sich mithilfe fremder Medien im Ausland zu ihrem Schreiben und den Zensurvorgängen äußern. So wie chinesische Schriftsteller aus der Volksrepublik die Möglichkeit nutzen, Werke, die in ihrer Heimat nicht erscheinen können, in Hongkong oder Taiwan zu publizieren, so äußern sie sich gegenüber Wissenschaftlern, die nicht aus China stammen, bei der Präsentation von Material für Veröffentlichungen außerhalb Chinas durchaus sehr freimütig. Die Autoren wissen, oder sie ahnen es zumindest, welche Themen von ihnen nicht behandelt werden dürfen. Als Beispiel führte der in einem weiteren Kapitel vorzustellende Jia Pingwa 贾平凹 das Problem der Korruption an. Sie habe literarisch zunächst nur am Beispiel von politischen Vertretern der untersten Ebene auf den Dörfern problematisiert werden dürfen, später auch anhand von politischen Vertretern auf der Provinzebene, niemals jedoch am Beispiel eines Provinzparteisekretärs, der neben dem (durchaus literarisch beschreibbaren) politischen Provinzverwaltungschef der wahre Machthaber sei. Es sei eben nicht möglich, eine Persönlichkeit auf einer solchen Ebene der Verantwortung als korrupt zu beschreiben. Gegen die Korruption zu schreiben, stelle einen politischen Kommentar dar, der nicht erwünscht sei.¹⁵¹ Jia weist auf gewisse Fortschritte wie Öffnung und mehr Verständnis für Demokratie in China hin, letztlich bleibt seine Einschätzung aber pessimistisch, es wird deutlich, dass Autoren ihre Grenzen kennen.¹⁵² Befragt zur Vermutung einer heimlichen Übereinkunft („unwritten agreement“) zwischen Autoren und Regierung in China, antwortet Jia, dass die meisten Autoren sich darauf nicht einlassen würden und dass es den Autoren allein überlassen bleibe, zu Reichtum zu gelangen oder zu verschwinden. Untergrundautoren hätten nichts mit dem Mainstream, geschweige denn mit vorhandenen Organisationen zu tun, sie verstünden ihre schriftstellerische Tätigkeit als „Schreiben aus dem Volk“ 民间写作.¹⁵³ Jia Pingwa plädiert dafür, die chinesische Literatur unserer Zeit als Gegenpol zu dem zu verstehen, was sich seit der Gespräche von Mao in Yan'an entwickelt hat. Er tritt dafür ein, die „Lage der Literatur“ im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen zu betrachten und Erwartungen entsprechend anzupassen. Derart relativiert ist ein positives Urteil fast zwangsläufig, gemessen an Jia Pingwas Maßstäben – den Ansichten Maos aus der Yan'an-Periode – lässt sich die Literatur Chinas in der Gegenwart womöglich durchaus als „frei“ betrachten.¹⁵⁴

Eine zweite Form von Spielräumen sind Äußerungen von chinesischen Schriftstellern, die ausgewandert sind oder im Exil leben, mithilfe der Medien in China. Chinesische Schriftsteller, die aus den unterschiedlichsten Gründen nicht (mehr) in China leben bzw. deren Werk dort nicht oder nur zum Teil zugänglich ist, sind in ihrer Heimat nicht notwendigerweise absolut stumm. Auch wenn es Lücken bei der Darstellung

150 Vgl. Hu Fayun 2007, S. 318, vs. Hu Fayun 2006, S. 179.

151 Vgl. Wang 2006, S. 223. Die Angaben sind einem Interview entnommen, das die Autorin im Dezember 2006 mit Jia Pingwa führte und das sich im Anhang des Buches befindet.

152 Vgl. ebd., S. 223.

153 Vgl. ebd., S. 224.

154 Vgl. ebd., S. 225.

ihrer Biografie gibt, so kann man doch gelegentlich von ihnen und über sie lesen, etwa in Form von Artikeln oder Interviews. Ein aktuelles Beispiel ist etwa der Fall des 1956 in der nordostchinesischen Provinz Liaoning geborenen Schriftstellers Ha Jin 哈金, der eigentlich Jin Xuefei 金雪飞 heißt und 1985 in die USA auswanderte. Über sein Leben und Schreiben jenseits der chinesischen Heimat legte er 2008 in dem Buch *The Writer as Migrant* Rechenschaft ab.¹⁵⁵ In der in der VR China erscheinenden Zeitschrift *Boke tianxia* 博客天下 (engl. Titel: blogweekly), wurde nun vor nicht allzu langer Zeit der Schriftsteller vorgestellt und ein Interview mit ihm gedruckt.¹⁵⁶ Darin beschreibt Ha Jin u. a. sein Leben als Exilschriftsteller, er erwähnt, dass seine Anträge auf Verwandtenbesuche in China in den letzten 30 Jahren stets abgelehnt worden sind, und führt aus, wie er mit diesen Erfahrungen in seinen Erzählungen umgegangen ist.¹⁵⁷

Ein weiterer, noch brisanterer Fall ist der des 1959 in Shanghai geborenen Schriftstellers und Dissidenten Bei Ling 贝岭, der eigentlich Huang Beiling 黄贝岭 heißt und im Jahr 2000 nach regimekritischen Veröffentlichungen für kurze Zeit in Haft genommen und später ausgewiesen wurde. In den zurückliegenden Jahren wurde Bei Ling mehrmals die Rückreise in seine chinesische Heimat verweigert.¹⁵⁸ Er ist derzeit Vorsitzender des unabhängigen chinesischen PEN-Clubs. In der Ausgabe von *Boke tianxia* vom 15. Dezember 2014 erschien von ihm ein Aufsatz über die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag.¹⁵⁹ In der dazugehörenden kurzen biografischen Notiz wurde Bei Ling als chinesischer Schriftsteller mit derzeitigem Wohnsitz in Taipeh vorgestellt, ohne dass sein Status als regimekritischer Autor im Exil Erwähnung fand. Der Spielraum ergibt sich hierbei vor allem aus dem Umstand, dass die Zeitschrift, in der Ha Jin und Bei Ling ihre Beiträge veröffentlicht haben, von einem Presseverlag in der abgelegenen westchinesischen Provinz Ningxia betrieben wird und auch der Kontrolle des dort angesiedelten Amts für Presse, Rundfunk und Publikationen unterstellt ist.

Mit einer dritten Form von Spielraum möchte ich hier den nicht oder noch nicht sichtbaren Raum bezeichnen, in dem chinesische Schriftsteller agieren. Auf diese Form des Spielraums wird hier nicht weiter eingegangen werden können. Der Vollständigkeit halber seien die hauptsächlichen Formen, in denen diese Literatur vorkommt, kurz genannt. Es gibt zunächst die sogenannte „Schubladenliteratur“ 抽屉文学, d. h. unpublizierte Werke, die ggf. einem kleinen Kreis von Lesern zur Lektüre überlassen werden. Ein anderer Begriff dafür lautet in der chinesischen Literaturwissenschaft „unsichtbares Schreiben“ 潜在写作. Vor allem Chen Sihe 陈思和 von der Universität Fudan in Shanghai hat darüber gearbeitet.¹⁶⁰ Eine gewisse Rolle spielt für China auch die Untergrundliteratur. Werke – in der Regel Gedichte – kursierten etwa in den 1950er- und 1960er-Jahren und während der Kulturrevolution in geheimen literarischen Salons, wobei wechselnde Bezüge zur Politik vorkamen. Nach dem Beginn der Reformära 1978 stand den Literaturen des „Untergrunds“ zeitweise und abhängig von

155 Zur deutschen Fassung vgl. Ha Jin 2014.

156 Vgl. *Boke tianxia* 博客天下 Ausgabe v. 5. Dezember 2014, S. 110 f.

157 Vgl. ebd., S. 110.

158 Vgl. Bei Ling 2009.

159 Vgl. *Boke tianxia* 博客天下 Ausgabe vom 15. Dezember 2014, S. 54–63.

160 Vgl. einführend eine kurze Übersicht in englischer Sprache von Chen Sihe 2000.

der Duldung durch Staat und Partei immer wieder die Möglichkeit offen, in nicht der offiziellen Kontrolle unterliegenden Zeitschriften zu veröffentlichen – teilweise waren dies sehr kurzlebige Zeitschriften. Die Kampagne gegen „Geistige Verschmutzung“ Anfang der 1980er-Jahre machte es bis ca. 1985 schwierig, im Untergrund zu publizieren. Ab 1985 entstanden dann vor allem in Peking, Shanghai und Sichuan Zeitschriften.¹⁶¹ Nach dem Massaker auf dem Tian'anmen im Juni 1989 wurden Autoren verfolgt, Magazine verboten, viele flüchteten ins Ausland. In der Folge begannen die Grenzen zwischen „Ober-“ und „Untergrund“ zu verschwimmen. Autoren publizierten in offiziellen Organen und im „Untergrund“, womit sie sich eigene – oftmals ästhetische, thematische – Spielräume bewahrten. Ein Beispiel bietet in diesem Zusammenhang Xi Chuan 西川, einer der wichtigsten zeitgenössischen Lyriker Chinas, der bereits in der literarischen „Untergrundszene“ der 1980er-Jahre auftrat, jedoch auch in offiziellen Organen publizierte. In den 1990er-Jahren erweiterte sich die Untergrundliteratur in China (vormals hauptsächlich Dichtung) um die Bereiche Kunst, Musik, Film.¹⁶²

Eine besondere Form dieser dritten Spielraumvariante stellt die Selbstzensur dar. Die schiere Menge an Publikationen in China, sei es in physischer oder in elektronischer Form, macht es trotz des enormen Einsatzes von Zensurpersonal schlichtweg unmöglich, jedes Werk vor seiner Veröffentlichung einer Kontrolle zu unterziehen. Die jederzeit mögliche Nachzensur seitens der amtlichen Zensurbehörden verfolgt vor allem den Zweck, Verlage und Autoren zur Selbstzensur zu zwingen. Ließ sich die Veröffentlichung von Druckwerken in den vergangenen Zeiten der strengen Planwirtschaft vor allem mit der Kontrolle von Ressourcen – etwa der Zuteilung von Papier an die Druckereien – steuern,¹⁶³ so besteht das Steuerungsinstrument heutzutage in der Lizenz zur Vergabe einer ISBN bzw. ISSN. Weder Verlage noch Druckereien oder Internet-Plattformen wie Taobao dürfen eine Publikation ohne Vorlage der zugeteilten Nummer bzw. aufgrund der Vorlage erteilter Vollmachten vornehmen. Da immer unklar ist, welche Themen und Inhalte letzten Endes einem Verbot unterliegen, und selbstverständlich auch mögliche Anspielungen von den Zensoren erkannt und verboten werden, ist die Selbstzensur der sicherste Weg, einer Bestrafung infolge von negativ ausgefallener Nachzensur zu entgehen. Ein fester Bestandteil des Kulturbetriebs der VR China ist angesichts fehlender Rechtssicherheit und behördlicher Willkür bis heute weiterhin die Angst. Um negativen Auswirkungen zu entgehen, ist es daher am sichersten, eher zu viel als zu wenig Zensur zu üben. „Ich weiß nicht“, schreibt Han Han in einem erhellenden Essay zu dem Thema, „wie man ein kulturell starkes Land aufbauen soll, wenn die Hand eines Menschen aus dem Kultursektor [文化人] zu zittern beginnt, sobald er zu einem Stift greift.“¹⁶⁴

161 Vgl. Crevel 2007.

162 Vgl. zu diesem Problemkomplex und der hier nicht weiter besprochenen Exilliteratur den sehr informativen (leider nur auf Chinesisch vorhandenen) Band von Bei Ling 2009.

163 Vgl. Link 2000, S. 94.

164 Vgl. den Essay von Han Han 韩寒: „Was tun, wenn der literarische Stil nicht hoch genug ist“ 格调不高怎么办, in: Han Han 2012, S. 75–79, zum Zitat s. S. 79. In dem Essay beschreibt Han Han die Auswirkungen der Zensur aus der Insidersicht des Autors und Herausgebers.

In den bisher vorgestellten drei Spielraum-Varianten war ausschließlich von chinesischen Schriftstellern die Rede. Der Vollständigkeit halber sei hier erwähnt, dass auch ausländischen Autoren, deren Werk in China publiziert wird, nicht mehr Spielraum als ihren chinesischen Leidensgenossen zur Verfügung steht. Es werden die gleichen Maßstäbe angelegt. Auch Übersetzungen bleiben von der Zensur nicht verschont.¹⁶⁵ Chinesische Übersetzer des 2014 verstorbenen japanischen Schriftstellers Watanabe wiesen anlässlich eines Workshops des Shanghaier Verbandes der literarischen Übersetzer am 20. September 2014 auf Bestimmungen in den Verträgen chinesischer Verlage mit japanischen Verlagshäusern hin, nach denen die angefertigten chinesischen Übersetzungen den „landesüblichen Gepflogenheiten in China“ (*guoqing* 国情) zu entsprechen haben. Berichtet wurde in diesem Zusammenhang von Streichungen durch die Zensoren von gelegentlich mehreren Tausend Zeichen, was je nach der Länge des Originals durchaus einen beträchtlichen Teil des Buches ausmachen kann. Im Fall des Werkes von Watanabe habe es sich dabei i. d. R. um „pornografische“ Szenen gehandelt. Man fragt sich, wie sich angesichts solcher Zustände interessierte Leser ein angemessenes Bild von einer fremden Literatur machen sollen.¹⁶⁶

4.4.2 Virtuelle Räume

Es ist davon auszugehen, dass sich die Digitalisierung im Verlagsgewerbe Chinas weiterhin fortsetzen wird. Dem Wunsch staatlicher Behörden zufolge soll Shanghai dabei eine Vorreiterrolle einnehmen, wie aus einer Absichtserklärung hervorgeht, die im Frühjahr 2011 seitens der Stadtregierung abgegeben worden ist.¹⁶⁷ Es wird dies zwar nicht ausdrücklich geäußert, aber bei digitalen Veröffentlichungen ist mit Sicherheit auch eine größere Kontrolle der Publikationen möglich. Die „Internetliteratur“ 网络文学 wird dabei ausdrücklich als eines der infrage kommenden Schwerpunktgebiete genannt. Sie hat sich bereits bei der Berücksichtigung von zu verleihenden Preisen entsprechend angepasst. Speziell für das neue Medium Internet verfasste und auf jeweiligen Plattformen veröffentlichte Werke werden in der Zwischenzeit bei der Verleihung angesehener Preise mit berücksichtigt. Es scheint immerhin keine moderne

165 Zu dem Thema, wie ausländische Autoren mit der Zensur in China umgehen, vgl. den Artikel von Hessler 2015.

166 Vgl. auch den Artikel von Bu Changjiong 2014. Darin wird beschrieben, wie, beginnend mit dem Herbst 2014, Plattformen im chinesischen Internet geschlossen worden sind, auf denen von chinesischen Übersetzern den Zuschauern im Land chinesische Untertitel für Filme und Nachrichten aus dem Ausland zur Verfügung gestellt wurden. „Sharism“ lautet die englische Entsprechung zum im Aufsatztitel genannten Begriff *gongxiangzhuyi*. Der vor wenigen Jahren geprägte Begriff erfreut sich vor allem in jenen Kreisen in China einer Beachtung, denen es um die Schaffung eines für alle offenen Internets geht und die sich gegen die Internetzensur zur Wehr setzen. Vgl. online: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sharism>, eingesehen am 19.2.2015.

167 Vgl. den entsprechenden Artikel von Chen Yan 陈艳/Wang Hongsheng 王洪胜, in: Wen-hui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 6.5.2011.

Kommunikationsform mehr zu geben, in der nicht auch Literatur veröffentlicht wird. Selbst die auf 140 Zeichen beschränkten Twitter-Nachrichten (chinesisch *weibo* 微博) reichen in der Zwischenzeit, um abschnittsweise Erzählungen an eine interessierte Leserschaft zu verschicken.¹⁶⁸ Doch die literarischen Ergebnisse in diesen neuen virtuellen Räumen bleiben oft fragwürdig, da die künstlerische Nutzung fehlt. So kommentiert Kong Shuyu dieses Phänomen:

On the surface, the Internet promises a democratic zone where everyone has the right to freely produce and publish, ignoring literary conventions, political censorship, and not least the prolonged and cumbersome publishing process. However, most objective observers would conclude that up until now, cyberspace has remained a huge virgin territory untouched by deep passion, originality, and talent. [...] Although traces of unique style and language can be found in certain individual works on Internet literature, in general one must search hard to find any literary innovation.¹⁶⁹

Es ist zu vermuten, dass dies nicht an den künstlerischen Fähigkeiten der Autoren per se liegt oder dass der Markt die entscheidende Rolle spielt. Vielmehr dürfte der entscheidende Umstand sein, dass es – siehe die oben angeführten Sperrungen von Internetangeboten – in China nach wie vor nicht möglich ist, sich die Kerneigenschaften des Internets zunutze zu machen: die problemlose Vernetzung über große Räume hinweg.

4.5 Parolen und Schlagwörter

Die Ausübung der Zensur in China wäre nicht denkbar ohne die Existenz von informellen Weisungen, Parolen und Schlagwörtern. Welche Tendenzen es dabei gibt, wie stark die ideologische Machtkontrolle immer noch ist und wie sehr man in China dabei in der eigenen Terminologie gefangen bleibt, das lässt sich sehr schön am Beispiel eines im Politikunterricht an chinesischen Hochschulen verwendeten Lehrbuchs aufzeigen. Das Fach „Politik“, dies muss man freilich wissen, ist weiterhin genauso Pflichtfach für Studenten an chinesischen Universitäten wie der Sportunterricht.¹⁷⁰ Untersucht man das Lehrbuch nun unter der Fragestellung von Angaben über Kultur und Literatur, so wird eine Hierarchie erkennbar. In dem Kapitel „Aufbau der sozialistischen Kultur mit chinesischen Besonderheiten“ finden sich kurze Angaben zum Kulturbegriff im weiteren und engeren Sinne, gefolgt von dem Hinweis auf die „große Beachtung“, die die KPCh in ihrer langen „Geschichte von Revolution, Aufbau und Reform“ der Kultur stets geschenkt habe.¹⁷¹ Im Mittelpunkt stehen die Vorstellungen der obersten

168 Vgl. die Notiz „Publikation von Twitter-Erzählungen in der Hauptstadt“ 国内首都微博小说出版, in: *Wenhui dushu zhoubao* 文汇读书周报 vom 22.4.2011.

169 Kong 2005, S. 180.

170 Vgl. zu dem Lehrbuch Umriss 2010.

171 Vgl. ebd., S. 248.

Führer, an denen man sich orientiert. Es handelt sich also um ein streng hierarchisches Konzept von Kultur, bei dem die – durchaus vage bleibenden und Interpretationsspielraum bietenden – Gedanken und Äußerungen der Führer ausschlaggebend sind. Maos Gedanken werden erläutert und in den Kontext der Schaffung einer „neuen Kultur“ sowie eines „zivilisatorisch fortschrittlichen“ China gestellt, das sich von der „unterdrückerischen“ und „zurückgebliebenen“ „alten Kultur“ befreit habe. Als oberste Prämissen dieser Auffassung werden die Dienerschaft von Kunst und Kultur gegenüber dem Volk sowie eine Reihe von Devisen angeführt, bei denen es um die Verbindung der traditionellen mit der gegenwärtigen und der eigenen chinesischen mit der westlichen Kultur geht, um „Vielfalt“ zu gewährleisten. Es folgen die Überlegungen von Deng Xiaoping aus der frühen Reformära mit dem Ziel der Schaffung einer „geistigen Zivilisation im Sozialismus“ sowie die auf der 4. Vollversammlung des 13. ZK Ende Juni 1989 auf den Weg gebrachten Anstrengungen zur „ständigen Vertiefung der Kenntnisse der Gesetzmäßigkeiten beim kulturellen Aufbau“, die von Jiang Zemin dann in seiner Zeit als maßgeblicher chinesischer Politiker zwischen 1989 und 2002 weiter verfeinert wurden. Die Schlagworte wiederholen sich dabei zum Teil, oberste Prämisse ist stets die Kontrolle durch die Partei und die ideologische Ausrichtung an Marx und dem chinesischen Sozialismus. Nuancen gibt es in der Abstimmung bei Amtsübernahme durch einen neuen Führer. So wird dem 2003 bis 2013 im Amt befindlichen Staatspräsident Hu Jintao sein Bemühen um mehr geistig-kulturelle Innovationskraft und stärkere chinesische Softpower zugeschrieben.¹⁷² Den Rahmen dafür bot das Konzept zum Aufbau einer „harmonischen Gesellschaft“ samt einer dazu passenden Kultur. Die hier im – noch zu Zeiten der Amtsausübung von Hu verfassten – Lehrbuch näher vorgestellten Konzepte zu den Inhalten der sozialistischen Kultur im Prozess der Modernisierung bleiben letzten Endes floskelhaft und beliebig. Vorgaben sind der Wiederaufstieg Chinas, die Stärkung der internationalen Wettbewerbsfähigkeit, die Stabilität in China, die Schaffung einer nationalen Identität mit einem eigenen, den Bedürfnissen und Gegebenheiten Chinas angepassten Kodex von Werten und Maßstäben, die geistige und moralische Orientierung bieten sollen.¹⁷³ Es werden dabei durchaus Räume und Regeln genannt, in und mit denen eine kulturelle Betätigung stattfinden kann. Hier ist die Reihenfolge der angeführten Argumente wichtig. Erst nach Erläuterung der Vorstellungen der Führung am Beginn des Kapitels folgt der Hinweis auf die Verfassung:

In dem von der Verfassung vorgegebenen Umfang [...] entfalten sich wissenschaftliche und künstlerische Demokratie. Bei wissenschaftlichen Fragen wird für die Äußerung abweichender Meinungen sowie die freie Diskussion von anderen wissenschaftlichen Auffassungen eingetreten. Beim kreativen Schaffen in der Kunst gibt es Wettbewerb und Vergleiche zwischen unterschiedlichen künstlerischen Stilen und Schulen. Es wird für eine gesunde und logisch argumentierende Form der Kritik und Gegenkritik eingetreten.¹⁷⁴

172 Alle vorstehend genannten Quellen finden sich ebd., S. 249 f.

173 Vgl. ebd., S. 250.

174 Ebd., S. 253 f.

Der Text spricht bis zu der Stelle ohnehin für sich, und die engen Grenzen, in denen sich „Freiheit“ abzuspielen hat, fallen dem aufmerksamen Leser schnell auf. Um bloß keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, erfolgt drei Zeilen weiter gleich eine Klarstellung: „Es ist darauf zu achten, dass wissenschaftliche, ideologische und politische Fragen klar voneinander getrennt werden. Was die politischen Fragen betrifft, so müssen die Ansichten klar und die eingenommene Position stabil sein“.¹⁷⁵ Festgehalten wird am Gesetz der Wahrheit des auch nach mehr als 160 Jahren angeblich „lebendigen“ und nach dem Wandel im Ostblock nach 1990 – aus chinesischer Sicht – fälschlicherweise totgesagten Marxismus. Willkürlich und vollkommen zusammenhanglos werden an der Stelle Äußerungen maßgeblicher westlicher Denker aus der Moderne wie Habermas und Derrida zitiert, die weiterhin für die Doktrin des Marxismus eingetreten sind.¹⁷⁶ Auch fehlt nicht ein vielsagender Hinweis auf die Bedeutung, die ideologisch-politische Arbeit zu verbessern.¹⁷⁷ Kurz wird am Schluss (!) auf die Notwendigkeit von Veränderungen der Struktur und des Systems in Staat und Verwaltung, soweit es die Kultur betrifft 文化体制改革, eingegangen. Konkrete Angaben fehlen, vorgegeben werden lediglich die Ziele: die kulturelle Produktionskraft erhöhen, die Internationalisierung vorantreiben, die Wettbewerbsfähigkeit stärken usw.¹⁷⁸ Interessant ist auch die empfohlene Lektüre: Werke von Mao, Deng, Jiang, Hu, gewürzt mit Auszügen aus Fünfjahresplänen und Veröffentlichungen des Propagandaministeriums.¹⁷⁹ Angereichert worden sein dürfte dieser Kanon in neuer Zeit durch die kurze Zeit nach seinem Amtsantritt veröffentlichte Sammlung von Schriften Xi Jinpings. Bekannt sind nach der Amtsübernahme durch Xi auch Aufforderungen durch den Propagandaapparat, die von Xi Jinping bei seinem Amtsantritt Ende 2012 in Gang gebrachte ideologische Kampagne „Der chinesische Traum“ 中国梦 massiv voranzutreiben.

Entwicklung und Schicksal von Kunst und Literatur sind in China bis in die jüngste Gegenwart abhängig von mehr oder weniger eindeutigen programmatischen Entwürfen, die sich weniger aus künstlerischer als aus politischer Autorität speisen.

Entscheidend sind hierbei die als „herrscherliche Visionen“ auftretenden Weisungen, auf die man sich jederzeit sicher und bequem berufen kann. Da Kunst und Literatur in einer Diktatur wie China auch heute noch so funktionieren wie eh und je – dass nämlich, wie Ignazio Silone das in seinem in vielem immer noch gültigen Essay *Die Kunst der Diktatur* beschrieb, die Diktatur ein Regime sei, „in dem zitiert und nicht gedacht wird“ –, kommt also für die Gegenwart den „Führeranweisungen“ aus der Zeit des Amtswechsels Hu Jintao/Xi Jinping in den Jahren 2011 bis 2013 und später entscheidende Bedeutung zu.¹⁸⁰

Ich will hierzu eine kleine Chronik liefern, die durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Auf der 2. Vollversammlung der 4. Sitzung des 11. Nationalen Volkskongresses am 10. März 2011 fasste Wu Bangguo 吴邦国, der Präsident des Nationalen Volkskongresses, in seiner Rede die Vorstellungen zur politischen Kultur Chinas in

175 Ebd., S. 254.

176 Vgl. ebd., S. 257 f.

177 Vgl. ebd., S. 264.

178 Vgl. ebd., S. 267.

179 Vgl. ebd., S. 270.

180 Zu dem Zitat vgl. Silone 1965, S. 34.

den „Fünf Untersagungen“ 五不搞 zusammen: kein Mehrparteiensystem mit wechselnder Regierung, kein Pluralismus in der Leitideologie, keine Gewaltenteilung bzw. kein Zweikammersystem; keine föderative Landesverfassung und keine (vollständige) Privatisierung.¹⁸¹ Ergänzt wurden diese Untersagungen zwei Jahre später, in der ersten Jahreshälfte 2013, zunächst durch eine Direktive des Zentralkomitees der KPCh. Fortan waren Themen in der öffentlichen Diskussion zu vermeiden, die sich mit Fragen der Meinungsfreiheit, den universalen Werten, der Zivilgesellschaft, den Bürgerrechten, der Unabhängigkeit der Justiz sowie der fehlerhaften Politik der Partei in der Vergangenheit beschäftigen. Dafür wurde sogleich das passende Kürzel der „Sieben Verbote“ 七不讲 kreiert. In einer im Mai 2013 veröffentlichten Fassung der Anweisungen kamen die Verbote nicht vor, doch bestätigten chinesische Hochschullehrer und Journalisten, davon in Kenntnis gesetzt worden zu sein.¹⁸² Ein Jahr nach der Rede Wu Bangguos, also im März 2012, brachte Chinas Verband für Literatur und Kunst (s. o. *wenlian*) die „Zentralen Wertauffassungen aus der Welt der Literatur und Kunst“ 文艺界核心价值观 sowie ein „Grundsatzpapier der Literatur- und Kuntschaffenden Chinas zu ihrem Berufsethos“ 中国文艺工作者职业道德公约 heraus. Darin bekannte man sich u. a. zum Patriotismus, zur Liebe zum Volk, zur fortschrittlichen Kultur sowie zur Verbindung von Tugend und Kunst, trat ein für Toleranz und Harmonie und sagte zu, vorbildhaft, gesetzestreu und diszipliniert aufzutreten.¹⁸³ Die Punkte wurden dann noch konkret ausgeführt.

Eines der umfangreichsten und aufwendigsten Ereignisse in den Kreisen der Literatur waren 2012 die Feierlichkeiten zum 70. Jahrestag der richtungsweisenden Reden Mao Zedongs über Literatur und Kunst in Yan'an 1942. Die zentrale Veranstaltung fand in Peking statt, ausgerichtet vom Chinesischen Schriftstellerverband. Im Zentrum stand die Botschaft der engen Verbindung zwischen Literaten, Künstlern und Volk. Die staatlichen Literatur- und Kunstverbände veranstalteten parallel in allen Provinzen des Landes Konferenzen, um den „Geist von Yan'an“ zu beschwören.¹⁸⁴ Auffallend war damals die devote Haltung vieler Schriftsteller und Künstler. Im Mai 2012 wurde feierlich eine Ausgabe der Reden Maos auf der Konferenz in Yan'an herausgegeben. Die darin aufgenommenen Texte waren handschriftliche Abschriften von Teilen der Reden, angefertigt von hundert chinesischen Autoren und Künstlern, darunter Mo Yan, Wang Meng 王蒙, Chen Zhongshi 陈忠实, Han Shaogong, Jia Pingwa, Su Tong 苏童 etc.¹⁸⁵ Man darf diese Handschriftensammlung vermutlich als eine Demutsgeste der chinesischen Schriftsteller gegenüber der Partei betrachten. Wer nicht dabei war – wie etwa die bekannte Schriftstellerin Wang Anyi, die als Vorsitzende des Schriftstellerverbandes von Shanghai immerhin eine herausgehobene offizielle Position im System

181 Vgl. dazu den chinesischen Kommentar <http://news.sohu.com/20110311/n279778542.s.html>, eingesehen am 17.2.2015.

182 Vgl. den ausführlichen chinesischen Hintergrundartikel der Journalistin Gao Yu (2013) auf der chinesischen Webseite der Deutschen Welle vom 10. Mai 2013. Vgl. dazu ebenfalls den Artikel Kolonko 2013.

183 Vgl. Bai Ye 2013, S. 9–12.

184 Vgl. ebd., S. 13–20.

185 Siehe die Liste mit den Namen ebd., S. 35.

bekleidet –, der hatte wohl keine negativen Konsequenzen zu befürchten, erntete für diese Form des Mutes in Gesprächen mit Intellektuellen aber immerhin Respekt.

Doch nicht nur die Vergangenheit wird bei jeder passenden Gelegenheit beschworen, vielmehr haben sich Literatur und Kultur den in die Zukunft gerichteten Visionen der Herrscher anzupassen. Hier wird der gewünschte Zusammenklang von Literatur- und Sozialwissenschaft in China deutlich. Im Oktober 2012 fand in Peking eine Konferenz zum Thema „Kulturelles Bewusstsein und chinesische Vorstellungskraft“ statt, ausgerichtet vom Literaturwissenschaftlichen Institut der Akademie für Sozialwissenschaften. Eingebettet sind diese und ähnliche Veranstaltungen in ein seit einigen Jahren vorangetriebenes Vorhaben mit dem Ziel, Chinas Innovationskraft zu stärken, das sogenannte „Projekt zur Innovation“ 创新工程. Der aus der Ingenieurwissenschaft stammende Begriff *gongcheng* lässt hierbei klar erkennen, dass bei diesen Innovationsvorstellungen lange Zeit vor allem an die technisch-industrielle Entwicklung gedacht worden war. Ab einem bestimmten Zeitpunkt sollten nun auch die Vertreter der Geistes- und Kulturwissenschaft stärker in diesen Erneuerungsprozess eingebunden werden. Wissenschaftler wiesen auf der oben angeführten Konferenz auf die Schwierigkeit hin, die Erfahrungen der Tradition ausreichend mit zu berücksichtigen. Es wurde auf die derzeit im Umbruch begriffenen Traditionen der alten bäuerlichen Kultur und die Auswirkungen auf das Schaffen der Literaten hingewiesen. Allgemein wurde versucht klarzumachen, dass dieser Vorgang des Umbruchs und der Anpassung noch geraume Zeit dauern werde. Hiermit verbunden war schließlich der Auftrag an die Schriftsteller, sich die Erneuerungsparolen zu Herzen zu nehmen und aktuelle Themen wie Urbanisierung stärker zu berücksichtigen. Als besonders wichtig wurde daher die Rolle der Science-Fiction-Literatur bei der Entwicklung der chinesischen Vorstellungskraft betont.¹⁸⁶ Wie kraftvoll die Kreativität letzten Endes ist, die nur verordnet bleibt, wird die Zukunft zeigen. Zweifel an der visionären Kraft chinesischer Science-Fiction-Autoren, die sich vor allem mit Themen wie Umwelt, Wissenschaft und Technik beschäftigen, gibt es auf jeden Fall seit Längerem.¹⁸⁷

Doch fahren wir fort mit der kleinen Chronik. Die Leitungsebene des Chinesischen Schriftstellerverbandes unter Tie Ning 铁凝 veranstaltete einen Monat nach der Sitzung des 18. ZK der KPCh, im November 2012, einen Workshop, um die Beschlüsse der Partei (Wechsel Hu-Xi) gründlich zu studieren. Alle Führungsmitglieder des Verbandes bekannten sich aufrichtig zu dem Abschlussbericht von Hu Jintao und zu den Beschlüssen des ZK, außerdem sagte man ergeben dem soeben vom ZK neu gewählten Führungskollektiv seine Unterstützung zu. Auf der Sitzung wurde die Forderung ausgegeben, dass die große Masse der Schriftsteller und Literaturschaffenden „unerschütterlich auf dem Weg der Entwicklung einer Literatur des Sozialismus mit chine-

186 Vgl. dazu die Angaben ebd., S. 211 f.

187 Vgl. dazu die Bemerkung eines Literaturkritikers: „Science fiction should be concerned about human beings, but at the moment, Chinese SF writers have their own form of censorship, and this affects their output. Such careful writing, limited to science and technology, will not release the imagination.“ Vgl. den Artikel Chen 2007. Siehe dazu ebenfalls weitere Angaben im Kapitel über die junge Literatur.

sischen Besonderheiten weiter voranzugehen habe“.¹⁸⁸ Es ist angesichts dieser „wegweisenden“ Parolen von offizieller Seite schon als mutig zu betrachten, wenn in der Gegenwart gelegentlich doch in der Öffentlichkeit andere Stimmen zu hören sind, die der Literatur den „Klassencharakter“ absprechen und die Parole von der Dienerschaft der Kunst gegenüber dem Volk ummünzen in „Die Politik muss der Literatur dienen“ 政治要为文学服务.¹⁸⁹

Eingebettet in diesen ideologischen Gesamtrahmen, wurde am 15. Oktober 2014 auf Initiative von Xi Jinping in Peking ein Symposium der Kunst- und Literaturschaffenden einberufen, an dem sich zahlreiche namhafte Vertreter der Szene beteiligten, darunter Tie Ning, Mo Yan etc. Dazu kam eine Reihe von Persönlichkeiten der Dramenkunst, der Tanzkunst, der Musik, der Malerei und Kalligrafie, der visuellen Medien, der Akrobatik, insgesamt 72 Personen.¹⁹⁰ Wie aus einer kurze Zeit später erfolgten Veröffentlichung hervorging, lässt sich die Rede von Xi Jinping in fünf Punkten zusammenfassen: Betonung der Wichtigkeit von Literatur und Kunst für den kulturellen Wiederaufstieg Chinas; Schaffung von starken Werken, die nicht den Interessen der Nation und den Anforderungen der Zeit widersprechen; zentrale Ausrichtung am Volk (以人民为中心, der Terminus wurde noch weiter knapp erläutert i. S. v. „chinesisch-bodenständig“); Literatur und Kunst haben Flagge zu zeigen bzw. chinesischen Geist 中国精神 auszudrücken; Stärkung der Führung durch die Partei. Der letzte Punkt wurde noch weiter ausgeführt mit zwei Punkten, nämlich dass die Stärkung der Führung durch die Partei angewiesen sei auf eine breite Beteiligung der Literatur- und Kunstschaffenden und dass man gemäß den in der Literatur und Kunst herrschenden Regeln 规律 vorgehen müsse. In dem von Xi Jinping bei der Gelegenheit präsentierten literarischen Werkekanon sind vor allem einige Werke der russischen, französischen, englischen und amerikanischen Literatur (u. a. Tolstoi, Balzac, Hugo) enthalten. Als wichtige Vorgabe erwähnte man ebenfalls das „nationale Ansehen“ 国家形象.¹⁹¹

Nicht zuletzt um mehr „Ansehen“ geht es auch, wenn seit geraumer Zeit immer wieder auf die „Sichtbarkeit“ der chinesischen Kultur und Literatur hingewiesen wird. Große Anstrengungen werden in China seit Längerem unternommen, die eigene Literatur auf der Welt bekannt zu machen mit dem Ziel, stärker in Diskurse eingreifen zu können und die vermutete „Sprachlosigkeit“ 失语 Chinas in der Welt zu überwinden.¹⁹² Eine wichtige Rolle spielen dabei Übersetzungsprojekte. Das Motto anlässlich der Zeremonie vom 13. Januar 2007, bei der die Serie „Bibliothek der chinesischen Klas-

188 Bai Ye 2013, S. 27.

189 So der Titel eines kurzen Aufsatzes. Vgl. zur Quelle Chen Xingeng 2012, S. 111.

190 Vgl. den Artikel mit Angabe aller Namen vom 17.10.2014 unter <http://culture.people.com.cn/n/2014/1017/c389901-25855978.html>, eingesehen am 17.2.2015.

191 Zur inhaltlichen Diskussion und den Ansichten bzw. Anweisungen Xi Jinpings vgl. das Interview mit einem Teilnehmer, Xu Jiang 许江, dem stellvertretenden Vorsitzenden des Chinesischen Künstlerverbandes, Artikel in der Nanfang zhoumo 南方周末 vom 30. Oktober 2014, E 25. Die Rede erschien im Oktober 2015 als „Studienausgabe“, versehen mit Interpretationen und Anmerkungen von zahlreichen Vertretern aus dem Kulturbetrieb Chinas, vgl. Xi Jinping 2015.

192 Vgl. mit besonderem Blick auf die Literatur und die historische Entwicklung sowie die Anstrengungen zur Rückerlangung chinesischer Diskurshoheit die Ausführungen bei Tao/

siker“ 大中华文库 der Weltöffentlichkeit vorgestellt wurde, lautete „China der Welt erklären“. Enthalten sind in der Sammlung mehr als einhundert klassische Werke aus Literatur, Kunst, Geschichte, Philosophie, Technik usw. in bilingualen Fassungen.¹⁹³ Diskussionen zum Thema finden in großer Regelmäßigkeit statt. So gab es vor nicht allzu langer Zeit u. a. in Shanghai eine Tagung der Akademie für Sozialwissenschaften zum Thema „Chinas Literatur auf dem Weg nach draußen: Herausforderungen und Chancen“.¹⁹⁴ Entscheidend für diesen großen kulturellen Mitteilungsdrang ist die aus chinesischer Sicht immer noch vorhandene und als bedrohlich empfundene Diskurshoheit des Westens, die gebrochen werden soll. Dem Auftrag, „die chinesische Literatur im Ausland zu propagieren“ 中国文学的海外传播, kommt daher ein hoher Stellenwert zu.¹⁹⁵ Der Erfolg dieser Anstrengungen, der chinesischen Literatur im Ausland eine größere Wertschätzung zu verschaffen, ist freilich nach wie vor eher als gering einzuschätzen. Ähnlich wie bei VR-chinesischen Filmen, bei denen oftmals die in China nicht gezeigten Streifen den Weg zu einem – freilich auch nicht immer großen – Publikum in der Fremde finden, sind es auch eher die zensierten und in China verbotenen Bücher, welche auf den Markt im Ausland kommen. Die Frage, ob chinesische Schriftsteller und/oder ihre Verlage Skandale provozieren, um den Weg ins Ausland zu finden, muss man wohl eher vorsichtig verneinen. Dass Skandale (nicht nur in China) ein verkaufsförderndes Instrument darstellen, um Leser im Inland zu locken, ist dagegen wahrscheinlicher.¹⁹⁶

Auch in China ist man mit dem Erfolg der Selbstdarstellung und dem Anliegen, der Welt „ein positives Bild von China“ 积极的 中国形象 zu vermitteln und die „kulturelle Softpower“ 文化软实力 Chinas auf der Welt zu verbreiten sowie den „umfassenden internationalen Einfluss Chinas zu erhöhen“ 提高中国的综合国际影响力,

He 2011, S. 492–518. Auch die seit eineinhalb Jahrzehnten überall auf der Welt errichteten Konfuzius-Institute widmen sich größtenteils dieser Aufgabe.

193 Vgl. die Übersicht zu der Serie „Library of Chinese Classics“, online: <http://www.libraryofchineseclasics.com/>, eingesehen am 23.2.2015.

194 Vgl. den Artikel „Wie Chinas Literatur nach draußen geht“ 中国文学如何走出去 in der Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 15.11.2013.

195 So wird in dieser Argumentation gerne auf die Entwicklungen der letzten 100 Jahre eingegangen, man nennt die Ereignisse um den 4. Mai 1919, die äußerst beschönigende „Rückkehr zu den nationalen Traditionen“ und die Konzentration auf die einheimische Kultur in dem Zeitraum zwischen 1950 und 1980, um dann mit Bezug auf die 1980er und die 1990er vom Eindringen von „aufklärerischen Ideen und Werten aus dem Westen“ zu sprechen und auf die anschließend einsetzende Besinnung auf die eigene chinesische Kultur und Ästhetik einzugehen. Tendenziell wird damit auf die großen Schwankungen und die tiefe Verunsicherung eingegangen. Ein weiteres wichtiges Thema für China in diesem Zusammenhang ist das große Ungleichgewicht bei der Wahrnehmung chinesischer Literatur im Westen. Vgl. S. 258–261 in dem Beitrag von Zhang Qinghua 张清华: „Statusprobleme vs. Wertewirrwarr – zur Lage der chinesischen Gegenwartsliteratur im Kontext der west-östlichen Kulturbeziehungen“ 身份困境或价值迷局 – 东西方文化关系中中国当代文学的处境, in: Bai Ye 2013, S. 257–262.

196 Vgl. zu der Frage der bewussten Skandalisierung der Werke in China durch ihre Autoren den Artikel von Goff 2006. Siehe dazu auch Kong 2005, S. 91.

weiterhin unzufrieden.¹⁹⁷ Mittlerweile gibt es daher eine „Rezeptionsforschung“ in China, die sich durchaus kritisch (und selbstkritisch) mit der Frage beschäftigt, wie die chinesische Gegenwartsliteratur im Ausland wahrgenommen und beurteilt wird. Im Mittelpunkt stehen dabei natürlich die Übersetzungen, ihre Qualität (die Qualität der Originale wird dabei meist stillschweigend vorausgesetzt), die Personen der Übersetzer (und ihre Fähigkeiten) etc. Zu spüren ist dabei immer die Vermutung, dass die Welt zu wenig über China wisse (und dabei wird unterstellt, dass die Welt auch nicht mehr über China wissen wolle), und umgekehrt, dass China der Welt aufgeschlossen und interessiert gegenüberstehe. So findet sich der z. T. mit Zahlen untermauerte Hinweis, dass China seit vielen Jahren – wertmäßig betrachtet – zehnmal mehr Bücher importiere als exportiere und dass die Bilanz bei dem Handel mit den Ländern in Europa und mit Nordamerika noch schlimmer ausfalle. Aus diesen Ländern würden hundertmal mehr Bücher importiert als dorthin exportiert.¹⁹⁸ Die angeführten Gründe für diesen Missstand lauten, dass es zu wenig qualifizierte Übersetzer gebe und dass „ideologische Motive“ westliche Verlage dazu veranlassten, Buchtitel von Übersetzungen chinesischer Originalliteratur zu verändern, um eine größere Marktgängigkeit zu erreichen.¹⁹⁹ Unterstellt wird hier insgeheim ein auf fremder Ideologie und kultureller Fremdheit basierender Vorgang, um die chinesische Literatur dem westlichen Geschmack anzupassen, die chinesische Literatur aufgrund der dem Westen unterstellten „kulturellen Arroganz“ zu „entstellen“, sie ihres ursprünglichen Charakters zu berauben.²⁰⁰ Letzten Endes fällt man mit Bemerkungen wie diesen immer zurück auf die Position einer kulturellen Unterlegenheit.

4.6 Literaturpreise

Literaturpreise bilden seit einiger Zeit einen festen Bestandteil des chinesischen Literaturbetriebs. Mit der Verleihung des Literaturnobelpreises 2012 an Mo Yan ist erstmals ein wichtiger Vertreter der VR-chinesischen Literatur in den Genuss dieser Auszeichnung gelangt. Zuvor hatte im Jahr 2000 bereits der in der China geborene, aber seit den späten 1980er-Jahren in Frankreich lebende Schriftsteller Gao Xingjian den Nobelpreis erhalten.

Mit der zunehmenden Kommerzialisierung des Literaturbetriebs hat sich auch das Preiswesen verändert. Die angesehensten Literaturpreise werden weiterhin von der quasi-staatlichen Organisation des Chinesischen Schriftstellerverbandes vergeben. An erster Stelle ist hier der „Mao-Dun-Preis“ 茅盾文学奖 zu nennen, der von dem 1981 verstorbenen Schriftsteller Mao Dun gestiftet und zum ersten Mal 1982 verliehen wurde. Ausgezeichnet werden mit dem Preis die besten drei bis sechs Romane

197 Diese propagandistischen Floskeln finden sich auf den Seiten 285 und 308 in: Jiang Zhiqin 2011.

198 Vgl. ebd., S. 287.

199 Vgl. dazu ebd. die Anmerkungen auf S. 292 f. und 296 f.

200 Vgl. ebd., S. 298.

des betreffenden Zeitraums von i. d. R. drei bis vier Jahren. Zu den auch im Westen bekannteren Trägern des Preises während der vergangenen zwanzig Jahre gehören u. a. Chen Zhongshi 1997 für seinen Roman *Ebene des weißen Hirsches* 白鹿原, Wang Anyi 2000 für ihren Roman *Lied des ewigen Kammers* 长恨歌 und Mo Yan 2011 mit *Frösche* 蛙. Ein Blick auf die Vergabekriterien und auf die Vergabepraxis der näheren Vergangenheit bestätigt freilich schnell die ohnehin sich aufdrängende Vermutung, dass künstlerische Kriterien allein nicht den Maßstab bilden. Nach den Regularien des Chinesischen Schriftstellerverbandes vom 25. Februar 2011 wird die chinesische Romanliteratur mit dem Preis gefördert, um damit „die Blüte der sozialistischen Literatur Chinas voranzutreiben“. In den „Leitgedanken“ zur Vergabe bekennt sich der Schriftstellerverband erwartungsgemäß zum Marxismus-Leninismus ebenso wie zu den Theorien Deng Xiaopings und zu den „Drei-Stellvertreter“-Prinzipien des ehemaligen Staatspräsidenten Jiang Zemin. Versteckt in den Ausführungen zur Ausrichtung an den Grundlagen der herrschenden Ideologie taucht erst an nachgeordneter Stelle der Hinweis auf freies und unbehindertes künstlerisches Schaffen auf im Sinne des 1957 verwendeten (und nur über kurze Zeit hinweg im wörtlichen Sinne gültigen) Slogans „Lasst hundert Blumen blühen und hundert Schulen miteinander streiten“ auf.²⁰¹ Wie eng die Beziehung des Schriftstellerverbandes in der Zwischenzeit auch zur Geschäftswelt ist, zeigt der Umstand, dass das Preisgeld seit 2011 durch Spenden des Hongkonger Geschäftsmannes Sir Ka-shing Li (Li Jiacheng 李嘉诚, geb. 1928) um 50.000 RMB auf insgesamt 500.000 RMB aufgestockt worden ist.²⁰² Einen ähnlich hoch dotierten Literaturpreis in Höhe von 300.000 HK-Dollar vergibt (ohne Nennung von Sponsoren aus der Wirtschaft) im chinesischen Sprachraum mit dem „Traum-der-Roten-Kammer-Preis“ 红楼梦奖 zumindest derzeit nur noch die Hongkonger Baptist University. Juroren-Auswahl und Shortlist-Kandidaten lassen dort auf ein sehr seriöses Vorgehen schließen. Bei dem 2012 zum vierten Mal vergebenen Preis wurde Wang Anyis Roman *Himmelsduft* 天香 prämiert.²⁰³

Eine eher regionale Ausrichtung auf die im Kreise der Hauptstadtliteraten angefertigte Literatur hat der im Jahre 1999 vom Pekingerverband für Kunst und Literatur geschaffene und ein Jahr darauf zum ersten Mal vergebene „Lao-She-Literaturpreis“ 老舍文学奖. Ausgezeichnet werden damit nicht nur Romane und kürzere Erzählungen, sondern ebenso Texte für Dramen und Hörspiele. An die jungen chinesischen Literaten unter dreißig Jahren wendet sich der im Jahr 2000 von dem Schriftsteller und ehemaligen chinesischen Kulturminister Wang Meng gestiftete „Frühlings-Literaturpreis“ 春天文学奖. Unter den traditionellen Spendern seitens der staatlichen Verlagswelt ist vor allem der Pekingerverlag für Volksliteratur zu nennen, der seit 1986

201 Vgl. dazu die Angaben auf der Seite des Schriftstellerverbandes, online: <http://www.chinawriter.com.cn/union/content/62.shtml>, eingesehen am 17.3.2013.

202 Vgl. <http://www.chinawriter.com.cn/union/content/62.shtml>, eingesehen am 23.12.2012. Den Lu-Xun-Literaturpreis 鲁迅文学奖 vergibt ebenfalls der Chinesische Schriftstellerverband für längere und kürzere Erzählungen, Werke der Reportageliteratur, der Prosa und der Literaturtheorie.

203 Unter den Juroren befand sich u. a. der angesehene Literaturexperte Chen Sihe von der Fudan-Universität in Shanghai. Vgl. die Nachricht in der Wenhui dushu zhoubao 文汇报书周报 vom 27.7.2012.

jeweils alle fünf Jahre den „Preis für Volksliteratur“ 人民文学奖 vergibt und damit die populäre Literatur – insbesondere Romane, Werke der Reportageliteratur und Dichtkunst – fördert.

Mit der großen Veränderung innerhalb der Verlags- und Medienlandschaft in den zurückliegenden zehn Jahren hat sich auch die Zusammensetzung des Kreises der Preisspender geändert. Seit 2003 vergibt die zur Nanfang-Gruppe im südchinesischen Guangdong gehörende Online-Zeitung Nanfang dushibao (Southern Metropolis Daily) einmal im Jahr den „Preis für chinesische Literatur und Medien“ 华语文学传媒大奖 (engl. Titel: „Awards of Chinese Language Literature Media“). Auch die internationale Finanzwelt hat mittlerweile die asiatische und speziell die VR-chinesische Literatur für förderungswürdig befunden. Der „Man Asian Literary Prize“, seit 2007 jährlich von einem der weltweit größten Finanzbroker und führenden globalen Anbieter von alternativen Investmentprodukten vergeben,²⁰⁴ wurde bereits dreimal chinesischen Autoren zugesprochen (Jiang Rong, Su Tong und Bi Feiyu 毕飞宇).²⁰⁵ Dass hier nicht allein die Belange der Kunst, sondern vielmehr geschäftliche Interessen im Mittelpunkt stehen, ist schnell deutlich geworden und hat auch in China Kritiker auf den Plan gerufen. Grundsätzlich fällt dabei auf, wie schnell das entstehende Vakuum an Macht und Ideologie von der Geschäftswelt besetzt wurde – ein Prozess, der heutzutage auf viele Bereiche der chinesischen Gesellschaft zutrifft. Für die Einrichtung unabhängiger und glaubwürdiger zivilgesellschaftlicher Organisationen mag es wichtigere Gründe geben als die saubere Vergabe von Literaturpreisen, doch die Misere auf diesem Gebiet ist symptomatisch für Chinas heutige generelle gesellschaftliche Verfassung: Offen beklagt wird in der Zwischenzeit ein zu enges Geflecht zwischen Verlagen, Autoren, Kritikern und Sponsoren aus der Geschäftswelt. Auf chinesischen Foren im Internet ist bereits seit geraumer Zeit von der Bestechung von Juroren und Literaturkritikern die Rede, wenn ein bestimmtes Buch von den Verlagen auf dem Markt durchgesetzt werden soll.²⁰⁶ Die künstliche Aufblähung des Literaturpreiswesens zum „Event“ hat auch bei den älteren und von staatlichen Einrichtungen vergebenen Auszeichnungen zu einer wahren Schwemme geführt, mit der Folge, dass gute Literatur übersehen wird und Schreiberlingen sich die Gelegenheit bietet, ihre Eitelkeiten zu pflegen. Insbesondere der Lu-Xun-Preis, der immerhin im Namen des „Vaters der modernen chinesischen

204 Stifter des Preises ist die in London ansässige Firma Man Group plc. Das Preisgeld in Höhe von 30.000 USD wird für englischsprachige Publikationen vergeben, im Falle einer Übersetzung winken dem Übersetzer 5000 USD. Vgl. die Angaben online: <http://www.manasianliteraryprize.org/>, eingesehen am 25.3.2015.

205 Ein weiteres Beispiel ist der gemeinsam von der Literaturzeitschrift *Changjiang wenyi* 长江文艺 und Unternehmen ausgelobte Preis für zeitgenössische Literatur in den Gattungen Erzählung, Prosa und Dichtung. Unternehmenspartner des zum ersten Mal 2006 vergebenen „Changjiang-wenyi-Wanmei-Literaturpreises“ 长江文艺-完美(中国)文学奖 ist das 1994 im südchinesischen Kanton gegründete Unternehmen Wanmei 完美 Perfect (Geschäftsbereiche u. a. Lebensmittel). Der Preis wurde 2012 zum vierten Mal ausgelobt.

206 Vgl. dazu die Bemerkungen in dem Artikel „Glaubenskrise bei den Literaturpreisen“ 文学奖出现信任危机, nachzulesen online: http://news.xinhuanet.com/book/2004-05/23/content_1485442.htm, eingesehen am 15.3.2013.

Literatur“ vergeben wird und daher einiges an Gewicht besitzt, ist in der letzten Zeit in die Kritik geraten.²⁰⁷

Auffällig ist, dass in das traditionell eher starr und unflexibel wirkende chinesische Literaturpreissystem durch das Engagement von Sponsoren aus der Wirtschaft mehr Bewegung gekommen ist. So werden in der Zwischenzeit auch Übersetzungen aus dem Chinesischen in eine andere Sprache oder überhaupt fremdsprachige Romane mit chinesischen Preisen ausgezeichnet. Der Bonner Sinologe Wolfgang Kubin ist für seine Verdienste als Übersetzer von Werken Lu Xuns 鲁迅, Bei Daos 北岛, Yang Lians 杨炼 usw. 2007 mit dem „Pamir International Poetry Price“ ausgezeichnet worden.²⁰⁸ Im September 2011 wurde Kubin ein Preis im Rahmen des „Fifth Pearl River International Poetry Festival“ zugesprochen. Beide Preise und die entsprechenden Veranstaltungen werden von Unternehmen gesponsert. Im Falle des zuletzt genannten Festivals im Perlfloss-Delta werden als Stifter u. a. die oben bereits angeführte Southern Metropolis Daily und die Pearl River Investment Group genannt.²⁰⁹ Dem deutschen Schriftsteller Michael Kumpfmüller wurde im Dezember 2012 in Peking für seinen Roman *Die Herrlichkeit des Lebens* der „Preis für den besten fremdsprachigen Roman des 21. Jahrhunderts“ 中国21世纪年度最佳外国文学奖 verliehen. Die Auszeichnung wird seit 2001 jedes Jahr vom chinesischen Volksliteraturverlag vergeben. Im Jahr 2009 ging der Preis an Martin Walser.

Die Frage ist, inwieweit das hier nur vage umrissene und sich schnell verändernde Literaturpreiswesen in China Einfluss auf die Literatur selbst und ihre Qualität ausübt.²¹⁰ Interessant sind in diesem Zusammenhang die von Stiftern ganz neuer Preise vorgebrachten Argumente. Verfolgt man die Ausführungen, so wird schnell deutlich, dass die modernen chinesischen Literaturpreise Ausdruck einer von der Politik ebenso

207 Der seit 1997 alle drei Jahre vergebene Preis in mehr als einem halben Dutzend Kategorien (Novelle, Kurzgeschichte, Reportageliteratur, Dichtung, Essay, Literaturtheorie, Literaturkritik, Literaturübersetzungen) ist Kritikern zufolge zu umfangreich angelegt, da in jeder Kategorie jeweils fünf Personen ausgezeichnet werden und damit Dutzende von Personen ausgezeichnet werden. Die breite Aufstellung des Preises öffnet dazu der Korruption Tür und Tor. Noch übertriebener geht es bei dem ebenfalls nach einer Autorin benannten „Bing-Xin-Preis für Prosa“ 冰心散文奖 zu. Aus mehr als eintausend eingesandten Texten werden nahezu einhundert prämiert. Vgl. dazu den bissigen Artikel von Zhu Dake 2014. Zu Vorwürfen gegen Schacherei, Verstöße gegen Grundsätze der Ästhetik etc. siehe auch Zhang Yuren 2014 und Zhou Ying 2014.

208 Vgl. Notiz in der FAZ vom 25.7.2007.

209 Informationen aus einer E-Mail von Kubin an den Verfasser vom 11. Oktober 2011.

210 Vgl. zu dem Thema auch die Überlegungen von Parks (2011) in seinem Artikel. Parks verdeutlicht in dem Artikel, wie sehr vor allem westliche (und im Westen bereits bekannt gewordene) Autoren heute bereits ein internationales Publikum (und Preise) bei der Abfassung ihrer Werke im Blick haben. „Weltliteratur“ erscheint hier nicht als Qualitätsmerkmal, sondern als Charakteristikum einer am amorphen Geschmack einer breiten internationalen Leserschaft orientierten Schreibe. Das Spezifische einer „nationalen“ Literatur, ihr Wesen und ihr Geschmack werden um den Preis der Eingängigkeit aufgegeben. Zahlreiche der von Parks angeführten Punkte lassen sich auch an vielen Werken der von chinesischen Schriftstellern in Nordamerika angefertigten Romane und Erzählungen festmachen, die dafür in China selbst weitgehend unbekannt sind.

wie von Vertretern aus Wirtschaft und Kultur in Gang gebrachten „Bubble Culture“ sind. Anlass für dieses künstliche Aufblähen des Kulturbetriebs mag ein durchaus glaubwürdiges Interesse an der Wiederbelebung kultureller und literarischer Traditionen sein. Allerdings ist fraglich, ob nicht schon das Nachbeten der von der großen Politik in China vorgegebenen Floskeln von der Blüte und dem Wiederaufstieg der Nation, die Ermutigung der Schaffenskraft und die Orientierung an der jährlich vom Literaturbetrieb herausgebrachten Zahl der Werke (und ihrer Länge) von vornherein eine ernsthafte Beschäftigung mit der Literatur im Allgemeinen und dem Roman im Besonderen verhindert.²¹¹ Selbstverständlich haben sich auch die Stifter des seit 2011 vergebenen „Shi-Nai'an-Literaturpreises“ 施耐庵文学奖 – benannt nach dem als Mitverfasser des klassischen Romans *Räuber vom Liangshan-Moor* bekannten Shi Nai'an aus dem 14. Jahrhundert und hier vereinnahmt durch seine Rolle als „Vater des chinesischen Romans“ – auf die Fahnen geschrieben, mit dem Preis die Misere der chinesischen Erzählliteratur zu beheben: hohe Zahl von jährlichen Neuerscheinungen bei geringer Qualität.²¹² Angeblich soll der neue Preis eine Lücke schließen. Unterstellt wird, dass die älteren Literaturpreise, allen voran der Mao-Dun-Preis, zu viele anspruchsvolle Werke unberücksichtigt gelassen hätten. Doch worin letzten Endes das Neue liegen soll, das den „Shi Nai'an-Literaturpreis“ von anderen Preisen abgrenzt, wird nicht klar. Beschworen wird Lokalpatriotismus, der „Geist“ von Xinghua, Heimatort Shi Nai'ans. Und so wundert es nicht, dass eben die Stadtregierung von Xinghua, der Schriftstellerverband der Provinz Jiangsu (in der Xinghua liegt) samt einem ansässigen Unternehmen als Preisspender auftreten. Auch wenn die Namen der aus Xinghua stammenden historischen Persönlichkeiten und Gegenwartsliteraten beeindruckten, man wundert sich über die Beschränkung auf den Ort allein. Die Anführung von erfolgreichen Schriftstellern aus der Gegend, insbesondere seit den 1980er-Jahren (z. B. Bi Feiyu und Wang Gang 王刚) macht klar, dass man wieder an alte Traditionen anknüpfen möchte. Doch drängt sich die Frage auf, warum das nicht schon unmittelbar nach der „Befreiung“ 1949 möglich gewesen sein soll und ob nicht vielmehr andere – politische und soziale – Gründe für die neue Blüte anzuführen sind.

4.7 Ausblick

Mit den abschließenden Bemerkungen sollen die oben gemachten Ausführungen zusammengefasst, bewertet und mit einem kritischen Blick auf die möglichen Entwicklungen in der Zukunft abgerundet werden.

Der Zwang des Systems in China hat sich, so viel dürfte deutlich geworden sein, verlagert – fort vom Staat und hin zum Markt –, allerdings ohne dass der Staat an Einfluss und Macht verloren hätte. Die Spielräume sind gewachsen, doch Zensur existiert in China auch weiterhin, nur funktioniert sie gelegentlich subtiler als in den beiden Jahrzehnten unmittelbar nach der Ausrufung der Volksrepublik. Autoren und Intellek-

211 Siehe dazu auch die Bemerkungen in einem Artikel von Jin Xing 2011.

212 Vgl. dazu den Artikel von Zhu Xiaoru 2011.

tuelle kennen sehr genau die sensiblen Themen und reagieren auf ihre Weise, indem sie verspielt locken, einfach vermeiden oder die direkte Herausforderung suchen. Auch die Zensur – verteilt auf viele Stellen – handelt nicht rational, es ist verwirrend mit anzusehen, welche Themen mitunter in der medialen Öffentlichkeit behandelt werden und welche nicht. Die Politik schreibt dies wohl zu Recht den internen Auseinandersetzungen zu, leitet daraus Fraktionskämpfe ab, wagt Voraussagen für weitere Entwicklungen. Dies sollte man berücksichtigen, bevor man leichtfertig von einer neuen „Kontrolle durch den Markt“ spricht, so, als sei die dem Staat entglittene Kontrolle im Markt verschwunden. Der Markt ist – anders als immer wieder gerne hervorgehoben – keineswegs ein Garant der Freiheit. So wird unter den Experten im Westen, die sich mit der chinesischen Kultur und Literatur in der Gegenwart beschäftigen, gerne und durchaus richtig auf die rasanten Veränderungen (insbesondere Reformen in der Wirtschaft) hingewiesen, die sich in China seit der Reise Deng Xiaopings in den Süden des Landes zu Beginn des Jahres 1992 ergeben haben.²¹³ Doch gibt es, auch wenn man gerne westliche Theoretiker wie Gilles Deleuze und Félix Guattari bemüht, keine „Automatik“ in der Entwicklung hin zu mehr Pluralismus. Angesichts der oben gemachten Ausführungen sind Aussagen wie die folgenden kritisch zu bewerten:

[...] the basic process characterizing Chinese culture and society since the early 1990s – marketization, differentiation, individualization, pluralization – are consistent with a transformation from a unified social system, in which the political, the economic, and the cultural are all intimately intertwined, to a market society in which the economic differentiates itself and in turn drives the differentiation and pluralization of many other aspects of society and culture.²¹⁴

Hier herrscht ein Denkfehler, möglicherweise verursacht durch Unkenntnis oder die bewusste Ausklammerung der faktischen Grundlagen. Warum wird die anhaltende Kontrolle nicht berücksichtigt? Die Urheber derartiger Feststellungen und Vermutungen stammen entweder selbst aus China oder heben zumindest ganz offensichtlich bei ihren Interpretationen in ganz beträchtlichem Umfang auf innerchinesische Diskurse ab. Der Rückzug des Staates aus der Alimentierung des Kulturbetriebs ist zwar faktisch richtig, ebenso wie es richtig ist, dass viele Schriftsteller und Intellektuelle sich von dem literarischen Schaffen zumindest vorübergehend zurückzogen und u. a. kommerzielle Interessen wahrnahmen. Es stimmt, dass Literatur und Kunst sich mehr an wirtschaftlichen Parametern zu orientieren begannen. Was jedoch bei Formulierungen wie den oben genannten unterschlagen wird, ist, dass mit der Kommerzialisierung die literarisch-künstlerischen Freiheiten nicht zunahmen, auch wenn eine „Vulgarisierung“ („Körperschreibe“ bei Wei Hui 卫慧 und Mian Mian 棉棉) anzutreffen war und Sexdarstellungen für Aufsehen sorgten (und verboten wurden). Die literarisch-künstlerische Entwicklung in China nach dem Jahr 1989 ist daher vornehmlich im Lichte der weiterhin dauerhaft (bis in die Gegenwart) anhaltenden Kontrolle über das litera-

213 Vgl. McGrath 2008, S. 3, wo auf die positiven Entwicklungen in der Kulturszene seit 1992 eingegangen wird.

214 Ebd., S. 9.

rische Schaffen zu betrachten. Ökonomische Möglichkeiten und Zwänge sind nur in der Kombination mit Kontrolle und Zensur als den stilprägenden Instanzen für Kultur und Literatur Chinas nach 1989 zu sehen. Unterschwellig wird selbstverständlich weiterhin Einfluss genommen auf die Wahl und literarische Ausgestaltung der Themen, jedem Schriftsteller in China ist klar, welche Tabus zu berücksichtigen sind. Ein Fazit wie jenes, in dem es heißt, „culture and arts in contemporary China must both respond to the dominant trend of marketization and cope with the remnants of state heteronomy“;²¹⁵ ist, gemessen an den oben präsentierten Fakten und aufgezeigten Trends, nicht schlüssig. Die Abhängigkeiten vom Staat sind keine Überbleibsel, wie der Verfasser glauben machen will, indem er unterstellt, diese Abhängigkeiten bestünden nicht mehr. Ebenso wenig richtig ist die Feststellung, der Druck des Marktes sei stärker als der politisch-ideologische.²¹⁶ Ein allzu optimistischer Blick auf die Fähigkeit des Marktes, die gesellschaftliche Entwicklung in China (insbesondere die Demokratisierung) voranzutreiben, trübt dabei immer wieder den Blick für die harte Realität und führt zu sehr fragwürdigen Prognosen. So schreibt Kong Shuyu in *Consuming Literature*:

I will conclude the same chapter by suggesting that government control of publishing through state-run publishing houses and a book license/number system has broken down [...]. Sooner or later, the book license system will probably be replaced by an open registration system for publishing houses.²¹⁷

Und einige Dutzend Seiten weiter heißt es:

However, as with private enterprises in most other business sectors in China, it is likely that market forces will eventually make the present approval system irrelevant, and that restrictions on both publishing houses and book numbers will disappear, replaced by an open registration system for publishing houses.²¹⁸

Man fragt sich, was der Anlass dafür ist, für China offenbar ähnliche Prozesse wie für den Westen anzunehmen. Die Kräfte, die für einen Wandel sorgen müssten, sind bislang nirgendwo sichtbar.

215 Ebd., S. 12.

216 Vgl. zu einer entsprechenden Behauptung ebd. S. 12.

217 Kong 2005, S. 6.

218 Ebd., S. 67.

5 Probleme der modernen chinesischen Literatursprache

Die chinesische Literatursprache, die ihre Stärken vor allem in der Dichtkunst und in einzelnen Gattungen der Prosa entwickelt hat, zeichnete sich über Jahrtausende hinweg durch ein hohes Maß an Dichte und Eleganz aus. Angelagerte Bedeutungen, konzentriert in einzelnen Zeichen, eröffneten Anspielungen und Interpretationen ein weites Feld. Vor allem die Dichtkunst lebte vom Zauber des Ahnens, des Rhythmus und des Klangs. Sie erlangte dabei über die Jahrhunderte etwas Dunkles, oft nur noch schwer Deutbares.²¹⁹

5.1 Wandel eines Mediums

Historisch betrachtet existierten im China der Kaiserzeit über viele Jahrhunderte hinweg zwei Formen der Schriftsprache. Eine ältere Variante unter dem Begriff *wenyan* 文言 hatte ihren Ursprung in den angesehenen Klassikern der Dichtkunst, Philosophie und Geschichtsschreibung aus der antiken vorchristlichen Zeit. Sie wurde zur Grundlage für den gesamten verbindlichen Kulturkanon. Diese antike Schriftsprache war Norm und Vorbild bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hinein, gelegentlich um einige Bilder und Variationen angereichert, aber doch nie grundlegend den jeweiligen sprachlichen Neuerungen und Kommunikationsbedürfnissen angepasst. Unter dem Einfluss des Sprachwandels, der Übersetzungstätigkeit (vor allem Schriften aus dem Buddhismus) und der Verbreitung neuer literarischer Formen entstand etwa um die Mitte des nachchristlichen Jahrtausends eine stärker der gesprochenen Sprache angenäherte Form der Schriftsprache, die später die Bezeichnung *baihua* 白话 erhielt.²²⁰ Die *baihua* war immer ein Zwitter: Elemente der gesprochenen Sprache in sich aufnehmend, ohne diese freilich vollständig zu verschriften, machte sie immer wieder sprachliche Anleihen bei der *wenyan*, ohne freilich deren verbindlichen Status zu erlangen. Das geringere Ansehen, das dieses schriftsprachliche Zwitter-Medium genoss, drückte sich darin aus, dass es weitgehend der neueren fiktionalen Erzählung – also den Romanen und Geschichten der *xiaoshuo* 小说 seit dem 13./14. Jahrhundert – und ggf. dem volkstümlichen Liedgut vorbehalten blieb. Nur sehr wenige Werke dieser frühen *baihua*-Literatur, wie etwa der aus dem 18. Jahrhundert stammende Roman *Traum der Roten Kammer* 红楼梦 von Cao Xueqin 曹雪芹, erreichten überhaupt den Status, um einen neuen Kanon der Literatur in ebendieser viel späteren schriftsprachlichen Variante zu schaffen.²²¹

219 Zu den Möglichkeiten der Weltdeutung von Sprachen vgl. u. a. Deutscher 2010.

220 Vgl. Zimmer 1999a.

221 Vgl. Zimmer 1999b.

Über einen langen Zeitraum hinweg herrschte eine seltsam statische Situation, die sich erst zu verändern begann, als die Träger der Sprache – Gelehrte, Dichter, Beamte und Schriftsteller (oft alles in einer Person) – gerade die Variante der *wenyan* nicht mehr als ausdrucksadäquat zu empfinden begannen.²²² Von außen her angeregt wurde der Wandel vor allem durch Konflikte mit den Staaten des Westens und politische sowie soziale Veränderungen im 19. Jahrhundert.²²³ Eine der treibenden Kräfte hinter den nun einsetzenden Entwicklungen war der Schriftsteller, Intellektuelle und Politiker Liang Qichao 梁啟超 (1873–1929), der zu einer „Revolution in der Erzählkunst“ aufrief und in diesem Zusammenhang den Begriff der „Neuen Erzählkunst“ 新小説 prägte. Alle Neuerungen – angefangen von der Religion, der Moral, der Politik, den Sitten und Bräuchen sowie der Kunst bis hin zu einer neuen Persönlichkeit der Menschen und einem neuen Gewissen – waren Liang zufolge an die Erneuerung der Erzählliteratur geknüpft. Allein ihr, der Erzählliteratur, maß Liang die Fähigkeit zu, den Menschen in seiner Humanität anzuleiten.²²⁴ Im Rahmen der umfassenden Reformanstrengungen am Ende der Kaiserzeit und während der beginnenden Republikzeit setzten zudem – unterstützt von dem Aufruf nach einer Reform der Literatur – auch erste sprachplanerische Aktivitäten ein, um der neuen Schriftsprache größere Geltung zu verschaffen.²²⁵

Ein Blick in Texte jener Zeit zeigt sehr schnell, dass die neue Schriftsprache auch weiterhin ein Zwittermedium blieb – eine seltsame Mischung aus klassischer Schriftsprache, der gesprochenen Sprache angenäherten Varianten einer sich herausbildenden Hochsprache, angereichert mit Dialektismen und neuen Fremdwörtern, für die sich erst mit der Zeit verbindliche Formen fanden.²²⁶ Es bedurfte der jüngeren Generation von Literaten aus der Zeit um die „Bewegung vom 4. Mai 1919“, um eine gerade auch künstlerisch überzeugende Schrift- und Literatursprache zu entwickeln. Glanzleistungen in dem neuen Medium waren freilich die Ausnahme.²²⁷

Die in der folgenden Zeit unternommenen Versuche seitens der Schriftsteller, Sprachwissenschaftler und Politiker, China eine neue, eine „moderne“ und den Erfordernissen der Zeit entsprechende Sprache (nämlich eine landesweit verstandene

222 Vgl. dazu u. a. Han Shaogong 2012, S. 111.

223 Vgl. dazu u. a. Wang 1997.

224 Siehe dazu Liang Qichaos richtungsweisenden Artikel „Über das Verhältnis des Romans und die Befindlichkeit der Massen“ 论小说与群治的关系, der 1902 in der Zeitschrift *Xin xiaoshuo* von Yokohama erschien. Zur englischen Übersetzung des gesamten Textes siehe Kockum 1990, S. 104–109.

225 Zu einer Übersicht vgl. Martin 1982. Zur Problematik einer frühen Systematik bei der Beschreibung des Chinesischen vgl. Xu Liejiong 2008, S. 273 f.

226 Zum Problem der Konkurrenz *baihua/wenyan* vor allem mit Blick auf die wichtige Rolle der Übersetzungstätigkeit vgl. den Überblick bei Milena Doleželová-Velingerová: „The Origins of Modern Chinese Literature“, in: Goldman 1977, S. 18–25 bzw. 33–35. Gao Xingjian hat die seinerzeit angefertigten Übersetzungen aus den westlichen Sprachen als „grob und willkürlich“ 粗燥的硬译 bezeichnet. Vgl. dazu seinen Aufsatz „Das moderne Chinesisch und das Schreiben von Literatur“ 现代汉语与文学写作, in: Gao Xingjian 2008, S. 98–110. Vgl. als Überblick zur Frage der Lehnwortbildung im Chinesischen den Aufsatz von Lai/Zimmer 1993.

227 Vgl. Li Tuo 1993, S. 70.

Hochsprache und eine Schriftsprache) zu geben, bewegten sich in dem schwierigen Spannungsfeld zwischen Modernisierung und Traditionsbewahrung, nationalsprachlicher Einheit und dialektaler Vielfalt, Eigenem und Fremden sowie den Bemühungen, sich dabei eine eigene Identität zu schaffen.²²⁸ Dennoch besteht weitgehend Konsens darüber, dass die neue Schriftsprache in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend ein Zwitter blieb, keine „natürliche“ Entwicklung durchmachen konnte, sondern ganz bewusst für politische und kulturplanerische Zwecke eingesetzt wurde.²²⁹

5.2 Das Ringen um Innovation. Sprachplanung und Spielräume

Die Vieldeutigkeit der chinesischen Schriftsprache – ein Kennzeichen der klassischen Dichtkunst und von Freunden der Poesie ebenso geschätzt wie von Übersetzern gefürchtet – verlieh der Literatur in China seit jeher etwas Flirrendes. Auch chinesische Dichter der Moderne schätzten am klassischen Idiom die seltsame Spannung, die sich aufgrund einer vorgegebenen Zahl von Silben, dem lautlichen Rhythmus und der eigentümlichen den Zeichen mitgegebenen Bildhaftigkeit entwickelt. Das Chinesische – so sagen dann die Kenner – zeichne sich nicht durch Stringenz aus, sondern durch einen sprachlichen Raum 语言的空间, Flexibilität und Sprunghaftigkeit.²³⁰ Trotz aller Veränderungen, die die chinesische Sprache vor allem in dem zurückliegenden Jahrhundert durchgemacht hat, gibt es nicht zuletzt aufgrund der Schriftzeichen eine eigene Bruchlosigkeit, die selbst von der Reform der Schriftzeichen nach 1949 nicht gänzlich abgeschafft wurde, zumal die Durchsetzung eines vollständigen Ersatzes der Zeichen durch die Pinyin-Umschrift scheiterte.²³¹

Das Problem ist freilich nun auch hier, dass sich die moderne chinesische Sprache nach der Gründung der Volksrepublik nur zum Teil „natürlich“ entwickelt hat. Eine ganz neue und bis heute bedeutsame Dimension erhielten die sprachplanerischen Maßnahmen in den Massenkampagnen zur Förderung der Bildung und Durchsetzung der Propaganda: Vereinfachung der Schriftzeichen, Festlegung der Aussprachekonventionen und Einführung einer verbindlichen lateinischen Umschrift sind hierbei als Kernpunkte anzuführen.²³² Hinter den euphemistisch als „Sprachplanung“ ausgegebenen Anstrengungen, die dem „Fortschritt“ und der „Entwicklung“ Chinas dienen sollten, verbarg sich selbstverständlich ein höchst effizienter Kontrollmechanismus, Sloganisierung und Normierung von Sprache behinderten den souveränen Umgang des Einzelnen mit der Welt auf das Massivste. Es lässt sich nicht leugnen, dass die

228 Vgl. zu den Entwicklungen und Problemen bis in die späten 1930er-Jahre hinein die Untersuchungen von Tsu 2005.

229 Vgl. das Interview mit dem bekannten chinesische Künstler und Kunstkritiker Chen Danqing 陈丹青 bei Xu Zidong 2011, S. 270–282.

230 Vgl. Xi Chuan 2013, S. 166.

231 Vgl. Gedicht 2013. Der Artikel entstand auf der Grundlage eines Gesprächs mit dem Dichter Yu Jian 于坚.

232 Zu den auch während des Modernisierungsprozesses nach dem Ende der Kulturrevolution anhaltenden Bemühungen vgl. Geduhn 1985.

normierte Sprache für das Denken wie eine „Leitplanke“ wirkte.²³³ Sprache entfaltete sich nicht mehr frei, individuelle Stile wurden weitgehend unmöglich gemacht. Die Sprache diente – wie Victor Klemperer (1881–1960) dies sehr anschaulich am Beispiel der Sprache des Dritten Reiches verdeutlicht hat – vor allem der „Beschwörung“. Der Einzelne wurde um sein individuelles Wesen gebracht, seine Persönlichkeit wurde betäubt, ideologisch gefärbte Klischeesprache führte zu „verklebtem“ Denken.²³⁴ Angelegt in dieser umfassenden Instrumentalisierung der Sprache war sogleich auch eine Ausdrucksarmut.²³⁵ Die chinesische Sprache war in den 1950er- und 1960er- Jahren das, was Roland Barthes in seinen *Mythen des Alltags* als „Objektsprache“ bezeichnet. Das heißt, das Chinesische war weitgehend eine politische Sprache und als solche war sie direkt mit dem Objekt (in Form der zeitgenössischen Gesellschaft), auf das sie handelnd einwirkte, verbunden.²³⁶ Insbesondere das offizielle Vokabular nahm einen axiomatischen Charakter an, die Sprache funktionierte weitgehend nur noch als Code.²³⁷

Die „ideologische Sprache“ besaß dabei ihre eigene Komplexität. Einerseits gab es die konkreten Termini und politische Phrasen mit relativ klarem politisch-ideologischen Bedeutungshintergrund wie Sozialismus (*shehuizhuyi* 社会主义), Gedanken Mao Zedongs (*Mao Zedong sixiang* 毛泽东思想), Revolution (*geming* 革命) etc. Relativ klar waren auch die Namen politischer Organisationen wie Jugendliga (*gongqing-tuan* 共青团), Kommunistische Partei (*gongchandang* 共产党) oder die Namen politischer Kampagnen wie Landreform (*tugai* 土改), Kooperativenbewegung (*hezuohua* 合作化) usw. In die gleiche Kategorie fielen Begriffe, die Klassenstatus andeuten, wie arme Bauern (*pinnong* 贫农), Landlord (*dizhu* 地主) etc. oder die Zitate von Marx, Lenin, Stalin und Mao. Dem gegenüber standen Wörter, die ursprünglich konkret und im wörtlichen Sinne keine politische oder ideologische Färbung besaßen, die jedoch im Laufe der Propaganda eine metaphorische Bedeutung annahmen mit Bezug zur Politik und Ideologie, z. B. Weg/Straße (*daolu* 道路), Gedanke (*sixiang* 思想), lernen (*xuexi* 学习), kritisieren (*pipan* 批判) oder Kampf (*douzheng* 斗争). Ihr Höchstmaß an ideologischer Prägung erreichte die chinesische Sprache in den intensiven Kampagnen der Kulturrevolution 1966 bis 1976. Im Mittelpunkt stand die korrekte Botschaft, die klare, unzweideutige Mitteilung, die keinerlei Zweifel – auch an der Richtigkeit der Äußerungen – zuließ. Wenn man – um mit den Argumenten der modernen Literaturphilosophen (wenigstens denen im Westen) zu sprechen – als ein wesentliches Merk-

233 Vgl. dazu die Bemerkungen bei Ralf Moritz: „Denkstrukturen, Sachzwänge, Handlungsspielräume: Die chinesische Intelligenz im Konflikt der Ordnungsmuster“, in: Pohl/Wacker/Liu (1993), S. 59–108, hier S. 84

234 Vgl. Klemperer 1975.

235 Zum anhaltenden Mangel an literarischer Ausdrucksfähigkeit der chinesischen Autoren vgl. die Dankesrede des Exilschriftstellers Ma Jian 马建 für die Verleihung des freien chinesischen Kulturpreises in der Kategorie „Fiktionale Erzählung“, in: Bei Ling 2009, S. 404–406.

236 Zum Wesen der revolutionären Sprache und der Entwicklung zur mythischen Sprache vgl. Barthes 2010, S. 300. Was Barthes über die Geburt des „Stalinschen Mythos“ aus dem Sozialismus heraus sagt (vgl. ebd., S. 301), lässt sich fraglos auch auf den Mythos von Mao übertragen.

237 Vgl. den Abschnitt „Afrikanische Grammatik“, in: ebd., S. 178.

mal für Literatur den Reichtum an Anspielungen und Vieldeutigkeit annimmt, dann ist der literarische Charakter vieler Werke aus der Zeit der Kulturrevolution grundsätzlich anzuzweifeln.²³⁸ Die Literatursprache nach der Kulturrevolution bemühte sich im Gegensatz darum, mehr Umgangssprache zu wagen. Sie trat ein für den Nicht-Standard, gefiel sich in Mehrdeutigem. Vor allem die sprachkünstlerischen Versuche der Dichter der „hermetischen Lyrik“ seit den späten 1970er-Jahren galten als subversive Akte, mit denen die Eindeutigkeit und der „maoistische Sprachstil“ der Prosa aus der Zeit davor dichterisch-künstlerisch untergraben werden sollte.²³⁹

Die Zeiten des starren „Parteichinesisch“ 党八股, der Formelsprache der Partei, sind jedoch auch heute längst nicht überwunden. Das anhaltende Leiden der Dichter wird nachvollziehbar, wenn sie wie Xi Chuan 西川 den schwierigen sprachlichen Entwicklungsprozess bei der Suche nach einer Sprache für ihre Dichtung beschreiben und die Probleme mit den „Sprachhülsen“ anführen. Xi Chuan hat für das Phänomen den schönen Begriff einer „Rhetorik der Diskrepanz“ 矛盾修辞 geprägt, der man sich bedient, wenn die Sprache nicht mehr authentisch ist, wenn also nicht mehr „wahr“ gesprochen wird.²⁴⁰ Die Sprache verkommt dann zu einem, wie Adorno es nannte, „Jargon“. Sie wird ein Sprachmedium mit einem hohen Maß an formalem Charakter, demagogische Zwecke begünstigend, fester Bestandteil jeder Kaderkultur. Dieser Jargon ist somit die „zweite Sprache der Sprachfremden und Sprachlosen.“²⁴¹

Konkrete Beispiele für leere, nichtssagende, von der Partei und Propaganda vorgestanzte Begriffe lassen sich auch heutzutage in China noch zuhauf finden, wohingegen traditionelle Verwendungen und an die Zeichen angelagerte Bedeutungen aus dem Altertum, mit denen ebenfalls wunderbare Differenzierungen möglich sind, zum größten Teil verlorengegangen sind.²⁴² Eine denkbare Erneuerung könnte in einer stärkeren Verschriftlichung der Dialekte bestehen, doch sind hier politische Grenzen vorhanden. Die chinesische Literaturwissenschaft bestätigt weisungsgemäß diese Verhinderung von Vielfalt durchaus, jedenfalls bietet die Förderung der Dialektliteratur für sie keine

238 Vgl. hierzu die Ausführungen bei Eagleton (2012, S. 83), wo er u. a. auf Derrida Bezug nimmt.

239 Zu diesem Begriff, der in der englischen Fassung als „Maoist language“ bezeichnet wird, siehe Li Tuo 1993, S. 73 f.

240 Vgl. Xi Chuan 2013, S. 168. Xi Chuan weist hier ähnlich wie weiter unten Perry Link auf eine nicht zu fassende Ebene der Realität hin, die es in China gebe. Verwirrung wird hervorgerufen angesichts der Diskrepanzen zwischen dem, was gesagt oder geschrieben, und dem, was gemacht wird bzw. was tatsächlich vorhanden ist. Als Beispiel führt Xi Chuan den Begriff „Sozialismus chinesischer Prägung“ an und kommt zu dem Schluss, dass es sich ganz offenbar nicht um den ursprünglichen Sozialismus, sondern um einen rhetorisch verbräuteten handelt. Der Sprache mangelt es dadurch an Sicherheit und Verbindlichkeit. Xi Chuans Fazit: „Die chinesische Gesellschaft ist gekennzeichnet durch eine riesenhafte widersprüchliche Umschreibung“ 中国社会是一场巨大的矛盾修辞. Ebd., S. 168.

241 Zusammengefasst nach dem Zitat bei Adorno 1969, S. 69.

242 Zum Beispiel, wenn von der Errichtung einer „Plattform“ (pingtai 平台), der Schaffung eines „Mechanismus“ (jizhi 机制) oder der Fertigstellung eines „dynamischen Musters“ (dongtai moxing 动态模型) etc. die Rede ist. Vgl. Han Shaogong 2012, S. 114 f.

Perspektive. In dünnen Worten heißt es dann zum Beispiel: „Das moderne Chinesische ist das gegebene Medium der modernen chinesischen Literatur. [...] Die Schriftsteller der nationalen Minderheiten, die ihre Werke in der Schriftsprache des modernen Chinesisch abfassen, finden Eingang in die Geschichte.“²⁴³

5.3 Tendenzen des Wandels

In welchem Zustand zeigt sich nun die chinesische Sprache und insbesondere die chinesische Schrift- und Literatursprache in unserer Zeit? Ist man in China angesichts von Globalisierung, Internet und anderen internen und externen Zwängen tatsächlich bereits in einem Zustand der „Sprachlosigkeit“ angelangt, wie das Bei Dao vor wenigen Jahren beklagte, als er von der „Vereinfachung der sprachlichen Ausdruckskraft der Menschheit“ sprach?²⁴⁴

Um abzuschätzen, in welchem Umfeld sich solch ein Plädoyer wie das von Bei Dao überhaupt abspielt, ist es notwendig, sich kurz die neuesten Entwicklungen in der chinesischen Sprache zu vergegenwärtigen.²⁴⁵

In China besteht auch weiterhin keine Kongruenz zwischen der in vielerlei Hinsicht künstlichen offiziellen und der nicht offiziellen Sprache.²⁴⁶ Es handelt sich um zwei verschiedene Arten des Sprechens. Die Lexik und Metaphorik der offiziellen Sprache ist gekennzeichnet durch eine Starrheit und Strenge, gleichzeitig einschüchternd und ausweichend.²⁴⁷ Grammatik und Rhythmus der offiziellen Sprache, die beide ebenfalls stark von westlichen Einflüssen geprägt sind, machen Formulierungen scheinbar klarer, geben ihnen den Anschein von mehr Wissenschaftlichkeit und statten sie mit größerer Autorität aus.²⁴⁸ All diese Manipulationen verleihen der öffentlich sichtbaren offiziellen Sprache – z. B. in Zeitungen, amtlichen Publikationen und Propagandaslo-

243 Cao Wansheng 2010, S. 7.

244 Vgl. den Artikel von Bei Dao 2011.

245 Den chinesischen Sprachplanern und Literaturwissenschaftlern dürfte heutzutage bewusst sein, dass die moderne chinesische Schriftsprache weiterhin kein ideales Medium darstellt. So haben sich die Diskussionen darüber zum Teil auf ein Feld verlagert, das zeigen soll, dass Sprache und Literatur in China heute vor allem Zeit und Ruhe für eine weitere Reifung benötigen. Den bei dem Thema zwangsläufig aufkommenden politischen und ideologischen Fragen wird damit ausgewichen. Vgl. z. B. Wu Jun 2011.

246 Link nennt diese offizielle Sprache schlicht und einfach „colorless and boring“. Vgl. Link 2013, S. 241. Ausgewertet wurde hier vor allem der Abschnitt „Politics“ (S. 234–348) in Links Buch. Zu beachten ist, dass sich Link nicht speziell – und wenn, dann nur am Rande – mit dem Phänomen der Literatursprache auseinandersetzt. Ihm geht es vielmehr darum, die allgemeinen Entwicklungslinien, die Einflüsse und Mechanismen sprachlicher Veränderungen im China der Gegenwart zu verdeutlichen.

247 Vgl. ebd., S. 245. Link führt dies auf die o. g. Lehnwortproblematik zurück.

248 Auswirkungen hat das z. B. auf Verben, die zu Nomen werden, so etwa wenn man aus *tigao* 提高 („steigern“) „Steigerung“ macht. Diese Änderung der Wortart verleiht der offiziellen Sprache einen starren „Befehlston“. Vgl. ebd., S. 261 ff.

gans auf Spruchbannern – durch Übertreibungen weiteres moralisches Gewicht mit dem Ziel der Machtsicherung.²⁴⁹

Macht- und herrschaftssichernde Umgangs- und Kommunikationsformen, die darauf zielen, sensible Themen zu vermeiden, um die eigene Macht nicht zu gefährden, werden auch auf der sprachlichen Ebene widergespiegelt, indem man Dinge nicht direkt benennt, sondern in andere sprachliche Begriffe fasst. Es entsteht somit eine Tendenz zu Indirektheit, Lüge und Euphemismus.²⁵⁰ Eine derart stark der ideologischen Kontrolle ausgesetzte Sprache durchdringt am Ende die gesamte Kultur und macht selbstverständlich auch vor der Literatur nicht Halt. Die von der Partei eingeforderte Konformität zwingt die Menschen vor jeder öffentlichen Äußerung dazu, sich genau zu überlegen, „what to say, what not to say, how to put things, and what vocabulary to use“.²⁵¹

Einen guten Überblick über die aktuellen und künftigen Entwicklungen geben die jährlichen Berichte zur chinesischen Sprache, die die Sprachkommission des Chinesischen Erziehungsministeriums veröffentlicht.²⁵² Von eher harmloser „Sprachpflege“ wird man im Falle Chinas nicht sprechen dürfen, da Verlage und Medien weiterhin unter einer starken staatlichen Kontrolle stehen. Ausdrücklich weist der Bericht darauf hin, dass der Schrift- und Sprachpflege 语言文字事业 von staatlicher Seite aus strategische Bedeutung zukommt. Hervorgehoben wird beim Sprachwandel die „Versachlichung“ 事件化 der Sprache und die „Verdichtung“ 浓缩化 von Nachrichten. Ein Resultat daraus sei, dass zwar ständig und aus zahllosen Anlässen neue Begriffe entstünden, die jedoch ebenso schnell wieder verschwänden.

Nur am Rande erwähnt wird in dem soeben angeführten amtlichen Bericht die eigentlich viel bedeutsamere Tatsache, dass nämlich Internet-, Blogger- und Twitter-Dienste neue Spielräume geschaffen haben, die subversiv genutzt werden können und einer kritischen Öffentlichkeit Plattformen bieten – selbst wenn das in den meisten Fällen nur vorübergehend der Fall ist. Zwei Beispiele aus den vergangenen Jahren mögen zeigen, wie kreativ der homophone Charakter des Chinesischen genutzt werden kann. In der Debatte um den „Flusskrebs“ (*héxiè* 河蟹) wurde auf die von der Regierung propagierte Schaffung einer „harmonischen“ (*héxié* 和谐) Gesellschaft angespielt. Das starke staatliche *Pressing* zur „Harmonisierung“ kam auch in neuen Wortschöpfungen wie dem „Harmonisiertwerden“ (*bei hexie* 被和谐) zum Ausdruck und spiegelte den Zwangscharakter dieser Maßnahmen wider. Ein weiteres schönes, noch komplexeres

249 Vgl. dazu auch ebd., S. 267–277.

250 Vgl. zu diesem Urteil ebd., S. 309 f.

251 Ebd., S. 296. Link führt bezüglich des Einflusses der ideologisierten Sprache auch auf die literarischen Werke insbesondere die „Wundenliteratur“ der Post-Mao-Ära an. Zu seinen Vorwürfen, dass diese Literatur die Sprache und literarischen Formen der Mao-Zeit übernommen habe, vgl. ebd., S. 302.

252 Für den folgenden Überblick wurde der „Bericht zur Lage der chinesischen Sprache 2010“ 2010年中国语言生活状况报告 konsultiert, der u. a. deshalb interessant ist, weil von der chinesischen Regierung Ende Juli 2010 die „Staatlichen Pläne und Richtlinien für die mittel- und langfristigen Reformen und Entwicklungen im Erziehungswesen (2010–2020)“ 《国家中长期教育改革和发展规划纲要 (2010–2020年)》 veröffentlicht wurden. Online zu finden unter <http://edu.people.com.cn/GB/14620075.html>, eingesehen am 11.8.2015.

Beispiel ist die sprachspielerisch und multimedial vorgetragene Kritik des Künstlers Ai Weiwei, die unter der Bezeichnung „Grasschlampferd“ (*cǎonǐmǎ* 草泥马) bekannt geworden ist und homophon (mit leichter tonaler Veränderung) ein schlimmes Schimpfwort darstellt: *càonǐmā* 操你妈 (*fuck your mother*). Ai Weiwei machte aus dem äußerlich selbstironisch gegebenen Bild von sich – nackt umgeben von einer Reihe nackter Frauen – unter dem Titel „Das Grasschlampferd im Zentrum“ (*cǎonǐmǎ dāng zhōngyāng* 草泥马当中央) eine ätzende Kritik an der Kommunistischen Partei, die sich „Verdammtes Zentralkomitee“ (*càonǐmǎ dǎngzhōngyāng* 操你妈党中央) liest.²⁵³ Durch neue Wortschöpfungen lassen sich die amtlichen Sprachregelungen dekonstruieren, mit Verstößen gegen die Regeln der Grammatik ist der offizielle Duktus zu unterwandern, die Zivilgesellschaft schafft sich somit gelegentlich neue Räume.²⁵⁴

Welche Auswirkungen diese Formen des Sprachgebrauchs auf die Werke in der Literatur der Gegenwart haben, wird in den folgenden Kapiteln herausgearbeitet werden. Trotz all des Lamentos lässt sich nicht generell von einer Stagnation oder gar einem Sprachverfall in China reden. Doch nützt es freilich wenig, wenn sich Entwicklungen wie die im Falle des o.g. „Grasschlampferdes“ nur in kleinen abgeschiedenen Foren und in den Nischen des Internets abspielen. Wenn sich Sprache allgemein und auf breiter Ebene entwickeln soll, wenn die moderne chinesische Schriftsprache auch literarisch den Anforderungen der Zeit gewachsen sein soll, wenn also die offiziell immer wieder geforderte „Innovation“ und „Kreativität“ zustande gebracht werden sollen, dann muss es zu einer „Befreiung des Denkens“ unter Einbezug der Sprache auf breiter Ebene kommen. Es bedarf neuer Wege und eines neuen Denkens, um die Probleme in einer komplexer werdenden Gesellschaft zu bewältigen. Wenn der vorherrschende Sprachgebrauch inkompatibel mit der „normalen“ Lebenswelt bleibt, ja, „Normalität“ angesichts der Affektiertheit und Falschheit weiterhin unmöglich ist, dann ist auf lange Sicht eine Bewusstseinsspaltung zu befürchten. Dies dürfte insbesondere dann der Fall sein, wenn das „Sprachspiel“ von allen Menschen als „normal“ angesehen wird.²⁵⁵ In der Zwischenzeit dämmert es nämlich auch dem einen oder anderen, dass Lippenbekenntnisse zu „mehr Kreativität“ nicht mehr ausreichend sind. Kreativität lässt sich nicht verordnen und nicht als Ziel in einem weiteren Fünfjahresplan ansteuern. Für Kreativität und Innovation müssen Freiräume geschaffen werden, in denen unbehindert nachgedacht und ausprobiert werden darf. Diese Erkenntnis scheint unangenehm zu sein, rüttelt sie doch an den Grundfesten der staatlichen Herrschaft über die Bildungslandschaft in China. Das Denken lässt sich nur befreien und eine gestalterische Kraft gewinnen (so eine vor einiger Zeit geäußerte These eines Professors der renommierten Universität Peking mit Namen Zheng Yefu 郑也夫), wenn man bereits in der Sprach- und Literaturerziehung endlich neue Wege beschreitet, den Unterricht

253 Zum Komplex betreffend das „Grasschlampferd“ vgl. die folgenden Quellen: die Artikel von Martin-Liao 2011 bzw. Bei Ling 2011 sowie den Video-Clip des „Song of the Grass-Mud Horse“ (Cao ni ma) (chinesisch mit englischer Übersetzung), online: <https://www.youtube.com/watch?v=wKx1aenJKo8>, eingesehen am 11.8.2015.

254 Vgl. dazu Zhu Dake 2012a, S. 95–105.

255 Vgl. ebd., S. 347 f. Zu dem von Link an der Stelle ebenfalls angeführten Begriff der „Schizophrenie“ und seiner Verwendung, die nicht im streng medizinischen Sinne zu verstehen ist, war in der Einführung weiter oben bereits etwas gesagt worden.

von der politischen Steuerung befreit. Gerade die Aufgabe der Geisteswissenschaften (Zheng führt insbesondere die Geschichts- und die Literaturwissenschaft an) müsse es sein, Möglichkeiten für die Fantasie und Vorstellungskraft bereitzustellen, sich zu entfalten.²⁵⁶ Das ist, knapp ausgedrückt, ein eindeutiges Plädoyer für endlich mehr Vielfalt. Eine herausragende Rolle spielen bei der Schaffung von mehr Vielfalt fraglos die Dichter und Schriftsteller, die das Potenzial der Ausdrucksfähigkeit von Sprache entdecken und entwickeln können. Der Autor – so Gao Xingjian – kann die Welt nicht neu erschaffen, er produziert keine neuen Ideale. Was ihm offensteht, das ist die Möglichkeit zu einem neuen Ausdruck.²⁵⁷

256 Vgl. den Artikel von Zheng Yefu 2013.

257 Vgl. Gao Xingjian 2008, S. 13.

6 Erwachen?

Die Metapher vom schlafenden Drachen China, mit der der Zustand des Reiches über einen langen Zeitraum der vergangenen zwei Jahrhunderte bezeichnet wurde, ist eigentlich schon zu abgenutzt, um sie noch weiterhin zu verwenden. Außerdem ist sie nicht zutreffend, denn in China haben während dieser Zeit durchaus zahlreiche und sehr dramatische historische Veränderungen stattgefunden, die der Vorstellung vom schlummernden Untier ganz und gar nicht entsprechen. Dieses Sprachbild benutzten eher Vertreter der westlichen Kolonialmächte, die China gerne als „starr“, in seinen Traditionen gefangen und insofern als „schlafend“ charakterisierten. Allenfalls der bedenkliche Zustand der Opiumraucher seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bringt noch das Bild vom Schlaf mit der Realität in Deckung.

Es gibt keinen Zweifel, dass China spätestens mit dem Beginn der Öffnung nach dem Ende der Kulturrevolution Ende der 1970er-Jahre aus seinem Schlaf erwacht ist. Die Kapitelüberschrift meint jedoch nicht dieses Erwachen. Vielmehr handelt es sich um das Wiederzusehkommen aus der Ohnmacht, die große Teile Chinas und zumal seine Schriftsteller und Intellektuellen nach der Niederschlagung des Protestes auf dem Platz des Himmlischen Friedens am 4. Juni 1989 erfasste. Es wurde nie offen ausgesprochen, aber jedem kritischen Menschen in China war nach dem Ausgang der Proteste klar, wo künftig die Grenze sein würde. Viele, die konnten, verließen das Land oder kehrten nicht mehr in die Heimat zurück, wenn sie schon vorher von der großen Reisewelle seit der Mitte der 1980er erfasst worden waren und sich in der Fremde eingerichtet hatten. Bei denen, die blieben, war die Kreativität nicht verfliegen, doch sie schrieben nun unter neuen Bedingungen oder wandten sich neuen Tätigkeitsfeldern zu. Mit der Zeit konnte man über alles Mögliche schreiben, nur nicht über die Ereignisse vom Juni 1989. Es ist dieses eigenartige und nachhaltige wirksame Schweigen, das seitdem auf dem Denken und Schreiben in China lastet, wenn man über 1989 spricht, auch wenn man richtigerweise sagen muss, dass eine bestimmte Form des kulturellen Protests bereits etwas mehr als zwei Jahre nach dem Massaker in Peking zum Ausdruck gebracht wurde.²⁵⁸

258 Gemeint ist hier die sog. „Affäre um die Kulturhemden“ 文化衫事件, zu der es im Sommer 1991 in Peking kam. Der Maler Kong Yongqian 孔永谦 hatte T-Shirts entworfen mit Aufschriften wie „Lasst mich doch in Ruhe“ (别理我, 烦着呐). Die T-Shirts fanden landesweit großen Absatz, doch gingen die Behörden gegen eine Verbreitung vor. Vgl. Zhu Dake 2006, S. 245. Zhu betrachtet diese „Strolch-Kultur“ (*liumang* 流氓) als Form des Widerstands und des Protests „aus dem Volk“ 民间 gegen „die da oben“. Allerdings handelt es sich eher um eine schwache Form des Protests, die jederzeit den Rückzug zulässt. Es ist nicht angebracht, die damit zum Ausdruck gebrachte Haltung zu idealisieren. Vielmehr muss festgestellt werden, dass *liumang* nicht nur ein robuster Ausdruck des Widerstandes „von unten“ ist, sondern auch einen Verlust von Umgangsformen darstellt, den Verlust von Rücksichtnahme aufeinander im Alltag, im Straßenverkehr usw. Der Intellektuelle mag darin eine verblasste Form des Widerstands sehen, im gelebten Alltag ist die Begegnung mit einem *liumang* zumeist unerfreulich.

Auch in den mit inzwischen beachtlicher Genauigkeit angefertigten Literaturgeschichten der chinesischen Literaturwissenschaftler geht man eingehenden Auseinandersetzungen mit dem 4. Juni und seinen verheerenden Nachwirkungen auf das chinesische Geistesleben bislang aus dem Weg. Die wohl gängigste Formulierung ist, vage auf die „politischen Unruhen im Sommer 1989 in Peking“ (1989 年夏北京发生政治风波) hinzuweisen, die zu einem „Umdenken“ der Intellektuellen geführt und die innovativen und vielversprechenden literarischen Entwicklungen zum Erliegen gebracht hätten.²⁵⁹ Jüngere VR-chinesische Literaturwissenschaftler wie der 1985 geborene Han Han 韩晗 erwähnen zwar die Ereignisse von 1989, wehren sich aber gegen eine (wie unterstellt wird) durch die USA, Hongkong und Taiwan vorgenommene Periodisierung der Literaturgeschichte aus politischen Motiven. Der Ton in Literaturgeschichten wie der von Han ist zugegebenermaßen freimütiger, doch der tiefe Einschnitt, den die Ereignisse von 1989 und der Umgang mit ihnen in der Literatur und dem Geistesleben Chinas hinterlassen haben, wird in trotzig-selbstbewusster Art und Weise geleugnet. Das klingt dann so:

Nach den politischen Unruhen vom „4. Juni“ des Jahres 1989 wurden von der Regierung in der Politik zu Kunst und Literatur Anpassungen vorgenommen, ein neuer Slogan gab von offizieller Seite die grundsätzliche Entwicklungstendenz für Kunst und Literatur vor, nämlich „das verordnete Leitmotiv zu fördern und die Vielfalt zu unterstützen“ [弘扬主旋律，提倡多样化]. Doch führte das die chinesische Literatur nicht zurück in die Mao-Zeit, in der niemand wagte, den Mund aufzumachen [但这并未让中国当代文学退回至万马齐喑的毛泽东时代].²⁶⁰

Von Aufarbeitung keine Rede. Vielmehr wird unterstellt, die Literatur habe sich nach 1989 sehr wohl nach ihrer Orientierung an den politischen Vorgaben in aller Vielfalt entwickelt. Was an der Aussage frappt, ist ihre Kaltschnäuzigkeit. Selbstverständlich hat es „Vielfalt“ (wie immer man das definieren mag, darauf wird noch einzugehen sein) auch nach 1989 gegeben, und der Umgang mit kritischen Stimmen in der Literatur ist nicht mehr derartig einseitig und repressiv wie noch zu Maos Zeiten. Wenigstens müssen sich „kaltgestellte“ Autoren oder solche, deren Werke verboten werden, nicht mehr unisono um ihre Existenz sorgen. Gleichwohl wäre es naiv – wie in dem Zitat Hans unterstellt – anzunehmen, in China habe nach 1989 so etwas wie *Meinungsfreiheit* geherrscht. Eine erkennbare *Meinungsvielfalt* ist dagegen nicht zu leugnen, auch wenn die Propagandaorgane nach wie vor nichts unversucht lassen, wenigstens nach außen hin ein einheitliches Meinungsbild zu vermitteln und ideologische Geschlossenheit erkennen zu lassen. Doch von diesen durchaus als positiv zu vermerkenden Feststellungen einmal abgesehen, bleibt festzuhalten, dass die Ereignisse von 1989 und der Umgang mit ihnen den chinesischen Schriftstellern sehr wohl gezeigt haben, wo ihre Grenzen sind. Welche Auswirkungen das auf die Literatur, die Autoren und ihr Denken hat, das wurde in dem betreffenden Abschnitt zu den Intellektuellen im einführenden Kapitel dargelegt.

259 Vgl. Chen Sihe 1999, S. 309.

260 Han Han 2011, S. 88.

In den literaturgeschichtlichen Darstellungen – einerlei, ob in China oder Deutschland – hat das Massaker vom 4. Juni 1989 noch keinen angemessenen Platz gefunden. Im Falle Chinas ist das angesichts der anhaltenden Unterdrückung zumindest verständlich, wenn auch nicht gutzuheißen. Doch eine seriöse Beschäftigung mit der chinesischen Gegenwartsliteratur muss dem Umstand Rechnung tragen, dass die Ereignisse im Frühjahr 1989 in Peking einen Wendepunkt darstellten. Das Massaker ist Ende und Neubeginn in einem: Hoffnungen sterben, doch nur vorübergehend. Für die Literatur bieten gerade so unerhörte Ereignisse wie das Massaker vom Juni 1989 die Gelegenheit, ihre Stärke unter Beweis zu stellen. Das Erinnern ist dabei nur eine der wichtigen naheliegenden Funktionen, doch es gibt weitere. Starke Literatur erst ist in der Lage, das Unerhörte zu bündeln, in Worte zu fassen, zu veranschaulichen und aus den diffusen Ereignissen eine Geschichte zu formen, die zum besseren Verstehen führt. Liao Yiwu tat das am Tag des Geschehens mit seinem Gedicht „Massaker“, das auf Band gesprochen wurde und innerhalb kürzester Zeit Verbreitung fand. Später folgte „Requiem“, aus welchem wiederum ein Film entstand, der zu seiner Verhaftung führte. Noch später suchte sich die Erinnerung Wege in der Kunst. Zum 20. Jahrestag veröffentlichte Liao Tagebucheinträge, die jeweils das festhielten, was jährlich am 4. Juni nach 1989 in seinem Leben geschah – die Staatsmacht hat ebenso wenig vergessen wie Liao, manchmal ist sie es selber, die den Dichter an den Tag bewusst erinnert.²⁶¹

Dennoch ist die literarische Ausbeute der Auseinandersetzung mit dem 4. Juni 1989 in China und anderen Teilen der Welt nicht anders als gering zu bezeichnen. Inhaltlich ist das meiste zu plakativ, ein Spiel mit dem unerhörten geschichtlichen Ereignis, bei dem zudem wenig von den Auswirkungen auf die Zeit danach erfasst wird.²⁶²

Erst die räumliche und zeitliche Distanz ermöglichten eine angemessene Umsetzung des Stoffes, und so ist es nicht verwunderlich, dass das bisher eindrucksvollste Buch zum 4. Juni im Exil entstanden ist. In seinem 2008 zunächst auf Englisch und ein Jahr später auf Chinesisch erschienenen Roman *Beijing Coma* thematisierte der heute in London lebende Autor Ma Jian (geb. 1953) die Ereignisse,²⁶³ die 1989 zur blutigen Niederschlagung der studentischen Proteste auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking führten.²⁶⁴

Der ursprünglich aus Qingdao stammende Ma Jian soll noch während der Kulturrevolution zu einer Künstlergruppe gehört haben, die in Propaganda-Shows auftrat. Nach seiner Übersiedlung nach Peking zu Beginn der 1980er-Jahre fand er Anschluss an die im Untergrund agierende Künstlerszene und wurde, wie andere Künstler zu jener Zeit auch, zum Ziel von Attacken seitens der staatlichen Institutionen, die 1983

261 Vgl. Liao Yiwu 2009.

262 Angeführt werden sollen hier nur die vielleicht bekannteren Beispiele, deren wichtigster Verdienst gewesen sein dürfte, mittels der Literatur das Ereignis in der Erinnerung zu behalten: Hong 2005, das englische Original erschien 1995; Bell 1990; Zimmer 1998.

263 Umfassendere biografische Angaben zu Ma Jian liegen bislang nicht vor, als Quellen stehen diverse Interviews, Bemerkungen in seinen ins Englische übertragenen Werken u. Ä. zur Verfügung. Vgl. etwa das Nachwort zu der Erzählsammlung Ma 2006, S. 82–90. Einen guten biografischen Überblick samt im Internet und anderweitig vorhandener Quellen bietet die Diplomarbeit von Breetzke 2010.

264 Zu den Ausgaben des Romans siehe Ma Jian 2009.

die „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ in Gang gesetzt hatten. Im Jahr darauf brach Ma zu einer mehrjährigen Reise durch China auf, die ihn bis nach Tibet führte. Auf dieser Reise beruhten eine ganze Reihe von frühen Erzählungen sowie der später verfasste und 1999 erstmals erschienene autobiografische Reisebericht *Roter Staub*.²⁶⁵ Die im Anschluss an die Reise 1987 erfolgte Publikation von fünf Erzählungen, in denen ein kritisches Tibet-Bild geboten wurde, sorgte für einen Eklat in der VR China und veranlasste Ma zur Übersiedlung nach Hongkong, wo er in den folgenden Jahren weitere literarische Werke veröffentlichte und im Verlagswesen tätig war. In der VR China wird Mas Werk seither mit Publikationsverbot belegt, es sei denn, er unterwirft sich der Zensur oder veröffentlicht unter einem anderen Namen. An den Protesten auf dem Platz des Himmlischen Friedens im Frühjahr 1989 war Ma ebenfalls beteiligt, verließ die Hauptstadt aber einige Tage vor dem Massaker und kehrte in seine Heimatstadt zurück, wo sein Bruder nach einem Unfall ins Koma gefallen war. Im deutschen Sprachraum wurde Ma vor allem durch eine Reihe von Übersetzungen bekannt, zumal er vorübergehend als Dozent in Bochum tätig war. Seit Ende der 1990er-Jahre lebt Ma, der mit seiner Übersetzerin Flora Drew verheiratet ist, in London. Zwar ist Ma Jian seit den 1980er-Jahren einem Kreis von Liebhabern chinesischer Literatur bekannt, doch hat sein Werk nur begrenzt das Interesse der Wissenschaft geweckt.²⁶⁶

Schon Ma Jians frühes Werk ist geprägt von einem gesellschaftskritischen Ton, der mit der Zeit an Stärke und Deutlichkeit gewann. Seine Bücher reflektieren die wachsenden gesellschaftlichen Widersprüche und Spannungen als eine Folge der Ende der 1970er-Jahre eingeleiteten Reformpolitik und der seitdem auftretenden politischen Ereignisse. Schon in *Nudelmacher* 拉面者, einer 1991 in Hongkong erschienenen Sammlung von zusammenhängenden Erzählungen,²⁶⁷ thematisierte Ma die später in *Beijing Coma* so brillant wieder aufgegriffene Taubheit im Sinne einer Verunsicherung und Orientierungslosigkeit. Ma beschränkte sich dabei nicht auf die Gewaltereignisse vom 4. Juni 1989 als Verursacher dieser Taubheit. Vielmehr stellte er einen Zusammenhang mit den negativen Auswirkungen der Reformen her. Der Mangel an echter Freiheit ist gepaart mit der Unfähigkeit der Menschen, mit zahlreichen neuen Möglichkeiten umzugehen. („Wie kann eine Gesellschaft, die von der Diktatur betäubt worden ist, jemals ihren Weg in der modernen Welt von heute finden? Wir sind nicht in der Lage, etwas nur für *uns* zu denken.“²⁶⁸)

Ma Jians Œuvre liest sich wie eine Warnung vor den verheerenden Folgen des „chinesischen Sonderweges“ der Modernisierung. Eine Politik, die einzig auf das wirtschaftliche Wachstum, den vermeintlichen Fortschritt und materiellen Wohlstand ausgerichtet ist, muss ohne geeignete politische Freiheiten zur Zerstörung aus Habgier und Korruption führen.

265 Zu der engl. Übertragung siehe Ma Jian 2002.

266 Eine der bislang wichtigsten Arbeiten zu Ma, die sich aber nur mit dessen frühem Werk befasst, liegt vor mit Kojima 1994. Das Frühwerk wird allgemein der in den 1980er-Jahren in China verbreiteten „Literatur der Wurzelsuche“ zugeschrieben.

267 Zur engl. Fassung vgl. Ma Jian 2004.

268 Ebd., S. 67.

Mas bisher imposantestes Werk, in dem seine Kritik gebündelt wird, ist *Beijing Coma*. Den zeitlichen Rahmen der Handlung bildet das Jahrzehnt zwischen den Ereignissen vom 4. Juni 1989 und den Angriffen auf die Falungong-Sekte 1999. Dai Wei, der Ich-Erzähler des Romans, liegt seit zehn Jahren im Koma. Als Student einer Pekinger Eliteuniversität hat er schon kurz nach dem Beginn der Proteste eine herausragende Stellung eingenommen. Als das Militär am 4. Juni auf Befehl der Regierung mit der gewaltsamen Auflösung der Demonstrationen beginnt, wird Dai Wei angeschossen. Eine Kugel dringt in seinen Kopf. Taubstumm und gelähmt, wird Dai Wei von nun an von seiner Mutter gepflegt, bevor er nach Jahren das Bewusstsein zurückerlangt. Allerdings hat sein Verstand die Zeit über nicht stillgestanden. Bewegungslos und gefangen in seinem Körper, registriert Dai Wei die Veränderungen um sich herum sehr genau und wird angesichts der grassierenden Geldgier und des Konsumverhaltens ein zweites Mal zum Opfer. Wehrlos, doch bei vollem Bewusstsein, muss Dai Wei miterleben, wie selbst die eigene Mutter seinen Körper missbraucht und eine seiner Nieren verkauft. Sein langes Überleben im Zustand des Komas beschert Dai Wei den Status eines Helden und Medizinwunders. Auch sein von Zeit zu Zeit erigiertes Glied – einzig sichtbarer Hinweis auf Dai Weis anhaltendes Leben und Fühlen – wird in schockierenden Szenen von Freunden und Fremden zum eigenen Lustgewinn ausgenutzt.

Der Aufbau des Buches überzeugt. Obwohl der mit den Zeitergebnissen vertraute Leser weiß, was kommen wird, gelingt es Ma auf eindrucksvolle Weise, die Spannung zu steigern. In dichten Szenen werden Ereignisse und Atmosphäre auf dem Platz während der Wochen vor dem Massaker beschrieben: der Enthusiasmus der Studenten und ihre Naivität; das Vertrauen in die eigene Stärke, wenn sie geeint auftreten; die vermeintliche Gewissheit, sich auf dem Weg des Fortschritts zu befinden, die Öffnung zu wagen und bei ihrem Tun von den Reformkräften in der Partei unterstützt zu werden. Es wird aber nicht idealisiert, im Gegenteil – die ganze Komplexität der Entwicklung findet Berücksichtigung. Ma Jian beschreibt in nüchternem Ton die Grabenkämpfe zwischen sich herausbildenden Fraktionen, nennt ganz praktische Dinge der Organisation des Lagerlebens auf dem Platz und erzählt von den Liebesbeziehungen der jungen Leute. Die sich immer wieder verbreitenden Gerüchte, die die Studenten zum Weitermachen veranlassen, auch wenn die Unsicherheit wächst, besitzen von Beginn an einen bedrohlichen Charakter. Dadurch entsteht eine dichte Atmosphäre aus Hoffnungen, Gefühlen, politischem Anspruch, aber auch Unwissenheit. Ma Jian verwendet große Anstrengungen auf die Beschreibung dieser Atmosphäre. Umso größer ist der Kontrast, der durch die Konfrontation mit den Szenen der Gewalt und Zerstörung am Ende des Buches entsteht. Ma hätte das brutale Massaker am 4. Juni 1989 viel drastischer ausmalen können. Doch die Bilder, die die Zeugen dieser Zeitergebnisse im Kopf haben, sind bekannt. Mit der Beschränkung auf wenige, eindrucksvolle Szenen, in denen die gerade noch ganz dem Leben zugewandten jungen Leute verkündeten, für die große Sache zu sterben ohne eine Vorstellung vom Tod zu haben und plötzlich als zerfetzte Leichen auf dem Platz des Himmlischen Friedens liegen, schreibt Ma Jian gegen das verordnete Vergessen an und schafft ein Epos, das vom Drama Chinas in unserer Zeit handelt. Indem er den langen Weg der von Mord, Gewalt und Zerstörung begleiteten Machtübernahme durch die Kommunisten 1949 ins Bewusstsein ruft, macht er klar, dass es ohne Erinnerung keine Zukunft geben kann. Dieses so entstandene Bild einer

nicht enden wollenden Gewalt rundet er ab mit Szenen am Schluss des Buches, die auch für die Gegenwart den Eindruck von Krieg und Zerstörung hinterlassen. Noch bevor Dai Wei aus dem Koma erwacht, wird der Gebäudekomplex, in dem er mit der Mutter lebt, an einen Investor verkauft und soll einem kommerziellen Zweck zugeführt werden. Doch die Mutter weigert sich bis zum Schluss, auszuziehen, und verbringt die letzten Tage vor der endgültigen Zerstörung des Heims in Ruinen.

So wird Dai Weis lebloser Körper zur Metapher für ein China, das zwar wirtschaftlich prosperiert, dessen Bürger aber weiterhin Denk- und Erinnerungsverboten unterliegen. Betäubt von Konsum, Besitz, Wohlstand, Parolen und Versprechungen sind die Wünsche, Fantasien, Träume und Gedanken in einem unklaren Dahindämmern versunken.

Der Koma-Patient Dai Wei nimmt das folgendermaßen wahr:

Hörend nehme ich wahr, wie sich die Gesellschaft verändert, unentwegt entstehen neue Wörter: man spricht von Saunabesuchen, dem privaten Besitz von Autos, Immobilienmaklern und Ratenkrediten. Ich höre, dass in der Nähe der Universität ein Mediamarkt entstanden sein soll, in jedem Unternehmen soll es mittlerweile Computer geben. Niemand spricht mehr von der Bewegung des 4. Juni oder von Unterschlagung und Korruption. Die Chinesen sind Meister darin, aus großen Problemen kleine zu machen und kleine Probleme am Ende ganz zum Verschwinden zu bringen.²⁶⁹

Bei seinem Erwachen nach mehr als zehn Jahren findet sich Dai Wei in einer von Werte-, Moral- und Erinnerungsverlust geprägten Gesellschaft wieder. Dem möglichen Verdacht, er rede mit seinem Koma-Bild den Vorzügen einer inneren Freiheit das Wort, die der äußeren vorzuziehen sei, entgeht Ma Jian, indem er das Gefangensein im nur Körperlichen und Materiellen nicht als Glück, sondern als Zustand der Qual beschreibt. Versteht man Ma richtig, so ist volle geistige Freiheit ein unverzichtbarer Bestandteil von Glück – nach Lage der Dinge ein Zustand, der den Menschen in China weiterhin vorenthalten bleibt.

269 Vgl. die chinesische Romanfassung Ma Jian 2009, S. 410.

7 Jia Pingwa und sein Roman *Verrottete Hauptstadt*

Literarisch beschritt man mit dem Beginn der 1990er-Jahre neue Wege. Die Frage, welche Entwicklung China und zumal seine Literatur genommen hätten, wenn es nicht zu dem Massaker vom Platz des Himmlischen Friedens gekommen wäre, erscheint müßig. Da sich jedoch auch die Literatur nicht unbeeinflusst von den politischen Umständen im Lande entwickelt und es früher oder später möglicherweise ohnehin zu einer Konfrontation mit der Partei und ihrem Machtapparat gekommen wäre, darf man annehmen, dass die Literatur auch im Falle eines Ausbleibens des Massakers in vieler Hinsicht eine ganz ähnliche Entwicklung durchlaufen hätte, wie sie dies de facto getan hat. Vermutlich hätten die Autoren der Avantgarde aus den 1980ern weiter mit aus der westlichen und südamerikanischen Literatur übernommenen Formen experimentiert und sich nicht so abrupt dem Markt zugewandt, aber eine stärkere kommerzielle Ausrichtung wäre auf Dauer wohl in jedem Falle schwer zu vermeiden gewesen. Ökonomisch gesehen verlief China nicht in Lethargie. Als die Parole „mehr Markt wagen“ einmal ausgegeben war, setzte ein Prozess ein, der in seiner Radikalität, ja Brutalität auch viel über die Enttäuschung und den heimlichen Selbsthass gerade der Intellektuellen aussagte. Die angesichts der heutzutage zunehmend schlimmer werdenden Umweltkatastrophen nur noch bedingt als erfolgreich zu bewertende Politik der „Modernisierung“ im Licht der Hinterlassenschaft des staatlichen Auftrags von 1989 – Gewalt und Zerstörung – zu analysieren, wäre sicher eine lohnenswerte Arbeit.

Aus den Fragen nach den Gründen für das Scheitern der politisch-gesellschaftlichen Reformanstrengungen der späten 1980er und aus den neuen Spielräumen, die die von höchster Stelle genehmigte Kommerzialisierung eröffnete, entstand eine ganz eigene Atmosphäre des Infragestellens, des Zweifelns und der Suche, die die Schriftsteller und Künstler auf ihre Weise nutzten. „Umbruch“ und „Wandel“ treffen zwar den Kern, umschreiben das Phänomen aber letztlich nur vage. Sensible Autoren wie Jia Pingwa (ein anderes Beispiel wäre Wang Shuo 王朔 mit seiner herausfordernden „Rüpelliteratur“ 痞子文学) müssen den Zwiespalt gespürt haben, der sich auftat zwischen dem Verlust und einem Abschiednehmen von alten Gewohnheiten auf der einen und neuen Herausforderungen auf der anderen Seite.

Jias 1993 erschienener Roman *Verrottete Hauptstadt* 废都 lebt von diesem Zwiespalt und geht dabei noch weit über die eigene Zeit hinaus.²⁷⁰ Es handelt sich um ein Buch gegen den süßlich-klebrigen Hoffnungsrausch, in den sich die chinesischen Propagandamedien regelmäßig hineinsteigern. Die Beliebtheit des Werkes auch zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen – die Neuauflagen, literaturwissenschaftlichen Abhandlungen und Würdigungen vor allem in chinesischen Arbeiten der Literaturgeschichte weisen darauf hin – ist grob gesehen mit der auch heute bei Weitem nicht beantworteten Statusfrage Chinas zu erklären. Verspielt und im Tone nostalgisch beschäftigt

270 Vgl. Jia Pingwa 2003, zum ersten Mal in China veröffentlicht im Jahr 1993. Die folgenden Seitenangaben für Zitate und Übersetzungen beziehen sich – soweit nicht anders vermerkt – immer auf die chinesische Textfassung der vorgenannten Quelle.

sich Jia Pingwa in *Verrottete Hauptstadt* mit nichts Geringerem als der Frage, wo China am Ende des 20. Jahrhunderts steht und ob es nicht letzten Endes doch viel stärker als weithin angenommen (und zugegeben) immer noch gefangen ist in seinen Traditionen und Überlieferungen. Der Roman besitzt etwas Zeitloses, da sich sein Charakter wechselnden Aktualitäten anzupassen können scheint. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass das Buch sich immer wieder neu lesen lasse. Vor mehr als zwanzig Jahren hielt Jia seinen Lesern einen Spiegel vor, in dem er ihnen zeigte, wie es tatsächlich um sie bestellt war und dass sie auch nach eineinhalb Jahrzehnten der Modernisierung und nach nahezu einem Jahrhundert der „Erneuerung“ nicht wirklich damit rechnen durften, die Last der Vergangenheit abgeschüttelt zu haben. Heute, in Zeiten riesiger Umweltprobleme, ist nicht nur die „Hauptstadt“ verrottet, die Zerstörung greift weiter um sich.

Doch lebt Jia Pingwas Roman zunächst einmal ganz von dem Zeitgeist, wie er zu Beginn der 1990er geherrscht hatte. Man hört in das Buch hinein und erfährt etwas über die verbreiteten Sorgen und Stimmungen der Menschen. Dieser Zeitgeist ist gekennzeichnet durch das hier zunächst nur ganz vage mit den Begriffen „Niedergang“ oder „Verfall“ beschriebene Phänomen. Der im Romantitel verwendete Begriff *fei* 废 – hier in der Übersetzung mit „verrottet“ wiedergegeben – trägt ganz unterschiedliche Bedeutungen: Gemeint sein kann zum Beispiel ein von den Menschen verlassener, aufgegebener Ort. Genauso gut kann *fei* aber auch im Sinne der „Nutz- oder Zwecklosigkeit“ einer einstmals vorhandenen Moral- und Gesellschaftsordnung verstanden werden, welche sich nach einer längeren Zeit des Niedergangs im rapiden Verfall befindet und auf die Auflösung zusteuert. Dass Jia Pingwa jedoch viel weiter ausgreift und nicht allein auf eine identifizierbare Gesellschaft in der Gegenwart abhebt, sondern vielmehr einen zeit- und ortsübergreifenden Zustand beschreibt, der etwas vom kulturellen Wesen des Landes und seiner Menschen erfasst, wird mit dem zweiten Terminus, *du* 都, deutlich, der die Hauptstadt meint.²⁷¹ Der Titel *Verrottete Hauptstadt* ist damit als eine raum-zeitliche Metapher für Chinas kulturelle Vergangenheit und Gegenwart zu verstehen. Aus den Erläuterungen Jia Pingwas zum Titel und zum Begriff *Feidu* geht hervor, dass er das Buch als eine Parodie auf Xi'an, die Wiege der chinesischen Kultur, verstanden wissen wollte und der Ort *pars pro toto* für ganz China steht – das „Reich der Mitte“ mithin als verrottetes Zentrum der Welt zu betrachten ist.²⁷²

Dass Jia Pingwa literarisch nicht allein die Gegenwart im Blick hat, sondern Spuren legt, die in die Vergangenheit weisen, zeigen auch die vielfältigen Anspielungen auf eine weit zurückliegende Vergangenheit. Stilistisch knüpft Jia mit *Verrotteter Hauptstadt* – vor allem mit Blick auf seine Erzählfreude, die Unbekümmertheit, die Offenheit des Vortrags sowie die Nonchalance – in vielerlei Hinsicht an die zahlreichen großen und kleinen Romane jener Epoche in der chinesischen Geschichte an, die ebenfalls als eine Zeit des Niedergangs und Verfalls gilt. Ich spreche vom späten 16. Jahrhundert und den letzten Jahrzehnten der Ming-Dynastie (1368–1644). Fasst man dagegen die

271 Handlungsort des Romans ist Xijing, die „westliche Hauptstadt“, mit der die historische Stadt Xi'an bezeichnet wurde, die grob gesehen zwischen 200 v. Chr. und 900 n. Chr. und meist unter anderen Namen Hauptstadt des chinesischen Kaiserreiches gewesen ist.

272 Vgl. dazu die Bemerkungen bei Wang 2006, S. 52.

Veränderungen in China während der zurückliegenden Jahrzehnte stärker ins Auge, so könnte man im Falle von *Verrotteter Hauptstadt* von einem chinesischen „Wendeleroman“ sprechen: Das Werk reflektiert den Wandel und die dramatischen Veränderungen in der Gesellschaft Chinas an der Wende von den 1980ern zu den 1990ern.

7.1 Leben und Werk

Bei allem Ansehen, das Jia Pingwa und sein Werk heute in China genießen, ist er in vieler Hinsicht ein Außenseiter geblieben. Indem Jia auch in seiner Heimatregion (wohnhafte ist er in Xi'an) verblieb, distanzierte er sich von Chinas politischen und kosmopolitischen Zentren wie Peking, Shanghai sowie Kanton und verhielt sich insofern anders als Yu Hua und Mo Yan, die ebenfalls aus entlegenen Provinzgegenden stammen, jedoch im großstädtischen Kulturbetrieb weit präsenter sind als Jia Pingwa.

Im Leben und Werk von Jia Pingwa spiegelt sich zudem auf eine faszinierende Weise eine Mischung von lokaler Populär- und chinesischer Hochkultur. Da ist auf der einen Seite Jia als Gegenwartsautor der nordwestchinesischen Provinz Shaanxi, dessen Romane und Erzählungen die Hoffnungen und Ansprüche der lokalen Einwohner unter Berücksichtigung der Landschaft und Folklore beschreiben. Auf der anderen Seite gibt es den „Literaten“, „Gelehrten“ Jia Pingwa, dessen Imagination über die Grenzen seiner Heimatprovinz weit hinaus geht, der ganz China im Blick hat und mit den traditionellen Ausdrucksmitteln der Literaten, also Dichtung, Essay, Tusche-Malerei und Kalligrafie, nach einem eigenen künstlerischen Stil sucht.²⁷³ Abgerundet wird dies durch einen ebenfalls am Vorbild von traditionellen Literaten ausgerichteten zurückgezogenen Lebensstil und eine bewusst gepflegte „Provinzialität“.²⁷⁴

Leben und Karriere von Jia Pingwa sind mittlerweile gut dokumentiert, von ihm liegen mehrere übersichtsartige autobiografische Zusammenfassungen vor, dazu Essays, die Auskunft über sein Leben geben.²⁷⁵ Geboren wurde Jia Pingwa 1952 im Dorf Dihua, Kreis Danfeng der Provinz Shaanxi in Nordwestchina. Heute lebt Jia in der alten Kaiserstadt Xi'an, die – in anderen Bezeichnungen – auch das historisch-kulturelle Kolorit für viele seiner Romane bildet.²⁷⁶ Im Gegensatz zu vielen anderen Angehörigen seiner Generation lässt sich Jia durchaus als Nutznießer der Kulturrevolution bezeichnen, denn ohne die vorübergehend abgeschaffte Aufnahmeprüfung für ein Hochschulstudium wurde Jia 1972 als ein Vertreter der Gruppe der Bauern, Arbeiter und Soldaten zum Studium an der Nordwestuniversität in Xi'an zugelassen.²⁷⁷ Seine

273 Vgl. ebd., S. 23.

274 Dazu passt, dass Jia Pingwa trotz erheblicher internationaler Bekanntheit so gut wie nicht ins Ausland reist. Bis zum Ende des Jahres 2013 war Jia nach eigenen Angaben erst zweimal im Ausland. Vgl. das Interview in Zhang Ying 2013.

275 Vgl. Jia Pingwa 2000; es handelt sich um einen autobiografischen Band von Jia Pingwa mit Anmerkungen zu Herkunft, Familienhintergrund, Arbeit, Schulbesuch, erster Liebe etc.

276 Eine gut recherchierte Biografie zu Jia findet sich bei Wang 2006, siehe Anhang 2, S. 241–273.

277 Zu den hier und im Folgenden gemachten biografischen Angaben vgl. ebd., S. 29–33.

persönlichen Erlebnisse und die Erinnerungsberichte darüber vermitteln allerdings einen zwiespältigen Eindruck. Die Möglichkeit, sich kurz nach dem Beginn der Kulturrevolution zusammen mit den anderen Jugendlichen im Land umzusehen und den Erfahrungshorizont zu erweitern (die Phase des sog. *da chuanlian* 大串联 1966/67), scheint Jia Pingwa wie viele seiner Altersgenossen geschätzt zu haben. Eine Katastrophe brach über die Familie herein, als der Vater, ein Lehrer, als Konterrevolutionär in sein Dorf zurückgebracht wurde und bis zu seiner Rehabilitierung zwei Jahre später so gut wie alle sozialen Kontakte abbrachen.²⁷⁸ Bereits in der Studienzeit fertigte Jia Pingwa mehr als zwei Dutzend literarische Werke an, die überwiegend in der lokalen Presse und in Zeitschriften aus dem Umfeld der Universität erschienenen.

Zentral bei Jia ist immer wieder die Selbstbezeichnung als Bauer. Damit zusammen hängt auch die Bekundung eines Unterlegenheitsgefühls. Dies geht so weit, dass er von sich als einem hässlichen Menschen spricht. Bestätigung fand und findet Jia den biografischen Untersuchungen zufolge allerdings in der Verbreitung und Bekanntheit seines Werks. Hierbei ist interessant, dass Jia darauf besteht, keiner der gängigen literarischen Strömungen in China anzugehören und literarisch keinerlei Protektion zu besitzen, da er nicht über die Grenzen seiner Heimatprovinz hinausgekommen sei. Er sieht sich als weitgehend isoliert und unbeeinflusst von den Diskussionen in den Metropolen Chinas. Tatsache ist, dass sich Jia Pingwa immer eher am Rande der zeitgenössischen Literaturströmungen wie der Wundenliteratur 伤痕文学 oder der Literatur der Wurzelsuche 寻根文学 in den 1980er-Jahren bewegte. Sein Ansehen im Kulturbetrieb lag geraume Zeit weniger in seinen Romanen und Erzählungen als vielmehr in seinen Prosatexten und Essays begründet, die angesichts ihres Vorbildlichen Stils Aufnahme in Anthologien und Schulbücher fanden.²⁷⁹ Gegenüber der Öffentlichkeit legt sich Jia meist Zurückhaltung auf, seine Äußerungen bleiben vorsichtig und distanziert, selbst wenn er mit Literaturwissenschaftlern spricht, die nicht aus der Volksrepublik stammen.²⁸⁰ Insgesamt ergibt sich das Bild eines tief in seiner Heimat – nicht unbedingt im „System“ – verwurzelten Schriftstellers, der, um auch weiterhin schaffen

278 Vgl. dazu die Darstellungen in dem Text „Autobiographie – die 19 Jahre auf dem Lande“ 自传 – 在乡间的十九年, in: Jia Pingwa 2013, S. 185–198. Über die Umstände der Kulturrevolution in der ländlichen Umgebung seiner Heimat, das Verhalten der Opfer und Täter und den „dörflichen Charakter“ der Kulturrevolution hat sich Jia geäußert in: „Nachbemerkungen zu *Gulu*“ 《古炉》 后记, in: ebd., S. 26–42.

279 Vgl. den Hinweis in dem Essay von Xing Ye 1993, S. 160.

280 Als ein interessantes Beispiel lässt sich hier die Unterhaltung zwischen Jia Pingwa und einem Literaturwissenschaftler aus Hongkong anführen, in der es u. a. um das von Günter Grass 2006 vorgelegte autobiografische Werk *Beim Häuten der Zwiebel* geht. Grass erwähnte darin erstmals seine Zugehörigkeit zur Waffen-SS. Übertragen auf die Verhältnisse in China, stellt Jia fest, dass es auch unter den chinesischen Autoren solche geben dürfte, die in der Vergangenheit einer nicht ehrenhaften Organisation angehörten oder sich unehrenhaften Verhaltens schuldig gemacht haben. Jia nennt keine Namen, spielt aber auf die schmerzvolle und wechselvolle Situation in China zur Mitte des 20. Jahrhunderts an. Viele chinesische Autoren verfügten als Täter wie als Opfer über einen großen Fundus an nicht mitteilbaren Erfahrungen. Bedauerlicherweise – so Jia in dem Interview – sei eine öffentliche Debatte über dieses Verhalten in China bislang weiterhin nicht möglich. Vgl. Lin Xingjian 2009, S. 234.

zu können, Kompromisse eingeht und Probleme nicht auf die Spitze treibt, den Konflikt nicht von sich aus sucht. Dieses Pochen auf Selbstständigkeit spiegelt sich auch bis zu einem gewissen Maße in Jia Pingwas Werk, das ein hohes Maß an Kreativität aufweist. Die Fachwelt hat sich über sein erzählerisches Werk zumeist anerkennend geäußert. Den künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten sind freilich in China bis in die Gegenwart oft Grenzen gesetzt worden. Jia selbst sagt von sich, vielfach „am Rande der Legalität“ geschrieben und regelmäßig Schwierigkeiten mit den Zensurbehörden bekommen zu haben. So etwa bei der Kampagne gegen „Geistige Verschmutzung“ zu Beginn der 1980er, während deren er auch kritisiert wurde.²⁸¹ Eine besonders wichtige Phase für sein Schaffen gab es zwischen 1983 und 1986, als Jia umfassende Experimente zur Anfertigung von Erzählungen mit lokalem Charakter vornahm. Die zehn Erzählungen, die 1985 erschienen, sind in ihrer Mischung aus Folklore und Ethnografie beispielhaft für diese Form der chinesischen Heimatliteratur geworden und haben Jia einen Platz in der chinesischen Literaturgeschichte gesichert. Sein Roman *Turbulence* 浮躁 war ein enormer Erfolg und brachte ihm 1988 den amerikanischen „Pegasus Prize for Literature“ ein.²⁸² Auch im französischen Sprachraum ist Jia durch Übersetzungen und Preise kein Unbekannter.²⁸³

Die Zeit zwischen 1983 und 1992 gilt bislang als Jias produktivste Zeit, zwischen 1979 und 1992 erhielt er wenigstens 45 literarische Auszeichnungen von einer Reihe von Organisationen in den Provinzen und auf nationaler Ebene – wohlgerneht *nicht* für die *Verrottete Hauptstadt*, dieser Roman schien sich im Ausland einer weit größeren Beliebtheit zu erfreuen als in China.²⁸⁴ Jia Pingwas literarische Schaffenskraft ist allerdings bis in die Gegenwart ungebrochen. Über die Jahre machte sich Jia nicht nur als Roman- und Kurzgeschichtenautor, sondern ebenfalls als Essayist einen Namen.²⁸⁵ Die Veröffentlichung seiner Werke in zahlreichen Sammlungen ist kaum noch überschaubar. Bis 2005 hatte Jia allein zehn zumeist sehr umfangreiche Romane publiziert (angefangen mit *Shangzhou* 商州 1984 bis *Qinqiang* 秦腔 2005). Im Jahr 2007 kam Jias stark autobiografische Züge tragender Roman *Gaoxing* 高兴 heraus,²⁸⁶ 2010 erschien der Roman *Gulu* 古炉, in dem Jia Pingwa am Beispiel eines Dorfes die gesellschaftlichen

281 Vgl. Wang 2006, S. 36 ff.

282 Vgl. ebd., S. 41. Der „Pegasus Prize for Literature“ wurde 1977 von der amerikanischen Mobil Corporation (heute Exxon Mobil) ins Leben gerufen als Preis für die Literatur von Autoren aus solchen Ländern, die selten ins Englische übertragen wird. Neben einem Preisgeld wurde auch die Übersetzung und Veröffentlichung finanziert. Vgl. dazu Jiang Zhiqin 2011, S. 157.

283 1997 erhielt Jia für seinen im selben Jahr unter dem Titel *La Capitale Déchue* ins Französische übertragenen Roman *Verrottete Hauptstadt* den französischen Literaturpreis „Prix Femina“, der jährlich von einer exklusiv weiblichen Jury vergeben wird – ein pikantes Missverständnis, wenn man bedenkt, dass den Frauen im Roman eher eine untergeordnete Rolle zukommt. Vgl. ebd., S. 157 f.

284 Vgl. ebd., S. 168 f.

285 Vgl. zu einer Sammlung seiner Prosaschriften Jia Pingwa 2012a.

286 Vgl. meine Besprechung zu dem Roman in Zimmer 2009e. Siehe auch Jia Pingwas eigene umfangreiche Anmerkungen zur Entstehung des Romans in „Nachbemerkungen zu *Gaoxing* – ich und Gaoxing“ 《高兴》后记—我和高兴, in: Jia Pingwa 2013, S. 43–81.

Entwicklungen kurz vor dem Ausbruch der Kulturrevolution bis zu den stürmischen Ereignissen von 1967 verfolgt. *Bringe ein Licht* 带灯 folgte zwei Jahre später als die Erzählung über das Schicksal einer Frau auf dem Lande, die am Ende verrückt wird.²⁸⁷ Ein beeindruckendes erzählerisches Experiment, das sich am chinesischen *Klassiker der Berge und Meere* orientiert, legte Jia Pingwa 2014 mit dem Buch *Laosheng* 老生 vor, das von den Entwicklungen in einem Dorf während der zurückliegenden hundert Jahre erzählt.²⁸⁸ Sein bislang letzter Roman, *Winterblume* 极花, der im Frühjahr 2016 erschien, setzt sich mit den seit längerem brisanten Themen Menschenhandel und Zwangsheirat in China auseinander. Es geht darin um die Entführung einer jungen Frau, die in ein abgelegenes Dorf verschleppt wird, um den Weiterbestand der Familie des ihr zugeordneten Mannes zu garantieren.²⁸⁹

7.2 Reaktion. Lesernachfrage und Zensur

Bevor ich im Folgenden auf den Umgang mit dem Roman *Verrottete Hauptstadt*, die Reaktionen der Leser und die Kernanliegen des Werks – nämlich der Frage nach dem moralischen Verfall und der Auflösung der Werteordnung – näher eingehe, will ich zum besseren Verständnis an dieser Stelle zunächst einmal ganz grob die wichtigsten Romanfiguren vorstellen und den Handlungsrahmen umreißen. Hauptfigur ist der Schriftsteller Zhuang Zhidie in der fiktiven Stadt Xijing. Er lernt nach kurzer Zeit Zhou Min kennen, einen ehrgeizigen jungen Mann, der in der Stadt ein ebenso bekannter Autor werden möchte wie Zhuang. In der Umgebung Zhous taucht alsbald Tang Wan'er auf, die Freundin Zhous, mit dem sie vor ihrem Mann geflüchtet ist. Impulsgeberin für entscheidende Entwicklungen und die den Niedergang Zhuangs einleitende Gestalt ist Jing Xueyin, eine ehemalige Freundin von Zhuang, die gegen diesen ein Gerichtsverfahren einleitet, nachdem Zhou einen Artikel über Zhuang veröffentlicht hat, in dem auch Jing vorkommt. Weitere Frauengestalten in der Umgebung Zhuangs sind seine Frau Niu Yueqing, welche die traditionellen Moralvorstellungen verkörpert, sowie das Hausmädchen Liu Yue. Nach Zhuangs Niedergang, seiner Ächtung und Isolation, beschließt er, die Stadt zu verlassen. Auf dem Bahnhof ereilt ihn ein Schlaganfall, er verliert das Bewusstsein. Zhuangs Ende bleibt so unklar wie seine Herkunft, über die man außer dem Hinweis auf den Ort Tongguan nicht viel erfährt.

Verrottete Hauptstadt war zu Beginn der 1990er-Jahre fraglos *das* literarische Ereignis in China. Das Buch wurde nach seinem Erscheinen 1993 innerhalb kurzer Zeit zu Hunderttausenden offiziell verkauft, hinzu kamen in die Millionen gehende Raubdrucke (Schätzungen belaufen sich auf bis zu zehn Millionen Bücher), nachdem das Verbot in Kraft getreten war. Es entbrannten heiße Debatten um Chinas kulturelle Verfassung.²⁹⁰ Ab 1994 wurde das Buch verboten, Jia schrieb und publizierte weiter, war

287 Vgl. Jia Pingwa 2012b.

288 Vgl. Jia Pingwa 2014.

289 Vgl. Jia Pingwa 2016.

290 Zu den zahlreichen Veröffentlichungen s. die Angaben bei Zheng 2004, S. 8 f.

jedoch anhaltender literarischer und persönlicher Kritik ausgesetzt. Offiziell wurde das Verbot erst im Jahre 2009 wieder aufgehoben,²⁹¹ doch erhielt man Nachdrucke in den Buchläden bereits früher.

Das einst ausgesprochene Verbot mag wenigstens aus heutiger Sicht – d. h. mehr als zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung – einigermaßen unverständlich sein, wenigstens wenn man politische Maßstäbe anlegt. *Verrottete Hauptstadt* ist vollkommen unpolitisch, der Roman geht auf keine bestimmten historischen oder in der Gegenwart konkret identifizierbaren Ereignisse ein. Das „Politische“ lässt sich allenfalls festmachen an kleinen Szenen und Begriffen aus den 1980ern, die auf die „Entstaatlichung“ und die Entwicklungen in der Privatindustrie hinweisen. Aber das sind nur ganz vage Hinweise, die große Geschichte des Umbruchs wummert wie ein lautes Motorengeräusch im Hintergrund. Der große Schock, den der Roman bei seiner Veröffentlichung auslöste, die Skandale, die heftigen und sehr polemisch vorgetragenen Reaktionen bis hin zum Verbot kurze Zeit nach der Veröffentlichung sind nur mit der Fähigkeit Jia Pingwas zu erklären, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Schuld an der chinesischen Misere ist demnach nicht das „System“, sondern jeder einzelne, vor allem die hoch geschätzte Gruppe der „Intellektuellen“. *Verrottete Hauptstadt* ist ein Werk größter Illusionslosigkeit und erklärt den endgültigen Abschied von Idealen und dem, was von der Propaganda bis dahin immer beschworen wurde (und oftmals immer noch wird). Der nach 1978 mit großem Aufwand erfolgte Aufruf zum Wandel, der endlos beschworene angebliche „Fortschritt“ – all dem versetzte Jia mit seinem Buch einen Dämpfer. Jia Pingwas Roman mag in gewisser Hinsicht einseitig sein, wenn er beschreibt, in welchem Maße die Menschen in ihren alten Sitten und Konventionen gefangen sind. Der komplexen Wirklichkeit wurde *Verrottete Hauptstadt* aber wohl in weit größerem Maße gerecht als ein großer Teil der nach 1949 entstandenen Literatur. Der nach dem Massaker vom Platz des Himmlischen Friedens auf staatliche Weisung hin zu Beginn der 1990er wieder mühsam unter Einschaltung der Akademien und Universitäten in Gang gebrachte Prozess, die verbliebene Schicht der Intellektuellen für die Belange der Nation einzunehmen und sich mit der „Essenz der chinesischen Kultur“ (*guocui* 国粹, so der Terminus für eine umfassende Kulturkampagne jener Zeit) zu beschäftigen, drohte auf einen Schlag zunichte gemacht zu werden. Von was für einer „Essenz“ konnte noch die Rede sein, wenn Jia in der *Verrotteten Hauptstadt* ein Klagelied auf die Kultur und ihre Träger anstimmte? Es entflammte eine Kontroverse, wie sie die chinesische Literaturgeschichte im 20. Jahrhundert bis dahin selten erlebt hatte. „Kritik“ an einem literarischen Werk war bis zu jenem Zeitpunkt weitgehend ein Vorrecht der staatlichen Institutionen und Medien gewesen. Mit dem, was sich da auf einmal um Jia Pingwas Roman abzuspielen begann, traten in Form des Marktes neue und bis dahin weitgehend unbekannte Kräfte in Erscheinung. Der Umgang mit dem Roman seitens der Leser, der Kritik und der Zensur bietet allerdings gerade auch ein schönes Beispiel dafür, wie unberechenbar „der Markt“ letzten Endes bleibt, wenn der Staat es nicht schafft, einen angestrebten geistigen Neubeginn auch institutionell glaubwürdig zu verankern. Kurz gesagt, hatte man in China den Versuch unternommen, den Ende der 1980er-Jahre unterdrückten politischen Leidenschaften mittels des Marktes

291 Vgl. die Angaben bei Jiang Zhiqin 2011, S. 169.

ein neues Betätigungsfeld zu eröffnen. Dem „Markt“ wurde hierbei ein ganz neues – und für China unbekanntes – Moment der „Freiheit“ zugesprochen. Freiheit sollte sich demnach nicht im politischen System, sondern im Gebaren des Marktes äußern. In den Sog nach „gewinnorientiertem“ Schreiben gerieten auch die Schriftsteller. Es war eben Jia Pingwa, dem man unterstellte, mit seinem Buch *Verrottete Hauptstadt* allein den „Gesetzen des Marktes“ zu gehorchen. Chinesische Literatursoziologen sehen Jias Roman gerne als Beispiel für das frühe Kräftemessen zwischen „dem System“ und „dem Markt“. Das Bestreben des „Systems“, gegen *Verrottete Hauptstadt* einzuschreiten, wurde als Versuch gedeutet, die vom Markt eroberten (ökonomischen) „Freiheiten“ wieder zu beschneiden. Hierbei sei der Staat gescheitert, wie die Entwicklungen auf dem Schwarzmarkt zeigten.²⁹²

Der Vorwurf, Jias *Verrottete Hauptstadt* sei nur mit Blick auf den Markt und die Verkäuflichkeit geschrieben, sein einziges Interesse habe darin bestanden, einen Medienrummel aufzuführen, war freilich platt, blieb aber nicht ohne Wirkung.²⁹³ Die fraglos gesteuerte Kritik kam von mehreren Seiten und konzentrierte sich vor allem darauf, Jia Pingwa einerseits ideologisches Sektierertum zu unterstellen und ihn andererseits als geldgierigen Schreiberling zu desavouieren, dem nichts an anspruchsvoller Literatur liege. Als ausgesprochen hilflos muss man insbesondere die Versuche chinesischer Literaturkritiker von damals ansehen, die von Mao in Yan'an-Reden zur Kunst und Literatur von 1942 formulierte „Literaturtheorie“ wiederzubeleben, um den „nihilistischen Geist“ in Jias *Verrotteter Hauptstadt* zu attackieren und dem Autor ein „resignatives Bewusstsein“ zu unterstellen.²⁹⁴ Mittels derart formelhafter Kritik war es ein Leichtes, dem Roman jeden Wert abzusprechen, anstatt ihn in einem neuen Licht und mit frischem, unvoreingenommenem Blick zu betrachten.

Dass *Verrottete Hauptstadt* 1993 überhaupt so hohe Wellen schlagen konnte, hatte außer dem vom Verlag absichtlich entfachten Rummel und der zum Beginn der 1990er-Jahre zustande gekommenen Entfaltung des „Narrativs vom städtischen Erzählen“ 都市欲望叙事 und der Schaffung einer „narrativen Form der urbanen Lust und Emotionalität“ 都市情欲的叙事模式 freilich ganz besonders mit dem institutionellen Wandel der Massenmedien zu tun.²⁹⁵ Die dem Marktbetrieb ausgesetzten Medien suchten praktisch nach einem aufsehenerregenden Thema und fanden es in ebendie-

292 „Am Beispiel der *Verrotteten Hauptstadt* prallten Markt und System frontal aufeinander. Das System spielte seine Macht aus, um dem Markt die Flügel zu brechen, doch der Markt umging das System, indem er den illegal operierenden Verlegern eine Seitentür eröffnete. Die schwarz gedruckten Versionen von *Verrotteter Hauptstadt* erhielten Gelegenheit, auf dem illegalen Markt mit dem Leser zusammenzutreffen.“ Zit. aus dem Abschnitt „Die literarische Produktion in der Konsumgesellschaft“ 消费社会的文学生产, Kapitel 7 in: Shen 2011, S. 216 f.

293 Vgl. dazu die Bemerkung in einer frühen Quelle unmittelbar nach dem Erscheinen des Buches Lu Yang 1993, S. 57.

294 Zu den Zitaten vgl. ebd., S. 171 u. 27. Im Gegensatz zu Jia wurde der chinesische Autor Shen Congwen 沈从文 (1902–1988) für seine literarischen Anstrengungen gelobt, die traditionelle chinesische Kultur wiederzubeleben. Vgl. ebd., S. 23.

295 Die folgenden Ausführungen folgen Angaben in Kapitel 7 („Die literarische Produktion in der Konsumgesellschaft“ 消费社会的文学生产), in: Shen 2011, S. 214 f.

sem Roman. Hatten die Medien in der Vergangenheit vor allem als Sprachrohr der Propaganda gedient, so fanden sie jetzt eine neue Rolle, die darin bestand, Anleitung im Bereich des Konsums zu bieten. Den literarischen Wert von Jia Pingwas Roman weitgehend außer Acht lassend, erschien unmittelbar nach der Veröffentlichung eine Reihe von aufsehenerregenden Artikeln. Es scheint so, als testeten die Medien damals ihre Wirksamkeit und Möglichkeiten der Einflussnahme, auch so etwas wie ihre „Kreativität“, indem sie zum Beispiel Berichte über die Verkaufszahlen des Romans lieferten, Angaben über die Leserzahlen thematisierten und einer Bewertung unterzogen.²⁹⁶ Die langfristigen Folgen dieser Orientierung am Markt für die chinesische Literatur sind bekannt: Es wurde vor allem über das erzählt, was gut konsumierbar war, neue Formen der Vermarktung wurden getestet. Im Falle Jia Pingwas hieß das etwa, dass der Verlag das Werk in die Reihe der großen Klassiker traditioneller chinesischer Erzählliteratur einordnete. *Verrottete Hauptstadt* wurde zu einem neuen *Traum der Roten Kammer* erklärt, oder man sprach vom „Jin Ping Mei der 1990er Jahre“.²⁹⁷ Es kursierten die abstrusesten Gerüchte über enorme Honorarzahlgungen an den Autor, die das Interesse der Leserkundschaft weiter beeinflussten. In den Massenmedien war die Rede von 600.000 RMB. All dies waren Ankündigungen und Gerüchte mit dem Ziel, noch weit höhere Verkaufszahlen zu erzielen.²⁹⁸

Es waren also vor allem die Berichte in den Medien und die Reaktionen in einer breiten Öffentlichkeit, die *Verrottete Hauptstadt* von einem ernstzunehmenden Werk der Literatur zu einem „Ereignis“ herabstufen. Jia Pingwas Roman bildete einen Wendepunkt insofern, als sich chinesische „Literatur“ ab diesem Zeitpunkt nicht mehr ausschließlich entweder in den vom Staat gesteuerten Verlagen, Verbänden usw. oder den der Öffentlichkeit weitgehend verschlossen bleibenden Zirkeln „obskurer“ Dichter abspielte, sondern in eine diffuse, sich erst langsam herausbildende Quasi-Öffentlichkeit gelangte. Es ist Liu Xiaobo also durchaus zuzustimmen, wenn er zu Erscheinungen in Chinas Literatur und Film während der frühen 1990er schrieb, dass „die ernste Literatur zu einem Katalysator für die ‚Orgien‘ einer kommerzialisierten Kultur“ wurde.²⁹⁹ Allerdings sollte man der Erzählliteratur dieser Zeit nicht pauschal unterstellen, sie habe sich den Gesetzen und dem Geschmack des Marktes unterworfen, im Falle von Jia Pingwas *Verrotteter Hauptstadt* wird dadurch der Blick auf den Wert des Buches verstellt.³⁰⁰

296 Die Bekanntmachung des Romanverbots Januar 1994 fachte das Leserinteresse noch weiter an.

297 Shen 2011, S. 210 f.

298 Laut ebd., S. 212, betrug die Erstauflage 370.000 Exemplare. Zu den Konsequenzen dieser Erscheinungen und Jia Pingwas Kritik vgl. Lin Xingjian 2009, S. 231.

299 Vgl. dazu das Kapitel „Der Genuss der Erotik in den 90er Jahren“ aus einem 2004 verfassten Text (hier „Die Orgie“, S. 211–242) in: Liu 2011, S. 219.

300 Stellvertretend für derart einseitige Analysen sei hier angeführt Kong 2005, S. 30 f.

7.3 Ruinen. Zur Dynamik der Dekadenz

„Verfall“ hat im China der Gegenwart eine ganze Reihe unterschiedlicher Dimensionen. Der von Jia Pingwa thematisierte Verfall kommt auf vielfältige Weise zum Ausdruck. Die „verrottete“ Hauptstadt ist ein Ort im Niedergang, äußerlich erkennbar an den Ruinen der für den Abriss vorbereiteten Wohngebäude. Das Bild von China als einem vorübergehenden Ruinenfeld, stets in Erwartung des Wiederaufstiegs, durchzieht weite Teile des Romans.³⁰¹ Anders als dieser äußerlich sichtbare Verfall bleiben die Verkommenheit und der Verfall von Werten in Jia Pingwas *Verrotteter Hauptstadt* meist nicht konkret fassbar, alles besteht nur aus falschen Worten, falschen Gefühlen, falschen Vorstellungen und Lügen. „Verfall“ ist zweifelsohne auch ein Bewusstwerden dieses *Verlustes*: wenn die Vergangenheit plötzlich keinen sicheren Bestand mehr hat, man sich in Klagen und Erinnerungen erschöpft, ein nostalgisches Gefühl um sich greift, Trauer angesichts der eingetretenen Veränderungen spürbar wird. Der materielle Wohlstand ist eingekehrt, doch verloren gegangen ist offensichtlich ein Gefühl für Zeit und Unbeschwertheit. Das vielfach müßige und genussvolle Leben der Figuren im Roman, die Gemeinschaft mit Freunden, das hinterlässt einen seltsam unzeitgemäßen Eindruck und hat etwas Bedrohliches. Es sind nur kleine, scheinbar nebensächliche Hinweise am Rande, die den Wandel ankündigen – geschäftliche Aktivitäten von Freunden aus dem engen Kreis; der Abbruch alter Wohnungen. Den Roman durchzieht eine Form von Trauer über das Verlorene; Trauer auch vor dem Hintergrund der Erkenntnis, dass die in Gang gekommenen Prozesse nicht mehr rückgängig zu machen sind, dass die Zeit, die man so müßig noch miteinander verbringt, begrenzt sein wird. Die Frage „Und was kommt dann?“ vernimmt man, doch eine Antwort ist nicht zu finden. Es gelingt Jia Pingwa auf wundervolle Art, diese Atmosphäre des Verfalls spürbar zu machen. Der Autor zeigt dem Leser, wie es hinter den Kulissen wirklich aussieht. Mitunter sehr kunstvoll verbindet er dabei das Thema des Verfalls und Untergangs mit der Tradition und der Moderne, verknüpft die Geschichte vom Untergang der letzten Dynastie mit dem Niedergang einer Familie und schlägt die Brücke bis in die Gegenwart.

Im Zentrum des personalisierten Kulturverfalls steht das Leben einer Gruppe von „kulturellen Nichtsnutzen“ (im Text 文化闲人 genannt) um Zhuang Zhidie. Da ist zunächst Wang Ximian, Künstler und Spezialist für chinesische Pinselmalerei sowie Fälscher berühmter Meisterwerke. Wangs Fälschungen, die ihn wohlhabend gemacht haben, ziehen schließlich die Aufmerksamkeit der Polizei auf sich. Sodann gibt es den Kalligrafen Gong Jingyuan, dessen Kunst im ganzen Ort gefragt ist. Er gilt als Feinschmecker, hat eine Vorliebe für Frauen und verbringt viel Zeit mit dem Glücksspiel. Dabei gerät er regelmäßig in Konflikt mit dem Gesetz, mithin ist er des Öfteren unfreiwillig Gast der Polizei. Zu schaffen macht Gong sein süchtiger Sohn, der die Kalligrafien seines Vaters verkauft, um seinen Drogenkonsum zu finanzieren. Gong begeht am Ende Selbstmord. Dritter im Bunde ist Ruan Zhifei, ursprünglich ein Spezialist der lokalen Oper. Im Ort bringt er es als Betreiber eines Bordells zu fragwürdigem Wohlstand. Man neidet ihm seinen Erfolg, er wird Opfer eines Überfalls. Vierte Figur ist

301 Vgl. dazu Jia Pingwa 2003, S. 44 f.

Zhao Jingwu, Freund und Geschäftspartner von Zhuang. Auf Zhaos Herkunft wird im Roman näher eingegangen. Die Geschichte seiner einst mächtigen und wohlhabenden Familie reicht zurück bis in das frühe 20. Jahrhundert, doch ist der Ruhm der Vorfahren lange vergangen. Im Schicksal des Zhao-Clans wird die Degeneration der Aristokraten zu ganz gewöhnlichen Menschen gespiegelt, im materiellen Niedergang deuten sich der Verlust der chinesischen Gelehrtentradition und ein dramatischer Wandel an: Das Erbe Zhaos verkommt zur Handelsware, alles wird verramscht, die stolze Tradition kommt zum Erliegen. Damit wird eine weitere Dimension des Verfalls sichtbar. Gemeinsam ist den Männern um Zhuang nämlich, dass sie aus ihrem „kulturellen Kapital“ nur begrenzt Nutzen ziehen. Hinter dem zunächst harmlos erscheinenden, aus Freude am Spiel und dem Schönen entwickelten Kulturleben taucht mit der Zeit die hässliche Fratze des Kapitalismus im kommerzialisierten Kulturbetrieb auf, zum Beispiel in Form von Verlagsarbeit, dem Handel mit Kulturgütern usw. Für Anstoß sorgte nach der Veröffentlichung des Romans vor allem der Umstand, dass die „kulturellen Nichtsnutze“ in der Präsentation durch Jia Pingwa aufgrund ihrer Bildung und Vorlieben zwar noch deutliche Verbindungen mit den klassischen Gelehrten (den sogenannten *wenren* 文人) aufweisen, in der Folge des sozialen Wandels der Gegenwart jedoch zu Träumern, zweifelhaften Müßiggängern, Bummlern und Faulenzern herabsinken und damit den Niedergang von Künstlern, Sängern, Schauspielern und Schriftstellern zu Spielern, Fälschern sowie Betreibern zwielichtiger Geschäfte konnotieren. Auf einer tieferen Ebene kann man Jia Pingwas Roman fraglos als Kritik an den frühkapitalistischen Zuständen in seiner Heimat verstehen.

Was genau ist nun mit den oben angeführten Begriffen „Dekadenz“, „Verfall“ und „Verkommenheit“ als Kennzeichen einer Zeit gemeint? Ich will darunter zunächst ein schwer zu beschreibendes gesellschaftliches Phänomen der mehr oder weniger unbewusst erfolgten Infragestellung von Sitte und Moral verstehen. Es handelt sich um einen Auflösungsprozess, den Rückzug des Verbindlichen und Verbindenden ins Beliebige und den Verlust einer tragenden Ordnung. Dekadenz lässt sich damit als ein Phänomen verstehen, gegen das man sich nicht wehren kann, das etwas vom Wesen einer grassierenden Krankheit hat und zum Vorschein kommt in dem „Erschlaffen der Strukturen“ und der „Zersetzung des Gewebes der Gesellschaft.“³⁰² Es drückt sich aus im süßen Zustand einer inneren Zufriedenheit des Einzelnen mit sich und der Welt; Dekadenz, das ist ein Gefangensein im eigenen Tun, das man genießt und dessen negative Folgen man nur vage ahnt. Es kommt einem unbewussten Dahinschweben gleich, unhinterfragt und gelebt durch die Hingabe an ein geliebtes Schwachsein. Die Furcht vor Strafen und Verboten wird verdrängt, ja, das Verbotene übt einen ganz eigenen Reiz aus, dem man sich hingibt und den man genießt. Verheerende Ausmaße nimmt dieses Tun an, wenn plötzlich alle in diesen Zustand des Genusses des Verbotenen verfallen. In diesem Sinne ist *Verrottete Hauptstadt* also ein „Gesellschaftsroman“, getragen von der Stimmung einer in vielen Facetten zum Ausdruck gebrachten Dekadenz.³⁰³

302 Vgl. den Essay über Dekadenz in: Chargaif 2000, S. 35–42, hier S. 36.

303 Zu dem für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemachten Begriff der „Stimmung“ vgl. das großartige Buch von Gumbrecht 2011.

Das Problem der Dekadenz lässt sich von mehreren Seiten aus beschreiben. Wichtig dürfte sein, dass es sich bei dieser Wesenszuschreibung an eine Zeit um eine Objektivität beanspruchende Wahrnehmung von außen handelt, die letzten Endes aber sehr subjektiv angelegt ist. Von einer höheren Warte aus gibt der Urteilende eine Wertung ab über den Zustand einer Zeit, wobei er einen Entwicklungsprozess beschreibt, in dessen Verlauf es zu Verlusten gekommen ist. Die Wahrnehmung einer Epoche als „dekadent“ ist daher zwangsläufig verbunden mit dem Gefühl der Wehmut, das sich ergibt aus der Spannung zwischen dem Wissen um eine große kulturelle Vergangenheit und der Ahnung, dass diese Vergangenheit kraftlos geworden ist, dass von ihr aus keine Brücke in die Gegenwart gebaut werden kann. Wehmut herrscht also auch darüber, dass bestimmte kulturelle Fähigkeiten nicht mehr beherrscht werden. Die gelebte Gegenwart, aus der heraus wehmütig erinnert wird, stellt sich aber nur vordergründig dar als eine vielseitigere, anspruchsvollere, komplexere Zeit. Es setzt irgendwann das Bewusstsein ein, dass die vermeintliche „Kreativität“ und „Einzigartigkeit“, die vorübergehend in politischer Kraft, künstlerischer Vielfalt, Unverfälschtheit usw. zum Ausdruck kam, sehr schnell begonnen hat, sich in einem merkantil orientierten Prozess der Nachahmung des Großartig-Authentischen aus der Vergangenheit zu erschöpfen. Es dürfte vor allem dieses den offiziell verordneten Fortschrittsglauben zutiefst infrage stellende Zweifeln sein, das die Zensoren bei der Lektüre von Jia Pingwas Roman aufhorchen ließ. Die „Dekadenz“ taucht auf als eine Art von Protest zu Beginn der 1990er gegen den befohlenen Fortschrittsoptimismus der Partei, sie ist ein Widerspruch zum verheißenen Wiederaufstieg und der zunehmenden Stärke Chinas, selbst wenn sich vielfach erst im Rückblick die Mechanismen einer prozesshaften und systembedingten Schwäche zeigen.³⁰⁴

Verfall und Niedergang werden nun auch in Jia Pingwas Roman ausführlich und in unterschiedlichen Zusammenhängen beschrieben. Die Phänomene ähneln denen, die Chargaff nennt, und doch besitzen sie einen eigenen Hintergrund, den man verstehen sollte, wenn man von den Tendenzen der „Dekadenz“ in der Gesellschaft Chinas heute und während der vergangenen Jahrzehnte spricht. Es geht hierbei um eine Eigenheit der chinesischen Kultur sowie den Umgang mit ihr. Im Grunde beschreibt Jia Pingwa auf eine eigene Art und Weise das zentrale Dilemma der chinesischen Modernisierung bis heute. Es lässt sich in der Frage bündeln, woher die Kraft zur Erneuerung und zum nationalem Wiederaufstieg denn letzten Endes kommen soll, nachdem die traditionellen Kulturformen zerstört und ersetzt worden sind, ohne dass aus eigener Kraft bereits etwas Neues geschaffen worden wäre, das die gleiche kulturelle Tiefe und Bedeutung aufweist wie die zurückliegende Tradition. Die Beschäftigung mit dem Thema „Kultur“ – verursacht vor allem durch die Begegnung mit dem Westen – war im China des 20. Jahrhunderts immer sehr intensiv und dauert im Grunde genommen bis in unsere Tage an.³⁰⁵ Die entsprechenden Diskurse besaßen zwangsläufig einen starken politi-

304 Interessant ist, dass Chargaff einen beschleunigten Niedergang in den am höchsten entwickelten westlichen Ländern konstatiert, doch sind ihm zufolge auch sozialistische Staaten nicht ausgenommen. Vgl. Chargaff 2000, S. 39 f.

305 Man rufe sich nur die Diskussionen zur Zeit des Vierten Mai 1919, die *Kulturrevolution* (1966–1976) sowie die *Kulturdiskussionen* in den 1980ern in Erinnerung.

schen Charakter, insbesondere dann, wenn während der „Kulturkampagnen“ in den 1950er- und 1960er-Jahren ermittelt werden sollte, inwieweit die alte, als „feudalistisch“ eingestufte Kultur bereits „überwunden“ war und der neuen sozialistischen Aufbruchskultur Platz gemacht hatte. „Kulturdiskussionen“ besitzen im China der Gegenwart – zumal dann, wenn sie nicht abstrakt, sondern mit Blick auf das Schicksal ihrer (in den zurückliegenden Jahrzehnten zumeist politisch verfolgten) Vertreter geführt werden – einen höchst politischen Charakter.³⁰⁶

Jia Pingwa schafft nun in *Verrottete Hauptstadt* eine eigene „Verfallsterminologie“, deren Dimensionen hier näher erörtert werden sollen. Zentraler Begriff ist dabei der chinesische Terminus *duoluo* 堕落, der zunächst einmal nur so viel wie „niederfallen“, „stürzen“ bzw. „zu Boden fallen“ bedeutet und im Text an mehreren Stellen in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen auftaucht, die im Wesentlichen vor allem eines gemeinsam haben: die Nichterfüllung bestimmter gesellschaftlich-normativer Erwartungen in der Gegenwart bzw. die Abkehr von bestimmten moralischen Regeln.³⁰⁷ Jia Pingwa bedient sich der zahlreichen Schattierungen des Begriffs für eine vielfältige Verwendung in seinem Werk. Das Faszinierende an *Verrottete Hauptstadt* ist das riesige Angebot an Verfallserscheinungen und die freie Assoziation durch den Leser. „Verfall“ ist Leitmotiv und Gemütsverfassung. Der Roman lebt von seiner erzählerischen Brillanz, den kleinen Episoden, welche klug und ausdrucksvoll ausgeführt sind und eine Atmosphäre der Verspieltheit schaffen, die den idealen Nährboden für eine satte Verkommenheit bereitet.³⁰⁸ In einer wunderbaren Ausdifferenzierung lotet der Autor die Dimensionen des Niedergangs aus. Interessant ist etwa eine Stelle, die die Unsicherheit bei der Bewertung des müßigen Treibens von Zhuang Zhidie und seinen Freunden zum Thema hat. Immer wieder werden Szenen beschrieben, in denen Zhuang und seine Kumpane sich zum Essen zusammenfinden, angeregt vom Schnaps Trinkspiele machen und beim Leser das Bild der müßiggängerischen Literatenkultur aus der Vergangenheit heraufbeschwören, als man sich etwa zu Ausflügen in die Natur

306 Dies musste auch Zhang Yihe 章诒和, Tochter des chinesischen Politikers und Verkehrsministers Zhang Bojun (章伯鈞, 1895–1969), erfahren, als sie vor einigen Jahren ihre Erinnerungen an die Verfolgung ihres Vaters zur Zeit der Anti-Rechts-Bewegung Ende der 1950er-Jahre veröffentlichte. Vgl. Zhang Yihe 2004. Die chinesische Originalversion 往事并不如烟 (erschienen 2004 in Peking: Renmin wenxue) wurde kurze Zeit nach der Veröffentlichung verboten. In ihren Berichten – besonders eindrucksvoll in unserem Zusammenhang hier der Abschnitt „Der letzte Adel“ – über das Leben der berühmten Künstler und Intellektuellen in den 1950er-Jahren unter Mao Zedong erzählt Zhang von Zusammenkünften einer Gruppe Gelehrter und Künstler der alten Zeit in den 1950er- und 1960er-Jahren, der Pflege der Dichtkunst und Malerei, vom Teetrinken, dem Gartenbau und dem Verlust. Vgl. Zhang Yihe 2004, (nach d. dt. Fassung) S. 179–269.

307 Die Übersetzungen des Begriffes in westliche Sprachen sind zum Teil hilflos bzw. einseitig. „Herabwürdigung“ ist die deutsche Variante eines elektronischen Wörterbuchs. Das online einsehbare *MDBG Chinese-English Dictionary* (<http://www.mdbg.net>) bietet unter dem Eintrag für *duoluo* schon weit treffender die Entsprechungen „to degrade / to degenerate / to become depraved / corrupt / a fall from grace“.

308 Ein schönes Beispiel ist eine kleine, scheinbar bedeutungslose Szene mit einer Fliege, in der sich die künftigen Beziehungskonstellationen der Protagonisten andeuten. Siehe Jia Pingwa 2006, S. 96.

zusammenfand und die Schönheit der Landschaft in Gedichten besang. Doch dieses scheinbare „nutzlose“ In-den-Tag-hinein-Leben kann nicht mehr Teil einer dem „Aufbau“ einer sozialistischen Idealgesellschaft verpflichteten Zeit sein, die gerade den „Müßiggang“ als Faulenzertum und Ausbeutung definierte und das an der betreffenden Stelle thematisierte Glücksspiel Mahjong lange Zeit mit einem Verbot belegte. Die folgende Stelle thematisiert den Zwiespalt zwischen einem traditionellen Ideal der Gelehrten- und Literatenkultur und der strengen, spießig-trockenen Moral, die der Sozialismus predigte. Deutlich wird damit, dass „Dekadenz“ vor dem Hintergrund wechselnder gesellschaftlicher Ansprüche und Veränderungen immer wieder neu zu formulieren ist: Zhuang Zhidie und seine Kumpane haben beschlossen, den Abend mit dem Mahjong-Spiel zu verbringen. Seine Geliebte Tang Wan'er nimmt dies zum Anlass, um sich über die Verkommenheit (eben *duoluo* 墮落) der Literaten lustig zu machen. Zuerst habe man sich treffen wollen, um über die Literatur zu sprechen und dann ende alles beim Mahjong. Zhuangs Freund Meng Yunfang verteidigt sich und die anderen daraufhin mit den folgenden Worten und dem Anspruch auf Zerstreuung anlässlich einer unangenehmen Affäre im Schriftstellerverband: „Wieso soll es dekadent sein, wenn man Mahjong spielt? Hu Shi hat einmal gesagt: Beim Lesen vergisst man das Mahjong-Spielen und beim Mahjong-Spielen vergisst man das Lesen. Meiner Meinung nach kann man beim Mahjong-Spielen und beim Lesen vor allem eines vergessen: die Sorgen.“³⁰⁹ Das „gefährliche“ Glücksspiel taucht hier als dekadent-widerständische Betätigung auf, um sich angesichts des vom Kollektiv (in Form des Schriftstellerverbands) aufgebauten Drucks Raum für Entlastungen zu schaffen. Dem Spiel wird damit der dekadente Charakter abgesprochen.

Erst ganz am Ende, nach wiederholtem Scheitern, beginnt Zhuang damit, sich und sein Tun zu hinterfragen. Deutlich spürt er den Verfall um sich herum: Freunde sterben, mit seiner Schriftstellerei geht es bergab, Beziehungen zerbrechen. Im Prozess des Niedergangs, wenn alles außer Kontrolle gerät, entwickelt sich eine eigene Dynamik. Zhuang Zhidies Ende wird eingeleitet mit der Offenbarung, als Schriftsteller keine Vitalität mehr zu besitzen. Zhuang weigert sich, ein vor langer Zeit begonnenes Romanprojekt weiterzuführen, vielmehr verfasst er eine Art Nachruf, indem er ankündigt, angesichts eines schweren Augenleidens nichts mehr schreiben zu können. Unter falschem Namen schickt er den Text an eine Zeitschrift in Peking. Nach einer Woche findet die Nachricht auch in Xijing Verbreitung.³¹⁰ Sozial isoliert, zeigt Zhuang immer stärker die Züge eines Sonderlings.³¹¹

309 Jia Pingwa 2003, S. 313.

310 Vgl. ebd., S. 508 ff.

311 Vgl. zu diesen Szenen im Roman ebd., S. 512–518.

7.3.1 Sex und Freizügigkeit

Angelagert an die Beschäftigung mit dem durch systemische Zwänge hervorgerufenen Verfall von Kulturtechniken, sind Sex und Freizügigkeit weitere Dimensionen der im Roman untersuchten Verkommenheit. Die chinesische Kultur- und Literaturwissenschaft hat *Verrottete Hauptstadt* als ein Werk gelesen, mit dem in den frühen 1990er-Jahren der erste Ruf nach einer Befreiung der Lust und nach einem Rebellionen gegen die Moral erklingt und mit dem die „Unterleibsliteratur“ zu blühen beginnt. Zhou Weihui 周卫慧 *Shanghai Baby* 上海宝贝 setzte hier wenige Jahre später einen „Höhepunkt“. Doch *Verrottete Hauptstadt* ist noch durchwirkt von der traditionellen Melancholie der Macho-Gelehrten und der Unterdrückung der Gefühle. In der Person Zhuang Zhidies werden Zhu Dake zufolge „die moralischen Freizügigkeiten der Bauern und die Gefühlsunterdrückung der Gentry miteinander verwoben“. Mit Bedacht, so Zhu, ziele Jia Pingwa auf die Verkündung der „Schädlichkeit der Lust“ und lasse auf der Bühne, „die die Geschichte der Schwanzbefreiung schildert, den Vorhang der Melancholie herabsinken“.³¹²

Von den chinesischen Marxisten wurde der Dekadenz immer eine quasi naturgesetzliche Eigenschaft zugeschrieben, die gemeinsam mit bestimmten Produktionsverhältnissen aufträte. Dies machte es einfach, ein bestimmtes Verhalten zu kategorisieren und zu „bekämpfen“, ließ jedoch auf der anderen Seite wenig Spielräume für die Bewertung persönlicher Motive und Gefühle. Zhuangs Geliebte Tang Wan'er, eine der kompliziertesten und interessantesten Frauenfiguren im Roman (sie hat ihren gewalttätigen Mann samt einem Kind sitzengelassen, ist mit Zhou Min durchgebrannt und lotet mit ihm neue Spielräume der Liebe aus, erlebt die wirkliche und echte Liebe – in emotional-seelischem wie körperlichem Sinne – aber erst mit Zhuang Zhidie),³¹³ stellt ihren eigenen möglichen Verfall (eben das o.g. *duoluo*) als ein bewusstes Übertreten von Regeln folgendermaßen in Aussicht. Wieder einmal hat sich das Paar im gemeinsamen Liebesnest, der „Kammer der Erfüllung“ 求缺屋, getroffen. Tang ist nach dem Beisammensein mit Zhuang erneut hin und her gerissen zwischen der Liebe zu Zhuang und der Freundschaft zu seiner Frau: „[...] sie vermochte nicht zu sagen, ob sie eine gute oder eine schlechte Frau war. Aber sie war eine Frau. Sollte einmal der Tag kommen, an dem Zhuang sie nicht mehr liebte, dann würde sie jede Zurückhaltung aufgeben und *verfallen* [kursiv von mir]. Sie würde mit allen Männern schlafen, gleich ob verrückt oder dumm, Räuber oder Dieb [...]“.³¹⁴

312 Zhu Dake 2006, S. 260 f.

313 Vgl. etwa die Sexszene mit Zhuang und dessen „Kopfkino“ bei Jia Pingwa 2006, S. 259.

314 Jia Pingwa 2003, S. 400.

7.3.2 Stadt und Land

Eine ganz neue „Verfallsdimension“ taucht schließlich im Roman mit dem Hinweis auf die Unterschiede zwischen Stadt und Land auf, als versucht wird, die „gefährlichen“ Verlockungen der Stadt in einen Gegensatz zu der idealisierten Verfassung auf dem Land zu bringen.³¹⁵ Jia Pingwa greift hier auf Diskussionen unter den chinesischen Schriftstellern und Intellektuellen während der 1980er-Jahre zurück, die ihren stärksten Ausdruck in der Filmserie *Flusselegie* 河殇 fanden. An einer wichtigen Stelle gegen Ende des Buches wird der Protagonist Zhuang Zhidie von seiner Frau und einem Freund als „herunterkommen“ (wiederum *duoluo*) charakterisiert, wobei dieser „Verfall“ ausdrücklich der Stadtkultur zugeschrieben wird. Die Stadt lasse Ablenkung zu, überall werde Zerstreuung geboten, niemand liebe dort ernsthaft, meist gehe es um Gefühlsgeplänkel.³¹⁶

7.3.3 Korruption

Das mit dem Phänomen des gesellschaftlichen Verfalls in Verbindung gebrachte Thema „Korruption“ taucht im Roman ebenfalls auf. Es wird besonders festgemacht an einer wichtigen gerichtlichen Auseinandersetzung. Dafür, dass ein Mitarbeiter des Gerichts seine Verbindungen spielen lässt, soll Zhuang Zhidie dabei helfen, für den Sohn des Mitarbeiters einen Artikel publikationsreif zu machen.³¹⁷ Vom Korruptionsfall wird sodann übergeleitet zur wohl erschütterndsten Verfallserscheinung, dem Opiumrauchen. Im Mittelpunkt des Wiederauflebens dieser verheerenden Tradition, die in China düstere Assoziationen an die Kolonialzeit und die Opiumkriege zur Mitte des 19. Jahrhunderts weckt, steht Gong Xiaoyi, Sohn ebendes stadtbekannten Kunstexperten namens Gong Jingyuan. An einer Stelle im Roman gibt Xiaoyi eine Erklärung zum Glück des Opiumgenusses ab – ein eindrucksvolles Zeugnis des Zustands der Verkommenheit und des Gefangenseins darin.

Verehrter Onkel, ich vermute, das Wunderbare des Opiumrauchens ist euch gar nicht bekannt, nicht wahr? Im Opiumrausch erfüllen sich alle Wünsche, wird die Phantasie zur Realität. Wenn ich ehrlich sein soll, dann hasse ich meinen Vater. Er besitzt Geld wie Heu, gerne verspielt er nachts schon mal 2000 bis 3000 beim Mahjong, doch für mich hat er nicht mal das Kleingeld übrig. Ich hasse Xiaoli, fünf Jahre war ich mit ihr zusammen, habe sogar mit ihr geschlafen, doch dann hat sie mich einfach verlassen. Ich hasse den Leiter an meiner Arbeitsstelle, überall hat er mich schlecht gemacht. Zehn Kalligrafien hat er von meinem Vater bekom-

315 Es ist vermutlich dieser Umstand, der Jia Pingwa von der chinesischen Literaturwissenschaft die Zuordnung zu den „Heimatschriftstellern“ 乡土作家 brachte. Vgl. das Vorwort, S. vii, zu Wang 2006.

316 Vgl. Jia Pingwa 2003, S. 481.

317 Vgl. ebd., S. 276 ff.

men, damit ich diesen Arbeitsplatz behalte, und trotzdem hat er mich am Ende mir nichts dir nichts vor die Tür gesetzt. Ich weiß auch, dass die Sucht umso größer wird, je mehr ich rauche, doch alle meine Ziele und Ideale sind eben nur mit Hilfe des Opiums zu verwirklichen! Gebt euch also keine Mühe, mich zu überzeugen, lieber Onkel, ihr habt euren Stil zu leben und ich habe meinen. Ihr habt die gleiche Furcht wie mein Vater, immer geht es dabei um das unerschütterliche Ansehen, doch dabei lebt ihr bei Weitem nicht so zwanglos wie ich. Eines darf ich euch versichern, ich werde niemals zu einem Parasiten der Gesellschaft werden. Ich bestehle niemanden, bin kein Räuber, Vergewaltiger und Mörder, auch stehe ich niemandem im Weg. Ich weiß, wer mein Vater ist, und er mag mich noch so sehr ablehnen, ich bleibe dennoch sein Sohn. Die Kalligrafien und Bilder meines Vaters reichen aus, um mich bis an mein Lebensende ausreichend mit Opium zu versorgen!³¹⁸

Der ungebremste Genuss von Opium lässt Gong Xiaoyi in perversen Allmachtsfantasien versinken, Träume von herrlichem Sex mit seiner ehemaligen Freundin wechseln ab mit schlimmsten Rachegedanken. Das Auftreten von Gewalt- und Sexfantasien im Drogenrausch wiederholt sich. Nur im Rausch ist die Welt erträglich für Gong, hierher flüchtet er vor all den Hässlichkeiten und Gemeinheiten im richtigen Leben. Jia Pingwa lässt die Fantasien seiner Romanfigur kulminieren in Szenen des Größenwahns, als sich Xiaoyi zu den Kaisergräbern außerhalb der Stadt laufen sieht, um dort die noch junge Tang-Kaiserin Wu Zetian zu vergewaltigen. Allmachtsgefühle überkommen Gong, die Stadt gehöre ihm ebenso wie alle Frauen und alles Geld.³¹⁹

7.4 Idealwelt in Gefahr

An mehreren Stellen in seinem Buch thematisiert Jia Pingwa den Gegensatz zwischen Stadt und Land. An der Art, wie er das tut, wird deutlich, dass das Land für ihn den Status einer idealen Gegenwelt besitzt: Eine Welt, die viele Elemente der chinesischen Tradition bewahrt hat und zur gleichen Zeit eine Welt, die China immer mehr zu verlieren droht.³²⁰

Eine wichtige Figur der Beschäftigung mit dem Stadt-Land-Gegensatz ist die Schwägerin Liu, eine entfernte Verwandte Zhuang Zhidies. Sie funktioniert als ein Bindeglied zwischen der Stadt, in der Zhuang wohnt, und der ländlichen Umgebung. Frau Liu wohnt in einem der ländlichen Vororte und bringt jeden Morgen in Begleitung ihrer Kuh frische Milch in die Stadt. Ihre Figur gewinnt erst nach und nach genauere Konturen. Liu vertritt die Rolle der Gegnerin des Stadtlebens, durch sie wird die Mär-

³¹⁸ Ebd., S. 281.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 283–289.

³²⁰ Man denke dabei nur an die anhaltende Abwanderung der Landbevölkerung in die Städte und das erklärte Ziel der im Frühjahr 2013 eingesetzten Regierung von Li Keqiang, die Urbanisierung voranzutreiben.

chengestalt einer denkenden Kuh eingeführt, die sich intensiv mit dem Leben zwischen Stadt und Land beschäftigt. Die Distanz zwischen der Welt der Kuh und der der Menschen schärft den Blick für das Andere, Fremde, Neue.³²¹

Die Kuh ist im Roman eine der interessantesten Erzählfiguren. Als Außenstehende wirft sie aufschlussreiche Blicke auf das Leben der Menschen, sie spricht als Ich-Erzählerin, sodass ihre Wahrnehmung der sozialen und materiellen Entfremdung der Menschen und Tiere als Gedanken vermittelt werden. Das Leben in der Stadt und in der Umgebung der Menschen wird der Kuh am Schluss selbst zum Verhängnis. Jia verleiht der Kuh eine übernatürliche Stimme als Teil seines Experiments mit dem „magischen Realismus“. Mittels der Kuh kann die Geschichte von einem ganz anderen Winkel aus erzählt werden, und es lassen sich übernatürliche Aspekte des Lebens in China hervorheben, wie sie in der Folklore und der Volksreligion vorkommen.³²² Die Figur der Kuh als Philosophin, die sich über das Leben und die „Sünden“ der chinesischen Kultur Gedanken macht, ist kulturell und politisch begründet. Die Distanz der Kuh zu politischen Interessen erlaubt es dem Autor, frei jeden Aspekt des menschlichen Lebens zu kommentieren. Als chinesisches Kultursymbol verbreitet die Kuh eine *Fin-de-siècle*-Stimmung aus der Perspektive des Gegensatzes von Kultur und Natur. Dadurch werden ideologische Fragen, die die Partei und den Staat betreffen, ausgeschlossen.³²³

An einer zentralen Stelle im Buch reflektiert die Kuh über ihre verschiedenen Wiedergeburten und die Formen des Daseins. Die Kuh erinnert sich – offenbar beeinflusst vom Buddhismus – an ihr Vorleben in einer früheren Existenz, als sie, ebenfalls Kuh, gemeinsam mit einem Dutzend anderer Kühe ein Wasserrad antrieb.

Das Wiederkäuen der Kuh war wie eine Form des Grübelns, doch unterschied sich dieses Grübeln von dem der Menschen; es konnte sich gegen die Ströme und Richtungen von Zeit und Raum bewegen und sich, mal mehr und mal weniger klar, Bilder aus lange zurückliegenden Zeiten ins Bewusstsein rufen. Dieser Unterschied der Kuh gegenüber den Menschen versetzte die Kuh in die Lage, viel mehr zu wissen als die Menschen, daher war auch ein Studium für sie nicht notwendig. Der Mensch befand sich von Geburt an in einem Zustand der Ignoranz, allein die Fähigkeit zu essen und zu trinken war ihm gegeben. Bis er dank langen Schulbuchs und Studiums endlich einmal so weit war, dass man von einem Menschen sagen konnte, er besitze Verstand, war es fast schon wieder vorbei mit seinem Leben. Dann begann eine neue Generation wiederum im Zustand der Ignoranz diese Welt zu betreten, um schließlich ebenso wie alle Generationen zuvor durch

321 Der Vollständigkeit halber sei hier darauf hingewiesen, dass der Autor den Stadt-Land-Gegensatz in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen problematisiert. Besonders eindrucksvoll wird das am Beispiel Liu Yues behandelt, die in der Stadt nie eine richtige Arbeit findet und schließlich als Prostituierte ausländische Kunden bedienen muss. Vgl. dazu ihre Rede in: Jia Pingwa 2003, S. 460.

322 In der chinesischen Volkskultur spielte die Kuh eine wichtige Rolle, etwa als Hüterin der chinesischen Hölle (sichtbar z. B. in Wendungen, die auf dämonische Gestalten hinweisen wie „Ochsenköpfe und Pferdegesichter“ 牛头马面 oder „Ochsenköpfe und Schlangengeister“ 牛鬼蛇神).

323 Vgl. Wang 2006, S. 70.

Schulbesuch auf Aufklärung zu hoffen, und dies war der Grund dafür, warum die Menschen nicht zu großer und mächtiger Gestalt heranwuchsen. Wie gerne hätte die Kuh den Menschen von dem Vergangenen erzählt, doch leider sprach sie nicht die Sprache der Menschen. Und wenn dann die Menschen, wie es zumeist geschah, das Vergangene vergaßen und alles noch einmal passierte, wenn die Menschen dann in ihren fadengehefteten Geschichtsklassikern blättern und seufzen „Ach, wie sehr sich die Zeiten doch ähneln“, dann konnte die Kuh nicht anders, als sich innerlich über den bemitleidenswerten Zustand der Menschen zu amüsieren.³²⁴

Angesichts ihrer buddhistisch grundierten Lebensphilosophie wird der Kuh nach und nach bewusst, wie fremd ihr das Leben in der Stadt erscheint. In der Wahrnehmung durch die Kuh ist die Stadt der Ort der „Unnatürlichkeit“ schlechthin („ein Haufen Zement“), der Seelenlosigkeit und Unverbundenheit („in den Kino- und Theatersälen kauerten die Menschen eng aneinander, fremd starrte einer den anderen an und blickte doch durch ihn hindurch. Alles glich einem Haufen lockeren Sandes“), der Klaustrophilie („Menschen lebten in den eckigen und runden Betonburgen und Türmen inmitten der auf allen vier Seiten von hohen Mauern umgebenen Stadt“) und der Krankheit („und waren doch fast alle krank: Herzleiden, Magen- und Darmentzündungen, Lungenkrankheiten, Hepatitis, Nervenschwäche“). In seinem stadtgebundenen Zivilisierungswahn hat der Mensch ebenjenen „Urzustand der Wildheit“ eingeübt, der allein das harmonische Miteinander von Himmel, Erde und allen Lebewesen garantiert. Die Stadt bedeutet demnach also nicht Fort- sondern Rückschritt („es herrschte Egoismus unter den Menschen, die Grenzen der Toleranz waren eng, die Fingernägel schwach, sie reichten gerade mal zum Auskratzen von Ohrenschmalz“). Im Widerstreit mit der Natur („schweigend beobachtet von den Tieren in den Bergen und Wäldern und an den Seen und Flüssen“) ist der Untergang der Stadt für die Kuh zwangsläufig („In der Stille der Nacht hatte sie entdeckt, dass die Stadt dabei war zu versinken. Das lag daran, dass tagtäglich das Grundwasser unter der Stadt herausgesogen wurde und dass die Erdkruste der Last immer neuer Gebäude nicht mehr standhielt“).³²⁵ In der Wahrnehmung durch die Kuh ist Urbanität ebenso bedrohlich wie nutzlos. Der befürchteten Naturzerstörung geht die kulturell-körperliche Degeneration des Stadtmenschen voraus, denn dieser pflegt höchst zweifelhafte Schönheitsvorstellungen (der Kuh fallen die Stöckelschuhe an den Füßen der Frauen besonders auf) und verliert durch den Gebrauch neuer technischer Errungenschaften (Autos und Aufzüge) seine natürliche Kraft. Kurzum: Materielle Entwicklung und sozialer Fortschritt haben den Menschen geschwächt und seiner – im Buddhismus angelegten – Fähigkeiten beraubt, weiterhin ein Leben im Einklang mit der Natur und im Zustand transzendenter Geborgenheit zu leben.³²⁶ Am Beispiel der Kuh artikuliert Jia Pingwa auf subtile Art und Weise seine Form der Kritik am – wie man zweieinhalb Jahrzehnte später angesichts der großen Umweltschäden weiß – rigoros durchgeführten und mit großen sowie kaum wiederzumachenden Schäden an der Natur verbundenen Weg Chinas in die Moderne. Jias

324 Jia Pingwa 2003, S. 140.

325 Vgl. den längeren Abschnitt ebd., S. 140 ff.

326 Vgl. dazu den längeren Abschnitt ebd., S. 253 f.

Verrottete Hauptstadt, erschienen kurze Zeit nach Deng Xiaopings legendärer Reise in den Süden Chinas 1992, mit der dem Reformprozess neuer Schwung verliehen wurde, hat etwas zurückhaltend Anti-Visionäres, verglichen mit dem patriotischen Erfolgsgeschrei der chinesischen Propaganda. Mit dem Bild der mehr und mehr dahinsiechenden Kuh, die sich bei jedem Besuch der Stadt kraftloser fühlt, schafft Jia Pingwa ein eindringliches Bild, mit dem der staatliche Aufbau- und Entwicklungsdiskurs unterlaufen wird. Es ist die Unnatürlichkeit des Lebens in der Stadt, die zum Verlust der eigenen Existenz und zur Einbuße der Identität führen, so das Fazit, das man aus der resignativen Reflexion der Kuh kurz vor ihrem Tod („Nicht nur, dass sie nicht in der Lage war, die Menschen dieser Stadt zu verändern, die Umgebung und das Klima unter den Menschen der Stadt führten nach und nach dazu, dass sie keine Kuh mehr war“) ziehen muss.³²⁷

Die Stellen im Buch, an denen Jia Pingwa das komplexe Verhältnis zwischen Land und Stadt thematisiert, führen das „chinesische Drama“ der Entwicklung vor Augen: Materieller Reichtum und ein Leben in „besseren“ Verhältnissen sind oft nur auf Kosten von Würde und unter Einbuße des mühsam erworbenen Selbstverständnisses zu erlangen. Klug gesetzte Details deuten an, provozieren Bilder und Assoziationen beim Leser, führen jedoch nicht in die Tiefe und schon gar nicht zu einer „Lösung“. Jia hat die Gesellschaft als Ganzes im Blick.³²⁸

Steht das Land für Vitalität und ursprüngliche Kraft, so symbolisiert die Stadt zwar Verderbnis und Niedergang, hat jedoch auch ganz neue Erfahrungen wie Raffinesse und Verfeinerung in der Lebensführung zu bieten. Man sieht an Schilderungen wie denen über die Kuh und einige der Figuren im Roman, dass sich Jia Pingwa der zunehmend komplexer werdenden Verhältnisse durchaus bewusst ist und dass Schwarz-Weiß-Malerei – hier das ideale Landleben und dort die Verkommenheit in den Städten – nichts bringt. Die Verhältnisse sind diffuser, Grenzen unklarer geworden. Wo Stadt aufhört und Land beginnt, ist heute vielerorts in China nicht mehr klar zu sagen, zumal mehr als zweihundert Millionen vom Lande stammende Wanderarbeiter selbst Mega-Cities wie Peking oder Shanghai durchaus eine bauerliche Note verleihen.

Jia Pingwa entwirft in *Verrotteter Hauptstadt* weitere Refugien für ein Leben jenseits der alltäglichen Zwänge (als Beispiel sei hier nur die Nonne Huiming im örtlichen Kloster Qingxuan angeführt), doch bleiben auch diese Ideale letzten Endes zwiespältig.³²⁹

327 Vgl. zu der längeren hier zitierten Passage ebd., S. 348 f. Nach ihrem Tod führt die Kuh eine karmische Existenz in Form einer Kuhhaut im Haushalt des im Niedergang befindlichen Zhuang Zhidie.

328 Der Gestalt des sich im städtischen Leben behauptenden Landbewohners hat Jia Pingwa vor einigen Jahren mit der Hauptfigur in seinem Roman *Gaoxing* über einen Müllsammel ein eindrucksvolles Denkmal gesetzt. Vgl. dazu Zimmer 2009e.

329 Als bekannt wird, dass die Nonne nach einer Affäre eine Abtreibung vornehmen musste, fragt man sich: „[...] auch die Nonne Huiming hatte abgetrieben, was gab es denn überhaupt noch Echtes auf der Welt? Was gab es, das man glauben, das man verehren und das man anbeten konnte?“ Jia Pingwa 2003, S. 486.

7.5 Endzeit, literarisches Credo und Zweifel an der Kultur

Über dem gesamten Buch schwebt eine Atmosphäre des süßen Verfalls, gegen Ende kommt eine ausgesprochen endzeitliche Stimmung auf. Ein ausgelassenes Fest im Kreis von Zhuang Zhidie und den Freunden wird gefeiert, als die Nachricht vom Mittleren Gerichtshof der Stadt eintrifft, dass Zhuang einen wichtigen Fall am Gericht gewonnen habe. Die Glückwünsche nehmen kein Ende, überall wird Fröhlichkeit demonstriert, man frönt der Trunkenheit, gibt sich den sinnlichen Genüssen hin. Kurze Zeit später stellt sich jedoch heraus, dass man sich zu früh gefreut hat, der Niedergang ist nicht mehr aufzuhalten.³³⁰ Indem Entscheidungsgrößen wie „Schicksal“ und „Zufall“ Raum gegeben wird, gewinnt der Roman an verschiedenen Stellen sogar eine Spur des Überzeitlich-Prophetischen. Jia Pingwa bedient sich dabei der Figur des Mahners in Gestalt eines bereits im Vorwort auftauchenden Müllsammlers (auch Gaoxing in dem gleichnamigen späteren Roman Jia Pingwas ist Müllsammler und bringt den *Verfall* in einen Zusammenhang mit dem Abfall). Der Müllsammler in der *Verrotteten Hauptstadt* tritt als Begleiter und Kommentator auf und erhält immer wieder seine Szene. Seine sarkastischen Kommentare, dargeboten aus der Sicht „von ganz unten“ und damit von jemandem, der nicht mehr tiefer fallen kann, verleihen dem Buch noch eine besonders ironische Note. Gegen Ende des Buches findet sich eine Stelle, an der der Müllsammler sich reimend über die verschiedenen Schriftstellertypen lustig macht. Hier nimmt Jia Pingwa sich und seinesgleichen aufs Korn. Die gereimte Passage liest sich in grober Übersetzung folgendermaßen:

Schriftsteller der ersten Kategorie stützen sich auf die Politiker, als graue Eminenzen sitzen sie in den Büros der Beamten. Die Schriftsteller der zweiten Kategorie haben umgesattelt, sie helfen Unternehmen bei dem Verfassen von Werbespots. Schriftsteller der dritten Kategorie gehen dunklen Machenschaften nach, sie scheffeln Geld mit der Übersetzung und dem Druck pornographischer Werke. Eine vierte Sorte Schriftsteller fertigt Manuskripte an, mit knurrendem Magen tun sie wichtig. Die fünfte Form Autoren ist total heruntergekommen, sie sitzt in der Gosse und macht sich Sorgen um sich selbst.³³¹

Jia Pingwa nimmt hier und an weiteren Stellen im Buch das Schicksal vieler seiner Zunft vorweg, die die Schriftstellerei in den 1990er-Jahren an den Nagel hängten, um einträglicheren Beschäftigungen nachzugehen.

Die über den Müllsammler angesprochenen Fragen führen schließlich weiter zu einem wichtigen Themengebiet, das die chinesische Literaten- und Geisteswelt ab der Mitte der 1980er-Jahre intensiv beschäftigt hat. Der Vorgang – in dem der weiter oben bereits angeführte Film *Heshang* eine zentrale Rolle spielte, ist in der Fachwelt mit dem Begriff der „Kulturdiskussion“ umschrieben. Im Wesentlichen ging es damals darum, die Besonderheiten, Schwächen ebenso wie Stärken, der chinesischen Kultur insbesondere von solchen Erscheinungen abzugrenzen, die pauschal als „Kultur des Westens“

330 Vgl. ebd., S. 448 ff.

331 Ebd., S. 437.

umschrieben wurden. Im Mittelpunkt der Erörterungen in *Verrottete Hauptstadt* stehen hier nun vor allem Probleme der Kulturpolitik sowie der oft nicht anders als nichtig und belanglos zu nennenden Bemühungen gerade der Behörden, „kulturfördernd“ zu wirken. „Kultur“ im China nach 1949 war und ist ein extrem sensibler Sektor. In der Vergangenheit vor allem das Feld zahlreicher politischer Kampagnen, tat sich zur Mitte der 1980er vorübergehend ein Feld der freieren Betätigung auf. Nach 1989 war es vor allem die Aufgabe der Wirtschaft, dem Kulturbetrieb neue Impulse zu geben, doch ließ man die politisch-ideologischen Zügel nie locker. Kultur war in der Folge also ideologischem und wirtschaftlichem Druck ausgesetzt. Beides wird in *Verrottete Hauptstadt* immer wieder zum Thema gemacht. So hat die Gruppe von Männern um Zhuang Zhidie gute Verbindungen zum Bürgermeister, der sich „kulturfreundlich“ gibt und sich nicht nur für die Wirtschaft einsetzt, sondern auch für die „Kultur“ etwas tun möchte. Die Hinweise auf Anstrengungen seitens der Politik und Verwaltung bleiben freilich ebenso leeres Gerede wie das Lob der Politik auf die Errungenschaften der Künstler, dass ihre Werke nicht vergingen und etwas für die Ewigkeit darstellten. Diese Aussage ist denn auch blanke Ironie, lernt der Leser doch Zhuang und seine Freunde nur als Berühmtheiten unter den örtlichen Künstlern kennen und erfährt nichts Konkretes über ihre Kunst. Zhuangs Status als Schriftsteller ist nämlich höchst fragwürdig: Er zehrt vom Ruhme der Vergangenheit, seine Werke sind in aller Munde. Doch in der Gegenwart? Da wird er vorgestellt als ein Mann, der um seine Kreativität ringt, der eine Schreibhemmung hat und sein literarisches Talent als bezahlter Schreiber von Lobreden auf aufstrebende Unternehmer verschwendet! Auch um die Unabhängigkeit als Schriftsteller und Intellektueller ist es – wie sich am Ende herausstellt – bei Zhuang nicht gut bestellt. Hier wird die gefährliche Nähe von Politik und Literatur in China ironisch infrage gestellt. Als der Bürgermeister lang und breit von seinen Verdiensten erzählt, die er sich bei der Versorgung eines Stadtteils mit Wasser erworben hat, bedankt sich Zhuang für diese Anregung und kündigt an, den Schriftstellerverband zu aktivieren, damit sich jemand dieses angeblich so wertvollen Stoffes annehme und daraus eine Geschichte mache.³³² Das Thema dieser Sorte von Auftragsliteratur taucht im Roman immer wieder auf, es klingt etwas an vom verblässenden Pathos der sozialistischen Planwirtschaft und der Fantasielosigkeit verordneter Literaturproduktion.

7.6 In der Tradition der Erzählkunst

Verrottete Hauptstadt von Jia Pingwa knüpft auf unterschiedliche Weise an die Tradition der chinesischen Erzählung an, der Roman schlägt eine Brücke zurück bis in das späte 16. Jahrhundert. Die letzten etwa einhundert Jahre der Ming-Dynastie (1368–1644) boten der Erzählkunst breiten Raum, insbesondere erotische Werke erschienen in großer Fülle. Bereits von der Textmenge her lassen sich Verbindungen zu den umfangreichen frühen Erzählwerken der chinesischen Literatur herstellen – dort der traditionelle Kapitelroman, hier der dahinfließende, äußerlich nicht strukturierte Text, nicht weniger umfangreich als die Klassiker, dabei aber insgesamt fast noch wuchtiger wirkend:

332 Vgl. ebd., S. 129 f.

Auf mehr als fünfhundert eng bedruckten Seiten – nahezu vierhunderttausend chinesische Zeichen umfassend – entfaltet sich das Panorama des Niedergangs und der Verkommenheit. Auf die sonst in chinesischen Gegenwartsromanen solchen Umfangs durchaus übliche Einteilung in Kapitel hat Jia Pingwa vermutlich bewusst verzichtet. Geschickt versteht er es, den Leser in seinen Bann zu ziehen. Szene reiht sich an Szene, mittels Erzählerkommentaren atmosphärisch gerundet und offenbar einem Rhythmus folgend. Dieser Rhythmus von regelmäßigen Wiederholungen, erzählerischen Klammern, spiegelbildlichen Episoden usw. ist ein Struktur- und Stilmerkmal der umfangreichen klassischen Romane Chinas gewesen und wurde von den frühen Kommentatoren der Werke in sogenannten „Leseanweisungen“ (*dufa*-Essays) unter Zuhilfenahme von ebender Kapitelnummerierung beschrieben. Die Kunst Jia Pingwas ist es, beim Leser das Gefühl für diesen Rhythmus hervorzurufen, die eigentliche Struktur jedoch hinter der schieren Textmenge zu verbergen. *Verrottete Hauptstadt* ist, das lässt sich nicht anders sagen, ein Werk, das seine Zeit benötigt – und zwar nicht nur, was die erforderliche Dauer der Lektüre betrifft, sondern genauso, was die Wirkung anbelangt. Auch nach zwanzig Jahren hat der Roman kaum etwas von seiner Bedeutung verloren. Visionär werden vom Autor die Merkmale des Umbruchs ins Auge genommen: Der Abschied von den Traditionen wird gespiegelt in der Ahnung des Neuen mit all seinen Veränderungen. Die strikte Erzählung in der Gegenwart mit nur ganz gelegentlichen Rückblicken auf das frühere Leben der Helden verleiht dem Buch den starken Charakter des nahezu Zeitlosen und allgemein Verbindlichen.

Was Jia Pingwas Roman seine Kraft gibt, das ist vor allem die historische Tiefe und eine in die Zukunft weisende Sicht. Wie viele ähnliche Werke – und hier müsste man *Verrottete Hauptstadt* womöglich in der Tradition von Cao Xueqins *Traum der Roten Kammer* aus dem 18. Jahrhundert und Qian Zhongshus 钱钟书 *Umzingelte Festung* 围城 aus den 1940er-Jahren sehen – gibt Jia Pingwas Buch etwas vom zeitlosen Wesen der Menschen preis. Das „Schockierende“ des Romans, das, was seine inneren Spannungen hervorbringt und die Kontroversen unter den Lesern ausgelöst hat, ist das Zeit- und Grenzenlose. Was heißt das? Mit der klassischen chinesischen Romanlektüre vertraute Leser – und das werden vor allem Chinesen sein – werden darin eine Atmosphäre wiedererkennen, die zum Ende der Ming-Zeit in China herrschte.

Die Anleihen, die Jia Pingwa bei der klassischen chinesischen Romanliteratur macht, sind vielfältig und reichen von der Figurenbeschreibung bis hin zu ästhetischen Konzepten. In der modernen Romanfigur Zhuang Zhidie leben verschiedene Figuren aus der Frühzeit des chinesischen Romans wieder auf. Im Mittelpunkt stehen dabei Ximen Qing aus dem *Jin Ping Mei* und Jia Baoyu aus dem *Traum der Roten Kammer*. Mit Ximen Qing teilt Zhuang Zhi die Freude am Sex und eine Aufgeschlossenheit gegenüber dem Körperlichen. Doch bleiben auch große Unterschiede zwischen beiden Figuren: Ximen Qing ist ein Kaufmann ohne soziales Bewusstsein, seine Attraktivität wird durch Geld und sexuelle Kraft ausgedrückt. Er verfasst keine Gedichte, singt „nur“ Volkslieder und ist bestimmt kein angesehener Vertreter der später in zahlreichen chinesischen Romanen auftauchenden „Talente“ (*caizi*).³³³ Weiter sollte man vielleicht bei der Suche nach Gemeinsamkeiten gar nicht gehen, denn die Anspielungen auf das *Jin Ping Mei* dürften vor allem als Hinweise auf atmosphärische und soziale Ähnlichkeiten

333 Vgl. hierzu auch die Bemerkung bei Wang 2006, S. 85.

zu verstehen sein. Damals wie heute drängt sich einem das Gefühl für „Endzeit“ und „Wandel“ auf. Mit Jia Baoyu wiederum verbindet Zhuang Zhidie die Larmoyanz, die Wehmut über den Verlust, den die menschliche Existenz zwangsläufig mit sich bringt. Insgesamt ist die Figur des Zhuang Zhidie freilich komplexer als die seiner Vorbilder in der klassischen chinesischen Romanliteratur.

Die Anspielungen auf und Zitate aus den Erzählklassikern sind jedoch mehr als ein eitles Getue um Bildung und Wissen. Jia Pingwa baut eine Brücke zur Gefühlskultur (*qing* 情) der späten Ming-Dynastie. Die klassischen Romane dienen ihm dazu, die Leser der Gegenwart zu stimulieren.³³⁴

Geschickt arbeitet der Autor mit dem poetologischen Konzept der „Leere“, gerade wenn es um die Schilderung der Sexszenen geht. Es wird bis zu einem bestimmten Punkt angedeutet, für den Leser bleibt Raum, Bilder selbst zu formen. Stil und Aufbau des Vortrags der Sexszenen erinnern an Vorbilder der erotischen Literatur aus der Ming-Zeit. Der Kenner dieser Werke weiß, was an den von Jia gelassenen Lücken im Text folgt: Klassiker wie das *Jin Ping Mei* etc. führen an den entsprechenden Stellen detailliert aus, in welchen Stellungen sich die Partner liebten, wie viele Stöße die Frau empfangen hat und wie viel Samen und „Lusttau“ geflossen ist. Diese technischen Mengenangaben ersetzt Jia durch Hinweise auf die Zahl der von ihm in einem Akt der Selbstzensur fortgelassenen Zeichen.

Jia Pingwa trifft mit *Verrotteter Hauptstadt* also einen beinahe zeit- und ortlosen Ton. Dem westlichen Leser ist das zum Ausdruck gebrachte Lebensgefühl ebenfalls vertraut, sei es aufgrund der Lektüre von Werken moderner Autoren oder aus eigener Erfahrung. Die Ziellostigkeit des Helden Zhuang Zhidie im Roman zeigt – um ein aktuelles Beispiel anzuführen – Ähnlichkeiten mit der Lethargie von Genazinos Romanhelden in seinem 2011 erschienenen Roman *Wenn wir Tiere wären*. Schockiert sind vor allem jene Zeitgenossen, die der geltenden Doktrin vertrauen; die Spießler, die die Sicherheit lieben und bei den Konventionen verharren. Hier wie dort dürfte dieser Typ in den Gesellschaften die Mehrheit darstellen. Doch selbst in der verbreiteten Empörung über das Werk steckt das Dekadente. Die vehement vorgetragene Kritik kann angesichts des millionenfachen geheimen Nachdrucks des Werks nur als geheuchelt angesehen werden. *Verrottete Hauptstadt* traf den Nerv der chinesischen Gesellschaft, indem der Autor den Menschen einen Spiegel vorhielt und somit eine echte Befindlichkeit ausdrückte.

334 Konkrete Werke der klassischen Erzählkunst werden – soweit sie in den Kontext passen – über das ganze Buch hinweg immer wieder angeführt: Auf Seite 144 liest sich Tang Wan'er in Stimmung, angeregt durch Werke Li Yus 李漁 (1610–1680), die *Sechs Aufzeichnungen von einem ausschweifenden Leben* (Fusheng li ji 浮生六记) des Shen Fu 沈復 (1763–1825) und eine Erzählung, die den Titel „Cuixiao'an ji“ 翠簫庵記 trägt und bei der es sich um die Aufzeichnungen des Literaten Mao Rang 冒襄 (1611–1693) über seine Beziehung zu Dong Xiaoyuan 董小宛, einer berühmten Kurtisane aus dem Lustviertel Qinhuai in Nanjing, handelt. Die Lektüre ist so anregend, dass sich Tang an einer Stelle mit der Heldin vergleicht und in Zhuang einen jungen Gelehrten in der Erzählung ausmacht.

7.7 Fazit

Fassen wir zum Schluss dieses Abschnitts noch einmal kurz zusammen, worum es in dem Roman geht. Im Zentrum steht das Leben und Wirken einer Gruppe von „kulturellen Müßiggängern“ um den prominenten Schriftsteller Zhuang Zhidie in einer Zeit des Umbruchs. Eingeflochten in den künstlerischen Verfallsprozess Zhuangs, der die kreative Dichtkunst einträglichen Auftragsarbeiten ohne jeden literarischen Wert opfert, dessen Ansehen am Ort schwindet und der am Ende in der Namenlosigkeit versinkt, ist die Schilderung einer ins Wanken geratenen Moralordnung: Zhuangs Ehe scheitert nach zahllosen Affären und nie endenden Lügen; in den Familien der Freunde Zhuangs herrschen Neid und Missgunst; die Gesellschaft am Ort ist geprägt von Affären und Intrigen. Über das persönliche Schicksal seiner Hauptfiguren weitet Jia Pingwa schließlich den Blick auf den grandiosen Verfall einer ganzen Kultur. Mit ihrer Freude an Gesellschaftsspielen, Dichtung und Malerei zunächst noch stark in den Bräuchen der traditionellen Gelehrtenkultur verhaftet, verlieren Zhuang und seine Freunde mit der Zeit ihre kulturelle Unschuld, indem sie ihre klassische Bildung in den Dienst des Geschäftemachens stellen und etwa als Berater und Mittelsmänner beim Verschachern von Kulturgütern auftreten. Mit sanfter Ironie wird dem Leser ein Panorama scheinbar lässlicher Sünden durch eine narzisstische Elite dargeboten, die ein großartiges kulturelles Erbe leichtfertig den eigenen Interessen und Vorlieben opfert und sich damit bereits weit von den idealen Vorbildern der chinesischen Gelehrten aus der Vergangenheit entfernt hat, deren Lebensaufgabe immer der Dienst gegenüber dem Kaiser und dem Reich gewesen ist.

Freilich – und das macht den Reiz des Buches aus – belässt es Jia nicht bei dem Eindruck von Trübsal und Kummer, vielmehr versteht er deutlich zu machen, dass selbst im Niedergang noch Süße ist – Blüte und Verfall wohnen dicht beieinander. *Verrottete Hauptstadt*, das ist ein herrliches, rhythmisches Schwingen zwischen Vergangenheit und Zukunft, Alter und Jugend, Zerstörung und Pracht und bleibt damit zutiefst der chinesischen Ästhetik des Wandels verpflichtet.

8 Die Welt als Wörterbuch. Han Shaogong und sein Roman *Das Wörterbuch von Maqiao*

Wörterbücher können ein Mittel sein, die Welt, die Geschichte, die Gegenwart zu entschlüsseln. Die Verfasser von Wörterbüchern (z. B. die Brüder Grimm) treibt i. d. R. der Wunsch, eine bestimmte Zeit oder ein bestimmtes Thema für sich und andere fassbar und verständlich zu machen. Ein Wörterbuch soll Halt bieten in einer weitgehend unverstandenen und niemals ganz verstehbaren Welt. Die Definitionen in einem Wörterbuch besitzen etwas Verbindliches, man beruft sich gerne auf ihre Autorität. Der Leser sucht und blättert, versteht das Beschriebene anfangs vielleicht nur halb, er vergewissert sich der neu gefundenen Welt mithilfe eines Raunens fremder Wörter. In Wörterbüchern geht es oftmals um eine Codierung des konkreten Wissens einer Zeit, um eine Bestandsaufnahme und Sortierung von Weltvielfalt. Die Definitionen werden auf der Grundlage eines bestimmten Verständnisses von der Welt vorgenommen.

Weitet man den Blick, so lassen sich auch aus den großen mythischen und religiösen Erzählungen wörterbuchartige Erklärungen ableiten, die die „Codes einer Zivilisation“ offenlegen. Diesen Status hat Northrop Frye etwa der Bibel zugestanden, nicht nur wegen des Reichtums an Symbolen, Figuren, Bildern und Geschichten, mit dem sie aufwartet und den sie durch die Jahrhunderte hindurch tradiert hat und weiter tradiert, „sondern weil sie in episch-sinnlicher Weise ganz konkrete Begebenheiten von Menschen und einem Volk erzählt, die fundamentalen Themen eines jeden – individuellen wie kollektiven – Lebens: geboren werden, begehren, irren, eine Heimat gründen, sie zerstören und verlieren, den Bruder lieben und hassen, das Leben intensiv und mit allen Sinnen erleben, seinen Glanz und seine Nichtigkeit, sich aufrichten an der Ahnung und an der Offenbarung dessen, was über die Zeit, das Leben, die erschaffenen Dinge hinausgeht [...]“.³³⁵

Die Literatur hat dieses Potenzial von Wörterbüchern wohl immer schon erkannt und genutzt. Annette Pehnts *Lexikon der Angst* etwa ähnelt dem gleich näher zu untersuchenden *Wörterbuch von Maqiao* 马桥词典 von Han Shaogong insofern, als um die einzelnen Einträge Geschichten entwickelt werden, die den Eintrag beschreiben, veranschaulichen, atmosphärisch untermalen.³³⁶

Jenseits dieser „ernsthaften“ Bemühungen, die Welt zu erklären, gibt es freilich früh bereits Fälle, in denen der Benutzer eines „Wörterbuchs“ aufs Glatteis geführt werden soll. Man denke etwa an Gustave Flauberts *Wörterbuch der Gemeinplätze*. Wie man Äußerungen von Flaubert entnehmen kann, wollte er sein *Wörterbuch* als ein subversives Projekt verstanden wissen – nämlich so tun, als würde man die Leser zurückführen zu den Traditionen, zu einer Ordnung und allgemeinen Konventionen, um sie am Ende hinters Licht zu führen. Entsprechend ist Flauberts Stil voller Ironie und Sarkasmus. Flaubert wendet sich gegen das „Gemeine“, „Verbindliche“, wohl weil diesem das

335 Claudio Magris: „Das Alphabet der Welt“, in: Magris 2011, S. 16 f.

336 Vgl. Pehnt 2013.

Große fehlt.³³⁷ Flauberts Anliegen war es – und hier scheint er sich mit Han Shaogong zu treffen –, der Frage nachzugehen, wie ein Schriftsteller der Dummheit seiner Zeit begegnen könne. Flaubert plädierte dabei wie andere auch für die Form der Satire. Der Welt solle Vernunft eingebläut, die Torheit lächerlich gemacht werden. Die Welt möge verlacht werden, ohne dass der Lachende selbst dabei zu laut und damit sichtbar und angreifbar würde. Flaubert griff im *Wörterbuch* das dumme Gerede der Welt auf, ihr oberflächlich bleibendes Wissen, er stimmte der Welt zu und machte sich lustig. In seinem *Wörterbuch* erreichte Flaubert das Maximum an Unsichtbarkeit. Seine Abwesenheit als Autor ist so total, dass man fast sagen könnte, das *Wörterbuch* sei die Arbeit von anderen.³³⁸ Es ist unklar, ob und inwieweit Han Shaogong mit dem Werk Flauberts vertraut gewesen ist bei der Abfassung seines *Wörterbuchs*, doch lassen Vorarbeiten Han Shaogongs aus früheren Jahren und erste essayistische Versuche zu seinem späteren *Wörterbuch von Maqiao* durchaus erstaunliche Ähnlichkeiten erkennen. So besitzen die etwas mehr als zwei Dutzend „Neuen Erklärungen zu Wörtern“ 词语新解 den gleichen ironischen und subversiven Ton wie bei Han Shaogongs Vorgänger Flaubert.³³⁹

Han Shaogong befindet sich also in einer würdevollen Tradition der Nutzung einer auch weiterhin gepflegten Erzählform eines Wörterbuches,³⁴⁰ doch musste gerade er sich kurz nach dem Erscheinen von *Wörterbuch* gegen Plagiatsvorwürfe wehren. Kritiker hielten Han vor, er habe sich am Wörterbuchroman *Das Chasarische Wörterbuch* des serbischen Schriftstellers Milorad Pavić (1929–2009) orientiert. Han strengte daraufhin eine Verleumdungsklage an und gewann den Prozess.³⁴¹ Im Unterschied

337 Vgl. dazu die Ausführungen Flauberts über seine Pläne zur Abfassung des *Wörterbuchs*, in: Flaubert 1998, S. 151.

338 Julian Barnes schreibt dazu im Nachwort: „Er hat bloß den Stimmen der recht denkenden Leute gelauscht und aufgeschrieben, was sie sagten; er hat ihre Äußerungen weder geändert noch übertrieben, sondern sie bloß mit der Pinzette [...] aufgesammelt und für uns in einem Sammelalbum alphabetisch geordnet. Sie möchten wissen, was Flaubert gedacht hat? Was er ‚wirklich‘ gedacht hat? Das ist nirgendwo sichtbar und überall gegenwärtig.“ Flaubert 1998, S. 154.

339 Etwa wenn er Begriffe erklärt wie „Abteilungsleiter“ (*kezhang* 科长): „besitzt mehr Gelegenheiten und mehr Pflichten als ein stellvertretender Abteilungsleiter, lacht lauthals selbst wenn es nichts zu lachen gibt“. Oder „Schriftstellerverband“ (*zuojia xiehui* 作家协会): „Sofern nicht außergewöhnliche Umstände vorliegen, repräsentieren Leute, die ansonsten nicht großartig schreiben, die Gesamtheit der Schriftsteller in dem Bemühen, von Regierung und Gesellschaft Geld zu bekommen und auszugeben“. Insgesamt finden sich 28 Einträge in dem Essay. Vgl. dazu Chen Jianhui 1994.

340 Ein vielleicht eher weniger kreativer Versuch ist der Roman des kanadischen Designers und Autoren CS Richardson, in seinem Roman *The End of the Alphabet* (Doubleday Canada 2007) die hastige Reise eines Ehepaares in dem letzten Lebensmonat des Mannes zu beschreiben: eine Städtereise von A-Z, d. h. von Amsterdam bis Zanzibar. Zu philosophischen Überlegungen anhand von Vokabeln, in die gerade geistesgeschichtliche Erscheinungen in China einfließen siehe den dafür gefundenen Begriff der „Etymosophie“ von Roland R. Ropers und die im Februar 2012 eingerichtete Kolumne in der „Epoch Times Deutschland“ (www.epochtimes.de/Etymosophie_thema.html).

341 Vgl. die Fassung Pavić 1991. Der Roman – 1984 abgefasst als eine Auseinandersetzung zwischen Vertretern des jüdischen, christlichen und islamischen Glaubens – besteht aus ein-

zu Han Shaogongs *Wörterbuch von Maqiao*, wo der kulturellen Diversität des Lokalen hohe Beachtung geschenkt wird, spielt das Lokale bei Pavić eine weitaus geringere Rolle.

Das in den einleitenden Abschnitten dieses Buches erwähnte Subversive und Widerspenstige in der Literatur Chinas zum Beginn und zur Mitte der 1990er-Jahre spiegelt sich auch in Han Shaogongs Buch. Der 1996 veröffentlichte Roman *Das Wörterbuch von Maqiao* ist in der Zwischenzeit zu einem Klassiker der Gegenwartsliteratur geworden und fehlt in keiner Übersicht über die chinesische Literatur der vergangenen beiden Jahrzehnte.³⁴²

Entlang der Geschichten von 115 landläufigen Begriffen der Menschen von Maqiao im Kreis Miluo 汨罗 der Provinz Hu‘nan berichtet der Ich-Erzähler von seinen Erlebnissen und Beobachtungen zu der Zeit, da er während der Kulturrevolution als „jugendlicher Intellektueller“ 知青 nach Südchina verschickt wurde. Hier wird eine autobiografische Dimension im *Wörterbuch* deutlich, verstreut über das ganze Werk tauchen immer wieder Hinweise Han Shaogongs bzw. seines Erzählers auf die Zeit auf, die er auf dem Land verbracht hat. Wenn man diesen Gedanken nicht zu stark betont, dann kann man *Wörterbuch* durchaus als einen frühen Vorläufer der heute sehr populär gewordenen „Erinnerungsliteratur“ der jugendlichen Intellektuellen betrachten, die damit ihrer Zeit auf dem Lande gedenken. Dies wird vor allem deutlich in den letzten Abschnitten des Buches, in denen der Erzähler über eine spätere Rückkehr nach Maqiao berichtet, wo sich kaum noch jemand an ihn erinnern mag. Sechs Jahre, so der Erzähler, habe er am Ort verbracht, und doch gebe es kaum Spuren, kaum eine Erinnerung an ihn.³⁴³ Hans Schilderungen hinterlassen den Eindruck, dass er und die Bauern sich letzten Endes fremd geblieben seien.

8.1 Leben und Werk

Obwohl er in der chinesischen Literatur starke und eindeutige Spuren hinterlassen hat und auch literaturpolitisch über viele Jahre hinweg sehr aktiv gewesen ist, gehört Han Shaogong nicht zu den produktiven Romanschriftstellern. Nach *Wörterbuch* und dem 2002 veröffentlichten Roman *Andeutung* 暗示 erschien in der ersten Jahreshälfte 2013 erst sein dritter Roman unter dem Titel *Buch für Tag und Nacht* 日夜书. Durch Übersetzungen und Preise ist Han Shaogong zumindest in der englischsprachigen Welt mittlerweile einer größeren Öffentlichkeit bekannt.³⁴⁴ Innerhalb Chinas hat sich Han mit

zelnen Artikeln, die durch Querverweise miteinander verknüpft sind.

342 Hier bearbeitet nach der Langzeichen-Ausgabe Han Shaogong 2011.

343 Vgl. ebd., S. 336.

344 Zur Rezeption des Werkes von Han Shaogong im Westen vgl. die Angaben bei Jiang Zhi-qin 2011, S. 192–215. Dort wird auch auf den starken Einfluss von Milan Kundera auf Han hingewiesen. Wie intensiv sich Han mit Kundera auseinandergesetzt hat, geht aus der Übersetzung von *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* hervor (Hinweis ebd., S. 212). Im Jahr 2012 wurde Han Shaogong der mit 10.000 US-Dollar dotierte und zum 2. Mal vergebene „2011 Newman Prize for Chinese Literature“ zugesprochen (vgl. dazu <http://www.>

einer größeren Zahl von seit den frühen 1980er-Jahren herausgekommenen Bänden mit Erzählungen einen Namen gemacht. Eine satirisch-kritische Auseinandersetzung mit der erlebten Vergangenheit und den gescheiterten Versuchen, mit falschen Idealen und dem Beharren auf einem „Sozialistischen Neuen China“ in die Moderne einzutreten, findet sich bereits in Han Shaogongs längerer Erzählung *Ba Ba Ba* (爸爸, 1985). Autoren der Avantgardeliteratur jener Zeit – allen voran eben Han Shaogong und Yu Hua – schufen mit ihren Figuren, bei denen es sich oftmals um kunstvoll konstruierte Figuren wie Blinde, Stumme, Krüppel, Impotente usw. handelte, ein Panoptikum von Sinnbildern für die zunehmend als belastend und hohl empfundene, kaum hinterfragte und fälschlicherweise jedoch immer wieder idealisierte Vergangenheit.³⁴⁵

Zum offiziellen Literaturbetrieb in China pflegt Han Shaogong dem Anschein nach ein eher ambivalentes Verhältnis. Seit 1988 lebt Han Shaogong auf der südchinesischen Insel Hainan und betätigte sich u. a. als Herausgeber von Zeitschriften. Zwischen 1996 und 2011 hatte er den Posten des Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes von Hainan inne und fungierte ab 2000 als Mitglied der Politischen Konsultativkonferenz von Hainan sowie als Mitglied des Ständigen Volkskongressausschusses Hainan. Diese erkennbare Einbindung in das System macht Han Shaogong freilich nicht zum schlichten Mitläufer, vielmehr nutzt er die dadurch zur Verfügung stehenden Spielräume in einem eher kreativen Sinne. Ein Umstand, der Han Shaogong sowohl künstlerisch wie intellektuell sympathisch erscheinen lässt, ist, dass er zu den zeitgenössischen literarischen Trends immer auf eine gewisse Distanz gegangen ist, sich nicht von Strömungen vereinnahmen ließ. In seinem auch durch Übersetzungen gewürdigten und mittlerweile ebenso inhaltlich beachtlichen wie umfangreichen essayistischen Werk hat sich Han Shaogong als einer der wenigen Intellektuellen aus China auch international einen Ruf erarbeitet.³⁴⁶ Da er sich zudem nie besonders enthusiastisch in Bezug auf die Post-

ou.edu/uschina/newman/winners.html, eingesehen am 30.8.2012). Auffällig ist das breite Zeitspektrum von 17 Jahren für die fünf nominierten Schriftsteller: Han Shaogongs *A Dictionary of Maqiao* (*Maqiao cidian*, 1996), Ge Feis *Peach Blossom Beauty* (*Renmian tao-hua*, 2004), Li Angs *Garden of Labyrinths* (*Miyuan*, 1991), Yu Huas *Chronicle of a Blood Merchant* (*Xu Sanguan mai xue ji*, 1996) und Su Tongs *The Boat to Redemption* (*He'an*, 2008).

345 Vgl. zu diesem Aspekt in Han Shaogongs frühem Werk ausführlich Lau 1993.

346 Vgl. dazu seine Ausführungen zur vorgespiegelten Intellektualität aufgrund der Theorie-sucht in dem Essay Han Shaogong 2004. So schreibt Han über die theorieverliebten Zeit-genossen: „They’re also fond of quoting Barthes, Derrida and post-modernism, throw-ing around terms such as ‚différance‘, ‚deconstruction‘, ‚subversion‘, in order to intimidate the norms of civilization and restore humanity to its natural state. They remain obli-vious (or unwilling to admit) the fact that it is precisely against this notion of ‚natural state‘ that Barthes and company launched their dissection of culture [...] Everything is a text; nothing human is free from the taint of culture. It is from this point that Barthes et al. broke with traditional humanism and humanitarianism, and began their prodigious re-volt. What sense is there in using their work to advocate ‚natural state‘ or ‚an essential hu-manity‘? There are those who have never grasped the difference between Freud and Bar-thes, between Nietzsche and Sartre, between Confucius and Mao Zedong. Their greatest skill consists in recognizing the difference between celebrity and non-celebrity, the trendy and the non-trendy.“ Zit. nach ebd., S. 76. Zu einer neueren Auswahl von Han Shaogongs

moderne geäußert hat, gilt er mit seinem Werk als nicht sonderlich *trendy* 不够时髦. Verwunderlich sei dies nicht – so die Beurteilung seitens der zeitgenössischen Literaturkritik Chinas –, denn der Haupthintergrund von Han sei eben nicht der Markt, nicht die schnelle Datenautobahn. Vielmehr seien in seinem Gedächtnis Bilder vom einfachen und kummervollen Leben der Menschen auf dem Lande gespeichert, eingebettet in die politische Phraseologie der Zeit im China nach der Machteroberung. Gerade diese aus tiefen historischen Wurzeln emporgewachsenen Erinnerungen verweigerten sich einer Plattform wie der des Postmodernismus. Angesichts morbiden und auffälligen Personals in Han Shaogongs erzählerischem Werk konnte selbst die chinesische Literaturwissenschaft nicht anders, als ihm die Rolle des gnadenlosen Diagnostikers zuzubilligen, der in seinen Erzählungen immer wieder die „psychischen Schäden“ 后遗症 thematisiert, welche die Schrecken der Zeit hinterlassen haben.³⁴⁷ Han Shaogongs eigene Einschätzungen – dokumentiert durch Erläuterungen in der Öffentlichkeit und in diversen Essays – klingen erstaunlich zeitbewusst und kritisch. So sprach Han angesichts einer Preisverleihung vor wenigen Jahren von der unbegrenzten Artikulationsfähigkeit in der Gegenwart dank des Internets. Daraus formulierte Han die These, dass die Literatur womöglich die demokratischste und freieste Form unter den Künsten geworden sei. Doch eben aus diesem Umfang der Verbreitung erwachse auch die Gefahr, dass nämlich zeitgenössische Literaten sich nur an den Maßstäben der modischen Trends orientierten, Ansprüche gesenkt würden.³⁴⁸ Han Shaogongs wiederholtes Plädoyer für Tiefe und Ernsthaftigkeit in der Literatur ist auf jeden Fall Balsam auf die Wunden der kritischen Leser chinesischer Gegenwartsliteratur.

Werfen wir an diesem Punkt kurz einen Blick auf die literarische Entwicklung, die Han Shaogong durchgemacht hat. Zur Mitte der 1980er-Jahre wurde der Autor zu einem der wichtigen Mitbegründer und einem der prominentesten Vertreter der sogenannten „Wurzelliteratur“ 寻根文学.³⁴⁹ In seinem Essay „Die Wurzeln der Literatur“ 文学的根 aus dem Jahr 1985 führte Han ein kulturelles Schichtmodell ein, angefangen

Reflexionen und Essays aus den zurückliegenden Jahrzehnten vgl. Han Shaogong 2012. Vgl. dort im Anhang in Nan Fans 南帆 (Pseudonym für eigentlich Zhang Fan 张帆) Essay „Zur poetischen Qualität im postrevolutionären Zeitalter“ 后革命时代的诗意 die Hinweise auf die literarischen Spielräume und Möglichkeiten, die sich Han Shaogong mittels seiner Essaykunst erschlossen hat. Konkret bei Han Shaogong 2012, S. 316.

347 Vgl. zur angeführten Bewertung Hans und den Ausführungen über die „psychischen Schäden“ Nan Fan 1994, S. 10. Es sei an dieser Stelle generell angemerkt, dass es sich die Literaturkritik in China oftmals sehr einfach gemacht hat mit der Einordnung der Werke Han Shaogongs. Die Terminologie wirkt sehr oft stumpf, um nicht zu sagen einseitig und einfältig. Dieses Phänomen ist auch im Beitrag von Nan Fan festzustellen. Vgl. etwa ebd., S. 8.

348 Vgl. dazu Han Shaogongs Dankesrede für die Verleihung des 5. „Großen Chinesischen Medienpreises“ im Jahre 2007 für sein Buch *Südlich der Berge, nördlich der Gewässer* 山南水北, hier in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 2007/3, S. 113–115.

349 Die Literatur der Wurzelsuche lässt sich, vereinfacht gesprochen, als eine Form der literarischen Identitätssuche in den 1980er Jahren beschreiben, in der man sich durch Abgrenzung von dem offiziellen Diskurs um die Schaffung neuer Spielräume bemühte. Themen und Sprache dieser Literatur sind sehr oft im Kontext kultureller Randregionen angesiedelt. Vgl. einführend dazu Yeh 2001; Leenhouts 2003.

bei den Charakteristika einer Person (Gewohnheiten, Gedanken, Gefühle), die großem Wechsel unterworfen seien. Darunter nahm er eine weitere Schicht stabilerer Ansichten und Stimmungen an, gefolgt von teilweise Generationen überdauernden Bräuchen, die selbst gegenüber gewaltsam erfolgten Veränderungen resistent blieben. Als weitere Ebene nannte Han die „nationalen Instinkte und Fähigkeiten“, philosophische und soziale Tendenzen, moralische Ansichten etc., die oft nur mittels Eroberung durch eine andere Nation zu verändern seien.³⁵⁰

Thematisch kommt der 1953 in Changsha, der Hauptstadt der Provinz Hu'nan, geborene Han Shaogong bis heute immer wieder auf das Schicksal der oben bereits angeführten „jugendlichen Intellektuellen“ zurück. Han Shaogong, der zum Ende der 1960er-Jahre aufs Land verschickt wurde und mehrere Jahre im hunanesischen Miluo verbrachte, geht auch in seinem neuesten Buch auf die Lebensumstände seiner Zeitgenossen ein. In seinem 2013 erschienenen *Buch für Tag und Nacht* eröffnet Han dem bereits oft behandelten Thema der „jugendlichen Intellektuellen“ neue Spielräume, indem er sich von der traditionell stark vertretenen Opferrolle abwendet und am Beispiel eines halben Dutzends von Protagonisten die komplizierte Situation von Vertretern dieser Generation sowie ihre schwierige Gefühlslage bis hinein in unsere Tage beschreibt.³⁵¹

8.2 Subversion

Han Shaogongs *Wörterbuch* lässt sich streng genommen nicht im landläufigen Sinne als „Roman“ bezeichnen. Vielmehr stellt sein Werk eine einzigartige Mischung aus traditioneller Erzählung, Essayistik und Tagebucheinträgen dar und schafft somit Raum sowohl für Handlung und Erlebnisberichte wie auch für Reflexionen über die unterschiedlichsten Themen.³⁵² Geboten wird damit ein Blick auf China, seine Kultur und Geschichte mittels der Sprache. *Wörterbuch* ist also, wenn man so will, ein Ortsroman in Vokabeln, die Geschichte selbst ist ebenso wie das Dorf Maqiao in Hu'nan und viele der 115 behandelten Begriffe erfunden. Han Shaogong nutzt hier auf besondere Weise den im Chinesischen ohnehin vorhandenen sprachlichen Anspielungsreichtum.

350 Zu dem Essay vgl. die Übersetzung Han Shaogong 2010.

351 Zu dem Werk *Buch für Tag und Nacht* vgl. Han Shaogong 2013. Zum Buch vgl. auch die Internetquellen <http://www.chinanews.com/cul/2013/05-29/4870777.shtml> und <http://time-weekly.com/story/2013-05-23/129808.html> (eingesehen am 20.6.2013). Vgl. auch den Text eines Interviews mit Han Shaogong, in dem Han ausführlicher auf die Entstehung des Romans eingeht in dem Bemühen, der historischen Komplexität der Kulturrevolution gerecht zu werden. Zur Quelle des Interviews siehe Zhu Youke 2014.

352 Vgl. den Abschnitt „Wiederauferstehung und Verbreitung des Wortes – über *Das Wörterbuch von Maqiao*“ 词语的复活与散发一论《马桥词典》, in: Zhang Ning 2013, S. 116–129. Auf S. 128 f. erläutert Zhang ausführlicher den zyklischen Charakter im *Wörterbuch*, der durch die lockere Verbindung einer Handlung mittels mehrerer Wörterbucheinträge entsteht. Zhang stellt hierbei Einflüsse durch die Hexagramme im *Buch der Wandlungen* 易经 fest.

Die gesamte Struktur des Buches bleibt dabei naturgemäß locker, was durchaus an die klassischen chinesischen Romane erinnert, in denen am Ende eines Kapitels die Aufmerksamkeit des Lesers auf das nächste Kapitel gelenkt wurde, und wo am Beginn des Kapitels noch einmal kurz auf den vorangehenden Kapitelschluss hingewiesen wurde, sodass eine erzählerische Klammer entstand. Han bedient sich in einigen Kapiteln dieses Verfahrens wenigstens zum Teil. Zu knapperen Einträgen gesellen sich längere Passagen, Han verbindet die Vielfältigkeit einer Kurzgeschichtensammlung mit der Dynamik einer guten Erzählung. In der Bewegung der „Arbeit mit dem Wörterbuch“ – dem Hin-und-her-Blättern, dem Nachschlagen und der Suche nach Verweisen – wird vor allem „Geschichte“ (nicht nur die Erzählung, sondern auch die Zeit- und Ereignisgeschichte) gleichsam sowohl *dekonstruiert* als auch neu *konstruiert*. Indem Han Shaogong also die Erzählung in kürzere Episoden und Beobachtungen unterteilt, greift er die beliebte Tradition früherer literarischer Genres wie der „Notizen“ (*biji* 笔记) und kleiner Essays auf. Allgemein gesprochen handelt es sich bei Han Shaogongs *Wörterbuch* demnach um ein reflektierendes Werk, wenig handlungsbetont und daher in seiner Handlungsentwicklung schwierig zu beschreiben.³⁵³

Ganz deutlich geht es Han Shaogong darum, eine „objektive“ Ethnografie hervorzubringen, indem er ein Wörterbuch anlegt mit dokumentarischen Einträgen über Aspekte des Dorflebens auf der Grundlage von Schlüsselbegriffen im Dorf.³⁵⁴ Zumal durch die Verlagerung nach Südchina der Roman einen subversiven Charakter erhält, denn er wendet sich ab von dem durch die KPCh nach 1949 angelegten nationalen Mythos, demzufolge der Ursprung der chinesischen Nation im zentralchinesischen Hochland zu suchen ist. Auch die Gegenwartsliteratur hat diesen Mythos weiterhin gepflegt.³⁵⁵ Das Subversive kommt aber noch anderweitig zum Ausdruck, nämlich in den essayistischen Erörterungen. Nicht allein der Ort in Südchina, sondern die dortin verlagerten Betrachtungen verleihen dem Buch einen Charakter des Widerständischen, des Infragestellens. Dabei geht es gar nicht einmal um die ethnografische Korrektheit der Einträge, deren Auswahl allein schon willkürlich ist und keinem Kanon folgt. Es geht vielmehr um die Offenlegung von neuen, anderen Sichtweisen jenseits einer Norm, die „man“ (d. h. der Leser und der Stichwortgeber, auf die sich Han Shaogong bei seinen Erörterungen beruft) kennt. Diese „Norm“ muss einem Leser nicht ausdrücklich genannt werden, sie ist ihm durch die vagen Hinweise, die der Erzähler gibt, bekannt, zum Beispiel, wenn er immer wieder auf „die Revolution“, „die Geschichtsschreibung“ u. Ä. zu sprechen kommt und dann besondere Vorkommnisse am Ort nennt, ein besonderes Verhalten der Menschen anführt, das so gar nicht einem von „der Geschichtsschreibung“ entworfenen Bild zu folgen scheint. Geschichte und Sprache – dies teilt Han Shaogong dem Leser immer wieder zwischen den Zeilen mit

353 Bei der Bearbeitung wurde Wert gelegt auf die lineare Lektüre, d. h. nicht in der Form einer „Konsultation“ eines „Wörterbuchs“. Der „Wörterbuchcharakter“, wie er sich in der Inhaltsübersicht andeutet, wird im chinesischen Original durch die Ordnung der Einträge nach der Anzahl ihrer Striche (wie in chinesischen Wörterbüchern gebräuchlich) herbeigeführt.

354 Vgl. zu dem Begriff und den Ausführungen dazu bei Wang 2006, S. 16.

355 Vgl. dazu etwa Chen Zhongshis Roman *Ebene des Weißen Hirsches* 白鹿原 1993.

– seien zu keiner Zeit einer vollkommenen Kontrolle unterworfen. Der Autor/Erzähler spielt ganz offensichtlich mit „der Norm“, dem offiziellen Diskurs. Mit *seinem* ganz persönlichen Wörterbuch versucht Han Shaogong, die Literatur und den Roman zurück auf den Weg der Kunst und der Fantasie zu führen. In der Abgrenzung vom „Mao-Stil“ der zurückliegenden Jahrzehnte – dies sind die großen und wichtigen Vorgaben, von denen sich Han Shaogong abgrenzen möchte – will sich Han der Sprache neu verschern.³⁵⁶

8.3 Literarisches Neuland. „Realismus“ und Han Shaogongs Wörterbuch in der Weltliteratur

Weltliteratur ist ein großes Wort. Im besten Sinne dürfte man darunter wohl ein wichtiges Werk verstehen, das Strahlkraft besitzt, indem es geistige Tendenzen und ästhetische Strömungen bündelt sowie Hinweise gibt auf die sozialen Veränderungen. Doch darüber hinaus zeichnet Weltliteratur aus, dass sie über eine kulturelle Anschlussfähigkeit verfügt, dass sie in der Lage ist, den humanistischen Nektar aus den eigenen wie den fremden Traditionen zu saugen, um „der Welt“ etwas Neues zu schenken. In diesem Sinne lässt sich Han Shaogongs Roman sehr wohl als Weltliteratur auffassen, indem er das Universelle mit dem Lokalen verbindet und dabei immer wieder erkennbar wird, dass er das Buch unter den verschiedensten Einflüssen angefertigt hat: Konfuzius und Freud, Tendenzen der modernen Kunst, die Verknüpfung des Philosophierens mit der Freude am Geschichtenerzählen – all das findet sich bei Han. Han Shaogongs Werk lässt sich nicht auf *eine* Tradition festlegen. Weder geht es ihm um eine einfache Rückkehr zu den chinesischen Traditionen noch möchte er die Tendenzen der westlichen Moderne von Grund auf hinterfragen. Vielmehr bemüht er sich darum, die Elemente aus dem Westen und aus China auf schöpferische Weise miteinander zu verknüpfen. In dieser Verknüpfung ist auch Hans besondere Rolle innerhalb der chinesischen Literatur zu sehen. Mit dem *Wörterbuch* hat er sich aus dem Kreise der Autoren der Wurzelliteratur verabschiedet, auch wenn, wie wir weiter unten im Zusammenhang mit seiner Ästhetik sehen werden, gerade dieses Werk ohne die Berücksichtigung seiner kulturellen Verortung im Lokalen nicht zu verstehen ist.

Der wohl stärkste Einfluss auf Han Shaogongs Roman ist immer wieder dem „Magischen Realismus“ und hier insbesondere Márquez’ *Hundert Jahre Einsamkeit* nachgesagt worden. In der Tat lassen sich große Ähnlichkeiten mit dem 1967 erstmals veröffentlichten Roman des Kolumbianers Gabriel García Márquez aufzeigen. In beiden Werken wird das „wirkliche Leben“ in fiktiven Welten beschrieben – hier der Welt in Maqiao,³⁵⁷ dort die Welt im ebenso erfundenen Macondo. Auffällig in beiden Roma-

356 Vgl. dazu auch die Interpretationen von Julia Lovell im Vorwort zur englischen Ausgabe von Han Shaogong: *A Dictionary of Maqiao*, S. viii.

357 Bei dem Maqiao 马桥 im Roman von Han Shaogong, was wörtlich so viel wie „Pferdebrücke(n)“ heißt, handelt es sich nach Angaben des Autors um die verkürzte Bezeichnung des eigentlich „Pferdebrückenbogen“ 马桥弓 zu nennenden Ortes, für den es auch einen ei-

nen ist auch, dass es keinen klar erkennbaren chronologischen Ablauf gibt. Márquez bedient sich des Stilmittels der Ana- und Prolepsen, beim Lesen entsteht der Eindruck, es handele sich um ein wildes Durcheinander von Episoden aus dem Leben der Protagonisten. Auch bei Han Shaogong findet dieses Mittel Anwendung, doch wird das den Handlungsfluss der „Erzählung“ Unterbrechende noch stärker akzentuiert durch den Charakter als Wörterbuchroman.³⁵⁸

Selbstverständlich lassen sich die hier nur in knapper Form anzuführenden Einflüsse des magischen Realismus – wenn auch noch in stark experimenteller Form – bereits zum Beginn der chinesischen Reformperiode ab 1978 anführen. Zu nennen sind hier vor allem einige zur Mitte der 1980er-Jahre erschienene Erzählungen von Yu Hua. Zu einer kraftvollen Strömung ist der Stil des magischen Realismus in der chinesischen Literatur trotz dieser interessanten Experimente dagegen nicht geworden. Die Gründe hierfür sind sicherlich vielfältig. Auf ideologischem Gebiet (die Intensität der Kampagnen mag über die Jahre nachgelassen haben, doch in den 1980er-Jahren besaßen sie noch erhebliches Gewicht) musste sich ein neuer Stil wie der magische Realismus stets gegenüber dem seit den 1940er-Jahren propagierten „sozialistischen Realismus“ behaupten. Gerade mit der Kunst der magisch-realistischen Autoren, bei der der Leser nicht einfach oberflächlich mit Ängsten, Zweifeln und anderen Emotionen befrachtet wird, sondern in der es einen spannungsvollen Ausgleich zwischen dem bewusst Erlebten (in Form der Empfindungen) und dem mit betont distanzierter Mitteln dargestellten Realen gibt, haben sich chinesische Autoren oft schwergetan. So ist es immer nur ausnahmsweise gelungen, in den literarischen Kunstwerken eine Welt zu erschaffen, in der der Leser keine strikte Trennung mehr zwischen Intellekt und Empfindung erlebt. Viel eher scheint man sich auf die „einfacheren“ und leichter zu erkundenden Fantasy-Welten eingelassen zu haben. Chinesischen Erzählern – und dies trifft in hohem Maße auch auf Han Shaogong zu – ist die Kunst, die Welt ins „Überwirkliche“ zu heben, eher fremd: nämlich die „Bannung“ durch ein „höheres Gesetz“ nur anzudeuten (wie dies sehr schön bei Márquez der Fall ist), ohne dabei die Wirklichkeit aus dem Blick zu verlieren. Das „Magische“ – nicht einfach auf Träume und Legenden reduziert, sondern vielleicht auch als unsichtbare, starke, alles beherrschende „Kraft“ verstanden – bedarf vielleicht in der Tat religiöser Wurzeln, wie sie im Christentum anzutreffen sind, von dem Südamerika anders als China stark geprägt

genen Eintrag im *Wörterbuch* gibt. „Pferdebrücken“ ist eine rhetorische Figur, eine Metapher für das ländliche und die „echte“ Kultur Chinas bewahrende Hinterland jenseits der großen Städte, also ein China *in nuce*, wenn man so will.

- 358 Grundsätzlich muss man wohl sagen, dass der Begriff des „Magischen Realismus“ sicher nicht vollständig auf die chinesische Literatur und auf Han Shaogong zu übertragen ist. Beeinflussungen hat es sicherlich gegeben, doch gilt es, den chinesischen Kontext stärker zu berücksichtigen. Dies ist gerade bei Literaturwissenschaftlern aus den USA oftmals unterblieben. Vgl. dazu die zu einseitig bleibenden Begründungen bei Lee 2002, S. 147. Als Gegenstück zum „Magischen Realismus“ wird gerne der „soziale Realismus“ angeführt. Vgl. dazu weiterführend Scheffel 1990 und Reeds 1990. Zum Realismuskurs in der chinesischen Literatur vgl. den Abschnitt zu Mo Yan. S. auch die Arbeiten von Yan Lianke 2010b und den Abschnitt „Räume und Grenzen der Wirklichkeit im Realismus“ 现实主义之真实境层, in: Yan Lianke 2011, S. 12–60

ist. So drückt sich das höchstens vage fühlbare „Magische“ bei Márquez und seinem Buch *Hundert Jahre Einsamkeit* in der Form des Fluchs der Schlaflosigkeit aus, der die Menschen Macondos plagt. Zu konstatieren ist eine „Gier nach dem Vergessen“ – etwa im Zusammenhang mit dem furchtbaren Massaker, das die Behörden und nach und nach auch die Menschen von Macondo leugnen. Einen ähnlichen Umgang mit den Ereignissen in China 1989 findet man in gewissem Maße noch in dem eingangs angeführten Roman *Beijing Coma* von Ma Jian, nicht aber bei Han Shaogong. Eine magisch anmutende Kraft verbirgt sich womöglich auch hinter Macondos Dauerregen – vielleicht zu lesen als ein Bedürfnis nach (Fort-)Spülung, „Klärung“, nach zwanghaftem Reinigen usw. Was die Frage des konkreten Ortes betrifft – Macondo vs. Maqiao –, so ist ein Unterschied durchaus auffällig: Schildert Márquez eher „atmosphärisch“ – Häuser, Klima, Hitze, Sintflut, Natur (Ameisen), Tropen –, so bleibt dies bei Han Shaogong nahezu unausgeführt. Es muss also eine Reihe von Faktoren dabei berücksichtigt werden, wenn man sich mit dem schwierigen Feld des „Realismus“ in der chinesischen Literatur beschäftigt. Gerade im Fall des „Magischen Realismus“ kann man bestenfalls von einigen überaus interessanten Versuchen sprechen. Han Shaogong hat sich auf jeden Fall bereits sehr früh von der Vereinnahmung durch modische Trends in der Literatur wie den „Magischen Realismus“ befreit.³⁵⁹ Er war vielmehr darum bemüht, in Chinas eigener Tradition die Ursprünge eines kulturellen Seins ausfindig zu machen, sie erneut fruchtbar werden zu lassen und mehr auf die „Intuition“ zu achten. Wie die Vergleiche zeigen, kennt sich Han Shaogong in der westlichen Fachliteratur gut aus.³⁶⁰

8.4 Sprache und Welt

„Der Mensch ist ein der Sprache fähiges Lebewesen, aber es fällt dem Menschen dennoch schwer, zu sprechen.“ Dies schreibt Han Shaogong am Beginn seines Nachworts zum *Wörterbuch*.³⁶¹ Ausführlicher geht er im Weiteren ein auf die Schwierigkeiten und Besonderheiten, die sich im sprachlichen Zugehen auf die Welt ergeben. So weist er zunächst auf den Ortszusammenhang von Sprache (Stichwort Dialekt) hin und macht den Zeitzusammenhang klar: Die Menschen auf der Welt mögen sich aufgrund der Kommunikationsmöglichkeiten nähergekommen sein, einander besser verstehen, aber „Welt“ in einer bestimmten Zeit wird nach Han eben auch immer durch die Sprache

359 Zu dieser Abgrenzung und Hans Plädoyer, „dass die chinesische Literatur mit der Literatur anderer Völker ‚auf getrennten Wegen gemeinsam gehen‘ sollte“ vgl. Han Shaogong 1993, S. 163.

360 Han geht näher auf die Bedeutung der Intuition als der Grundeigenschaft des literarischen Wesens ein und grenzt sie vom Rationalismus ab. In der chinesischen Literaturtradition erkennt er früh die Verbindung zwischen Literatur und Wein, Traum, Wahnsinn und kindlicher Einfalt. An westlichen Quellen führt er u. a. Levy-Brühls Untersuchungen primitiver Denkformen, Piagets Forschungen über kindliches Denken und Freuds Studien des Unterbewusstseins an. Vgl. ebd., S. 168 f.

361 Das auf Dezember 1995 datierte Nachwort findet sich in der zugrunde gelegten taiwanesischen Ausgabe Han Shaogong 2011 auf den Seiten 443–446, hier zitiert nach S. 443.

der betreffenden Zeit verstanden. Die Sprache unterliegt ständigen Veränderungen, einzelne Wörter verändern sich, im Laufe sozialer und technischer Entwicklungen entsteht ein neuer Wortschatz, an aus der Vergangenheit übernommene Wörter werden neue Bedeutungen angelagert. Welche Assoziationen rufen diese neuen Bedeutungen hervor, was ist schließlich das „Neue“, wie wirkt es und was spielt sich ab, wenn bestimmte Äußerungen anderer nicht mehr mit dem eigenen Wörterbuch übereinstimmen? Es setzt ein Vorgang des Überprüfens ein. Die Veränderung, die ein einfacher Begriff wie „Faulheit“ bzw. „faul“ (*lan* 懒) durchgemacht hat, kann womöglich zur Überprüfung eines ganzen sprachlich fundierten Wertekodex führen. Verwundert stellt der Erzähler im Zusammenhang mit den angeführten Begriffen für „faul“ im Gespräch mit einem Bewohner aus Maqiao fest, dass sich Einstellungen geändert haben. Der Bewohner brüstet sich nämlich damit, sich der Faulheit hinzugeben, keiner geregelten Arbeit nachzugehen, zu spielen, herumzufahren, in den Tag hineinzuleben. Diese Angaben stimmen nicht mit den gewohnten Einschätzungen des Erzählers überein, für den „Faulheit“ immer ein Makel gewesen ist. Auf einmal stimmen die Definitionen im Wörterbuch des Erzählers nicht mehr. Wenn „faul“ solch einen Wandel durchgemacht hat, was ist dann mit Begriffen wie „Betrug“, „Ausbeutung“, „Korruption“, „Diebstahl“ usw.? Wie lässt sich – so die weitere Überlegung des Erzählers – überhaupt noch eine erfolgreiche Kommunikation bewerkstelligen, wenn es im Unterbewusstsein der Menschen eine vollkommen andere Einschätzung und Bewertung der „Wörterbucheinträge“ gibt?³⁶²

Han Shaogong zufolge besitzt also jeder sein eigenes inneres Wörterbuch zur sprachlichen Entschlüsselung der Welt. Indem er auf den politischen Charakter von Sprache zu sprechen kommt und Mechanismen anführt, die die Sprache einer Zeit bestimmen, unterstellt er ihr eine Kraft zum Wandel der Verhältnisse, die sie fraglos besitzt. Inwieweit es aber möglich und überhaupt wünschenswert ist, als fernes Ziel der Menschheit die Entstehung einer „gemeinsamen Sprache“ 共同的语言 anzustreben, muss wohl dahingestellt bleiben.³⁶³ Möglicherweise hat Han Shaogong hier weniger einen normativen Aspekt im Blick als vielmehr eine Vorstellung von „Sprachregelungen“, wie sie unter internationalen Partnern zur Verständigung üblich sind.

Überzeugender vor allem im Hinblick auf die Befreiung von den starken ideologischen Fesseln, die der chinesischen Sprache während der vergangenen Jahrzehnte angelegt worden sind, ist dagegen Han Shaogongs Plädoyer für einen seriösen und skrupulösen Umgang mit Sprache. Wenn Kommunikation nicht zur gegenseitigen Anpassung oder Vernichtung dienen soll, so Han, so muss im Kommunikationsvorgang auf Sorgfalt und Widersetzlichkeit Wert gelegt werden, um einen individuellen und persönlichen Ausdruck weiterhin zu ermöglichen. Es geht in der gelungenen Kommunikation nach Han also zunächst einmal um *Selbstbewahrung*. Die Wahl der richtigen Sprache,

362 Vgl. zu diesen Überlegungen ebd., S. 376 f. Mit Hilfe von fremden Sprachen erläutert der Erzähler das weiter: Er habe 1986 in den USA eine „Künstlerkolonie“ besucht. Dies habe ihn befremdet, war doch der Begriff „Kolonie“ für ihn mit einem ganz anderen (negativen) Wert versehen. Es habe gedauert, bis er herausfand, dass die „Kolonie“ u. U. auch für ein bewohnbares Gebiet unabhängig vom ursprünglichen Koloniebegriff zu verstehen sei. Vgl. ebd., S. 378.

363 Vgl. ebd., S. 445.

so kann man Han interpretieren, dient dabei vor allem der *Selbstbehauptung*. Insbesondere der Sprache im Roman kommt viel mehr als nur eine „Kommunikationsfunktion“ zu. Sie besitzt einen ganz eigenen Charakter, der für jeden Menschen individuell verschieden ist und weit über das „Allgemeine“ hinausgeht. *Das Wörterbuch von Maqiao* versteht Han Shaogong dabei als *sein* Wörterbuch, das für andere keinerlei Verbindlichkeit besitzt. Eine Art „fiktive Autobiografie“ in Vokabeln. Der Autor sieht sich als „Lehrer“, der den „Schülern“ (Lesern) einen Test anbietet, den sie nach dem Unterricht (Lektüre) vergessen können. In einem ganz allgemeinen Sinne lässt sich Han Shaogongs *Wörterbuch* also als ein eigenwilliger Roman mit Erklärungen zu den Menschen und der Zeit in China lesen. Han Shaogongs immer wieder auftkommende Gedanken, dass es unmöglich sei, Sprache und Wahrheit universell zu verstehen und sie dauerhaft auf etwas Bestimmtes, Konkretes festzulegen, lassen einen Anklang an den Taoismus erkennen. Man denke insbesondere an den Satz im *Daodejing*, dass der Weg, das Dao, welches einmal benannt werden kann, nicht der beständige Weg ist.³⁶⁴

Welche Spielräume für Geist, Gefühl und Wahrnehmung gibt die Sprache den Menschen bei ihrer Begegnung mit der Welt? Im Eintrag „Auto fahren“ 打车子, eine Bezeichnung für den Liebesakt, kommt der Erzähler auf das Problem der Weltwortung und die Wortfeldproblematik zu sprechen, um freilich auch gleich die vermeintliche Sicherheit, die man durch Beherrschung einer Sprache zu gewinnen glaubt, zu hinterfragen. Eine Welt, die nur schwer in Worte zu fassen sei (Han stellt hier als Beispiel das im Chinesischen riesige Wortfeld für Speise und Essen der geringe Wortmenge zum Sex gegenüber), bleibe diffus, fremd und nicht kontrollierbar.³⁶⁵ Bezogen auf den Sex, rufe Sprachlosigkeit ein Schamgefühl hervor.

Gedanklich gesehen übertreibt Han Shaogong womöglich, wenn er der Sprache eine ganze eigene und scheinbar nur ihr innewohnende – auch zerstörerische – Macht zuschreibt. Doch wird man diese große Sensibilität gegenüber der Sprache wohl aus der in den einleitenden Abschnitten über die anhaltende Kontrolle der Sprache in China erwachsenen Skepsis gut ableiten können. So führt Han zum Beispiel die an Zerstörungskraft beispiellosen Kriege des 20. Jahrhunderts, die sozialen und kulturellen Veränderungen in dieser Zeit an – also Akte der physischen Gewalt, die sich angesichts der medialen Entwicklung auch in zahllosen verrückten, wild ins Kraut geschossenen sprachlichen Ausdrücken spiegelten. Han spricht hier von einer „sprachlichen Explosion“ 语言爆炸. Sprache wird bei Han Shaogong zu etwas organisch Wucherndem, zu einem „zähen Film, der die Erdoberfläche überzieht“ 形成对地球表面厚厚的覆盖. Wer, so fragt Han, garantiere denn, dass aus Teilen dieses Sprachgewimmels nicht neue Kriege entstünden?³⁶⁶ Han beschreibt hier – womöglich zurückgehend auf eigene Erfahrungen in der Kulturrevolution – die Macht, die Sprache über Menschen gewinnen kann. Er weist hin auf die Totalität, mit der Sprache nach der Macht über die Menschen, ihre Gefühle, ihr Verhalten greift:

364 Vgl. das Vorwort von Julia Lovell in Han Shaogong: *A Dictionary of Maqiao*, S. x.

365 Vgl. Han Shaogong 2011, S. 271.

366 Vgl. ebd., S. 410.

Die sprachliche Verwirrung ist eine Krankheit der Zivilisation [语言迷狂是一种文明病], es ist die häufigste Gefahr, in der sich Sprache befindet. Dass ich auf diese Umstände hinweise, hindert mich nicht daran, jeden Tag auch weiterhin die Sprache einzusatmen, mich ein Leben lang im Meer der Sprache zu bewegen.³⁶⁷

Gefahr drohe, sobald die Sprache erstarre und kein Mittel mehr darstelle, um nach der Wahrheit (und Klarheit) zu suchen, sondern selbst zur Wahrheit werde. Von der Sprache zur Gewalt sei es nur ein kleiner Schritt, wenn ein „Kampf um Begriffe“ entbrenne und Gewaltkonflikte ausbrechen würden aufgrund verschiedener sprachlicher Auslegungen bestimmter politischer und religiöser Begriffe. Han veranschaulicht das zunächst wiederum an einem Beispiel der Kulturrevolution,³⁶⁸ wobei diese Betrachtung aus der zeitlichen Distanz heraus die Unverständlichkeit des Vorgangs unterstreicht: Gruppen, die sich die Selbstbezeichnung „Rote“ 红司 gegeben hatten, bekämpften 1968 Gruppen mit der Bezeichnung „Revolutionäre“ 革司; Anhänger der „Gedanken Mao Zedongs“ 毛泽东思想 umzingelten damals die Parteigänger des „Maoismus“ 毛泽东主义.³⁶⁹ Im Grunde habe es kaum Unterschiede zwischen den Gruppen gegeben, denn alle hätten dieselben Ideen vertreten, denselben Geschmack besessen, dieselbe Kleidung getragen usw. Was sie in der Zeit trennte, seien allein Worte gewesen. Man spürt bei dieser sprachlichen Beschäftigung mit politisch schwierigen Zeiten der chinesischen Gegenwartsgeschichte etwas von der Brisanz der Wörterbucheinträge Han Shaogongs, auch wenn er es – anders etwa als die deutschen Verfasser von *Wörterbuch des Unmensen* – weitgehend den Lesern überlässt, die Verbindung zur Gegenwart herzustellen. Dolf Sternberger und seine Co-Autoren bemühten sich nach 1945 darum zu zeigen, inwiefern das Erbe des totalitären Sprachgebrauchs das Bewusstsein der Menschen auch nach dem Untergang des Dritten Reiches beeinflusste.³⁷⁰ So entschiedene Folgerungen wie im *Wörterbuch des Unmensen*, dass der „Verderb der Sprache der Verderb des Menschen“ sei,³⁷¹ sollte man in Han Shaogongs *Wörterbuch* nicht erwarten, auch wenn der Schluss anhand der geschilderten Erfahrungen stellenweise durchaus zulässig ist und das Aufkommen von Sprache schlechthin in einen direkten Zusammenhang mit den Konflikten unter den Menschen gestellt wird. Als Grund für dieses „unausgesetzte Vorkommen von Bluttaten mit sprachlichem Hintergrund“ führt Han interessanterweise keine „der Sprache innewohnende Magie [魔力]“ an, die zerstörerische Macht

367 Ebd., S. 410.

368 Die Konfliktrichtigkeit religiöser Begriff betreffend, führt Han die mittelalterlichen Kreuzzüge an, stellt „Bibel“ und „Koran“, „Gott“ und „Allah“ als konträre Begriffe gegenüber und reduziert das Religiöse auf einen Konflikt zwischen unterschiedlichen Wörtern. Der Geschichte wird damit eine eigene Dynamik verliehen („Entstehen Feuerfunken, wenn Wortbedeutungen aufeinandertreffen? [...] Wird mit dem frischen Blut, das aus der Satzsyntax fließt, das Kamelgras der Steppen gedüngt?“). Ebd., S. 409.

369 Vgl. ebd., S. 409 f.

370 Vgl. die Vorbemerkungen aus den Jahren 1945 und 1957 in: Sternberger 1962, S. 9 f.

371 Vgl. ebd., S. 9 aus dem Vorwort von 1945. In sehr grundsätzlichem Ton, idealistisch und voller Sensibilität für die gemachten Erfahrungen und die Gegebenheiten der Zeit formulierten die Verfasser an der Stelle ihren Wunsch, die noch vom Denken der Nazis durchtränkte Sprache den Lesern fremd zu machen. Vgl. ebd., S. 10.

über den Menschen gewinne, sondern erklärt vielmehr: „Sobald es einigen [einzelnen] Wörtern und Wendungen gelingt, eine unantastbare göttliche Stellung einzunehmen [不可冒犯的神位], dann verlieren sie augenblicklich die enge Verbindung mit der Realität, die sie ursprünglich besaßen.“ Reduziert zu einer „Hülle der Macht“, ihrer einstigen Kraft zur Beförderung des kulturellen Fortschritts beraubt, zeigten Wörter auf einmal ihre ganze Unversöhnlichkeit.³⁷² Das quasireligiöse Wort gewinne damit eine Aura des Heiligen und Unantastbaren, und jeder Versuch einer Veränderung führe zwangsläufig zu ernstesten kulturellen und politischen Konflikten. Aber nicht nur das: In solch einem starren und von der Ideologie beherrschten Kontext wird generell alles, was mit Sprache zu tun hat, schnell zu etwas Politischem.³⁷³

Seine Gedanken zum Machtgewinn mittels der Sprache lässt Han Shaogong schließlich in einen Abschnitt einfließen, der wörtlich den Titel „Sprachanteil“ 话份 trägt und im Sinne von Diskursmacht zu verstehen ist: Worte von Gewicht, die den Ton angeben, weithin Beachtung finden und Verbindlichkeit ausdrücken. Eine starke und reife politische Gewalt bzw. eine gesellschaftliche Gruppe – so Han Shaogongs These – verfüge immer über ein starkes sprachliches System, angereichert um überzeugende Kräfte der „Vernunft“.³⁷⁴ Aus diesem System folgten Rituale, Reden, Formen der Benennung, der Kanonbildung, Parolen usw., mit denen in der Gesellschaft ein eigener Raum besetzt werde. Umgekehrt ergibt sich daraus, dass der Machthaber einer ihm nicht vertrauten Sprache mit einer Form natürlichen Misstrauens, wenn nicht sogar Feindschaft begegnet. Der Erzähler erläutert das wiederum anhand eines Beispiels aus der Kulturrevolution, als er – Karl Marx lesend – bei den Dorfkadern Misstrauen hervorrief, denen wohl „Marx“ als gut und wichtig im Ohr klang, denen aber bestimmte Schriften von Marx fremd und unheimlich anmuteten und daher Vorsicht zu gebieten schienen. Aus Gründen der Gewohnheit und der ideologischen Absicherung berief man sich lieber auf die bekannten Texte Maos. Han Shaogong beschreibt hier am Beispiel des schwierigen Verhältnisses zwischen dem Chinesischen und anderen Sprachen, wie aus Fremdsprachen stammende Begriffe und Ideen so wiederzugeben sind, dass sie auf der einen Seite noch klar die Botschaft der Ausgangssprache vermitteln, andererseits jedoch schon so „chinesisch“ sind, dass sie nicht als „fremd“ abgelehnt werden. Unabhängig von dem jeweiligen Bezeichnungsgegenstand (der Erzähler schlägt den Bogen zu den ungewohnten neuen sprachlichen und künstlerischen Formen in der Musik und Kunst insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg) entstehe durch sprachliche Fremd-

372 Vgl. Han Shaogong 2011, S. 409 f.

373 Vgl. Lee 2002, S. 157.

374 Han Shaogong geht der Frage, inwiefern rationale Erklärungen die Diskursgewalt beeinflussen und „Stärke“ vermitteln, weiter nach in dem Eintrag des Zustimmung signalisierenden Maqiao-Dialektbegriffs *ken* 肯. Seine These lautet, dass rationale Erklärungen Stärke verleihen, womit für ihn die Frage aufkommt, ob die Gedanken und Überlegungen des Starken auch zwangsläufig korrekt sind. Interessant ist, wie das Problem des rationalen Argumentes und seiner „Richtigkeit“ an die Frage der konkreten Machtausübung gebunden wird. Der Eintrag ist ein weiteres Beispiel für Einträge im *Wörterbuch* mit einem hohen Maß an politischer Brisanz. Vgl. Han Shaogong 2011, S. 96. Die Sprachkritik in *Wörterbuch* ist immer auch so angelegt, dass sich Bezüge zur Herrschaftsausübung in China herstellen lassen.

heit und das Unverstandensein quasi von allein eine ideologische Gegnerschaft. Lange habe man der abstrakten Kunst, dem absurden Drama, dem Bewusstseinsroman und weiteren Formen der Avantgardekunst eine zerstörerische, die eigene Ideologie und Wahrheit bedrohende Kraft unterstellt, die als eine Dekadenzerscheinung des kapitalistischen Westens verstanden wurde und einem Verbot unterlag. Erst der Konsum habe es ermöglicht, starren ideologischen Vorgaben ein Schnippchen zu schlagen. Sprache verfüge über eine Doppelnatur mit der Folge, dass sie ganz gleich wie ihre oberflächlichen politischen Merkmale aussehen würden, doch weiterhin etwas Fremdes, innere Nähe Entbehrendes behalte. Das habe zur Folge, „dass die Sprachmacht der politischen Machthaber in unterschiedlichem Maße geschwächt und zersetzt“ werde.³⁷⁵ Der sprachlich verarmte politische Machthaber – sei es eine einzelne Person, eine Gruppe oder ein Apparat – erschöpfe sich schließlich in einem Monolog.³⁷⁶

Monologisch-autoritär angelegt ist auch die gesteuerte Verbindung zwischen Bild und Sprache. Han Shaogong nimmt diese Erscheinung in einem ironisch-prägnant gehaltenen Eintrag mit dem Titel „Der ganze Himmel ist rot“ 满天红 aufs Korn, womit eine bestimmte Lampe gemeint ist, die in den 1960er-Jahren angefertigt wurde und offenbar die Allmacht Maos und seiner Ideologie symbolisieren sollte. Selbstverständlich verbirgt sich hinter dem Begriff auch eine Anspielung auf die Politik. Der Erzähler macht das Thema an den zahlreichen während seiner Zeit in Maqiao in Umlauf befindlichen Parolen fest. Den leitenden Dorfkadern sei es damals zur Gewohnheit geworden, nach verrichtetem Tagwerk auf dem Feld gegenüber dem Mao-Bild an der Wand Bericht zu erstatten – eine weitere Form des übertriebenen Personenkults. Die Bemerkungen erfolgten zunächst im Ton der Anteilnahme, unterstellend, dass Mao sich von früh bis spät für das Wohl des Volkes aufopfere und nun beruhigt schlafen könne („Verehrter Alter, Du kannst nun gut schlafen“ oder „Heute hat es geschneit, mach dir nur genügend Feuer, damit dir warm bleibt“³⁷⁷). Doch der Kult habe noch weitaus groteskere Formen angenommen und eine bizarre Abhängigkeit von Autoritäten an den Tag gelegt.³⁷⁸ In allen möglichen Lebenslagen und Unterhaltungen über die verschiedensten Themen berief man sich auf Mao; die Formulierung „Mao hat gesagt ...“ rundete somit Argumente ab, ohne dass jemand ihre Richtigkeit überprüfte. Zum Ausdruck kam damit die totale Zuständigkeit Maos bis hin zum kleinsten Detail im Leben der Menschen.

Weit davon entfernt, einer politisch korrekten „harmonischen“ Gesellschaft in China das Wort zu reden, wie man das heute gerne tut, deckt Han Shaogong mittels seiner (politisch „unkorrekten“) Wörterbucheinträge Nuancen der Disharmonie auf. Wenigstens dem historisch informierten Leser dürften die Zusammenhänge vertraut sein. Es ist das Besondere an Han Shaogongs Wörterbuch, dass er dem Leser bei der

375 Ebd., S. 204. Der Abschnitt „Sprachanteil“ beginnt auf Seite 201.

376 Weitere der über das Buch verteilten Ausführungen zum Thema Sprache und Macht finden sich in dem Eintrag „Kleiner Bruder“ (xiaoge 小哥), vgl. ebd. ab S. 45.

377 Ebd., S. 210.

378 Der Erzähler schlägt an der Stelle den Bogen zur überlieferten Abhängigkeit der chinesischen Denker von den Heroen des Altertums: Je nachdem welcher Schule einer angehörte, berief er sich stets auf Konfuzius oder Laotse.

Lektüre Raum gibt für eigene Spekulationen. Han drängt sich niemandem mit seinen Interpretationen und Definitionsvorschlägen auf. Was assoziierte wohl ein zeitgenössischer Leser, wenn er den Eintrag *yuantou* 冤头 las, was nicht nur so viel heißen kann wie Gegner oder Feind, sondern – vor allem in Maqiao – eben einen Gegner bezeichnet, mit dem man im Hass auf innige Weise verbunden bleibt und dem man am ehesten dadurch schadet, dass man ihn preist anstatt zu verleumden. Auch *yuantou* ist einer jener politisch stark aufgeladenen Begriffe der vorangegangenen Jahrzehnte.³⁷⁹

Ein Wort wie *yuantou* ist ein recht gutes Beispiel dafür, wie sich in bestimmten sprachlichen Formulierungen Zwiespältigkeit äußerte, wenn Politik und Ideologie tief in Lebenszusammenhänge eingriffen. Wie viel Feindschaft und Gegnerschaft ist der Einzelne bereit aufzubringen, wenn sich der Gegner in der eigenen Familie befindet? Dem Diktum eines Diktators, dass Konterrevolutionäre zu hassen seien, mag man sich zwangsläufig fügen müssen, doch wie viel Hass ist – auf ideologische Gegnerschaft ausgerichtet – im Falle von Konterrevolutionären unter den eigenen Familienangehörigen, den Eltern und Geschwistern, wirklich möglich?

Die Geschichte um Yanzao, einen „Verräter der Chinesen“, der verfolgt und geschmäht wird, weil er der Sohn eines Grundbesitzers ist, veranschaulicht diese Form der zwiespältigen Gegnerschaft sehr schön. Der Erzähler kommt nach seinen einführenden Bemerkungen über den inneren Bedeutungswandel von Wörtern im Zusammenhang mit der „Liebe“ 爱 („Und wie stand es nun mit der Liebe des Yanzao zu seiner Großmutter? Schimmerte auch hier eine weitere Bedeutung hinter diesem Begriff durch? Was war das für eine erschreckende Hinterlassenschaft, die blieb, wenn das Gefühl der Liebe einmal verflossen war?“³⁸⁰) auf die besondere Bedeutung des Begriffs *yuantou*-„Feind“ in Maqiao zu sprechen: ein (un)geliebter „Gegner“, den man gleichermaßen liebt wie hasst. Das beide Hassliebenden Verbindende ist nicht mehr ein inniges Gefühl der Liebe und Zuneigung, sondern ein auf Vernunft basiertes Erdulden, ein leidvolles Hinnehmen. Zurück bleibt nur die Hülle einer Liebe, ein Zustand voller Bitternis, der zermürbt, da nichts erwidert wird.³⁸¹

379 Mandarfwohlzurechtvermuten, dass Han mit seinem Eintrag auf eine wichtige Schrift („Über die zehn wichtigen Beziehungen“ 《论十大关系》) des zentralen politischen Stichwortgebers im Gegenwartschina – Mao Zedong (ebenfalls aus Hu‘nan stammend) – anspielt, in der es heißt: „Da es sich bei den Konterrevolutionären in der Gesellschaft um die direkten Gegner des Volkes handelt, *Gegner*, die vom Volk zutiefst gehasst werden, muss man eine Minderheit von ihnen töten [社会上的反革命因为是老百姓的直接冤头, 老百姓恨透了, 所以少数人还是要杀].“ Vgl. dazu die Angaben im Online-Wörterbuch <http://www.zdic.net> zum Eintrag für *yuantou*. Die Kursivierung stammt von mir. Im Begriff *yuantou* schwingt fraglos eine Reihe von südchinesischen und zumal hunanesischen Konnotationen mit. Eine landläufige, über die Provinzgrenzen hinaus gehende und bereits in der älteren Literatur nachzuweisende Redewendung lautet „so wie es für die Feindschaft einen Ursprung gibt, gibt es auch für jede Schuld einen Gläubiger“ 冤有头债有主. Was mitschwingt und auch beim Eintrag in Han Shaogongs *Wörterbuch* mit zu berücksichtigen ist, ist die ursächliche Verknüpfung und damit die Aufforderung, den Dingen auf den Grund zu gehen.

380 Han Shaogong 2011, S. 177.

381 „Ein nur aus Gewohnheit, aber nicht mehr von innen heraus wirklich Liebe und Gefühl Zeigender bekommt dagegen keinerlei Belohnung, und es bleibt ihm auch nichts zurück.“

Man muss die altbekannte Sapir/Whorff-These nicht so weit treiben und die Grenzen, die Sprache aufzeigt, auf die Handlungs- und Wahrnehmungsfähigkeiten reduzieren. Im physiologischen Sinne heißt das Nichtvorhandensein eines Begriffs wie „süß“ nicht, dass jemand das Süße nicht schmecken könnte. Er bezeichnet es ggf. nur anders, und es steht ihm offen, zu neuen Differenzierungen zu gelangen. Etwas anderes ist es freilich, wenn man sich mit den Grenzen der Wahrnehmung, die Sprache setzt, einfach zufriedengibt, anstatt weiterhin nach neuen Erfahrungen zu suchen. In dem Eintrag für die Vokabel „süß“ 甜 erläutert Han ebendiese Grenzen der Weltwahrnehmung, die sich im Zusammenhang mit der Sprache unter Umständen auf tun. So kenne man in Maqiao für viele verschiedene Geschmacksvarianten nur den Ausdruck „süß“ – Bonbons schmeckten ebenso „süß“ wie Fisch oder Fleisch, Reis oder Bittergurke. Daran knüpft Han ein mangelndes Differenzierungsvermögen an, etwa wenn den Chinesen die Fähigkeit fehle, bei aus Europa stammenden Menschen aufgrund ihrer verschiedenen Sitten, der Sprache, des Aussehens usw. zwischen Spaniern, Norwegern, Polen usw. zu unterscheiden, und sie diese nur als „Westler“ 西方人 oder „Ausländer“ 老外 bezeichneten. Han findet diese geringe Differenzierung lächerlich. Er plädiert also für mehr „kulturelle Differenzierung“, seine – nicht immer abstrakt formulierte – These lautet, dass man von Allgemeinplätzen absehen sollte. Er führt die (freilich rhetorisch und unbeantwortet bleibende) Frage an, ob es angehe, nur von *dem* Kapitalismus zu sprechen und ob man nicht Unterscheidungen anstreben müsse, je nachdem, ob sich der Kapitalismus in den USA oder in Ländern Westeuropas bzw. in Schweden oder Japan entwickelt habe. Auch die Zeit könne eine Rolle spielen, je nachdem, ob man vom Kapitalismus des 19. oder des 20. Jahrhunderts, der Zeit vor oder nach dem Zweiten Weltkrieg usw. spreche. „In den Augen vieler Chinesen ist es ausreichend, von ‚dem Kapitalismus‘ zu sprechen, um damit ihre Vorliebe oder Abneigung zu begründen.“³⁸² Mit dieser kulturellen Relativierung einher geht freilich auch (von Han hier aber nicht genannt), dass es gerade einem Land wie China möglich wird, fremde, nicht aus der eigenen Geschichte und Kultur entwickelte Konzepte für sich zu vereinnahmen und mit vertrauten eigenen Merkmalen auszustatten („Sozialismus chinesischer Prägung“). Aufgrund seiner Erfahrung bei Besuchen und Aufhalten im Ausland kommt Han zu dem Schluss, dass der Zusammenhang zwischen sprachlichen Ausdrucksformen und gedanklicher Enge ein weltweites Phänomen darstellt.³⁸³

Sprache ist ein wichtiges Mittel für jeden, der eigenen Gefühlswelt Ausdruck zu verleihen. Am Beispiel des im Buch spät auftauchenden Eintrags „jemandem die Wiedergeburt ermöglichen“ 放转生 erläutert Han etwa den der Sprache innewohnenden Hang zum Euphemismus. Die Wendung, so seine Vorbemerkung, diene den Bewohnern von Maqiao dazu, dem Vorgang der Schlachtung von Schweinen oder Rindern den blutigen Charakter zu nehmen. Der Euphemismus helfe einerseits dem Schlachter: Das zu schlachtende Tier habe gemäß dem der Vorstellung von Wiedergeburt innewohnenden Konzept in seiner vorangegangenen Existenz gesündigt 作孽, im jetzigen Leben erwarte es daher seine gerechte Strafe. Die Schlachtung ermögliche ihm die

Ebd. S. 179.

382 Ebd., S. 30.

383 Zu den Ausführungen insgesamt vgl. ebd., S. 29 ff.

frühe Wiedergeburt und stelle (für den Schlachter) einen tugendhaften Vorgang dar. Auf der anderen Seite werde das Gewissen der Speisenden beruhigt. Mit der beruhigenden Redewendung auf den Lippen könnten sie guten Gewissens ihre Mahlzeit einnehmen. Han Shaogongs Kommentar an der Stelle: „Sprache ist in der Lage, die Gefühlswahrnehmung der Menschen zu verändern. Tauscht man bestimmte Wörter aus, so ist man in der Lage, die Betroffenheit 悲悯 von Menschen auf dem Schlachtplatz zu verringern oder gar zu beseitigen.“³⁸⁴

Mit Euphemismus, aber selbstverständlich auch durch Ironie, Sarkasmus – ja, durch das Spiel mit der Sprache überhaupt lassen sich Gefühlsräume erkunden. Doch das ist freilich nur die eine Seite. Kulturelle Starre und beengende Traditionen sowie die über eine Unverrückbarkeit von Bezeichnungen ausgelöste Furcht können durchaus zu Tragödien im Leben des Sprachnutzers führen. Immer wieder greift Han in seiner Erzählung auf historische Erscheinungen oder auf eigene Erlebnisse in der Kulturrevolution zurück, um die individuell-emotionale Ebene von „Sprache“ in politisch unruhigen Zeiten zu verdeutlichen. Da gewinnen selbst scheinbar nichtige Vorfälle eine bedrohliche Dimension.³⁸⁵ Mit einigen argumentativen Kniffen formuliert Han Shaogong im Anschluss die These, dass es sich bei der Namensgebung um ein Privileg der Mächtigen und der den Diskurs bestimmenden Gewalten handle und somit soziale Realität gespiegelt werde. Umgekehrt bedeutet Namenlosigkeit so viel wie soziale Deprivation. Der Ich-Erzähler verdeutlicht das am Beispiel der Frauen und insbesondere dem Fehlen eigener Verwandtschaftsbezeichnungen. Frauen, so die Ableitung aus den Bezeichnungen, sind nur durch die Zugehörigkeit zu einem Mann sozial und verwandtschaftlich verortbar, etwa indem man einen männlichen Verwandten anführt und ein diminutives „klein“ davorstellt. So ist mit dem in der Kapitelüberschrift angeführten Begriff für *xiaoge* 小哥 (*xiaoge* bedeutet wörtlich „kleiner älterer Bruder“) im Sprachgebrauch von Maqiao die ältere Schwester gemeint, entsprechend meint *xiaodi* 小弟 (wörtlich „kleiner jüngerer Bruder“) die jüngere Schwester. Ähnliches findet sich

384 Ebd., S. 403. An anderer Stelle, nämlich unter dem Eintrag für einen „Mann in den besten Jahren“ (*manzi* 蚩子) findet sich ein interessanter Hinweis auf die Beziehung zwischen Mensch und Masse: „Jeder Mensch vereint auf sich das Erbe von Dutzenden Generationen der Menschheit. Ist der Mensch damit etwas wie ‚Mensch‘ im allgemeinen Sinne oder ist er nur als einzelner er selber?“ Interessant an der Stelle, wie problematisch es offenbar für das Chinesische – wenigstens so, wie es Han benutzt – ist, diese Abgrenzung des allgemeinen vom einzelnen, individuellen Menschen sprachlich auszudrücken: „那么一个人还是一个人吗? 还仅仅是一个人吗?“ Vgl. ebd., S. 17. Jeder Mensch, so Hans knappe These, ist ebenso einzelner wie Masse.

385 Aufgezeigt mit der Vokabel „Kuiyuan“ 亏元, die in Maqiao soviel bedeuten kann wie „Schulden haben“ oder evtl. auch „ein armer Schlucker sein“. Die Bedeutung geht auf eine Person am Ort zurück, die eigentlich Hu heißt. Eine Affäre wird daraus, als ein am Ort lebender Hu Kuiyuan 胡魁元 die schriftliche Einladung zu einer Beerdigungsfeier erhält, auf der sein Name falsch „Hu Kuiyuan“ 胡亏元 geschrieben ist. Hu empfindet das als tiefe Kränkung und zerreißt die Einladung. Der reale Vorfall, auf den Han an der Stelle abhebt, ist der eines bekannten Nachrichtensprechers, der in den frühen Jahren der VR die ähnlich geschriebenen Namen eines KP-Funktionärs und einer prominenten Persönlichkeit der besiegten Kuomintang falsch las und für seinen vermeintlich „subversiven Akt“ eine hohe Strafe erhielt. Vgl. ebd., S. 408.

bei der Bezeichnung für Tanten. Der Ich-Erzähler stellt die Vermutung an, dass dieser Mangel mit der konfuzianischen Lehre zu tun haben könnte, und kommt folglich zu dem Schluss:

Sprache ist nicht absolut objektiv, nicht neutral und wertfrei. Sprachlicher Raum wird unter dem Einfluss von Vorstellungen verzerrt. Der Umstand, dass Frauen nicht namentlich genannt werden [女人无名化], gibt Aufschluss über den Status und die Situation der hiesigen Frauen. Es leuchtet ebenso ein, warum die Frauen ihre Brüste ganz flach abbinden, warum sie die Beine eng umwickeln, warum sie immer mit ängstlichen Blicken und eingezogenen Köpfen umherlaufen. Der Status der Frauen ist erschreckend und erweckt Bedauern und Mitleid. Was Respektspersonen betrifft, so wird eine Benennung vermieden. Kaiser und Könige etwa genossen das Privileg des Namenstabus [讳名]. Eine andere Seite des sprachlichen Aspekts dieses Tabus besteht darin, dass der Gemeine, keinen Respekt Genießende namenlos bleibt. Die Menschen geben ihren Haustieren und den Dingen, die sie lieben und schätzen, Namen wie etwa *xiaomi* 小米, *lulu* 露露 oder *Pierre* 比尔. Nur bei Verbrechern legen die Menschen keinen Wert auf ihre Namen, sondern geben ihnen Nummern, so wie bei der Inventur in einem Lager. Lediglich bei Menschen also, die wir zutiefst verabscheuen, messen wir der namentlichen Nennung keinerlei Bedeutung zu, indem wir dann etwa von *diesem Ding*, *diesem Typen* usw. sprechen. Damit rauben wir ihnen ihre Stellung innerhalb der Sprache. [...] Es ist wie zu den Zeiten der Kulturrevolution, als man Bezeichnungen wie *Professor*, *Ingenieur*, *Doktor* und *Künstler* abschaffte. Den Behörden ging es gar nicht darum, diese Berufe und Positionen abzuschaffen, auch hatten sie nicht die Absicht, die entsprechenden Personen zu vernichten. Ihnen lag vor allem daran, dass sich jeder Beruf im Namen der Revolution rasch entwickelte. Die Behörden waren beseelt von dem Wunsch, den betroffenen Menschen ihre Benennungshoheit [名谓权] zu nehmen oder sie zumindest zu schwächen. Denn jede Form der Benennung konnte zum Ausgangspunkt eines Denkens oder eines ganzen Systems von Ideen und Vorstellungen [整套观念体系] werden.³⁸⁶

Inwieweit nun diese an der Männermacht orientierte Form der Namensgebung in Maqiao Auswirkungen auf die Psyche der einzelnen Frau dort hat, kann der Erzähler nur vermuten. Jedoch führt er Beispiele dafür an, dass in Bezug auf vieles, was eben „die Frau“ betrifft (z. B. die Menstruation oder die Verwendung von Schminke) eine Tendenz der Vermeidung besteht. Die Unerwünschtheit drückt sich in der fehlenden sprachlichen Benennung aus. Was daraus folgt, ist eine Form der „Selbstausslöschung“ durch sprachliche Tabus bis hin zur Aufgabe der eigenen Körperlichkeit.³⁸⁷

386 Ebd., S. 45. Han führt an der Stelle auch die Namensschule (名理学) an, eine wichtige Strömung innerhalb der antiken chinesischen Philosophie. Als Beleg dafür, dass die männliche Dominanz bei den Benennungen nichts Außergewöhnliches darstellt und nicht allein für die namenlosen Frauen von Maqiao gilt, führt der Erzähler Beispiele aus dem Englischen an (z. B. „chairman“).

387 Vgl. ebd., S. 46.

Die Sprache setzt auf die verschiedensten Weisen Grenzen, sie öffnet Räume ebenso, wie sie sie eingrenzt. Auf eine Besonderheit dieser Grenzziehung durch Sprache in der Kommunikation geht Han Shaogong im Eintrag „Sich den Mund verbrennen“ (嘴煞) ein.³⁸⁸ Er macht das am Beispiel des Buchhalters Fucha klar, der nach einem Streit mit Onkel Luo (dem angesehenen früheren Dorfchef und ältesten Kader im Ort) diesem ein schlimmes Schimpfwort an den Kopf wirft. Fucha versäumt es, sich gegenüber der sein Fehlverhalten anprangernden Gerüchteküche zur Wehr zu setzen, er wird daraufhin von den Bewohnern gemieden und gerät in Not. In den Reflexionen des Erzählers geht es an der Stelle um Tabusprache, mit der im sozialen Kontakt auf ähnliche Weise Grenzen abgesteckt werden, wie das bestimmte Bräuche leisten.³⁸⁹ Sind diese dinglich-sprachlich fixierten Symbole und das an sie geknüpfte Brauchtum einmal akzeptiert, stellen sie etwas dar, das nicht verletzt werden darf. Jeder Angriff, jede Beschmutzung dieses Symbols wird nicht mehr als Angriff auf ein Stück Metall (Ring), ein Stück Stoff (Flagge), einen Stein (Idol) verstanden, sondern als ein Angriff auf die Gefühle, die Menschen mit diesen Gegenständen verbinden. Diese Symbole mögen in den Augen eines kritischen Betrachters etwas Leeres, Hohles, Wertloses darstellen, doch ohne sie würde wohl etwas im Leben fehlen.

8.5 Han Shaogongs Ästhetik

Der Aufhänger für Han Shaogongs Ästhetik ist zunächst seine Unzufriedenheit mit den seiner Meinung nach nur unzureichend weiterentwickelten Möglichkeiten der chinesischen Erzählkunst. Freimütig berichtet der Autor, wie wenig inspirierend er die Erzählungen und Romane gefunden habe, sodass er immer weniger gerne gelesen und auch immer weniger gerne geschrieben habe. Gestört habe ihn vor allem die traditionelle Form der Erzählungen, die mit ihren weitgehend vorgegebenen Figuren, Motiven und Anspielungen auf bestimmte Stimmungen den Blick des Lesers von vornherein in eine vorgegebene Richtung gelenkt hätten. Han führt das zurück auf eine an der Chronologie des Lebens ausgerichtete Form des Realismus, deren sich die Romane bedienen. Allerdings, so sein Einwand, sei das tatsächliche Leben doch eigentlich ganz anders und entspreche ganz und gar nicht dieser vom Prinzip der Ursache und Wirkung 因果 gesteuerten gradlinigen Entwicklung. Vielmehr sei es doch so, dass der Mensch immer wieder am Kreuzungspunkt vieler Entwicklungen stehe, die alle auf ganz unterschiedliche Ursachen zurückgingen. Die komplexe Wirklichkeit – so Hans Schluss – auf eine Leitfigur oder ein Leitmotiv in der Erzählung zu reduzieren, sei nicht angemessen. Han plädiert vielmehr für eine „freiere“, zusammenhanglosere Form des Romans, um Assoziationen Raum zu bieten und dem Streit darüber, was angeblich bedeutsam und was uninteressant ist, aus dem Weg zu gehen, denn Bewertungen dieser Art seien immer

388 Vgl. ebd., S. 312.

389 Etwa wenn Paare eine Heirat mit Ringen besiegeln oder Nationen mittels Flaggen ein Antlitz gegeben wird bzw. Religionen sich in Bildern und Statuen ihrer Idole eine Möglichkeit des Anblicks verschaffen.

abhängig von den Gegebenheiten einer Zeit und dem sich verändernden Aufmerksamkeitsfokus eines Autors.³⁹⁰

Es mag an den anhaltenden Beschränkungen, Vorschriften und Eingriffen der offiziellen Stellen und den vor allem ideologisch motivierten sprachplanerischen Aktivitäten der zurückliegenden Jahrzehnte gelegen haben, dass Han Shaogong eine derart starke Sensibilität für die Sprache, ihre Grenzen und Möglichkeiten entwickelt hat. Man spürt, wie sehr Han mit dem Medium ringt, das ihm zur Verfügung steht. Relativ spät im Werk bringt ihn das zu dem Zwittermedium der sogenannten *baihua*, der „verschrifteten Umgangssprache“, auf deren Entwicklung und Probleme im 20. Jahrhundert bereits in der Einleitung eingegangen wurde. Auch in seinen Ausführungen zur *baihua* in Maqiao mag der Erzähler/Autor dem Medium neben dem Zugeständnis einiger positiver Veränderungen im Laufe der Jahrzehnte und einer „Reifung“ keinen ästhetischen Durchbruch in der Gegenwart zugestehen, vielmehr habe sich die abschätzige Haltung gegenüber der *baihua* nicht verändert. Interessanterweise wird hier der *baihua* (aus der Sicht der Menschen in Maqiao) die ihr im Vergleich mit der traditionellen Schriftsprache zugesprochene „Helle“ und „Klarheit“ negativ ausgelegt. Beides sei nicht als Fortschritt zu verstehen, sondern deute Verfall und Verkommenheit an. Bedeutsames Wissen ist nach Ansicht der Leute aus Maqiao mit Tiefgründigkeit und einer Bedeutungsvielfalt verbunden, die den Blick freigebe auf das Geheimnisvolle – Attribute eben, die mit der Sprache der Vergangenheit verbunden werden.³⁹¹ Die daran angeknüpfte Aussage des Erzähler-Autors, dass seine Romane nichts bewirkten, ist freilich eher selbstironisch-kokett zu verstehen, denn zumindest mit seinem *Wörterbuch* legt er eine künstlerische Orientierungshilfe vor.

Das ästhetisch Besondere am *Wörterbuch* von Han Shaogong ist nun, dass er nicht einfach einen neuen Roman schreibt, nicht konstruiert, sondern die Welt, von der er berichtet, in ihre erzählerischen Bestandteile (nämlich einzelne Wörter) zerlegt, deren Wirkung er nachspürt. Han wendet dabei für seine Zeit literarische Mechanismen an, deren Grundlagen in der chinesischen Ästhetik bereits frühzeitig formuliert worden sind. Der „Nachklang“ von Reimen in der Dichtung war bereits Thema der ästhetischen Überlegungen in verschiedenen Phasen der chinesischen Dichtkunst.³⁹²

Han Shaogongs *Wörterbuch* besteht also vor allem aus Erzählungen und Episoden um Worte. Die Handlungszeit wird immer nur vage angedeutet, dem Werk haftet etwas Zeitloses an. Han Shaogong bemüht sich in seinen Wörterbucheinträgen um eine lokal-historische Verdichtung mittels einer Art biografischer Konkretisierung.³⁹³ Formuliert wird eine historische, sozio-dynamische Wortästhetik des Lokalen.

390 Vgl. ebd., S. 89 f.

391 Dem liegt die idealisierende Vorstellung zugrunde, dass Dinge wie „Wahrheit“ und „Tiefe“ sich nur in der verloren gegangenen Sprache der Alten und Weisen haben ausdrücken lassen und heute nicht mehr verständlich sind. Vgl. zu den Gedanken über die *baihua* ebd., S. 436 f.

392 Vgl. dazu ausführlicher Pohl 2006, S. 386–390.

393 Vgl. Han Shaogong 2011, S. 89 f. An eben der Stelle im Eintrag zu „Ahorngest“ *fenggui* 枫鬼 erzählt Han, welche Motive ihn bei der Abfassung des Buches gelehrt haben – nämlich dass er beabsichtigte, jedem Gegenstand (*mei yi jian dongxi* 每一间东西) von Maqiao eine Erzählung / Biographie zu widmen (*li zhuan* 立传).

Han Shaogong erreicht diese Verdichtung nun mittels des Dialekts, wobei er die Eigenschaft von Mundarten in der Literatur nutzt, um abzugrenzen und den Charakter des Subjektiven und Widerständischen zu stärken.³⁹⁴ Die „Dialekt-Auffassung“ in Han Shaogongs *Wörterbuch* ist vielfältig und erschöpft sich, vor allem auf sprachlicher Ebene, beileibe nicht in der Schilderung lokaler Besonderheiten. „Sprache“ und „Maqiao“ sind konstruierte Größen, mit denen ein neuer Raum jenseits der allgemeinen, staatlich kontrollierten Welt geschaffen werden soll. Dies schließt – wie ich noch zeigen werde – ebenso historisches wie charakterliches „Anderssein“ und sogar politisches „Andersverstehen“ mit ein. Wenn oben von einem „ethnografischen Versuch“ die Rede war, dann ist dabei beileibe nicht „Authentizität“ im strengen Sinne gemeint, sondern vielmehr so etwas wie ein konstruiertes Lokales. Geografischer Raum und Lokales speziell in der Literatur sind für Han Shaogong die Mittel zur kulturellen Selbstversicherung, wobei er – da die Städte in China (abgesehen von wenigen alten Metropolen) eine eher junge Erscheinung darstellen – vor allem die Bedeutung des Ländlich-Dörflichen betont,³⁹⁵ um ein neues Bewusstsein der Ethnizität herauszubilden.³⁹⁶ Lebendig bleiben kann solch eine neue Kultur, die ihre Wurzeln im Alten findet, aber nur, wenn sie eine „gesunde“ Offenheit für die Welt und die Veränderungen bewahrt. Auf den Punkt gebracht, würde das aus heutiger Sicht heißen, dass eine Kultur in der Gegenwart vor allem dann „lebendig“ und „vielfältig“ ist, wenn sie sich der Spannungen zwischen Tradition und Moderne, Eigenem und Fremdem bewusst bleibt und darin weiterlebt.³⁹⁷

Die „Wurzelsuche“, die Han Shaogong im *Wörterbuch* betreibt, ist also breit angelegt und eröffnet eine ganze Reihe von Spannungsfeldern: Von der Suche nach den Wortsprüngen treibt es ihn weiter zur Ergründung kultureller Bräuche, und es wird den Wandlungen im Strome der Zeit nachgespürt mit der Frage, was die möglichen Antriebskräfte dieser Veränderungen gewesen sein mögen. Gerade die Dialektfrage bietet den Aufhänger für eine breite Palette von Themen, die sich durch die gesamte chinesische Geschichte bis hinein in die Gegenwart ziehen, man denke etwa an die

394 Gemäß der Mundarten eigenen Logik wehren sie sich gegen totalitäre Zugriffe und die Uniformierung des Sprechens und beanspruchen eine Mündigkeit gegenüber der Bevormundung. Vgl. zu diesen Bemerkungen „König Ludwig lebt hier nicht – mehr Linguistik als Heimatkunde: Der galoppierende Verfall der gesprochenen Sprache scheint niemanden zu kümmern. Eine Polemik“ von Reinhard Wittmann, in: FAZ vom 5.9.2012. Auch in China wurden die Dialekte und Sprachen der nationalen Minderheiten nach 1949 misstrauisch betrachtet. Man unterstellte dabei schnell einen Versuch, sich abzugrenzen, sich nicht den großen nationalen Anliegen zu unterwerfen und separatistische Agitation zu betreiben. Die wichtige Pflege kultureller Besonderheit, die sich auch im Dialekt und dem Dialekt angenäherter Literatur ausdrückt, wurde dabei vernachlässigt.

395 Vgl. Han Shaogong 2010, S. 26.

396 Han steht dem Verfahren etwa Wang Anyis und anderer Autoren, sich auf das Stadtleben zu konzentrieren und anhand des Lebens in den verwinkelten Gassen und Wohngebieten das „Dorf in den Städten“ zu thematisieren, eher kritisch gegenüber, akzeptiert dies aber als Mischung von Geschichte und Realität und Mittel zur Vermittlung von mehr kultureller Tiefe. Vgl. dazu Han Shaogong 1993, S. 24 ff.

397 Vgl. ebd., S. 28 f.

Beziehung zwischen Zentrale und Peripherie im staatlichen Gefüge.³⁹⁸ Han Shaogong jedoch verfährt anders, indem er vor allem die konnotativen Momente der Dialektsprache in den Mittelpunkt stellt: Dialekt besitzt für Han Shaogong und seinen Erzähler oft mehr „Geschmack“ und „Farbe“. Außerdem drückt erst der Dialekt bestimmte soziale Besonderheiten aus.³⁹⁹ So findet Han zum Beispiel, dass die Sprache im Süden Chinas der Frau (d.h. ihrer körperlichen und seelischen Verfassung) in hohem Maße gerecht werde. Das von ihm ausgewählte Zeichen, das aus dem Dialekt stammt, existiert angeblich in vielen Wörterbüchern nicht, es wird „nian“ gelesen und 𠂔 (男+女+男, d.h. das Zeichen für „Frau“ zwischen zwei Zeichen für „Mann“) geschrieben und drückt mit der Bedeutung „verwickelt sein“ nur vage das aus, was Han sagen möchte.⁴⁰⁰ Der Dialekt kann zu bestimmten Zeiten aber auch ein soziales Stigma sein, wie Han Shaogong am Beispiel des Begriffs für „Dialekt“ 乡气 zeigt, mit dem er einen Rückblick in die Geschichte seit dem Ende der 1940er-Jahre unternimmt. Seine Beispielfigur ist ein Fremder aus einem fernen Landesteil, der nach Maqiao kommt und dort ein Außen-seiter bleibt, da er als Sprecher eines fremden Dialekts kaum verstanden wird und über eine Reihe von Gewohnheiten (etwa beim Essen) verfügt, die er am Ort mit niemand anderem teilt. Seine sprachliche Unangepasstheit bringt ihm Unglück, als man ihn nach der Ankunft der Kommunisten im Dorf zunächst zum „Ausbeuter“ und später zum Konterrevolutionär erklärt und zu zwei Jahren Arbeitslager verurteilt.⁴⁰¹

Han nutzt zur Anführung von Kulturspezifika in Maqiao – die z.T. auf „China“ an sich angewendet werden können – immer wieder die Sprachbesonderheiten und dialektalen Abweichungen, so etwa, wenn er auf die Zeichen für „Beginn/beginnen“ (元 *yuan*) und „Abschluss/Ende; abschließen/beenden“ (完 *wan*) eingeht, die in Maqiao auf dieselbe Art und Weise – nämlich „yuan“ – ausgesprochen werden (vgl. den Eintrag 归元/归完).

Dieselbe Aussprache für vollkommen gegenteilige Begriffe veranlasst Han zu Fragen nach der Vorstellung von Zeitabläufen, der Auffassung von Vor- und Nacheinander usw. Wie versteht man etwas also, wenn von „guiyuan“ (归元) die Rede ist? Ist damit gemeint, zu einem Ende zu kommen, oder meint man vielmehr, an den Beginn einer Sache zurückzukehren? Han stellt die Eigenheiten von linearem und nicht linearem Zeitbegriff gegenüber; das direkte Zusteuern auf ein Ziel im Gegensatz zu dem Voranschreiten in wiederholten Etappen.⁴⁰² Verstärkt wird dies noch durch die eigene

398 Han Shaogong wendet sich dieser Frage in dem einen oder anderen Eintrag seines Wörterbuches zu. Der Eintrag „Tor des Himmlischen Friedens“ 天安门 führt vom abgelegenen Maqiao direkt ins Herz der Hauptstadt. „Tor des Himmlischen Friedens“ bezeichnet einen recht weitläufigen Wohnhof an der Grenze von Maqiao, weshalb die Anwohner es noch dem Ort zuschreiben. Der Begriff bezeichnet daneben bestimmte Tore und Gebäudeteile, die dem Stil des Namensgebers in Peking nachempfunden sind. Vgl. Han Shaogong 2011, S. 390 ff.

399 Vgl. den längeren Eintrag ebd., S. 110 ff.

400 Das Zeichen kann auch „nia“ oder „niao“ gelesen werden und enthält Angaben der chinesischen Linguisten zufolge bisexuelle Komponenten, die erläutert werden bei Zhang Ning 2013, S. 122 f.

401 Vgl. Han Shaogong 2011, S. 39.

402 Vgl. ebd., S. 433 f.

Dynamik, die den Roman durch seine Anlage als Wörterbuch auszeichnet: das Nachschlagen, ein Hin-und-her-Blättern, unterbrochene, nie zu Ende geführte Geschichte(n) und eine Offenheit, die bleibt.⁴⁰³

Es fällt nun auf, dass Han Shaogongs Roman *Wörterbuch* von einem zutiefst desillusionierten Ton durchzogen ist, mit tiefen Zweifeln an den „Leistungen“ der Kultur und ihren erzwungenen „Neuerungen“. Die Reflexionen über das „Bedrohliche“ der Schönheit (hier speziell von Frauen, um nur einen Aspekt zu nennen, allerdings nennt Han noch weitere)⁴⁰⁴ lesen sich wie eine visionäre Vorwegnahme der wenige Jahre nach dem Erscheinen des Wörterbuchs in China propagierten „harmonischen Gesellschaft“ 和谐社会. Haben die Bewohner von Maqiao bereits die kommenden Lügen durchschaut, wenn sie das Schöne bzw. die Schönheit eben mit dem Begriff *bu heqi* 不和气 umschreiben, was so viel heißen kann wie „unharmonisch“, aber auch „unfriedlich“?⁴⁰⁵ Der Erzähler schenkt der sich hinter dem Wort verbergenden Legende keinen großen Glauben: Ein hässliches Mädchen stürzte sich einst in den Fluss, und ihre nicht zur Ruhe gekommene Seele bedrohte all jene Schiffe mit hohem Wellengang, auf denen sie schöne Frauen wahrnahm. Verschont wurden die Boote nur, wenn die Frauen ihr Antlitz unansehnlich machten. Auch der Frage, inwieweit Schönheit und Unglück in einem Zusammenhang stehen (etwa wenn jemand von der Schönheit eines Menschen betört wird und seine Aufmerksamkeit für andere Menschen und Dinge verliert), geht der Erzähler nicht weiter nach. Vielmehr beschäftigt ihn der Begriff des „Unharmonischen“, des drohenden Unfriedens angesichts einer überragenden Schönheit. „Im Schönen steckt etwas Böses, Schlechtes, das Gute ist ein Risiko. Schönes und Gutes bringt immer Disharmonie unter Mitgliedern einer Gruppe hervor, es führt zu Unruhe, Missklang sowie zu Streit und Hass“.⁴⁰⁶

403 Vgl. dazu auch die Überlegungen bei Lee 2002, S. 172.

404 Han Shaogong beschreibt das Phänomen „Schönheit“ und damit im Zusammenhang stehende Fragen an verschiedenen Stellen im Buch. Das Besondere an Maqiao sei, dass es dort keinen Begriff *meili* 美丽 gebe, wie er sonst im Chinesischen für „Schönheit“ Verwendung finde. Er führt dagegen das Wort *lianxiang* 怜相 (ab S. 358) an, was übersetzt so viel heißt wie „von einer mitleidserregenden Erscheinung sein“. Dies führt ihn zu Spekulationen über einen Zusammenhang von Schönheit und Mitleid in China: Dass Schönheit auch Schmerz verursache (*tengai* 疼爱) und Mitleid hervorrufe (*lian'ai* 恋爱). Alles Schöne sei in China – so die These – von einem Gefühl von Traurigkeit umweht. Am Schluss konstruiert der Erzähler daraus eine Ästhetik der Moderne: *lianxiang* ist die „tränenreiche“ Reaktion des Dorfbewohners auf den Anblick der modernen Errungenschaften in den Städten. Vgl. Han Shaogong 2011, S. 359.

405 Vgl. ebd., S. 246 f.

406 Ebd., S. 247. Der Erzähler erinnert sich am gleichen Ort an den Zusammenhang zwischen der Schönheit Helenas und dem Ausbruch des Trojanischen Krieges in der griechischen Mythologie. Er führt die Geschichte um die Schönheit in dem nächsten Eintrag („Götter“ oder „göttlich“ *shen* 神) noch weiter, vgl. ebd., S. 248–253. Was der Erzähler nun mit dem Begriff „Götter“ bzw. „göttlich“ sagen will, ist, dass die Menschen von Maqiao damit ein Verhalten umschreiben, mit dem gegen das Normale, Gewöhnliche verstoßen wird. Die einzige dem Menschsein gerecht werdenden Rolle sei jedoch, gewöhnlich, „mittelmäßig“ 庸常 zu bleiben und nicht aus der Rolle zu fallen. Der Mensch dürfe nur innerhalb eines vorgegebenen Rahmens existieren.

8.6 Sprache und Zeit. Erinnerung und die Angst vor Verlusten

Han Shaogong arbeitet in seinem Roman nicht mit klaren Zeitgrenzen, „heute“ und „früher“ bleiben offenbar ganz bewusst unausgeführt und eher vage. Bei fortschreiten der Lektüre wird allerdings irgendwann doch ein „Vorher“ und „Nachher“ erkennbar – die Zeit vor und nach der „Befreiung“ im Jahre 1949.

Der Autor veranschaulicht dieses zeitbedingte Anderssein in seinem Roman immer wieder mithilfe bestimmter Figuren und ihrer Biografie – ihr Leben ist geprägt durch die Geburt in der „alten“ und die Entwicklung in der „neuen“ Zeit. Das Motiv der „Anderssitte“ taucht ständig auf im Roman, Maqiao ist der gesellschaftliche Gegenentwurf zur restlichen Gesellschaft schlechthin.

Ma Ming – eben so ein „ganz anderer“ – ist ein Herumtreiber, ein Faulpelz, der keiner geregelten Tätigkeit nachgeht. Ma ist der Bewohner des „Hauses der Unsterblichen“ 神仙府. Auf diese Bezeichnung des Anwesens geht auch die Überschrift des Eintrags zurück. Han entwirft so etwas wie einen Mikrokosmos innerhalb der mikrokosmischen Anlage von Maqiao. Zur Verdeutlichung dieser unsichtbaren Zeitabgrenzung schafft Han Shaogong die Welten „vor“ und „nach“ der „Befreiung“, „vor“ und „nach“ der Übernahme der Herrschaft durch die KPCh. Der „Systemwechsel“ selbst bleibt aber ungenannt und unausgeführt, es ist meistens nur ganz allgemein von „früher“ 以前 die Rede, woraufhin dann eine Beschreibung der Sitten und Bräuche aus früherer Zeit erfolgt, die aber wohlgemerkt noch nachwirken. Es geht nicht um eine ferne, nur aus stummen Zeugnissen überlieferte Vergangenheit, sondern um eine „erlebte“ Vergangenheit, über die die betroffenen „Erlebenden“ weiterhin verfügen. Die Figur des Ma Ming ist eben ein solches Zeugnis dieses sowohl „Anderen“ wie „Früheren“. In der Beschreibung Ma Mings als eines Mannes, der in der Natur und mit der Natur lebt, der träumt und auf seinem träumerischen Zustand besteht, taucht das Bild von alten taoistischen, weltabgewandten Eremiten auf. Wenn er seine „Lehre“ im Dorf verbreitet, wird er für einen Verrückten gehalten, man macht sich über ihn lustig; Ma Ming wiederum reagiert feindlich auf das ablehnende Verhalten der Menschen, er umgibt sich mit einer Mauer des Schweigens und sendet wütende Blicke aus. Seine „Beziehungslosigkeit“ zu allem und jedem unterstreicht das Zeitlose seiner Existenz:

Genau gesagt, war er jemand, der mit der Allgemeinheit [公众] nichts zu tun hatte, jemand, der mit den Gesetzen von Maqiao, der Moral des Ortes und den politischen Veränderungen in keinerlei Beziehung stand. Dinge wie die Bodenreform, die Kampagnen gegen Räuber und Despoten auf dem Lande, die Genossenschaften, die Kooperativen, die Volkskommunen, die Kampagnen zur sozialistischen Erziehung und zur politischen, wirtschaftlichen, gedanklichen und organisatorischen Ausrichtung [gemeint ist ebendie Kampagne der sog. *shejiao siqing* 社教四清] und die Kulturrevolution – dies alles war ohne den geringsten Einfluss auf ihn, es war nicht seine Geschichte. Es war nur eine Art Komödie, die er aus der Entfernung wahrnahm und die nicht den geringsten Einfluss auf ihn hatte.⁴⁰⁷

407 Ebd., S. 53.

Zwar ist Ma immer wieder schweren Repressalien ausgesetzt, doch widersteht er Prügel und Misshandlung. Da ihm nichts daran liegt, „wie ein [gewöhnlicher] Mensch zu leben [不打算做人]“, trägt er am Ende auch den Sieg über die Obrigkeit davon, indem er sich durch sein Außenseitertum, seine Unangepasstheit schlicht der Aufmerksamkeit entzieht, sodass er als nicht existent gilt mit der Folge:

Ganz offensichtlich hatte er sich in etwas nicht-Menschliches entwickelt [他已经不成其为人]. Doch was war er dann, wenn er nicht mehr als Mensch galt? Die Gesellschaft war der einzelne Mensch im Großen [社会是人的大写]. Er hatte die Gesellschaft zurückgewiesen, folglich hatte die Gesellschaft ihm die Legitimation zum Menschsein entzogen – er hatte schlussendlich einen Zustand erreicht – so vermute ich – der es ihm wunschgemäß ermöglichte, ein Unsterblicher zu werden.⁴⁰⁸

Han Shaogong spielt hier an auf die entmenslichte „neue“ Gesellschaft nach 1949, in der der Einzelne sich stets nach dem Kollektiv zu richten hatte, um in der anonymen Masse seinen Beitrag zum „Fortschritt“ zu leisten. Dass aber Fortschritt Zeit benötigt, immer wieder Konflikte mit den Traditionen und Überlieferungen auftreten, ist ein Problem, vor dem alle „Nachzügler“ der Modernisierung stehen. Die Frage, wie man eine oftmals als fremd und aufgezwungene Modernisierung mit den eigenen Traditionen in Übereinstimmung bringt, ihr das Bedrohliche nimmt, ist bis heute auch in China ungeklärt. Han Shaogong hat der Frage einen eigenen kleinen Eintrag mit dem Titel „Wissenschaft“ 科学 gewidmet, in dem es vor allem um die Zweifel an der Natur des wissenschaftlichen Fortschritts geht.⁴⁰⁹

Auch die im Entstehen der Moderne eine zentrale Rolle spielende Aufklärung ist Thema in *Wörterbuch*, wenngleich der Autor diesen aus der europäischen Geistesgeschichte stammenden Prozess in einen ganz neuen Zusammenhang einordnet. Han will „Aufklärung“ als ein Sich-bewusst-Werden über den Lauf der Geschichte verstanden wissen und bettet den Vorgang in die Beschreibung der uralten Dichtergestalt Qu Yuan (屈原, ca. 340–278 v. Chr.) ein, einer Art Lokalheld aus der Gegend von Maqiao. Der Eintrag *xing* 醒 steht im *Wörterbuch* für „erwachen, aufklären, bewusst machen“ – ein Wort, das die Menschen von Maqiao allerdings auch negativ unterlegen und im Sinne von „einfältig“ (hier wird etwa der treffende Begriff *yumei* 愚昧 genannt) verstanden wissen wollen.⁴¹⁰ Gerade am Schicksal von Qu Yuan, so Han Shaogong, finden die beiden so unterschiedlichen Definitionen von *xing* zusammen. Qu, der zurückgezogen

408 Ebd., S. 53.

409 Han spricht von einer unterschwelligen, den Menschen von Maqiao selbst nicht bewussten Form von Hass und Abscheu gegenüber den Errungenschaften der Wissenschaft und den vermeintlichen Verbesserungen, die die Urbanisierung mit sich bringt. Vgl. ebd., S. 57.

410 Vgl. ebd., S. 61. Dem Eintrag zu *xing* folgt das eine gewisse Entsprechung dazu andeutende Wort *jue* 觉, dem das erleuternde *juewu* 觉悟 (i. S. v. „wach“, „bewusst“ werden, S. 63) beigefügt ist. Han spielt hier mit einer Besonderheit des Chinesischen – der Polyphonie – denn *jue* kann auch *jiao* gelesen werden und ist dann eben als „Schlaf“ zu verstehen. Eben darauf geht Han dann auch weiter ein und nennt als weitere – Maqiao-spezifische – Bedeutung von *jue* auch „dumm“, „dumpf“, „wirr“ wie eben im *shuijiao* 睡觉 für „schlafen“.

am Miluo-Fluß lebte, befand sich einerseits im Zustand geistiger Verwirrung (negative Bedeutung des Erweckens), doch stellte diese Verfassung gleichzeitig so etwas wie eine Bewusstwerdung in der bestehenden Seinsdunkelheit (eben das *xing* der Wachheit) dar. Am Ufer des Miluo-Flusses nun sei sich Qu Yuan vor seinem Selbstmord offenbar mit Schrecken darüber klar geworden, dass außerhalb des eigenen Lebens ein noch stärkeres Lebensprinzip vorhanden und dass die dem Menschen zugängliche Geschichte Eingriffen vonseiten noch weitaus stärkerer Mechanismen unterworfen sei, denen man sich nicht entziehen könne.⁴¹¹ Reduziert auf diesen Aspekt, erscheint „Aufklärung“ in einem resignativen Licht, ihr Wesen bleibt unsicher, jedenfalls alles andere als „klar“. Was „Aufklärung“ und was ihr Gegenteil, also ein Zustand der Umnachtung und anhaltenden Bevormundung, bedeuten könnten, so Han, sei abhängig von den Umständen, da die Maßstäbe einer Beurteilung unterschiedlich seien.⁴¹² Die aus dem diffusen Strom der Geschichte auftauchenden Gestalten und Ereignisse lassen denn auch „falsch“ und „richtig“ in einem neuen Licht erscheinen, dem individuellen Verlust des Menschseins folgt die gesellschaftsbedrohende Katastrophe („wenn man an die zahlreichen erschöpfenden Possen aus der Vergangenheit denkt wie den Großen Sprung, die Anti-Rechts-Bewegung, die Kulturrevolution ... wie viel Talent und Begabung wurde da lächerlich vergeudet, mit welchem Eifer ging man in die Irre und aus wie viel Begeisterung gingen schließlich Verbrechen hervor“⁴¹³).

Hinter der Aufforderung, zu „erwachen“, sich von dem Alten ab- und dem Neuen zuzuwenden, steht selbstverständlich immer eine Form des ideologischen Zwangs, der sich aus dem Anspruch ergibt, als Neuerer aufzutreten. Dass die Veränderungen nicht einfach angenommen werden können, sondern immer zu einem – teils ganz unbewussten – Vergleich mit der Vergangenheit führen, führt Han im Weiteren am Beispiel eines Handwerkers aus, der sich zum Künstler mausert und ins Visier der kommunistischen Kulturpropaganda gerät, die sich seiner Fähigkeiten bedienen möchte.⁴¹⁴ Die Zeitenwende, das neue Wissen, die Veränderungen allerorten, all das wird am Ende einfach mit dem Hinweis abgetan, es handele sich um Verrücktheiten. Auch der Marxismus ist somit eine Verrücktheit, die Gedanken des Handwerkers/Künstlers sind vollkommen auf die alte Welt fixiert, in ihnen gibt es keinen Platz für Neues.

Auf die Frage, wo nun im Wandel der Zeiten das „historische Gedächtnis“ gespeichert sei, kommt Han Shaogong im Eintrag zum örtlichen Liedgut 发歌 zu sprechen.⁴¹⁵ Es wird heimlich und mit versteckten Gesten gesungen. Han vermutete zunächst die Sorge wegen möglicher Anzüglichkeit oder Kritik an der Regierung, doch scheint es sich um ein bereits tradiertes Verhalten zu handeln, das ihm am Schluss unerklärlich bleibt. Die Gesangsinhalte sind unterschiedlich, es geht um die politische Führung – eine Art Gedächtnistraining des „Who’s who“ – doch finden sich auch spaßige, vulgäre Inhalte und Reime auf den Gattenmord, die Liebesnot oder den Sex.⁴¹⁶

411 Vgl. ebd., S. 60.

412 Vgl. ebd., S. 63.

413 Ebd., S. 63 f.

414 Vgl. ebd., S. 231.

415 Hier kommt etwas vom Reichtum zum Ausdruck, wie er sich schon in dem von Feng Menglong (冯梦龙, 1574–1645) gesammelten Liedgut seiner *Berglieder* 山歌 findet.

416 Vgl. Han Shaogong 2011, S. 67 ff.

Dort, wo der Erzähler noch Ausführungen zu bestimmten Sitten aus der Vergangenheit macht, wird ihr Verlust besonders deutlich. Auf den ersten Eintrag zum Drachen folgt unmittelbar eine Fortsetzung (*long* 龙 [*xu* 续]). Es gibt einige Hinweise auf die Symbolik des Drachen, dann kommt der Erzähler auf das Drachenbootrennen zu sprechen. Er erwähnt, dass das Rennen in den Zeiten, zu denen er mit den übrigen „jugendlichen Intellektuellen“ in Maqiao war, bereits als ein aus der alten Tradition stammendes Relikt angesehen und abgeschafft worden sei. In der Erinnerung der Menschen lebt die Tradition jedoch fort, die Bewohner von Maqiao informieren den Erzähler über die Form und Besonderheit des Rennens in ihrer Gegend.⁴¹⁷ Hier entsteht das Bild einer mit reichen, durchaus auch schon mal brutalen, skurrilen Traditionen angefüllten Vergangenheit, der als Einschnitt die Zeit nach 1949 und vor allem die Kulturrevolution entgegensteht. Die erzählte Gegenwart – also die Zeit, aus der der Erzähler heraus seine Geschichte vorträgt – bleibt seltsam unausgeführt, fast leer. Selbst dort, wo ein „übler“, die Würde der Menschen oder ihnen sonst wie zusetzender Brauch nach dem Einzug der Kommunisten abgeschafft worden ist, kommt nicht der Eindruck einer „Verbesserung“ auf. Der Roman ist als besondere Form der Kulturkritik aufzufassen – eine umfassende Kritik an den verloren gegangenen Traditionen, die nicht auf „natürliche“ Weise im Laufe bestimmter sozialer Veränderungen eingetreten sind, sondern auf brutale Art und Weise nach der „Befreiung“ und der „revolutionären“ Erneuerung zustande kamen.

8.7 Zur Hinterfragung von Mythen

Es ist ein besonderes Merkmal der chinesischen Geschichtsschreibung, dass alle Dynastiewechsel von den Historikern im Nachhinein in einen mythisch-übernatürlichen Kontext gesetzt wurden, um die aus zumeist ganz „weltlichen“ Anlässen entstandenen Veränderungen zu erklären und den Eroberern eine besondere Legitimation zu verleihen. Nicht unbedingt um „Mythen“ im wörtlichen Sinne, wohl aber um eine mythenähnliche Verklärung handelt es sich bei den Erzählungen über die politische Zeitenwende in China am Ende der 1940er-Jahre. Das Jahr 1949 – so die offizielle Behauptung – stelle einen Neubeginn für China dar. Ein neues Zeitalter habe damals begonnen, vorbei sei die Zeit der Ausbeutung und Unterdrückung. Dass Menschen und soziale Organisationen sich nicht von dem einen auf den anderen Tag „erneuern“, ist selbstverständlich. Die chinesischen Machthaber haben in den Jahrzehnten nach der Gründung der Volksrepublik alles Mögliche unternommen, um die alten „Lasten“ zu beseitigen, Menschen und Organisationen zur Annahme und Umsetzung der Ideologie zu veranlassen. Han Shaogong geht in seinem Buch immer wieder auf die in der Geschichtsschreibung unberücksichtigt bleibende Phase des Wandels ein. Mit welcher Veränderung beginnt eine Revolution, wann ist der Sturz des alten Systems wirklich abgeschlossen und wie findet man einen Weg zum alltäglichen Geschäft? Sind Mord und Zerstörung im Namen einer Revolution notwendig? Bis zu welchem Maße lassen

417 Vgl. ebd., S. 87.

sie sich rechtfertigen? Han Shaogong gibt auf solche Fragen nicht unbedingt Antworten, aber er lädt dazu ein, sich stärker damit auseinanderzusetzen. Er wählt dazu das unterschiedlichste historische Personal. So beschreibt er zum Beispiel den angesprochenen Wandel in der chinesischen Gesellschaft zur Mitte des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Bettler am Ort, indem er auf ihre Struktur und Hierarchie hinweist. Han geht im Abschnitt „Neunsack“ (九袋, ein Begriff für die Führungsebene unter den Bettlern) darauf ein, wie sich Bettler in der Vergangenheit in Maqiao organisiert haben und in welcher Beziehung sie zu den Händlern standen. Am Ende des Berichts über einen wohlhabenden Bettler mit dem Spitznamen „Neunsackopa“ (Jiu Daiye 九袋爷), der eigentlich Dai Shiqing heißt, zugewandert ist und zu einem örtlichen Bettlerkönig avancierte, heißt es lakonisch:

Dass er später von der Kommunistischen Partei zu einem „reichen Bettlerbauern“ [乞丐富农] erklärt wurde, hat damit zu tun, dass er sowohl ein Ausbeuter war (die ausgebeuteten Bettler unterhalb der Kategorie „Siebensack“ wurden „arme Bettler“ *huazi* 花子 genannt) und zur gleichen Zeit ein Bettler durch und durch [...], sodass man sich nicht anders als mit solch einer wirren und uneinheitlichen Zuordnung helfen konnte. Es war nun mal eine Tatsache, dass er auf der einen Seite eine Ziegelbrennerei samt vier Ehefrauen besaß und auf der anderen Seite doch des Öfteren barfuß und mit zerschlissenem Hemd herum lief.⁴¹⁸

Am Beispiel des Bettlers wird versucht klarzumachen, mit welcher Willkür die Politik damals verfuhr. So mag sich „Neunsackopa“ nicht mit der Einordnung als „reicher Bettlerbauer“ zufrieden geben, er protestiert, hält der Kommunistischen Partei entgegen, dass die Partei offenbar ihre Wurzeln vergessen habe, schließlich war sie doch damals, als sie am Ort erschienen war, auf seine Hilfe angewiesen gewesen. Zur Zeit des Kampfes gegen die Banditen und gegen lokale Despoten seien einzelne Banditen geflüchtet, er, Dai Shiqing, habe mit KP-Vertretern kooperiert, als man ihn aufgefordert habe, auf verdächtige Personen auf den Straßen ein Auge zu haben. Niemals habe Dai Shiqing gedacht, dass die Revolution ihn am Ende selbst als Bettler treffen könne, man ihm gar ans Leder wolle (schönes Wortspiel im Chinesischen: *„geming zui zhong ye ge jiao huazi de ming“* 革命最终也革叫花子的命⁴¹⁹). Dai wird also zu einem Despoten erklärt und kommt in Haft, um durch „richtige Arbeit“ umerzogen zu werden, doch stirbt er, seiner Identität als Bettler beraubt, aufgrund der rigorosen Maßnahmen der „neuen Gesellschaft“ 新社会, Gestalten wie ihn auf den rechten Weg zu bringen.

Interessant ist, wie Han Shaogong diese Zeit des Umbruchs atmosphärisch einfängt. Die Willkür der Partei wird nicht angeklagt, mit einer Gestalt wie dem Bettlerkönig kommt zwar kein rechtes Mitleid auf, doch der Leser spürt in der Art und Weise, wie die Fakten vermittelt werden, dass etwas nicht „richtig“ gewesen ist damals. Angeregt wird damit zu einem neuen, frischen Blick auf die Vergangenheit, verbunden mit dem Wunsch, eine neue Erklärung der Gegenwart zu formulieren.

418 Ebd., S. 123.

419 Ebd., S. 124.

Mit seiner einzigartigen Mischung aus Geschichte und Elementen der chinesischen Religion – vor allem den Vorstellungen von der Wiedergeburt – gelingt es Han Shaogong, den Revolutionsmythenkomplex in einem ganz neuen Licht zu zeigen. Dabei greift der Erzähler tief in die Mentalitätsgeschichte der Menschen am Ort zurück.⁴²⁰ Eingewoben in die Erzählung über die Veränderungen in Maqiao sind jedoch auch allgemeinere, nicht weniger poetische Erläuterungen zum Werden und Vergehen und zum Wesen des Seins.⁴²¹ Han Shaogong gelingt es an diesen Stellen auf eine in der chinesischen Gegenwartsliteratur leider nur selten mit so großer Virtuosität zustande gebrachten Weise, die Brücke zwischen den geschichtlichen Abläufen des Wechsels von der Blüte zum Verfall im Konkreten und den höheren, sinnlich fassbaren „Seinsbefindlichkeiten“ zu schlagen. Es entsteht ein Bild von Weite, Helligkeit und Sonnenschein, Geräusche erklingen, man nimmt Gerüche wahr. „In der Abenddämmerung wabert der goldene Glanz in einer Mischung von heraufziehender Kühle und Feuchtigkeit. [...] Wir wissen, dass dem Leben [生命] etwas von den zahllosen Menschen aus der Vergangenheit innewohnt – nur kennen wir ihre Namen nicht.“⁴²² Der Autor reißt hier das Bild einer von der Seele der Verstorbenen belebten Natur an, Ausgangspunkt ist für ihn der Begriff des „sich Auflösenden“ und „Verteilens“. Er bleibt dabei aber im Geistig-Atmosphärischen, weniger dem Körperlich-Konkreten, an das man bei einer „Beseelung“ auch denken könnte. Denn er schreibt weiter über die Toten:

Ab dem Augenblick, da ihr Puls stillsteht, da ihr Name und ihre Geschichte sich auflösen und zunächst noch als ein Fragment in die Erinnerungen und die Erzählungen der Menschen eingehen, dauert es meist nur wenige Jahre, bis sie sich vollkommen in der Menschheit [人海] aufgelöst haben und eine Rückkehr zu den Ursprüngen unmöglich geworden ist. Die vier Jahreszeiten kehren im Wechsel wieder, der Zeiger einer Uhr dreht sich unablässig im Kreis, es ist nur die Linearität der Vergänglichkeit aller körperlichen [物体] Gegenstände, die sich nicht rückgängig machen lässt und die Absolutheit der Zeit verdeutlicht.⁴²³

420 Der Eintrag „Boss Hong“ 洪老板 etwa erzählt von einer Kuh, bei der es sich um die Wiedergeburt eines ehemaligen reichen Großgrundbesitzers (also einen Klassenfeind) aus einem Nachbardorf handeln soll. Vgl. ebd., S. 234 f.

421 So bringen das Schicksal des Neunsackopas Dai Shiqing und sein Tod den Erzähler zu einem seiner Lieblingswörter, wie er es nennt: „hinscheiden“ – *sanfa* 散发. „Sanfa“ kann in der Hochsprache so viel wie „etwas ausströmen“ oder „sich verteilen“ heißen. Vgl. ebd., S. 126. Etwas weiter im Text geht Han auf das Gegenteil vom „Dahinscheiden“ ein, nämlich dem „Sich-Zusammenfügen“ (*lianjie* 敛结 und *juhe* 聚合), das das Wesen der Existenz ausmache. Aus dem Zusammenstrom von Sperma und Blut sei der Mensch entstanden, ballten sich Wolken, werde Leben bringender Regen gespendet; aus Sandkörnern formte sich Stein und aus Worten entstünden Ideen usw. Sinke die Kraft des Zusammenschlusses, so setze der Tod ein. Manchmal aber, so Han Shaogong bzw. sein Erzähler, komme es dazu, dass die übermäßige Blüte und Verbreitung von etwas das notwendige Maß an Vitalität übersteige und dass die innere Kraft des Zusammenhalts darunter leide, sodass Schwäche (衰) die Folge sei. Vgl. ebd., S. 127.

422 Ebd., S. 126.

423 Ebd., S. 126 f.

„Geschichte“ als Wort für im Fluss der Zeiten aufgetretene Ereignisse ist zu abstrakt und als Hilfsmittel denen überlassen, die später unter Umständen darüber schreiben. Was „Geschichte“ nicht erfasst, das ist die Betroffenheit, das Erleben für jeden Einzelnen, ebenjenes, dem die Menschen konkret ausgesetzt sind. Gewöhnlich blickt der Erlebende, der „Betroffene“ nicht hinauf auf die Ebene der „Geschichte“, auf der sich die größeren Zusammenhänge andeuten, die ggf. in einer Nachbetrachtung durch den Historiker zu zeigen sind. Hierum geht es Han Shaogong in einem weiteren schönen Abschnitt über Zeitwahrnehmung und „Vergangenheit“ mit der Überschrift „Der pockennarbige Ma und das Jahr 1948“ 马疤子以及一九四八年. Vor dem Hintergrund der Entstehung seines Wissens über die Geschichte von Maqiao und seiner Menschen stellt der Erzähler Überlegungen zur Relativität und Subjektivität des Historischen an. Geschichte müsse erst in Form von Erzählungen wieder zum Leben erweckt werden, ansonsten habe es sie nicht gegeben. Daraus leitet der Erzähler ein extrem subjektives Geschichtsverständnis ab, das sich der Möglichkeiten von Gesetzmäßigkeiten entzieht, er kommt zu dieser Schlussfolgerung:

Über die Existenz von Dingen, die uns unbekannt sind, lässt sich nichts sagen. Zumindest haben wir nicht ausreichenden Grund dazu, ihre Existenz zu konstatieren. Vor dem Jahr 1982 war daher das Jahr 1948 des Ma Wenjie für mich nur eine große Leere. Diesem Prinzip zufolge ist das Jahr 1948 von Ma Wenjie und das Jahr 1948 der Menschen von Ma Qiao nicht das 1948, das sich in vielen Geschichtsbüchern findet.⁴²⁴

Zugespißt bedeutet dies dann freilich auch, dass man am Ort die dem westlichen Kalender entnommene Bezeichnung „1948“ nicht gekannt hat, sondern sich mit den in der Gegend gewohnten Beschreibungen behalf. Ihre „Unwissenheit“ schützte die Bewohner von Maqiao freilich am Ende nicht vor den Umbrüchen, die eintraten, als die historischen Ereignisse und Veränderungen sich 1948 nach und nach weiter im Süden ausbreiteten. Dennoch gilt auch hier zunächst die „Unbetroffenheit“.⁴²⁵ Han spricht an der Stelle die Macht der Geschichtsschreibung an und die Frage danach, was wie und in welchem Maße erinnert wird. Er dekonstruiert quasi die offizielle Geschichtsschreibung und die Erinnerung, indem er alles relativiert und ins Subjektive überführt. Am Beispiel der Romangestalt des Pockennarbigen Ma und seines Schicksals beschreibt Han sehr schön in wenigen Szenen und Bildern die Atmosphäre in der Zeit des „Machtwechsels“ an so einem kleinen Ort wie Maqiao, der für zahllose andere Orte zu der Zeit in China steht. Wie plötzlich Banner mit politischen Parolen die Straßen schmücken, wie Gerüchte aufkommen, die Bauern aus den umliegenden Ortschaften

424 Ebd., S. 131. Im Jahr 1982 wurde die Romanfigur Ma offiziell rehabilitiert, vorher galt Ma aufgrund seiner machtvollen Stellung am Ort in der Zeit vor 1949 als „großer Bandit“. Eingeflochten in die Erzählung über Ma und seine einstige Verwicklung in ein Massaker ist ein aufschlussreicher Komplex, in dem es um die Vergangenheitsbewältigung in China geht. Aus dem Massakerort der Vergangenheit wird nach einer Umbenennung eine „Goldgrube“ – möglicherweise ein Hinweis auf die seit geraumer Zeit in China betriebene „Ökonomisierung“ der Erinnerung. Vgl. ebd., S. 149.

425 Vgl. ebd., S. 136.

ten ständig neue Seile herbeischaffen, um Opfer zu fesseln; wie sich Gerüchte verbreiten, denen zufolge täglich Menschen aus dem Kreisgefängnis in die Dörfer gebracht werden, um hingerichtet zu werden. Es entsteht eine Atmosphäre der Unsicherheit, und schließlich beginnen sich die Gerüchte auch gegen Ma selbst zu richten, dem vorgeworfen wird, er richte sein Fähnchen nach dem Wind der neuen Machthaber.⁴²⁶

Zeit ist also nicht einfach „objektiv“ messbar, sie bleibt abhängig von der einzelnen, subjektiven Wahrnehmung 感知. Dabei gibt es nichts einfach „Einheitliches“ und „Wahres“, vielmehr können bisweilen bestimmte Gegenstände oder gar Pflanzen beim Einzelnen konkrete Erinnerungen und Gefühle auslösen, wobei jeder Mensch über andere Erinnerungsbilder verfügt.⁴²⁷ Ebenso gut möglich ist freilich, dass bestimmte, fest im Ablauf der Geschichte verankerte Ereignisse sich einer positiven emotionalen Akzeptanz entziehen und der Eindruck des Verlustes vorherrschend bleibt.⁴²⁸

Geschichte im Sinne einer an die Vergangenheit verlorenen Zeit kann also im wahrsten Sinne des Wortes „schmerzhaft“ sein, Geschichte wird erlitten – körperlich ebenso wie seelisch und geistig. Zentrale Figur im Roman ist sicherlich der Erzähler selbst, der mittels der Wörterbucheinträge auch *seine* ganz persönliche Geschichte entwirft, sich womöglich auch schreibend innerlich befreit. Dass historische Entwicklungen im Prozess von Werden und Vergehen ablaufen, dass das Neue auf Zerstörungen beruht und Ruinen die Fundamente einer Erneuerung zu sein haben, entspricht nicht nur einer ungefähren und fernen geschichtsschreiberischen Logik, sondern wird vom Erzähler tatsächlich so erlebt. Den Hintergrund des Eintrags zu *wowei* 葛瑋 bildet das Geständnis des Erzählers, in seiner Zeit als jugendlicher Intellektueller in Maqiao an Leichenschändungen teilgenommen zu haben und in späterer Zeit von seinem Gewissen geplagt zu werden. *Wowei* steht für einen leuchtend roten pflanzenähnlichen Belag, der Toten im Mund wächst. Er soll sehr nahrhaft sein und lebensfördernde Kraft besitzen. Bei ihrer Suche nach Erdhöhlen zur Lagerung von Lebensmitteln, so das Geständnis, seien die jungen Leute immer wieder auf beerdigte Leichen in unterschiedlichen Verwesungszuständen gestoßen. Gewitzte Ortsansässige unter ihnen hätten dann gezielt in den Mündern der Verstorbenen nach ebendem *wowei* gesucht als einer beliebten und teuren Medizin.⁴²⁹

426 Vgl. ebd., S. 143.

427 Vgl. ebd., S. 154.

428 Im Eintrag „Gemeinschaftseigentum“ 公家 geht es um die Kollektivierung des ursprünglich im Privatbesitz befindlichen Bodens im Dorf. Doch selbst ein Jahrzehnt nach der Kollektivierung identifizieren die Menschen sich immer noch mit dem einst ihnen gehörenden Land. Die Kollektivierung ist ein System, aber sie ist noch kein Gefühl geworden. Vgl. ebd., S. 158 f.

429 Vgl. ebd. ab S. 338.

8.8 Fazit

Wie sehr es Han Shaogong immer wieder gelingt, mit den Einträgen in seinem *Wörterbuch* die Diskrepanzen unserer Zeit eine sinnliche Würde zu verleihen, soll zum Schluss an zwei Einträgen aufgezeigt werden.

Der Mensch lebt in zeit- und raumbegrifflichen Verhältnissen. Gedanken und Gefühle mögen schweifen, sich in Vergangenheit und Zukunft verlieren, aber ein *Dasein* ist nur im Hier und Jetzt möglich. Es ist unser Körper, der uns in *diese* Zeit und in *diesen* Raum zwingt. Wie geht ein Schriftsteller wie Han Shaogong mit diesem Problem um, wie stellt er sich diesem Problem des „Jetzt“? In einem eigenen Eintrag, der die Überschrift „Jetzt“ (*xian* 现) trägt, schreibt Han:

Immer wieder blicken Autoren hinter sich, schreiben über die Gegenwart und sprechen mit den Worten des Jetzt. Jedes Wort, jeder Satz ist eine Intervention für das Hier und Jetzt, empor quellen die Gedanken und Gefühle in eben diesem einen Moment. Immer geht es um das *Jetzt*. Autoren sind überaus stark damit vertraut, im Vergangenen das Heute zu suchen und das Heute im Vergangenen. Ewig leben sie in dem doppelten Schatten der Zeit. Der Widerspruch bei all dem besteht in dem Wunsch, sowohl die Zeit zu entdecken als die Zeit von Grund auf zu verneinen.⁴³⁰

Die Zeit besteht in einer eigenartigen Mischung von Konkretem und Abstraktem, sie ist ein Raum, der durch- und erlebt und dabei auch erfüllt werden muss. In diesem Erfüllten werden plötzlich Brüche deutlich, der Mensch spürt, dass etwas nicht mehr so ist, wie es einmal war. Er tritt heraus aus dieser Zeit, beginnt damit, sie zu charakterisieren und ist damit auf einmal mitten drin in der Moderne.

In dem eigenen Eintrag namens „Flamme“ 火焰 geht der Erzähler näher ein auf wenigstens einen Teilaspekt dieser Zeitfrage, indem er auf den für die Moderne zentralen Spannungsbogen zwischen Aberglauben und Vernunft zu sprechen kommt. „Flamme“ bezeichnet dann einen schwer beschreibbaren Zustand der Moderne, der in etwa der Vorstellung von Sättigung, Zufriedenheit, überheblichem Denken, vielleicht auch einer Illusion entspricht – etwas, das entsteht, weil sich Menschen aufgrund ihres Wissens und ihrer Bildung im Besitz einer Wahrheit glauben und doch am Ende spüren, dass das nicht alles ist und etwas unerklärt bleibt. Es ist die Erscheinung, die in der modernen Philosophie umschrieben wird mit der von vielen empfundenen „Kühle“ der Modernität, da man auf der Rationalität beharrte und viele dazu veranlasste, das „Andere der Vernunft“ zu suchen.⁴³¹ Die These des Erzählers in *Wörterbuch* lautet: Aberglaube und Geisterglaube leben wieder auf, sobald die Vernunft der Menschen außerstande ist, Dinge wie Krieg, Armut, Verschmutzung, Gefühlskälte usw. tatsächlich zu überwinden; wenn also die tiefen inneren Zweifel nicht ausgeräumt werden können.

430 Ebd., S. 311.

431 Vgl. dazu den Abschnitt „Vernunft“ in Schnädelbach 2012, S. 200 f.

Bei den Menschen, die in der von Wissen durchdrungenen Zeit der Moderne leben, gibt es womöglich Formen des Teufels (bitte denken Sie an Bilder der Moderne); vielleicht gibt es Stimmen des Teufels (bitte denken Sie an die Musik der Moderne); vielleicht gibt es eine teuflische Logik (bitte denken Sie an die metarealistischen Gedichte und Erzählungen) ... in einem gewissen Sinne ist die modernistische Kultur der größte im Verborgenen entstandene Komplex des Teuflisch-Geisterhaften in diesem, dem 20. Jahrhundert. [...] Ihre Herkunft speist sich aus der Gesellschaft jener in der Moderne, die über das geringste Maß an Überheblichkeit [niedrigste Flammenhöhe] verfügen: die Menschen vom Lande, die Menschen mit wenig Bildung, die Armen, Frauen, Kinder und Alte, Kranke; Menschen, die Katastrophen erlebten [...] einschließlich jener, die an Geister glauben.⁴³²

Der Geisterglaube ist also von den Menschen selbst gemacht, er beruht auf Träumen, entfaltet wird eine Wirkung, wie sie nach der Einnahme von Drogen oder dem Genuss von Alkohol entsteht.⁴³³ Das Fazit des Erzählers:

Wenn die Menschen etwas zu sehen wünschen, dann wird dieses Etwas auch eines Tages zum Vorschein kommen. Die Menschen haben dann zwei Mittel, es Wirklichkeit werden zu lassen: In Zeiten, da die Sättigung, Überheblichkeit groß ist [hohe Flamme], bedient man sich zur Verwirklichung der Revolution, der Wissenschaft und der wirtschaftlichen Entwicklung; ist dies nicht so [d. h., ist die Flamme niedrig], so bedient man sich der Illusion [*menghuan* 梦幻].⁴³⁴

In dem Begriff der Flamme verbirgt sich also auch ein Zusammenhang von Vernunft und Gefühl, d. h. der inneren Bereitschaft, sich auf etwas Neues, Veränderungen und also „das Moderne“ einzulassen.

432 Han Shaogong 2011, S. 286.

433 Han Shaogong thematisiert Dinge aus dem Bereich des Übersinnlichen an verschiedenen Stellen in seinem Buch und berücksichtigt dabei die unterschiedlichsten Kontexte. So geht es im Eintrag „Todesomen“ 飘魂 um den Tod des am Ort für seinen Geiz bekannten Zhaoqing (ab S. 364). Die Bereitschaft zum Aberglauben und dazu, auch abwegige, unwissenschaftlich erscheinende Dinge als „rationale“ Erklärungen für nicht erklärbare Ereignisse heranzuziehen, entsteht (so muss man Han wohl an der Stelle verstehen), wenn nicht streng und nüchtern und nur der „Wahrheit“ gemäß verfahren wird. Der „Aberglaube“ als Form einer vereinfachenden, aber nicht zwangsläufigen Welterklärung. Todesomen können sich nach den Vorstellungen in Maqiao ganz unterschiedlich ausdrücken. Sie können eine Geste ebenso sein wie ein Hinweis im Traum.

434 Ebd., S. 288.

9 Die Zwiespältigkeit des Alltags. Can Xue und ihr Roman *Die Straße der fünf Gewürze*

Man kann sich kaum einen größeren Unterschied vorstellen als den zwischen der Literatur Han Shaogongs und der der Schriftstellerin Can Xue 残雪. Han Shaogong, belezen und welterfahren, fühlt sich – das teilt sich aus vielen seiner Arbeiten und dem *Wörterbuch* mit – der Geschichte, Sprache und Kultur Chinas in höchstem Maße verbunden. Aus den zutiefst im Lokalen verwurzelten Quellen schöpft Han, um eine neue, andere, innovative Erzählung zu schaffen, in der sich auch für die Zukunft ein Raum auftut. Sich selbst und die Person des Künstlers nimmt Han Shaogong dabei weitgehend zurück. Mit seinem *Wörterbuch* hat er ein Werk der Weltliteratur geschaffen, das den Einflüssen, die es von der Welt erhalten hat, Raum gibt und dennoch weiterhin eine starke Bindung an die Traditionen Chinas erkennen lässt.

Im Gegensatz dazu hat Can Xue einen anderen Weg eingeschlagen. Auch ihr Werk bleibt (wenigstens aus der Sicht des Literaturwissenschaftlers) zweifellos immer noch eng mit China und seiner Tradition verbunden, doch siedelt sich die Autorin selbst viel stärker unter den Vertretern der großen Meister klassischer und moderner westlicher Literatur an.⁴³⁵ In weit höherem Maße als vielen ihrer Landsleute geht es Can Xue nicht um für den Leser wiedererkennbare „nationale“ Kontexte, sondern um die Gültigkeit literarischer Maßstäbe. Daher strebt sie mittels einer „reinen Literatur“ 纯文学, welche von anderen nicht einfach zu imitieren ist, nach „Unnachahmlichkeit“. „Reine Literatur“, so wie Can Xue sie im Gegensatz zur Vulgärliteratur versteht, unterwirft sich keinem „nationalen“ Anspruch. Can Xue bekennt sich damit zur Wurzellosigkeit 无根 ihrer Literatur, soweit es die chinesische Tradition betrifft, bzw. sie beansprucht für sich eine Freiheit, die in ihren Augen nur erlangt werden kann, wenn bestimmte „giftige Wurzeln“ gekappt werden.⁴³⁶ Verfolgt man die programmatischen Schriften Can Xues, in denen sie auf ihre klassischen europäischen Wurzeln hinweist, so ist schwer einzuschätzen, wie viel von der westlichen Tradition wirklich verstanden und angenommen wurde oder nur – quasi zur Blendung des Publikums – aufgesetzt und vorgetäuscht ist. Woran es Can Xue – glaubt man ihren Äußerungen – jedenfalls nie gemangelt hat, das ist Selbstbewusstsein. In der Gewissheit, anders zu schreiben als die meisten Autoren ihrer Generation, hat sich Can Xue über die Jahre zu einer gnadenlosen Kritikerin der Literatur und Kultur Chinas gemausert. Es scheint fast, als würde sie den Status als

435 Vgl. Can Xue 2007a. Der Band enthält u. a. zwei längere Kapitel über Cans Lektüreerfahrung bei der Auseinandersetzung mit dem Werk Shakespeares und Goethes *Faust*.

436 Vgl. dazu die Angaben in einem der Texte der Interviews, die mit Can Xue geführt wurden, in: Can Xue 2007b, S. 8. Auf den Seiten 3 bis 100 finden sich Interviewtexte, auf die angegebenen Interviewer wird hier nicht verwiesen. Ein Datum wird in keinem der Interviews genannt. Die Qualität der einzelnen Interviews ist sehr unterschiedlich, es kommt immer wieder zu Wiederholungen. Der Band enthält weiterhin eigene Texte Can Xues zur Literatur, Rezensionen von ihr sowie Beurteilungen ihres Werks durch andere Schriftsteller.

Außenseiterin genießen. Gelegentlich taucht eine Tendenz zur Selbstüberschätzung, ja geradezu zum Größenwahn auf. Mit einer gewissen Selbstgefälligkeit bekundet sie etwa ihre Zugehörigkeit zur Literatur, die dem Modernismus verpflichtet ist, sieht sich aber im selben Atemzug in der Tradition von Autoren wie Cervantes, Shakespeare, Dante und Goethe stehen, erwähnt Vertrautheit mit den Geschichten der Bibel und betont, noch weiter in die Literatur der europäischen Antike vordringen zu wollen, nennt die Epen Homers als künftige Lektüre. Dabei fällt auf, dass Can Xue die Art und Weise des Einflusses nie genau erklärt, *nur* auf die Literatur gemünzt ist er mit Sicherheit nicht, dies macht folgende Äußerung deutlich: „Unbewusst habe ich immer Nahrung aus dem Westen aufgesogen. Erst in diesen Jahren ist mir klar geworden, dass ich mit den Waffen der Fremden [异国的武器] dagegen ankämpfe, dass unsere Tradition von meiner Individualität [我个性] Besitz ergreift.“⁴³⁷ Aussagen wie diese lassen sich womöglich aus einem Schutzbedürfnis heraus erklären, und es scheint eine zumindest von ihr selbst gefühlte Nähe zur Tradition des Westens zu sein, die ihr Selbstbewusstsein verleiht.⁴³⁸ Verbunden mit der These, dass es der chinesischen Kultur an der Kraft zur Selbsterkenntnis 自我认识 mangle und China daher nicht in der Lage sei, seine Probleme selbst zu lösen, sieht Can Xue eine der wichtigsten Aufgaben darin, „westliche Gedanken zu importieren und zu verdauen [消化]“.⁴³⁹ Wie viel von der fremden literarischen Nahrung Can Xue „verdaut“ hat, ist letztlich schwer einzuschätzen. Mit Befremden – oder schon mit Belustigung? – liest man etwa im Zusammenhang mit Can Xues Erklärungen zum Einfluss des Magischen Realismus ihre Behauptung, sie sei die einzige in China, die das Werk von Borges verstanden habe.⁴⁴⁰ Can Xues Angaben zur Aneignung aus dem Westen stammender Ideen, Stile und Motive bleiben in vieler Hinsicht fragwürdig, unsensibel und oft allzu schnell daher gesagt. Wie nah kann man einer fremden Kultur literarisch wirklich kommen, wie viel von ihr verstehen, wenn man sich nur auf Übersetzungen beruft? Cans Stellungnahme, die sie als Abwehr von Vorwürfen seitens der Sinologie vorbringt, ist jedenfalls eindeutig.⁴⁴¹ Zwischen den Fremdsprachenfähigkeiten und der Kreativität chinesischer Autoren lasse sich kein Zusammenhang herstellen, die westliche Kultur lasse sich auch durch Übersetzungen kennenlernen und beurteilen. Can Xues Ansicht, als Literaturwissenschaftlerin – als

437 Ebd., S. 19.

438 Vgl. ebd., S. 63.

439 Ebd., S. 20.

440 Vgl. ebd., S. 74. Zum Werk von Borges führt Can Xue an, dass es von vielen nicht verstanden sei. Über Llosa heißt es, er sei ein zweitrangiger Autor, der Borges nicht verstanden habe. In der Zweitrangigkeit sieht Can den Grund für die Erlangung des Nobelpreises. (Vgl. ebd., S. 18) Marquéz beschreibt ihr immer noch zu viel Äußeres und Oberflächliches. Sie dagegen – so Can Xue – interessiere sich nur für die innere Welt (内在的世界), in ihren Werken gehe es darum, die Störungen durch die oberflächliche Welt zu beseitigen.

441 Der Name des deutschen Sinologen Wolfgang Kubin wird zwar nicht genannt, aber es tauchen Aspekte einer von ihm vor einigen Jahren angestoßenen Diskussion auf. Dabei ging es um die fremdsprachlichen Fertigkeiten chinesischer Gegenwartsautoren, die sich nicht mit denen von Schriftstellern der älteren Generation wie Zhang Ailing, Lin Yutang und Hu Shi messen ließen. Can Xue spricht dem deutschen Sinologen an der Stelle die Urteilsfähigkeit ab. Vgl. ebd., S. 10.

die sie sich auch versteht – nur „ein wenig Englisch“ verstehen zu müssen, dürfte jedenfalls bei seriösen Wissenschaftlern großes Befremden hervorrufen.⁴⁴² Vermutlich sollte man dabei auch nicht jedes Wort von Can Xue auf die Goldwaage legen. Klar wird an der Stelle und im Folgenden, dass es Can Xue weniger um philologische Details geht und darum, dem „ursprünglichen Geschmack“ einer fremden Sprache nachzuspüren. Vielmehr versteht sie sich als „Universalistin“. Das Gemeinsame in den Werken der Literatur in Ost und West bleibe unabhängig von der sprachlichen Verkleidung erkennbar, gleichgültig, ob sie die Werke des Westens in Übersetzungen lese oder Leser aus dem Westen östliche Literatur in westlichen Übersetzungen rezipierten. Can Xue zufolge wiegt der Gewinn an Kenntnis über das Verbindende und Gemeinsame den Verlust an „Originalgeschmack“ auf. Bestätigt sieht Can ihre These vom universellen Ton der Literatur durch die große Akzeptanz, auf die ihre Werke bei den „anspruchsvollen Literaturlesern im Westen“ 西方爱好文学的高级读者 stießen.⁴⁴³ Can hält ihre Werke gerade deshalb für sehr gut übersetzbar in fremde Sprachen, weil sie etwas die Menschheit Verbindendes zum Inhalt hätten.⁴⁴⁴

9.1 Ein neues psychologisches Kleid für China. Can Xues Leben und Rolle in der chinesischen Gegenwartsliteratur

Die Avantgarde-Autorin Deng Xiaohua 邓小华, deren Pseudonym Can Xue so viel wie „Schneerest“ bedeutet,⁴⁴⁵ fand vor allem in den 1980ern im Westen starke Beachtung. Geboren wurde Can 1953 in der südchinesischen Stadt Changsha, der Provinzhauptstadt von Hu‘nan. Der Familienhintergrund war intellektuell geprägt, ihr Vater wurde

442 Bezüglich ihrer Rolle als Literaturwissenschaftlerin gibt Can Xue an, in der Vergangenheit fünf Bände mit Aufsätzen zu westlichen Literaturklassikern verfasst zu haben. Bände zur US- oder der Literatur Japans lägen bereits vor oder würden veröffentlicht. Sie lese keine Originale, sondern englische Fassungen (ob sie die englischen Werke im Original liest, ist unklar, jedenfalls scheint sie Übersetzungen aus dem Englischen angefertigt zu haben). Bei der Lektüre gleiche sie die Originalfassung mit der englischen Version ab. Ihr simples Urteil lautet: „Ich betreibe Forschung, da reicht es, wenn man ein wenig Englisch versteht. Für Autoren, die keine Forschung betreiben, ist die Beherrschung einer Fremdsprache nicht wichtig.“ Vgl. Can Xue 2007b, S. 10.

443 Vgl. ebd., S. 11. Eine Anzahl von literarischen Texten Can Xues ist bereits in westliche Sprachen – zumal ins Englische – übertragen worden, vgl. dazu etwa *Dialogues in Paradise* (Northwestern University Press, 1989), *Old Floating Cloud: Two Novellas* (Northwestern University Press, 1991), *The Embroidered Shoes* (Henry Holt, 1997), *Blue Light in the Sky and Other Stories* (New Directions, 2006) und *Vertical Motion* (Open Letter, 2011).

444 Vgl. ebd., S. 73.

445 Can Xue selbst übersetzt ihren Namen mit „the dirty snow that refuses to melt“ – fraglos eine Anspielung auf das Widerständige, Unangepasste ihres Lebens. Gelegentlich lässt die Autorin durchblicken, dass sie sich für „schmutzig“ hält und dies durch die von „Restschnee“ hervorgerufenen Assoziationen für ausgedrückt fühlt. Vgl. dazu u. a. die Angaben in einem Interview, das sie im Sommer 2001 Laura McCandlish gab. Vgl. McCandlish 2002.

nach Gründung der VR China zum Direktor einer Verlagsgesellschaft ernannt, welche die „Neue Hunan-Zeitung“ (Xin Hunanbao) herausgab. Im Jahr 1957 stempelte man ihn als Rechtsabweichler ab.⁴⁴⁶ Es dürfte mit diesen aufgrund der zeitgenössischen Politik schwierigen familiären Umständen und dem Ausbruch der Kulturrevolution 1966 zu tun haben, dass Can Xue nur kurze Zeit die Mittelschule besuchte und später als Barfußärztin, Arbeiterin und Aushilfslehrerin tätig war. Im Jahr 1980 zog sie mit ihrem Mann eine private Schneiderei auf, ab 1985 konzentrierte sie sich auf ihre Arbeit als Schriftstellerin.⁴⁴⁷

Dass es in China (trotz einer ganzen Zahl weiterer Veröffentlichungen in den zurückliegenden Jahren)⁴⁴⁸ stiller und stiller geworden ist um die Autorin, dürfte ganz unterschiedliche Gründe haben. Zum einen hat Can Xue aufgrund ihres zu westlichen Stils frühzeitig viele Erwartungen der chinesischen Leser enttäuscht, welche nicht bereit waren, sich mit ihrem Werk weiterhin eingehender zu beschäftigen.⁴⁴⁹ Doch taten sich auch westliche Sinologen zunächst schwer. Wolf Baus, ein früher Kenner und Übersetzer der Erzählungen Cans schreibt dazu: „Can Xues Erzählung transportiert kein *Dao*, hat, wie gesagt, nicht einmal eine eindeutige Aussage. Auch ich suchte die anfangs noch, witterte überall Symbole, fragte mich bei allem, *wofür* es wohl stehe.“⁴⁵⁰ Diese Unsicherheit beim Leser – so viel sei bereits an dieser Stelle angekündigt – bleibt auch bei der Lektüre späterer Werke erhalten. Can Xues poetologisches Verständnis gründet sich nicht auf Klarheit, Verständlichkeit oder eine auch nur annähernd durchschaubare Symbolik. Vielmehr legt sie es darauf an, den Leser hinzuhalten und zu verunsichern. Can Xues Texte kommen weitgehend unstrukturiert daher. Es wird nicht unbedingt ein Lesevergnügen geboten in dem Sinne, dass es den Leser mitreißt. Die Autorin entwickelt keine Stoffe, verzichtet in der Regel auf Spannungsbögen. Baus hat daher den Lesern geraten, Can Xues Texte wie Lyrik zu lesen, in kleinen Portionen.⁴⁵¹

446 Vgl. dazu die Angaben im Vorwort von Wolf Baus: „Can Xues Berichte aus der Wildnis“, in: Can Xue 1996, S. 10.

447 Vgl. dazu die Angaben bei Wedell-Wedellsborg 1994, S. 8, Fußnote 4.

448 Vgl. etwa den im Jahr 2008 erschienenen Roman *Grenze* 边疆 (Can Xue 2008), der autobiografische Züge trägt, und eine von Can Xue selbst zusammengestellte Sammlung ihrer Prosaschriften (Can Xue 2009). Vgl. außerdem Can Xue 2013. Bei Can Xue 2014 handelt es sich um einen Band mit Kurzgeschichten von Can Xue, die zwischen 2003 und 2013 erschienen sind.

449 Vgl. Can Xue 2007b, S. 4.

450 Wolf Baus: „Can Xues Berichte aus der Wildnis“, in: Can Xue 1996, S. 9.

451 Vgl. ebd., S. 12. Susanne Posborg beschreibt dieses eigenartige Fluidum, das von Can Xues Erzählungen ausgeht, folgendermaßen: „There is narrative movement but very little narrative plot, that is logic of actions forming temporal sequences. There seems to be only motion between mental conditions and sensual impressions, which leaves the reader in a similar state as that of her characters, constantly groping around, trying to catch hold of something, just to discover that whatever might have been has disappeared. Even the writer herself seems to have disappeared, seems to have taken flight into the mad universe of her characters, handing the story over to its own telling, its own writing“ (Posborg 1993, S. 91). Auch Can Xues Schriftstellerfreund He Liwei, der wie die Autorin aus der Provinz Hu’nan stammt, bescheinigt Can: „Ihre Geschichten sind unverständlich“ (ebd., S. 92).

Can Xues Werk – dies gilt für *Straße der fünf Gewürze* 五香街 ebenso wie für eine ganze Reihe von früheren literarischen Texten – ist nicht ohne den Bezug zu den 1980er-Jahren zu verstehen. „In der Lage, in der Menschen ihre geistige Existenz aufgegeben haben, hat sich Can Xue dem Schreiben zugewandt.“ Mit diesen Worten bemühte sich ein früher Kenner ihres Werkes darum, dessen Eigentümlichkeit mit Blick auf den Entstehungshintergrund zu erfassen.⁴⁵² Wie viele Autoren ihres Alters, so war auch Can Xue angefressen von den überlieferten Formen des „realistischen“ Erzählens, das sich häufig auf das Äußere beschränkte, Bewegungen in der Welt des Sichtbaren erfasste und Fragen nach inneren, psychischen Abläufen oftmals ausklammerte. Can Xue fand mit ihren Romanen und Erzählungen eine Lücke, indem sie „in der irrationalen Welt des Bewusstseins der Existenz der Vernunft nachspürte und nach einem Anker für die Bewusstseinsfragen suchte“.⁴⁵³ Sie drehte den Spieß also um: Indem sie in ihrem Werk den Aspekt der Erfahrungswelt, die für realistische Literatur von zentraler Bedeutung ist, vermied, wandte sie sich vielmehr den Aspekten des Selbstbewusstseins zu, legte ihrem Werk den von „realistischen“ Autoren oft vernachlässigten Aspekt der Innerlichkeit zugrunde. Alles spielte sich sozusagen im Geistig-Seelischen ab, die erfahrbare körperliche Welt war kein Thema. Was Can Xue suchte, war das irrationale Spontane und Dunkle: „[...] ich setze bewusst den Verstand ein, um die Wünsche zu zügeln, damit ich in diesen Zustand gelange.“⁴⁵⁴ Welche Form von Neuland Can Xue dabei wenigstens aus der Sicht von Experten beschritten hat, macht die folgende Einschätzung von Bewusstheit à la Can Xue im Vergleich mit der Bewusstheit des realistischen Stils in der Literatur deutlich:

Das, was realistische Autoren „Bewusstsein“ nennen, ist weder die reine Bewusstheit einer Figur im Werk noch ist es das Bewusstsein des Autoren-Ich. Vielmehr handelt es sich dabei um jene Form des Bewusstseins, die über dem Werk schwebt und sozusagen von der Gesellschaft sozialisiert worden ist. Es ist ein Bewusstsein, das den Moralvorstellungen der Gesellschaft angepasst ist, das Modell einer in Floskeln gekleideten weltlichen Vulgarität.⁴⁵⁵

Man spürt dieses verzweifelte Ringen um ein „Ich“ jenseits der Bestimmbarkeit durch Größen wie „Gesellschaft“, „Familie“, „Staat“ usw. heute bei vielen VR-chinesischen Schriftstellern und Intellektuellen. Jedenfalls gehört Can Xue fraglos zu denen, die die Suche nach dem „Selbst“ am weitesten vorangetrieben haben und einen radikalen Weg ohne Kompromisse gegangen sind. Dabei scheut sie auch nicht vor vollkommen unorthodoxen Einschätzungen zurück, etwa wenn sie in China ein „riesiges Reservoir an Unterbewusstsein“ 潜意识的大大宝库 ausmacht, dessen Ursprung in der Unterdrückung liege. Leider jedoch werde dieses Reservoir nicht kreativ genutzt, es sei zu

452 Vgl. Shierwu 十二屋: „Die Bedeutung von Can Xues Romanen und ihr Funktionsmechanismus“ 残雪小说的意及生成机制 im Anhang zu Can Xue 2007b, S. 253.

453 Ebd., S. 252.

454 Can Xue 2007a, S. 87.

455 Can Xue 2007b, S. 254 f.

einer Müllhalde geworden, da die chinesischen Autoren sich weigerten, vom Westen zu lernen.⁴⁵⁶

Man kann Can Xues Rolle in der chinesischen Gegenwartsliteratur von verschiedenen Seiten aus betrachten und dabei unterschiedliche Quellen zurate ziehen. Infrage kommen literaturgeschichtliche Erörterungen ebenso wie literaturwissenschaftliche Betrachtungen, Buchbesprechungen usw. Zunächst einmal fällt auf, wie stark sich Can Xue aus einer Position der Abgrenzung heraus definiert, die programmatischen Charakter besitzt. Darüber hinaus macht sie literarische Entwicklungen allerdings auch an Erscheinungen der Zeit fest. So konstatiert Can Xue mit Blick auf die Misere der Literatur in den 1990ern: „Der unzureichende Zustand, in dem sich das sogenannte neue Denken [所谓新思想] in den 1980ern präsentierte und die übermäßige Abhängigkeit von alten Traditionen mussten in den 1990ern zwangsläufig zu einem Verfall führen.“⁴⁵⁷ Probleme aus den 1980ern seien in das neue Jahrzehnt verschleppt worden, überhaupt seien Literatur und Denken in den 1980ern noch zu sehr mit der Tradition und der Macht 权势 verbunden gewesen. Dieser Hinweis auf ein Phänomen der Macht ist interessant, da er sich an verschiedenen Stellen in Can Xues Schriften findet, wobei deutlich wird, dass Can die Literatur und speziell sich selbst als Opfer und Spielball bestimmter Kräfte in der Gesellschaft begreift. Diese Verbindungen und Abhängigkeiten kommen nun Can Xue zufolge nach und nach zum Vorschein, sie veranlassen – so ihre These – insbesondere einige junge Menschen zum Nachdenken über die Verfassung ihrer Kultur und Gesellschaft. Can wird bei diesen Ausführungen – wie sonst auch – leider nicht konkret, deutet nur an, aber die Richtung der Kritik gegenüber einer „geheimnisvollen Macht im Land“ – wie sie es nennt – ist deutlich und hat fraglos auch politische Implikationen.

Es ist nicht ganz einfach auszumachen, wo genau sich Can Xue angesichts all der vorhandenen Strömungen verortet. Man wird sie aber nicht falsch verstehen, wenn man ihr Beharren auf einer Sonderrolle als Plädoyer für die Ausnutzung vorhandener Spielräume versteht. Indem die Autorin sich nicht – wie sonst oft üblich – darauf festlegen lässt, eine bestimmte Botschaft zu verkünden, gewinnt sie in den Augen des literarischen Establishments etwas Unberechenbares. Gefragt war in der Regel – so führt Can Xue aus – vor allem eine bestimmte Form der Konkretheit: Immer wieder hatte man darauf hingewiesen, was ein Werk „verkünde“ 宣扬, was es „offenlege“ 揭露 und wofür man – ableitend daraus – eintreten solle 提倡 usw. Doch wurde auf diese Weise niemals richtig klar, worum es sich bei einem Werk tatsächlich handelte. Can Xues Vorbehalte gegenüber der literarischen „Tradition“ der 1980er sowie das von ihr gepflegte literarische „Unklarbleiben“ haben hier weitgehend ihren Ursprung. Im Gegensatz zu einer Reihe von Literaturkennern, die die 1990er-Jahre zu einer Hochzeit der Literatur erklärten, sieht Can in der Schwäche dieser Zeit eben schon den Grund für die literarische Erschöpfung im 21. Jahrhundert. Autoren weigerten sich oder besäßen einfach

456 Vgl. Can Xue 2007a, S. 89. Can Xue tritt bei der Auseinandersetzung mit dem Ich und der Schaffung einer literarischen Tiefenstruktur für eine „totale Verwestlichung“ ein, nur so seien Fortschritte zu erzielen. Ihre These, dass es eine „Literatur des Menschen“ 作为人的文学 im alten China nicht gegeben habe, knüpft an die Diskussionen der Bewegung vom 4. Mai 1919 an. Vgl. ebd., S. 80.

457 Can Xue: „Erneute Erwiderung von Can Xue“ 残雪再回应, in: Can Xue 2007b, S. 138.

nicht das Talent, weiter in den Tiefen ihrer Seelen zu bohren. Auch die Themenliteratur neige sich mittlerweile dem Ende zu, bis auf einige Tabuthemen sei über alles berichtet worden: Sex, Homosexualität, Verrücktheit, Übernatürliches, Kannibalismus usw.⁴⁵⁸

Nicht nur mit den gewöhnlichen chinesischen Lesern hat sich Can Xue in der Vergangenheit schwergetan, auch mit der Wahrnehmung durch die Literaturkritiker in ihrer Heimat hatte sie immer wieder ihre liebe Not. Seit einigen Jahren werden Can Xues neu erschienene Bücher von den Rezensenten geflissentlich übergangen. Die Autorin selber führt als Grund an, einflussreiche Persönlichkeiten in der literarischen Szene Chinas stünden ihr ablehnend gegenüber.⁴⁵⁹ Für eine Würdigung der Entwicklungen, die ihr Werk im Laufe der Jahre durchgemacht habe, fehle den Kritikern das Verständnis. Späte Werke wie etwa *Die letzte Liebhaberin* 最后的情人 (2005) seien von der Kritik gar nicht wahrgenommen worden, obwohl das Buch sich sehr gut verkauft habe.⁴⁶⁰

Auf die chinesische Literaturkritik mag man zugegebenermaßen nicht viel geben, doch es verwundert nicht, dass Can Xue im chinesischen Literaturbetrieb ins Abseits geraten ist. Hier lohnt ein Blick auf ihre Rolle als vehemente Kritikerin ihrer Schriftstellerkollegen. Es ist zunächst einmal schwer einzuschätzen – und auch nicht Ziel dieser Erörterungen –, ob sich Can Xues Werke im Laufe der Zeit tatsächlich verändert haben und gerade deshalb den Kritikern unzugänglich geblieben sind. Fest stehen jedoch dürfte, dass Can Xue ihrem avantgardistischen Stil in der Literatur treu geblieben ist, wohingegen die große Zahl der Avantgardisten in der Literatur der 1980er wie Yu Hua, Su Tong oder Ge Fei in ihren Romanen und Erzählungen weitgehend zu dem gefälligen (und besser verkäuflichen) Stil der Vergangenheit zurückgefunden haben. In einer stilistisch weitgehend an den Mainstream angepassten Umgebung von Erzählern mag es leicht sein, eine avantgardistische Sonderrolle zu beanspruchen. Für die im Literaturbetrieb mitgewachsenen Kritiker dagegen bleibt Can Xues Stil überkommen und stellt ein Relikt aus der Zeit nach der Öffnung dar. In der auf ständige Neuheiten hin ausgerichteten Branche kann Can Xue nur durch Inanspruchnahme einer Rolle als Randfigur bestehen. Für die Kritiker ist sie out, ein Überbleibsel des Literaturbetriebs der 1980er-Jahre. Can Xues avantgardistische Attitüde scheint aus der Zeit gefallen zu sein, da sie mit Themen wie Schwäche, Müdigkeit und Unfähigkeit an die Übel der nachmaoistischen Zeit erinnert und einen Anachronismus pflegt, anstatt der verordneten Aufbruchsstimmung zu genügen.⁴⁶¹ Wenn Can Xue mit ihrem Werk noch irgendwo Anklang findet, dann vor allem bei den Jungen, Unzufriedenen und Desillusionierten. Ihre Erzählungen sprechen am ehesten noch jene an, die gegen die erstickende Tradition sind, die entmutigt wurden oder sich – ausgestattet mit einem befreienden Zynismus – auf die Suche nach neuen Wahrheiten gemacht haben.⁴⁶²

458 Vgl. Deng Xiaomang 邓晓芒: „Wo die Schriftsteller ihre Wurzeln haben – zur Kritik an *Ruyan*“ 作家的根在哪里 – 从《如焉》的评论谈起, in: Can Xue 2007b, S. 240.

459 Vgl. Can Xue 2007b, S. 15.

460 Vgl. ebd., S. 71.

461 Vgl. Cai 1997, S. 57.

462 Vgl. zu dieser Frage der Rezeption Ronald R. Janssen: „Can Xue’s ‚Attacks of Madness‘“, Nachwort zu Can Xue 1989, S. 165.

Can Xue ist sich bewusst, dass die Anpassungen der Schriftstellerkollegen aus ihrer Generation an den allgemeinen Publikumsgeschmack ihr selbst breiten Raum für Kritik bieten, und sie nutzt diesen Raum mit spürbarer Lust. So kritisiert Can vehement die fehlende Entwicklung vor allem unter den bekannten Autoren der 1980er-Jahre, die einst mit guten Vorsätzen aufgebrochen seien, sich dann jedoch nicht weiter entwickelt, ja, sogar Schritte zurück in die Vergangenheit unternommen hätten. Als prominentes Beispiel führt sie Wang Meng an, einen der nach ihren Worten talentiertesten Schriftsteller jener Generation. Er sei der westlichen Kultur offen gegenübergestanden, habe damals einige kritische und künstlerisch anspruchsvolle Werke vorgelegt. Wangs literarische Erscheinung im neuen Jahrhundert dagegen sei enttäuschend, mit seiner stimmigen, auf Harmonie ausgerichteten Gedankenwelt versuche er, Einfluss auf die Jugend zu nehmen. Das klinge alles sehr „amtlich“ 为官之道, entspreche kaum „Modernem“, gebe keinen Ausdruck von „inneren Kämpfen“ 内心斗争, habe keine gedanklichen Widersprüche aufzuweisen und zeige schlichtweg keine Tendenz zur Selbstanalyse auf 自我解剖.⁴⁶³ Das literarische Werk A Chengs 阿城 steht Can Xue zufolge stellvertretend für viele andere, die gefangen bleiben in der Tradition und es ablehnen, bestimmte Einflüsse aus dem Westen zur Kenntnis zu nehmen und sich vor diesem Hintergrund weiterzuentwickeln:

[...] dass verbindende und gemeinsame Maßstäbe [通约性] für die Literatur abgelehnt werden und dass lokale Kultur zur Literatur erklärt wird, ist bedauerlich. Die chinesischen Literaten sind zum größten Teil derart eng und beschränkt, viele Leute erkennen nicht an, dass es eine Literatur über nationale und rassische Grenzen hinweg gibt [超越国界, 人种的文学]. Auch akzeptieren sie nicht, dass gemeinsame literarische Maßstäbe existieren [共同的文学标准], weil dies unseren Vorfahren immer unbekannt gewesen ist. Es heißt, wir lebten jetzt in der Zeit der Postmoderne, da sei das Nichtvorhandensein von Maßstäben der ganz normale Zustand. In der Tat gibt es eine zufällige Übereinstimmung zwischen dieser Art des literarischen Nihilismus [文学上虚无主义] und bestimmten Konzepten der Postmoderne. [...] Werke, die sich nur auf Lokales, lokale Legenden, Sitten und Bräuche stützen, werden langfristig keine Leser finden – gleich ob in China oder im Ausland.⁴⁶⁴

Liest man diese polemischen Kritiken, so wird unabhängig von der jeweiligen Richtigkeit und Angemessenheit deutlich, dass Can Xue in China eine literarisch Fremde geblieben ist, eben weil sie mit der Fremdheit kokettiert, ihren Landsleuten einen Spiegel vorhält und sie der „Weltfremdheit“ bezichtigt. Das kommt nicht gut an in Zeiten, in denen man im nationalen Diskurs schon seit geraumer Zeit um Identität ringt. Can Xue wendet sich zum Beispiel ganz entschieden gegen die offiziellen Tendenzen wie die in den frühen 1990ern auf den Weg gebrachte Suche nach der „nationalen Essenz“

463 Vgl. Can Xue 2007b, S. 4 f.

464 Ebd., S. 5. Stellvertretend für den kollektiven Rückschritt der gesamten chinesischen Literatur ihrer Zeit geht Can Xue auf das Beispiel Yu Huas ein (auch Ge Fei schneidet nicht besser ab). Vgl. ebd., S. 81

国粹 – die Literatur werde dadurch zu flächig, sie besitze keine Tiefe, keinen „geistigen Raum“ 精神境界.⁴⁶⁵ Can tritt dafür ein, sich als Schriftsteller und Intellektueller intensiv mit der westlichen Tradition zu beschäftigen, denn die eigene Kultur lasse sich nur mit den „Waffen einer fremden Kultur“ 采用异域的武器 kritisieren, um schließlich eine literarisch-kulturelle „Neugeburt“ 新生 zu erleben.

Auch Chinas erster Literaturnobelpreisträger, Gao Xingjian, bekommt auf diesem Wege sein Fett weg. Er sei nur ein vorgeblicher Vertreter der literarischen Avantgarde. Gaos *Seelenberg* 灵山 sei vollkommen der chinesischen Tradition zuzurechnen.⁴⁶⁶ Den Einwand, Can Xue und Gao Xingjian würden doch beide „Seelenliteratur“ 灵魂的文学 verfassen, lässt die Kritikerin nicht gelten. Can hebt die Verschiedenheit ihres Werkes gegenüber dem von Gao hervor, dieser schreibe in einem Stil der „rustikalen Gelehrten“ 土大夫, weise zudem keine individuelle Kreativität auf. Von sich selbst dagegen sagt Can, sie sei vollkommen individualisiert.⁴⁶⁷

Irritiert, ja verunsichert, fragt man sich bei der Lektüre ihrer so extrem formulierten Ansichten, was diese Autorin letzten Endes antreibt. Zugegeben, man begibt sich auf ein schwieriges Feld, wenn man versucht, die Verbindung zwischen Kunst und Wahnsinn im Werk oder anhand von Äußerungen eines Autors nachzuweisen. Vor allem (männliche) Kritiker in China – so zumindest die Behauptung Tonglin Lus – haben immer wieder aus dem literarischen Werk Cans auf ihre vermeintliche persönliche „Verrücktheit“ geschlossen. Man untersuchte dann weniger Cans Werk als vielmehr ihre psychische Verfassung („as if the experimental quality of her works were derived from her mental illness“).⁴⁶⁸ Damit kann freilich schnell auch das Bedürfnis verschwinden, ihr Werk zu verstehen, den Figuren im Werk wird die literarische Glaubwürdigkeit abgesprochen, Literatur nur noch als „Fall“ betrachtet. Dennoch erschließt sich die eine oder andere neue Sicht, wenn man darum bemüht ist, die emotional-seelische Verfassung eines Autors im Prozess des Schreibens mit zu berücksichtigen – vorausgesetzt, man schenkt ihr Glauben. Can Xue hat in diversen Interviews gelegentlich Auskünfte gegeben, die vorsichtig interpretiert, zumindest einen sehr persönlichen und eher subjektiv-emotionalen als objektiv-rationalen Zugriff auf die Literatur erkennen lassen.⁴⁶⁹ Ihre Literatur, so wird Can Xue zitiert, sei ihre ganz eigene und persönliche Antwort auf Zeitumstände und gesellschaftliche wie literarische Tendenzen, entsprungen ihrem Temperament: „[...] all of her stories are born of unspecified miseries, of attacks of madness and an impulse to *break out* of desperation“ – so ein Zitat aus dem Briefwechsel eines Literaturwissenschaftlers mit Can Xue.⁴⁷⁰ Die Vorstellung vom

465 Cans These lautet an der Stelle: „Dass die Literatur in der Gegenwart sich derart entwickelt hat, liegt vornehmlich daran, dass die traditionelle chinesische Kultur keinen geistigen Kern besitzt [传统文化里缺少精神这个内核].“ Ebd., S. 6.

466 Vgl. ebd., S. 82.

467 Vgl. ebd., S. 16.

468 Vgl. zu diesen Ausführungen und dem Zitat Lu 1993, S. 176 ff.

469 Anne Wedell-Wedellsborg beschreibt das folgendermaßen: „Although Can Xue uses hardly any verbs and adjectives that in themselves indicate subjective feeling, such as fear and anxiety, a strong impression of subjectivist emotion is nevertheless imported to the reader“ (Wedell-Wedellsborg 1994, S. 12).

470 Vgl. Janssen: „Can Xue’s ‚Attacks of Madness‘“, in: Can Xue 1989, S. 164.

Schreiben als einzig noch infrage kommender „Therapie“ mit dem Ziel, Heilung zu erreichen, wird hier vage ersichtlich und ist *eine* Möglichkeit, Can Xues „Wahnsinn“ zu verstehen. Dann entspräche das Schreiben dem, was Foucault über die Beziehung zwischen Sprache und Wahnsinn bei de Sade gesagt hat: Es wäre ein Mittel zum Ausschalten des Denkens, die Flut der Worte und Bilder bei Can Xue ein Wahnsinn „ohne Geste, ohne Exzentrik, der reine Wahnsinn eines übervollen Herzens“. ⁴⁷¹

Es liegt nahe, den Versuch zu unternehmen, zwischen Can Xues eigenwilligen Erzählungen und der chinesischen Frauenliteratur nach dem Ende der Kulturrevolution eine Verbindung herzustellen. Can Xue kann auch hier fraglos wieder eine eigene Rolle beanspruchen, vor allem, wenn man sie mit anderen sehr erfolgreichen Autorinnen ihrer Zeit vergleicht. Besonders die „Skandalnudeln“ unter den jungen Autorinnen wie Mian Mian und Wei Hui haben es Can Xue nach eigenem Bekunden angetan, doch liegt der Unterschied im Werk klar auf der Hand: Mian Mian und Wei Hui schreiben beide sehr körperbetont, wie um sich ihrer physischen Existenz zu versichern. Im Gegensatz dazu liegt Can Xue daran, wie sie sagt, aus dem Unterbewusstsein heraus zu schreiben. Sie weiß, dass sie hierbei eine ganz herausragende Position einnimmt, und sie betont, dass ihre Intuition ihr gesagt habe, dass für sie nur eine „vollkommen irrationale Art des Schreibens“ infrage komme 彻底非理性的写作. ⁴⁷² Can nimmt für sich in Anspruch, nichts Oberflächliches zu behandeln, sondern nur die Tiefenstrukturen der Seele auszuleuchten. Sie behauptet weiterhin, in jene seelischen Tiefenregionen vorzudringen, die das allen Menschen Gemeinsame darstellten. Es wird mit ihrer Nischenexistenz im chinesischen Literaturbetrieb zu tun haben, dass Can Xue geschickt ihre „Andersartigkeit“ 异类 heraushebt, betont, gegenüber den Stimmen (und Stimmungen) in der Öffentlichkeit hellhörig zu bleiben und dabei auf den Markterfolg ihrer Bücher seit den späten 1990ern eingeht. Mit Bedauern merkt sie an, dass der individuelle Stil der Literatur engagierter junger Autoren bei der breiten Masse der Leser weiterhin kaum Gehör finde, vielmehr als fremd empfunden werde. Can Xue erkennt darin ein Zeichen für die nach wie vor bei vielen Menschen vorhandene Abscheu gegenüber individuellem Denken und Fühlen. ⁴⁷³

Gerade im Zusammenhang mit der Modernediskussion ist Can Xues höchst subjektivistischer Schreibstil insofern interessant, als er noch einmal zurückzuführen scheint an den Ort des Ursprungs, als es zu dem Bruch zwischen „Ich“ und „Welt“ kam. In Can Xues „Ich“ wird der Bruch sichtbar, das „Ich“ ist sich weder sicher noch wendet es sich zynisch von der Welt und der eigenen Herkunft ab. Es erscheint als eine ebenso kulturell wie historisch geprägte Größe und muss sich wiederfinden und entwickeln. Can Xue plädiert dafür, tief in das Ich 自我 einzudringen. Je weiter der Weg dorthin, desto größer wird die Welt. ⁴⁷⁴

Was da heißt, dass man nicht im Ich versinken möge, ist die Anweisung an alle, sich mit dem Oberflächlichen abzugeben und dabei zu bleiben. Dies wird dann

471 Foucault 2014, S. 62, Zitat S. 37.

472 Vgl. Can Xue 2007b, S. 18.

473 Vgl. ebd., S. 135.

474 Vgl. Wedell-Wedellsborg 1994, S. 16.

unter Parolen wie ‚sich fürsorglich der Massen annehmen‘ verbreitet. Doch ist das das Evangelium [福音] für die Massen? Ist jemand, der sich selbst nicht kennt, in der Lage, Fürsorge gegenüber den Massen zu zeigen? [...] Für mich heißt Ich so viel wie Geist und nicht, dass man einfach der Herde folgt [人云亦云]. Je stärker und einzigartiger das Ich in einem Werk ist, desto tiefer ist sein Geist.⁴⁷⁵

Es fällt auf, wie stark sich Can Xue immer wieder gegen eine politische Deutung ihres Werkes ausgesprochen hat.⁴⁷⁶ Verständlich ist ihr Wunsch nach einer vor allem literarisch motivierten Deutung. Can Xue möchte mit der Qualität ihrer Literatur überzeugen und nicht aufgrund eines politisch verursachten Skandals auf sich aufmerksam machen. Auch ohne dass Can Xue dies erwähnt hätte, ist Kennern chinesischer Literatur im Ausland klar, dass das Verbot eines chinesischen Schriftstellers in seiner Heimat immer noch ein ganz wesentliches Marketing-Moment im Ausland darstellt. Can Xue möchte als „pure“ Literatin, nicht als politisch ambitionierte Autorin wahrgenommen werden. Dass dies in einem Umfeld wie China dennoch eine schiere Unmöglichkeit darstellt, belegen ihre Aussagen aber durchaus eben auch. So weist Can Xue mit aller Deutlichkeit darauf hin, dass ihre Erzählungen in der Heimat einer Zensur unterliegen und dass sie sich sehr wohl mit der Frage der Selbstzensur auseinandersetzt. Erkennbar ist Can Xue darum bemüht, auf Distanz zum System zu gehen, stellt aber sehr wohl auch die Beeinflussung durch das System in Rechnung. Nur mit dieser letzten Endes sehr ambivalent bleibenden Haltung ist es zu erklären, dass sich in ihren Texten immer wieder politisch überaus anstößige Formulierungen finden, die durchaus nicht zwingend aus der Textumgebung heraus entstanden sind. So ruft z. B. Madame B. in *Straße der fünf Gewürze* recht unvermittelt (nach einem Streit) an einer Stelle den Satz aus: „Nieder mit den Diktatoren 打倒独裁者!“⁴⁷⁷

9.2 Radikale Innerlichkeit. Versuch zu Can Xues Poetik

Geschwätziger Ton, überladener Stil, ungezügelter Erzählfluss – erste Eindrücke des Lesers bei der Lektüre von Can Xues Werk.⁴⁷⁸ Zweifellos schreibt die Autorin, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, sie legt wenig Wert auf Struktur und Textaufbau; eine Betrachtung wird an die nächste gereiht, sie schweift oft ab, greift an anderer Stelle offen gebliebene Fragen auf. Der Stil erinnert entfernt an den der klassischen chinesi-

475 Can Xue 2007a, S. 22.

476 Vgl. dazu vor allem auch ihre Angaben in dem Interview, das sie 2001 gegeben hat, McCandlish 2002.

477 Can Xue 2002.

478 Ähnliche Kritik ist bereits in der Vergangenheit bezüglich Can Xues Erzählstil vorgebracht worden: „[...] personally I am inclined to agree with those critics who have accused her of being at times repetitious to the point of tediousness“ (Wedell-Wedellsborg 1994, S. 8, Fußnote 4).

schen Erzähler, die ebenfalls an bestimmten Punkten ihrer umfangreichen Werke an zuvor bereits geschilderte Szenen und angestellte Betrachtungen anknüpfen.

Doch dies sind Zuschreibungen desjenigen, der interpretiert. Can Xue selbst dagegen weigert sich, einer bestimmten Überlieferung literarischen Schreibens zugeordnet zu werden. Alles, worauf sie sich bezieht, ist das aus dem eigenen inneren Impuls heraus spontan ausgedrückte Schreiben. Hier führt sie das aus dem Westen übernommene „automatische Schreiben“ 自动写作 an, das in den 1920er-Jahren ganz wesentlich von den französischen Surrealisten entwickelt wurde. Der „automatische“ Vorgang ihres Schreibens wird von Can an verschiedenen Stellen in den Interviews immer wieder umschrieben, allerdings nicht mit dem Terminus technicus bezeichnet. Sie sieht sich in einer Reihe mit vielen bekannten Autoren dieser Art des Schreibens, indem sie davon ausgeht, dass die Tiefenstruktur eines Werkes dem jeweiligen Autoren in der Regel verborgen bleibe mit der Folge, dass das eigene Werk selbst für den Verfasser etwas Fremdes darstelle.

In meinem Körper ist das Unbewusste von Jahrtausenden gespeichert. Doch dieses Unbewusste bricht nicht wie bei Dante oder Kafka explosiv hervor, es handelt sich nicht um eine Entladung wie bei einem Vulkan. Mein Unterbewusstsein wird von mir unter Einsatz großer Kräfte unterdrückt. Von den Menschen im Westen habe ich das Rationale erlernt, ich lasse das Unbewusste Stück für Stück hervorkommen. Diese Form der beruflichen Schulung verleiht mir eine andere Art von Kraft, etwas, worüber Autoren normalerweise nicht verfügen.⁴⁷⁹

Hier fällt auf, dass Can Xue mehr auf den geistigen Einfluss der westlichen Literatur blickt und weniger auf die konkreten literarischen Stilmerkmale der Autoren. Gehen wir auf der Grundlage des vorstehenden Zitats der fraglos schwierigen Beziehung zu derart fremden Autoren des Westens wenigstens in einem Falle etwas näher auf den Grund. Franz Kafka, einer der großen und bleibenden Autoren des 20. Jahrhunderts, wurde von der chinesischen Literaturwissenschaft lange Zeit gemieden. Zwar hatte man in der UdSSR und anderswo im Ostblock während der 1960er-Jahre bereits das Verbot gegen Kafka aufgehoben, doch galt er immer noch in gewissem Maße als Vertreter einer kapitalistischen Literatur und als ein Autor, von dem „geistige Verschmutzung“ ausging. Dennoch gelang es schließlich einigen Fachleuten in China, die sich mit der Literatur des Auslands beschäftigten, mit Kafka und seinem Werk bekannt zu werden, wobei man vor allem dessen ästhetischen Wert bejahte. Eine Sammlung mit Übersetzungen von Kafkas Erzählungen, die für den internen Gebrauch bestimmt war, erschien 1964.⁴⁸⁰ Can Xue begann im Jahre 1996 damit, sich systematisch mit Kafka zu beschäftigen. Spuren jener Ambiguität, wie man sie bei Kafka findet, lassen sich auch vielfach bei Can Xue nachweisen. Ihre bislang intensivste Beschäftigung mit Kafka, die ihr fraglos eine Ausnahmestelle unter ihren chinesischen Schriftstellerkollegen zuweist,

479 Can Xue 2007a, S. 86. Interessant ist, dass sich Can Xue in der Nachfolge großer westlicher Erzähler sieht, wobei sich ihr „Kanon“ je nach Lektürestand durchaus wandeln kann. Eine erweiterte Liste umfasst dazu noch Homer, Milton, Cervantes, Borges, Calvino, St. Exupéry, Tolstoi, Gorki und Dostojewski. Vgl. Can Xue 2007b, S. 123.

480 Vgl. Fan Jing 2008, S. 197.

ist das Ende der 1990er-Jahre erschienene Buch *Das Seelenschloss – zum Verständnis von Kafka*.⁴⁸¹

Can Xue gehört zur gar nicht mal so kleinen Gruppe von chinesischen Schriftstellern, die gelegentlich mit programmatischen Äußerungen zum Zustand der Literatur von sich reden machen. „Unsere Literatur“ 我们的文学, so heißt ein literarisches Manifest aus dem Jahr 2004, ursprünglich wohl gedacht als Vorwort für ein neues literarisches Magazin, das Can Xue zusammen mit Zhang Xiaobo 张小波 und Liang Xiaobin 梁小斌 herausbringen wollte.⁴⁸² Die Verfasser formulieren dort, wie eine eher im Verborgenen sublimierte Weltwut zum besonderen Nährstoff ihrer Literatur geworden sei.⁴⁸³ Deren Ziel sei die Beschreibung von „Höherem“. Im Manifest wenden sich die Autoren gegen die fehlende Bereitschaft in China, sich mit dem Wesen des Menschen zu beschäftigen. Trotz der Konfrontation mit der Welt außerhalb sei in China noch keine Form der unabhängigen Literatur 独立的文学形象 entstanden. Es herrschten vielmehr weiterhin Selbstzufriedenheit und Konservatismus vor. Die Literatur befinde sich in einem bedenklichen Zustand. Neues sei erwünscht und erforderlich, der Anspruch der Manifest-Verfasser besteht darin, hohen künstlerischen Maßstäben gerecht zu werden. „In den literarischen Werken suchen wir eine Form von ‚Reinheit‘ [纯] und das ‚Durchsichtige‘ [透明].“ Nur Werke, die über diese – wohlgemerkt weitestgehend vage bleibenden – Eigenschaften verfügten, könnten als gute Werke gelten. Ein weiteres zentrales Stichwort lautet „Kreativität“ 创新 – Kreativität aber nicht im Sinne der landläufigen „trickreichen Abwandlung“ (so viel heißt hier wohl der Terminus *huazhao* 花招), sondern i. S. v. „unablässiger Beschäftigung mit dem Wesen“, der unablässigen Erkundung des Ich mittels der Literatur.⁴⁸⁴ Nur auf dem Wege einer derartigen Individualisierung („nämlich die Literatur bis zum Ende zu führen [将文学进行到底]“, um zu einer „mit dem Selbst beschäftigten Literatur [反省自我的文学]“ zu kommen) seien Korruption und Dekadenz am Ende zu vermeiden.⁴⁸⁵

Can Xues hier auf die „Mängel“ der chinesischen Literatur gemünzte Kritik umfasst freilich Themen, die weit tiefer führen und Gegenstand zahlloser Debatten unter chinesischen Gelehrten und Politikern während der zurückliegenden eineinhalb Jahrhun-

481 Vgl. Can Xue 1999.

482 Vgl. Can Xue 2007b, S. 113–118.

483 Can Xue hat diesen Wut-Gedanken als angenommenen Ursprung des Schreibens bereits an anderer Stelle formuliert. Indem sie auf eine unterschwellige, sublimierte Wut des Autors setzt, verfeinert sie die Vorstellung, „aus Wut heraus Bücher [zu] schreiben“ 发愤著书, die als poetologisches Konzept über die Jahrhunderte in China immer wieder Anwendung gefunden hat: „Das Traurige ist, dass viele Autoren nach und nach ihre Wut verlieren, gerissen und schwach werden. Aber heißt das nun, dass man sofort etwas unternehmen sollte, vor die Türe tritt und einen Aufruf startet (ob das überhaupt möglich ist, sei einmal dahingestellt), oder dass man sogleich ein Stück Reportageliteratur verfasst und Kritik vorbringt [...]? Meine und die Antwort meiner Kollegen darauf lautet: nein. Nur die reine Literatur bringt uns weiter. Wir unterdrücken unsere Wut, formen aus ihr ein Unterbewusstsein, das dann langsam an die Oberfläche dringt und zu einem literarischen Werk wird.“ Vgl. den Essay „Erneute Erwiderung von Can Xue“, in: Can Xue 2007a, S. 139.

484 Vgl. Can Xue 2007b, S. 117.

485 Vgl. dazu die von Can Xue gestellte Frage „Was ist Literatur?“, auf die sie in ihrem Essay „Erneute Erwiderung von Can Xue“ antwortet. In: Can Xue 2007b, S. 139 f.

derte gewesen sind. Zentraler Gegenstand dieser Debatten war die Feststellung, dass China angesichts seiner Tradition für den Wettbewerb in der Moderne nur unzureichend gerüstet sei und dass Anpassungen notwendig seien. Was die Vehemenz angeht, mit der diese Anpassungen voranzutreiben waren, hatte es immer wieder unterschiedliche Auffassungen gegeben; dies ist hier nicht weiter zu erörtern. Festzuhalten ist aber sehr wohl, dass diese bereits lang anhaltenden Debatten auch heute keineswegs abgeschlossen sind und Dichter wie Denker in China weiterhin umtreiben. Gerade sensible Schriftsteller wie Can Xue und ihr Umfeld spüren, dass die überlieferte Tradition nach wie vor eine Bürde darstellen kann, dass es höchst problematisch ist, eine Brücke in die Gegenwart zu bauen und die Vergangenheit in der Gegenwart lebbar zu machen. Insbesondere der Konfuzianismus ist dabei immer wieder in die Kritik geraten und stellt für Can Xue nach wie vor eines der großen Hindernisse für das Ich dar, welches erst aus dem Ringen mit den verschiedenen Seiten seiner Natur hervorgehen könne, wohingegen man in China nach wie vor der konfuzianischen Tradition der Verbindung des Kindlich-Guten mit dem Ästhetisch-Schönen anhänge.⁴⁸⁶ Dass auch der Taoismus in Teilbereichen ein schwieriges Erbe darstellen kann, wenn es um die Beschäftigung mit dem Selbst geht, haben Can Xue und Literaten aus ihrem Umfeld hin und wieder klarzumachen versucht.⁴⁸⁷

Da es für den literarischen Stil Can Xues in China kaum Vorläufer gibt, ist der von ihr ins Spiel gebrachte Begriff „Neue experimentelle Literatur“ 新实验文学 dafür durchaus angemessen.⁴⁸⁸ Can spricht dabei von einer „Literatur, die das innere Wesen beschreibt“ 描写本质的文学. Den von ihr angeführten Begriff der „Neuen experimentellen Literatur“ grenzt sie von dem auch im Westen kursierenden Terminus ab, dort gehe es insbesondere um den experimentellen Umgang mit Text und Sprache. Can dagegen richtet den Blick vor allem auf die Beschäftigung mit den zarten inneren Verschmelzungen innerhalb einer Person und nicht auf die äußere Form. Die Bewahrung der traditionellen literarischen Sprache ist ihr daher ein besonderes Anliegen.⁴⁸⁹ „Neue

486 Can Xue greift hier eine der zentralen Auffassungen des Konfuzianismus an, der zufolge der Mensch von Geburt an gut sei (人之初, 性本善). Daraus sei ein kultureller Narzissmus (自恋文化) entstanden, der eine kritische Hinterfragung ausschließe, die Beschäftigung mit den dunklen Seiten des Ich (dem Bösen, den Elementen des Gemeinen, Verabscheuenswerten) nicht zulasse und die Literaten dazu verurteile, die unschuldige Art von Kindern aufrechtzuerhalten. Vgl. Can Xue 2007a, S. 81.

487 Can Xue bezieht sich hier auf Ausführungen Liang Xiaobins zu Fragen der chinesischen Denktradition und Ästhetik. Laozi wird dabei unterstellt, er habe eine Philosophie zur Beendigung des Denkens erfunden 终止思考的哲学. Can nimmt das zum Anlass, die Tradition herauszufordern. Liang paraphrasierend, wird dem chinesischen Denken von Can entgegengehalten, dass es nicht von einem kompromisslosen Streben nach Selbstverbesserung erfüllt sei und nicht aus einer unablässigen Bewegtheit, einem unablässigen Bemühen heraus geschehe. Vielmehr handele es sich um ein Denken des Rückzugs, des Vermeidens und des Nihilismus. Aus solch einem Denken könne unmöglich ein Selbstbewusstsein entstehen, ebenso wenig sei es möglich, damit an den Ursprung des Erinnerns zu gelangen 不能抵达记忆的源头. Vgl. dazu Can Xue 2007b, S. 169.

488 Vgl. den Essay „Was ist neue experimentelle Literatur“ 什么是新实验文学, in: Can Xue 2007b, S. 126–131.

489 Vgl. ebd., S. 126.

experimentelle Literatur“ bedeutet nach Can Xue Literatur, die sich mit dem Selbst befasst. Experimentell testet diese Literatur, folgt man Can Xues Ausführungen, ob und auf welche Art und Weise die Lebenskraft hervorbrechen kann; sie prüft, ob ein erstarrter Körper im Prozess der Explosion noch ausreichende Beweglichkeit besitzt und ob alte Verkrustungen sich entfernen lassen. Solch eine Literatur besitzt Perspektive, sie wirft den engen Mantel der traditionellen Literatur ebenso ab wie den Charakter des Kindlichen. Das weiterhin von der Tradition geprägte Künstler-Ich in China befinde sich dagegen immer in einem Spannungsverhältnis und einem Widerspruch zu sich selbst, denn:

[d]ie traditionelle Ästhetik hat die Position vertreten, die inneren Konflikte aufzulösen und den Konflikt durch das Nichts [虚无] zu ersetzen. In dieser Verfassung, die oberflächlich betrachtet das Fade betont, hinter der sich aber bei rechtem Licht betrachtet auch viel Heuchelei verbirgt [不无伪善] und bei der das Vermeiden ein Prinzip wird [退缩], um den Pessimismus zu pflegen und die Müdigkeit gegenüber der Welt auszudrücken, gibt es für den Menschen keine wirkliche Harmonie. Denn der Mensch ist nicht wie Pflanze und Holz, der Mensch besitzt Bewusstsein. Und ein Mensch mit Geist und Bewusstsein kann nicht anders als ein Mensch des Widerspruchs sein [处在矛盾的人]. Wer die Welt seines Bewusstseins und Geistes entwickeln möchte, der muss mit den inneren Widerständen den Kampf führen. [...] das oberste Ziel im Leben besteht darin, wie man das Ich sezziert [自我解剖] und wie man sich selber erkennt.⁴⁹⁰

Eine herausragende Rolle komme dabei dem Streben nach der reinen Kunst und der reinen Literatur zu.

Can Xue macht sich nichts vor: Man befindet sich derzeit in einem großen kulturellen Umfeld, gekennzeichnet durch Nihilismus und Hedonismus. Bei den Experimenten, für deren literarische Verfechtung Can Xue so vehement eintritt, geht es darum, nicht nur gegen die eigene Vulgarität anzukämpfen, sondern den Kampf mit den Kräften von außen zu führen. Diese „Vulgarität“ wird man bei Can Xue als das Einlassen auf verbindliche Codes im menschlichen Miteinander verstehen müssen, als Formen des sozialen Zwangs, auf die sich jeder als Mitglied einer Gemeinschaft einlassen muss. Als Teil der Gesellschaft unterliegt man ständig einer Prägung und dem Zwang zu Kompromissen. Daher ist es laut Can Xue unmöglich, das „Vulgäre“ – d. h. den auf die Gemeinsamkeit hin angelegten, ungeschützten Teil im eigenen Selbst – vollkommen zu entfernen. Doch lassen sich – so ihre weitere These – in den eigenen künstlerischen Werken Geständnisse formulieren. Gerade mittels der Kunst lasse sich eine Form finden, dem Bedauern über den ständigen Selbstverlust Ausdruck zu verleihen. Die von außen an die Kunst und Literatur herangetragenen Konzepte wie „Nation“, „Staat“ und Ähnliches sind Can Xue zufolge für die Autoren der Neuen Experimentellen Literatur zu eng, damit lässt sich kein Weg zur Welt finden. Literatur könne eine Nation nicht retten, doch die Literatur sei in der Lage, den Menschen auf der Welt einen vielleicht gangbaren seelischen Weg der Rettung aufzuzeigen.

490 Ebd., S. 129 f.

Can Xues Ausführungen sind zweifelsohne interessant und aufschlussreich, doch gerade bei der Umsetzung in ihrem eigenen Erzählwerk vermisst man oftmals Klarheit, Prägnanz und Rigorosität. Sie mag den weiterhin „traditionell“ schreibenden Autoren Chinas ihrer Zeit vorwerfen, sich ihren tief in der eigenen chinesischen Erzähltradition gründenden „kindischen“ Stil bewahrt zu haben.⁴⁹¹ Was ihr dabei entgeht, ist, dass ihr eigener Stil gerade aufgrund der Geschwätzigkeit oft alles andere als dicht und konzise ist. „Modern“ und „aufgeklärt“ ist ihr Werk vielleicht in dem Sinne zu nennen, dass mehr „Innerlichkeit“ geboten wird als sonst in der chinesischen Gegenwartsliteratur. Stilistisch aber bleibt vieles gerade aufgrund der erzählerischen Breite, des ungezügelter Erzählstroms so gefällig, naiv – freilich unterlegt mit Ironie – wie bei anderen Autoren oft auch.

Konsultiert man das Werk Can Xues, so stellt man fest, dass es zu Wiederholungen kommt, Orte und Personen tauchen immer wieder auf. Die „Straße der fünf Gewürze“ und „X“ sind von Can Xue auch in anderen Texten verwendet worden, so zum Beispiel in der Erzählung „Darstellung des Ausbruchs aus einer Belagerung“ 突围表演.⁴⁹² Ein durchgängiges Merkmal ist dabei der binäre Charakter der Geschichten. Auf der einen Seite findet sich ein Protagonist, bei dem es sich um ein „Ich“, „Sie“, „X“ oder jemanden mit einem bestimmten Namen handeln kann. Demgegenüber stehen „die anderen“ – die Familie, Verwandte, Nachbarn, Ehepartner oder Liebhaber. Beide Seiten sind durch ein – wie Anne Wedell-Wedellsborg schreibt – beinahe symbiotisch zu nennendes Verhältnis miteinander verbunden.⁴⁹³ Dieses Verhältnis, so müsste man noch hinzufügen, entwickelt sich vor allem sprachlich.

Man findet im Werk Can Xues eine Mischung von ganz unterschiedlichen Erzählhaltungen: eingefügte Augenzeugenberichte in wörtlicher Rede ebenso wie den „allwissenden“ Erzähler, der Fragen stellt, kommentiert, den Blick auf neue Probleme wirft und dem Werk damit noch am ehesten eine „Struktur“ verleiht, da Inhalt und Handlungszusammenhänge weitgehend fehlen. Auffällig ist dabei – möglicherweise eine kunstvolle Abwandlung des traditionellen chinesischen Erzählstils – die Anrede des Erzählers an den Leser, der etwa im hier zugrunde gelegten Roman *Straße der fünf Gewürze* (abhängig vom jeweiligen Zusammenhang) auch schon mal als „Genosse“ angesprochen wird.⁴⁹⁴

491 Immer wieder holt Can Xue zum Rundumschlag gegen die eigene chinesische Erzähltradition aus, tiefste Zweifel werden formuliert, selbst *der* klassische Roman *Traum der Roten Kammer* schneidet bei ihr nicht gut ab. Er wird als „kindisch“ (儿童式的) abgetan, da keine Widersprüche erkennbar würden, es gebe keine Selbstanalyse, alles werde als „gut und schön“ beschrieben. Vgl. Can Xue 2007b, S. 10.

492 Vgl. die Angaben bei Fan Jing 2008, S. 233.

493 Vgl. Wedell-Wedellsborg 1994, S. 8.

494 Vgl. dazu die Ausgabe Can Xue 2002, S. 256. Can Xues Roman ist – wie man Angaben auf chinesischen Internetseiten entnehmen kann – bereits 1988 geschrieben worden, erschien aber erst eineinhalb Jahrzehnte später. Der Titel des Buches – „wu xiang“ – lässt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu. „Wu xiang“ kommt in verschiedenen Bedeutungen vor, so u.a. als die fünf Gewürze, mit denen die fünf typischen chinesischen Geschmacksrichtungen süß, sauer, bitter, salzig und herzhaft zustande gebracht werden. Gemeint sind die Gewürze *huixiang* 茴香, *huajiao* 花椒, *daliao* 大料, *guipi* 桂皮, *dingxiang* 丁香.

9.3 *Straße der fünf Gewürze* als Dokument der Vielstimmigkeit

Geschickt täuscht der Erzähler einen „Dokumentarstil“ vor. Er bemüht sich um genaue und vollständige Informationen, stößt aber an Grenzen, es gibt Bemerkungen wie „Über das Orakel zu jenem Zeitpunkt liegen uns hier keine Aufzeichnungen vor, denn es hat niemand verlässliche Angaben gemacht“⁴⁹⁵. Die „Fakten“ bleiben – wie im zitierten Beispiel – oftmals unklar. Zur offensichtlich mutwilligen Unklarheit gehört auch, dass sich Can Xues Erzähler oft in Andeutungen erschöpft. Anders als in ihren kürzeren Erzählungen, die i. d. R. von einem Ich-Erzähler vorgetragen werden und somit eine weit enger bleibende Sicht und nur „ein Bewusstsein“ bieten, ist der Roman *Straße der fünf Gewürze* „vieltimmiger“ angelegt.⁴⁹⁶ Es gibt dabei wenig eigentliche Handlung, vieles wird nur angedeutet oder in Ansichten und Meinungen oder Gerüchten zu bestimmten Handlungen dargelegt. Can Xue bedient sich hierbei eines großen Arsenal von gebotenem Belegmaterial. Ein hohes Maß an Authentizität beanspruchen zumal die „mündlichen Berichte“ 口述. Doch gibt es in Anlehnung an den Dokumentarstil daneben noch weitere Formen der Ergänzung wie etwa „wichtige Hervorhebungen“ 要点 oder „Tatsachenergänzungen“ 补充情况.⁴⁹⁷ Es geht an den betreffenden Stellen im Grunde darum, bestimmte Aspekte in den bis dahin angesprochenen Beziehungen weiter zu vertiefen; in der „ersten wichtigen Hervorhebung“ zum Beispiel wird thematisiert, wie es zu dem Ehebruch zwischen Madame X und Q gekommen ist. Gegenstände sind dabei vor allem die Weltsicht und das Verhalten von Q, dessen Leben von einer Leere 虚无的人生观 und Suche nach Sinn geprägt ist.

Herr Q hatte mit dieser Einstellung von Leere und der vergeblichen Suche nach Sinn im Leben wirrköpfig, wie er war, wohl an die dreißig bis vierzig Jahre hingebracht, als er auf einmal davon sprach, dass ihm die Augen geöffnet worden seien, dass ihn eine geheimnisvolle Kraft ergriffen habe. Das war natürlich alles nur so dahergeschwätzt, der Fehler lag bei ihm vor allem daran, dass er von einem lebensbedrohlichen Aberglauben [致命的迷信思想] erfüllt war und eine negative Lebenshaltung vertrat. Es hieß, er habe sich ab dem Alter von elf Jahren Sorgen über das Eintreten katastrophaler Veränderungen gemacht; voller Furcht, dass der Tod ihn plötzlich ereilen könne, ohne dass er für immer Abschied von seinen Freunden genommen habe, ging er durchs Leben; mit unsicheren Schritten, immer Schutz suchend und Gefahren vermeidend, tastete er sich voran, alles verschlimmerte sich noch, als er begann, an Schlaflosigkeit zu leiden – zermarternde Umstände waren es, die ihm da zusetzten und die er anderen Menschen gegen-

Daneben kann „wu xiang“ aber auch ein Gewürz meinen, dessen lateinische Bezeichnung *Mosla soochowensis Matsuda* lautet und dessen Wirkung harntreibend und verdauungsfördernd ist.

495 Can Xue 2002, S. 78.

496 Zu den Stilmerkmalen der Kurzgeschichten vgl. Wedell-Wedellsborg 1994, S. 9.

497 Die „Hervorhebungen“ können zudem noch nummeriert sein, vgl. dazu die „wichtige erste Hervorhebung“ 要点一, in: Can Xue 2002, S. 159–168. Eine „Tatsachenergänzung“ findet sich ab S. 168.

über nur mit den Worten zu umschreiben wusste, „in seinem Hirn hoppelten viele Hasen herum“.⁴⁹⁸

Mit diesen Hinzufügungen und „Belegen“ entsteht eine neue und eigenwillige Form von „Geschichtsschreibung“, die sich im Mikroskopischen zu verlieren scheint. Can Xue stellt letzten Endes jede noch irgendwie Verbindlichkeit beanspruchende Form der „Metahistorie“ infrage. Die Fragmentierung dieses öffentlichen Diskurses wird – heruntergebrochen auf die Ebene des allgemeinen Palavers – an einer Stelle in *Straße der fünf Gewürze* mit einer Art (Anti-)„Poetik der kleinen Dinge“ grundiert und dient offensichtlich zur Rechtfertigung des Geschwätzes, das sich dann durch den ganzen Roman zieht. Es wird in der Form eines Zitats geliefert, das am Beginn des Abschnitts mit den Berichten von fünf Zeugen und Teilnehmern bestimmter Ereignisse steht und vermutlich die Stimme der Allgemeinheit darstellen soll. Zugrunde liegt die ablehnende Haltung der Menschen, die nicht zugeben möchten, dass sie diesen Lächerlichkeiten, der „Geschichte“ (gemeint ist die „Affäre“ zwischen X und Q) überhaupt Bedeutung zumessen. Aber um nichts anderes als ebendas, die Feier des Unbedeutenden, geht es im Roman.

Wenn Außenstehende beharrten und sie mit dieser ja eigentlich ganz unmaßgeblichen „Geschichte“ behelligten, dann konnte es sein, dass sie in großen Zorn ausbrachen. „Wir gehen ganz ordentlich unserer Arbeit nach, für solche Lappalien, die nicht an den Kern der Dinge herankommen [不涉及本质问题的小事情], haben wir nicht das Geringste übrig. [...] Kommen jetzt Leute mit unlauteren Absichten daher, die diese zufälligen Fragen betreffend X und Q auf die Ebene des Grundsätzlichen heben, dann ist das unserer Ansicht nach außerordentlich bedauerlich. Von uns hat auf jeden Fall niemand X oder Q weitere Beachtung geschenkt, sie fallen uns für gewöhnlich auch gar nicht auf. Mit all diesem Geschwätz jetzt wirkt es so, als seien sie zwei große Persönlichkeiten. Wer solcherlei Fragen ins Spiel bringt, hat damit sicher nur etwas ganz bestimmtes im Sinn – er möchte uns einfache Menschen mit unverdorbenen Gedanken [思想纯洁的人] auf Abwege führen [引到一条邪路上]. Diese Menschen haben etwas Böses im Sinne, sie haben ihre Netze ausgeworfen und warten nur auf die Beute. Wir haben in der Tat nichts zu berichten.“⁴⁹⁹

In einer Welt der Verschwiegenheit, in der wichtige Informationen zurückgehalten werden, gewinnt das oberflächliche Geschwätz eine umso größere Bedeutung. Es entsteht dadurch ein Mangel an Klarheit, eine Mischung aus Gerüchten, Mutmaßungen, Unterstellungen und willkürlichen Urteilen. Der Erzähler stellt die Stimmen einander gegenüber, wägt die gefällten Urteile ab, dem offensichtlich Banalen kommt auf einmal eine große Bedeutung zu. Recht schön lässt sich das auf den ersten Seiten von *Straße der fünf Gewürze* am Beispiel des Alters von Madame X verdeutlichen: Mal heißt es, sie sei um die 50, dann schätzt sie ein Verehrer auf Anfang 20; dass sie jedenfalls keine

498 Ebd., S. 161.

499 Ebd., S. 107 f.

Jugendliche mehr sein kann, ergibt sich aus dem Umstand, dass Madame X bereits einen 6-jährigen Sohn besitzt, dazu kommen Beobachtungen über ihre Haut, die Entdeckung von Falten, Angaben zur Haarfarbe usw. Letzten Endes entsteht ein Bild, das vage und undeutlich bleibt. Can Xue beschreibt das folgendermaßen:

Madame X ist eine Frau mittleren Alters, sie besitzt weiße Zähne, hat eine schlanke Figur, ihr Hals ist lang und schlank oder kurz und dick; die Haut glänzend oder auch grobporig; die Stimme zart und leise oder resolut, entschlossen, bestimmend [放浪]; ihre Erscheinung ist verführerisch oder sie besitzt überhaupt keinen Sexappeal.⁵⁰⁰

Im Roman finden sich skurrilste Formen des Gerüchtewesens. An einer Stelle wird verkündet, dass „die Alte Jin“ 金老婆子 gerade ihren Liebesakt mit dem „Burschen von der Kohlefabrik“ 煤厂小伙子 beendet habe, als „die Kollegin“ 同行女士 hereinstürmt, um die neuesten Nachrichten zu verbreiten. Das noch nackte Paar scheint sich daran nicht zu stören, bleibt im Bett und lauscht – sich gegenseitig berührend und streichelnd – den Nachrichten. Neuigkeiten sind also von größerer Wichtigkeit als die Sorge um die eigene Scham. Die „Neuigkeit“, die es zu verkünden gibt, ist aber letzten Endes banal, intuitiv erfasst die Alte Jin an der Stelle etwas vom vagen Charakter der Gerüchte.⁵⁰¹

Dem Thema der Verschwiegenheit, des Unartikulierten oder nur vage Angenommenen wird im Roman erhebliche Bedeutung beigemessen. In dem Abschnitt über die „wichtigste erste Hervorhebung“ denkt die Figur des Erzählers über die „abstrakte Verschwiegenheit“ in China nach. Dort heißt es, nachdem vorausgeschickt worden ist, dass die Affäre zwischen X und Q eigentlich nur durch einen Zufall aufgefliegen ist:

Das soll beileibe nicht heißen, dass wir Leute von der Straße der fünf Gewürze allesamt nur wirrköpfig, starr und stur seien und uns einen Dreck um das kümmern, was da an schäbigen Dingen vor unseren Augen passiert. Wir sind absolut nicht vollkommen ahnungslos. Doch wir bevorzugen es zu schweigen, hierbei handelt sich um ein Schweigen von tiefer Bedeutung [这沉默是含义深远的]. [...] Man setzt eine starre Miene auf, bemüht, jeden Gefühlsausdruck, der sich auf dem Gesicht zeigt, zu entfernen. Selbst die geringsten Bewegungen in den Mundwinkeln werden unter Kontrolle gehalten. Egal ob bei Licht oder in der Dunkelheit, gleich ob in Anwesenheit von vielen oder wenigen Leuten und ohne Rücksicht darauf, ob man sich daheim oder draußen aufhielt – sobald der Autor [笔者] oder ein Fremder das Thema ansprachen, drückten alle ausnahmslos ihre Haltung in der Form aus, dass sie ihre Mienen auf das Strengste verschlossen hielten.⁵⁰²

Nur Menschen mit der Fähigkeit zu höchstem abstrakten Denken und einem Höchstmaß an Einfühlungsvermögen seien in der Lage, sich einen Reim auf das zu machen,

500 Ebd., S. 6.

501 Vgl. ebd., S. 63.

502 Ebd., S. 165.

was verborgen gehalten werde. In der Kultur des Verschweigens, Verbergens und der Abgeschlossenheit wächst der Raum für Mutmaßungen ins Unermessliche. Am Ende heißt es schlicht: „[...] ein ganz besonders vorlauter Kerl behauptete, die X übe in ihren Räumen die Kunst des Unsichtbarwerdens [隐身法].“⁵⁰³

Das Verborgenthema in Bezug auf X wird verbunden mit dem Thema der Fremdheit. Sie und ihr Mann betreiben gemeinsam eine Imbissstube an der Straße der fünf Gewürze, sie sind eine Familie von Zugezogenen, doch schweigen sie sich darüber aus, welcher Tätigkeit sie früher nachgegangen sind. In die Enge getrieben, erwidern sie nur lachend, ihren Lebensunterhalt als Müllsammler bestritten zu haben. Auf den amtlichen Meldeformularen dagegen führen sie an, früher Kader in einer Behörde gewesen zu sein, was wiederum zu Fragen und Zweifeln führt. Wie ist es möglich, dass Staatsbeamte so weit sinken, dass sie schließlich in einer Imbissbude landen? Die Frage bewegt die Menschen in der Straße, was der Grund dafür sein kann, dass solch eine Geheimniskrämerei betrieben wird. Geheimniskrämerei wiederum führt zur Unruhe bei den Menschen.⁵⁰⁴

Bei der Lektüre von Can Xues *Straße der fünf Gewürze* kommen Erinnerungen an Erscheinungen in der Literatur des Modernismus auf. Ein fragmentiertes Selbst im Vorgang einer verunglückten Kommunikation erschafft sich mittels unkonventioneller Bilder eine innere Wirklichkeit.

9.4 Eindeutig vieldeutig. Zur Lesbarkeit der Literatur Can Xues

Im Zitat von Wolf Baus wurde weiter oben bereits auf die Schwierigkeit hingewiesen, dem Werk Can Xues einen eindeutigen Sinn zuzuordnen. Auch der Roman *Straße der fünf Gewürze* stellt den Leser immer wieder vor ein Rätsel. Das Buch hat Längen, schweift ab, oftmals verliert sich der Erzähler in nichtigen Details. Doch dann, ganz plötzlich, blitzt etwas auf: Eine voller Ironie vorgetragene Kritik am Zustand der Gesellschaft wird sichtbar; Zweifel am „System“ und dem Umgang miteinander tauchen auf; die grässliche Gewalt, die von „Volkes Stimme“ ausgeht, scheint durch. Trotz aller Zumutungen also fraglos eine durchaus lohnende Lektüre. Can Xue geht es nicht zuletzt um das „Man“ und die größere Allgemeinheit, deren Auffassungen auch immer wieder Ausdruck finden durch eingestreute und durch Anführungszeichen hervorgehobene Zitate im Text. Zu Can Xues Erzählstil in diesem Roman finden sich starke Ähnlichkeiten in den „investigativen“ Zeitungsberichten, wie man sie in der VR China heute gelegentlich liest.⁵⁰⁵ Cans Buch ist ähnlich angelegt, es kann als ein Gegendiskurs

503 Ebd., S. 19 f.

504 Vgl. ebd., S. 22.

505 Vgl. den Bericht in der Nanfang zhoumo vom 6. Dezember 2012 über Wang Lijun, den ehemaligen Polizeichef Chongqings, mit dessen Flucht in das US-Konsulat im März 2012 der Sturz des Politbüromitglieds und Parteichefs von Chongqing, Bo Xilai, ausgelöst wurde. Der Bericht enthält sich vollkommen des politischen Urteils, er spielt nicht auf die Korruptheit der Parteiführung an, offenbar setzt man alles als bekannt voraus oder (ver-)schweigt aus Vorsicht. Der Bericht ist nicht „faktisch“ aufgezo-

gelesen werden, denn es weicht ab von den offiziellen Formulierungen, die Autorin hat – im wahrsten Sinne gesprochen – „dem Volk aufs Maul“ geschaut.

Das Eingeständnis der Unverstandenheit kann als eine Form der Resignation gesehen werden, doch hat ebendieses Moment (der Unverstandenheit) die „Experten“ nach mehr suchen lassen. Die Faszination von Can Xues Literatur lag oftmals nicht einfach in der Bedeutung der Handlung von Geschichten, nicht in den politischen Allegorien eines Zusammenbruchs der kulturellen Identität, nicht in einer psychologischen Lesart, nicht in der Annahme einer „unterdrückten Sexualität“ und auch nicht in feministischer Kritik an einem weiblichen Selbstverlust. Wer den Wechsel von den Inhaltsfragen hin zu den Fragen der Textualität vollzog, der geriet bald auf eine andere Spur der Interpretation. Der bei Can Xue feststellbare Fokus auf die „Verrücktheit“, der Wunsch, die grässlichen Widersprüche in der Gesellschaft in eine literarische Form zu kleiden, ist dabei nicht neu in der modernen chinesischen Literatur. Ein Vorbild ist etwa Lu Xuns (1881–1936) „Erzählung über Ah Q“ *Ah Q 正传*. Can Xue schafft allerdings anders als Lu Xun keinen klaren und deutlichen Gegensatz zwischen Verrücktheit und Vernunft, sie versucht vielmehr, diese Klarheit zu verwischen und Gegensätze verschwommen erscheinen zu lassen.⁵⁰⁶ Indem sich die Autorin radikal in den Text einschreibt, Grenzen zwischen Erzähler- und Autor-Ich verschwimmen, wird das Werk zu einem Ausdruck des Paranoiden. China im Umbruch – eine Welt, die nie einfach war und doch über eine lange Zeit hinweg für durchschaubar erklärt wurde und die angeblich strengen Gesetzen folgte, beginnt auf einmal zu entgleiten, sie verliert ihre Klarheit, wird widersprüchlich. Mit dieser Form des Gegendiskurses wird nicht zwangsläufig eine politische Botschaft in den Mittelpunkt gerückt, obwohl sich diese Deutung stellenweise immer wieder aufdrängt.⁵⁰⁷ Was Can Xue jenseits einer realistischen Faktanlage vielmehr bietet, ist, sich mit der sozialen Hinterlassenschaft der Ereignisse chinesischer Geschichte nach 1949 auseinanderzusetzen und dabei vor allem die Opfer unter einem ungewöhnlichen literarischen Mikroskop zu betrachten, indem sie auf die subjektiven Erfahrungen im Leben der jeweiligen Figuren eingeht. Thematisiert wer-

stützt sich vielmehr auf Aussagen ehemaliger Mitarbeiter Wangs, die dessen Korruptheit untermauern sollen. Der festgenommene Wang selbst kommt nicht zu Wort.

506 Vgl. Posborg 1993, S. 92 ff.

507 Politisierung ihrer Erzählungen heißt für Can Xue Vulgarisierung, sie hat sich aus Streit über diese Frage etwa mit der Übersetzerin einer französischen Ausgabe ihrer Erzählungen überworfen. Can besteht darauf, mit ihrer Literatur in die tiefen seelischen Regionen des Menschen vorzustoßen, um eine Literatur „von größter Universalität [普遍性] anzufertigen“, vgl. Can Xue 2007a, S. 19. Can beschreibt diese Universalität an anderer Stelle noch weiter und sehr anschaulich: das Merkmal des Universalen in Verbindung mit der Pointiertheit 尖锐 in bestimmten Literaturen. Diese Form der Literatur habe ihren Ursprung im Westen gehabt, was wohl damit zu tun habe, dass der Westen „das Königreich der Vernunft“ 理性的王国 darstelle. Diese literarische Tendenz sieht Can mittlerweile in Staaten Osteuropas und nach China abgewandert. Dort habe das Universale in Verbindung mit dem Pointierten nunmehr Fuß gefasst. Daraus entstehe etwas ganz Neues und Besonderes, das Can so umschreibt: die Verbindung des reichhaltigsten Unterbewusstseins (China) mit der stärksten Rationalität (Westen). Aus dieser Verbindung entstünden die ungeahntesten Früchte. Die Gegenwartsliteratur des Westens sei dagegen von Trägheit 懒惰 gekennzeichnet, ohne Vitalität 生气. Vgl. Can Xue 2007a, S. 90.

den die katastrophalen Auswirkungen, die die politischen Bewegungen der Mao-Ära auf die Beziehungen von Menschen, insbesondere von Familienmitgliedern hatten. Anstatt die soziopolitischen Faktoren zu beleuchten, die für diese verzerrten zwischenmenschlichen Beziehungen verantwortlich waren – ein Verfahren, das von anderen Autoren angewendet worden ist –, rückt Can Xue die grotesken Beziehungen selbst in den Mittelpunkt ihrer Schilderungen.⁵⁰⁸

9.5 Beziehungsroman – einmal anders

Straße der fünf Gewürze besteht aus zwei ungleich großen Teilen: einer „Einleitung“ mit – so heißt es – „einführenden Bemerkungen vor der eigentlichen Geschichte“ – und der dann folgenden Erzählung. Die „Einleitung“ selbst ist unterteilt in sechs Kapitel, in denen eingegangen wird auf die „Äußerlichkeiten“: „Das Alter von Madame X und die äußere Erscheinung des Herrn Q“, „Berufliche Tätigkeit von Madame X“, „Madame X und die Witwe“, „Herr Q und seine Familie“ usw. Der zweite Teil orientiert sich an der Handlung und ist immer wieder angereichert mit „Stimmen“, d.h. zusätzlichen Statements, Zeugnissen und Erklärungen von Nachbarn entlang der Straße, auch die „Autorin“ (笔者, d.h. nicht der Erzähler) meldet sich zu Wort.

Diese zitierten Stimmen sind als Hinweis auf die Vielstimmigkeit der Welt, der Gesellschaft und des Romans zu verstehen. Dem Leser wird damit eine neue Sicht auf die Dinge geboten, doch bestehen bleibt eine Unsicherheit in Bezug auf die Richtigkeit und Wahrheit ebendieser Perspektiven. Nicht immer, so muss man einwenden, sind diese Berichte stilistisch geglückt und überzeugend. Der Bericht des Burschen im Kohlehandel zum Beispiel ist stilistisch zu hoch gegriffen, er ist unglaubwürdig und wirkt zu anspruchsvoll für so einen einfachen Kerl.⁵⁰⁹ Hier hätte die Autorin einen anderen Ton finden müssen.

Straße der fünf Gewürze ist ein „Beziehungsroman“ in bester chinesischer Erzähltradition – Werke wie Cao Xueqins *Traum der Roten Kammer*, Ba Jins 巴金 *Familie* 家 oder Lao Shes 老舍 *Vier Generationen unter einem Dach* 四世同堂 fallen einem ein. Can Xues Roman schildert einen Mikrokosmos, in dessen Mittelpunkt das anrühige Verhalten von „Madame X“ und ihrem Geliebten, dem „Herrn Q“, steht. Eine weitere wichtige Figur ist „die Witwe“. Madame X, Herr Q, die Witwe usw. sind anonyme Vertreter der „Massen“. Dem Leser wird ein Spiegel vorgehalten, verbunden mit der mehr oder weniger klaren Aussage: Das bist du! Aus dem Mund der Figuren – die zum großen Teil in wörtlicher Rede zitiert werden – dringt endloses Volks-Geschwätz, oft sind es platte Allgemeinheiten. Ein schönes Beispiel ist die „Selbstbehauptung“ durch die Witwe mit ihrer Auskunft zum Problem des Nachwuchses – eine Mischung aus den Ermutigungen durch Menschen aus ihrer Umgebung während der Vergangenheit und einem festen Glauben an die Fähigkeit ihres eigenen Körpers zur Fruchtbarkeit:

508 Vgl. Cai 1997, S. 41f.

509 Vgl. Can Xue 2002, S. 133–140.

Alle wissen von meinen überragenden sexuellen Fähigkeiten, mit denen es sonst niemand aufnehmen kann. Ich bin wie ein fruchtbares Feld, auf dem, solange nur gesunder Samen darüber gestreut wird, unablässig Früchte geerntet werden können. [...] Ob jemand Nachwuchs hat oder nicht, das heißt schließlich gar nichts. Worauf es ankommt, das ist die moralische Verfassung [品德] eines jeden einzelnen Menschen [...].⁵¹⁰

Die Ausführungen erschöpfen sich schließlich im leeren Geschwafel, die Witwe liefert ein hohles Bekenntnis zum Witwenum und zur Kinderlosigkeit ab. Unterschiedliche Facetten von Beziehungen werden erfasst, ohne dass letzten Endes etwas wie Sicherheit entstünde. Der Erzähler ist nicht allwissend, er sortiert nur die Argumente, steuert Meinungen, hilft dem Leser beim Abwägen.

Gegenspielerin der Witwe ist Madame X, welche auf Selbstbehauptung aus ist, „gegen den Strom“ schwimmt, Anhänger sucht (und findet). Als Repräsentantin einer „Strömung“ wird Madame X zu einer „Sektiererin“. Hier deutet sich ein gespanntes Verhältnis zur Obrigkeit an. Diese Vermutung lässt sich noch unterlegen mit den von der Witwe betriebenen Nachforschungen. Sie verschafft sich mehrmals des Nachts gewaltsam Zugang zu den inneren Gemächern der Madame X, um Aufklärung über das dort stattfindende Treiben zu erlangen. Ihre Bemühungen bleiben ergebnislos, doch findet die Witwe heraus, dass die „Kunden“ sich durch Willenlosigkeit auszeichnen. Einen ganzen Abend lang starren sie bewegungslos in einen Spiegel. Auf dem Heimweg sind die jungen Menschen aufgedreht, aktiv, doch stoßen sie auch Flüche aus, schimpfen über Madame X, sie „habe sich ihrer Seelen bemächtigt und führe damit Tests durch“. Besorgt fragt man sich, ob „die Regierung solche Aktivitäten nicht besser verbieten solle“.⁵¹¹ Die Witwe wird damit zur selbst ernannten Hüterin der Moral, ihre Figur erinnert an die Mitarbeiter der Einwohnerkomitees. Sie behält ihre Entdeckungen für sich, teilt sie niemandem mit, fällt aber durch normabweichendes Verhalten auf 反常态 und erregt auf diese Weise Anstoß.

Auffälligerweise entbehrt Can Xues *Straße der fünf Gewürze* jede Form von „Sinnlichkeit“. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Haltung zum Sex und zu den Körperfragen. Es geht um Sexauffassungen, die inneren Haltungen zu Körperdarstellungen, das Körperbefinden und die seelische Tiefe. Man liest vieles bei Can Xue im Sinne eines starken Bedürfnisses, sich des eigenen Körpers und der Gefühle wieder neu zu versichern. Das Buch beschäftigt sich mit dem Vagen, Anrühigen, Dunklen, das verzerrt, ja entstellt an die „richtende“ Öffentlichkeit gebracht wird. Wichtig sind vor allem das Rechthaberische, die Stärke und Starrheit der Allgemeinheit, das Diffuse der *vox populi*.

Can Xue spürt diesen Themen mit viel Gefühl bis in die Worte der Menschen nach, versucht, ihre Ansichten und Probleme zu umreißen. Die Verfasserin spielt mit dem Wissen der Leser, ihren Ahnungen und Vermutungen, doch sie lässt sie stets im Unklaren und bekennt sich zu dieser Unklarheit. Insgesamt überwiegt dabei aber ein dokumentarischer Stil, der Wert auf Distanz und Außensicht legt. Damit weist Can Xues Roman zwar Elemente der Psychologie auf, er ist erzählerisch aber beileibe nicht „psy-

510 Ebd., S. 84.

511 Vgl. dazu die Schilderungen ebd., S. 23 ff.

chologisch“ angelegt. Man kann diese bemühte Suche um eine multiperspektivische Sicht auf die Persönlichkeit allerdings durchaus als sehr aufschlussreichen Versuch eines chinesischen Autors lesen, den Zügen eines gebrochenen Ich einen Ausdruck zu geben.

An einer Stelle wird auf die Frage eingegangen, ob das Verhalten der Madame X immer schon so gewesen sei und wie es möglicherweise überhaupt zustande gekommen sei. „Waren die Sexvorstellungen der X von Geburt an so?“, will die Erzählerin wissen. Als „natürliche“ Informantin und Auskunftgeberin kommt eine Schwester der Madame X ins Spiel, die allerdings wenig Konkretes zu berichten hat, vielmehr allgemeine Floskeln bietet. Ihr zufolge haben die Sexvorstellungen der X „eine lange geschichtliche Entwicklung durchgemacht, aus einem Zustand der Verschwommenheit hat sich eine klarere Ordnung entwickelt, sodass es nach und nach zu der heutigen Beschaffenheit kam“.⁵¹² Selbst die im fortlaufenden Erzählstrom eingeflochtenen Informationen und vorgetragene Wertungen werden nicht erzählerisch auf „natürliche“ Art und Weise aus sich heraus entwickelt, sie wirken vielmehr aufgesetzt und „zugetragen“.

In direkter Konkurrenz und für ein vollkommen Gegenteiliges „Entwicklungsmodell“ steht dagegen die Witwe, deren Aussage unmittelbar folgt. Sie steht für einen versteckten, unterschweligen historischen Trend, doch beruht auch ihre Einschätzung letztlich auf körperlichen Erfahrungen.

Angesichts der eigenen körperlichen Veränderungen spürte sie nach und nach, wie einsam man als Pionier war, sie wurde darüber noch arroganter und ernster, fand oft keinen Anschluss mehr an die Massen und nahm an ihren Veranstaltungen nicht mehr teil. Eines Tages vernahm die Autorin, die an ihrer Seite stand, voller Verehrung die neuen Gedanken [新思想 d.h. der Witwe]: „Mal ehrlich gesagt, was heißt denn hier Hintern oder Brust, das ist doch wirklich nicht das, worauf es ankommt. Worauf es bei einer Frau vor allem ankommt, das ist ihre innere geistige und seelische Verfassung [内在的精深气质]. Eine Frau ohne Persönlichkeit [气质] ist wie eine leere Hülle, ein besticktes Kissen, ein Aschenbecher, ein Paar Hausschuhe. Die äußere Anziehungskraft eines Menschen vergeht mit dem Alter, geistige Attraktivität existiert dagegen ewig.“⁵¹³

Bei dieser Behauptung handelt es sich, wie im Folgenden bald klar wird, um eine Farce, denn die weiteren Ausführungen der Witwe sind alles andere als „geistiger“ Art und bleiben dagegen sehr „körperlich-oberflächlich“ („Ein ausschweifendes Sexleben hinterlässt bei den Menschen tiefe Eindrücke. Ist es nicht zuhöchst verstörend, wenn eine einst blasse, unscheinbare Frau auf einmal etwas derart Anzügliches bekommt? [...] Ich nehme an, sie wird des Nachts von ihren hormonellen Störungen gequält [...] Im Grunde dauert sie mich.“⁵¹⁴).

Can Xue geht ein auf das Bedrohliche einer diffusen Gefühlslage der Massen, wenn sie etwa zeigt, dass unbemerkt von Madame X bei den Menschen Ängste und

512 Ebd., S. 66.

513 Ebd., S. 215.

514 Ebd., S. 216.

Furcht entstehen und dass es zu brodeln beginnt. Es ist der Gatte von X, der die Gefahr erkennt, Vorbereitungen zum Schutz der Frau trifft. Eine Rede von X in der Öffentlichkeit, in der es vage um Sex geht, erregt die Menschen, die Stimmung der immer schwankenden, unberechenbaren, gewaltbereiten Masse kippt, zuerst wirft jemand ein Teil der Schale einer Frucht später fliegt ein Stein, dann kommen Ziegel. Verletzt flüchten X und ihr Mann ins Haus.⁵¹⁵

Alles bleibt ungenau, unfassbar, nicht zu begreifen, selbst unter den Ehepartnern. Näher untersucht wird der flatterhafte Charakter der Frau: wechselhaft, nicht festgelegt, gleichermaßen nachgiebig wie zielstrebig und stetig. X, so heißt es an einer Stelle, sei eine „Frau mit vielen Gesichtern“, sie bewahre stets die Kontrolle, spiele Rollen je nachdem, vor wem sie auftrete und wem sie gegenüberstehe. Sie spielt daher auch mit den Gefühlen von Männern, ist verlockend und verführerisch, lässt sich aber nie auf den letzten Schritt ein – gemeint ist damit die körperliche Vereinigung; sie fordert also die Unterwerfung des Geliebten, seinen Gehorsam und „befriedigt auf diese Weise ihre abartige sexuelle Einstellung“ 满足自己那种变态的性心理.⁵¹⁶

Mithin ist es auch unmöglich, ein endgültiges Urteil über Madame X, ihre Gefühle und ihren Charakter abzugeben, nur eines steht laut der Erzählerin fest, dass nämlich in dem Verhalten von X eine große Neigung zu Willkür vorhanden ist.⁵¹⁷ Das geheimnisvolle Treiben der Madame X erregt Aufsehen, insbesondere da negative Einflüsse angenommen werden. Als der Sohn einer Bekannten von X nach einer Nacht bei ihr den moralischen Verfall erlebt (*duoluo* 堕落, ein zentraler Begriff für den moralischen Niedergang, der im Roman mehrmals genannt wird) und zum Herumtreiber wird, erfolgt eine Meldung der empörten Mutter bei der Polizei, X „habe Jugendliche zu unmoralischem und moralisch verwerflichem Verhalten verführt“. Gesteigert werden die Vorwürfe noch mit dem Hinweis, X betreibe Zuhälterei und habe damit große Reichtümer angesammelt. Diese unbewiesenen Behauptungen folgen einer bestimmten Logik, sie ergeben sich quasi als konsequente Folge der ersten Behauptungen. Da Beweise letztlich fehlen, bleiben die Nachforschungen entsprechend erfolglos.⁵¹⁸

Die Frage, die sich dem Leser stellt, ist freilich, wie ernst er Madame X angesichts der Schilderungen der Erzählerin und vor allem angesichts der Flunkerei nehmen kann. Im Erzählstil ist nämlich durch die immer wieder vorgenommenen Übertreibungen ein Weg zur Distanz angelegt, es wird Ironie hervorgerufen. Dies klingt an einer Stelle so:

Unsere Madame X konnte als der Mensch auf der Welt gelten, der die allerallermeisten Veränderungen im Verhalten aufwies und extremste Verhaltensweisen hervorbrachte, sie war schlicht der Mensch, der sich am allerwenigsten auf etwas festlegen ließ. All ihre Handlungen und Äußerungen waren von etwas Geheimnisvollem durchwebt, und alles, was jemand an Erfahrungen und landläufigem Wissen mitbrachte, ließ sich bei ihr nicht im Geringsten zur Anwendung bringen. Die

515 Vgl. ebd., S. 28 f.

516 Ebd., S. 46.

517 Vgl. zu einem Fazit der Erzählerin ebd., S. 47.

518 Vgl. ebd., S. 48.

Art und Weise, wie wir ihr gegenübertraten, glich der einer Begegnung mit einem Außerirdischen – es half nur, nach neuen Methoden zu suchen, die der Logik und allen gewohnten Regeln widersprachen.⁵¹⁹

Doch damit ist der Fall noch nicht ausgestanden, im Gegenteil: Eine gewisse „Frau B“ und ihre Freundin wollen eigentlich X schaden, indem sie sich – auf die „Nacktheitsdoktrin“ der X berufend – nackt in der Öffentlichkeit zeigen und die X als „Vorbild“ anführen. Sie erreichen – indem sie „körperlich befreit“ mit anzüglichen und einladenden Bewegungen durch die Straßen gehen –, dass die Menschen ihnen nacheifern und sich ihrerseits auf eigene Weise „befreien“. Zum Extrem der Nacktheit kommt es kein weiteres Mal, doch machen einige zumindest den Oberkörper frei (wohl Männer). Eine „Körperwelle“ erfasst die Straße, man küsst einander plötzlich, umarmt sich, einige „treiben“ es sogar miteinander. Über das Neue wird gar reflektiert, man spürt plötzlich etwas ganz Neues, Wichtiges als immer nur den alle anderen Gefühle zerfressenden Neid 妒忌:

Neid ist das schlimmste und abscheulichste aller Gefühle, er ist Ausdruck von Inkompetenz und Kraftlosigkeit [无能]. Es scheint ganz so, als müsse man unsere Moralvorstellungen mit etwas Neuem anreichern, um nicht den Anschluss an die Zeit zu verlieren.⁵²⁰

Diese Form der inneren Befreiung ist freilich nicht von Dauer, sie hält nur einen Tag an und hat in der kurzen Zeit auf der Straße „einen schlimmen, nicht wiedergutmachenden Schaden“ angerichtet 无法换回的恶劣影响 – wobei dieser „Schaden“ allerdings unausgeführt bleibt.⁵²¹ Es scheint sich mehr um eine Ahnung zu handeln, eine Form des Bewusstwerdens über eine einmalige Dummheit, denn am anderen Tag haben die meisten Menschen ihr Verhalten bereits wieder vergessen. Bei Begegnungen vermeiden sie das Thema, sprechen viel lieber von der „moralischen Fortbildung“ 道德修养, der es sich jetzt zu widmen gelte. Die Stimmung sinkt, es breitet sich das ernüchternde und einer Wut ähnelnde Gefühl aus, einem Betrug aufgesessen zu sein. Die beiden Frauen, die die „Bewegung“ in Gang gesetzt hatten, verschwinden spurlos. In einem gewissen Sinne lässt sich der Abschnitt auch als Hinweis auf den mangelnden Willen in China lesen, sich mit eigener Schuld in der Vergangenheit auseinanderzusetzen, Erinnerungen an eigene Schuld und Verbrechen zu vermeiden, sie zu verdrängen und schließlich zu vergessen.

Aber gibt es letzten Endes etwas wie Verlässlichkeit und Klarheit mit Blick auf die „großen“, nationalen und die „kleinen“, persönlichen Geschichten überhaupt? Die unklaren Angaben der im Buch präsentierten „Belege“ aus den individuellen Biografien, den verschiedenen angebotenen Perspektiven lassen Zweifel aufkommen und zeigen die Brüchigkeit bei der Beurteilung von „Realität“. Reicht es, wie es an einer Stelle heißt, aus eigener Kraft Mutmaßungen anzustellen, um Klarheit zu gewinnen, „die

519 Ebd., S. 100 f.

520 Ebd., S. 192.

521 Vgl. ebd., S. 102.

Augen aufzutun“?⁵²² Mit den literarischen Mitteln des Absurden gelingt es Can Xue, das Gefüge von „Klarheit und Wahrheit“ aufzubrechen, eine Lust am Zweifeln hervorzurufen. Im Roman schafft sie ein Gefühl enormer Spannung, treibende Kraft für diese Tendenz sind etwa Vermutungen über die Vergangenheit von X und ihr Dasein als Vertriebene aus einer Behörde, die nun mit allen Mitteln versucht, einen guten neuen Lebenszustand zu erreichen und dabei doch nach kurzer Zeit nur die ihr eigentümliche Hässlichkeit offenbart. Im Hintergrund der ganzen Erzählung taucht als Ultima Ratio das Argument auf, ihr ungezügelteres Verhalten könne die Ursache für den Tod von Menschen sein („[...] wer nicht rechtzeitig das Weite suchte, der mochte mit dem Tod dafür büßen“ [不逃的则被她搞得出人命案]),⁵²³

Can Xue beschreibt am Beispiel einer sehr überschaubaren Anzahl von Protagonisten im Roman die komplizierten Beziehungen zwischen Einheimischen und Fremden, Altem und Neuem und bietet eine „Kontextualisierung“ in der Gesellschaft an. So gibt es erst recht spät überhaupt Reaktionen der Umgebung auf die Existenz der zugewanderten Madame X und ihres Gatten. Erst nach und nach wird den Bewohnern der Straße der fünf Gewürze klar, dass mit der Imbissbudenbetreiberin X samt ihrem Gatten ein neues Element in ihr Leben getreten ist, dass es Veränderungen gegeben hat und dass X und ihr Gatte offenbar nicht nur vorübergehend, sondern dauerhaft an dem Ort zu bleiben gedenken. Doch die Zuzügler werden nur unter Anheftung eines Labels aufgenommen, nach dem es sich bei ihnen um „Außenseiter“ (异己分子, die Zeichen können auch „Dissident“ heißen) handelt. Can Xue beschreibt hier am Beispiel der Bewohner der Straße den Umgang der „Massen“ mit dem Fremden, Anderen, bei dem es im Laufe der Zeit zur Amalgamierung kommt:

Die Gemeinschaft der Massen entlang der Straße der fünf Gewürze war es gewohnt, verschiedenartige Gedankenströme und individuelle Gruppierungen zu tolerieren [容纳]. Diese Form der „Toleranz“ bedeutete aber nicht, dass man sich bemühte, Gegensätze zu glätten [和稀泥], sondern dass man über einen langen Zeitraum hinweg eine Assimilation herbeiführen und auf diese Weise eine vollkommene Verschmelzung zustande bringen wollte. Seit alters her⁵²⁴ hatte diese Methode überaus erfreuliche Effekte hervorgebracht, dieses Mal jedoch, eben bei dem Fall von Madame X, versagten alle überlieferten Mechanismen. Keinesfalls war es nämlich in der Zeit von etwa zwei bis drei Jahren, die es her war, dass Madame X so urplötzlich auf der Straße der fünf Gewürze erschienen war, zu einer Verschmelzung gekommen. Vielmehr wurde sie betrachtet wie ein hartnäckiges Krebsübel, das seine giftigen Zellen in alle Richtungen verstreute und den Menschen Schaden zufügte. Es schien, als solle nicht sie mit der Umgebung, sondern die Umgebung mit ihr verschmelzen.⁵²⁵

522 Vgl. ebd., S. 66.

523 Vgl. ebd., S. 68.

524 Hier entfernt sich der Erzähler von der Ortsbeschreibung der Straße und übernimmt den Duktus chinesischer Geschichtsschreibung.

525 Ebd., S. 69.

Can Xue übt eine besondere Form der „Massenkritik“ – es geht wohlgerne nicht darum, ein von politischen Führern vorformuliertes Urteil in die Massen zu tragen und sich dort für Kampagnen einzusetzen, wie das insbesondere in den 1950er- und 1960er-Jahren der Fall war und wie es bis in die Gegenwart vorkommt, um bestimmte Gegner oder unerwünschte „Klassen“ auszuschalten. Es geht vielmehr darum, dass Can Xue auf ihre Weise diese Form der absurden „Vermassung“ anprangert, bloßstellt. Die „Neugier“, das „Wissensbedürfnis“, mehr über die „Affäre“ von X und Q in Erfahrung zu bringen und „Untersuchungen“ anzustellen, etwas vermeintlich Ungehöriges aufzudecken, ist der Motor für die beschriebenen Vorgänge im Roman, also etwas wie der „Handlungsauslöser“. Die Ironie besteht darin, dass Can Xue sich dabei auf Formeln stützt, welche aus der Vergangenheit stammen, es handelt sich eindeutig um politischen Jargon. Madame X wird etwa der Satz in den Mund gelegt, dass der Blick des Volkes „untrüglich, klar, unbestechlich“ (明察秋毫, urspr. v. Menzies) sei, dass die Menschen eindeutig klar von unklar, richtig von falsch usw. trennten, eben weil sie über ein „gesundes Volksempfinden“ verfügten. Der Aufwand der erzählerischen „Rechtfertigung“ der Schnüffelei, der Verfolgung von vermeintlichen „Verbrechen“ usw. wird begründet mit dem Anspruch, etwas „Ungehöriges“ aufzudecken, das dann aber bei genauerem Hinsehen ganz und gar nicht ungehörig erscheint, sondern den Vorgang der aufwendigen Verfolgung geradezu ins Absurde rückt:

Es liegt doch klar auf der Hand: Angenommen, wir würden die Verfolgung [尾随, auch i. S. v. „Stalking“] einstellen, ihrem Verhalten keinerlei weitere Beachtung beimessen und alles auf sich beruhen lassen, wer weiß, ob es dann nicht ganz urplötzlich, etwa während eines Spaziergangs, im Verhalten zwischen den beiden zu einer welterschütternden Veränderung käme.⁵²⁶

Dazu passen in Ergänzung lange monologische Selbstbetrachtungen etwa der Figur der Witwe, die ja im Roman als die „große Verfolgerin“ und Aufdeckerin von angeblich Unrechtmäßigem erscheint. Im Kern geht es um das Gefühl der Desillusionierung der über lange Zeit hinweg verführten und betrogenen Menschen, das Spiel, die vermeintlich ideale Vergangenheit im Lichte der Neuerungen zu betrachten und sich des Betrugs bewusst zu werden. Can Xue betreibt damit auf eindringliche Weise eine Form der psychologischen Vergangenheitsbewältigung, wie man sie in China sonst nicht kennt. Literatur füllt auch hier wieder eine wichtige Lücke. Mit den Worten der Witwe klingt das so:

In unserer so überaus vollkommenen Gesellschaft [十分完备的社会] herrscht für eine große Vielzahl von Verhaltensformen Verbindlichkeit durch eiserne Disziplin. Alle Menschen verfügen über einen untrüglichen Instinkt für die gegebenen Zusammenhänge [贯穿始终的本能]. Auf diese Weise wird das friedliche Zusammenleben sichergestellt, freudig gehen die Menschen ihrem Beruf nach. Unsere Gesellschaft wäre nicht mehr überzeugend, wenn jetzt auf einmal so ein Kerl auftauchte, der [...] unseren kollektiven Willen hinterrücks zu manipulieren

526 Ebd., S. 196.

suchte, sodass wir zu seinen Marionetten würden [...]. Liefere das nicht am Ende darauf hinaus, dass unser ganzes Land zu einem Marionettenstaat würde, der sich willkürlich der Herrschaft und dem Veränderungswillen durch ein Regime auslieferte? [...] Einige unter uns haben eine ausgezeichnete Erziehung genossen, sind geschult in den strengen Prinzipien zur Wahrung der sozialen Ordnung und nehmen führende Posten ein bei Treffen hinter verschlossenen Türen [黑屋会议]. So ist sichergestellt, dass sie in Notlagen einen kühlen Kopf bewahren, ihre Stärke liegt in der Analyse. [...] Neumodische Sitten haben die gesamte Straße erfasst, man übervorteilt einander ohne Rücksicht auf Verluste; traditionelle ästhetische Vorstellungen werden mit Füßen getreten. Mit großem Getöse beglückwünscht sich jeder selbst zu einem sogenannten „neuen Leben“ [新生] [...].⁵²⁷

Ironisch wird die Vergangenheit hier verklärt, aus den Schilderungen der Witwe mag man Sehnsucht heraushören, doch in Wahrheit gibt es nicht den geringsten Anlass dazu. Mit dem Wissen des Lesers von heute klingt die Vergangenheit erschreckend, Thema ist die Einfalt, Verführbarkeit usw., denen die Menschen ausgesetzt waren und sind.

Wer sind letzten Endes die Opfer solcher Entwicklungen und wie geht man mit den Opfern um? In *Straße der fünf Gewürze* ist vor allem Q als Opfer des aufwendig betriebenen „Stalkings“ 尾随活动 durch die Menschen am Ort anzusehen. Er beginnt unter einer psychischen Verwirrung zu leiden, die sich immer weiter verschlimmert.⁵²⁸ Es drängt sich die Frage auf: Gehört Verhaltensauffälligkeit zum Alltag in China, ist sie womöglich das einzige Ventil, über das man etwas von dem durch die Gesellschaft ausgeübten Druck ablassen kann? Can Xue beschreibt dieses hilf- und ergebnislose Tändeln von „Tätern“ und „Opfern“ auf eine hinreißend nonchalante Art:

Bald hieß es, Q habe einen Rückfall erlitten und sei wieder gewalttätig geworden. Einige der attraktiven Frauen, die an unserer Straße der fünf Gewürze wohnten, seien am helllichten Tag Opfer seiner Attacken geworden, stets sei das ganz in der Nähe des Lagerhauses passiert. Die Frauen berichteten, er sei mit dem Ball in der Hand wie ein Angreifer im Spiel auf sie zugestürzt, dann habe er von ihnen wissen wollen, „wie wär’s?“. Da die Frauen die Flucht ergriffen hätten, wurde aus allem nur ein „nichts war“. Hätten die Frauen die Flucht nicht zustande gebracht, wäre womöglich tatsächlich „etwas geworden“.⁵²⁹

Wie lange wird das „Extreme“, die Grenzen des Gewohnten Überschreitende geduldet? Setzen am Ende nicht immer der „gesunde Menschenverstand“ und das Mittelmaß der Mehrheit, von dem Can an einer Stelle spricht, die eigentlichen Grenzen? Man kann sich nicht sicher sein, ob es Resignation oder Ratschlag ist, wenn Can Xue konstatiert, das eigene sinnliche Verlangen zu sublimieren, in „geistige Bedürfnisse“ zu verwandeln

527 Ebd., S. 200 f.

528 Vgl. ebd., S. 204.

529 Ebd., S. 208.

in dem Entschluss, sich ganz der Kunst und Malerei zuzuwenden.⁵³⁰ Jedenfalls bieten die Ausführungen zur Kunst und ihren Möglichkeiten der Autorin den Raum, um sich im Verlaufe der Erörterungen über das Kunstgefühl 艺术的感觉 noch einmal zu Wort zu melden und mit der Kreativität ein zentrales Problem anzusprechen, das nicht nur im künstlerischen Sinne von Bedeutung ist, sondern auch bei der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technologischen Entwicklung eine herausragende Rolle spielt. Can Xue behandelt das Problem des Schöpferischen nun von der Seite der Einsamkeit 孤独 her. Sie trifft dabei die Unterscheidung zwischen einer eher morbiden Form und einer authentischen Einsamkeit eines Genies, die unnachahmlich sei, unverstanden bleibe und im historischen Kontext Pionierleistungen hervorbringe. Der Geniekult – so viel wird im Roman am Beispiel der Ausführungen zur Figur der X klar – ist von Menschen gemacht, beruht oft auf Missverständnissen; die Genieleistung dagegen wird erkennbar im Rückblick auf die historische Entwicklung.⁵³¹

9.6 Jenseits der Exaltiertheit

Wie das Leben jenseits dieser Exaltiertheit in ruhigere Bahnen lenken, zu einer „Normalisierung“ 正常化 gelangen? Der übertriebene, von vielen ideologischen Floskeln durchzogene Ton, in dem Can Xue das Für und Wider einer Normalisierung erörtert, zeigt, wie „unnormal“ Normalisierungen in China ablaufen, und verleihen dem Werk damit einen weit über das rein Literarische hinausgehenden Charakter. Thematisiert werden das Gefangensein in den traditionellen Ansichten, die scheinbare Unmöglichkeit, Platz zu machen für vernünftigeren, im Grunde angemessenere Auffassungen, der schnelle Rückfall in einen vertrauten, ideologisch gefärbten und aus der gemeinsamen Geschichte bekannten und offiziell legitimierten Ton. Große Zweifel an der Möglichkeit einer Normalisierung in China klingen an.⁵³² „Normalisierung“ lässt sich nicht einfach in der Öffentlichkeit „verkünden“ 宣布, sie beruht vielmehr auf einem breiten Konsens einer Gemeinschaft, wobei sich freilich niemand Illusionen über ein vermeintlich einfaches Zustandekommen machen sollte, denn oft wird viel zu schnell dem scheinbar „Normalen“, „Alltäglichen“ der Charakter von Normalität verliehen. Der „Höhepunkt“ der Suada gegen den Versuch zur Schaffung einer Scheinnormalität mündet in einen Aufruf, gehalten in einem an die Zeit der politischen Kampagnen erinnernden Ton („Genossen, Freunde, lasst niemals nach in der Wachsamkeit, verringert niemals die Anstrengungen, in strenger Weise den theoretischen Problemen auf den Grund zu gehen! [...] lasst uns in hohem Maße auf der Hut sein vor dem Eindringen kranker Viren!“⁵³³).

530 Vgl. ebd., S. 214.

531 Can Xue erklärt die Einsamkeit der X zu einem Teil ihrer eigenen individuellen Verrücktheit, die dann von der „wirrköpfigen Bevölkerung“ 糊涂百姓 umgedeutet wird, sodass aus ihr ein Genie wird. Vgl. ebd., S. 260.

532 Vgl. die Erörterungen ebd., S. 254.

533 Ebd., S. 256.

Unbemerkt hat ein Wandel des Diskurses stattgefunden. Das Gerede übereinander und untereinander ist der Ansprache an eine größere Gemeinschaft gewichen. Gesellschaftliche Eigenschaften treten hervor – Wesenszüge der Menschen aus der Straße der fünf Gewürze als chinesischer Volkscharakter *in nuce* (der im Text gebrauchte Begriff lautet *minzhong* 民众 i. S. v. Volk, Masse etc.). Angeblich, so wird in der Erzählung hervorgehoben, ist das Volk ruhig und überlegt. Dies widerspricht aber zumindest teilweise dem Eindruck, den man in weiten Teilen bei der Lektüre gewinnt und wenn es heißt, dass sich das Volk gerne neuen „Moden“ anschließe. Thematisiert wird die zwiespältige Ausdrucksform einer „Verführbarkeit“ der Menschen in China. Modetrends zu erliegen ist eine lässliche Form der Verführbarkeit, es ist „ungefährlich“, ruft keinen Schaden hervor. Anders verhält es sich jedoch mit der Anfälligkeit der Menschen Demagogen und Wortführern gegenüber wie an der folgenden Stelle, wo sich das Volk angeblich weigert, einem Aufruf einer aufgebrachten Frau zu folgen, die „Ehebrecherin festzunehmen“. Hier wird der „Volkscharakter“ auch aufgrund der Wortwahl zweifellos mit Blick auf die Politik beschrieben, die Menschen verweigern sich einer Aktion, die an politische Kampagnen der Vergangenheit zu erinnern scheint – und letzten Endes aber nur sehr zweifelhafte „Freiräume“ für bestimmte Handlungen eröffnet. Der ganze Ton in Can Xues Beschreibung klingt überaus ironisch.

Als die Freundin der Kollegin lauthals forderte, die „Ehebrecherin“ festzunehmen, bewahrten die Massen eine bewundernswerte Ruhe. Es kam zu keiner einzigen Ausschreitung, dabei war alles nicht einmal abgesprochen, es hatten keine Debatten stattgefunden. Es war nur eine gewisse Schweigsamkeit, eine eiserne Form der Einheitlichkeit wurde wirksam, und dabei handelte es sich keinesfalls um einen Zustand, der innerhalb von ein oder zwei Tagen herbeizuführen gewesen wäre. Wir können also ohne Zögern und gerade heraus verkünden, dass es nur an einem Ort wie dem unseren, an dem sich ein Volk von ebendieser Verfassung befindet, Menschen wie X den Raum besitzen, sich frei zu entfalten, sodass auch erst so diese gesamte aus Glück und Tränen bestehende Geschichte zustande kommen kann [...]. Wer weiß, an einem anderen Ort hätte man sie womöglich als „Ehebrecherin“ festgenommen [...].⁵³⁴

Die Straße der fünf Gewürze wird schließlich zur „idealen Heimat“ 理想家园 der X erklärt. Ihrer Existenz dort mag zwar etwas Zufälliges anhaften, doch dies sei ganz und gar nicht der Fall, so die Erzählerin – es handele sich vielmehr um eine zwangsläufige Entwicklung: Ohne die Straße gäbe es ebenso wenig eine X wie eine daraus entstandene Geschichte. Die Straße wird hier zum „Nest“, zur „Wiege“ und zur „Mutter“ der X verklärt („Obwohl unsere Massen den fremden Körpergeruch der Madame X wahrnahmen, nachdem sie an der Straße der fünf Gewürze eingetroffen war, haben sie doch, wie das immer der Fall ist, die Arme ausgebreitet, um sie aufzunehmen.“⁵³⁵).

534 Ebd., S. 294.

535 Vgl. ebd., S. 294. Interessant ist in dem Abschnitt der Perspektivwechsel in der Erzählung. Ist in den ersten Zeilen zunächst noch von der anonymen „Straße“ die Rede, so wechselt der Ton mitten im Satz, plötzlich wird statt „Straße“ von „wir“ gesprochen.

An der „Richtigkeit“ der Massenwahrnehmung gibt es letzten Endes keine Zweifel. So schwierig der Prozess auch verlaufen ist, in der „historischen“ Betrachtung, die im marxistisch geprägten Zusammenhang immer mit der Suche nach „Gesetzmäßigkeiten“ in der Entwicklung verbunden ist, geht es letztlich um Beurteilung und Rechtfertigung. Man kann sich an diesen Stellen gut vorstellen, wie die Parteiideologen beisammensitzen, um in heißen Diskussionen die Vergangenheit „aufzuarbeiten“ und ihr die „richtige“ Deutung für die Geschichtsbücher zu verpassen. Bei Can Xue klingt das dann so: „Ist nun mit der Ankunft von X unser Leben in Unordnung geraten? Man sollte dazu Folgendes sagen: Die überragenden Qualitäten [优良品质] und die edlen und vollkommenen Gefühle [高尚情操], über die wir verfügen, haben durch die Person der X einen musterhaften Ausdruck erfahren [得到了典型的表现].“⁵³⁶ Das ist ironisierter Parteiargon, mit dem im Grunde bewusst nichts erklärt, vielmehr alles in Floskeln verpackt wird. Dieses Abschweifen in einen historisch-ideologischen Ton deckt schließlich nichts auf, man findet sich mit Tatsachen ab, es haftet der Schilderung bei aller (falschen) Feierlichkeit etwas Schales und Leeres, Unaufrichtiges an. In der Vision vom großen Ganzen bekommt jeder seinen Platz, alles erhält einen Sinn. Die Ausführungen der Witwe, die sie in der Vergangenheit zum Sex gemacht hat, sind auf einmal eine „gründliche und tiefeschürfende Theorie“ [高深理论], ein „Meilenstein in unserer Geschichte“. Der Witwe als der Schöpferin dieser „Theorie“ wird weiterhin Schaffenskraft unterstellt, sie besitze die unerschöpfliche Energie, immer wieder Neues hervorzubringen und sie sei damit in der Lage, „über einen langen historischen Zeitraum hinweg unseren Fortschritt anzuleiten.“⁵³⁷ Die Witwe als „Mutter“ und „Kulturschöpferin“ wird schließlich zur gütigen Göttin verklärt – eine klare Anspielung auf das lange Zeit gültige Staatsbild Chinas als einer allumfassenden, um das Wohl seiner Bürger besorgten Instanz:

Ein sanfter und gütiger Glanz lag auf ihren Zügen. Ihre Erscheinung nahm immer mehr die Züge einer Erdenmutter an. Sie, die niemals eigene Kinder groß gezogen hatte, wurde zum heiligen Symbol für das Mütterliche [...]. Wann immer ihr die Menschen begegneten – gleich ob jung oder alt – riefen sie ihr ein ehrliches und aufrichtiges „Mutter“ als Gruß entgegen.⁵³⁸

In diesem wie in anderen literarischen Texten Can Xues ist die Mutter zweifelsohne eine Allegorie der Partei und des Diktators Mao. Die „Mutter“ tritt auf als autoritäre Figur voller Verrücktheit, Übellaunigkeit, die ständig Befehle an die Kinder erteilt.⁵³⁹ Für kindliche Unschuld ist kein Platz in der Gesellschaft. Ein weiteres Mal beschwört Can in *Straße der fünf Gewürze* das falsche Pathos der „Pflicht der Jugend“ im Zusammenhang mit der politisch-gesellschaftlichen Rede in China herauf, von dem sie sich ironisch distanziert. In strengem Ton wird ein Jugendlicher von 16 Jahren für seine naive Bemerkung („Diese Sache mit X ist doch absolut uninteressant“) zur Rede

536 Ebd., S. 295.

537 Ebd., S. 295.

538 Ebd., 295.

539 Vgl. Cai 1997, S. 56.

gestellt.⁵⁴⁰ Doch die Anteilnahme und Sorge im Ton schwinden nach wenigen Sätzen, der Ton wird vielmehr vorwurfsvoller. Dem Jungen wird seine Berechtigung, Fragen zu stellen, Zweifel zu äußern, abgesprochen. Die Witwe verfällt in den typisch besserwisserischen Ton der Älteren, deren Ansichten zu folgen sei („Besitzt du überhaupt das Recht und die Fähigkeit, etwas über die Bedeutung des Lebens zu sagen?“⁵⁴¹). Konstruiert wird eine Form der Schuld, der Pflicht der Jüngeren gegenüber den Älteren, die ihnen diese Welt schließlich erst ermöglicht hätten:

Du scheinst dir kein Bild davon gemacht zu haben, wie es in dem langen Zeitraum vor deiner Existenz zugegangen, auf welchen dunklen Pfaden deine Vorfahren gekrochen sind, ohne einen Weg und ohne ein Licht vor den Augen, nur geleitet von einem starken Glauben in ihnen, der ihnen die Kraft für all diese von uns unternommenen Anstrengungen gab. [...] Es ist nur diesem ihren wahrhaft das Leben bedrohenden Einsatz zu verdanken, dass wir heute so leben dürfen. Die Welt um uns herum ist düster, nirgends ein Weg, der aus der Finsternis führt. Die Begegnung mit all diesem Kummer, diesem Leid ist dir zum Glück erspart geblieben, daher machst du dir auch keinen Begriff davon, was es heißt, aus der Finsternis ans Licht zu gelangen. Doch das gibt dir noch lange nicht das Recht, so großspurig daherzukommen und zu behaupten, dass etwas „absolut uninteressant“ sei. [...] Wir, die Menschen meiner Generation, haben unser Leben im Kampf zugebracht, jede Sekunde war geprägt von Fülle und Anspannung. Darüber nachzudenken, was interessant oder nicht interessant sei, wie dies die Müßiggänger tun, dazu hatten wir nie die Zeit.⁵⁴²

In einem absurd wirkenden Abschluss der Affäre wird Madame X am Ende von den Bewohnern der Straße zur Volksabgeordneten gewählt. Ihre „Verrücktheit“ erhält damit eine Art Vorbildcharakter, sie steht als Beispiel für mögliche Veränderungen, schließlich brauche die Gesellschaft „Helden“.⁵⁴³

9.7 Fazit

Dem Roman wohnt etwas zutiefst Pessimistisches und Dunkles inne, Hoffnungen lösen sich in leeren Floskeln auf, Veränderungen scheinen so gut wie aussichtslos zu sein. Can Xue hat damit ein brisantes Zeitdokument über die Verfassung der chinesi-

⁵⁴⁰ Vgl. Can Xue 2002, S. 296.

⁵⁴¹ Ebd., S. 296.

⁵⁴² Ebd., S. 296 f.

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 297. Ein zunehmend kritisch-ironischer Ton im Umgang mit dem Pathos, dessen Leere immer klarer wird, ist gegen Ende des Buches festzustellen, etwa dort, wo von der „geistigen Freundschaft“ die Rede ist, die angeblich über allem stehe. „Eine geistige Freundschaft gilt mehr als ein sinnliches Erlebnis. Erst durch die geistige Freundschaft ist die Menschheit in der Lage, gemeinsame Geschichte zu schaffen, in gemeinsamer Abhängigkeit zu leben“ (ebd., S. 287).

schen Gesellschaft vorgelegt, eine Mischung aus Zynismus, Ironie, Paradoxie, die um einen ernsten Kern angelegt ist.

Eines der wichtigsten Themen im Buch ist die Beschäftigung mit der Schwierigkeit, in einem komplexen gesellschaftlichen System zu etwas wie einer „Wahrheit“ in Bezug auf die gesamte soziale Gemeinschaft zu kommen. Im Roman werden immer verschiedene Versionen von Wahrheit verhandelt, ohne dass deshalb klar würde, ob es solch eine Wahrheit gibt und wie sie aussieht. Die eigentlich „edle“ Suche nach Wahrheit verkommt so im allgemeinen Streben nach „Sicherheit von Wissen“ zu einem verzweifelten, absurden Akt der sozialen Kontrolle.⁵⁴⁴

Die letzte „große Wahrheit“, um die es im Hintergrund stets geht, ist die jahrzehntelang als Ideal verbrämte Wahrheit von der „guten“ sozialistischen Gesellschaft. Doch diese „Wahrheit“, so wird im Roman klar, kann nur eine falsche gewesen sein. Die Menschen im Lande sind über die Jahre müde geworden von diesem Treiben.

544 Sehr schön beschrieben z. B. an einer Stelle, an der die Bewohner der Straße der fünf Gewürze ihre gewohnten Ruhezeiten umstellen, um das Treiben vor ihren Häusern auch zu nächtlicher Stunde zu kontrollieren. Vgl. ebd., S. 219.

10 Gao Xingjian und die *Bibel* im Exil. Ein Nobel-Fall

Die chinesische Literatur, die bis dahin weithin im Verborgenen existiert hatte und nur von einer kleinen Zahl von Liebhabern und Übersetzern international gelesen und geschätzt wurde, gelangte im Herbst des Jahres 2000 zum ersten Mal in den Mittelpunkt der Weltöffentlichkeit. Den Nobelpreis für Literatur in jenem Jahr erhielt der bis dahin weitgehend unbekannte chinesische Schriftsteller Gao Xingjian. Wie zu erwarten war, entzündete sich an der Entscheidung des Nobelkomitees in Stockholm alsbald ein heftiger Streit. Wurden aus sinologischen Kreisen grundsätzliche Zweifel an der Nobelwürdigkeit des Werkes von Gao laut, so hieß es in den chinesischen Medien, Gao sei – da vielfach (vor allem im Spätwerk) zweisprachig publizierend – allenfalls ein sinofranzösischer Schriftsteller. In einer in sehr nationalistischem Ton vorgetragenen Polemik wurde Gao Xingjian seitens der Literaturkritik seiner ehemaligen Heimat gerade auf dem Feld der Dramenkunst, auf dem er seit den 1970er-Jahren bahnbrechende Innovationen zustande gebracht hatte, eine stilistische Anbiederung an den Westen vorgeworfen. Die Vorwürfe gegenüber Gao gipfelten darin, blind westliches Theater (vor allem Brecht, Beckett und Artaud) kopiert und Verrat am chinesischen Theater begangen zu haben.⁵⁴⁵

Die Fangemeinde Gaos dürfte in den Jahren nach der Nobelpreisverleihung konstant geblieben sein, man darf vermuten, dass sie nicht gewachsen ist. Der Grund dafür liegt in der Inhomogenität des Werkes von Gao, von dem neben zwei Romanen und den frühen Erzählungen insbesondere Dramen sowie literatur- und dramentheoretische Arbeiten vorliegen.⁵⁴⁶ Darüber hinaus hat sich Gao bereits früh einen Namen als Maler gemacht und sich darum bemüht, die Bildkunst mit seinem literarischen Schaffen zu verbinden. Hier gibt es Parallelen zu Günter Grass.⁵⁴⁷ Gao Xingjian ist zurückhaltend, er sucht die Öffentlichkeit gelegentlich mit seinem Werk, doch nimmt er hin und wieder auch an Tagungen teil, so etwa, als Ende Oktober 2011 ihm zu Ehren in Erlangen eine Konferenz unter dem Titel „Gao Xingjian: Freedom, Fate, and Prognostication“ abgehalten wurde.⁵⁴⁸

545 Vgl. Vittinghoff 2000, S. 132 f.

546 An Veröffentlichungen aus neuerer Zeit ist zu nennen ein Band mit dem Titel Über das Schaffen 论创作, in dem eine Reihe von Vorträgen sowie eine größere Anzahl von Essays enthalten sind. Vgl. Gao Xingjian 2008. Nicht alle Schriften darin sind neu, zum Teil handelt es sich um Überarbeitungen früherer Aufsätze, so etwa im Falle des bereits 2001 auf Französisch vorliegenden Essays „Pour une autre esthétique“ (Paris: Flammarion 2001), aus dem Gao eine längere chinesische Fassung anfertigte unter dem Titel „Eine andere Form von Ästhetik“ 另一种美学 (vgl. dazu im hier angeführten Band von 2008 S. 121–193). Weiterhin liegt ein Band mit Gesprächen zwischen Gao Xingjian und Gilbert C. F. Fong vor, Schwerpunktthema ist dabei die Theaterkunst. Veröffentlicht als Gao/Fang 2010.

547 Ich entnehme diesen Hinweis einem Artikel von Christiane Hammer, vgl. Hammer 2002.

548 Vgl. den Artikel von Radunski 2011, in dem auch weiterhin Gaos schwieriges Verhältnis zu Literaturwissenschaftlern aus der VR China ein Thema ist.

In vielen einschlägigen chinesischen Abhandlungen zur modernen Literatur (auf einige Ausnahmen werde ich später zu sprechen kommen) fehlt der Name Gao Xingjians vollkommen. Es scheint, als solle nichts mehr an ihn erinnern, nachdem er 1987 seiner Heimat den Rücken gekehrt hat. Allerdings ist hierzu anzumerken, dass Gao auch in der Zeit bis dahin kein leuchtender Stern in der Szene gewesen ist, sondern allenfalls von einem kleinen Kreis der an literarischen Entwicklungen nach 1978 Interessierten geschätzt wurde. Darauf wird in dem einen oder anderen Zusammenhang weiter unten noch näher einzugehen sein. Wichtig scheint mir an dieser Stelle wenigstens der Hinweis, dass Gao nicht nur in eine Übersicht zur chinesischen Literatur seit den frühen 1990er-Jahren gehört, weil er den Nobelpreis erhalten hat, sondern weil sich von seinem Beispiel aus ein Bezug herstellen lässt zu weiteren, bislang meist (wenn überhaupt) nur stiefmütterlich behandelten Fragenkomplexen zur chinesischen Literatur. Anzuführen sind etwa die Exilliteratur, der literarische Umgang mit schwierigen politischen Zeiten und Themen, die enge Verbindung zwischen der Freiheit und dem künstlerischen Schaffen usw. Gao Xingjian mag immer noch von den chinesischen Organen geächtet, von der VR-chinesischen Literaturwissenschaft ignoriert werden, doch er ist und bleibt ein Teil der chinesischen Literatur unserer Tage.⁵⁴⁹

10.1 Leben und Werk

Gao Xingjian wurde 1940 im südchinesischen Jiangxi geboren. Sein Vater war Bankbeamter, die Mutter hatte vor ihrer Heirat als Schauspielerin gearbeitet. Ende der 1950er-Jahre nahm Gao ein Studium des Französischen am Fremdspracheninstitut Peking auf und erlangte dort 1962 den Abschluss. In der folgenden Zeit verrichtete er im Verlag für Fremdsprachen Arbeiten als Übersetzer. Während der wenige Jahre später einsetzenden Kulturrevolution schickte man ihn zwecks „Umerziehung“ auf ländliche Kaderschulen in den Provinzen He’nan und Anhui.⁵⁵⁰ Gao vernichtete aus Furcht vor Repressalien Manuskripte und Tagebücher, die er in den Jahren bis dahin angefertigt hatte. Gegen Ende der Kulturrevolution – nämlich 1975 – wurde Gao die Redaktion der französischen Ausgabe der Zeitschrift „China im Aufbau“ übertragen, über französische Experten erhielt er Einblicke in die Entwicklungen der zeitgenössischen Literatur aus Frankreich. Nach und nach zogen ihn die Werke von Autoren wie Sartre, Camus, Gide, Gene und Proust in ihren Bann. Aufgrund seiner Belesenheit und seiner soliden Kenntnisse des Französischen war Gao nach dem Beginn der Öffnungspolitik auch ein gern gesehener Begleiter, wenn bekannte chinesische Schriftsteller in den Westen aufbrachen. Im Jahr 1978 begleitete Gao den bereits hochbetagten Ba Jin

549 Die hier angedeutete Ambivalenz drückt sich auch in dem einen oder anderen bereits etwas älteren chinesischen Standardwerk zur chinesischen Gegenwartsliteratur aus. Vgl. etwa Chen Sihe 1999. Dort findet sich auf S. 393 eine kurze Biografie Gaos zusammen mit Andeutungen zu seinem Roman *Berg der Seele*.

550 Die biografischen Angaben stützen sich auf verschiedene Quellen, vgl. dazu vor allem Vittinghoff 2000, S. 127 ff. Siehe auch Lee/Dutrait 2001 und Yip 2001.

auf seiner Reise nach Frankreich. Zwei Jahre später stand er dem Dichter Ai Qing als Übersetzer während einer ebenfalls nach Frankreich führenden Reise zur Verfügung. Bei einer dieser Gelegenheiten lernte Gao Noël Dutrait kennen, einen französischen Sinologen, der später sein Werk übersetzte.

Zu Beginn der 1980er trat Gao mit literaturtheoretischen Essays an die Öffentlichkeit, denen bald darauf Theaterstücke und Kurzgeschichten folgten.⁵⁵¹ In der Zeit erregten ausländische Stücke von Brecht, Ionesco und Miller große Aufmerksamkeit in China. Die 1983 gestartete „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ schränkte jedoch das künstlerische Betätigungsfeld geraume Zeit wieder ein.

Mit der ersten Aufführung eines Stückes von Gao in Peking – es handelte sich um das Drama *Warnsignal* 绝对信号 – wurde 1982 in China die Phase des experimentellen Theaters eingeläutet.⁵⁵² Gaos kurze Zeit später, 1983, folgendes zweites Stück *Die Bushaltestelle* 车站, das inspiriert war von Becketts Tragödie *Warten auf Godot*, fiel trotz des Interesses, das Gao Xingjians neuartige Dramenkunst genoss, den Vorbehalten der Zensurbehörden zum Opfer. Zu fremd und geradezu anrühlich schien es, wenn Gao in einer Zeit, die Zuversicht verordnet hatte, von der Absurdität einer Gesellschaft sprach, die eine Zukunft postulierte, welche nie kommt. Gao versuchte dem durch eine Kampagne gegen ihn in Gang gebrachten Ungemach aus dem Weg zu gehen, indem er vorübergehend die Hauptstadt verließ und eine ausgedehnte Reise in die westlichen Regionen Chinas unternahm auf der Suche nach den kulturellen Wurzeln. Unterwegs machte Gao Xingjian ethnografische Aufzeichnungen, sammelte Lieder und Tänze und trug damit das Material zusammen, welches später (1992) in seinen Roman *Seeleberg* 灵山 Eingang fand bzw. zum Teil auch in Szenen seines Stückes *Die Wilden* 野人 (1985) einfluss.⁵⁵³ 1987 reiste Gao Xingjian auf Einladung des DAAD (Teilnahme am Künstlerprogramm) nach Deutschland und ließ sich kurz darauf in Frankreich

551 Übersichten zum Werk und zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Gao Xingjian sind mit einigem Aufwand im Internet zu finden. Viele der Quellen leiden aber darunter, dass sie oft nicht aktualisiert werden, so etwa die „Gao Xingjian Collection“, angelegt 2004 an der Chinese University of Hongkong. Die Sammlung umfasst Artikel, es gibt Hinweise auf Einzelveröffentlichungen und Sammlungen seiner Werke und entsprechende Veröffentlichungen auf Webseiten. Berücksichtigt ist auch sein künstlerisches Werk. Die letzten Einträge auf der offensichtlich nicht mehr aktualisierten Webseite stammen bereits aus dem Jahr 2004 (siehe http://www.lib.cuhk.edu.hk/electronic/gao/gao_works_e.htm, eingesehen am 9.11.2013). Eine gute Bibliografie und Werkübersicht bis zum Jahr 2000 bietet Dutrait 2001. Eine weiterführende Übersicht zu Gaos Werk und der wissenschaftlichen Beschäftigung damit (darunter auch Hinweise auf aktuelle Studien) findet sich unter dem Stichwort „Gao Xingjian“ der „Author Studies“ beim Modern Chinese Literature and Culture Resource Center (vgl. <http://mclc.osu.edu/rc/secbib.htm#G>, eingesehen am 9.11.2013).

552 Zu Gaos Dramen siehe die Studien von Zhao 2000 und Quah 1999.

553 *Die Wilden* ist das bis dato letzte Stück Gao Xingjians, das in China noch zur Aufführung kam. Mit Gaos Übersiedlung nach Europa fand das dortige Theaterpublikum Interesse an seinem Werk, so kam zum Beispiel *Die Wilden* 1988 am Hamburger Thalia-Theater auf die Bühne.

nieder.⁵⁵⁴ Anders als viele weitere Schriftsteller und Intellektuelle, die erst im Verlauf der Ereignisse auf dem Tian'anmen im Frühjahr 1989 oder in der Folge des Massakers vom 4. Juni ins Ausland gingen, lebte Gao Xingjian zum Zeitpunkt der Ereignisse also bereits geraume Zeit in der Fremde. Im Gegensatz zu zahlreichen seiner Landsleute stand er – der geschulte Französisch-Übersetzer – beim Eintreffen im Westen auch nicht vor einer sprachlich-kulturellen Barriere. In Paris, wo Gao ab 1988 lebte, arbeitete er als professioneller Maler und Schriftsteller. Die Vorgänge auf dem Platz des Himmlichen Friedens im Frühjahr 1989 verarbeitete Gao Xingjian persönlich und künstlerisch auf seine Weise. In Reaktion auf das Massaker war Gao zunächst aus der KPCh ausgetreten, später kam er der aus den USA an ihn herangetragenen Bitte nach, ein Stück über die Ereignisse auf dem Platz zu schreiben. So entstand das 1990 vorgelegte Drama *Die Flucht* 逃亡.⁵⁵⁵ Die Flucht ist, wie noch zu zeigen sein wird, ein Kernbegriff bei der Beschäftigung mit Gao Xingjians Werk.⁵⁵⁶

Gao Xingjians literarische Umsetzung des sicherlich nicht einfachen Massaker-Themas schien bei nahezu niemandem die Erwartungen zu erfüllen. Der US-Auftraggeber zeigte sich unzufrieden, von Dissidenten wurde das Stück als unangemessen kritisiert. Gao zog daraufhin das Manuskript zurück. Peking jedoch ahndete die Beschäftigung mit dem Thema mit der Versiegelung von Gaos Wohnung und erklärte ihn zur Persona non grata.⁵⁵⁷

Im Gegensatz zu vielen anderen chinesischen Exilautoren, die in den USA oder Europa leben, tritt Gao Xingjian so gut wie nie politisch in Erscheinung. In einer biografischen Skizze seiner deutschen Übersetzerin klingt das folgendermaßen: „Insofern ist er nicht im üblichen Sinne als ‚Dissident‘ zu bezeichnen. Das Exil wählte er, um uneingeschränkt künstlerisch tätig sein zu können – als Schriftsteller, Maler und Übersetzer – nicht um politische Meinungen äußern zu können.“⁵⁵⁸ Dissidenten und politisch aktiven Schriftstellern geht Gao meist aus dem Weg. Die von dem Dichter Bei Dao initiierte Resolution gegen das Unrecht des Tian'anmen-Massakers von 1989 unterzeichnete Gao anders als viele andere Autoren nicht.⁵⁵⁹

554 Genauer gesagt bekam Gao die Einladung vom Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, um nach Deutschland zu kommen. Er erhielt jedoch zunächst kein Visum, da er kein Mitglied des Chinesischen Schriftstellerverbandes war und daher nicht als professioneller Künstler galt. Mithilfe des seinerzeit als Kulturminister arbeitenden Schriftstellers Wang Meng wurden Gao allerdings dann doch die notwendigen Reisedokumente ausgehändigt.

555 Das Stück erschien 1990 in der in Stockholm von im Ausland lebenden chinesischen Schriftstellern um den Dichter Bei Dao herausgegebenen Zeitschrift *Jintian* (Today) und wurde 1992 in Nürnberg auf die Bühne gebracht.

556 Mabel Lee hat, das sei an dieser Stelle schon bemerkt, anhand des Stückes die Züge einer „Fluchtästhetik“ im Werk Gao Xingjians entworfen. Vgl. dazu Lee 2003.

557 Vgl. dazu Vittinghoff 2000, S. 130 f.

558 Zit. nach ebd., S. 130.

559 Gao spielte im Umfeld der Ereignisse von 1989 so gut wie keine Rolle. An Aktionen und Diskussionen über Chinas Entwicklung hin zu einer Demokratie, die in der Folge des 4. Juni von ins Exil gegangenen Schriftstellern und Intellektuellen wie Liu Binyan, Fang Lizhi und Yan Jiaqi aufgezo- gen wurden, beteiligte sich Gao i.d.R. nicht. Vgl. dazu den

Die Frage, wie eng Gao Xingjian künstlerisch-literarisch weiterhin mit seinem Herkunftsland China verbunden ist, wird uns noch näher im Zusammenhang mit dem Roman *Bibel* beschäftigen. Dass es ihm beim Zurücklassen des Alten und Überlieferen auch um etwas wie die Befreiung von einer alten Last und Bürde geht, wird deutlich, wenn man kurz einen näheren Blick auf die Themen der Stücke wirft, die Gao in seinem Pariser Exil seit den 1990er-Jahren geschrieben hat. Nicht nur sind von den späteren Werken einige zunächst auf Französisch verfasst und erst danach ins Chinesische übertragen worden, viele dieser Stücke zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie meist keinen direkten Bezug mehr zu der politischen Lage in China aufweisen.⁵⁶⁰ Es sind eher psychologisch angelegte Stücke, die die Interaktion zwischen Subjekten oder die Probleme des Ich beschreiben. Sexualität und körperliche Verfasstheit stehen dabei im Vordergrund. *Zwischen Leben und Tod* (1991) etwa lässt eine Protagonistin zu Wort kommen, die über ihre sexuellen Erlebnisse berichtet. Für einen Kommentar und eine darstellerische Umsetzung des beschriebenen Inhalts sorgen die Auftritte eines Clowns und einer Tänzerin. Das Stück *Ja und/oder Nein* (1992) handelt von der Kommunikationslosigkeit eines sich unbekannten Paares und seinen sexuellen Leidenschaften.⁵⁶¹

Es kennzeichnet viele von Gao Xingjians Theaterstücken ebenso wie seine Erzählungen, dass er mit der eigentümlichen Mischung aus Theorie und theatralischer Praxis nicht allein zwischen Osten und Westen steht, sondern auf seine Weise in beiden Kulturen präsent ist. Gaos Ziel ist es dabei, „sich auf den verschiedensten Ebenen den essentialisierenden Kategorien zu entziehen und vor allen Festlegungen zu fliehen“.⁵⁶²

Persönlich gilt Gao Xingjian – zumal nach der Verleihung des Nobelpreises für Literatur im Jahr 2000 – als scheu, zurückhaltend und die Medien meidend. Was mitunter als gekünstelte Pose wirken mag, hat Gao gelegentlich mit dem Anspruch verbunden, das Recht zu haben, „ein fragiles Individuum“ (*individu fragile*) zu sein.⁵⁶³

Die Vergabe des Nobelpreises an Gao Xingjian im Oktober 2000 überraschte. In der Begründung des Komitees zur Preisverleihung hieß es, Gao habe „ein Werk von universeller Gültigkeit, bitterer Einsicht und sprachlichem Sinnreichtum“ vorgelegt.⁵⁶⁴ Gewürdigt werden sollte neben Gao Xingjians einzigartiger Rolle in der chinesischen

Umstand, dass in der Sammlung von Interviews, die Cheng Yingxiang mit 14 Intellektuellen aus der Zeit führte, Gao so gut wie an keiner Stelle auftaucht (*Déjel de l'intelligence en Chine 1976–1989*, Gallimard 2004). Zu Gaos Beschäftigung mit der Lage für Schriftsteller im Westen vgl. Dutrait 2010.

560 In André Lévy's Besprechung von Gaos Roman *Bibel* findet sich der Hinweis, dass unter Gaos Namen bis 2000 zwanzig Theaterstücke veröffentlicht worden sind, davon vier direkt auf Französisch. Vgl. Lévy 2000.

561 Hinzu kommen neuere Stücke wie *Nachtwanderer* (1993), *Wochenend-Quartett* (1995) und *Augustschnee* (1997). Viele der von Gao in Frankreich verfassten Stücke kamen in den Genuss internationaler Aufführungen auf Bühnen in Paris, Stockholm, Wien, Warschau, Rom und New York. Die Kritik war ihm zumeist wohlgesonnen. Im Jahr 1992 wurde Gao mit dem französischen Preis „Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres“ ausgezeichnet.

562 Vittinghoff 2000, S. 136.

563 Vgl. dazu die Angaben in dem Interview in Lee/Dutrait 2001, S. 747.

564 Zu der englischen Fassung vgl. die Angaben online: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/press.html, eingesehen am 2.8.2015.

Theaterszene während der 1980er-Jahre auch sein erzählerisches Œuvre, das bis dahin die frühen Erzählungen sowie die Romane *Berg der Seele* und *Bibel eines einzelnen Mannes* umfasste. Es war das erste Mal in der hundertjährigen Geschichte des Nobelpreises, dass der Preis an einen aus China stammenden Schriftsteller ging. Schnell erhoben Kritiker ihre Stimmen – zumal aus der Sinologie und von offiziellen Seiten in China. Es wurde unterstellt, die Preisverleihung sei nicht nach literarischen, sondern nach politischen Gesichtspunkten erfolgt. Kritik gab es auch aus intellektuellen Kreisen, die zwar Gaos Errungenschaften für das moderne Theater nicht vergessen hatten, ihm jedoch übel nahmen, dass er 1998 die französische Staatsbürgerschaft angenommen hatte.⁵⁶⁵ Ressentiments aus der Sinologie lauteten, Gaos Werke hätten zwar für das China der Achtzigerjahre einen einzigartigen Charakter besessen, aber eine Innovation von „universeller Gültigkeit“, wie sie die Schwedische Akademie angeführt hatte, sei in Gaos Werk nicht zu erkennen.⁵⁶⁶

Es ist nicht meine Absicht, Gao Xingjians Werk einer neuen Prüfung zu unterziehen, um Urteile aus der Vergangenheit zu revidieren. Gao hat – darüber besteht sowohl in der Literaturwissenschaft des Westens wie der in der VR China Einigkeit – besonders in den 1980er-Jahren wichtige literarische Impulse gegeben, die es zu würdigen gilt.⁵⁶⁷ Selbstverständlich kann man durchaus darüber streiten, ob die angesprochenen Leistungen ausreichend waren, um mit ihnen die Verleihung des Nobelpreises zu rechtfertigen. Es sei an dieser Stelle die nüchterne Feststellung erlaubt, dass die nach der Verleihung des Literaturnobelpreises vorgelegten Werke Gaos nicht mehr an die Vergangenheit anknüpfen konnten. Man wird den Eindruck nicht los, als habe Gao mit seinem bis dato schmalen literarischen Œuvre alles gesagt, was ihm mitteilenswert erschien, und als pflege er darüber hinaus mit der Malerei und Kalligrafie weitere Ausdrucksformen, die sein Bild als traditioneller chinesischer Literat und Künstler abrunden.

565 Vgl. zu diesen und den folgenden Angaben die unveröffentlichte Magisterarbeit von Sommerfeld (2002, S. 70).

566 Dass die internationale Sinologie weiterhin Interesse an Gaos Schaffen hat und sich um einen objektiven Blick bemüht, zeigt eine neuere Veröffentlichung, siehe Lackner/Chardonens 2014. Speziell auf Gaos *Bibel* wird dort unter der Frage der Vorstellung von Freiheit in mehreren Beiträgen eingegangen.

567 Vgl. für die chinesische Literaturwissenschaft etwa die eingehende Beschäftigung mit den Umständen der Verleihung des Nobelpreises und mit *Berg der Seele* bei Wu Xiuming (2011, Kap. 7, S. 108–125). Der Roman wird dort im Kontext der Weltliteratur gewürdigt, ausführlicher geht der Verfasser auf Gao Xingjians Rolle als Vertreter der literarischen Avantgarde in den 1980er-Jahren ein. Ihm sei es gelungen, literarische Besonderheiten aus dem Westen in Einklang mit der chinesischen Tradition und den Neuerungen innerhalb der Literatur Chinas im 20. Jahrhundert zu bringen. Obwohl die Ausführungen sich nahezu ausschließlich auf *Berg der Seele* beschränken, teilt sich in dem Beitrag indirekt der Wunsch mit, Gao Xingjian für bestimmte Entwicklungen in der Gegenwartsliteratur Chinas nicht nur eine Rolle als Vorreiter, sondern auch weiterhin als Vorbild einzuräumen.

10.2 Exil und Selbstbefreiung

Wendet man sich ab von der aus Gao Xingjians Feder stammenden Literatur und versucht, Werk und Schicksal in einen größeren – literaturgeschichtlichen – Zusammenhang mit China zu bringen, so wird daraus ein durchaus aufschlussreicher „Fall“ der chinesischen Literatur. In ausgewählten Aspekten des Erzählwerkes von Gao (insbesondere der noch näher zu untersuchende Roman *Bibel* dient dabei als überaus ergiebige Quelle) werden quasi die „Verhältnisse“ der Literatur Chinas im 20. Jahrhundert symptomatisch verdichtet vor Augen geführt. Gao Xingjian hat, wenn man so will, die *raison d'être* der chinesischen Literatur für seine Zeit benannt, er hat mit sich und der Literatur gerungen und ist – in vielem konsequenter, ja radikaler als andere – *seinen* Weg gegangen. Dass dieser Weg fort aus der Heimat und hinein in ein letztes Endes immer irgendwie amorph bleibendes Exil möglicherweise ein Weg ins Nichts ist und literarisch ins Abseits oder gar ins Aus führt, ist zwangsläufig. Auf den Punkt gebracht und mit einer griffigen Formel umschrieben, ließe sich vielleicht sagen, dass Gao Xingjian und sein Werk sich sehr gut als gelebte chinesische Gegenwartsliteratur verstehen lassen. Fragen, die sich aufdrängen, können lauten: Wie „systemabhängig“ ist die Literatur Chinas auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts? Wie gehen Schriftsteller mit dieser Systemabhängigkeit um? Schließen sie Kompromisse in der Hoffnung, das System von innen heraus zu verändern und einen gemächlichen Wandel herbeizuführen, oder wenden sie sich resigniert ab, flüchten und kehren der Heimat für immer den Rücken zu?

Die Tatsachen sind weitgehend bekannt. Worum es mir an dieser Stelle insbesondere geht, das ist, einen neuen, unverstellten Blick auf in der Vergangenheit von Gao angesprochene Themen zu wagen. In diesem Sinne liegt mir vor allen Dingen daran, die von Gao besonders in der Zeit, die unmittelbar auf seine Übersiedlung ins Ausland folgte, gemachten Äußerungen zur Bedeutung der „Freiheit“ für sein Schreiben einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. Festzustellen ist also zunächst, dass sich Gao schon lange vor der Anfertigung von *Bibel* über den Zusammenhang zwischen seiner Literatur und dem Leben im Exil geäußert hat. Im Laufe der Zeit ist Gao dann immer wieder auf die eigene Rolle sowie auf die sprachlichen und kulturellen Probleme von Exilautoren zu sprechen gekommen.⁵⁶⁸

568 „Als Exilautor kann ich mich nur durch meine literarischen und künstlerischen Werke retten. Damit habe ich nicht gesagt, dass ich für die sogenannte ‚reine‘ Kunst und damit für einen vollkommen von der gesellschaftlichen Realität abgehobenen Elfenbeinturm plädiere. Im Gegenteil, ich betrachte literarische Werke als persönliche Herausforderung an die Gesellschaft, selbst wenn diese Herausforderung auch noch so klein sein sollte. Ein Signal ist sie auf jeden Fall. Nur wenn die Literatur sich vom Prinzip des realen Nutzens trennt, gelangt sie zu umfassender Freiheit.“ Vgl. Gao Xingjian: „Bloß keine Theorien!“, in: Gao Xingjian 2000b, S. 8. Gao schlägt im Weiteren die Brücke zu den im Dritten Reich drangsaliierten Autoren und führt die von der Sowjetunion ins Exil getriebenen Schriftsteller an. Insgesamt bezieht Gao Xingjian den Exilbegriff hier klar auf die ins Ausland getriebenen Schriftsteller. „Inneres Exil“ wird nicht thematisiert. Man hätte sich etwa weitere Ausführungen zum literarischen Stil gewünscht, wie er sich bei nicht ins Ausland gehenden Autoren entwickelt. Bedeutet der Verbleib unter der Herrschaft des autoritären Systems

Als Angehörige einer Kultur, die sich für im Zentrum der Welt befindlich betrachtete, war es für chinesische Intellektuelle und Schriftsteller im Altertum wie auch in der jüngeren Vergangenheit so gut wie ausgeschlossen, sich eine Existenz im Ausland vorzustellen. Fantasiereiche Fernvorstellungen sind von Dichtern und Historikern zwar gelegentlich entworfen worden,⁵⁶⁹ doch durchwehen Abenteuerlust und Fernweh die Geistesgeschichte bei Weitem nicht in dem Maße wie im Abendland. Erlittenes Exil war und ist nicht nur ein Heimat- sondern immer auch ein Kultur- und Sprachverlust. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis etwa auf Yu Dafu 郁达夫 (1896–1945), der seit 1935 in verschiedenen Teilen Südostasiens gelebt hatte und laut Gao seine literarische Stimme verlor. Des Weiteren nennt Gao Ye Junjian 叶君健 (Autor und Übersetzer, 1914–1999), der in England lebte und zur Zeit des Zweiten Weltkriegs Romane schrieb. Es fehlt schließlich auch nicht die Nennung Lao Shes (1899–1966), der die Jahre zwischen 1924 und 1930 in England zubrachte, sich von 1946 bis 1949 in den USA aufhielt und im Ausland leidlich schrieb. Gaos nüchternes Fazit, aus dem man womöglich eine leise Sorge über das eigene Schaffen sowie den eigenen Status herauslesen kann, lautet: „But in a real sense Chinese exile writers and Chinese exile literature have never existed.“⁵⁷⁰ Die Exilgründe, die Gao an der Stelle nennt, sind auf jeden Fall stark von seiner eigenen Lage beeinflusst und drücken den Wunsch aus, Gängelung und Bevormundung zu entgehen, um weiterhin unbehindert literarisch schöpferisch wirken zu können. In eindringlichen Worten beschreibt Gao, wie er zur Zeit der Kulturrevolution um das Weiterschreiben bemüht gewesen sei, die Selbstzensur jedoch immer gespürt habe:

Because if you really write what's on your mind, it could be very dangerous. So it's very difficult to assure a frame of mind and an environment to create freely. So once that period was over, there were no literary works to show for it. Today writers in China face the same problem. That is to say, on the psychological level, how to construct themselves an environment in which they can freely express their sentiments.⁵⁷¹

zwangsläufig auch Anpassung an den vorgeschriebenen Duktus? Selbst wenn Öffentlichkeit nur begrenzt oder nicht besteht, was ist mit Schreiben in der Anonymität, was ist mit der Schubladenliteratur? Welche Möglichkeiten bietet die Anonymität, sich sprachlich zu entwickeln, was sind die Vorteile des Chinesischen (man denke hier etwa an die Spielräume der „obskuren Lyrik“ im China der späten 1970er- und 1980er-Jahre)? Für Gao besteht der Vorteil des Exillebens in der Distanz und Abgeklärtheit beim Schreiben – nicht nur gegenüber der eigenen Kultur und Literatur, sondern gegenüber jeglichen Wertvorstellungen, ganz gleich, woher sie kommen. „Nur am Leben zweifle ich nicht, weil ich selbst eine durchaus lebendige Existenz bin“ (ebd., S. 23).

569 Vgl. dazu einführend Bauer 1974.

570 Lee/Dutrait 2001, S. 741.

571 Ebd., S. 742.

Am Ende tritt Gao Xingjian für eine Vorstellung vom Exil als einer Form der inneren Selbstbefreiung ein.⁵⁷² Befragt zur Pflicht chinesischer Autoren, China zu dienen, gibt Gao seinem Abscheu gegenüber dem Patriotismus und Nationalismus Ausdruck. Viele dieser Begriffe seien von Ideologen missbraucht worden, chinesischen Intellektuellen, die sich weiterhin über Vorstellungen vom „Volk“ und „Vaterland“ definieren, spricht er die Reife ab.⁵⁷³

10.3 Das Buch der Bücher

Der Titel von Gao Xingjians Roman über das Leben während der Zeit der Kulturrevolution ist vieldeutig und nicht einfach zu übersetzen. Dass Gao, ein erklärter Atheist, im Titel eines Romans die Bibel anführt, hat nach dem Erscheinen des Buches großes Erstaunen hervorgerufen. *Yigeren de shengjing* 一个人的圣经 – so der Titel des Originals – ließe sich, bleibt man nah am Wort, etwa mit „Die Bibel eines Einzelnen“ oder „Die Bibel nur für den Einen“ übersetzen.⁵⁷⁴ Überträgt man freier und versteht *shengjing* nicht im Sinne der abendländischen Bibel, so könnte man den chinesischen Titel auch im Sinne eines „Leitfadens für einen Menschen“ verstehen, für jemanden jedenfalls, der mit seinen Vorstellungen und Grundsätzen an die Öffentlichkeit tritt, um Autorität zu beanspruchen. Der Titel der deutschen Übersetzung – *Das Buch eines einsamen Menschen* – hat sich demgegenüber schon sehr weit vom Original entfernt und interpretiert, denn in *shengjing* kommt mehr als nur „Buch“ zum Ausdruck.⁵⁷⁵ Eventuell könnte man mit „Glaubenssätzen“ oder „Bekenntnissen“ arbeiten. In englischen und amerikanischen Texten über Gao und sein Werk findet sich meist die Übersetzung als *One Man's Bible* – vermutlich eine Anspielung auf die „Mao-Bibel“.⁵⁷⁶ Doch lassen sich auch Titel wie *The Book of a Man Alone*⁵⁷⁷ oder *Le Livre d'un home seul* nachweisen, so

572 Dass Flucht und Exil für Gao nicht nur verursacht werden durch politische Unterdrückung, hat er des Öfteren betont. So spricht er diesbezüglich auch von der „Flucht vor dem Anderen, Flucht vor anderen Menschen“ („flight from the Other, flight from other people“). Über diese Gedanken kommt Gao schließlich auf die „Notwendigkeit der Flucht vor sich selber“ („the need to flee oneself“). Gao weist darauf hin, dass dem Phänomen der Flucht etwas existenziell Dauerhaftes zukomme und dass es im Osten ebenso wie im Westen (Gao führt die Flucht vor bestimmten gesellschaftlichen und ökonomischen Zwängen an, nennt Markt und Moden) anzutreffen sei. Sein Fazit: „So both for the Western writer and the Chinese writer, I think going to exile, fleeing, is something normal.“ Lee/Dutrait 2001, S. 743.

573 Vgl. ebd., S. 744.

574 Auch Wolfgang Kubin arbeitet mit dem Begriff der „Bibel“, variiert aber leicht, indem er übersetzt „Die Bibel eines Mannes“. Vgl. Kubin 2005, S. 373.

575 Zur deutschen Ausgabe vgl. Gao Xingjian 2000a.

576 Vgl. dazu Dutrait 2010, S. 9.

577 Vgl. dazu die Besprechung der englischsprachigen Ausgabe Lévy 2000. Lévy beschäftigt sich an der Stelle u. a. auch ausführlicher mit der englischen Übersetzung des Buchtitels, er macht Ausführungen zur Frage, ob es „Mann“, „ein Mann“ o. ä. heißen soll.

der Titel der französischen Ausgabe aus dem Jahr 2000. Ganz gleich, ob die Übersetzer sich klar und eindeutig zu *shengjing* als der christlichen Bibel „bekennen“ oder dies durch Großschreibungen wie „The Book“ bzw. „Le Livre“ (zu verstehen als Umschreibung der Bibel als „Buch der Bücher“) eher andeuten – der Bezug zur abendländischen Bibel muss in irgendeiner Form hergestellt werden.⁵⁷⁸ Gao Xingjian selbst schenkt der Bibel und dem Christentum im Werk durchaus Beachtung, wie unter Berücksichtigung der betreffenden Stellen noch zu zeigen sein wird. Die christliche Bibel dient Gao in seinem Buch jedenfalls immer wieder als Metapher für ideologische Macht und Autorität, und es ist vor allem dieser Aspekt, der sein Werk auch eineinhalb Jahrzehnte nach seinem Erscheinen noch immer aktuell wirken lässt. Gao spürt den Mechanismen der Machtkontrolle in China nach. *Bibel* liest sich an vielen Stellen – und Gaos Angaben in Interviews belegen, dass es ihm tatsächlich auch in hohem Maße um die Aufarbeitung von persönlich Erlebtem mittels der Literatur ging – wie ein biografisches Zeugnis. Diese Suche nach einem ganz persönlichen, nur für den Erzähler gültigen Maßstab, verleiht dem Buch in einem quasi christlichen Sinne etwas von einem Mittel zur „inneren Stärkung“. An der zentralen Stelle, die man in einen Zusammenhang mit dem Titel bringen muss, gibt der Erzähler Auskunft über die Entstehung seines Werkes:

Du schriebst dieses Buch ganz alleine für dich. Es war das Buch einer Flucht, deine ganz persönliche Bibel. Du warst damit dein eigener Gott und Glaubensanhänger. Du warst nicht bereit, dich für andere aufzuopfern, daher verlangtest du auch nicht, dass andere sich für dich aufopferten. Das war mehr als gerecht. Alle Menschen strebten nach Glück, es war unmöglich, dass nur du alleine Anspruch auf das Glück haben solltest. Es war doch klar, dass das Glück auf der Welt nicht im Überfluss vorhanden war.⁵⁷⁹

In einem schreibenden Akt der Selbstbefreiung spürt Gao dabei auch der Frage nach, was *man* in China mittels der Manipulationen auch bei ihm angerichtet hat.⁵⁸⁰ In diesem Zusammenhang wird er selbstverständlich auch mit der Frage konfrontiert, inwieweit die Sprache, der er sich bedient, überhaupt noch ihm gehört. Aus der Distanz und nüchtern kommt Gao zu dem Urteil, dass die Partei in China – der Vergleich mit der Kirche im Abendland drängt sich auf – gewissermaßen gottgleiche Kontrolle ausüben kann. Die Parteibeschlüsse sind unwiderruflich und – hier nun kommt der christliche Klassiker ins Spiel – „tausendmal genauer als alle Vorhersagen in der Bibel“

578 Vgl. die Erörterungen von Lévy 2000.

579 Zitate und Übersetzungen beziehen sich – sofern nicht anders vermerkt – auf die chinesische Ausgabe Gao Xingjian 2000a. Hier Kap. 24, S. 202.

580 In Gesprächen hat Gao immer wieder darauf hingewiesen, dass die Anfertigung von Literatur für ihn einen therapeutischen Charakter besessen habe. Zum einen gehe es ihm dabei um die Klärung seines Verhältnisses zu seiner Heimat China, zum anderen aber auch um die Möglichkeit, mit dem Schreiben das Gefühl der Einsamkeit zu überwinden. Vgl. den Hinweis auf das Selbsttherapeutische im Zusammenhang mit der Abfassung von *Berg der Seele* bei Hammer 2002. Zur Einsamkeit vgl. eine Passage zu Beginn von Kapitel 52 in *Berg der Seele*: „Du weißt, dass ich nur mit mir selbst spreche, um meine Einsamkeit zu lindern. Du weißt, meine Einsamkeit ist unheilbar, niemand kann mich retten, in meinen Gesprächen bleibt mir als Widerpart nur mein Ich“ (Gao Xingjian 2003, S. 341).

比《圣经》中的预言要准确一万倍.⁵⁸¹ Gaos Wahl des Namens der Bibel im Titel seines Buches ist mehr als nur ein Wortspiel. Die Explikationen im Verlaufe des Romans zeigen zum einen, dass der Autor mit Kultur und Geschichte des Abendlandes vertraut ist, machen jedoch ebenfalls deutlich, wie sehr er um Distanz und Vagheit weiterhin bemüht bleibt. Diese vermutlich gewollte Disparität, der indirekte Hinweis darauf, dass sich vieles aus Ost und West nicht in Deckungsgleichheit bringen lässt, bildet als Botschaft die große Antithese zum Titel des Romans: der einzelne Mensch auf der ständigen, jedoch vergeblichen Suche nach Grundsätzen und Lösungsvorschlägen für sein Leben. Als Thema der literarischen Beschäftigung mit der Moderne ist dies nun in der westlichen Literatur schon lange nichts Neues mehr, ja, man könnte fast sagen, es habe schon etwas Abgeschmacktes. Im Kontext von Chinas Gegenwartsliteratur dagegen, die sich – da „spätmodernisiert“ und weiterhin in erheblichem Umfang politisch kontrolliert sowie „korrekterweise“ zur Modernebejahung verpflichtet – noch mit ganz anderen Fragen auseinandersetzen muss, ist Gao Xingjians *Bibel* dagegen eine wohlthuend neue Stimme. Es ist fast tragisch zu nennen, dass diese Stimme in China weitgehend ungehört bleibt.

10.4 Erinnerung und Geschichte

Gao Xingjians *Bibel* ist in vieler Hinsicht ein ganz besonderes Beispiel der „Wundenliteratur“, wenngleich sich Gao – um dies hier gleich klarzustellen – immer wieder und ganz zu Recht vehement dagegen ausgesprochen hat, ein Vertreter dieser Gattung zu sein.⁵⁸² Gao Xingjians Buch ist deshalb besonders, weil es kreativ, ehrlich und im Ton persönlich an das Thema Vergangenheit herangeht. *Bibel* liest sich wie die Chronik eines angekündigten Verstummens als Erzähler. In aller Ausführlichkeit geht Gao Xingjian den Gründen für seine Flucht(en) und das Scheitern seiner Beziehungen nach. Er behandelt – verlagert auf mehrere Ebenen – das mörderische Ringen zwischen dem Einzelnen, der um die Wahrung seiner Persönlichkeit bemüht ist, und dem „System“. Mit einem feinen Gespür für die Nöte des Individuums in einer von Gewalt und Totalitarismus geprägten Umgebung beschreibt Gao die auch in der Gegenwart immer noch nicht anders als „pathologisch“ zu bezeichnende Verfassung der Gesellschaft seiner einstigen Heimat.

⁵⁸¹ Gao Xingjian 2000a, Kap. 18, S. 151.

⁵⁸² Vor dem Hintergrund der früheren Wundenliteratur auf seinen literarischen Umgang mit der Kulturrevolution angesprochen, betonte Gao, dass es sich bei der entsprechenden Literatur der 1980er um vom Staat verordnete Literatur gehandelt habe, die Autoren hätten Selbstzensur betrieben. Das Anliegen Gaos im Roman *Bibel* ist vielmehr, zu zeigen, wie die Kulturrevolution den Menschen zu einem Opfergegenstand machte, aus ihm einen Diener werden ließ, verurteilt zu Machtlosigkeit und Schwäche. Gao möchte daher das Buch als „Material zum Nachdenken“ verstanden wissen. Vgl. Lee/Dutrait 2001, S. 746. Ähnlich äußerte sich Gao bereits davor, als er auf den literarischen Umgang mit der Kulturrevolution in *Berg der Seele* angesprochen wurde und angab, es als psychologisches Dokument zu betrachten. Vgl. Dutrait 1998.

Formal spiegelt sich das in der Erzählsituation wider, in die Gao seinen Roman einpasst: Liu Zaifu 刘再复, selbst ein im Exil lebender Schriftsteller und Verfasser des Nachworts zu *Bibel*, erklärt Gao Xingjian zum eigenwilligen Zeugen alptraumhafter Erlebnisse in der Vergangenheit.⁵⁸³ Für Liu ist Gaos *Bibel* ein einer bestimmten Form des Realismus zuzuordnender Roman, dessen Bedeutung weniger im Bericht von Ereignishaftem als vielmehr von Erlebtem liege.⁵⁸⁴ Gao sei ein um die Innovation der chinesischen Erzählkunst bemühter Erneuerer, dem es gelinge, die Dimensionen der Unterdrückung durch das System mittels der Erzählsituation auszudrücken. Direkt werden „Du“ und „Er“ im Roman angeführt, die beide Ausformungen des ungenannten „Ich“ darstellen. Dieses „Ich“ ist – so sieht es Liu – „von der grausamen Realität gemeuchelt“;⁵⁸⁵ reduziert auf ein „Du“ und „Er“, welche wiederum beide bestimmte Aspekte der Erinnerung spiegeln.⁵⁸⁶ Gaos Buch weiche dabei politischen Zuspitzungen nicht aus, vielmehr zeige es die Schwäche, Zerbrechlichkeit, Furcht und Hilflosigkeit des Menschen angesichts der politischen Katastrophe.⁵⁸⁷

583 Der im Jahr 1941 geborene Liu Zaifu ging nach den Ereignissen 1989 ins Exil. Vordem hatte er als Leiter der Abteilung zur Erforschung der Literatur in der Akademie der Sozialwissenschaften in Peking gearbeitet und war verantwortlicher Herausgeber der Zeitschrift *Literaturkritik* 文学评论. Mitte der 1980er-Jahre geriet Liu in Konflikt mit dem Staat und wurde 1985 für mehrere Monate unter Hausarrest gestellt. Nach seinem Gang ins Exil wurden ihm diverse Forschungsaufenthalte in den USA und Schweden ermöglicht. Vgl. Lee 1996 zu weiteren Ausführungen über das Verhältnis zwischen Gao und Liu.

584 Liu Zaifu grenzt das Realistische bei Gao von einem „alten Realismus“ 旧现实主义 ab, der nicht in der Lage sei, „die große absurde Realität“ 庞大的荒谬的现实 eines Ereignisses wie der Kulturrevolution ausreichend zu behandeln. Die Beschränktheit dieses alten Realismus liegt laut Liu darin, dass er nur die Oberfläche der Realität behandelt, nicht auf deren tiefere Ebenen eingeht. Alter Realismus erschöpfe sich regelmäßig in Anklage, Kritik und Nörgelei. In den frühen 1980er-Jahren habe es, so Liu, viele Werke in China gegeben, die sich dieses Stils bedient hätten. Einer Reihe von (ungenannt bleibenden) Autoren sei es gelungen, der Geschichte ein neues Erscheinungsbild zu geben, doch wirft Liu ihnen vor, dass ihr Geschichtsbild noch immer etwas Konstruiertes 编造 besitze. Ein wichtiger Unterschied im Vergleich mit Werken z. B. Yu Huas oder Su Tongs sei, so Liu, dass Gao Xingjian auch zeitgenössischen Gestalten der Politik Raum gebe und etwa immer wieder auf Mao, seine Rolle und die Wahrnehmung durch den Protagonisten zu sprechen komme. Liu bezeichnet Gao als Vertreter eines „extremen Realismus“ 极端现实主义, der sich dadurch auszeichne, dass er ohne Beschönigung auskomme, der Grausamkeit Platz gebe und sich der Oberflächlichkeit entziehe. Mit Blick auf *Bibel* macht Liu den extremen Realismus an einer Reihe von Merkmalen fest: ein „schmutziger/abstoßender“ 龌龊 Realismus, „langweilig“ 无聊 und „schamlos“ 无耻, geschildert würden Menschen, die aus Furcht vor politischer Verfolgung im Sinne des Wortes um ihren Verstand gebracht worden seien. Vgl. Liu Zaifus Nachwort in Gao Xingjian 2000a, S. 450 ff. In der deutschen Ausgabe fehlt das Nachwort, zu einer englischen Übertragung siehe Liu 2002.

585 Zur zitierten Stelle vgl. das Nachwort von Liu Zaifu, in: Gao Xingjian 2000a, S. 449.

586 In den folgenden inhaltlichen Zusammenfassungen und Stellungnahmen zu Szenen der *Bibel* wirkt die Verwendung von „Er“, „Du“ usw. unbeholfen. Stattdessen wird vielmehr der Begriff des „Erzählers“ verwendet, wobei immer mitgedacht werden muss, dass „Er“ eine verdeckte Form des nicht in Erscheinung tretenden „Ich“ ist. „Er“ lässt sich in diesem Sinne auch als der „erzählte Erzähler“ verstehen.

587 Vgl. das Nachwort von Liu Zaifu, in: Gao Xingjian 2000a, S. 449.

Gao Xingjians zwischen 1996 und 1998 in Frankreich verfasster Roman trägt stark autobiografische Züge.⁵⁸⁸ Ein ins Exil getriebener Erzähler lässt zunächst die Erinnerungen an seine Kindheit wieder aufleben, angereichert in der Folge mit gedanklichen Bildern von wichtigen Stationen seines späteren Lebens. So hebt der gesamte Roman an mit den Assoziationen, die einsetzen, als der Erzähler von vergilbten Fotos aus alter Zeit berichtet, ein atmosphärischer Aufbruch, der ihn sich seiner Vergänglichkeit bewusst werden lässt. Es werden Szenen vom Niedergang einer Familie geschildert, deren Mitglieder „zu mild und zu schwächlich“ 太温和太脆弱 gewesen sind, um in der Gesellschaft zu bestehen.⁵⁸⁹ Angespielt wird auf die Jahre der japanischen Besatzung und den Beginn der Volksrepublik, eine Zeit, in der es nicht einfach war, zu überleben. Der Vater – ein Banker – verliert seine Arbeit, Verwandte geraten in die Mühlen der Politik. In wenigen Zeilen wird das Schicksal von Familienangehörigen abgehandelt, die Verfolgung durchmachen, zu Rechtsabweichlern abgestempelt wurden, verstummen, vorzeitig alternen, wortlos starben. Vage Schicksalsandeutungen, von Millionen in der Zeit durchlebt, hier an keinen konkreten Personen, nur Angehörigen „der Familie“ festgemacht: Tode durch Krankheit, Ertrinken, Selbstmord, Verrücktheit; Ehefrauen, die dem Ehemann ins Arbeitslager folgen. Es entstehen oszillierende Eindrücke und Erinnerungen im Spannungsverhältnis von Ort und Zeit, ein Hinweis wird gegeben auf die neue Heimat, den Westen, Frankreich, und den Aufbruch dorthin.⁵⁹⁰

Doch der Erzähler misstraut diesen Erinnerungen letztlich auch, denn in bestimmten Augenblicken wird ihm klar, dass die Erinnerungen durchwirkt sind mit Wünschen und Träumen sexueller Natur. Das Oszillierende des Romans – angedeutet immer wieder durch die geografische Dimension, d.h. vor allem ein Wogen zwischen Ost und West sowie den zeitlichen Wechsel zwischen gestern und heute – wird erweitert in eine allgemeine und vage bleibende Zwischenwelt, die sich zwischen Traum und Realität insbesondere dann auftut, wenn es um intime Träume geht. Erinnerungen werden damit plötzlich unsicher. Sind sie „wahr“, „falsch“ oder einfach „konstruiert“? Und wie steht es um die Formulierung dieser – gerade beim Sex – stark bildhaft bleibenden Erinnerungen mittels der Sprache?

Es war unklar, ob es sich um Erinnerungen oder nur Konstrukte handelte. Und wenn es Erinnerungen waren, waren sie dann auch exakt? Ohne jeden Zusammenhang, stiegen sie in dir auf. Sobald du versuchtest, diesen Spuren zu folgen, verloren die hellen Punkte ihren Glanz, es wurde ein Satz daraus, und alles, was du miteinander verbinden konntest, das waren einige Sätze. Ließ sich die Erinnerung wiedererzählen? Das schien dir höchst zweifelhaft, ohnehin zweifeltest du am Vermögen der Sprache. Nur dieses schöne Glimmen war der Grund dafür, warum man Erinnerungen oder Träume wiederaufleben ließ. Sie vermittelten dir Wärme, Duft, Zuversicht und Leidenschaft. Aber Sätze?⁵⁹¹

588 Der Hinweis auf die Zeit der Abfassung findet sich ganz am Schluss des letzten (61.) Kapitels. Vgl. ebd., S. 447.

589 Vgl. ebd., Kap. 1, S. 2.

590 Vgl. ebd., S. 6 f.

591 Ebd., Kap. 37, S. 295.

10.4.1 Gao Xingjians „Poetik der Befreiung“ in *Bibel*

Über rein formale Aspekte hinaus entwickelt Gao in seinem Roman eine ganz eigene Poetik, die Sinn und Zweck der Erzählung ebenso belegen soll, wie sie die Möglichkeiten von Literatur schlechthin aufzeigt. Im Mittelpunkt von Gaos Erörterungen steht die „reine Literatur“ 纯文学, also jene Form der Literatur, die keinerlei ideologischer Richtung verpflichtet ist, sondern „unverbindlich“ und „um ihrer selbst willen“ verfasst wird.

War eine sogenannte reine Literatur überhaupt wert, noch geschrieben zu werden? Eine reine Literatur also mit ihren Formen und Stilen, ihrer Sprache und den Sprachspielen, den grammatischen Formen und dem, was sich von selber ergab und nicht von deiner Erfahrung von Leben und Leid; eine Literatur, die nicht ein Ausdruck der beschmutzten Wirklichkeit und des ebenso befleckten, verdorbenen Du war? Selbst wenn man sich hinter dem Begriff „reine Literatur“ nicht einfach nur wie hinter einem Schild vor Angriffen verbarg, schränkte man sich damit doch letzten Endes ein. [...] Du schriebst, um zu zeigen, dass es dieses Leben gegeben hatte, schmutziger als der schlimmste Müll und schlimmer als jede vorstellbare Hölle, schrecklicher als das Jüngste Gericht.⁵⁹²

Gao Xingjian ist dieser keiner Doktrin verpflichteten Form der Literatur in einer ganzen Zahl von Essays nachgegangen, die zentralen Thesen formulierte er in einer Schrift aus den 1990er-Jahren, die den Titel „Ohne einen Ismus“ 没有主义 trägt.⁵⁹³ Gaos Schrift

592 Ebd., Kap. 24, S. 199.

593 Der literaturtheoretische Essay ist wohl – so lässt sich mehreren Hinweisen entnehmen – im Jahr 1993 in Paris abgefasst worden. Vgl. dazu etwa die Bemerkungen am Schluss des Essays, hier vorliegend in der deutschen Fassung unter dem Titel „Bloß keine Theorien!“, in: Gao Xingjian 2000b, S. 5–24. Die erste chinesische Originalfassung ist laut Angaben der Webseite der Chinese University Hong Kong 1995 erschienen. Vgl. den Eintrag bei <http://www.lib.cuhk.edu.hk> (eingesehen am 12.12.2013) und die Angaben zur Quelle: 〈没有主义〉, 《文艺报半月刊》, 第1期 (1995年). Gao verstand den Essay offenbar als Erinnerung an den berühmten Disput zwischen Li Dazhao, Chen Duxiu und Hu Shi zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Während Li und Chen der Meinung waren, dass die „Ismen“ wie Kommunismus, Marxismus und Sozialismus Lösungen zur Rettung der Nation böten, trat Hu Shi dafür ein, konkret vorhandene Probleme fallweise zu behandeln. Vgl. Dutrait 2010, S. 6.

Gaos Hinweis ist zu entnehmen, dass „ohne Ismus“ nicht als ein neuer Ismus aufzufassen ist, sondern als eine Verb-Objekt-Struktur i. S. v. „ich habe keinen Ismus“. Es handelt sich nach Gao nicht um ein philosophisches Konzept, sondern um eine einfache Beobachtung, gelenkt vom Menschenverstand, eine bestimmte Haltung zu menschlichen und politischen Aktivitäten widerspiegelnd (vgl. ebd., S. 8). In dem bei Mabel Lee übersetzten Vorwort „Author's Preface to *Without Isms*“ (in: Gao Xingjian 2007, S. 25–31) geht Gao näher darauf ein, was „ohne Ismus“ für ihn nicht ist: kein Empirismus, Individualismus, Relativismus, Nihilismus, Anarchismus, Pragmatismus. Vielmehr versteht er darunter das Mindestrecht eines Individuums, ein Mittel zur Selbsterhaltung.

Dass Gaos Eintreten für eine Literatur ohne jedwede ideologische Verpflichtung ihn bereits früher beschäftigte, ist den Angaben in seiner Nobel-Rede zu entnehmen. Dort zitier-

ist ein Plädoyer für einen eigenständigen Weg der chinesischen Literatur vor dem Hintergrund, dass die westlichen Theorien auf ihrem eigenen Nährboden entstanden sind und man in China den Weg der modernen westlichen Literatur nicht noch einmal zu gehen brauche.⁵⁹⁴ Dementsprechend lehnt Gao auch die ihm und seinem Werk seitens der Literaturwissenschaft angehefteten Etiketten ab, besteht darauf, keiner Theorie zuzuordnen zu sein.⁵⁹⁵ Zusammen mit Gaos Eintreten für eine „kalte Literatur“ 冷的文 ergibt sich, dass der Autor kein Held, kein Revolutionär und kein Opfer ist; er besitzt keine Verantwortung gegenüber dem Leser und hat keine Aufgaben in der Gesellschaft.⁵⁹⁶

Was der Erzähler nun an der oben angeführten Stelle in *Bibel* beschreibt, ist so etwas wie ein Prozess der Weltsuche. Gao spricht in seinem Roman bemerkenswerterweise nicht vom „Glück“, sondern von der „Freiheit“. Der Weg zur Erlangung von etwas wie „Freiheit“ ist schwierig, die dabei vorhandenen Hindernisse sind unterschiedlicher Natur. Die Flucht als Mittel der Überwindung politischer und ideologischer Schranken sowie zur Bewahrung der individuellen Autonomie und persönlichen Integrität stellt dabei für Gao die wichtigste Form der Gewinnung von Freiheit dar.⁵⁹⁷ Der Erzähler schildert sehr anschaulich den mühsamen Prozess, die Grenzen der Freiheit im System zu erkennen, etwa das mühevollen Streben, sich in den Parolen wiederzufinden, sich zu orientieren, den eigenen Status, die eigene Position zu bestimmen. Dieser Prozess beginnt bei der Sprache, die bis dahin das eigene Denken bestimmt hat – „Selbstbefreiung“ als Vorgang, die kursierenden Begriffe und Parolen zu hinterfragen, wenn Ziele der Propaganda und persönliche Hoffnungen der Menschen nicht in Einklang zu bringen sind. Indem der Erzähler z. B. Ausführungen zum zentralen Begriff der „Befreiung“ (jiefang 解放) macht, aus dem nach 1949 die staatliche Legitimation abgeleitet wurde, hinterfragt er diesen Anspruch letztlich und zeigt, dass alles einem Spiel mit neuen Namen und Zuordnungen gleicht. Aus den ehemaligen „kommunistischen Banditen“ 共匪 wurde zunächst die „kommunistische Armee“ 共军, später die „Befreiungsarmee“ 解放军 und noch später die „Volksbefreiungsarmee“ 人民解放军.⁵⁹⁸ Erst durch die mühevollen Überwindung der vom offiziellen Diskurs vorgegebenen Schranken kann es am Ende zur innerlichen Befreiung kommen. Dieses Prozesshafte steht im Zentrum von Gaos Betrachtungen, wenn er schreibt, dass Freiheit „kein vom Himmel verliehenes Menschenrecht“ sei, sondern „eine Fähigkeit, die man pflegen muss, eine Bewusstheit, die zudem Störungen durch Alpträume erfährt“.⁵⁹⁹ Immer wieder betont Gao dabei das Momenthafte, Einmalige der Freiheit, die ständig neu erlebt

te Gao aus seinem Artikel, den er 1990 in Paris geschrieben hatte und der den Titel „Cold Literature“ trug. Vgl. dazu Dutrait 2010, S. 6. Zu Gaos Nobel-Rede wird an der Stelle in Fußnote 3 die folgende Internetquelle genannt: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2000/gao-lecture-e.html. Zur „Cold Literature“ siehe auch die Übertragung in Gao Xingjian 2007, S. 78–81.

594 Vgl. Gao Xingjian 2000b, S. 6.

595 Vgl. ebd., S. 8.

596 Vgl. Lovell 2002, S. 17.

597 Vgl. Lee 1996, S. 108.

598 Vgl. alle Angaben in Gao Xingjian 2000a, Kap. 5, S. 36 f.

599 Ebd., S. 35.

werden muss, die keinen sicheren Bestand hat und die man fühlen können muss. Die im Bewusstsein eines hohen dafür entrichteten Preises erworbene Freiheit bezeichnet nach Gao einen „Zustand ohne Sorgen und Beschränkungen“, „frei zu sein, das hieß, zu sein wie die Wolken und der Wind“.⁶⁰⁰

Vor allem das Schreiben dient als ein Vorgang der Befreiung. Um sich wirklich befreien zu können, muss der Erzähler sich seine Herkunft, seinen Weg, der ihn zum Schreiben führte, immer wieder erzählend-schreibend bewusst machen. Es geht dabei nicht um richtig und falsch, der Erzähler-Schreiber verbirgt sich nicht hinter einem moralischen Schild, er reduziert „Literatur“ zunächst auf die ihm als einzig angemessenen erscheinende Form der Artikulation. Aber diese Artikulation hat freilich Grenzen, dessen wird er sich schnell klar.

Du verwarfst zwar das politische Spiel, doch sogleich schufst du eine andere Form der Lüge, nämlich die der Literatur. Literatur war nichts anderes als Lüge, sie verbarg die heimlichen Motive des Autors, sein Streben nach Ruhm und Gewinn. Kein Autor gab das Schreiben auf, bevor er nicht diesen Erfolg und Ruhm erlangt hatte. [...] Am besten war es noch, wenn du zugabst, dass das, was du schriebst, lebensnah war, aber auch, dass man, sobald man sich der Sprache bediente, die Ebene der Realität verließ. Erst wenn du mit der Sprache zu arbeiten begannst, aus ihr gemeinsam mit deinen Gefühlen und den ästhetischen Empfindungen ein Gewebe flochtst und die nackte Realität hinter einem Gazeschleier verbargst, erst dann erfüllten dich die Erinnerungen an Details mit Freude, hattest du Appetit, weiter zu schreiben.⁶⁰¹

Mittels der Leistungen der Sprache, nämlich die eigenen Gefühle, Erfahrungen, Gedanken, Erinnerungen etc. auszudrücken und ihnen Klang und Rhythmus zu verleihen, wird ein Zusammenhang mit den heute Lebenden hergestellt. Die auf diesem Weg geschaffene Literatur besitzt eine Illusionskraft, die (anders als in der Politik) auf keinerlei Zwang beruht, sondern auf einer Wahl.⁶⁰²

Durch sein Leben im Exil befreien sich Gao bzw. der Erzähler nach und nach von der „Last“ der Heimat. Heimat ist dabei vieldeutig: Ort der Herkunft und Vertrautheit, die Sehnsucht nach früher auf der einen Seite, doch ebenso ein Ort der Qual, der Enttäuschung, des Verlustes. Der Gegensatz von „gefühlter“ und „erlittener“ Heimat wird deutlich spürbar.⁶⁰³ Mehr und mehr verliert der Erzähler das Gefühl der Sehnsucht nach einer vertrauten Heimat. „Vertrautheit“ erschöpft sich in Bildern und Erinnerungsfetzen, das positive Gefühl wird überlagert von dem großen Trauma, hervorgerufen durch erlittene Gewalt und Enttäuschung. Am Ende ist die Heimat nur noch ein Alptraum.⁶⁰⁴

600 Ebd., S. 34.

601 Ebd., Kap. 24, S. 200 f.

602 Vgl. ebd., S. 201.

603 Vgl. ebd., Kap. 3, S. 25.

604 Vgl. ebd., Kap. 5, S. 33, wo das anhand eines Traums über die Rückkehr nach Peking thematisiert wird.

Der Weg zur äußeren wie inneren Befreiung ist mit viel Mühe und Anstrengungen verbunden, für den Erzähler ist es allein die Literatur, mit der er diesen Prozess adäquat beschreiben kann. Sie gibt ihm die Möglichkeit des Ausdrucks und sie stellt den Raum zur Verfügung, Gedanken und Gefühle so zu präsentieren, dass daraus ein freilich anstrengender und schmerzhafter „Weg“ der inneren Befreiung wird („China lag bereits weit hinter dir, deine Staatsbürgerschaft hatte man dir schon vor geraumer Zeit entzogen. Du brauchtest dieses Markenzeichen der Nationalität nicht mehr, was dich damit noch verband, war das Chinesische, das du schriebst“).⁶⁰⁵ Nur mittels der Sprache ist flüchtige Freiheit „zu manifestieren, auch wenn das, was du aufschriebst, nicht für alle Ewigkeit Bestand haben würde“. Alles, was zählt, ist „diese Freiheit in der Kraft deines Ausdrucks“, die andere Menschen ausschließt und verloren geht, sobald man nach Anerkennung sucht und Wert auf den Applaus des Publikums legt.⁶⁰⁶

Freiheit ist nach Gao die Grundvoraussetzung für Literatur, doch die entscheidende Frage kommt danach – wie verhält man sich literarisch zur Welt und wie wahrhaftig ist man dabei am Ende? Die von Gao und seinem Erzähler postulierte „Wahrheit“ besteht in einem Plädoyer für eine radikale Subjektivität.⁶⁰⁷ Literatur und Sprache dürfen demnach keinem „Plan“ folgen, vielmehr müssen Vielfalt und Komplexität berücksichtigt werden. Dazu gehört, dass es neben der Abwesenheit jedes äußeren Drucks und Zwangs auch keinen Zwang geben darf, eine Handlung zu erfinden in einer Erzählung. Es müssen Räume für Perspektivänderungen und das Absurde vorhanden sein. Nur wenn das Leben (d. h. die Summe eines vielfältigen Erlebens als Mensch, Opfer, Mann, Schriftsteller und Autor) keiner Logik zu folgen hat, wird literarische Sprache in die Lage versetzt, die psychologische Komplexität einer Figur einzufangen und Spuren zu hinterlassen.⁶⁰⁸ Um die Vergangenheit dem (Ver-)Schweigen zu entreißen, bedarf es einer literarischen Form, angeführt werden ein „kühler, nüchterner Ton“, eine „einfache, klare Form der Erzählung“, präsentiert in einer „möglichst unverblühten Sprache“, „um das ursprüngliche Antlitz des Lebens, das von der Politik auf das schlimmste beschmutzt worden war, zum Ausdruck zu bringen“.⁶⁰⁹

Gao Xingjians Blick auf die Literatur Chinas ist kritisch, um nicht zu sagen pessimistisch. Ihr größtes Unglück, so Gao, bestehe darin, ihre soziale Funktion auf die Politik und Moral zu beschränken, sie zu einem Instrument der politischen Propaganda und der moralischen Erziehung zu degradieren. Sein nüchternes Fazit lautet, dass die moderne chinesische Literatur das ganze 20. Jahrhundert über von politischen Kämpfen ermüdet worden sei. Umso mehr appelliert Gao an den einzelnen Dichter, im vollen Bewusstsein seiner eigenen Schwäche und seiner Einsamkeit der Gesellschaft gegenüberzutreten und die eigene Stimme zum Klingen zu bringen.⁶¹⁰

605 Ebd., Kap. 37, S. 296 f.

606 Vgl. ebd., Kap. 39, S. 303 f.

607 Vgl. dazu den längeren Gedankengang ebd., Kap. 44, S. 340.

608 Zur Subjektivität der Sprache im Roman vgl. Tam 2001, S. 295 und Kap. 16, S. 141.

609 ^{vgl.} Gao Xingjian 2000a, Kap. 22, S. 185 f.

610 Vgl. Gao Xingjian 2000b, S. 9 f.

10.4.2 Trügerische Ankunft

Die Vorstellung vom Leben als einem Weg der Suche nach Freiheit stellt einen Grundzug des Romans dar. Gao lässt den Leser teilhaben an den Gedanken und Gefühlen, wenn sein von Ort zu Ort flüchtender Protagonist über die Eindrücke als immer weiter Getriebener reflektiert. Jede Ankunft bietet immer nur eine momentane, trügerische Sicherheit. In einem wichtigen Abschnitt zu Beginn der zweiten Hälfte des Romans beschreibt Gao die geheime Flucht von „Er“ aus einer „Schule des 7. Mai“, in der die aufmüpfigen städtischen Jugendlichen einer Besserung unterzogen werden sollen. Der Erzähler flüchtet gen Süden über den Yangtse ins Gebirge und findet an einem abgelegenen Ort Unterschlupf. Die Aktionen der Kulturrevolution kommen ihm vor dem Hintergrund der einfachen ländlichen Umgebung fern und fremd vor. Er beschließt, sich am Ort niederzulassen, sich dort eine Frau zu nehmen und eine Arbeit zu suchen. Doch der Raum für Gefühle in diesen Zeiten der „Kultur“-Revolution bleibt diffus, niemand weiß letzten Endes, wie echt und authentisch Gefühle sind. Gao Xingjian macht anhand der Liebesbeziehung seines Protagonisten in *Bibel* die komplizierte Verstrickung von pubertären Wünschen und dem Streben nach Selbstverwirklichung in einem rigiden System der Bevormundung zum Thema. Doch das vermeintliche Glück ist nur formal abgesichert, es fehlt der innere Zusammenhalt. So plötzlich wie man zueinanderfand, geht man wieder auseinander. Das auslösende Ereignis für den Gefühlswandel ist unklar, offenbar hat die Partnerin in den systemkritischen Notizen des Erzählers gelesen. Zweifel und Ungewissheit über seine eigenen Gefühle entstehen bei ihm:

In der Folge war es lange Zeit so, dass er Frauen verachtete. Mittels seines Abscheus lag ihm daran, das Mitleid gegenüber dieser Frau zu überspielen und sich dabei selbst zu retten. [...] seine Zärtlichkeit hatte etwas Künstliches besessen mit dem Ziel, eine falsche Form des Glücks zu schaffen. Vielleicht hatte ihr auch der Ausdruck in seinen Augen nach dem Liebesakt und nachdem er sich in ihr ergossen hatte, verraten, dass er sie nicht liebte. Ihre Leidenschaft hatte sich in dem gemeinsam durchlebten Schrecken entwickelt, doch war daraus in der Folge keine Liebe hervorgegangen. Alles, was zurückblieb, nachdem sich die körperliche Lust erschöpft hatte, war Abscheu und Verachtung.⁶¹¹

Der Erzähler kommt auf seinen Fluchten und Reisen nirgendwo richtig an, doch scheint es auch nicht das Ziel Gaos gewesen zu sein, dem Leser etwas vorzugaukeln und ihn mit der Illusion eines glücklichen Endes auszustatten. Den Schilderungen des Erzählers in *Bibel* wohnt etwas extrem Unruhiges, ja Gehetztes inne, das zudem nur unzureichend reflektiert wird. Mit der Entwicklung seines Helden teilt der Autor eine zutiefst ernüchterte Sicht auf die Welt mit: Den sich mühsam aus den Klammern des Systems befreien und „zu sich selbst“ findenden Mann verbindet kaum etwas mit anderen, die ein ähnliches Schicksal teilen. Es ist, als führe ihn die Flucht nicht nur in

611 Gao Xingjian 2000a, Kap. 43, S. 334 f.

die Freiheit, sondern zur gleichen Zeit in eine tiefe Einsamkeit.⁶¹² An der Seite seiner zahlreichen Geliebten kommt er nicht zur Ruhe, die Frauen wirken wie Stationen auf einem langen und unbestimmbaren Weg durch das Leben. Wenn sich dem Leser am Ende etwas ganz deutlich mitteilt, dann ist es, dass mit der inneren Befreiung zwangsläufig auch ein Verlust verbunden ist: Verlust von Sprache und von Heimat. In Bezug auf beide Verluste muss es als offen und ungelöst angesehen werden, ob es dafür auch entsprechende „Gewinne“ gibt. Was bleibt, ist die Ahnung eines allenfalls vage bleibenden „Ausgleichs“ für die erlittenen Verluste, wie sich zum Beispiel mit Blick auf die sich nach und nach erkennbare Not zeigt, sich womöglich in einer neuen Sprache auch literarisch auszudrücken:

Das einzige, was ihn noch mit der Vergangenheit verband, war die Sprache. Natürlich konnte er auch in einer anderen Sprache schreiben, warum er diese Sprache noch nicht preisgegeben hatte, lag nur daran, dass sie bequemer war, er musste nicht im Wörterbuch nachschlagen. Aber diese Bequemlichkeit der Sprache kam ihm gelegentlich auch unpassend vor. Es lag ihm vielmehr daran, seinen eigenen sprachlichen Ton zu finden. Seiner Sprache zuhören, wie man der Musik lauschte. Er wurde das Gefühl nicht los, dass seine Sprache immer noch zu grob und ungeschliffen war. Möglicherweise würde er sie eines Tages aufgeben müssen für ein anderes Material, das besser geeignet war, Gefühle auszudrücken.⁶¹³

Man spürt an dieser Stelle die Grenzen der eigenen Poetik, die sich hier der Erzähler und später Gao Xingjian in seinen Überlegungen zur Kunst und Literatur bewusst gemacht haben. Das „andere Material“, von dem im Zitat die Rede ist, lässt sich als Hinweis auf die Bildkunst verstehen, der andere Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen als der Sprachkunst.⁶¹⁴ Die verlorene Sprache ebenso wie die verlorene Heimat existieren am Ende nur noch in der Erinnerung.⁶¹⁵

Obwohl die Selbstbefreiung zum Verlust führt und ein Gewinn unsicher ist, plädiert Gao nicht für Abschätzigkeit und Zynismus. Weil auch Religion und Glauben in

612 Dieses seltsam ambivalente Gefühl von Flucht und Entfremdung ist in sehr eindrucksvoller Form auch im Gespräch mit dem Schriftsteller Mohsin Hamid aus Anlass der deutschen Veröffentlichung seines Romans „So wirst du stinkreich im boomenden Asien“ thematisiert worden. Siehe den Artikel in der FAZ vom 15.10.2013.

613 Gao Xingjian 2000a, Kap. 56, S. 416.

614 Vgl. hierzu auch die auf das Jahr 2007 datierten Essays über die Ausdrucksmöglichkeiten von Kunst jenseits von Literatur und „Sprache“, die Notwendigkeit der Freiheit von Politik und künstlerisch-modischen Trends und die Grenzen der Abstraktion in: Gao Xingjian 2008, S. 86–97.

615 China wird schließlich „zu einer Quelle in der Finsternis, aus der unerklärliche Gefühle emporquellen“ (Gao Xingjian 2000a, Kap. 61, S. 440). Zehn Jahre nach seinem Fortzug aus China antwortet Gao ganz ähnlich auf die Frage, wie er zu seiner einst gemachten Ankündigung steht, so lange nicht in die Heimat zurückzukehren, wie die KPCh an der Macht ist: „I feel no wish to return to a country that has banned my work. China, my own personal China, is in my heart. I need no other“ (Dutrait 1998).

den Augen des Erzählers keine „Lösung“ sind, geht der Dank daher nicht an Gott, der ihm nichts gegeben hat, sondern an den Wind, der die Blätter in Bewegung gesetzt hat, an die Natur und an die Eltern, die ihm dieses Leben geschenkt haben.⁶¹⁶

10.5 *Bibel als pathologisches Zeugnis*

Im Sinne eines literarischen Kunstwerks weist Gao Xingjians *Bibel* möglicherweise eine Reihe handwerklicher Mängel auf. So stört etwa das um Kunst Bemühte, die durch Szenen- und Perspektivwechsel hervorgerufene Unruhe. Dennoch wohnt dem Roman gerade nach der Lektüre aus dem Abstand einiger Jahre eine gewisse Zeitlosigkeit inne, wie man sie ansonsten bei den meist themen- und gegenwartsbezogenen Romanen Chinas nur selten findet. Gaos *Bibel* zeichnet sich gerade dort durch Klarsichtigkeit aus, wo den Nöten des Einzelnen im System Ausdruck gegeben und die Schilderung ins Zeitlos-Typische verlegt wird. Das durch Chinas lange Geschichte und den Umgang mit ihr auch bis in die Gegenwart hinein bisweilen zu spürende Morbide und die sich daraus ableitende Schizophrenie des Einzelnen wird in zahlreichen Szenen des Werks zum Thema gemacht. Etwa dort, wo der Zwang des Individuums thematisiert wird, sich eine Maske aufzusetzen, um unerkannt zu bleiben, keiner der verfeindeten Parteien zugeordnet zu werden und weiter die Rolle als unbeteiligter Beobachter einzunehmen. Gao schreibt und erzählt damit gegen ein „offizielles“, vermutlich irgendwo in einer Akte über ihn befindliches Bild an, über das er vermutlich niemals etwas Genaueres erfahren wird.⁶¹⁷

In sehr eindringlicher Form beschreibt Gao Xingjian immer wieder, wie nahezu zwangsläufig der Abstand zwischen dem Einzelnen, seiner Wahrnehmung und dem „System“ wächst und welche Folgen sich daraus ergeben. An einem bestimmten Punkt – und Gao macht genau klar, wie die Entwicklungen auf diesen Punkt zutreiben – kommt es zum Bruch. Der ursprünglich mit großem Aufwand zum Glauben „bekehrte“ Einzelne verliert nach und nach die innere Sicherheit. Er beginnt, sich zu fragen, wie das Leben ohne den Zwang, einem Glauben, einer Doktrin anzuhängen, wohl weitergeht.⁶¹⁸ In extrem nüchternen Sätzen beschreibt Gao den mühsamen und schmerzhaften Erkenntnisvorgang, mit dem die im System und seiner Ideologie vor-handenen Kulte und Illusionen Schicht für Schicht abgetragen werden. Lehrsätze ver-

616 Vgl. Gao Xingjian 2000a, Kap. 61, S. 443 ff.

617 Vgl. die Erläuterungen zum Verhalten der Partei, die aus ihm einen Feind gemacht hat und ihn als Zielscheibe missbraucht, „damit der Ehrgeiz angestachelt und Enthusiasmus entfacht werden konnten“ (ebd., Kap. 26, S. 215).

618 Ein erster ausführlicher Hinweis findet sich in Kapitel 29. Dort ist von dem Verhör mit einem hohen alten Kader die Rede, den man u. a. bezichtigt, Menschen in den Tod getrieben zu haben. Im Verhör kommt die Rede nebenbei auch auf den Zwang zur Gefolgschaft und den Druck, sich der von der Partei angeordneten Sicht zu unterwerfen. Die Äußerungen während des Verhörs bringen den Erzähler dazu, die Notwendigkeit, einer Doktrin anzuhängen, zu hinterfragen. Vgl. ebd., S. 234.

lieren ihre Gültigkeit,⁶¹⁹ der Führerkult erscheint plötzlich lächerlich, und in dem Prozess, in dem sich eine Gewissheit über das Falsche der Scheinwelt herausbildet, kommt es zur Katharsis.

[...] im Kleinen war die Rede vom Helden und gar Modellarbeiter, im Großen hieß es Staat und über diesem die Partei. Kaum hattest du begonnen zu schreien, warst du dem Mann in die Falle gegangen; du strebtest nach Gerechtigkeit, aber du fandst nur diesen Mann, und da du für ihn kämpfen wolltest, musstest du auch seine Parolen rufen, deine eigene Sprache hattest du verloren. Ein Papagei, der zu sprechen lernte, brachte auch nur Vogellaute hervor, man hatte dich umerzogen, dein Gedächtnis war ausgelöscht, du hattest die Fähigkeit eingebüßt, deinen Verstand zu benutzen. Du warst zu einem Jünger dieses Mannes geworden, seinem Glauben konntest du nicht mehr enttrinnen, du warst sein Lakai und Diener geworden, würdest ihm alles opfern. Warst du einst überflüssig, dann würde man dich auf dem Altar dieses Herrn opfern, du würdest seine Grabbeilage oder man würde dich verbrennen, um das Bild des Herrn zu schmücken, deine Asche würde im Wind dieses Mannes tanzen, und erst wenn vollkommene Ruhe um ihn eingekehrt wäre, würde deine Asche auf die Erde sinken, du würdest zu Staub werden und spurlos verschwinden.⁶²⁰

Zwangsläufig kommt damit die Frage nach der Rolle des Einzelnen im System auf. Wie verhält man sich, wie passt man sich womöglich an, wie entgeht man dem Druck und findet in der Nische sein Glück? Lässt sich das eigene Verhalten vor anderen und sich selber rechtfertigen, welchen Menschentypus bringt das aus den Zuständen der Zeit hervorgegangene System hervor? Der Einzelne, so viel wird klar, befindet sich in einem nebulösen Kamp fzustand („eine Zeit ohne ein Schlachtfeld, doch mit Feinden überall“), ist seiner Umgebung schutzlos ausgeliefert („Festungen allerorts, doch nirgendwo Schutz“).⁶²¹

Gaos *Bibel* beschreibt den Vorgang der Emanzipation des Individuums im Stile eines „Bildungsromans“. Der in der Zeit kurz nach der „Befreiung“ heranwachsende und geistig wie emotional reifende Jugendliche beginnt damit, sich mit der Umgebung und den veränderten Verhältnissen zu beschäftigen. Zu Beginn von Kapitel 17 findet sich ein nüchtern-lakonischer Abriss zur „neuen Gesellschaft“ 新社会. Alles ist maßgeschneidert, jeder hat seinen Platz, gemeinsam „dient man dem Volk“. Wer sich hervortut, wird zu einem fortschrittlichen Modell(arbeiter) erklärt und in der Presse

619 Vgl. ebd., Kap. 18, S. 153 f.

620 Ebd., Kap. 20, S. 170 f. Es handelt sich an der Stelle um einen parabelhaften Einschub über die Belastung durch Grundsätze, in Stein gemeißelte Prinzipien usw. Der Erzähler wird von einem anderen Mann, möglicherweise dem Steinmetz, aufgefordert, einen schweren Stein emporzuheben. In dem folgenden Bericht geht es um die körperliche Qual, die Last zu tragen. Das vom Steinmetz angekündigte „strahlende Wunder“ bleibt allerdings aus. Die Parabel, die offenbar Anleihe beim Mythos von Sisyphus macht, soll die Qual der geistigen Unterdrückung belegen, und dazu führen, sich schreiend zu befreien. Vgl. zur Figur des Sisyphus auch das Kapitel über Yan Liankes *Vier Bücher*.

621 Vgl. ebd., Kap. 13, S. 115.

gelobt. Müßiggänger gibt es nicht, Betteln und Prostitution sind verboten, Verbrecher entgehen ihrer Strafe nicht („Das von Menschen nach ihren Idealen ersonnene Himmelreich war verwirklicht worden, wenn auch zunächst auf der ersten Stufe“).⁶²² Mit der Hinterfragung des Wegs zur „Schaffung des neuen Menschen“ 新人也制造出来, der im selbstlosen Einsatz für andere sein Leben opfert, kommt es erstmals zur Krise, der jugendliche Frager formuliert erste Einsichten: Ein integrierter Mensch war gezwungen zu lügen; wer danach strebte, immer die Wahrheit zu sagen, der verwirkte seinen Anspruch zu leben. Damit verbunden ist die Erkenntnis, dass man auf jeden Fall dazu verdammt war, alle Erfahrungen am eigenen Leibe zu machen, sonst wurde daraus keine Lehre 教训.⁶²³ Sehr schön beschreibt Gao hier den Vorgang einer „Erziehung à la China“, die sich dadurch auszeichnet, über den Zwang zur Lüge Falschheit hervorzubringen und schließlich zum Verstummen zu führen.⁶²⁴ Hass, Anpassung, Denunziation, die Not, während jeder politischen Kampagne jenes Verhalten zu finden, das die eigene Fortexistenz sichert, führen zu Angst und Unsicherheit und bedrohen ausnahmslos alle sozialen Strukturen bis hin zu Familie und Freundschaft.⁶²⁵ Auch der Erzähler sieht sich irgendwann dem Zwang ausgesetzt, Position zu beziehen. Er hatte nicht vor, sich gegen die Partei zu stellen, es ging ihm vielmehr darum, dass niemand seine Träume behinderte. Doch das erscheint aussichtslos, als ihm klar wird, dass er sich der Allgemeinheit fügen muss, das sagen muss, was alle sagen, und sich so zu verhalten hat wie alle, dass er, wenn er sich sicher in der Mehrheit bewegen will, der Partei nach dem Mund zu reden und alle Zweifel auszuradieren hat, um existieren zu können. Man zwingt ihn, mit anderen zusammen schriftlich seine „Fehler“ einzugestehen und zu bereuen, um nicht als Gegner der Partei abgestempelt zu werden. Als bald lautet seine Devise: „Wer sich anpasst, der lebt weiter; wer Widerstand leistet, der geht unter“ 顺者存, 逆者亡.⁶²⁶ Die Form der Anpassung geht so weit, dass er sich einer Klage gegen seinen direkten Vorgesetzten anschließt.⁶²⁷

Das „System“ ist mit gottgleicher Macht ausgestattet, das manifestiert sich nach und nach auch in der Sprache. Mit einer Reihe von Code-Wörtern lässt sich die Stasi-Verfassung einer ganzen Zeit beschreiben. Eine „Akte“ 档案 ist nicht nur eine Sammlung von Papier, sondern meint das Material an Daten, das der Staat über seine Bürger sammelt und damit entscheidend in das Schicksal jedes Einzelnen eingreift. Der Erzähler schildert das Absurde dieses geheimdienstlichen Aktenverfahrens und der Aktenverwaltung. Eine Akte begleitet jeden Menschen ein Leben lang, gibt Aufschluss über Äußerungen, ausgedrückte Gedanken, Verhalten usw. Eigenes Personal verwaltet diese

622 Ebd., Kap. 17, S. 144.

623 Vgl. ebd., S. 145.

624 „Ihr habt in der Folge gelernt, euch Masken aufzusetzen, mit unterdrückter Stimme zu reden, die innersten Gedanken zu verbergen“ (ebd., S. 147).

625 Vgl. ebd., Kap. 7, S. 53. Gao beschreibt an der Stelle, wie durch bewussten Informationsentzug ganze Bereiche der politischen und sozialen Entwicklung ausgegrenzt werden und tabuisierte Begriffe allenfalls durch vage Andeutungen in Gesprächen und Briefen mit nahen Verwandten auftauchen.

626 Vgl. ebd., Kap. 7, S. 54.

627 Eine weitere, ausführlichere Erörterung zum Thema des Mitläufertums findet sich in Kapitel 35. Dort geht es um die Verwicklung in „Mittäterschaft“.

Akten, die Akte wandert womöglich von einer Arbeitseinheit zur anderen. Nur die Personen selbst bekommen den Vorgang ein Leben lang nicht zu Gesicht.⁶²⁸

Der Begriff „lernen“ 学习 bildet ein weiteres Problemfeld, mit dem sich der Erzähler beschäftigt. Es geht hier nicht um Wissenserwerb, sondern um die Ausübung gedanklicher Kontrolle, den erzwungenen Besuch bestimmter Lehranstalten wie der „Kaderschulen vom Siebten Mai“. Dort schickt man nicht nur Parteimitglieder und Funktionäre hin, sondern auch deren Familienangehörige.⁶²⁹

Der Erzähler schlägt schließlich den Bogen von der persönlichen Entwicklung hin zur Geschichte 历史. Er geht ein auf den offiziellen Umgang mit der zur Zeit der Abfassung von *Bibel* mehr als dreißig Jahre zurückliegenden Kulturrevolution. Immer noch wechseln die amtlichen Einschätzungen, wird Forschung unterdrückt, fortwährend wandelt Geschichte ihr Antlitz. Doch Abweichungen und Unterschiede existieren auch in den nicht-offiziellen Darstellungen zur Kulturrevolution. Welche Version welches Anhängers ist richtig? Das sind rhetorische Fragen, auf die es keine Antworten gibt. Im Katalog der Angebote möglicher Geschichtsversionen ragt die „abstrakte Geschichte von den Leiden des Volkes“ heraus, wird jedoch sogleich wieder hinterfragt. Wo bestimmte geschichtliche Abschnitte schlichtweg dem Vergessen anheim fallen 忘掉, kein individuelles Erinnern mehr verhandelbar ist („alle wurden zu Opfern einer großen Katastrophe gemacht, sie vergaßen, dass sie vor Eintritt der Katastrophe oft selber in einem gewissen Umfang Handlanger gewesen waren“), hat auch das Volk keine Geschichte mehr.⁶³⁰

10.6 Körper, Gewalt, Geschlecht

Gao Xingjian baut die Handlung seines Romans in eine Matrix ein, die aus Aspekten der Körperlichkeit besteht. Dadurch entsteht ein der *Bibel* Struktur gebendes Gewebe, das durchlässig genug ist, um im Gefüge der Veränderlichkeit von Zeit und Körper gleichzeitig größere Fragen nach Abläufen in der Geschichte und nach dem Verhältnis der Geschlechter und der unterschiedlichen Kulturen zueinander aufscheinen zu lassen. Der zunächst mit der deutsch-jüdischen Frau Margarete konstruierte Paarkontext (der später durch die Beziehungen des Erzählers mit weiteren westlichen Frauen ergänzt wird) wirkt zumindest für einen mit der problematischen Geschichte zwischen Deutschen und Juden und dem Holocaust vertrauten deutschen Leser stark konstruiert. Im buchstäblichen Sinne der „Einbettung“ entsteht das geradezu lächerliche Bild von zwei unter ihrer „historischen Last“ leidenden Menschen aus verschiedenen Kulturen, die ihre schlimme Vergangenheit gemeinsam auf sexuelle Weise aufarbeiten wollen. Eine geradezu banal wirkende Reduzierung der Bedeutung von „Geschichte“.

Weit stärker und eindrucksvoller hingegen ist Gao Xingjians Umgang mit der chinesischen Gegenwartsgeschichte und ihren Auswirkungen auf den Einzelnen. Zum

628 Vgl. ebd., Kap. 18, S. 151.

629 Vgl. ebd.

630 Vgl. ebd., S. 152.

Beginn des Romans beschreibt Gao die Mechanismen, die Staat und Partei in China zur Verfügung stehen, um Kontrolle über die Gesellschaft und über den einzelnen Menschen zu gewinnen, und die intimste Bereiche erfassen. Eine junge Frau etwa, die an einer Militärhochschule Medizin studiert, muss sich einer jährlichen Gesundheitsüberprüfung unterziehen, bei der auch untersucht wird, ob sie noch Jungfrau ist. Die Wahl eines Ehepartners – so die Vorschrift – wird nicht frei erfolgen können, sondern mit Blick auf zu schützende Staatsgeheimnisse nur in Abstimmung mit den Vorgesetzten. Körperliche Nähe mit einem Liebespartner wird auf den schnellen Austausch von Intimitäten reduziert; Zeit, Energie und Interesse für „Geistiges“ bleiben nicht – es ist alle Konzentration auf die Bedrohung durch die staatliche Kontrolle notwendig, in die auch die nächste Umgebung – Nachbarn und Freunde – stets eingebunden ist.

Das Frauenbild in Gao Xingjians Roman hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck, besonders die Trennung von seiner Ehefrau ist für den Erzähler folgenreich. Er hat beschlossen, keiner Frau mehr zu vertrauen, sich nicht verführen zu lassen. Mittels des schriftstellerischen Dialogs mit sich selbst vertreibt er die Einsamkeit.⁶³¹ Es ist aufschlussreich, dass der Wunsch, nicht mehr dauerhaft mit einer Frau zusammenzuleben, gleichzeitig auch der zentrale Antrieb für den Erzähler ist, sich literarisch weiter zu betätigen („Wenn die Begierde dich überkam, dann schreibst du, du gewannst damit die Freiheit der Phantasie, mit deinem Stift konntest du dir in deinen Texten beliebig jede Frau so schaffen, wie du wolltest“).⁶³²

Die Einsamkeit ist ein Umstand, der sich aus der Not des Exils entwickelt, doch zugleich hat er mit der Befindlichkeit des Mannes zu tun, dass „Beziehung“ zum anderen Geschlecht ganz zentral über das Sexuelle definiert wird. Diese seltsam ambivalente Beziehung aus Fremdbleiben und körperlich verursachter Attraktion durchzieht das Verhältnis des Erzählers mit allen westlichen Frauen im Roman. Gerade an diesen Stellen ist leider zu bemerken, dass Gao Xingjians Schilderungen allzu klischeehaft bleiben, er betreibt Schwarz-Weiß-Malerei. Während des Ausflugs zu einem australischen Nationalpark berichtet der Erzähler von seiner Beziehung zu einer „neuen“ westlichen Frau namens Sylvie. Er ist sich über seine Gefühle ihr gegenüber nicht im Klaren. Sie kennen sich nicht lange, haben nur ein paar Mal miteinander geschlafen („Du konntest nicht sagen, ob du sie liebtest, doch du warst hingerissen von ihr“).⁶³³ Später ein knappes Gespräch mit ein paar anzüglichen Bemerkungen, dann der Hinweis im letzten Satz des Kapitels: „In dieser Nacht liebte ihr euch voller Wildheit und Heftigkeit.“⁶³⁴ Die anhaltende Fremdheit in der Beziehung zwischen dem chinesischen Mann und der nicht chinesischen Frau soll offenbar durch wilde, ungezügelter Sexualität ausgeglichen werden. Hier deutet sich eine weitere „interkulturelle“ Dimension an: Der ganz offensichtlich suchende, verunsicherte und entwurzelte chinesische Mann ist darum bemüht, diesen „Mangel“ durch Beherrschungszwang und sexuellen Eroberungswillen zu kompensieren. Der Liebesakt wird zum Gradmesser für die Intensität der Beziehung. Auch wenn das an der Stelle nicht weiter ausgeführt wird, kann man selbstver-

631 Vgl. ebd., Kap. 44, S. 339.

632 Ebd., Kap. 45, S. 345.

633 Ebd., Kap. 49, S. 371.

634 Ebd., S. 372.

ständig seine Schlüsse ziehen, wenn der Erzähler die deutsch-jüdische Margarete mit der australischen Sylvie vergleicht. Der erzählende „Frauensammler“ bleibt ein oberflächlicher „Connaissanceur“ und wird am Ende nicht zum „Frauerversteher“. Zugespißt ausgedrückt, bedeutet das: Das Bemühen, die andere Kultur zu verstehen, wird auf die körperliche Penetration reduziert.⁶³⁵ Es ist schwer abzuschätzen, warum der Autor an den betreffenden Stellen nicht weitere Überlegungen anstellt, interessante Konstellationen und Stoff gäbe es genug. Gaos erzählerische Leichtigkeit und Oberflächlichkeit bleiben befremdlich. Gao steht nicht unter dem Verdacht, sich einem Tabu zu unterwerfen, möglicherweise ist es einfach doch eher mangelndes Können bzw. ein Mangel an Tiefe, so könnte man vielleicht treffend sagen, gerade beim Umgang mit dem Thema der deutsch-jüdischen Vergangenheit in Gestalt von Margarete. Man spürt, dass Gao dem Thema einfach nicht gewachsen ist. Die gegenseitige Wahrnehmung von Margarete und dem Erzähler klingt stellenweise banal, abgeschmackt, durchschaubar, zum Beispiel, wenn der Erzähler angibt, nachvollziehen zu können, wie sie die Vergewaltigung empfunden habe, er habe sich auch vergewaltigt gefühlt, vergewaltigt durch die politischen Gewalten.⁶³⁶ Das erste Gespräch, das der Erzähler bereits im zweiten Romankapitel präsentiert, erfolgt in Hongkong: Es ist 1997, nackt verbringt das Paar die meiste Zeit in einem Hotelbett, das Hotel ist in VR-chinesischem Besitz. Die Nacktheit bedeutet Schutzlosigkeit, bietet Möglichkeit zur Offenbarung. Die beiden sprechen Chinesisch, da die gemeinsame Bekanntschaft schon in Zeiten zurückreicht, in denen das erzählende Ich noch in Peking lebte. Die Gespräche kreisen um die Begriffe Heimat, Ferne, Vaterland. Für den Mann liegt China in weiter Ferne, worauf die Frau angibt, das nachvollziehen zu können angesichts der unterschiedlichen Herkunft ihrer Eltern (Vater Deutscher und Mutter Jüdin) und der sie ebenfalls nicht loslassenden Erinnerungen. Leider bleibt unklar an der Stelle, um welche „Erinnerungen“ es sich handelt und ob man als Frau möglicherweise anders erinnert.⁶³⁷

Versucht man, auf der Grundlage der vorstehend gemachten Angaben so etwas wie ein „Frauenbild“ aus Gaos *Bibel* herauszukristallisieren, so wird man zunächst feststellen müssen, dass Gaos Umgang mit den Bereichen „Sex“, „Körper“, „Frau“ zu auffällig ist, als dass er sich einfach erklären ließe. Gaos bemerkenswert einseitige Beschäftigung mit dem Thema und die kaum in die Tiefe führenden Darstellungen lassen die Leser und Kritiker entweder ratlos zurück oder veranlassen sie dazu, gewagte Behauptungen aufzustellen.⁶³⁸ So nimmt etwa Carlos Rojas Bezug auf Gaos 1983 erschienene Erzäh-

635 Gao Xingjian ist eine „fast obsessive Beschäftigung mit sexuellen Themen“ zugeschrieben worden. Vgl. Vittinghoff 2000, S. 135. Möglicherweise hat Gao damit aber auch bestimmte Themen der zeitgenössischen VR-Literatur aufgegriffen, die Mitte der 1990er für Aufregung gesorgt haben. Hier ließen sich womöglich interessante Bezüge zu Autorinnen wie Mian Mian u. a. aufzeigen.

636 Vgl. Gao Xingjian 2000a, Kap. 14, S. 124 f.

637 Vgl. ebd., Kap. 2, S. 16.

638 Als letzten Endes ratlos wird man Kubins Feststellung ansehen müssen, Gao Xingjians Werke litten wie die von Zhang Xianliang 张贤亮 unter einem altbackenen Frauenbild und einem naiven Verständnis vom Mann. Mit der Reduzierung auf Schoß und Brust stünden die Frauen bei Gao für die Eine und die Einzige, die den Ursprung verkörpere, also die Urmutter. Vgl. Kubin 2005, S. 373.

lung „Mutter“ und wiederholt auftauchende Szenen in Stücken, in denen Familienfotos verbrannt werden. Rojas sieht darin „figures of visibility and maternity as symbols of both the subject's repeated denials of the relevance of that same past as he strives to anchor himself within the contemporary present“ und beansprucht, daraus eine Beziehung zwischen der Visualität und Repräsentation von Mütterlichkeit (*maternity*) und Feminität ableiten zu können.⁶³⁹ Die Bildzerstörung und eine imaginäre Wiederherstellung zeigten, wie der Erzähler von der Figur der abwesenden Mutter verfolgt werde, oder – abstrakter – verfolgt werde von der Fantasie eines idealisierten mütterlichen Raumes. Diese in der Erzählung sichtbar werdenden Sorgen und Ängste, welche alle im Zusammenhang stehen mit den Fantasien mütterlicher Ursprünge bieten laut Rojas wichtige Hinweise zum Verständnis der Rolle von Frauenkörper und erotischen Wünschen in Gao Xingjians *Bibel*. Eine zentrale Bedeutung für das Verständnis des Werks kommt dieser Interpretation zufolge vor allem dem auf Seite eins des Romans erwähnten Familienbild zu, auf dem der Erzähler als Kind mit einer traditionellen Kinderhose mit einem Schlitz im Schritt zu sehen ist, sodass sein Penis sichtbar ist. In nahezu Freud'scher Manier wird die zugegeben auffällige Sexualität und Körperlichkeit im Roman reduziert auf eine Sohn-Mutter-Rolle und das voyeuristische Interesse des Erzählers.⁶⁴⁰ Rojas' Argumentation ist zu einseitig angesichts des Versuchs, ein bestimmtes Phänomen im Roman mithilfe einer Theorie zu belegen, denn das „Mutterbild“ im Roman bleibt letztlich vage. Die konkreten Belege, auf die Rojas seine Interpretation stützt, sind einseitig. Er mag sich – theoretisch begründet mit Roland Barthes' Hermeneutik – auf den Einsatz von bestimmten Bildern und Fotos an Stellen im Text berufen, doch mangelt es dem Roman meiner Ansicht nach an psychologischer Tiefe, sodass die von Rojas angedeutete Symbolik keine oder nur eine geringe Spiegelung auf der Textebene erfährt.

Weit schlüssiger erscheint es mir, den Frauen- und Welthass im Werk von Gao im Sinne seines Anspruchs auf „Freiheit“ als Ziel der „Selbstbefreiung“ aufzufassen. So lesen gerade chinesische Literaturwissenschaftler die einschlägigen Sexszenen in *Bibel* weit „politischer“. Der hier körperlich beschriebene Vorgang der „Befreiung“ – ergänzt durch das ebenso wichtige „Fluchthema“ – prägt den sogenannten „Auswurferzählstil“ 排泄叙事. Der Vorgang des Erzählens, das „Loswerden“ von Unangenehmem (man denke etwa auch an die Beschreibung von Szenen im Roman, in denen der Protagonist Sperma absondert), wird zum Heilungsvorgang. Die in einer passiven Rolle bleibenden Frauen bei Gao werden – so eine These – zum Mittel des Erzählers, um seelische Heilung hervorzubringen und politische Rache zu nehmen.⁶⁴¹

639 Vgl. zum Zitat Rojas 2002, S. 166.

640 Vgl. ebd., S. 202.

641 Vgl. dazu Zhang Ning 2013, S. 69.

10.7 Form und Sprache

Es ist ein wichtiges Kennzeichen von Gao Xingjians Erzählsprache, dass er mittels verschiedener Personalpronomen unterschiedliche Perspektiven entwirft, wobei es i. d. R. nur einen Protagonisten gibt. Bereits im *Berg der Seele* wird durch die Verwendung der Personalpronomina „ich“, „du“, „er“ und „sie“ auf vier verschiedene Seiten einer Person eingegangen. Gao entwirft dabei ein bestimmtes System, indem er etwa auf ein Kapitel, das in der 2. Person Singular geschrieben ist, ein Kapitel folgen lässt, das in der Ich-Perspektive verfasst ist. Das Personalpronomen „sie“ erscheint wiederum i. d. R. nur in den „Du“-Kapiteln.⁶⁴²

Der Erzählersprache kommt bei Gao Xingjian große Bedeutung zu, denn es geht ihm darum, Form und Inhalt des Werks in einen organischen Zusammenhang zu bringen. Erzähler und Autor stehen bei Gao in einer dynamischen Beziehung miteinander, die Trennung zwischen beiden ist unscharf. Dem Erzähler kommt eine Art Handlangerrolle zu, um in „verschleierter“ Form – nämlich durch den Einsatz des *Stream of Consciousness* – beim Leser eine bestimmte Wirkung zu erzielen, die Nähe zwischen der direkten Wahrnehmung und deren Beschreibung sicherzustellen.⁶⁴³

In *Bibel*, Gaos zweitem Roman, ist nun die vorherrschende Erzähltechnik der Monolog und ein *flow of language*.⁶⁴⁴ In seiner Schrift „Bloß keine Theorien!“ und weiteren Essays ist Gao auf das Phänomen dieses „Sprachflusses“ 语言流 in seinem Werk näher eingegangen und hat dabei sowohl auf die Einflüsse, die er von westlichen Schriftstellern empfangen hat, hingewiesen (genannt werden zum Beispiel Proust, Joyce und Autoren des *Nouveau Roman*) wie auf die Besonderheiten der chinesischen Sprache und die darin zur Verfügung stehenden Spielräume.⁶⁴⁵ Besonders in der Abgrenzung von westlichen Sprachen betont Gao die im Chinesischen vorhandenen Räume für freiere Ausdrucksvarianten. Chinesische Verben etwa, so Gao, kennen keine Konjugation und Zeitunterschiede, daher lässt sich ihm zufolge sagen:

Im Chinesischen ist Realität, Erinnerung, und Vision eine unendliche Gegenwart, welche alle grammatikalischen Begriffe sprengt. Sie sind Teil eines Sprachflusses, der die Zeitlichkeit transzendiert. Gedanken und Gefühle, Bewusstsein und Unterbewusstsein, Erzählung und Dialog bzw. Selbstgespräch, ja selbst die Entfremdung des eigenen Selbstbewusstseins – all dem begegne ich mit Abgeklärtheit, und nicht so, wie das in der westlichen Kurzgeschichte üblich ist, mit den Mitteln der psychologischen und sprachlichen Analyse. All dies vereint sich im linearen Fluss der Sprache. Mein Roman *Seelenberg* ist seiner Form und seinem Aufbau nach aus dieser Erzählsprache hervorgegangen.⁶⁴⁶

642 Ich entnehme den Hinweis der Diplomarbeit von Sommerfeld 2002, S. 25.

643 Vgl. ebd., S. 21.

644 Vgl. Dutrait 2010, S. 10.

645 Zu dem hier angeführten chinesischen Terminus für „Sprachfluss“ – *yuyanliu* – vgl. den auf 1996 datierten Abschnitt „Das moderne Chinesisch und die Literatur“ 现代汉语与文学写作, in: Gao Xingjian 2008, S. 98–110.

646 Vgl. Gao Xingjian 2000b, S. 12 f.

Gao spielt also mit der Sprache, indem er sich darum bemüht, das sprechende Subjekt aus den engen Räumen der Sprache zu befreien und etwas anzusprechen, das sich normalerweise der Artikulation verweigert. Nur durch Überwindung der sprachlichen Konvention sei für ihn Präzision zu erreichen.⁶⁴⁷

Die vorstehend gemachten Angaben sind auch ein wichtiger Grund dafür, warum sich viele Besonderheiten von Gaos literarischem Stil dem Leser einer westlichen Fassung seiner Werke nicht einfach mitteilen. Das zeitlich vage und unbestimmt bleibende Chinesische in das strengen Zeit- und Formregeln vorgebende Deutsche zu zwingen, bereitet große Probleme. Der deutsche Text wirkt dadurch weit unbeholfener und gröber als die chinesische Fassung.⁶⁴⁸

Formal betrachtet bedient sich Gao Xingjian in *Bibel* eines kinematischen Modus, den er vom *Nouveau Roman* übernimmt.⁶⁴⁹ Im Roman geht es aber ganz offensichtlich um mehr als die rein formale Gegenüberstellung bestimmter Perspektiven durch die Verwendung von Pronomina.⁶⁵⁰ Auf psychologischer Ebene ist „Er“ als eine Traumprojektion des „Du“ gesehen worden, und indem der Traum das Subjekt einer Psychoanalyse unterzieht, dekonstruiert „Er“ das „Du“.⁶⁵¹ Einmal abgesehen von den literaturwissenschaftlichen Versuchen, den Umgang mit den Personalpronomina in Gaos *Bibel* zu bewerten, lassen sich darin in der Fortführung der oben bereits angeschnittenen Pathologie-These durchaus auch nachvollziehbare Hinweise auf die Anstrengungen des Autors sehen, die eigenen Erfahrungen in einer neuen literarischen Form für andere (d. h. die Leser) *direkt* erfahrbar zu machen, um sich nicht durch Beschreibungen oder Zuschreibungen durch einen Erzähler der Gefahr auszusetzen, zum „Sprachrohr“ 代言人 der Allgemeinheit, des Staates, der Nation usw. zu werden.⁶⁵² Gerade das angekündigte und anhaltende erzählerische Verstummen Gao Xingjians nach dem Erscheinen von *Bibel* zeigt, dass es einen extrem engen Bezug zwischen der Autor-

647 Vgl. ebd., S. 11. Gao zeigt ebenfalls die grundsätzlichen Grenzen von Sprache auf, indem er klarmacht, dass Sprache niemals Ziel der Artikulation ist und die reale Welt einschließlich der Existenz des Menschen außerhalb der Sprache angesiedelt bleibt. Vgl. ebd., S. 15. Gao plädiert dafür (und er beansprucht, das in seinen Stücken umgesetzt zu haben), Sprache mitunter auch willentlich zu verletzen. Vgl. ebd., S. 16.

648 Gao hat in seinen Essays zur Literatur auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die Übersetzer haben, wenn sie sein Werk in eine flektierende Sprache übertragen. Vgl. dazu die Bemerkungen Gaos zu den Diskussionen mit seinem französischen Übersetzer in: Gao Xingjian 2008, S. 106.

649 Als besonders wichtig ist hierfür die Anfangsszene des Romans betrachtet worden, in der Einflüsse von Marguerite Duras' Werk *Hiroshima mon amour* ausgemacht wurden. Vgl. „Introduction“ zu Tam 2001, S. 15.

650 Vgl. zu früheren Experimenten mit „gespalteten Selbst“-Protagonisten in chinesischen Werken der späten 1980er die Darstellungen etwa in Zhang Xianliangs *Gewöhnung an den Tod* 习惯死亡 (1989), siehe dazu Tam 2001, S. 298.

651 Vgl. ebd., S. 298. Tam vermutet, dass Gao bei diesen Perspektivwechseln auch von den fließenden Perspektiven in der traditionellen chinesischen Malerei beeinflusst worden sein könnte. Siehe ebd., S. 301 und 304 f.

652 Vgl. hierzu besonders die Ausführungen in dem auf 2007 datierten Essay „Kunst der Erzählung“ 小说的艺术, in: Gao Xingjian 2008, S. 44–59. Dort erläutert Gao auf S. 46 f. die Funktion der Personalpronomina in seinem Werk in eben diesem Sinne.

biografie und dem Werk gibt und beides nicht voneinander zu trennen ist. Überspitzt könnte man vielleicht sogar sagen, dass Gao Xingjians Erzählwerk nicht nur ein Weg der Befreiung von seiner eigenen als schwierig erlebten Vergangenheit ist, sondern ein Weg, um sich überhaupt von der (Erzähl-)Literatur zu befreien und Mittel zur Schaffung eines neuen künstlerischen Ich zu finden. Es ist, als strebe der Autor danach, über die Distanz zum „Er“ und dem Spiegel im „Du“ des Romans endlich zum „Ich“ zu kommen. Gao nutzt jene besonderen Eigenschaften des Romans, die diesen gegenüber allen anderen literarischen Formen auszeichnen und auf die Schriftsteller gelegentlich hingewiesen haben – die Fähigkeit nämlich, die Grenzen des Ich verschwimmen zu lassen. Wer ein Buch liest – so hat der vorstehend bereits einmal erwähnte Schriftsteller Mohsin Hamid gesagt,

[...] macht die einzigartige Erfahrung, zwei verschiedene gedankliche Welten auf einmal im Kopf zu haben: die des Buchs, also seines Autors, und diejenigen, die im Leser hervorgerufen werden. Und auch beim Schreiben weiß man nie, wer man ist: der Held, der Erzähler, die Nebenfiguren, das Buch? Durch dieses Verwischen des Ichs erinnert uns Literatur daran, dass das, was wir das Selbst nennen, zumindest zum Teil Fiktion ist.⁶⁵³

Gao Xingjians *Bibel* ist also sehr gut auch als Mittel zu verstehen, sich von der systembedingten Schizophrenie in China zu heilen, den Ich-Zerfall zu stoppen und zu einem neuen, „richtigen“ und „wahren“ Ich zu finden und sich nicht mehr fremd in der eigenen Biografie zu fühlen.

10.8 Schwierige Rezeption

Es ist nicht allein Gao Xingjians Roman, der allerlei Interessantes aussagt über Chinas Literaturbetrieb und den Umgang mit chinesischer Literatur in einem größeren internationalen Kontext, wie er sich zwangsläufig nach der Verleihung eines Nobelpreises ergibt. Aufschlussreiches ist ebenso zu erfahren durch die Beschäftigung mit der Sekundärliteratur, dies insbesondere dann, wenn man sich auf die Suche nach entsprechenden Arbeiten in China macht. Zwei große Tendenzen zeichnen sich dabei bisher ab. Während sich in der westlichen Literatur- und Kulturwissenschaft zu China überwiegend nüchterne und distanzierte Beurteilungen ebenso finden wie krasse Verurteilungen,⁶⁵⁴ hat man sich in China lange Zeit schwer damit getan, Gao und sein Werk

653 Vgl. dazu das Gespräch in der FAZ vom 15.10.2013.

654 Wolfgang Kubin unterzieht Gaos Werk in dem o. g. Band zur chinesischen Literatur im 20. Jahrhundert einer knappen und kritischen Würdigung. Man mag dabei über die Angemessenheit der einen oder anderen Ansicht streiten wie etwa der, ob Gao nun die Zuordnung zur Exilliteratur zukommt oder nicht. Pauschal unterstellt Kubin Gao wie anderen Autoren, die im Ausland leben, den Status als politisch Verfolgte nur in Anspruch zu nehmen, um „die notwendige Unterstützung zu erlangen“ (Kubin 2005, S. 373). Dies mag im einen oder anderen Fall zutreffen, doch zeigt das Beispiel eben auch, wie sehr sich Ku-

nach seinem Fortzug aus der Heimat überhaupt angemessen zu würdigen. Umso interessanter ist es daher, auf einige der während der letzten Jahre erschienenen Arbeiten einen näheren Blick zu werfen.

Es mag Zufall sein – aber die Erfahrung spricht dagegen –, dass in chinesischen Studien zur Literatur zumeist nur Gao Xingjians Dramenwerk als richtungsweisend für Tendenzen in den 1980er-Jahren Berücksichtigung findet, die Erzählungen und Romane – Letztere immerhin auch ausdrücklich in der Begründung des Nobelkomitees genannt – dabei allerdings ausgeblendet bleiben. Angaben zu Gaos literarischem Schaffen und seinem Leben bleiben meist unvollständig und hinterlassen in vieler Hinsicht einen zwiespältigen Eindruck. Beispielgebend sei hier die neuere Darstellung in einer Literaturgeschichte angeführt. Dort ist von Gao als gebürtigem Festlandschinesen die Rede, es finden sich jedoch keine Angaben zu seiner Übersiedlung nach Frankreich, die französische Staatsbürgerschaft wird ebenso unterschlagen wie jeder Hinweis auf den Roman *Bibel*. Auf seine frühen Erzählungen und Dramen wird auszugsweise hingewiesen, *Flucht* 逃亡, das Drama, das sich mit Ereignissen vom 4. Juni 1989 beschäftigt, wird wenigstens dem Titel nach genannt, ebenso sein Roman *Berg der Seele*, der ihm den Nobelpreis eingebracht hat.⁶⁵⁵

Erst seit allerneuester Zeit – so hat es den Anschein – setzt man sich in der VR China inhaltlich stärker mit Gaos Romanen auseinander, ohne ihnen freilich viel abgewinnen zu können. Ein Grundzug der Darstellung auch in diesen Quellen ist, dass Gaos Beiträge zur Entwicklung der modernen Dramenkunst in China während der 1980er-Jahre zwar gewürdigt werden, der Blick auf sein Schaffen nach dem Fortzug aus China aber sehr selektiv bleibt. Da in den meisten Übersichten zu Entwicklungen in der modernen Literatur Chinas nur wenig Raum zur Verfügung steht und daher nicht viel erläutert werden muss, ist es zudem oft schnell mit einigen abfälligen Bemerkungen getan. Man wird den Eindruck nicht los, dass hier „vorschriftsgemäße“ Literaturkritik betrieben wird. Selbst etwas ausführlichere Erörterungen hinterlassen eher einen zwiespältigen Eindruck. Kein Zweifel, man tut sich in China immer noch schwer mit dem ersten Literaturnobelpreisträger, der zwar „chinesischer Abstammung“, aber kein chinesischer Staatsbürger ist.⁶⁵⁶ In Zhang Nings Studie ist der entsprechende Abschnitt, in dem es um Gao Xingjian und sein Werk geht, überschrieben mit „Der pathologische Fall der Literatur einer Zeit“ 一个时代的文学病案: Gao als Zeitphänomen, immer-

bin in dem „inner-chinesischen“ Diskurs verfangt – mehr Distanz wäre angebracht. Andere Beurteilungen durch Kubin sind zutreffender, etwa wenn es heißt, dass Gao Xingjian sowohl in seinen Dramen wie in den Erzählungen und Romanen wenig Eigenes vorzuweisen habe und gerade beim westlichen Leser den Eindruck hervorrufe, es mit Bekanntem zu tun zu haben. Aufschlussreich ist für die hier vorzunehmende Untersuchung immerhin, dass Kubin Gaos Roman *Bibel* positiver beurteilt als noch *Berg der Seele*. Vgl. ebd., S. 374.

655 Vgl. Zhu Donglin 2011, S. 350 ff. (Eintrag zu Gao).

656 So die etwas holprige Übersetzung für die Bezeichnung als *huayi zuojia* 华裔作家, z. B. in: Han Han 2011, S. 76. In ebendem dort zu finden Abschnitt über Gaos Dramenwerk (die beiden Romane werden nur dem Titel nach erwähnt) lautet das Urteil über Gaos Dramen ebenso wie über seinen Erzählstil in kaum zwei Zeilen, er schreibe stolpernd und stottrig, verknappe die erzählerisch angebotenen Informationen und sei mit Blick auf künstlerische Belange daher besonders zu verurteilen. Vgl. ebd., S. 81.

hin.⁶⁵⁷ Als durchaus positiv ist hierbei nun anzumerken, dass es überhaupt zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Gao kommt. Leider muss aber darauf hingewiesen werden, dass die Themenbesprechung sehr selektiv bleibt. Dabei hätte eine angemessenere Auseinandersetzung mit den zentralen Themen in Gaos Erzählwerk – Flucht und Exil – durchaus eine Menge hergegeben. Leider blendet Zhang den bei Gao erkennbaren und wichtigen politischen Kontext vollkommen aus und reduziert Gao sowie sein Werk auf den Ausdruck eines pathologischen Zeitphänomens. Das ist nicht falsch (und deshalb soll den Ausführungen ein wenig Raum geboten werden), aber es ist zu wenig. Sehr richtig erklärt Zhang Flucht und Exil zum wichtigen Kulturthema im 20. Jahrhundert, führt aber als Gründe dafür, abgesehen vom Vietnamkrieg, ausschließlich Beispiele aus der modernen Geschichte Europas (z. B. die Oktoberrevolution 1917 und „Wirtschaftsflüchtlinge“ heutzutage) an.⁶⁵⁸ Ohne weiter auf die Entwicklungen in China am Ende der 1980er-Jahre einzugehen, schlägt Zhang nunmehr den Bogen zu Gao Xingjian und dem Nobelpreis. Im Jahr 2000 habe sich das Nobelkomitee für den „französischen Schriftsteller chinesischer Herkunft“ 华裔法国作家 Gao Xingjian entschlossen. Die Flucht wird zwar auch von Zhang als einer der Kernbegriffe im Werk Gaos angeführt,⁶⁵⁹ nimmt jedoch einen ganz anderen Verlauf als im Roman. Die Fluchtbewegung in Gaos *Bibel* beginne bei einer Frau und ende bei einer anderen Frau. Die antike Bibel sei somit umgeschrieben worden, aus der Straße, die einst nach Jerusalem führe, sei eine Irrstraße zwischen dem Fleisch geworden. „In seiner *Bibel* geht es Gao Xingjian darum, mit dem Augenblickhaften des fleischlichen Irrwegs das in der Bibel verkündete Ende von der Welt zu ersetzen. Mit Liebe, Sehnsucht und Narzissmus sollen die umfassende Liebe und Selbstunterdrückung ersetzt werden.“⁶⁶⁰ Das Problem sei, so die weitere These, dass Gaos Versuche, die gestellten Ansprüche zu erfüllen, nicht ausreichten. Was er hervorbringe, sei immer noch ein Zustand des Krankhaften 症状, wie er im Unterbewusstsein der Menschen bestehe, verursacht durch politischen Schrecken und kulturelle Unterdrückung.⁶⁶¹ Es gehe Gao um die Vergiftung von Sprache, hervorzuheben seien wichtige begriffliche Gegensätze (Führer und Massen, Arbeitseinheit und Individuum, Genosse und Feind, Revolutionär und Konterrevolutionär usw.).⁶⁶² Gaos Versuche jedoch, eine kulturelle Heilung herbeizuführen, bleiben Zhang zufolge erfolglos. Gao rede zwar vom Geist des Ostens, doch trage er diesen Geist gar nicht mehr wirklich in sich. Sein Stil, die Struktur, der sprachliche Ausdruck – alles sei bereits geprägt von den Elementen der unheilbaren Kultur des 20. Jahrhunderts, d. h. von instrumenteller Rationalität und Zweckorientierung. Gao fehle es an Durchdrungensein von östlichem Geist. Was er literarisch vorgelegt habe, das sei ein Meinungsbrei, der Einsatz der Würze folge ganz den Regeln westlicher

657 Vgl. dazu Zhang Ning 2013, S. 61–74.

658 Vgl. ebd., S. 61 f.

659 Es wird hingewiesen auf die Stelle aus *Bibel*, in der Gao das Buch als „Buch der Flucht“ bezeichnet sowie als seine eigene Bibel.

660 Zhang Ning 2013, S. 62 f.

661 Vgl. ebd., S. 63.

662 Vgl. ebd., S. 65.

Logik.⁶⁶³ Gao Xingjians Versuchen, eine kulturelle Synthese zwischen Ost und West zustandezubringen, sei kein Erfolg beschieden. Bemerkenswert an dieser polemischen Interpretation ist nicht nur die seit Längerem festzustellende Re-Ideologisierung und Re-Nationalisierung innerhalb des chinesischen Wissenschafts- und Kulturbetriebs, sondern auch der Versuch, Gao Xingjian hier auf subtile Art und Weise jede Form des künstlerischen Anspruchs und der Glaubwürdigkeit abzusprechen.

Verhaltener im Ton, distanzierter und abgeklärter klingt da schon Zhu Dake, ein vor allem in China seit Mitte der 1980er-Jahre bekannter Kulturwissenschaftler und Prosaautor, der heute an der Tongji-Universität lehrt.⁶⁶⁴ Zhu nimmt die Verleihung des Literaturnobelpreises 2000 an Gao Xingjian zum Anlass, Chinas Suche nach internationaler Anerkennung im Rahmen eines im Wesentlichen bislang vom Westen dominierten Kulturbetriebs zu beschreiben.⁶⁶⁵ In allgemeiner Form setzt sich Zhu zunächst mit den Schwierigkeiten VR-chinesischer Literaturwissenschaftler auseinander, den vom „Westen“ an einen chinesischen Schriftsteller, der nicht mehr die chinesische Staatsbürgerschaft besaß, verliehenen Nobelpreis in nüchterner und angemessener Form zu beurteilen.⁶⁶⁶ Zhu Dake klingt nicht polemisch und übertrieben nationalistisch, wenn er klar eine Haltung beschreibt, die denen, die immer von der kulturellen Dominanz des Westens ausgehen, schwer zu schaffen machen wird: „Die chinesische Literatur bedarf keinerlei Anleitungen seitens des Nobelismus. Sie gehorcht in ihrer Entwicklung nicht der Denkweise einer kleinen Minderheit von Sinologen.“⁶⁶⁷

Für Zhu als Kulturwissenschaftler ist es interessant zu untersuchen, was sich in China um die Preisverleihung an Gao abgespielt hat. An dem Beispiel lasse sich die ganze Palette des ideologischen Schmerzes aufzeigen, angefangen bei der nationalistisch geprägten Sorge um China über die Vermutung einer westlichen Verschwörung bis hin zu der Wut über die Diskurshoheit der Sinologen. Aufgrund der angenommenen kulturell schwachen Position 文化弱势 giere China buchstäblich nach allerhöchs-

663 Vgl. ebd., S. 74.

664 Vgl. Zhu Dake 2012a, dort der Beitrag: „Das samtene Urteil und das Ende des Nobelismus“ 天鹅绒审判和诺贝尔主义的终结 auf S. 149–156. Mit „samten“ wird hier auf die „Samtene Revolution“ in der ehemaligen Tschechoslowakei angespielt, die Ende 1989 zum weitgehend friedfertigen Systemwechsel führte.

665 Auch Zhu betont, dass er Gao nicht für einen herausragenden Vertreter der chinesischen Gegenwartsliteratur hält, und er äußert sich an der Stelle negativ über *Bibel* sowie die Dramen. „Ich stimme vollkommen folgender Auffassung zu: Ganz gleich ob Yu Hua, Su Tong oder Wang Shuo – jeder einzelne von ihnen hätte viel eher die Qualifikation, die chinesische Gegenwartsliteratur zu repräsentieren“ (Zhu Dake 2012a, S. 150).

666 Zhu geht sodann näher auf den Entscheidungsprozess und die Urteilkriterien der Kommission in Stockholm ein, die angelegt werden, um einen geeigneten Träger des Preises zu benennen. Beschrieben wird der mühsame Prozess der Entscheidungsfindung und das Streben, die Zugrundelegung „westlicher Maßstäbe“ 西方主义 zu durchbrechen (Zhu erklärt an der Stelle, dass es sich streng genommen um westeuropäische bzw. skandinavische Maßstäbe handele). Zhu mokiert sich im Weiteren darüber, was für seltsame Entscheidungen dabei zustande kämen, welche Schriftsteller mit dem Preis bedacht würden und welche nicht. Zhus nüchternes Urteil: „Diese Form der ‚Ungerechtigkeit‘ ist letzten Endes das besondere Merkmal aller solcher Preise“ (Zhu Dake 2012a, S. 152).

667 Ebd., S. 154.

ter westlicher Deutung, um „das eigene entstellte und als minderwertig empfundene Antlitz schöner wirken zu lassen“.⁶⁶⁸ Auf diese Weise – so Zhu – komme es zu einer absurden Situation: Werde China der Preis zugesprochen, so werde Chinas Überlegenheit auf direkte Weise sichtbar; verweigere man China den Preis, dann komme Chinas Überlegenheit immerhin indirekt zum Ausdruck, denn China könne dem Westen dann unterstellen, er urteile auf der Grundlage von Vorurteilen. Mit derselben Logik lässt sich für die Anhänger von Verschwörungstheorien annehmen, der Westen lasse China den Preis aus „globalen strategischen Gründen“ zukommen, damit Chinas Autoren in das System westlicher Werte integriert würden.⁶⁶⁹ Beide Seiten, so Zhu, seien verstrickt in ein gegenseitiges Missverständnis.⁶⁷⁰

10.9 Fazit

Die Frage ist also, inwieweit Gao Xingjians Werk dem Anspruch einer „Weltliteratur“ gerecht wird, wenn schon in der Begründung des Nobelkomitees von der „universellen Gültigkeit“ von Gaos Literatur die Rede war. Gao selbst wollte seine Literatur weniger „national“ und unter starker Berücksichtigung des chinesischen Hintergrundes verstanden wissen. Es ging ihm also nicht primär um Realismus und Historizität. Vielmehr kam es Gao darauf an, „to be read at the level of their common human meaning“.⁶⁷¹ Doch wie „universal“ kann und soll Literatur sein, wenn doch von vornherein klar ist, dass es kein echtes „universelles“ Verständnis von Literatur geben kann. Auch Gao gestand mit Blick auf seine Stücke ein, dass Leser und Zuschauer aus dem Westen sie anders verstehen würden als solche aus China. Gao beansprucht, dass „gute Literatur“ nationale Grenzen überschreiten müsse, doch sieht er das vor allem thematisch und besteht – zu Recht – darauf, dass er sich zum Ausdruck seiner „Erfahrung“ (die immerhin, so muss man an der Stelle einfügen, aufgrund seines Lebens im Exil eine „Welterfahrung“ ist) der chinesischen Sprache bedient. Immerhin habe diese seinen gesamten kulturellen Hintergrund geprägt.⁶⁷²

Dennoch ist gerade die konkrete literarische Umsetzung dieses Anspruchs von Gao, „Weltliteratur“ oder „Literatur für die Welt“ (und nicht nur für China) zu schreiben, immer wieder angezweifelt worden. Es kann heute nicht mehr im Sinne einer einfachen „Wiedererkennbarkeit“ um eine Mischung aus an westlichen Vorbildern orientierten Form und konkreten „nationalen“ (d. h. in diesem Fall chinesischen) Inhalten gehen. Gefragt ist nicht die weltweit gültige Literatur, gefragt sind die Übergangsberei-

668 Ebd., S. 152.

669 Vgl. ebd., S. 153.

670 Dem „Nobelismus“ 诺贝尔主义 misst Zhu zwar im Rahmen der Globalisierung noch eine Bedeutung bei, wenn es um die Schaffung universaler Maßstäbe für Wissen geht, doch sieht er darin nur noch eine symbolische Geste, da eine substanzielle Kraft bereits nicht mehr vorhanden sei. Vgl. ebd., S. 156.

671 Lee/Dutrait 2001, S. 742 f.

672 Vgl. dazu Gao in einem Interview, in: ebd., S. 743.

che zwischen den Kulturen. Hier sind – bleiben wir zunächst bei Gaos Roman(en) – Zweifel bezüglich des Gelingens anzumelden. Die Universalität der Thematik der Sinnsuche eines Protagonisten wie in *Bibel* täuscht nicht darüber hinweg, dass es so gut wie keine Identifikationspunkte mit dieser Figur gibt. Motive und Schicksal der Hauptfigur bleiben „schwer fassbar und uneinsichtig“.⁶⁷³ Auch auf die künstlerischen Mängel gerade in Gaos Dramenwerk und seine bemühte „Universalität“ durch Bezug auf bekannte Dramatiker aus dem Westen ist hingewiesen worden.⁶⁷⁴

Das Dilemma der chinesischen Literatur, sich von dem „Marginalitätskomplex“ der chinesischen Intellektuellen unserer Zeit zu befreien, ist also im Falle Gao Xingjians noch nicht gelöst worden.⁶⁷⁵ Wie die chinesischen Autoren sich aus dem Dilemma befreien, sich bereits nicht mehr aktueller Literaturmodelle aus dem Westen zu bedienen und in einen ewig verspäteten und zum Scheitern verurteilten Wettlauf zu begeben, um international „Anschluss“ zu finden, oder ob sie sich darauf einlassen, ihre Werke exotisch auszuschnücken, um Gefallen beim internationalen (westlichen) Publikum zu finden und ihm Einblicke in die Gesellschaft und Psyche Chinas zu verleihen, bleibt abzuwarten. Es ist jedenfalls ein Teufelskreis.⁶⁷⁶

673 Vgl. die oben angeführte Magisterarbeit von Sommerfeld 2002, S. 75 f.

674 Vgl. Jo Riley and Michael Gissenwehrer: „The Myth of Gao Xingjian“, in: Tam 2001, wo es mit Blick auf die europäischen Vorbilder für Gaos Dramenkunst auf S. 112 heißt: „Gao’s work is barely mentioned without an ancillary name-tag – Brecht, Beckett, Artaud, Kantor, Grotowski.“

675 Vgl. dazu die Ausführungen von Lovell: „Modern Chinese intellectuals have struggled to position themselves with regard to various imagined power centers: both the politicocultural unit of the nation and the idealized concept of World Literature, which, at present, remains little more than a Goethean ideal or a publisher’s blurb. A hierarchy of Western power and economics governs World Literature and the Nobel Prize [...]“ (Lovell 2002, S. 7).

676 Vgl. ebd., S. 19.

11 Neue Kommunikationsmedien als elektronische Fußfesseln. Liu Zhenyuns Roman *Handy*

In China ist man seit Jahrzehnten besessen von den neuen technologischen Errungenschaften im Kommunikationssektor. Geschäftsleute, die zu Beginn der 1990er-Jahre etwas auf sich hielten, trugen *Pager* (d. h. Funkmeldeempfänger) am Gürtel, mit deren Hilfe sie Anrufe registrieren und an geeignetem Ort einen Rückruf unternehmen konnten. Diese Zeiten sind lange vorbei. Es hat den Anschein, als würde heute nirgendwo so viel mit Handys telefoniert wie in China. Doch dabei hat man die Welt des reinen Kommunizierens bereits lange hinter sich gelassen. Die neueste Smartphone-Generation taugt nicht mehr nur zur mündlichen Unterhaltung, sie stellt mit größeren und besser auflösenden Bildschirmen auch die Mittel zur ständigen Versorgung mit Musik, Film, Nachrichten und Literatur zur Verfügung. Es scheint, als würde China das Land werden, in dem ein ganz neuer Typ des kommunizierenden modernen Menschen heranreift.⁶⁷⁷

Einmal abgesehen von diesen Beobachtungen aus dem Alltagsleben in China und dem Gebrauch neuer Medien zur Kommunikation, bleibt anzumerken, dass die Technik dabei ist, immer neue Räume der Wirklichkeit zu schaffen. Diese Räume macht sich selbstverständlich auch die Literatur zunutze, um Blicke auf die Möglichkeiten von Beziehungen zu tun, wie sie sich in Zeiten der E-Mails oder des Handys ergeben. In Deutschland fanden Daniel Glattauer mit *Gut gegen Nordwind* (2007) und Daniel Kehlmann mit *Ruhm* (2009) entsprechend ihr Publikum.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit neuen Formen des Erzählens im Zeichen neuer Medien steht erst am Anfang.⁶⁷⁸ Ist es herablassend und die eurozentrische Dignität betonend, wenn man konstatiert, dass man sich in Teilen Asiens weit unbefangener und „verspielter“ den neuen Räumen zuwandte, die sich durch entsprechende Plattformen für Blogs, Twitter und Handys auch für die Literatur bis hin zum Roman ergaben? Gerade in China und in Japan haben sich hier, wie in dem Abschnitt zur Literatur von jungen Autoren der Generation der „Post 80er“ zu zeigen sein wird, in den letzten Jahren rasante Entwicklungen abgespielt.

Der Ende des Jahres 2003 erschienene Roman *Handy* 手机 des chinesischen Schriftstellers Liu Zhenyun 刘震云 ist insofern interessant, als er nicht nur neue kom-

677 Es wäre aufschlussreich, die Kriterien, die Dell Hymes in den 1970er-Jahren im Rahmen seiner soziolinguistischen Arbeiten zur „Ethnographie des Sprechens“ (Hymes 1979, S. 29–97) anführte, auf das Sprechverhalten der Menschen in China während der Unterhaltungen am Handy anzuwenden. Hymes nannte damals mehr als ein halbes Dutzend von Faktoren (u. a. Code, Schauplatz bzw. Szene und Situation), die zu berücksichtigen sind. Beim Handy, einem Medium, das es zu den Zeiten von Hymes’ Arbeiten noch nicht gab, handelt es sich um einen so von ihm genannten „Übertragungskanal für die Mitteilung“. Hymes stellte immer den Bezug zu „Völkern“ und ihren „Kulturen“ her und blieb also streng ethnografisch.

678 Vgl. einführend Krusche 2012.

munikative Erscheinungen in der chinesischen Gesellschaft reflektiert, sondern ebenso den Versuch darstellt, der sich abzeichnenden Erscheinung der Multimedialität in der Literatur zumindest ansatzweise Ausdruck zu verleihen.

Für Furore sorgte zunächst die Filmversion unter dem Titel *Cell Phone*, entstanden als einer jener beliebten Publikumsfilme, die seit dem Ende der 1990er-Jahre regelmäßig zur Zeit des chinesischen Neujahrsfestes ins Programm kamen. Autor des Drehbuchs war eben Liu Zhenyun, Regie führte Feng Xiaogang 冯小刚, für die künstlerische Umsetzung im Film hatte man bekannte Schauspieler gewinnen können, darunter für die männliche Hauptrolle den in China sehr beliebten Ge You 葛优. Der erstmals kurz vor der Weihnachtszeit 2003 in den chinesischen Kinos angelaufene Film spielte im ersten Monat, also um die Zeit des chinesischen Neujahrsfestes 2004, umgerechnet sechseinhalb Millionen US-Dollar ein, ein bis dahin unerreicht gutes Ergebnis.⁶⁷⁹ *Cell Phone* wurde darüber hinaus in der folgenden Zeit in China mit einer Reihe angesehener Preise ausgezeichnet bzw. für Preise nominiert.⁶⁸⁰ Wie sehr der Film den Nerv der Zeit getroffen hat, belegen Artikel in der chinesischen Presse. So soll der Streifen in einigen Haushalten Ehedramen ausgelöst haben, als sich Gatten näheren Aufschluss über die Handygewohnheiten ihrer Partner verschaffen wollten. Der Regisseur Feng Xiaogang trat daraufhin mit einer Bemerkung an die Presse, in der er sich dafür aussprach, den Film am besten nicht zu ernst zu nehmen, auf keinen Fall wünsche er sich, dass es aufgrund von *Cell Phone* zwischen Partnern zu Schwierigkeiten komme.⁶⁸¹

Insgesamt bleibt *Cell Phone* freilich eher vordergründig, künstlerisch überzeugender und kreativer ist jedenfalls die Romanversion, in der Liu Zhenyun den Versuch unternahm, etwas vom Wesen des Handy-Mediums bei der Kommunikation in die Literatur einzuführen, indem er einen vor allem auf chinesische Kritiker befremdlich wirkenden knappen „SMS-Stil“ in einigen Kapiteln der Romanversion einführte und somit neue mediale Spielräume nutzte. Das Handy – so viel wird im Roman deutlich – ist nicht nur ein neues Medium zur Kommunikation. Es ist vielmehr ein Katalysator zur Hervorbringung einer ganz neuen Kommunikationsform und -kultur. Das Handy fördert die Lust am Lügen. Es fällt auf, wie sehr gerade die ständige Kontaktbereitschaft per Handy Menschen dazu veranlasst, sich zu verstellen: vom Fortdrücken von Anrufen bis zur glatten Lüge, die in den Apparat gesprochen wird. Das Handy, so der Eindruck, ist eine Art elektronischer Fußfessel geworden, mit der man zwar gut in Kontakt treten kann, auf der anderen Seite aber auch viel leichter als in der Vergangenheit

679 Die Erstaufführung in China war am 18.12.2003, zum Erfolg des Films während der Zeit des Jahreswechsels 2003/04 vgl. den Artikel über Feng Xiaogang in Bloomberg Businessweek Magazine vom 11.7.2004, online: <http://www.businessweek.com/stories/2004-07-11/feng-xiaogang>, eingesehen am 4.2.2014.

680 Bei dem aufgrund von Publikums-Votum vergebenen Preis „Hundred Flowers Awards“ für 2004 bekam „Cell Phone“ in den drei Hauptkategorien den ersten Preis: bester Film, bester Darsteller (Ge You), beste Darstellerin (Fan Bingbing für ihre Rolle als Wu Yue). Vgl. dazu Angaben in Liu Zhenyuns Blog, online unter: <http://blog.sina.com.cn/liuzhenyun>, eingesehen am 4.2.2014.

681 Vgl. den Zeitungsartikel aus der Shanghai Daily vom 13.1.2004 mit einem Bericht über Reaktionen auf den Film unter dem Titel „Popular film worries lovers“. Zum Wesen und Erfolg des Films siehe ebenfalls den Beitrag von Wang 2004.

kontrollierbar wird. Ein eigenes Handyverhalten im Entstehen: die echte oder auch nur vorgetäuschte Sehnsucht nach Nähe einerseits; Lust an der Kontrolle anderer Personen andererseits, wenn nicht angenommene Anrufe als „Affront“ und „Liebesverrat“ unter Partnern gewertet wird. Das Handy erscheint schlichtweg als *das* Medium, das die Kunst des Lügens und Sich-Verstellens fördert. Fast philosophisch zu bezeichnen ist der Gegensatz zwischen dem endlosen Akt des Sprechens am Handy und dem Schweigen, mit dem bestimmte Dinge vor Partnern, Mitmenschen und Öffentlichkeit verborgen werden sollen. Ganze Identitäten verschwimmen dabei, etwa wenn der Sender einer Nachricht von einem fremden Handy vorgibt, der Besitzer des Gerätes zu sein.

Man kann und sollte Liu Zhenyuns Roman mit Blick auf eine ganze Reihe für das Verständnis Chinas in der Gegenwart wichtiger Fragen lesen. Es beginnt bereits mit dem verliebt-verspielten Umgang mit den modernen Kommunikations- und Unterhaltungsmedien, deren Zahl seit der Zeit der Abfassung von *Handy* dramatisch zugenommen hat. Mit der Einführung von Smartphones und Tablets hat sich nicht nur die Kommunikationskultur verändert, neu geworden ist eine ganze Sicht- und Blickkultur. Ständig werden Menschen abgelenkt, entzieht sich ihre Aufmerksamkeit der direkten Umwelt. Liu Zhenyuns *Handy* steht noch am Beginn dieser Zeit und erfasst sicher nur ein Teilgebiet der Fragen, die man heute nicht zuletzt im Zusammenhang mit der NSA-Affäre 2013 gerade erst zu erahnen beginnt. Dennoch sind die Ausführungen im Roman wichtig, da sie für eine neue Sensibilisierung bezüglich des Raums sorgen, der durch die *cyber worlds* und den digitalisierten Raum an Umfang und Bedeutung zugenommen hat. Mit hinein in diesen Bereich spielt im Falle Chinas besonders die Frage nach der Öffentlichkeit: Über die Hauptfigur in *Handy* – den Fernsehmoderator Yan Shouyi – lassen sich einige ganz aufschlussreiche Feststellungen bezüglich der Fragen machen, wie Öffentlichkeit in China funktioniert, welche Formen von Öffentlichkeit es gibt und wie Öffentlichkeit letztlich strukturiert ist. Fragen zur Rede- und Gesprächskultur im China der Gegenwart ließen sich anschließen, so etwa die nach den Formen der Rede und dem Zeitpunkt ihres Gebrauchs oder nach den Rednertypen. Liu Zhenyun thematisiert zum Beispiel, wie das Sprechen in der Gesellschaft in verschiedenen Schichten und sozialen Zusammenhängen funktioniert. Der einsilbige Vater auf dem Lande; der ohne Punkt und Komma daherredende Sohn, der bei einem TV-Sender arbeitet; das Versiegen von Gesprächen bei Ehepartnern im Laufe der Zeit. Selbst die zeichnende „Arbeit mit dem Munde“ – der Akt des Beißens beim Liebespiel wird thematisiert, als die Geliebte Wu Yue auf Yan Shouyis Schulter einen verräterischen Biss hinterlässt.

Der Blick lässt sich freilich noch weiten, so, wie der chinesische Friedensnobelpreisträger Liu Xiaobo das tat, als er der Filmfassung von *Handy* die Möglichkeit zumaß, etwas über die geistige Verfassung des gegenwärtigen China auszusagen. Bissiger als Liu kann man es kaum sagen, wenn er von der „Verkommenheit der Elite in den Großstädten des heutigen China“ spricht und davon, dass „sexuelle Anarchie und Hochtechnologie“ aufgrund der ganz neuen medialen Räume Hand in Hand gingen, sodass eine neue Kultur des Lügens entstehe und sich sprachliche und soziale Abgründe hinter dem „geschniegelten Äußeren der westlichen Anzüge“ auftäten.⁶⁸²

682 Das Zitat stammt aus der Abhandlung „Die Orgie“ (2004) von Liu Xiaobo, in: Liu 2011, S. 211–242, hier zitiert S. 227 f.

Zu dem großen Erfolg der Romanfassung hat neben der überschaubaren Buchlänge fraglos auch sein lebhafter, den Leser vereinnahmender Erzählstil beigetragen, der Spannung aufbaut, etwa durch den Umgang mit der Zeit. Der Autor bietet zum Beispiel immer wieder Verweise auf Zukünftiges, noch Eintretendes, in der Entwicklung Befindliches. Vermittelt durch kurze Kommentare und Reflexionen zu ganz unterschiedlichen Themen, gelingt es Liu Zhenyun, dem auf den ersten Blick eher vordergründig erscheinenden Roman eine Form von Tiefe zu verleihen. Dazu das folgende Beispiel: Yan Shouyi ist nach seiner Scheidung mit Shen Xue, der neuen Partnerin, bei einer Aufführung des Avantgarde-theaters und trifft ein anderes Pärchen. Man frozelt herum, spaßeshalber kommt das Thema Heirat auf:

Seit er mit Shen Xue zusammen wohnte, hatten sie noch nie richtig über das Thema Heirat gesprochen. Yan Shouyi hatte die dunklen Schatten der Scheidung soeben hinter sich gelassen, vorerst stand ihm der Sinn nicht nach einer Heirat. Auch Shen Xue hatte wie alle jungen Frauen unserer Zeit das Thema mit keinem Wort erwähnt, als sie mit Yan Shouyi zusammengezogen war. Sie war einfach glücklich, das reichte, ob Heirat oder nicht, das spielte keine Rolle. Doch nach einem halben Jahr schien es einen Wandel zu geben, etwas hatte sich kaum merklich geändert – in den Gesprächspausen, dem Ausdruck in den Augen, dem Verhalten. Es schien so zu sein, als gehe es nicht mehr alleine um das Zusammenwohnen, sondern als gebe es noch etwas danach. Es glich ein wenig dem experimentellen Theaterstück, das soeben dort aufgeführt wurde. An der Oberfläche gesehen handelte es sich um Avantgardistisches und Experimentelles, doch im innersten Kern war ein Anliegen vorhanden. Das Experimentelle und das Poetische begannen sich darüber aufzulösen.⁶⁸³

11.1 Werk und Wandel

Liu Zhenyuns Bekanntheit auf dem chinesischen Buchmarkt und die Verleihung des höchsten in China zu vergebenden Literaturpreises kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Autor und seine Bücher umstritten sind. Beschäftigt man sich näher mit der Rezeption in China, wie sie sich in Buchbesprechungen und Aufsätzen zur chinesischen Literatur der Gegenwart spiegelt, so ergibt sich ein gespaltenes Bild, Lob mischt sich mit Tadel. Liu Zhenyun hat als Schriftsteller eine überaus interessante Entwicklung durchgemacht. Wie diese aussah, soll auf den nächsten Seiten skizziert werden.⁶⁸⁴

683 Vgl. Liu Zhenyun 2003, S. 113 f. Erstdruck und Erstveröffentlichung sind auf den Dezember 2003 datiert. Dies lässt darauf schließen, dass sich Liu Zhenyun zeitgleich mit Roman und Filmdrehbuch beschäftigt hat.

684 Zur Rekonstruktion dieses knappen biografischen Überblicks bieten sich die Angaben bei des chinesischen Internetsuchdienstes baidu.com an. Dort wird am Schluss des Eintrags ebenfalls ein Hinweis auf die Quellen gegeben. Vgl. <http://baike.baidu.com/view/74978.htm>, eingesehen am 15.3.2014.

Zur Welt kam Liu Zhenyun 1958 in der zentralchinesischen Provinz He‘nan, wie vielen männlichen Landsleuten aus einfachen ländlichen Verhältnissen bot ihm zunächst der Dienst beim chinesischen Militär in der Zeit von 1973 bis 1978 eine sichere Perspektive. Liu nutzte die Möglichkeiten, die die Wiederaufnahme des Universitätsbetriebs im Anschluss an die 1976 beendete Kulturrevolution bot, und studierte zwischen 1978 und 1982 an der Universität Peking die Literatur Chinas. Dem Studienabschluss folgte vorübergehend eine Tätigkeit bei der Zeitung „Farmers Daily“ (Nongmin ribao), doch zog es Liu noch einmal an die Universität, von 1988 bis 1991 widmete er sich dem Masterstudium an der Beijing Normal University und der Lu-Xun-Akademie für Literatur. Liu Zhenyun ist Mitglied des Nationalen Chinesischen Schriftstellerverbandes und lehrt wie einige seiner Kollegen Literatur an der Renmin-Universität in Peking.

Seine literarische Karriere begann Liu Zhenyun in den frühen 1980er-Jahren, seine erste Erzählung, „Das vom Wasser fortgespülte Schild am Weingeschäft“ 被水卷去的酒帘, stammt aus dem Jahr 1982. Werke wie die bekannte Erzählung „Pagoden-Bude“ 塔铺 kamen ab 1987 nach und nach in der Zeitschrift *Renmin wenxue* heraus. Liu konzentrierte sich in dieser Phase seines literarischen Schaffens auf historische Themen, die Literaturwissenschaft rechnete ihn der Richtung des „Neohistorismus“ bzw. des „Neorealismus“ 新写实 zu. Zu Ersterem wurden zunächst auch Yu Hua und Mo Yan gezählt.⁶⁸⁵ Die vorstehend angeführte „Pagoden-Bude“ kürte eine Jury zur besten Kurzgeschichte 1987/88.

In den Jahren 1991 und 1993 erschienen die ersten Romane der sogenannten „Heimat-“(故乡-)Serie, nämlich *Chrysanthemen unter dem Himmel der Heimat* 故乡天下黄花 und *Wanderungen durch die Heimat* 故乡相处流轉.⁶⁸⁶ Diesen Heimatzyklus schloss Liu Zhenyun 1999 mit einem letzten dieser Reihe zuzurechnenden Roman mit dem Titel *Nudeln und Blumen aus der Heimat* 故乡面和花朵 ab. Der Roman rief ein geteiltes Echo hervor, kritisiert wurden u. a. eine unklare Botschaft, die zu verschachtelte Struktur und die Stilwechsel.⁶⁸⁷ Einmal abgesehen von möglichen

685 Die Literatur Chinas nach dem Ende der Kulturrevolution 1976 und insbesondere in den 1980er-Jahren strebte eine Loslösung von der Politik an. Eines ihrer zentralen Anliegen bestand darin, sich aus einer einseitigen Wertebindung zu befreien. Unter dem Neorealismus verstand man in der Abgrenzung von dem in China nach 1949 gepflegten Realismus einen Stil, der möglichst vollkommen auf Pathos und Gefühl verzichten sollte. Strenge Vertreter dieses Stils wie zum Beispiel Gao Xingjian votierten für ein Schreiben „mit null Gefühlen“ 情感的零度. Wohl mit Blick auf die offiziell weiterhin gültige marxistische Doktrin wurde auf eine ausformulierte Theorie seitens der neorealistischen Autoren verzichtet. Der Neorealismus in China beanspruchte, eine andere als die verordnete Sicht auf die Welt zu bieten, indem man der Leere und Absurdität Rechnung trage. Das sich neuen geistigen Horizonten zuwendende China jener Jahre orientierte sich vorübergehend deutlich an europäischen Geistesströmungen wie dem Existentialismus. Vgl. dazu u. a. Guo Yuliang 2000, S. 9 (Vorwort) und S. 2 (Hauptteil); vgl. ebenfalls Zimmer 2011c.

686 Zu besagtem Buch *Chrysanthemen unter dem Himmel der Heimat* vgl. etwa die Ausführungen bei Dong Zhilin 1995. Der Roman deckt den Zeitraum von der Republikzeit Chinas in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts über die Bodenreform Ende der 1940er bis zur Kulturrevolution ab.

687 Zur kühlen Aufnahme des Romans bei den Lesern vgl. die Ausführungen bei Cheng Guangwei (1999, S. 65). Zu einer Beurteilung der Heimat-Romane Lius siehe auch Yan

Schwierigkeiten eines Stilwechsels in einem Buch ist der Stilwandel im Werk von Liu Zhenyun, so wie es bisher vorliegt, überaus bemerkenswert. Ein eher abgehobener, ironischer Stil wie in *Handy*, der durchaus bewusst auf eine gewisse Oberflächlichkeit zielt, unterscheidet sich ganz fundamental von dem weit weniger lakonischen, vielmehr um Tiefe und Ernsthaftigkeit bemühten Stil, wie ihn Liu in *Ein Satz toppt zehntausend Sätze* 一句顶一万句 entwirft. Lius kühler, mitunter bitterer Humor bringt eine oft karikaturenhafte Zeichnung der Figuren hervor. Diese Distanz ist es wiederum, die das Gemeine, Krankhafte und Hässliche der Protagonisten umso deutlicher macht.⁶⁸⁸

Im Jahr 2007 wurde schließlich der ebenfalls verfilmte Roman *Ich heiße Liu Yuejin* 我叫刘跃进 publiziert,⁶⁸⁹ 2012 kam Liu Zhenyuns bisher letzter Roman mit dem Titel *Ich bin nicht Pan Jinlian* 我不是潘金莲 heraus. Dabei handelt es sich um ein satirisch angelegtes Werk, das den jahrzehntelangen vergeblichen Kampf einer Frau vom Lande gegen ihren geschiedenen Ehemann und die starre, willkürlich agierende Bürokratie schildert. Der Roman ist nicht ohne ein gewisses politisches Gewicht, denn er thematisiert den Umgang mit dem chinesischen Petitionswesen. Im jährlichen Rhythmus begibt sich die Protagonistin Li Xuelian während der Tagung des Volkskongresses in die Hauptstadt, um Eingaben gegen die ihrer Meinung nach ungerecht verfahrenenden lokalen Behörden und Gerichte an ihrem Heimatort zu machen. Doch nur einmal, und zwar ganz zufällig, gelingt es ihr, bis in das Gebäude des Nationalen Volkskongresses vorzudringen.⁶⁹⁰

Aus dem bereits recht umfangreichen Werk Liu Zhenyuns, zu dem neben diversen Sammlungen mit Kurzgeschichten und Novellen auch Bände mit Essays gehören, soll an dieser Stelle noch kurz die wichtige längere Erzählung im Stil der Reportageliteratur mit dem Titel „Erinnerung an 1942“ 温故 1942 angeführt werden, die 1993 geschrieben wurde und in der Liu die Hungerkatastrophe in der Provinz He'nan 1942 thematisiert, welcher damals mehr als drei Millionen Menschen zum Opfer fielen.⁶⁹¹ Der Stoff wurde 2012 erfolgreich von Feng Xiaogang verfilmt.⁶⁹²

Liankes Bemerkungen in einem Interview im Anhang von Yan Lianke 2014b, S. 196–199. Yan schätzt insbesondere die „Unberechenbarkeit“ von Lius Erzählungen.

688 Auf die derart hervorgerufenen Spannungen in der Figurenzeichnung weist u. a. Guo Yuliang (2000, S. 43–46) hin.

689 In der deutschen Übersetzung erschienen als Liu Zhenyun 2009a. Im Roman geht es um einen gewissen Liu Yuejin, der als Koch auf einer Baustelle in Peking arbeitet. Als ihm die Tasche mit Bargeld und weiteren wichtigen Unterlagen gestohlen wird, macht er sich auf die Suche nach seinem Besitz und gerät dabei in das zwielichtige Unterweltmilieu der chinesischen Hauptstadt.

690 Vgl. dazu die Ausgabe Liu Zhenyun 2012a.

691 Vgl. dazu u. a. ein Fernsehinterview mit Feng Xiaogang und Liu Zhenyun vom 13.11.2012, online nachzulesen unter: <http://culture.people.com.cn/n/2012/1113/c87423-19565472.html>, eingesehen am 4.2.2014.

692 Der Titel des Films lautet „一九四二“ (1942), die englische Bezeichnung ist „Back to 1942“. Zur Erzählung und der Drehbuchfassung in einem Band vgl. Liu Zhenyun 2012b. Zu den sich über viele Jahre hinziehenden Umständen zur Herstellung des Films und den Kompromissen, die nach Vorhaltungen durch die Zensurbehörden vor der Freigabe des Films zu machen waren vgl. die Artikel auf der „Themenseite 1942“ in der Wochenzeitung Nan-

Diese kurze Übersicht dürfte bereits klarmachen, wie vielfältig Liu Zhenyuns Werk ist, einmal ganz abgesehen von der Qualität der einzelnen Bücher und der Rezeption überhaupt. Positive Kritiker haben Liu Zhenyun als Vertreter einer auf den „Vater der modernen chinesischen Literatur“, Lu Xun, zurückgehenden Literaturtradition bezeichnet, die umschrieben wird mit Sorge 忧愤, Ernsthaftigkeit und Strenge 冷峻 und Absurdität 荒谬.⁶⁹³ Begründen lässt sich diese Traditionenfolge mit dem auch bei Liu festzustellenden, jedoch eine ganz eigene Qualität besitzenden Politikbezug.⁶⁹⁴ Liu wird dabei eine schriftstellerische Form bescheinigt, die sich bezüglich der Politik satirisch-allegorisch 讽喻 verhält, womit er zweifellos zur kleinen Minderheit unter den Autoren gehört, die das Politische zwar klar durchdringen, sich aber nicht von der Politik vereinnahmen lassen und „überpolitisch“ bleiben.⁶⁹⁵ Es ist interessant, wie sehr gerade Lius letzter Roman, *Ich bin nicht Pan Jinlian*, diese Einschätzung zu bestätigen scheint. Die Liu Zhenyun und seinem Werk wohlgesonnenen Kritiker schätzen bei ihm vor allem die Bereitschaft zur Kritik an den geistigen Strömungen der Zeit, welche sie in der bedingungslosen Hingabe an Macht und Materialismus sehen.⁶⁹⁶

So treffend die Herstellung von Bezügen zwischen Lu Xun und Liu Zhenyun in gewisser Weise auch sein mag, es fehlt dabei doch in vieler Hinsicht die Verbindung zur Gegenwart und lässt die Einflüsse, die Liu durch die Zeit empfangen und selbst auf sie ausgeübt hat, weitgehend unberücksichtigt. So ist gerade das Frühwerk Liu Zhenyuns nur schwer von den Mitte der 1980er-Jahre in China kursierenden literarischen Strömungen zu trennen, was ihn wiederum in eine Verbindung zu Avantgarde-Autoren jener Zeit bringt wie etwa Liu Suola 刘索拉 und Ma Yuan 马原. Besondere Beachtung hat dabei immer wieder die Ähnlichkeit zur Respektlosigkeit in Wang Shuos Werk gefunden.⁶⁹⁷ Nicht immer schneidet Liu Zhenyun freilich bei den Vergleichen mit dem spritzigen und für seine Zeit der 1990er eine große Herausforderung an den Literatur-

fang zhoumo vom 6. Dezember 2012 (S. 27) und insbesondere den Beitrag Liu Zhenyun 2012, der auf ein Interview zurückgeht.

- 693 Vgl. Moluo 摩罗: „Liu Zhenyuns großartige eigene literarische Handschrift“ 刘震云的大手笔, Vorbemerkung zu: Liu Zhenyun 2006, S. 1.
- 694 Moluo weist auf die traditionell enge Beziehung der chinesischen Literatur zur Politik hin und führt pauschal die großen Prosautoren der Qin- und Han-Dynastie an. Am literarischen Auftritt Liu Zhenyuns schätzt Moluo die Bereitschaft, die Herausforderung durch die Politik anzunehmen, nicht ohne dabei eine deutliche Distanz zu wahren. Vgl. ebd., S. 4.
- 695 Möglicherweise, so die Vermutung Moluos, gebe es für diese Form von Literatur nur Ba Jin und Liu Zhenyun. Im Vergleich zu Ba Jin sei Lius Stil nihilistischer. Dies hänge auch mit dem Zeithintergrund Lius zusammen, er lebe und schreibe in einer Zeit, in der die politische Begeisterung in hohem Maße vernichtet worden sei mit der Folge, sich um einen Stil voller Hass und Abscheu gegenüber der Politik zu bemühen. Vgl. ebd., S. 4.
- 696 Vgl. Moluo/Yang Fan 1998.
- 697 Mit den Ähnlichkeiten zu Wang Shuo setzt sich Hu Heqing (1994) auseinander. Eine breitere Einordnung vor allem der frühen Bücher Liu Zhenyuns in die Entwicklungen der chinesischen Literatur seit den 1980er-Jahren findet sich in Guo Yuliang 2000, S. 12 ff. In dieser bislang umfassendsten Studie zum Werk Liu Zhenyuns, die freilich nur die Veröffentlichungen bis ca. 1999 berücksichtigt, wird auch die Frage behandelt, in welchem Licht Lius Bücher angesichts der Impulse zu sehen ist, die Lu Xun der chinesischen Literatur

betrieb stellenden Wang Shuo positiv ab. An Wang Shuo und seiner jedes Vorbild und jede Autorität infrage stellenden „RüPELLITERATUR“ 痞子文学 schieden sich die Geister. Beinahe noch eindringlicher – weil die eigene Verwicklung in die Umstände der Zeit beschreibend und damit die Zeit selber hinterfragend – sind die Schriften des viel zu früh verstorbenen Wang Xiaobo 王小波 (1952–1997) gewesen. Es dürfte daher kein Zufall sein, dass auch sein Name gelegentlich im Zusammenhang mit Liu Zhenyun erwähnt wird.⁶⁹⁸ Schrieben sowohl Wang Xiaobo als auch Wang Shuo also packend und faszinierten ihre Leser, so sah sich Liu Zhenyun in frühen Jahren gelegentlich mit dem Vorwurf konfrontiert, mit seinen Wiederholungen und dem abrupten Stil die Leser zu ermüden – wenigstens wurde das im Hinblick auf Titel des „Heimat“-Zyklus so geäußert.⁶⁹⁹ Es sind diese Besonderheiten in Stil und Inhalt, die Kritiker zu der Feststellung veranlasst hat, Liu Zhenyun sei mit seinem Anspruch, die Geschichte in den Büchern der „Heimat“-Reihe zu dekonstruieren, weniger künstlerisch als vielmehr beim Leser gescheitert. Chinesische Literaturwissenschaftler haben versucht, die geringe Resonanz, die Liu zum Teil beim Publikum fand, mit dem Fehlen der notwendigen Handlungs-dichte und einem zum Teil als unerträglich empfundenen Maß an Ironie zu erklären.⁷⁰⁰ Einer etwas abgeklärteren und weniger polemisch vorgetragenen Sicht zufolge steht Liu Zhenyuns beißender Zynismus für die vergeblichen und als Niederlage empfundenen Bestrebungen in den 1980er-Jahren, mittels neuer Stile und Ausdrucksformen in der Literatur die chinesische Kultur der Moderne zu einer neuen Blüte zu führen. Liu, so die These, sei ob des Misserfolgs nicht verstummt, sondern aus einer tief empfundenen Betroffenheit (*ganga* 尴尬) heraus zum Zyniker geworden.⁷⁰¹

Was bei vielen chinesischen Literaturwissenschaftlern Unwillen hervorrief, das war der vom Autor bewusst in Kauf genommene Widerspruch, sich zwar in seinem Werk mit historischen Räumen und Zeiten einerseits zu beschäftigen, sich andererseits dabei aber nicht der (für die Kritiker) erforderlichen Verbindlichkeit eines literarischen Realismus zu unterwerfen. Liu wurde vorgeworfen, er grenze seine Geschichtsauffassung geschickt von der seriöser Historiker ab und begründe das mit den der Literatur zur Verfügung stehenden Spielräumen. Er widme den in Geschichtsbüchern behandelten Themen zu wenig Aufmerksamkeit, zerlege Geschichte in kleinere Abschnitte und Themen und folge damit nicht dem offiziellen Diskurs.⁷⁰² Anders als viele der

gegeben hat. Vgl. dazu etwa die Ausführungen ebd., S. 14 und 63, wo Liu der Status eines „Großschriftstellers“ 大作家 zugebilligt wird.

698 Vgl. Shen Haobo 1999. Es handelt sich hierbei wohlgerne nicht um ein traditionelles Interview. Der Interviewer führt seine Fragen an und zitiert anschließend aus den von Liu gegebenen Antworten. Besonders betont Liu mit Blick auf die Wirkung seiner Erzählungen die Bedeutung von „Gefühl“ 情感 und innerer Wirkung von Literatur, um damit eine nachhaltigere Wirkung sicherzustellen.

699 Vgl. ebd., S. 39.

700 Vgl. die Ausführungen in: Li Jianjun 2004. Dort wird auch auf weitere kritische Stimmen eingegangen.

701 Vgl. Cheng Guangwei 1999, insbesondere S. 62 f.

702 Vgl. dazu die Anmerkungen in: Dong Zhilin 1995, S. 86. Anderswo beharrte man darauf, den Liu Zhenyun aus den 1990er-Jahren dem literarischen Historismus zuzurechnen. Vgl. Cheng Guangwei 1999, S. 63.

übrigen Avantgarde-Schriftsteller im China der 1980er-Jahre, die mit ihrem literarischen Realismus bemüht waren, den von der Geschichte bislang erdrückten Individuen eine hoffnungsvollere Perspektive zu bieten, ging Liu Zhenyun andere Wege. Die „Ich“-Hoffnung blieb in den Werken der „Heimat“-Literatur nur schwach ausformuliert, und auch sonst finden sich bei ihm kaum Anknüpfungspunkte an die um einen neuen Zugang zur Geschichte bemühten Tendenzen der „Wundenliteratur“ 伤痕文学 und der „Literatur der Vergangenheitsbewältigung“ 反思文学. Liu zog es vielmehr vor, nur das Material selbst aus der Geschichte zu wählen. Man kann das, wie von einigen Literaturwissenschaftlern in China bereits getan, als eine Art von Vertiefung des realistischen Literaturschaffens verstehen. Bemerkenswert ist an diesem Verfahren Liu Zhenyuns, dass die ideologische ebenso wie die politische Ebene dabei vollkommen ausgeklammert wird. Zeitgeschichtlicher Realismus bleibt vielmehr vollkommen auf die konkrete erzählerische Ebene beschränkt.⁷⁰³ Es ist nun überaus beachtlich, dass Liu dieses Verfahren der Reduzierung von Geschichte auch in einigen großartigen Romanen seines zweiten Zyklus, des „Rede“-Zyklus, eindrucksvoll umgesetzt hat.

11.2 Von der Geschichte zum Sprechen

Der weitgehend im neuen Jahrtausend entstandene „Rede-Zyklus“ mit den Werken *Ein Fass voller Unsinn* 一腔废话 (2002), *Handy* 手机 und *Ein Satz toppt zehntausend Sätze* 一句顶一万句 lässt sich insofern recht deutlich von den älteren Werken der „Heimatserie“ abgrenzen, als Liu Zhenyun erkennbar darum bemüht ist, ein prägnanteres „städtisches“ Flair in seine Werke zu bringen.⁷⁰⁴ Da alle drei Werke des neuen Zyklus angesichts des übergeordneten Stadt-Land-Diskurses jedoch weiterhin Einflüssen der „Heimat“-Werke ausgesetzt sind, ist die Vermittlung des urbanen Flairs mittels neuer Kommunikationsmittel und gewandelter -techniken nicht in jedem Buch gleich gut gelungen. Am wirkungsvollsten dürfte sie in *Ein Satz toppt zehntausend Sätze* sein.⁷⁰⁵

Ein Fass voller Unsinn gilt in diesem Zyklus als das schwächste und unreifste Werk. Im Roman ist zwar die Rede davon, wie die Menschen in der modernen Konsumgesellschaft von der Sprache der Medien beeinflusst werden und eine Entfremdung durchmachen, doch entsteht daraus keine Fabel darüber, wie die Menschheit im Reden verloren geht. Die sprachlichen und szenischen Ausführungen bleiben dürftig, womit die im Roman formulierte Kritik an der von den modernen Medien praktizierten Form des Sprechens stark an Kraft verliert.⁷⁰⁶

Zwischen dem Roman *Handy* und dem vorausgegangenen *Ein Fass voller Unsinn* gibt es eine enge Verbindung – der Autor greift eine Szene aus letzterem Roman auf

703 Vgl. Dong Zhilin 1995, S. 90.

704 Vgl. dazu vor allem den Aufsatz von Yao Xiaolei 2011, auf den im Folgenden Bezug genommen wird.

705 Zur sprachlichen Sensibilität, mit der sich Liu in den Romanen den Themenkomplexen Stadt-Land, Hochsprache-Dialekt und Medieneinsatz zuwendet, vgl. ebd., S. 101.

706 Vgl. ebd., S. 103.

und führt sie in *Handy* aus. Allerdings fällt auf, dass sich Liu für *Handy* einen anderen lokalen Hintergrund als in den Heimat-Romanen sucht. Dort war Yanjin in He'nan der Hintergrund, in *Handy* ist es ein Ort in Shanxi. Erkennbar wird der Versuch des Autors, in *Handy* das Modell für einen möglichst realistischen Lebensentwurf der städtischen Gesellschaft der Gegenwart zu liefern. Die vermeintliche technische Glanzleistung des Handys führt zu einem Diskurs voller Lügen. Formal gesehen gelingt die Trennung von den Werken des „Heimat“-Zyklus dabei sehr gut; ausgedrückt werden Szenen des konkreten Lebens, es geht nicht mehr wie in den „Heimat“-Werken um eine Mythisierung der Begebenheiten. Wovon erzählt wird, das sind Konflikte bei der Arbeit, bei den Gefühlen und im Leben. Das von Yan Shouyi, der Hauptperson des Romans, moderierte Fernsehprogramm drückt die Entfremdung aus beim Reden. Der Roman kehrt damit zurück zur Tradition der Erzählkunst, das Werk lädt zum Nachdenken über die Existenz ein. Zur Entfremdung kommt es auf verschiedenen Ebenen: Yan Shouyi ist mit seiner Sendung das Sinnbild für den Verlust der Glaubwürdigkeit des gesprochenen Wortes. Auf einer anderen Ebene kommt es zu einer Entfremdung zwischen „Reden“ und dem wahrhaftigen Selbst. Die Personen im Roman bilden keine Einheit mehr, sie leiden an einer durch das Stadtleben hervorgerufenen Zersplitterung. Ein Beispiel: der zwischen dem „Schmutz“ (erlebt mit Wu Yue) und der „Reinheit“ (erlebt mit Shen Xue) schwankende Yan Shouyi. Eine interessante Dimension der Entfremdung deutet sich weiter an in der Beziehung zwischen Sprechen an sich und dem wirklichen Leben, zwischen „Welt“ und „zerredeter Welt“ öffnet sich eine Kluft.

Die Selbstentfremdung führt auch dazu, dass es im wirklichen Leben zu einem bestimmten Umgang mit der gesprochenen Sprache kommt. Die Sprache verfällt, sie beginnt, der Verlässlichkeit und Glaubwürdigkeit zu entbehren, Lügen und Unsinn sind die Folge, es kommt zu Missverständnissen zwischen „dem Sprechen“ und „der Sprache“.⁷⁰⁷ Zwischen der Sprache und der Absicht hinter dem Vorgang des Sprechens liegt plötzlich ein dünner Film. Ein Beispiel auch hierzu: Nachdem Yan Shouyis Frau Yu Wenjuan hinter Yans Rücken Informationen über seine Affären gesammelt hat und die Scheidung will, sucht Yan nach Worten und Argumenten, um die Unangemessenheit dieses Vorgangs zu kritisieren, findet aber am Ende nicht die passenden Worte. *Handy* stellt also durchaus einen gelungenen Versuch dar, die Leere und Falschheit im Diskurs der Menschen in der Gegenwart zu veranschaulichen. Allerdings – so die Kritik – ist der Roman weit davon entfernt, so etwas wie künstlerische Perfektion und Tiefe zu erreichen. Vieles bleibt unanschaulich, wird nicht weiter ausgeführt. Der Anschluss an die Serie der „Heimat“-Romane gelingt nur bedingt, die „Stadterfahrung“ bleibt – so ist kritisiert worden – anders als die „Landerfahrung“ blutleer, es mangelt an Vitalität. So ist etwa mit Bezug auf die vielen Stellen im Roman, in denen Beziehungskonflikte angesprochen werden, ein „befremdlicher Mangel an soziologisch, psychologisch oder menschlich bedeutsamer Tiefe“⁷⁰⁸ moniert worden. In *Handy* entsteht anders als in den „Heimat“-Romanen keine eigene, unabhängige künstlerische Welt mit Tiefe.

Neben dem in diesem Abschnitt noch näher zu behandelnden Roman *Handy* aus dem Jahr 2003 erschien 2009 der Roman *Ein Satz topt zehn tausend Sätze*

707 Vgl. ebd., S. 104.

708 Ebd., S. 104.

一句顶一万句, der für viel Aufsehen sorgte und 2011 mit dem Mao Dun-Preis ausgezeichnet wurde.⁷⁰⁹ Dieser bislang reife Roman Liu Zhenyuns führt das Thema des Sprechens weiter, welches schon in *Handy* mit der Figur des Fei Mo angerissen worden ist. Fei Mo – ein Vielredner – wird im Roman vorgestellt als Wissenschaftler und Rhetorik-Spezialist, der ein Buch mit dem Titel *Reden* 说话 zu publizieren plant. Aus dem Munde von Yan Shouyis Geliebter heißt es über das Buch:

Fei Mos Buch ist schwer einzuschätzen. Der Titel lautet *Reden*, aber mir scheint, als könne er [Fei Mo] gar nicht reden. Er holt weit aus, spannt einen Bogen von Aristoteles bis Konfuzius, spricht über die UNO und Universitätsvorlesungen sowie eure Sendung „Sag, was Sache ist“. Jeder Satz kommt bedeutungsschwanger daher, ständig wird ein fremdsprachiges Zitat eingeflochten. Doch am Ende ist nichts erklärt, sodass vollkommen offenbleibt, was er überhaupt sagen möchte!⁷¹⁰

Reflexionen über Sprache und das Sprechen sind also schon in *Handy* angelegt, doch *Ein Satz toppt zehntausend Sätze* schafft einen noch viel eindringlicheren, ganz eigentümlichen, aus dem Sprechen geborenen Raum. Die beiden Teile des sich über mehrere Generationen hinweg vornehmlich in ländlichen Regionen Chinas abspielenden Romans – überschrieben mit „Fortzug aus Yanjin“ und „Rückkehr nach „Yanjin“ – sind locker über einige Personen miteinander verbunden.⁷¹¹ Raum und Zeit bleiben dabei kaum wiedererkennbar, auf jeden Fall weitgehend nahezu unmarkiert und nur eine materielle Entwicklung über Jahrzehnte hinweg schwach andeutend (zum Beispiel gibt es dazu Hinweise auf den LKW und das Telefon), alles spielt sich ab zwischen der Republikzeit und der Zeit nach der Kulturrevolution bis in die Gegenwart. Es entsteht ein eigener Zeit-Land-Raum, Kontinuität und „Stillstand“ andeutend, von dem politischen und dem Entwicklungsanspruch nicht berührt und somit fast „unerhört“, wenn man an die „Mission“ denkt, die die chinesische Literatur lange glaubte erfüllen zu müssen. Mit *Ein Satz toppt zehntausend Sätze* hat Liu Zhenyun ein faszinierendes Zeitporträt der menschlichen Beziehungen geschaffen, welche vom Sprechen, dem Kommunizieren mittels der Schrift und einem dabei nahezu immer zustande kommenden Missverstehen bestimmt werden. *Ein Satz toppt zehntausend Sätze* ist fraglos einer der wenigen welthaltigen Romane Chinas, von denen man sich mehr wünschte. Man liest von den skurrilsten Typen, die kulturell kaum noch eingebettet sind, da es sich um Charaktere handelt, die auf die verschiedensten, jedoch vermutlich überall auf der Welt zustande kommenden Situationen stoßen.⁷¹² Da ist zum Beispiel der Silberschmied, der

709 Vgl. dazu die Ausgabe Liu Zhenyun 2009b. Eine alternative Übersetzung könnte lauten: „Ein Satz wiegt mehr als zehntausend Sätze“.

710 Liu Zhenyun 2003, S. 108.

711 Die Szenerie beschränkt sich weitgehend auf Yanjin, doch wird hier eine „erweiterte Heimat“ 放大的故乡 angenommen. Liu gelingt es dabei, anhand einiger konkreter Typen und wiedererkennbarer Menschen im Roman so etwas wie „lokales Bewusstsein“ zu veranschaulichen. Vgl. Yao Xiaolei 2011, S. 105 f.

712 Liu Zhenyun betonte unabhängig von der hier diagnostizierten „Kulturlosigkeit“ in einem Interview dennoch die spezifisch chinesische Komponente der Personen im Roman. So ging er während des Gesprächs näher auf das große Maß an Einsamkeit der Men-

Alte Gao, der in der Nachbarschaft von Wu Moxi und seiner Frau Wu Xiangxiang lebt. Bei der Arbeit unterhält sich Gao gerne mit den Kunden, doch spricht er dann nicht etwa über seine Arbeit, sondern über Alltägliches. Besonders drei Sätze hört man von ihm immer wieder: 1.) „Das kann man so sagen, aber das heißt noch lange nicht, dass man es auch so machen kann.“ 2.) „Das kann man so machen, aber sagen lässt sich das nicht so.“ 3.) „Wenn es nach mir ginge, dann würde ich sagen, dass diese Dinge von Anfang an falsch gelaufen sind.“⁷¹³ Das Besondere an dem Redeverhalten Gaos besteht darin, dass er wirklich nur über Alltägliches, Allgemeines spricht, nie über Persönliches. Figuren und Themen in beiden Teilen des Buches sind damit in einen größeren Kontext eingebettet, der sich mit Fragen des Redens, Gesagtem und nicht Gesagtem oder zum falschen Moment Gesagtem sowie der Umsetzung von verbaler Äußerung in konkrete Handlung beschäftigt, z. B., wenn es um den Einfluss der Sprachkraft auf menschliche Beziehungen geht⁷¹⁴ oder wenn der Autor redekulturelle Mechanismen erörtert.⁷¹⁵ In der eindrucksvollsten Redeszene im Buch geht es im Zusammenhang mit einer todkranken Frau um die tödliche Wirkung des (Ver-)Schweigens, hinter der eine soziohistorische Allegorie angedeutet wird.⁷¹⁶ Das „Sprechen“ wird damit über den reinen, ganz konkreten Akt der individuellen Kommunikation hinaus- und in den

schen in China ein, die seiner These nach u. a. auch deshalb gegeben sei, weil viele seiner Landsleute noch nie einen religiösen Glauben besessen hätten und in der sie umgebenden „Mensch-Mensch-Gesellschaft“ letzten Endes immer auf sich selber zurückgeworfen würden. Vgl. Liu Zhenyun 2009.

713 Liu Zhenyun 2009b, S. 171.

714 Zum Beispiel an der Stelle, an der ein Mann darüber nachdenkt, warum ihn seine Frau verlassen hat: „Was Wu Moxi zu schaffen machte, war, dass am Beginn der Bereitschaft der Frau zum Ehebruch ein Satz gestanden haben musste. Welcher Satz das war und was ihn auszeichnete, das würde Wu Moxi ein Leben lang nicht herausfinden“ (ebd., S. 206).

715 Etwa wenn er zeigt, wie man Menschen schönredet und wie sehr sich mittels des unablässigen Redens eine Scheinwelt konstruieren lässt („Der Grund, warum der Alte Han das gesagt hatte, war, dass es ihm um die Redemenge ging [因为一个话多]. Viele Worte führten dazu, dass sie im Kopf nicht hängen blieben, die Sätze blieben leer. Doch für die Frau des Alten Cao war das, als habe sie eine gute Medizin getrunken, mit der sie plötzlich befreit sei von ihren Sorgen“ [ebd., S. 256]). Über das Gegenteil, die Wortkargheit, heißt es: „Im Gegensatz zum Alten Han sprach Niu Shudao nicht gerne. Und eben weil er nicht gerne sprach, blieb jeder seiner Sätze hängen“ (ebd.). Einer der zentralen, vor allem im ersten Teil des Buches näher behandelten Begriffe, der im Sinne einer „ziellosten sprachlichen Artikulation“ hier mit zu berücksichtigen ist, ist *penkong* 喷空, das etwa im Sinne von „rhetorische Luftschlösser bauen“ oder „ins Blaue hinein reden“ zu verstehen sein wird.

716 Vgl. ebd., S. 312: „[...] doch das, worüber sie mit ihm sprach, waren nur Dinge, die fünfzig oder sechzig Jahre zurücklagen. Niemals sprach sie über die Gegenwart. Wenn sie früher nur über die Vergangenheit und nicht über die Gegenwart gesprochen hatte, dann hatte man angenommen, es gäbe eben jetzt nichts, worüber man reden könne. Jetzt gab es allerdings durchaus etwas, dennoch verlor sie kein Wort darüber. [Anspielung auf die Krankheit]. Wenn sie beide über Dinge gesprochen hatten, die fünfzig oder sechzig Jahre zurücklagen, dann hatte es den Anschein gehabt, als plauderten sie nur so vor sich hin [只是围着火盆聊天]. [...] Als sie alles über die Zeit von vor fünfzig, sechzig Jahren fertig erzählt hatte, gab es schlicht nichts mehr, worüber sie sprechen wollte.“

geschichtlichen, überindividuellen Raum hineingehoben. Der „Erfolg“ des Strebens nach geistigem Anschluss und der Möglichkeit zum Austausch und zur Kommunikation hängt ungeachtet der einzelnen Eignungen ab von den Gegebenheiten einer Epoche.

11.3 Zur Zwangsläufigkeit der Verbindung von Sprachlosigkeit und Redefluss. Ein Versuch

Bringt die durch die persönliche Lage oder durch gewisse Zeitumstände verursachte Sprachlosigkeit nahezu zwangsläufig einen ungehemmten Redefluss hervor? Müssen muntere und aufgeweckte Menschen, die jahrelang in einer Umgebung der Verschwiegenheit lebten, ihren Gefühlen irgendwann einmal Luft machen? Und wenn ja, in welcher Form tun sie das und von welcher Qualität ist dann dieses gesprochene Wort? Wie steht es überhaupt angesichts der Vielrednerei mit der „Kunst des Hörens“, wie Adam Müller, ein Klassiker der Rhetorik, sie im frühen 19. Jahrhundert in einer Reihe von Vorlesungen mittels einiger Regeln zu beschreiben versuchte?⁷¹⁷ Sind Redefluss und endloses Geplapper am Ende auch wieder nur eine neue Form des Schweigens, wenn schließlich doch nichts Substanzielles ausgesagt wird, aus welchen Gründen auch immer dies so sein mag? Und ist diese Sprache am Ende überhaupt noch ein Teil von mir, wenn ich sie noch dazu über ein Medium wie das Handy weitergebe und dabei neuen „Sprachregeln“ folge?⁷¹⁸

Mit Fragen wie diesen mag man an den Roman *Handy* von Liu Zhenyun herangehen, wenn man zum Beispiel seinen Aufbau betrachtet. *Handy* ist in drei unterschiedlich lange Kapitel gegliedert. Das längste, das mittlere Kapitel spielt in der erzählten Gegenwart, historisch eingerahmt wird es von den Schilderungen der Herkunft des Protagonisten Yan Shouyi in Kapitel eins und der noch weiter in die Zeit der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurückgreifenden Erzählung in Kapitel drei. Alle drei Kapitel verbindet das Grundthema von *Handy*, nämlich grob gesagt der Einfluss und Einsatz von Medien bei der Kommunikation und der Nachrichtenübermittlung. Diese zeitliche Aufteilung in vergangene Kindheit, Gegenwart und Vorvergangenheit zusammen mit dem Thema der Kommunikationswichtigkeit erlaubt – lässt man sich einmal darauf ein – eine die Zeitgeräusche berücksichtigende Lektüre: Propagandalärm, erzwungenes und ererbtes Verschweigen und Schweigen; die spürbare Unsicherheit mit einem neuen Kommunikationsmedium wie dem Telefon und gleichzeitig die Freude an diesem neuen Spielzeug, die dazu veranlasst, Unsinniges und Überflüssiges zu äußern, und zur gleichen Zeit eine Verbindung zur Gegenwart im Handyzeitalter herstellt. Der lange Weg zur weit und breit einzigen Telefonanlage in Yan Shouyis Jugendzeit wegen einer letzten Endes vollkommen belanglosen Sache entspricht dem Verhalten in unseren Tagen, ständig die Kommunikation über das Handy zu suchen.

717 Vgl. dazu Abschnitt III („Von der Kunst des Hörens“), in: Müller 1983.

718 Zum Doppelcharakter und der Fremdheit von Sprache vgl. den Beitrag von Trabant 2002. Der Band enthält eine Reihe äußerst anregender Aufsätze zum Thema.

Die zeitlich weit in die Vorvergangenheit zurückreichende Episode während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wiederum wirkt auf den ersten Blick seltsam fern und entrückt, doch ist sie beileibe keine Verklärung der „guten alten Zeiten“. Es ist vor allem der Umgang mit der Zeit, der ins Auge sticht, die Hinnahme von Geschehenem ebenso wie von nicht Geschehenem, bei allem herrscht eine Atmosphäre der Unaufgeregtheit.

Die Hauptmedien im ersten, sieben Abschnitte umfassenden Kapitel sind nun ein Telefon und ein Lautsprecher. Auftakt des Romans bildet ein knapper Blick auf die Herkunft des Protagonisten und seine Familie, damit verbunden ist zeitgleich die Einführung in das Thema der Kommunikation. Es ist das Jahr 1968, berichtet wird zunächst über drei Personen zur Zeit der Kulturrevolution: den elfjährigen Yan Shouyi, seinen Vater, den alten Yan, und den alten Niu, der mit Yan Shouyis nicht gesprächigem Vater zunächst einen Zwiebelhandel aufzieht. Später gehen die beiden Männer aufgrund einer geschäftlichen Auseinandersetzung getrennte Wege. Der alte Niu wird 1969 aufgrund seiner kräftigen Stimme aus zwanzig Bewerbern ausgewählt, um auf das örtliche Telefon aufzupassen.

Ein Sprung über dreißig Jahre hinweg aus der finsternen Zeit der Propaganda und der politischen Agitation in die 1990er-Jahre führt den rasanten Wandel vor Augen: 1996 wird Yan Shouyi Moderator einer bald im ganzen Land bekannten Sendung mit dem Titel „Sag, was Sache ist“ („有一说一“). An seinem Heimatort ist man angesichts dieses Redetalents aufgrund der „sprachlosen“ Vergangenheit des Vaters von Yan Shouyi erstaunt. In dem Gegensatz zwischen dem ein Leben lang stumm vor sich hin lebenden Vater und seinem alles andere als mundfaulen Sohn Yan Shouyi taucht eine weitere Dimension des Stummbleibens und des nicht weiter gepflegten verbalen Austausches selbst im Kreise der Familie auf. Nach dem Tod des Vaters wird sich Yan Shouyi auf einmal eines großen Versäumnisses bewusst. Er hat sich ebenso wenig wie die übrigen Geschwister darum gekümmert, dass der Vater nach dem frühen Tod der Mutter eine Frau findet, die sich um ihn kümmert.⁷¹⁹ Angedeutet wird hier der Unterschied zwischen den Gesprächskulturen auf dem Lande und in der Stadt, doch erörtert Liu Zhenyun das in der Folge nicht weiter.

Yan Shouyi ist während seiner Kindheit zum ersten Mal über die Dorfschönheit Lü Guihua mit dem Medium des Telefons in Verbindung gekommen; Lü Guihua wiederum ist die Verbindung zu dem anderen, o.g. Medium, dem Lautsprecher. Lokale Berühmtheit hat sie durch die Affäre mit dem bereits verheirateten Xiao Zheng erlangt, der für die Bedienung der Lautsprecheranlage zuständig ist. Über die Anlage wird jeden Morgen das Lied „Der Osten ist rot“ gesendet, gefolgt von Zitaten aus der Mao-Bibel. Xiao Zheng hat Lü Guihua für sich einnehmen können, weil er den Operngesang beherrscht. So begleitet ihn Lü eines Tages in den Sendeturm, zum Verhängnis wird ihnen, dass sie beim Liebesakt vergessen, den Lautsprecher auszustellen, sodass das Atmen und Stöhnen im ganzen Ort verbreitet wird. Zheng verliert seinen Job, er und Lü sehen sich nicht wieder, Lü heiratet einen Mann in Yan Shouyis Heimatdorf. Als Lü Guihua eines Tages den Wunsch äußert, mit ihrem in der Zwischenzeit in einem weiter entfernt gelegenen Bergwerk arbeitenden Ehemann ein Telefongespräch zu führen, ist es Yan Shouyi, dem aufgrund seiner Kontakte zu dem Telefonisten Niu die Gunst

719 Vgl. dazu die Szene in Liu Zhenyun 2003, S. 44.

gewährt wird, sie zu begleiten. Es scheint ein erster Schritt in der Karriere Yan Shouyis getan, doch weitet Liu Zhenyun hier den Blick auf die Verhältnisse in der Gesellschaft. Zwischen den Zeilen klingt leise Kritik an den politischen Verhältnissen und den Kampagnen an, die in China eine sachgerechte und kontinuierliche Entwicklung über Jahrzehnte hinweg verhindert haben:

Es lag an Lü Guihua, dass Yan Shouyi im Jahr 1969 zum ersten Mal ein Telefonat machte. Dreißig Jahre später rechnete Yan Shouyi nach – ohne Lü Guihua hätte er damals fraglos erst mit einer Verspätung von wenigstens zehn Jahren zum Hörer gegriffen. Bezogen auf eine ganze Nation und die Geschwindigkeit der ökonomischen Entwicklung stellt es einen gewaltigen Unterschied dar, ob Telefone zehn Jahre früher oder später zum Einsatz kommen.⁷²⁰

Der Rückblick im Buch auf die Zeiten, in denen nur mit extrem hohem Aufwand ein Telefonat zu führen war, bietet Hinweise auf vergangene soziale Strukturen und das darin eingebettete Sozialverhalten. Der seltene Umgang mit dem Kommunikationsmedium Telefon führt in noch ungewohnte Kommunikationsräume und lässt die erfolgreiche Verbindung zwischen zwei Gesprächspartnern zu einer Entdeckung werden. Als Herr über das Telefon führt sich der Telefonist Niu entsprechend wichtig-tuerisch auf. Nach einer ausgedehnten Mittagspause, die angeblich zur Erholung des Telefons dient, taucht Niu erst wieder auf, als die Sonne im Westen bereits im Untergang begriffen ist. Der Anruf schiebt sich weiter hinaus, da das Bergwerk, in dem Lüs Mann arbeitet, angeblich jenseits der örtlichen Grenze mit Versorgung durch Telefonleitungen liegt. Nach langem Warten kommt die Telefonverbindung schließlich doch noch zustande, der Alte Niu reagiert zunächst ganz unglaublich, da die Verbindung zum entfernt liegenden Bergwerk bis dahin nie erfolgreich gewesen ist. Er ist daher erstaunt, als ihm jemand auf der anderen Seite der Leitung antwortet, es ist ein Eintauchen in die Atmosphäre aus der Frühzeit des Telefonzeitalters:

Energisch wählte der Alte Niu die Nummer:

„Bergwerk drei, ich brauche Verbindung zu Bergwerk drei!“

Ganz entgegen aller Erwartungen erklang dieses Mal aus der Leitung eine Stimme:

„Wer da, wen möchten Sie sprechen?“

Der Alte Niu: „Jedenfalls nicht Sie, ich will verbunden werden mit Bergwerk drei!“

Am anderen Ende der Leitung: „Hier Bergwerk drei, Sie sind verbunden mit Bergwerk drei!“

Der Alte Niu wurde ein wenig nervös, mit einem Zweifel in der Stimme fragte er:

„Ist dort wirklich Bergwerk drei? Wie ist das möglich? Die Verbindung ist bislang noch nie zustande gekommen. Und wer sind Sie? Mit wem spreche ich?“

Auf der anderen Seite der Leitung:

„Hier spricht der Alte Ma vom Bergwerk drei, der Alte Ma, der Telefonist. Wer ist da, mit wem spreche ich?“

720 Ebd., S. 14.

Der Alte Niu mit freudiger Stimme: „Hallo, da ist wirklich Bergwerk drei. Hier spricht der Alte Niu aus Wulizhen, der Alte Niu, der Telefonist aus Wulizhen.“⁷²¹

Es entspinnt sich ein herrlicher und lustiger Dialog des Kennenlernens und Erinnerns zwischen dem Alten Niu und dem Alten Ma, bevor man auf das eigentliche Anliegen – die Suche nach Lü Guihuas Mann Niu Sanjin – zu sprechen kommt. Der Hörer geht an Lü Guihua. Sie teilt ihr Anliegen mit, muss aber erfahren, dass sich schwer sagen lässt, wie man unter den vielen tausend Arbeitern auf der Zeche die richtige Person finden soll. Lü solle ihm die Nachricht an ihren Mann mitteilen, er werde dann alles ausrichten.

An dieser Stelle im Text erfolgt ein Zeitsprung über dreißig Jahre in die Gegenwart, doch wird über die Hauptfigur Yan Shouyi auch immer eine – wenn auch schwach bleibende – Verbindung mit der Zeit in seiner Heimat hergestellt. So macht der mittlerweile berühmte Moderator bei einer Gelegenheit innerhalb seiner Sendung „Sag, was Sache ist“ einen Liederblock, in dem er die Geschichte des Anrufs auf dem Zechengelände verarbeitet. Yan Shouyi erhält aufgrund der sehr guten Resonanz der Zuschauer am Jahresende den „Preis für das Goldene Mundwerk“.

Dieser Zeitsprung führt mit Beginn des längeren Kapitels zwei zu einem weiteren zentralen Thema des Romans: der Veränderung des Zeitgefühls mittels des Einsatzes moderner Kommunikationsmedien. Der vorgezogene Hinweis auf das Ende seiner Ehe und der Kommentar Yans am Schluss („Schnell, das ging wirklich schnell“) liefert hier das Stichwort „Schnelligkeit“. War soeben noch die gelebte Langsamkeit im behäbigen Tagesrhythmus spürbar, nahm man für ein Telefonat weite Wege in Kauf, wurden Telefone während der „Ruhezeiten“ noch weggesperrt und wartete man am Ende womöglich einen ganzen Tag darauf, dass ein Anruf von nur wenigen Minuten Dauer zustande kommt, ist die Zeit mit dem Aufkommen des Handys und der modernen Kommunikationsmedien dramatisch beschleunigt worden. Bei dem „Fehler“, von dem in dem folgenden kleinen Zitat die Rede ist, handelt es sich um ein Missgeschick, das Yan Shouyi in der Kommunikation mit seinem Handy unterlaufen ist und das seiner Ehefrau einen erschütternden Einblick in das Doppelleben gegeben hat:

Aufgrund eines ganz plötzlichen Fehlers wurde Yan Shouyis Ehe geschieden. Am Morgen, als er das Haus verließ, war noch alles eitel Glück und Sonnenschein, doch als er am Abend zurückkehrte, brach ein wahrer Sturm über ihm los. Schnell, das ging wirklich schnell.⁷²²

In dem Augenblick, in dem Yan Shouyis Ehefrau Yu Wenjuan das Ende der Ehe verkündet, bleibt Yan sprachlos zurück. Anders als bei seinen Auftritten im Fernsehen, wo ihm die Worte leicht und fröhlich über die Lippen kommen, bringt er nun keinen Satz heraus. Das Ende der zehnjährigen Ehe erfolgt nach und nach, dem Paar ist über die Jahre der Gesprächsstoff ausgegangen, die Beziehung ist eintönig geworden. Eines Tages beschwert sich Yu Wenjuan daher: „Ich höre dich nur noch im Fernsehen

721 Ebd., S. 20.

722 Ebd., S. 27.

reden.“⁷²³ Yan Shouyis Haltung gegenüber der Ehe besteht in einer – wie es an der Stelle heißt – Mischung aus „gleichgültiger Zustimmung“ und „gleichgültiger Ablehnung“ 无所谓满意/无所谓不满意:

[...] es war wie mit einem trockenen Dampfbrötchen in einem Küchenschrank. Man konnte damit den Hunger stillen, doch im Falle des Sattseins biss man darauf herum wie auf einem alten Stück Plastik. Freilich war es nicht in Ordnung, wenn er es draußen hinter Yu Wenjuans Rücken trieb, er fühlte sich dann ihr gegenüber schuldig. Aber abends gar nirgendwo hinzugehen, sich daheim die ganze Zeit über nur zu zweit in die Augen zu schauen, das war nun gar zu eintönig. In anderen Familien stritt man sich regelmäßig, bei Yan Shouyi ging es dagegen das ganze Jahr über vollkommen ruhig zu. Es gab Zeiten, da bewunderte Yan Shouyi regelrecht jene Ehepaare, die sich mitten im Getümmel auf der Straße heftig stritten: hochrot die Gesichter, die Halsadern geschwollen. Es schien in diesen Momenten, als gäbe es niemanden um sie herum und als existierten nur noch diese beiden Menschen auf der Welt. Es faszinierte Yan Shouyi geradezu, wenn er sah, mit welcher Hingabe das Paar seinen Streit ausfocht – was für eine Wildheit und Kreativität! Auf der anderen Seite wollte sich Yan Shouyi aber auch keinesfalls scheiden lassen. Der Mensch war eben wie ein Hund, im Laufe Zeit hatte er sich an seine Umgebung gewöhnt und vermied alles, was zu einem Nestwechsel gezwungen hätte.⁷²⁴

Yan Shouyis Gefühle für seine Frau bleiben bis zum Schluss gespalten, es finden sich darin Gleichgültigkeit, Vertrautheit und eine Sehnsucht nach Mütterlichkeit ebenso wie eine stärker werdende Ablehnung bestimmter Wesenszüge seiner Frau und ihrer äußeren Erscheinung. Im Ergebnis ist es die Summe von „Problemen“, über die man zehn Jahre lang nicht gesprochen hat.

Damit ist das Thema der Rede- und Sprechkultur vorgestellt, um das Liu Zhenyun seinen Roman weiterentwickelt. Mit der Hilfe bestimmter Personen und Kontexte im Buch arbeitet der Autor dabei feine Unterscheidungen heraus, etwa wenn es um Form, Inhalt sowie Status von Rede in der Öffentlichkeit geht. Eine wichtige Rolle zur Ausdifferenzierung dieses Aspekts spielt Yan Shouyis Freund Fei Mo, von Beruf her ein Professor. Yan hat Fei Mo vor Jahren bei einem Hotpot-Essen kennengelernt, als Fei Mo wie aus heiterem Himmel plötzlich damit begann, eine Vorlesung über die Geschichte des Hotpot zu halten. Yan war bei der Gelegenheit so angetan von dem geammelten Wissen Fei Mos, dass er ihm einen Job im Planungsstab seiner Sendung anbot. Yan holt sich zweimal eine Abfuhr, Fei Mos Einwand: es liege ihm nicht, seinen Lebensunterhalt sprechend zu verdienen. Yan wendet daraufhin ein, dass er doch auch als Professor im Unterricht sprechen müsse. Fei Mo reagiert empört:

Das ist doch nicht dasselbe! Als Professor unterweise ich meine Schüler, im anderen Fall biete ich nur eine Show. Als Professor vermittele ich Wissen und trage zum Ausräumen von Unverständnis bei, im anderen Fall bin ich zu Selbsterniedrigung

723 Ebd., S. 41.

724 Ebd., S. 42.

und Anbiederung gezwungen. Als Professor knüpfte ich an die Tradition von Konfuzius an, als Showmaster bin ich nur noch ein Clown.⁷²⁵

Nach einer geraumen Weile – und nicht zuletzt dank dem beharrlichen Auftreten Yan Shouyis, der Fei Mo versichert, aus Freundschaft und Sympathie seine Nähe zu suchen, sicher aber auch, weil die Arbeit am Sender einen beachtlichen Batzen Geld einbringt – lässt sich der Professor zum Mitwirken am Programm bewegen und bringt eine Reihe guter Sendungen zustande.

Doch dieser Anschub von außen verhindert auf Dauer nicht, dass auch Yan Shouyi nach Jahren, die er „Sag, was Sache ist“ moderiert hat, einen Prozess der Abstumpfung durchmacht. Das Fazit: „Nach sieben Jahren hatte er sich verständlicherweise müde geredet. Es gab keinen Unterschied zu einem Ehepaar, das so lange beisammen ist.“⁷²⁶ Der Verfasser beschreibt diesen Vorgang der Ermattung sehr schön, die anfängliche Spannung ist der Routine gewichen:

Der tägliche Auftritt mit dem Mikrophon auf der Bühne war zu einer langweiligen Routine geworden und glich dem Verhalten im Alltag, wenn man immer nur wieder von sich und seinem Leben berichtete [就好像在生活中，每天在演自己一样]. Doch das war noch nicht der Kern des Problems. Der Kern des Problems war, dass es etwas ausmachte, ob man verheiratet war oder nicht. Der Selbstauftritt im Leben war ein Drehen um die eigene Achse [干转], das Reaktionen bei einem Partner hervorrief. Stand man dagegen vor der Kamera und hatte keine Lust, dann mochte es trotzdem gut sein, dass die Menschen im ganzen Land immer noch zufrieden waren und glaubten, dies sei noch weit besser als ein Auftritt voll echter Hingabe in der Vergangenheit. Man ging vertraut miteinander um. [...] Der Yan Shouyi aus der Vergangenheit hatte ein stillschweigendes Abkommen mit den Zuschauern getroffen: Wir bleiben gemeinsam still und stumm, niemand unternimmt etwas. Yan und sein Publikum hatten sich verhalten wie ein Ehepaar mittleren Alters, das in zähem Ringen Neuerungen aus dem Weg geht. Was Yan Shouyi aufbrachte, war nicht, dass die Menschen im ganzen Land sich offenbar der Weiterentwicklung verweigerten [全国人民不求上进], was ihn viel mehr störte war, dass er es bei Lust und Einsatz nicht mit den Menschen im ganzen Land aufnehmen konnte. Das hatte dazu geführt, dass Menschen ihm gegenüber spaßeshalber anmerkten: „Dein Mundwerk ist nicht dein Eigentum, es gehört den Menschen der ganzen Nation.“ [...] Die Menschen im ganzen Land waren es gewesen, die Yan Shouyi verdorben hatten. Auf dem Bildschirm stellte er sich täglich selber dar, im Leben war er deshalb nicht mehr dazu bereit.⁷²⁷

Seine innere Gefühlsblockade in der Ehe mit Yu Wenjuan und die Abstumpfung in seinem Beruf – beides ist in der Zwischenzeit zu einem großen Problemkomplex zusam-

725 Ebd., S. 31.

726 Ebd., S. 46.

727 Ebd., S. 47.

mengewachsen – kann Yan Shouyi nur vorübergehend und auch nur mit einer ganz bestimmten Person überwinden: seiner Affärenfreundin Wu Yue.

Yan und Wu Yue haben sich auf einer Konferenz am Lu Shan kennengelernt, als Yan dort wegen eines Sendethemas Recherchen anstellte. Mit Wu Yue macht Yan Shouyi eine neue Liebeserfahrung. Zentrales Thema ist eine besondere Form der Kommunikation, die befreiend wirkt:

[...] zum ersten Mal erfuhr er, was es bedeutete, den „Durst zu löschen“. Gleichzeitig wurde damit bewiesen, dass sein Durst in der Vergangenheit niemals gelöscht worden war, dies beinhaltete die Liebesakte mit Yu Wenjuan ebenso wie die mit anderen Mädchen. Früher stellte sich innerhalb kurzer Zeit das Gefühl ein, als kaue er Wachs. Aber der Eindruck des Durstlöschens war nicht einmal das, sondern vielmehr, dass Wu Yue die ganze Zeit über die schmutzigsten und unsinnigsten Dinge auf der Welt erzählte. Dass Yan Shouyi von ihr so hingerissen war, lag vor allem daran, dass all die intimsten, verborgensten, schmutzigsten und wirrsten Dinge, die einem sonst nie über die Lippen kamen, ausgesprochen wurden. Über viele Stunden hinweg in dieser Nacht kamen ihre Körper nicht zur Ruhe und standen ihre Münder nicht still. Nicht nur ihre Körper hatten Durst gelöscht, es schien fast, als hätten auch ihre Därme eine Reinigung durch die vielen schmutzigen Wörter durchgemacht. Es war wie nach einer totalen Verschmutzung, wenn man sich die vor Schmutz starrende Wäsche vom Körper riss und neue, frische Kleider anlegte. Man fühlte sich rein und frisch, wie neu geboren. Hinter der Dunkelheit war der Anbruch eines klaren hellen Tages zu erkennen. Zum ersten Mal verspürte Yan Shouyi die Wirkung von schmutzigen Wörtern. Sie waren in der Lage, jemanden von Grunde auf zu erneuern und die Seele zu reinigen, ähnlich wie bei einer Flasche Desinfektionsmittel.⁷²⁸

Die Beziehung zwischen Yan Shouyi und Wu Yue bricht nie ganz ab, heimlich werden mit dem Handy Anrufe getätigt, SMS geschrieben, Fotos in anzüglichen Posen gemacht. Bei den gelegentlichen Treffen – mitunter an unbequemen Orten wie im Auto – erleben sie meist immer wieder dieselben Gefühle des ersten Rausches.⁷²⁹ Yans Handy bleibt dann ausgestellt – ein verräterisches Zeichen der Unerreichbarkeit, die dann umständlich wieder erklärt werden muss. Auch die aufwendigen „Sicherheitsvorkehrungen“ von Yan Shouyi wie eine lange nächtliche Fahrt mit dem Auto bei offenem Fenster, um den Körpergeruch der Geliebten von der kalten Winterluft vertreiben zu

⁷²⁸ Ebd., S. 57.

⁷²⁹ Bedingung für den Rauschzustand ist die Affäre: „Er stellte sich vor, wie es nach einer Heirat [d. h. mit Wu Yue] womöglich wäre, wenn sie täglich beisammen wären und dann als Ehepaar sich des Nachts schmutzige Wörter sagten. Das käme dann keinem Durstlöschchen gleich, es gliche vielmehr einer Vergiftung. Es wäre dann wie mit dem Genuss teurer Gerichte wie Abalone oder Haifischflossensuppe, die man ab und zu in einem Restaurant isst. Die Vorstellung, man bekäme diese Gerichte auf einmal täglich daheim vorgesetzt, besaß etwas Schreckliches, man würde sich dann sicher schnell wieder nach Hausmannskost und einfachen Gerichten wie einer Maissuppe sehnen“ (ebd., S. 82).

lassen sowie das Löschen von verdächtigen Namen aus der Anrufliste verhindert am Schluss nicht, dass ein Gebäude von Lügen über dem Moderator zusammenbricht.

Spiegelbildlich verläuft die Ehe des eher spießbürgerlich und bieder auftretenden Fei Mo mit seiner Frau Li Yan. Der Sohn ist aus dem Haus, das Ehepaar ist sich fremd geworden, Li Yan geht ganz im Skype-Verkehr mit Fremden auf, die Folge: „Fremde wurden zu Verwandten [亲人], Verwandte zu Fremden.“⁷³⁰ Fei Mo ist aufgebracht, als er eines Tages sieht, über was für Nichtigkeiten sich seine Frau mit Fremden austauscht (es geht um das Thema Mann-Frau), Li Yan hält ihm vor, Menschen zum Gespräch zu suchen, da er nicht mit ihr rede – auch hier sucht sich ein Partner mittels moderner Kommunikationsmedien neuen Raum für Gespräche, nachdem in der Ehe Stummheit und Sprachlosigkeit eingekehrt sind.

Yan Shouyi ordnet in der Folge sein Privatleben neu. Während einer Fortbildung an der Schauspielschule lernt er eine junge Lehrerin namens Shen Xue kennen. Sprache und Redeverhalten der Frau lassen Yan Shouyi neue Entdeckungen machen:

In Yan Shouyis Ansicht über Shen Xue trat ein Wandel ein. In der Vergangenheit hatte er angenommen, sie gleiche Yu Wenjuan, habe etwas von einer Nachrichtenmoderatorin – nett anzusehen, aber nichts zum Vernaschen [中看不中吃, wörtl.: äußerlich nett, aber nicht zu gebrauchen]. Jetzt gefiel es ihm auf einmal, wenn er sie reden hörte. Das lag nicht etwa an den Inhalten, über die sie sprach, es lag vielmehr an einer gewissen Einfältigkeit ihrer Äußerungen [傻不楞登]. Sie brachte einen einfach zum Lachen, so, wie sie sprach. [...] Yan Shouyi wurde auf einmal bewusst, dass Worte vielleicht einfältig klingen mochten, doch dass ihnen durchaus etwas Klares und Helles innewohnte, wie bei dunklen Wolken, in denen ein Sonnenstrahl glimmt. [...] Während die Scheidung lief, war sich Yan innerlich sehr schmutzig vorgekommen, jetzt wollte er alles einmal nach außen kehren, ans Licht der Sonne bringen.⁷³¹

Es ist interessant, wie es dem Erzähler zwischendurch gelingt, eine Atmosphäre im Gespräch hervorzubringen, die die Welt im Entwicklungs- und Wortfluss zeigt.⁷³² Die

⁷³⁰ Ebd., S. 65.

⁷³¹ Ebd., S. 80.

⁷³² Ein gutes Beispiel findet sich ebd., S. 81, als die Unterhaltung der Reisenden bei einer Zugfahrt geschildert wird: „Er [d. h. Fei Mo] sagte, das TV-Programm gleiche einer Zugfahrt. Innerhalb des Zuges verändere sich nichts, doch die Landschaft, die vor dem Zugfenster vorüberziehe, verändere sich, wohne man sitzend und betrachtend den Veränderungen bei, dann wirke alles sehr beruhigend [坐着不烦]. Das wäre anders, wenn man ständig an einer Haltestelle sitzen und warten müsse, dann würde einen das aufregen. Doch Yan Shouyi hatte vor allem ein Auge für den Weizen draußen vor dem Fenster. Er musste an das denken, was ihn innerlich beschäftigte, er dachte an Yu Wenjuan und hörte nicht auf das, was Fei Mo sagte. Nur mit einem halben Ohr bekam er mit, worüber sich Fei Mo und Shen Xue unterhielten. Vom Thema Zug waren sie dazu übergegangen, über ihren Zielort zu sprechen. Sie unterhielten sich über die Menschen aus Shanxi, machten sich über den Geiz der Menschen aus Shanxi lustig, darüber, wie die Leute aus der Provinz zur Eifersucht neigten und was für einen engen Blick sie auf die Welt hatten. Zu dem Zeitpunkt

Zeit, in der es noch natürliche Räume des Schweigens gab, scheint vorbei zu sein. Seit der weltweiten Nutzung des Handys und seiner entsprechenden Nachfolgergeräte herrscht Daueraufmerksamkeit – ständige Erreichbarkeit wird erwartet und bereitwillig zugestanden. Durch die ständige Erreichbarkeit mit dem Handy ist auch Nähe zum Problem geworden. Kommunikationsformen, Kommunikationsinhalte und die Sprache haben sich verändert. Nach der Aufdeckung seiner Affäre mit einer Studentin klagt Fei Mo: „Nähe, es gibt zu viel Nähe, so groß ist die Nähe, dass man keinen Platz mehr hat zum Atmen.“⁷³³ In Liu Zhenyuns Roman *Handy* liefert nun ausgerechnet Fei Mo als der Chefplaner der Sendung „Sag, was Sache ist“ eines Tages das Stichwort von der „Degeneration“ und dem „Verfall“ (*duoluo* 堕落). Diese zunächst mit Blick auf die dürftige Themenlage der Sendung gemachte Bemerkung ist nur der Hintergrund des Vorschlags, eine Sendung zum Thema „Handy“ zu machen, nachdem Feis anfänglicher Monolog von einem Handyanruf unterbrochen wird, den der Sendeleiter annimmt. Die Teilnehmer sind halb beim Vortrag Feis und halb beim stockenden und sich über mehrere Minuten hinziehenden Handygespräch des Sendeleiters. Die Aufmerksamkeit wendet sich schließlich dem Handygespräch zu, jemand wirft in den Raum, dass der Anruf vermutlich von einer Frau komme. Es kommt zu einer herrlichen Szene, als jemand das Gespräch zwischen Mann und Frau imitiert:

„Bist du gerade in einer Sitzung?“ „Ja.“ „Dann kannst du wohl nicht gut sprechen?“ „Stimmt.“ „Dann rede ich und du hörst zu.“ „Ok.“ „Ich denke an dich!“ „Aha.“ „Denkst du auch an mich?“ „Hm.“ „Du warst gestern ja ganz schön gemein zu mir.“ „Oh.“ „Jetzt hätte ich gerne einen Kuss von dir, traust dich wohl gerade nicht, wie? Dann küsse ich dich eben ... hast du gehört?“ „Gehört!“, riefen alle Anwesenden wie aus einem Munde.⁷³⁴

Auch Yan Shouyi ist aufgekratzt und lacht mit, nur der nicht mehr wahrgenommene Fei Mo blickt grimmig vor sich hin. Er schlägt schließlich vor, eine Sendung zu machen, in der es um die am Handy geäußerten Lügen geht, den vielen Unsinn, der über das Handy verbreitet wird, und die Veränderungen des ursprünglich genauen und exakten Chinesisch – die Menschen nähmen es jetzt mit der Sprache nicht mehr so genau. In den Handys werde unendlich viel Unsagbares gespeichert. Wenn man so weitermache, dann würden Handys zu Handgranaten. Er schlägt vor, die Geheimnisse in den Handys öffentlich zu machen.⁷³⁵

Am Schluss sind es ein paar codierte Zahlenreihen, die Auskunft über das bis dahin geheime Leben von Partnern geben und das Ende von Beziehungen einleiten. Shen Xue und Fei Mos Ehefrau verschaffen sich beim Telegrafennam unter einem Vorwand Zugang zu den langen Listen mit Telefonanrufen ihrer Partner.

hatte sich Shen Xue die Socken abgestreift und halb an Yan Shouyi geschmiegt, sie machte einen Witz über die Menschen aus Shanxi [...].“

733 Ebd., S. 190.

734 Ebd., S. 102.

735 Vgl. ebd., S. 104 f.

11.4 Fazit

Liu Zhenyuns Roman *Handy* – womöglich nicht sein bestes Werk, aber in vieler Hinsicht ein Meilenstein – ist in der chinesischen Literaturkritik auf ein geteiltes Echo gestoßen. Dies soll hier kurz an zwei äußerst konträren Auffassungen dargelegt werden. Im Zentrum der negativen Kritik steht offensichtlich der Vorwurf an auf dem chinesischen Buchmarkt erfolgreiche Autoren wie Liu Zhenyun, ihr Schaffen nicht mehr schwerpunktmäßig auf die Literatur zu konzentrieren, sondern bereits bei der Abfassung bewusst auf eine Weiterverwertung durch andere Medien zu schielen und sich damit den veränderten Gewohnheiten des Literaturkonsums durch das Publikum zu unterwerfen.⁷³⁶ Aus einem stilpuristischen Anliegen heraus wird die Forderung geäußert, den Charakter und die Eigenheiten literarischer Werke möglichst beizubehalten, und zwar vor allem die Fähigkeit, mittels des schriftlichen Mediums die Fantasie des Lesers zu beeinflussen. Die „Arbeit am Text“ – bestehend etwa in dem Wiederlesen – führe zu einem nachhaltigeren Effekt als beim flüchtigen Filmeindruck. Die Literatur mit dem Medium der kunstvoll geformten Schrift führe zu einer bestimmten Form von Distanz, die gleichwohl auf ihre eigene Weise eine kraftvolle Wirkung entfalte. Liu Zhenyuns Roman *Handy*, so der gewichtige Vorwurf, sei aus einer inneren Haltung des Mitläufertums entstanden. Die Kritik wird erweitert auf Regisseure wie Feng Xiaogang, welcher mit seinen Neujahrsfilmen „Kulturmüll“ produziere. Seine Filme seien lärmend, auf den unmittelbaren Effekt hin angelegt und in dem Versuch produziert, möglichst hohe Einnahmen zu erzielen. Sie entbehrten der Ernsthaftigkeit und Tiefe. Er habe sich der Lebensphilosophie des spielerischen Umgangs mit den ernstesten Themen verschrieben, wie das von Wang Shuo praktiziert worden sei, und beide würden damit in dem Ruf stehen, „mutig“ zu sein.⁷³⁷ Die Kritik wird gebündelt in dem Vorwurf, der Verfasser Liu Zhenyun sei den ernstesten Themen aus dem Weg gegangen, die es durchaus gebe: wie das Handy die Sprechkultur beeinflusse, welcher Umgang mit Wahrheit gepflegt werde usw. Liu mache mit dem Roman aus dem großen, wichtigen Thema ein „Klein-Klein“ über die Liebe. Die von Liu geschaffene erzählerische Klammer – der Blick zurück in die Geschichte – sei nicht „organisch“, vor allem sei die Verbindung zwischen dem langen zweiten und dem kurzen dritten Kapitel des Romans nicht klar. Lius knapper Stil sei gut für die Abfassung von Drehbüchern, er entbehre auch nicht des Mutes. Doch es sei – so der Verfasser – für den Leser eine Zumutung, wenn etwa auf einer Seite nur ein Wort stehe wie „Winterzeit“ – gemeint ist an der Stelle nicht die Jahreszeit, sondern die Abkühlung in der Beziehung. Gegenüber dem Leser sei das „überheblich“ und „respektlos“.⁷³⁸ Die Frage, ob man die Leser nicht vielleicht auch einmal mit stilistischen Neuerungen herausfordern solle, wie es sich für eine kreative Literatur und Kunst gehören sollte, wird an der Stelle leider nicht gestellt. Es klingt beinahe spießig, wenn Schriftstellern wie Liu Zhenyun, Mo Yan, Jia Pingwa und Yu Hua vorgeworfen wird, sie frönten einem literarischen Stil, bei dem es nicht um die Wich-

736 Die kritischen Ausführungen folgen hier dem weiter oben bereits angeführten Beitrag von Li Jianjun 2004.

737 Vgl. ebd., S. 15.

738 Ebd., S. 15 f.

tigkeit der Betonung von „Schönem“ und „Gutem“ gehe, vielmehr finde man Gefallen vor allem an den niederen Dingen, den Abartigkeiten von Menschen usw.⁷³⁹ Da kommt die Ironie, wie sie Liu mit Darstellungen an der Grenze zum Zynismus pflegt, nicht gut an. Der Vorwurf eines oberflächlichen, maskenhaft bleibenden Stils, dem – wenigstens so weit es *Handy* betrifft – keine Tiefe innewohne, verfängt meiner Meinung nach nicht, und auch die Feststellung einer Trägheit der Fantasie und der Vernichtung des poetischen Charakters bzw. zu geringer Wärme gegenüber den Romanfiguren ist an den Haaren herbeigezogen, solange man nicht auch das Neue und Herausfordernde im Stil Lius und dessen Umgang mit den Themen anerkennt. An dem Fazit, dass sich Mitläufertum und Anpassung an die Gepflogenheiten des Spaß- und Freizeitgewerbes auszahle, mag allgemein nichts auszusetzen sein, doch trifft dieser Vorwurf sicherlich nicht allein Liu Zhenyun, und es ist sicher ungerecht, gerade ihn aufgrund der Vielfalt seines literarischen Schaffens für den unterstellten Ruin des Romans verantwortlich zu machen.⁷⁴⁰

Man kann und muss also wohl Liu Zhenyuns Bücher – auch sein *Handy* sollte dazu gerechnet werden – im Lichte neuerer geistig-sozialer Entwicklungen in China lesen und zu verstehen versuchen.

Dass man Liu Zhenyuns *Handy* auch anders lesen und interpretieren kann, zeigt eine weitere Kritik.⁷⁴¹ Zu Recht findet man den Hinweis auf Liu Zhenyuns Sensibilität für den Zeitgeist und darauf, dass er ein Autor ist, der sich den geistig-emotionalen Strömungen in der Gesellschaft anpasst und darum bemüht ist, das in seinem Werk auszudrücken. Dies führt dazu, dass er sich auch immer wieder neuen Themen zuwendet. Dabei schafft es Liu, auf Zwischentöne zu achten. Lius Roman *Handy* ist demnach ein ernstzunehmender Text, in dem auf postmoderne Art und Weise über die Existenzangst und die geistige Entfremdung nachgedacht wird, wie sie in dem dramatischen Diskurswandel der breiten Bevölkerung Ausdruck finden. *Handy* – so die Kritik – sei in vollem Umfange von postmodernem Geist durchdrungen, der Charakter des Postmodernen äußere sich dabei in mehrerlei Hinsicht: einmal in der Erzählung selbst (Distanz durch den Einsatz von Ironie), sodann im Figurenbild (z. B. Yan Shouyi einerseits und Handy andererseits) und weiterhin in der Weise, wie Geschichtliches durch den Text ausgedrückt wird (ausnahmslose Entfremdung unter Zuschreibung eines verzerrten Symbolismus; geistige Lächerlichkeit und Orientierungslosigkeit, moralische Deplatziertheit). Das *Handy* wird dabei als Symbol für den Diskurswandel in der Gesellschaft gesehen und damit verbunden für den gesamten sich in der Gesellschaft abspielenden geistigen Wandel. Liu Zhenyuns Roman lässt sich daher lesen als „eine moderne Fabel voller Unglaublichkeiten 荒诞感“.⁷⁴² Im Kern geht es bei einer postmodernen Lesart des Romans um eine mittels der Ironie hervorgebrachte Entfremdung: die Entfremdung im Diskurs, die Entfremdung von den Dingen sowie die Entfremdung vom menschlichen Wesen. Ironie und die durch sie hervorgerufene Distanz wird hier zum Stilmerkmal der Postmoderne erklärt. Der ironische Erzählstil in

739 Vgl. ebd., S. 17.

740 Zu diesem Fazit vgl. ebd., S. 18.

741 Vgl. Yu Zhongxiao 2006.

742 Vgl. ebd., S. 141.

Handy drückt sich in dreierlei Form aus, zunächst einmal durch eine lockere Struktur, Verschiebungen und Überschneidungen. Die gemeinhin gebräuchliche Dichotomie bei der Gegenüberstellung von Stadt und Land wird aufgelöst, es gibt in der Struktur des Romans keine Logik wie gewohnt (angeführt wird hier zum Beleg die Überschrift zu den einzelnen Kapiteln). Dieser ironisch-unernste Umgang mit der Struktur wird von Liu Zhenyun wohlgesonnenen Kritikern als Beleg für sein Können genommen und ihm nicht als Mangel bzw. Beweis seiner schriftstellerischen Unfähigkeit vorgehalten. Ein weiterer Hinweis auf die dem Roman innewohnende „Lockerheit“ bildet die unsichere Verbindung zwischen Ursache und Wirkung. Alles passiert aus einem Zufall heraus. Angeführt wird die Geschichte am Schluss des Buches, in der die zufällige Hochzeit von Yan Shouyis Urgroßvater aufgrund von „Informationsverschmutzung“ thematisiert wird. Dieses „Ausdünnen“ der mündlich zu übermittelnden Botschaft ist ein „abenteuerliches Spiel“ mit der Sprache.⁷⁴³ Sodann ist zweitens die ironische Diskursform anzuführen. Haltung und ironisches Bewusstsein werden nicht direkt zum Ausdruck gebracht, sondern auf indirektem Wege vermittelt. Der dadurch erzielte Effekt ist die Verzerrung der Persönlichkeiten, die Offenlegung seelischer Eitelkeit und die Überschreitung von Moralgrenzen. Als Beispiel wird Fei Mos Affäre mit einer Studentin angeführt.⁷⁴⁴ Als dritten Punkt kann man die Ironisierung durch symbolische Darstellung von Tatsachen erwähnen. Dabei geht es dem Autor nicht um Verbreitung einer Botschaft, vielmehr ist er darum bemüht, die Anliegen jenseits des jeweils an der Oberfläche benannten Sachverhalts zu vermitteln und damit die krankhaften Veränderungen von Menschen in der Moderne mitzuteilen.⁷⁴⁵ Letzten Endes ist im Roman *Handy* von einigen Grundübeln der Postmoderne die Rede, angefangen bei dem Generationenunterschied im Reden zwischen Yan Shouyi und seinem Vater, bei dem es nicht nur um die Redemenge und Redehalte geht, sondern auch um damit zum Ausdruck kommende geistige Entfremdung. Ein weiteres wichtiges Thema sind die sozialen Probleme in der Konsumgesellschaft, die von Massenmedien beeinflusst wird. Liu Zhenyuns *Handy* lässt sich demnach durchaus als ein Roman lesen, der eine Wahrheit zum Ausdruck bringt: dass nämlich materieller Überfluss auch der geistigen Vielfalt bedarf.

Liu Zhenyuns Roman *Handy* ist bei allen Vorbehalten, die man diesem Buch gegenüber haben kann und sollte, ein Werk an der Grenze oder vielleicht ein Werk der Grenzerfahrung. Erlebte und erzählte Welt sind im Begriff, sich aufzulösen. Das, was sich den Visionären einer „Literatur der Zukunft“ gerade anzudeuten beginnt, wenn von der „Interaktion des geschriebenen Textes mit den elektronischen und digitalen Medien“, der „Verstärkung des visuellen Elements“ und neuen „Schreibstrategien“ die Rede ist, zeichnet sich bei Liu erst ganz vage ab.⁷⁴⁶ Es liegt noch keine vollendete Symbiose zwischen Literatur und Film vor, wie das gelegentlich (und dann auch durchaus positiv) als Zukunft des Erzählens gesehen wird. Doch der Weg dorthin ist durchaus

743 Vgl. ebd.

744 Vgl. ebd., S. 142.

745 Vgl. ebd.

746 Vgl. dazu einführend Rabensteiner 2001/02, S. 8. Siehe außerdem den Band „Manifeste für eine Literatur der Zukunft“, in: *Neue Rundschau*, Heft 1/2014, 125. Jahrgang.

erkennbar. Der knappe, karge Stil des Buchs an manchen Stellen kann als der Versuch angesehen werden, an filmische Bilder zu erinnern. Künstlerisch mag der Roman *Handy* stellenweise durchaus etwas Neues andeuten, doch lassen sich auch weitere – und nicht nur positive – Dimensionen daran klarmachen.

Eine wichtige Erfahrung für den Beginn der Moderne war der Zusammenbruch des Vertrauens in die Sprache, wie das in den Arbeiten Ferdinand de Saussures und später noch weit eindringlicher in Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* zum Ausdruck gebracht worden ist. In einem weiteren Entwicklungsschritt, der insbesondere durch die Veränderungen der Möglichkeiten der technischen Medien ausgelöst worden ist, ist die heutige Gesellschaft – glaubt man Barry Sanders – in eine „Krise der Literalität“ geraten, womit er vor allem die Krise der Lesekultur und des geschriebenen Worts im Allgemeinen meint.⁷⁴⁷ Die Neubestimmung von Literalität war für Sanders in seinem vor nicht einmal zwanzig Jahren erschienenen Buch noch eine Herausforderung, die sich vor allem ergab durch einen „neuen Wahrnehmungsraum, dessen gestaltendes Prinzip der Computer ist“.⁷⁴⁸ So eingeschränkt und eng dieser Raum angesichts der seither entstandenen Entwicklungen auch scheinen mag, benennt Sanders durchaus Probleme, auf die auch Liu in *Handy* anspielt und die möglicherweise gerade in China heutzutage immer drängender werden, wenn er vor einem „Kollaps der Innerlichkeit“ warnt und an der vermeintlichen Schwelle zu diesem Ereignis die folgende Frage stellt: „Was geschieht, wenn der alte Raum, dessen Architektur und Logik und Normen durch verschriftete Sprachlaute erzeugt sind, verdrängt wird durch einen elektronisch erzeugten Raum, dessen Ordnung zentriert ist um die Fähigkeit, digitalisierte, in ‚Bytes‘ umgewandelte Information zu speichern und zu manipulieren [...]“⁷⁴⁹ Über das Handy, die pausenlos mögliche Verbindung über Sprache, den Austausch von SMS und die Versendung von Bildern usw. ist – in der Fortführung dessen, was Sanders hier beschreibt – ein ganz neuer Raum aus Sprache, Schrift und Bild entstanden. In menetekelhafter Form deutet Liu Zhenyuns *Handy* an, dass die Räume zwar erweitert wurden, dass aber die innere Balance zu ihrer Beherrschung nicht gewachsen ist.

747 Vgl. Sanders 1998, S. 72.

748 Ebd., S. 165.

749 Ebd., S. 181.

12 Mo Yans Roman *Sandelholzstrafe*. Zur Ästhetik des „halluzinatorischen Realismus“

Schriftsteller stehen in einem ganz besonderen Verhältnis zur Welt und der Wirklichkeit: Sie schöpfen aus den Gegebenheiten und schaffen immer Neues. Der komplexen Wirklichkeit Chinas literarisch auch nur annähernd gerecht zu werden, ist heute nahezu unmöglich geworden. Die starren ideologischen Grenzziehungen, die es für die Literatur in China unmittelbar nach 1949 gab, existieren in dieser Form heute wohl nicht mehr. Bemühten sich die Autoren in den ersten Jahrzehnten nach Gründung der Volksrepublik, dem Anspruch literarischer Wahrheit in Form des „sozialistischen Realismus“ gerecht zu werden,⁷⁵⁰ so ist es ein Anliegen vieler ernst zu nehmender Schriftsteller der Gegenwart, in der Vielfalt, Komplexität und Widersprüchlichkeit der Welt, in der sie heute leben, reale Muster und Kräfte auszumachen, die diese Welt und Zeit prägen. Überspitzt ausgedrückt könnte man vielleicht sogar sagen, dass sich Chinas Schriftsteller wenigstens zu einem guten Teil in einer ganz neuen Form der Auseinandersetzung mit der Realität und dem „Realismus“ befinden. Viele ihrer Werke lassen sich daher als Versuch verstehen, auf ihre Art und Weise einen Zugang zur Realität zu schaffen. Es war insofern nicht verwunderlich, dass im Jahr 2012 der Literaturnobelpreis Mo Yan zugesprochen wurde mit der Begründung, mittels seiner Sprache und der eingesetzten literarischen Mittel eine Form von Realismus zu kreieren, die Elemente der volkstümlichen Erzählungen mit der Geschichte und der Gegenwart verknüpfe.

Mo Yan hat sich für die mit dünnen Worten verfasste Begründung zur Verleihung des Preises in seiner Nobelpredigt vom 7. Dezember 2012 wortreich und ausführlich zur Entstehung seines Werkes geäußert,⁷⁵¹ und er kam dabei auch auf das Spannungsverhältnis zwischen Literatur und Politik zu sprechen sowie auf die Zwänge und Möglichkeiten, die sich bei dem Umgang mit der „Realität“ ergeben:

Bei Romanen wie der *Knoblauchrevolte*, die sich der gesellschaftlichen Wirklichkeit widmen, ist das größte Problem für mich nicht, ob ich es wagen kann, die dunklen Seiten der gesellschaftlichen Wirklichkeit an den Pranger zu stellen, sondern ob diese brennende Leidenschaft und Wut dazu führen können, dass die Politik die Literatur unterdrückt und damit erst recht den Inhalt des Werks bestätigt und die gesellschaftlichen Missverhältnisse bloßstellt. Ein Schriftsteller ist Teil der Gesellschaft; selbstverständlich hat er seinen eigenen Standpunkt und seine eigene Meinung, doch ein Erzähler muss beim Schreiben den Standpunkt der Allgemein-

750 Vgl. dazu die Darstellungen in Zimmer 2011c und dort insbesondere den Abschnitt S. 87–94. Zu den literaturtheoretischen Erörterungen in China nach 1947 und dem Einfluss aus der UdSSR vgl. Fokkema 1965.

751 Zur Nachricht des Nobelkomitees über die Preisverleihung im Oktober 2012, der Begründung etc. vgl. die Webseite http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/, eingesehen am 18.2.2016.

heit einnehmen und lässt damit alle Menschen an seinem Werk mitschreiben. Einzig auf diese Weise kann sich Literatur einem Thema widmen, aber gleichzeitig darüber hinausgehen, kann politisch sein auch jenseits von Politik.⁷⁵²

Das Zitat mag *auch* verdeutlichen, wessen man Mo Yan von kritischer Seite durchaus beschuldigt hat: nämlich mittels dieses Realismus „heikle politische Themen zugleich anzusprechen und zu relativieren“; mittels „phantastischer Bilder“ und „satirischer Übertreibungen“ die Beschreibung von Missständen in einer Schwebelage zu halten, um sie für die staatliche Zensur akzeptabel zu machen; letzten Endes also nur den für chinesische Gegenwartsautoren charakteristischen Stil der „*daft hilarity*“ zu pflegen, d. h. eine dümmliche Lustigkeit an den Tag zu legen, die apolitisch ist und systemkonform bleibt.⁷⁵³

Um die Dimensionen des „halluzinatorischen Realismus“ Mo Yans besser zu verstehen, erscheint es mir notwendig, die Realismen vor allem in China zunächst etwas eingehender zu untersuchen.

12.1 Kleiner Exkurs zum literarischen Realismus

Am Phänomen des Realismus scheiden sich weiterhin die Geister. Maurizio Ferraris hat in seinem 2014 vorgelegten *Manifest des neuen Realismus* vehement für eine Abkehr von dem den Charakter der Wirklichkeit hinterfragenden Denken in der Postmoderne und eine Zuwendung zu dem die Wirklichkeit bejahenden Denken plädiert.⁷⁵⁴ Einen spielerischeren (er selbst spricht von einem „radikaleren“) Zugang zum Realismus und zur Realität hat dagegen Jean Baudrillard gewählt, dessen Ausführungen – gerade was die Fähigkeiten der Sprache und den Umgang mit ihr betrifft – meiner Ansicht nach für den „halluzinatorischen Realismus“ bei Mo Yan noch fruchtbar zu machen sind.⁷⁵⁵

752 Zu der hier zitierten Übersetzung von Karin Betz vgl. Mo Yan: „Die Geschichtenerzähler (Nobelpredigt)“ im Anhang von Monschein 2013, S. 248–261, hier S. 257.

753 Ich beziehe mich hier auf einen Artikel von Siemons 2013, dem auch die Zitate entnommen sind. Der Terminus der „*daft hilarity*“ stammt laut Siemons von dem US-Sinologen Perry Link.

754 Vgl. Ferraris 2014. Ferraris philosophische Erörterung erfolgt vor allem mit Blick auf rechtsphilosophische und rechtskulturelle Belange. Ein allgemeiner Anspruch des *Manifests* besteht darin, „ein Unbehagen an der Postmoderne und dem Pankonstruktivismus“ (S. 11) zu formulieren. Seine eigene Konzeption des Realismus macht Ferraris an den Begriffen Ontologie (S. 30), Kritik (S. 31) und Aufklärung (S. 31) fest. Ferraris plädiert schließlich für die Akzeptanz einer wirklichen Welt, „deren Gesetze gegenüber unseren Willensäußerungen und Überlegungen gleichgültig sind [...]“ (S. 52).

755 Zum Begriff des „halluzinatorischen Realismus“ lassen sich schon frühe Quellen anführen, vgl. etwa Lindner 1983. Dort wird der „halluzinatorische Realismus“ als der Versuch verstanden, dem Vergangenen mittels einer dokumentarischen Faktizität Präsenz zu verleihen und die Realität ästhetisch zu befördern. Angestrebt werde durch diesen Realismus eine Authentizität ähnlich der des Traums.

Der Unterschied in den Ausführungen Baudrillards zu der stringenten Argumentation von Ferraris liegt in einer anderen Form des Denkens. Baudrillard erklärt: „Unsere Welt dagegen ist wie sie ist, aber darum nicht realer. [...] Niemand glaubt von Grund auf an das Reale oder an die Evidenz seines realen Lebens. Weil es schlicht zu trostlos wäre.“⁷⁵⁶ Und er führt dazu weiter aus, dass sich eine bestimmte Denkweise dem Realen zwar verpflichtet fühle, Denken und Reales jedoch letzten Endes nicht miteinander zu vereinen seien.⁷⁵⁷ Die Realität, schreibt Baudrillard weiter, sei zu evident, um wahr zu sein, doch gerade in dieser ironischen Verklärung bestehe das „Ereignis der Sprache“.⁷⁵⁸ Ich werde darauf am Schluss bei der Beschäftigung mit dem spezifischen Realismus bei Mo Yan noch weiter eingehen.

Die Begründung des Nobelkomitees zeigt, dass der „Realismus“ als Bewertungskategorie durchaus noch eine beträchtliche Rolle spielt, auch wenn es – wie James Wood in seinem Buch *Die Kunst des Erzählens* aufzeigt – unter Literaturwissenschaftlern eine lange Liste von Vorbehalten gegenüber dem Realismus gibt. Insgesamt darum bemüht, diese Vorbehalte zu widerlegen, bringt Wood sie auf den Punkt, wenn er die herrschenden – negativen – Ansichten über den Realismus folgendermaßen zusammenfasst: Der Realismus sei „spießig, korrekt, unprogressiv“, er werde von Kritikern als „Genre“ aufgefasst, nicht als „ein Hauptimpuls des literarischen Schaffens“. Er gelte als eine „tote Konvention, verbunden mit einer bestimmten Art von traditioneller Handlung, mit vorhersagbarem Anfang und Schluss“. Der Realismus unterstelle eine Beschreibbarkeit der Welt, mit naiv vorausgesetzter fester Verbindung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem und alles zusammen tendiere er zu einer „konservativen oder sogar repressiven politischen Haltung“.⁷⁵⁹ Wortgewandt bemüht sich Wood, ein Plädoyer für den Realismus abzuliefern, dem Begriff die Patina zu nehmen und ihm vielmehr über die letzten Endes einschränkenden Merkmale wie „bloße Wirklichkeitstreue“ und „bloße Lebensechtheit“ bzw. „Lebensähnlichkeit“ mit dem Hinweis auf das wichtigere Merkmal der „Lebendigkeit“ einen weit größeren Spielraum zu verleihen. Für Wood ist ein durch Lebendigkeit bestimmter Realismus eine Art Urform des literarischen Schaffens, die selbst „Science Fiction oder sogar Thriller zulässt“.⁷⁶⁰

Eine Gegenposition zu der befürwortenden Haltung Woods bildet eine aus Zweifeln und Erfahrungen gespeiste Skepsis, wie sie sich etwa bei Wolfgang Hildesheimer mit Blick auf die Geschichte von Literatur und die politische Entwicklung ausdrückt: Schauplätze und Akteure des Realismus seien erschöpft, denn niemand wisse mehr recht, was unter Realität zu verstehen sei. Gestorben sei der Realismus schließlich in den 1930er-Jahren, als er in Moskau zum Programm erklärt und damit institutionalisiert wurde.⁷⁶¹ Die Argumente Hildesheimers stimmen bezüglich der positiven Seite insofern mit denen Woods überein, als er – wenn auch mit anderen Worten – das

756 Baudrillard 2013, S. 6.

757 Ebd., S. 8 und S. 9.

758 Ebd., S. 12.

759 Wood 2011, S. 192.

760 Ebd., S. 211.

761 Vgl. dazu Hildesheimers Text „Das Ende der Fiktionen“, dabei handelt es sich um Hildesheimers Übersetzung eines ursprünglich englischen Textes, der 1975 an vier Universi-

Wesen der Kunst mit Kreativität (ebendie „Lebendigkeit“ bei Wood), nicht mit Wiedergabe beschreibt.⁷⁶² Da die Gegenwart jedoch vor allem durch die Gefühle der Furcht und Unsicherheit bestimmt sei, ließen sich realistische Gewissheiten im Stile eines Thomas Mann nicht mehr formulieren. Eine kollektive Realität, aus der alle schöpften, gebe es nicht mehr, das sichere Aktionsfeld für Autoren sei verschwunden.⁷⁶³

In ähnlich pessimistischer Weise hat auch Terry Eagleton seine Ansichten über den Realismus formuliert. Realismus in der Literatur setzt Eagleton zufolge ein hohes Maß an Bestimmbarkeit des eigenen Schicksals voraus, wie es angesichts der Vielfalt der Moderne schon emotional (von der faktischen Selbstbestimmung einmal ganz zu schweigen) nicht mehr ohne Weiteres gegeben ist. Mit Blick auf die modernistische Literatur kommt er zu dem Schluss, dass der wahre Protagonist sich nicht durch einen Wesenszug auszeichne, sondern allein durch die Sprache selbst.⁷⁶⁴ Die Welt entfalte sich nicht mehr aufgrund von Details und konkreten Lebensbezügen im literarischen Text, sie werde vielmehr gemäß den Moderneauffassungen in der Literatur selber zum Text. Erzählungen unterliegen damit keiner höheren Autorität mehr als ganz allein der eigenen. Vielfalt führt, folgt man Eagleton, zur Beliebigkeit: In einer Welt, in der es nichts mehr gibt, das nicht erzählt werden kann, gibt es dieser Logik zufolge auch nichts mehr, das erzählt werden *muss*.⁷⁶⁵

Die Schwierigkeiten nehmen noch zu, wenn man den (literarischen) Realismus in eine Verbindung bringt mit Fragen nach der Beschaffenheit der „Realität“ oder der „Wahrheit“. Folgt man für einen Augenblick dem von James Wood auf das heftigste attackierten Roland Barthes, so setzt sich die Realität aus „irrelevanten Details“ und gemäß einem Code zusammen und hat mit dem wirklichen Leben nichts mehr zu tun. Realität ist demzufolge nur das Sichtbare, die Oberfläche der Dinge oder – wie Barthes in *Die Lust am Text* schreibt – „eben die Materialität des ‚so war das‘“.⁷⁶⁶ Angewendet auf die Literatur, ließe sich „Realität“ demzufolge als etwas verstehen, dem der Realismus in Form eines Systems konventioneller und auf Effekte hin angelegter Codes erzählerisch-literarisch Ausdruck gibt.⁷⁶⁷

An der Wahrheit – und hier kann man wohl James Woods Einwand gegenüber Barthes folgen – ist dennoch nicht zu zweifeln, denn „Realismus kann ein Effekt und

täten der Republik Irland vorgetragen wurde. Der Text findet sich in Hildesheimer 1984, S. 229–250. Das Zitat stammt von ebd., S. 239 f.

762 Vgl. ebd., S. 243.

763 Vgl. ebd., S. 248.

764 Vgl. Eagleton 2013, S. 69.

765 Vgl. ebd., S. 108 und 112.

766 Barthes 1986, S. 80. Barthes differenziert hier streng genommen noch weiter, wenn er schreibt: „Es gibt im Grunde zwei Realismen: der erste entziffert das ‚Reale‘ (was sich darlegen lässt, aber nicht sichtbar ist); der zweite sagt die ‚Realität‘ (was sichtbar ist, aber sich nicht darlegen lässt); der Roman, der diese beiden Realismen mischen kann, fügt der Erkennbarkeit des ‚Realen‘ den phantasmatischen Schweif der ‚Realität‘ hinzu [...]“ (ebd., S. 68).

767 Vgl. dazu Roland Barthes' Essay „Der Realitätseffekt“ („L'effet de réel“, in: *Communications*, Nr. 11, März 1968), hier nach Wood 2011, S. 81–84. Siehe außerdem von Barthes „S/Z“ (1970), bei Wood 2011, S. 194.

trotzdem noch wahr sein“.⁷⁶⁸ Entscheidend dürfte letzten Endes sein, wie ein Schriftsteller mit der Realität umgeht, um ihr schreibend eine neue Wirklichkeit zu geben.⁷⁶⁹ Auch Eagleton betont immer wieder, dass nicht Lebensähnlichkeit allein der gültige Maßstab sei, um über so etwas wie einen „Wert“ von Literatur zu urteilen. Worauf es ankomme, das sei nicht Imitation, sondern vielmehr Veränderung.⁷⁷⁰ Der sich daraus ergebende literarische Realismus drückt sich demnach in nahezu sinnlich zu nennenden, konkreten Besonderheiten aus, die erst über die gemeinsame Erfahrbarkeit einen Sinn ergeben. Literatur wird damit zur dichtesten Beschreibung, die es gibt.⁷⁷¹

12.1.1 Die Spielräume des literarischen Realismus in China

In den kurzen Hinweisen zu Beginn dieses Abschnitts wurde angedeutet, dass es in den zurückliegenden Jahrzehnten vor allem der stark ideologisch geprägte Realismus in China gewesen ist, der als Maßstab für die Gültigkeit von Literatur herangezogen wurde. Dies soll hier nicht noch einmal erörtert werden, denn viel wichtiger ist schließlich, welchen Weg die Literatur nach dem Einsetzen der Öffnung ab 1978 genommen hat und welchen Herausforderungen sie sich dabei zu stellen hatte. Die Erörterungen zu der Frage sind in China nicht abgeschlossen, und nicht immer ist erkennbar, in welchem Umfang die Untersuchungen westlicher Literaturwissenschaftler herangezogen worden sind. Auch hier geht es viel weniger darum, in diesem kleinen Überblick so etwas wie Vollständigkeit in einer akademischen Debatte zu erlangen, vielmehr soll versucht werden, einen Eindruck von der Lebendigkeit zu vermitteln, die die Beschäftigung mit „Realismus“ insbesondere bei solchen Schriftstellern besitzt, die in mehr oder weniger starkem Maße immer wieder von staatlichen Repressionen betroffen sind.

Die Beschäftigung mit dem literarischen Realismus in China muss in einem engen Zusammenhang mit dem in der Einleitung zu diesem Buch besprochenen Phänomen der Zensur gesehen werden. Zur Veranschaulichung der Zensurproblematik und der Frage, in welchem Umfang Schriftsteller *ihrem* Verlangen nach künstlerischem Ausdruck gerecht werden und die Realität weiter berücksichtigen können, ohne dass sie den Zorn der Zensurbehörden auf sich zu ziehen, sollen hier die Bemerkungen des in China angesehenen Schriftstellers Yan Lianke Berücksichtigung finden, die er – in allem recht freizügig und ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen – über die Literatur

⁷⁶⁸ Wood 2011, S. 84.

⁷⁶⁹ Hildesheimer beschreibt das dezidiert folgendermaßen: „Denn im Gegensatz zu dem Wort Realität schließt das Wort Wirklichkeit auch das Mögliche ein“ (vgl. dazu von ihm „Arbeitsprotokolle des Verfahrens Marbot“, in: Hildesheimer 1984, S. 139–150, hier zitiert S. 139). Zum Beleg dafür, dass der Schriftsteller erst schreibend zu einer Wirklichkeit gelangt, zitiert Hildesheimer aus Günter Eichs Text „Der Schriftsteller vor der Realität“, hier zu finden in Hildesheimers Beitrag „Die Wirklichkeit der Reaktionäre“, in: Hildesheimer 1984, S. 169–195 (Zitat auf S. 171).

⁷⁷⁰ Vgl. Eagleton 2013, S. 181.

⁷⁷¹ Vgl. ebenfalls von Eagleton 2012, S. 85 f.

und den Realismus gemacht hat.⁷⁷² Von Yan Lianke und seinen Ausführungen über die Literatur und den Realismus wird sich eine Brücke zu Mo Yan und seinem Werk schlagen lassen.⁷⁷³ In dem folgenden Zitat von Yan Lianke werden die grundlegenden Entwicklungen und die Grenzen aufgezeigt, mit denen die Literatur Chinas konfrontiert gewesen ist.

[...] in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts war es beinahe so, als könnten die Autoren schreiben was sie wollten und wie sie wollten. In den Jahrzehnten nach der Gründung des neuen China wurde den Schriftstellern bald allzu klar, worüber sie schreiben und wie sie auf keinen Fall über etwas schreiben durften. Heutzutage wissen die Schriftsteller weder, worüber sie schreiben noch wie sie schreiben sollen. Jedem ist vollkommen klar, dass nicht jeder Schriftsteller unserer Zeit auf tiefergehende Art über tatsächliche Fragen der Gegenwart [当代现实] schreiben kann. Doch wenn die zeitgenössische Literatur den zeitgenössischen Realitäten und der Geschichte aus dem Weg geht [躲避当代的现实与历史], dann wird sie wohl kaum die Bezeichnung als zeitgenössische Literatur verdienen.⁷⁷⁴

Es ist angezeigt, bei der Betrachtung der Frage nach dem literarischen Realismus in China zunächst einige zentrale Termini zu betrachten. Bei Yan und seinem Gesprächspartner stehen dabei die Begriffe *zhenshi* 真实 und *xianshi* 现实 bzw. *xianshizhuyi* 现实主义 im Mittelpunkt. In dem Binomen *zhenshi*, das so viel wie „Wahrheit“ oder „Wirklichkeit“ bedeutet, sind mit den Begriffen für „wahr“, „echt“, „authentisch“ (*zhen*) und für „tatsächlich“, „real“ (*shi*) ganz wesentliche Bezüge zu einem unverfälscht Vorhandenen zu sehen. In dem ähnlich wie *zhenshi* aufgebauten Binomen *xianshi* findet sich neben dem Zeichen für „tatsächlich“ und „unverfälscht“ die Vorstellung von „unmittelbar“, „gegenwärtig vorhanden“. In der Zusammensetzung fügt sich das zu „real“, doch auch „reell“ (*xian*) und ergibt in der Hinzufügung der Silbe für den „Ismus“ den Fachbegriff für den „Realismus“ (*xianshizhuyi*). Jedem Schriftsteller muss – will er die Realität in seinem Werk erfassen – der Raum für den Ausdruck seiner ganz persönlichen Auffassung von „Wahrheit“ zur Verfügung stehen. „Jeder Autor hat einen eigenen Blick auf die Wahrheit“ 自己的真实观, so lautet bei Yan Lianke eine der zentralen Passagen.⁷⁷⁵ Daraus folgt die Annahme einer „höheren“, nicht für jedermann sichtbaren „Wahrheit“, deren Tatsächlichkeit nicht von vornherein zu verneinen ist, da die Welt, in der diese Wahrheit existiert, nicht für jedermann sichtbar wird: „Im Leben gibt es eine Form der Nicht-Existenz, eine unwirkliche Wirklichkeit [生活中有一种不存在的存在, 不真实的真实].“⁷⁷⁶ Auch wenn sich zunächst kein

772 Zu Yan Lianke, seinen Auffassungen bezüglich Realismus und Ästhetik sowie zur literarische Umsetzung siehe auch die Ausführungen im letzten Kapitel dieses Buches.

773 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Yan Lianke 2010b.

774 Die Ausführungen sind dem Essay „Meine Realität, mein Anliegen“ 我的现实 我的主义 entnommen, in: Yan Lianke 2010b, S. 189.

775 Vgl. ebd., S. 35.

776 Ebd., S. 37.

eindeutiger Begriff für diesen Realismus finden lässt, ist die Tendenz durch Hinweise auf die Einflüsse Kafkas und Márquez’ durchaus deutlich.⁷⁷⁷

In der Auslotung der zur Verfügung stehenden literarischen Spielräume taucht als weiterer notwendiger Bezugspunkt die Ästhetik auf, und es ist dieses Feld, auf dem für die Literatur Chinas ein Nachholbedarf ebenso besteht, wie es bereits Vorbilder gibt. Bei der Nennung eines entsprechenden Kanons stilbildender Beispiele aus der chinesischen Gegenwartsliteratur findet Mo Yans *SandelholzstraÙe* Erwähnung.⁷⁷⁸ Es wird deutlich, dass es gerade die ästhetischen Anforderungen sind, mit denen die Schriftsteller Chinas eine ebenso kritische wie glaubwürdige Auseinandersetzung mit der Realität zu suchen haben,⁷⁷⁹ auch wenn in der Diskussion die Furcht vor der Konfrontation mit politisch sensiblen Fragen spürbar wird und man einer Klarstellung mit Hinweis auf die Komplexität der Zusammenhänge aus dem Weg geht. Das nüchterne Fazit an der Stelle lautet: Ein überkommener, oberflächlicher Realismus, der durchaus kritisch sein kann, aber keinen Bezug zur Ästhetik erkennen lässt, trägt nichts zum Verständnis der chinesischen Literatur in der Gegenwart bei.⁷⁸⁰

Einen möglichen Weg, den chinesischen Erfahrungen eine chinesische Form des Ausdrucks zu verleihen,⁷⁸¹ sieht Yan in der Form des von ihm mittels *shen* 神 (i. S. v. „märchenhaft-mythologisch“) als *shenshizhuyi* 神现实主义 bezeichneten Realismus (d. h. in der Übersetzung ein „märchenhaft-realistischer“ Realismus).⁷⁸² Aufgabe der Literatur sei es, so Yan, eine nicht existierende ebenso wie eine unsichtbar bleibende Realität und eine von der Wirklichkeit verdeckte Realität zu testen, anstatt blindlings einer oberflächlichen Logik zu folgen, welche angeblich den im realen Leben vorhandenen Beziehungen zugrunde liege. Eine Verbindung mit der Realität lässt sich Yan Lianke zufolge nicht über eine direkte Form von Ursache und Wirkung im Leben, sondern viel eher über das Seelische und Spirituelle herstellen. Wege und Formen, in denen dieser märchenhaft-mythologische Realismus mit der Wirklichkeit in eine Verbindung trete, seien Märchen, Fabeln, Legenden, Träume usw.⁷⁸³ Yan nennt die gravierenden Mängel der chinesischen Literatur:

[...] was wir vernachlässigt haben, war, dass in unserer Literatur über lange Zeit hinweg die Realität vor allem beschrieben wurde und dass sie nicht gezielt untersucht worden ist. Der Realismus wurde in der Gegenwartsliteratur vereinfacht verstanden als die Ausmalung des Lebens. Als talentierter Autor galt, wer es verstand, in einfacher Form ein möglichst farbiges und plastisches Bild zu entwerfen. [...] Es

777 Vgl. ebd., S. 41 ff.

778 Vgl. ebd., S. 51.

779 Yan Lianke verweist an einer Stelle auf die Bedingungen des Vorhandenseins einer „unglaubwürdigen Wirklichkeit“ (*huangdan zhenshi* 荒诞真实), das andere Mal spricht er davon, dass „Unglaubwürdigkeit Wirklichkeit bedeutet“ 荒诞就是真实. Vgl. ebd., S. 142.

780 Vgl. ebd., S. 144.

781 Vgl. dazu die Bemerkungen ebd., S. 196.

782 Ich komme auf diesen Begriff im Abschnitt über Yan Lianke noch näher zu sprechen und verwende dort die Übersetzung „transzendentaler Realismus“.

783 Vgl. dazu die Ausführungen in dem Essay „Zum märchenhaft-mythologischen Realismus in der Literatur der Gegenwart“ 当代文学中“神现实主义”写作, in: ebd., S. 206.

gibt daher kaum Werke, in denen gewagt worden ist, Fragen an den Menschen und die Gesellschaft zu stellen und Zweifel anzumelden.⁷⁸⁴

Geheimnis und Mystizismus seien – das betont Yan Lianke im Weiteren – kein Selbstzweck. Vielmehr sollte es das Ziel des Autors sein, mithilfe der beiden Elemente eine Brücke zu errichten, über die die Realität zu erreichen sei.⁷⁸⁵ Yan Lianke skizziert, wie ich meine, das Funktionieren der Selbstzensur sehr treffend, wenn er die mittels der soeben genannten Brücke zu überwindende Kluft zwischen dem Autor-Ich und der Realität beschreibt und von der Unmöglichkeit für den Schriftsteller spricht, „in den innersten Bereich der gesellschaftlichen Realität vorzustößen und bis zum wahrsten Inneren [最真实的内心] des Menschen zu kommen“.

Auf Dauer führt das beim Schreiben dazu, dass es im Innersten jedes Schriftstellers eine Trennwand zwischen dem Selbst [ziwo 自我] und der Realität gibt. Beim Schreiben läuft es Stück für Stück darauf hinaus, dass dem Selbst eine Kontrolle [guanli 管理] und dem Instinkt eine Überprüfung [shenyue 审阅] auferlegt wird.⁷⁸⁶

Die mittels der Elemente des märchenhaft-mythologischen Realismus neu geschaffene Form der Wahrheit ist nach Yan Lianke eine, die sich durch eine besondere Sensualistik auszeichnet.⁷⁸⁷

Wir erinnern uns, dass Liu Zaifu in dem Kapitel über den ersten chinesischen Literaturnobelpreisträger Gao Xingjian als Vertreter eines „extremen Realismus“ 极端现实主义 bezeichnet hat, welcher sich dadurch auszeichne, dass er Realismus ohne jede Form der Beschönigung betreibe. Mo Yan ist mit seiner Literatur sicherlich nicht weniger „extrem“. Es wird in der Folge zu prüfen sein, welcher Ansatz bei der Beschäftigung mit der Realität der beiden Nobelpreisträger gangbarer erscheint: hier der auf Teilnahme am erzählerischen Bewusstseinsvorgang setzende Gao Xingjian, dort der durch Schaffung einer eigenen Ästhetik um Ergriffenheit des Lesers bemühte Mo Yan.

784 Vgl. ebd., S. 207.

785 Vgl. ebd., S. 213.

786 Vgl. ebd., S. 208 f.

787 Als literarische Beispiele, in denen laut Yan Elemente des märchenhaft-mythologischen Realismus auftauchen, führt er Yu Huas Roman *Brüder* 兄弟 und Su Tongs *Flußufer* 河岸 an. Vgl. ebd., S. 210. Vor allem aber nennt er seinen eigenen Roman über den Großen Sprung und die Hungerkatastrophe in den 1950er-Jahren, der 2010 unter dem Titel *Vier Bücher* 四书 erschienen ist und im letzten Kapitel besprochen wird. Die großen literarischen Vorläufer für diese Form des Realismus in der traditionellen Literatur Chinas sieht Yan in *Reise in den Westen* und *Liaozhai zhiyi*. Vgl. ebd., S. 215 f.

12.2 Leben und Werk

Wie nähert man sich biografisch einem Schriftsteller vom Format Mo Yans? Im Westen ist Mo Yan wohl aufgrund vieler Übersetzungen seines Werkes ins Deutsche, Englische und Französische usw. und nicht zuletzt dank des Einflusses des Films der wohl am längsten in der Wahrnehmung durch ein größeres Publikum gebliebene Schriftsteller Chinas in der Gegenwart. Andere Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus China mögen vielleicht nicht minder produktiv sein und ebenso anspruchsvolle Literatur anfertigen, doch bleibt das Interesse zumindest der Leser im Ausland eher momenthaft. Mo Yan dagegen hat – begünstigt freilich durch namhafte Übersetzer – im Westen nicht nur eine Stimme, er hat auch ein Publikum. Trotz dieser Beständigkeit einer literarischen Präsenz bleiben freilich doch recht große Lücken in dem Bild, das man sich von Mo Yan machen kann. Es gibt etwas seltsam Diffuses, das sich nur schwer zu einem Ganzen formt. Dass Mo Yan im Rahmen von Ereignissen wie der Frankfurter Buchmesse 2009 oder der Verleihung des Literaturnobelpreises 2012 ins Licht der Weltöffentlichkeit gerückt wurde, hat – streng genommen – nicht das Verständnis für seine Person und sein Werk verstärkt, sondern, so meine These an dieser Stelle, die Fremdheit ihm gegenüber eher vertieft. Mo Yan, so viel darf wohl mit einiger Sicherheit gesagt werden, ist einer jener Autoren, die vor allem über ihr Werk und weniger über das, was sie bei verschiedenen Gelegenheiten über sich preisgegeben haben, wahrgenommen werden wollen. So verweist Mo Yan immer wieder gerne darauf, dass er mit Bezug auf eine bestimmte Frage doch schon an dieser oder jener Stelle etwas *geschrieben* habe. Konfrontiert mit dem Hinweis auf die deutlichen politischen Bezüge in seinem Werk, erklärt Mo Yan, dass Autoren sich nicht direkt in der Politik zu engagieren und Stellungnahmen zu politischen Fragen abzugeben hätten. Vielmehr macht er politische Beteiligung am Problem der eigenen Persönlichkeit fest. Sich selber hält er nicht für jemanden, der die Eignung zu politischem Engagement besitzt. Es entspreche nicht seinem Wesen – so Mo Yan –, „mit nicht-literarischen Mitteln die Rolle des gesellschaftlichen Gewissens zu spielen oder als Sprecher der Gesellschaft aufzutreten“.⁷⁸⁸ Ihm genüge das Bewusstsein, sich dem gemeinen Volk (*laobaixing*) zugehörig zu fühlen und sich literarischer Mittel zum Ausdruck zu bedienen: „Ich bediene mich der Erzählkunst, um meiner Einstellung zur gesellschaftlichen Realität, meiner Kritik gegenüber den Mächtigen und meinem Mitgefühl für die Schwachen in vollem Umfang Ausdruck zu verleihen.“⁷⁸⁹ Mo Yan führt Romane wie *Knoblauchrevolte* und *Schnapsland* an, um schließlich festzustellen: „[...] meine politischen und historischen Auffassungen sowie meine umfassenden Ansichten zur Gesellschaft sind in meinen Romanen lückenlos offenbar geworden.“⁷⁹⁰

Man kann sich letzten Endes des Eindrucks nicht erwehren, dass Mo Yan sich lieber hinter seinem umfangreichen Werk verschanzt, anstatt mittels einer radikalen Selbstoffenbarung ein für alle Mal Klarheit zu schaffen. Die Gründe hierfür werden – so meine nächste These – in der Herkunft des Schriftstellers ebenso zu suchen sein wie in seiner

788 Vgl. zu dem Zitat Mo Yan 2012a, S. 221.

789 Ebd.

790 Ebd., S. 222.

engen Beziehung zu dem System in China, dem er nach Lage der Dinge viel verdankt. Gemessen an westlichen Maßstäben handelt es sich bei Mo Yan um einen – so drastisch sollte man das durchaus einmal formulieren dürfen – vom Staat gepöppelten Autor und nicht um einen nach Distanz und „Wahrheit“ strebenden Intellektuellen. Dennoch wäre es sicherlich nicht richtig, Mo Yan als Mitläufer und unkritischen Jasager zu bezeichnen. Er ist – trotz aller Systemtreue – ein auch in seiner Heimat umstrittener Schriftsteller.⁷⁹¹ Innerhalb der Spielräume, die sich ihm bieten, spielt Mo Yan allerdings in der chinesischen Gegenwartsliteratur schon seit geraumer Zeit und nicht erst seit der Verleihung des Nobelpreises eine Sonderrolle. Seine Stellung innerhalb der Literaturszene ebenso wie sein literarisches Werk definiert sich aus dem Anspruch auf eine Außenseiterrolle. Mo Yan hat sich bei passenden Gelegenheiten immer wieder dem Anspruch auf Vereinnahmung dadurch zu entziehen versucht, dass er sich als Volkschriftsteller und nicht als „Schriftsteller für das Volk“ bezeichnete. Als sein literarisches Credo führt er in dieser Hinsicht an: „Ich bin kein Schriftsteller, der sich einer Strömung anschließt, keiner, der modische Literaturthemen bedient.“⁷⁹² Für wen aber schreibt Mo Yan letzten Endes, an wen richtet er sich mit seiner Literatur und wie will er sich und sein Werk in den immer noch stark ideologisch besetzten Themenfeldern verstanden wissen? Es fällt gerade bei der Beschäftigung mit Untersuchungen chinesischer Literaturwissenschaftler und ganz besonders den Arbeiten über *Sandelholzstrafe* auf, wie stark ideologisch-politisch ausgerichtet die Stellungnahmen in Bezug auf Mo Yans Werk weiterhin sind und wie wenig dagegen rein künstlerisch-literarische Maßstäbe eine Rolle spielen. Der zentrale Begriff ist dabei meiner Meinung nach der nur schwer zu übersetzende Terminus *minjian* 民间, der zunächst vage mit „volkstümlich“ wiederzugeben wäre. Mo Yan selbst hat gelegentlich auf die Vieldeutigkeit des Begriffs und viele für ihn offene Fragen hingewiesen, doch versteht er ihn im Kern selbstverständlich nicht i. S. v. „folkloristisch“, sondern eher im Sinne einer Abgrenzung von einem vom herrschenden gesellschaftlichen System vorgegebenen und seitens des Staates kontrollierten künstlerischen Kodex.⁷⁹³ Sein eigenes literarisches Verständnis von „Volkstümlichkeit“ definiert Mo Yan mit folgenden Worten: „Meine Werke dienen dazu, meine eigenen Auffassungen auszudrücken, ich schere mich nicht um vorgegebene Trends, schreibe so, wie es mir passt. Das ist eine verhältnismäßig reine Form

791 So finden sich zum Beispiel immer wieder Hinweise auf die Instrumentalisierung Mo Yans durch den Westen. Kritiker aus seiner Heimat haben Mo Yan gerade deshalb gerne als „Verräter“ abgestempelt, weil er mit seiner Literatur das kritische China-Bild im Westen bediene. So wurde ihm etwa vorgeworfen, in einigen seiner Romane wie *Fengru Feitun* Ausländer – ja selbst Russen und Japaner (!) – zu verehren und Chinesen schlecht zu machen. Zu diesbezüglich interessanten Quellen und Internetangaben vgl. die Angaben auf S. 102 bei Ouyang 2013.

792 Vgl. zu dem Zitat Mo Yan 2012a, S. 144.

793 Traditionell hängt in der volksrepublikanischen Literaturwissenschaft die Verbindung von „volkstümlich“ mit dem Status und der Einstellung eines Autors zu den Menschen zusammen. Wer sich – sei es sprachlich, stilistisch oder vom politischen Standpunkt her – über die Allgemeinheit stellte, so Mo Yan, galt nicht als „volkstümlich“, sondern wurde als „elitär“ abgetan. Vgl. ebd., S. 181.

des volkstümlichen Schreibens.⁷⁹⁴ Volkstümlichkeit hat nach Mo Yan demnach viel mit „Würde-Bewusstheit“ 人格的觉醒 zu tun. Außerdem sei entscheidend das Maß an Individualität 个性.⁷⁹⁵

Unter welchen Schwierigkeiten sich Mo Yan als Autor eine ganz eigene Position erarbeitet hat und mit seinem Werk Beachtung verdient, das soll das Ziel der folgenden Ausführungen sein.⁷⁹⁶ Mo Yan, der mit richtigem Namen eigentlich Guan Moye 管谟业 heißt,⁷⁹⁷ kam am 17. Februar des Jahres 1955 in der Ortschaft Gaomi,⁷⁹⁸ Provinz

794 Vgl. ebd. Mo weist auf viele Missverständnisse bei der Frage des Volkstümlichen hin. So fragt er etwa, ob Volkstümlichkeit nur damit zu habe, ob man auch über das Leben der Bauern schreibe. Sei es nicht volkstümlich, wenn Wang Anyi in *Lied des Kammers* (Changhen ge) über Shanghai spreche? Auch in Werken von Wei Hui und Mian Mian gebe es Volkstümliches.

795 Vgl. ebd., S. 181 f.

796 An biografischem Material über Mo Yan gibt es in westlichen Sprachen bislang recht wenig. Der vor Kurzem auf Deutsch erschienenen Ausgabe (Mo Yan 2014) liegt als Originalausgabe die 2010 bei Seagull Books in London veröffentlichte und seinerzeit von Howard Goldblatt ins Englische übertragene Fassung mit dem Titel *Change* zugrunde. Für Martina Hasses Übersetzung aus dem Chinesischen, deren deutscher Untertitel „Eine Erzählung aus meinem Leben“ einen deutlichen autobiografisch gemeinten Hinweis gibt, wird keine eigene chinesische Quelle genannt. Das chinesische Original ist im Jahr 2009 erschienen in Heft Nr. 10 der Zeitschrift Renmin wenxue 人民文学 unter dem Titel „Wandel“ 变. Ein Nachdruck findet sich in Mo Yan 2012 f, S. 410–455.

Die vorstehend angeführte deutsche Buchausgabe ist biografisch locker aufgemacht und bietet nur einige Bezüge zu Mo Yans Heimatstadt und bestimmten Personen in seinem Umfeld. Die behandelten Episoden stützen sich weitgehend auf bereits vorhandene chinesischsprachige Veröffentlichungen. Besonders störend erscheint mir an dem Bändchen von gerade etwas mehr als hundert Seiten die inhaltliche Gewichtung (es wird mehr über die Begeisterung Mo Yans für einen alten Armeelaster als für die Literatur berichtet) und die Zeit, von der die Rede ist. So bleiben große zeitliche Lücken in diesem autobiografischen Versuch. Die Einflüsse durch die teilweise dramatischen gesellschaftlichen Veränderungen, die China nach dem Ende der Kulturrevolution 1976 durchmachte, werden so gut wie nicht thematisiert.

797 „Mo Yan“ wird oft übersetzt als „der Sprachlose“ oder „der Schweigende“. Berücksichtigt man jedoch Angaben des Autors zu seiner Biografie (insbesondere Aussagen über die Kindheit und Erlebnisse in der Schule), so sollte man das gewählte Pseudonym nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit seinem vorsichtigen Auftreten als Schriftsteller eher als Selbstermahnung i. S. v. „besser nicht zu viel sagen“ auffassen.

798 Die regelmäßige Bezugnahme auf seinen Heimatort Gaomi und seine Umgebung in Mo Yans Geschichten hat in der Literaturwissenschaft zu verschiedenen Deutungen geführt. Eine aufschlussreiche Deutung, die zudem ein Hinweis auf die in Mo Yans Werk oft verschwimmenden Grenzen zwischen Spiel und Verschlüsselung ist, wird bei Ylva Monschein angeführt. Dort ist von der homonymen Verwertung des Namens seiner Heimat in mehrerlei Hinsicht die Rede, so etwa als „denunzieren“ gaomi 告密, aber auch als Akronym für „höchste Geheimhaltungsstufe“ gaodu baomi 高度保密 – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass Mo Yan in der Armee u. a. Mitarbeiter des Geheimdienstes gewesen sein soll. Vgl. Monschein 2013, S. 8.

Shandong, zur Welt.⁷⁹⁹ Zwar entstammte Mo Yan einem bäuerlichen Milieu, doch verhinderte der Status der Familie, die nach 1949 als „wohlhabende Mittelbauern“ eingestuft worden war, ebenso wie die 1966 einsetzende Kulturrevolution eine umfassendere Schulbildung. Nach der fünften Grundschulklasse wurde ihm der weitere Besuch der Mittelschule verweigert, Mo Yan musste heimkehren und Feldarbeit verrichten, die schlechte Behandlung seitens der Schule schädigte nicht nur sein Ansehen, sondern auch das der Familie und der Kommune, zumal er sich bei der Feldarbeit ungeschickt anstellte. Man ließ ihn an einer abgelegenen Stelle das Vieh hüten, Mo Yan blieb für sich. Immer wieder plagte der Hunger den Jugendlichen, der vermeintliche Diebstahl einer Karotte auf dem Feld der Produktionsbrigade, die mit der Durchführung eines Wasserbauprojekts beschäftigt war, wurde zu einem Politikum aufgebauscht. Die Folgen dürften Mo Yan traumatisiert haben: Er wurde festgenommen, und die Leitung der Baustelle ordnete eine Massensitzung an, auf der der zwölfjährige Mo Yan einer Kritikversammlung ausgesetzt wurde. Vor dem Antlitz des Großen Vorsitzenden Mao Zedong kniend, versicherte Mo Yan unter herzerreißendem Schluchzen, nie wieder ein derartiges „Verbrechen“ zu verüben. Ein älterer Bruder schaffte Mo Yan heim, wo er eine Prügelstrafe des Vaters über sich ergehen lassen musste. Die hier geschilderten Erlebnisse als Jugendlicher hat der Autor in die bekannte Erzählung „Die durchsichtige Karotte“ (透明的红萝卜, 1986) einfließen lassen.⁸⁰⁰ Die verschiedensten Erlebnisse während der Kulturrevolution bilden den roten Faden in Mo Yans Biografie. Aus den Angaben in den verstreuten autobiografischen Texten und Äußerungen in Interviews lässt sich eine Traumatisierung durch die Vorfälle erkennen. Die Zeit seiner Jugend wirkt trotz aller Ferne und Fremdheit prägend.⁸⁰¹

Im literarischen Werk Mo Yans, das im Laufe der Jahrzehnte entstanden ist, gibt es eine Anzahl sehr reflektierter Darstellungen über die Zeit der Kulturrevolution. Mit seinen Gedanken über die Rolle Maos bewegt sich Mo Yan dabei zwar innerhalb eines abgesicherten Diskurses, doch darf er es sich als mutige Äußerung eines Intellektuellen anrechnen lassen, wenn er öffentlich auf Maos unheilvolles Wirken in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre hinweist. Mo Yan kann es nicht um eine „persönliche Abrechnung“ mit Mao gegangen sein, doch er brachte in einem auf das Jahr 1997 datierten

799 In zahlreichen Publikationen taucht 1956 als das Geburtsjahr Mo Yans auf, auch die Innenseite des Bandes Mo Yan 2014 führt dieses Jahr an. In Gesprächen über sein Leben hat Mo Yan gelegentlich darauf hingewiesen, dass er mit Blick auf seine Karriere in der Armee (es ging um die nur bis zu einem bestimmten Alter mögliche Beförderung zu einem Kader – die Rede ist dabei von *tigan* 提干) bis in die späten 1980er-Jahre hinein den 25.3.1956 als Geburtsdatum angegeben hat. Vgl. dazu und zur Richtigstellung mit Verweis auf den 17.2.1955 als das korrekte Datum die Angaben in dem Gespräch mit dem Literaturkritiker Wang Yao, in: Mo Yan 2012a, S. 56 f.

800 Vgl. dazu die Ausführungen bei Ye Kai 2013, S. 295. Siehe dazu weiterhin den auf das Jahr 1998 datierten Text „Meine Zeit an der Mittelschule“ 我的中学时代, in: Mo Yan 2012b, S. 225–228.

801 Vgl. etwa den Bericht über Mo Yans Beteiligung an der Abfassung von Spruchbändern und an dem Entwurf von Parolen und die gleichzeitige Erklärung, bei all diesem Tun eigentlich gar nicht gewusst zu haben, worum es sich bei der Kulturrevolution letzten Endes gehandelt habe. Vgl. Mo Yan 2012a, S. 93.

Text mit dem Titel „Der Tod des Vorsitzenden Mao“ 毛主席老那天 klar zum Ausdruck, dass Maos Tod einen großen Einfluss auf ihn, Mo Yan, gehabt habe und, das darf man wohl hinzufügen, großen Einfluss auch auf das übrige Geistesleben Chinas nach dem Ende der Kulturrevolution. Ohne Maos Tod, so Mo Yan, wäre die ständige proletarisch-diktatorische Revolution weitergegangen, der Klassenkampf wäre fortgeführt worden, und die Literatur hätte anders ausgesehen als in der Gegenwart. Die Literatur, die es bei einem Fortleben Maos gegeben hätte, hätte er, Mo Yan, nicht schreiben können: „[...] wenn Mao heute noch lebte, wäre ich mit Sicherheit niemals ein sogenannter ‚Schriftsteller‘ geworden. Wenn Mao nicht gestorben wäre, wären die Volkskommunen niemals aufgelöst worden und die ehemaligen Kommunemitglieder hätten niemals damit begonnen, auf eigene Faust Viehzucht zu betreiben.“⁸⁰² Hier klingt so etwas wie eine Erleichterung an, doch als ein für seine Zeit und seine Umgebung sensibler Schriftsteller bringt Mo Yan durchaus die gemischte Gefühlslage angesichts der Abwägung der Verdienste und Verbrechen Maos zum Ausdruck. Mo Yan drückt ein Gefühl aus, das man heute noch in großen Teilen der Gesellschaft Chinas und dort vor allem unter den Angehörigen der Generation Mo Yans und den noch älteren Menschen antrifft. „Viele Menschen“, so schreibt Mo Yan, „empfinden es nicht als lachhaft, den Vorsitzenden Mao einst wie einen Gott verehrt zu haben; viele Menschen, wenigstens nehme ich das so wahr, empfinden bei dem Gedanken an Mao eine gewisse Verehrung. Nach Mao wird es in China niemals mehr so wie zu seinen Zeiten sein, dass nämlich das Leben oder der Tod eines einzelnen Menschen das Schicksal von zig Millionen Menschen bestimmt.“⁸⁰³

Noch weit prägnanter scheint mir freilich in Hinsicht auf die Beschäftigung mit der Kulturrevolution ein kleiner Text mit dem Titel „Blick zu den Sternen“ 望星空 aus dem Jahr 1995 zu sein, bei dem es sich um eine „Mao-Fantasie“ handelt. Mo Yan prangert darin den Personenkult um Mao an, in dem der „große Führer“ auch mit der Sonne und den Sternen verglichen wurde. Klare Kritik an Mao übt Mo Yan daran, dass er Gegner unter seinen ehemaligen Gefährten mundtot machte, der politischen Verfolgung aussetzte. Das ist die eine Seite. Die andere ist die von Mo Yan ebenfalls angeprangerte Phrasendrescherei. Er zitiert einige ideologische Phrasen aus den Sechzigerjahren, in denen es um Dinge wie „Freiheit“ und „Fortschritt“ in China geht, doch er macht die Einseitigkeit dieser Propaganda klar, denn Hinweise auf die Freiheit und den Fortschritt anderswo auf der Welt – etwa die Mondlandung der US-Raumfahrer 1969 – seien gegenüber der Öffentlichkeit in China verschwiegen worden. Mo fragt, mit was für einem Gesichtsausdruck Mao und sein Gefolge damals wohl vor einem der wenigen Fernsehapparate in China gesessen haben, um sich die Szenen der Mondlandung auf dem Bildschirm anzusehen:

Woran dachten sie wohl? Damals, zu einer Zeit, da Hunderte von Millionen einfache Menschen hungernd die „fortlaufende Revolution unter der Diktatur des Proletariats“ durchführten; da Liu Shaoqi in einem Gefängnis von Kaifeng auf den

802 Zu dem Text vgl. ebd., S. 159–167, das Zitat findet sich auf S. 161.

803 Ebd., S. 167.

Tod wartete; da Millionen von Soldaten der Volksbefreiungsarmee an der chinesisch-sowjetischen Grenze konzentriert waren, um in den Kampf mit dem „neuen Zaren“ einzutreten.⁸⁰⁴

Man kann eine solche Bemerkung und den darin zum Ausdruck gebrachten Wunsch, das Gegebene zu hinterfragen, ohne Schwierigkeiten auch auf die heutige Zeit münzen, denn die Zeit der Kampagnen und der politischen Schulungen ist ja alles andere als vorbei.

Mo Yans literarisches Werk beruht – um diesen kleinen Einschub hier vorzunehmen und die vorstehenden Ausführungen zusammenzufassen – auf einer eigenen Poetik, die sich aus Erfahrungen (Mo Yan nennt vor allem Gefühlserfahrungen) und dem Bewusstsein für Kunst speist und im künstlerischen Ausdruck eine neue Form annimmt.⁸⁰⁵ Die wohl prägendsten persönlichen Erfahrungen, auf die sich Mo Yan beruft und die sein literarisches Schaffen stark beeinflusst haben, sind Gewalt und Hunger. „In einer unnormalen Gesellschaft“, so schreibt der Autor an einer Stelle, „gibt es keine Liebe. Die Umgebung macht einen grausam und gnadenlos.“⁸⁰⁶ „Natürlich bedeutet die Erfahrung des Hungerns nicht, dass jemand unbedingt ein guter Schriftsteller wird. Doch der Hunger hat aus mir einen Schriftsteller gemacht, der ein tiefes Bewusstsein für die menschliche Existenz besitzt.“⁸⁰⁷ Man sollte es Mo Yan durchaus abnehmen, wenn er für sich in Anspruch nimmt, sein literarisches Werk auf der Grundlage von Erfahrungen aus einem humanistischen Begehren heraus verfasst zu haben: „Ich bin in Hunger und Einsamkeit groß geworden. Dabei habe ich immer wieder in großem Umfang Leid und Unrecht unter den Menschen gesehen. Das hat mein Herz mit Mitgefühl gegenüber der Menschheit und mit Wut angesichts der Ungerechtigkeit in der Gesellschaft erfüllt. Ich konnte daher keine anderen Romane als eben diese verfassen.“⁸⁰⁸

Dass in vielen von Mo Yans Werken Empörung über das weiter in der Gesellschaft vorhandene Unrecht zu spüren ist, wird vielen Lesern nicht entgangen sein. Problema-

804 Zu dem Text siehe ebd., S. 88–89, das Zitat findet sich auf S. 95.

805 Vgl. den Text Mo Yan: „Überschreitung der Heimat“ 超越故乡, in: Mo Yan 2012c, S. 226–254 (der Text ist datiert auf das Jahr 1992). In der Bemerkung wird auch deutlich, wie sehr es Mo Yan um einen künstlerischen Ausdruck bei der literarischen Beschäftigung mit seinen Erlebnissen geht. Dass es Mo Yan darauf ankam, nicht in den Verdacht zu geraten, dem Leser eine Lüge aufzutischen, zeigt sein Versuch einer Klarstellung zum Begriff des „Magischen“, mit dem sein Werk früh in Verbindung gebracht worden ist. Mit Bezug auf seine frühen Erzählungen erklärt der Autor, hier keine „Magie zu spielen“ 玩儿什么魔幻 (i. S. v. die Leser zu täuschen, ihnen etwas vorzugaukeln). Vielmehr gehe es ihm um Betroffenheit und die Echtheit von Gefühlen. Vgl. dazu Mo Yan: „Mein Grab“ 我的墓 (Vorwort aus dem Jahr 1986 zu dem Erzählband *Explosion* 爆炸), in: Mo Yan 2012c, S. 195–200, zit. S. 198 f.

806 Mo Yan 2012c, S. 244.

807 Vgl. hierzu die Bemerkungen in Mo Yan: „Hunger und Einsamkeit sind die Reichtümer, auf denen mein Schaffen beruht“ 饥饿和孤独是我创作的财富, in: ebd., S. 274–282 (Text basiert auf dem Manuskript einer Rede an der Stanford University 2000), zit. nach S. 277.

808 Ebd., S. 280.

tischer ist da schon der Anspruch auf Mitgefühl angesichts der unzähligen Gewalt und des schwierigen Heldenbilds in seinen Büchern. Echtes „Mitleid“ 怜悯, das Mo Yan auch für die Figuren in *Sandelholzstrafe* beansprucht (doch kann man dies sicher auch auf viele seiner anderen Werke anwenden), heißt Mo Yan zufolge nicht nur, Mitleid mit den Guten zu haben, sondern auch Mitleid mit den Bösen. Mo Yan möchte *Sandelholzstrafe* als „Buch des Mitleids“ verstanden wissen. Doch er prophezeit, dass viele Leser weder *Sandelholzstrafe* noch andere seiner Romane verstehen würden, und er führt diese Leser im Folgenden an: Menschen, die noch kein Leid durchgemacht haben; Menschen, die sich für vollkommen halten; Menschen, die es nicht wagen, den Blick auf die dunklen Seiten der Kultur Chinas zu richten; Menschen, die es nicht wagen, den Blick auf das Böse in der menschlichen Natur zu richten usw.⁸⁰⁹

Nach Jahren unterschiedlicher Tätigkeiten auf dem Lande wurde Mo Yan schließlich 1973 als Hilfsarbeiter von der örtlichen Baumwollmanufaktur aufgenommen.⁸¹⁰ Da trotz vorhandener Begabung eine Empfehlung für den Besuch einer Universität angesichts des Status als wohlhabender Mittelbauer aussichtslos erschien, bemühte sich Mo Yan ab 1973 um eine Aufnahme in die Volksarmee – ein Weg übrigens, der ihn mit anderen Gegenwartsschriftstellern wie dem weiter oben bereits genannten Yan Lianke verbindet. Dass die Musterung trotz körperlicher Eignung mehrmals erfolglos verlief, hatte ebenfalls mit Mo Yans aus offizieller Sicht „zweifelhaftem“ politischen Familienhintergrund zu tun.⁸¹¹

Es ist müßig, darüber zu spekulieren, inwieweit dieser Status des gesellschaftlichen „Sonderlings“ auch Mo Yans Werk beeinflusst hat. Auf jeden Fall fällt auf, dass der Autor ein weit differenzierteres Bauernbild entwirft, als es in der Literatur nach 1949 üblich gewesen ist. Mo Yan darf angesichts seiner bäuerlichen Herkunft zweifelsohne eine besondere Kompetenz bei der literarischen Beschäftigung mit der Lage der Menschen auf dem Land für sich beanspruchen. Vertrautheit, Nähe, sprachliches Einfühlungs- und Ausdrucksvermögen – das sind vielleicht die wichtigsten Faktoren, die Mo Yan zu dem Schriftsteller machten, der er ist. Nicht zu vergessen freilich eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber dem Schmerz 痛苦 über die weiterhin schlimmen Zustände auf dem Lande („Obwohl ich in meinen Romanen über den Schmerz schreibe, gibt es eine Form von Ausgelassenheit und des Rummels“)⁸¹².

Erst durch die Inanspruchnahme besonderer Beziehungen und dank einer Reihe von wichtigen Empfehlungen gelang es Mo Yan, 1976 in die Armee aufgenommen zu werden. Im Kreise seiner Kompanie machte er sich im Laufe der Zeit zunächst als politischer Instrukteur einen Namen, am Technischen Kolleg der VBA in Zhengzhou setzte er wenig später seine Lehrtätigkeit in den Fächern Philosophie, politische Öko-

809 Vgl. Mo Yan: „Zur Bewahrung der Würde des Romans“ 捍卫长篇小说的尊严, in: Chen Xiaoming 2013, S. 183–188 (Artikel aus 2006, auch als Vorwort der verwendeten Ausgabe von *Sandelholzstrafe*), hier nach den Ausführungen auf S. 184 f.

810 Eine knappe Übersicht mit Ausführungen zu den Erlebnissen und zur Behandlung während der Schulzeit findet sich auch in: Mo Yan 2014, S. 7–32.

811 Der negative Eindruck wurde noch dadurch verstärkt, dass ein Onkel der Familie Großgrundbesitzer gewesen war. Vgl. Mo Yan 2012a, S. 58.

812 Vgl. dazu den auf Gespräche mit dem japanischen Literaturnobelpreisträger von 1994, Kenzaburō Ōe, zurückgehenden Text, in: Mo Yan 2012d, hier zit. S. 40.

nomie und wissenschaftlicher Sozialismus fort. Der Ausgang dieser Anstrengungen blieb geraume Zeit ungewiss, denn die Ernennung zum Kader sowie die Aufnahme in die KPCh unterlagen einem äußerst schwierigen und mit aufwendigen internen Prüfungen verbundenen Prozess. Die entsprechende Beförderung erfolgte schließlich 1982. Glaubt man seinen Ausführungen, so war es der Umstand, dass sich Mo Yan geraume Zeit über kaum Hoffnungen auf einen beruflichen Aufstieg machte, dass er zum Ende der 1970er-Jahre mit dem Schreiben begann.⁸¹³ Neben einer gewissermaßen natürlichen Liebe zur Literatur dürften dabei auch die nicht unbeträchtlichen Honorare eine Rolle gespielt haben, die in den frühen 1980ern für literarische Veröffentlichungen von den Verlagen gezahlt wurden.⁸¹⁴

Zwei Jahre nach seiner 1982 endlich erfolgten Ernennung zum Offizier bestand Mo Yan im Herbst 1984 die Prüfung zur Aufnahme in die Abteilung für Literatur der VBA-Kunstakademie 解放军艺术学院文学系, wo ihm das Studium der Literatur ermöglicht wurde.⁸¹⁵ Mo betonte immer wieder die Bedeutung dieses Schrittes für seine weitere Entwicklung zum Schriftsteller. Damit war wohl vor allem die Hervorbringung eines Gefühls für gute Literatur verbunden, und zwar nicht zuletzt durch die erstmalige Begegnung mit den Literaturen aus anderen Teilen der Welt. Vor allem William Faulkner und Gabriel Garcia Márquez spielten dabei eine wichtige Rolle, wie Mo Yan selber sagt.⁸¹⁶ Durch kritische Betrachtung des eigenen Werkes wuchs nach und nach das Bewusstsein, wie „Heimat“ und das Leben dort literarisch zu vermitteln wären. Mo Yan wurde dabei klar, dass man auch über das schreiben konnte, was man nicht selbst erlebt hatte. Vor diesem Hintergrund begann er zur Mitte der 1980er-Jahre damit, Werke über die Zeit des Krieges während der 1930er-Jahre in seiner Heimat zu verfassen. 1985 erschien eine ganze Reihe recht unterschiedlicher Erzählungen Mo Yans in diversen Literaturzeitschriften. Unter den in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre aktiven Avantgardeschriststellern erwarb sich Mo Yan bald einen besonderen Ruf, wobei ihm zweifelsohne auch ein wenig das Glück half. Die 1984/85 verfasste Novelle *Rote Hirse* (红高粱, oft auch übersetzt unter dem Titel „Rotes Kornfeld“) erschien im März 1986 in der damals maßgeblichen Literaturzeitschrift *Renmin wenxue* und wurde mit einem nationalen Literaturpreis bedacht. Die Novelle fand ebenso das Lob von Wang Meng, dem verantwortlichen Herausgeber und zwischen 1986 und 1989 im Amt befindlichen Kulturminister. Aufgrund der Empfehlungen und der positiven Kritik entstanden zu *Rote Hirse* insgesamt vier Fortsetzungen, bevor 1987 die Romanversion *Der Rote-Hirse-Clan* 红高粱家族 erschien. Das positive Echo auf den Roman wurde noch verstärkt durch den in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Zhang Yimou 张艺谋 entstandenen gleichnamigen Film *Rotes Kornfeld*, der auf der 38. Berlinale 1988 mit dem Goldenen

813 Vgl. dazu die biografischen Angaben im Anhang Nr. 2 bei Ye Kai 2013, hier vor allem die Einträge Nr. 14–16 auf S. 296.

814 Die ersten Veröffentlichungen kommen in den Jahren 1981 und 1982 heraus. In der Zeitschrift *Lotustee* 莲池 Nr. 5/1981 erscheint „Dichter Regen in einer Frühlingsnacht“ 春雨雨霏霏, in Nr. 2/1982 „Der hässliche Soldat“ 丑兵. In Nr. 5/1982 wird „Wegen der Kinder“ 因为孩子 publiziert.

815 Vgl. die Angaben in: Mo Yan 2014, S. 76.

816 Vgl. Mo Yan: „Ich und Übersetzungen“ 我与译文 (datiert auf 1998), in: Mo Yan 2012b, S. 229–233.

Bären ausgezeichnet wurde.⁸¹⁷ Zhang Yimou hatte Mo Yan im Sommer 1986 in seinem Quartier aufgesucht und konnte den Schriftsteller dazu bewegen, das Drehbuch für den Film zu verfassen.⁸¹⁸ Im Herbst 1988 erhielt Mo Yan die Zulassung zum Masterstudium im Fach Literatur, die Seminare wurden gemeinsam von der Normal University in Peking und der ebenfalls in der Hauptstadt angesiedelten Lu-Xun-Akademie angeboten.⁸¹⁹

Mo Yan kam in den 1980er-Jahren fraglos die vorübergehende Aufbruchsstimmung in China zugute. Die 1983/84 angeordnete Kampagne gegen „geistige Verschmutzung“ 精神污染 war bestrebt, gegen die Einflüsse von außen vorzugehen, doch verhinderte sie nicht, dass weiterhin viel an Literatur und Philosophie vor allem aus westlichen Sprachen übersetzt wurde. Schriftsteller und Intellektuelle verschlangen diese Bücher, um ihren literarischen Stil zu erneuern und das Denken zu inspirieren. Eine Avantgarde bahnte sich für einige Jahre den Weg und erlangte dabei auch im Westen Bekanntheit. Mo Yan sagt über diese Zeit:

Zum Ende der 1970er-Jahre starb unser Vorsitzender Mao. Die Lage in China wurde eine andere, die Literatur begann sich zu verändern. Doch die Veränderungen waren schwach und langsam, es gab seinerzeit viele Tabuzonen. Zum Beispiel durfte nicht über Themen wie Liebe oder über die Fehler in der Zeit der Kulturrevolution geschrieben werden. Allerdings ist die Leidenschaft der Literatur beim Streben nach Freiheit nicht zu unterdrücken. Die Schriftsteller zermarterten sich das Hirn, wie sie mittels Anspielungen Tabus überwinden konnten. Dies war die Zeit der Wundenliteratur. [...] in fast allen Tabubereichen kam es zu einem Durchbruch. Zahlreiche Schriftsteller aus dem Westen wurden vorgestellt und man ahmte ihre Stile auf verrückte Weise nach.⁸²⁰

Man wird weder Mo Yan noch viele andere Schriftsteller aus seiner Generation verstehen, wenn man nicht den Wunsch nach einer radikalen Abgrenzung von der Vergangenheit berücksichtigt. Gerade der Sprache – und sie spielt in dem Roman *SandelholzstraÙe* eine herausragende Rolle – kam eine große Bedeutung zu. Dazu Mo Yan:

Der literarische Stil einer Zeit [一个时代的文风] steht in enger Verbindung mit dem politischen und gesellschaftlichen Leben. In einer von Gewalt geprägten Gesellschaft wird sich in der offiziellen Sprache [官方语言] viel Gewalt finden. Man kann sogar sagen, dass die Sprache der Gewalt eine Vorreiterrolle für die Gewalt im Leben spielt. In einer revolutionären Epoche nimmt die revolutionäre Sprache einen klaren symbolischen Charakter an. Erst die revolutionäre Sprache führt zu den revolutionären Taten, in der Folge bedingt sich das gegenseitig: Revolutionäre Taten bringen revolutionäre Sprache hervor. Wir müssen uns nur

817 Vgl. dazu Mo Yan 2012a, S. 123 f. Die Novellen-Titel im Einzelnen: 高粱酒, 高粱殡, 狗道, 奇死.

818 Vgl. dazu die Angaben bei Ye Kai 2013, S. 298, in Eintrag Nr. 23 zu Mo Yans Biografie.

819 Vgl. d. Angaben in: Mo Yan 2014, S. 76.

820 Mo Yan 2012c, S. 281.

die Kulturrevolution ins Gedächtnis rufen, und wir kommen zu der Erkenntnis: Sprache steht mit einer Zeit, dem gesellschaftlichen Leben, den politischen Bewegungen und der Revolution in enger Verbindung.⁸²¹

Im Lichte der Ereignisse des Frühjahres 1989, als sich in Teilen der Gesellschaft Chinas ein demokratisches Bewusstsein zu formen begann und diesem Prozess dann ein jähes Ende bereitet wurde, sind die sich bis dahin entwickelnde Atmosphäre und die prägenden Formen der Literatur fraglos in hohem Maße immer wieder idealisiert worden. Mo Yans Wahrnehmung der Zeit hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. So merkt er etwa an, dass die Zeit von der Nachwelt glorifiziert worden sei und dass man als Schriftsteller und Künstler damals nicht notwendigerweise der Ansicht gewesen sei, in einer herausragenden Ära zu leben. Man habe sich beschwert über die ungünstige äußere Lage, über die vielen Verbote, über die konservative Einstellung der älteren Schriftsteller usw. Mo Yan macht einige interessante Bemerkungen zum Mechanismus und zur Wirkung der Zensur, etwa wenn er davon spricht,

[...] dass es zwar einige Tabuzonen für die Literatur geben mag, doch dass die Entwicklung der Literatur damit nicht aufgehalten wird. Das Nichtvorhandensein von Tabuzonen ist beileibe noch kein Garant dafür, dass zwangsläufig großartige Werke entstehen.⁸²²

Ein Großteil der Werke des Nobelpreisträgers muss fraglos im Lichte dieser Äußerungen gesehen werden, aus denen hervorgeht, wie sehr zumindest jene Schriftsteller, die etwas zu sagen haben, die Probleme durch die Zensur im Prozess ihres Schaffens stets mitberücksichtigen. Dass die Ereignisse von 1989 einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklung der chinesischen Gegenwartsliteratur darstellten, hat Mo Yan unmissverständlich klargemacht. („Nach den 1989 vorgenommenen Anpassungen in der gesamten Gesellschaft gab es eine warenwirtschaftliche Orientierung, viele Literaten [*wenren*] widmeten sich dem Geschäftemachen [*xiahai* 下海]. Die Literatur verlor ihren Brennpunktcharakter, geriet an die Peripherie, niemand kümmerte sich mehr um sie.“)⁸²³

Literarisch war das auch für Mo Yan keine einfache Zeit. 1989 fuhr er zum ersten Mal ins Ausland und hielt sich gemeinsam mit einer Delegation chinesischer Schriftsteller in Westdeutschland auf. Im April erschien ein Band mit seinen Kurzgeschichten, im Juni 1989 publizierte er noch eine längere Erzählung mit dem Titel „Dein Verhalten erschreckt mich“ 你的行为使我恐惧, bevor er sich im Winter an die Anfertigung seines Romans *Schnapsland* 酒国 machte. Ein Jahr später, im Sommer 1990, erwarb Mo Yan in seiner Heimat Gaomi ein altes Haus mit einer großen Hofanlage, wo er Blumen pflanzte und die ländliche Umgebung genoss. Zurückgezogen verbrachte er einige Zeit eher orientierungslos, versuchte, sich neu auszurichten, und entwarf Pläne

821 Mo Yan: „Meine literarische Erfahrung: Geschichte und Sprache“ 我的文学经验: 历史与语言, in: Chen Xiaoming 2013, S. 194–205 (Artikel aus 2011), hier zit. nach S. 203.

822 Zit. nach Mo Yan: „Erinnerungen an die ‚Goldenen Zeiten‘“ 回忆“黄金时代”, S. 345. Der auf den 21. Juni 2008 datierte Aufsatz findet sich bei Mo Yan 2012b, S. 341–345.

823 Mo Yan 2012a, S. 136.

für sein weiteres literarisches Werk. Aus Kontakten zu Schriftstellern aus Taiwan, die Mo Yan 1991 bei einer Literaturveranstaltung in Singapur kennenlernte, ging eine Reihe von Kurzgeschichten hervor. Gemeinsam mit einigen Freunden machte er sich im selben Jahr daran, eine sechs Folgen umfassende Fernsehserie unter dem Titel *Alltägliche Frühlingsangelegenheiten der Brüder* 哥哥们的青春往事 anzufertigen, die von einer Filmmanstalt in der Provinz He'nan produziert wurde.

Kurz darauf erschien *Schnapsland*, ein für seine Zeit extrem subversiver Roman, der in der VR China erst ein Jahr nach der 1992 zunächst in Taiwan veröffentlichten Fassung erscheinen konnte. Das Urteil einer Reihe namhafter chinesischer Literaten und Kritiker in Hongkong und den USA fiel positiv aus.⁸²⁴ Der Roman übte eine bis dahin ungewohnt starke Kultur- und Gesellschaftskritik, wobei sich der Autor nicht davor scheute, Seitenhiebe auf die sozialen Verhältnisse in China auszuteilen. Man darf *Schnapsland* darüber hinaus sehr wohl als Beleg für Mo Yans satirische Beschäftigung mit dem politischen Betrieb in China betrachten. Kunstvoll verschränkt der Autor zwei Handlungsebenen. Da ist zum einen die Kriminalerzählung, in der es um die Recherche eines staatlichen Inspektors namens Ding Gou'er geht, der in *Schnapsland* Untersuchungen zu Gerüchten über die Zubereitung von kleinen Jungs als Mahlzeiten für dekadente Beamte anstellt. Zum anderen gibt es den Briefwechsel zwischen dem in *Schnapsland* sich persönlich zu Wort meldenden Mo Yan und einem Autor namens Li Yidou. Letzterer hat ein Werk über *Schnapsland* verfasst und bittet den arri-vierten Schriftsteller um Unterstützung bei der Veröffentlichung. Gegenstand dieser Geschichte ist der Verkauf kleiner Jungen von ihren Eltern an eine Organisation (die sogenannte „Akademie für Feinschmeckerei“), die aus den Kindern aufwendige Mahlzeiten für Kader zubereitet. Man darf annehmen, dass Mo Yan durch diese komplizierte Verschränkung von Fiktion und Realität im Roman eine vielfältige Brechung anstrebte, mit der Gewissheiten hinterfragt werden sollten, um seiner Literatur neue Spielräume zu schaffen. Geboten wurde damit eine Mischung aus gelebter und literarischer Realität. Die beschriebene Inspektionsreise und Li Yidous Geschichte ergänzen sich. Das in Li Yidous Geschichte beschriebene *Schnapsland* ist ein fragwürdiges Paradies, eine Art „Schlaraffenland mit chinesischen Merkmalen“, entstanden nach der Einführung der Reformen in China – eine angebliche Überflusgesellschaft, der es aber an Normen und Vorstellungen von Moral und Sittlichkeit fehlt. In einem dem Parteijargon ange-glichenen Stil werden über lange Passagen hinweg die Vorzüge und materiellen Erfolge im Land gepriesen. Es wird eine radikale Kritik am Reichtum und am Kommunismus samt seiner Lebensart geübt: „Our people now live comfortably, are on their way to becoming well off, and dream of the day when they can call themselves rich. What, you ask, is meant by ‚rich‘? ‚Communism‘, that's what.“⁸²⁵

Vor dem Hintergrund der Zeit seines Erscheinens nimmt vor allem das brisante Opferthema im Roman (gebratene Kinder) eine prominente Stellung ein. Erkennbar ist die deutliche Anspielung auf die Ereignisse vom 4. Juni 1989, als dem zumindest in der Hauptstadt Peking vornehmlich von Jugendlichen und Studenten getragenen

824 Die Bearbeitung erfolgt hier auf der Grundlage der englischen Fassung Mo Yan 2012e. Eine deutsche Version unter dem Titel *Schnapsstadt* erschien im Jahr 2002.

825 Mo Yan 2012e, S. 316.

Wunsch nach mehr Demokratie mittels des Gewalteinsatzes des Militärs ein jähes Ende bereitet wurde.⁸²⁶ Die wichtigste Stelle im Roman ist die Anwesenheit des Inspektors Ding Gou'er bei einem Festmahl, das zu seinen Ehren gegeben wird und bei dem allem Anschein nach ein kleiner Junge zubereitet worden ist. Die Gastgeber streiten jede Verantwortung ab, doch bleiben ihre Aussagen vage. Sie berufen sich dabei auf angebliche Schwüre und Eide, die sie im Namen der Partei abgelegt hätten und in denen sie bekundeten, stets zum Wohle des Volkes zu wirken. Das „Kindermahl“ erscheint als ein vom Herrschaftskollektiv der Partei und ihrer Freunde auf aller Welt abgesegnetes Verbrechen.

Immer wieder finden sich im Roman beißende Kommentare zur gesellschaftlichen Verfassung Chinas, insbesondere zur Rolle der Literatur und zu ihren (Un-)Möglichkeiten im Land. Li Yidous glühendes Bekenntnis zur Literatur und sein Wunsch, mittels der Literatur etwas zum Wandel in der Gesellschaft beizutragen, gipfeln in dem Anspruch, Mo Yan nachzueifern. Lis Schilderungen sind künstlerisch verbrämte Selbstäußerungen von Mo Yan,⁸²⁷ in denen er auch dem Hinweis auf ideologische Konflikte nicht aus dem Weg geht. („Why then should you be permitted to write, and not me? One of the tenets of communism envisioned by Marx was the integration of art with the working people and of the working people with art. So when communism has been realized, everyone will be a novelist.“)⁸²⁸ Mit dem Anspruch, Lu Xun nachzueifern, entwirft Mo Yan in den Worten seines Alter Ego Li Yidou in einer Mischung aus Bitterkeit und Ernüchterung eine neue Form des „grimmigen Realismus“.⁸²⁹ Es scheint nicht aus der Luft gegriffen, wenn man in dem von ihm hier entworfenen Programm des „grimmigen Realismus“ einen ersten Versuch Mo Yans sieht, sich von dem „magischen“ Stil seines Schreibens seit den Achtzigerjahren zu befreien. Auch wenn unter Márquez' Einfluss in Anlehnung an Mo Yans Heimatort mit dem „Dorf nordöstlich von Gaomi“ 高密东北乡 ein magisch-realistischer Handlungsort ähnlich dem Macondo für Dutzende von Romanen und Erzählungen Mo Yans geschaffen worden ist (die chinesische Forschung spricht immerhin von ca. acht bis neun Romanen und mehr als vierzig

826 Lutz Bieg hat darüber hinaus sehr zu Recht den Fokus auf die Themen Gewalt und Kannibalismus in *Schnapsland* gelegt und den Roman als einen „den ‚Kannibalismus‘ Chinas allegorisch/realistisch thematisierenden“ Text bezeichnet. Vgl. Bieg: „Grausame Heimat voller Gewalt: Das ‚Schnapsland‘“, in: Monschein 2013, S. 182–200, hier S. 187. Unabhängig von der im Roman vermittelten Zeitlosigkeit hat Lutz Bieg bei dem erfundenen „Schnapsland“ darauf hingewiesen, dass dieser Ort die Essenz vieler Städte besitze und man in der Brutalität und Verfeinerung im Roman ein „Kennzeichen moderner, entwickelter Gesellschaften“ sehen könne. Vgl. ebd., S. 191.

827 Vgl. dazu die Passagen, in denen der Romanerzähler über seine Beziehung zu Mo Yan Auskunft gibt und in denen man ein Schutzbedürfnis des Autor-Ich erkennen kann. Vgl. Mo Yan 2012e, S. 331 f. Wer ist also Mo Yan? Der Leser soll offensichtlich verwirrt werden, ein Appell, dass jeder – nicht nur der reale Autor und die Figur im Roman – etwas von Mo Yan in sich trägt? („Quickly Mo Yan and I merge into one.“) Siehe ebd., S. 332.

828 Ebd., S. 53 f.

829 Vgl. ebd., S. 55.

Kurzgeschichten), so lässt einiges darauf schließen, dass Mo Yan darum bemüht war und weiterhin ist, alte Einflüsse zu reduzieren und seinen Stil weiterzuentwickeln.⁸³⁰

Ähnlich kritisch wie bei vielen anderen Werken Mo Yans fielen die Reaktionen auf seinen 1995 zunächst als Serie in der Zeitschrift *Dajia* 大家 erschienenen Roman *GroÙe Brüste und fette Hintern* 丰乳肥臀 aus. Anhand der Romanfigur Shangguan Jintong, die aus der Verbindung einer chinesischen Mutter mit einem Missionar hervorgegangen ist, thematisiert Mo Yan die traditionelle Rolle des Katholizismus in seiner Heimat Gaomi. In den Erläuterungen zu seinem Werk betonte Mo Yan dabei gelegentlich die Notwendigkeit einer differenzierten Betrachtung des Wirkens von Missionaren in der Vergangenheit – ein für ein Mitglied der KPCh durchaus mutiges Verhalten. Im Jahr 1895, so Mo Yan, seien Missionare aus Schweden und Norwegen nach Gaomi gekommen. Mit dem Eisenbahnbau 1900 seien entlang der Bahnstrecke mehr und mehr katholische und evangelische Gotteshäuser errichtet worden, im Laufe der Zeit sei eine größere gesellschaftliche Vielfalt entstanden. Der Verfasser weist auf die oft klischeehafte Beurteilung des missionarischen Wirkens hin, wonach gebetsmühlenartig Imperialismus und Ausbeutung, Unterdrückung usw. unterstellt würden. Mo rät an der Stelle zu einer differenzierten Betrachtung und hebt positive Aspekte des missionarischen Wirkens hervor. Als richtig stellt er dabei heraus, dass Missionare oft ein einfaches und karges Leben gefristet hätten.⁸³¹

In China blieb der Roman nach seinem Erscheinen umstritten, Mo Yan musste sich gegen eine Reihe von Angriffen seitens der Leser und Kritiker zur Wehr setzen. Dies führte auch zu Schwierigkeiten mit seiner Arbeitseinheit, der Armee. Auf Druck seiner Vorgesetzten und Kollegen wurde Mo Yan 1996 zur Abfassung eines Briefes an den Verlag gedrängt, in dem er die Einstellung des weiteren Drucks und die Vernichtung der noch nicht ausgelieferten Titel-Bestände verlangte. Im folgenden Jahr verließ Mo Yan nach 21 Jahren die Armee und wurde 1997 Mitarbeiter der Zeitung *Die Staatsanwaltschaft*, die von der obersten staatsanwaltlichen Behörde der VR China herausgegeben wurde.⁸³² Der Roman *GroÙe Brüste und fette Hintern* erhielt einen mit 100.000 RMB dotierten Literaturpreis, der erstmals von der Zeitschrift *Dajia* und dem Tabakunternehmen „Honghe“ – beide in der südchinesischen Provinz Yunnan beheimatet – gestiftet wurde. In den kommenden Jahren wurde Mo Yans Werk in Asien und im Westen immer wieder mit verschiedenen Preisen geehrt, wobei im chinesischen Kontext der im Jahr 2011 für den zwei Jahre zuvor erschienenen Roman mit dem deutschen Titel *Frösche* 蛙 vergebene Mao Dun-Preis sicherlich der wichtigste sein dürfte. In diesem bislang letzten Roman thematisiert der Autor Fragen der in China rigoros durchgeführten staatlichen Familienplanung. Aus zeitlicher Distanz zu den vor allem in den 1980er-Jahren mit zum Teil beispielloser Brutalität umgesetzten bevölkerungs-

830 Vgl. etwa den Hinweis bei der Veröffentlichung des Romans *SandelholzstraÙe*, dass Mo Yan ganz bewusst magisch-realistische Elemente reduziert habe. Dazu ausführlicher Zeng Lijun 2012, S. 121–124.

831 Vgl. dazu die Ausführungen in: Mo Yan 2012a, S. 147 f.

832 Vgl. dazu die Angaben bei Ye Kai 2013, S. 52 und 299. In: Mo Yan 2012a, dort S. 158 mit Hinweisen auf die gewachsenen Widersprüche zwischen seinen und den Anforderungen der Armee.

politischen Maßnahmen wird den Lesern die dramatische Spannung zwischen dem traditionellen Familienideal und den Anforderungen zur Ressourcensicherung in einer sich rasant entwickelnden Gesellschaft verdeutlicht.⁸³³

12.3 Ein „Tanz in Fesseln“. Geschichtsbild und Bauernwelt

Mo Yan ist – wie das in der umfangreichen Literatur zu ihm und seinem Werk bereits gelegentlich hervorgehoben wurde – ein Schriftsteller, der Gründermythen unterminiert.⁸³⁴ Geschichtsschreibung und die Erklärungen aus der Geschichte heraus nehmen daher im Werk Mo Yans eine herausragende Rolle ein. Selbstverständlich sollte man die Erzählungen des Nobelpreisträgers nicht in einem streng historischen Sinne untersuchen. Mo Yan betreibt keine Studien, die weit zurück in die historische Vergangenheit Chinas führen. Vielmehr nutzt er eine Reihe von Abschnitten der chinesischen Geschichte vor allem des 20. Jahrhunderts als Hintergrund, um bestimmte Probleme der Kultur, der Politik und des Wesens der Menschen in seinem Land zu verdeutlichen. Mo Yan problematisiert in seinen Werken fraglos nicht allein das historische Ereignis, vielmehr geht es ihm auch darum, den Umgang mit den Ereignissen in der Geschichtsschreibung bzw. der verordneten amtlichen Literatur zu hinterfragen. Dabei betreibt er auf seine Weise eine wichtige Form der Erinnerungsarbeit. Diese Erinnerungen speisen sich aus ganz verschiedenen Quellen, sie setzen sich mosaikartig aus den unterschiedlichsten Elementen zusammen, wobei Mo Yan eine ganz eigene Mischung aus Amtlichem und Privatem zustande bringt. Mo Yan hat die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn Alltagserlebnisse, die sich so gut wie nie unmittelbar im Anschluss an das Erleben zu Papier bringen lassen, am Ende in Romanen verarbeitet werden, wie folgt umrissen: Erst „wenn sie zu einer Erinnerung geworden sind, lassen sie sich in Erzählungen verwandeln“. Im menschlichen Gedächtnis lassen sich viele hässliche Dinge verschönern; in der Erinnerung bleibt oft nur das Positive und Gute, die hässlichen Dinge, Erniedrigungen usw. werden vom Gedächtnis ausgeklammert oder im Unterbewusstsein gespeichert. Für Mo Yan ergibt sich daraus der Schluss: „[...] nur wenn ein Schriftsteller über selbstkritischen Geist verfügt, ist er in der Lage, diese Dinge hervorzuholen.“⁸³⁵ In zahlreichen seiner Romane und Erzählungen stellt Mo Yan am Beispiel seiner Figuren das individuelle dem kollektiven Gedächtnis gegenüber und hinterfragt dabei immer wieder die „Interpretationsmuster der offiziellen Vergangenheitskonstruktion“.⁸³⁶

Mo Yans Werke haben in dieser Hinsicht also einen ausgesprochen subversiven Ton, mit dem er sich von dem, was „das System“ verlangt, abzuheben versucht. Doch auch im literarischen Schaffen – dies hat Mo Yan betont – ist absolute Freiheit unmög-

833 Vgl. zum Roman ausführlicher Zimmer 2011d.

834 Vgl. dazu Monschein 2013, S. 23.

835 Mo Yan 2012a, S. 172.

836 Vgl. den Beitrag von Pan Lu: „Der Roman Üppiger Busen, dicker Hintern. ‚Ein Buch für die Mutter und die Erde‘. Die Erinnerungsarbeit in Mo Yans Familiensaga“, in: Monschein 2013, S. 223–247. Hier zitiert nach S. 240.

lich. Selbst kreativste Neuerungen unterliegen ihm zufolge den Regeln der Verständlichkeit und der Grammatik („Die Freiheit des literarischen Schaffens ist ein ‚Tanz in Fesseln‘, eine Form der eingeschränkten Freiheit“)⁸³⁷. Mo Yans Romanfiguren sind daher immer wieder Sinnbilder der großen Zweifel, die der Autor in Bezug auf sein Land, seine Menschen und sein System hegt.⁸³⁸ In seinem literarischen Frühwerk hat Mo Yan durchaus an unmittelbaren zeithistorischen Vorkommnissen gearbeitet, fast ist man versucht, von einer literarischen Verwicklung ins politische Tagesgeschäft Chinas zu sprechen. Ein schönes Beispiel dafür ist der unmittelbar im Anschluss an den „Knoblauchstängelzwischenfall“ im Süden der Provinz Shandong im Sommer 1987 innerhalb kurzer Zeit verfasste Roman *Die Weise von den Knoblauchstängeln aus Tiantang* 天堂蒜薹之歌. Im Vertrauen auf einträgliche Geschäfte hatten die Knoblauchbauern der Gegend einen Überschuss produziert, der die Lagerkapazitäten der zentralen amtlichen Ankaufstelle überstieg. Der ins Stocken geratene Knoblauchabsatz verursachte einen Preisverfall, woraufhin die um ihre Existenz fürchtenden Bauern ihrem Ärger mit Plünderungen und Angriffen auf die örtliche Verwaltung Luft machten.⁸³⁹

Die von Mo Yan beschriebene Welt ist also die der Bauern. Jedem, der sich ein wenig mit der chinesischen „Bauernliteratur“ des 20. Jahrhunderts beschäftigt hat, wird bei der Lektüre seines Werkes schnell klar, wie radikal sich Mo Yan von den Klassikern dieses Genres unterscheidet. Namhafte chinesische Schriftsteller aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatten sich immer wieder auf diesem Gebiet versucht und damit Beachtung gefunden. Mao Dun (1896–1981), bekannt geworden u. a. mit seinem Großstadtroman *Shanghai im Zwielicht* (子夜, 1933), eröffnete den Lesern mit seiner 1932/33 erschienenen *Dorf-Trilogie* 农村三部曲 eine Perspektive auf das Leben der Menschen jenseits der Städte. Ding Ling (1904–1986), die Grand Dame aus den Frühzeiten der modernen chinesischen Literatur, hatte mit dem *Tagebuch der Sophia* (莎菲女士的日记, 1927) literarisch etwas vom sich entwickelnden Großstadtbewusstsein einer jungen Frau in China vermittelt. Unter dem Einfluss der politischen Entwicklungen in China in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre schrieb Ding Ling den später umstrittenen Roman *Die Sonne scheint über den Sangqian-Fluss* (太阳照在桑乾河上, 1948), in dem sie die damals in den von den Truppen Maos eroberten Gebieten durchgeführte Bodenreform thematisierte. Gerade Ding Ling mag als ein gutes Beispiel für jene im Aufbruch begriffene junge Schriftstellergeneration in China gelten, die sich Maos Aufruf nach „neuen Schriftstellern“ anschloss, welche gehalten waren, in ihren Werken die revolutionären Veränderungen auf dem Lande zu reflektieren. Seit Maos „Gesprächen über Kunst und Literatur in Yan’an“ 在延安文艺座谈会上的讲话 im Frühjahr 1942 waren allerdings auch jedem Autoren die künstlerischen und ideologischen Grenzen dieser Form von Literatur im Bewusstsein. Streng genommen – und selbst kritische und auf Selbstständigkeit bedachte chinesische Literaturwissenschaftler

837 Mo Yan 2012a, S. 215.

838 Vgl. dazu Chan 2000.

839 Vgl. zu den Ereignissen und der literarischen Bearbeitung durch Mo Yan den Beitrag Monschein 2013, S. 162–181. In den 1990er-Jahren wurde der Roman zunächst nicht mehr nachgedruckt. Er liegt in verschiedenen Ausgaben vor, eine Neuauflage ist auf 2004 datiert.

heben das gelegentlich hervor – handelt es sich bei dieser Form von Literatur um eine Form von „Auftragsliteratur“. Geschaffen wurden oftmals Werke, denen man künstlerischen Wert vor allem in sprachlicher Hinsicht durchaus nicht absprechen kann. Die Beschränkungen dieser Literatur liegen in einer bestimmten Art von „Unvollständigkeit“, einer „Unvollkommenheit“, wenn man so will, insbesondere wenn der politische Auftragshintergrund allzu deutlich zutage tritt. Autoren wie Zhao Shuli (1906–1970) waren darum bemüht, den Bauern in der Literatur ein neues Antlitz zu verleihen, das den politischen Vorgaben entsprach. Was dabei vernachlässigt wurde, waren die Authentizität und Echtheit der Figuren und ihrer Schicksale. Gestrebt wurde nach einer auf „Rundheit“ bedachten Vollkommenheit, die einem Ideal entsprach, ohne der komplexen Wirklichkeit gerecht zu werden.⁸⁴⁰

Die bäuerliche Welt samt ihren Figuren in Mo Yans Büchern könnte also nicht verschiedener von dem sein, was seit den 1940er-Jahren zunächst von Mao und seinen Anhängern gefordert und später im Rahmen der offiziellen Literaturdoktrin des „sozialistischen Realismus“ als Modell des „perfekten Bauern“ in Werken von namhaften Vertretern bäuerlicher Literatur wie Zhao Shuli und Hao Ran (1932–2008) bis in die Zeit der Kulturrevolution hinein gepriesen wurde. Mo Yan idealisiert nicht, er verweigert sich dem „Fortschritt“ und zeigt die Bauern vielmehr in ihrer Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne. Doch nicht nur das, Mo Yan verweigert sich – gespeist aus eigenen Erfahrungen in seiner Heimat – der offiziellen Doktrin und der gesellschaftlichen Klassifizierung. In seinen Werken ebenso wie in autobiografischen Berichten hat Mo Yan immer wieder betont, dass auf dem Lande die kreativsten und fleißigsten Kräfte beileibe nicht unter den einfachen Bauern zu suchen seien, sondern unter den Vertretern der Gutsherren.⁸⁴¹

12.4 Der Nobelkomplex und der Frosch im Brunnen

Aus den einleitenden Bemerkungen zu Mo Yans Biografie wird deutlich, dass sein literarisches Werk ebenso wenig wie sein Auftreten in der Öffentlichkeit kein in sich geschlossenes Bild ergeben, es bestehen vielmehr Widersprüche. Deutlich wird das an der umstrittenen Bewertung der Entscheidung des Nobelkomitees im Jahre 2012, als Mo Yan der Nobelpreis für Literatur zugesprochen wurde.

Mo Yan war zu diesem Zeitpunkt vermutlich der bekannteste chinesische Romancier im Ausland, zumal im Westen. Angesehene Übersetzer wie Howard Goldblatt hatten Mo Yan eine eigene Stimme in fremden Sprachen verliehen. Allerdings gab es unmittelbar nach dem Bekanntwerden der Entscheidung des Nobelkomitees freilich auch Stimmen, die dem vielleicht einflussreichsten Übersetzer der Bücher Mo Yans, dem schwedischen Sinologen Göran Malmqvist, unterstellten, er habe als Juror des Komitees für Mo Yan gestimmt, weil er sich von der Wahl des chinesischen Autors

840 Vgl. dazu die Ausführungen bei Ye Kai 2013, S. 138.

841 Vgl. ebd., S. 135.

finanzielle Vorteile versprach.⁸⁴² Wie dem auch sei, weltweit dürfte es vor allem der Arbeit eifriger Übersetzer zu verdanken gewesen sein, dass Mo Yan über einen kleinen Kreis von Experten der chinesischen Literatur hinaus auch eine Gemeinde treuer und teils recht prominenter Leser – man denke an Martin Walser – besaß. In China genoss Mo Yan den Ruf, das Aushängeschild der modernen chinesischen Literatur zu sein. War es Eitelkeit, Dankbarkeit oder Loyalität, dass Mo Yan sich – so scheint es wenigstens auf den ersten Blick – auch immer wieder zu einem Werkzeug für Chinas offizielle Anstrengungen machen ließ, „international den Anschluss zu finden“ 与国际接轨 und „den Schritt nach draußen zu tun“ 走出去, um hier nur zwei der ganz prominenten Kampagnen aus den vergangenen beiden Jahrzehnten zu erwähnen, die Chinas Kultur und Literatur betrafen? Mo Yans Aufnahme in die große Delegation chinesischer Schriftsteller, die 2009 die Frankfurter Buchmesse besuchte – damals war China das Gastland – und das nicht anders als unglücklich zu bezeichnende Verhalten, zusammen mit den chinesischen Funktionären und den übrigen Schriftstellern und Intellektuellen der Delegation den Raum zu verlassen, als der Exilschriftsteller Bei Ling und die Umweltaktivistin Dai Qing auf das Podium gebeten wurden, mussten zwangsläufig den Eindruck hinterlassen, man habe es mit einem Staatsschriftsteller zu tun.⁸⁴³ Der in China umstrittene Schriftsteller Yan Lianke war damals nicht in die Delegation aufgenommen worden. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn von den prominenten Kritikern der Entscheidung des Nobelkomitees aus dem Jahr 2012 vor allem die Nähe Mo Yans zum chinesischen System angeführt wurde. Herta Müller, die Literaturnobelpreisträgerin des Jahres 2009, wurde in der Presse mit der Aussage zitiert, die Verleihung des Preises an Mo Yan sei eine Katastrophe, denn er habe die Zensur gepriesen, daher handle es sich bei der Entscheidung um „eine Ohrfeige für alle, die sich für Demokratie und Menschenrechte einsetzen“.⁸⁴⁴ Der Exilschriftsteller Liao Yiwu – Träger des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2012 – nannte Mo Yan in einem Interview mit der Presse einen „Staatsdichter“ und warf ihm vor, keinen Abstand zur chinesischen Regierung zu halten, sondern vielmehr (mit Blick auf die Teilnahme an der Buchmesse in Frankfurt 2009) „das Symbol der Kultur der KP“ zu sein.⁸⁴⁵

Die seinerzeit mit Spannung erwartete Nobelrede Mo Yans bestätigte auf recht eindrucksvolle Art und Weise den Zwiespalt, in dem sich Mo Yan angesichts der großen Erwartungen der Weltöffentlichkeit sah. Der Text der Rede lässt sich als das Zeugnis eines Mannes verstehen, der sich mit Erwartungen konfrontiert sieht, die er nicht erfüllen kann und – so darf man annehmen – auch nicht erfüllen *will*. Mo Yan enttäuschte damals mit dem Text seiner Rede vom 7. Dezember 2012 all jene, die von ihm ein klares bürgerrechtliches Bekenntnis erwartet hatten. Er beharrte freilich ebenso darauf, und dieses Recht muss man ihm *auch* zugestehen, nicht anders als ein Erzähler

842 Vgl. dazu die Ausführungen in dem Artikel von Hubert Spiegel in der FAZ vom 17.11.2012.

843 Zu diesen Buchmesse-Ereignissen vom 12.9.2009 vgl. die Ausführungen von Bei Ling 2012, S. 7–32. Bei Ling äußerte sich in Interviews im Anschluss an die Verleihung des Nobelpreises an Mo Yan weiter zu den Ereignissen drei Jahre zuvor in Frankfurt. Vgl. den Interviewartikel Bei Ling 2012.

844 Zitiert nach einer kurzen Zeitungsnotiz, in: FAZ vom 27.11.2012.

845 Vgl. das Interview, in: DER SPIEGEL Nr. 42/2012, S. 144.

und Schriftsteller wahrgenommen zu werden, nicht den wechselnden Launen einer diffusen Öffentlichkeit ausgesetzt zu sein. Mo Yan blieb sich treu, er verbog sich – konfrontiert mit Erklärungen seitens der China-Kritiker – gegenüber dem Westen ebenso wenig, wie er sich in der Vergangenheit in seiner Heimat gegenüber den Forderungen nach mehr Bekenntnis zum System verbogen hatte. Im Text seiner Rede vom 7. Dezember 2012 heißt es an einer zentralen Stelle: „For a writer, the best way to speak is by writing. You will find everything I need to say in my works. Speech is carried off by the wind; the written word can never be obliterated. I would like you to find the patience to read my books.“⁸⁴⁶

Mo Yan, so viel wird klar, sucht nicht die Gelegenheit, um im Scheinwerferlicht einer großen Weltöffentlichkeit die politischen und sozialen Missstände in seiner Heimat zu erklären. Parteimitgliedschaft, die lange Arbeit in der Armee und die Mitarbeit im Chinesischen Schriftstellerverband, dessen stellvertretender Vorsitzender er ist, zwingen ihn in ein Korsett, das er nicht bereit ist abzuwerfen. Es ist ja nicht so, dass Mo Yan sich absolutes Schweigen auferlegt hätte und er jedweder Diskussion über unangenehme Fragen aus dem Weg ginge. Er besteht allerdings darauf, die Orte und Zeiten, zu denen und an denen er redet, selbst zu bestimmen. Mo Yan hat sich, das ist richtig, für die Freilassung des inhaftierten Friedensnobelpreisträgers Liu Xiaobo eingesetzt, aber er belässt es bei einer Erwähnung, anstatt regelmäßig die Umsetzung von Recht und Ordnung in China zu fordern und für die Einhaltung der Menschenrechte einzutreten. Fast könnte man glauben, Mo Yan habe sich einer lästigen Pflicht zu entledigen versucht, um dann in Ruhe wieder seiner Arbeit als Schriftsteller nachgehen zu können. Man kann und sollte Mo Yan durchaus vorwerfen, dass er den Schutz, den er als Literaturnobelpreisträger (im Unterschied zum Friedensnobelpreisträger) auch in China genießt, nicht stärker für Kritik in der Öffentlichkeit nutzt. Wie vielen seiner Kollegen unter den chinesischen Schriftstellern fehlt ihm die Bereitschaft dazu, auf Distanz zum System zu gehen. Die schrecklichen Vorkommnisse der Kulturrevolution führt er auf die Verfehlungen einzelner Führer zurück, will sie daher nicht *der Partei* schlechthin anlasten. Doch wenn man schon von Fehlern der Führer in jener Zeit spricht, dann sollte sicher der Name Mao Zedongs an erster Stelle stehen, auch wenn offiziell die „Viererbände“ für die begangenen Verbrechen zur Verantwortung gezogen wurde. Und obwohl, wie wir anhand von Mo Yans Essays weiter oben gesehen haben, seine Haltung gegenüber dem Großen Vorsitzenden kritisch ist, ließ sich der spätere Nobelpreisträger im Frühjahr 2012 zur Anfertigung eines kalligrafischen Beitrags für einen Band über die Reden Maos in Yan'an über Literatur und Kunst im Jahr 1942 überreden. Andere prominente Schriftsteller – als Beispiel sei nur Wang Anyi genannt – verweigerten die Teilnahme – zu Recht, sollte man sagen, denn Maos Reden aus Yan'an sind literaturgeschichtlich als der Beginn des in der VR China nach ihrer Gründung etablierten Zensurwesens aufzufassen. Statt einer klaren Ablehnung des Projekts sagte Mo Yan:

846 Die englische Version der Ansprache findet sich unter <http://bigstory.ap.org/article/chinese-nobel-winner-politics-great-challenge>, eingesehen am 5.5.2014. Zur chinesischen Fassung vgl. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/yan-lecture_ki.pdf, eingesehen am 5.5.2014. Vgl. dazu außerdem den kritischen Kommentar Siemons 2012.

„Die Rede ist heute ein historisches Dokument, das vernünftige Elemente, aber auch Fehler enthielt. Als ich und meine Generation anfangen zu schreiben, haben wir die engen Grenzen, die man uns setzte, Stück für Stück ausgedehnt und überschritten. Wer ein Gewissen hat und meine Texte aus jener Zeit liest, kann mich nicht unkritisch nennen.“⁸⁴⁷ Mo Yan ist ein prominentes Beispiel für eine „Intellektuellenkultur mit chinesischen Merkmalen“, die sich folgendermaßen umschreiben lässt: nicht schlichtweg opportunistisch, sondern vielmehr *mit* ihrem Werk und *im* System verbleibend, langfristig auf Veränderungen zielend sowie getragen von dem Bewusstsein, dass sich die Dinge in einem ständigen Prozess des Wandels befinden. Gerade für westliche Betrachter, die mehr Respekt gegenüber dem die Haft in Kauf nehmenden Liu Xiaobo oder einem Exilschriftsteller wie Bei Ling aufbringen, erscheint das Taktieren der großen Mehrheit der chinesischen „Elite“ unerträglich. Mo Yans Worte und Taten bleiben vielfach widersprüchlich. Genauer noch wird Yan Lianke in dem weiter unten für ihn vorgesehenen Kapitel die Not dieses inneren Zwiespalts der Gegenwartsschriftsteller in seiner Heimat beschreiben. Mo Yan, der Autor von *Frösche*, beharrt einerseits auf der „Froschperspektive“: Zurückgezogen auf den Grund des Brunnens, schert er sich nicht um die größeren Zusammenhänge.⁸⁴⁸ Andererseits hat er der Welt mit seiner Literatur etwas geschenkt, es ist, als zwingt er die Welt dazu, wenn überhaupt, dann über seine Literatur in den Kontakt mit ihm zu treten. Damit freilich gewinnt die ganze Affäre eine neue, durchaus politische Dimension. Man sollte Mo Yan und anderen Vertretern der Elite Chinas durchaus vorwerfen, zu wenig auf Grundsätzen wie Recht und Freiheit zu beharren und zu wenig auf Distanz gegenüber den Autoritäten im Lande zu gehen. Anders als im realen Leben, wo an seiner Kritik immer etwas Vages und Mildes bleibt, fallen die Vorwürfe gegenüber korrupten Kadern und Missständen in der Partei in Mo Yans literarischem Werk weit härter und unbarmherziger aus. Mo Yan bietet das Bild eines unglücklichen, gespaltenen Autors und Intellektuellen in einem unglücklichen Land. Es wäre vielleicht an der Zeit, sich das einzugestehen.

847 Zu dem Zitat und weiteren hier angeführten Bemerkungen zu Mo Yan, seinem Werk und seinem Wirken siehe das Interview Mo Yan 2013, das Mo Yan zu Beginn des Jahres 2013 einem Reporter des SPIEGEL kurz vor dem Erscheinen der deutschen Ausgabe von *Frösche* gab. Zu dem Zitat siehe S. 127. In der Tat sollte man unabhängig von der hier gemachten Verteidigung der Aktion durch den Autor einen genaueren Blick auf die Art und Weise seiner Teilnahme daran tun. Mo Yan kalligrafierte damals einen Auszug aus der Grundsatzzrede Maos von 1942, in dem es um das Problem des Standpunkts ging. Man kann also gut und gerne vermuten – wie das Ylva Monschein tut –, dass Mo Yan mit Maos Frage nach der Treue zum Parteigeist sowie mit der Frage spielte, ob er selbst den richtigen Standpunkt einnehme. Vgl. Monschein 2013, S. 21.

848 Zurückgehend auf das chinesische Sprichwort 井底之蛙, hier ganz gut i. S. v. „nicht über den Tellerrand hinausblicken“ (wollen oder können) zu verstehen.

12.5 Die Rezeption von Mo Yans Werk in China mit besonderem Blick auf *Sandelholzstrafe*

Aus den vorstehenden Ausführungen sollte klar geworden sein, dass Mo Yan in China seinen eigenen literarischen Weg gegangen ist. Welche Rolle bei dieser Wertschätzung oder auch Ablehnung Mo Yans Bücher gespielt haben, das soll Gegenstand dieses Abschnitts sein.

Mo Yans Werk hat über die Jahrzehnte bei Lesern und Kritikern in China ganz unterschiedliche Reaktionen ausgelöst. Die Geister scheiden sich vor allem am Umgang mit der Gewalt. Während schlichtere Gemüter sich von Mo Yans Darstellungen ganz einfach abgestoßen fühlen, erkennen aufgeschlossene Kritiker vielmehr ein Potenzial und stellen den innovativen Aspekt in den Mittelpunkt. Die Rede ist dann von der „Schönheit der Gewalt“ und einer ganz besonderen Anziehungskraft, die Mo Yans Werk damit gewinnt. Mit seiner Schilderung „der inneren Verfassung (心理状态)“ der Gesellschaft auf dem Lande schaffe er ein vollkommen neues Bild, das in Kontrast stehe zu den Beschreibungen des bäuerlichen Lebens durch Schriftsteller in der Vergangenheit, in denen Ruhe und Beschaulichkeit betont worden seien. Mo Yan, so heißt es weiter, habe „nichts übrig für das Lyrisch-Pastorale der Literaten, den Tintengeruch, der in ihren Studierzimmern hängt und in dem man stets die Selbstverliebtheit und Schamlosigkeit ahnt. Worüber Mo Yan verfügt und was in seinen Erzählungen widerklingt, das sind die Balladen der armen Menschen, Lieder, in denen man den Kampf im Schlamm und die Klage über die Ungerechtigkeit und die Wunden spürt.“ Es sei das Laute an seinem Ton, die übertriebenen sinnlichen Reflexe, der subjektive Blick, was eben Unwohlsein bereite.⁸⁴⁹

Das vorstehende Zitat dürfte deutlich gemacht haben, dass es eher selten um die handwerklichen Fähigkeiten geht, wenn Kritik an Mo Yan geübt wird. Sein stilistisches Ausdrucksvermögen und die sprachliche Brillanz sowie seine Fantasiebegabung stehen weitgehend außer Zweifel.⁸⁵⁰ Es geht, wenn dann einmal Kritik geübt wird, schon viel eher um „grundsätzliche“ Fragen wie Mo Yans Sicht auf die Dinge und die Art, wie er diese Sicht vermittelt. Diese Form von Kritik sagt letzten Endes fast mehr über die noch immer stark ideologisch ausgerichtete Literaturwissenschaft in China aus als über den Verfasser und seine Bücher. So nimmt ein Kritiker *Sandelholzstrafe* etwa als Aufhänger, um Mo Yan (aber auch weiteren chinesischen Gegenwartsautoren) vorzuwerfen, er leide unter dem Mangel an geistigen Fähigkeiten und einer undeutlich bleibenden Tendenz in der mentalen Ausrichtung des Bewusstseins. Mo Yan wird vorgehalten, er finde nicht den Ausweg aus dem von ihm selber geschaffenen „literarischen Labyrinth“ und dem „sprachlichen Utopia“. Er verzichte vielmehr auf einen grundsätzlichen Wertestandpunkt und eine Abwägung zwischen Schönheit und Hässlichkeit und entziehe sich damit der Verantwortung als „vernünftiger moderner Bür-

849 Vgl. Sun Yu: „Mo Yan, der Sänger, der auf Lu Xun gestoßen ist“ 莫言，与鲁迅相逢的歌者，(Artikel aus dem Jahr 2006), in: Chen Xiaoming 2013, S. 57–67, hier zit. nach S. 59 und 62.

850 Vgl. etwa die Ausführungen in: Li Yingnan 2012. Dort wird *Sandelholzstrafe* stellvertretend für Mo Yans Gesamtwerk gesehen.

ger“ 有理性的现代公民.⁸⁵¹ Der Kritiker vermischt in seinem Artikel historische und literarische „Fakten“. Er verlangt von Mo Yans Roman eine historische Verbindlichkeit und Faktentreue, die letzten Endes dem literarischen Werk nicht gerecht wird. Weiter heißt es, der Umgang mit Gewalt bei Mo Yan sei insbesondere deshalb fragwürdig, weil die grausame Form der Bestrafung nicht zum Gegenstand der Kritik gemacht werde. Vielmehr forme Mo Yan daraus ein genüssliches Dramenspektakel. Nicht nur die *Sandelholzstrafe* werde damit gemäß den Wünschen des Schriftstellers zu einer Form der „rationalen“ Geschichte, die tatsächlich in Chinas Traditionen existierende Gewalt und Grausamkeit werde vielmehr von einer Verurteilung ausgenommen. Schwerwiegender sei vor allem der falsche Zugang zur Geschichte und die Vermittlung eines falschen Geschichtsbildes. Mo Yan präsentiere im Roman die Entstehung der Boxerbewegung als Folge einer Reihe von Zufälligkeiten. Der Kritiker vertritt dagegen die Ansicht, dass die gegen Verwestlichung und Reformen gerichtete Boxerbewegung vielmehr eine zwangsläufige Erscheinung in der chinesischen Geschichte dargestellt habe und zum Scheitern verurteilt gewesen sei. Mo Yans anarchistische Geschichtsvorstellung führe zu einer künstlerischen Form der Präsentation von historischen Fakten (die „richtige“ Form besteht nach Ansicht des Kritikers vor allem in einem „schmerzhaften“ Nachempfinden der historischen Ereignisse, was jede „karnevalistische“ Faktenpräsentation, wie sie bei Mo Yan vorkomme, strengstens verbiete). Die Vermittlung eines falschen Geschichtsbildes stellt „für uns, die wir uns heute ebenfalls in einer kritischen Lage befinden, eine große Gefahr dar“.⁸⁵² Hier wird unter Zugrundelegung historischer Gesetzmäßigkeiten weiterhin mit Geschichtsbildern in guter marxistischer Tradition operiert. Ein Teil der chinesischen Literaturkritik rechnet Mo Yans *Sandelholzstrafe* freilich der Richtung der „neohistorischen“ Literatur 新历史小说 zu mit der Möglichkeit zur Nutzung des historischen Raums und zu ausführlicheren Reflexionen.⁸⁵³

Mo Yans eigene Ausführungen mit Bezug auf den Roman *Sandelholzstrafe* verdeutlichen dagegen, wie stark er sich vom einzelnen historischen Ereignis löst und den als ein Kontinuum verstandenen historischen Raum nutzt, um die erlebte Geschichte sowie Bewertungen mit einzubeziehen. Ein zentraler Begriff, der in dieser Hinsicht bei Mo Yan auftaucht und ein starkes Motiv für die Abfassung von *Sandelholzstrafe* darstellte, ist das Bedauern 忏悔.⁸⁵⁴ Mo Yan beklagt, dass man bei vielen „historischen Problemen“ 历史问题 den Blick stets auf andere und nach außen gerichtet habe. Katastrophen seien bestimmten Personen zugeschrieben worden, einer bestimmten Klasse, einer bestimmten Schicht. Für ihn jedoch sei klar, dass im Prozess der Abfassung von Romanen mit historischem Bezug der Verfasser am Ende seinem eigenen Gewissen gegenüberstehe:

851 Vgl. Yu Jie 2004, hier zit. nach S. 4.

852 Ebd., S. 5. Es bleibt allerdings unausgeführt, um welche kritische Lage es sich genau handeln soll.

853 Vgl. etwa Han Chen 2002 und speziell S. 59.

854 Wie weit Mo Yan mit seinem Roman der Zeit voraus war, zeigt eine kürzlich erschienene Veröffentlichung mit Hinweisen auf das Thema des „Bedauerns“ bei reuigen Tätern in Zeiten der Kulturrevolution, vgl. Wang/Song 2014.

Jeder ist ein Verbrecher, der seiner Strafe nicht entgeht, wir haben alle unsere dunklen Seiten. Wir haben alle etwas in uns, das von der öffentlichen Moral und Tugend unterdrückt wird. In einer normalen gesellschaftlichen Umgebung [在正常的社会环境] wird sich dieses „Etwas“ nicht frei machen, es wird nicht nach außen sichtbar und erkennbar sein. Doch in einer besonderen gesellschaftlichen Umgebung [在特殊的社会环境], in einem besonderen historischen Prozess wird es freigesetzt, es wird sozusagen dazu ermutigt, freigesetzt zu werden. Je umfassender es zu einer Freisetzung kommt, desto revolutionärer geht es zu und desto größer ist der Beifall. Ich bin der Ansicht, dass diese Gefahr auch weiterhin besteht. Je mehr diese Gesellschaft großen und wichtigen Angelegenheiten gegenübersteht, desto eher kommt es mir so vor, dass es zu so einer Sache [d.h. Gewaltausbruch] kommt.⁸⁵⁵

Gewalt, so wird man Mo Yan an der Stelle verstehen dürfen, kann der Motor historischer Prozesse ebenso sein wie eine schöpferische Kraft der Kunst.

Ein weiterer Kritikpunkt bezieht sich zwar ebenso wie in dem eingangs angeführten Zitat auf die Gewaltdarstellung, bewertet diese aber nicht in einem positiven ästhetischen Sinne, sondern sieht darin vielmehr weiterlebende Einflüsse aus der Kulturrevolution, die man endlich hinter sich lassen möge. Auch dieses Argument beruht letzten Endes auf dem Glauben an einen historischen Fortschritt und eine stetige Verbesserung der gesellschaftlichen Zustände, der auch die Literatur Rechnung zu tragen habe. Gewalt, so wird betont, sei in China in den vergangenen Jahrzehnten vor allem im Zusammenhang mit der Revolution sanktioniert worden. Gemäß dem dabei zugrunde liegenden Menschenbild habe man Härte, Kühle, Stärke als charakterliche Grundzüge geschätzt und ein Leben für die Allgemeinheit zu einem Modell für den Menschen erhoben. Gewalt wurde nicht behindert, im Gegenteil, – wer Gewalt anwendete, der hatte ganz offensichtlich die historischen Entwicklungstendenzen verstanden.⁸⁵⁶ Mo Yans Roman *Sandelholzstrafe* werde demzufolge als ein weiterer Beweis dafür angesehen, dass die chinesische Kultur in der Erziehung Gewalt und Grausamkeit als schön anpreise. Daher komme es zu einer Abstumpfung gegenüber der Gewalt. Die Gewalt werde zwar gesehen, jedoch nicht als gewaltsam eingestuft. Hier fordert die Kritik ein klares Bekenntnis zur Verurteilung von Gewalt auch durch die Literatur und fordert vielmehr eine dem Leben und der Schönheit zugewandte Literatur.⁸⁵⁷

855 Mo Yan: „Meine literarische Erfahrung: Geschichte und Sprache“, in: Chen Xiaoming 2013, S. 201 f.

856 Vgl. Yu Jie 2004, S. 9. Gewalt sei zu einem Modethema der Literaten geworden. Autoren wie Mo Yan, Yu Hua und Su Tong hätten mit ihrem Beharren auf der Gewaltvorstellung gegenüber der traditionellen Gesellschaft die humanistischen Ideale der fortschrittlichen Vertreter des 4. Mai 1919 verraten. Vgl. ebd., S. 10.

857 Vgl. ebd., S. 19. Wie verquer die Argumentation des Kritikers Yu zum Teil ist, zeigt sich auch daran, dass er sich durch die Lektüre von *Sandelholzstrafe* an den Mord Gu Chengs an seiner Frau und den anschließenden Selbstmord des Dichters im Jahr 1993 erinnert fühlt. Die dahinter deutlich werdende These lautet: Literatur muss anleiten, eine klare Position zeigen, sonst führt sie zwangsläufig zu Mord und Totschlag.

Auch der Freiheit der Ästhetik wird schließlich eine Grenze gesetzt. Zwar wird zugestanden, dass das Hässliche ein natürlicher Begleiter des Schönen sei und dass das eine sich nicht ohne das andere betrachten lasse. Bei dem Thema Todesstrafe handele es sich nun einmal um eine hässliche Angelegenheit, daher müsse man dem dargestellten Inhalt mit angemessenen Gefühlen gegenüberstehen. Mo Yan habe mit *Sandelholzstrafe* eine Grenze überschritten, da man den Eindruck gewinne, er genieße das Hässliche und heiße es letztlich gut. Warum, so fragt sich der Kritiker, beschreibe Mo Yan diese furchtbaren Dinge im Roman in so detaillierter Form? Wolle Mo Yan den Leser damit erschrecken oder ihn zur Blutrünstigkeit erziehen? Aufgabe jedes Autors – so der Einwand – sei es doch, sich klar zu werden darüber, ob er sich im Werk der abartigen seelischen Verfassung eines Protagonisten zuwende oder ob er „dem Volk“ und „der Gesellschaft“ eine „geschmackvolle geistige Nahrung“ zubereite.⁸⁵⁸

Die vorstehende Auswahl an Beurteilungen mag einen Beleg dafür liefern, wie beschränkt Kritik letztlich bleibt, wenn sie sich immer nur in dem schmalen Rahmen von schön und hässlich, alt und neu, moralisch und unmoralisch usw. bewegt, anstatt den Blick auf Dinge jenseits des Offensichtlichen zu richten. Welches ästhetische Potenzial *Sandelholzstrafe* besitzt, das sich bei einer Berücksichtigung des im Roman eine prominente Rolle spielenden postkolonialen Diskurses erkennen lässt, wird weiter unten noch Gegenstand weiterer Betrachtungen sein. In der Beschäftigung der chinesischen Literaturwissenschaft mit diesem Thema ist diese Bedeutung wenigstens zum Teil bereits erkannt worden, etwa wenn Mo Yan zugestanden wird, mit *Sandelholzstrafe* eine neue Romanästhetik in Form der Ästhetik des Hässlichen geschaffen zu haben, welche die volkstümliche Erzählform 民间叙述 als Grundlage nimmt. Volkstümlichkeit in Form von Exotisierung 他者化 kann ganz zu Recht als typische Ausprägung des Postkolonialismus gesehen werden.⁸⁵⁹

12.6 Die Sandelholzstrafe

Kommen wir nach den vorstehenden Ausführungen zu Mo Yans Leben und Werk, seiner Aufnahme in China und zunächst allgemeineren Bemerkungen zur literarischen Bewältigung der Wirklichkeit nun zu dem Roman, der im Mittelpunkt dieses Abschnitts steht. *Sandelholzstrafe* 檀香刑 aus dem Jahr 2001 wurde von Mo Yan in seiner Dankrede angesichts der Verleihung des Literaturnobelpreises als einer der wichtigen Wendepunkte seines literarischen Schaffens bezeichnet.⁸⁶⁰ Mit *Sandelholzstrafe* sei er – so Mo Yan – aus dem Schatten seiner vorherigen Werke hinausgetreten und habe

858 Vgl. He Tianjie 2002. Zu den hier gemachten Kritikpunkten vgl. S. 3. Der Artikel erschien kurze Zeit nach der Veröffentlichung des Romans und hebt u. a. hervor, auf welche Resonanz das Buch damals stieß: Innerhalb von vier Monaten nach dem Erscheinen im Jahr 2001 sei eine Neuauflage erschienen, es seien mehr als 100.000 gedruckte Exemplare in Umlauf gekommen.

859 Vgl. Zhu Zhigang 2005.

860 Zur Bearbeitung des Romans vgl. die chinesische Ausgabe Mo Yan 2008. Soweit nicht extra angemerkt, beziehen sich alle Angaben auf diese Fassung.

sich, angelehnt an die klassische Tradition der chinesischen Erzählkunst, ausdrücklich an ein Publikum gewandt.⁸⁶¹ Doch es ist nicht nur ein Lesepublikum, welches der Autor mit seinem Werk zu erreichen sucht, vielmehr ist er darum bemüht – lokale Traditionen seiner Heimat in Form der sogenannten „Katzenoper“ aufgreifend – ein in die Geschichte seiner Heimat eingebettetes audiovisuelles Panorama zu entwerfen, das im „Leser“ den Zuhörer ebenso wie den Zuschauer anspricht.⁸⁶² Mo Yan hat immer wieder darauf hingewiesen, dass er den Stoff für das Buch über viele Jahre mit sich herumgetragen habe. Dem mag durchaus so sein, doch dürfte es kein Zufall sein, dass Mo Yan *Sandelholzstrafe* exakt hundert Jahre nach dem erfolglosen Boxeraufstand herausbrachte, der in seiner Heimatprovinz Shandong seinen Anfang nahm und maßgeblich von dem deutschen „Weltgeneral“ von Waldersee niedergeschlagen wurde. Der Roman gibt somit den Blick frei auf ein trauriges Kapitel in den deutsch-chinesischen Beziehungen, als Deutschland sich der nordchinesischen Provinz Shandong bemächtigt hatte und sich neben der Einrichtung der neuen Kolonie Tsingtao auch um die Schaffung einer Infrastruktur etwa in Form neuer Eisenbahnverbindungen kümmerte. Dieses aus heutiger Sicht (von dem kolonialen Auftreten einmal abgesehen) vorbildliche Engagement stieß damals natürlich auf den erbitterten Widerstand der Bevölkerung umso mehr, als die gedankenlose Verfügung über chinesischen Grund und Boden tief in sensible Bereiche der allgemeinen Befindlichkeit eingriff. Da in China jedermann von diesem Thema weiß, liegt die Vermutung nahe, dass Mo Yan mit seinem Werk ganz bewusst aus Gründen des Gedenkens eine bestimmte Gefühlslage bedienen wollte und neben anderen (wie er im Nachwort erläutert) auch von nationalistischen Stimmen und Stimmungen bewegt wurde. Ab und zu jedenfalls klingt das im Buch unangenehm deutlich an. Eine angemessene Lektüre und Analyse der *Sandelholzstrafe* wird also insbesondere darum bemüht sein müssen, diesen ganz besonderen Stimmen und Stimmungen im Werk Rechnung zu tragen.

Mo Yans *Sandelholzstrafe* ist ein Werk, das vor allem sinnlich durch seine verschiedenen Tonlagen und Erzählstile beeindruckt. Was Mo Yan sprachlich in den Abschnitten bietet, die in der Form der Ich-Erzählung vorgetragen werden, ist hohe Kunst. Der feierliche, rhythmische Stil, der an einigen Stellen Züge eines Gesangs annimmt, gewinnt durch kunstvolle Wiederholungen einen epischen Klang. Dieser spannungsvolle, die Tradition in eine Position zur Moderne bringende Stil, auf den noch näher einzugehen sein wird, findet seine Entsprechung in dem gewählten Orts- und Zeitrahmen. Wie in seinen anderen Romanen, so verwendet Mo Yan auch in der *Sandelholzstrafe* seinen Heimatort Gaomi in der Provinz Shandong als Ort der Handlung, doch bettet er die Handlung nicht ein in ein zeitgenössisches Panorama, sondern wählt vielmehr ein historisches, durch zahlreiche Spannungen und Widersprüche gekennzeichnetes

861 Zur Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises vgl. wie oben die Quelle unter <http://bigstory.ap.org/article/chinese-nobel-winner-politics-great-challenge>, eingesehen am 5.5.2014. Vgl. zu einer deutschen Fassung den von Karin Betz übersetzten Text „Die Geschichtenerzähler“ im Anhang zu Monschein 2013, S. 248–261. Die Ausführungen zum Roman *Die Sandelholzstrafe* finden sich dort auf S. 258.

862 Zu einer ersten Einschätzung der chinesischen Fassung des Romans vgl. meine seinerzeit angefertigte Besprechung in: China-Report Nr. 50 vom 15.4.2010, S. 41, aus der ich Teile für die hier vorgenommene Analyse verwende.

Setting. Man befindet sich in den letzten Jahren der 1911 schließlich zu Ende gehenden chinesischen Kaiserzeit; Shandong, die Provinz an der chinesischen Ostküste, die sich aufgrund des dort befindlichen Heimatortes von Konfuzius als Ursprungsort der chinesischen Kultur versteht, befindet sich zu einem guten Teil unter deutscher Kontrolle. Im Ringen mit den übrigen imperialen Mächten hatte das Deutsche Reich als Reaktion auf die Ermordung von Missionaren der Steyler Mission 1897 die Bucht von Kiautschou besetzt. Ergebnis der Verhandlungen mit der chinesischen Regierung war 1898 die Verpachtung der Bucht an Deutschland für 99 Jahre. Gemäß den Bestimmungen des Versailler Vertrags aus dem Jahre 1919 verlor Deutschland neben den anderen Kolonien auch das Pachtgebiet von Kiautschou, welches nach mehrjähriger Verwaltung durch Japan erst 1922 an China zurückgegeben wurde.

Von den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen war auch die Bevölkerung in dem nicht weit vom deutschen Pachtgebiet entfernten Gaomi betroffen. Als eine soziale Kraft jener Zeit bildete sich die sogenannte „Boxerbewegung“ heraus, an deren Niederschlagung in der Folge der Ermordung des deutschen Gesandten Klemens von Ketteler (1856–1900) in Peking im Juni 1900 seinerzeit ganz maßgeblich auch Militärs des Deutschen Reiches beteiligt waren.⁸⁶³ Die historischen Ereignisse entsprechen inhaltlich weitgehend den Angaben in Mo Yans Roman, auch wenn er keine klaren Zeitangaben und keine eindeutigen Zuordnungen zu den Entwicklungen in seinem Buch macht.⁸⁶⁴

Als zeitliche Markierungen der Vorkommnisse dienen Mo Yan wichtige Ereignisse und Persönlichkeiten. Anzuführen ist z. B. die sogenannte „Hundert-Tage-Reform“ zur Mitte des Jahres 1898. Dazu kommen historische Gestalten und ihre Integration in die Handlung. Allen voran ist da neben der Kaiserinwitwe Cixi (1835–1908) und Kaiser Guangxu (1871–1908) vor allem Yuan Shikai (1859–1916) zu nennen, ein Militär und der wichtigste Machtpolitiker am Ende der Qing-Dynastie.

Die meisten dieser historischen Persönlichkeiten bleiben jedoch im Hintergrund. Eine zentrale Rolle nehmen dagegen gerade mal ein halbes Dutzend fiktiver Figuren ein, die die Handlung vorantreiben. Impulsgeber ist Sun Bing, Leiter einer Schauspielgruppe, der sich nach Konflikten mit den Deutschen und dem grausamen Mord an seiner Frau und den Kindern den lokalen Boxern anschließt und sie zum Kampf gegen die Kolonialmacht führt. Offenbar ganz bewusst hat sich Mo Yan gegen die Schaffung eines Helden entschieden, die Figur Sun Bings besitzt neben aller Tragik, die sie durchzumachen hat, ausgesprochen lächerliche Züge.⁸⁶⁵ Mo Yan präsentiert den Rebellen Sun Bing dem Leser als eine zwiespältige Gestalt, die einerseits durch und durch vom Aberglauben besessen ist (etwa wenn Sun vorgibt, die Wiedergeburt des Song-Generals Yue Fei zu sein, und Formeln dahermurmelt, um zu beweisen, im Bunde mit den Göttern zu

863 Zur Einführung in das Thema sowie zur Darstellung der historischen Hintergründe, die auch dem Roman *Sandelholzstrafe* zugrunde liegen vgl. den Beitrag von Mühlhahn (1998).

864 Für die Romanfigur des deutschen Generalgouverneurs „Keluode“, für den die Übersetzerin der deutschen Romanfassung den Namen „Knobel“ gefunden hat, findet sich keine historische Entsprechung. Man darf jedoch aufgrund der phonetischen Ähnlichkeit davon ausgehen, dass Mo Yan eher an den ermordeten Gesandten Ketteler und weniger an eine neue Figur gedacht hat.

865 Vgl. z. B. diese Einschätzung bei Jiang/Yang 2014, hier vor allem S. 17.

stehen), andererseits jedoch über ein gehöriges Maß an praktischer Intelligenz verfügt (z. B. beim Bau seiner Festungsanlage). Außerdem verfügt Sun über eine Aura, die Menschen in seinen Bann zieht. Mo Yan konstruiert kein positives Heldenbild, die Figur Sun Bings wirkt vielmehr gebrochen und erinnert in dieser Hinsicht an die Rebellen in dem (übrigens ebenfalls in Mo Yans Heimatprovinz Shandong spielenden) klassischen chinesischen Roman *Räuber vom Liangshan-Moor*. Der Verzicht auf ein Ideal, so darf man das wohl interpretieren, trägt bei zum Eindruck von Ursprünglichkeit, Unbehaueneheit und Echtheit. Durch den Einsatz von Ironie, Sarkasmus und schwarzem Humor wird Mo Yans Anliegen deutlich, eine neue Form von Figurenästhetik zu schaffen, die er dann im sprachlichen Bereich noch auf eindrucksvolle Weise weiterentwickelt.

Interessant ist vor allem Sun Bings Figur aus dramaturgischer Sicht. Sein Leben, die Existenz als Opernsänger und als Opfer der Strafe ist ein „Lebensschauspiel“, das am Ende zum Tode führt. Der kunstvolle Vollzug der grausamen Strafe am eigenen Körper stellt den Höhepunkt seiner „künstlerischen“ Existenz überhaupt dar.⁸⁶⁶ Sun Bing steht fraglos im Mittelpunkt der in *Sandelholzstrafe* angedeuteten Beschäftigung mit den Fragen von Körperpolitik und Körpererfahrung. Symbolisch betrachtet, wird Suns Körper der Opfergegenstand, mit dem die feudalistische Kaisermacht der Kolonialmacht huldigt. Die dreitätigen Martern des Sun Bing stellen die absolute Macht des Staates und seiner Vertreter über das Individuum und sein Schicksal dar. Andererseits steht jedoch die letztlich freiwillige Opferung Sun Bings für die eigene Ich-Suche des Opfers. Sun nutzt die Gelegenheit zur Flucht nicht, er will sich in gewisser Weise opfern. Seine öffentliche Anbringung an einem Kreuz – die an den Tod Jesus erinnert – verleiht seiner Opferung einen überlegenen moralischen Sinn.⁸⁶⁷ Sun Bing akzeptiert die Hinrichtung nicht zuletzt, um den Zuschauern ein weiteres Katzenopernspektakel zu bieten. Man kann die Marter hier als Erfahrung der Körpervernichtung und als Vorgang der innerlichen Selbstzufriedenheit darüber deuten, mit dem Akt der Hingabe die feudalistische ebenso wie die koloniale Macht unterwandert zu haben. Doch gerade der Hinweis auf den „Schauspielcharakter“ während der Hinrichtung erweckt beim Leser Zweifel. Sun Bing wird nicht zum Helden, seine Figur hinterlässt ein zwiespältiges Bild, in ihr mischen sich der Wunsch nach Freiheit und Romantik ebenso wie charakterlicher Mut und geistige Beschränktheit. Mo Yan sucht hier offenbar nach einer neuen Form, um auf die schwierige Auseinandersetzung des Subjekts mit der Geschichte aufmerksam zu machen.⁸⁶⁸

An zweiter Stelle ist Suns schöne Tochter Meiniang zu nennen, die gelegentlich als „vollkommenste Figur“ im Roman gesehen wird.⁸⁶⁹ Meiniang ist die Gattin des einfältigen Metzgers Zhao Xiaojia. Sie wird geschildert als eine mutige und kämpferische junge Frau, die die Geliebte des örtlichen Präfekten Qian Ding wird und am Ende ein Kind von ihm erwartet, obwohl Qians Gattin – eine Nachfahrin des berühmten Politikers Zeng Guofan (1811–1872) – die Affäre ihres Mannes mit der Frau aus dem Volke mit allen Mitteln zu verhindern sucht.

866 Vgl. Han Chen 2002, S. 62.

867 Zum Motiv der Kreuzigung vgl. auch den Roman *Vier Bücher* von Yan Lianke.

868 Vgl. Chen Jingmei 2013, S. 91.

869 Vgl. Jiang/Yang 2014, S. 17.

Als Hauptfigur von *Sandelholzstrafe* wird selbstverständlich der Henker Zhao Jia anzusehen sein, der Vater von Zhao Xiaojia. Selbst seine nächsten Angehörigen wissen lange Zeit nichts Genaues über ihn und sein Tun, bis er eines Tages in Gaomi auftaucht, um seines grausamen Amtes zu walten. Als oberster Henker des Reiches, der für seine Verdienste vom Kaiser und der Kaiserinwitwe persönlich gelobt und ausgezeichnet wurde, wird ausgerechnet ihm die Aufgabe übertragen, Sun Bing hinzurichten. Schon diese erste Beschreibung lässt ahnen, in welchen Spannungsdimensionen sich die Ereignisse der Geschichte abspielen und auf welch unterschiedlichen Ebenen sie angelegt sind: Amtserfüllung aus Pflicht und Treue gegenüber dem Staat auf der einen Seite; auf der anderen Seite – und nicht zuletzt im Widerspruch dazu – die Sorge um die Familie und die Angehörigen, Rücksicht auf das natürliche Wohl der Menschen am Ort, untermalt von den widersprüchlichsten Gefühlen. Die Dimensionen von Liebe und Gefühlen sind dabei gewaltig: die Liebe zur Familie und zu dem von fremden Eindringlingen bedrohten Vaterland; die Liebe zur Gerechtigkeit, die Liebe zum Leben.

Die zentrale Romanfigur Zhao Jia ist die Verkörperung der Staatsgewalt, wobei bereits bei der Wahl dieses Protagonisten auf den Umstand hinzuweisen ist, dass die Gestalt eines Scharfrichters offenbar nur äußerst selten in literarischen Werken aus China auftaucht. Zu erklären ist dies u.a. mit dem geringen sozialen Status, den Scharfrichter in China genossen.⁸⁷⁰ Als Symbol für das Böse, als das er mitunter gesehen wird, verschließt sich Henker Zhao Jia gegenüber jedem Anspruch auf einen humanitären Grundkonsens. Er widersetzt sich dem Gebot in der modernen (westlichen) Gesellschaft, humanitäres Verhalten auch gegenüber dem Verbrecher im Falle der Hinrichtung anzuwenden, den zum Tode Verurteilten nicht unnötig leiden zu lassen und ihm Qualen zu ersparen.⁸⁷¹ Ein handwerklich geschickter Scharfrichter war demnach „die Verkörperung des Richtschwerts in Aktion: geschmeidig, unfehlbar, tödlich, aber niemals empfänglich für willkürliche oder unnötige Grausamkeit“.⁸⁷² Rücksichten wie die hier angedeuteten spielen nun für Henker Zhao keine Rolle. Ihn beschäftigt vielmehr das Problem, wie und auf welche Art sein Opfer hinzurichten sei. Im Vordergrund steht für ihn – zumindest in jenen Fällen, in denen eine besondere Hinrichtung gefordert ist – die technische Perfektion an sich. Der Faktor „Menschlichkeit“ spielt keine Rolle. Die drei im Roman ausführlich beschriebenen „besonderen“ Hinrichtungsformen, durch die sich Zhao ausgezeichnet hat, sind die allmähliche Zertrümmerung des Schädels, genannt das „Yama-Schloss“, die Strafe der *Lingchi*-Zerstückelung und ebendie Sandelholzstrafe. Zhao Jia und Sun Bing sind die beiden zentralen, gegensätz-

870 Besonders von den Gelehrten verachtet, strebten Scharfrichter immer wieder nach mehr gesellschaftlicher Anerkennung. Vgl. hierzu Lü Zhouju 2005, zu dem Hinweis siehe S. 34 f. Hier ergibt sich eine interessante Parallele zur historischen Figur des Nürnberger Scharfrichters Frantz Schmidt, dem es auch ein Leben lang darum ging, den durch den Henkerberuf beschädigten Ruf der Familie wiederherzustellen. An Werken der deutschsprachigen Literatur, deren zentrale Figur der „mittelalterliche Henker“ ist, lassen sich u. a. anführen: Wilhelm Raabe: *Das letzte Recht* (1862), *Zum wilden Mann* (1873); Gerhart Hauptmanns Theaterstück *Magnus Garber* (1943); Ruth Schaumanns Erzählung „Die Zwiebel“ (1943). Vgl. dazu die Angaben bei Harrington 2014, S. 379.

871 Vgl. Lü Zhouju 2005, S. 35.

872 Harrington 2014, S. 113.

lichen Figuren in *Sandelholzstrafe*: Sun steht für das Streben nach vollkommener und „gesunder“ Kunst und Schönheit im Leben, Zhao für das Streben nach entmenslichter Schönheit im Tod. Zhao Jia verkörpert das Recht sowie die staatliche Macht, in der durch ihn selbst abgeleiteten halbgöttlichen Rolle gibt er sich dem rauschhaften Streben nach Ausführung der vollkommen schönen Strafe hin. Er ist – so ein chinesischer Interpret „eine Missgeburt, entstanden aus der deformierten Entwicklung der politischen Kultur Chinas“.⁸⁷³

An Zhao und die ihm durch den Staat verliehene Legitimation des Tötens kann man eine Reihe von Fragen knüpfen, die sich alle im Kontext des Themas der Schuld *zui* 罪 bewegen. Wie weit geht sein „Recht“ im Rahmen der amtlichen Befugnisse? Hat er es nötig, sein Tun zu überdenken und zu bedauern? Im Roman hinterlässt die Figur des Zhao Jia einen zwiespältigen Eindruck, er wirkt eitel, detailbesessen, hörig und letztlich unmenschlich. Sein Amt als Henker bietet ihm quasi einen Schutzschirm für sein bösertiges Tun. Die institutionelle Macht hat Zhao nicht nur mit dem Recht zu töten ausgestattet, sie hat auch zu seiner – so kann man es sehen – „Entfremdung“ 异化 beigetragen. Mit dem Henkersamt hat Zhao mehr und mehr an Menschlichkeit verloren und immer stärker tierischen Charakter angenommen. Es ist daher kein Zufall, dass Zhao Jias Augen im Roman aus der Sicht seines Sohnes Xiaojia als „pantherhaft“ beschrieben werden und er tierische Züge annimmt.⁸⁷⁴ Weit schlimmer ist jedoch, dass Zhao das Töten umso stärker zur Kunst gerät, je mehr er an Menschlichkeit verliert. Zhao tötet nicht um des Geldes und der Erhaltung der eigenen Existenz, sondern um des Ruhmes willen. Ihm geht es um die Erlangung des Titels eines „obersten Gelehrten unter den Henkern“ 刽子手的状元.⁸⁷⁵ Der berechnende, unbarmherzige und pietätlose Zhao Jia ist die Gegenfigur zu dem bemühten, belesenen, jedoch innerlich widersprüchlich bleibenden Präфекten Qian Ding. Zhao Jia tötet gemäß seinem Amt aktiv, Qian Ding wird durch die Umstände zur Anordnung der Hinrichtung gezwungen. Bei aller handwerklichen „Meisterschaft“, über die Zhao Jia verfügt, wohnt seiner Figur etwas Tragisches inne, er ist eine Tötungsmaschine. Unfähig, den ganzen Menschen zu sehen, nimmt er nur noch Muskeln, Organe und Knochen wahr.⁸⁷⁶

Doch man wird, um Mo Yans Buch besser zu verstehen, zweifellos tiefer in die Materie eindringen müssen. Die Anlage des Buches und die Art und Weise, wie die Handlung präsentiert wird, lässt schnell den Eindruck entstehen, dass es Mo Yan darum geht, eine literarische Bühne zu errichten und die Leser zum Publikum einer Theateraufführung zu machen. Nicht der ausführlich beschriebene Vollzug der Strafe an sich stellt das „Spektakel“ dar, vielmehr wird der Leser mit seiner ganz eigenen Sicht zum Zeugen des Spektakulären. Dadurch gewinnt man einen ganz neuen und unge-

873 Han Chen 2002, S. 65.

874 Bei der fantasiehaften Verwandlung von Menschen in Tiere könnte es sich – so die Vermutung an der Stelle – um Einflüsse des magischen Realismus handeln. In der Wahrnehmung von Zhao Xiaojia erscheint Zhao Jia als schwarzer Panther, Qian Ding als weißer Tiger und Sun Meiniang als weiße Schlange. Die Yamen-Beamten nehmen das Bild von grauen Wölfen an, der fremde Gesandte wird als Adler gesehen. Vgl. Jiang/Yang 2014, S. 17.

875 Vgl. zu dieser Einschätzung ebd., S. 16.

876 Vgl. Guo Xiaodong 2013, S. 139.

wöhnlichen Blick auf das Buch, das die *SandelholzstraÙe* zum Thema hat. In diesem Zusammenhang lassen sich eine ganze Reihe von „technischen“ Fragen stellen, zum Beispiel, wie der Autor/Regisseur Mo Yan seine Bühne konstruiert hat, welche Handlung er entwirft, welche Rolle er seinen einzelnen „Schauspielern“ auf dieser Bühne zugedacht hat usw. Die Eigenschaft eines dargebotenen Stücke-Konstrukts steigert den Charakter des Fiktiven, Nicht-Realistischen, des nur Vorübergehenden, es bleibt etwas vage Momenthaftes. Der Vorteil des Bühnencharakters wird schnell evident. Er liegt in der Möglichkeit, an der Oberfläche zu bleiben, was hier durchaus nicht abwertend zu verstehen ist. Mit einer gelungenen Inszenierung und dem Aufbau einer Oberfläche in Form der Sprache und ihres Ausdrucks lässt sich ein ganz eigenes Spannungsverhältnis zu dem aufbauen, was sich eben unterhalb der Oberfläche befindet. Schließlich sorgt der Charakter des Bühnenhaften ebenfalls dafür, eine Distanz gegenüber dem Zuschauer zu schaffen, beinahe so, als stehe es ihm jederzeit offen, den Raum der Aufführung wieder zu verlassen. Trotz der beschriebenen Grausamkeiten entsteht auf diese Weise eine ganz eigene Leichtigkeit, eine Erschütterung – womöglich ohnehin nicht beabsichtigt – bleibt dagegen aus.

Versuchen wir, uns dem Kern des Romans zu nähern, indem wir – „oberflächlich“ vorgehend – sozusagen von der Oberfläche her Schicht für Schicht freilegen. Daher soll zunächst ein kurzer Blick auf die formalen und strukturellen Fragen getan werden. Mo Yans *SandelholzstraÙe* ist sprachlich in weiten Teilen in Anlehnung an eine in seiner Heimat verbreitete lokale Opernform namens „Maoqiang“ 茂腔 abgefasst, was man mit „mit voller, kräftiger Stimme vorgetragen“ übersetzen könnte. In sprachspielerischer Homophonie macht Mo Yan im Roman daraus aber die ebenfalls „Maoqiang“ heiÙende, jedoch 毛腔 geschriebene „Katzenoper“, wobei *mao* 毛 natürlich nicht nur die „Katze“, sondern auch den alten Staatsführer Mao Zedong konnotiert.⁸⁷⁷

Der Roman besteht aus drei Akten mit insgesamt achtzehn Kapiteln. Mo Yan beruft sich mit Blick auf die einzelnen Akte auf die traditionelle Erzähl- und Romantheorie, wobei er es gerade mit der in *SandelholzstraÙe* angewandten Mischung aus Elementen der gesprochenen und der Schriftsprache auf erstaunliche Weise fertigbringt, Erzählräume von unterschiedlicher Intensität zu kreieren. Der 1. Akt (im Roman „Phönixkopf“ 凤头 genannt) und der 3. Akt (er trägt die Bezeichnung „Leopardenschwanz“ 豹尾) bieten Einblicke in die Innenwelt der Protagonisten. Der in der traditionellen Form des auktorialen Erzählstils präsentierte umfangreiche 2. Akt (im Roman als „Schweinebauch“ 猪肚 bezeichnet) liefert hingegen Angaben, die in Akt 1 und 3 fehlen.⁸⁷⁸ Akt eins und Akt drei mit zusammen neun Kapiteln sind dabei in der Form von Arien als „Reden“, „Klagen“, „Gesänge“, „Monologe“ u. Ä. abgefasst. Die Kapitel werden abwechselnd von den Hauptfiguren des Buches vorgetragen, welche jede für sich einen eigenen Standpunkt zu den Vorgängen einnehmen. In den Ich-Kapiteln dieser Teile stehen einleitend jeweils Auszüge von Arien der Katzenoper „Die Sandelholz-

877 Zu weiteren Zusammenhängen vgl. etwa die Hinweise bei Monschein 2013, S. 24 f. In anderen Werken hat Mo Yan durchaus auf diese sprachspielerische Komponente verzichtet und den korrekten Begriff für die lokale Maoqiang-Oper verwendet, so etwa in seinem Text „Wandel“ 变, in: Mo Yan 2012 f, S. 454.

878 Vgl. die Ausführungen in Mo Yan 2012a, S. 161.

strafe“, die Mo Yan am Ende der Kulturrevolution gemeinsam mit einem Bekannten verfasst hat, um vor dem Hintergrund des zeitgenössischen revolutionären Diskurses das Potenzial von Helden wie Sun Bing, ein guter Kommunist zu werden, zum Ausdruck zu bringen.⁸⁷⁹ Die von Mo Yan offenbar ganz bewusst herbeigeführte Vielstimmigkeit in seinem Buch – hervorgerufen durch die im ersten und dritten Buchteil als „Rede“, „Klage“, „Gesang“ usw. unterschiedliche Vortragsformen bezeichnenden Texte – bleibt, so mein Einwand an der Stelle – auffällig unstimmig.⁸⁸⁰ Es stellt meiner Meinung nach einen gravierenden Mangel dar, dass gerade die Deutschen im Roman keine eigene Stimme besitzen. An den wenigen Stellen in der *Sandelholzstrafe*, an denen die Deutschen – etwa in der Person des Generalgouverneurs – sich in direkter Rede in die Gespräche einschalten, müssen sie sich eines Dolmetschers bedienen oder bringen nur stammelnd einige Wörter heraus. Es hätte Mo Yans Buch womöglich noch mehr Tiefe verliehen, wenn er einer der zentralen deutschen Figuren im Text eine eigene Stimme gegeben hätte, quasi als Ergänzung zu Qian Dings „Hassrede“.

12.6.1 Bühne und Öffentlichkeit

Der weiter oben bereits angedeutete Bühnencharakter des Buches *Sandelholzstrafe* führt zwangsläufig zu einer Reihe weiterer Fragen, die auch im Mittelpunkt vieler Untersuchungen seitens der chinesischen Literaturwissenschaftler stehen. Aufschlussreich ist zunächst einmal, wie stark sich Mo Yan selbst auf die historischen Umstände von Hinrichtungen in der Öffentlichkeit bezieht (seine Ausführungen weichen hier interessanterweise stark von den Einschätzungen Bourgons ab), und in welchem Maße er das offensichtlich bei der Strukturierung seines Romans berücksichtigt hat, um mit der Darbietung des Spektakels an die Leser ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Zur Veranschaulichung möchte ich ein Zitat anführen:

Vom seinem Wesen her betrachtet, ist jeder Mensch in einer Person sowohl Strafoffer [受刑者] als auch Strafzuschauer [观刑者] und Strafvollstrecker [施刑者]. Ich bin davon überzeugt, dass es damals zahllose Zuschauer gegeben hat, als die sechs Beschuldigten der Hundert-Tage-Reform [1898] auf dem Caishikou, der Peking-Hinrichtungsstätte, hingerichtet wurden. Es wird sich wohl im Großen und Ganzen um eine freundliche Bevölkerung gehandelt haben. Dass die Henker ihr Handwerk in solch übertriebener Form verrichteten, hatte damit zu tun, dass sie ebendie Bedürfnisse der freundlichen Zuschauer aus der Bevölkerung zu befriedigen hatten. In dem Auftreten der Strafoffer, die derart ergreifende Trauerlieder vortrugen, mutig und gefasst dem Tod ins Auge blickten, gibt es ohne Zweifel auch ein Element, womit den Zuschauern eine Vorstellung geboten werden

879 Vgl. ebd., S. 161.

880 Dass man bezüglich der Vielstimmigkeit in Mo Yans *Sandelholzstrafe* anderer Meinung sein kann, zeigen die begeisterten Anmerkungen in einem Artikel der Übersetzerin, vgl. Betz 2012.

sollte. Damit wurden Straftäter, Straftatumschauer und Strafvollstreckler zu Verbündeten. Dass ich das [im Roman] so beschrieben habe, hat mit meiner Hoffnung zu tun, die Menschen möchten sich selber erkennen. Fragen Sie daheim einmal Ihren Vater. Er soll Ihnen erzählen, aus wie vielen freundlichen Menschen zur Zeit der Kulturrevolution grausame Komplizen geworden sind. Selbstverständlich gibt es hinter den Straftätern, Straftatumschauern und Strafvollstrecklern noch eine Clique, die die Herren der Straftäter, Straftatumschauer und Strafvollstreckler sind und sozusagen die Fäden in der Hand halten.⁸⁸¹

Was bezweckt nun Mo Yan mit diesem Streben nach Öffentlichkeit, und in welcher Form wird diese Öffentlichkeit erreicht? Mo Yan greift – folgt man seinen eigenen Ausführungen und dem, was in der chinesischen Literaturwissenschaft dazu gesagt wird – die Kritik an der „Zuschauerkultur“ in China 中国的“看客“文化 auf, wie sie bereits von Lu Xun in seinen Erzählungen „Medizin“ 药 und „Die Erzählung von A Q“ AQ正传 geübt wurde.⁸⁸² Gemeint ist damit das Gaffen, das passive Betrachten des Leides der anderen. Ein zeitloses Phänomen in China also. Mo Yan geht darauf anhand seiner eigenen Erlebnisse und Wahrnehmungen zur Zeit der Kulturrevolution ein. Er schreibt:

Ehrlich gesagt, verspürte ich ein Gefühl der Verlorenheit, als ich erfuhr, dass die Kulturrevolution beendet sei. Denn für die Bauern gab es weder Kinofilme noch Schauspiele. Dass es jetzt auch diese schönen öffentlichen Sachen⁸⁸³ nicht mehr geben sollte, löste bei mir ein echtes Gefühl der Betroffenheit aus. Damals war ich gerade ein Teenager. Heute kann man das konkret analysieren und fragen, warum ich damals solch inhumane [不人道] Vorstellungen hegte. Um nichts anderes ging es Lu Xun, als er die ‚Zuschauerkultur‘ aufs Korn nahm. In seinem tiefsten Inneren ist jeder von uns ein Zuschauer. Wenn es heißt, dass in den alten Zeiten öffentliche Hinrichtungen großen Schauspielen glichen, dann bedeutet das, dass es nicht nur Zuschauer und Hinzurichtende gab, denn damit wäre das Schauspiel nicht vollständig gewesen, es hätte etwas Wichtiges gefehlt. Es ist daher besser zu sagen, dass der Henker und das Opfer gemeinsam eine Aufführung bestreiten. Der Henker hat darauf zu achten, dass er alles tut, um seine Kunst – die Hinrichtung eines Menschen – in Schönheit und Vollendung zu vollbringen.⁸⁸⁴

Die Tradition des Hinrichtens lebte also in Mo Yans Wahrnehmung bis in die Zeit der Kulturrevolution fort. Die grausamen öffentlichen Hinrichtungen wie die *Lingchi*-Zerstückelung habe man zwar zum Beginn des 20. Jahrhunderts abgeschafft, aber zur Zeit

881 Vgl. dazu Mo Yan 2012g, S. 254.

882 Vgl. etwa Zhang Qinghua: „Zügel des Himmelspferdes – über den Mo Yan im neuen Jahrtausend“ 天马的缰绳. 论新世纪以来的莫言, in: Chen Xiaoming 2013, S. 101–115 (Artikel aus dem Jahr 2006).

883 Zuvor war die Rede von lärmenden Umzügen gewesen.

884 Mo Yan: „Meine literarische Erfahrung: Geschichte und Sprache“, in: Chen Xiaoming 2013, S. 199.

der Kulturrevolution sei diese Tradition wieder aufgelebt. Menschen auf alle möglichen Arten zu quälen und ihnen einen schlimmen Tod zu bereiten, galt Mo Yan zufolge als eine revolutionäre Art des Regierens.⁸⁸⁵

Wichtig ist nun bei *Sandelholzstrafe*, dass es sich um einen Roman über eine Hinrichtung handelt. Hinrichtungen dieser Art fanden in der Vergangenheit in der Öffentlichkeit statt und erfüllten damit eine bestimmte Funktion. Zumindest für Teile des vom Christentum beeinflussten Abendlandes wird man sagen können, dass öffentliche Hinrichtungen sowohl zur Abschreckung der Zuschauer wie zur Bestätigung der göttlichen und weltlichen Ordnung dienten.⁸⁸⁶ Im Gegensatz dazu dürfte in China die Abschreckung im Mittelpunkt gestanden haben, wenngleich – wenigstens wenn man Mo Yans Ausführungen im Roman folgt – auch religiöse Anspielungen möglich gewesen sein können. Dies wäre jedenfalls anhand historischer Quellen noch zu untersuchen. Unabhängig davon allerdings verlangte die Öffentlichkeit sowohl im Abendland wie in China eine Form von Inszenierung. Aus entsprechenden Studien zu Wesen und Form der Hinrichtungen in Europa geht hervor, dass sowohl das Gerichtsurteil wie die Prozession zum Richtplatz und die Hinrichtung selbst drei Akte in einem sorgfältig inszenierten Sittentheater darstellten.⁸⁸⁷ Hier kann nicht näher auf Darstellungen zur Hinrichtungskultur in China eingegangen werden, da – anders im Falle der zitierten Arbeit von Harrington – kein Faktenmaterial zur Überprüfung vorliegt. Allerdings ist es aufschlussreich, welche wichtige Rolle die Inszenierung auch in Mo Yans Roman *Sandelholzstrafe* spielt. Aus den Schilderungen des Verfassers ergeben sich wichtige Aufschlüsse über das System des Henkertums zum Ende der Kaiserzeit in China, selbst wenn man berücksichtigen muss, dass die Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion bei Mo Yan zum Teil undeutlich bleibt. So führt er etwa einen angeblich bebilderten Klassiker zu Gebräuchen des Henkertums namens *Geheime Aufzeichnungen aus dem Herbstpalast* 秋宮秘集 an, doch ist über dieses Buch weiter nichts herauszufinden.⁸⁸⁸ Auf jeden Fall geht es Mo Yan um Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit, wenn er zum Beispiel spezielle Namen für weniger und für weiter fortgeschrittene Henker nennt. Im Roman existieren identitätsstiftende Sitten und Regeln, so ist es Brauch, dass Bettler und Henker am 8. Tag des neuen Jahres in einem Tempel um eine Schale Reis bitten. Die Bettler tun das, um aus einer bestimmten Bescheidenheit heraus auf ihren geringen gesellschaftlichen Status hinzuweisen.⁸⁸⁹ Im Roman ist Henker Zhao auch stets um Statusverbesserung für sich und seinen Berufsstand bemüht und tritt mit Reformvorschlägen an hohe staatliche Repräsentanten heran.⁸⁹⁰ So schlägt er etwa die Einführung eines Pensionswesens für Henker im Ruhestand vor. Welche Rolle der

885 Vgl. ebd., S. 200.

886 Der religiöse Aspekt zielte auf Gnade und Erlösung. „Gnade“, so schreibt Harrington, „war in der frühneuzeitlichen Vorstellung von Gerechtigkeit das mächtige Gegenstück zu Strafe. [...] der fromme Scharfrichter wollte den armen Sündern eindeutig nicht nur zur irdischen, sondern auch zur himmlischen Erlösung verhelfen. Die Voraussetzung für beides war allerdings echte Buße.“ Harrington 2014, S. 249.

887 Vgl. hierzu die Ausführungen ebd., S. 124–141.

888 Das Buch wird angeführt auf S. 188 der chinesischen Version von Mo Yan 2008.

889 Vgl. dazu ebd., S. 201.

890 Vgl. ebd. die Ausführungen S. 301.

Zeremonie zukommt, wird etwa im Zusammenhang mit der an dem Attentäter Qian Xiongfei vollstreckten *Lingchi*-Hinrichtung klar. Gemäß den alten Henkerbräuchen gibt es drei Schnitzzahlen: 3357 Schnitte, 2896 Schnitte und 1585 Schnitte, die jedoch im Falle Qian Xiongfeis auf 500 reduziert worden sind.⁸⁹¹ Ebenfalls gemäß dem Brauch erforderlich ist, dass das Opfer bis zum letzten Schnitt leben muss, erst der letzte Schnitt soll tödlich sein, ansonsten handelt es sich um ein Versagen der Henkerskunst. In *Sandelholzstrafe* weist Henker Zhao durch einen Ausruf auf die Zahl des vollführten Schnitts hin und präsentiert das entfernte Fleischstück auf der Messerspitze. Auch der Notwendigkeit der Ästhetik wird Rechnung getragen, muss es sich doch um gleich große Schnitte und nicht zu stark abweichende Größen der Fleischteile handeln.⁸⁹² Durch die perfekt durchgeführte Hinrichtungszeremonie gewinnt Zhao Jia das Ansehen des anwesenden Yuan Shikai und die Verehrung durch die Zuschauermasse. Zhao als Symbolfigur des Staates ist zugleich die Verkörperung der staatlichen Autorität und des Rechts. Versteckt in Äußerungen von Henker Zhao gegenüber den Mächtigen (hier ebendie Gestalt des Yuan Shikai) klingt interessanterweise auch Systemkritik an: „Meine Wenigkeit ist der Auffassung, dass, solange ein Staat existiert, er nicht auf die Berufsgruppe der Henker verzichten kann.“⁸⁹³ Muss ein Staat also zwangsläufig mörderisch sein, und wieso wird dem nicht widersprochen? Der aufmerksame Leser darf an Sätzen wie diesen seine Nähe oder Ferne zum System überprüfen. Auch äußerlich wird der un- und übermenschlichen Rolle der Henkerfigur des Zhao Jia im Roman Rechnung getragen, etwa wenn er vor der Hinrichtung sein Gesicht mit Hühnerblut beschmiert. Man kann darin den Selbstverlust des Menschlichen im Übergang zu der den Menschen vernichtenden Götterfigur sehen. Den „magischen“ Charakter des Werks untermauert zudem die „Selbstkühlung“ Zhao Jias im Hinrichtungsvorgang, wenn er auf Steineskälte herunterkühlt.⁸⁹⁴

Wie setzt nun Mo Yan all dies im Roman in Szene? Hier sind zwei wichtige Ebenen von Zuschauern zu unterscheiden, nämlich die der Zuschauer im Roman und die der Romanleser als Zuschauer. Im Roman wird das Spektakel des Vorgangs der Hinrichtung an der Figur des Sun Bing hervorgehoben. Mo Yan beschreibt dabei sozusagen ein typisches Phänomen zum Funktionieren von Massen, indem er verdeutlicht, wie stark das gemeinsame Spektakel aufputscht und die Reaktion der Zuschauer auch wieder den Henker anregt, Zuschauer und Henker also verbunden sind.⁸⁹⁵ Im Schlussteil des Romans schließlich entwirft Schriftsteller Mo Yan mit der Gruppe von Zuschau-

891 Vgl. die Angabe der Zahlen ebd., S. 188.

892 Konkret erwähnt wird im Roman z. B. die Entfernung der Genitalien mit Schnitt 51, der Zunge mit Schnitt 54, eines Augapfels mit Schnitt 497 und des Herzens mit dem 500. und letzten Schnitt. Vor allem im Zusammenhang mit der *Lingchi*-Bestrafung wird dem Aspekt der Körpervernichtung in zweifachem Sinne Rechnung getragen: Einmal geht es um die direkte Körpervernichtung seitens der Machtinstanz, andererseits um die Befriedigung des Bedürfnisses nach Ästhetik und Unterhaltung aufseiten der einfältigen Massen. Vgl. Chen Jingmei 2013, S. 90.

893 Mo Yan 2008, S. 294.

894 Vgl. auch Lü Zhouju 2005.

895 „Ohne Zuschauer gibt es keine Tortur; gibt es keine verbundene Masse, so gibt es auch keine Steigerung [升级] von Gewalt.“ Yu Jie 2004, S. 12.

ern, die gleichzeitig auch als Darsteller der Katzenoper auftreten und den Vorgang der Hinrichtung persönlich dramatisieren, eine Mischung aus Zuschauern und Akteuren. Von der Literaturkritik ist gerade dieses Arrangement als überzogen und den ganzen Roman infrage stellend beurteilt worden, da Mo Yan damit einen Massencharakter mit einem historischen Bewusstsein und einem dramatischen Gespür entworfen habe, wie es ihn in diesem Ausmaße nie gegeben habe.⁸⁹⁶ Der Leser-Zuschauer des Buches wird dagegen vor allem in den monologisch vorgetragenen Teilen des Buches stark in das Drama mit einbezogen. Die von Sun Bing kurz vor seinem Tod hinterlassenen Worte „Ende des Schauspiels“ richten sich weniger an die literarischen Akteure auf der Bühne um ihn herum als vielmehr an den Leser des Buches.⁸⁹⁷

12.6.2 Körperlichkeit

Mo Yans Romane haben die Leser immer wieder durch ihre eigentümliche Sicht und den besonderen Umgang mit der Realität beeindruckt – oder abgeschreckt. Die geschilderte Welt wurde als skurril, brutal und grausam empfunden. *Sandelholzstrafe* nimmt hier insofern einen besonderen Platz ein, als die Mo Yans Werken innewohnende „Körperlichkeit“ aufgrund der nahezu ins Unerträgliche gesteigerten Beschreibung der Körpervernichtung eine Variation erfährt.⁸⁹⁸ Den Leser beschäftigt ab einem bestimmten Punkt zwangsläufig die Frage, warum Mo Yan so viel Platz auf die zwei im Buch sehr ausführlich beschriebenen Strafen verwendet hat, wobei das alltägliche

896 Vgl. zu dieser Kritik ebd., S. 14 f. Unter Bezug auf Lu Xun wird die Eigenheit des chinesischen Wesens, nämlich das Leben in ein Schauspiel zu verwandeln 人生戏剧化, in den Vordergrund gestellt. Mo Yans *Sandelholzstrafe* habe die Möglichkeit zu einem großartigen Werk besessen, doch indem Mo Yan die amorphe Masse zu Helden formte, habe er das Thema verdorben.

897 Vgl. dazu noch ausführlicher Song/Zhao/Zhang 2012.

898 Zur Frage der Körpervernichtung und der Körpererfahrung wurden weiter oben bereits in Verbindung mit einzelnen Romanfiguren Ausführungen gemacht. „Körper“ in *Sandelholzstrafe* betrifft aber darüber hinaus noch eine Reihe weiterer Aspekte. So weisen viele Körperbeschreibungen im Roman auf den sozialen Status und das Verhalten der Betroffenen hin. Die Frage der Fußgröße der beiden Kontrahentinnen, Sun Meiniang und der Frau des Präfekten Qian Ding, ist anzuführen: hier Meiniang, die kraftvoll im Leben stehende schöne junge Geliebte aus dem Volke, die von dem Präfekten ein Kind erwartet; dort die Adelsfrau mit gebundenen Füßen, durchtrieben und kinderlos, doch am Schluss eine gewisse Großherzigkeit beweisend, als sie die junge Konkurrentin akzeptiert. Weiterhin wichtig auch die Auseinandersetzung zwischen Sun Bing und Qian Ding in der Frage, wer den dichterischen Bart besitzt. Mittels der Körperbeschreibung wird somit auch eine Charakterabrundung vorgenommen. Im Falle des einst stolzen und körperlich vor Kraft strotzenden Präfekten Qian Ding deutet sich ein Niedergang an, als er sich auf die strapaziöse Reise zu seinem nächsten Vorgesetzten begibt. Mo Yan beschreibt die körperlichen Leiden Qians und stellt dar, wie die Haut zu verwittern scheint. Qian „verkörpert“ buchstäblich den Verfall des Beamtentums zum Ende der Qing, die Anstrengungen, etwas „für das Volk“ zu tun, bleiben erfolglos. Vgl. Chen Jingmei 2013, S. 89.

Henkerhandwerk in China – wie auch an Zhao Jia deutlich wird – eine ganze Reihe von Hinrichtungsformen zu bieten hat, allen voran die Enthauptung. In *Sandelholzstrafe* nimmt neben der im Titel genannten Hinrichtungsvariante vor allem eine – zumindest in der Wahrnehmung durch westliche Reisende so präsentierte und als wissenschaftliches Thema des Öfteren eigens einer Untersuchung für wert befundene – *typisch* chinesische Strafe namens *lingchi* 凌迟 eine prominente Stellung ein, bei der der Körper stückchenweise in Scheiben zerteilt wird.⁸⁹⁹ In etwas abgewandelter Form war diese Strafe in Gestalt einer zusätzlichen Folterung übrigens auch in Europa bekannt, wenn den Opfern von Hinrichtungen auf dem Weg zum Ort ihrer Exekution von dem Scharfrichter mittels einer heißen Zange Fleischstücke aus dem Körper gerissen wurden.⁹⁰⁰ Bei meiner Suche nun bin ich auf die Arbeiten des französischen Wissenschaftlers Bourgon gestoßen, der vor allem die europäische Berichterstattung über das Anfang des 20. Jahrhunderts in China noch praktizierte und damals auch fotografierte *lingchi* untersucht hat und zu dem Schluss gekommen ist, die bereits durch die Aufklärung sensibilisierten und in einer anderen öffentlichen Rechtstradition aufgewachsenen Europäer hätten in *lingchi* ein besonderes Element der Grausamkeit und der Gewaltbereitschaft Chinas gesehen und die Kultur daher zur Gewaltkultur stilisiert.⁹⁰¹ Kulturhistorisch mag dies vor dem Hintergrund des westlichen Denkens zum Beginn des 20. Jahrhunderts nachvollziehbar sein. Allerdings sei an dieser Stelle festgestellt, dass sich viele der freilich nur auf westlichen Quellen fußenden Schlussfolgerungen von Bourgon nicht mit dem decken, was in *Sandelholzstrafe* vorkommt.

Höhepunkt im Roman Mo Yans ist nun die ganz am Schluss vollzogene „Sandelholzstrafe“, welche rein formal auf den ersten Blick der auch in Europa bekannten Pfählung ähnelt. Als der Henker seiner Zeit, der bereits nahezu tausend Menschen auf die unterschiedlichste Art und Weise hingerichtet hat, erhält Zhao Jia den Auftrag, einen speziell präparierten Pfahl vom Anus beginnend möglichst so geschickt durch den Körper seines Opfers zu treiben, dass keine inneren Organe verletzt werden und die Qual mehrere Tage andauert. Die Herkunft der bei Mo Yan so ausführlich beschriebenen Sandelholzstrafe scheint unklar zu sein, und es ist nicht auszuschließen, dass es sich schlicht um eine Fantasie Mo Yans handelt, der an einer Stelle auch einen Bezug zur im Westen praktizierten Pfählung (auf Chinesisch 木桩刑) herstellt. Aus den – freilich in der Hinsicht noch nicht vollständig erschlossenen – historischen Quellen in China geht jedenfalls hervor, dass es in alter Zeit zumindest Strafen ähnlich der Sandelholzstrafe gegeben hat.⁹⁰²

899 Vgl. etwa Brook/Bourgon/Blue 2008. Vgl. ebenfalls Berry 2008. Zur künstlerischen Beschäftigung mit dem Phänomen von *lingchi* vgl. die Ausstellung von Chen Chieh-jen: „Lingchi – Echoes of a Historical Photograf“, online unter <http://artdaily.com/news/11695/Chen-Chieh-jen---Lingchi---Echoes-of-a-Historical-Photograf#.VceYMzCqqko>, eingesehen am 9.8.2015.

900 Vgl. Harrington 2014, S. 118.

901 Vgl. Jérôme Bourgon: „Chinese executions. Visualising their differences with ‚Supplices‘ of Christian Europe“ (22 August 2005), im Internet unter der Adresse: <http://turandot.chine.selegalculture.org/Essay.php?ID=34>, eingesehen am 12.5.2014.

902 Vgl. dabei auch die Angaben bei Yu Jie 2004, S. 8. Dort wird unter Bezug auf Texte zur vorchristlichen Zeit der Frühlings- und Herbstperiode auf eine Folter namens „Darm-

Mo Yan stellt die Pfählungsstrafe in einen Auftragszusammenhang mit den in Shandong herrschenden Deutschen vor mehr als hundert Jahren. Mein Verdacht ist nun, dass er womöglich versucht hat, die grausame Bestrafung, die zwar von einem chinesischen Henker durchgeführt wird, jedoch auf Befehle der Fremden zurückgeht, in einen kolonialen Machtkontext zu stellen. Es wird in der Folge also darauf ankommen, auf der Textebene den schwierigen Komplex von der Auftragserteilung bis hin zur Durchführung der Hinrichtung aufzuzeigen.

12.7 Gewalt und Gerechtigkeit

Angesichts der Tatsache, dass sich Mo Yan über die Jahrzehnte seines literarischen Schaffens hinweg vor allem mit der Schilderung der abstrusesten Formen von Grausamkeit und Gewalt treu geblieben ist, scheint es sinnvoll, zunächst einen kleinen Exkurs über die Rolle der Gewalt in den jeweiligen Kulturen und der Literatur zu machen. So herrscht weitgehend Einigkeit hinsichtlich der Auffassung, dass die jederzeit mögliche Gewalt und die ständige Furcht vor körperlichem Leid eine Universalie der Kulturen darstellt.⁹⁰³ Im europäischen Kontext etwa nehmen die Berichte über die Gewalttaten antiker Herrscher einen prominenten Platz ein. Dabei war es gerade die unerhörte Detailversessenheit, die verstörend wirkte und zeitgenössischen Lesern klarmachte, dass es weniger um den Hergang der Gewaltexzesse ging als vielmehr um die hinter den Darstellungen stehende Intention. Mit einer gewissen Distanz zum Text mochte man sich fragen, ob die Autoren mit den brutalen Details ein literarisches Spiel trieben, pure Unterhaltung boten oder politische Absichten verbanden.⁹⁰⁴ Die Beschäftigung mit den Formen von extremer Gewalt und ihrer Darstellung offenbart nun dem Leser – ich zitiere Zimmermann – „soziale, politische und kulturelle Positionen, die mithilfe von Gewaltdarstellungen formuliert wurden, um der Gemeinschaft ethisch-moralische Konturen zu geben und sich allgemein über Regeln des Zusammenlebens zu verständigen“.⁹⁰⁵ Es sind also diese übertriebenen Darstellungen, die Fragen nach der Angemessenheit von Gewaltanwendung, rechtlichen Beschränkungen, dem Machtmissbrauch bis hin zur Gerechtigkeit aufkommen lassen.

zug“ 抽肠 hingewiesen, bei der man dem Opfer bei lebendigem Leibe den Darm aus dem Körper zog. In einer Fußnote von Yus Artikel (S. 19) wird auf eine weiterführende chinesische Studie hingewiesen: *Aufzeichnungen über historische Folterstrafen in China* 中国历代酷刑实录, hrsg. v. Bao Zhenyuan 包振远 und Ma Jifan 马季凡, Zhongguo shehui kexue Verlag 1998.

903 Ich beziehe mich im Folgenden auf die neuere Untersuchung des Münchener Historikers Zimmermann 2013. Zum Hinweis auf die Gewalt als eine Universalie der Kulturen vgl. dort S. 36.

904 Vgl. ebd., S. 24.

905 Ebd., S. 36.

In der chinesischen Gegenwartsliteratur ist das Thema Gewalt nun nicht erst seit Mo Yan vorhanden.⁹⁰⁶ Weite Bereiche der Literatur nach 1949 waren gewaltbestimmt, denken wir an Themen wie den Klassenkampf und den Kampf gegen Imperialisten. Eine breite Spur der Gewalt zieht sich – wie einführend klar gemacht wurde – auch durch Mo Yans literarisches Werk. Neu ist bei vielen chinesischen Autoren nach dem Ende der Kulturrevolution und eben auch bei Mo Yan allerdings der Umgang mit dem Thema Gewalt. Mo Yans Gewaltdarstellungen (nicht nur, doch vor allem eben in *Sandelholzstrafe*) sind insofern einzigartig, als er viel Wert legt auf Atmosphäre und sinnliche Erfahrbarkeit. Yu Huas oft nicht weniger blutrünstige Erzählungen aus den 1980er-Jahren wirken dagegen eher kühl, „medizinisch“.⁹⁰⁷ Während in vielen Werken nun (und auch bei Mo Yan) die meist willkürliche Gewaltausübung vor dem Hintergrund bestimmter Zeitepochen (Krieg) oder aufgrund des Machtmissbrauchs durch staatliche Instanzen vor allem die Perspektive der Opfer in den Mittelpunkt rückt und damit alltägliche Gewalt konnotiert, geht *Sandelholzstrafe* einen neuen Weg. Hier rückt der Autor die Figur des staatlichen Gewaltvollstreckers in das Zentrum seiner Darstellung. Die Frage der Legitimation staatlicher Gewalt und der rechtlichen Spielräume und Notwendigkeiten wird dabei aufgrund eines ganz besonderen historischen Settings dramatisiert. Mo Yan verwendet die Zeit des Boxeraufstandes 1900/01 und die Kolonialherrschaft des Deutschen Reiches in der nordchinesischen Provinz Shandong, um einen wichtigen west-östlichen Diskurs aus jener Zeit zu thematisieren, in dem es um die Frage nach dem Unwesen der fremden und dem Wesen der eigenen Kultur geht – wer ist kultiviert, wer barbarisch: das China mit seiner alten Kultur und seinem Wissen oder der die Herrschaft über die Welt ausübende Westen? Doch Mo Yan bietet kein plakatives Bild, er stellt vielmehr infrage, schafft Distanz zur eigenen ebenso wie zur fremden Kultur.⁹⁰⁸

Ich verstehe nun Mo Yans *Sandelholzstrafe* insbesondere vor dem Hintergrund des Themas Gewalt als einen sehr beachtlichen Versuch, dem Bild der Geschichte einen neuen Ausdruck zu verleihen. Schon die Anlage des Romans ist besonders: Geboten wird ein historischer Hintergrund des untergehenden Kaiserreiches; die schwächelnde chinesische Machtelite trifft auf ausländische Aggressoren. Entworfen wird vom Verfasser ein Panorama der Gewalt bis hin zu anspruchsvollen Rechtsfragen, etwa wenn es um die Bestimmung des Gewaltbegriffs im Kontext der Problematik der Gerechtigkeit geht und dabei historische Zusammenhänge beachtet werden müssen.⁹⁰⁹

Da die lokale chinesische Verwaltung sich außerstande zeigt, der einheimischen Bevölkerung nach einem Massaker der deutschen Kolonialtruppen zu ihrem Recht

906 Zur Frage der literarischen Gewaltdarstellung in China speziell aus der Sicht chinesischer Wissenschaftler vgl. den Aufsatz von Chen Xiaoming 2010.

907 Guo Xiaodong 2013, S. 80.

908 So etwa, wenn der Autor Henker Zhao Jia im Roman einen Vergleich zwischen der plumpen europäischen Pfählung und der vermeintlich viel „feineren“ Sandelholzstrafe in China anstellen lässt und darüber hinaus die Ausländer nur als stammelnde Personen präsentiert.

909 Vgl. dazu weiter die Ausführungen bei Benjamin (1965, S. 42–57) mit seinen Thesen zur rechtserhaltenden vs. rechtsetzenden Gewalt im Kontext von Rechtsordnung, Todesstrafe und Rechtsetzung.

zu verhelfen, formieren sich in einer Mischung aus erlittenem Unrecht, verletztem Nationalstolz, Fremdenhass und religiösem Wahn sektenartige Verbände mit dem Ziel, sowohl die lokale chinesische Verwaltung als auch die Fremden zu vertreiben. In gewissem Sinne lässt sich *Sandelholzstrafe* daher durchaus als eine Art von Literatur des Gedenkens an die Zeit von vor 100 Jahren verstehen. Bis hierhin entspricht Mo Yans Geschichtsbild zu einem großen Teil dem nach 1949 in China gepflegten Paradigma: Der im Prozess der Rechtsausübung im Scheitern befindlichen staatlichen Gewalt wird eine neue – quasi „revolutionäre“ und „aufständische“ Gewalt entgegengesetzt, die für sich in Anspruch nimmt, neues Recht zu setzen. Doch mit dem Auftreten der Kolonialmacht werden die Machtfrage und die Frage der Gewaltausübung ebenso wie die Frage nach der Gerechtigkeit neu gestellt. Mo Yan bemüht sich, tiefer auf Wesen und Charakter der eigenen und der fremden Kultur zu blicken. Kulturbilder werden einander gegenübergestellt, Kulturen treten in einen Widerspruch. Diese Form der Polarisierung ist nicht auf die übliche Dichotomie hin angelegt, vielmehr geht es um Auseinandersetzung und Suche nach Wesenseigenheiten. In dem Subtext des Romans werden nicht zuletzt vor allem auf der Grundlage des Zustandekommens der jeweiligen Machtausübung große Zweifel an der vom Westen gegenüber China immer wieder betonten „Rechtmäßigkeit“ der Machtausübung und der Gewaltanwendung ausgedrückt.

Die auffällige Häufigkeit von Gewaltdarstellungen im Werk Mo Yans und auch in *Sandelholzstrafe* lässt es angezeigt erscheinen, Vermutungen über den Zweck anzustellen. Zum Teil wird man die Darstellungen wohl als Mittel zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre verstehen können, so etwa als Hinweis auf die anhaltende Brutalität in der chinesischen Gesellschaft oder – wie Lutz Bieg das mit Blick auf *Schnapsland* konstatierte – als Allegorie zum Ausdruck einer letzten Endes selbstzerstörerischen Konsumentenmentalität.⁹¹⁰ Mit bestimmten Details (gebratene Babys etwa auch in Romanen der Dynastien Ming und Qing zur Kennzeichnung des Niedergangs eines Kaiserhauses) beschwört Mo Yan zudem bewusst den Eindruck von Dekadenz herauf.⁹¹¹ Wie aus gelegentlichen Äußerungen Mo Yans zu seinem Werk hervorgeht – und das trifft ebenso auf andere zeitgenössische Schriftsteller Chinas zu –, wird man mit der Gewaltdarstellung in dem einen oder anderen Fall auch selbsttherapeutische Zwecke verbinden können. Mo Yan war wie andere Autoren seines Alters ein Zeuge der Existenznot der Menschen in seiner Heimat und hat die Kulturrevolution miterlebt. Man wird davon ausgehen können, dass viele der chinesischen Schriftsteller aus Mo Yans Generation, die in ihren Werken auffällig oft Gewalt thematisieren, wohl bestrebt sind, mit schriftstellerischen Mitteln traumatische Erlebnisse aus ihrer Jugend zu verarbeiten. Der nur wenige Jahre jüngere Autor Yu Hua hat in dem Kapitel „Schreiben“ seines Buches *China in zehn Wörtern* auf den Zusammenhang zwischen den eigenen Gefühlen angesichts der in den 1960ern erlebten Gewalt und dem Schreiben aufmerksam

910 Vgl. dazu die Ausführungen von Bieg („Grausame Heimat“), in: Monschein 2013, S. 194. Im selben Band thematisiert Huang Weiping Gewalt in ihrem Beitrag „Heldentum, Gewalt und das Magische in Mo Yans Werk“, vgl. ebd., S. 47–63. Interessant an Huangs Feststellung ist Folgendes: „Noch nie wurde Gewalt in der chinesischen Gegenwartsliteratur in dieser Ausführlichkeit und dieser Intensität thematisiert.“ Vgl. ebd., S. 49.

911 Vgl. dazu eingehender Zimmer 2007b.

gemacht. Das Schreiben nimmt hier therapeutischen Charakter an.⁹¹² In seinem Roman geht Mo Yan nun einen ganz anderen Weg. Für die sehr detailliert beschriebenen Szenen der Gewalt in *Sandelholzstrafe* ist Mo Yan in seiner Heimat vehement kritisiert worden. Befragt nach der Gewaltdarstellung im Roman und der *Lingchi*-Strafe, gab Mo Yan an, darüber mit dem Verlag debattiert und tatsächlich viele grausame Details gestrichen zu haben. Empört weist er die in einigen Artikeln gemachte Unterstellung, er sei ein Sadist, zurück und empfiehlt,

[...] dass der Leser bei der Kritik an einem Buch differenzieren sollte zwischen dem Autor und den Figuren im Roman. Es handelt sich [im Roman] um die Gefühle eines Henkers, nicht um die Gefühle des Autors, auch wenn ich diese Gefühle des Henkers ausgedacht und geschrieben habe. Man sollte ruhig glauben, dass ein normaler Schriftsteller in der Lage ist, über krankhafte Gefühle zu schreiben. Wenn ich über einen Geisteskranken schreibe, heißt das nicht, dass ich selber geisteskrank bin. Schreibe ich über einen Henker, werde ich nicht gleich selber zum Henker.⁹¹³

12.8 Geschichte und postkolonialer Diskurs

Mo Yan schafft dank der literarisch-künstlerischen Umsetzung des Themas so etwas wie eine neue Ästhetik der Geschichtsschreibung. Ich verstehe Mo Yans *Sandelholzstrafe* dabei als einen sehr beachtlichen Versuch, dem Bild der Geschichte innerhalb des postkolonialen Diskurses mit ästhetischen Mitteln einen neuen Ausdruck zu verleihen. Hier sticht zunächst der Zusammenhang zwischen Kulturbild und Rechtlichkeit ins Auge.

Im Zentrum der im Laufe der Romanhandlung deutlich werdenden Diskussion steht die Abwägung zwischen Staatswohl und Bürgerrechten sowie der damit zwangsläufig zusammenhängenden Frage der Gerechtigkeit. Als Sun Bing sich gegen die Vergewaltigung seiner Frau durch Deutsche zur Wehr setzt, einen der Täter tötet und damit ein Massaker an der örtlichen Bevölkerung seitens der deutschen Truppen heraufbeschwört, dem auch seine eigene Familie zum Opfer fällt (seine Frau und die zwei Kinder werden in den Fluss geworfen und ertrinken), verspricht der örtliche Magistrat Qian den Familien der Opfer, sich beim Provinzgouverneur für eine

912 Vgl. dazu Yu Hua 2012. Alle Abschnitte sind mit Datum angeführt und stammen aus den Jahren 2009 und 2010. Zu dem erwähnten Abschnitt über das Schreiben siehe die Seiten 97 bis 143. Die chinesische Fassung erschien nicht in Festlandchina, sondern wurde in Taiwan veröffentlicht, vgl. dazu 余华: 十个词汇里的中国, Taipei: Maitian 2010.

913 Mo Yan 2012a, S. 162. Im weiteren Verlauf des Gesprächs thematisiert Mo Yan dabei immer wieder den Zusammenhang mit der Kulturrevolution. Die Gesellschaft habe sich zu jener Zeit in einem „unnormalen Zustand“ befunden, das Unterdrückte in der menschlichen Natur, das Böse im menschlichen Wesen seien hervorgequollen. Das Ziel der Literatur besteht nach Mo Yan darin, das Böse in der menschlichen Natur hervorzukehren und eine bessere Welt anzudeuten. Vgl. ebd., S. 214.

„faire Regelung“ 替你们讨一个公道⁹¹⁴ und „für das Recht einzusetzen“ 据理力争⁹¹⁵ und widerspricht damit Sun Bing, welcher sich auf die seiner Meinung nach einzig angemessene und der Tradition entsprechende Erwiderung beruft, nämlich blutige Rache zu üben 报仇雪恨是正宗.⁹¹⁶ Der lobenswerte Einsatz des Magistrats bleibt freilich nutzlos, er ist außerstande, sein Versprechen zu halten, denn es fehlt ihm letzten Endes an der Macht, sich durchzusetzen. Über allem steht schließlich das in anderem Zusammenhang (nämlich der Hinrichtung des Attentäters Qian Xiongfei, der für seinen Mordplan gegenüber Yuan Shikai büßen muss) angeführte „mitleidslose“ 无情 Reichsgesetz 国法.⁹¹⁷ Doch selbst die Berufung darauf bleibt erfolglos, wenn sich die Vollstreckungsorgane nicht auf den Buchstaben des Gesetzes, sondern auf erteilte Befehle berufen. „Gibt es im Reich kein Recht mehr?“ bzw. „Auf welche rechtlichen Maßstäbe beruft sich das Reich?“ 国家还有没有法度⁹¹⁸ – so lautet die Frage des gemeinsam mit den fünf anderen „Helden“ der „Hundert-Tage-Reform“ von 1898 ohne ordentliches Verfahren zum Tode verurteilten Justizbeamten Liu Guangdi. Die Frage bleibt unter Verweis auf anders lautende Befehle unbeantwortet. Jeder Anspruch auf „Gerechtigkeit“ und strenge Rechtsausübung geht spätestens dann verloren, wenn die „nationale Sicherheit“ angesichts ausländischer Aggressoren bedroht ist. Der Staat tritt dann gegenüber seinen Bürgern schnell zynisch auf. So teilt der zuständige Präfekt, den Magistrat Ding um Unterstützung für die vom Massaker betroffene Bevölkerung bittet, schlichtweg mit, dass man doch den Fall auf sich beruhen lassen möge, wenn sich die Deutschen mittels des Massakers beruhigt hätten: „Was spielt das schon für eine Rolle, wenn ein paar aufmüpfige Menschen aus dem Volk sterben 死几个顽劣刁民, 算不了什么大事?“⁹¹⁹

Anders als in der üblichen Sicht wird in Mo Yans Roman allerdings nicht der aufrichtige, sich in elterlicher Fürsorge um das Wohl des Volkes verdient machende Beamte – der sogenannte *fumuguan* 父母官 – als die staatstragende Kraft definiert. Es ist vielmehr der Henker Zhao Jia, der sich als Bewahrer von Wohl und Kraft des Reiches und des Kaiserhauses versteht. Als oberster Henker des Reiches, der in jahrzehntelanger Tätigkeit nahezu tausend Menschen hingerichtet hat und für seine Verdienste vom Kaiser und der Kaiserinwitwe persönlich gelobt und ausgezeichnet worden ist, wird ausgerechnet ihm die Aufgabe übertragen, Sun Bing, den Vater seiner Schwiegertochter, hinzurichten. Als eine Mischung aus Handlanger, Künstler, Schöpfer und Vernichter ist Zhao Jia fraglos die zentrale Figur im Roman. Es sind credoartige Sätze aus dem Munde Zhao Jias, die dem Bedürfnis nach Dauer und Sicherheit Ausdruck verleihen und die anhaltende Anwendung staatlicher Gewalt zu legitimieren scheinen, etwa wenn Zhao sagt:

914 Mo Yan 2008, S. 164 f.

915 Ebd., S. 165; „据理“ hier i. S. v. „vernünftige Prinzipien“, „Grundsätze“.

916 Ebd.

917 Vgl. ebd., S. 184.

918 Ebd., S. 210.

919 Ebd., S. 237.

Meine Wenigkeit ist der Meinung, dass die Arbeit der Henker unverzichtbar für den Fortbestand dieses Staates ist. Gegenwärtig befindet sich das Land in einer Krise, rebellische Beamte und aufrührerisches Volk sind Legion. Das bedeutet, dass der Staat mehr denn je auf versierte Henkermeister angewiesen ist.⁹²⁰

Naturgemäß steht Henker Zhao Jia also im Zentrum der staatlich begründeten Gewaltpraxis, doch ist er „nur“ Inspirator, nicht Entscheider. Zhao Jias „Verdienst“ ist es, seine reiche Kenntnis der anspruchsvollsten Folter- und Hinrichtungsmethoden in den Dienst der Macht zu stellen. Mo Yans Kunstfertigkeit ist es dabei zu verdanken, dass Zhao nun ganz und gar nicht als dumpfer Büttel der Herrschenden in Erscheinung tritt, sondern als eine Figur von düsterer Schöpferkraft. Die rasche Enthauptung gehört dabei schon fast zu den „humansten“ Strafen. Den Leser beschäftigt ab einem bestimmten Punkt zwangsläufig die Frage, warum Mo Yan so viel Platz auf zwei ganz besondere Strafen verwendet hat.

Interessant im Roman ist nun, wie mit diesen grausamen Strafen umgegangen wird. Um das besser nachvollziehen zu können, ist es nötig, einen genaueren Blick auf die beschriebenen Entwicklungen zu tun. Nach der Festnahme des Rebellen Sun Bing ergeht der Hinrichtungsbefehl von Provinzgouverneur Yuan Shikai an den Henker Zhao Jia im Beisein des Magistrats Qian Ding und des deutschen Generalgouverneurs Knobel. Ziel ist der Vollzug einer Strafe an Sun Bing, die als abschreckendes Beispiel dient und „das gemeine Volk das Fürchten lehrt“.⁹²¹ Henker Zhao ziert sich zunächst, gibt an, nur „Vollstrecker“ zu sein, alsbald kommt die Rede aber eben auf *lingchi*, das grausame Töten durch Zerstückeln. Da das Opfer jedoch möglicherweise zu schnell stirbt, wird diese Strafform als unzureichend betrachtet. Der Impuls zur Durchführung einer sowohl außergewöhnlich brutalen als auch abschreckenden Strafe kommt von dem immer wieder „ein paar ausländische Teufelslaute“ murmelnden deutschen Generalgouverneur. Er möchte sicherstellen, dass der Verurteilte extreme Schmerzen erduldet und dennoch nicht allzu schnell stirbt. Wenigstens fünf Tage lang soll die Folter dauern, um gleichzeitig mit dem Tod die Einweihung der von den Deutschen errichteten Eisenbahnstrecke von Qingdao nach Gaomi zu feiern. Reduziert auf diese wenigen Sätze evoziert Mo Yan Eindrücke eines tiefen Grolls über die Geschwindigkeit und Folgen des China aufgezwungenen Entwicklungstempos. Vereinfacht gesagt: Modernisierung endet zerstörerisch und tödlich, wenn China dabei nicht sein eigenes Tempo findet. Auch diese These ist in verschiedener Form bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder Gegenstand politischer Debatten gewesen.

Eine Folge des weiteren Dialogs, in dem der deutsche Generalgouverneur in einer der wenigen längeren Dialogpassagen mit landeskundlichen Kenntnissen glänzt, indem er China bescheinigt, zwar insgesamt rückständig, doch in der Kunst der Folter besonders fortgeschritten zu sein, ist schließlich eine Eingebung des Deutschen. Der Dolmetscher verkündet, Knobel habe ihm mitgeteilt, in „Europa“ (= *der Westen*, nicht nur Deutschland) gebe es eine Strafe, bei der man den Delinquenten an ein Brett nagele und der Tod erst nach geraumer Zeit eintrete. Ein deutlicher Hinweis auf die Kreuzi-

920 Vgl. Mo Yan 2008 (dt. Ausgabe), S. 465.

921 Ebd., S. 141.

gung und die Christussymbolik, der auch mit dem folgenden Aufbau der Bühne (Herichtung der Richtstätte mit Kreuz) Rechnung getragen wird. Auf Knobels impulsgebende Bemerkung hin beginnt in den Augen des Henkers plötzlich ein Feuer zu lodern, und dieser verkündet, sich an den Bericht seines Meisters zu erinnern, in dem die Rede von der Ausführung der sogenannten Sandelholzstrafe zur Zeit des Kaisers Yongzheng (reg. 1722–1735) war. Auf die Frage nach der Leidensdauer gibt Zhao an, es könne sich um etwa drei bis vier Tage gehandelt haben. Es setzt nun so etwas wie ein west-östlicher „Folterwettbewerb“ ein: Welche Kultur darf für sich beanspruchen, „erfolgreicher“ i. S. v. „feiner“, d. h. die Marter auf künstlerische Weise verlängernd, zu foltern.

Ich will nun noch kurz den Blick auf die postkoloniale Perspektive des Buches richten. Insbesondere das Bild der Ausländer und speziell das der Deutschen ist hier von Bedeutung. Die von Mo Yan mit dem Roman höchst künstlerisch ausgedrückte Polyfonie bleibt leider einseitig. Pathos, Fremdenfurcht, Fortschrittsangst und Nationalismus klingen in den angeführten Stimmen der chinesischen Protagonisten an. Den Deutschen dagegen wird kein eigener monologischer Gesangsvortrag und keine eigene Stimme zugebilligt. Anstatt ein künstlerisches Wagnis einzugehen, begnügt sich Mo Yan mit Stereotypen, indem er im Buch das Klischee von der chinesischen Kulturnation und der ausländischen Barbarei hervorholt. Gegenübergestellt wird dem künstlerisch begnadeten einheimischen Sänger der sich nur radebrechend mittels eines Übersetzers verständlich machende oder einfachste chinesische Sätze stammelnde Deutsche. Vor allem mit Blick auf die Bewertung der Gewalt tritt so eine Schieflage auf: Es gibt eine Opferperspektive (vorgetragen von Sun Bing) und eine „Vollstreckerperspektive“ (vorgetragen von Zhao Jia), doch die „Verursacherperspektive“ ist aufgrund der Stummheit der Deutschen weitgehend unausgeführt. Der Referenzrahmen, innerhalb dessen die Bewertung der Gewalt ermöglicht werden sollte, bleibt daher unvollständig. Das Bild bleibt damit einseitig und schablonenhaft. In der in seinem Werk üblichen prallen Sinnlichkeit reiht Mo Yan in *Sandelholzstrafe* eine Anzahl von Ausländerklischees aneinander, die freilich dem zeitgenössischen Diskurs aus der Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstammen und aufgrund der Einbindung in die vielstimmigen Arien und Erzählungen des Romans eine gewisse Relativierung durchmachen. Man wird also nicht einfach von einer „Autorintention“ sprechen dürfen, wenn den chinesischen Romanfiguren immer wieder Ausdrücke wie „ausländische Teufel“ 洋鬼子⁹²² oder „Bastard“ 杂种⁹²³ in den Mund gelegt werden. Dennoch verdichten sich die Details zu einem klischeehaft wirkenden Bild, das die Differenz der Kulturen hervorhebt: hier die effizient auftretenden deutschen Truppen, die bestens ausgerüstet sind (u. a. mit Krupp-Kanonen) und nüchtern kalkulieren, dort die nur mäßig bewaffneten Verbände des Rebellen Sun Bing, die – geblendet durch die angeblichen Zauberkünste ihres Anführers – als einfältige Dorftölpel auftreten. Dem Bild des brachialen, körperzerfetzenden Einsatzes deutscher Kanonen wird das Bild des selbst beim Schlachten noch als Künstler auftretenden chinesischen Henkers entgegengesetzt. Das selbst noch in der Gewaltausübung des Henkens kulturelle Feinheit beanspruchende China kann gegenüber dem materiellen Ansturm des Westens nichts ausrichten. Der

922 Vgl. Mo Yan 2008, S. 176.

923 Ebd., S. 82, es handelt sich um eine Bemerkung von Magistrat Qian Ding über Knobel.

wahllos auch Unschuldige vernichtende Fremde entbehrt der – so wird man den Autor wohl verstehen können – dem eigenen Volk gegebenen Fähigkeit zu Friedfertigkeit und Humanität. Das Bild der unschuldig, unbedarft, einfältig und verspielt auftretenden chinesischen Einheimischen kontrastiert auf den ersten Blick mit dem Eindruck von der Grausamkeit des Henkers Zhao Jia. Doch im Vollzug der letzten, der Sandelholzstrafe entpuppt er sich als ein wahrer „Meister des Tötens“ – nicht im Sinne einer auf rein nüchtern-technische Ergebnisse zielenden Effizienz, wie sie Paul Celan mit seiner Bezeichnung des Todes als eines „Meisters aus Deutschland“ meinte, sondern im Sinne einer Kunstfertigkeit, einem gelehrten Handwerk ähnlich der Bildhauerei, das noch etwas wie Menschlichkeit beansprucht (Henker Zhao ist ausdrücklich bestrebt, die inneren Organe Suns bei der Pfählung nicht zu verletzen). Doch diese „Meisterschaft“ ist freilich zutiefst fragwürdig, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil der Meistertitel an Henker Zhao von der Kaiserinwitwe Cixi verliehen wird. Indem sie Zhao zum „Meister-Gelehrten des Henkergewerbes“ 刽子手行当里的状元 macht und dabei den Begriff des *zhuangyuan* für die Elite der konfuzianischen Gelehrten verwendet,⁹²⁴ wird tiefe Kulturkritik geübt, wie sie schon bei dem chinesischen Schriftsteller Lu Xun zu Beginn des 20. Jahrhunderts Ausdruck fand, der dem Konfuzianismus Menschenfresserei unterstellte und im Schlusssatz vom „Tagebuch eines Verrückten“ dazu aufrief: „Rettet, rettet die Kinder“. Bei Mo Yan ist es am Ende einzig die schwangere Meiniang, die – von dem Gemetzel verschont – Hoffnung auf den Nachwuchs und die Zukunft gibt. Vor dem Hintergrund der von Fremden ausgeübten Gewalt spitzt also der Autor den Blick auf die von der eigenen Gesellschaft ausgeübte kulturelle und politische Gewaltpraxis zu und stellt sie infrage.

Mit *Sandelholzstrafe* hat Mo Yan meiner Meinung nach trotz gewisser Mängel einen überaus interessanten und gelungenen Versuch unternommen, im postkolonialistischen Diskurs neue Spielräume zu erkunden. Mo Yan geht es darum, die koloniale Situation erfahrbar zu machen und eigene Stimmen zu repräsentieren, nicht ohne freilich auch wieder neue Stereotype zu schaffen – etwa das vom radebrechenden Ausländer, der sich nicht verständlich machen kann und dem China unverständlich bleibt. Unter Nutzung des historischen Ambientes von vor hundert Jahren geht Mo Yan dabei auch auf Fragen ein, die China in der Gegenwart ebenfalls noch beschäftigen.

12.9 Die literarisch-künstlerische Umsetzung des Themas und die Schaffung einer neuen Ästhetik der Geschichtsschreibung

Eine wichtige Rolle bei der Präsentation der Gewalt spielt in *Sandelholzstrafe* die Ästhetik. Hier sind nun Inhalt und sprachliche Form zu unterscheiden. Es scheint mir wichtig zu sein, auf die große Kluft zwischen dem Romanthema und den geschilderten Details aufmerksam zu machen. Nicht zur Debatte stehen hier die historischen Gegebenheiten, eine weit entscheidendere Rolle spielt die Ausgestaltung der Gewaltszenen. Ihr fehlt weitgehend der angesichts des schließlich sehr ernstesten historischen Themas

924 Ebd., S. 301.

notwendige Ton von Feierlichkeit, Getragenheit und Tiefe. Im Gegenteil, immer wieder spürt man das Groteske, den Galgenhumor und Sarkasmus. Selbst bei der Schilderung grausamster Szenen legt Mo Yan sich nicht fest, ein zusätzliches Detail, und die gruselige Szene löst beim Leser eine diffuse Gefühlsmischung aus – Staunen, Befremden, Befreiung, ja Heiterkeit. Als Beispiel sei hier nur die Hinrichtung eines diebischen Palastbeamten erwähnt, der große Mengen Silber aus der Staatskasse entwendet und in seinem Darm versteckt hat. Zur Strafe wird sein Körper mittels einer Axt ab der Hüfte in eine obere und eine untere Hälfte gespalten. Während die untere Körperhälfte leblos liegen bleibt, entwickelt die obere für einige kurze Augenblicke ein schier unglaublich groteskes Nachleben: Der Zopf des Beamten ragt „wie der Schwanz eines Skorpions“ in die Luft, und aus dem Mund dringen schmatzende, saugende Laute, sodass man, schloss man die Augen, „hätte glauben können, ein kleines Kind verlange nach Milch.“⁹²⁵ Ein weiteres Beispiel: Nachdem der Henker mit dem einundfünfzigsten Schnitt den Penis des mittels einer *Lingchi*-Zerstückelung hinzurichtenden Attentäters Qian Xiongfei abgetrennt und auf den Boden geschleudert hat, schießt ein – niemand weiß woher – rüddiger Köter aus der Menge, schnappt sich das Fleischstück und verschwindet so schnell, wie er gekommen ist.⁹²⁶ Das liest sich derart skurril, dass der Leser sich ein Schmunzeln nicht verkneifen kann.

Eine herausragende Bedeutung bei der Schaffung einer neuen ästhetischen Form nimmt die Sprache in *Sandelholzstrafe* ein. Mo Yan hat immer wieder darauf hingewiesen, dass er den Roman als einen Wendepunkt seines literarischen Schaffens ansieht, da es damit gelungen sei, sich von dem von ihm sehr kritisch betrachteten schriftsprachlichen Übersetzungsjargon in der modernen Literatur abzuwenden und die autochthonen literarischen Mittel fruchtbar einzusetzen. Auch in ästhetisch-literarischem Sinne führt Mo Yan also die postkolonialistische Identitätssuche weiter, wenn er betont: „Heute ist der Roman keine populäre Kunstform mehr, sondern die Domäne einer verfeinerten Hofschriststellerei mit Anleihen bei der westlichen Literatur, die das Erbe der volkstümlichen Literatur unterdrückt.“⁹²⁷ So präsentiert der Autor den ersten und den dritten Teil seines Romans auf eine künstlerisch sehr gelungene Art und Weise in der Form einer Lokaloper seiner Heimatprovinz, der er den Namen „Katzenoper“ gibt. Die Sprache im Roman wird zu einem großen Teil diesem Opernstil angeglichen. Zur Verdeutlichung seien hier einige Beispiele angeführt, die zudem zeigen sollen, dass man bei der Würdigung dieser sprachästhetischen Besonderheit des Romans voll und ganz auf die Lektüre des chinesischen Originals angewiesen ist, da es nahezu unmöglich sein dürfte, in einer Übersetzung diese Ebene zum Ausdruck zu bringen.⁹²⁸

Die sprachlichen Besonderheiten in den monologischen Arien in den Akten eins und drei in *Sandelholzstrafe* lassen sich an zwei Ebenen festmachen. Da ist zum einen

925 Vgl. ebd., S. 89 f.

926 Vgl. ebd., S. 193.

927 Vgl. dazu das Nachwort der deutschen Ausgabe von Mo Yan 2008, S. 652.

928 Sofern man nicht dazu bereit ist, Jahre oder gar Jahrzehnte auf eine Übersetzung zu verwenden. Vgl. das lange Zeit als unübersetzbar eingestufte Buch *Horcynus Orca* von Stefano D'Arrigos in der Übertragung durch Moshe Kahn und die Besprechung in der FAZ vom 12.3.2015.

die lexikalische Ebene mit zahllosen Beispielen aus dem chinesischen Spruchgut und entsprechenden Anklängen an die klassische chinesische Schriftsprache. Angeführt seien hier zwei Beispiele: 能者多劳 *néngzhě duō láo*⁹²⁹ („dass die Fähigen mehr arbeiten müssen als andere“⁹³⁰) und 鸟之将死，其鸣也哀；人之将死，其言也善 *niǎo zhī jiāng sǐ, qí míng yě āi; rén zhī jiāng sǐ, qí yán yě shàn*⁹³¹ („In Erwartung des Todes ist der Schrei des Vogels voll Trauer; in Erwartung des Todes sind die Worte des Menschen voll Güte“⁹³², hierbei handelt es sich übrigens um ein Zitat aus den *Gesprächen* des Konfuzius). Selbst dem des Chinesischen nicht Kundigen erschließt sich hier die Grundstruktur von jeweils vier Silben und die Parallelität in der Wortwahl und der Wortordnung (so ist in „*niǎo zhī jiāng sǐ*“ und „*rén zhī jiāng sǐ*“ jeweils nur das Subjekt ausgetauscht). Zur Übersetzung sei an dieser Stelle angemerkt, dass Parallelität und Wortwahl durchaus sehr treffend wiedergegeben werden. Das ist nun auf der zweiten wichtigen Ebene der stilistischen und sprachlichen Besonderheiten von *SandelholzstraÙe* – nämlich Lautmalerei und Rhythmik – naturgemäß viel schwieriger, wenn nicht gar unmöglich. Vergegenwärtigen wir uns das zunächst an dem folgenden Beispiel in 俺听到，噗嗤一声响 *ǎn tīngdào ,pūchī yī shēng xiǎng*⁹³³ („Ich hörte ein Zischen“⁹³⁴). „Zischen“ trifft den lautmalerischen Klang von ‚*pūchī*‘ nicht, sondern umschreibt ihn, die dialektale Färbung von „*ǎn*“ wird mit „ich“ nun gar nicht berücksichtigt. Ähnlich ist es im Falle von 倒地后嘴里还哼哼唧唧 *dǎo dì hòu zuǐlǐ hái hēnghēng jījī*⁹³⁵ („Schließlich fiel er um und gab noch am Boden Klagelaute von sich“⁹³⁶). Auch der Reim in der folgenden Passage wird bei der Übersetzung nicht berücksichtigt, wodurch die deutsche Fassung einen faden und schalen Eindruck hinterlässt: 孙炳唱猫腔，女人泪汪汪 *Sūn Bǐng chàng māoqiāng, nǚrén lèiwāngwāng*⁹³⁷ („Wenn Sun Bing die Arien der Katzenoper singt, fangen alle Frauen an zu weinen“)⁹³⁸. Hier werden nur einige Beispiele angeführt. Tatsächlich aber kommen in Akt 1 und Akt 3 extrem viele Beispiele dieser Kategorien vor, sprachlich eine Sensation, die ihresgleichen sucht. Streng genommen bringt es Mo Yan in diesen Abschnitten fertig, einen Text zu produzieren, den man laut lesen oder einfach hören müsste, um den einzigartigen Ton zu begutachten. Es ist also durchaus nicht erstaunlich, dass dieser Eindruck des Bahnbrechenden in *SandelholzstraÙe* selbst von jenen geteilt worden ist, deren Urteil über den Roman vernichtend ausfällt.⁹³⁹

929 Mo Yan 2008, S. 86.

930 Mo Yan 2008 (dt. Ausgabe), S. 142.

931 Mo Yan 2008, S. 94.

932 Mo Yan 2008 (dt. Ausgabe), S. 157.

933 Mo Yan 2008, S. 89.

934 Mo Yan 2008 (dt. Ausgabe), S. 148.

935 Mo Yan 2008, S. 90.

936 Mo Yan 2008 (dt. Ausgabe), S. 149.

937 Mo Yan 2008, S. 21.

938 Mo Yan 2008 (dt. Ausgabe), S. S. 41.

939 Vgl. Yu Jie 2004, S. 6.

12.10 Fazit

Kommen wir zum Schluss noch einmal auf die zu Beginn behandelte Frage nach dem Charakter des Realismus und seiner Anwendung auf das Werk Mo Yans zurück.

In seinem Werk wird man den „halluzinatorischen Realismus“ auf verschiedenen Ebenen ansiedeln können, so zum einen etwa als eine Art von Wahrnehmung durch den Leser, die der Autor mittels seines Stils erreicht. Eine bestimmte Form der Fantasieerregung also, die beim Leser bestimmte und eindeutige Sinneseindrücke hinterlässt. Die eigene Fülle der Sprache und ihre Rhythmik schaffen den Eindruck einer singend vorgetragenen Aufführung. Zum Teil gelingt es allerdings dem Autor auch im Text selbst, das Halluzinatorische zur Schaffung bestimmter Handlungszusammenhänge einzusetzen, etwa bei den Katzentänzern während der Hinrichtung ihres Anführers Sun Bing, die sich in eine besondere Wirklichkeit hineinversetzt haben.

Ist es überhaupt angebracht und notwendig, neben den bereits bestehenden zahllosen Varianten des Realismus in der Literatur noch eine weitere zu kreieren, um Mo Yans Erzählkunst darin als „neu“ zu verorten und ihm als Literaturnobelpreisträger einen würdigen Platz zu verleihen? Einmal abgesehen von den eingangs angeführten Merkmalen, die man dem „Halluzinatorischen“ zugeschrieben hat, kann man darin womöglich sogar eine Provokation der Literaturwissenschaftler in China sehen, die sich lange Zeit mit Mo Yan und seinem Werk schwergetan haben. Letzten Endes, so meine Vermutung, ist es nicht auszuschließen, dass es sich um einen mehr oder weniger hilflosen Versuch handelt, die Literatur Mo Yans in einem – wenigstens dem Westen – vertrauten Kontext anzusiedeln. So fällt zum Beispiel auf, dass es eine chinesische Variante für den Begriff des „halluzinatorischen Realismus“ bisher kaum gibt. Die Darstellungen über Mo Yan nach der Verleihung des Nobelpreises in China bedienten sich weiterhin des für den „magischen Realismus“ gebräuchlichen *mohuan xieshi zhuyi* 魔幻写实主义.⁹⁴⁰ Es ist vermutet worden, dass man in China den Begriff des „halluzinatorischen Realismus“ möglicherweise ganz bewusst falsch weiterhin mit der ebenfalls geläufigen (und nur geringfügig von der vorstehenden Variante abweichenden) Bezeichnung für den „magischen Realismus“ (*mohuan xianshi zhuyi* 魔幻现实主义) übertragen hat.⁹⁴¹

Man kommt – so meine vielleicht zu schlichte These – auch ganz gut ohne einen neuen „Realismus“ bei Mo Yan aus, wenn man nur auf die Unbestimmtheit, das Vage, die Vieldeutigkeit etc. in seinem Werk hinweist, die es schon früh in der chinesischen Erzählkunst gegeben hat. Neben einem ästhetischen Reiz und einer manieristischen Form verfügte dieser Realismus auch stets über einen Schutzmechanismus gegenüber der Zensur. Ylva Monschein hat darauf hingewiesen, dass es das freie, unberechenbare „Spiel mit dem Inventar der fantastischen Literatur in der jahrhundertealten Tradition eines Pu Songling (1640–1715)“ bereits früh gegeben habe und dass Mo Yan der eigenen

940 Vgl. dazu etwa die Angaben auf der Innenseite des Umschlags der vom Zuojia-Verlag in Peking 2012 herausgegebenen Reihe mit Werken Mo Yans.

941 Vgl. Ouyang 2013. Ouyang berichtet über Gespräche mit chinesischen Wissenschaftlern, die vermuten lassen, die Übertragung sei absichtlich falsch erfolgt, da „halluzinatorisch“ negative Verbindungen wecke und Drogenmissbrauch assoziiere. Vgl. ebd., S. 102 f.

Literaturtradition mehr verdanke als Márquez, Faulkner oder Joyce.⁹⁴² In der Spannung und Vieldeutigkeit steckt eben auch immer eine gehörige Portion Humor.⁹⁴³

Mo Yan kann sich also auf gewisse autochthone Traditionen berufen, doch im Gesamtbild der chinesischen Literatur speziell nach 1949 wirkt er provokativ, herausfordernd, ja, um mit dem zu Beginn dieses Abschnitts schon einmal angeführten Baudrillard zu sprechen, „radikal“. „Das radikale Denken“, schreibt Baudrillard, „unterscheidet sich in nichts vom radikalen Gebrauch der Sprache, ihm ist jede Auflösung der Welt im Sinne einer objektiven Realität und ihrer Entzifferung fremd. Es entziffert nicht.“ Und er fügt außerdem hinzu: „Die Sprache ist nur unfreiwilliger Komplize der Bedeutung – durch ihre bloße Form appelliert sie an die geistige und materielle Imagination von Klang und Rhythmus, an die Zerstreuung des Sinns im Ereignis der Sprache.“⁹⁴⁴ Nichts anderes hat Mo Yan an vielen Stellen in seinem Roman *Sandelholzstrafe* letzten Endes auch getan.

942 Vgl. Monschein 2013, S. 11.

943 Vgl. hierzu und zum Hinweis auf die Umgehung von Zensur ebd., S. 13.

944 Baudrillard 2013, S. 22 f.

13 Vertreter der jungen Literatur und Han Han, der Rebell

Der Begriff der „jungen Literatur“ ist nicht ganz unproblematisch und soll hier abgegrenzt werden von der „Jugendliteratur“ mit deren ganz besonderem Fokus auf die Leser einer bestimmten Altersgruppe.⁹⁴⁵ Blickt man in die Vergangenheit, so wird die ganze Vielfalt der im Zusammenhang mit „Jugend“ stehenden Fragen erst offensichtlich. „Jugendliteratur“ war in der Geschichte über viele Jahrhunderte hinweg mit Aspekten der Bildung und Erziehung verknüpft. An den mittelalterlichen Schulen etwa gab es die sogenannte „Artesliteratur“, ergänzt um jene Standes-, Tugend- und Anstandsliteratur, in der Anweisungen zur rechten Lebensführung gegeben wurden. Von Kinder- und Jugendliteratur kann diesbezüglich insbesondere dann gesprochen werden, wenn es in den Buchtiteln, Vorworten oder Widmungen entsprechende Hinweise gab, wobei Erwachsene im Allgemeinen nicht ausgeschlossen wurden.⁹⁴⁶

Zwischen den beiden oben angeführten Begriffen gibt es fraglos eine Reihe von Überschneidungen, doch scheint es angebracht, wenigstens grob eine Unterscheidung zwischen jungen Autoren, jungen Lesern und jenen Stoffen zu treffen, die mit den Fragen der Entwicklung in der der Jugendzeit zu tun haben. Schließlich lässt sich der Maßstab der Befindlichkeit von Jugendlichen, ihrer Entwicklung und Beschäftigung mit der Welt auf bestimmte Themen anwenden. Hierfür hat sich in der Literaturwissenschaft der Begriff des „Entwicklungs-“ oder „Bildungsromans“ herausgebildet. Zu den berühmten modernen Klassikern dieser Literatur im Westen gehören etwa Bücher wie J. D. Salingers (1919–2010) *The Catcher in the Rye* (1951), Harper Lees (1926–2016) *To Kill a Mockingbird* (1960) oder Jack Kerouacs (1922–1969) *On the Road* (1957).

Auch innerhalb der chinesischen Literaturwissenschaft gibt es zum Teil Auffassungen, die ein breites Spektrum abdecken. Mit „junger Literatur“ kann etwa eine Literaturgattung bezeichnet werden, die von den heute i. d. R. etwa zwischen 25 und 35 Jahre alten Autoren nach dem Jahr 2000 vorgelegt worden ist. Jin Li 金理 unterscheidet in der hier für die chinesischen Entwicklungen zugrunde gelegten Arbeit angesichts der vielfältigen Erscheinungen und der unterschiedlichen Fragestellungen begrifflich zwischen der „Jugendliteratur“ *qingnian wenxue* 青年文学 (d. h. Literatur mit Jugendlichen als Protagonisten bzw. Literatur über das Leben in der Pubertät) und der „Adoleszenzliteratur“ *qingchun wenxue* 青春文学, welche sich mit um „Jugend“ angesiedelten Themen beschäftigt und einen klar erkennbaren Stil (auch mit dem Blick auf die Leserschaft und eine eingegrenzte Altersgruppe) bevorzugt.⁹⁴⁷ Diese Definitionen sind recht

945 Unter dem Sammelbegriff der „Jugendliteratur“ wird in der Fachliteratur gewöhnlich sowohl die Literatur für Kinder als für Jugendliche verstanden. Vgl. Maier 1993, S. 13.

946 Vgl. dazu einführend Schikorsky 2012, S. 9 f. Laut dem Vorwort der Verfasserin handelt es sich um eine aktualisierte Neuausgabe des 2003 unter dem Titel *Schnellkurs Kinder- und Jugendliteratur* im DuMont-Verlag erschienenen Werkes.

947 Vgl. zu der Studie von Jin und den hier angeführten Definitionen Jin Li 2013, S. 3.

schwammig. Dabei erfasst Jin die Komplexität des Themas, indem er richtig zwischen der Zielgruppe, den Verfassern (hier liegt der Spielraum der von Jin dem „Jugendalter“ zugerechneten Schriftstellern zwischen 14 und 35 Jahren) und dem Werk differenziert.⁹⁴⁸ Werke etwa wie die von Lu Yao 路遥 (1949–1992) können durchaus jenseits des hier zugrunde gelegten Jugendalters abgefasst sein und dennoch aufgrund eines ganz bestimmten Themas oder Stils Einfluss nehmen auf die Weltsicht junger Leser und deren innere Entwicklung. Daneben gibt es die vermutlich eher kleine Gruppe jener noch jungen Autoren bzw. Autorinnen, die weit „reifer“ und sozusagen nicht ihrem tatsächlichen Alter angemessen jung schreiben und sich daher nur schwer der „Jugendliteratur“ zuordnen lassen. Als Beispiel sei hier das Frühwerk von Zhang Ailing (1920–1995) angeführt.⁹⁴⁹

13.1 Vorläufer

Wenden wir uns kurz dem gerade im 20. Jahrhundert extrem wichtigen Thema und Motiv der Jugend und der Jugendlichen in der Literatur und Gesellschaft zu.

In der allgemeinen Aufbruchsstimmung und dem Streben nach Erneuerung zur Zeit des späten chinesischen Kaiserreichs während der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist der Jugendmythos angelegt. Liang Qichao (1873–1929), eine zentrale Figur der Reformbewegung jener Zeit, formulierte in seinem 1900 abgefassten Essay „Über das junge China“ 少年中国说 die Doktrin für eine Erneuerung, die später – eingefasst in einen anderen ideologischen Rahmen – für Jahrzehnte die Maßstäbe setzte: Nur wenn sich China aus seiner Starre befreie, die jeden Fortschritt behindernden Traditionen hinter sich lasse und sich einer radikalen kulturellen Verjüngung unterwerfe, sei der Sprung in die Moderne zu schaffen. Liang Qichao fasste seinen Aufruf in herrliche sprachliche Analogien über das Wesen der alten und jungen Menschen. Ein noch weit entschlossenerer politischer Erneuerungsanspruch wurde eineinhalb Jahrzehnte später in Chen Duxius 陈独秀 (1879–1942) 1915 gegründeter Zeitschrift *Neue Jugend* 新青年 dokumentiert. In der ersten Nummer fand sich der Aufruf zu Internationalität, Fortschritt, Wissenschaftlichkeit und Freiheit.

Die Erscheinungen einer „Jugendkultur“ wurden über die Jahrzehnte hinweg immer wieder angereichert mit Bildern von Figuren aus der jeweiligen Literatur. Wichtige Stationen waren zunächst etwa die revolutionären Jugendlichen 革命少年 in Erzählwerken der späten Qing-Zeit oder die um Selbstbestimmung ringenden Jugendlichen in der „Schmetterlingsliteratur“ 鸳鸯蝴蝶派 (wörtlich: „Literatur der Mandarinenten und Schmetterlinge“), d. h. in jenen zeitgenössischen Liebesgeschichten, die vor allem

948 Vgl. ebd., S. 1. Vgl. ebenfalls das Vorwort von Jin/Li 2014. Die dort angelegten vagen Kriterien wie Beibehaltung des jugendlichen Elans über längere Zeit hinweg (in Werken von Ba Jin und Wang Meng), Beschäftigung mit Fragen der Blüte und des Verfalls von „Jugend“ (bei Lu Xun und Zhang Ailing) erlauben es, angesichts des darin präsentierten „frischen Blicks auf die Jugend“ auch eine Geschichte der 1954 (!) geborenen Schriftstellerin Wang Anyi in den Band aufzunehmen.

949 Vgl. dazu Jin Li 2013, S. 2.

in den Jahren nach der Republikgründung 1911 sehr populär waren. Kam es in der Literatur des 4. Mai 1919 zu einer „kultischen Verehrung der Jugend“ 青春崇拜,⁹⁵⁰ sah man nach 1949 in der Jugend vor allem die Kräfte des Aufbaus und des Fortschritts. Die Folge daraus waren Fremdbestimmtheit und Instrumentalisierung, ideologisch gerechtfertigt durch den Anspruch, der Partei und dem Großen Vorsitzenden zu dienen. Auch hierfür gab es wiederum die passende literarische Rahmung wie zum Beispiel die Figur des „neuen Menschen im Sozialismus“ 社会主义新人 im sozialistischen Entwicklungsroman. In Werken wie Yang Mos 杨沫 (1914–1995) Bestseller aus dem Jahr 1958, dem ein Jahr später auch verfilmten Roman *Lied der Jugend* 青春之歌 über patriotische Jugendliche in der KPCh in den schwierigen Jahren zwischen 1931 und 1935, fand sich naturgemäß kein Raum für individuelle Entwicklungen, die Jugendlichen agierten schablonenhaft in den ihnen von der Partei zugeschriebenen Rollen. Diese und später zur Zeit der Kulturrevolution (1966–1976) entwickelten Idealgestalten wurden nach Beendigung des Spukes freilich auch gleich wieder literarisch hinterfragt mit Bildern einer „geopferten Jugend“ – eine Anspielung auf die sogenannten „jugendlichen Intellektuellen“ *zhiqing*, die zur Zeit der Kulturrevolution Ende der 1960er-Jahre aufs Land geschickt wurden, um den Bauern bei der Entwicklung zu helfen. In unterschiedlicher Form und angepasst an die Zeitumstände nach dem Beginn der Öffnung Chinas ab 1978 bemühten sich Vertreter der Generation der in den 1960ern oder nach 1970 geborenen Autoren, Schriftsteller und Schriftstellerinnen wie Han Dong 韩东 (geb. 1961), Zhu Wen 朱文 (geb. 1967), Wei Hui (geb. 1973) und Mian Mian (geb. 1970), darum, der Jugend literarisch zu ihrem Recht zu verhelfen.⁹⁵¹ In den Werken jener Vertreter der „jungen Literatur“, die erst nach 1980 geboren wurden (z. B. Han Han 韩寒), tauchen dann freilich, wie zu zeigen sein wird, ganz neue und andere Bilder der Jugend auf. Auf einen wichtigen Unterschied sei hier bereits hingewiesen: Anders als die „Generation des 4. Mai“, die „Generation der Befreiung“, die „Generation der aufs Land entsandten jungen Intellektuellen“ usw. gibt es für die Generation der Jugendlichen der „Post-80er“ keine Bezeichnung, die auf eine größere kulturelle Bedeutung schließen ließe. „Post-80er“ lässt sich als eine rein zeitlich Zuordnung verstehen. Eben weil die literarische Stimme Han Hans aus dem ansonsten recht großen Einerlei herausragt und er mit seinem Roman 1988 um etwas wie Echtheit sowie um eine teilkritische Konfrontation mit der Realität bemüht ist, soll diesem Autor größere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

950 Vgl. zu dem Begriff Jin Li 2013, S. 3.

951 Zu einem soziologischen Ansatz bei der Betrachtung der Generationen unter der Frage nach einschneidenden und prägenden historischen Ereignissen vgl. Gold 1991. Im Falle Chinas führt Gold die Kulturrevolution (1966–1976) an und setzt die Generationen der 1950er, 1960er und 1970er in Bezug zu ihr. Zu einer näheren Beschäftigung gerade mit den Autoren der Generation der 1970er und dem noch vielfach unerforschten Werk vgl. außerdem den Artikel von Xing An 2013.

13.2 Literarische Neuerungen

Die Literatur der Autoren, die nach 1980 geboren wurden, feiert in China einen Erfolg nach dem anderen – wenigstens was die Wahrnehmung und die Vermarktung angeht.⁹⁵² Die Werke dieser lange Zeit vom literarischen Mainstream kaum beachteten Schar von jüngeren Autoren haben sich in der Zwischenzeit einen festen Platz in den Herzen der Leser erobert. So jung wie die Autoren sind die Leser, die den bequemen Konsum gewohnt sind. Sie wollen schnelle, einfache Ablenkung, schöne Traumwelten oder die Begegnung mit etwas, was sie aus ihrem eigenen Leben nicht kennen und das sie fortführt von dem Alltäglichen – Gefühle, Abenteuer, Romanzen, Jenseitigkeit. Ihren Anfang nahm diese Entwicklung im Umfeld der seit Mitte der 1990er-Jahre entstandenen „Campus-Literatur“ 校园文学, als Mittelschüler damit begannen, für Mittelschüler zu schreiben und über ihre Nöte beim Schulbesuch, beim Erwachsenwerden und mit der Liebe berichteten. Die „Campus-Literaten“ der 1980er-Jahre aus der Generation von Dichtern wie Hai Zi 海子 (1964–1989) und Gu Cheng (1956–1993), die freilich mit ganz anderen Themen an die Öffentlichkeit getreten waren und geraume Zeit die Szene beherrschten, hatten im Verlauf der 1990er-Jahre an Anziehungskraft verloren. Als im Jahr 1996 Yu Xius 郁秀 Roman *Blütezeit und Regenzeit* 花季雨季 erschien, in dem es um die Schülersorgen bei den Prüfungen ging, löste dies eine ganze Welle von ähnlichen Werken aus. So erregte im Jahr 2002 Chun Shu 春树 (alias Chun Sue) im Alter von 17 Jahren großes Aufsehen mit ihrem autobiografische Züge tragenden Werk *Puppe aus Peking* 北京娃娃, in dem sie das Jungsein und Heranwachsen mittels schockierender Details von Sex-Orgien und Alkoholexzessen als eine Qual beschrieb.⁹⁵³

Sehr rasch entwickelte sich das Spektrum der literarischen Themen. Neben der Campus-Literatur kam unter den jungen Lesern unter 25 Jahren ein starkes Interesse an der Fantasyliteratur 玄幻小说 und an Horrorgeschichten auf.⁹⁵⁴ Dämonen, Götter, Gräber – je weniger die Inhalte der neuen Bücher mit dem tatsächlichen Leben der Leser zu tun hatten, desto größer schien das Interesse an ihnen zu werden. In China für diese Gattung bekannte Autoren sind Zhou Dedong 周德东, Hua Xiangrong 花想容, Ji Zhenyu 吉振宇, Cai Jun 蔡骏, Naduo 那多 und Verfasser, die unter Pseudonymen wie Guigunü 鬼古女 oder Tianxia Bachang 天下霸唱 auftreten. Mit Cai Jun und der Horrorkliteratur werden wir uns im nächsten Kapitel noch ausführlicher beschäftigen. Vor allem die Serie *Geisterblaslicht* 鬼吹灯 des letztgenannten Tianxia Bachang wurde ein Verkaufsschlager. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang freilich auch eine Reihe von Literaturgattungen, die zum Teil schon weit ältere Wurzeln haben, in den zurückliegenden Jahren jedoch vor allem von Autoren der jüngeren Generation weiterentwickelt worden sind. Ich möchte hier nur die mittlerweile in China ebenfalls

952 Ich greife im einführenden Teil dieses Abschnitts teilweise zurück auf meinen vor längerem erschienenen Aufsatz Zimmer 2009a.

953 Auf Deutsch erschienen als Chun Shu 2006.

954 Zur Horrorkliteratur und den chinesischen Termini vgl. das Kapitel über Cai Jun.

boomende Science-Fiction-Literatur anführen, die nach und nach auch eine größere internationale Leserschaft findet.⁹⁵⁵

Untersuchungen über die Zusammensetzung der Leser dieser Werke ergeben interessante Aufschlüsse über die Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft. Liebesgeschichten etwa scheinen vor allem Frauen anzusprechen. Die schönen Traumwelten, so wird vermutet, bieten einen Ersatz für die Enttäuschungen im Leben; frustrierte und gelangweilte *White Collars* projizieren ihre Wünsche auf die ideale Welt in einer fernen Vergangenheit, wo ihre Heldinnen von reichen, schönen, edlen und guten Prinzen geliebt werden.⁹⁵⁶

13.3 Die Generation der „Post-80er“

Die städtische Generation der sogenannten „Post-Achtziger“ *baling hou* 80 后 in China ist ein Phänomen. Ihre Angehörigen, die nach 1980 geboren wurden, wachsen mehr und mehr in die Verantwortung für die Zukunft des Landes hinein.⁹⁵⁷ Als die erste Generation, die ohne Geschwister aufwuchs, werden sie die „kleinen Kaiser“ genannt, je nach Kontext ist von ihnen auch als „brandneuen Menschen“ 新型人类 oder „Rebellen“ 另类 die Rede. Man hält sie für ebenso selbstsicher wie selbstsüchtig. Zu ihrem Psychogramm, das andere gerne erstellen, gehört, dass sie mit der Spielart des Kapitalismus in ihrem Land, der dort „Sozialismus chinesischer Prägung“ genannt wird, vollkommen vertraut und als Konsumenten – auch im Kulturbereich – mit den Erscheinungen einer westlich geprägten Moderne aufgewachsen sind. Wohlbehütet sind sie groß geworden, sie gelten als verwöhnt und gut ausgebildet. Schlagwörter, mit denen man diese Generation gerne umschreibt, sind „Ichbezogenheit“, „Unbeschwertheit“, „Leichtigkeit“, „Zwanglosigkeit“, „Beliebigkeit“. Gelegentlich ist auch von der „Generation der Versager“ die Rede.⁹⁵⁸ Vor allem in den abschätzigen Ansichten der Älteren, die mitunter einen verletzenden Ton besitzen, drückt sich eine große Kluft zwischen den Generationen aus. Die gängigen Klischees lauten, die Generation der 80er bestehe aus verzogenen Einzelkindern, sei aufgewachsen mit dem Internet, versiert auf dem Gebiet der Computerspiele und im Umgang mit der Computermouse geübter als mit dem Stift; sei handyabhängig und verrückt nach SMS; habe eine starke Vorliebe für Mangas und Zeichentrickfilme; esse Pommes und Pizza; verehere Idole aus Japan und

955 Vgl. dazu als Übersicht u.a. Liu 2014. Siehe auch den Band 6 *Science Fiction*, hrsg. von Yan Feng und Song Mingwei, in: *Große Reihe Erzählliteratur des neuen Jahrtausends, 2001–2010*.

956 Vgl. d. Artikel von Wang Yonghao 2008.

957 Auch im Westen haben sich Bezeichnungen für diese Generation eingebürgert. Die Soziologen sprechen von den nach 1980 Geborenen als den *Millennials* (d.h. den „Jahrtausendern“). Je nach Quelle werden die *Millennials* auch als „Generation Y“ oder *digital natives* bezeichnet.

958 Siehe auch den Artikel „Generation Vogelnest“ von Mark Siemons 2008. Über die aufschlussreichen Parallelen zu den jungen Deutschen der Generation zwischen 20 und 35 Jahren siehe die SPIEGEL-Titel-Story „Die Krisenprofis“ (2009).

Korea; habe Löcher im Ohr und bemale sich die Fingernägel; verfüge über eine reiche Fantasie, strebe nach Anerkennung und materiellem Reichtum.⁹⁵⁹

Es ist besonders das Auftreten von Angehörigen dieser Generation als Literaten und Künstler, das in den zurückliegenden Jahren immer wieder zu heftigen Diskussionen geführt hat. Das Pochen auf individualistische Freiheiten ist ungewohnt. „Was ist falsch daran, glücklich sein zu wollen?“, schrieb die obengenannte Autorin Chun Shu vor einiger Zeit in einer deutschen Zeitung. „Es ist doch nicht normal, dass in diesem Land eine ganze Generation verbittert ist. Das ist nicht richtig. Wir haben das Glück verdient. In China selbstbezogen zu sein, ist eine gute Sache.“⁹⁶⁰ Die Generation der Post-80er beansprucht, die früheren Generationen nicht anerkennen zu müssen, sie legt einen Geist des „noch einmal von vorne Beginns“ an den Tag und genießt dafür zum Teil die Bewunderung durch die eigene und die Generation nach ihr. Der Bruch, so schreibt der chinesische Literaturwissenschaftler Lei Da 雷达, sei vor einem neuen kulturellen Hintergrund entstanden. Anders als bei den Generationen davor, die größtenteils noch auf einen gemeinsamen „chinesischen“ Kulturhintergrund blickten, sei der Hintergrund der „80er“ multikulturell und global. Die neue Vielstimmigkeit erwecke bei vielen den Eindruck eines Durcheinanders.⁹⁶¹ Die Abschätzigkeit, mit der man den Literaten der Post-80er begegnet, speise sich aus einer Mischung von Neid und Bewunderung der Älteren. Man hält den Jungen vor, kein Bewusstsein mehr für Not und Kummer zu besitzen, es mangle ihnen an einem historischen Gedächtnis. Sie sprächen nicht gerne über chinesische Autoren, lieber über fremde. Sie nähmen das literarische Erbe nicht wahr, sodass zwischen den Generationen kein Dialog zustande komme. Ihr Selbstbewusstsein und ihr starker Wunsch, die eigenen Interessen in den Mittelpunkt zu stellen, scheinen viele zu verstören.

Wie weit sie sich von den Schriftstellern der Vergangenheit entfernt haben, wird vor allem dann deutlich, wenn die jungen Literaten auf dem Recht einer „eigenen“ Literatur beharren und damit ihr Bedürfnis nach Emanzipation untermauern. Sie haben den Anspruch, als Literaten ernst genommen zu werden, nicht nur als „Markt-80er“ 市场 80 后, „Kultur-80er“ 文化 80 后, „Campus-80er“ 校园 80 后, „Internet-80er“ 网络 80 后 usw., sondern als echte Vertreter der Literatur ihrer Generation 文学 80 后.⁹⁶² In ihrer Selbstwahrnehmung wagen die Autoren der Post-80er durchaus einen Spagat. Sie wollen sowohl als in der Tradition der chinesischen Literatur stehend wahrgenommen werden als auch sich in einer eigenen Entwicklung begriffen sehen. Die Kritiker dagegen halten ihnen vor, sie vollführten den Bruch mit der überlieferten Literaturauffassung, seien überhaupt nur „Literaturliebhaber“, weniger ernst zu nehmende Schriftsteller, ein zeitgenössischer Mainstream ohne genügend eigene Substanz.⁹⁶³ Zwar seien sie noch an den Quellen der chinesischen Literatur genährt worden und hätten die Klassiker der Vorgängergeneration rezipiert, doch hätten sie sich zu einer Schrift-

959 Vgl. das Vorwort in der Erzählsammlung von Gong/Xing 2008, S. 2.

960 Chun Sue 2008, S. 2 f.

961 Vgl. Lei Da 2009.

962 Zur Internet-Literatur in China vgl. die Studie von Hockx 2015.

963 Vgl. Wu Xiuming 2011, S. 67.

stellergeneration entwickelt, die sich vollständig der Multikulturalität und der Informationsgesellschaft zugewandt habe.⁹⁶⁴

Fußend auf welchem Anspruch aber darf die Generation der Post-80er überhaupt auf das Recht des Besonderen pochen? Entspricht nicht am Ende doch eher alles einem spätpubertären Behauptungswillen der Jüngeren gegenüber den Älteren? Was ist da an Substanz, und in welcher Tradition stehen die jungen Schriftsteller tatsächlich? Schon ein kurzer Blick in einzelne Werke verrät den Mangel: Selten wird mehr geboten als die oberflächliche Schilderung der Nöte pubertierender Jungen und Mädchen, kaum eine der *Coming-of-age*-Geschichten über jugendliche Helden auf Sinnsuche ist wirklich packend. Sprachlich wirken viele Werke nicht reif, stilistisch nicht künstlerisch genug. Schlichte Geschichten, zu einfach gestrickt. Immer wieder geht es um ideale Liebe, die Erfüllung einer Sehnsucht, den Kummer des Erwachsenwerdens. Oftmals sind die Erzählungen nur wenige Seiten lang und erzählerisch nicht ausgereift. Themen sind die „ersten Male“, d. h. erste und vermeintlich erschütternde Begegnungen der Jugendlichen mit der Liebe, mit Trennung und Tod. Die Geschichten wirken meist banal, man glaubt, das alles bereits einmal gelesen zu haben. Ein häufig thematisierter Gegensatz ist der zwischen Traum und Wirklichkeit. Dazu kommen die Allerweltsthemen der Jungen: Angst vor Prüfungen, Erfahrungen mit der Liebe, Probleme mit den Eltern. Auffällig ist, dass die Erzählungen so gut wie nie körperliche Erfahrungen der jungen Leute beschreiben. Die meisten Geschichten sind nicht dicht genug geschrieben, die Plots bleiben durchschaubar.⁹⁶⁵

Die Vielfalt erschließt sich erst nach und nach, sodass man sich fragt, wo eigentlich die Anfänge dieser Literatur zu suchen sind. Begriffe tauchen auf, die, statt nur einen Hinweis auf eine Generation zu liefern, eine Stilrichtung zumindest andeuten. Der oben bereits genannte Begriff „Adoleszenzliteratur“ 青春文学 und „Texte des Neokonzeptionismus“ 新概念作文 sind die Stichwörter. Von den Schriftstellern, die mit diesen Entwicklungen seit den 1980er-Jahren in Verbindung gebracht werden, spricht man gewöhnlich als den „jungen Autoren“ 少年作家. Aber was heißt das genau?

„Adoleszenzliteratur“ ist wie die Bezeichnung „Literatur aus der Generation der Post-80er“ eine Zuordnung von literarischen Erscheinungen zu einer bestimmten Altersgruppe. Wie eingangs bereits hervorgehoben, stellt der Terminus keinen fest umrissenen Stilbegriff dar. Gelegentlich wird mit Hinweisen auf den Einfluss von Comics und Zeichentrickfilmen, dem die jungen Schriftsteller ausgesetzt waren, die Oberflächlichkeit vieler Werke erklärt. Von „literarischem Fast Food“ ist die Rede, das dem schnellen Verzehr diene – eine Anspielung auf die Konsumorientierung dieser Literatur. Eine literarische Qualität lässt sich damit nicht postulieren, wenn man einmal absieht von einer den Werken innewohnenden emotionalen Expressivität, die auf schlichte Weise einen Kontrapunkt zum grauen Alltag der Leser setzen soll.⁹⁶⁶ Dagegen erfährt man mehr über die Entstehung der Literatur aus der Generation der 80er, geht man dem Begriff des „Neokonzeptionismus“ nach, der in diesem Zusammenhang ebenfalls auftaucht.

964 Vgl. Gong/Xing 2008, S. 3.

965 Vgl. dazu die Erzählungen in der Sammlung von Liu Qiang 2009.

966 Vgl. den Artikel von Wang Xiuqin 2009.

13.4 Bildung statt Kunst

Zahlreiche Schriftsteller der Generation der Post-80er sind aus den Anstrengungen zur Verbesserung der Bildung an den Schulen in China hervorgegangen.⁹⁶⁷

Der „Neokonzeptionismus“ bezeichnet jedoch keine neue literarische Richtung und keinen besonderen Stil in der Literatur. Vielmehr handelt es sich um eine Entwicklung, die im Zusammenhang mit der Erneuerung von überlieferten Vorstellungen in der Bildung zu sehen ist. Ende 1997 begann man in China damit, dem Sprachunterricht an den Mittelschulen größere Beachtung zu schenken. Ab 1998 gab die Literaturzeitschrift *Mengya* 萌芽, deren Leser vor allem die Jugendlichen sind, eine Reihe von Texten unter dem Titel „Was wird aus der Erziehung?“ 教育怎么办 heraus. Es wurde eine allgemeine Krise konstatiert, als deren Grundproblem man die einseitig an „rationalen“ 理性 Grundsätzen orientierte Pädagogik sah. Diese Methode zeichne sich durch Abstraktion und die Einübung logischen Denkens aus, doch vernachlässige sie das Emotionale, bringe die inneren Wünsche zu wenig zum Ausdruck und biete der Ästhetik zu geringen Raum. Die Sorgen gipfelten in der Feststellung, die nach Ästhetik, Humanismus, Kreativität und Flexibilität verlangende Sprachausbildung der Schüler an den Schulen sei zu einer rein technischen Methode verkommen, die lediglich der Abfassung starrer Texte im Stile des „achtfüßigen Aufsatzes“ 八股文 diene – jener Essays, die im kaiserzeitlichen China Teil der erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgeschafften Beamtenprüfungen waren. Vor dem Hintergrund dieser Kritik entstand eine Reihe von Wettbewerben zur Anfertigung von Texten, die den neuen Überlegungen entsprachen. „Neokonzeptionismus“ stand also vor allem für eine weniger starre Form bei der Abfassung von Prüfungsaufsätzen und eine Öffnung des Denkens, um ästhetischen und humanistisch-kulturellen Fragen mehr Raum zu bieten und die Kreativität und Fantasie unter den Studenten zu fördern. Intendiert war vermutlich auch ein breiteres allgemeines Bildungsniveau und weniger Spezialistentum. Im Jahr 1998 veranstalteten daraufhin sieben Schwerpunktuniversitäten, nämlich die Universität Peking, die Fudan, die East China Normal University, die Universität Nanking und Universitäten in Tianjin, Shandong und Xiamen, zusammen mit *Mengya* einen Wettbewerb. Erwünscht waren Texte, die alle „Freiheiten“ genossen, abgesehen von einer Beschränkung des Umfangs (auf maximal 5000 Zeichen) und des Alters der Verfasser (auf unter 30 Jahre). Der „Neokonzeptionismus“ in den Werken sollte folgenden Anforderungen gerecht werden: 1.) einem „neuen Denken“ 新思维, das heißt vor allem einer größeren Lockerheit und künstlerischen Ungezwungenheit, um die starren überlieferten Inhalte und Stile zu überwinden; 2.) einem „neuen Ausdruck“ 新表达, das heißt dem Gebrauch einer individuellen Sprache und dem Verzicht auf Floskeln und Plattitüden; 3.) einer „Echtheit“ 真体验, die sich vor allem in Gestalt von mehr Innerlichkeit, Subjektivität und anschaulichen Empfindungen äußern sollte. Die Grenzen dieser nach dem Muster der Fünfjahrespläne verordneten Kreativität, die nicht aus einem wirklichen inneren Streben und begleitet von der Möglichkeit zu freier künstlerischer Betätigung entstanden ist, werden mittlerweile auch im chinesischen Bildungswesen deutlich. So hat zum

967 Einen sehr guten Überblick zu der Entwicklung mit kritischen Anmerkungen liefert Meng You 2006.

Beispiel die Erweiterung des Universitätsbetriebs seit dem Beginn des neuen Jahrtausends hin zur „Massenuniversität“ (der dafür benutzte chinesische Terminus *kuozhao* 扩招 nennt die „Erweiterung“ als Ziel und meint damit vor allem die Aufnahme von größeren Studentenzahlen) den Qualitätsgedanken weitgehend unberücksichtigt gelassen, sodass es bei den Maßnahmen der „Elitebildung“ nach wie vor insbesondere darum geht, die gesteigerten Anforderungen bei den Prüfungen zu erfüllen. Wir werden in einigen der Werke der im Folgenden zu besprechenden Autoren immer wieder auf die Missstände im gegenwärtigen Schul- und Universitätswesen Chinas treffen. In einem besonders sarkastischen Ton setzt sich vor allem Han Han damit auseinander.

Im Laufe von mehr als einem Jahrzehnt haben die oben angeführten Wettbewerbe den Charakter einer „Spracholympiade“ angenommen. Die Zahl der Teilnehmer ging in die Zehntausende, doch ist immer nur ein sehr geringer Teil am Ende auch bei der Schriftstellerei geblieben. Viele der Besten erhielten Studienplätze an bekannten Universitäten und nahmen ein Studium von Fächern außerhalb der Literatur- oder sogar der Geisteswissenschaften auf. Bekannte Beispiele für frühere Gewinner des ersten Preises, die dem Schreiben treu geblieben sind, sind Han Han, Guo Jingming 郭敬明 und Zhang Yueran 张悦然.

13.5 Neues Medium der Literatur – das Internet

Die Literatur der Generation der Post-80er ist ohne das Internet nicht vorstellbar. Groß geworden mit dem *World Wide Web*, ist das Buch für diese jungen Schriftsteller durchaus nicht mehr das einzige Medium, um die Leser zu erreichen. Ihre ersten literarischen Versuche unternehmen die meisten Autoren im Internet, einem Terrain, auf dem sie sich sicher und ganz nach Belieben bewegen. Die Möglichkeit der Publikation von Texten im Netz hat zu einem ganz neuen literarischen Raum und einem neuen Verhältnis zwischen Autor und Leser geführt. Autor und Leser treten in einen Dialog, die Distanz wird geringer als beim Buch, das Verhältnis direkter. Auf ihre Werke erhalten Schriftsteller im Web meist sofort eine Reaktion, sie verfügen dort über eigene Webseiten und eine Fangemeinde.

Wie sieht nun die neue Umgebung im Internet aus und was hat sich dort entwickelt? Der etablierte Literaturbetrieb hatte sich lange Zeit mit dem Internet schwer getan, doch 2010 erkannte auch der Schriftstellerverband Chinas seine Bedeutung und veranstaltete in dem Jahr erstmals eine Konferenz zur Netzliteratur. Einen rasanten Anstieg erlebte über die Jahre hinweg die Lektüre auf dem Handy.⁹⁶⁸ China Mobile hatte im Jahr 2000 ein eigenes Netz mit dem Namen „Monternet“ für Lektüre auf dem Handy eingerichtet, 2009 gab es 90 Millionen Kunden, ein Jahr später waren es ca. 100 Millionen. Ein ganz neuer Berufszweig entstand, um die nicht abreißende Nachfrage nach Werken der Science-Fiction-Literatur, nach Liebesgeschichten oder der fiktionalen historischen Literatur zu bedienen. Wie neuere Veröffentlichungen zeigen, wird das Bezahlen für Angebote von Literatur und Filmen im Netz mehr und mehr

968 Vgl. die Übersicht bei Bai Ye 2011, S. 136–148.

akzeptiert. Derzeit (2014) gibt es ca. 274 Millionen Leser bzw. Kunden von entsprechenden Online-Angeboten. Die Zahl der registrierten Schriftsteller wird auf mehr als zwei Millionen geschätzt, das Gesamteinkommen der Branche soll mehr als vier Mrd. Yuan pro Jahr betragen, sodass weitere neue große Anbieter auf den lukrativen Markt drängen.⁹⁶⁹ Dies alles führt in der Zwischenzeit nicht nur dazu, dass man mit der Literatur heute nicht nur sehr hohe Einkommen erzielen kann, es hat auch zur Folge, dass ganz neue „Erzählformate“ entstehen. Die Netzautoren haben ihre Leser, deren Geschmack und Gewohnheiten im Blick; sie wissen, welche Textlänge zumutbar bzw. notwendig ist, um damit ein bestimmtes wirtschaftliches Ergebnis zu erzielen, und sie schreiben Geschichten, auf deren Grundlage innerhalb kurzer Zeit auch Computerspiele, Comics, Zeichentrickfilme und Spielfilme angefertigt werden können. Schon beim Verfassen literarischer Werke wird also mittels der Markt- und Kundenkenntnis die gesamte mediale Wertschöpfungskette ausgenutzt.⁹⁷⁰

Der Roman nimmt diesen Statistiken zufolge auf den mehr als einhundert Webseiten für Internetliteratur (Erzählungen, Gedichte, Prosa sowie grenzüberschreitende Gattungen) eine prominente Stellung ein, angeblich werden jährlich fünftausend Romane ins Netz gestellt.⁹⁷¹ Enttäuschend ist jedoch bislang die geringe Vielfalt, beklagt werden die vielfach herrschende Fantasielosigkeit, die Tendenz, immer nur modische Trends zu bedienen. Die anfangs z. T. gute Qualität von als Fortsetzungen erscheinenden Werken wird über einen längeren Zeitraum hinweg selten durchgehalten. Die Möglichkeiten der laut chinesischen Literaturwissenschaftlern in der Tradition mündlich weitergegebener Literatur 口传文学 stehenden Netzliteratur sind demnach bei Weitem noch nicht ausgeschöpft.⁹⁷² Um das richtig bewerten zu können, ist es wichtig, auch hier die in China herrschenden Bedingungen für die Entfaltung der Literatur zu berücksichtigen. Webseiten für Internetliteratur gibt es seit 1999, nach einigen Jahren

969 Vgl. die Angaben in dem Artikel von Zhang Ying 2014.

970 Vgl. dazu den umfassenden zweiseitigen Artikel von Zhu Xiaojia 2015. Darin wird auf das Wirtschaftsverhalten der Autoren ebenso eingegangen wie auf die zu erzielenden Autorenhonorare. Auf der seit 2006 bestehenden und jährlich angefertigten „Liste mit den bestverdienenden Autoren Chinas“ 中国作家富豪榜 wurden bis zum Jahr 2014 insgesamt 136 Personen angeführt. Guo Jingming und Han Han standen neben zwei weiteren Autoren seitdem ununterbrochen auf der Liste, Cai Jun schaffte es siebenmal, auf die Liste zu gelangen. Unter den traditionellen Autoren erreichte Jia Pingwa mit sechsmaliger Nennung die häufigste Listung. Mit insgesamt vier Listungen lagen Mo Yans Autoreneinnahmen in den Jahren 2012 (21 Mio. RMB) und 2013 (24 Mio. RMB) nur knapp unter denen des am besten verdienenden Autors. Neueren Angaben zufolge führt mittlerweile der 1977 geborene Fantasy-Schriftsteller Jiang Nan 江南 (eigentlich Yang Zhi 杨治) die Liste der bestverdienenden Autoren an, wohingegen Guo und Han sich nicht mehr unter den Top Ten befinden. Vgl. den Artikel „Fantasy author Jiang Nan tops 2015 China Writers List again“, in: Global Times vom 23.3.2016.

971 Vgl. die Angaben bei Ma Ji 2013, S. 153 ff. Den dort angeführten Zahlen zufolge sind 75 % der 30.000 halb- und vollberuflich mit der Anfertigung von Romanen beschäftigten Autoren unter 40 Jahre alt. Konsumiert werden die Werke überwiegend (80 %) von Lesern aus der Altersgruppe der Zwanzig- bis Vierzigjährigen.

972 Vgl. zu dieser Einschätzung Ma Ji 2013, S. 156.

weitgehend unbehinderter Entwicklung setzte jedoch die Internetzensur ein.⁹⁷³ Eine der Konstanten bei der Zensur sind die als pornografisch eingestuften Werke. Auch werden regelmäßig Listen mit Erzählungen und Romanen veröffentlicht, die unerwünschte historische Ansichten vertreten. Webseiten, die sich der seit 2007 vorgeschriebenen Selbstkontrolle entziehen, werden unverzüglich gelöscht. Wie diese Selbstzensur funktioniert, zeigt anschaulich das Beispiel des Webseitenbetreibers „Shengda“ 盛大, der 1999 als Anbieter von Online-Spielen gegründet wurde und angesichts der angedrohten Sanktionen ein ausgeklügeltes System zur Zensur literarischer Veröffentlichungen schuf. Shengda, dessen englischer Name „Shanda“ lautet,⁹⁷⁴ verleibte sich 2010 sieben chinesische Webseitenanbieter für Literatur ein (darunter Rongshuxia, zu diesem Verlag weiter unten mehr) und kontrolliert damit 80 Prozent des literarischen Angebots online. Um das Risiko einer Betriebsschließung zu vermeiden, richtete Shengda ein internes Überwachungssystem ein. Es wurden zunächst Sammlungen mit sexuell anstößigen, vulgären Begriffen angelegt, um Texte danach automatisch zu durchforschten. Sodann schuf man ein zweistufiges Redaktionssystem, ein Team von Zensoren war für die jeweilige Webseite zuständig, ein anderes befand sich in der Konzernzentrale zur Vornahme der Endkontrolle. Dazu gab es ein Prämiensystem für Hinweise auf auffällige Webinhalte durch die Leser im Internet. Sodann wurden von Shengda Jürs aus jungen Lesern und Fachleuten organisiert, um Aufschluss über neue und möglicherweise „problematische“ Tendenzen zu erhalten. Das Kontrollsystem wurde von den Zensurbehörden mehrmals für seine Effektivität gelobt. Shengda strich angesichts der weitergeführten offiziellen Kampagnen gegen Pornografie und unerwünschte Inhalte im Netz in der Folge ganze Gattungen von Literatur aus seinem Angebot, so etwa alles, was mit dem zeitgenössischen Beamtenwesen und Militär zu tun hatte. Dies führte freilich längerfristig bei dem literarischen Angebot von Shengda u. a. auch dazu, dass immer weniger Literatur mit realistischen Themen und Bezügen zur aktuellen Gegenwart erschien und vornehmlich historische Themen und Fantasyliteratur Verbreitung fand.⁹⁷⁵

Die Diskussion über künftige Trends ist auf jeden Fall weiterhin im Gange, es sind vor allem immer wieder ältere Romanautoren und Erzähler, denen die Zukunft ihrer Gattung Sorgen bereitet angesichts der rasanten Verbreitung im Internet und der „filmreifen“ Vorlagen selbst umfangreicherer Werke der Erzählkunst sowie der Erfolge von jungen Autoren wie Han Han und Guo Jingming.⁹⁷⁶ Chinesische Literaturwissenschaftler haben das sich bietende Potenzial für „gute“ Literatur im Internet durchaus erkannt. Netzautoren bewegen sich „außerhalb des Systems“ 体制外, dies bietet ihnen die Möglichkeit, Spielräume zu erproben, Grenzen zu überschreiten und neue Gebiete

973 Vgl. dazu auch weiter oben die Ausführungen zur Zensur im Abschnitt über das Literatursystem.

974 Vgl. die englischsprachige Webseite <http://www.shandagames.com/us-en/company/company1.html>, eingesehen am 15.3.2015.

975 Über die im April 2014 für ein halbes Jahr in Gang gebrachte Kampagne zur „Netzreinigung“ sowie weitere gegen pornografische und unerwünschte Veröffentlichungen im Internet in den letzten zehn Jahren eingeleitete Maßnahmen und die Rolle von Shengda sowie weiterer Literaturanbieter im Internet siehe den Artikel von Zhang Ying 2014.

976 Vgl. den Artikel von Ma Yuan 2014.

zu erobern. Dieser literarischen Vision zufolge sind die Internetschriftsteller in China dazu aufgerufen, sich mit jenen Autoren auf der ganzen Welt zu verbinden, die sich bei ihren Publikationen im Internet ebenfalls des Chinesischen bedienen.⁹⁷⁷ Inwieweit sich hier also die Rolle der jungen Literatur, als Impulsgeber für neue Entwicklungen aufzutreten und das noch nicht Festgeschriebene neu zu formulieren, angesichts dieser ungünstigen Umgebung in absehbarer Zeit überhaupt umsetzen lässt, wird sich erst noch zeigen müssen.⁹⁷⁸ Allein die Prognose, dass die literarische Zukunft Chinas auf Vertretern der Generation der Post-80er ruhe, gibt in der Substanz zu wenig her und ist eher dem ideologisch vorgeschriebenen und medial gesteuerten Grundoptimismus im China der Gegenwart zu verdanken als derzeitig an fassbaren Realitäten auszumachen.⁹⁷⁹

Ersetzt worden ist das gedruckte Buch damit aber noch lange nicht, im Gegenteil. Gerade die Internetliteratur findet immer schneller den Weg zum Buch. Nach unvollständigen Statistiken wächst der chinesische Markt für Internetdrucke jährlich um ca. 25 Prozent, in den meisten Buchläden gibt es in China eigene Abteilungen für Internetliteratur.⁹⁸⁰ Erkennbar ist dabei das junge Alter der Leser, das zwischen 15 und 25 Jahren liegt. Auf diese Zielgruppe richtet sich auch die Vermarktung der aus dem Netz stammenden Literatur mittels Filmen, Fernseh- und Computerspielen. Doch nicht nur das: In China ist auch das Online-Buch schon fester Bestandteil des Buchmarktes. Eigene Online-Verlage stellen einen Teil der Bücher kostenlos ins Netz, erst ab einem bestimmten Abschnitt muss der Rest dazugekauft werden. Für die E-Books werden eigene Lesegeräte angeboten, die Überspielung der Texte auf Smartphones ist ebenso möglich wie die Umwandlung in Computerspiele. Einzelne Themenreihen, vor allem Stoffe aus der Populärliteratur – Liebesgeschichten im historischen Gewand und Schwertkämpferromane –, sind vor einigen Jahren aufgelegt worden und erfreuen sich großer Beliebtheit.⁹⁸¹ So geschickt die in den 1980er-Jahren geborenen Autoren sich über das Internet den Weg zum Ruhm bahnten, die ersten chinesischen Schriftsteller im Netz waren sie nicht. Der Beginn der chinesischen Internetliteratur ist eng mit Anni Baobei 安妮宝贝 verbunden, der (kommerziell gesehen) bislang erfolgreichsten Autorin im Netz. Anni Baobei, die eigentlich Li Jie 励婕 heißt und 1974 geboren wurde, ist wie der ebenfalls überaus erfolgreiche Netz-Autor Murong Xuecun 慕容雪村 (geb. 1974) als eine Vorläuferin der jungen Autorengeneration aus den 1980er-Jahren zu betrachten.⁹⁸² Im Jahr 1999 erregten zunächst einige Texte Anni Baobeis im Internet große Aufmerksamkeit, ein Jahr darauf ging daraus die Erzählungssammlung *Abschied von*

977 Vgl. Ma Ji 2013, S. 152 f.

978 Zu dieser hier zusammengefassten heiteren „Aufbruchsprophetie“ vgl. die Ausführungen von Han Han 2011, S. 183.

979 Vgl. die Überlegungen bei Lei Chengjia 2013, S. 13.

980 Vgl. Ma Ji 2007, S. 175.

981 Vgl. Tan Li 2007.

982 Murong Xuecuns nach seinem Erscheinen 2002 millionenfach zunächst im Internet gelesener Roman *Chengdu* ist vor einiger Zeit in deutscher Sprache erschienen (Murong Xuecun 2008).

Vivian 告别薇安 mit 23 Erzählungen hervor.⁹⁸³ Die Autorin, die literarisch nicht zu den besten Autoren ihrer Generation gehört, hat – da sie eine der ersten in China war, die das Internet als Forum für ihre Werke erkannte – zweifellos vor allem von ihrer frühen Präsenz im Netz profitiert.

Wie rasant die vorstehend skizzierten Entwicklungen vor sich gingen, wird nur richtig klar, wenn man bedenkt, dass der Internetbetrieb in China erst 1993 aufgenommen wurde. Anfang 1996 wurde das Netz für Privatpersonen zugänglich. Die kommerziellen Möglichkeiten wurden auch Verlagen schnell deutlich. Als Erster ging der weiter oben bereits angeführte Literaturanbieter „Rongshuxia“ 榕树下 (wörtlich „Unter dem Banyan-Baum“) Ende 1997 ins Netz und führte zwischen 1999 und 2001 drei Literaturwettbewerbe durch.

Das Internet als ein breites Forum erreicht auch in China zunehmend weitere Kreise.⁹⁸⁴ Mittlerweile treten selbst viele der bereits etablierten älteren Autoren im Netz auf.⁹⁸⁵ Zu einer eigenen (und vor allem besseren) Qualität der Literatur im Netz hat dies aber, soweit sich das bisher sagen lässt, nicht geführt. Optimisten sagten schon früh nach der Einrichtung des Netzes in China voraus, dass die Literatur sich angesichts der neuen medialen Möglichkeiten in einer ganz anderen Erscheinung präsentieren werde. Angekündigt wurde eine großartige Entwicklung der Literatur als neue Form der Kunst. Es hieß, die Netzliteratur werde sich durch eine große Vielfalt auszeichnen und einen starken experimentellen Charakter annehmen, um Sprache, Ton und Bild miteinander zu verknüpfen und eine vollkommen andere Art von „Text“ zustande zu bringen.⁹⁸⁶ Dazu ist es nicht gekommen, bisher jedenfalls sieht es so aus, als diene das Internet in China lediglich als ein weiteres Absatzgebiet für literarische Produkte und weniger als literarisches Experimentierfeld.

Verändert haben sich allerdings in den neuen Räumen die literarische Diskussionskultur sowie die Auffassungen von Literatur und Schriftsteller, wie eine Affäre aus dem Jahr 2006 zeigt, die aufgrund der Verwicklung von Han Han in einen Streit mit dem Literaturkritiker und Schriftsteller Bai Ye 白烨 (geb. 1952, Mitglied der Chinesischen Akademie für Sozialwissenschaften) den Namen „Krieg zwischen Han und Bai“ 韩白之争 trägt.⁹⁸⁷ Der Streit, der 2006 immer größere Kreise zog, ist eine der vielleicht

983 Die Titelgeschichte dieses Erzählbandes beschreibt eine per E-Mail aufgebaute Beziehung und weist interessante Parallelen zu Daniel Glattauers *Gut gegen Nordwind* (2006) auf.

984 Die Literatur im Internet wird in der Zwischenzeit auch von offizieller Seite stärker wahrgenommen. Damit trägt man vor allem der großen Zahl von Autoren und der Verbreitung ihrer Werke unter den Lesern Rechnung. Siehe dazu die Reihe von Artikeln in der Übersetzungsausgabe der Renmin ribao vom Juni 2009. Während man also das Phänomen der Internetliteratur durchaus würdigt, wird der Mangel an Qualität aufseiten der Autoren und ihrer Texte allgemein beklagt. Vgl. den Artikel Xiao Fuxing 2009. Allein durch die Aufnahme der Autoren in den Chinesischen Schriftstellerverband verspricht man sich Abhilfe. Vgl. den Artikel von Chen Jiangong 2009.

985 Zu den Internetblogs von Schriftstellern, Kritikern und Literaturwissenschaftlern wie z. B. Liang Xiaosheng 梁晓声, Bei Cun 北村, Chi Li 池莉, Can Xue, Yu Hua, Yu Qiuyu 余秋雨, Zhu Dake 朱大可 etc. vgl. Ma Ji 2007, S. 174 f.

986 Vgl. hierzu insbesondere Zhao Yanqiu 2000, S. 131 f.

987 Ich folge hier den Ausführungen bei Wu Xiuming 2011, Kap. 11, S. 174–179.

wichtigsten Affären in der chinesischen Literaturlandschaft des neuen Jahrtausends und gibt Einblick in die Entwicklungen und Veränderungen, die sich über die Literatur hinaus in China abspielen. Im Februar 2006 hatte Bai Ye seine kritischen Thesen über die Generation der Post-80er auf seinem Blog einer größeren Leserschaft bekannt gemacht. Die wichtigsten Feststellungen in dem Beitrag mit dem Titel „Die derzeitige Verfassung und die Zukunft der Generation der Post-80er“ „80后“的现状与未来 lauteten, dass die Werke von Han Han immer weniger mit Literatur zu tun hätten. Den Autoren der Post-80er wurde der Status als „richtige Schriftsteller“ abgesprochen, sie seien allerhöchstens „Hobbyautoren“. Wenige Tage darauf meldete sich Han Han auf seiner Webseite mit einer scharfen Replik zu Wort. Der nun aufflammende Streit verließ bald das Feld der Literatur und glitt ins Persönliche ab. Durch die Austragung der Auseinandersetzung über das Internet gewann die Sache eine ganz neue Dimension, denn beteiligt waren nicht nur die beiden Kontrahenten, sondern auch ihre Anhänger. Als das rebellische Idol zahlreicher Jugendlicher war Han Han mit seinem großen Fanklub – Schüler und Studenten – hier klar im Vorteil, auf seiner Webseite gab es Unterstützung für ihn, wie es auf der Webseite von Bai Ye Proteste gab. Dies führte aufseiten Bai Yes so weit, dass dieser sich angesichts der massiven Angriffe am 5. März 2006 dazu gezwungen sah, seinen Blog zu löschen. In der Zwischenzeit hatte sich nicht nur die große, weitgehend anonyme Anhängerschaft Han Hans zu Wort gemeldet, auch Schriftsteller aus dem literarischen Establishment traten mit Kommentaren hervor. Im Unterschied zu den literarischen Auseinandersetzungen in der Vergangenheit, die zwar nicht weniger heftig gewesen sein mochten, sich jedoch meist nur in kleinen Zirkeln abspielten und weit mehr auf die Literatur selbst konzentriert waren, wurde die Literatur nun zu einem „Event“, in dessen Folge schnell der Eindruck entstand, als hätten die Post-80er mittels des Internets einen Sieg über das Establishment davongetragen. Hier kam vermutlich zum ersten Mal eine vollkommen andere Auffassung von „Literatur“ zum Ausdruck: Bai Ye und die Gruppe seiner Unterstützer vertraten die Auffassung, dass die Werke der Post-80er sich lediglich auf dem Markt etabliert hätten, die Anerkennung durch das literarische Establishment (d. h. etablierte Autoren, Literaturverlage und -zeitschriften) sei ihnen verwehrt geblieben. Han Han dagegen kam zu dem anarchischen Schluss, alles schriftlich Verfasste im Rahmen des Fiktionalen sei dem Bereich der etablierten Literatur zuzurechnen. Auch von sich selber hatte Han Han – wie auch Guo Jingmin – nie als „Schriftsteller“ gesprochen, sondern als „am Schreiben Interessierter“⁹⁸⁸. Das Interesse der massenhaften Leser sei eine literarische Ehrung, die Anerkennung durch die etablierten Kritiker nicht notwendig.

Die Lesekultur ist aufgrund des Internets zwar auch in China seit längerer Zeit in einem dramatischen Umbruch begriffen, doch sind chinesische Internetleser weiterhin eher „konventionelle“ Leser, das heißt typische Kulturkonsumenten, der schnellen und bequemen Lektüre eher zugeneigt als einem herausfordernden intellektuellen Experiment. Ihren künstlerischen „Zauber“ entfalten Sprache, Akustik und Grafik daher bisher weniger in der Netzumgebung als vielmehr innerhalb der von Printformen

988 Vielleicht ist es besser, von Text- und Medien-„Produzenten“ zu sprechen, wie das Beispiel der erfolgreichen Verfasserin Guo Ni 郭妮 zeigt, die nicht mehr dem Bild des einzelnen Autors entspricht, sondern einem Kollektiv von 20 bis 30 Mitarbeitern vorsteht, das ständig nach Material für Geschichten sucht und neue Designs entwirft. Vgl. Zhang Ying 2007.

beherrschten literarischen Räume. Guo Jingming zum Beispiel hat mit seinen Literaturzeitschriften eine Meisterschaft darin entwickelt, das obengenannte Experiment zunächst in der realen Welt gedruckter Magazine zu belassen, anstatt es in der Virtual Reality der Netzwelt künstlerisch umzusetzen. Der nahezu beliebige Wechsel zwischen den Medien scheint jedenfalls nach und nach zu einer neuen Haltung der Autoren zu führen.

13.6 Themen und Motive

Die Entdeckung der eigenen Gefühle, das Staunen über die Buntheit und Intensität der durchlebten Emotionen, dies sind beliebte Themen der Literarisierung durch die jungen Schriftsteller. In Abgrenzung von den Traditionen der jüngeren Vergangenheit bemühen sich auffällig viele der Autoren darum, den lange Zeit unterdrückten, gespielten, unechten Gefühlen eine neue und authentischere literarische Form zu geben. Die Ergebnisse sind allerdings oftmals nur dürftig, sie überzeugen nicht. Zu erklären sind der plumpe Ton, die gefühlsbetonte direkte Ansprache an ein junges Publikum zumeist mit fehlendem handwerklichen Geschick, wenn bestimmte Erwartungen der Leser bedient werden sollen, um bei ihnen Ergriffenheit, Sicherheit und Geborgenheit hervorzurufen.⁹⁸⁹ Zwar gibt es künstlerische Spielräume durchaus, wird die Sehnsucht nach Liebe auch gerne anders „verpackt“, sie ist aber immer wieder die zentrale Botschaft. Das vermeintlich Verschiedene weist dann beim näheren Hinsehen bestürzende Ähnlichkeiten auf. Angeblich großartige Gefühle werden in kargster literarischer Form umgesetzt.⁹⁹⁰ Eine auffällige Gemeinsamkeit im Werk vieler junger Autoren ist es etwa, ihre Erlebniswelt zu verkünsteln.⁹⁹¹ Großer Beliebtheit erfreuen sich auch Milieuschilderungen, abgestimmt auf das Alter der Leser, sind hier vor allem der Schul- und Universitätsbetrieb anzuführen.⁹⁹² Billige Dramatik kann allerdings schnell unecht und übertrieben wirken.⁹⁹³

989 Vgl. zum Beispiel Han Fangs 韩放 Erzählung „Damals aus dem Süden nach Norden kommend“ 那一年南来北往. Siehe Gong/Xing 2008, S. 35–42.

990 Vgl. die Erzählung „Nachts regnet es nicht in Chengdu“ 成都的夜空不下雨 von Lin Jingyi 林静宜, in: Gong/Xing 2008, S. 69–87. Lichtblicke gibt es mitunter freilich durchaus, etwa wenn in einer Erzählung („Seine und ihre Liebe“ 他和她的爱情, in: ebd., S. 126–153) des zu den angeseheneren Vertretern der 1980er gehörenden Sun Rui 孙睿 das „Nur-Romantische“ hinterfragt wird und Sun erklärt, Liebe „lernen“ zu müssen. Bekannt geworden ist Sun Rui vor allem mit seinem Roman *Gräserzeit* 草样年华, der vom Schülerleben handelt und auch international ein Renner wurde.

991 Vgl. dazu Gu Xiangs 顾湘 Geschichte „Die Katze“ 小猫, in: ebd., S. 25–33, und Zhang Yuerans Erzählung „Die schwarze Katze schläft nicht“ 黑猫不睡, in: ebd., S. 111–119.

992 Vgl. die romantische Liebesgeschichte im Universitätsmilieu von Huo Yan 霍艳: „Vom Anfang bis jetzt“ 从始到现在, in: ebd., S. S. 155–167.

993 Vgl. Tao Yanyans 陶妍妍 Erzählung „Eine Birne unterdrückt einen Zierapfel“ 一树梨花压海棠 (in: ebd., S. 169–175), eine gefühlvolle Geschichte im akademischen Betrieb. Die Autorin ist nebenbei als „Gefühlsberaterin“ 情感咨询专家 tätig und versteht Literatur als „Gefühlsangebot“.

In der Fachwelt besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass die Generation der nach 1980 geborenen Schriftsteller in der Literatur bislang nicht wirklich etwas Neues vorgelegt hat. So finden sich – abgesehen von einigen Ausnahmen – in der Literatur der Post-80er bei der Konstruktion des Bildes des Jugendlichen vergleichsweise viele „flache“ Figuren, die meist in einer Fantasiewelt leben, einsam und abgekapselt sind von der Realität und keine eigene innere Entwicklung durchmachen und überwiegend materielle Ziele verfolgen. Insofern stecken die betreffenden Werke voller „Zeitgeist“ und „Konsumentenmentalität“ und halten den Lesern einen Spiegel ihrer Wünsche vor.⁹⁹⁴ Gerade den erfolgreichsten jungen Autoren gelingt es auf das Beste, ihre Protagonisten als „Verkörperungen des chinesischen Traums“ zu präsentieren: im Besitz von Auto und Wohnung, als Absolventen namhafter Schulen, tätig bei weltweit aufgestellten Unternehmen; an ihrer Seite stattliche Partner, Vertreter der wohlhabenden Mittelschicht. Die Figuren dienen als „Vorbilder“ und „Ideale“, wobei meist nicht klar wird, wie sie diese Ideale verwirklicht haben.⁹⁹⁵

Man wird angesichts der von der Generation der Post-80er vorangetriebenen „Vermischungen“ von traditionellen Stoffen der Literatur mit der Präsentation im Internet und dem Augenmerk auf Markt und Leser möglicherweise noch einmal über den Begriff „Literatur“ neu nachdenken müssen. Literatursoziologisch kann man diesen Werken einen gewissen Wert nicht absprechen. Autoren und Leser bewegen sich in einem neuen, in seinen Dimensionen noch gar nicht richtig erfassten Raum. Enttäuschend ist, dass dieser Raum bisher künstlerisch so wenig genutzt worden ist. Die jungen Autoren besitzen bislang keine künstlerische Avantgarde, sie stellen ein eng an die Zeit ihrer Entstehung gebundenes Phänomen dar. Zwar gibt es durchaus Unterschiede, wie in den nächsten Abschnitten am Beispiel wichtiger Vertreter gezeigt werden soll, doch wurden bisher die Möglichkeiten, die sich der Literatur in China seit mehr als zwanzig Jahren durchaus geboten haben, nur unzureichend genutzt, um einen radikalen Bruch zu vollziehen und etwas Neues einzuleiten. Ein literarisches Denkmal dieser Zeit, das ein „Denkmal der Jugend“ sein könnte, fehlt bislang. Dann erst wäre die junge Literatur zeitlos und nicht das, was sie bisher mit ihrer meist seichten Unterhaltung ist – eben nur eine von vielen literarischen Moden.

13.7 Das Lob der Softheit – Guo Jingming

Die größte Aufmerksamkeit unter den jungen Autoren seiner Generation genießt Guo Jingming (geb. 1983), erfolgreicher Autor mit einer Millionenaufgabe und als Unternehmer auch im Verlags- und Mediengeschäft tätig. Guo symbolisiert wohl wie kein anderer Schriftsteller in China heutzutage die enge Verbindung zwischen Kommerz und Literatur.⁹⁹⁶ Sein enormer Bekanntheitsgrad ist bei Weitem nicht allein literarischem

994 Vgl. dazu Jin Li 2013, S. 4.

995 Vgl. ebd., S. 13.

996 Zu den zwei Identitäten von Guo Jingming als Künstler und Geschäftsmann und vor allem seiner schriftstellerischen Arbeit mit Blick auf das, was bei der Masse ankommt, sein Gefühl für den Markt und den dort herrschenden Geschmack vgl. Artikel und Interview

Talent zuzuschreiben, als „Künstler“ versteht er sich sehr erfolgreich vor allem auf die Selbstinszenierung.⁹⁹⁷

Guo Jingmings kometenhafter Aufstieg begann vor etwas mehr als zehn Jahren. Die Mär, die auf seiner Webseite verbreitet wird, handelt von seiner bescheidenen Herkunft weitab von der Glitzerwelt Shanghais. Umso mehr taugt er – vereinnahmt von der offiziellen Propaganda – als einer der „Verwirklicher des chinesischen Traums“. Aus kleinen Verhältnissen stammend, habe es Guo mittels seines Talents und Fleißes, ohne auf einflussreiche Beziehungen angewiesen zu sein, zu Ansehen und Reichtum gebracht.⁹⁹⁸ Entsprechend gerne lässt sich Guo, wenn es um die Sichtbarkeit materiellen Erfolgs in Form von Luxuswaren geht, dann auch in der Öffentlichkeit zitieren mit Bemerkungen wie: „Vergnügen ist keine Sünde, man braucht sich deshalb nicht zu schämen.“⁹⁹⁹

Guo, der, wie er selber sagt, nie ein guter Schüler war und nach der Übersiedlung nach Shanghai ein Studium der Filmkunst abbrach, trat 1997 mit seinem Gedicht „Einsam“ 孤独 an die Öffentlichkeit und machte einige Jahre darauf mit seinem glänzenden Abschneiden bei den „Neokonzeptionismus-Wettbewerben“ auf sich aufmerksam. In Shanghai belegte er 2001 und 2002 jeweils den ersten Platz. Der Begeisterung einer überschaubaren Anzahl von Jury-Experten folgte die Faszination eines großen Publikums, das er mit der Erzählung „Phantasiestadt“ 幻城, die 2003 erschien (gefolgt von einer innerhalb kürzester Zeit zu einem Roman erweiterten Fassung zu Beginn des Jahres 2004), in seinen Bann zog.¹⁰⁰⁰ Die krude Fantasygeschichte über ein „Feuervolk“ und ein „Eisvolk“ hatte er angeblich zur Ablenkung von den Sorgen um die Prüfung zur Aufnahme an die Universität im Frühjahr 2002 in wenig mehr als ein paar Stunden entworfen und zu Papier gebracht.¹⁰⁰¹ Der ungeahnte Erfolg setzte bei Guo eine regelrechte Schreib- und Publikationswut in Gang. Bereits kurz nach *Phantasiestadt* erschien der Roman *Wie viele Blüten fallen in einem Traum herab* 梦里花落知多少, in dem es um die verwickelten Liebesgeschichten einiger Universitätsabgänger in Peking und Shanghai geht, und der mit dem im Herbst 2008 erschienenen Roman *Kleine Zeiten* 小时代. *Tiny Times 1.0* eine Fortsetzung fand.¹⁰⁰² Die kunstvoll beschriebene Eröff-

Guo Jingming 2013. So wird Guo heute auch als der am stärksten zur literarischen Marke entwickelte Autor Chinas bezeichnet. Vgl. Lei Chengjia 2013, S. 15.

997 Zu Guo Jingmings Selbstinszenierung als Bücherwurm siehe den Selbstbericht als Artikel von Guo Jingming 2014.

998 Vgl. den Artikel „Chinesischer Traum“ (2013) anlässlich einer Galaveranstaltung zu dem Thema.

999 Vgl. das Interview in einer Hochglanzbrochure der Nanfang zhoumo mit Guo unter dem Titel „Modischer Ausdruck 2013“ (2013).

1000 Zur publikumswirksamen Aufmachung des Romans vgl. Meng You 2006, S. 25. Zum Buch selbst vgl. Guo Jingming 2008.

1001 Die Erzählfassung findet sich in Guo/Si 2003, S. 1–27.

1002 Gefolgt von drei weiteren, ebenfalls verfilmten Fassungen. Im Juli 2015 kam die nun angeblich letzte Folge, *Tiny Times 4.0*, in die Kinos, begleitet von einer unmittelbar nach dem Start einsetzenden Welle gnadenloser Verrisse durch die chinesischen Netizens. Zwischenzeitlich hatte sich Guo mit seinem 2007 erschienenen Roman *Die kummervolle Gegenströmung schwillt zum Fluss an* 悲伤逆流成河 in die Gruppe der Campus-Autoren eingereiht. Vgl. die Ausgabe Guo 2007.

nungsszene – ein großes Gelage – wiederholt sich unzählige Male im Werk, variiert nur durch das äußere Ambiente. Bei Zusammenkünften zum Essen in meist teuren Lokali-täten werden immer neue Figuren eingeführt, mit jedem genüsslichen Zusammensein entwickelt sich die Handlung ein Stück weiter. Genussvolles Schwelgen, ohne gleich ins Anrühig-Sexuelle zu verfallen, Körpergenuss ohne Derbheit, Bravheit auf höchstem Konsumniveau, ohne in das Verkommene zu kippen – in *Wie viele Blüten fallen* kommen auf eigene Weise die Charakteristika einer ganzen Generation zum Ausdruck. Was jedoch fehlt, sind ein roter Faden, ein echtes Thema und die notwendige Schärfe der Beobachtung.¹⁰⁰³

Niemand unter den Kollegen Guos aus seiner Generation arbeitet so kreativ und geschickt, wenn es darum geht, eine möglichst breite Schicht des jungen Lesepublikums zu erreichen und sich gehörig in Szene zu setzen. Als „Großschriftsteller“, dessen Anliegen die Themen der jungen Leute sind, trat Guo 2004 mit dem Projekt *Insel 岛* an die Öffentlichkeit, einem auf zehn Bände angelegten Roman über den zehnjährigen Entwicklungs- und Reifungsprozess eines jungen Mannes nach dem Ende der Schule.¹⁰⁰⁴ Die Verwirklichung dieses Unternehmens wurde für eine Weile unterbrochen von Guos Aktivitäten im Rahmen der Herausgeberschaft der Literaturzeitschrift *Top Novel* 最小小说, einer schwer zu beschreibenden Mischung aus Plattform für die eigenen Werke, für kürzere Texte oder Fortsetzungsgeschichten anderer jüngerer Autoren sowie Comics und einer im Stil von Blogs aufgemachten Rubrik für die Sorgen und Nöte der Jungen. Als Autor, so lassen sich die Ausführungen zusammenfassen, zeichnet sich Guo weniger durch seine literarische Kunst und Sprache als vielmehr durch das Geschick aus, die Stimmungen, Wünsche und Sehnsüchte unter den Menschen seiner Generation zu erfassen.¹⁰⁰⁵

1003 Der Erfolg des Buches hatte ein juristisches Nachspiel, das sich fast drei Jahre lang hin-zog. Unter dem Vorwurf, Guo habe wichtige Szenen und sprachliche Elemente aus ihrem Liebesroman *Zirkel* 圈里圈外 benutzt, zog die Schriftstellerin Zhuang Yu 庄羽 vor Ge-richt. Neben der Zahlung einer hohen Geldstrafe wurde Guo in der Folge zur Abgabe ei-ner öffentlichen Entschuldigung aufgefordert. Seine beharrliche Weigerung führte dazu, dass die Angelegenheit erst 2006 mit der Veröffentlichung des Gerichtsbeschlusses in ei-ner Zeitung zu einem Ende kam. Vgl. Henningsen 2010, S. 55–82, und Meng You 2006, S. 27 f. Geschadet hat das Verfahren Guo nicht, 2007 wurde er auf Empfehlung des ange-sehenen Schriftstellers Wang Meng als damals jüngstes Mitglied trotz heftiger Proteste in den Chinesischen Schriftstellerverband aufgenommen. Vgl. die Notiz in der Nanfang zhoumo vom 5.6.2008.

1004 Die Bände erschienen in der Form von „Themenheften“. Die Betonung des visuellen Ein-drucks – buntes Papier, fantasievolle Zeichnungen – lässt den Lektürecharakter stark in den Hintergrund treten. Zur Leserschaft vgl. u. a. Zhang Ying 2007.

1005 Obwohl Guo eine präsenste Gestalt in den chinesischen Medien ist, erreicht er mit seinen Essays, Blogs und kürzeren Prosatexten nicht die Prägnanz und Schärfe von Han Han. Vgl. dazu Guo Jingming 2013, eine Sammlung von Prosaschriften aus den Jahren von 2004 bis 2013.

13.8 Zhang Yueran

Auch die 1982 geborene Zhang Yueran gehört zu den gefeierten Jung-Autoren Chinas und erreicht mit ihren Werken ein riesiges Publikum unter den jungen Lesern. Von der Literatur her gesehen, ist sie fraglos ein weit größeres Talent als Guo Jingming und Han Han.¹⁰⁰⁶ Zu ihrem Erfolg trug nicht zuletzt die mediale Präsenz bei, wie der als Abschied von der Generation der 80er im Jahre 2006 unter dem Titel *Vogel unter Eid* 誓鸟 erschienene Roman der Autorin zeigte, der zu einem Musical umgeschrieben wurde und im Sommer 2007 zur Aufführung kam. Zhang, die 2001 ein Studium des Englischen in ihrer Heimatprovinz Shandong aufnahm und später einen Abschluss in Informatik an der staatlichen Universität Singapur machte, hat bereits im Alter von 14 Jahren begonnen, ihr literarisches Werk in Zeitschriften wie *Shouhuo*, *Renmin wenxue*, *Huacheng* etc. zu veröffentlichen. Viele schreiben ihr Talent dem Einfluss des Elternhauses zu, Zhangs Vater ist Universitätsprofessor für Chinesisch.

Zhang Yueran genießt anders als die meisten Schriftsteller ihrer Generation vor allem wegen der im Werk zum Ausdruck gebrachten Nachdenklichkeit im etablierten chinesischen Literaturbetrieb Ansehen. Sie selber sagt von sich, dass sie ohnehin nicht zum Rebellentum neige, jedoch auf ihrem Recht auf Freiheit bestehe.¹⁰⁰⁷ Zhangs bereits einmal 2004 in einem anderen Verlag erschienener Roman *Kirschen* 樱桃之远 entstammt noch der von ihr selbst als Sturm- und Drangphase bezeichneten Zeit. Umso beachtlicher sind die stilistische Sicherheit und ein hohes Sprachvermögen.¹⁰⁰⁸ Ihre Fähigkeit, eine Atmosphäre der Schwermut zu kreieren und die Leser mit einem bleibenden Gefühl der Trauer und Betroffenheit zurückzulassen, ist es, was man vor allem schätzt.¹⁰⁰⁹

Ein geschickter Umgang mit der Leserschaft kann auch Zhang nicht abgesprochen werden. Seit 2008 gibt sie unter dem Titel *Karpfen* 鲤 ein Heft mit wechselnden literarischen Themen heraus. Die in der Vergangenheit erschienenen Hefte mit Titelthemen wie *Einsamkeit*, *Neid*, *Lüge*, *Wärme* und *Beste Zeiten* bestehen aus eigenen ebenso wie fremden Erzählungen und Essays – ein interessanter Ansatz, das von den jungen Autoren sonst viel oberflächlicher literarisch verarbeitete Thema „Gefühl“ und „Innerlichkeit“ etwas strukturierter zu behandeln.

¹⁰⁰⁶ Eine kleine Würdigung ihrer Qualität als Autorin stellt sicherlich auch die Aufnahme in den Band 9 (*Jugend*) der von Chen Sihe herausgegebenen Reihe *Große Reihe Erzählliteratur des neuen Jahrtausends, 2001–2010* dar.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Meng You 2006, S. 84.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Zhang Yueran 2007. Der englische Titel auf dem Buchcover lautet *The doom of bloom*, in Online-Ankündigungen einfach *Cherry* übersetzt. Eine wörtliche Übersetzung des ganzen chinesischen Titels sollte *Ferne der Kirschen* heißen.

¹⁰⁰⁹ Vgl. die der Erzählung von Zhang Yueran hinzugefügten Kommentare aus dem Internet, in: Guo/Si 2003, S. 119.

13.9 Rebell Han Han

Der 1982 geborene Han Han ist zweifellos das *Enfant terrible* unter den literarischen Stars seiner Generation. Han Han begann seine Karriere als Schriftsteller wie Guo Jingming nach einem der Neokonzeptionismus-Wettbewerbe, 1999 war er der Gewinner. In rascher Folge veröffentlichte Han dann mehrere Romane und Sammlungen mit seinen Texten, darunter der nach seinem Erscheinen 2000 für viel Aufregung sorgende Roman *Drei Tore* 三重门 über eine Liebe unter zwei Oberstufenschülern zur Zeit der Hochschulaufnahmeprüfungen.¹⁰¹⁰ Der Erfolg dieses Buches sowie ein großer Teil der noch folgenden Werke Han Hans können nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Romane oft deutliche Schwächen aufweisen. Eine gut strukturierte Erzählung, deren Komposition überzeugt, ist Hans Sache nicht, ebenso wenig wie eine gedankliche Tiefe. Schon eher liegt ihm die Sprache. Der 2004 erschienene Roman *Unruhen in Chang'an* 长安乱 – ein weitgehend in Dialogform verfasstes Buch in der Tradition der Schwertkämpfer-Erzählungen 武侠小说 – beeindruckte die Kritiker insbesondere durch seine epische Erzählkunst.¹⁰¹¹ Etwas Rebellisches klingt auch in *Gloria* 光荣记 an, das im Juli 2007 mit einer Erstauflage von 700.000 Exemplaren erschienen ist.¹⁰¹² Wie die früheren Werke von Han Han zeichnet sich auch *Gloria* durch die Mischung aus Humor, Raffinesse, Leichtigkeit und Rebellentum aus. Die Geschichte von den sieben jungen Leuten, die nach ihrem Universitätsabschluss in ein abgelegenes Dorf ziehen, um dort als Hilfslehrer zu arbeiten, scheint zunächst aus dem tatsächlichen Leben gegriffen. Doch strafen die zahlreichen Verrücktheiten und Übertreibungen diese Leser bald Lügen. Nicht nur, dass die jungen Idealisten parallel zum Unterricht „lebenskundliche“ Übungen veranstalten, indem sie sich zum Beispiel mit Waffen und Dynamit, dem Haus- und Ackerbau usw. beschäftigen, sie führen ihrer Gruppe auch noch den verrückten Sänger Harley, die Prostituierte „Haferflocke“, den älteren Botaniker Liu Xiaoli und einen zweibeinigen Hund zu. Diese Gruppe aus Außenseitern und Exzentrikern erschafft sich eine Welt, die nur ihr gehört, sie bezieht eine Gegenposition zu den Erscheinungen der Zeit. Stil und Beschreibungen sind assoziativ, basierend auf Spontaneität und witzigen Einfällen. Voller Sarkasmus setzt sich Han mit den vom Staat immer wieder in regelmäßigen Abständen ausgegebenen Parolen wie der „harmonischen Gesellschaft“ auseinander. Han versteht das Harmonische ganz anders. Sei es nicht gut, wenn zum Beispiel rasende Busse die Menschen überführen und die Opfer sogleich stürben? Schließlich gebe es dann keine Sorgen mehr wegen der Versorgung etwaiger Behinderter. Die Lasten für die Gesellschaft blieben aus – eine gute Voraussetzung für die Schaffung echter Harmonie in seinen Augen. Ebenso wie das leere Gerede in den Parolen und Kampagnen der chinesischen Regierung hinterfragt

1010 Der Roman fiel bei den Verlagen zunächst durch, vgl. Meng You 2006, S. 54. Was mit den „drei Toren“ gemeint ist, erklärt Han Han in seinem weiter unten besprochenen Roman *Hastig wie die Jugend*. Es handelt sich um neue Örtlichkeiten innerhalb des Schüler- und Studentenlebens. Vgl. Han Han 2011a, S. 155. Samt den im übrigen Asien und dem westlichen Ausland erschienenen Übersetzungen soll das Buch eine Auflage von knapp zwei Millionen erreicht haben.

1011 Vgl. Meng You 2006, S. 73 f.

1012 Vgl. Han Han 2007.

Han in *Gloria* die Ideale der chinesischen Bildung. Seine Sicht ist pessimistisch, schon die Kinder sind bei ihm „schlecht“ – sie kennen das Rauschmittel Hanf und sind im Umgang mit Sprengstoff vertraut. „Erziehung ist Unsinn“, heißt es an einer Stelle, über den Politikunterricht macht man sich lustig. Ein Ideal ist nirgends zu erkennen. Die Gruppe übt sich in basisdemokratischen Idealen, doch geht es am Ende nur darum, dass geschickte Redner die Mehrheit der Stimmen sammeln. Die Demokratie erscheint hier als reines Zahlenspiel, ein Bewusstsein dafür entsteht nicht. Han Hans *Gloria* – ein Beispiel für das anarchische Potenzial in seiner Generation, die oft viel zu brav und angepasst erscheint.

Han Han, der nicht nur als Schriftsteller wirkt, sondern durchaus erfolgreich an Autorennen teilnimmt und mittlerweile auch als Filmregisseur tätig ist,¹⁰¹³ nimmt in Bezug auf den staatlich organisierten Literaturbetrieb kein Blatt vor den Mund. Seine großen Themen vor allem in den ersten Büchern sind jedoch die Kritik am chinesischen Schul- und Ausbildungswesen sowie das Erwachsenwerden im China von heute. Diese Art der ständigen Wiederholung in oft nur leicht abgewandelter Form hat Han Han den Verdacht eingetragen, sich selber zu plagieren oder zumindest ein äußerst geschicktes „Branding“ zu betreiben, das seiner Fangemeinde ein sofortiges Wiedererkennen ermöglicht.¹⁰¹⁴ Han hat darüber jedoch nicht nur geschrieben, sondern das auch gelebt: Unmittelbar nach seinen ersten Erfolgen als Schriftsteller brach er den Besuch der Schule ab und wies später auch ein Angebot der Shanghaier Fudan-Universität zurück, ein Studium aufzunehmen. Han Han ist für viele junge Autoren das Symbol dafür, dass die Angehörigen seiner Generation in der Zwischenzeit erwachsen geworden sind, seine Stimme wird gehört. Eines seiner Projekte, die Ende Mai 2009 verkündete Publikation einer Zeitschrift für Intellektuelle, zielte nicht zuletzt darauf, sich von dem „nur“ auf Unterhaltung setzenden Herausgeber Guo Jingming abzugrenzen. Im Blick hatte Han Han, wie er sagte, einen in China wachsenden Markt der freien Meinungsäußerung. Kaum war die Sache öffentlich geworden, nannte man den Namen Han Hans in China in einem Atemzug mit frühen chinesischen Intellektuellen wie Hu Shi 胡适, Chen Duxiu, Fu Sinian 傅斯年 und Qu Qiubai 瞿秋白, die zum Beginn des 20. Jahrhunderts in der Zeitschrift *Die neue Jugend* 新青年 zur Kritik am Establishment aufgerufen hatten.¹⁰¹⁵ Erst ein Jahr später schließlich erschien das Magazin unter dem Titel *Solistenchor* 独唱团 (*Duchangtuan*, engl. Titel „Party“). Voller Erwartungen hatte man dem Erscheinen der ersten Ausgabe entgegengesehen, die Werbetrommeln

1013 Der Titel des von Han angefertigten Films lautet „Ohne ein Wiedersehen“ 后会无期 (eine Abwandlung der Redewendung „后会有期“, die so viel wie „auf ein baldiges Wiedersehen“ bedeutet). Erzählt wird darin von drei jungen Männern und ihren Erlebnissen auf einer Reise mit dem Auto nach dem Verlust ihrer Heimat. Der Film wurde Ende Juli 2014 gezeigt und spielte innerhalb weniger Tage umgerechnet ca. 40 bis 50 Mio. Euro ein. Im Artikel von Li Yilan (2014) findet sich ein Hinweis auf die Zensurmaßnahmen, die vorgenommen wurden, bevor der Film dann erfolgreich den Weg an die Öffentlichkeit fand. Siehe auch Han Han 2014, einen Band mit Schriften und Eindrücken von den Filmarbeiten.

1014 Vgl. dazu Henningsen 2010, S. 114 f., wo das auch an konkreten Textbeispielen verdeutlicht wird.

1015 Vgl. die Notiz in der Wenhui dushu zhoubao vom 22.5.2009.

waren kräftig gerührt worden, über eine Million Exemplare von *Duchangtuan* lagen Anfang Juli 2010 in den Buchläden aus und waren schnell vergriffen. Ein verheißungsvoller Start, sollte man meinen, die folgende Ausgabe der Zweimonatsschrift war für Ende August vorgesehen. Doch daraus wurde nichts: Han Han habe sich mit dem Verleger überworfen hieß es, die Suche nach einem neuen ziehe sich noch hin; es habe Schwierigkeiten gegeben, eine ISSN-Nummer zugeteilt zu bekommen, daher habe man die erste Ausgabe der Zeitschrift als Buch mit einer ISBN-Nummer veröffentlicht.¹⁰¹⁶ Ungeduldige Leser tröstete Han Han im Herbst 2010 auf das neue Jahr, in seinem Blog zum Jahresende schließlich die lapidare Entschuldigung, man habe die Schwierigkeiten, eine Zeitschrift herauszugeben, unterschätzt, die Regierungsbehörden treffe jedenfalls keine Schuld, möglicherweise erscheine die nächste Nummer im Frühjahr 2011. Dabei blieb es schließlich, aus dem „Solistenchor“ wurde eine „Solonummer“, potenziellen künftigen Lesern entging ein vielversprechendes Experiment.¹⁰¹⁷

Es ist angesichts des vorstehend geschilderten Auftritts von Han Han in der Öffentlichkeit aufschlussreich, dass die chinesische Literaturwissenschaft, die sich mit den jüngeren Nachwuchsautoren lange Zeit schwertat, in der Zwischenzeit auf das „Phänomen“ Han Han aufmerksam geworden ist und dabei auch die öffentliche Rolle Han Hans würdigt. So wird er etwa als ein Meinungsführer und „unabhängiger Intellektueller“ 公共知识分子 betrachtet, der die ihm zur Verfügung stehenden Mittel (Internet und Geld) kreativ nutze. Von den Optimisten wird Han Han dabei als Vertreter der in China im Entstehen begriffenen „Bürgergesellschaft“ gesehen. Vor allem schätzt man an Han Han seine Unabhängigkeit von „Systemen“ (wie Unis, Akademien) und Clans, also den üblichen „Interessengruppen“.¹⁰¹⁸ Besondere Beachtung findet dabei auch mehr und mehr Han Hans Umgang mit den Medien. Er nutzt die von ihm konstruierte „Event“-Kultur, um sich zum „Star“ zu stilisieren. Die Affären um Han Han sind selbstverständlich neben den ihnen zugrunde liegenden ernsteren Anliegen immer auch ein probates Mittel zur Imagepflege.¹⁰¹⁹

1016 Vgl. dazu den Artikel von Jiang 2010. Der Artikel lässt durchblicken, dass es keinesfalls wirtschaftliche Bedenken waren, die die Verleger abschreckten, sondern vielmehr Sorgen vor der Zensur und Repressalien durch die Behörden.

1017 Vgl. zum Inhalt des Heftes und den zum Teil gewagten Texten zu Personen aus der zeitgenössischen chinesischen Politik und Kultur die Rezension Zimmer 2011b. Einige der Beiträge finden sich auch in späteren Publikationen Hans, vgl. Han Han 2013.

1018 Vgl. Zhang Liang 2013, S. 54.

1019 Besonderen Anteil nahm man etwa im Jahr 2012 an dem gegen Han erhobenen Vorwurf, sich der Ghostwriter zu bedienen, und an Hans Auseinandersetzung mit dem chinesischen Internetsuchdienst Baidu, der seine Werke zugänglich gemacht hatte, ohne das Copyright zu berücksichtigen. Vgl. dazu Zhang Liang 2013, den längeren Artikel von Jiang Xueqing 2012 und den Beitrag von Xu Mintong 2012.

13.9.1 Han Han als Blogger

Wie sehr Han Han es über die Jahre hinweg verstanden hat, das Bild des kritischen Intellektuellen zu kultivieren, das zeigen seine Blogs.¹⁰²⁰ Verschiedener als Han Hans Romane und die von ihm über die Jahre angefertigten Blogs für das Internet können Texte kaum sein. Wirken die längeren Erzählungen mitunter bemüht, zusammengestückelt und mit wenig Gespür für Struktur, so bieten die Texte der Blogs mitunter einen wahren Genuss.¹⁰²¹ In den Blogs drücken sich wohl am ehesten die sprachlichen Fertigkeiten von Han Han aus, die ihm sogar wohlwollende Vergleiche mit einem hoch angesehenen Vertreter der modernen Literaturklassiker wie Qian Zhongshu (1910–1998) eingetragen haben.¹⁰²² Die hohe Qualität der Texte ließ geraume Zeit Gerüchte nicht verstummen, dass nicht Han Han, sondern sein Vater Han Renjun 韩仁均, ein ehemaliger Redakteur, der Verfasser sei.¹⁰²³ Spritzig geschrieben, bissig und fantasievoll nahm sich Han Han etwa seit der Zeit der Olympischen Spiele von Peking 2008 in seinen Blogeinträgen der unterschiedlichsten Themen an und scheute dabei auch nicht davor zurück, sensible Fragen anzusprechen. Nicht selten führte das zur Löschung der Blogs kurze Zeit nach ihrem Erscheinen. Wer also nicht rechtzeitig Einträge von Han Han im Internet gesichert hat, für den ist es nicht einfach, sich über Han Hans Kunst als Blogger bzw. als ein ausgezeichnete Essayist einen Überblick zu verschaffen. Zum Glück liegen seit einiger Zeit Zusammenstellungen in unterschiedlicher Auswahl in Buchform und zum Teil sogar in Übersetzung vor.¹⁰²⁴ Je nach dem Erscheinungsort variieren die Materialien freilich sehr stark. Die in Taiwan oder Hongkong herausge-

1020 Unter der Adresse <http://blog.sina.com.cn/twocold>, eingesehen am 20.3.2015, finden sich weiterhin Texte von Han Han, die allerdings schon etwas älter sind. An einigen Stellen wird ein Hinweis auf Weibo-Links gegeben.

1021 Vgl. zu dem frappierenden Unterschied der literarischen Qualität zwischen Han Hans Blogs und seinen Romanen wie 1988 u. a. Jin Li 2013, S. 4.

1022 Qian ist in der Literatur vor allem bekannt geworden mit seinem 1947 veröffentlichten Roman *Umzingelte Festung* 围城. Vgl. Xu Jingyi 2012, S. 120.

1023 Vgl. dazu den Artikel unter der Überschrift „Ghostwriter Papa & Cie.“ in der FAZ vom 31.1.2012. Im Artikel wird auf die Hintergründe und den Gang der Affäre eingegangen. Han Renjun hat bereits im Jahr 2000 ein Buch über seinen Sohn Han Han verfasst, vgl. den Hinweis bei Henningsen 2010, S. 90, FN 302.

1024 Vgl. u. a. den Band mit Blogs und Essays (Han Han 2010b); Übersetzungen einiger Blogs von Han Han ins Deutsche finden sich unter <http://derchinese.blogspot.de/>, eingesehen am 31.1.2015; die englische Übersetzung des in Taiwan erschienenen Textbands unter dem Titel *Jugend* 青春 liegt vor als Han Han: *This Generation*, edited and translated by Allan H. Barr, New York: Simon and Schuster 2012, zu einer von Alec Ash im Jahr 2013 vorgenommenen Besprechung dieser Ausgabe vgl. den Beitrag „China's young conformist. A superstar blogger is less radical than he appears“, abzurufen unter <http://www.prospectmagazine.co.uk/world/han-han-this-generation-review>, eingesehen am 31.1.2015.

brachten Anthologien enthalten mehr brisantes Material als in der VR China veröffentlichte Sammlungen.¹⁰²⁵ Han Han hebt das zum Teil selber hervor.¹⁰²⁶

Einer größeren Öffentlichkeit wurde Han Han als Kritiker der chinesischen Kultur bekannt, nachdem er Anfang Februar 2010 in einer später auch als Text vorliegenden Rede an der Universität im südchinesischen Xiamen die provozierende Feststellung formulierte: „Warum China keine große Kulturnation ist“ 中国为什么不是文化大国.¹⁰²⁷ Darin setzt sich Han Han mit dem Kulturverständnis der chinesischen Machthaber auseinander, die die freie kulturelle Betätigung fürchten und sich nicht anders als mit Zensur zu helfen wissen. Han Han prangert etwa an, dass Veröffentlichungen in den von ihm herausgegebenen Zeitschriften trotz der von der Verfassung garantierten Pressfreiheit immer wieder verboten werden. Voller Ironie macht er sich über die Zensur der Behörden lustig, die hinter jedem Begriff und jedem Bild eine Anspielung auf Vertreter der Regierung vermuten. Han Hans Empfehlung lautet, die kreative Vorstellungskraft der Zensoren in künstlerische Fantasie zu verwandeln („Wie großartig wäre das, wenn ihr eure umwerfende Fantasie künstlerisch-schöpferisch einsetzt, anstatt sie auf die Kontrolle von Literatur und Kunst zu verwenden!“).¹⁰²⁸ China kann Han Han zufolge heutzutage keine Kulturnation sein, weil die Zensur kulturelle Vielfalt nicht zulasse. Die Liste mit verbotenen Themen ist lang, sie umfasst u. a. die Staatsführung und das politische System, Fragen zu Tibet und Xinjiang, Demonstrationen und Pornografisches. Han Hans spitzer Schluss lautet, dass China – sollte es so weitermachen wie bisher – allenfalls dann noch zu einer großen Kulturnation werden könne, wenn weltweit nur noch Nordkorea und Afghanistan als Maßstab herangezogen würden.

Großes Aufsehen erregte Han Han Ende des Jahres 2011 mit seinen Blogs, als er am 23., 24. und 26. Dezember die Texte „Über Revolution“ 谈革命, „Über Demokratie“ 说民主 und „Wunsch nach Freiheit“ 要自由 ins Netz stellte.¹⁰²⁹ Im chinesischen Internet entfachten Han Hans Ausführungen eine wahre Flut von Kommentaren. Einerseits wurde sein Mut bewundert, andererseits warf man ihm vor, zu systemkonform zu bleiben.¹⁰³⁰ Aus der Distanz einiger Jahre wiedergelesen, spürt man jedoch, wie zeitlos die Texte geblieben sind, denn sie drücken unvergängliche Wahrheiten aus. Han Han hält den Lesern seiner Blogs in China einen Spiegel vor. In dem für viele seiner Texte typischen Ton der zynischen Distanz prangert Han Han die Gleichgültigkeit und Selbstzu-

1025 Die vermutlich bislang beste Ausgabe mit in Buchform erschienenen Blogs liegt in einer in Hongkong erschienen Auswahl unter dem Titel *Ein Land in Disharmonie* 脱节的国度 vor. Vgl. Han Han 2012.

1026 Vgl. Han Hans Vorwort zu der Sammlung der in der VR China erschienenen Ausgabe von *Jugend* Han Han 2011b.

1027 Zum Text mit dem gleichen Titel, dessen Blogfassung auf den 2. Februar 2010 datiert ist, vgl. Han Han 2012, S. 169–174.

1028 Vgl. ebd., S. 170.

1029 Vgl. http://blog.sina.com.cn/s/blog_4701280b0102dz9f.html, eingesehen am 30.12.2011. Die drei Texte finden sich ebenfalls in Han Han 2012, S. 52–69.

1030 Vgl. dazu auch den Artikel unter dem Titel „Fernlicht für die Revolution“ in der FAZ vom 30.12.2011. Han Han sprach in zwei seiner Blogs über die Revolution und die Demokratie, doch er forderte nicht ausdrücklich dazu auf, in China einen politischen Wandel herbeizuführen, wie er seinerzeit in anderen Teilen der Welt in Gang gekommenen war.

friedenheit seiner Landsleute an (Konsum) und weist auf die „systemischen“ Faktoren hin, die Veränderungen verhindern: Bei mehr als achtzig Millionen Mitgliedern der KPCh und insgesamt sicherlich dreihundert Millionen das System uneingeschränkt stützenden Personen (Han Han berücksichtigt hier vor allem die Familienangehörigen der Parteigenossen) ergibt sich schon rein rechnerisch ein extrem stabiles System, dessen Mitglieder, wenn nicht aus ökonomischen, so doch aus Gründen der Loyalität und des Familienzusammenhalts nicht an Veränderungen interessiert sein können. Trotz des Zynismus und der Abschätzigkeit gegenüber dem Charakter seiner Landsleute verspürt man in den Texten durchaus Ernsthaftigkeit. Ein Wandel ist nach Han abhängig von jedermann, Veränderungen dürfen sich nicht in Floskeln erschöpfen.¹⁰³¹ Dass Wandel hin zu Reformen und Demokratie ein Zusammenspiel verschiedener Kräfte und einen Prozess des Feilschens (讨价还价) bedingt, erläutert Han Han in dem Text „Über Demokratie“ mit Blick auf die „Samtene Revolution“ der Tschechoslowakei am Ende des Jahres 1989. Da mangelnde Einsicht (感化) der Führer in China große Umwälzungen vorerst unmöglich machten, hält Han Han „Verbesserungen“ (改良) für den momentan besten Weg.¹⁰³² Auch wenn derartige Überlegungen diffus bleiben, teilen sich immerhin der Wunsch nach zukunftsweisenden Veränderungen und eine große Furcht vor dem Rückfall in den Politikstil der Vergangenheit mit. Fortschritte sind wichtig, selbst wenn sich ein entsprechender Prozess zur Schaffung eines sicheren politischen und sozialen Umfeldes und eines Rechtssystems 法制 über ein bis zwei Generationen hinzieht.¹⁰³³ Der noch fehlende nächste „qualitative Sprung“ in der Entwicklung Chinas, das klingt freilich ebenso an, kann ohne Freiheit nicht eintreten.¹⁰³⁴

Ich will auf einige der Texte von Han Han noch etwas näher eingehen, denn in ihnen erklingt ein frischer, aufrührerischer, ungeduldiger Ton, den man ansonsten in China nicht zu hören bekommt. Han Hans nach eigenem Bekunden kurze Zeit nach seiner im Sommer 2011 vorgenommenen Veröffentlichung im Internet bereits wieder gelöschter Blog mit dem Titel „Ein Land in Disharmonie“ 脱节的国度 ist ein rebellisches Pamphlet, in dem der Verfasser „sie“ als die an der Herrschaft befindlichen Beamten und Kader an der Spitze von Staat und Partei „uns“ als den Beherrschten gegenüberstellt.¹⁰³⁵ Es entsteht daraus ein herrlicher Dialog zwischen „denen da oben“ und „uns hier unten“. In dem für ihn so typischen Sarkasmus demaskiert Han Han

1031 Vgl. den Text „Über Revolution“, in: Han Han 2012, S. 57 f.

1032 Vgl. den Text „Über Demokratie“, in: ebd., S. 60 f.

1033 Vgl. ebd., S. 64 f.

1034 Vgl. den Text „Wunsch nach Freiheit“, in: ebd., S. 69. Han Han thematisiert Freiheit und den Umgang mit ihr auch in weiteren Blogs, so etwa in „Spielanleitung“ 游戏指南 (ebd., S. 141–143, der Beitrag ist auf den 28.5.2011 datiert). Der Blogger plädiert für einen Bruch in der Diskurstradition, etwa wenn er moniert, dass bis heute immer noch zu viel historischer Ballast aus der Mao-Zeit mitgeschleppt werde, „Geschichte“ für viele immer noch nicht aufgearbeitet sei. Han Han tritt dafür ein, sich „dem System“ auszusetzen – etwa indem man sich zum Volksvertreter wählen lässt – um es von innen heraus zu verändern. So naiv der Vorschlag auf den ersten Blick auch klingen mag, es teilt sich dem Leser doch etwas Neues mit, das vermutlich auf die relative Unbeschwertheit der Generation von Han Han zurückzuführen ist.

1035 Vgl. ebd., S. 80–83.

das gütige und wohlmeinende Fortschrittsgerede der chinesischen Machthaber in der Gegenwart. Die Herrschenden haben ein dichtes Netz von Lügen um sich gesponnen, sie grenzen sich ab von den „unredlichen“ kaiserlichen Herrschern in der Vergangenheit, die jeden Fortschritt verhindert hätten und behaupten, jeder Fortschritt sei nur ihnen, den neuen Machthabern zu verdanken. Auf seine herrliche und einmalige Art und Weise paraphrasiert Han Han in dem Essay das selbstgefällige Geschwätz der Herrschenden, mit dem diese ihre vermeintliche Sorge um das „Wohl“ der Allgemeinheit und um das „große Ganze“ formulieren. Dabei gelingt es ihm recht überzeugend, den beleidigten und zum Teil auch drohenden Ton zu treffen, dessen die Machthaber sich bedienen, um ihre Untertanen in Schach zu halten. An der zentralen Stelle des wunderbaren kleinen Textes klingt das folgendermaßen:

Sie sind der Meinung, dass sie – immer das Große im Blick – sich und den anderen sagen: „Wir haben doch immerhin die Olympischen Spiele organisiert, wir haben die Steuer für die Landwirtschaft beseitigt, was fällt euch denn ein, nicht ebendas zu loben, sondern immer wieder auf diesen kleinen nichtigen Details herumzuhacken, die noch einer Lösung harren. Was hegt ihr denn damit letzten Endes für Absichten? Wir könnten schließlich jederzeit die politischen Zügel wieder anziehen und noch viel härter auftreten als die Regierung in Nordkorea. Es könnte bei uns auch noch weit schlimmere Armut herrschen als im Sudan. Wir könnten in der Ausübung unserer Herrschaft noch weit rigorosierender auftreten als die Roten Khmer, denn wir sind weit besser bewaffnet als sie. Doch obwohl wir all das nicht getan haben, zeigt ihr euch undankbar, verlangt vielmehr noch, dass wir euch aufgrund von uns begangener Fehler um Verzeihung bitten. Das trifft uns, das empfinden wir als ungerecht!“ [...]

Warum es im Staat keinen Fortschritt gibt, das liegt daran, dass sich viele von *denen da oben* an Mao Zedong und Stalin messen. Nur deshalb kommen sie sich für ewig und drei Tage ungerecht behandelt vor. Sie halten sich für zu aufgeklärt, zu gerecht, zu gütig und für viel zu bescheiden und für ach so sehr von zu großem Ärger geplagt. [...] Je mehr man sie kritisiert und in Frage stellt, desto mehr pflegen sie das Andenken an Mao [Wortspiel 你越搞毛，他越怀念毛].¹⁰³⁶

Was die Lektüre von Han Hans Blogtexten nicht zuletzt so spannend macht, ist der Umstand, dass er – frei von der Leber weg – Überlegungen zu allen möglichen Themen anstellt und es dabei schafft, Diskursabläufe in China offenzulegen, die dem Nicht-Eingeweihten sonst eher fremd sind. In dem 2011 abgefassten Text mit dem Titel „Projekt ohne Hoffnung“ 没希望工程 geht Han Han schon in der Überschrift wortspielerisch auf das noch von Deng Xiaoping in den frühen 1990ern begonnene „Projekt Hoffnung“ 希望工程 ein, mithilfe einer Anzahl von zu gründenden staatlichen Organisationen den armen und unterentwickelten Regionen Chinas zu helfen.¹⁰³⁷ Han Han kritisiert, dass diese staatlichen Einrichtungen nicht effektiv arbeiteten und dass es immer noch

¹⁰³⁶ Ebd., S. 82.

¹⁰³⁷ Vgl. ebd., S. 88–92.

nicht möglich sei, nicht offizielle Wohltätigkeitsorganisationen und NGOs in China tätig werden zu lassen, da die Partei Gefahr wittere.

Selber im Internet mit seinen Blogs aktiv und immer wieder von der Zensur betroffen, wenn Bemerkungen den Offiziellen nicht angemessen erscheinen, geht es Han Han nicht nur um Zensur und Kontrolle durch die Behörden (dies natürlich immer auch), sondern ebenso um die Qualität und Richtigkeit dessen, was da im Netz und in den Medien Verbreitung findet. Die Frage, die Han Han stellt, lautet letztlich: Wie glaubwürdig ist das, was wir da von den staatlichen Medien an Nachrichten mitgeteilt bekommen, und er plädiert dafür, Nachrichten ungeschönt zu präsentieren.¹⁰³⁸ Wie schwierig das ist, „Wahrheit“ und „Echtheit“ in der Öffentlichkeit herzustellen, wird klar, wenn man Han Hans Blog-Eintrag vom 7. Februar 2010 über das Phänomen der „Fünzig-Cent-Partei“ *wumao dang* 五毛党 liest: ein Heer von offiziell angestellten Schreiberlingen, die für ihre im Auftrag der Partei geschriebenen Veröffentlichungen mit 50 Cent pro Beitrag entlohnt werden. Ein beliebtes Instrument der Herrschenden, die öffentliche Meinung zu steuern. Han Han bringt es auf den Punkt: Diese Menschen hätten ihre Seele verkauft!¹⁰³⁹

Zum Schluss dieser kleinen Übersicht zu Han Hans Blogs noch kurz der Hinweis auf seine Fähigkeiten zur Schaffung von herrlichen Anti-Utopien, fußend auf bestimmten Zuständen in Chinas Gegenwart. In „Ich habe da nur eine Vermutung“ 我只是在猜想 beschäftigt sich Han Han mit einer 2010 in Gang gekommenen Bewegung zur verstärkten Internetkontrolle.¹⁰⁴⁰ Der Blogger malt aus, wie China in der kommenden Zeit die Medien mehr und mehr einengt, Foren im Internet schließt oder über einen Prozess der Kommerzialisierung zu kontrollieren versucht und die internationale Ordnung zusammenbricht, sodass es kurz nach dem 70. Nationalfeiertag der Volksrepublik im Jahre 2019 zum Weltuntergang kommt.

13.9.2 Wurzellos und außerhalb des Establishments

Von Teilen der chinesischen Literaturwissenschaft wird die Ansicht vertreten, dass alle Romane von Han Han nach seinem Erstling *Drei Tore* zur sogenannten „Herumtreiberliteratur“ 流浪汉小说 gehörten, die in unterschiedlichen zeitgeschichtlichen Kontexten die Schicksale einfacher Menschen aus dem Volk beschreiben bei dem Versuch, einen Platz in der Gesellschaft zu finden.¹⁰⁴¹ Han Hans eingangs kurz behandelter Roman *Gloria* legte mit seiner Sammlung skurriler Figuren und ihrem Leben am Rande der Gesellschaft eine wichtige Tendenz innerhalb dieser Literatur offen. Der Fokus der in diesem Abschnitt schwerpunktmäßig vorgestellten Werke liegt anderswo – Bewegungen im Raum auf der Suche nach Ruhepunkten im Leben. Am eindrucksvollsten

1038 Vgl. dazu den Text „Will man die Wahrheit oder will man eine gewollte Wahrheit“ 需要真相，还是需要符合需要的真相, in: ebd., S. 137–140.

1039 Vgl. dazu den Text „Bist Du Xiaoming?“ 你是小明吗, in: ebd., S. 165–168.

1040 Vgl. ebd., S. 182–189, datiert auf den 17. Januar 2010.

1041 Vgl. Zheng Runliang 2011a, S. 94.

thematisiert der weiter unten näher besprochene Roman 1988: *Ich möchte mit dieser Welt reden* 1988: 我想和这个世界谈谈 Reisen und Unterwegssein sowie innere Reifung.

Den Auftakt der „Herumtreiberromane“ macht Han Hans im Frühjahr 2009 mit einer Auflage von einer halben Million erschienenen Roman *Sein Land* 他的国, der als sein bis dahin erstes Buch mit einer vollständigen und durchkomponierten Geschichte gilt.¹⁰⁴² Darin geht es um den jungen Zuo Xiaolong und sein Leben in der kleinen, verschlafenen Ortschaft Tinglin. Halb freiwillig, halb gezwungen treibt man im Ort die Bemühungen voran, den Anschluss an die Moderne zu finden und zerstört dabei nach und nach seine eigenen Grundlagen. Mit der Romanfigur Zuo Xiaolong schafft Han Han das Bild eines kleinstädtischen Antihelden aus der Gegenwart, welcher in seinen persönlichen ebenso wie den „verordneten“ überindividuellen Mythen gefangen ist. „Liebe“ und „Glück“ sind leere Begriffe, von denen die jungen Helden und Heldinnen im Buch keine Vorstellung mehr haben mit der Folge, dass sich alles im „Irgendwie“ verliert. *Sein Land* liest sich damit wie ein Manifest des Oberflächlichen, hinter dem die Antriebe einer nur scheinbar erfolgreichen Entwicklung umso deutlicher zutage treten. In seiner typischen klaren und schnörkellosen Sprache und einem assoziativen, unverbundenen Stil, den der Autor geschickt einsetzt und damit der in der chinesischen Gegenwartsliteratur oft anzutreffenden Weitschweifigkeit entgeht, arbeitet Han Han an der Dekonstruktion der chinesischen Mythen der Gegenwart. Sein in China heute unter einer desillusionierten Leserschaft gut verständlicher Zynismus speist sich aus einer Mischung von traditioneller Larmoyanz der Intellektuellen und einer tief in der chinesischen Volksseele verwurzelten Bodenständigkeit. Indem er die vermeintliche „Besonderheit“ des Lokalen in der Breite des Gewöhnlichen aufzeigt und das scheinbar Machbare mit dem Unmöglichen markiert, entwirft der Autor mit *Sein Land* eine Metapher für das in einer rasanten Entwicklung befindliche China, wobei bereits im Titel die Ambivalenz dieses Konzepts deutlich wird. „Tade guo“ lässt sich nämlich nicht nur als „Land“ oder eine „Heimat“ einer bestimmten Person auffassen, vielmehr kann man den Titel auch als Hinweis auf ein „anderes Land“ ([qi]tade guo [其]他的国) lesen. *Anderland* wäre ein reizvoller Titel für eine mögliche Übersetzung.¹⁰⁴³

13.9.3 Desillusion

Han Hans offenbar zweiter Roman, *Hastig wie die Jugend* 像少年啦飞驰, konnte nach dem Erstlingswerk *Drei Tore* – so der Herausgeber – aufgrund seines allzu düsteren Inhalts erst vor wenigen Jahren in Hongkong erscheinen.¹⁰⁴⁴ Mit dem Titel des dem eigentlichen Roman vorangestellten kurzen Essays des Herausgebers Chen Wenwei 陈文威 („Ecken, die trotz Geldes dunkel bleiben“ 金钱照不亮的角落) wird ein Bild

¹⁰⁴² Siehe die Ausgabe Han Han 2009.

¹⁰⁴³ Vgl. ausführlicher die Besprechung von Zimmer 2011a.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Han Han 2011a. Der im Titel angeführte Begriff *feichi* 飞驰 lässt sich auch als „in Aufbruchsstimmung“, „umtriebig“ etc. im Sinne einer eher positiven Unruhe verstehen.

entworfen,¹⁰⁴⁵ das beschreiben soll, dass es für die Jugend und ihre Sorgen nirgends einen Ort für die Artikulation gibt und dass sich alles im Versteckten abzuspielen hat. Chen verfasst einen bitter klingenden Text über den Betrug an der Jugend und dem vergeblichen, ja tödlichen Engagement vieler Jugendlicher in den politischen Bewegungen in China nach 1949. Sein beklemmendes Fazit: „Was auf übereifrige Jugendliche wartet, kann nur die Hölle sein.“¹⁰⁴⁶ Mit seinen krassen Formulierungen steht Chen den folgenden Ausführungen Han Hans in nichts nach, wenn er nüchtern zu dem Schluss kommt, dass die Abgase aus einem Kraftfahrzeug immer noch reiner seien als das gesellschaftliche Klima, das über die Jahrzehnte von der chinesischen Regierung geschaffen worden sei.¹⁰⁴⁷ Das kritische Vorwort enthält viel Wahres, weckt jedoch falsche Erwartungen. Der Inhalt des Romans liest sich nur zum Teil „politisch“ und ist auf jeden Fall nicht durchgängig von einer Brisanz, die ein Verbot verständlich macht.

Han Hans *Hastig wie die Jugend* ist in einem düster bis zynischen Ton abgefasst, der die Desillusionierung der jungen Menschen im heutigen China thematisiert und ihre Verlorenheit, Ziellolosigkeit und Illusionslosigkeit erfasst. Die Argumente werden zum Teil in einem sehr polemischen Ton vorgetragen. Han Han formuliert eine Antihaltung: gegen Bildung und gegen Harmonie, für eine „Rabauken-Kultur“. Man fühlt sich an die „RüPELLITERATUR“ *pizi wenxue* 痞子文学 von Wang Shuo erinnert sowie an Szenen in frühen Filmen von Jia Zhangke 贾樟柯, wie etwa „Xiao Wu“ 小武 (engl. Titel: „Pick Pocket“, 1997) über das trostlose Leben in den kleinen Städten des chinesischen Hinterlands.

Es geht um die Suche nach einem Einstieg ins Leben, der literarische Stil ist einfach gehalten, durchsetzt mit Ironie. Formal interessant sind die zwei „Lesespuren“ im Text: der Haupttext auf jeder Seite sowie unregelmäßig ausgewählte Sätze und Absätze aus dem Buch, die auf den oberen Seitenrändern stehen – ein Angebot an „hastige“ Leser mit einer unterschiedlichen Geschwindigkeit bei der Lektüre.

Der Roman hat keine „Story“ im eigentlichen Sinne, berichtet wird von der Kindheit, Jugend sowie dem frühen Mannesalter des Ich-Erzählers. Die Schilderungen erster Freundschaften und Erlebnisse bereits in der Grundschule nehmen einen breiten Raum ein. Die formelhaften Wendungen bei der Unterhaltung der noch im Jungentaler befindlichen Freunde sind eine Persiflage auf die gebetsmühlenartig eingeübten Floskeln der Propaganda und die gewünschte Konformität in der Erziehung. Aus der Erzähldistanz wird erkennbar, wie sehr „das System“ und die strenge offizielle ideologische Schulung die Entwicklung der jungen Menschen begleiten.

Eines der vordringlichsten Themen in den literarischen Diskursen Chinas im 20. Jahrhundert – die Beschäftigung mit „Jugend“ und „Erneuerung“ – nimmt in Han Hans Roman einen breiten Raum ein. In den in einem Plauderton über die Jugend und die „Ermahnungen an die Jugend“ vorgetragenen Ansichten kommt Kritik an der Auffassung zum Ausdruck, dass jeder so alt sei wie er sich fühle, dass es auf die innere Einstellung ankomme und dass es so etwas gebe wie die „ewige Jugend“ usw. Dies wird alles als Unsinn, als Gerede jener abgetan, die das Jugentalter bereits hinter sich haben.

1045 Vgl. ebd., S. i-iv.

1046 Ebd., S. iii.

1047 Vgl. ebd., S. iv.

Resigniert heißt es über dieses Palaver: „Wer ein derart süßliches und abscheuliches Gesäusel anstimmt, der dürfte in etwa schon so alt sein wie unsere großartige Republik!“¹⁰⁴⁸

Jenseits der Freude an Dynamik, der Sehnsucht nach Geschwindigkeit und des Rausches der Veränderung stellt sich freilich schnell Ernüchterung ein. An einer zentralen Stelle im Roman wird das folgendermaßen umschrieben:

Als wir uns zunächst mit einer Gruppe von Jugendlichen mit unseren Fahrzeugen so dahintreiben ließen, kam es uns so vor, als bleibe man nur mittels der Geschwindigkeit wach. Damals kamen wir gerade mit der Literatur in Berührung, wir lasen viel Schrott, darunter auch zahllose berühmte Werke. Wir wirkten abwesend, innerlich bewegten uns abwegige Gedanken wie „Warum soll ich überhaupt am Leben bleiben?“ oder „Worin besteht der Sinn des Lebens?“. Außer den Zigarettenhändlern auf der Straße, die sich bei unserem Anblick vorübergehend zusammennahmen, strafte uns alle anderen nur mit verächtlichen Blicken. Wir fühlten damals, dass unsere Welt am Ende sein musste. Hat man viele Philosophiebücher gelesen, dann gelangt man schnell zu dieser Einstellung, dagegen kann man nichts machen. Später schien es uns dann eher so zu sein, dass diese Welt eine Illusion sei. Das lag vor allem daran, dass es nichts zu tun gab, wer viel schlief, der träumte natürlich auch viel. Wer viel Zeit auf dem Bett zubachte, der kam zwangsläufig zu dem Schluss, dass die Welt nicht echt sei. Das trifft auch auf Prostituierte zu. Wir lebten wie die Nuten, gleich was wir trieben, aus dem Bett kamen wir so gut wie nicht raus. Bei dem Blick an die Decke über uns fühlten wir, dass es mit dieser Welt zu Ende ging. Wir und die Menschheit waren am Ende. Warum dies so sein sollte, darauf lautete die Antwort – keine Ahnung.¹⁰⁴⁹

Der Blick des Erzählers von *Hastig wie die Jugend* erfasst eine in vieler Hinsicht fremd und fern anmutende Welt. So wird etwa – aus der ironischen Distanz heraus – an einer Stelle die Teilnahme an der Film-Untergrundkultur in Peking beschrieben: Der Regisseur erscheint erst spät, sein Film mit dem Titel „Was bedeutet Humanität?“ kommt auch erst spät auf die Leinwand. Die wohlgenährte Gestalt des Regisseurs erweckt Aufmerksamkeit, ja Anstoß, mit „Untergrund“ wird eher Armut verbunden. Der Film selbst bleibt unverständlich.¹⁰⁵⁰ Über die bestehenden Kontakte kommen der Erzähler und sein Freund an einen Job bei einer „Firma zum Geldverbrennen“ 烧钱公司 und sollen in deren Auftrag Drehbücher verfassen. Man wird auf Kosten der Firma im Pekingener Universitätsviertel Haidian untergebracht, das sich immer wieder gerne als chinesisches Silicon Valley bzw. als ein riesiger Think Tank geriert, doch über das es bei Han Han nur ganz lapidar heißt:

Der Ort [der Firma bzw. der Unterkunft] befand sich im Bezirk Haidian von Peking, ebendort, wo ein dichtes kulturelles Klima herrscht, denn es gab dort viele Bücher. Das Vorhandensein vieler Bücher in Haidian war eine nicht zu leugnende

¹⁰⁴⁸ Ebd., S. 31.

¹⁰⁴⁹ Ebd., S. 98.

¹⁰⁵⁰ Vgl. dazu die Schilderungen ebd., S. 101 ff.

Tatsache, allerdings handelte es sich zum größten Teil um Lehrbücher. Haidian gilt landesweit als die berühmte Quelle des Verderbens von Studenten, in jedem Jahr entstehen hier unzählige Lehrwerke. Enthalten ist darin etwas, was dem Vernehmen nach als „Wissen“ bezeichnet wird und das man mit der Eisenbahn dann an alle Orte im Land transportiert.¹⁰⁵¹

Doch hinter allem tun sich am Ende eine große Leere, Enttäuschung und Desillusionierung auf, selbst die großen „Ideale“ scheinen schließlich banal zu werden, wenn sich das Streben im Leben in der Notwendigkeit zur Erledigung profanster Dinge zu erschöpfen scheint:

Mir lag etwas an meinem Leben und daran, wann ich womöglich in den Besitz von etwas gelangen konnte. Fragen etwa wie die, was zu tun war, wenn ich am Abend entdeckte, über keine frische Unterhose mehr zu verfügen, nicht Fragen wie der nach Freiheit, Demokratie, nach der geistigen Situation und den Gedanken. [...] Und dann entdeckte ich auf einmal, dass ich in dem Augenblick, als ich feststellte, am Abend über keine frische Unterhose mehr zu verfügen, voller Hoffnung auf eine frische Unterhose erfüllt war und dass diese Hoffnung relativ einfach zu verwirklichen war.¹⁰⁵²

Nach einer Reihe von weiteren Erlebnissen „on the road“ und einer endlosen Suche heißt es ganz am Schluss des Buches: „Im Sommer jenes Jahres kehrte ich nach Peking zurück. Das, wonach ich gesucht hatte, hatte ich zu keinem Zeitpunkt gefunden.“¹⁰⁵³

13.9.4 Weg in die Ungewissheit. Der Roman 1988 – *Ich möchte mit dieser Welt reden*

Dass Han Han literarisch etwas mitzuteilen hat, hat er in den vergangenen eineinhalb Jahrzehnten mehrfach unter Beweis gestellt. Sein in den Jahren 2009 und 2010 fertiggestellter Roman 1988 – *Ich möchte mit dieser Welt reden* stellt eine Mischung aus durchaus mutiger „Gedenkliteratur“ und Zeitmanifest dar.¹⁰⁵⁴ Zwei Jahre später gab es eine Adaption für die Bühne, im Mai und August 2012 wurde das Stück in Shanghai aufgeführt.¹⁰⁵⁵ Allein der Titel des Buches reizt zu einem Vergleich mit dem 2012

¹⁰⁵¹ Ebd., S. 108.

¹⁰⁵² Ebd., S. 185.

¹⁰⁵³ Ebd., S. 319.

¹⁰⁵⁴ Vgl. die hier verwendete Fassung Han Han 2010a mit dem englischen Titel „I want to talk with the world“. Eine weitere Ausgabe ist erschienen in Taipeh: Dakuai 2010. Laut Vorbemerkungen war für den Roman ursprünglich nur der Titel „1988“ vorgesehen. Für das Vorwort hatte Han Han die Überschrift „Ich möchte mit dieser Welt reden“ geplant. Als dann Murakamis Roman 1Q84 erschien, entschied sich Han zum Wechsel des Titels.

¹⁰⁵⁵ Der Regisseur Shao Zehui 邵泽辉 bezeichnete das Stück aufgrund der zahlreichen Dialoge und monologischen Erinnerungen als „Bühnenprosa“. Auf der Bühne habe man nur

erschienenen Roman 2013: *Der Sommer des Jahrhunderts* von Florian Illies, in dem es um die kulturellen und zeitpolitischen Ereignisse im Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs geht. Illies' Buch ist – wenn auch weit mosaikartiger strukturiert – wie das von Han Han eine Erinnerung an die Zeit vor der Katastrophe. Doch während Illies eben mit wunderbaren historisch-anekdotischen Skizzen die Atmosphäre jener Epoche einzufangen versucht und beim Leser stets die Frage mitschwingt, ob das, was dann geschah, zwangsläufig geschehen musste, ist die Frage nach dem „Warum“ der Figur eines Kleinkindes in Han Hans Roman in den Mund gelegt. Ganz zum Schluss des Buches ist das erste Wort, das es spricht, nicht „Mama“ oder „Papa“, sondern ein Zweifel an der Welt und Sorgen um die eigene Zukunft ausdrückendes *yí*.

Obwohl Han Hans Roman von den VR-chinesischen Literaturwissenschaftlern bisher eher selten untersucht worden ist, sind die wenigen Einschätzungen durchweg eher positiv.¹⁰⁵⁶ Auffällig ist – aber selbstverständlich nicht verwunderlich –, dass von 1988 Verbindungen zu George Orwells 1984 hergestellt werden, die Ereignisse vom Juni 1989 in Peking aber trotz der im Roman anklingenden Atmosphäre der 1980er-Jahre unberücksichtigt bleiben.¹⁰⁵⁷ Im Vorwort der taiwanesischen Ausgabe wird weniger zurückhaltend argumentiert. Es ist die Rede von der „unfreundlichen Umgebung“, in der das Buch geschrieben worden sei – eine Anspielung auf die gesellschaftspolitische Umgebung in der Volksrepublik.¹⁰⁵⁸

Han Han erzählt in 1988 eine Geschichte ohne Ende. In der Vorbemerkung schreibt er, dass er nicht wisse, ob es da einen neuen Anfang geben werde, und er hebt das Besondere des Buches für ihn in seinem bisherigen Schaffen hervor, wenn er feststellt: „Ich habe noch niemals in solch einer Form mit solch einer Sprache eine Erzählung abgefasst.“ Han Han bietet keine Antworten, in einem enigmatischen Stil präsentiert er allerhöchstens Anspielungen, keine „Ereignisse“. Das Interessante bei Han Han (und auch bei Illies) ist, dass es sich nicht um einen strengen historischen Zugang zum Thema der Katastrophe – hier der Erste Weltkrieg, dort das Massaker vom 4. Juni 1989 – handelt, sondern dass eine zeitgeschichtliche Textur gewoben wird, in der der Nachgeborene sich erst wiederfinden muss. Auf den 4. Juni 1989 und die Ereignisse wird weniger direkt als vielmehr symbolisch und atmosphärisch eingegangen. Einen recht deutlichen Hinweis auf die Verwicklung der Armee in das Massaker stellt eine kleine Szene gegen Ende des Buches dar. Der Erzähler berichtet von einer seiner Fahrten in die Heimat und dem Wiedersehen mit einem ehemaligen Klassenkameraden, einem gewissen „Nr. 10“. „Nr. 10“ ist eine etwas zwielichtige lokale Größe in der heimatlichen Kreisstadt. Er gehört einer mafösen Vereinigung an und ist der einzige der Kumpel aus der Vergangenheit, mit dem der Erzähler noch in einer brieflichen Verbindung steht.

andeuten wollen, um den Zuschauern das Assoziieren zu ermöglichen. Vgl. Yang/Huang 2012, S. 53.

1056 Vgl. Zheng Runliang 2011b, S. 21.

1057 Vgl. Zheng Runliang 2011a, S. 94. Der Artikelverfasser gibt freilich auch zu, dass es dem Roman Han Hans im Vergleich mit Orwells 1984 noch an Tiefe mangle, doch er sieht das Potenzial für gute Denkanstöße. Der Verfasser versteht 1988 als ein Symbol für den Idealismus in den 1980er-Jahren und den Niedergang des humanistischen Geistes seit den 1990ern.

1058 Vgl. Ji Dawei 2010, S. 6.

Bei dem Wiedersehen präsentiert „Nr. 10“ seinem Freund ganz beiläufig eine Pistole, die aus der der ehemaligen Schule zugeordneten Fabrik stammen soll. Interessant ist nun die Bezeichnung des Modells: Es handelt sich um ein sogenanntes „64er-Modell“ der chinesischen Armee mit dem Kaliber 7,62 mm. Die Zahl 64 spielt hierbei auf 1964, das Jahr der Modellfertigung, an, doch wichtig ist die Kurzbezeichnung als „64er-Modell“. Der informierte Leser dürfte verstehen, dass sich hinter der auf Chinesisch „liu (6) si (4) shi (Modell)“ zu lesenden Bezeichnung der gebräuchliche verbrämende Terminus für „liu (6) si (4) shi(jian) 六四事件 verbirgt, also der „Vorfall [auf dem Tian'anmen] vom 4. Juni 1989“.¹⁰⁵⁹ Han Hans Buch, seine „Rede mit der Welt“, lässt sich lesen als ein wortreiches Echo auf die 1989 abgegebenen, bislang aber weitgehend geleugneten und aus dem Gedächtnis der Jugend im Verschwinden begriffenen Schüsse. 1988 ist – ich folge hier der Ermunterung im Vorwort zur taiwanesischen Ausgabe – eine Einladung an den Leser, sich einzulassen auf die Explosivität des Buchinhalts. Da Han durch den politischen Druck im eigenen Land nicht mit den Menschen vor Ort reden kann, sucht er den Umweg über „die Welt“.¹⁰⁶⁰

Han Hans Roman ist bei aller angedeuteten „Explosivität“ nicht kämpferisch, spitz, Han nicht aggressiv. Die Rede ist von einem Herumtreiber, der sich mit einer Prostituierten einlässt: Herumtreiberei, in den Tag hinein leben, eine neue Form von „Spiel“, Entspannung, Ausgelassenheit, die im „neuen China“ nach 1949 fremd war und eher an die „Hobos“ – die Wanderarbeiter in Nordamerika – samt der um das Thema angesiedelten Literatur erinnert.¹⁰⁶¹ Der Auftakt von 1988 ist vielsagend. Eine Flucht deutet sich an, Motiv ist die schlechte Luft (man kann hier durchaus „dicke Luft“ als Hinweis auf ein schlechtes politisches Klima assoziieren). Der Ich-Erzähler sieht sich zum Handeln gezwungen. „Die Luft wird immer schlechter, ich muss mich auf den Weg machen. Ich fahre einen Kombi Baujahr 1988, und biege in der Abenddämmerung, die von Nebel oder giftigen Gasen erfüllt ist, auf die Nationalstraße 318 ab.“¹⁰⁶² In dieser Wegsymbolik deutet sich mehrerlei an: Die 1950 begonnene und 1954 fertiggestellte Nationalstraße 318 ist die mit einer Gesamtlänge von 5476 Kilometern längste Nationalstraße in China. Ihr Startpunkt ist der People's Square in Shanghai, sie endet in Westtibet an der „Freundschaftsbrücke“ an der Grenze zu Nepal. Thema ist also der „nationale Aufbruch“ nach der 1949 erfolgten „Befreiung“ durch Mao und die Kommunisten als Hintergrund, vor dem man die „Fortschritte“ in der Gegenwart zu bewerten hat. In dem als „Reisebuch“ räumlich angelegten Roman deutet sich allgemein „Reise durch die Geschichte“ und somit auch eine „Reise in die Vergangenheit“ an.

Das Vehikel, mit dem sich der Erzähler durch Raum und Erinnerung bewegt, ist ein undefinierbares Modell, zusammengeflochten aus den Überbleibseln anderer Fahrzeuge. Bereits die farbliche Bestimmung fällt schwer, der Ich-Erzähler nennt es „creme-

1059 Vgl. Han Han 2010a, S. 180 f.

1060 Vgl. Ji Dawei 2010, S. 6. Han Han legt die Grenzen dieser „Welt“ nicht fest, lässt offen, ob es sich um „die Menschen“, China oder die internationale Umgebung handelt. Er vermittelt in seinem Buch etwas von der Spannung zwischen diesen Begriffen. Siehe mehr zum „Gespräch mit der Welt“ in einem der weiter unten übersetzten Zitate aus dem Buch.

1061 Vgl. Anderson 2015.

1062 Han Han 2010a, S. 1.

farben“, zitiert aber Frauen, die dem Fahrzeug eine „milchige“ Farbe zuschreiben. Der Erzähler, der auch gleichzeitig der Fahrer ist, hat gegenüber dem Wagen zwiespältige Gefühle: „Der 1988 hätte eigentlich längst auf den Schrottplatz gehört, ich habe ihn zum Schrottpreis erworben. Doch ich habe einen Freund, bei dem es sich um den Wohltäter des 1988 handelt und der ihn wieder auf Vordermann gebracht hat. Als ich und der Freund den 1988 am Straßenrand sahen, gab es nur die Karosserie.“¹⁰⁶³ Das vermutliche Baujahr 1988 wird dem Fahrzeug als Namen gegeben, die genaue Fahrzeugmarke bleibt ebenso unklar wie der Vorbesitzer. Mit neuen Etiketten auf den hinterlassenen Resten aus einer undeutlichen Vergangenheit wird ein Neuanfang versucht – ein aufschlussreiches Bild von dem unsicheren künftigen Weg Chinas, das entfernt an die Auftaktscene mit dem brüchigen „Staatsschiff“ in Gao Es 刘鄂 (1857–1909) Roman *Reisen des Lao Can* 老残游记 aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts erinnert.

Unklar sind weiterhin Ziel und Zweck der Reise. Der Ich-Erzähler nennt als Grund dafür, unterwegs zu sein, den Freund nach seiner Entlassung aus der Haft aufzulesen. Im Gespräch mit Nana, der Prostituierten, die den Erzähler auf seiner Reise begleitet, erwähnt dieser an einer Stelle kurz,¹⁰⁶⁴ dass der Freund eingesperrt worden sei, nachdem er eine Chemiefabrik attackiert habe.

Der Ort des Aufbruchs wird nicht genannt, erste Station nach einigen Stunden Fahrt ist ein „Badehaus“ 洗浴城 in einer kleinen hässlichen und gesichtslosen Ortschaft. Es handelt sich um diese seltsame Mischung aus billiger Absteige und fragwürdigem Etablissement mit elementarsten Unterhaltungs- und Vergnügungsangeboten wie Sauna, Brett- und Kartenspielen bis hin zum Bordellbetrieb. Der Erzähler quartiert sich für eine Nacht ein, weigert sich gegenüber der Frau an der Rezeption jedoch, seine Ausweispapiere zu präsentieren, die er angeblich nicht dabei hat, und legt die Fahrzeugpapiere vor. Kaum ist der Erzähler auf dem Zimmer, wird an der Türe geklopft, eine Frau nennt ihren Namen Shanshan und verspricht auf die Frage nach dem Grund ihres Kommens „besondere Dienstleistungen“. Erst später gibt sie ihren vermutlich richtigen Namen mit „Huang Xiaona“ an und fordert den Erzähler auf, sie kurz „Nana“ zu nennen. Diese ständig wechselnde Identität erhöht die Unsicherheit beim Leser und dient offensichtlich dazu, die Atmosphäre der Unverbindlichkeit zu untermauern. Bei den Gesprächen nach der gemeinsamen Nacht erfährt der Erzähler nach und nach mehr über die Frau, die ihm gesteht, dass ihre Kontrazeptiva wohl nicht gewirkt hätten und dass sie schwanger sei. Es entspinnt sich ein Gespräch, bei dem es um die natürlichen Zukunftssorgen einer werdenden Mutter geht. Shanshan erläutert, dass es nicht problematisch sein werde, die materielle Versorgung zu bewältigen, doch hat sie Angst vor der Zukunft, die das Kind – sie nimmt an, es handele sich um ein Mädchen – erwartet. Ein Schicksal wie ihr eigenes möchte sie dem Nachwuchs ersparen. Es ist ein Teufelskreis, der Blick ist nüchtern, eine Mischung aus Behauptungswillen und Desillusionierung:

Alles in allem will ich nicht, dass sie später einmal die Arbeit verrichtet, die ich mache. [...] Wenn ich noch fünfzehn Jahre anschaffe und es fertigbringe, im Jahr

1063 Ebd., S. 1.

1064 Vgl. ebd., S. 30.

so an die fünfzigtausend zu verdienen, dann kann mein Kind die Schule besuchen. Ist es nicht ganz auf den Kopf gefallen, dann kann es vielleicht eine gute Uni besuchen. Ich vermute, dass wir beim Essen sparen müssen, da wäre es gut, noch andere Einkünfte zu haben. Am meisten Angst habe ich vor den Elternabenden, dieser Ort hier ist zu klein, es wird nicht möglich sein, das Kind hier zur Schule zu schicken. Gut möglich, dass mir sonst bei den Elternabenden meine Kundschaft begegnet. Ich werde also an einen anderen Ort müssen, und zwar wird ein Ortswechsel alle paar Jahre notwendig sein, sonst wissen alle, dass die Mutter des Kindes anschaffen geht. Wenn das Kind dann mal sechzehn ist, muss es alleine sehen, wie es zurechtkommt.¹⁰⁶⁵

Mit der nüchternen Schilderung der Protagonistin wird die Vorstellung des „Chinesischen Traums“ von Wohlstand, Entwicklung und Reichtum konterkariert. Doch auch ein anderes, viel größeres Bild der „Planwirtschaft“ taucht auf: 15 Jahre – drei chinesische Fünfjahrespläne lang – muss Shanshan ihren Körper für Liebesdienste bereitstellen, um für sich und ihr Kind zu sorgen.

Plötzlich stürmt ein Trupp Polizisten in den Raum. Die Razzia gegen Prostitution dient vor allem der Gehaltsaufbesserung der Polizisten, Shanshan verliert ihr Geld und spielt mit dem Gedanken, sich an den vermeintlichen Vater des Kindes zu wenden, um den Verlust erstattet zu bekommen. Dem Erzähler bleibt eine angedrohte Haft von einem halben Jahr in einem Umerziehungslager erspart, da er sich auf einen Deal einlässt, indem er schriftlich versichert, nicht behelligt worden zu sein.

Nach diesem Auftakt beginnt die gemeinsame Reise, der Erzähler berichtet von seinen zwiespältigen Gefühlen – er empfindet nichts für die Frau, sie ist „nur eine Prostituierte, mit der er auf seiner Reise ein wenig mehr Worte als üblich gesprochen hatte“¹⁰⁶⁶. Der Erzähler beschließt, sich während der Reise in den Momenten der Muße und Langeweile noch einmal ganz der Erinnerung an seine Kindheit zu widmen. Eine wichtige Rolle spielt dabei ein in der Nachbarschaft lebender Cousin namens Dingding, der eines Tages, es ist Frühling, in der Hand ein Bahnticket haltend, Abschied nimmt von dem Erzähler:

Ich sagte, „Bruder Dingding, geht es in den Süden oder nach Norden?“
 „In den Norden“, antwortete er.
 „Toll, da komme ich mit“, sagte ich.
 „Unmöglich“, wandte er ein, „du bist viel zu jung.“ [...]
 „Was hast du denn vor?“, wollte ich von ihm wissen.
 „Ich will mit ihnen reden“, erwiderte er.
 „Mit wem denn?“, fragte ich.
 Ein Lächeln spielte um seine Lippen, und eifrig erwiderte er, „mit dieser Welt.“
 „Wow!“, entfuhr es mir.¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁵ Ebd., S. 9 f.

¹⁰⁶⁶ Ebd., S. 30.

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. 47.

Was aus Dingding geworden ist, mit wem er sprechen wollte, was er mit der „Welt“ meinte und wohin im Norden er reisen wollte usw., das bleibt unklar. Mit „der Welt“ reden zu wollen, das deutet Wichtigkeit an, wenn sich „die Welt“ im Norden befindet, dann ist damit vermutlich das politische Zentrum Chinas, Peking, gemeint. Der Kontakt zwischen dem Erzähler und Dingding scheint jedenfalls in der Folge abgebrochen zu sein, auch die Erinnerungen an den Freund und Verwandten aus Jugendzeiten werden schwächer, denn der Erzähler muss, zurück in der Gegenwart, kurz rekapitulieren, wie alt Dingding jetzt wohl ist, ob 38, 39 oder 40 Jahre, das ist unsicher. Der Erzähler schließt an der Stelle auch nicht aus, dass Dingding womöglich gar nicht mehr am Leben ist, man kann vermuten, dass seine Rede mit der Welt im Norden tödlich verlaufen ist, eine vage Andeutung auf die „Gefahr“, die vom Norden ausgeht, wenn man dort wichtige Dinge zu besprechen hat. Der Hinweis auf die Zeit des Aufbruchs im Frühling erinnert entfernt an die Ereignisse vom April, mit denen die Studentenbewegung 1989 in Peking ihren Anfang nahm.

Immer wieder vergewissert sich der Erzähler in seinen Erinnerungen an die Zeit vor seinem Aufbruch aus der Vergangenheit, vor allem der 1980er: Han Han schreibt also so etwas wie den Zeitroman seiner Generation, der „Post-80er“. In einer längeren Erinnerungsphase nach den Gedanken an die Mädchen von früher erinnert er sich an seinen älteren Bruder, die Gefühle zu ihm sind leider kaum vorhanden, denn der Bruder wurde in der Kindheit des Erzählers verhaftet. Genannt wird an der Stelle die Verhaftungswelle im Zusammenhang mit der Kampagne gegen „Geistige Verschmutzung“ 1983.¹⁰⁶⁸ Bilder der Gewalt und Unsicherheit in den 1980ern kommen auf, die Rechtslage ist unsicher. Ein junger Nachbar namens Xiao Hua wird 1987 eines Nachts festgenommen, man findet bei ihm einen Schraubenzieher, unterstellt ihm, an dem Diebstahl von Fahrrädern und Motorrädern am Ort in der letzten Zeit beteiligt gewesen zu sein, ohne Beweise verhängt man ein Urteil über zehn Jahre Haft. Der Erzähler berichtet, wie er sich einen Rat zu Herzen nimmt und seinen Zorn unterdrückt ob dieser Form staatlicher Gewalt, er sucht Trost in der Hoffnung auf die Rückkehr von Xiao Hua und auf andere kleine Dinge. Die Entdeckung der Welt als Kind und Jugendlischer hat dem Erzähler immer wieder neue Abenteuer geboten. Er erinnert sich an die Gefühle von früher, die Freude, als er durch Zufall auf ausländische Sender stieß, die auf Chinesisch berichteten, wobei die berichteten Inhalte abwichen von dem, was in den Schulbüchern stand. Als der Großvater den Erzähler erwischte, stellte er den Apparat sofort mit dem Hinweis ab, dabei handele es sich um Berichte des „Feindsenders“. Der Großvater riet ihm außerdem, anderntags in der Schule der Organisationsabteilung Bericht zu erstatten über den „Vorfall“ sowie darauf hinzuweisen, dass der Kontakt mit dem Sender irrtümlich zustande kam. Lakonischer Kommentar des Erzählers, als er über seine Reaktion auf die Konfiszierung des Radios durch den Großvater berichtet: „Es war das erste Mal, dass ich wegen der Politik einen furchtbar hohen Preis bezahlte.“¹⁰⁶⁹ Unmittelbar folgend auf diesen Kommentar gibt es eine vielsagende Stelle, die die politische Kultur in China symbolisch bewertet. Das Paar trifft in der Dunkelheit in einer Stadt ein, die eigentlich genauso trostlos ist wie die anderen Städte auf der Fahrt.

1068 Vgl. ebd., S. 75.

1069 Ebd., S. 78.

Doch dem Erzähler erscheint sie sympathisch, da es das erste Mal, seit er unterwegs ist, vorkommt, dass das Gebäude der Stadtregierung nachts nicht hell angestrahlt in grellem Licht erscheint – „echte“ Dunkelheit erscheint besser als falsche Helligkeit.¹⁰⁷⁰

Auch atmosphärisch gelingt es Han Han in seinem Roman immer wieder einmal, an die Zeit *vor* dem Massaker zu erinnern. Im Autoradio, das unterwegs läuft, ist Zhang Yushengs 张雨生 Lied „Meine Zukunft ist kein Traum“ 我的未来不是梦 zu hören, das aus dem Mai 1988 stammt. Der Titel ist zu verstehen i. S. v. „meine Zukunft ist nicht erträumt“, das Lied insgesamt ist aufzufassen als Ermutigung der Jugend. Der Liedtext – der in Han Hans Roman nicht auftaucht – spricht vom Protest gegen das Abfinden mit den Verhältnissen, er ermuntert dazu, etwas gegen die gesellschaftliche Kälte zu unternehmen, sich nicht nur der Arbeit hinzugeben, sich selber treu zu bleiben, sich zu finden („[...] Ich habe niemals die mir selber gegenüber gegebenen Versprechen vergessen, bin der Liebe treu geblieben / Ich weiß, meine Zukunft ist kein Traum / Gründlich lebe ich jede Minute / Meine Zukunft ist kein Traum / Mein Herz schlägt im Gefolge der Hoffnung / Meine Zukunft ist kein Traum [...]“).¹⁰⁷¹

Während der Fahrt wechseln beim Erzähler die Erinnerungen an die eigene Vergangenheit mit Überlegungen über seine Begleiterin („Es war mir unmöglich, sie in diesem Trubel rings herum zurückzulassen, ich betrachtete sie als eine Reisegefährtin, als eine bemitleidenswerte Mutter. Aber ich war schließlich nun einmal nicht dieser Kerl, jener Vater, der sich in ihr entladen hatte. Daher musste ich einen geeigneten Ort finden, um sie loszuwerden“),¹⁰⁷² wohingegen Nana Zukunftspläne für sich und das Kind schmiedet. Die Botschaft, die sich auch aus ihren Schilderungen mitteilt und durch das Thema der Fahrt ohnehin schon im Raum steht, ist das Anderswosein, die Reise in die Fremde und ein vermutlich besseres Leben. Angeregt von diesen Träumen, sprudelt ein neuer Erzählstrom aus Nanas Mund, flüsternd berichtet sie ihrem Mitreisenden von ihren Erlebnissen mit Kunden, davon, wie sie betrogen wurde und sich schlimme Geschlechtskrankheiten zugezogen hat, an denen sie zum Teil immer noch leidet. Angeregt kommt Nana schließlich auf die Ärzte zu sprechen und deren oftmals übles Verhalten ihr gegenüber.¹⁰⁷³ Sehr anschaulich und eindringlich thematisiert Han Han am Schicksal von Nana und ihrer Behandlung durch die Behörden und Gerichte Probleme eines sich herausbildenden Rechtsstaats. Ein Klinikleiter spielt der Schwangeren gegenüber seine Macht aus, signalisiert Wohlwollen und spricht unterschwellig immer wieder Drohungen aus: Natürlich lebe man in einer rechtsstaatlichen Grundsätzen verpflichteten Gesellschaft 法制社会, niemand sei barbarisch und unzivilisiert, niemandem liege etwas daran, sich mit einer dahergelaufenen, pöbelnden Frau wie ihr,

1070 Ebd., S. 82.

1071 Zum chinesischen Text des Liedes siehe den Link http://baike.baidu.com/link?url=jjolI3K1Ff8hDabcF9gkgTIYOC3OGR_BH6lQnqTo3w5BP3mAjYDkiAB-PYC-Za-Rh8eCwWcbNlkZC-zdppMl7DyVUTsR1E1owrCTqk3Vo6_, eingesehen am 16.2.2015. Der 1966 auf Taiwan geborene Sänger Zhang Yusheng, der 1997 in der Folge eines Autounfalls im Alter von 31 Jahren ums Leben kam, wird der Generation der „neuen Menschheit“ 新新人类 zugerechnet, d. h. jenen in den späten 1960er- und 1970er-Jahren geborenen Jugendlichen, die sich privat und beruflich unabhängig von den Eltern entwickeln wollten.

1072 Han Han 2010a, S. 55 f.

1073 Vgl. Nanas Schilderungen ebd., S. 60 f.

Nana, abzugeben. Sie möge doch aber immer ihren eigenen Status (gering) im Blick haben, sich klarmachen (mit Blick auf das Nummernschild des Wagens, mit dem der Klinikleiter gekommen ist, vermutlich eine Anspielung auf seinen Hintergrund als Kader oder Angehöriger des Militärs, denn Militärfahrzeuge haben andere Nummernschilder), mit *wem* sie es letztendlich zu tun habe, und ebenfalls berücksichtigen, dass sie, falls sie am Ort ein Kind zur Welt bringe, auf Versorgung und Hilfe angewiesen sei. An der Stelle werden Ort und Welt thematisiert: Wie an einem Ort und in geordneten Verhältnissen leben, wenn nur von einem „Rechtsstaat“ geredet wird und wo doch letztlich jeder weiß, dass eine gerechte und auf dem Recht basierende Behandlung nicht möglich ist. So bleibt – wie im Falle von Nana – am Ende nur die Möglichkeit der „Flucht“, um sich anderswo ein neues Dasein zu schaffen.

Im Fortgang der Reise deutet sich unterschwellig etwas an wie die mit dem Reisen in Verbindung zu bringende Sehnsucht nach Abenteuern, Abwechslung und Aufregung. Beim Anblick seiner Reisegefährtin kommt dem Erzähler in den Sinn, dass ihm jetzt, so wie er reist, wohl etwas fehlt:

Ich blickte Nanas Gesicht an, dieses ganz gewöhnliche Mädchen, das weder schön noch hässlich zu nennen war. Sie war so gewöhnlich wie die Straßenlaternen, die es überall gab. Man schenkte ihnen keine Beachtung, wenn sie leuchteten, und wenn sie aus waren, dann ging man ebenso seinen Weg. Ich hätte mir im Traum nicht einfallen lassen, dass ich mit diesem Mädchen, das an meine Zimmertüre geklopft hatte, eine solch weite Reise unternehmen würde. Sie kam mir vor wie eine Tanzpartnerin, die mich zu einem Tanz aufforderte und mit der ich mich dann aus Höflichkeit über das Parkett bewegte. Vermutlich hätte ich wohl bei dem Tanz auch noch gar nicht gewusst, dass wir uns angesichts ihres Zustands eigentlich schon zu dritt auf dem Parkett bewegten. Andernfalls hätte ich die Aufforderung ernsthaft abgelehnt. Ganz gleich, was es darüber in der *Bibel für Schwangere* zu lesen geben mochte, auf eine Dreierbeziehung wie diese jetzt hätte ich jedenfalls keine Lust gehabt. In ihren Augen gab es weder Strahlen noch Dunkelheit, ihre Sprache war weder kunstfertig noch vulgär, sie wirkte weder bedrückt noch fröhlich.¹⁰⁷⁴

Der Unterschied zu den Erwartungen des Erzählers ist vor allem deshalb so frappierend, weil er sich eine solche Reise unzählige Male in seiner Fantasie immer ganz anders ausgemalt hat: am Steuer eines Traumautos unterwegs zu sein auf einer Nationalstraße, seine Traumfrau an der Seite. Eine Reise, ohne zu wissen wohin, unterwegs sein ohne Müdigkeit und Probleme, man unterhält sich über Filme und Musik, überquert Berge und fährt durch Wälder, um am Schluss am Ufer eines Sees inmitten einer menschenleeren Landschaft zu halten, an dem ein Mann ohne jedes Gespür für Geschäfte ein Hotel errichtet hat, in dem man sauber und billig wohnt.¹⁰⁷⁵ Wenn es jemals im Leben des Erzählers eine ideale Vergangenheit mit „traumhaften“ Menschen gegeben hat, dann allerhöchstens in der Kindheit. Im Mittelpunkt steht dabei die Romanfigur des Mädchens mit dem blauen Rock. Sie war eine Mitschülerin namens Liu Yinyin aus

1074 Ebd., S. 64f.

1075 Vgl. ebd., S. 71–75.

der Zeit der Grundschule und wird im Roman etwas ausführlicher beschrieben. Den Erzähler und Liu Yinyin verbindet eine unglückliche Affäre in der gemeinsamen Schulzeit. Als der Erzähler die Mitschüler die vorgeschriebenen „Gesundheitsübungen zur Augenpflege“ 眼保健操 machen lässt, unterläuft ihm ein gefährlicher Lapsus, da er einen ideologisch wichtigen Teil der Formel (den Hinweis auf die Revolution) vergisst und dafür ausgerechnet von Liu Yinyin öffentlich als „Konterrevolutionär“ gebrandmarkt wird.¹⁰⁷⁶ Liu Yinyin entschuldigt sich später bei dem Erzähler für ihre vorlaute Kritik. Allerdings ist ihre Entschuldigung in einer vollkommen gefühllosen, arroganten Art vorgetragen, „kalt wie ein Stück Eis ohne den kleinsten Bruch“.¹⁰⁷⁷ Das Ereignis ist – auch mit Blick auf die „falsche“ Parole – der Anlass für den Abschied von der Jugend und den sich angesichts der harten Lebensrealitäten als falsch herausstellenden Träumen. Der Erzähler verspürt im Nachhinein, dass er etwas verloren hat:

In meiner Erinnerung fehlt die Zeit der unbeschwerten jungen Jahre [少年时光]. Ich bin nur ein gewöhnlicher Mensch, meine Reifung [成长] ist gekennzeichnet von allen möglichen Slogans und Parolen, ich folgte allem, was gerade im Trend lag, lief der Person hinterher, die schön war. Aber was habe ich selbst in der Zeit meiner Jugend gemacht? Aus diesen, den wichtigsten Jahren hat mich die Erinnerung an jenes Mädchen, Li Yinyin, das mir den Spitznamen eines „Konterrevolutionärs“ verpasste, bis in meine Berufstätigkeit begleitet. Im Beruf habe ich meine ganze vertraute Umgebung und alle Freunde verlassen. Die Größe der Welt hat es mir möglich gemacht, mein Selbst vollkommen zu tilgen, in einer fremden Umgebung kann ich mich selber neu erschaffen. Es gibt nichts, was nicht zu ändern wäre, meine Rolle aus der Vergangenheit ist zu Ende gespielt, jetzt heißt es, sich aufmachen und eine neue Rolle übernehmen.¹⁰⁷⁸

Der Erzähler wird schließlich Journalist in der idealistischen Annahme, mehr als nur ein außenstehender Betrachter zu sein und die Welt und Ereignisse aktiv mitzugestalten. Nach dem Einstieg in den Beruf muss er freilich feststellen, dass er immer noch nur ein Zuschauer und außenstehender Betrachter ist, zumal ihm schnell die ideologischen Grenzen seiner Arbeit klar werden. Bei der Begrüßung durch den Herausgeber

¹⁰⁷⁶ Hierzu das Folgende zum besseren Verständnis: Die „Gesundheitsübungen zur Augenpflege“ wurden in den 1960er-Jahren auf der Grundlage der traditionellen chinesischen Medizin an chinesischen Grundschulen eingeführt mit leichten Massagen in mehreren Stufen im Augen-, Stirn- und Schläfenbereich. Als kollektivbildende Maßnahme wurden die Übungen dann stark gefördert und mit zeitgenössischen Parolen versehen, der Aufruf zum Beginn der Übungen bestand aus der Formel: „Die Sehkraft für die Revolution schützen, der Kurzsichtigkeit vorbeugen – zum Beginn der Gesundheitsübungen schließen wir die Augen“ (眼保健操口令开始时说“为革命保护视力, 预防近视, 眼保健操开始, 闭眼“). Hier wird klar, dass es um mehr als „nur“ hygienische Augenpflege geht. Die Gesundheitsübungen werden an Grundschulen auch in der Gegenwart noch durchgeführt, allerdings findet sich in den neueren Auflagen zur Anleitung die einführende Parole nicht mehr. Kollektive Gesundheitsübungen sind im China der Gegenwart weiterhin gängige Praxis.

¹⁰⁷⁷ Han Han 2010a, S. 102.

¹⁰⁷⁸ Ebd., S. 103.

des Blattes werden ihm und den anderen jungen Kollegen die „sozialistischen Auffassungen zum Pressewesen“ erläutert, (angedeutet ist hier die Metapher vom „sozialistischen Weg“), nicht ohne freilich auch zu erklären, dass die jungen Leute ihre Ziele auch weiterhin verfolgen sollten. Der Erzähler berichtet von den bösen Überraschungen im Job, er ist zuständig für die Rubrik Unterhaltung, spricht von besonderen Vergütungen, die er von Leuten in der Kulturbranche für positive Berichte bekommen habe und von Kollegen, die plötzlich entlassen würden, da sie nicht wunschgemäß berichteten oder heikle Themen falsch aufbereitet hätten. Der Erzähler übernimmt die Arbeit eines entlassenen Kollegen, ihm wird empfohlen, mehr Selbstzensur zu betreiben, um seine Position nicht zu gefährden. Lernen im Job und lernen im Leben, der Entschluss des Erzählers besteht darin, der Grausamkeit des Lebens durch Flucht auszuweichen.¹⁰⁷⁹

Die ernsthafte Beschäftigung mit den oberflächlichen Erscheinungen mündet in eine Reflexion über die Oberflächlichkeit im Leben der Menschen heute. Das Streben nach Wahrhaftigkeit, Echtheit und Tiefe scheint vorüber zu sein. In der Figur seines Ich-Erzählers, der in der Rolle des sozial interessierten Journalisten auftritt, spiegelt sich Han Hans eigenes Anliegen als Schriftsteller. So berichtet der Erzähler von einem Besuch bei einem reichen Geschäftsmann, der drei Ehen mit Schauspielerinnen hinter sich hat und auf die Frage des Journalisten, warum er ausgerechnet Stars möge, ein Manifest der Eitelkeit und Oberflächlichkeit abliefern:

„Natürlich weiß ich, dass Huren keine Leidenschaft besitzen und Schauspieler unaufrichtig sind. Doch das alles bedeutet nichts, niemand ist für immer und ewig leidenschaftlich und aufrichtig. [...] Sieh dir meine Frauen an, lieben sie mich etwa nicht? Doch, sie lieben mich sehr wohl. Du nennst sie einfach Schauspielerinnen, ich bin noch radikaler als du, denn ich spreche von ihnen als Huren, doch dabei sind sie im Grunde ganz und gar nichts. Warum ich eine Vorliebe für Schauspielerinnen habe? Weil ich es mag, wenn sie mir etwas vorspielen. Natürlich ist mir das alles klar, es ist einfach ihr Charme, ihre Anziehungskraft, die mir gefällt – genau das Richtige für eitle Menschen wie mich. Dein Status ist nicht mit dem von mir zu vergleichen, sonst hättest du auch mit schönen Frauen zu tun, um die dich jeder beneidet. Auch um mein Haus, mein Auto werde ich beneidet, nur meine Yacht neidet mir kaum jemand, weil die meisten damit noch nichts anfangen können. Jeder will mit meinen Frauen schlafen, doch sie sind nur für mich, denn ich liebe sie. Selbstverständlich kommt noch hinzu, dass ich meine Mittel mit großer Hingabe für wohltätige Zwecke einsetze.“ Es war das erste Mal, dass ich erlebte, wie sich jemand derartig einer Selbstanalyse unterzog. Ich konnte meine Bewunderung nicht verbergen.¹⁰⁸⁰

Nana und der Erzähler klären im Laufe der weiteren Geschichte ihre Beziehung. Je weiter die gemeinsame Reise geht, desto „klarer“ scheint alles zu werden. Nana leidet zwischendurch immer wieder an den Begleiterscheinungen der Schwangerschaft, der Ton der Gespräche ist vorsichtig, das plappernde Daherreden der Nana über ihr Leben

1079 Vgl. ebd., S. 131–135.

1080 Ebd., S. 136.

und die Erinnerungen, in denen der Erzähler immer wieder versinkt, bringen die beiden einander näher. So versichern sie einander, nicht mehr voneinander zu fliehen. Der Erzähler will laut eigenen Worten nicht als „Kunde“ von Nana gelten, er gibt sich als ihr Freund aus. Es entwickelt sich daraus eine Unterhaltung von zwei desillusionierten Suchenden über die Liebe. In der letzten Endes immer hässlich bleibenden Umgebung während der Fahrt entsteht etwas wie bemühte Romantik. Nana schlägt vor, dass sie an einer Tankstelle, im Blick einer Sicherheitskamera, die auf die Toilette gerichtet ist, ein gemeinsames Bild von sich machen. Sie erkennt darin einen „Seitenzweig von Sicherheitsgefühl“ 安全感中的分支, das sie als „Existenzgefühl“ 存在感 bezeichnet.¹⁰⁸¹ Es handelt sich um eine der vielen Anspielungen im Text auf das vom chinesischen Staat und seiner Propaganda immer wieder beschworene „Sicherheitsgefühl“, das freilich auf einer unterstellten, immer vorhandenen Bedrohung basiert. Konfrontiert mit den eigenen starken Gefühlen, wird dem Erzähler klar, wie wichtig es ist, vor allem materielle Ziele im Leben zu verfolgen, da ehrliche Emotionen keine Sicherheit bieten können. Zwischen den Geschlechtern tun sich Abgründe auf („Es war ein Herzschmerz, der einen sprachlos machte, einen in sich zusammenrollen, klein [蜷缩] und weinerlich werden ließ. Das war eine Liebe ohne Gleichberechtigung. Sobald man Hand an sie legte, sie an ihren intimen Stellen berührte, um ihnen für einen Augenblick lang Freude zu bereiten, fügten sie dir Schmerz zu“).¹⁰⁸²

Schließlich erreicht man nach dreitägiger Fahrt das Ziel, eine Stadt am Ufer des Yangtse. Am Morgen des vierten Tages steht der Erzähler allein auf und hinterlässt einen Zettel mit der Nachricht von seiner Rückkehr am Mittag. Als er dann nach einigen Stunden wieder in der Herberge bei Nana ist, empfängt sie ihn mit einer Mahlzeit für ihn und den vermeintlich abgeholten Freund. Doch der Erzähler ist allein, im Wagen, bei der Abfahrt, zeigt er auf ein Paket, erwähnt kurz, dass es die Urne mit der Asche seines Freundes sei. Er ist an dem Morgen des Tages in aller Frühe hingerichtet worden. Das Todesdatum stand laut dem Bericht des Erzählers wohl schon eine Weile fest, nur die genaue Uhrzeit wurde nicht genannt. Als Nana wissen möchte, welches Verbrechen sich der Freund schuldig gemacht habe, antwortet der Erzähler mit einem Schweigen („...“).¹⁰⁸³ Es handelt sich um ein „unaussprechliches Verbrechen“, aus dem Unaussprechlichen wird Kunst.

Wohin mit der Asche? Nana fragt, ob der Erzähler plane, sie in den Fluss zu streuen. Er antwortet daraufhin, damit noch warten zu wollen, er habe noch eine ganze Zahl von weiteren Urnen und wolle sie bei Gelegenheit zusammen verstreuen. Die Auskünfte des Erzählers auf Nanas Frage, um was für Freunde es sich handle, bleiben vage, eine Variation des bereits angeführten Unaussprechlichen. Es handle sich bei ihnen, so der Erzähler, um Vorbilder, mit denen er sich nicht messen könne. Als Nana schließlich noch wissen will, was der soeben verstorbene Freund des Erzählers zu ihm gesagt hat, erwidert er, dass er ihn nur einmal besucht habe und dass sie aus Furcht, ihr Gespräch würde aufgezeichnet, nicht viel gesprochen hätten. Der Freund, so der Erzähler, habe keine Angst vor dem Tod gehabt, sondern davor, zu wissen, wie er ster-

1081 Vgl. ebd., S. 170.

1082 Ebd., S. 178 f.

1083 Vgl. ebd., S. 205.

ben werde. Schließlich habe ihm der Freund noch einen Rat bezüglich des 1988er-Modells gegeben: Er müsse in Zukunft neues Öl von einer bestimmten Konsistenz nachfüllen, denn in dem Motor befinde sich derzeit die falsche Sorte Öl aus einem alten abgewrackten russischen Lada. Wenn er bei dem Ölwechsel nicht aufpasse und die falsche Sorte verwende, laufe er Gefahr, dass der Motor explodiere, die Maschine sei zu alt. Man kann darin eine Metapher für den Umstand sehen, dass die Orientierung an den alten überlieferten stalinistischen Methoden nicht mehr angemessen ist, wenn man die Modernisierung anstrebt. Die düstere Prognose: Ein explodierter Motor lasse sich kaum wieder reparieren. Er, der Erzähler, sei später noch häufiger von Regierungseinrichtungen nach dem Freund gefragt worden, habe aber auch keine weiteren Auskünfte geben können. Da es keine weiteren Angehörigen gebe, habe man ihm die Urne mit der Asche des Toten anvertraut.

Nana und der Erzähler werden voneinander getrennt, die Suche des Erzählers nach Nana hat keinen Erfolg. Ergebnislos kehrt er an den Ort zurück, von dem er gekommen ist. Nach zwei Jahren erhält der Erzähler auf einmal einen Anruf von einer Freundin Nanas, die ihm in ihrem Auftrag etwas geben möchte, das nicht mit der Post zuzustellen sei. Er teilt seine Adresse mit. Man bringt dem Erzähler das Kind, ein „Kind, das der Welt gehört“, und mit ihm setzt der Erzähler seine Reise fort ins Unbekannte, ohne die Hoffnung aufzugeben. Nanas Tochter steht für eine neue Generation mit ungewisser Zukunft. Symbolträchtiges erstes Wort des Kindes ist ein oben erwähntes onomatopoetisches *yi* im Sinne von „warum“: Das noch ahnungslose Kind äußert Zweifel an der Welt.

Während das Baby, ein Mädchen, im Wagen schläft, nimmt der Erzähler die Urne mit der Asche des Freundes, der auch den 1988 zusammengebaut hat. Für den Erzähler befinden sich in der Urne auch die anderen toten Freunde. Er streut die Asche in den Wind und ist im Nu von der Asche eingestaubt.

Ich wanderte in ihrem Luftstrom, doch es kam mir nicht so vor, als würde der Widerstand im Wind dadurch geringer. Sie waren für mich an dieselben hohen Mauern geprallt, an die ich auch prallen würde und in jenen Abgrund gestürzt, in den ich auch stürzen würde. Was sie mir sagten, war: Geh weiter, du bist auf dem richtigen Weg, doch eine Hilfe hast du bereits verbraucht. Freund, lebe wohl.¹⁰⁸⁴

13.10 Fazit

Der hier zuletzt eingehender untersuchte Roman von Han Han deutet in vieler Hinsicht die Vorstellung eines *rite de passage* von Ort zu Ort an, es werden Ausflüge durch zeitliche und soziale Räume unternommen. Der große zeitgeschichtliche Rahmen, Fragen der Identität sind zumindest in groben Zügen erkennbar, bleiben jedoch weitgehend unausgeführt oder werden sogar hinterfragt bzw. in einem zynisch-zweiflerischen Ton abgehandelt. Persönliches, zum Teil Banales, rückt in den Fokus, bemüht

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 215.

um Nachvollziehbarkeit. Versucht man, die Literatur der Jungen in ihrem Kern zu verstehen, so wird ein weitgehend kunstloses Streben erkennbar, das eine Distanz zu den Überlieferungen schafft, eine Unverbindlichkeit jenseits des „großen“, angeblich von allen, der „ganzen Nation“, gewollten Wiederaufstiegs. Die bislang wenigen ernst zu nehmenden literarischen Stimmen der Jungen, bei denen zu spüren ist, dass sie sich jenseits des Kommerz bewegen, lassen etwas von dem Potenzial erahnen, das in dieser Generation vorhanden ist.

Die Schriftsteller der Generation der Post-80er reifen heran, eine neue Generation macht sich derzeit auf den Weg. Unter der Betreuung und Anleitung durch den Shanghai-Schriftstellerverband wurde 2008 ein eigenes Programm zur Talentförderung aufgelegt, um in den fünf folgenden Jahren einhundert Nachwuchsschriftsteller heranzubilden. Neben der Ausrichtung von Schreibwettbewerben für junge Leute, die nach 1990 geboren wurden, kam es zu einer engen Zusammenarbeit zwischen dem Verband, den Schulen und Universitäten, um Talente zu entdecken und zu fördern, etwa indem man den als besonders qualifiziert erachteten jungen Schreibern Zusammentreffen mit arrivierten Autoren (z. B. dem im nächsten Kapitel behandelten Cai Jun) ermöglichte, sie in Kontakt brachte mit Herausgebern von Literaturzeitschriften etc. Auch Namen vielversprechender Autoren und ihrer Werke werden bereits genannt.¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁵ Zum Beispiel: Zhang Xiaohan 张晓晗 mit *Am Tag des letzten Gerichts war ich 21* 末日那年我21. Vgl. dazu den Artikel von Jiang Chuting 2013.

14 Cai Jun und die moderne chinesische Horrorliteratur

Wie viel Raum gibt es eigentlich für etwas wie die Horrorliteratur in China? Wo seit gut einem Jahrzehnt von höchster Stelle die Schaffung einer „harmonischen Gesellschaft“ 和谐社会 gepredigt wird, wo im Herbst 2014 der chinesische Präsident Xi Jinping bei einer Sitzung des Parteiforums für Kunst und Kultur Schriftstellern und Künstlern den Wunsch mit auf den Weg gab, Literatur und Kunst mögen – ausgestattet mit „positiver Energie“ 正能量 – „sein wie der Sonnenschein, wie der blaue Himmel und eine Frühlingsbrise, um den Geist anzuregen, die Herzen zu erwärmen und den Geschmack zu kultivieren“ und wo selbst intime Gefühle wie die Liebe (*ai* 爱) nicht nur dem Mitmenschen und Partner oder dem Vaterland gehören, sondern eins zu sein haben mit den Gefühlen für die Partei – welchen Stellenwert kann da der „Horror“ einnehmen?¹⁰⁸⁶ Der Raum, der dem Horror in China literarisch zur Verfügung steht, ist fraglos eher klein.¹⁰⁸⁷

Machen wir uns vor der näheren Beschäftigung mit der Horrorliteratur zunächst Folgendes grundsätzlich klar: Das Böse kommt in den unterschiedlichsten Erscheinungen vor, es hat, zumal im vom Christentum geprägten Westen, gerade im 20. Jahrhundert ein menschliches Gewand angelegt. Lange Zeit galt das Böse als der prinzipielle Gegensatz des Guten; in der Gestalt des Teufels und der ihm untergebenen Dämonen trat das Böse dem einen, liebenden Gott gegenüber. Das Böse ließ sich festmachen an Hass und Mord, am Schmerz, an Krieg und Zerstörung, Unterdrückung und Ausbeutung – die „Kraft, die stets das Böse will“ und beileibe nicht wie Mephistopheles im *Faust* von sich behaupten darf, auch das Gute zu schaffen.

Das Böse war immer ein Menschenwerk, doch mangelte es den Menschen lange Zeit über am Bewusstsein davon und der Verantwortung dafür.¹⁰⁸⁸ Das ist spätestens mit den Erkenntnissen, die Sigmund Freud der Welt geliefert hat, anders geworden. Das Böse und der Schrecken, den es verbreitet, erschöpfen sich nicht in der bösen,

1086 Vgl. zu den Ausführungen von Xi Jinping <http://beforeitsnews.com/china/2014/11/positive-energy-a-pop-propaganda-term-2450256.html>, eingesehen am 26.11.2014, und zur Liebe gegenüber der Partei den Artikel von Chen Xiankui 2014, einem Professor für Marxismus an der Renmin-Universität Peking.

1087 Ähnlich eng sind die Spielräume, die dem chinesischen Horrorfilm zur Verfügung stehen. Entscheidend sind auch dort neben dem Zwang zum kommerziellen Erfolg die Regeln der Zensur. Auf die Probleme des chinesischen Horrorfilms angesprochen, gab ein Regisseur an, dass es klare Grenzen für den Einsatz von Gewalt, Sex und übernatürlichen Elementen in den Filmen gebe mit der Folge, dass gezwungenermaßen Langeweile entstehe. Vgl. „Ghastly Growth. Horror stories on the rise in China“, in: Global Times vom 16.6.2015.

1088 In der religiösen Beschäftigung mit dem Bösen hat man sich hinsichtlich der Fassungslosigkeit angesichts seiner Wirkungsmacht gelegentlich mit einer „Verrätselung“ beholfen. Dies bot die Möglichkeit, zu unterscheiden zwischen einer „menschlich-subjektiven“ Erscheinungsform des Bösen einerseits und einem außermenschlichen Weltfaktor als Inhalt andererseits. Auf diese Weise ließ sich das Böse zum „Kunstgriff der Götter“ erklären mit dem Ziel, „ein höheres Gutes zu verwirklichen“. Vgl. Schütze 1951, S. 74 und 78.

abscheulichen Tat; das Böse ist mitunter auch einfach die Atmosphäre, das, was den Raum für böses Tun bietet; die Gewissenlosigkeit und Gefühlslosigkeit, mangelnde Anteilnahme, Stumpfheit, Zynismus und fehlendes Interesse am Mitmenschen. Bosheit taucht gerade dort auf, wo sich die vorgenannten Eigenschaften zu einem Milieu verdichten.

Gemeinheit, Niedertracht, Händel und Streit sind fraglos auch in China trotz der viel beschworenen Harmonie an der Tagesordnung angesichts einer Gesellschaft, in der seit Jahrzehnten die politischen Parolen den Ton angeben, mit denen zum Kampf gegen die die Nation und die Kultur bedrohenden Feinde aufgerufen wird. Die Inhalte der Parolen ändern sich, in Form und Ton bleiben sie sich gleich. Wie viel Gefahr und Bösartigkeit lauern da, wenn man in den Spätsommertagen des Jahres 2014 durch die Wohnanlagen einer kleinen Shanghaier Universität spaziert und auf einmal ein erst kürzlich angebrachtes Spruchbanner zwischen den Gebäudemauern flattert, auf dem vom „Kampf gegen ketzerische Lehren“ die Rede ist? Bösartig kann auch ganz einfach schon die Suche nach dem Bösen sein.

14.1 Spielräume des Horrors. Definitorische Vorüberlegungen

Überzeugende Horrorfiguren sind nicht nur äußere Verkörperungen, sondern geradezu von innen heraus stark wirkende Personifizierungen des Bösen – etwas, was so in der chinesischen Tradition nicht anzutreffen ist. Fassbare und bildlich greifbare Verkörperungen des Bösen im Westen wie Luzifer oder Satan sind grundsätzlich in der christlichen Religion angelegt, und niemand dürfte das vielleicht kompetenter und anschaulicher beschrieben haben als Papst Paul VI. in seiner „Teufelspredigt“, die er während der Generalaudienz 1972 hielt:

Das Böse ist nicht mehr nur ein Mangel (una deficiencia), sondern es ist eine wirkende Macht (un 'efficienza), ein lebendiges spirituelles Wesen, verderbt und verderbend [...], eine schreckliche Realität, mysteriös und beängstigend. Dabei handelt es sich nicht nur um einen Teufel, sondern um viele, aber einer ist der Führer: Satan, was soviel heißt wie Widersacher, Feind. Mit ihm sind viele, alles Geschöpfe Gottes, aber gefallen, weil sie aufbegehrten und verdammt wurden. Eine ganze, von einem heillosen Drama verzerrte, mysteriöse Welt, über die wir nur wenig wissen.¹⁰⁸⁹

Guter Horror lebt auch von der Verbindung zum Überweltlichen, von der Wirkung der Mächte aus dem Jenseits und dem Kampf mit ihnen. Als Beispiele lassen sich Stephen Kings *Brennen muss Salem* und Geschichten aus einem vor einiger Zeit publizierten Band mit neuen Horrorgeschichten aus den USA, der den Titel *Splatterlands* trägt,

¹⁰⁸⁹ Zit. nach Dvorak 1991, S. 221.

anführen.¹⁰⁹⁰ Horror und Schrecken werden gerade dort besonders groß, wo Religion und Glauben mit ins Spiel kommen. Das Ringen mit Gott oder der Allmachtsanspruch von religiösen Führern irgendwelcher Sekten, wie er in *Splatterlands* immer wieder eindrucksvoll thematisiert wird, führen geradezu zwangsläufig zu den schrecklichsten Formen der Gewalt.

Es scheint ausgeschlossen, dass derart abstoßende und buchstäblich ekelerregende Werke, wie sie sich in dem angeführten Band *Splatterlands* finden, in China zurzeit veröffentlicht werden könnten. Am Beispiel des Werks von Cai Jun soll also weiter unten *auch* versucht werden klarzumachen, wie Horrorliteratur in China funktioniert. Zunächst jedoch einige weitere Überlegungen allgemeiner Art.

Das herausragende Merkmal der Horrorliteratur ist vermutlich – wenn man sich an einer zunächst ganz allgemeinen Definition versucht – eine mithilfe bestimmter Motive, Themen und Figuren bewusst hervorgebrachte Wirkung auf den Leser. Orientiert man sich an den einschlägigen Übersichten, dann sind die Hauptthemen der Horrorliteratur Mord, Selbstmord, Folter, Angst, Verrücktheit, Gewalt und vieles mehr, die in allen möglichen menschlichen oder übermenschlichen Figuren und allerlei Kreaturen aus der Tier- und Geisterwelt zum Ausdruck gebracht werden können. Präsentiert werden kann das in unterschiedlichen Formen und Zusammenhängen, die realistische ebenso wie übernatürliche und psychologische Elemente umfassen, Komponenten der Science-Fiction Raum bieten und Groteskes ebenso wie Skurriles und Surreales in ernstem oder humorvollem Ton beschreiben können.¹⁰⁹¹

Wohl die größte Bedeutung kommt beim Horror seiner Wirkung auf den Leser zu in Form bestimmter Gefühle wie Schock, Angst, Abscheu und Hass. Die Frage ist nun, was man mit diesen Gefühlen anfängt, was sie beim Leser bewirken und wie der Leser mit ihnen umgeht. Horror scheint dort seine Wirkung zu entfalten und Bedürfnisse zu befriedigen, wo die einfache Belehrung nicht mehr wirkt. Eine „Ästhetik des Grauens“ etwa, wie Edmund Burke (1729–1797) sie entwarf, zielte darauf, mittels des Horrors und der angesprochenen Gefühle eine Form der inneren Reinigung hervorzubringen, die dem Wunsch nach Selbsterhaltung gerecht wird und einen Zustand der inneren Ruhe und des Genusses herbeiführt.¹⁰⁹²

Auch hier werden grundsätzlich Grenzen zur chinesischen Kultur spürbar, die mit Sicherheit eher belehrend und beispielgebend innerliche Veränderungen hervorzubringen versuchte und weniger dem Schock vertraute.

Es sind wohl gerade diese Gefühle des Horrors, die der sie hervorbringenden Literatur über alle Zeiten und sprachlich-kulturelle Grenzen hinweg eine dauerhafte Existenz verschafft haben.¹⁰⁹³ Eben weil diese Literatur so anpassungsfähig und wandelbar ist und sich nicht auf bestimmte Kategorien festlegen lässt, besteht sie weiter. In der Vergangenheit haben sich typische Elemente von „Horror“ auch im Schauerroman, in Geister- und Gespenstergeschichten oder dem Thriller gefunden. Entschei-

1090 Vgl. dazu die Ausgabe *Splatterlands*, gesammelt und herausgegeben von Rivera/Lawson 2013.

1091 Vgl. Alpers 1999.

1092 Vgl. den Essay von Burke 2014.

1093 Vgl. zur überzeitlichen Rolle der Gefühle in der Horrorliteratur auch Winter 1998.

dend dürfte sein, dass ein Autor es fertigbringt, die seit alters her überlieferte Furcht vor dem Unbekannten atmosphärisch umzusetzen („A certain atmosphere of breathlessness and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present [...]“, wie H.P. Lovecraft [1890–1937] das nannte),¹⁰⁹⁴ keine Belehrung vorzunehmen, sondern um der Authentizität willen Unerklärliches unerklärt zu lassen. Auf die unterschiedlichen Bedingungen, Traditionen und Möglichkeiten für den Horror in China und der westlichen Literatur wird weiter unten noch näher eingegangen werden. In der Theorie wenigstens – dies zeigen auch Quellen der chinesischen Literaturwissenschaft – stimmen die Auffassungen über das Wesen von gutem Horror vor allem mit Bezug auf das beabsichtigte Unverständnis des Lesers durchaus überein.¹⁰⁹⁵ Cai Juns ganz am Schluss dieses Kapitels besprochener Roman *Voyeur* erfüllt dieses Horrormerkmal übrigens recht überzeugend.

Zu der gezielten Evokation bestimmter Gefühle steht auch nicht im Widerspruch, dass sich – abhängig von der jeweiligen Zeit – bestimmte Horror-Motive und -Stimmungen als sehr beliebt und gängig erwiesen haben. Es mag dabei eine gewisse definitorische Sicherheit bieten, wenn man sich auf die Suche nach ebendiesen Motiven, Figuren und Stimmungen macht, um zu bestimmen, was der Horrorkultur zuzurechnen ist und was nicht. Doch die Vagheit des „Horror“ – und seine Vielfalt – wird ja schon in den damit in Verbindung gebrachten oder alternativ für Horror gebrauchten Begriffen deutlich: *Weird fiction*, die sich laut dem *Lexikon der Horrorkultur* mit „seltsamen“, „gruseligen“ und „unheimlichen“ Ereignissen und Personen beschäftigt, spannt den Bogen für das dem „Horror“ zuzurechnende Feld der Literatur noch weiter und eröffnet in der postmodernen Welt, in der der Glaube an die Machbarkeit und Beherrschbarkeit rissig geworden ist, neue und möglicherweise vollkommen unbekannte Blicke auf die Welt und das Sein.¹⁰⁹⁶ Laut der von Jeff Vandermeer gebotenen Definition besteht die wichtigste Eigenschaft von Geschichten der *weird fiction* in Folgendem:

[...] not seek to reconcile the illogical, the contradictory, and often instinctual way in which human beings perceive the world, but instead accentuate these elements as a way of showing us as we truly are. Unruly. Unruled. Superstitious. Absurd. Subject to a thousand destabilizing fears and hopes. [...] Such a reading experience is humbling; it humbles you as a human being, but also as a writer. It tends to strip from you any impulse that does not lead to what seems essential.¹⁰⁹⁷

1094 Vgl. dazu den Essay „Supernatural Horror in Literature“ von Lovecraft 2014.

1095 So führt etwa Zhang Jiahu 2007 in seinem Aufsatz (S. 27) folgende Horrormerkmale an: 1.) Horrorhaftes und Übernatürliches, das unerklärt bleibt; 2.) beabsichtigte Missverständnisse und Vieldeutigkeiten; 3.) horrorhafte Spannung, die auf einen Konflikt mit dem Ziel der Vernichtung zutreibt; 4.) häufiger Einsatz von Wandlungen und Verwandlungen des Böartigen.

1096 Vgl. Alpers 1999.

1097 Vgl. http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/10/uncanny-fiction-beautiful-and-bizarre/381794/?single_page=true, eingesehen am 14.11.2014.

Dem Menschen werden seine Grenzen und Schwächen aufgezeigt, ohne dass er sie als Schwäche und Misserfolg zu verstehen hat.

Die zeitliche und räumliche Breite und die inhaltliche Vielfalt, die der „Horror“ bietet, lassen es angesichts seiner anhaltend großen Beliebtheit angezeigt erscheinen, das sachlich-objektive Feld offen zu lassen, also nicht zu versuchen, den „Horror“ anhand einer Liste sehr konkreter Merkmale zu bestimmen, sondern viel eher der Frage nachzugehen, auf welche Art und Weise die in sehr unterschiedlichen Erscheinungen auftretenden „Monster“ den Horror hervorbringen.

Stephen King, dem man vermutlich in der Gegenwart die größte Kompetenz und Bedeutung bei der Anfertigung von Horrorkliteratur bescheinigen darf und der von *Time* einmal als „the indisputable king of horror“ bezeichnet wurde, ist als Meister seines Faches sicherlich ernst zu nehmen, wenn es darauf ankommt, die „Regeln“ von guter und erfolgreicher Horrorkliteratur etwas genauer zu untersuchen. Dabei ist es vollkommen egal, wie man zu seinem Werk und dessen Qualität steht.¹⁰⁹⁸ King entzieht sich den Schwierigkeiten einer konkreten und um allgemeine Gültigkeit bemühten Definition von „Horror“ nach Hinweis auf die zum Teil fließenden Grenzen etwa zu „Fantasy“ und „Science-Fiction“, indem er in einem Resümee zusammenfasst: „The point seems to be that horror simply *is*, exclusive of definition or rationalization. [...] It's what the mind sees that makes these stories such quintessential tales of terror.“¹⁰⁹⁹ Für King steht wie für den weiter oben bereits angeführten Winter bei „Horror“ das Gefühl im Vordergrund, wobei er grundsätzlich zwei Ebenen unterscheidet: 1.) die oberflächliche „Ekel-Ebene“ mit dem Wunsch, Gefühle des Schocks hervorzurufen, wie das bei Bildern der Gewalt oft der Fall ist;¹¹⁰⁰ 2.) die letztlich stärkere Ebene, die mitreißen soll und die nur dann erreicht wird, wenn dem Leser ein persönlicher Zugang (etwa aus seiner Biografie) zu den Schilderungen im Text möglich ist.¹¹⁰¹ Daraus ergibt sich nach King eine Hierarchie, die angefangen mit dem Schrecken über den Horror bis zum Ekel reicht,¹¹⁰² wobei die Attraktivität der Horrorkliteratur in der Spannung zwischen dem Wunsch der Gesellschaft nach Sicherstellung ihres Weiterbestands durch bestimmte Gefühlskonventionen und deren Hinterfragung besteht.¹¹⁰³

Wir werden diesen Umstand in Betracht ziehen müssen, wenn wir uns mit dem Problem beschäftigen, wie „Horror“ in China funktioniert und welche Räume die Tradition der Gefühlskultur dort bereitstellt. Indem sie anspricht und aufwühlt oder – wie King das sagt – indem sie in symbolischer Form das sichtbar macht, was uns

1098 Ich beziehe mich im Weiteren auf Kings *Danse Macabre*, eine Mischung aus Sachbuch und Autobiografie. Vgl. King 1981. Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit King und Hinweisen auf die Mängel in seinem Werk vgl. u. a. die Bemerkungen von Harold Bloom in seiner Einleitung (S. 1–3) und den Nachbetrachtungen (S. 207 f.) in: Bloom 2007. Siehe in dem Band auch Tony Magistrales Auseinandersetzung mit *Danse Macabre*: „Tracing the Gothic Inheritance: *Danse Macabre*“, S. 59–65; zur Bedeutung Kings siehe außerdem Badley 1996.

1099 King 1981, S. 35 f.

1100 Vgl. ebd., S. 17 f.

1101 Vgl. ebd., S. 18 und 26.

1102 Vgl. ebd., S. 39 f.

1103 Vgl. ebd., S. 84.

von Grund auf Sorgen bereitet,¹¹⁰⁴ gibt die Horrorliteratur Einblicke in die Gefühlswelt einer Gesellschaft, sie eröffnet neue Perspektiven und kann im besten Fall – wenn nach einem kathartischen Prozess ein Bewusstsein einsetzt – an Lösungen mitwirken.¹¹⁰⁵ Der Horror wirkt allegorisch, er spricht an, weil er – so King – auf eine symbolische Art und Weise Dinge ausdrückt, die man sonst womöglich offen nicht zu sagen wagte. Daher bietet er auch die Möglichkeit, Emotionen einzuüben, die für die Gesellschaft eine gewisse Bedeutung besitzen, im Spiegel des Monsters, so könnte man es vielleicht nach King sehen, erkennt sich der Mensch als solcher wieder. Dies bestimmt auch die Rolle des Horror-Autors in seiner Zeit. Er fängt die aus ganz unterschiedlichen Gründen wie etwa ökonomischen oder politischen Spannungen entstandenen Ängste und Sorgen einer Zeit ein, verleiht ihnen Ausdruck und ist damit auch immer ein Bewahrer des Status quo.¹¹⁰⁶

14.2 Horrorliteratur in China

Nach diesen einleitenden Bemerkungen soll der Frage nachgegangen werden, was das Besondere der Horrorliteratur in China ausmacht, welche Möglichkeiten ihr zur Verfügung stehen und wie das dann konkret bei einem der bekanntesten Horror-Schriftsteller wie Cai Jun umgesetzt wird. In der VR China gibt es, wie in den Eingangskapiteln zu diesem Buch eingehender dargelegt wurde, seit 1949 enge ideologische und künstlerische Grenzen, welche auch in der Gegenwart mal weiter, mal enger gefasst werden und welche damit selbstverständlich auch einem stark an Unterhaltungsbedürfnissen orientierten Genre wie dem Horror Schranken setzen können.

Zunächst scheint es jedoch angezeigt, einige begriffliche Überlegungen voranzustellen. Als direkte Übersetzung für „Horrorliteratur“ ist der Begriff *kongbu xiaoshuo* 恐怖小说 in der chinesischen Literaturwissenschaft durchaus geläufig, doch finden sich wie bei den im Westen verwendeten Begriffen – je nach Anteil des Horrors – abweichende Bezeichnungen.¹¹⁰⁷ Ähnlich wie Stephen King in *Danse Macabre* immer wieder auf die engen Beziehungen zwischen „Fantasy“ und „Horror“ hinweist,¹¹⁰⁸ so

1104 Vgl. ebd., S. 380.

1105 Vgl. ebd., S. 316 und 342.

1106 Vgl. ebd., S. 47–56.

1107 Der chinesische Begriff, der oft alternativ gebraucht wird, lautet *xuanyi* 悬疑 und legt eine Nähe zu „Spannung“, „Fantasie“ u. Ä. nahe. Vgl. dazu die Abgrenzungen in den weiterhin angeführten Begriffen, vor allem die Quelle Li Xinming 2014, S. 1. Dort finden sich auch Hinweise auf die erfolgreiche Aufnahme von Elementen aus dem Kriminalroman. Einen wichtigen Unterschied zwischen dem Horrormoman 恐怖小说 und dem „Spannungsroman“ 悬疑小说 sieht Li darin, dass es in dem Horrormoman um die Verursachung eines Gefühls – des Horrors eben – beim Leser gehe, während im „Spannungsroman“ die Tendenz eher dahin gehe, dem Leser nach der Versetzung in eine bestimmte Gefühlswelt diese Gefühle zu „erklären“, also nichts offenzulassen.

1108 Vgl. dazu die Unterordnung von Horror unter die Kategorie der „Fantasy“-Literatur in King 1981, S. 30.

nehmen auch die chinesischen Herausgeber des Bandes *Fantasy* in einer vor Kurzem erschienenen mehrbändigen Reihe mit Erzählungen seit dem Beginn des Jahrtausends Definitionsversuche im Umfeld von „Fantasy“ vor.¹¹⁰⁹ Tatsächlich zeigt die cursorische Lektüre, dass die eine oder andere in den Band aufgenommene Geschichte durchaus Horrormerkmale trägt, wie sie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurden. Im Mittelpunkt der definitorischen Erörterungen steht der Begriff *qixuan* 奇玄 (wörtlich *qi* für seltsam, eigenartig, außergewöhnlich und *xuan* für dunkel, schwarz, geheimnisvoll), der hier nur vage dem Begriff „Fantasy“ entspricht. Unterscheiden lässt sich zwischen den drei Formen *xuanhuan* 玄幻 (dunkel, geheimnisvoll), *qihuan* 奇幻 (Fantasy) und *mohuan* 魔幻 (magisch), die allerdings schwer zu trennen sind und daher oft dem umfassenden Gebiet der Fantasy-Literatur 幻想小说 zugeordnet werden. Hinweise auf Parallelen zur Science-Fiction-Literatur sind sicherlich sinnvoll, vereinfachen aber die schwierige Bestimmbarkeit der Richtungen letztlich nicht. *Xuanhuan*-(玄幻-)Erzählungen sind von chinesischen Autoren selber bezeichnet worden als eine Mischung aus Naturwissenschaft und Technik und Elementen der Mystik *xuanxue* 玄学, Fakt ist aber, dass viele dieser Elemente in der entsprechenden Literatur dann gar nicht auftauchen.¹¹¹⁰

Ein weiterer wichtiger Aspekt, bei dem es schon an der Oberfläche erhebliche Unterschiede zwischen Horror im Westen und Horror in China gibt, ist das „Material“, mit dem – wenigstens in der Moderne – Horror meistens arbeitet. In der westlichen Literatur sind das – folgt man zunächst einmal King und der Auflistung seiner Archetypen in *Danse Macabre* – der Werwolf (zu verstehen auch als die „dunkle Seite“ des Menschen, die ihn zu Gräueltaten veranlasst und mit einer körperlichen Veränderung einhergeht), der Vampir, das „Ding“ (also künstlich, durch wissenschaftliche Prozesse erschaffene Kreaturen), das Gespenst (als Geist eines Verstorbenen) und der Ort des Bösen (z. B. ein spukendes Haus, in dem das Böse sich manifestiert).¹¹¹¹ Ergänzt wird diese Liste zum Teil noch um Figuren wie den Teufel, den Doppelgänger und die parasitäre Kreatur. Schon dieses kleine Panoptikum von Verkörperungen des in Horrorerzählungen auftauchenden Monsters macht deutlich, wie abhängig von ihrer jeweiligen historischen, religiösen und kulturellen Umgebung diese Gestalten zum Teil sind und wie wichtig es dabei auch ist, dass sie innerhalb einer literarischen Überlieferung Gestalt annehmen. Die vielleicht wichtigste Gestalt, der Teufel, entstammt der jüdisch-christlichen Mythologie, ihr ist mit Werken wie Dantes *Die Göttliche Komödie* und Miltons *Das Verlorene Paradies* frühzeitig ein Denkmal gesetzt worden; für den Vampir bzw. den Zombie lassen sich mythologische ebenso wie ethnologische Nachweise in zahlreichen europäischen und außereuropäischen Kulturen finden, doch seine literarische Gestalt hat die Figur vor allem durch Bram Stokers *Dracula* angenommen. Die Blässe der Horrorgestalten, wenn vielleicht nicht in der chinesischen Gegenwartsliteratur schlechthin (das wäre ggf. noch zu prüfen), so doch zumindest in Cai Juns

1109 Vgl. den Band *Fantasy* 奇玄卷 in der neunbändigen Reihe *Große Reihe Erzählliteratur des neuen Jahrtausends, 2001–2010* 新世纪小说大系 2001–2010. Siehe insbesondere Pan Haitian 2014.

1110 Vgl. Pan Haitian 2014, S. 4 f.

1111 Siehe King 1981, S. 97 f., in dem Abschnitt „Tales of the Tarot“, S. 65–100.

Werk, dürfte jedenfalls eher mit der kulturell und literarisch über einen längeren Zeitraum hinweg wenig inspirierenden Verfassung in der Gegenwart zu tun haben, in der eine bruchlose Anknüpfung an die Tradition nicht möglich war. Blickt man nämlich auf die überlieferte chinesische Literatur, so stellt man einen großen Reichtum an horrorfähigen Stoffen, Motiven und Figuren fest, die über die Jahrtausende anzutreffen sind. Vor dem Hintergrund des in den vor- und nachchristlichen Jahrhunderten der Han-Dynastie weit verbreiteten Schamanismus fanden Motive von Praktiken wie Geisterbeschwörungen oder dämonischen Verwandlungen auch Eingang in die Werke der Literatur und Geschichtsschreibung jener Zeit. Großer Beliebtheit erfreuten sich um die Mitte des nachchristlichen Jahrtausends die sogenannten *Zhiguai*-(志怪-)Erzählungen, womit „übernatürliche Erzählungen“ oder Geistergeschichten bezeichnet worden sind.¹¹¹² Wo der Konfuzianismus Geisterglauben und Spekulationen über das Jenseits ablehnend gegenüberstand und dagegen viel mehr Wert legte auf Dinge wie die Selbstkultivierung und die angemessene Form der Regierung, überlebten die Vorstellungen über Geister und Gespenster vor allem in den Nischen, die der Volksglaube ließ.¹¹¹³ Auch die Vorstellungen von der Wiedergeburt, die vor allem nach dem Eindringen des Buddhismus im Volksglauben sehr populär wurden, gewannen durch die literarische Ausgestaltung der Himmels-, Erd- und Unterwelträume große Anschaulichkeit.¹¹¹⁴ In berühmten Erzählsammlungen jener Zeit wie *Suche nach den Göttern* 搜神记 entstehen beim Leser durch das Auftreten seltsamer Figuren und Szenen „alptraumartige Gruseffekte“.¹¹¹⁵ Auch Berichte über die Begegnung mit Totengeistern gewannen nach und nach immer stärkere Beliebtheit. Als einer der späteren Klassiker mit vielen Horrorelementen ist Pu Songlings 蒲松龄 (1640–1715) Erzählsammlung *Seltsame Geschichten aus einem Gelehrtenstudio* 聊斋志异 anzuführen. Doch sind sicher auch zahlreiche Einflüsse aus der jüngeren chinesischen Literatur mit zu berücksichtigen, so etwa die sogenannten *Wuxia*-(武侠-)Romane mit den chinesischen Schwertkämpfern als Helden von bekannten Vertretern aus dem 20. Jahrhundert wie z. B. Jin Yong 金庸 (geb. 1924) oder Gu Long 古龙 (geb. 1938).¹¹¹⁶ Ansonsten bestätigt auch die chinesische Literaturwissenschaft die Unterschiede zwischen den Horrortraditionen im Westen und in China. Gab es im Westen vor allem Magier, Blutsauger und Wolfsmenschen, so finden sich in der entsprechenden Literatur Chinas eher Elemente aus den Religionen sowie den Gespenster- und Geistergeschichten.¹¹¹⁷

Ließe man den produktiven jungen Schriftstellern in China also unabhängig von ihrem literarischen Talent den notwendigen Raum, dann böten sich wunderbare Möglichkeiten, die reiche Tradition für die Gegenwart nutzbar zu machen, wie dies etwa

1112 Vgl. zu den Einflüssen von Schamanismus, Taoismus und Buddhismus auf die frühe chinesische Erzählliteratur Motsch 2003, S. 22–36.

1113 Vgl. dazu Chen 2002, S. 233.

1114 Vgl. Motsch 2003, S. 293.

1115 Ebd., S. 49.

1116 Vgl. zu dieser Tradition die Ausführungen bei Li Xinming 2014, S. 7.

1117 Vgl. Pan 2014, S. 4.

Mitte der 1980er-Jahre vorübergehend möglich war.¹¹¹⁸ Dass chinesischer Horror heutzutage bislang selten mitreißt, dürfte nicht zuletzt auch wieder systemische Gründe haben. Wenn das Interesse von Lesern an Horror schon in pluralistischen westlichen Gesellschaften als „ungesund“ (*unhealthy*) und „abweichlerisch“ (*aberrant*) aufgefasst wird,¹¹¹⁹ wie dann erst in China, wo man, wie öffentlich immer wieder bekundet wird, an einem „starken“ und „gesunden“ Volkstum und entsprechenden Äußerungen auch in der Kunst und Literatur interessiert ist, Horrorkliteratur allenfalls ein Phänomen jugendlicher „Subkultur“ darstellt und die Aussicht auf den literarischen Durchbruch gering ist.¹¹²⁰ Künstler und Autoren in China haben in der Regel ein feines Gespür dafür, auf welche Art und Weise sie durch ihre literarisch-künstlerischen Äußerungen möglichen Konflikten aus dem Weg gehen, weiterhin geduldet werden, *ihre* Nische finden. Die starken normativen Zwänge lassen wenig Platz für „Außenseitertum“, das Abweichen gilt bestenfalls noch als bizarr, im schlimmsten Fall als „unmoralisch“ oder gar „krank“.¹¹²¹

Neue Räume für unbekannte literarische Welten entstanden schließlich vor allem seit den späten 1990ern durch das Internet mit einem Fokus auf Jenseitsreisen, Zeitreisen u. a.¹¹²² Bei den Lesern erfreute sich diese Literatur von Anfang an großer Beliebtheit, allerdings blieben die Autoren und ihre Werke von der Literaturkritik weitgehend unbeachtet.¹¹²³ Als die bekanntesten Vertreter der modernen chinesischen Horrorkliteratur sind an dieser Stelle neben Cai Jun einige Autoren zu nennen, die teils unter ganz abenteuerlichen Pseudonymen auftreten, allen voran „Dritter Onkel der südlichen [Künstler-]Gruppe“ Nanpai sanshu 南派三叔 (hier handelt es sich um den 1982 geborenen Xu Lei 徐磊), „Gesang des Welttyrannen“ Tianxia Bachang 天下霸唱 (dies

1118 Etwa im Zusammenhang mit der Dramatisierung bestimmter Erzählthemen, der Auseinandersetzung mit Fragen historischer Wahrheit, nach Leben und Tod etc. Prominente Schriftsteller wie Mo Yan, Yu Hua, Su Tong und Ma Yuan regten damals kulturelle Traditionen des Gespenstischen an und filterten die Konventionen durch die Perspektive des postmodernen Glaubens. Vgl. Chen 2002, S. 234.

1119 Vgl. King 1981, S. 101.

1120 Zum Bezeichnung der „Subkultur“ als sog. „亚文化“, siehe Li Xinming 2014, S. 14, sowie den Hinweis, dass sich meist nur junge Wissenschaftler mit dieser Kultur und Literatur auseinandersetzen.

1121 Zum Verhältnis zwischen dem Horror und der Moral vgl. bei King 1981 den Abschnitt „The Last Waltz – Horror and Morality, Horror and Magic“ (S. 434–458).

1122 Peng Yis 彭懿 (geboren 1958) *Romane Von der Geisterseele gestreift* (与幽灵擦肩而过, 1996) und *Lass das Fenster nachts nicht offen* (半夜别开窗, 1997) werden meist als die frühesten Horrorkwerke in China angeführt. Vgl. Zhang Jiashu 2007, S. 26. Als weitere wichtige Vertreter danach nennt Zhang an der Stelle u. a. noch Zhou Dedong 周德东 (geboren 1967) und den mittlerweile sechzigjährigen Peng Bin 彭斌.

1123 Vgl. an dieser Stelle den Hinweis auf die aktuelle Forschung in China bei Li Xinming 2014 mit entsprechenden weiterführenden Arbeiten und Quellen (ebd., S. 2 f.). Li nennt vor allem drei Felder der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Horrorkroman: 1.) die ästhetische Bedeutung; 2.) die Motive der Werke und 3.) die Beschäftigung mit einzelnen Autoren.

ist der 1978 geborene Zhang Muye 张牧野) und der 1977 geborene „Naduo“ 那多, der eigentlich Zhao Yan 赵延 heißt.¹¹²⁴

Es kann angesichts dieser schwierigen Gesamtumgebung für die gute Literatur im Allgemeinen und auch speziell für den Horror nicht verwundern, wenn Cai Jun wie vermutlich viele andere Schriftsteller in China dem Reiz des Verbotenen, den Horror auch auslösen kann, aus dem Weg geht.¹¹²⁵ Chinesische Literaturwissenschaftler gestehen daher ein, dass sensible Bereiche wie die Philosophie, die Religion und die Politik, mit denen sich der Horror im Westen gelegentlich auch beschäftigt, in China Tabuzonen sind.¹¹²⁶ Die Kraft, die dem Horror, folgt man King, auch innewohnt – nämlich ein hohes Maß an Konservatismus, die Betonung der Gültigkeit von Werten und die Botschaft, dass einem ganz furchtbare Dinge zustoßen können, wenn man bestimmte Tabus missachtet –, ist fraglos auch in Cai Juns Werk anzutreffen, ohne dass die meisten seiner Geschichten aber so komplex angelegt sind, dass man die Botschaft erst durch ein aufwendiges Verfahren entschlüsseln müsste. Größere Zweifel an der eigenen Botschaft will ein Autor wie Cai Jun erst gar nicht aufkommen lassen.¹¹²⁷

14.3 Leben und Werk

Der am 23. Dezember 1978 in Shanghai geborene Schriftsteller Cai Jun 蔡骏 ist ein Angehöriger der jungen Autorengeneration und steht für ganz neue Inhalte.¹¹²⁸

Cai Jun hat wie die meisten anderen Autoren seines Alters vor allem die Möglichkeiten des Internets genutzt, um sich früh einen Namen zu machen. Im März 2000 platzierte er seine erste Kurzgeschichte auf der Literaturplattform „Unter dem Banyan-Baum“ 榕树下 im Internet. Kurz nach seinem Debüt wurde Cai Jun noch im selben Jahr mit dem „Bertelsmann People's Literature Award for New Writers“ 人民文学·贝塔斯曼杯文学新秀奖 ausgezeichnet. Der schnelle Erfolg ermutigte Cai Jun offenbar zu einer raschen Produktion. Auf den Roman *Virus* 病, der im Frühjahr 2001 im Inter-

1124 Zu einer kurzen Übersicht über die wichtigsten Autoren, Werke und Ereignisse wie Verfilmungen von Horrorwerken seit dem Jahr 2000 siehe Li Xinming 2014, S. 47.

1125 Zu einer kritischen Betrachtung der Motive, der Struktur von Cai Juns Romanen, der psychologischen Ausgestaltung seiner Romanfiguren usw. vgl. Yang Xiaolin 2014, S. 30.

1126 Vgl. ebd., S. 40 f.

1127 Vgl. dazu die Ausführungen bei King 1981, S. 442 f.

1128 Für Cai Jun gilt das Gleiche wie für viele andere Vertreter der jüngeren und jüngsten chinesischen Literatur, die sich mit sehr populären Genres befassen – die literaturwissenschaftliche Beschäftigung ist bislang eher dürftig. Mit Blick auf Cai Jun allerdings ist in diesem Zusammenhang auch hinzuweisen auf einen 2008 vom chinesischen Schriftstellerverband und der Shanxi Shifan daxue in Beijing veranstalteten Workshop zu Cai Jun unter dem Titel „Cai Juns Werk und die Genreliteratur“ 蔡骏作品及类型文学小说研讨会, wo Cai als herausragender Vertreter des zeitgenössischen Horrormans in China gewürdigt wurde. Vgl. Li Xinming 2014, S. 4. Zu einigen recht aufschlussreichen Details aus Cai Juns Biografie, seiner Herkunft und den Lektüregewohnheiten vgl. die Angaben in dem Interviewtext Cai Jun 2011. Zu Angaben über Cai Juns literarische Entwicklung vgl. Englis 2010.

net erschien und der als der erste chinesische Horror-Roman im chinesischen Internet gilt, folgte zum Jahreswechsel 2001/02 die Fertigstellung seines zweiten Romanwerks, *Fluch* 诅咒. In dieser Zeit wandte sich Cai Jun bereits von Publikationen im Internet ab und begann die Zusammenarbeit mit Verlagen.

Cai Juns Erfolg drückt sich zunächst einmal ganz nüchtern in Zahlen aus. Er hat in den knapp eineinhalb Jahrzehnten seines literarischen Schaffens bereits weit mehr als ein Dutzend Romane veröffentlicht, dazu kommen mehrere Kurzgeschichtenbände und Tätigkeiten als Herausgeber. Die Gesamtauflage des Werks von Cai Jun wird in der Folge seines im August 2014 erschienenen Romans *Voyeur für einhundertzwanzig Tage* 偷窥一百二十天 auf mittlerweile über zehn Millionen Exemplare geschätzt.¹¹²⁹ Damit gehört Cai Jun mit zu den bekanntesten und – für chinesische Schriftsteller heute ein wichtiges Kriterium – wohlhabendsten Autoren. Als Zeichen des Erfolgs kann man außerdem die zahlreichen Übersetzungen in verschiedene Sprachen und die Filmadaptionen betrachten.¹¹³⁰ Wie andere Autoren seiner Generationen, so sorgt auch Cai Jun immer wieder mal mit Attacken auf die Vertreter seiner Zunft für Aufsehen in der Öffentlichkeit.¹¹³¹ Seit Dezember 2005 gehört Cai Jun dem Chinesischen Schriftstellerverband an.

Was macht nun den Reiz Cai Juns aus und was schätzt das Publikum an ihm und seinem Werk? Es scheinen Themen und Stil dessen zu sein, was Cai Jun mit dem Begriff des „psychologisch-fantastischen Spannungsromans“ 心理悬疑小说 umschrieben hat – sein „Markenzeichen“ im besten Sinne des Wortes, denn Cai hat sich den Begriff patentieren lassen.¹¹³² An Vorbildern für seine Entwicklung des Horrors führt Cai Jun in der Literatur Stephen King und im Film Alfred Hitchcock an.¹¹³³

Cai Jun setzt in seinem Werk auf Identifikation und Wiedererkennbarkeit. Eine ganze Reihe von Helden taucht in Cais Romanen und Erzählungen immer wieder auf, so etwa der Polizist Ye Xiao und seine Tochter Xue Er sowie die Schülerin Chunyu. Allerdings nutzt Cai die Möglichkeiten einer literarischen Verfremdung und produziert nicht schlichtweg „Serienhelden“. Cai Jun schafft in seinem Werk immer wieder eine

1129 Vgl. dazu die Ausgabe Cai Jun 2014a, die den englischen Titel „The Tower of Black Swan“ auf der Umschlagseite des Buches führt.

1130 Cai Juns Bücher sind in der Zwischenzeit in ein halbes Dutzend Sprachen übersetzt worden, so u. a. ins Englische und Russische. Vgl. Cai Jun 2013. An erster Stelle der Verfilmungen sollte hier wohl der Roman *Die 19. Ebene der Hölle* genannt werden, der 2007 unter dem Titel „Raum auf der 19. Ebene“ 第十九层空间 in die Kinos kam und damals mit mehr als 18 Mio. verkaufter Karten ein Rekordergebnis einspielte. Vgl. dazu die Übersicht bei Li Xinming 2014, S. 47.

1131 Vgl. dazu Cai Juns Interviewbemerkungen über die Wichtigkeit der Themen, die in unserer Zeit anzusprechen seien. Er mokiert sich dabei über den Filmerfolg von Guo Jingmings „Tiny Times“ und fragt, warum die Zuschauer sich derart für „kleine Zeiten“ begeisterten, schließlich lebten wir in „großen Zeiten“, wie er sie in seinen Romanen beschreibe. Zum Text des Interviews online vgl. www.chinawriter.com.cn/news/2013/2013-08-22/171745.html, eingesehen am 13.1.2015.

1132 Vgl. dazu Yu Sha 2013, S. 32 f.

1133 Vgl. den Text eines Interviews mit Cai Jun im Dezember 2007, online www.zhaishu.com/html/Book/o/426/25142.shtm, eingesehen am 13.1.2015.

Art von Gegenwelt, etwas wie verbotene Zonen, die sowohl in der konkreten Wirklichkeit als auch in der virtuellen Netzwelt angelegt sind. Das Grauenerweckende, Unheimliche und Unerklärte drückt sich bereits in der Bezeichnung für die jeweiligen Zonen aus. In *Mord in der Vergangenheit* 谋杀似水年华 (2011) gibt es neben dem konkreten, ein altes verfallenes Fabrikgelände bezeichnenden „Dämoninnenbezirk“ 魔女区 in der Nähe der in zahlreichen seiner Romane vorkommenden Nanming-Schule ebenfalls eine „gefährliche“ Internetadresse mit dem gleichen Namen, eben ein „Gebiet der Dämonin“ 魔女区. Cai Jun vermischt hier also gekonnt das Reale mit dem Virtuellen, die Grenzen sind fließend. Was beide Welten verbindet, das ist das Dunkle, Düstere, Unergründliche. Gerade bei den im Konkreten angesiedelten dämonischen Zonen erwecken Cai Juns Darstellungen Assoziationen zu klassischen Motiven wie den verwunschenen, verhexten Gebäuden in der westlichen Horrorliteratur. Man denke dabei nur etwa an das Hotel Overlook in Kings Roman *The Shining* – eine Todeszone, die ihre dunkle Kraft aus den Opfern der historischen Ereignisse bezieht, welche mit dem Hotel zu tun haben. Besonders in seinen neueren Werken, *Wandlungen der Hölle* 地狱变 und *Voyeur*, setzt sich Cai Jun in einer bis dahin bei ihm nicht anzutreffenden Prägnanz mit Fragen wie der städtischen Paranoia auseinander.

14.4 Vorhölle

Nach seinem oben bereits erwähnten Erfolg im Internet erschien Cai Juns erster Roman, *Virus*, in Buchform im April 2002.¹¹³⁴ Der Protagonist ist ein junger Mann Anfang 20, der als Ich-Erzähler auftritt. Die Dinge, von denen er zu berichten beginnt, tragen sich zu Beginn des neuen Jahrtausends in Shanghai zu. Es ist Ende Dezember, die Zeit, in der die Menschen im Westen das Weihnachtsfest feiern und in der man gemäß den alten chinesischen Bräuchen der Seelen der Ahnen gedenkt, eine Zeit – darauf will der Autor mit seinen Beschreibungen hinaus – der Düsternis.

Die Handlung beginnt spannend und geheimnisvoll, denn durch eine Mail wird der Erzähler von einem Freund namens Li Shu um Hilfe gerufen. Gerade, als er vor dem Haus des Freundes eintrifft, hört er einen Aufprall, er steht vor der Leiche Lis, der sich mit einem Sprung vom Dach des Hauses das Leben genommen hat. Li Shu ist der erste in einer Reihe weiterer Selbstmörder in der Umgebung des Erzählers. Unterstützt von dem Polizisten Ye Xiao beginnt der Erzähler damit, Nachforschungen anzustellen. Recht bald kommt der Verdacht auf, dass es sich um eine Art von Selbstmord-Virus handeln könne, das die Opfer auf unerklärliche Weise befallen hat. Bei seinen Nachforschungen stößt der Erzähler schließlich auf eine geheimnisvolle Internetadresse mit dem Namen „Ahnengeister aus alten Gräbern“ und stellt auf diese Weise eine Verbindung zum „Jenseits“ her. Ye Xiao ist ebenfalls schon auf diese Adresse aufmerksam geworden und warnt den Erzähler davor, sich dort weiter umzusehen, denn er hat herausgefunden, dass auch die Selbstmörder Benutzer der Adresse gewesen sind und von ihr offenbar eine Gefahr ausgeht. Das Thema der Verbindung mit fremden

1134 Hier bearbeitet nach der Ausgabe Cai Jun 2014b mit dem englischen Nebentitel „Virus“.

und überweltlichen Gestalten über das Internet, durch das das Internet einen anderen Seinsbezug erhält und mehr bezeichnet als nur Virtual Reality, findet sich auch in zahlreichen der anderen Romane Cai Juns. Die Recherchen ergeben schließlich, dass der Auslöser für die späteren Selbstmorde Grabräuberei zur Zeit der Kulturrevolution gewesen ist. Rote Garden entdeckten damals im Keller eines Bunkers das Grab einer kaiserlichen Nebenfrau und fanden die Leiche der Toten unversehrt vor. Die Neugier und Sehnsucht der jungen Männer war geweckt, doch alle, die die Tote berührten bzw. Teile ihres Körpers als Souvenirs in ihren Besitz brachten, starben in der Folge. Teils aus Rache an den Tätern, teils, um ihre körperliche Unversehrtheit wiederherzustellen, nimmt die kaiserliche Nebenfrau die Gestalt junger Damen an und nimmt über die von ihr eingerichtete Plattform „Ahnengeister aus alten Gräbern“ Verbindung mit den Menschen in der Gegenwart auf, unterstützt auch von dem Erzähler, der zwischen- durch zu ihrem Geliebten avanciert und sich während einer traumartig durchlebten Nacht sogar körperlich mit ihr vereinigt. Mit der Rückkehr der Kaiserfrau ins Jenseits verschwindet die Internetseite und die mysteriösen Selbstmorde finden ein Ende.

Cai Juns Roman *Virus* ist eine ganz interessante Mischung aus zum Teil Erfundenem, zum Teil historisch Belegbarem, ein zentrales Thema ist die Wirkung, die die Vergangenheit auf die Gegenwart hat. Das ausklingende Kaiserreich wird ebenso angesprochen wie die Konflikte mit den Japanern in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, um dann über Ereignisse zur Zeit der Kulturrevolution eine Brücke bis in die Gegenwart zu Beginn des neuen Jahrtausends zu schaffen. Die kaiserliche Nebenfrau, eine lebendige Tote, könnte verstanden werden als eine lebendige Verkörperung der Vergangenheit und als das Bedrohliche, das aus dem Unverarbeiteten, Zerstörten Auswirkung auf die Gegenwart hat: die krank machende Geschichte, ein „historisches Virus“. Rückt man einige Äußerungen der Figuren aus dem konkreten Kontext der Handlung, so drücken sich in moderater Form Bedenken, Zweifel und Sorgen bezüglich des Umgangs mit der Vergangenheit aus. Die „Horror“-Dimension hat etwas mit der Bedrohung zu tun, die uns vage aus der selbst erlebten Vergangenheit bekannt ist und mit der man umzugehen wissen muss. Für guten Horror ist *Virus* wohl nicht spürbar bedrohlich genug, es fehlt eine für den Leser nachvollziehbare Dimension des Existenziellen, z. B., wenn der Ich-Erzähler fast eine Spur zu optimistisch verkündet: „Ich schenkte ihren Worten Glauben, das Leben konnte ewig wären; ich glaubte an die Wiedergeburt; ich glaubte an das schwarze Loch der Zeit.“¹¹³⁵

Auch Cai Juns bislang bekanntester (aber nicht unbedingt bester) Roman, *Die 19. Ebene der Hölle* 地狱第19层 (2004), ist seinem Frühwerk zuzurechnen und richtet sich thematisch sowie sprachlich noch ganz auf ein junges Publikum aus.¹¹³⁶ Die einheimischen Höllenvorstellungen, mit denen Cai Jun gerade in seinen frühen Erzählungen etwas ungenau hantiert, bleiben auf den metaphorischen Sinn beschränkt und lassen kaum etwas von den in der klassischen chinesischen Kunst und Literatur verbreiteten Jenseitsvorstellungen sowie den dort angelegten Möglichkeiten erahnen.¹¹³⁷

1135 Ebd., S. 134.

1136 Hier bearbeitet nach der Ausgabe Cai Jun 2010, die den englischen Nebentitel *The 19th Layer of the Hell* trägt.

1137 Traditionell haben sich die chinesischen Vorstellungen von der Hölle vor allem unter dem starken Einfluss des Buddhismus entwickelt und an Anschaulichkeit gewonnen. Großer

Cai Juns Höllenkonzzept ist jedenfalls weitgehend im Diesseits angesiedelt, die von ihm entworfenen Höllen sind von den Menschen gemacht und gerade deshalb um keinen Deut besser als die jenseitigen Höllen, im Gegenteil. Dennoch verzichtet Cai Jun nicht ganz auf eine Jenseitsdimension, wenngleich diese keine religiösen Züge gewinnt. Das bei Cai Jun geschaffene und ebenfalls sehr „höllische“ Jenseits liegt vielmehr in den virtuellen Räumen, wie sie durch das Internet und den Gebrauch von SMS entstanden sind. Mit dem Hinweis auf eine – in der Tradition nicht angelegte – neunzehnte Hölle weckt der Autor beim Leser die Neugier auf eine neue, unbekannte Hölle. Wenn man so will, dann ist in dieser Suche nach dem Unbekannten so etwas wie ein *Quest*-Motiv angelegt, das die Handlung im Wesentlichen vorantreibt.

Die zentrale Figur in Cai Juns Roman *Die 19. Ebene der Hölle* ist Chunyu. Ein dunkles Geheimnis umgibt ihre Herkunft und Entwicklung, es wird gelegentlich darauf hingewiesen, dass sie vor einiger Zeit für eine Weile in einer Nervenheilanstalt untergebracht gewesen sei. Sie bewohnt gemeinsam mit drei Kommilitoninnen ein Zimmer im Wohnheim der Universität und räumt gerade ihre Sachen auf, als sie durch ein Surren auf dem Bett einer Kommilitonin von dem Eintreffen einer SMS erfährt: „Der Ursprung des Schreckens, dem Chunyu ausgesetzt war, war eine Kurznachricht.“¹¹³⁸ Qingyou, die Empfängerin der SMS, hatte bisher nie Geheimnisse vor ihrer Mitbewohnerin und Freundin Chunyu, doch in der letzten Zeit hat sich etwas bei ihr verändert, sie hat sich zurückgezogen, wirkt fremdgesteuert. Kurze Zeit später wird Qingyou tot in einem Unterrichtsraum aufgefunden. Zuvor hatte sie von ihrem Handy aus noch eine SMS mit einem Hilferuf an Chunyu gesandt, doch als Chunyu die Nachricht auf dem Handy neben der toten Freundin liest, steht dort nur noch „GAME OVER“. Bei der Obduktion der Leiche stellt sich heraus, dass sie sich offenbar die Zunge abgebissen hat und daran erstickt ist.¹¹³⁹

Per SMS, die scheinbar aus dem Jenseits stammen und von Qingyou abgesandt wurden, wird Chunyu nach und nach in ein Spiel verwickelt, bei dem sie bestimmte Aufgaben lösen muss, um die nächste der 19 Höllenstufen zu erreichen.¹¹⁴⁰ Ihr Widersacher, so viel wird bald klar, ist nicht die verstorbene Freundin, sondern jemand mit einer

Popularität erfreute sich das Konzept einer mehrstufigen Hölle mit unterschiedlichen Foltermethoden, die sich an den zu ahnenden Verbrechen orientierten. Die Zahl der angenommenen Höllen konnte variieren. Struktur und Personal der chinesischen Höllen- und Unterweltsvorstellungen ähnelten in mancher Hinsicht denen im Abendland. Berühmt geworden sind in der volkstümlichen Literatur Chinas vor allem Vorstellungen von Wanderungen durch die verschiedenen Schichten der Unterwelt. Als weiterführende Lektüre zu dem Thema vgl. Mair 1989.

1138 Cai Jun 2010, S. 5.

1139 Dieser Tod erinnert den Leser an den Tod des kleinen Tad in Stephen Kings Roman *Cujo*: Bedroht von einem tollwütigen Hund, stirbt Tad infolge eines Anfalls, bei dem ihm die Zunge in den Hals gegliitten ist. Zu berücksichtigen bleibt allerdings, dass es in der Tradition chinesischer Unterweltsvorstellungen eine Hölle gibt, in der als Strafe das Abschneiden der Zunge vorgesehen ist.

1140 Bei den Hinweisen auf die unterschiedlichen Ebenen der Hölle in Cai Juns Buch werden neben den Einflüssen des Buddhismus auch Hinweise auf das Höllenbild in Dantes *Divina Comedia* deutlich. Dort operiert Dante mit zehn Höllenkreisen: der Vorhölle und neun weiteren Höllenkreisen, die nach Verbrechen und zugeordneten Strafen aufgebaut sind.

verschlüsselten Identität. Bis dessen wahre Herkunft ermittelt ist (die kriminalistische Untersuchung des Falls übernimmt wieder der Polizist Ye Xiao), kommt es zu weiteren rätselhaften Todesfällen im Wohnheim. Zahlreiche der im Folgenden angeführten Kommilitonen sowie auch Chunyu leiden an Depression und Apathie oder werden von diffusen Ängsten geplagt, die bis zur Schizophrenie führen. Etwas umständlich entwirft Cai Jun hier das Bild einer unsicheren, psychisch instabilen akademischen Jugend.

Beim Besuch einer Ausstellung in der Fakultät für Kunst ihrer Universität wird Chunyu auf eine Reihe düsterer Bilder aus der europäischen Malertradition früherer Jahrhunderte aufmerksam, die ganz offensichtlich vor dem Hintergrund von Tod und Vergänglichkeit auch religiöse Motive verarbeiten. Besonders wichtig erscheint ihr die Entdeckung eines Bildes mit dem Titel „Der dritte Kreis der Hölle“. Der Name des angeführten Künstlers klingt in der lautlichen Umsetzung mit chinesischen Zeichen wie der des italienischen Künstlers „Mazzolini“,¹¹⁴¹ doch handelt es sich sehr wahrscheinlich um eine vom Autor erfundene Figur, die den erzählerischen Bedürfnissen des Werkes entspricht. Von Mazzolini ist verschiedentlich im Werk noch die Rede, über ihn wird die Verbindung zu einer Figur namens Gao Xuan hergestellt. Gao ist auch für Chunyu kein Unbekannter. Aufgrund seiner Herkunft und dank eines Studiums in Europa ist Gao mit der europäischen Malerei auf das Beste vertraut, seine anziehende Erscheinung macht ihn zum Schwarm der jungen Damen auf dem Campus, Chunyu verliebt sich in ihn.

Aufgrund bald mehrerer toter Mädchen, der Einschaltung der Polizei und Chunyus weiterhin angestellter eigener Recherchen gewinnen die Ereignisse zwar eigene Komplexität, doch ist deutlich, dass sich die zentralen Ereignisse um ein Spiel drehen, bei dem es auf der Grundlage einer komplizierten Verständigung über SMS darum geht, sich Stufe um Stufe voranzuarbeiten, um das Geheimnis auf der neunzehnten Ebene der Hölle zu lüften. Dass es um mehr geht als Unterhaltung, ist geraume Zeit ungewiss, den in die Ereignisse Verwickelten dämmert erst nach und nach, dass das Spielende und Ausscheiden anzeigende „Game over“ auf dem Display offensichtlich nicht allein ein Scheitern im Spiel bedeutet, sondern existenzbedrohend ist. Beim Leser kommt mit der Zeit die Vermutung auf, dass wahrscheinlich ein Psychopath ein grausames Spiel mit seinen Opfern treibt.

Über eine Reihe von weiteren Einblicken in die Vergangenheit verschiedener Personen erfahren Chunyu und der Leser schließlich die Auflösung. Die zentrale Geheimnisfigur ist der aus Europa stammende „Mazzolini“, über dessen „dunkle Vergangenheit“ nach und nach mehr ans Tageslicht kommt. Seine Höllensbilder, offenbar entstanden im Wahn und in der kranken Überzeugung, ein „Übermensch“ zu

Auch Cai Jun kommt in seinem Roman auf die Höllenvorstellungen bei Dante zu sprechen, vgl. Cai Jun 2010, S. 110 f.

1141 Möglicherweise eine Anspielung auf den Maler Ludovico Mazzolini (ca. 1480/81–ca. 1530), von dem aber offenbar keine Höllensbilder vorliegen. An einer Stelle im Buch (S. 96) von Cai Jun wird in lateinischen Buchstaben der Name „Marzorini“ zitiert, bei dem es sich um die angeführte Malerfigur handeln soll, doch findet sich kein Beleg für die tatsächliche Existenz dieses Mannes. Die von dem Erzähler in *Die 19. Ebene der Hölle* angeführte Biografie des fraglichen Malers (vgl. dazu die Angaben in Cai Jun 2010, S. 101) scheint auf keine konkrete historische Figur zu passen.

sein, haben Menschen in ihren Bann gezogen und zu Tode gebracht, sodass man ihn schließlich ebenfalls zum Tode verurteilte und hinrichtete. Während der Zeit, die Maz-zolini in Shanghai zubrachte, hat er sich in eine schöne Chinesin verliebt und mit ihr Nachwuchs gezeugt. Ein Nachfahre aus dieser Verbindung ist ebender geheimnisvolle Gao Xuan. Er gesteht schließlich Chunyu, dass er sich wie einst sein Vorfahr ebenfalls für einen Übermenschen halte und in England zur Behandlung in einer Nerven-klinik gewesen sei. Zum Zeitpunkt dieses Geständnisses hat die junge Frau bereits das Geheimnis der 19. Höllenebene entschlüsselt: Die Hölle in ihrer schlimmsten Form ist die Liebe zu einem Dämonen.¹¹⁴² Doch Gao Xuan, so seine Selbstdefinition in der von ihm gelieferten Beschreibung von Nietzsche, ist weder einfach „nur“ Mensch noch Dämon, sondern eben ein „Übermensch“.¹¹⁴³ Höllische, verzehrende Liebe oder Menschenwelt – das ist die Frage, die Chunyu am Ende entscheiden muss. Nachdem sie Gao Xuan zurückgewiesen hat, stirbt er mit einer Liebesbotschaft an Chunyu auf den Lippen.

Cai Juns Roman *Die 19. Ebene der Hölle* lebt von einem schwachen Gruseln, das meist durchschaubar bleibt und keine Frage offenlässt. Dem Buch ist seine Herkunft aus der ganz auf den Lesemoment zugespitzten Internetliteratur anzumerken, um infantile Bedürfnisse der Leser zu befriedigen. *Die 19. Ebene* reißt nicht mit, es bleibt allerdings – und da kann man das Buch vielleicht als interessanten Maßstab betrachten – eine bestimmte und letzten Endes eben „erschreckende“ Schwebel und Unklarheit, nämlich eine Unklarheit hinsichtlich des „Verbrechens“ sowie der zugrunde liegenden Gefühle. Unterstützt wird diese besondere Oberflächlichkeit durch eine sehr pennälerhaft wirkende, formelhafte Sprache, die den Eindruck erweckt, als habe der Verfasser sich mühsam bestimmte schriftsprachliche Wendungen des Chinesischen angeeignet.¹¹⁴⁴ Vor diesem Hintergrund kann man es als sehr positiv bewerten, dass Cai Jun seinen literarischen Stil in den späteren Werken weiterentwickelt und den Ansprüchen eines reiferen Publikums angepasst hat. Ob er damit allerdings auf Dauer sein Publikum von einst erreicht oder gar ganz neue Leser gewonnen hat, das ist an dieser Stelle nicht zu beurteilen. Es fällt auf, dass viele auch der neueren Romane Cai Juns immer noch in einem Milieu angesiedelt sind, dessen Beschreibung vermutlich vor allem einem jün-geren Publikum Freude bereitet, wie die immer wieder auftauchenden Szenen über das

1142 Vgl. zu dieser Auflösung die Stelle ebd., S. 208.

1143 Vgl. die Stelle ebd., S. 215.

1144 Es würde zu weit gehen, das allzu sehr im Detail zu behandeln, da sich diese Sprachelemente voraussichtlich in einer guten Übersetzung in eine westliche Sprache glätten lie-ßen. Den mit der chinesischen Sprache einigermaßen vertrauten Leser jedenfalls stört der zwar korrekte, aber doch formelhafte Ton, der an die Anfänge des eigenen Chinesisch-studiums erinnert. Hier einige Beispiele, die übersetzten Redewendungen stehen kur-siv: „Chunyu fragte auf direkte Art und Weise“ – 春雨却直截了当地问 (Cai Jun 2010, S. 84); „nach dem Aufstehen am Morgen war Chunyu lustlos und niedergeschlagen“ – 早上起来后, 春雨一直都无精打采的 (ebd., S. 90). Ein Grund für die größere sprachliche Kunstfertigkeit in Cais neueren Werken dürfte u. a. die intensivere Beschäftigung mit fremden Sprachen gewesen sein. Neben seiner eigenen literarischen Arbeit betätigt sich Cai auch als Übersetzer. Vgl. dazu die Ausführungen in Gao Jianting 2012. Die Überset-zung von Amy Tans Buch durch Cai wird allerdings von der Artikelverfasserin sehr kri-tisch betrachtet.

Schulleben zeigen. Allerdings sind viele der Geschichten nicht mehr so einfach und eindimensional angelegt, wie dies noch in *Die 19. Ebene der Hölle* der Fall war. Vielmehr ist Cai Jun erkennbar darum bemüht, in seinen Büchern die komplexe Lebenswirklichkeit im China der Gegenwart zu reflektieren, auch wenn diese Entwicklung in seinem Werk nicht von allen Kritikern in China geschätzt zu werden scheint.¹¹⁴⁵

Ein gutes Beispiel für die thematischen Neuerungen ist der 2011 erschienene Roman *Mord in der Vergangenheit* 谋杀似水年华.¹¹⁴⁶ In gewissem Sinne handelt es sich – abhängig von der Lesart – vielleicht um Cai Juns bisher „gewagtestes“ Werk, das von der Kritik dem Genre des „sozialen Horrors“ 社会派悬疑 zugerechnet wurde und zu dem der Autor im Unterschied zu seinen übrigen Werken einige Nachbemerkingen geliefert hat.¹¹⁴⁷ Auslöser für eine Folge weiterer mysteriöser Todesfälle ist ein ungeklärtes Verbrechen aus dem Jahr 1995, das zunächst eingehender behandelt wird. Es folgt schließlich ein Zeitsprung in das Jahr 2010 zu einer Szene, bei der auch die Titelmelodie einer bekannten DDR-Krimiserie eine Rolle spielt, die – so heißt es an der Stelle – im Jahr 1989 (!) in China unter dem Titel „Illusionen“ 幻觉 lief.¹¹⁴⁸ Die einzelnen kleinen Hinweise, die Cai Jun in dem Zusammenhang gibt – die zur Zeit der Erzählgegenwart nicht mehr bestehende DDR, die 1989 nach China gebrachten (und dort unerfüllt bleibenden) Illusionen, Verbrechen und Mord sowie das Vergessen und schließlich die nur schwer und lediglich in Bruchstücken zu rekonstruierende „Geschichte“ (hier des Films) – fügen sich, richtig gelesen, zu einer Anspielung auf die Entwicklungen, die im Frühling des Jahres 1989 ihren Anfang nahmen und mit dem Massaker auf dem Platz des Himmlichen Friedens am 4. Juni jäh beendet wurden.

1145 Vgl. dazu den Verriss von Cais Roman *Fluss zwischen Leben und Tod*, online unter <http://book.douban.com/review/6462453/>, eingesehen am 13.1.2015. Dort wird nicht nur auf gravierende Mängel bei Cais logischen Bezügen und der Konstruktion der Geschichte hingewiesen, sondern vielmehr auch die neue „soziale“ Thematik, die Cai in seinen letzten Büchern behandelt, kritisiert. Die Themen wirkten aufgesetzt, Sozialkritik in der Presse sei oft tiefer.

1146 Vgl. Cai Jun 2011. Im chinesischen Titel – Cai Jun geht darauf im Buch etwas näher ein (S. 195) – werden Verbindungen zu Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* deutlich. Wörtlich ließe sich der Buchtitel von Cai Juns Roman nach den im Buch gegebenen begriffsspielerischen Hinweisen (vgl. S. 340) auch übersetzen mit „Ermordete Vergangenheit“ oder „Um die Vergangenheit gebracht“.

1147 Diese Nachbemerkingen finden sich in Cai Jun 2011, S. 396–404. Darin gibt Cai Jun über den Entstehungsprozess des Buches Auskunft und erläutert seine Ambitionen, sowohl den zeitlichen wie den gesellschaftlichen Rahmen weiter zu fassen als in seinen Büchern bis dahin. In etwas verklausulierter Form spielt er darauf an, dass dem Leser bei genauer Lektüre klar werde, dass bestimmte Inhalte des Buches mit Vorgängen in der ansonsten nicht direkt genannten Hauptstadt Peking in Verbindung stünden (vgl. ebd., S. 399). Kritikern in China missfällt, dass Cai Jun im Unterschied zu seinen frühen Büchern weniger auf den Horror als auf dem Kriminalroman entlehnte Elemente der Spannung setzt. Vgl. Yu Dinghou 2012.

1148 Wenn es sich nicht, wie ich vermute, mit der angeblichen Übersetzung als „Illusion“ ohne hin nur um eine Anspielung auf die dramatischen Umbrüche im Jahr 1989 handelt, dann könnte mit der Krimiserie evtl. die populäre Sendung „Polizeiruf 110“ gemeint sein, die seit 1971 vom Fernsehen der DDR ausgestrahlt wurde.

Der Tod in Cai Juns Roman *Mord in der Vergangenheit* steht in einem engen Zusammenhang mit dem Konsum und den neuen Formen, die sich heutzutage anbieten, um bequem und einfach Waren zu beschaffen sowie Dienstleistungen in Anspruch zu nehmen. Aufgewühlt und mit Ereignissen der Vergangenheit beschäftigt, beginnt die Protagonistin Xiaomai damit, sich in der Parallelwelt des Internets zu tummeln, die innere Anspannung mit Kauflust zu kompensieren.

Xiaomai verfällt, das wird im Laufe der Zeit deutlich, den Lockungen des Versprechens auf einer Internetseite mit dem Namen „Zone der Dämonin“, alles käuflich zur Verfügung zu stellen, was man sich wünscht, ihre Spekulationen erinnern teilweise an Erscheinungen des *Darknet* („Und wenn man nun den Tod kauft? Womöglich den Tod eines anderen Menschen? Oder gar den Tod des Geschäftsinhabers auf der Plattform?“).¹¹⁴⁹ Zurückkehrende Erinnerungen ergänzen nach und nach Gegenwart und Vergangenheit, Xiaomai spürt, wie die Dinge ineinandergreifen, Ereignisse und Gefühle wiederaufleben. Das geht bis zu einem bestimmten Moment gut, doch irgendwann gibt es einen Riss („So sehr sie sich auch bemühte, das Rad der Erinnerung in Bewegung zu setzen, es gelang ihr nicht, wieder zu der Zeit von vor zehn Jahren zurückzukommen. Was war damals geschehen?“).¹¹⁵⁰ Mit einem zunächst anonym bleibenden Internethändler kommen Geschäfte in Gang, sehr persönliche Hinweise oder Gegenstände, die Xiaomai dabei erhält, machen ihr deutlich, dass jemand Macht über ihre Erinnerungen zu besitzen scheint, Fakten aus ihrem Leben kennt, die ihr selbst entfallen sind. Alles weist auf einen Bruch in Xiaomais Leben hin, der mit ihrer ersten Liebe zu tun hat. Xiaomais mittlerweile verstorbener Vater hat der Freundschaft zu dem jungen Mann namens Qiu Shou damals ein Ende bereitet, da er eine Gefahr für seine Tochter spürte. Xiaomai hat die unschön beendete Affäre aus ihrem Gedächtnis gelöscht („Es war nicht so, dass sie sich nicht hätte erinnern können, auch nicht, dass sie nicht bereit gewesen wäre, sich zu erinnern, vielmehr wagte sie es nicht, sich zu erinnern“).¹¹⁵¹ – umsonst, wie sich jetzt zeigt. Cai Jun thematisiert hier recht gut, wie die Macht von Autoritäten – der „Väter“ vor allem – die persönliche – vor allem die emotionale – Entwicklung junger Menschen beeinflusst. Zwar werden im Roman meist nur die „persönlich“ auftretenden Autoritäten genannt, doch liest der aufgeschlossene Leser die staatlichen Autoritäten, auf die auch immer angespielt wird (Xiaomais Vater ist Polizist, mahnende Stimmen kommen auch aus der Schule in Gestalt von Lehrern), immer mit. Abstrakter formuliert, lässt sich sagen, dass es im Buch um den Horror der Vergangenheit geht, die Schrecken, die die Menschen verfolgen aufgrund von autoritär verordneter Amnesie. Die seelischen Deformationen der Bürger sind als Reaktion auf das ihnen gegenüber von den mächtigen Autoritäten immer wieder ausgedrückte Misstrauen zu verstehen.

Bei dem anonymen Internethändler handelt es sich um niemand anderen als Qiu Shou, es gibt ein Wiedersehen, wobei sich heraus stellt, dass Qiu Shou nach einem weiterhin wechselvollen Schicksal (und durchaus ein Stück weit der einstigen Vermutung von Xiaomais Vater entsprechend) erfüllt ist von dem Wunsch nach Rache. Was

¹¹⁴⁹ Cai Jun 2011, S. 81.

¹¹⁵⁰ Ebd., S. 195.

¹¹⁵¹ Ebd., S. 250.

Xiaomai, die noch mit der emotionalen Aufarbeitung ihrer Vergangenheit beschäftigt ist, zunächst nicht ahnt, ist, dass sich Qiu Shous Groll und Rachegeleüste in der Zwischenzeit vor allem gegen sie richten. Obwohl es ein kurzes Wiedersehen gibt, findet keine Aussprache statt, der eine lebt im Bild des anderen, ein Austausch findet nur über SMS statt, und erst auf diesem Weg erfährt Xiaomai, dass Qiu Shou sich von ihr ermordet fühlte damals, als sie sich dem Wunsch des Vaters fügte und den Kontakt zu ihm einstellte. Xiaomai deckt weitere Geheimnisse aus der Vergangenheit auf und findet schließlich heraus, dass die wahren Ursachen für die Ereignisse der Gegenwart in den Zeiten der Kulturrevolution in den späten 1960er-Jahren zu suchen sind.

In Cai Juns Mitte des Jahres 2013 erschienenem Roman *Fluss zwischen Leben und Tod* 生死河 zeigt sich,¹¹⁵² wie sehr er sich nach dem Erfolg von *Die 19. Ebene der Hölle* um die Entwicklung des Höllenmotivs bemüht und bestrebt ist, eine Verbindung zur aktuellen Lebenswirklichkeit zu schaffen. Dabei greift der Autor auf Vorstellungen zurück, die es in der frühen volkstümlichen Kultur Chinas zu diesen Themen gegeben hat.¹¹⁵³ Die zwei Personen, die beide Existenzen aus der Vergangenheit und der Gegenwart in Cais *Fluss zwischen Leben und Tod* miteinander verbinden, sind Shen Ming, ein Lehrer an der Nanming-Schule, der 1995 in der „Dämoninnenzone“ stirbt,¹¹⁵⁴ und

1152 Siehe dazu Cai Jun 2013. Die auf der Titelseite angeführte englische Übersetzung *A Child With Past Life Memory* zielt thematisch auf den Inhalt des Buches und ist streng genommen keine Übertragung des chinesischen Buchtitels. Dieser könnte in Anklang an die griechische Mythologie auch einfach *Styx* lauten. Mittels geschickter Eigenwerbung und als Erwiderung auf die weiter oben in einer Fußnote angeführte bissige Kritik an dem Roman hob Cai Jun in einem Interview nach dem Erscheinen des Buches dessen innovativen Charakter hervor und betonte, dass es ihm um eine tiefgründige Auseinandersetzungen mit Fragen über Leben und Tod gegangen sei. Vgl. den Text des Interviews online unter www.chinawriter.com.cn/news/2013/2013-08-22/171745.html, eingesehen am 13.1.2015.

1153 Das wird deutlich an den jeweiligen Titeln der fünf großen Abschnitte seines Romans, wo auf Stationen entlang des Wegs in die Unterwelt angespielt wird. Zum Beispiel handelt es bei dem „Weg zu den Gelben Quellen“ 黄泉路 um ein Bild für den Weg in den Tod. Ein anderes Beispiel ist die „Suppe der alten Frau Meng“ 孟婆汤, die die Reisenden auf der „Naihe-Brücke“ 奈何桥 zu sich nehmen, um vor der Wiedergeburt Einzelheiten aus ihrer vergangenen Existenz zu vergessen. Diese Seelenwanderung wird im Roman ausführlicher behandelt, wobei ein Missgeschick verhindert, dass Si Wang als Wiedergeburt von Shen Ming die Vergangenheit vergisst.

Cai Jun liefert an einer Stelle selber Hinweise auf den ähnlichen Titel eines bekannten Romans der chinesischen Schriftstellerin Xiao Hong (萧红, 1911–1942), von der im Jahr 1935 das Buch *Der Ort des Lebens und des Sterbens* 生死场 erschien, in dem die Leiden der Bevölkerung in Nordostchina im Allgemeinen und der Frauen im Besonderen beschrieben werden. Vgl. Cai Jun 2013, S. 160. Vergänglichkeit und Erinnerung sind die Stichworte, die man in diesem Zusammenhang wohl zu berücksichtigen hat, wenn man versucht, die Absicht Cai Juns hinter dieser Konstruktion zu verstehen.

1154 Ausführungen zum Charakter der Zone als ehemaliger Friedhof finden sich ebd. auf S. 158. Cai Jun beschreibt an der Stelle, dass sich unterhalb der „Zone“ zum Beispiel das Grab von Ruan Lingyu 阮玲玉 (1910–1935) befinde, einer der bekanntesten Filmschauspielerinnen Chinas in den 1930ern zur Zeit des Stummfilms. Cai Jun hat hier offensichtlich Einzelheiten aus seinem eigenen Leben verarbeitet. In einem Interview wies der Autor auf die verlassenen Fabrikhallen in der Umgebung seiner Schule sowie die Gerüchte hin, die Fa-

seine Wiedergeburt Si Wang, der 2004 als Neunjähriger in die Handlung eingeführt wird. Mit den außerdem angeführten Rückblenden erstreckt sich die Handlungszeit des Romans von 1983 bis 2014. Si Wang weist aufgrund seiner aus dem früheren Leben mitgebrachten Einsichten und Lebenserfahrungen einige interessante Parallelen auf zu dem mit hellseherischen Fähigkeiten ausgestatteten fünfjährigen Danny in Stephen Kings Roman *The Shining*, bleibt aber ansonsten das Abbild des düsteren Rächers, wie schon aus dem Namen hervorgeht.¹¹⁵⁵ Die finstere Rolle, die Si Wang zu spielen hat, rückt ihn immer wieder in ein seltsames Licht. Sein wissendes Auftreten verunsichert die Menschen, das ernste Verhalten des Jungen, der so unbefangen und offen vom Tod und der Vergangenheit spricht, lässt die Angesprochenen erschauern. Als die Zahl der Toten wächst, beginnt Si Wang zu spüren, dass die Dinge aus dem Ruder laufen, denn die „Schuld“ an Shen Mings Schicksal ist bei jedem einzelnen der später zur Rechenschaft gezogenen Opfer durchaus unterschiedlich groß. Si Wang treibt nicht der Wille, Böses zu tun, sondern der Wunsch, seine Opfer „als Lebende für ihr Tun büßen zu lassen als Ausgleich für das, was sie mir schulden“. Auch der Vernichter von Leben ist am Ende nur ein Getriebener, der in resignativ-lapidarem Ton erklärt: „Der Mensch ist halt doch ein Tier: Wenn die Leute in der Umgebung derart grausam sind, dann brechen auch die eigenen todbringenden Fähigkeiten hervor. Am Ende mündet alles in einen Strom von Blut, der sich nicht aufhalten lässt.“¹¹⁵⁶ Je älter Si Wang wird, desto mehr wachsen seine und die Figur von Shen Ming zusammen. Vom Erzählerischen her betrachtet ist es erstaunlich, wie durchlässig Cai Jun die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart erscheinen lässt. Si Wangs jeder „natürlichen Erfahrung“ widersprechendes Beharren darauf, der wieder zum Leben erweckte Shen Ming zu sein, haben die auf unterschiedliche Weise in den Tod Shens verwickelten Personen nichts entgegenzusetzen und akzeptieren seine Wiedergeburt. Grenzen scheinen zu verschwimmen, das Leben der Personen bewegt sich in einer schwer zu deutenden Unklarheit.¹¹⁵⁷ Als Rächer von Format muss Si Wang gar nicht unbedingt selber Hand anlegen, um für so etwas wie „Gerechtigkeit“ zu sorgen. Er tritt vielmehr immer wieder als eine Art todbringender Mittelsmann auf, der die in Konflikt zueinander stehenden Figuren zusammenbringt. In dem großen Finale, das zeitlich bis in die erzählte Gegenwart des Juni 2014 reicht, wird klar, dass Shen Ming nur durch einen Zufall Opfer eines Verbrechens wurde, da er sich zur falschen Zeit am falschen Ort aufhielt.¹¹⁵⁸

briken seien einst auf Gräbern entstanden, darunter habe sich auch die Grabstätte Ruan Yulings befunden. Vgl. Cai Jun 2011, S. 31.

1155 „Si Wang“ lässt sich in homophoner Lesung (und mit anderen Schriftzeichen) auch als *siwang* 死亡 verstehen, was mit „Tod“, „sterben“ oder in etwas freierer Übersetzung auch mit „todbringend“ zu übersetzen wäre. An einer späteren Stelle im Buch versteht sich der mittlerweile schon ältere Si Wang auch im Sinne eines „Todesengels“, der für sich in Anspruch nimmt, für die gerechte Bestrafung derer zu sorgen, die Shen Ming geschadet haben.

1156 Cai Jun 2013, S. 153.

1157 Möglicherweise zielt Cai atmosphärisch auf ebendiese „Grauheit“ und „Unklarheit“, wenn er an einer Stelle aus dem Werk Gu Chengs zitiert, der in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren einer der Hauptvertreter der „obskuren Lyrik“ 朦胧诗 war: „Der Himmel ist grau, die Straßen sind grau, Gebäude sind grau, Regen ist grau“. Vgl. ebd., S. 210.

1158 Vgl. zu der entsprechenden Szene die Ausführungen ebd., S. 303.

Insgesamt macht die Handlung des Romans ein Problem deutlich, das bei Vielschreibern, die sich, wie auch Cai Jun, damit brüsten, ein Buch in kurzer Zeit geschrieben zu haben, immer wieder auftaucht: Die Handlung ist zu wenig durchdacht, Erklärungen für Dinge, die ganz zu Anfang passiert sind, werden oft erst spät gegeben und wirken nachgeschoben. Ein rechter Plan wird nicht erkennbar, auf Entwicklungen wird nicht kunstvoll genug hingewiesen. Cai Jun weist in seinem Roman auf diese Schwierigkeiten indirekt selber hin, etwa wenn er im Nachwort anmerkt, dass er in tagelanger mühevoller Arbeit den Roman noch einmal vollkommen umschreiben musste, um die erzählerische Perspektive zu verändern.¹¹⁵⁹ Trotz eines gewissen Reizes insbesondere angesichts des durch Verbindungen über das Vor- und Nachleben der Protagonisten komplexen Verhältnisses von Tätern und Opfern hätten weitere Ausarbeitungen und Vertiefungen dem Roman sicherlich gut getan.

Interessant ist immerhin, wie fassbar und konkret das Thema der Spiegelung von Verganem in Gegenwärtigem neben dem Persönlich-Schicksalhaften der Protagonisten auch konkret verortet wird. Am Beispiel des Abbruchs von alten Wohnsiedlungen und der Schaffung einer glitzernden Hochhauspracht beschreibt der Autor eine aktuelle Erscheinung in den großen Städten Chinas, bei der die Fragen weiterhin unbeantwortet sind, ob sich der „Schmutz aus der Vergangenheit“ tatsächlich hinter den neuen Fassaden verbergen lässt oder ob nicht letztlich doch nur die Illusion einer Erneuerung und „Modernisierung“ geboten wird. Cai Jun bietet in *Fluss zwischen Leben und Tod* eine interessante Mischung aus Metaphorik, Fantastik und konkreter, sicherlich auch von zahlreichen seiner Leser gelebter Aktualität im China der Gegenwart.

14.5 Haupthölle

Der 2012 erschienene Roman *Wandlungen der Hölle* 地獄變 thematisiert recht eindrucksvoll aktuelle gesellschaftliche Fragen.¹¹⁶⁰ Wie schon in *Die 19. Ebene der Hölle*, so operiert Cai Jun auch in dem späteren Werk mit dem Höllenbegriff, doch kommt er – und zwar in einem mehr als nur bildlichen Sinne – der „Unterwelt“ mit den *Wandlungen* durchaus näher, ohne dabei noch einmal die Höllenwanderungen aufzugreifen. Die

1159 Vgl. zu den Ausführungen im Nachwort ebd., S. 313–316.

1160 Vgl. dazu Cai Jun 2012. Auf der Titelseite des Romans findet sich die englische Übersetzung *Portrait of Hell*. Vermutlich hat das in der Tat und mit Blick auf die frühe Erzähltradition Chinas vieldeutige Zeichen *bian* 變, das in der Sprache der Gegenwart so viel wie „Wandel“ oder „Veränderung“ heißen kann, den Verfasser und die Herausgeber zu der englischen Übertragung „portrait“ veranlasst. Die „Wechseltexte“ 變文 aus der Tang-Dynastie waren Collagen aus Bild und Text und wurden oft von Laienpredigern bei der Verbreitung buddhistischer Glaubensinhalte eingesetzt. Insofern lässt sich mit *bian* ganz gut ein Textbezug herstellen. Cai Juns Roman teilt sich den Titel mit der 1918 erschienenen Kurzgeschichte „Höllenspiegel“ (地獄變 *Jigokuhen*) des japanischen Schriftstellers Ryūnosuke Akutagawa (1892–1927). Siehe dazu die im Roman angesiedelten Ausführungen zur Protagonistin Yutian Yangzi bei Cai Jun 2012, S. 298 ff. Eine frühe englische Übersetzung der Kurzgeschichte findet sich in Ryūnosuke Akutagawa: *Hell Screen and Other Stories* (übersetzt von W. H. H. Norman, Tokyo: Hokuseido 1948).

Jenseitsproblematik wird zwar beibehalten, erhält aber eine vollkommen andere Ausdeutung, indem Cai Jun sie innerhalb eines Täter-Opfer-Kontextes ansiedelt. *Wandlungen der Hölle* berichtet von dem Zusammenbruch eines neuen Kaufhauses, das – auf unsicherem Boden errichtet – innerhalb kürzester Zeit nach einem Erdbeben einige Dutzend Meter unter der Erdoberfläche verschwindet. Der Kontakt mit der Außenwelt ist vollkommen abgebrochen, keiner der wenigen Überlebenden weiß zunächst, ob die Welt nicht überhaupt aufgehört hat zu existieren. In kaum einem anderen seiner Romane – obgleich das Wort auch dort hin und wieder fällt, wenn auch eher zur Untermalung der Atmosphäre – spricht Cai Jun so oft und auf so eindringliche Weise vom großen Thema des Weltuntergangs, oder – wie er es nennt – vom „letzten aller Tage“ *shijie mori* 世界末日. In der Geschichte der christlich geprägten Kulturen hat die Weltuntergangserwartung immer wieder für einen heilsgeschichtlichen Druck gesorgt. Der indische Buddhismus hat zwar die eine oder andere Vorstellung von einem Weltende in die chinesische Geisteswelt getragen, doch ist der eschatologische Rahmen, verglichen mit der christlichen Überlieferung, eher schwach. Man sollte also bezüglich des Weltendes nicht mit Erwartungen an Cai Juns Buch herantreten.¹¹⁶¹ Obwohl der ganze in China nach 1949 immer wieder und nach jeder Katastrophe neu beschworene „Fortschritts-“ und „Erneuerungskurs“ bei der Lektüre fraglos mit zu berücksichtigen ist, erinnert *Wandlungen der Hölle* doch viel eher an eine klassische psychologische Versuchsanordnung, um mehr über das Verhalten des Menschen in Zeiten besonderer Belastungen herauszufinden, eine Art Milgram-Experiment. Was tun Menschen in einer sich plötzlich ergebenden Extremsituation, wenn ihnen das vermeintliche Weltende vor Augen steht? Welche Kräfte setzt solch ein Ereignis frei, in welchem Maße kommt es möglicherweise zu einem Widerspruch zwischen dem Wunsch, das eigene Überleben sicherzustellen und der Notwendigkeit zu einer Zusammenarbeit mit weiteren Überlebenden? Entsteht ein neues Sozialgebilde oder tragen die alles trennenden und auf Zerstörung setzenden Kräfte am Ende den Sieg davon? Durchaus interessante Fragen, denen der Verfasser in seinem Roman nachgeht. Herausgekommen ist dabei ein düsteres und spannendes Buch, in dem versucht wird, die Dimensionen der Katastrophe aus den verschiedenen Blickwinkeln der Menschen zu erfassen. Guter Horror bietet, wenn er über das rein Sinnlich-Anschauliche hinausgeht, einen Widerspruch zu den die Zeit prägenden Strömungen; er nimmt das Gegenläufige wahr, das sich nicht einfach mit dem mächtigen Gegebenen abfindet und sich nun, vielleicht in der Form einer einfachen Erzählung, einen Weg der Äußerung sucht. In diesem Sinne kann man Cai Juns *Wandlungen der Hölle* vielleicht ganz gut als Gegenäußerung zum jüngst immer wieder beschworenen „Traum vom Wiederaufstieg Chinas“ lesen – Zukunftsangst anstatt der stets bekundeten Gewissheit. Ort des Geschehens im Buch ist ein Hochhaus mit dem vielsagenden Namen „Tower of Future Dream“, wie er so oder in ähnlicher Form immer wieder an Gebäuden in China auftaucht. Die in Glas, Beton und Stahl eingelassenen Sprüche drücken einerseits auf vielleicht allzu naive Weise

1161 Vgl. zu dem Thema der literarischen Erörterung von Vorstellungen des Weltuntergangs in der westlichen Literatur der vergangenen Jahrhunderte Horn 2014. Viele der vor allem großstädtischen Szenarien erinnern trotz des anderen Zeit- und Kulturhintergrundes an die Beschreibungen bei Cai Jun.

Zuversicht, Größe und Hoffnung aus, sind jedoch andererseits auch stets Zeugnis von Größenwahn.

Es ist Sonntagabend, der erste April, kurz vor 22 Uhr, die Shoppingmall ist dabei zu schließen. Die genauen Zeitangaben dienen dazu, die Handlungen und Schicksale von etwa einem Dutzend Personen im Roman miteinander zu koordinieren und eine dichte, spannungsvolle Atmosphäre zu schaffen. Die anwesenden Mitarbeiter und Kunden bilden einen guten Querschnitt der großstädtischen Konsum- und Geschäftswelt. Mit dabei ist interessanterweise auch ein Labrador mit dem Namen „Churchill“, der – wenn auch nicht in seiner Grausamkeit – dem vierbeinigen Titelhelden in Stephen Kings *Cujo* nachempfunden sein dürfte: Cai Jun lässt „Churchill“ in einigen Passagen des Buches – etwa zum Schluss des ersten Teils – reflektierend am Geschehen teilnehmen.¹¹⁶²

Höhe und Tiefe, Aufstieg und Fall, Wege vom vermeintlichen Himmel in die voraussichtliche Hölle, das sind zwei zentrale Motive, mit denen in Cai Juns Roman ganz ausführlich gearbeitet wird. Einen Kontrast zum Romanauftakt im ersten Kapitel stellt das zweite dar, das hinab in die Konsumunterwelt des Gebäudes führt und die „glänzende“ Entwicklung angesichts der „tödlichen Vergangenheit“ in ein anderes Licht rückt. Der Arbeitsort, ein Supermarkt knapp zehn Meter unter der Erde, lässt düstere Assoziationen entstehen, ein Mitarbeiter sinniert:

Es war, als lebte er in einem uralten Grab, umhüllt von ewiger Dunkelheit. Als man vor vier Jahren die Grube ausgehoben hatte, um im Kellergeschoß des *Future Dream*-Turms Raum für den Carrefour-Supermarkt zu schaffen, war man auf zahllose Särge und Skelette gestoßen. Während der Republikzeit hatte sich hier ein Friedhof befunden, erst in den 1950er Jahren war an gleicher Stelle ein Wohngebiet entstanden. [...] Wer weiß, die Seelen der vor vielen Jahren Verstorbenen versteckten sich womöglich hinter den Warenregalen, oder sie hatten in der Kleiderabteilung Besitz von einer Schaufensterpuppe genommen, und sobald es Mitternacht wurde, setzten sie sich lautlos in Bewegung, lächelten eigenartig und tauschten sich miteinander aus.¹¹⁶³

Die überlieferte Nachricht von den Gräbern, die sich einst am Ort des Einkaufs- und Hotelkomplexes befanden, legt nahe, dass das Fengshui nicht gut ist, das Unglück nahezu angezogen wird. Geologen haben – so findet man im Nachhinein heraus – außerdem berechnet, dass sich unterhalb des Gebäudes eine riesige Kaverne befindet. Ausgiebige Regenfälle haben den Boden zudem aufgeweicht und tragen schließlich entscheidend zu dem Zusammenbruch des Gebäudes bei. Als Hintergrund der Katastrophe werden an der Stelle die Vernichtung der natürlichen Lebensumgebung in China und die gewissenlose Ausbeutung der Ressourcen um jeden Preis thematisiert.¹¹⁶⁴ Sehr eindringlich, in atmosphärischer Dichte und einem hohen Maß an Kör-

1162 Es ist der überlebende Labrador „Churchill“, der zunächst für sich in Anspruch nimmt, im Besitz der alleinigen Wahrheit zu sein. Vgl. dazu Cai Jun 2012, S. 182.

1163 Ebd., S. 6.

1164 Vgl. dazu die Bemerkungen ebd., S. 104 f.

perlichkeit, das eindrucksvolle Szenen und Bilder hervorbringt, beschreibt Cai Jun in einzelnen kleinen Szenen Geschehnisse in den ersten Minuten und Stunden nach der Katastrophe. Wie Existenzen plötzlich ein Ende der grausamsten Art und Weise finden, wie auf einmal neue Beziehungen mit eben noch wildfremden Menschen entstehen, wie Freundschaften jäh ein Ende nehmen, verursacht durch das Unglück und die dadurch hervorgerufenen Folgen.

Der Verlust des Kontaktes mit der Außenwelt, die Abgeschlossenheit, das sicherlich nur vorübergehend sicherzustellende Weiter- und Überleben in einer kleinen Kapsel erwecken unter den Personen die Vorstellung, dass es sich bei ihnen um die letzten Überlebenden einer enormen globalen Katastrophe handelt. Aus dieser tröstlichen Selbstversicherung bezieht man für eine Weile die Kraft, um Strategien zum Weiterleben zu entwickeln. Man erlässt Regeln für das Zusammenleben, ordnet die Verteilung der Ressourcen, macht Vorschriften zur Hygiene usw. Es entsteht, so der Eindruck, etwas wie ein vorübergehendes Utopia. Die Gewissheit der Katastrophe und die Ungewissheit ihres Ausgangs bieten Spielräume für alle möglichen Formen von Verhalten, angefangen von Resignation über Kampfgeist bis hin zu einer bestimmten Form der Anpassung. Der Vorschlag etwa, keinen Gedanken mehr an eine Flucht zu verschwenden, sondern sich vor Ort einzurichten, beruht auf dem Gefühl, in dem vermeintlichen Grab eine gewisse Geborgenheit und Sicherheit zu erleben. Die Vorräte scheinen – wenigstens unmittelbar am Beginn der Katastrophe – noch unerschöpflich. Eine Rettung in biblischen Dimensionen? Cai Jun setzt das versunkene Gebäude gleich mit der Arche Noah und greift den Bibel-Bezug auch sonst immer wieder auf.¹¹⁶⁵

Exakt eine Woche ist vergangen, an der Erdoberfläche haben die Rettungsarbeiten begonnen, es ist gelungen, eine Reihe von Überlebenden zu finden, die dann der Obhut der Ärzte übergeben werden. Da sich die Anzeichen auf Mord und Gewalt unter den Eingeschlossenen mehren, beauftragt man den Polizeibeamten Ye Xiao mit den Ermittlungen. Bald spürt er, dass sich hinter den höflichen, doch widersprüchlichen Auskünften der Befragten noch eine andere Wahrheit verbirgt und dass jedenfalls am Tage des vermuteten Weltendes moralische Regeln außer Kraft gesetzt wurden. Eine „Logik“, die den Grund des Überlebens klarmacht, scheint es zwar nicht zu geben, doch sind gerade die Lügen gegenüber dem Polizisten das, was die Gruppe der Überlebenden miteinander verbindet. Sie leben in der Sicherheit, dass

[...] die grausamen Dinge, die sich unter der Erde abgespielt haben, niemals bekannt werden dürfen. Einerseits, weil die Toten kein Zeugnis mehr ablegen können, andererseits, weil niemand bereit sein wird, die Geheimnisse preiszugeben. All dies wird nur bei uns wenigen aufbewahrt, wir werden dieses Wissen mit ins Grab nehmen. Ich lebe noch, aber in Wahrheit bin ich schon ein Toter.¹¹⁶⁶

1165 Vgl. ebd., S. 92. Zum Auftakt des zweiten größeren Abschnitts, der die Überschrift „Luo-shengmen“ trägt, womit auf den japanischen Begriff für das *Rashōmon*-Tor als Symbol für moralischen Zerfall in Notzeiten und endzeitliche Stimmung hingewiesen wird, findet sich ein Auszug aus dem Matthäus-Evangelium, ein Stück weiter ist vom Osterfest die Rede.

1166 Ebd., S. 280.

Die Aussagen der Überlebenden werden für den Leser ergänzt durch Schilderungen von Opfern aus dem Jenseits, womit der Roman eine ganz eigene multiperspektivische und überrealistische Note erhält und den immer wieder erörterten Begriffen der „Wahrheit“ und der „Werte“ eine tiefere Bedeutung verleiht. In der Annahme, Zeugin des bevorstehenden Weltendes geworden zu sein, legt sich eine der ersten Erzählerinnen namens A Xiang bei ihren Jenseits-Schilderungen keine Beschränkungen mehr auf. Sie berichtet von der eigenen Verlogenheit und Herzlosigkeit, als sie – das Ende vor Augen – jeden Anstand und moralischen Halt verlor. Einer unmittelbar nach dem Ausbruch des Unglücks verschütteten Frau, die sich vor wenigen Augenblicken noch überlegen aufspielte, erklärte sie rundheraus, sie ihrem Schicksal zu überlassen und sie nicht zu retten. Werte sind während der Zeit unter der Erde fragwürdig geworden. Was nutzt der größte materielle Reichtum in der Zeit grausamer Gefangenschaft wie jener, die sie nach dem Absinken des Hochhauses durchmachen? „Am wertlosesten waren am Tage des Weltuntergangs Dinge wie Geld“,¹¹⁶⁷ so heißt es an einer Stelle in sarkastischem Ton. Zum Mord ist es nur ein kleiner Schritt, sei es, dass man jemanden zum eigenen Schutz umbringt oder einem schwer verletzten Menschen, der darum bittet, zum erlösenden Tod verhilft. Schnell setzt eine Gewöhnung an das Töten ein, vor sich selbst gerechtfertigt durch die eigenmächtige Entscheidung der Täterin A Xiang über Leben und Tod sowie über „Wert“ und „Unwert“ des Lebens. Ihrem dritten Opfer (einer durch Wunden an Gesicht und Körper entstellten Frau, mit der keine Verständigung möglich ist) streitet A Xiang jedweden Wunsch ab, weiterzuleben. A Xiang begibt sich in einen stillen Dialog mit ihrem Opfer, an dessen Schluss die grotesk anmutende Sehnsucht nach dem eigenen Überleben, Glück und Liebe aufkeimt:

Ich setzte das Messer an ihre Brust, spürte ihren Herzschlag, langsam kam sie zu sich. Ich weiß nicht, wo Du zur Welt gekommen bist, ob Deine Eltern Dich lieben. Mir ist unbekannt, ob Du reich oder arm bist, in welche Männer Du Dich verliebt hast und von welcher Sorte Männer Du womöglich geliebt worden bist. Keine Ahnung, ob Du verheiratet bist und ob Du Kinder hast. Noch viel weniger weiß ich, ob Du leben oder sterben möchtest. Ich möchte Dir nur noch eines sagen: „Auf Wiedersehen!“ Mit diesen Worten stieß ich ihr das spitze Messer in die Brust. Ein Schwall Blut spritzte mir ins Gesicht, doch Blut rief bei mir schon keine Reaktionen mehr hervor, ich war wie taub. Sie gab keinen Laut von sich, nur ein Zucken fuhr durch ihren Leib, sie starb mit weit aufgerissenen Augen. In einem Akt des Mitleids und der Humanität drückte ich ihr die Augen zu in der Hoffnung, dass sie nicht hinabfahren würde in die Hölle. Mein dritter Mord also. Innerlich fühlte ich mich ganz ruhig, ganz ohne ein Bewusstsein von der eigenen Schuld. Im Gegenteil: Es kam mir so vor, als hätte ich dieser Leidenden zu ihrem Glück verholfen. [...] Es war immerhin möglich, dass ich das Weltenende überlebte, auch wenn alle übrigen Menschen hier um mich herum starben. Meine Hoffnung bestand darin, dass nur Du und ich übrig bleiben würden.¹¹⁶⁸

1167 Ebd., S. 195.

1168 Ebd., S. 199 f.

A Xiang ist nun nicht mehr zu stoppen, man spürt, wie die Mordlust in ihr wächst. Am Ende stirbt A Xiang durch einen Messerstich ihres heimlichen Geliebten.

Die auf interessante Art und Weise dialogisch abgefassten Darstellungen der einzelnen Figuren lassen also nichts unwidersprochen, es wird eine interessante Beziehung aufgebaut zwischen den erzählenden Figuren im Text und dem Leser. Die Figuren wenden sich – ohne jemanden namentlich anzureden – an den Leser, an die übrigen Figuren und schließlich auch an sich selbst. Der Satzsatz des einen Redners wird dabei zum Aufhänger für den nächsten. Der Roman hätte sicher noch an Komplexität gewonnen, wenn Cai Jun den Dialogcharakter noch verstärkt und Einschübe oder Zwischenbemerkungen indirekt Angesprochener berücksichtigt hätte. So stehen die Erlebnisschilderungen etwas starr nebeneinander.

Cai Juns *Wandlungen der Hölle* ist ein komplexer Roman voll verschiedener, miteinander verwirrender Diskurse. Mit der Weltuntergangsproblematik und dem „Katastrophenkurs“, die das ganze Buch durchziehen, scheint der Verfasser anknüpfen zu können an die Desaster in China nach 1949, an erster Stelle selbstverständlich die mehrjährige Hungersnot zum Ende der 1950er und zu Beginn der frühen 1960er, die zu Dutzenden von Millionen Toter führte und gesellschaftlich, politisch und literarisch bislang innerhalb Chinas nur zum Teil aufgearbeitet worden ist.¹¹⁶⁹ Darin eingebettet entwickelt sich ein interessanter Gewaltdiskurs – die Frage nämlich, mit welcher Entwicklung man in der Gesellschaft angesichts von knapper werdenden Ressourcen zu rechnen hat, eine auch für die Gegenwart sicherlich immer dringender werdende Frage. Werden Neid und Gier und vom Fortschrittsglauben gefördertes hemmungsloses Wachstum am Ende so gut wie zwangsläufig in eine Spirale der Gewalt münden? Und wie steht es da mit den Idealen einer „harmonischen Gesellschaft“, die man in China seit mehr als einem Jahrzehnt beschwört? Welche Rolle nimmt die traditionelle Philosophie Chinas dabei ein? Es ist nicht die Aufgabe des Verfassers von Horrorromanen, darauf eine konkrete Antwort zu geben, doch lässt sich am Beispiel von Cai Juns *Wandlungen der Hölle* ebenso wie von seinen anderen Romanen sagen, dass er sich nicht der in China zumindest in der großen Öffentlichkeit beschworenen Logik des Ausgleichs unterwirft, er beschönigt nichts, sondern präsentiert seine Sicht in den düstersten Farben. Es ist ein Leben in einer Scheinwelt, in der selbst die „starken“ staatlichen Autoritäten ins Wanken geraten. Am Ende steht auch der Kommissar Ye Xiao als zwiespältige Figur da, nämlich als ein Beamter, der eigene Interessen verfolgt, bestimmte Taten vertuscht, anstatt rigorose Aufklärung zu betreiben. Von den Verbrechen, die Ye Xiao vorgibt aufzuklären, wird keines geahndet, eine klare Lösung gibt es nicht, die Überlebenden werden von Ye Xiao per „Erlass“ allesamt für unschuldig erklärt.¹¹⁷⁰

Damit offenbart sich eine zutiefst zynische Sicht auf die Welt. Cai Jun gibt in seinem Roman *Wandlungen der Hölle* noch weit dezidierter als in seinen anderen Büchern dem pessimistischen Zeitgeist Raum, in dem von dem zumindest in den offiziellen Medien beschworenen Optimismus und der Zuversicht absolut nichts zu spüren ist. Anders auch als in den übrigen Werken Cai Juns, in denen zumindest die Vertreter der Staats-

1169 An dieser Stelle soll zum Thema der Vergangenheitsbewältigung nicht mehr gesagt werden, siehe dazu das Kapitel „Die Gegenwart der Vergangenheit“ in diesem Band.

1170 Vgl. Cai Jun 2012, S. 406.

gewalt einen positiven Eindruck hinterlassen und Züge von Heldentum offenbaren, fehlt dieses Element in *Wandlungen der Hölle* vollkommen. Ernüchternd ist ein Satz am Ende des Buches: „Wahre Hoffnungslosigkeit war nicht beschränkt auf die Menschen unter der Erdoberfläche.“¹¹⁷¹ Wenn aber nicht nur die aufgrund einer Katastrophe im Glauben an den Weltuntergang lebenden Menschen sich zu den abscheulichsten Taten hinreißen lassen und alle sichernden Bande in der Gesellschaft reißen, dann gilt *allgemein* und nicht nur für den Tag des vermeintlichen Untergangs, was eine Figur im Roman an einer Stelle sagt, nämlich: „[...] wir haben nur das Heute, es gibt kein Morgen [...]“¹¹⁷² alle Regeln sind aufgehoben und jeder macht, was er will. Cai Juns Buch ist durchaus nicht subversiv im Sinne eines ausdrücklichen und auf die Herausforderung oder gar die Konfrontation hinzielenden Diskurses. Es ist dieses am Ende vielleicht zu vage Bleibende, aufgrund dessen man ihm mit Fug und Recht vorwerfen könnte, er schreibe letztlich zu angepasst, bediene oberflächlich einen Zeitgeschmack, ohne sonderlich viel zu riskieren. Doch es gibt im Buch einen zum Nachdenken anregenden Gegendiskurs, wenn Cai Jun die Hölle nicht einfach im Jenseits belässt, sondern sie in die Realität zurückholt und anhand von bestimmten Sorgen und Ängsten veranschaulicht. Es sind nicht zuletzt scheinbar beiläufig in den Text eingeflochtene Hinweise auf alltägliche Ängste wie die Sorge um die eigene Lebensdauer aufgrund der Luftverschmutzung,¹¹⁷³ die das fühlbar Höllisch-Bedrohliche jenseits des von der Propaganda beschworenen Glücks verdeutlichen.

Cai Juns bislang letzter, im August 2014 erschienener Roman trägt den Titel *Voyeur für einhundertzwanzig Tage* 偷窺一百二十天, versehen mit dem englischen und womöglich eine künftige internationale Leserschaft ansprechenden Untertitel *The Tower of Black Swan*.¹¹⁷⁴ Man kann darin eine Art Gegenstück zu *Wandlungen der Hölle* sehen, denn *Voyeur* wendet sich von den Tiefen des untergegangenen Hochhauses hinauf zu den Spitzen der Wolkenkratzer. Die Opfer in *Voyeur* scheinen dem Himmel zwar näher zu sein, doch erleben sie nicht weniger Höllisches als in den *Wandlungen*. Das neue Werk fasst sich jedoch kürzer, der Hintergrund ist wieder eine komplizierte Beziehungsgeschichte im Umfeld moderner Großstädte, erste Stichworte, die die Atmosphäre beschreiben, zielen auf den Fluchtraum der Anonymität, Einsamkeit und die verschiedenen Identitäten, die Menschen in den zahlreichen neuen lokalen, sozialen und virtuellen Räumen der Metropolen unserer Zeit annehmen können. Vergebliche Liebe, unerfüllte Hoffnungen sind die komplizierten emotionalen Antriebe der Handlung, die sich auch in anderen Romanen Cai Juns finden. Das Thema des Buches – der voyeuristische Blick aus der Distanz auf das Leben anderer Menschen – erinnert ein wenig an Hitchcocks Film *Rear Window* aus dem Jahr 1954. Auch in der Anlage der Figuren in Roman und Film gibt es Parallelen. Der an den Rollstuhl gefesselte Fotograf Jeff in *Rear Window* weist Ähnlichkeiten mit dem tödlich erkrankten X in *Voyeur* auf.

1171 Ebd., S. 438.

1172 Ebd., S. 338.

1173 Vgl. ebd., S. 401.

1174 Vgl. Cai Jun 2014a. Unklar ist, ob die „Einhundertzwanzig Tage“ im Romantitel Zufall sind und Cai Jun als reine Zeitangabe dienten. Es drängen sich Assoziationen zu de Sades *Die 120 Tage von Sodom* bzw. zu der Verfilmung von Pasolini auf.

Ein Unterschied liegt allerdings darin, dass X wenigstens vorübergehend in den Verlauf der Ereignisse direkt und entscheidend eingreift, auch wenn er – im Gegensatz zur Filmfigur Jeff – im Großen und Ganzen ein konturloser Nerd bleibt. Versetzt in den zeitlichen Kontext der Gegenwart thematisiert Cai Jun in seinem Roman das, was wir weiter oben bereits in dem Beitrag über das Werk Mo Yans aus einem Zitat Lu Xuns über die chinesische „Beobachungskultur“ abgeleitet haben – eine (nicht notwendigerweise bedrohliche) Kultur des Ausspähens und Spionierens, verbunden mit den im Flüsterton weitergegebenen Erkenntnissen. Cai Juns Horrorvision bleibt freilich unterhalb der Schwelle zur Systemkritik und sozusagen im eher Privaten. Hätte er die staatlich verordnete Beobachtungspolitik thematisiert, wie sie etwa mit den überall in der Öffentlichkeit angebrachten Kameras zur Verkehrsüberwachung fassbar wird, so wäre aus *Voyeur* vermutlich leicht ein dystopisches Werk geworden. Der Roman kommt ohne diese Dimension aus, doch der aufgeschlossene Leser kann die systemkritische Ebene bei der Lektüre ohne Weiteres selber ergänzen. Die Horrorebene, die Cai Jun in *Voyeur* entwirft, hat zu tun mit dem Charakter des Städtischen und wird vielleicht nur richtig verständlich, wenn man „Stadt“ in China einmal selbst erlebt hat: In den geschlossenen Räumen der Betonburgen hausen soziales Desinteresse und Teilnahmslosigkeit; graue und hässliche Betonwände bis zum Horizont, brausender Großstadtlärm, verursacht vom Verkehr, der Mensch, unsichtbar bleibend, ein „Täter“ und „Verursacher“, aber nicht erkennbar als Individuum. Es ist diese Art von „System-Psyché“, die Cai Juns *Voyeur* zu einem durchaus beeindruckenden Werk macht.

Der Roman startet stark, die erste Szene in Übersetzung:

Es war der 22. Juni, Sommeranfang.

In den frühen Morgenstunden zur Zeit des Pflaumenregens in der Geister-Metropole [魔都]. Es regnete ununterbrochen.

Cui Shan stürzte hastig in ihre Wohnung, setzte sich auf die eiskalte Toilettenschüssel und pinkelte. Sechs Stunden lang hatte sie das unterdrücken müssen. Es war, als sei sie kurz vor dem Ertrinken gerettet worden, das erste Schnappen nach Luft. Zurück im Leben. Sie blickte auf ihr Bild im Spiegel der Toilette, eine junge Frau in seltsamer Pose, die Haare so gut wie nicht sichtbar, unter einem Haarnetz verborgen. Sie trug am ganzen Körper schwarz, schwarze Mütze, schwarze Stoffschuhe, umwickelt mit einer Schutzhülle. Einzige Ausnahme waren die weißen Handschuhe.

Erst als sie den schwarzen Rucksack öffnete, fiel ihr wieder ein, dass sie die Mordinstrumente am Tatort zurückgelassen hatte. An diesen Ort würde sie in diesem Leben mit Sicherheit nicht noch einmal zurückkehren.¹¹⁷⁵

Szenen, die zu Cui Shans Mord geführt haben, werden kurz geschildert, um sodann von ihren Erlebnissen auf dem Dach eines zwanzigstöckigen Hochhauses zu berichten. Es ist der Beginn eines Martyriums, in dessen Zusammenhänge sie selbst und der Leser erst nach und nach eingeweiht werden. Nach dem Erwachen aus einer zunächst unerklärten Bewusstlosigkeit findet sich Cui Shan an einem unbekannten und auf jeden

1175 Ebd., S. 1.

Fall sehr eigenartigen Ort wieder – auf dem nach allen Seiten hin abgeschlossenen und nur nach oben, zum Himmel hin, offenen Dach eines Hochhauses. Sie sieht über den Rand der das Dach abschließenden Mauer – so wird im Laufe der Erzählung klar – nur Teile anderer Hochhäuser, doch kann sie sich der Außenwelt weder durch Rufe noch sonst irgendwie verständlich machen. Sie hört in der Tiefe das Branden des Verkehrs, doch gibt es keinerlei Koordinaten oder Hinweise, mit deren Hilfe sie sicher feststellen könnte, wo genau sie sich befindet. Allerdings setzt bei Cui Shan in dieser zweifelsohne bedrohlichen Lage etwas sofort ein – ihr Überlebensinstinkt. Auch wenn sie auf den Papierschwalben, die sie ab und zu über die Mauer wirft, nur vage Hinweise über ihren Aufenthaltsort geben kann, so geht doch die Hoffnung, mit diesen zweifelhaften Botschaften irgend jemandes Aufmerksamkeit zu erlangen, nie verloren. Erst später wird Cui Shan erfahren, dass zumindest ein Teil der Papierschwalben von ihrem monatelangen Bewacher auf dem Gelände unterhalb des Gebäudes aufgesammelt worden ist.

Geraume Zeit hat es den Anschein, als ob jemand versucht habe, Cui Shan an diesem nur schwer zugänglichen Ort abzuwerfen und sie dort auf grausame Weise zu Tode kommen zu lassen. Denn Cui Shan lebt unter freiem Himmel mit buchstäblich nichts, mit Tau und Ungeziefer löscht sie Durst und Hunger. Körperlichkeit und Sinnlichkeit werden zu bestimmenden Größen, alles nimmt eine neue Bedeutung an für Cui Shan, und sie beginnt zu fantasieren, etwa darüber, was sie täte, wenn sie mit der Hilfe des Schwans – dem Logo der Swarowski-Kette um ihren Hals – hinaus in die Freiheit fliegen oder auf dem Weg wenigstens eine Botschaft absetzen könnte. Am zehnten Tag geschieht etwas Seltsames: Ein Mann stürzt von der Mauer ihres Gefängnisses, prallt auf den Betonboden neben ihr und ist sofort tot. Die Hoffnung, in den Taschen seiner Kleidung ein Handy zu finden, bleibt vergeblich. Sorgen über die Entsorgung der verwesenden Leiche machen ihr zu schaffen, wobei man erste Einblicke in die schwierige Gefühlswelt der Protagonistin erhält („Der Tod dieses Menschen hatte für Cui Shan keinerlei Bedeutung. [...] Ein Schauer überfiel Cui Shan bei dem Gedanken, die Nächte über die Zeit des Sommers hinweg an der Seite einer halb verfaulten Leiche zu verbringen“).¹¹⁷⁶

Der Tote gibt genug Rätsel auf, doch setzt der schockierende Anblick auch die Erinnerung in Gang. Cui Shan gelingt es, sich wichtige Ereignisse aus der Vergangenheit wieder ins Gedächtnis zu rufen, die Szenen aus der Kindheit besitzen etwas Düsteres.¹¹⁷⁷ Als geraume Zeit später von einer Drohne ein Beutel mit einem Zettel und der Frage „Wer bist du?“ abgeworfen wird, ahnt Cui Shan, dass sich offenbar jemand in einem der benachbarten Hochhäuser aufhält, der sie beobachtet, und dass sie dieser Person nicht ganz gleichgültig ist. Es setzt nun eine eigenartige Kommunikation ein, in deren Verlauf der Leser auch mehr über Cui Shan und die Umstände erfährt, die sie in diese Lage gebracht haben. Auf dem komplizierten Lieferweg werden Cui Shan zudem auch Dinge gebracht, um die sie vorher gebeten hat. Nur bei dem Wunsch Cui Shans, schnell freigelassen zu werden, hält sich die Person, die die Drohne steuert, zurück.

1176 Ebd., S. 19.

1177 Erst später wird klar, dass Cui Shans Aufenthalt auf dem Dach mit dem tödlichen Konflikt zwischen ihren Eltern und dem Mordanschlag ihrer Mutter auf den Vater zu tun hat. Vgl. ebd., S. 120 f.

Überhaupt ist die ganze Kommunikation einseitig. Während Cui Shan aufgefordert wird, umfassend über ihr Leben Auskunft zu geben, und dazu ausführliche Rekorderaufzeichnungen vornimmt oder aber ihre Gedanken dem Leser mitgeteilt werden, bleibt der Empfänger dieser Nachrichten eine namenlose Figur im Dunkeln. Dass er seinerseits nicht untätig gewesen ist, sondern selber Recherchen über Cui Shans Leben angestellt hat, zeigt er immer wieder mittels zugesandter Nachrichten oder Filmaufnahmen. Hinter diesem Verhalten taucht das Bild eines machtsüchtigen Psychopathen auf, der jede Kleinigkeit kontrollieren möchte, ohne selber etwas von sich preiszugeben. Jedenfalls hat das Verhalten der Person etwas Widersprüchliches. Der Unbekannte ist grausam und hilfsbereit, interessiert und distanziert, neugierig und abweisend zur gleichen Zeit. Jeder Widerstand, den Cui Shan zu zeigen wagt, wird sofort mit einer bestimmten Form von „Liebesentzug“ geahndet. Die Lüge ist ein entscheidender Faktor in ihrem Leben, wie Cui Shan selbst zugibt („Mit der Zeit wurde mir das Lügen zur zweiten Natur, und es überkam mich ein Unwohlsein am ganzen Körper, wenn ich einen Tag lang nicht gelogen hatte. In meiner Vorstellung kam es mir so vor, als sei das, was ich gelogen hatte, die reine Wahrheit“).¹¹⁷⁸ Dazu wartet „Mr. X“ (eine Bezeichnung, die Cui Shan dem Unbekannten verliehen hat, nachdem sie auf einer der zugesandten Tonaufnahmen seine Stimme gehört hat und weiß, dass es sich um einen Mann handelt, wobei sie auch Vermutungen über sein Alter anstellt) mit bestürzenden Details aus ihrem Leben auf und konfrontiert sie mit bohrenden Fragen über ihr Vorleben sowie die mysteriösen Todesfälle in ihrem familiären Umfeld.

Am neunzigsten Tag ihres Aufenthaltes erhält Cui Shan ein Handy, mit dem aber keine Verbindung zur Außenwelt aufgenommen werden kann. Vielmehr enthält der Speicher einen kurzen Videoclip, der Lin Zisui, Cui Shans ehemaligen Lebenspartner, zeigt. Der Videoclip verwirrt Cui Shan zunächst, denn sie war – man erinnere sich an die Auftaktszene des Romans – davon ausgegangen, Lin nach einer Auseinandersetzung mit einer Vase erschlagen zu haben. Allerdings gibt nichts darüber Aufschluss, wann die Aufnahme gemacht worden ist. Somit ist nicht zu klären, ob die Bilder vor oder nach dem vermeintlich tödlichen Streit aufgenommen worden sind. Aus den unkommentierten Bildern muss sich Cui Shan eine eigene Geschichte konstruieren. Bei der Suche auf dem Speicher des iPhones stößt Cui Shan auf weitere Fotos von sich, die mit bestürzender, ja peinlicher Deutlichkeit körperliche Details preisgeben („Sie kam sich vor wie ein Stück Vieh, auf dessen Rücken man einen Stempel angebracht hatte und das darauf wartete, zur Schlachtbank geführt zu werden“).¹¹⁷⁹ Daraus wird für Cui Shan deutlich, dass X die Szenen unmöglich von seinem Versteck aus gemacht haben kann, und sie folgert, dass er sich nachts an ihre Seite geschlichen hat.¹¹⁸⁰

Cui Shans Nacktheit und Blöße haben etwas Beklemmendes, es scheint fast kein Detail mehr aus ihrem Leben zu geben, das der sie beobachtenden Person entgangen ist. Eine totale Kontrolle, der sie sich, eingesperrt auf der Dachterrasse, nicht entziehen kann. Der offene Himmel über ihr ist nur so etwas wie die Illusion der Freiheit. Dimensionen vom Schicksal eines modernen Menschen, der sich frei wähnt und letz-

1178 Ebd., S. 36 f.

1179 Ebd., S. 60.

1180 Vgl. ebd., S. 71.

ten Endes doch weiterhin an Grenzen stößt, Beschränkungen unterliegt, werden in Cai Juns Buch deutlich. Formuliert wird aber noch mehr: das Erdrückende der medial bis ins kleinste Detail hinein zu entschlüsselnden Intimität; die dramatische Fremde und Unpersönlichkeit, die mit der freiwillig-unfreiwillig vorgenommenen Entblößung und „Veräußerung“ einhergeht. Wie sich einer Vermutung noch entziehen, die sich durch die Zusammenfügung lückenlos präsentierter Bilder ergibt? Die genau recherchierten Angaben des X erinnern an einen Steckbrief und lassen Cui Shan kaum mehr Raum für eine eigene Geschichte.¹¹⁸¹ Cai Juns Roman *Voyeur* handelt von einer ganz eigenartigen Form der Angst und des Horrors, die entstehen, wenn sich die Einsamkeit, die Sehnsucht nach der Freiheit und das Gefühl, einer ständigen Kontrolle unterworfen zu sein, miteinander verbinden. Was eben noch verdrängt worden ist, taucht nun aus der Erinnerung wieder auf, ein Prozess setzt ein, dem man sich nicht entziehen kann („Die Erinnerungen fließen ununterbrochen gleich dem Wasser eines defekten Wasserhahns. Ihr gleichmäßiger Strom verschafft den schmerzenden Nerven hinter den Augen Linderung“).¹¹⁸²

In der Selbstwahrnehmung Cui Shans, die in ihren Bericht an X zum Ausdruck kommt, teilt sich ein hohes Maß von Verblendung, Anmaßung und Größenwahn mit (an einer Stelle entwirft Cui Shan im Rausch ihrer eigenen Gefühle und der vermeintlichen Güte von sich das Bild einer Heiligen: „Als ich im Fensterglas die Spiegelung meines Gesichts mit der weißen Haut sah, fühlte ich mich wie die Heilige Jungfrau Maria, eine Gloriole schien mein Haupt zu umkränzen – unmöglich, dass ich eine Mörderin war, nicht wahr?“¹¹⁸³). Cui wird damit zu einem Spiegel der Person X, von der sie auf so grausame Art und Weise abhängig ist. Ein Vorgang der inneren Erkenntnis, geschweige denn ein Läuterungsprozess kommt damit jedoch nicht in Gang. Allerdings es ist aufschlussreich, wie luzide und klar Cai Jun seine Heldin schildert.

Am 119. Tag des Aufenthalts auf der Gebäudespitze erhält Cui Shan eine weitere Voice-Message von X, in der dieser die Geschichte von Babylon erzählt. Die Hängenden Gärten der Semiramis werden erwähnt, die – so die Assoziation an der Stelle – wohl dem Dachgarten der Cui Shan ähnelten. Sie spürt etwas vom Niedergang, der sich in der Fabel andeutet. Die Umgebung und Atmosphäre, in der sie lebt, scheinen das zu bestätigen („Als sie an diesem Morgen – umgeben von Smog – wach wurde [...]“).¹¹⁸⁴ Was Cui Shan in dem Moment nicht ahnt (und was auch der Leser erst im weiteren Verlauf der Erzählung erfährt), ist, dass die Erzählung vom Niedergang Babylons eine Anspielung auf den körperlichen Zustand von X darstellt. Mit dem bevorstehenden Niedergang eröffnet sich gleichzeitig eine Option für die Rückkehr Cui Shans in die Freiheit, von X symbolisch überhöht mit dem Hinweis auf „Sodom“. Seines eigenen Verfalls gewahr, sendet X der Cui Shan am vorletzten Aufenthaltstag auf dem Dach einen Pass, auf dem in englischer Sprache „Republic of Sodoma“ angegeben ist. Sie findet ihr Passbild, ein ihr fremder Name steht als Inhaberin im Pass, Geburtstag und Herkunftsort sind ebenfalls beide falsch. Eine neue, noch ungelebte Identität tut sich

1181 Vgl. ebd., S. 60.

1182 Ebd., S. 69.

1183 Ebd., S. 79 f.

1184 Ebd., S. 123.

auf; was Cui Shan nicht weiß (und nicht erfahren wird): Auch die von X vermeintlich verliehene neue Identität ist eine falsche. Es wird keine Rückkehr in die „Freiheit“, sondern in den Untergang angekündigt.

Realität, Traum und visionär implizierte Wirklichkeit verschwimmen miteinander, es entsteht eine Welt der unsicheren Wirklichkeit. Auch in *Voyeur* taucht bei Cai Jun – wenn auch in abgewandelter Form – das Motiv der Endzeit auf, in dem sich für den Umgang der Menschen und dem Umgang mit Gewissheit und Wahrheit neue Möglichkeiten und Herausforderungen ergeben. Im Besitz des neuen Ausweises hört Cui Shan nach ihrer unerwarteten Befreiung auf zu existieren, denn sie nimmt den Namen der Person an, auf deren Name der Pass ausgestellt ist. In der Entwicklung einer neuen Identität findet Cui Shan selbst Spaß am Voyeurismus:

Sie ging zurück an das Fenster von X und richtete das Fernrohr, das sich in Brusthöhe von ihr befand, auf den Volkspark. Voyeurismus war etwas Wunderbares, man konnte – sofern man sich ein wenig anstrengte bei der Beobachtung – allerlei Geheimnisse von anderen Menschen entdecken.¹¹⁸⁵

Nicht ahnend, was ihr als „Bürgerin von Sodom“ bevorsteht, vertieft sich Cui Shan vor dem Aufbruch in ihre „Heimat“ in die Lektüre der tagebuchartigen Aufzeichnungen von X, den sie kurz vor seinem Tod noch kennengelernt hat. Man erfährt etwas von seiner tödlichen Alzheimererkrankung und den einhundertzwanzig Tagen, die der Arzt ihm als Lebenserwartung prognostizierte. X beschließt, seinen Selbstmord zu verschieben. In die Reflexionen über seine Herkunft und seine Zeit in der Schule, die bei ihm das Gefühl hinterlassen haben, ein Außenseiter, ein Sonderling und ein Nichts zu sein, dem niemand Aufmerksamkeit schenkt, mischt sich mit der Zeit Sorge und Anteilnahme am Schicksal der jungen Frau auf dem Dach, deren lebensbedrohliche Lage X nach kurzer Zeit klar geworden ist. Doch Cui Shan wird mehr für ihn, sie belebt seine karge Welt, denn über lange Zeit hinweg hat er nur mittels des Fernrohrs einen freilich immer auch nur einseitig bleibenden Kontakt zu den Menschen „dort draußen“ gehalten. Im Angesicht des bevorstehenden eigenen Todes bringt Cui Shan neues Leben:

In der Dunkelheit fiel Lichterglanz auf ihr Gesicht, es sah faszinierend aus. Bevor ich ihr begegnet war, war das Fernrohr mein einziger Freund gewesen. Das Fernrohr war für mich wie zwei Beine, Augen und Mund gewesen. Mit seiner Hilfe musste ich nicht selber zahllosen Menschen gegenübertreten. Mit dem Fernrohr wurde die Welt wirklich riesig, man konnte ohne jeden Skrupel sehen, wie die Menschen arbeiteten, aßen, fernsahen, mit dem Computer spielten, mit dem Handy telefonierten und schliefen. Die Menschen schliefen alleine, zu zweit oder zu mehreren; manchmal lachten sie und manchmal weinten sie; manchmal waren sie voller Hoffnung gegenüber dem Himmel, manchmal voller Abscheu und Hass. Wenn ich mich selber unter diese Menschen begeben sollte, und selbst für den Fall, dass ich ihnen vis à vis gegenüberstünde und wir die ganze Zeit zusammen verbrächten, so würde dies vermutlich absolut folgenlos bleiben. Die Stadt durch

1185 Vgl. zu der Passage ebd., S. 191 f.

das Fernrohr zu betrachten anstatt mit den eigenen Augen, verleiht dem Schauen mehr Reichtum, macht es wirklicher. [...] Ich schließe die Augen und träume die ganze Nacht über von der Frau auf der Spitze des Turms.¹¹⁸⁶

Es macht einen Unterschied, ob man nur als außenstehender Beobachter per Blick durch das Fernrohr am Leben der Beobachteten teilhat oder ob man angesichts der Notlage eines Menschen Anteilnahme empfindet, Hilfe leisten möchte und zu einem echten sozialen Wesen reift. Cui Shan ist aufgrund ihrer verzweifelten Lage nicht nur „Objekt“, sie wird für X zu einem Gegenüber. Indem er am Fernrohr steht und – wie er meint – alles von Cui Shan sieht, vergisst X sogar seine eigene Krankheit. Er steigert sich in ein Hochgefühl hinein, wobei ihm nicht klar ist, ob dies mit seiner Alzheimerkrankheit oder dem Akt des Voyeurismus zu tun hat. X und der Leser spüren ein inneres Reifen, ein Wachstum, ohne dass freilich der Sprung zum echten „Gutsein“ gelingt. Der Versager X, ein Nichts und Niemand, setzt sich nicht aus Güte und Menschenfreundlichkeit für Cui Shan ein, zum eigenen Gutsein ist er dauerhaft auf Cui Shans Abhängigkeit ihm gegenüber angewiesen. Sonst hätte er – Cui wirft ihm das ja im Laufe der Zeit selber vor – ihr ohne Wenn und Aber sofort beigestanden und sich für ihre Befreiung eingesetzt. Am Schluss – das eigene Ende vor Augen – siegt eine zwielichtige Verantwortung, X hat seinen kleinen Traum von der Allmacht ausgeträumt. Das innere Wachstum, seine Reifung, bleiben relativ und unvollständig, er hat schließlich nur eine besondere Art von perverser Lust befriedigt und zaudert, da er Cui Shans Dankbarkeit nicht sicher sein kann.¹¹⁸⁷ Mit der Zeit entsteht so ein interessantes Psychogramm von X. Sein Verhalten hat etwas Autistisch-Vorsichtiges, Tastendes und Scheues. Der Eintritt in einen Dialog – die Gespräche werden auf kleinen Rekorden aufgenommen – versetzt X in Euphorie, er teilt ihr mit, wie sehr er ihre weiche, sinnliche Stimme mag. Im Tagebuch hält er fest, wie sehr es ihn befremdet, Informationen von Cui Shan selbst über ihr Leben nur stückchenweise – „herausgepresst wie Zahnpasta“ – zu bekommen, weiß er doch angesichts seiner Recherchen (oder glaubt das zumindest), schon eine Menge über sie. X will allerdings für das, was er gegenüber Cui Shan empfindet, die Sicherheit, nicht angelogen zu werden. Da er kein Vertrauen zu den Menschen besitzt, kann er diese Sicherheit nur auf der Grundlage von Nachprüfungen bekommen, und dazu muss er sich unter die Menschen begeben, eine Qual für den Autisten („Ich hatte das erste Mal direkt mit so vielen Menschen zu tun. Diese furchteinflößenden, seltsamen Menschen, deren Atem mir in das Gesicht blies und die mich mit ihren kalten, abschätzigen und durchtriebenen Blicken maßen“).¹¹⁸⁸

Die Nähe, die X sucht und – einseitig – herstellt, verhilft ihm zu neuen sinnlichen Erfahrungen, doch besitzt das Verhalten auch etwas Drohendes. X demonstriert Macht und lebt Sehnsucht gleichzeitig aus, wie er Cui Shan in dem nachgelassenen Tagebuch gesteht, wo er über nächtliche Besuche an ihrer Seite berichtet und um Verzeihung bittet („Der Geruch von Frauen. Verzeih mir, ich bin kein Monster“).¹¹⁸⁹

1186 Ebd., S. 213 f.

1187 Vgl. dazu ebd., S. 214.

1188 Ebd., S. 218.

1189 Vgl. ebd., S. 219.

Doch am Ende wird klar, dass auch Cui Shan nicht die ist, für die man sie gehalten hat. Am schockierendsten ist ihr Geständnis, mehrere Morde begangen zu haben. In dem festen Glauben, alsbald den Flug in eine andere Welt antreten zu können, trifft Cui Shan mit X eine Verabredung in der Hölle. Zum Verhängnis werden ihr auf den letzten Metern ihre Erscheinung und Ausstattung. In Shanghai würde man darum nichts geben, doch in der ärmlichen dörflichen Umgebung ihrer Heimat, die Cui Shan dabei ist zu verlassen, ist sie eine auffällige Frau. Der vermeintliche Reichtum, den ihre Aufmachung ausstrahlt – die meisten „Markenartikel“ sind gefälschte Billigware – zieht einen jungen Dieb an, der in der Dunkelheit zudem fälschlich dem Glauben verfällt, die blinkenden Kopfhörer von Cui Shan seien diamantene Ohringe. Als er Cui Shan überfällt und sie sich zur Wehr setzt, ersticht er sie. Niemand von den aufgeregt zu den Gleisen eilenden Reisenden achtet auf die Leiche der jungen Frau im Schnee, während der Zug in den Bahnhof rollt.

14.6 Fazit

Wie viel Raum – um die zu Beginn dieses Kapitels gestellt Frage noch einmal aufzugreifen – hat also die Horrorliteratur in China? Die Spielräume, die es gibt und in denen sich Schriftsteller dieser Gattung zu bewegen haben, dürften klar geworden sein. Auch beim Horror zeigt sich, dass den freien und unbeschwerten Entwürfen angesichts des in China weiterhin herrschenden Totalitarismus Grenzen gesetzt sind. Es ist fraglos schwierig für die Schriftsteller dieser Gattung, die richtige Balance zwischen den beim Leser hervorzurufenden Gefühlen und den Richtlinien des Propagandaapparats zu finden. *Der chinesische Horrormoman der Gegenwart* dürfte vermutlich noch nicht geschrieben sein. Man muss allerdings – zumal als nicht jünger werdender Leser, für den vor der Beschäftigung mit den Werken Cai Juns die Bücher von Stephen King eine literarische *No-go*-Area darstellten – fairerweise sagen, dass Cai Jun und seine Kollegen in China durchaus ihr Publikum haben. Junge Leser, die in den 1980er- und 1990er-Jahren zur Welt gekommen sind und auf deren Bedürfnisse die Campus-bezogenen Bücher zurechtgeschnitten worden sind, sprechen mit einem Leuchten in den Augen, wenn sie über ihre Lektüreerfahrungen mit *Die 19. Ebene der Hölle* erzählen.

Auf Cai Juns zahlreiche weitere Publikationen umfassendes Werk konnte ich nur mit einer kleinen Übersicht aufmerksam machen. Da der Horror im Zentrum der Beschäftigung gestanden hat, blieben durchaus interessante Fragen, die Cai in seinen Romanen ebenfalls anspricht, unberücksichtigt. So wäre es sicher ein fruchtbares Unterfangen, wenn man der Frage nach dem Stellenwert der Musik nachginge – in *Voyeur* spielt sie eine zentrale Rolle. Der erkennbare Fleiß, mit dem sich Cai seiner Karriere widmet, und seine verschiedentlich zum Ausdruck gebrachte Leidenschaft sowie das Bekenntnis, „ein Leben für die Literatur“ führen zu wollen,¹¹⁹⁰ lassen, abgesehen

1190 Vgl. dazu u. a. den Text „Wer hat den Fluss der Zeit getötet“ 是谁谋杀了我们的似水年华, in: Cai Jun 2015, S. 76–81. Das Buch bildet eine Sammlung mit einzelnen Betrachtungen, Nachbemerkenungen zu eigenen Büchern etc. In dem hier erwähnten Text erzählt Cai über

von allem anderen, ganz gewiss eines zu – den Raum für Hoffnung. Ob sich Cai Juns vor einigen Jahren in einem Interview geäußelter Wunsch erfüllt, dass endlich Schluss sein möge mit dem Missverständnis, Horrorkliteratur sei Schundliteratur und dass der Horror es künftig auch schaffen werde, in den Literaturkanon aufgenommen zu werden, liegt nicht zuletzt auch an ihm.¹¹⁹¹

die Arbeit, die er verrichtete, bevor er professioneller Schriftsteller wurde. So war er in der ihm 2002 zugewiesenen Arbeitseinheit – es handelte sich offenbar um einen Verlag – damit beauftragt, Unternehmensgeschichten zusammenzustellen und Jahrbücher anzufertigen. Nebenher betätigte er sich als Schriftsteller und verdiente ab 2005 mehr als Autor denn als Mitarbeiter im Unternehmen, blieb aber dennoch weiter dort tätig. Erst 2007 nahm er Abschied von seinem Arbeitgeber und gründete eine eigene Firma, die u. a. eine Zeitschrift herausgab.

¹¹⁹¹ Zu dem Interviewtext von 2013 siehe online: www.chinawriter.com.cn/news/2013/2013-08-22/171745.html, eingesehen am 13.1.2015.

15 Die Gegenwart der Vergangenheit. Literatur der Beschäftigung mit der Vergangenheit und Yan Liankes *Vier Bücher*

Mit dem letzten Abschnitt dieses Buches soll versucht werden, eine Brücke zurück zum Anfang schlagen. Das erste Literaturkapitel beschäftigte sich mit dem gesteuerten Vergessen am Beispiel von Ma Jians Roman *Beijing Coma*, in dem es um die literarische Aufarbeitung des Massakers vom 4. Juni 1989 geht. Wie aktuell die Problematik der verordneten Amnesie in diesem Zusammenhang weiterhin ist, hat Louisa Lim, die ehemalige Korrespondentin der BBC in Peking, in dem 2014 erschienenen Buch *The People's Republic of Amnesia* verdeutlicht, in dem auf der Grundlage von Gesprächen und Interviews mit ehemaligen Soldaten, Studentenführern, Politikern und Hinterbliebenen auf die Nachwirkungen der Ereignisse auf dem Tian'anmen in Peking im Frühjahr 1989 eingegangen wird.¹¹⁹² Es gibt aber in der Geschichte der VR China nach 1949 noch eine Anzahl weiterer Ereignisse, die aufgrund der zunehmenden zeitlichen Distanz noch viel stärker vom Vergessen bedroht sind. Welche Möglichkeiten der Literatur zur Verfügung stehen, ein Bild von der Vergangenheit zu bewahren, soll Thema dieses Abschnitts sein.

15.1 Vergangenheit, Gedächtnis und Erinnerung

Zwischen den im privaten Raum von Zeitzeugen gelegentlich geäußerten Sorgen, Ängsten und Nöten und dem im amtlich-öffentlichen Raum präsentierten Bild der Vergangenheit gibt es in China weiterhin eine große Diskrepanz. Bevor ich also auf die Leistungen der Literatur bei ihrer Beschäftigung mit der Vergangenheit eingehe, zunächst einführend wieder in knapper Form eine Reihe von grundsätzlichen methodischen und terminologischen Überlegungen, wie sie in den Kulturwissenschaften zu dem Thema entwickelt worden sind.¹¹⁹³ Einiges wird sich auch für die Diskussion der Literatur in China fruchtbar machen lassen.

1192 Vgl. Lim 2014. So zutreffend die Feststellungen von Lim größtenteils sind, wird man bezüglich der in Vergessenheit geratenen Vorgänge von 1989 stärker zu differenzieren haben. Beschränkungen der Informationsfreiheit in China gibt es ohne Zweifel, aber Reisen ins Ausland sind möglich, und wer will, der kann sich dort informieren. Man trifft – zumal bei jungen Leuten – auf beides: sowohl Apathie und Desinteresse als auch eine vermutlich gerade durch die Informationsknappheit und Bevormundung erwachte Neugier.

1193 Kulturwissenschaftliche Theorien des Gedächtnisses verstehen sich als „soziale, historische, philosophische, künstlerische usw. – Aspekte des Phänomens ‚Gedächtnis‘“ und grenzen sich somit von psychologischen oder neurologischen Beschreibungen von Erinnerungsprozessen ab. Vgl. Pethes 2008, S. 9.

Kulturwissenschaftlich wird zumindest im Deutschen zunächst von einer Unterscheidung zwischen dem Begriff „Erinnerung“ mit ihrem individuellen Träger und Nutzer und dem Begriff „Gedächtnis“ ausgegangen, welcher einerseits auf (externe) Speichermedien sowie auf deren kollektiven Abruf andererseits zielt.¹¹⁹⁴ Wenn sie als Machtinstrument eingesetzt wird, unterliegt Gedächtnisbildung mitunter einem „interessengesteuerten Selektionsprozess von Erinnerungskonstruktionen“ und ist dann eng mit dem Vergessen verknüpft.¹¹⁹⁵ Mündliche biografische Erinnerungen formen ein Generationengedächtnis, doch durch den Tod von Zeitzeugen beginnen Ereignisse im Laufe der Zeit aus dem Generationengedächtnis zu verschwinden. Sofern sich als bewahrenswert erachtete Inhalte in eine generationenübergreifend zugängliche Speicherstruktur überführen lassen, wird ein kulturelles Gedächtnis etabliert. Allgemein trifft zu, dass das kulturelle Gedächtnis all diejenigen Bezüge einer Gemeinschaft auf die Vergangenheit umfasst, „die sich diese Gemeinschaft in personenunabhängiger Form zur Verfügung hält“.¹¹⁹⁶ Dass aber vor allem mit der Konstruktion des kulturellen Gedächtnisses massive ideologische und politische Zielsetzungen verbunden sein können, werden wir weiter unten am Beispiel der bis heute heftigen Debatten in China über die Hungerkatastrophe zum Ende der 1950er-Jahre sehen. Wo also Vergangenheit „perspektiviert“ wird, um einer „gegenwärtigen Gruppenidentität“ eher gerecht zu werden als den Ansprüchen einer „historischen Objektivität“,¹¹⁹⁷ bleiben Fragen der „Wahrheit“ und „Moral“ vollkommen ausgeblendet. „Gedächtnis“ ist dann gemäß der Systemtheorie Luhmanns nur als gegenwärtiger Akt der Kommunikation zu beobachten.¹¹⁹⁸ Kommunikativ muss dann also jedes Mal neu entschieden werden, „ob Kommunikation sich auf Vergangenheit beziehen soll oder nicht, und wenn ja, auf welche“.¹¹⁹⁹ Es erfolgt eine systemgewünschte Verlagerung von „Gedächtnis“ ins Operative, wenn „Gedächtnis“ nicht mehr als „Speicher von Vergessenem, sondern als Operation des Unterscheidens von Erinnern und Vergessen“ verstanden wird, um mittels des Vergessens die „Selbstblockierung des Systems durch ein Gerinnen der Resultate früherer Beobachtungen“ zu verhindern.¹²⁰⁰ In diesem Sinne kann es also ein erlaubtes Vergessen geben,¹²⁰¹ hierfür bietet die aktuelle Praxis der Zensur in China den besten Beweis.

1194 Vgl. ebd., S. 10 f.

1195 Zitat unter Hinweis auf die Arbeiten von Maurice Halbwachs zum kollektiven Gedächtnis nach ebd., S. 57. Auf die sprachlich begründeten Nuancen, dem Vergessen „eine gewisse Wahrheit zuzubilligen“, geht Weinrich (1997, S. 16) ein.

1196 Pethes 2008, S. 64. Von dem Einfluss der Perspektive auf die Konstruktion von Erinnerungen (Sieger/Verlierer, Täter/Opfer) vgl. ausführlicher Assmann 2006.

1197 Vgl. zu den zitierten Punkten Pethes 2008, S. 72.

1198 Luhmann schreibt dem Gedächtnis unterschiedliche Funktionen zu, wobei die wichtigste ist, die Lernfähigkeit zu unterstützen. Vgl. Luhmann 1991, S. 504. Nicht zu unterschätzen ist freilich auch die systemtheoretisch positiv bewertete Funktion des Vergessens, die das Korrektiv einer durch Lernvorgänge komplexer werdenden Welt darstellt. Vgl. ebd., S. 448.

1199 Pethes 2008, S. 73 f.

1200 Vgl. ebd., S. 75.

1201 Vgl. Braun 2013, S. 33 f.

Als einer kulturellen Praxis bei der Gedächtnisbildung kommt nun Schriftlichkeit und Literatur eine zentrale Rolle zu. Die „Vielstimmigkeit“ romanhaften Erzählens, wie sie Bachtin ansprach, steht der „Intertextualität“ Kristevas gegenüber, wonach die Bedeutung eines Textes nicht auf ein einheitliches Sinnzentrum festzulegen ist.¹²⁰² Wir werden gerade bei Yan Lianke und seinem Roman *Vier Bücher* einen in der chinesischen Gegenwartsliteratur herausragenden Versuch kennenlernen, sich jenseits der Extreme des Verschweigens und der mittels Sprachformeln vorkonstruierten Vergangenheitsversion kreative Räume zu schaffen, die weder einen Anspruch auf Wahrheit erheben noch einfach relativieren. Zweifel an der Erinnerungsarbeit von Literatur und den ästhetischen Möglichkeiten mögen ihre Berechtigung haben. Fraglos stößt man an Grenzen, wenn es darum geht, die narrativen Gegebenheiten methodisch im Rahmen von Tatsachen, Erinnerungen, Berichten von Tätern und Opfern, Moral und Ästhetik deutlich zu machen und etwas wie eine „Poetik der Erinnerung“ zu definieren.¹²⁰³ Doch gerade wenn es um die Geschichte der Opfer der Geschichte geht und den „Verrat am Erlebten“, haben sicher jene Versuche ihre Berechtigung, die unternommen werden, um einen „impliziten Nachklang der Vergangenheit“ vernehmbar zu machen.¹²⁰⁴

Die Literatur ist wie Film und Kunst auch im Zusammenhang mit dem Thema Gedächtnis/Erinnerung zunächst einmal als ein besonderes Medium zu verstehen, mit dem bestimmte historische Stoffe aus dem Speicher- in das Funktionsgedächtnis überführt werden. Im Unterschied zur Politik sowie zur Soziologie und der Geschichtswissenschaft verfügt die Literatur über eine besondere Fähigkeit zur Behandlung und Ausdeutung der von ihr transportierten Stoffe. Die Erinnerung wird damit nicht einfach archiviert, sondern vielmehr funktionalisiert. Durch die Verknüpfung faktischer Zeugnisse mit künstlerischen Fiktionen lässt sich Geschichte nicht nur rekonstruieren, sondern geradezu inszenieren und wird damit zu einem Stoff des Nachdenkens und Neubedenkens.¹²⁰⁵ Mit der Konzentration auf *Nachwirkungen* von Geschichte bezieht sich Erinnerungsliteratur daher stärker auf die Gegenwart als auf die Vergangenheit.¹²⁰⁶ Die Ausgestaltung der Vergangenheit liegt damit weitgehend in der Macht der Vorstellungskraft eines Verfassers, auch kontrafaktische Szenarien zu entwerfen.¹²⁰⁷ Dass sich die kontrafaktische Erzählung gerade in der Literatur Chinas nach 1949 (abgesehen von seltenen Ausnahmen) so schwertat, hat mit der ideologisch motivierten Geschichtsauffassung zu tun. Schließlich „ist die Linke traditionell davon überzeugt, dass der Strom der Geschichte langfristig in eine für sie günstige Richtung fließe. Warum sollten linke

1202 Vgl. Pethes 2008, S. 101 f.

1203 Vgl. zu einem Versuch, eine derartige Poetik für die „deutsche Vergangenheit“ zu formulieren, Zangl 2009. Auch dort wird – wie vorhersehbar – eher ein aktueller Zustandsbericht gegeben und die Aufgabe der Schaffung einer derartigen Poetik der künftigen Literaturwissenschaft überlassen.

1204 Vgl. zu entsprechenden Positionen und Zitaten Pethes 2008, S. 148.

1205 Vgl. ebd., S. 9 f.

1206 Vgl. ebd., S. 10.

1207 Vgl. Evans 2014, S. 11.

Historiker dem nachtrauern, was in der Vergangenheit nicht geschehen ist, wenn ihnen ohnehin die Zukunft gehört?“¹²⁰⁸

Verantwortung in der Erfindungsfreiheit der Literatur und Glaubwürdigkeit des literarischen Gedächtnisses sind freilich nur dann in gewissem Maße zu gewährleisten, wenn Auskunft darüber gegeben wird, wie erinnert worden ist.¹²⁰⁹ Die Freude, Auskunft zu geben über konsultierte Quellen und Belegbarkeit der (re)konstruierten historischen „Atmosphäre“ sind letzten Endes aber immer noch kein Garant für literarische Güte, wie man, mit Verlaub, recht gut an Martin Amis’ *The Zone of Interest* sieht, der eine Liebesgeschichte innerhalb eines Konzentrationslagers der Nazis ansiedelt.¹²¹⁰ Weit entscheidender dürfte vielmehr sein, dass mit der Inszenierung von Vergangenheit durch die Literatur künstlerische Struktur und Ästhetik einen entscheidenden Stellenwert gewinnen. Herta Müller hat anhand ihres eigenen und des Werk-Schicksals ihres Freundes Oskar Pastior diesen Vorgang des literarischen Abgleichens von Biografisch-Dokumentarischem und Literarisch-Poetischem mittels der „Sprachakrobatik“ zuletzt auf wunderbare Weise in *Mein Vaterland war ein Apfelkern* beschrieben.¹²¹¹ Welch sprachliche Wucht die dramaturgische Bearbeitung eines dokumentarischen Zeitzeugnisses erzeugen kann – wohlgemerkt als „Antwort auf die Fiktion“ – hat der Schweizer Jürg Amann mit seinem „Monodrama“ *Der Kommandant* über Rudolf Höß, den Kommandanten von Auschwitz, gezeigt.¹²¹²

15.2 Räume für historische Erinnerung in China

Die chinesische Erinnerungskultur in der Gegenwart ist von überlieferten Traditionen und aktuellen Zwängen geprägt.¹²¹³ In China *gedenkt* man heute weiterhin vor allem der eigenen Opfer fremder Aggression. Immer wieder beschwört man die großen Leistungen einer Jahrtausende alten Kultur herauf in der Hoffnung, daran auch in der Gegenwart wieder anzuknüpfen zu können. Aber *was* wird wirklich erinnert, *wie* wird erinnert?

Im Mittelpunkt des Gedenkens und dessen, was dann ins kollektive Gedächtnis übergeführt wird, stehen die Feier, der Triumph, die Schmach, ein Ereignis, ein Augen-

1208 Ebd., S. 62. Vgl. zur Brisanz der literarischen Verwendung historischer Figuren in China auch Zimmer 2006.

1209 Vgl. Braun 2013, S. 27 f. und 33.

1210 Vgl. Amis 2014. Seine Quellen führt Amis brav im Nachwort („That Which Happened“, S. 299–306) an, darunter auch eher Belangloses. Für den des Deutschen nicht mächtigen Leser des Buches mögen die vielen „originalsprachlichen“ Einsprengsel ihren „atmosphärischen“ Reiz haben, auf den deutschen Leser wirkt es zum Teil ausgesprochen peinlich, wenn sich sprachliche Schnitzer der folgenden Art einstellen: „Angelus Thomsen was born with a silver *Schwanz* in his mouth! Nicht wahr?“ Ebd., S. 72.

1211 Siehe Müller 2014.

1212 Vgl. die „Editorischen Notizen“ in: Amann 2011, S. 107 f.

1213 Zur Rolle der Geschichtsschreibung, der Kultur der Erinnerung und den Räumen für die Literatur im China der Kaiserzeit vgl. Zimmer 2002b, S. 73–82.

blick, der nur durch stetes Wiederholen zu einem dauerhaften Stolz oder Schmerz gerinnt. Die Zeit ist in China heute noch nicht reif, dass man sich frei vom amtlich verordneten Pathos und jenseits der in einem selbst gefangenen Bilder erinnern und dies mitteilen könnte, um ebendiese Erinnerungen auch mit anderen zu teilen.

Sie zu *erinnern*, ja, darüber hinaus gar die Vergangenheit zu verarbeiten, zu bewältigen, heißt, wenn man sie aus dem rein persönlichen Raum *heraus-* und in einen geschichtlichen Raum *hinein*hebt, neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Ereignissen* auch die emotionale Hinwendung zur Geschichte und ihre Vergegenwärtigung in der Kunst.¹²¹⁴

Vergangenheitsbewältigung ist auch in der Literatur stets ein Produkt der Bedingungen der Gegenwart, aus der heraus sie entsteht. Möchte man danach fragen, was in chinesischen Romanen erinnert wird und wer sich erinnert, gilt es, sowohl die Entstehungsvoraussetzungen zu berücksichtigen als auch Entwicklungen in der Literatur und die Bedeutung geschichtlicher Ereignisse. In China, wo die Vergangenheitsbewältigung und damit die gesamte Erinnerungskultur vom Staat gelenkt wird, lässt sich immer kritisch die Frage stellen, warum etwas Bestimmtes erinnert wird oder vergessen werden soll.

Es gibt in der chinesischen Gegenwartsgeschichte eine Reihe von unvollständig erzählten Themen und Ereignissen, deren sich bislang vor allem die „offizielle“ chinesische Geschichtsschreibung angenommen hat. Oftmals handelt es sich bei diesen Ereignissen um einschneidende politisch motivierte Vorfälle mit enormer Tragweite, deren Aufarbeitung, Bewertung und Einordnung geraume Zeit in Anspruch nahm. Falsch wäre es, würde man von einer *totalen* Vertuschung vergangener Geschehnisse seitens der Partei und der Regierung in China reden und ihr jede Anstrengung der „Bewältigung“ eigener Lasten aus der Vergangenheit absprechen. So ist etwa eine Wiedergutmachung von Unrecht, das es während der Kulturrevolution gegeben hat, in den Jahren nach 1976 zum Teil erfolgt, verfolgte Personen wurden politisch rehabilitiert (*pingfan* 平反). Es dürfte an den seit Jahrzehnten strukturell-systemisch weitgehend unverändert gebliebenen politischen Verhältnissen in China und der Aufrechterhaltung der Herrschaft durch die KPCh liegen, dass sich dort nur in sehr unvollständiger Weise eine Kultur des Gedenkens und Erinnerns entwickeln konnte.¹²¹⁵ Wenn überhaupt, dann lässt sich allerhöchstens von einer sehr einseitigen „Gedenkkultur“ in China sprechen. Inszeniert wird vor allem die eigene Opferrolle, im Zentrum stehen dabei stets der Überfall Japans in den 1930er-Jahren und das Massaker von Nanking 1937. Die Verwicklung eigener Politiker und Kader in die politischen Katastrophen der Zeit nach 1949 wird in keiner öffentlichen Form thematisiert und sichtbar gemacht, auch der Opfer eigener politischer Verfehlungen wird nicht gedacht. Über die Ereignisse auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Peking vom Juni 1989 spricht man, wenn überhaupt, nach wie vor nur hinter vorgehaltener Hand.

1214 Zu den zeitlichen, thematischen und geografischen Räumen, die sich bei der literarischen Beschäftigung mit der Vergangenheit in China zwischen 1979 und 1997 aufgetan haben, vgl. Choy 2008.

1215 Einführend siehe zum Thema „Erinnerung“ u. a. Assmann/Frevert 1999. Zum Problem der Vergangenheitsbewältigung in China vgl. Wang/Liu 2006.

Als ein historisches Ereignis, dessen Auswirkungen bis in die Gegenwart spürbar sind, möchte ich zunächst auf den Umgang mit der „Kulturrevolution“ (1966–1976) eingehen.¹²¹⁶ Am 40. Jahrestag des Ausbruchs der Kulturrevolution 2006 war in der breiteren Öffentlichkeit in Peking davon nirgendwo die Rede, und auch zehn Jahre später (im Frühjahr 2016) hatte es nicht den Anschein, als würde man sich im Laufe des Jahres öffentlich mit den Ereignissen vor einem halben Jahrhundert auseinandersetzen wollen. Zunächst soll am Beispiel der Kulturrevolution erörtert werden, auf welche Schwierigkeiten ein Erinnern in China bisher gestoßen ist und welche Rolle vor allem die Literatur bei dem Versuch, Raum für ein Erinnern zu bieten, einnimmt. Hierbei interessiert u. a. die Frage, innerhalb welcher Spielräume die Literatur sich bewegt und welche Verfahren des Erinnerns es für sie gibt. Anschließend soll die Zeit der 1950er-Jahre eingehender untersucht werden.

15.3 Literarische Werke über die Kulturrevolution

Allgemein lässt sich zunächst sagen, dass die öffentliche und verbindliche Erinnerung an die Kulturrevolution bislang weitgehend „amtlich“ vorgegeben ist. Das überlieferte Geschichtsbild wird etwa dokumentiert in Geschichtsbüchern, Lehrwerken für die Schulen u. Ä. Ein öffentlicher Dokumentationsraum an prominenter Stelle, wie er von dem Schriftsteller Ba Jin (1904–2005) Mitte der 1980er-Jahre gefordert worden ist, hat nie die Befürwortung durch die Machthaber gefunden. Ba Jin war dafür eingetreten, auf dem Platz des Himmlischen Friedens ein Museum zur Erinnerung an die Gräueltaten der Kulturrevolution zu errichten.¹²¹⁷

Die im „amtlichen“ Geschichtsbild ausgedrückten Sichtweisen und Fakten entsprechen nur sehr begrenzt den individuellen Erfahrungen der Betroffenen, wurden jedoch lange Zeit so gut wie nicht hinterfragt. Dennoch finden sich mittlerweile auch Abweichungen von den Versionen des offiziell Erinnerten, wie das Beispiel des Kulturwissenschaftlers Zhu Dake in seinen *Erinnerungen an das Buch mit dem roten Einband* zeigt.¹²¹⁸

1216 Zur frühen Beschäftigung mit einem Aspekt der Kulturrevolution vgl. Zimmer 2000. Teile der Ausführungen zur Kulturrevolution und der Literatur darüber sind meinem noch einmal überarbeiteten Beitrag mit dem Titel „Die Kulturrevolution als literarischer Stoff in der chinesischen Gegenwartsliteratur. Die neuesten Entwicklungen im Lichte der frühen Beispiele“ entnommen, der 2010 den Herausgebern der Festschrift für Karl-Heinz Pohl (Universität Trier) zugesandt wurde. Eine Publikation steht auch weiterhin aus (Stand Winter 2016/2017).

1217 2005 wurde in der südchinesischen Hafenstadt Shantou (Provinz Kanton), weitab von der chinesischen Hauptstadt, auf private Initiative hin über den Gräbern einiger Dutzend Opfer ein Museum zur Erinnerung an die Kulturrevolution eingerichtet.

1218 Vgl. die Darstellungen in: Zhu Dake 2008, S. 67–139. Hierbei handelt es sich um zwischen 2000 und 2006 erschienene Erinnerungen Zhus an seine Kindheit und Jugend während der Kulturrevolution, denen Fotos von sich, seiner Familie und den Zeitereignissen in Shanghai beigelegt sind. In fast kindlich-trotzigem Widerspruch zur allgemeinen

Als ein Medium, das in China nach 1949 große Bedeutung für die Meinungsbildung besessen hat, war die Literatur bereits frühzeitig an der Aufarbeitung eines Ereignisses wie der Kulturrevolution beteiligt. Es liegt an der Diktaturen eigentümlichen Instrumentalisierung von Literatur, dass die in den Jahren unmittelbar nach dem Ende der Kulturrevolution entstandenen literarischen Werke zum Thema künstlerisch oft nur mit Einschränkungen zu überzeugen vermögen. Dies wird noch näher zu erläutern sein. Dennoch sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die sich den Literaten bietenden Spielräume in den letzten Jahren kreativ genutzt wurden. Auffällig ist dabei zuerst einmal, mit welcher Häufigkeit und auf welch vielfältige Weise die Kulturrevolution thematisiert wurde. Warum, so fragt man sich, die Kulturrevolution und nicht andere Perioden der chinesischen Gegenwartsgeschichte? Handelt es sich lediglich um einen Trend, eine Mode oder um eine begründete Notwendigkeit? Was reizt die Autoren an dieser Zeit, die sich durch den Widerspruch zwischen Grausamkeit und Terror auf der einen Seite und Freiheit durch die Auflösung der sozialen Strukturen auf der anderen Seite auszeichnet?

Ich werde weiter unten versuchen, Antworten auf diese Fragen zu formulieren. Nur eines bereits vorneweg: Ich bin nicht der Auffassung des Exildichters Yang Lian, der den Verfassern von Erzählungen zur Kulturrevolution allgemein unterstellt, sie pflegten lediglich einen „Mythos der Politik“, betrieben einen Pakt mit der chinesischen Staatsmacht und täten besser daran, zu schweigen.¹²¹⁹ Die literarischen Werke – so Yang Lians Argument weiter – könnten schließlich keine Antwort sein auf die vielen noch unbeantworteten Fragen. An dieser Meinung mag einiges richtig sein, vor allem, wenn man bedenkt, dass auch Werken zur Kulturrevolution oft eine gewisse Gefälligkeit anzumerken ist, die auf den Markt zielt. Dennoch sollte man sich davor hüten, das Schweigen, welches schnell umschlägt in ein Verschweigen, zur Pose zu machen und so zu tun, als komme dem Schweigen aus der Distanz etwas „Weises“, ja „Edles“ und Überlegenes zu, wenn man nicht in der Lage ist, die ganze Wahrheit ans Licht zu bringen. Damit macht man sich letzten Endes schnell zum Büttel der Macht. Wer schweigt, der beugt sich den Wünschen der Staatsmacht, der es letztendlich um das Verschweigen geht. Auch ein unvollkommenes Erinnern ist immer noch besser, als die Vergangenheit vollkommen dem Vergessen zu überlassen.

Einschätzung dieser beschriebenen Zeit als „chaotisch“ und „kulturlos“ entsteht bei Zhu ein Gegenbild. Der Autor zeigt auf, wie groß die Sehnsucht nach Kultur, Musik, Literatur und anspruchsvoller Lektüre war, und kann sich so ein ganz neues Urteil erlauben: „Die Kulturrevolution“, schreibt er, „hat überhaupt nicht alles zerstört. Im Gegenteil: Als die ultralinken Erschütterungen 1967 vorüber waren, begann in den westlichen Bezirken Shanghais eine versteckte kleinbürgerliche Kultur aufzublühen“ (S. 75). Es ist an Stellen wie diesen, an denen der Leser erkennt, dass die viel gefeierten Neuerungen nach 1976 ihren Anfang nicht erst im Anschluss an die Kulturrevolution nahmen, sondern bereits auf dem Höhepunkt der Katastrophe! Ein ungeheures Urteil, wenn man bedenkt, mit welcher Entschiedenheit die Kulturrevolution durch Staat und Partei nach 1976 verurteilt wurde.

1219 Zu dem Thema vgl. Yang Lians Essay „Vom politischen Mythos in der chinesischen Literatur. Über den Transformationsprozess der traditionellen chinesischen Kultur und seine Probleme“, in: Yang 2009, S. 175.

Als *das* Trauma der chinesischen Gegenwartsgeschichte stellte die Kulturrevolution ein Thema dar, das die chinesischen Literaten bereits wenige Jahre nach ihrem offiziellen Ende 1976 zu beschäftigen begann. Es war gerade die früh konstatierte Monstrosität des Ereignisses, die immer wieder Bezüge zur deutschen Geschichte in den 1930er- und 1940er-Jahren zeigte. So ist die Kulturrevolution in der Literaturwissenschaft gelegentlich mit dem Holocaust verglichen worden, da sie wie dieser den Glauben an eine „rationale, fortschrittliche Weltgeschichte“ erschüttert habe. Beide Katastrophen entzogen sich einer rationalen Interpretation, denn es wurden „grandiose Diskurse“ und „grausame Wahrheiten“ überblendet, die weit über das Verständliche hinausreichten.¹²²⁰

Die chinesische Literatur nach 1976 ist zunächst einmal gekennzeichnet durch eine bewusste Abgrenzung von der Literatur aus dem kulturrevolutionären Jahrzehnt. Es entstand so etwas wie die „Kontinuität des Widerspruchs“. Motive, die während der Kulturrevolution vermieden worden waren, traten in der Literatur danach deutlich wieder in Erscheinung. Zeichnete sich die Literatur zwischen 1966 und 1976 durch eine Idealisierung und Standardisierung aus, so zielte sie später auf Authentizität in der Repräsentation und Diversifizierung von Inhalt und Form. Die Freude vieler chinesischer Autoren zum Ende der 1980er-Jahre am Experimentieren mit nicht linearen Plots, mehreren Erzählebenen, der Metafiktion, dem Stream of Consciousness und Formen des Magischen Realismus wären ohne die bewusste Abgrenzung von dem auf eine Idealisierung hin ausgerichteten literarischen „Realismus“ zur Zeit der Kulturrevolution nicht vorstellbar.¹²²¹ Das „Neue“ äußerte sich also in einer Widerlegung des Vergangenen, und wo das nicht möglich war, in der Setzung neuer Akzente. Hatten die Romane zuvor vor allem die Arbeiter, Bauern und Soldaten der Gegenwart gefeiert, so fehlten diese Helden plötzlich. Das eben noch beliebte Motiv, die persönlichen Wünsche und Ziele zugunsten der Vorgaben der Partei zurückzustellen, wurde ebenfalls aufgegeben. Ehemals unmögliche Themen wie Sex und Liebe gewannen dagegen im Laufe der Zeit ein hohes Maß an Popularität.¹²²² Kurzum: Hier wurde eine neue literarische Identität auf dem Wege der *Unterscheidung* hergestellt. Darüber hinaus kam es jedoch auch zu Übereinstimmungen zwischen der Literatur vor und nach 1976. Vor allem, was Stil und Sprache betrifft, ist, abgesehen von einigen Ausnahmen, ein hohes Maß an Kontinuität festzustellen, das überrascht.¹²²³ Der Wert dieser frühen Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution durch die Literatur nach 1976 ist nur richtig einzuschätzen, wenn man sich klarmacht, dass die literarische Abgrenzung von der Vergangenheit nicht einfach und ungehindert auf künstlerischem Wege erfolgte, sondern stets mit Blick auf den laufenden politisch-historischen Diskurs. Sowohl die „Wundenliteratur“ wie auch die „Literatur der Vergangenheitsbewältigung“ waren inhaltlich so angelegt, dass auf vereinfachte Weise der Sieg des Gerechten über das Ungerechte dargestellt

1220 Vgl. Yang 2005, S. 81.

1221 Vgl. Yang 1998, S. 220. Zur literarischen Experimentierfreude der Autoren am Ende der 1980er und zur Motivation durch die Stereotypie der Kulturrevolution siehe die Einführung des Herausgebers in Duke 1991, S. X.

1222 Vgl. Yang 1998, S. 225.

1223 Vgl. bezüglich Abgrenzung und Kontinuität ebd., S. 226.

werden sollte.¹²²⁴ In der Literatur dieser Zeit lebte die Überzeugung weiter, dass sie die Funktion erzieherischer Aufklärung in dem von der Partei vorgegebenen Rahmen erfüllen müsse.¹²²⁵ Abfällig und nicht ganz unzutreffend ist in dem Zusammenhang von „Lobbyliteratur“ gesprochen worden.¹²²⁶ Zwangsläufig kam es bei dem Versuch, mit der Vergangenheit abzurechnen und durch Leitbilder eine neue Orientierung vorzugeben, zu starken Vereinfachungen.¹²²⁷ Diese seinerzeit in China in verschiedenen Formen als Romane, Erzählungen oder Reportagen auftretende Erinnerungsliteratur setzte sich somit ständig der Gefahr aus, dass die „Erinnerungen“, in denen persönliche Erlebnisse durch eine kollektive Anstrengung verarbeitet wurden, den maoistischen Diskurs („Zurücksetzung individueller Wünsche gegenüber staatlichen Interessen“) mit denselben rhetorischen Mitteln fortzusetzen drohten, die sie eigentlich zurückgewiesen hatten.¹²²⁸ Hierzu nur ein Beispiel: Das frühe Werk eines Autors wie Feng Jicai 冯骥才 orientierte sich weder an der „Wahrheit“ noch war es der Versuch einer Erklärung historischer Zusammenhänge, sondern es wollte vor allem das Vergessen verhindern. Fengs zahlreiche seit 1978 erschienenen literarischen Arbeiten mit Bezügen zur Kulturrevolution bewegten sich dabei stets in dem politisch zulässigen Rahmen und können kaum als selbstständige Kunstwerke gelesen werden. Seine „Adelung“ mittels der Wahl

1224 Vgl. Kubin 2005, S. 342. Abhängig vom vermuteten Stand des aktuellen Heilungsprozesses ist bei *shanghen wenxue* in der Übersetzung auch von „Narbenliteratur“ die Rede. Von mir werden die Begriffe synonym verwendet und im breiteren Kontext der literarischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in China betrachtet.

1225 Neben dieser politisch-instrumentellen Ausrichtung gab es recht deutliche Unterschiede zwischen den Autoren dieser beiden Richtungen, die verschiedenen Generationen zugeordnet wurden: Autoren der Wundenliteratur waren Jugendliche mit Schulbildung, die man Ende der 1960er-Jahre aufs Land verschickte und die Rotgardisten wurden. Autoren der Literatur zur Vergangenheitsbewältigung gehörten zur mittleren Generation, hatten in den 1950er- oder 1960er-Jahren zu schreiben begonnen und an den politischen Bewegungen teilgenommen. Die Katastrophen der Kulturrevolution hatten für sie bereits in den 1950er-Jahren begonnen, sodass die zehn Jahre zwischen 1966 und 1976 für sie nur ein Glied in einer ganzen Kette von Ereignissen darstellten. Literaturhistorisch gilt die Wundenliteratur als bedeutsamer, weil sie sich bei der Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution nicht nur auf die Erzählkunst der späten 1970er-Jahre beschränkte. Vielmehr hat sie in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre Spuren auch in der Lyrik, in der Filmkunst und der Essayistik hinterlassen. Vgl. dazu Chen 2008, S. 79–85.

1226 Zu dem von dem Sinologen Rudolf Wagner stammenden Zitat vgl. den Hinweis bei Kubin 2005, S. 343.

1227 Gegen diese auch in der Gegenwart zum Teil noch anzutreffende Tendenz der Simplifizierung in der Literatur und Geschichtswissenschaft hat sich Han Shaogong vor einiger Zeit (2005) in einem Aufsatz mit dem Titel „Warum die Kulturrevolution vorbei ist“ „文革“为何结束 geäußert, in: Han Shaogong 2012, S. 193–204. Han plädiert in dem Aufsatz für einen differenzierten Umgang mit der Kulturrevolution und wendet sich gegen einseitige Bewertungen. Der Autor tritt freilich auch dafür ein, sich nicht allein auf die zehn Jahre der Kulturrevolution zu beschränken, sondern ebenso darüber nachzudenken, wie sie entstanden ist und wohin sie führte.

1228 Vgl. dazu Yang 2002, S. 53 f.

in die Politische Konsultativkonferenz im Jahr 1983 ist weniger Ausdruck der Anerkennung seiner Kunst als ein Beleg für Fengs künstlerische Nähe zur Politik.¹²²⁹

Aus heutiger Sicht erscheint also vor allem die frühe literarische Aufarbeitung der Kulturrevolution insofern als ungenügend, als sich gerade die Wundenliteratur noch stark einer „sozialen Funktion“ verpflichtet fühlte. Obwohl in der Wundenliteratur anfangs ein weit breiteres Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten und atmosphärischer Vielfalt angelegt gewesen zu sein schien – als Beispiel sei auf die Erzählungen von Cao Guanlong 曹冠龙 (geb. 1945) hingewiesen – setzte sich am Schluss das staatlich erwünschte Modell durch. Für den Literatur- und Kulturkritiker Zhu Dake ist die Wundenliteratur damit zu einem Werkzeug im Dienste der amtlich verordneten Moral und Ästhetik verkommen („Literatur der Dankbarkeit“ 感恩文学) und hat bereits früh ihre Unabhängigkeit und die Fähigkeit zur Kritik eingebüßt.¹²³⁰

15.3.1 Anweisungen zum Umgang mit der Kulturrevolution

Wie sahen diese Vorgaben im Hinblick auf die künstlerische Verarbeitung der Kulturrevolution nun aus? Ich will den Prozess, der sich über mehrere Jahre hinzog und eine Form der chinesischen Vergangenheitsbewältigung darstellte, kurz unter Bezugnahme auf die offiziellen Dokumente skizzieren.

Die mühevolle ideologische Aufarbeitung der Kulturrevolution nahm nach 1976 nur langsam Gestalt an. Für unsere Belange von Bedeutung war zunächst ein grundlegender „Beschluss über eine Reihe von historischen Problemen der Partei seit der Gründung der VR“ 关于建国以来党的若干历史问题决议 aus dem Jahr 1981.¹²³¹ Der Beschluss bedeutete eine Distanzierung von Mao, da diesem eine fehlerhafte Politik in Bezug auf die Kulturrevolution vorgeworfen wurde. Diese Einschätzung war bedeutsam, denn sie legte fest, dass in späteren Veröffentlichungen zum Thema keine Idealisierung zum Ausdruck kommen durfte. Festgeschrieben wurden ebenfalls die von der Partei, Mao, Lin Biao und der „Viererbände“ ausgeübten Rollen, sodass für spätere Interpretationen nur geringe Spielräume zur Verfügung standen. Machtlogisch ist dies durchaus nachvollziehbar, denn nur indem die Partei enge ideologische Grenzen zog,

1229 Den literarischen Werdegang Feng Jicais hat Gänssbauer (2002, S. 319–344) sehr gründlich beschrieben.

1230 Es handelt sich um Caos 1979 publizierte Erzählungen *Feuer* 火, *Schloss* 锁 und *Katzen* 猫. Vgl. dazu und zu den weiteren Hinweisen die Bemerkungen, die Zhu Dake am 16.11.2008 in einem Interview mit der Xinxin shibao machte und die in Zhu Dakes Blog <http://zhudake.521shu.com>, eingesehen am 31.1.2010, zu finden sind. Zhu hebt hervor, dass sich für ihn nach der Lektüre von Caos Werken der Eindruck eingestellt habe, das Zeitalter einer neuen Sprache sei angebrochen. Cao habe sich mit seinem dunklen und zweiflerischen Ton freilich stark von der Hauptströmung der Wundenliteratur abgegrenzt.

1231 Der „Beschluss“ stammt vom 27.6.1981. Als Quelle siehe: „Datenbank aller nationalen Parteitage der KPCh“ 中国共产党历次全国代表大会数据库: <http://cpc.people.com.cn>, eingesehen am 26.3.2015.

ließen sich historische Rekonstruktionen innerhalb der politischen Diskurse im Sinne der Herrschaft nutzen.¹²³²

Die vagen Formulierungen im „Beschluss“ von 1981 hatten freilich Auswirkungen auf die Entwicklungen in Kunst und Kultur und zogen seitens der zuständigen Behörden immer wieder Konkretisierungen nach sich. Das Augenmerk wurde dabei auf die Literatur gelegt, wie ein Dokument aus dem Jahr 1986 zu erkennen gibt.¹²³³ Der Tenor des Dokuments lautete, keine „rückwärtsgewandte“ Aufarbeitung von Problemen in der Vergangenheit zu betreiben, sondern den Blick in die Zukunft zu richten. Entsprechende Publikationen waren einem strengen Katalog von Zensurmaßnahmen zu unterwerfen. Zwei Jahre später gab es im Licht der bis dahin stattgefundenen Entwicklungen noch einmal eine Präzisierung.¹²³⁴ Allgemein hat man bei der Lektüre des Papiers den Eindruck, dass im Zusammenhang mit der Kulturrevolution auf keinen Fall etwas festgeschrieben werden soll, das vorher nicht die Billigung von höchster Stelle erhalten hat. Lediglich im Falle von „wertvollen Auswahlthemen“ 有价值的选题 sei ein Genehmigungsverfahren über die zuständigen Propagandabehörden in Gang zu setzen.¹²³⁵

Wie stand es mit der Umsetzung all dieser Beschlüsse? Ein Blick auf die zahlreichen Veröffentlichungen zum Thema Kulturrevolution auch nach 1988 zeigt, dass sich die Zensur nicht immer streng und umfassend auf diese Vorgaben der Partei berufen hat und Werke zum Thema weiterhin erscheinen konnten. Freilich bedeutete dies nicht die bewusste Gewährung von Freiheiten und Spielräumen. Es ist davon auszugehen,

1232 Vgl. Dittmer 2002, S. 20.

1233 Vgl. dazu das „Rundschreiben des Propagandaamtes des ZK der KPCh bezüglich des sorgfältigen Umgangs mit der Geschichte der Kulturrevolution bei der erzählerischen Umsetzung in Monographien und Abhandlungen“ 中央宣传部关于慎重对待专门叙述„文革“历史的专著和文章的通知 vom 18.11.1986 (Dok. Prop. Amt. 86 Nr. 17), in: The Chinese Cultural Revolution Database CD-ROM, Edited & Compiled by The Editorial Board of The Cultural Revolution CD-ROM Database in the US and Universities Service Centre for China Studies at The Chinese University of Hong Kong.

In dem Rundschreiben werden Schriftsteller, die über diese Periode schreiben, aus Gründen der Staatsraison zur Vorsicht ermahnt. Wichtig sei es, ein „politisches Klima der stabilen Einheit und eine Atmosphäre von demokratischer Harmonie“ zu bewahren.

1234 Vgl. dazu „Einige Bestimmungen des Propagandaamtes des ZK der KPCh zur Veröffentlichung von Büchern mit Themen zur Kulturrevolution“ 中共中央宣传部关于出版„文化大革命“图书问题的若干规定 vom 10.12.1988 (Dok. Prop. Amt 1988 Nr. 31 u. Dok. Nr. 8 in 1988 für Nachrichten und Publikationen), enthalten ebenfalls in der vorstehend angeführten Datenbank. In dem Bewusstsein, dass die in der Vergangenheit erlassenen Beschlüsse offenbar nicht in ausreichendem Maße berücksichtigt worden seien, wurden nunmehr konkrete Anweisungen gegeben, wie sich vor allem die Verlage und ihnen angeschlossene Schriftsteller bezüglich des Themas „Kulturrevolution“ zu verhalten hätten.

1235 Offenbar hatten Verlage – eines regen Leserinteresses gewiss – Lücken in der Auslegung, was der „Literatur“ zuzurechnen sei, ausgemacht. So wird nämlich festgestellt, dass es in der Vergangenheit zahlreiche Veröffentlichungen von „Erinnerungen“ 回忆录, „Biografien“ 传记 und „Tatsachenliteratur“ 纪实文学 gegeben habe. Hier wird abwertend von Werken gesprochen, die von „weit Hergeholtem“ redeten 扑风捉影, „willkürlich fiktionalisierten“ 私意虚构 und „historische Tatsachen aufblähen“ 夸大事实.

dass Autoren wie Verlagen aufgrund der Bestimmungen und Diskussionen immer klar war, welche Linie die Partei vorgab. Aus Sicht der historischen Legitimation ihrer Herrschaft musste der Partei an einer vorsichtigen Haltung gelegen sein, eine umfassende Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte kam daher kaum infrage. Die angeführten Dokumente veranschaulichen diese zurückhaltende Einstellung sehr wohl. Diese Vorsicht drückt sich auch in der eng geführten ideologischen Debatte zur Einschätzung der Kulturrevolution nach 1976 aus. In der offiziellen Politik ist die Kulturrevolution seit dem Tod Maos abgelehnt und als „zehn Jahre währende Katastrophe“ 十年浩劫 verurteilt worden. Doch reicht diese einseitige Sichtweise wohl kaum aus, um den komplexen Tatsachen der Kulturrevolution gerecht zu werden.¹²³⁶

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die Kulturrevolution in der politischen Landschaft Chinas nach 1976 für nahezu eineinhalb Jahrzehnte ein zentrales Thema darstellte, auch wenn das nicht immer offen dargelegt wurde. Die Kulturrevolution war dabei immer historischer Bezugspunkt und diente gleichzeitig zur Legitimation der Tagespolitik,¹²³⁷ auch wenn es keine Anstrengungen zu einer Aufarbeitung oder einer Suche nach den Ursachen in einem größeren gesellschaftlichen Kontext gab.¹²³⁸ Für die Literatur erwachsen aus diesem zwiespältigen Zustand weitreichende Folgen: Werke, die trotz der anders lautenden Verfügungen zum Thema Kulturrevolution geschrieben wurden, fielen entweder unter ein Verbot, erhielten eine andere als die ursprünglich geplante Konzeption oder erschienen in Erwartung auftretender Probleme gleich im Ausland.¹²³⁹ Ein besonders heikles Kapitel stellte der Umgang mit den Vertretern der ehemaligen Roten Garden dar, die sich innerhalb der Intellektuellen während der 1980er-Jahre zu einem eigenen Zirkel formierten, als Akteure in den politischen Diskursen auftraten und als eine unbequeme Klientel galten.¹²⁴⁰ Die literarischen Werke,

1236 Gao Mobo setzt sich kritisch mit der offiziellen Beurteilung der Kulturrevolution durch die chinesische Führung und chinesische Intellektuelle auseinander. In der umfassenden Verurteilung der Kulturrevolution sieht er eine einseitige Sichtweise, die den komplexen Tatsachen nicht gerecht werde. Durchaus überzeugend ist seine Annahme, dass die Schmähung der „zehn Jahre währenden Katastrophe“ als das „dunkelste Kapitel chinesischer Geschichte“ von offizieller Seite her besonders dem Zweck gedient habe, die übrigen Jahre seit Gründung der Volksrepublik in einem positiveren Licht erscheinen zu lassen. Vgl. Gao 2008, S. 13.

1237 Vgl. Dittmer 1991, S. 21.

1238 Anders dagegen verhielt es sich mit den weitgehend ideologiefreien Zonen der chinesischen Gesellschaft. So bekundete etwa die Popkultur immer wieder ein Interesse an materiellen Zeugnissen aus der Kulturrevolution in Form von Plakaten, Devotionalien usw. Vgl. Dittmer 2002, S. 5

1239 Verboten wurde etwa Yan Liankes Roman *Dem Volke dienen* kurz nach seinem Erscheinen 2005. Dass Wang Gang (2004) seinen Roman *English* gerne anders geschrieben hätte, geht aus dem Nachwort zur englischen Ausgabe hervor. Wang schrieb demnach ganz bewusst einen Roman über das Erwachsenwerden und kein Werk, in dessen Mittelpunkt die Kulturrevolution steht.

1240 Vgl. zur Rolle der Roten Garden und ihrer Behandlung durch die Politik nach 1976 Goldman 2002.

die im Kontext der Roten Garden erschienen, wurden zwiespältig aufgenommen und mussten immer mit einem Verbot rechnen.¹²⁴¹

Kritik an der Kulturrevolution in einem bestimmten Rahmen war dennoch in gewissem Maße zulässig und wurde unter Umständen sogar politisch gefördert, solange sie sich am Individuum orientierte und nicht das „System“ oder die Partei als solche angriff. Perry Link stellte fest, dass viele Schriftsteller, als sie 1978 ermutigt wurden, über die Kulturrevolution zu schreiben, bereits darauf beharrten, dass die Aufarbeitung mit dem Jahr 1957 beginnen müsse – eine zeitliche Akzentuierung, die nicht zum Kurs der Parteiführung passte, deren inhaltliche Zusammenhänge aber auch nicht gelehrt werden konnten.¹²⁴²

15.3.2 Auf der Suche nach einer neuen Form des Umgangs mit Geschichte

Die Literatur suchte also neue Wege nicht zuletzt deshalb, weil es anscheinend so schwer war, überhaupt eine auch nur annähernd angemessene Antwort auf viele offene Fragen im Zusammenhang mit der Kulturrevolution zu bekommen. Den *literarischen* Wert der innerhalb der beiden frühen oben genannten Richtungen – also der „Wundenliteratur“ und der „Literatur der Vergangenheitsbewältigung“ – entstandenen Werke einmal außer Acht lassend, ist anzumerken, dass mit ihnen einige Fragen gar nicht oder nur ungenügend beantwortet wurden. Wie war zum Beispiel mit dem Problem einer „verspäteten Zeugenschaft“ umzugehen, wenn man annahm, dass sich

1241 So ist etwa Zhang Chengzhi's *Meine Zeit als Rotgardist* (Zhang 1992) ein frühes Beispiel für die bevorzugte Veröffentlichung eines Buches zum Thema im Ausland. Wie aus den Darstellungen zu seiner Zeit als Rotgardist klar wird, war Zhang der Kulturrevolution gegenüber immer sehr positiv eingestellt und hat diese Lebensphase nie wirklich bereut. Damit stand er zweifellos im Gegensatz zu der offiziellen Politik einer Verurteilung der Kulturrevolution. Vgl. Wang-Riese 2004, S. 55 ff.

Ein eher harmloser Roman von Liang Xiaosheng mit dem Titel *Geständnisse eines Rotgardisten* 一个红卫兵的自白 erfreute sich nach seinem ersten Erscheinen 1987 offenbar so großer Beliebtheit, dass er ca. alle fünf Jahre wieder neu aufgelegt wurde. Vgl. dazu Zimmer 2000.

Ein besonderer Aspekt des Schicksals von Rotgardisten rückte vor einigen Jahren in das Bewusstsein der chinesischen Öffentlichkeit, als Ma Yunlongs 马云龙 (Journalist und Zeitungsverleger aus der nordchinesischen Provinz Hebei) Erinnerungen an das Leben in den Gefängnissen zur Zeit der Kulturrevolution in Form einer lockeren Serie von Artikeln seit 2012 in der Wochenzeitung Nanfang zhoumo erschienen. Die Artikel kamen größtenteils unter der Rubrik „Vermischte Aufzeichnungen aus dem Gefängnis“ 狱中杂记 (vgl. etwa die Nanfang Zhoumo vom 8. März 2012, vom 27. Juni 2013 und vom 25. Juli 2013) heraus. Ma gehörte am Beginn der Kulturrevolution zu den studentischen Wortführern an der Universität Peking, schloss sich den Roten Garden an und wurde 1974 als Konterrevolutionär gebrandmarkt. Es folgten Verhaftung und Gefängnisaufenthalt bis 1979. Die Erinnerungen in Form von Anekdoten und Briefen aus der Zeit stammen größtenteils aus den ersten zwei Haftjahren, die zugleich das Ende der Kulturrevolution einleiteten.

1242 Siehe Link 1984, S. 11.

die zurückliegende Erfahrung eines Schriftstellers angesichts einer absichtlichen oder unbewusst erfolgten Verdrängung oder eines Vergessens wandelte? Wie beteiligte man sich an einem bestehenden Diskurs, wenn die eigene Identität noch an den Traumata der Vergangenheit litt? Wie verband sich die Literatur mit persönlichen Erfahrungen und repräsentierte zur gleichen Zeit eine kollektive Erinnerung?¹²⁴³

Der Versuch einer Antwort auf die Frage der angemessenen Repräsentation eines historischen Ereignisses wie der Kulturrevolution waren die Werke einiger chinesischer Autoren Mitte der 1980er-Jahre. Der Avantgarde-Schriftsteller Yu Hua zum Beispiel drückte mit Erzählungen wie „1986“ (一九八六年, 1987) oder „Vergangenheit und Strafe“ (往事与刑法, 1989) die Unfähigkeit des Autors aus, Zeugnis abzulegen und seine Erfahrungen der Vergangenheit vollständig mitzuteilen. Yu Huas Werk stellt damit die Krise der Repräsentation dar, in der „Geschichte“ folglich unverstündlich wird.¹²⁴⁴ Man kann einige der frühen literarischen Arbeiten Yu Huas, die einen Bezug zur Kulturrevolution aufweisen, als eine Art „Gegennostalgie“ auffassen, mit der er versuchte, das Scheitern der nicht eingelösten, im Namen der Geschichte gemachten Versprechen zu erklären. Mittels des Absurden vermittelte Yu Hua damals *eine* Sicht der durch die Geschichte erzählten Geschichten und relativierte damit die Bedeutung von „Geschichte“ überhaupt.¹²⁴⁵ Die einflussreichsten der Erzählungen Yu Huas aus dem Ende der 1980er-Jahre sind Belege dafür, dass der Autor nicht in der Lage ist, Zeugnis über all seine Erfahrungen in der Vergangenheit abzulegen. Nicht die Erfahrung, die „Geschichte“, sondern vielmehr die Traumatisierung durch historische Ereignisse wurde künstlerisch umzusetzen versucht.¹²⁴⁶ Autoren wie Yu Hua oder Can Xue widmeten sich in ihren Werken nicht dem konkreten Ausdruck von Gewalt und Leid,¹²⁴⁷ sie verdeutlichten vielmehr die Schwierigkeiten bei dem Versuch, das Unmenschliche

1243 Vgl. zu diesen und weiteren Fragen die Ausführungen bei Braester 2003, S. 147. Braester thematisiert den Aspekt des „Restgiftes“ aus der Kulturrevolution am Beispiel von Ji Xianlins 季羨林 *Erinnerungen aus dem Kuhstall* 牛棚杂忆, die erst Jahrzehnte nach den Erlebnissen Jis erschienen.

1244 Zu Yu Hua und seinem frühen Werk vgl. die Übersicht bei Zimmer 2002a.

1245 Vgl. Braester 2003, S. 177f.

1246 Die Technik, Geschichte nicht im Zusammenhang zu erzählen, um auf diese Weise den Verlust der Ganzheit und die Zweifel an der Kontinuität von Erfahrungen zu artikulieren, wurde in der Folge immer wieder von chinesischen Autoren angewandt, wenn es darum ging, die Vergangenheit zu beschreiben. Ein Beispiel ist etwa der 1994 erschienene Roman *Mein Bodhi-Baum* 我的菩提树 von Zhang Xianliang, der den Untertitel „nichtfiktionaler Roman in Form eines Tagebuchs“ trägt. Mit dieser Form wird auf die Schwierigkeit eingegangen, wie man mit seiner Stimme aus der Gegenwart in der Retrospektive schreibt und über die Traumata der Vergangenheit berichtet. Geschrieben ist der Roman an zwei unterschiedlichen Punkten in der Geschichte, in zwei unterschiedlichen Idiomen von zwei unterschiedlichen Verfassern. Vgl. Braester 2003, S. 148 und 157.

1247 Gerade Can Xues Stil bei der Darstellung der Kulturrevolution ist als einzigartig eingeschätzt worden. Im Gegensatz zu den realistischen Werken, die schnell in den individuellen Tragödien stecken blieben oder die Zensur herausforderten, musste sich Can Xue mit ihrer Mischung aus Abstraktion, Expressionismus und Allegorie keine Zurückhaltung auferlegen. Siehe Wu 2000, S. 130.

darstellbar zu machen und dem unerinnerbaren Trauma innerhalb des Unbewussten eine Form zu geben.¹²⁴⁸

Die Werke der Avantgarde-Literatur bildeten *einen* möglichen literarischen Ansatz zum Umgang mit Themen wie der Kulturrevolution.¹²⁴⁹ Zeitgleich, d. h. ebenfalls in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre, gab es innerhalb der aufkommenden literarischen Wellen die Tendenz zur „alternativen Geschichtsschreibung“ in den Werken der „neo-historischen Erzählliteratur“. Die Werke von Autoren wie Zhang Wei 张伟, Mo Yan, Li Rui, Liu Zhenyun, Ge Fei, Ye Zhaoyan 叶兆言 usw. forderten dabei die offizielle Revolutionsgeschichte heraus. Sie hinterfragten die Rolle des Klassenkampfes als der Hauptkraft historischer Ereignisse nach Auffassung des orthodoxen Marxismus ebenso wie den „wissenschaftlichen“ Status der Geschichtsschreibung und boten damit eine alternative Geschichtsschreibung. Gemeinsam war vielen Autoren, dass sie einen dekonstruktivistischen Ansatz in ihren Erzählungen über die Geschichte wählten.¹²⁵⁰ Ein einflussreicher Autor, der quasi am Ende dieser Epoche, zu Beginn der 1990er-Jahre, auftrat, war Wang Xiaobo (1952–1997), der den literarischen Umgang mit der Kulturrevolution auf eine neue Ebene hob. Wang gelangte quasi über Nacht zu Ruhm, als 1992 seine Novelle „Goldenes Zeitalter“ 黄金时代 erschien, in der er die Erinnerung an eine Liebesgeschichte zur Zeit der Kulturrevolution wachrief und erstmals sexuelle Motive berücksichtigte.¹²⁵¹ Wangs Werk war keiner bestimmten Botschaft verpflichtet. Worum es ihm ging, das war eine neue und bis dahin unbekannte Form des Umgangs mit der von der „Wundenliteratur“ zehn Jahre zuvor beschriebenen Opferrolle der Menschen in der Kulturrevolution: darzulegen, wie die zentralen Dinge des Lebens wie etwa Intellektualität und erotische Liebe den Helden und Heldinnen vorenthalten blieben. Indem er die bis dahin üblichen Liebesgeschichten parodierte, die den Sexualtrieb stets der Moral und der politischen Korrektheit geopfert hatten, wurde Sex in Wang Xiaobos Geschichten zu einer subversiven Kraft, die die herrschende Ideologie unterwanderte.¹²⁵²

1248 Vgl. Yang 2002, S. 55.

1249 Die der Avantgarde zugerechneten Autoren wandten sich später durchaus weiteren Themen zu, vgl. Wu 2000, S. 135. Wie das Beispiel Yu Hua und sein 2005 fast zwei Jahrzehnte nach den ersten literarischen Arbeiten zum Thema Kulturrevolution vorgelegtes Buch *Brüder* 兄弟 jedoch zeigt, scheint die Kulturrevolution einen Teil der Avantgarde-Autoren nicht loszulassen.

1250 Vgl. die Ausführungen dazu bei Lin 2005, wo auf den Seiten 16 bis 24 die neuen literarischen Entwicklungen vor dem Hintergrund der Zeitumstände betrachtet werden.

1251 Das Werk war Teil von Wangs *Trilogie des Zeitalters* (时代三部曲 d. h. *Goldenes Zeitalter*, *Silbernes Zeitalter* 白银时代 und *Bronzezeitalter* 青铜时代), die wiederum jeweils aus drei einzelnen Werken bestanden. Die Werke der Trilogie beschäftigen sich mit der jüngeren Vergangenheit (d. h. der Kulturrevolution), der Zukunft und der Mischung von Gegenwart und Vergangenheit. Ein Kapitel des Abschnitts „Liebe in den Zeiten der Revolution“ aus *Goldenes Zeitalter* findet sich als „Love in the Age of Revolution“ (transl. by Wang Dun and Michael Rodriguez) unter <http://mclc.osu.edu> (eingesehen am 4.2.2010) als Teil des MCLC Ressource Center 2009.

1252 Vgl. dazu auch Lin 2005, S. 175–182.

Rückblickend wird also deutlich, dass sich die chinesische Literatur zum Stoff der Kulturrevolution in den 15 bis 20 Jahren nach 1976 mit einer ganz zentralen Frage beschäftigte: der Darstellbarkeit von Geschichte und Erlebtem. Anders als in Deutschland freilich, wo sich Schriftsteller nach 1945 immer wieder auf die unterschiedlichste Weise mit Fragen aus der Zeit des „Dritten Reichs“ oder zum Holocaust auseinandergesetzt haben, herrschte in China meist angeordnete Verdrängung vor. Die Literatur gelangte folglich – politisch durchaus erwünscht und künstlerisch notwendigerweise – weit schneller an die „Grenzen ihrer Darstellungsfähigkeit“.¹²⁵³ Doch war die Faszination über die „verlorenen zehn Jahre“ keineswegs erloschen, sie ergab sich vielmehr aus der „emotionalen Ambivalenz“ der Betroffenen, sowohl angezogen wie abgestoßen zu werden.¹²⁵⁴ Die Anziehungskraft des „Phänomens“ Kulturrevolution ging dabei weit über die Literatur hinaus. So erklärte der bekannte chinesische Regisseur Zhang Yimou vor einigen Jahren in einem Interview, dass die Kulturrevolution für Künstler und Filmemacher einen ungemein reizvollen Stoff darstelle, da „die menschliche Natur in solch turbulenten Zeiten schärfer zutage trete als in friedlichen Zeiten“ und die Geschichten aus der Kulturrevolution daher viel spannender seien als Geschichten aus der Gegenwart.¹²⁵⁵ Von der Literaturwissenschaft wird diese Ansicht mittlerweile bestätigt. Der bekannte Literaturwissenschaftler Chen Sihe von der Fudan-Universität spricht von der Kulturrevolution als „nicht wegzudenkendem Thema in der chinesischen Gegenwartsliteratur“ und als einem „reichen Themenschatz“. Doch muss auch Chen eingestehen, dass bestimmte Themen dieser Zeit immer noch tabu seien und eine ernsthafte historische Auseinandersetzung daher behindert werde. Zwar ließen Autoren persönliche Erfahrungen und Erlebnisse in ihre Werke einfließen, doch hätten „die damaligen Jahre noch keinen angemessenen künstlerischen Ausdruck gefunden.“¹²⁵⁶ Uns wird also im weiteren Verlauf dieser Betrachtungen u. a. die Frage beschäftigen, ob dieser angesprochene Mangel nur politische Ursachen hat oder ob nicht auch künstlerische Schwächen festzustellen sind.

1253 Yang 2002, S. 42.

1254 Vgl. Yang 2005, S. 81. Zu einer differenzierten Einschätzung der Kulturrevolution aus der Sicht eines Betroffenen vgl. den Aufsatz von Hu 2007.

1255 Vgl. das Interview Lorenz 2002. Zhang bedauerte in dem Interview ausdrücklich, dass der künstlerischen Umsetzung der Kulturrevolution aufgrund der Zensur in China Grenzen gesetzt seien. Zu einer Reihe von chinesischen Filmen zum Thema Kulturrevolution von Regisseuren wie Chen Kaige und Zhang Yimou siehe das Material, das online unter <http://www.de-cn.net/dis/dem/zhindex.htm> (eingesehen am 29.1.2010) zu finden ist. Vgl. zu einer recht gut gelungenen Beschäftigung mit der Kulturrevolution den im Mai 2014 auch bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes gezeigten Film *Rückkehr* 归来 von Zhang Yimou, in dem es um die sich viele Jahre hinziehende Rückkehr eines verfolgten Intellektuellen zu seiner Familie geht.

1256 Chen 2008, S. 157.

15.3.3 Die Möglichkeiten einer neuen Kunst

Es dürfte angesichts der in den oben angeführten Künstlerzitate zum Ausdruck gebrachten Wichtigkeit des Stoffes kein Zufall sein, dass das Interesse an der Kulturrevolution seit einiger Zeit wieder hervorbricht, und zwar zu einem Zeitpunkt, da das Ereignis selber aus dem allgemeinen Gedächtnis zu verschwinden beginnt. Tatsache ist: Für die nachrückenden jüngeren Generationen der in den späten 1970ern oder 1980er-Jahren Geborenen stellt die Kulturrevolution kein fassbares Ereignis mehr dar. Wenn sich die Nachgeborenen von einem Ereignis wie der Kulturrevolution noch auf die eine oder andere Weise angesprochen fühlen, dann hat das möglicherweise vor allem mit der Aura des Geheimnisvollen und Verbotenen zu tun, die dieses Ereignis immer noch umgibt.

Wie grenzt sich nun die Literatur des zurückliegenden Jahrzehnts von der davor ab? Wie aus den Darstellungen klar geworden sein dürfte, hat man sich bisher jedenfalls mit künstlerischen Nuancierungen bei der Darstellung der Kulturrevolution schwergetan. Trotz der durchaus beeindruckenden Vielfalt,¹²⁵⁷ mit der die Literatur zu unserem Thema weiterhin in Erscheinung tritt, und obgleich die Kulturrevolution sich mit wachsender zeitlicher Distanz aus den bisherigen Diskurszusammenhängen wenigstens zum Teil gelöst hat, ist sie nur begrenzt zu einem Stoff gereift, dessen man sich auf kreative Weise bedient. So ist es durchaus zutreffend, wenn Chen Sihe sagt, dass nach der „Groteske der Erinnerung“ und dem „Mangel an Authentizität“ in den Werken Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er sowie den Anstrengungen knapp zehn Jahre später, „ernster“ und über das Satanische im Menschen zu schreiben sowie einen „grotesken Realismus“ zu pflegen, nunmehr das „einfache Erzählen“ wiedergeboren worden ist.¹²⁵⁸ Die Form der einst von der Avantgardeliteratur vor drei Jahrzehnten gepflegten komplexen Erzählung ist die Sache der Literatur aus unseren Tagen

1257 Über die umfangreiche Literatur, die die Zeit der Kulturrevolution als Hintergrund hat und in den letzten Jahren entstanden ist, kann hier nur ein grober Überblick gegeben werden. Grundsätzlich gilt, dass mit der Wiederkehr bestimmter Jahrestage die Kulturrevolution in verschiedenen Kontexten literarisiert wird. Eine Besonderheit stellt seit einiger Zeit die Literatur über das Schicksal der „Jugendlichen Intellektuellen“ 知青 dar, die seit Ende 1967 aufs Land verschickt wurden und vor einigen Jahren die vierzigjährige Wiederkehr dieses Ereignisses feierten. Als Beispiel sei der Titel *Jahre voller Träume* 多梦年华 von Guo Lin 果林 angeführt, der 2009 erschien. Doch ist die in den vergangenen mehr als zwanzig Jahren entstandene Literatur zum Schicksal dieser wohl mehr als 14 Millionen während der Kulturrevolution verschickten Jugendlichen weit umfangreicher und dürfte einige Hundert Bücher in Form von Romanen, Erinnerungen, wissenschaftlichen Monografien umfassen. Vgl. dazu den Artikel von Liu Xiaomeng 2006.

Daneben gibt es immer wieder Bücher, in denen die Kulturrevolution nur einen Teil der Betrachtungen zu politischen Ereignissen in China nach 1949 bildet. Hier sorgte 2008 das zweibändige Buch *Ich bin mein Gott* 我是我的神 von Deng Yiguang 邓一光 für Aufsehen, das im Milieu der Militärs angesiedelt ist. Vor einem eher dörflichen Hintergrund spielt bei ähnlichem Zeithintergrund Liu Shis 刘石 2009 veröffentlichtes Buch *Menschen aus den Bergen* 山洼里的人家.

1258 Vgl. Chen 2008, S. 157. Zu den Anstrengungen in der chinesischen Literaturwissenschaft vgl. die Studie von Xu Zidong 2000.

nicht. Auch die neueren Spielarten der Wundenliteratur sind – wie der vor einiger Zeit erschienene halbbiografische Roman *Liebe unter dem Weißdornbaum* 山楂树之恋 von Aimi 艾米 – weniger als „Wiedergeburt“ zu verstehen. Vielmehr hat es den Anschein, als ob gerade in der chinesischen Trivalliteratur die Bereitschaft, Bedürfnisse der Leser nach sentimental Schnulzen zu bedienen, einfach nicht totzukriegen ist.¹²⁵⁹

Ich übertreibe also nicht, wenn ich einleitend zu dem folgenden Überblick sage, dass der Roman zur Kulturrevolution auch unter Berücksichtigung der Werke aus den letzten Jahren noch nicht geschrieben worden ist. Ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass die Zeit trotz der vielversprechenden Versuche immer noch nicht reif ist. Hohe literarische Kunst benötigt mehr als die Gewissheit, dass ein Thema marktgängig ist, sie ist ebenso angewiesen auf ein hohes Maß an gedanklicher Freiheit und an Freiheit des Ausdrucks. Beides ist in China bislang nicht vorhanden. Nicht jede Empfehlung der chinesischen Buchkritik gewährleistet zudem eine hohe Qualität des besprochenen Werkes. So erweist sich das von Rezensenten als epische Satire gefeierte Buch *Die Macht in den Händen* 一朝权在手 von Nan Tai 南台 (geb. 1945) als ausgesprochen träge, es fesselt den Leser nicht.¹²⁶⁰ Nan Tais Buch „lebt“ nicht, der Zeitgeschmack bleibt zu wenig ausgeprägt. Die „Satire“ – festgemacht an der endlosen Verstrickung der Figuren im Machtkampf, dem Postengeschachere, dem Hintertüren-Benutzen usw. – bleibt vordergründig und könnte in jeder Phase der chinesischen Geschichte nach 1949 spielen. Am Beispiel von Nan Tai wird deutlich, dass man zwar gelegentlich vorgibt, einen neuen Zugang zur literarischen Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution gefunden zu haben, ohne freilich am Ende wirklich etwas Neues gesagt zu haben.

Die vorstehende Kritik soll freilich nicht bedeuten, dass es nicht durchaus interessante Neuerungen in der chinesischen Gegenwartsliteratur gibt. Zunächst ist in diesem Zusammenhang einmal festzuhalten, dass bei einer Reihe jüngerer Autoren wie Dong Xi 东西 (geb. 1966), die die Kulturrevolution während der letzten Jahre thematisierten oder wenigstens die Handlung ihrer Werke in den Zeitraum zwischen 1966 und 1976 legten, die Kulturrevolution nicht mehr oder höchstens zum Teil der eigenen Erlebniswelt entstammt. Die Distanz zum Ereignis eröffnet einen – verglichen mit den Werken der Wundenliteratur – freieren Blick. So steht der 2005 erschienene Roman *Aufzeichnungen des Bedauerns* 后悔录 von Dong Xi möglicherweise am Beginn einer neuen Literatur des Fragens und Nachdenkens in China, die sich durch die Jugend des Verfassers und eine gewisse Verspieltheit von der Erinnerungsliteratur der Vorgänger unterscheidet.¹²⁶¹ Der Autor relativiert das simple, Distanz schaffende Urteil der Nachwelt, die das Jahrzehnt der Kulturrevolution als „verloren“ abgetan hat, so, als ob nicht viele Zeitgenossen ihren Anteil auch an dieser Katastrophe besessen hätten.

1259 Vgl. Aimi 2007. Auf eine im Vergleich mit der frühen Wundenliteratur subtile Weise schildert die seit 2005 publizierende junge Autorin Aimi 艾米 das traurige Schicksal eines jungen Liebespaares zum Ende der Kulturrevolution. Dass Gefühle lange Zeit unartikulierte bleiben, zahlreiche Missverständnisse die Verwirklichung der Liebe verhindern, wird nicht auf konkrete Zeitumstände, Gewalt und Terror zurückgeführt, sondern vielmehr auf den von der Gesellschaft der damaligen Zeit ausgeübten Zwang, Gefühle nicht zu zeigen.

1260 Vgl. Nan Tai 2009. Siehe die begeisterte Rezension von Wang Chunlin 2009.

1261 Vgl. Dong Xi 2005 und Zimmer 2009 f.

Dass die neuen Spielräume nicht *nur* etwas mit einer späteren Geburt des Verfassers zu tun haben, zeigt das zweite Beispiel. Utopische Romane sind in China eine eher unbekannte Gattung, sie passten bisher nicht in die politische Landschaft, lassen sie sich doch auch immer als eine Kritik am bestehenden System auffassen.

Wang Jinkang 王晋康 (geb. 1948), in China einer der bekannteren Science-Fiction-Autoren, hat mit *Formicibrosia* 蚁生 einen ganz beachtlichen antiutopischen Roman vorgelegt, der schwerlich seinesgleichen in der chinesischen Gegenwartsliteratur hat.¹²⁶² Unweigerlich denkt man bei der Lektüre an die großen Dystopien der westlichen Literatur wie Huxleys *Brave New World* und Orwells *1984*. Doch wo Orwells Roman aus der sicheren räumlichen und zeitlichen Distanz auf die Erfahrungen mit den Diktaturen unter Stalin und Hitler zielte, verdient allein schon Wangs Verfahren, mit *Formicibrosia* auf ein bereits gescheitertes Gesellschaftsexperiment der chinesischen Vergangenheit abzuheben, Beachtung. Wangs Roman spielt in den frühen 1970er-Jahren, zur Zeit der Kulturrevolution, der Handlungsort ist eine Farm, auf der zusammen mit den ortsansässigen Bauern eine größere Anzahl Jugendlicher aus der Stadt lebt. Ein berühmter Ameisenforscher hat seinem nunmehr auf der Farm tätigen Sohn Yan Zhe die Rezeptur für eine Flüssigkeit vererbt, die aus Ameisen extrahiert wird. Die mit dem Extrakt besprühten Menschen verwandeln sich in zahme, arbeitswillige Zeitgenossen, die keinen anderen Wunsch mehr zu verspüren scheinen, als selbstlos dem Wohle der Gemeinschaft zu dienen. Das Experiment zur künstlichen Erschaffung einer Idealgemeinschaft am Ort mittels einer Droge endet schließlich tödlich. Die Abrechnung mit dem gescheiterten Gesellschaftsexperiment „Kulturrevolution“ liegt auf der Hand. *Formicibrosia* ist der Versuch, Parallelen und Kontinuitäten zwischen Vergangenheit und Gegenwart anzudeuten. Die „Einmaligkeit“ der Kulturrevolution lässt sich durch ihre Vorstellung als Utopie plötzlich hinterfragen. Es taucht für den Leser auf einmal eine neue Dimension aus der Vergangenheit auf, die man vielleicht immer vage gespürt, aber nie klar gesehen hat. Wangs Roman steht für das sensible Bemühen, die Mär vom radikalen Neubeginn nach 1976 zu hinterfragen und bewusst zu machen, dass man auch heute in China noch weit davon entfernt ist, sein Leben in Freiheit und Selbstbestimmtheit zu führen. Die Kulturrevolution wird damit zu einem Paradigma für eine Bedrohung, die nicht nachgelassen hat. Welches Ausmaß der gesellschaftlichen Strukturiertheit ist notwendig und zulässig? Wo beginnt und wo endet der „Zwang zum Glück“? Und wie echt kann die Begeisterung für eine Sache sein, wenn man auch heute immer noch zu hören bekommt, dass Partei und Nation unbedingt zu lieben seien? Die Droge im Buch, eben besagtes *Formicibrosia*, steht für die permanente Indoktrination, die Parolen mit den Anweisungen zum Fühlen und Handeln. Indem Wang die Handlung ins Utopische hebt, macht er Erscheinungen aus der Vergangenheit verständlich, die auch für die Gegenwart weiterhin Bedeutung besitzen.

Eine Besonderheit, die die beiden angeführten Romane mit einer Reihe weiterer teilen, ist ihre Freude am realistischen Erzählen, am Spiel mit den Oberflächen. In der Sprache und den mit ihr gelieferten Bildern dieser Werke spiegeln die Autoren die von ihnen imaginierte Atmosphäre der betreffenden kulturrevolutionären Zeit. Die vielen faszinierenden Details aus dem prallen Leben, präsentiert in nahezu filmhaften Bil-

¹²⁶² Vgl. Wang Jinkang 2007 und Zimmer 2009g.

dern, sind großartig vorgetragen und werden immer wieder zu spannenden Erzählungen verknüpft. Doch es fehlt am Schluss der Blick auf das Hintergründige, es fehlen die wirkliche Reflexion, ernsthafte Gedanken und letztlich kühne und ganz neue Inhalte.

Die bekannte Schriftstellerin Wang Anyi (geb. 1954) hat mit ihrem 2007 erschienenen Roman *Zeit der Aufklärung* 启蒙时代 einen stilleren Weg als die bereits genannten Autoren gewählt.¹²⁶³ Mit *Zeit der Aufklärung* hat Wang Anyi großen Mut bewiesen. Es hat, möchte man sagen, fast etwas Unanständiges, über die „heißeste“ Zeit der Kulturrevolution (1966–1968) so zu schreiben, wie Wang das tut. Wie viele Menschen sind damals in den Tod getrieben worden, wie viele Familien waren betroffen, haben gelitten, Angst um ihre Angehörigen ausgestanden, wie viel ist damals blindlings zerstört worden?¹²⁶⁴

Der Buchtitel von Wang Anyis Roman, *Zeit der Aufklärung*, ist durchaus in einem mehrfachen Sinne zu verstehen: Einmal verbirgt sich dahinter selbstverständlich eine Anspielung auf die historische Epoche im Europa des 18. Jahrhunderts – im Roman besetzt durch die Auseinandersetzung der jugendlichen Chinesen mit den europäischen Geistesgrößen und ihren Werken, um zweihundert Jahre später *ihren* Weg zur „Befreiung“ zu finden. Der Buchtitel *Zeit der Aufklärung* konnotiert jedoch auch den Begriff der Pubertät: Nanchang, die Hauptfigur im Roman, und seine Freunde „Xiaotuzi“, Chen Zhuoran usw., sie alle wachsen in einer ganz besonderen Zeit heran, müssen sich mit den politischen Parolen herumschlagen, ihre Gedanken, ihre Taten und die Gefühle werden in hohem Maße nicht von ihnen selber, sondern vom Staat, der Gruppe usw. bestimmt, viel Auswahl gibt es nicht. Wang Anyis Roman handelt von dem Bruch, dem tiefen Spalt, der sich plötzlich in Familien, unter Freunden auftut, wenn ein Vater zum „rechten Element“ gestempelt wird, wenn der „schändliche“ Selbstmord der Mutter keine Trauer auslösen darf, wenn der Bruder oder eine Freundin auf einmal als vollkommen Fremde dastehen, seit sie einer feindlichen Fraktion der Roten Garden angehören. Aber da ist mehr, Gefühle zu bestimmten Personen sind nicht einfach weg, schlagen nicht ins Gegenteil um, sie suchen sich nur neue Menschen, Ziele, denen sie sich zuwenden möchten. Das Schöne an Wangs Buch ist, dass es diese wunderbare Kraft von Furcht und Liebe im Leben zeigt.

Zeit der Aufklärung ist Wangs Angebot eines anderen Bildes von der Kulturrevolution, es ist radikal anders als das, was die meisten chinesischen Leser an Bildern über

1263 Vgl. Wang Anyi 2007. Zu den folgenden Ausführungen vgl. die Besprechung des Romans durch Zimmer 2008. Siehe auch die Magisterarbeit von Simone Glasl an der Universität München zum Thema „Vergangenheitsbewältigung in der chinesischen Gegenwartsliteratur am Beispiel ausgewählter Autoren“ aus dem Jahr 2010.

1264 Auf die Hintergründe bei der Abfassung des Romans befragt, hat Wang Anyi hervorgehoben, dass jeder eine eigene Auffassung bezüglich der Kulturrevolution habe. Ziele und Charakter der Kulturrevolution seien ihr selbst nach umfangreicher Lektüre immer noch unklar: „Die Französische Revolution hatte ein Programm, aber auf was für einer Idee wollte die Kulturrevolution den Staat aufbauen? Wie wollte man Fortschritt erreichen? Ich verstehe es nicht [...]“. Die Suche nach den Fehlern in der Kulturrevolution sei bislang nur ungenügend betrieben worden, so Wang weiter, wertvolle Erkenntnisse habe man aus den Erfahrungen der Vergangenheit bislang nicht gewonnen. Vgl. Zhang Chunhong 2008, S. 10.

diese Zeit im Kopf haben. Wang Gang (geb. 1960) mit *English* (英格力士, 2004) und He Liwei 何立伟 (geb. 1954) mit *Wie die Sonne um 8, 9 Uhr morgens* (像那八九点钟的太阳, 2006) mögen spannender,¹²⁶⁵ lebendiger, aufregender über ihre Sicht auf die Ereignisse der Kulturrevolution geschrieben haben, Wang Anyis Werk aber ist literarisch zweifellos dichter, anspruchsvoller. Ja, scheinbar „unerhört“ auch dies: So traurig vieles von dem ist, was Wang Anyi da beschreibt, mit ihrem verschachtelten Stil, dem Sich-Verlieren in Details, mit dieser fast melancholischen Schönheit ihrer Sprache vermag sie auch dieser Zeit einen seltsamen Zauber zu verleihen.

Wodurch sich *Zeit der Aufklärung* am meisten von anderen zeitgenössischen Romanen über die Kulturrevolution unterscheidet, das ist das Fehlen von Stereotypen und Klischees bei der Zeichnung der Figuren. In Yu Huas Roman *Brüder* 兄弟 zum Beispiel verschmelzen,¹²⁶⁶ von den Protagonisten einmal abgesehen, die übrigen Figuren zu einem Einheitstyp, der sich auszeichnet durch Gewissenlosigkeit, Egoismus, Schadenfreude am Leid der Mitmenschen und vor allem durch ein völliges Fehlen von Mitleid. Wang Anyi hingegen zeichnet Charakter, Herkunft und Eigenheit jeder einzelnen Romanfigur mit so viel Feinheit und Genauigkeit nach, dass jede von ihnen individuell wirkt. Sie vermittelt dadurch den Eindruck einer Vielfalt von Persönlichkeiten und Lebensumständen auch noch zu einer Zeit, in der die Individualität unterdrückt wurde.

Die literarischen Jugendimaginationen und -inszenierungen in vielen chinesischen Romanen der letzten Jahre zur Kulturrevolution sind – so mein Schluss in der Gesamtinterpretation – nicht zufällig entstanden. Es widerstrebt mir, hierin lediglich ein Indiz für die „Marktgängigkeit“ dieses Themas zu sehen. Vielmehr handelt es sich ihrer Logik und ihrer Erscheinungsform nach um Effekte eines weitläufigen kultursemiotischen Diskursfeldes. Der Grund für diesen „Jugendenthusiasmus“ könnte in der auch in China überlieferten Auffassung von der Kindheit und Jugend als defizitären Übergangsstadien zum Erwachsensein zu suchen sein und eine literarische Erwidern auf den von dem großen chinesischen Schriftsteller Lu Xun (1881–1936) aus seinem Werk (*Tagebuch eines Verrückten* 狂人日记, 1918) her klingenden Aufruf „Rettet die Kinder!“ darstellen.

Auch der hierzulande recht bekannte Su Tong (geb. 1963) bedient sich in seinem 2010 erschienenen Roman *Flussufer* 河岸 – dessen Handlung vollständig zur Zeit der Kulturrevolution spielt – der „Jugend“-Thematik, stellt sie aber in den größeren Zusammenhang der Generationenfolge.¹²⁶⁷ Mit grimmigem, ja derb anmutendem Humor stellt der Verfasser immer wieder die Frage nach dem Ich-Wert der Menschen zu jener Zeit, wenn die unerschütterliche Abstammungsgewissheit plötzlich zu existieren aufhört. Der Dorfvorsteher Ku Wenxuan, einst hochgeschätzter Nachfahre einer lokalen Märtyrerin, verliert mit den Ereignissen im Verlaufe der Kulturrevolution zuerst die

1265 Vgl. Wang Gang 2004 und dazu die Besprechung Zimmer 2005 sowie He Liwei 2006 und Zimmer 2007d. Besonders bei He Liwei ist der Versuch hervorzuheben, der Kulturrevolution eine eigene Identität zu verleihen, indem er die Ereignisse in der Sprache der damaligen Generation beschreibt. Dadurch bricht eine weitere Ebene von Geschichte hervor.

1266 Vgl. dazu den Werkartikel Zimmer 2010a.

1267 Vgl. Su Tong 2009.

Frau, dann sein Geschlechtsorgan, die Herkunftsgewissheit und schließlich sein Leben. Die von Ku vorgenommene Selbstverstümmelung als Akt der revolutionären Selbstreinigung führt nur zur eigenen seelischen Verkümmern. Der nächste Schritt – Kus Selbstversenkung im Fluss zusammen mit dem Grabstein der Ahnin – ist die Flucht in die Selbsterstörung. Dies mag vielleicht eine „Erlösung“ für den Betroffenen sein, eine Lösung für die Nachwelt und das Ich des Sohnes und Erzählers ist es nicht. Auch Su Tongs Roman haftet ähnlich wie vielen anderen Werken zu dem Thema etwas Grobes, Burleskes an. Die Drastik und Ausdruckskraft der Bilder gerade bei Su Tong erinnert von Ferne an Rabelais. Doch Su Tong steht noch für mehr. Wo groteske Verzerrungen und realistische Details keine ausreichenden Erklärungen mehr anbieten, ist der Umschwung ins Allegorische nahezu zwangsläufig.

Der Untergang von Su Tongs Romanheld in *Flussufer* findet eine meisterhafte Ergänzung in dem Buch von Cao Guanlong mit dem Titel *Versinken* 沉.¹²⁶⁸ Cao, der, wie weiter oben bereits angegeben, der frühen Wundenliteratur Ende der 1970er versucht hatte eine eigene Note zu geben, verließ 1987 China, nahm die amerikanische Staatsbürgerschaft an und lebt heute in Florida. Das dem Stil des „Magischen Realismus“ zugerechnete Buch *Versinken* bedient sich eingängiger Bilder und Symbole wie dem des „Volksdörrfleisches“ 人民肉松 und des „Volksknochenweins“ 人民骨酒, um auf eine neue Dimension der Gewalt und des Zynismus in den Jahren der Kulturrevolution hinzuweisen.¹²⁶⁹ Caos Erzählung vom verführten, unbedarften Volk, das seine Menschlichkeit in den Wirren politischer Kampagnen verliert, im Kannibalismus eine neue Form von „Kultur“ zu schaffen glaubt und am Schluss in den Fluten versinkt, ist nicht zuletzt wegen seiner gehobenen Sprache ein Epos von biblischem Charakter.¹²⁷⁰ Zerstörung, Auflösung und vollkommenes Verschwinden sind bei aller Vagheit eines offen bleibenden Ausgangs der Handlung möglicherweise auch in Caos *Versinken* ein Ausdruck der Hoffnung auf einen Neuanfang.

Bei der Kulturrevolution handelt es sich fraglos um einen vielseitigen und auch unterhaltsamen Stoff mit genügend kritischen Bezügen zu gesellschaftlichen Entwicklungen in der Gegenwart. Was die vorstehend angeführten Romane verbindet, ist die Vielfalt bei der Ausdeutung historischer Räume. Die Zeitbezüge sind vielfach unsicher, nur hin und wieder findet sich eine Jahreszahl zur Verdeutlichung des Zeithintergrundes. Der insgesamt vage bleibenden Deutung entspricht der gelegentliche Übergang ins Allegorische. Die mit dem Thema befassten Autoren lassen zwar die Vermutung zu, dass sich der Umgang mit der Kulturrevolution noch nicht ganz aus dem biografischen Kontext gelöst habe, doch bieten sie genügend neue und kreative Ansätze. So hat etwa

¹²⁶⁸ Vgl. Cao Guanlong 2009.

¹²⁶⁹ Zur literarischen Einordnung vgl. die dem Roman vorangestellten Einführungen von David Der-Wei Wang (S. 2–6) und Li Jie (S. 8–14).

¹²⁷⁰ Auch wenn sich eine „christliche“ Lesart hier weitgehend verbietet, drängt sie sich durch Ton und Bilder gelegentlich auf. Ansonsten greift Cao in starkem Maße auf Motive der neueren chinesischen Literatur zurück. Kannibalismus ist bereits bei Lu Xun thematisiert worden, Belege über den Kannibalismus der Roten Garden in der südchinesischen Provinz Guangxi gibt es seit der von Zheng Yi 郑义 1993 vorgelegten Studie *Roter Gedenkstein* 红色纪念碑.

der aus Nanjing stammende Schriftsteller Ge Liang 葛亮 (geb. 1978) mit seinem Buch *Dompfaff* 朱雀 (2010) einen breit angelegten Roman vorgelegt, der vor dem Hintergrund der Geschichte Nankings im 20. Jahrhundert eine Brücke von dem Massaker der Japaner 1937 über die Kulturrevolution bis hin zum Jahr 1989 schlägt.¹²⁷¹ Ähnlich angelegt ist der 2014 erschienene, sehr umfangreiche Roman *Baumringe* 年轮 von Liang Xiaosheng.¹²⁷²

Die Literatur der letzten Jahre zur Kulturrevolution ist also gekennzeichnet durch eine persönlichere Sicht der Autoren, die nicht mehr vornehmlich der offiziellen Sicht verpflichtet ist. Man ist in einen literarischen Diskurs getreten, will weg von der Vereinfachung und hin zu authentischeren, lebensechteren Darstellungen. Gerade durch ihre Verselbstständigung und Unabhängigkeit von den offiziellen Auslegungen der Kulturrevolution hat sich die Literatur einen neuen „Bezugsrahmen“ geschaffen, der ein endgültiges Vergessen bisher verhindert hat.¹²⁷³

Die von mir vorstehend angeführten Romane bilden insgesamt nur eine kleine Auswahl von Werken, die in den letzten Jahren zur Kulturrevolution erschienen sind. Zu den wichtigsten Romanen dürften darüber hinaus neben Ma Yuans 2012 unter dem Titel *Ochsenkopfdämonen und Schlangengeister* 牛鬼蛇神 erschienen Buch,¹²⁷⁴ das die Kulturrevolution als Anlass nimmt, über Leben und Menschsein zu reflektieren, vor allem Han Shaogongs romanhafte Verarbeitung von Erlebnissen als „jugendlicher Intellektueller“ in der Zeit (*Buch von Tag und Nacht* 日夜书, 2013) und Hu Fayuns auf drei Bände hin angelegtes Werk gehören, dessen erster Teil 2012 unter dem Titel *Winterwirrnis. Fröhlichkeit und Fegefeuer der Jugend* 迷冬.青春的狂欢与炼狱 erschienen ist.¹²⁷⁵ Diese innerhalb des zurückliegenden Jahrzehnts festzustellende „Schreibwut“, die Sebastian Veg in seinem Artikel leider nicht erkannt hat,¹²⁷⁶ dürfte verschiedene Gründe haben. Zum einen werden die Mitglieder der Generation, die die Kulturrevolution bewusst miterlebt haben – seien es Täter, Opfer oder unbeteiligte Betrachter – nicht jünger. Dies hat in der jüngeren Vergangenheit in der Literatur der Beschäftigung mit der Kulturrevolution zu interessanten Perspektivwechseln (oder sollte man sagen Perspektiverweiterungen?) geführt. Es teilt sich gelegentlich durchaus der Wunsch mit, mit seinem Gewissen ins Reine zu kommen. Liang Xiaoshengs weiter oben in einer Fußnote genannter Roman *Geständnisse eines Rotgardisten* (1987) erschöpfte sich noch in vagen Andeutungen, blieb ein spielerischer Umgang mit Vergangenheit und jedenfalls weit hinter den Erwartungen an die Geständnisse eines Täters zurück. Dies ist mittlerweile anders, wie der vor nicht langer Zeit erschienene Band unter dem Titel *Wir bedauern* 我们忏悔 mit Erzählungen von Leuten zeigt, die an der Verfolgung

1271 Vgl. Ge Liang 2010.

1272 Vgl. Liang Xiaosheng 2014.

1273 Zur Bedeutung von „Bezugsrahmen“ in einer Gesellschaft, die das Vergessen verhindern siehe Assmann 2005, S. 36.

1274 Vgl. Ma Yuan 2012.

1275 Vgl. Han Shaogong 2013 und Hu Fayun 2012.

1276 Vgl. die knappe Übersicht Veg 2014, S. 9, die sich neben einigen allgemeineren Bemerkungen auf die längst nicht mehr aktuellen Erzählungen aus den 1980er-Jahren bezieht.

anderer und sogar an Mord und Totschlag beteiligt waren.¹²⁷⁷ Durchaus auch das kein Einzelfall, denn in der chinesischen Presse finden sich seit einiger Zeit immer wieder ähnliche Beispiele.¹²⁷⁸

15.4 Maos Frühstück. Zu den Fehlern der Führer und dem Leiden der Geführten in den 1950er-Jahren

Verglichen mit der Kulturrevolution, haben die politischen und gesellschaftlichen Erschütterungen in China während der 1950er-Jahre in der chinesischen Literatur bis heute weit weniger Beachtung gefunden. Ein besonders verheerendes Ereignis stellte dabei die Hungerkatastrophe dar, die am Ende des Jahrzehnts in China wütete und Millionen von Menschen das Leben kostete.

Anders als die Parteibeschlüsse von 1981, die der Politik, den Historikern und der Literatur einen gewissen Rahmen setzten, sind die Verfolgungen, Kampagnen und Katastrophen aus den Fünfzigerjahren politisch weniger abgesichert. Das macht die Beschäftigung mit dieser Zeit freilich nicht weniger brisant, denn die politischen und wirtschaftlichen Vorkommnisse folgten zeitlich unmittelbar auf die Gründung der Volksrepublik 1949 und lassen sich daher direkt mit der Legitimität der Herrschaft der KPCh in Verbindung bringen. Es ist davon auszugehen, dass der Mythos der „Befreiung“, der mit 1949 geschaffen wurde, erschüttert würde, wenn zu viel von dem, was sich in den eineinhalb Jahrzehnten, die folgten, an Verfolgung und Katastrophen ereignete, in den Geschichtsbüchern und Werken der Literatur und Kunst ausführlicher thematisiert würde. In den für die breite Masse angefertigten Materialien, Lehrbüchern usw. wird daher auch kein Aufwand gescheut, die Politik der Kommunistischen Partei zu jener Zeit in ein möglichst günstiges Licht zu rücken. Ein gutes Beispiel ist etwa ein handliches Büchlein, das 2011 von einem Historiker an der Zentralen Hochschule der Partei zum 90. Jahrestag der Gründung der KPCh vorgelegt wurde und im englischen Nebentitel die nach Legitimation heischende Formulierung *Why and How the CPC Works in China?* trägt.¹²⁷⁹ Das Buch beschäftigt sich mit zentralen Problemen der Entwicklung von 1949 bis in die Gegenwart und ist aufgrund seiner Anlage als Propagandaschrift darum bemüht, die Vorzüge der Einparteienherrschaft ebenso aufzuzeigen, wie darum, das harmonische Zusammenleben der Nationalitäten zu preisen. Mit Blick auf die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist nun vor allem ein Abschnitt im Buch interessant, in dem versucht wird, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie

1277 Vgl. Wang/Song 2014.

1278 Vgl. z. B. den Artikel von Jiang Haofeng 2013 über das Geständnis eines Rotgardisten, für den Tod seiner Mutter verantwortlich zu sein. Über einen Bericht in der deutschen Presse zum Thema Reue ehemaliger Rotgardisten in China vgl. Kolonko 2014. Dass unabhängig von der Artikulation des Bedauerns womöglich ein neuer – wünschenswerter – Diskurs über die Kulturrevolution entsteht, erwähnt Zhu Dake in seinem Aufsatz „Reue und Wiedergutmachung – Moralische Reinwaschung in der Literaturszene Chinas“ 忏悔与救赎 – 中国文坛的道德清洗运动, siehe Zhu Dake 2012a, S. 142 ff.

1279 Vgl. Xie Chuntao 2012.

es der Partei trotz schwerwiegender Fehler in der Zeit zwischen 1957 und 1976 gelang, weiterhin die Unterstützung der Bevölkerung zu erhalten.¹²⁸⁰ Zwar werden „Fehler“ genannt, doch ihre konkreten Folgen werden eher vage umschrieben unter Berufung auf „Erklärungen“, die Mitglieder der obersten Führung wie Deng Xiaoping immer wieder gegeben haben. Zur wirtschaftlichen Katastrophe am Ende der 1950er-Jahre heißt es, die Einkommen der Arbeiter und Bauern in der Zeit seien ebenso wie der Lebensstandard gering gewesen und die Produktionskraft habe sich kaum entwickelt. Als Auslöser der Hungerkatastrophe in der Folge des „Großen Sprungs“ 1958 werden die „aus dem Gefühl des Sieges gespeiste Überheblichkeit und Selbstzufriedenheit“ Maos, der Führung in Peking und der Kader vor Ort sowie eine „übertriebene Selbsteinschätzung“ und ein „Mangel an ausreichenden Untersuchungen“ angeführt. Es folgt sodann ein längeres Zitat aus den Schriften Deng Xiaopings, in dem der Zusammenhang zwischen den Entwicklungen Ende der 1950er und dem späteren Ausbruch der Kulturrevolution hergestellt wird. Immer wieder sichert sich der Verfasser, ein auf die Beschäftigung mit der Parteigeschichte spezialisierter Historiker, ab durch die Berufung auf Autoritäten und offizielle Sprachregelungen, anstatt seinen Thesen die Ergebnisse aus Forschungsarbeiten zugrunde zu legen: In einem Satz und nur in allgemeiner Form wird auf die wirtschaftlichen Schwierigkeiten in den Jahren 1959, 1960 und 1961 hingewiesen. Zwar sei es ab 1962 zu Verbesserungen gekommen, doch da die „geistigen Probleme nicht gelöst worden seien“ 思想上没有解决问题, sei kurz darauf, eben 1966, die Kulturrevolution ausgebrochen, die zehn Jahre gewährt habe und eine „große Katastrophe“ 大灾难 darstelle. Weiter wird im Zusammenhang mit diesen beiden Ereignissen von „enorm großen Verlusten“ 巨大损失 und „tiefen Lehren“ gesprochen, die man daraus gezogen habe 教训是深刻的. Es folgt nur ein lapidarer allgemeiner Hinweis auf mögliche, sich aus der Forschungsarbeit ergebende abweichende Ansichten über Ursprünge und Ergebnisse der Katastrophen, um sogleich auf die Haltung der Partei einzuschwenken.¹²⁸¹

Nachdem Fehler also eingestanden und umrissen worden sind, führt der Verfasser – quasi zur Verteidigung – eine Reihe von Erfolgen an, die es zur fraglichen Zeit ebenfalls gegeben habe. Man habe die Grundlagen für die späteren Entwicklungen in Wissenschaft und Technik gelegt, die erfolgreiche Gewinnung von Erdöl falle ebenso in die Krisenzeit wie die Erfolge bei der Herstellung der Atombombe. Die große Opferbereitschaft der Menschen wird ebenso hervorgehoben wie ihr heldenhafter Einsatz bei der Bewältigung von Problemen, der Sicherstellung der nationalen Unabhängigkeit usw.¹²⁸² In schon fast peinlicher Manier wird beim Thema Lebensmittelzuteilung an Kader und Massen während der Hungerszeit sodann die Solidarität von Führern und Massen gerade in den Krisenzeiten besprochen. Ausführliche Würdigung findet der Speiseplan Maos, der – wie hinterlassene Unterlagen erkennen lassen – selbst an seinen drei Geburtstagen in der Zeit der Hungersnot vergleichsweise einfache Kost zu sich genommen habe: keinen Kuchen, keinen Alkohol. An seinem 69. Geburtstag am

1280 Vgl. Abschnitt 3 in: ebd., S. 43–62.

1281 Zu den Ausführungen und Zitaten vgl. Xie Chuntao 2012, S. 46 f.

1282 Vgl. zu dem diesbezüglich angeführten Zitat aus dem Werk Deng Xiaopings die Angaben ebd., S. 51.

26. Dezember 1962 habe Mao seine engsten Mitarbeiter zum Frühstück eingeladen, fünf einfache Gerichte fanden sich auf der Speisekarte.¹²⁸³ Seitenweise finden sich „Belege“ für die Opfer und die Solidarität der Führer, die Ausführlichkeit dieser Darstellungen mutet angesichts der bekannt gewordenen Leiden der Bevölkerung pervers an!

Schließlich folgt der Hinweis auf den Umgang der Partei mit ihren Fehlern, ihr vorbehaltloses Eingeständnis, „das offene, feierliche Eingeständnis und das Überdenken der Fehler“ 公开郑重地承认并反思错误, die dann korrigiert worden seien. In völkerpsychologischer Manier wird „dem“ chinesischen Volk die Bereitschaft unterstellt, zu verzeihen.¹²⁸⁴ Der Hinweis auf die Bedeutung, bei der Beschäftigung mit den Fehlern der Vergangenheit durch die Führung immer die „Interessen der Partei und der Nation“ im Blick zu haben,¹²⁸⁵ liest sich wie die Relativierung von Fehlern und die Verdummung der eigenen Bevölkerung.¹²⁸⁶

Das vorstehend angeführte Publikationsbeispiel ist für die breite Masse gemacht und bietet inhaltlich wenig. Mit ein wenig Mühe findet man freilich selbst innerhalb Chinas Foren, in denen mit faktisch erhärteten Materialien und harten Bandagen ein Kampf um die Vergangenheit ausgefochten wird. Zu nennen ist hier vor allem das seit 1991 in Peking erscheinende Monatsmagazin *Yanhuang Chunqiu* 炎黄春秋 mit seinen politisch-historisch auf das 20. Jahrhundert hin ausgerichteten Beiträgen, die gelegentlich in einem sehr kritisch-liberalen Geist abgefasst sind und den Unwillen der chinesischen Staats- und Parteiführung erregen.¹²⁸⁷ Es ist angesichts vieler weiterhin nicht zugänglicher Archive und der geringer werdenden Zahl von Zeitzeugen freilich ein Kampf gegen das System und die Zeit. Der radikale und leidenschaftliche Ton, mit dem man dabei vorgeht, ist durchaus faszinierend und verdeutlicht letztlich nur den sensiblen Charakter, den der Umgang mit der Vergangenheit besitzt und das Ringen um die Wahrheit zu solch einer Herausforderung macht. Dazu im Folgenden ein knapper Abriss über die vorhandenen Materialien und den Umgang damit.

1283 Vgl. ebd., S. 56 f.

1284 Dieses Urteil findet sich bereits ganz am Beginn des Abschnitts, vgl. ebd., S. 44.

1285 Vgl. dazu ebd., S. 60.

1286 In ähnlich verklausulierter Form ist im Buch von dem Umgang mit 1989 in Abschnitt 4 die Rede. Vgl. dazu ebd., S. 76. Über die politischen Ereignisse heißt es nur vage: Aufgrund des politischen Klimas in China und auf der Welt sei es im Frühjahr und Sommer des Jahres in Peking zu „politischen Unruhen“ 政治风波 gekommen mit der Folge von „großen Verwerfungen“ 很大波折.

1287 Aufgrund strenger gewordener Zensurmaßnahmen in den zurückliegenden Jahren wurden Redaktion und Herausbergremium der Zeitschrift im Sommer 2016 komplett ausgetauscht. Der ehemalige Verleger Du Daozheng veröffentlichte daraufhin eine Erklärung. Auf der chinesischen Webseite von Voice of America findet sich ein ausführlicher Bericht zu den Vorgängen, vgl. www.voachinese.com/a/news-outspoken-chinese-political-magazine-20160718/3423011.html, eingesehen am 14.8.2016. Das Magazin erscheint weiterhin monatlich, allerdings sind die Beiträge weit weniger kritisch abgefasst als in der Vergangenheit. Auffällig ist vor allem, dass die Debatte über eine „Systemreform“ (体制改革) erloschen ist.

15.5 Was nicht erinnert wird, verschwindet ... Forschungen und Berichte aus der jüngeren Vergangenheit über die Hungerkatastrophe

Es beginnt schon bei der Bezeichnung für das, was sich zum Ende der 1950er- und während der frühen 1960er-Jahre in China zugetragen hat. Durchaus nicht einheitlich ist dabei von einer „Hungerkatastrophe“ die Rede, vielmehr spricht man oft auch in euphemistischer Manier und sehr vereinfachend von den „drei schwierigen Jahren“ 三年困难时期 (d.h. die Jahre 1959, 1960 und 1961) oder nutzt weitere Umschreibungen.¹²⁸⁸ Entsprechend wird auch nicht gerne schlechthin von „Hungertoten“ geredet, sondern von „Toten, die aufgrund außergewöhnlicher Umstände ums Leben kamen“ 非正常死亡人数.¹²⁸⁹ Als mehr oder weniger konkrete Todesursachen, die aber doch ungenau blieben, wurden in Dokumenten für gewöhnlich Naturkatastrophen, Selbstmord, Mord, Ödeme und Austrocknung angeführt, vom „Tod durch Verhungern“ 饿死 wurde dagegen nur selten gesprochen.¹²⁹⁰

Die Forschung zu dem Thema kann bis heute nur in einem unzureichenden Maße durchgeführt werden, da ein freier Zugang zu den Akten nicht möglich ist und wichtige Zahlen gerade in den von der Hungersnot besonders stark betroffenen Provinzen weiterhin nicht zur Verfügung stehen.¹²⁹¹ In den Blickpunkt einer größeren Öffentlichkeit rückte die Hungerkatastrophe spätestens mit dem Zensus von 1982 und der Veröffentlichung des Statistischen Jahrbuchs im Jahr 1983. Anhand der dort dokumentierten Zahlen ergab sich zwischen den Jahren 1959 und 1960 ein Bevölkerungsrückgang von zehn Millionen Menschen.¹²⁹² Eine wichtige Quelle für die Forschung stellen deshalb die Lokalchroniken dar, deren Anfertigung zu Beginn der 1980er-Jahre von der damaligen chinesischen Führung in Auftrag gegeben worden ist, wobei man allerdings den begrenzten Wert dieser Quellen herausstreichen muss.¹²⁹³ Findige Forscher in China scheuen angesichts der voranschreitenden Zeit und der weiterhin ungünstigen Quellenlage keine Mühe, um doch noch ein wenig mehr von der Wahrheit ans Licht zu bringen. Da die Zahl der nützlichen Zeitzeugen geringer wird, gewinnt die Auswertung von mündlichen Erzählungen 口述 zunehmend an Bedeutung.¹²⁹⁴

Gestritten wird innerhalb der Wissenschaft auf das Heftigste über die Zahl der Toten, die Todesursachen sowie den großen politischen, sozialen und ökologischen

1288 Die Eingrenzung auf die drei angeführten Jahre 1959 bis 1961 verstellt auch hier wieder den Blick darauf, dass es nach der Ausrufung der VR China zeitlich weit vor der eigentlichen Katastrophe Fälle von Hungertod in ganz beträchtlichem Ausmaße gegeben hat, wie die jüngere Forschung belegt. So wurde in offiziellen Presseberichten aus dem Jahr 1957 von Hungertoten im südchinesischen Guangxi 1956 berichtet, wonach dort mehr als 500 Menschen umgekommen seien. Vgl. Lu Shangwen 2014, S. 56.

1289 Zu dem Versuch einer Definition dieses Begriffs vgl. Hong Zhenkuai 2014a, S. 12, und Chun Shihua 2014, S. 31 f.

1290 Vgl. Chun Shihua 2014, S. 32.

1291 Vgl. dazu Hong Zhenkuai 2014c, S. 9.

1292 Vgl. dazu ebd.

1293 Vgl. dazu Hong Zhenkuai 2014a, S. 13 f., wo der Verfasser nach der Lektüre mehrerer Hundert Lokalchroniken auf die dort anzutreffenden Falschangaben hinweist.

1294 Vgl. dazu den aufschlussreichen Beitrag von Li Suli 2015, S. 52.

Gesamtrahmen zum Ende der Fünfziger und in den frühen Sechzigern – ein Indiz dafür, dass es sich um ein besonders brisantes Thema auch für die Gegenwart handelt.¹²⁹⁵ Es ist zwar richtig, wie Osterhammel in der Besprechung von Dikötters Buch anmerkt,¹²⁹⁶ dass die am häufigsten für China genannten Zahlen in der Größenordnung zwischen 32 und 36 Millionen liegen, doch es gibt freilich auch extreme Ausschläge in die eine oder andere Richtung. So ist mal von „nur“ zwei Millionen Opfern oder gar noch weniger die Rede, mal wird von bis zu 50 Millionen gesprochen.¹²⁹⁷

Als quasi systembedingte Ursache für die Katastrophe werden die aufgrund zu optimistischer Schätzungen enorm hoch ausfallenden Ablieferungsquoten der Kommunen an die übergeordneten Instanzen genannt, die zu einer dramatischen Verringerung des dringend vor Ort benötigten Getreides führten.¹²⁹⁸ Angeheizt wurde die Lage durch ein letztes Endes hohles Wettbewerbssystem, bei dem die Kommunen mit Parolen wie „Zehntausend Pfund pro *mu*“ usw. um die Gunst und die Auszeichnungen der Obrigkeit rangen. Die nüchterne Schlussfolgerung: „Grund für den Hungertod der Menschen waren nicht die Naturkatastrophen, sondern die Politik der hohen Ablieferungsquoten, also von der Führung vor Ort verursachte ‚menschliche Katastrophen‘ 人祸.“¹²⁹⁹ Konkrete Schuldeingeständnisse seitens hoher Kader, die im Nachhinein zugaben, das Leben von Menschen durch falsche Entscheidungen leichtfertig aufs Spiel gesetzt zu haben,¹³⁰⁰ lassen freilich tiefe Einblicke in das besessene planerische Verhalten der chinesischen „Sozialingenieure“ auch in der Gegenwart zu und zeigen hinter der gesamten Debatte um die Vergangenheit eine Dimension, die leicht aus dem Blick gerät: ob nämlich für das Wohl aller fundamental wichtige Entscheidungen einem Einzelnen oder nur einer ausgewählten kleinen Gruppe vorbehalten sein dürfen, oder ob nicht für ein komplexer werdendes staatliches Gefüge und die sich wandelnden Ansprüche die aktive Einbindung einer möglichst großen Mehrzahl von (hoffentlich) mündigen Bürgern notwendig ist.

Mit der Aufarbeitung der Katastrophe und ihrer Bewertung tat man sich lange Zeit über angesichts der behaupteten Verbindlichkeit der Glaubenssätze des Sozialis-

1295 Vgl. dazu den Hinweis im Artikel von Yang Jisheng (2014, S. 83) auf eine Konferenz im Juli 2014 in Wuhan über die Veränderungen bei der Bodenverwaltung und die Gründe für die Hungersnot.

1296 Vgl. Osterhammel 2014.

1297 Vgl. zu dieser enormen Bandbreite die Angaben bei Yang Jisheng (2014, S. 81), wo er auch auf die Auseinandersetzung innerhalb der chinesischen Führung 1962 (Liu Shaoqi vs. Mao Zedong) eingeht. Yang, der mit seiner Veröffentlichung *Grabstein* (2008) als der chinesische Experte für die Untersuchung der Hungersnot gilt, schätzt die Zahl der Opfer auf 36 Millionen. Mitunter werden auch die Ungeborenen zu den Opfern addiert, sodass der „Gesamtverlust“ 76 Mio. ausmacht. Vgl. Chen Guohe 2014, S. 6.

1298 Auf die wesentlich für die Katastrophe mitverantwortlichen administrativen Details geht Yang Jisheng (2014, S. 80 f.) ein: Entscheidend war dabei der Modus der Getreideabgaben und der Verteilung an Bedürftige in den 1950er-Jahren.

1299 Lu Shangwen 2014, S. 60. Vgl. dazu auch ein Zitat von Liu Shaoqi, der über die Hungerkatastrophe sagte, es handle sich zu drei Teilen um durch die Natur verursachtes Unglück, zu sieben Teilen sei das Unheil Menschen anzulasten. Nachzulesen bei Li Suli 2015, S. 51.

1300 Vgl. Dazu Hong Zhenkuai 2014c, S. 17.

mus sowie der vermeintlichen Überlegenheit des Sozialismus gegenüber dem Kapitalismus entsprechend schwer. Die beim Großen Sprung gemachten Fehler wurden dabei einem fehlerhaften Verständnis des „Sozialismus“ zu der Zeit zugeschrieben. Es war Lin Biao, der schließlich zu Beginn der 1960er die damals weithin akzeptierte Devise ausgab: Fehler machen bedeutet, dass man nicht ordnungsgemäß die Weisungen Maos umgesetzt hat; Erfolg heißt, die Weisungen Maos ordnungsgemäß umzusetzen.¹³⁰¹ Der Sozialismus trat zudem mit dem Anspruch auf, auf wissenschaftlichen Erkenntnissen zu beruhen, die Glaubenssätze gewannen religiösen Charakter und waren als solche nicht mehr zu hinterfragen, sodass es zu einer absurden Situation kam, wie ein chinesischer Wissenschaftler das heute nüchtern beurteilt: „Konkrete Fakten und Erfahrungen mochten eine auf dem Glaubenssatz beruhende Annahme durchaus klar widerlegen, doch dies gestattete dennoch keine Zweifel am Glaubenssatz.“¹³⁰² Es handelte sich also um ein Machtkalkül: Die Infragestellung, die Zweifel an einem Teil des Glaubens bedrohten das ganze System mit der Konsequenz, dass man in einen blindwütigen Aktionismus verfiel, um die Gunst der Führung zu erlangen. Es sei zu einer „politischen Blase“ gekommen, Führer und Geführte hätten sich in einem Akt der gegenseitigen Täuschung befunden.¹³⁰³

Es fehlt also weniger an Urteilen und Interpretationen, als an nachprüfbaren Fakten. Auffällig ist jedenfalls und die historische Arbeit wesentlich erschwerend, dass schriftliche Zeugnisse von Zeitzeugen aus der betreffenden Zeit offenbar nur in äußerst beschränktem Maße vorliegen. Eines der wichtigsten Dokumente sind die Aufzeichnungen von Gu Zhun 顾准 (1915–1974), einem Rechtsabweichler, der über die zentralen Jahre der Hungersnot 1959 und 1960 ein Tagebuch verfasste, das 1997 veröffentlicht wurde. Hierbei soll es sich, glaubt man den chinesischen Experten, um das bislang einzige in Festlandchina publizierte Tagebuch eines Zeitzeugen über die Ende der 1950er-Jahre einsetzende Hungerkatastrophe handeln.¹³⁰⁴ Ein freilich nur kursorisch bleibender Überblick über die wachsende Tagebuchliteratur in den letzten Jahren über den betreffenden Zeitraum bestätigt interessanterweise den brisanten Charakter der Erinnerungen an die Hungersnot. Die Einträge zu den beiden zentralen Hungerjahren 1959 und 1960 werden weitgehend schlicht fortgelassen.¹³⁰⁵

1301 Vgl. Tao Dongfeng 2015, S. 45.

1302 Ebd., S. 44.

1303 Vgl. zu dieser Einschätzung bezüglich der Katastrophe im China zum Ende der Fünfziger eine der neuesten Veröffentlichungen von Han Shaogong (2014, S. 92 f.). Das Buch befasst sich allerdings, das muss an der Stelle deutlich gemacht werden, vor allem mit dem Thema der Kulturrevolution.

1304 Vgl. Li/Wang 2014, S. 55. Hingewiesen wird an der Stelle auf Auslassungen bei der Veröffentlichung des Tagebuchs, da die betreffenden Stellen einer größeren Leserschaft nicht zuzumuten gewesen seien. Im Tagebuch wird ebenfalls ausführlicher auf Erkrankungen, Hungerödeme, Kannibalismus und den Umgang damit eingegangen. So wurden wohl Morde mit anschließendem Verzehr zwar geahndet, der Verzehr von Toten allerdings blieb unbestraft. Vgl. ebd., S. 56.

1305 Vgl. dazu etwa Zhu Weibo 2013. In den Tagebüchern von Zhu (geboren 1935 in Nordchina und später Professor an der Pädagogischen Hochschule von Hebei) wird folgendermaßen Auskunft gegeben über die entsprechenden Zeiträume: 1.) Großer Sprung und Kommune-

Angesichts dieser weitgehend unbefriedigend bleibenden Lage, soweit sie die Dokumentation der Vorgänge betrifft, ist es erstaunlich, wie viele Details über die Hungerjahre an die Öffentlichkeit gelangen konnten, selbst wenn der Kreis der Leser nach wie vor überschaubar sein dürfte. Als besonders verdienstvoll werden in diesem Zusammenhang die weiter unten in diesem Abschnitt noch zu erwähnenden Veröffentlichungen von Yang Xianhui aus den letzten Jahren angeführt. Was für starke Auswirkungen die Zustände der Hungerkatastrophe vor allem auf das Selbstverständnis von Mitgliedern der KPCh haben und hatten, belegt eine ganze Reihe von Zeugnissen und Untersuchungen aus der jüngeren Vergangenheit, in denen nicht nur auf die auslösenden Faktoren der Hungersnot eingegangen wurde, sondern auch auf deren Verlauf und Charakter. Man spürt bei der Lektüre deutlich den Zwiespalt, in dem sich die Verfasser befinden: einerseits die lange Zeit verborgenen Fakten ans Licht zu bringen und andererseits nicht in einen absoluten Gegensatz zur eigenen Partei zu geraten. Die bei den hitzig geführten Debatten sichtbar werdende Kultur zeigt wenig Anzeichen von „Harmonie“. Verschiedene Aspekte sind dabei in den Vordergrund gerückt, die dem Bild der späten 1950er eine größere Klarheit verschaffen. Am Beginn der Beschäftigung mit den einzelnen Fragenkomplexen musste seitens der Forscher – so viel wird deutlich – immer auch erst eine philologische Untersuchung stehen. So etwa, wenn man der Frage nachging, worum es sich bei den „Sonderfällen“ 特殊案件 gehandelt haben mochte, von denen bei vielen Hungertoten die Rede gewesen ist. Das Ergebnis ist ernüchternd, gerade für die Parteimitglieder. Nachdem mit dem Einsetzen der Hungersnot verschiedene Formen des Kannibalismus festgestellt worden waren (angefangen bei den Grabschändungen über den Verzehr des Fleisches verstorbener Kinder durch die eigenen Eltern oder umgekehrt des Fleisches verstorbener Eltern durch die Kinder bis hin zum Mord an Verwandten, um sie zu verspeisen), fand zunächst der Begriff der „Leichenschändung“ 破尸 Verwendung, um später im Rahmen der verordneten Sprachregelung dem schlichten Terminus der „Sonderfälle“ Platz zu machen. Nicht nur die lokal sicher sehr unterschiedlichen Ausmaße des Kannibalismus (bis hin zu Märkten für Menschenfleisch) sind schlichtweg erschütternd, sondern auch das in der Zeit vorhandene Wissen darüber: „[...] bei dem Kannibalismus handelte sich um ein Phänomen, das mehr oder weniger bekannt war 半公开, jeder wusste, wer Menschenfleisch verzehrte, doch man sprach nicht darüber.“¹³⁰⁶

bewegung (TB Oktober 1957 bis Dezember 1958); 2.) Ausrichtungsbewegung Kader und Kommunen 整风整社 (TB November 1959 bis Februar 1961); 3.) Erziehungsbewegung der „Vier Reinigungen“ (四清, in Politik, Wirtschaft, Ideen und Organisation, im Zeitraum TB Oktober 1964 bis Juli 1965). Es finden sich lediglich rückblickend Hinweise auf das, was im Zusammenhang mit der Hungersnot vorgefallen ist. Vgl. etwa den Eintrag vom 29.1.1961 auf S. 214.

- 1306 Liang Zhiyuan 2014, S. 40. Den Ausführungen des Verfassers liegen eigene Aufzeichnungen über seine Arbeit vor Ort aus der Zeit und die Lektüre von historischem Material zugrunde. In einem Dorf mit 40 Haushalten wurden 1960 bei zehn Haushalten Fälle von „Leichenschändung“ festgestellt. Hingewiesen wird auf Kampagnen der Dorfkader in der Hungerszeit 1960, um dem überhand nehmenden Phänomen des Kannibalismus Einhalt zu gebieten. Man führte damals – mit einigem Erfolg, wie es an der Stelle heißt – öffentliche „Musterprozesse“ durch, bei denen Täter auf öffentlichen Kampfsitzungen vorge-

Es scheint nicht zuletzt der Versuch einer Leugnung der historischen Gegebenheiten und ihres Ausmaßes gewesen zu sein, der Forscher in China immer wieder dabei anspornte, in bestimmte Detailfragen tiefer einzudringen. So lautete eine Frage der Zweifler stets: Angenommen, es habe eine Katastrophe gegeben, wie konnte es sein, dass seitens der Bauern kein Widerstand geleistet wurde? Dies sei ein vollkommen untypisches Verhalten, schließlich seien aus der chinesischen Geschichte zahllose Fälle von Aufständen und Unruhen gerade zu Zeiten von Hungersnöten überliefert. Tatsächlich gibt es auch in den konsultierten Quellen Andeutungen und Anführungen von Unruhen bzw. unruheähnlichen Zuständen.¹³⁰⁷ Die vielfältigen Formen, die der Widerstand dabei angenommen hat, sind auch hier wieder erstaunlich. Er reicht vom Selbstmord und der Flucht über simple Lebensmitteldiebstähle und Plünderungen bis hin zu Aufständen. Interessant ist der Eintrag zu den Unruhen, die von den Behördenvertretern seinerzeit und in vielen Geschichtsquellen als „konterrevolutionäre Unruhen“ 反革命暴乱 bezeichnet wurden.¹³⁰⁸ Das vom Verfasser des Artikels gezogene Fazit ist ein Schlag ins Gesicht jener Historiker, die die Vergangenheit im Auftrag der Partei schönschreiben: „[...] nur wenn man der Geschichte direkt gegenübertritt und sie richtig betrachtet, lassen sich Erfahrungen zusammenfassen und Lehren ziehen, damit sich Tragödien nicht wiederholen.“¹³⁰⁹

Auf die Umstände der Hungerkatastrophe wurde auf den vorstehenden Seiten näher eingegangen, um den faktischen und atmosphärischen Hintergrund des weiter unten näher zu untersuchenden Romans von Yan Lianke zu verdeutlichen und sein wohl im Bereich der Vergangenheitsliteratur epochemachendes Werk insgesamt besser einordnen zu können.

15.6 Hunger, Lager und Verfolgung in den Fünfzigerjahren und später. Literarische Konstruktionen von Erinnerungsräumen

Insgesamt nimmt der Erinnerungsraum dadurch, dass aufgrund des mittlerweile großen zeitlichen Abstandes von sechs Jahrzehnten oder mehr die Zahl der Zeitzeugen geringer wird, die noch direkt Auskunft geben können, eine andere Struktur und Bedeutung an. Es tun sich einerseits literarische Räume auf für neue Themen und

führt und mit dem Vorwurf konfrontiert wurden, sie hätten zerstörerisch gehandelt, gegen das Gesetz verstoßen und das Ansehen der Regierung beschmutzt. Aufschlussreich ist, dass Liang seine Angaben „gemäß dem Wesen der Partei [党性] und der Menschlichkeit [人性]“ macht in dem Versuch, „weiterhin die Wahrheit aus den Tatsachen abzuleiten“ (ebd., S. 39).

1307 Vgl. Hong Zhenkuai 2014b, S. 19.

1308 Vgl. die Ausführungen ebd., S. 23–25. Die in die Berichte eingefügten Zitate, die die „konterrevolutionäre“ Gesinnung belegen sollen und mit der die Anführer um Anhänger warben, lassen einen klaren Bezug zur Hungersnot erkennen.

1309 Ebd., S. 26. Das Fazit – basierend auf dem Anspruch, Lehren aus der Geschichte zu ziehen – findet sich in ähnlicher und ergänzter Form auch bei anderen Forschern, die über das Thema gearbeitet haben. Vgl. etwa Chun Shihua 2014, S. 37.

Schwerpunkte, andererseits reichen die Geschehnisse auch aus Sicht der in der Gegenwart politisch Herrschenden so weit in die Vergangenheit zurück, dass gelegentlich eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Quellen möglich wird. Auffällig – wenn gleich auch nicht verwunderlich – bleibt, dass trotz des beachtlichen Umfangs und der Qualität der fiktionalen und nicht fiktionalen Literatur über diese Zeit die Zahl der Schriftsteller überschaubar bleibt.

Als Beispiel für den kreativen Umgang mit den Ereignissen jener Zeit und die Nutzung der sich bietenden Räume sei das Beispiel des 2009 erschienenen Romans *Unerhört!* 不成样子 des Schriftstellers Hu Yinqiang 胡尹强 (geb. 1937) angeführt.¹³¹⁰ Zu dem starken Reiz, den *Unerhört!* auf den Leser ausübt, gehört fraglos auch, dass man den Roman auf unterschiedliche Weise lesen kann. Wollte man unbedingt eine Kategorisierung vornehmen, dann könnte man von einem „politischen Liebesroman“ sprechen. Hu klagt nicht an, er stellt nicht die „Systemfrage“. Aber mit der Darstellung jener diffus bleibenden Mischung aus der Liebe zu Partei und Vaterland, zur Mutter und zu einem Freund aus Jugendzeiten, der schmerzhaften Läuterung, die der Protagonistin am Ende bewusst macht, was wirklich wichtig ist und wem ihre Gefühle wirklich gehören, wird *Unerhört!* zu einem beeindruckenden Entwicklungsroman, der wie selten ein anderes Werk der chinesischen Gegenwartsliteratur die tiefen Widersprüche zwischen Selbstopferung und Selbstverwirklichung im politisch-historischen Kontext der 1950er-Jahre thematisiert. Um die Komplexität einer vergangenen Zeit wirklich zu verdeutlichen, sie spürbar und nachföhlbar zu machen, geht es nicht allein um Fakten, Verbürgtes und konkret Nachweisbares, sondern darum, der Vergangenheit ihre dürrer und starren Bilder zu rauben, sie dann auch mit neuen Bildern anzureichern. Hus Buch liest sich insofern wie etwas ganz Neues, als er sich für ein neues Schreiben und Föhlen einsetzt. *Unerhört!* ist das Plädoyer für eine Literatur des neuen Föhlens vor dem Hintergrund der Erkenntnis, dass viele Kapitel der chinesischen Gegenwartsgeschichte erst einmal wieder neu geföhlt werden müssen, bevor sie wirklich beschreibbar sind. Geföh!l, Körper und Politik sind die zentralen Begriffe im Werk, selbstverständlich kann man Hus Roman daher auch systemkritisch lesen. In der Zeit der Unterdrückung verliert der Mensch nicht nur die Freiheit, viel schlimmer, er büßt das Geföh!l für Echtheit und das Wahre ein, wird sich selber und der Welt gegenüber ein Fremder.¹³¹¹

Einen ganz anderen Ansatz, der sich an der Reportageliteratur orientierte, wählte Zhang Yihe (geb. 1942) bei der Abfassung des Buches *Vergangenheit geht nicht dahin* 往事并不如烟 über die Lage der Intellektuellen zur Zeit der Verfolgung Ende der 1950er-Jahre und ihren Vater Zhang Bojun 章伯鈞 (1895–1969).¹³¹² Ihre Erinnerungen

¹³¹⁰ Vgl. Hu Yinqiang 2009.

¹³¹¹ Um die literarische Beschäftigung mit „Geföh!len“ (*renqing* 人情) in der Epoche ging es 1957 auch Autoren wie Baren 巴人 (orig. Wang Renshu 王任叔, 1901–1972) bei dem Versuch, die Literatur wieder zu „humanisieren“. Vgl. Zimmer 2011c, S. 101.

¹³¹² Vgl. Zhang Yihe 2004. Zhang Yihes Vater, ein prominenter Intellektueller und hoher Funktionär der Demokratischen Liga, war von 1954 bis 1958 Transportminister unter Mao Zedong und wurde als „Rechtsabweichler Nummer 1“ 1958 der wichtigsten politischen Ämter enthoben. Zhang Yihe ist Forscherin am Chinesischen Institut für Kunstforschung 中国艺术研究院 und Spezialistin für Oper und Drama. Nach dem Verbot ihres Buches wurde Zhang von der Schriftstellervereinigung Pen eine Auszeichnung zugesprochen.

an die nahezu ein Jahrzehnt (1970–1979) umfassende Haft im Lager hat Zhang Yihe in den vergangenen Jahren mit einer Reihe höchst bemerkenswerter Erzählungen über die Schicksale von während der 1960er-Jahre inhaftierten Frauen zu Papier gebracht.¹³¹³ Erwähnenswert ist ebenfalls der eigenwillige, kreative Bogen, den der Schriftsteller Zhang Xianliang (1936–2014) kurz vor seinem Tod von seinen Erinnerungen an die Lagerhaft und den Hunger zum aktuellen „Chinesischen Traum“ schlug.¹³¹⁴

Nahezu zeitgleich haben sich in China zwei Publizisten und Schriftsteller mit der furchtbaren Hungerkatastrophe auseinanderzusetzen begonnen, die China Ende der 1950er-Jahre, zehn Jahre nach der Gründung der Volksrepublik, heimgesucht hat. Yang Jisheng 杨继绳 (geb. 1940), ein ehemaliger Journalist der Nachrichtenagentur Xinhua, legte 2008 mit seinem wegweisenden Buch *Grabstein* 墓碑 das ganze Ausmaß der Hungersnot offen.¹³¹⁵ Auf Yangs Buch wird zwar auch in der VR-chinesischen Geschichtswissenschaft wie selbstverständlich zurückgegriffen, doch erscheinen musste *Grabstein* in Hongkong. Es hat daher selbst innerhalb des chinesischen Verlagswesens für Erstaunen gesorgt, dass die der Reportageliteratur zuzurechnenden Bücher Yang Xianhuis 杨贤惠 (geb. 1947) aus den Jahren 2007 und 2008 nach einer einigermaßen prominenten Ankündigung erscheinen konnten und nicht sogleich wieder unter ein Verbot fielen. Beide Titel – sowohl *Aufzeichnungen über das Waisenhaus in Dingxi* 定西孤儿院纪事 (2007) als auch *Aufzeichnungen aus Jiabangou* 夹边沟记事 (2008) – thematisieren die politische Verfolgung und die Hungerkatastrophe am Ende der 1950er-Jahre.¹³¹⁶ Vorgetragen in nüchternem Ton, entstehen mittels der Reportagen Yang Xianhuis vor den Augen des Lesers eindringliche Bilder des Grauens – eine wichtige Ergänzung zu dem eher stilistisch trocken angelegten und statistisch überprüfbaren Buch von Yang Jisheng. Beide Werke von Yang Xianhui kommen weitgehend ohne Zahlen, Erklärungen und Hinweise auf Zusammenhänge aus und führen dem Leser vielmehr die ganze Welt des Leidens und des Grauens plastisch vor Augen. Yang Xianhui fügt Dutzende von Erinnerungsberichten von Zeitzeugen aneinander

1313 Vgl. Zhang Yihe 2011, Zhang Yihe 2012 und Zhang Yihe 2013. Die aus den Jahren 2012 und 2013 stammenden Romane liegen in der Zwischenzeit in französischer Übersetzung vor: *Madame Yang* (2014) berichtet über das Schicksal der Inhaftierten, die für einen Mord aus Liebesmotiven ins Lager kam, *Madame Zou* (2015) hat das Schicksal von Lesben im Lager zum Thema. Zhang Yihes erstes Werk in dieser Reihe, *Frau Liu* beschäftigt sich mit einer Frau, die ihren epileptischen Mann auf grausame Weise ermordet hat.

1314 Vgl. den Artikel von Zhang 2013. Zhang hatte Ende der 1950er-Jahre nach der Veröffentlichung eines Langgedichts Missfallen erregt, wurde zum Rechtsabweichler erklärt und in ein Arbeitslager gesteckt. In dem Artikel bietet Zhang *seine* in hohem Alter und kurz vor dem Tod gegebene Vorstellung vom „Chinesischen Traum“. Er schildert, wie er in der Zeit im Lager die Lektüre von Marx' Buch *Das Kapital* genoss und daraus Kraft schöpfte. Seine Zitate aus dem Buch sind mit durchaus kritischen Empfehlungen versehen, die in dem marxistischen Klassiker angeführten Ideale im „Traum“ endlich zu verwirklichen.

1315 Vgl. Yang Jisheng 2008.

1316 Vgl. Yang Xianhui 2007 und Yang Xianhui 2008. Vgl. außerdem die *Aufzeichnungen aus Gannan* (Yang Xianhui 2011) über das Leben der Menschen in Gannan, einer Region im Südwesten der Provinz Gansu, die der Selbstverwaltung durch die Nationalität der Tibeter unterliegt. Vgl. die Besprechungen Zimmer 2009b und Zimmer 2009c.

und schafft damit ein Panorama der Zeit. Es ist die Perspektive auf die Opfer, die den beiden Büchern ihre Brisanz gibt, ohne daraus gleich eine politische Anklageschrift zu machen. In jeder Geschichte kommt das Schicksal einer Generation zum Ausdruck. Was daraus entsteht, das kann kein Sachbuch intensiver deutlich machen: aus welcher teilweise nichtigen Gründen die „Rechtsabweichler“ in das Lager von Jiabiangou kamen. Um die literarischen Dimensionen und die Vielschichtigkeit von Yang Xianhuis *Aufzeichnungen aus Jiabiangou* ganz erfassen zu können, muss man das Buch wohl mit Werken wie Solschenizyns *Archipel Gulag* und Tadeusz Borowskis *Bei uns in Auschwitz* vergleichen.

Die Frage ist, welche Art von Literatur ist das? Es ist eine historisierende Literatur als eine Kunst, aus (wie man anhand des Vergleichs mit anderen Quellen sieht) manchmal trockenen und dünnen Erinnerungen der Zeitgenossen lebendige und schillernde Erzählungen gemacht zu haben. Diese Literatur lebt aus ihrer strengen Bindung an ein durch die Zeit gegebenes Thema, doch sie besitzt genug Raum, um durch ihre Form und Sprache zu etwas sehr Eigenem zu werden. Sowohl bei Yang Xianhui wie in den Büchern Zhang Yihes wird der Erinnerung mittels der eigenen „Lagersprache“, des tastenden Erklärens der Räume, die Wörter innerhalb des Lagers und des Lebens dort eingenommen haben, eine ganz eigene Welt geschaffen.

15.7 Yan Lianke – Leben und Werk

Ich lernte Yan Lianke 阎连科 während einer mehrtägigen Veranstaltung im März 2012 an der Baptist Universität in Hongkong endlich auch einmal persönlich kennen. Yan hatte eine Einladung zur Teilnahme an einem Workshop zum *creative writing* angenommen, um mit jungen Autoren die Schriftstellerei zu besprechen.¹³¹⁷ Bis zum Frühjahr 2012 war mir Yan Lianke nur über die Lektüre seiner Werke der vergangenen Jahre bekannt, die ich gelesen und für literarische Zeitschriften besprochen hatte. Mir imponierte sein Mut, mit dem er in seinen Büchern immer wieder gegen das von der Partei geforderte Harmonie-Gebot verstieß.

Seine kritischen Betrachtungen zur politischen und gesellschaftlichen Entwicklung in China seit 1949 präsentiert Yan in diversen Stilen und Tonlagen: mal nüchtern-ernst, mal ironisch-hyperbolisch. Kein Buch gleicht dem anderen, Yan ist ein Künstler, der auf der Suche ist, immer wieder erneut um seinen Stil ringt, den Leser und dessen Gewohnheiten herausfordert. Hierzu nutzt Yan Lianke in seinem Werk die Macht der

1317 Hongkong ist in dieser Hinsicht aufgrund seiner Situation besonders attraktiv: ein Teil Chinas und dennoch weit genug vom politischen Establishment in Peking entfernt, um der direkten Kontrolle zu entgehen. Bekannte Festlandsautoren arbeiten mittlerweile als Lehrer an Hongkonger Hochschulen oder verbringen hier längere Zeit als *writers in residence*. Das Chinese Department der Baptist University in Hongkong hat sich in den letzten Jahren zu einem Zentrum für die literarische Nachwuchsförderung gemausert. Autoren, die man durch ihre Übersetzungen auch im Westen kennt, wie etwa Mo Yan waren bereits zu Gast, um während eines mehrmonatigen Seminars ihre Sicht auf die chinesische Literatur darzulegen, die Besonderheiten ihres eigenen Schreibstils zu erläutern und dem interessierten Nachwuchs Fertigkeiten zu vermitteln.

Fiktion. Ein „böser“ Roman, schreibt Yan in einer knappen poetologischen Skizze mit dem Titel „Als guter Mensch ‚böse‘ Romane schreiben“ 做好人，写坏‘小说‘， müsse „zerstörerisch sein“ 有破坏性 in dem Sinne, dass er traditionell überlieferte ebenso wie in der gegebenen Gesellschaft herausgebildete Maßstäbe aufbreche. Ein Roman habe nicht nur „betrügerisch“ 背叛性 zu sein in dem Sinne, dass die eigenen Formen und Sitten des Schreibens, die man sich angeeignet habe, infrage gestellt würden. Er müsse vielmehr auch absolute Zerstörungskraft 摧毁性 besitzen, mit der die Überlieferungen der Lektüre vernichtet und solche Mechanismen hinterfragt würden, mit denen die Leser Forderungen an den Autoren stellten und von diesem erfüllt würden.¹³¹⁸

Yan Liankes Herkunft und beruflicher Werdegang weisen einige Parallelen zu Mo Yan auf. Wie der Nobelpreisträger stammt Yan Lianke vom Land, seine Heimat liegt in der Kreisstadt Song nahe Luoyang in der zentralchinesischen Provinz He‘nan. Auch für Yan Lianke bildete der Eintritt in die Armee – ein Schritt, den er 1978 unternahm – eine Möglichkeit, der Armut auf dem Lande zu entkommen, ab 1982 war seine Karriere als Parteikader gesichert. Das Politikstudium an der Universität He‘nan in Kaifeng, das er 1985 abschloss, bot eine zusätzliche Qualifikation für die sich abzeichnende Laufbahn, die im Kulturbereich des Militärs begann. Yan Lianke nahm weitere Gelegenheiten zur akademischen Ausbildung wahr, 1991 schloss er das Literaturstudium an der Kunsthochschule der Volksbefreiungsarmee in Peking ab. Im Jahr 2005 verließ Yan Lianke schließlich die Armee, wurde zum angestellten Schriftsteller 专业作家 des Schriftstellerverbandes in Peking und arbeitet seither zudem als Professor für chinesische Literatur an der Renmin-Universität in Peking. Rückblickend auf die zweieinhalb Jahrzehnte Dienst in der Armee lautet die nüchterne Feststellung Yans in der Gegenwart, er sei kein herausragender Soldat und nie ein guter Militär gewesen, das Geschäft des Krieges habe ihm nie am Herzen gelegen.¹³¹⁹

Unabhängig von diesen dünnen Fakten weiß man aufgrund von Yans emsiger Arbeit als Schriftsteller und Essayschreiber recht gut über sein bisheriges Leben Bescheid. Sein 2009 erschienenes Buch *Ich und die Elterngeneration* 我与父辈 – sein bisher auf dem chinesischen Markt erfolgreichstes Buch – gibt, wie eine Reihe weiterer biografischer Schriften, Aufschluss über zentrale Ereignisse in Yans Leben.¹³²⁰ Kleine Anekdoten wie die über den Eintritt in die Armee mit einem gefälschten Abiturzeugnis, zeichnen ein lebendiges Bild von dem Versuch, für sich und die große Familie aus einer armen Gegend seiner Heimatprovinz He‘nan eine gewisse Sicherheit zu erlangen. Die Familie und die Heimatprovinz sind ihm wichtig, Yan schätzt die Nähe zur Verwandtschaft und das vertraute Umfeld der Sprache und Kultur. Ein längeres Kapitel in dem 2012 herausgebrachten Buch *Drei Flüsse eines Menschen* 一个人的三条河 enthält Essays über seine Familienangehörigen, dazu Fotos von sich, seiner Mutter und weiteren Verwandten.¹³²¹

Die Spannungen zwischen Stadt und Land, das Ländliche in den Städten und das große Entwicklungsprojekt der nächsten Jahrzehnte – die Urbanisierung Chinas –,

1318 Vgl. zu dem Essay und den Zitaten die Quelle in: Yan Lianke 2014a, S. 154 f.

1319 Vgl. Yan Lianke 2012b, S. 34.

1320 Vgl. Yan Lianke 2009.

1321 Vgl. Yan Lianke 2012b, S. 1–97. Der längste Text widmet sich dem Andenken an den Vater („Sehnsucht nach dem Vater“ 想念父亲, S. 1–55).

solche Themen beschäftigen Yan Lianke nicht zuletzt aufgrund seiner Herkunft auch in seinem umfangreichen und bislang nur unvollständig untersuchten Prosawerk. Der ebenfalls 2012 erschienene Titel *Park Nummer 711. Allerletzte Andenken an Peking* 711 号园。北京最后的最后纪念 zum Beispiel zeigt – ausgehend von den Betrachtungen zu einem prächtigen Privatpark im Südwesten Pekings, der einem später in der VR in Ungnade gefallenem Politiker als Rückzugsort diente – die Veränderungen in den Megastädten Chinas auf.¹³²²

Die ersten literarischen Veröffentlichungen Yan Liankes erschienen in den 1980er-Jahren, blieben aber zunächst weitgehend unbeachtet. Innerhalb des chinesischen Literaturbetriebs wurde man ab Mitte der 1990er-Jahre stärker auf ihn aufmerksam, insbesondere nach dem Erscheinen seiner Novelle *Jahr Monat Tag* 年月日. Seine mittlerweile literarisch gefestigte Position spiegelt sich u. a. in der Verleihung von bislang knapp zwei Dutzend nationalen Auszeichnungen (darunter in China zweimal der Lu Xun-Preis und einmal der Lao She-Preis). Doch haben seine Bücher in zunehmendem Maße auch international Beachtung gefunden. Im Oktober 2014 wurde Yan Lianke als erstem chinesischen Schriftsteller kurze Zeit nach dem Erscheinen der tschechischen Ausgabe von *Vier Bücher* in Prag der Franz-Kafka-Literaturpreis verliehen, mit dem zuvor u. a. Schriftsteller wie Elfriede Jelinek, Harold Pinter und Haruki Murakami ausgezeichnet worden waren.¹³²³

Yan Lianke ist ein kritischer Autor, der regelmäßig heikle Themen wie die Kulturrevolution oder die Aids-Seuche auf dem Lande zum Gegenstand seiner Werke macht. Armut, Elend, Heimat und Familie sind zentrale Begriffe einer Poetik, aus der Yan Lianke die Kraft für sein Schaffen schöpft. Was ihn und – so darf man annehmen – auch andere chinesische Schriftsteller der Gegenwart grundsätzlich antreibt, hat Yan Lianke am Beispiel einiger zugegebenermaßen postkolonialistisch angehauchter rhetorischer Fragen in der Einleitung zu einem seiner neueren Bücher so formuliert:

Wie sich von der Tradition befreien? Wie sich aus dem geheimen Studium der westlichen Literatur befreien, um auf die westliche Literatur hinabblicken zu können [俯视]? [...] Wie gelingt es, die Literatur stärker werden zu lassen, sie oberhalb von Macht, Politik, Staat, Nation und politischen Gruppen anzusiedeln? [...] Die Literatur wirklich und vollkommen in eine Form des Verständnisses und des Respekts gegenüber den Menschen, der Menschlichkeit und der Liebe zurückzuverwandeln, um auf diese Art und Weise eine wirkliche Modernität der chinesischen Literatur herbeizuführen [完成一种真真正正的中国文学的现代性]? Eine „orientalistische“ Weltliteratur zu schaffen oder einen „Orientalismus im Weltmaßstab“ [东方主义的世界性]?¹³²⁴

1322 Vgl. Yan Lianke 2012c.

1323 Zur Preisverleihung in Prag vgl. den Artikel von Jiang Fangzhou 2014, der auch das an gleicher Stelle zu findende Interview mit Yan Lianke führte. Im Frühjahr 2016 stand Yans *Vier Bücher* auf der Shortlist für den Man Booker International Prize 2016 (Verleihung im Mai 2016), vgl. die Notiz in der Global Times vom 15.4.2016.

1324 Yan Lianke 2011, S. 9. In dem hier angeführten Band sind viele Essays zur Literatur angeführt, erkennbar ist dabei eine intensive Auseinandersetzung mit Kafka und der Erzäh-

15.7.1 Der „Tanz im eisernen Käfig“. Yan Liankes Poetik des beschränkten Raums

In Aussagen wie der soeben zitierten und zahlreichen weit verstreuten Essays über die Literatur und ihr Wesen teilt sich ein hoher moralischer und künstlerischer Anspruch mit. Ich will mithilfe der in diversen Sammlungen enthaltenen Aufsätze Yan Liankes zur Literatur versuchen, die dort erkennbaren Grundzüge einer Poetik im Folgenden zu umreißen. Die Ausführungen kreisen im Wesentlichen um Fragen der Realität, d. h. um die ganz spezifischen Lebensbedingungen des Schriftstellers und seiner Zeitgenossen. Diese Realität führt, folgt man Yan, zur Entwicklung eines speziellen künstlerisch-literarischen Umgangs mit der Wirklichkeit, nämlich einer besonderen Form des Realismus. Zum Abschluss ist noch näher auf die für diesen Abschnitt wichtigen Auffassungen zum Umgang mit der Vergangenheit einzugehen.

Schreiben ist für Yan der Versuch, eine Utopie 乌托邦 hervorzubringen in der Hoffnung, aus der Realität kommend in einen Idealzustand hineinzugelangen und also das mit der Literatur zu schaffen, was in der Realität nicht anzutreffen ist. Wie hoch Yan Lianke bei seinen Utopien ansetzt, zeigt die Auskunft über Träume von früher, als er in seiner Jugend öfters davon träumt, mit Mao (chinesisches) Schach zu spielen. Nach seinem erträumten Sieg über Mao sei ihm die Macht im Land überlassen worden.¹³²⁵ Wo Träume und utopische Vorstellungen auf das Große zielen, ergibt sich schnell ein Konflikt der individuellen mit der vom Staat vorgegebenen Utopie. In seiner Heimat China, so Yan, habe sich eine individuelle Utopie über lange Zeit hinweg nur im Rahmen der Verwirklichung der staatlichen Utopie umsetzen lassen. Die vom Staat über Jahrzehnte hinweg propagierte soziale Utopie sei die Verwirklichung des Kommunismus gewesen, dafür hätten die Menschen in China während der Kampagnen und politischen Kämpfe einen hohen Preis gezahlt. Schließlich sei man in China aus dem Utopie-Traum erwacht, habe die Politik der Reform und Öffnung betrieben, die Wirtschaft entwickelt und sich auf den Weg hin zur Utopie des Kapitalismus gemacht.¹³²⁶ Anzeichen für neue Katastrophen, die diese neue Utopie mit sich bringt, treten in der Gesellschaft Chinas mittlerweile in Erscheinung (in Form bleibender Umweltschäden), Yan Lianke nennt hier etwa die Sandstürme und Taifune der letzten Jahre. An diesen Ausführungen zeigt sich bereits der breite Widerspruch zwischen dem vermeintlich ideal-utopischen System und dem Anspruch des Autors, schreibend über diese Utopie hinauszuwachsen, ihre Fehler hervorzukehren, um einen neuen Idealzustand zu erreichen. Diese spannungsgeladene Konstellation zwischen Autor, Realität, Sprache und

lung „Die Verwandlung“. Großen Einfluss haben auch die russischen Autoren auf Yan ausgeübt, immer wieder führt er Tolstoi und Dostojewski an.

1325 Vgl. Yan Lianke 2012d, S. 2 f. In diesem zum Verständnis von Yans Literaturauffassung sehr wichtigen Band finden sich zwanzig Texte von Reden mit Angaben über das eigene Schreiben, die Yan in den zurückliegenden Jahren bei Besuchen im Ausland gemacht hat. Die hier erwähnte Rede wurde 2008 in Südkorea gehalten.

1326 Vgl. ebd., S. 5.

Stoff beschreibt Yan Lianke an einer Stelle als den Versuch, ein „individuelles Schreiben in der Umhüllung durch die Utopie“ 乌托邦笼罩下的个人书写 hervorzubringen.¹³²⁷

Yan Lianke fasst seine Anschauungen zum Verhältnis zwischen Realität und Literatur in China immer wieder in einige anschauliche Bilder, zum Teil unter Verwendung einer eigenen Tiersymbolik. Die nüchterne Diagnose, der zufolge sich China und seine Gesellschaft im Krankenstand befinden, stellt dabei einen nahezu unerhörten Rückgriff auf eine Floskel der Imperialisten aus der Kolonialzeit dar, die China als den „kranken Mann Ostasiens“ *dongya bingfu* 东亚病夫 beschrieben. Doch anders als die Krankheitsmetapher aus dem Ende der Kaiserzeit, die auf eine zivilisatorische Schwäche des Landes abhob, erkennt Yan im Schicksal der Menschen und der Literatur innerhalb der heutigen Realität seiner Heimat eine Ähnlichkeit zu „Spatzen mit gebrochenen Flügeln, die auf dem Erdboden um das Überleben kämpfen“.¹³²⁸ Seine Rolle als Schriftsteller sieht er darin, dem „hässlichen Spatzen mit den gebrochenen Flügeln bei der Genesung zu helfen“.¹³²⁹

Wie aber geht ein Schriftsteller in China angesichts der problematischen Realität konkret mit dieser um? Jedenfalls sieht sich Yan nicht als Vertreter jener Spezies von Literaten, die stets nur über die „hellen Seiten“ der Realität sprächen und die düsteren fortließen.¹³³⁰ In seinen Erläuterungen zur Frage, warum seine Werke in der Heimat so umstritten sind, macht Yan klar, dass er anders als viele andere Autoren die Realität, über die er schreibe, nicht wähle, sondern von der intensiven Realität, der er ausgesetzt sei, etwas verliehen bekomme (赋予), mit dem er schreibend umgehen müsse – eine Absage an die jahresplanerische Literaturproduktion.¹³³¹

Man wird in Yans Auffassung ein hohes Maß an Verantwortung, Menschenliebe, gesellschaftlichen Visionen und eine tiefe ethische Pflicht annehmen dürfen, ohne dass er das selber ausdrücklich betont. Entscheidend sind für ihn bei der Auseinandersetzung mit der Realität vielmehr Individualität 个性和 Instinkt 本能. Die „Persönlichkeit des Schriftstellers“ 作家的人格 formt sich Yan zufolge aus einer „alltäglichen Individualität“ 日常性格 und einer „kulturellen Individualität beim Schreiben“ 写作中的文化性格.¹³³² Auch wenn Yan an der Stelle von sich als einem empfindsamen,

1327 Vgl. ebd., S. 7.

1328 Vgl. dazu Yan in einer Rede, die er 2011 im australischen Perth hielt. Ebd., S. 96.

1329 Ebd., S. 99. Das Bild von den „Deformationen“, die bei den Menschen in China durch die politischen Kampagnen in der Vergangenheit aufgetreten sind, führt Yan immer wieder an. Die Kulturrevolution und ihre Folgen in einem Bild von Yan: „Als ein wilder Tiger aus einer Herde Schafe zahme Häschen gemacht hatte, verloren die früheren Schafe auch ihre Seele. Sie wurden zu einem Spielzeug unter den Pranken des Tigers, der sich satt gefressen hatte. Heute betreibt man in China Reform und Öffnung. Eine der Aufgaben dabei ist es, die Hasen wieder in den Status von Schafen zurückzusetzen. Dies mag noch der einfache Teil sein. Doch aus den zu hölzernem Spielzeug verformten Seelen wieder lebende und aktive Seelen zu machen, ist sehr schwierig.“ Vgl. dazu seine Rede in Cambridge 2008, ebd., S. 31.

1330 Vgl. zu dieser Lichtmetaphorik Yan in einer Rede, die er im November 2011 in den USA hielt. Ebd., S. 143.

1331 Aus einer in Rom gehaltenen Rede, vgl. ebd., S. 156.

1332 Vgl. ebd., S. 157.

einfühlsamen, sensiblen 敏感 und sturen, starrsinnigen Menschen 固执 voller Leidenschaft und Enthusiasmus 激情 spricht,¹³³³ wird man ihm – gemessen an westlichen Kriterien – nicht schlechthin den Status eines eigenwilligen auffälligen Exzentrikers zubilligen. Auch in Yans Werk spürt man mitunter etwas Vages, Unfestgelegtes, nicht Schwarz noch Weiß, „graue Literatur“, wenn man so will, den „Mittelweg“, den Yan Lianke ansonsten für sich ablehnt.¹³³⁴

Wo aber sind nun die von Yan Lianke beschriebenen Räume für den Umgang der Literatur mit der Realität und wie sind sie beschaffen? In eher allgemeiner Form führt Yan dazu aus, dass es zwar für die Literatur eine Abhängigkeit von der Politik gebe, doch gesteht er zu, dass die Literatur „unterhalb der politischen Sphären 在政治的天空下“ über „einen freien Raum und eine Bühne 空间和舞台“ verfüge,¹³³⁵ diesen Raum auch nutze und der Realität nicht ausweiche.¹³³⁶ Den Wert dieser Realität sieht Yan in den gesellschaftlichen Verhältnissen Chinas, die quasi das „Material“ für den Schriftsteller seien – ein undurchschaubarer und nicht zu ordnender Wust von Stimmungen und Gegebenheiten in der Gesellschaft.¹³³⁷

Im Spannungsfeld von Realität und den vorhandenen Einschränkungen formuliert Yan Lianke schließlich *seinen* Realismus, dessen Grundzüge bereits im Kapitel über Mo Yan aufgezeigt wurden und hier ergänzt werden sollen.¹³³⁸ Zunächst sollte man wohl

1333 Vgl. ebd., S. 158.

1334 Vgl. dazu Ausführungen in einer im Dezember 2011 in Mailand gehaltenen Rede, in der Yan u.a. von der zentralen Position der Mitte in Chinas Kultur (zurückgehend auf die Vorstellung von *zhongyong* 中庸) spricht, die der individuellen Ausprägung wenig Raum lasse. Doch für die Literatur fordert Yan Lianke Individualität, nicht Mitte. Er weist dabei auf den Widerspruch zu dieser Position bei allen heute in China lebenden Schriftstellern und der gesamten chinesischen Gegenwartskultur und Literatur hin, ohne sich selbst ausdrücklich auszunehmen. Ebd., S. 151.

1335 Ausgeführt während einer Rede in New York Ende April 2011, vgl. ebd., S. 116.

1336 Vgl. zu dieser Bemerkung den Hinweis während einer Rede, die Yan in Taiwan hielt, vgl. ebd., S. 56.

1337 Siehe dazu die Rede in Taiwan im April 2010, vgl. ebd., S. 52. Yan geht bezüglich der Zusammensetzung der von ihm als postsozialistisch bezeichneten Gesellschaft von einer sichtbaren Gesellschaft 显社会 (in der die Regierung den Ton angibt) und einer unsichtbaren Gesellschaft 被显社会 aus, die sich vornehmlich in den Städten und Dörfern findet – eine verborgene, zivile Gesellschaft, in der Anarchismus und Liberalismus anzutreffen seien. Beide würden in der Gesellschaft heute etwas wie eine Koexistenz führen. In der VR-Literatur werde dieser komplexe Zustand nur zum Teil reflektiert, die Folge seien sensationsheischende „Literaturblasen“ 文学泡沫. Vgl. ebd., S. 54f. Bei dem Workshop 2012 in Hongkong wies Yan bezüglich des Materials, das aufgrund der Lebensrealitäten in China vorliege, auf die Bedeutung von konkreten Erfahrungen durch Schriftsteller hin. Nebenbei ließ er einfließen, dass die chinesische Politik nach 1949 angesichts der Einschränkung der Bewegungsfreiheit und des Zwangs, sich in ihren Werken der offiziellen Sichtweise anzuschließen, die Schriftsteller schlichtweg vieler Erfahrungsmöglichkeiten beraubt habe. Bei aller mitunter anzutreffenden sprachlichen Kunstfertigkeit wohne daher vielen literarischen Werken der Zeit nach 1949 etwas Starres, Eintöniges inne.

1338 Der in dem Abschnitt zitierte Essay über den märchenhaft-mythologischen Realismus 神实主义 findet sich in abgewandelter Form auch in der Ausgabe Yan Lianke 2011,

anführen, wie Yan den märchenhaft-mythologischen Realismus 神现实主义 versteht, für den sich als Begriff die Übersetzung als „transzendentaler Realismus“ anbietet. Es geht ihm zufolge nicht darum, wie „übernatürlich-göttlich“ *shen* 神 ein Autor schreibt – also wie „wunderbar“ *shenqi* 神奇, „geheimnisvoll“ *shenmi* 神秘 und „innerlich beseelt“ *shenjing* 神经 –, sondern wie sehr er es versteht, mittels einer „seelischen Verbindung“ 神的桥梁 eine Brücke zur Realität zu schlagen. Diese „neue Realität“ und eine „neue Wahrheit“ seien mit der heutzutage geläufigen Form des Realismus nicht zu erreichen und nicht zu verdeutlichen. Die Kunst beim Schreiben ist es laut Yan, an die geistig-seelisch-emotionalen Substanzen heranzugelenken, die unter der sinnlich-erkennbaren Weltoberfläche verborgen sind,¹³³⁹ um „Wahrheit“ hervorzubringen. „Wahrheit“ sei demzufolge „die Seele des Realismus“ 真实, 是现实主义的灵魂, doch echte Wahrheit 真正的真实 finde sich nicht im alltäglichen Leben, sondern in der inneren Welt des Schriftstellers 在作家的内心世界里 und im Geist des Romans 小说的精神里.¹³⁴⁰ Diese „innere“ Form von Wahrheit sei insofern etwas Besonderes, als man nicht sagen kann, sie existiere nicht, vielmehr gebe es weder eine empirisch-wissenschaftliche Form des Nachweises noch eine einfache Möglichkeit, sie zu entdecken. Dass man sie nicht entdecke, heiße aber nicht, dass es sie nicht gebe. Die Literatur breite nicht das „wahre Leben“ 真实的生活 vor dem Leser aus, da jeder Anspruch auf „Wahrheit“ nach der Filterung im Kopf des Autors unecht und falsch sei. Yan Liankes entscheidende Empfehlung lautet daher: „Literatur sollte nicht nach der Realität streben, die die Menschen sehen, sondern nach jener, die man nicht sieht und von der deshalb fälschlicherweise angenommen wird, es gebe sie nicht.“¹³⁴¹ Eine entscheidende Rolle spielt dabei auch die Emotionalität, also sowohl eine innere Beteiligung durch den Schriftsteller als auch über den Text vermittelte Gefühle.¹³⁴²

Von sich selbst hat Yan an anderer Stelle als einem „pietätlosen Abkömmling des Realismus“ gesprochen, der dem Realismus in der chinesischen Gegenwartsliteratur voll Hass und Abscheu gegenüberstehe.¹³⁴³ Yan Lianke führt im Weiteren vier Stufen des Realismus an, zurückgehend auf vier Formen des Umgangs mit der Wahrheit: 1.) Gesellschaftlich konstruierte Wahrheit führt zum konstruierten Realismus; 2.) profane Erfahrungen der Wahrheit führen zu profanem Realismus; 3.) Wahrheit und Lebenserfahrung führen zum lebensbezogenen Realismus; 4.) tiefe seelische Wahrheit

S. 171–207. Hinzuweisen ist an der Stelle noch auf eine deutsche zusammenfassende Übersetzung eines Essays von Yan über den märchenhaft-mythologischen Realismus in *minima sinica* 2/2011, S. 155–160. Dort wird der o.g. Begriff vereinfachend mit „magische Schreibe“ wiedergegeben.

1339 Vgl. Yan Lianke 2011, S. 185.

1340 Vgl. dazu den Aufsatz „Realismus ist nicht alles“ 现实主义不是唯一的, in: Yan Lianke 2014a, S. 114–122, hier zitiert nach S. 114 f.

1341 Ebd., S. 116.

1342 Auf die in der chinesischen Literatur insbesondere in den 1950er- und 1960er-Jahren vorherrschende einseitige Emotionalität in Form des Pathos mit der Folge, dass die eigenen Gefühle nicht mehr einem selbst gehörten, sondern „der Revolution“, „der Gemeinschaft“, „der Klasse“ weist Yan hin in: Yan Lianke 2010b, S. 81.

1343 Vgl. dazu die Angaben Yans in dem Essay „Wirkliche Räume und Abschnitte des Realismus“ 现实主义之真实境层, in: Yan Lianke 2011, S. 11–65, besonders S. 14.

führt zu seelischem Realismus 灵魂现实主义.¹³⁴⁴ Yan wendet sich insbesondere gegen die ersten drei Formen, die zum Teil durch die Politik und die Gesellschaft gesteuert würden und oberflächlich blieben, nur mittels des „seelischen Realismus“ (als ein Vertreter wird u. a. Dostojewski genannt) werde Tiefe erreicht. In der sozialistischen Gegenwart Chinas gebe es bei der Verwendung dieser Realismen vor allem aufgrund der Interessensteuerung Sieger und Verlierer: Sieger seien i. d. R. die Autoren, Verlage und Kritiker, Verlierer die betrogenen Leser.¹³⁴⁵ Die geistige Selbsteinschnürung durch die Schriftsteller, verursacht durch jahrzehntelange Unterdrückung, führe, so Yan weiter, langfristig zum Ich-Verlust, dem Verlust der Fähigkeit, selbstständig der eigenen Individualität Ausdruck zu verleihen, selbstständig zu denken. Bei sich selber stelle Yan Willenlosigkeit und Anpassung fest. Nicht nur über den Inhalt und die Gedanken eines Textes mache man sich einschnürende Gedanken, auch der Wunsch nach künstlerischer Weiterentwicklung und Kreativität lasse nach. Dies habe Auswirkungen auf die gedankliche Beschäftigung der Schriftsteller mit der Realität in China, der freie und unbehinderte Ausdruck gehe verloren. Langfristig führe das zum „vollständigen Verlust der aus der Seele kommenden Explosivkraft 来自灵魂的爆发力 und der Vorstellungskraft 想象力“.¹³⁴⁶ Die Besonderheiten der Selbstzensur von Schriftstellern in China mit der jahrzehntelangen Orientierung an politischen Vorgaben gleichen Yan zufolge „dem Tanz in einem eisernen Käfig“ mit der Folge, dass, wer „aus dem Käfig entlassen wird, nicht mehr richtig gehen, laufen und tanzen kann“.¹³⁴⁷ In dem Glauben, frei zu sein, verfielen Autoren dann gelegentlich auf die Verwendung erzählerischer Kniffe und Techniken sowie fremder Ismen mit dem Anspruch, sich von den Hauptströmungen entfernt zu haben.¹³⁴⁸ Nur wer es schaffe, die Kunst wahrhaftig als Grund für die eigene Existenz zu betrachten, der sei auch imstande, „den Glauben daran zu bewahren, dass die Politik zwar mächtig ist, aber dass sie nicht alles ist. Die Politik kann einen Schriftsteller umbringen, aber die Literatur kann einen Schriftsteller wieder zum Leben erwecken – das ist der Unterschied zwischen Literatur und Politik.“¹³⁴⁹

1344 Vgl. ebd., S. 16.

1345 Vgl. ebd., S. 54. Auf anders gelagerte Fälle weist Yan freilich an gleicher Stelle ebenfalls hin, indem er auf die Auswirkungen der Zensurmaßnahmen gegenüber seinem Roman *Dem Volke dienen* 为人民服务 zu sprechen kommt. Den Zeitschriftenverlag Huacheng traf damals eine hohe Strafzahlung.

1346 Vgl. die Ausführungen dazu während einer 2008 in England gehaltenen Rede bei Yan Lianke 2012d, S. 10 ff. Es ist diese intensive Reflexion Yan Liankes über sich und die Situation des Schriftstellers im China der Gegenwart, durch die er vermutlich aktuell zu der Figur innerhalb der chinesischen Literaturlandschaft wird, die auf eindrucksvolle Weise die in einem der einführenden Abschnitte von Juri Lotman angeführten Thesen über die explosive Kraft der Literatur zu verkörpern scheint, freilich, wie wir anhand des Hinweises auf die Verluste gesehen haben, in einem negativen Sinne. Vgl. dazu den Essay „Zur Selbstbeschränkung des Schriftstellers und der seelischen Explosionskraft“ 作家的自我约束与灵魂爆发, in: Yan Lianke 2014a, S. 135–140.

1347 Yan Lianke 2012d, S. 41.

1348 Vgl. ebd., S. 42.

1349 Ebd., S. 44. An anderer Stelle, in einer Rede in Norwegen im September 2011, spricht Yan vom Schreiben, das mit Blick eben auf Geld, Ruhm, Ansehen, den Erwerb von Prei-

In diesem schwierigen Rahmen aus starren ideologisch-unterdrückerischen Vorgaben und dem Anspruch, eine künstlerische Form der Wahrheit und Echtheit zu finden, weist Yan Lianke sich und seinesgleichen einen Weg, indem er den „Zwang zur Fiktion“ folgendermaßen umreißt:

Der grundlegende Charakter eines Schriftstellers besteht darin, die Wahrheit mittels ursprünglich falscher und betrügerischer Absicht ans Licht bringen [弄假成真]. Wenn wir, die Schriftsteller, die Wahrheit noch wahrer machen wollen, als sie ohnehin schon erscheint [弄真成真], dann machen sich Geschichte und Realität über uns lustig. Sobald jedoch die Wahrheit verfälscht wird [弄真成假], verpassen uns Geschichte und Realität eine Ohrfeige.¹³⁵⁰

Die Pflicht des Schriftstellers ist es demnach, „mittels einer glaubhaft wirkenden Fiktion 弄假成真 sein Talent unter Beweis zu stellen und mittels der rekonstruierten Geschichte 再造历史 sowie der rekonstruierten Realität 再造现实 an die Quellen des Lebens, des Bewusstseins und der Gefühle der Menschheit zu gelangen“.¹³⁵¹

In Yan Liankes Äußerungen über seine Heimat und die Literatur mischen sich ernste Kritik mit aufrichtiger Liebe und Respekt. Die Literatur in China, so Yans Fazit, befinde sich in einer Sackgasse. Gerade in dieser Zeit des gesellschaftlichen Wandels 社会转型期 und des sozialen Umbruchs plädiert er dafür, dass die Literatur eine Haltung formuliert, nicht gedankenlos bleibt, sondern in der Zeit der allgemeinen Orientierungslosigkeit eine Orientierung anbietet.¹³⁵²

15.7.2 Yan Liankes Werke nach dem Jahr 2000

Die von Yan Lianke in seinen Büchern angesprochenen Themen umfassen eine sehr breite Palette, deren Vielfalt jener sprachlichen Tonlagen in nichts nachsteht. Nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als Essayist und Intellektueller hat Yan dabei das Thema des literarischen Umgangs mit der Geschichte nach 1949 immer wieder behandelt, indem er etwa bemängelt, die Literatur in seiner Heimat leide unter einer kollektiven Amnesie 文学有了集体的失忆症 und bleibe daher „lau“ und „fassadenhaft“.¹³⁵³ In einem Essay, der auch international Beachtung gefunden hat, spricht Yan von der Verantwortung der chinesischen Schriftsteller in der Gegenwart, gegen das Vergessen anzuschreiben, und er prangert die „Lügenproduktion“ vieler chinesischer

sen oder um den Machthabern zu gefallen erfolgt, von einem „korrupten Schreiben“ 腐败写作. Vgl. ebd., S. 130.

1350 Vgl. den Aufsatz „Die Lüge in der Wahrheit“ 谎言中的真实, in: Yan Lianke 2014a, S. 142–145, hier zitiert S. 142.

1351 Ebd.

1352 Vgl. Yan Lianke 2010b, S. 63. Es handelt sich hierbei um einen Band mit themenbezogenen Dialogen, am Schluss des Buches ist eine Reihe von Yan Liankes Essays zu finden.

1353 Vgl. ebd., S. 58 f.

Autoren und ihre Anbiederung an den Staat an.¹³⁵⁴ Gnadenlos beschreibt Yan Lianke das so:

Thirty years ago, the instruments used against people who resisted state-sponsored amnesia were ropes and chains. Now, as China's economy grows and the state has an enormous amount of money at its disposal, it skillfully uses financial incentives to entice people into giving up their memories and to compromise with the state. In this country money now has an almighty power that can seal people's lips and dry writers' pens. It can also force literary imagination to fly in the opposite direction of truth and conscience. It doesn't matter whether you are a writer, a historian or social scientist. You will be awarded power, fame and money as long as you are willing to see what is allowed to be seen, and look away from what is not allowed to be looked at; as long as you are willing to sing the praises of what needs to be praised and ignore what needs to be blanked out. In other words, our amnesia is a state-sponsored sport.¹³⁵⁵

Solche Positionen kennzeichnen Yan Liankes Ausnahmestellung innerhalb der Schriftstellergemeinde Chinas.¹³⁵⁶

Nachdem sich Yan in China einen Ruf als ernst zu nehmender, aber unbequemer Schriftsteller erworben hatte, begann man auch im Ausland auf ihn aufmerksam zu werden. *Dem Volke dienen* (2005) ist vielleicht nicht Yans stärkstes Buch, doch es lässt den Wunsch erkennen, sich einen neuen literarischen Zugang zu einem problematischen Abschnitt in der Geschichte Chinas nach 1949 zu erarbeiten.¹³⁵⁷ Der Autor erzählt darin die zur Zeit der Kulturrevolution spielende Liebesgeschichte zwischen dem im Dienste der Armee stehenden Hausgehilfen Wu Darong, 28 Jahre alt, und der 32-jährigen Liu Lian, Gattin des bereits betagten örtlichen Kommandeurs. Wu, ein einfacher Mann vom Lande, ist erfüllt von dem Wunsch, seinen Vorgesetzten zu dienen, seine Richtschnur sind die zu jener Zeit gepredigten Glaubenssätze. Durch die Intensität der Beschreibungen in Verbindung mit den Parolen rückt der Autor die Sexualität im Zusammenhang mit der Kulturrevolution in den Mittelpunkt. Mittels eines höchst eigenwilligen Emanzipationsprozesses konterkariert er eine Kernaussage der chinesischen Sozialwissenschaftlerin Li Yinhe 李银河 („Die Kultur der Kulturrevolution war eine sexlose Kultur“).¹³⁵⁸

Bereits ein Jahr zuvor, 2004, war Yans ambitionierter Roman *Shouhuo* 受活 erschienen, der eine Reihe von Interpretationsmöglichkeiten anbietet und politische Bezüge zu erkennen gibt.¹³⁵⁹ Welche literarischen Ansprüche Yan erhebt, macht er in seinem in streitbarem Ton verfassten Nachwort klar, in dem er die seit Maos Kampag-

1354 Vgl. Yan Lianke 2013b.

1355 Ebd..

1356 Zur Stellung ausgewählter Autoren (Wang Meng, Zhang Xianliang und Wang Xiaobo) im chinesischen System vgl. Chen Guohe 2014, S. 4.

1357 Vgl. Yan Lianke 2005 und Zimmer 2007e.

1358 Vgl. dazu das Interview mit ihr in Nanfang zhoumo vom 9.11.2006.

1359 Vgl. die Besprechung bei Zimmer 2007a.

nen in Yan'an entstandene Literatur des Realismus an den Pranger stellt und als inhaltsleer, phrasenhaft und verlogen bezeichnet. Kunst, Literatur und Leser seien durch den Realismus vergewaltigt worden. Der 2005 mit dem Mao Dun-Preis ausgezeichnete Roman *Shouhuo* geht bis tief in die chinesische Kultur und Sprache hinab und bildet eine Parabel auf das China der Gegenwart. *Shouhuo* ist ein Roman über die falschen Paradiese, ein seelenloses China vermarktet die letzten sozialistischen Heiligtümer, nur in der Verkrüppelung lässt sich ein „normales“ Leben in Glück und Freiheit führen – oder anders herum: Der Preis für Glück und Freiheit besteht in der Verkrüppelung.

In dem 2006 erschienenen Roman *Der Traum von Ding-Weiler* 丁庄梦 nahm sich Yan Lianke des in China zunehmend aktuellen Aids-Problems an.¹³⁶⁰ Setzte sich Yu Hua in seinem Roman *Der Mann, der sein Blut verkaufte* (1995) noch mit der Frage des unseligen Handels mit Blut von Spendern auseinander, so stehen für Yan Lianke die Folgen des Handels – ebendie Infektion mit HI-Viren und die Ausbreitung von Aids – im Vordergrund. Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive eines Ich-Erzählers, sozusagen aus dem Jenseits, denn der Erzähler ist, wie er auf den ersten Seiten wissen lässt, bereits vor zehn Jahren verstorben. Die Botschaft von *Dingzhuang meng* lautet: Das Elend hat immer einen wirtschaftlichen Bezug – nämlich den Traum vom schnellen Geld und die Gier nach Reichtum.

Es folgte 2008 mit *Ode an die Liebe und Gelehrsamkeit* 风雅颂 eine besondere Form der Elitenschelte,¹³⁶¹ erwidert von einem empörten Aufschrei der Intellektuellen und Gelehrten nach dem Erscheinen des Buches. Yang Ke, der Protagonist des Buches, ist sicherlich keine Romanfigur, mit der sich der Leser identifiziert, doch sie trägt Züge, die verbreitet sind. Ein schroffer Gegensatz ist zu erkennen zwischen dem nüchternen, von Dynamik und Veränderlichkeit geprägten Leben in der äußeren Welt der Universität und der inneren Vorstellungswelt des Professors Yang. Yang Ke ist ein Mensch, der sich voller Hingabe ganz in eine abseitige Aufgabe seiner Wissenschaft vertieft, der schwach und unbeholfen wirkt, wenn ihn „das Leben“ plötzlich fordert, der sich den Herausforderungen nicht offen stellt, nicht kämpft, sondern sich treiben lässt, der sich der Verantwortung entzieht, flüchtet, und dessen Bild mit der Zeit immer hässlicher wird, geprägt von Eitelkeit, Ruhmsucht und Lüge. Verblendet, wie er ist, gefangen in seiner eigenen Welt, erreicht er, wie man bei der Lektüre erfährt, bald niemanden mehr. Yan Lianke drückt diese „Sprachlosigkeit“ des Professors durch die wiederkehrenden Monologe aus, mit denen Yang Ke auf seine Mitmenschen zugeht und doch nicht gehört wird. Vom „System“ ob seines bizarren Auftretens zum Verrückten gestempelt und in eine universitäre Nervenheilanstalt eingeliefert, kann sich Yang nur durch Flucht in seine dörfliche Heimat befreien, wo man ihn für eine Weile als Berühmtheit und großen Gelehrten verehrt, bevor er sich in ein Netz aus Lügen und Einbildung verstrickt und schließlich – durch einen Gewaltakt zum Verbrecher geworden – zu einer weiteren Flucht an einen abgelegenen Ort in den Bergen gezwungen wird. Dort schafft er zusammen mit ebenfalls düpierten Gelehrten aus der Hauptstadt eine Idealgesellschaft.

1360 Vgl. die Besprechung bei Zimmer 2010b.

1361 Vgl. die Besprechung bei Zimmer 2009d.

Seit dem aufsehenerregenden Verbot seines Romans *Dem Volke dienen* schaut die chinesische Zensur sehr genau auf das, was Yan publizieren möchte. Seine Werke finden sich nur zum Teil in den großen Buchläden der Volksrepublik, vieles kann (und möchte) er nur noch jenseits der Grenzen veröffentlichen.¹³⁶² Auf der Frankfurter Buchmesse 2009 – damals war China das Gastland – hätte man Yan als einen sicherlich wichtigen Vertreter der chinesischen Gegenwartsliteratur gerne begrüßt, doch wurde ihm die Aufnahme in die offizielle Delegation der Autoren verweigert.

15.8 „Ein mörderisches Verbrechen, bei dem sich Täter die Hände nicht mit Blut beflecken“. ¹³⁶³ Yan Liankes Roman *Vier Bücher*

Als ich mit Yan Lianke im Frühjahr 2012 in Hongkong über sein bis dahin vorliegendes Werk sprach, mischte sich in seinem Rückblick Stolz mit Skepsis. Er saß damals jeden Vormittag für mehrere Stunden an seinem 2013 erschienenen Roman *Aufzeichnung einer Explosion* 炸裂志 über den Irrsinn der Geschäftswelt in einem kleinen Ort in Süchina.¹³⁶⁴ Während sich Yan ohne jede Spur von Koketterie distanziert und kritisch über dieses oder jenes seiner Bücher aus der Vergangenheit äußerte, erfüllte ihn sein 2010 erschienenes Werk *Vier Bücher* 四书 mit Zufriedenheit über das erreichte Niveau.¹³⁶⁵ Immer wieder sprach er von der Komplexität der Verhältnisse in seiner Heimat, den vielschichtigen Problemen, denen die Menschen ausgesetzt seien. Hierfür gebe es keine einfachen Erklärungen, man könne nicht schlicht nur „das System“ anführen. Literatur war und ist für Yan Lianke – so viel wurde deutlich – ein Mittel, andere und vielleicht tiefere Erklärungen anzubieten. Im Zusammenhang mit *Vier*

¹³⁶² Der Roman wurde kurze Zeit nach der Veröffentlichung verboten. Das Verbot sorgte erst recht für ein großes Interesse bei den Lesern, eine elektronische Fassung des Buches erregte im Internet großes Aufsehen. Yans *Traum von Dingzhuang* kam aufgrund des Vorwurfs, eine zu düstere Atmosphäre bezüglich der Aids-Problematik zu verbreiten, ebenfalls sofort auf den Index.

¹³⁶³ Zu dem abgewandelten Zitat siehe Zhu Weibo 2013, S. 214.

¹³⁶⁴ Vgl. Yan Lianke 2013a. Thema des Romans ist in einem weiteren Sinne die Verstädterung in China, abgefasst in Form einer Lokalchronik. Wie bei anderen Werken Yans, so wird auch hier ein anspruchsvolles Thema in einem grotesken Ton dargeboten. „Realismus“ i. S. v. Faktentreue wird dem Wahnsinn der Gegenwart in China nicht gerecht, so der erkennbare Ansatz Yans, der auch in seinem bisher letzten Roman Anwendung findet. Yan wählt – anders als zum Beispiel Liao Yiwu – nicht die Form der Kritik, sondern „verpackt“ die Realität im Übertriebenen. Es ist seine Art, auf den alltäglichen Wahnsinn und Unsinn zu reagieren.

¹³⁶⁵ Der Bearbeitung lag hier die Ausgabe Yan Lianke 2010a zugrunde. Angaben in Aufsätzen chinesischer Literaturwissenschaftler (Wang Binbin 2011, S. 19) ist zu entnehmen, dass es möglicherweise eine speziell für die Publikation in der VR China zurechtgemachte Ausgabe des Romans gibt, bei der Kürzungen vorgenommen wurden. In der Ausgabe soll sich ein Nachwort von Yan Lianke finden mit dem Titel „Schreibender Verräter“ (*shuxie de pantu* 书写的叛徒). Über eine solche Ausgabe konnte nichts weiter herausgefunden werden.

Bücher trat Yan in Hongkong dafür ein, mit Blick auf die Hungerkatastrophe Ende der 1950er-Jahre in China umzudenken. Nicht die Naturkatastrophe sei entscheidend gewesen, sondern falsche Politik sei die Ursache gewesen, so sein entschiedenes Urteil im März 2012. Für den Großen Sprung nach vorne gebe es keine simplen Erklärungen, die Verwicklung der Intellektuellen in die Ereignisse sei höchst komplex, die Menschen hätten damals verrückte Dinge getan, um der Führung zu gefallen. Der Stoff des Romans, so lässt sich Hinweisen aus anderen Quellen entnehmen, scheint Yan Lianke lange Zeit beschäftigt zu haben und ist eng mit seiner früheren Laufbahn im Militär verknüpft.¹³⁶⁶ Herausgekommen ist bei dem Versuch, einen neuen literarischen Zugang zu dem schwierigen Abschnitt in der chinesischen Geschichte zu finden, Yan Liankes bisher wohl reifster Roman.¹³⁶⁷ Dieser Ansicht sind auch die wohlmeinenden unter den chinesischen Literaturwissenschaftlern, die sich bisher über das Buch geäußert haben, wenngleich nicht zu übersehen ist, dass bezüglich der Thematik des Buches und des Umgangs mit der Vergangenheit durch Yan ein erheblicher Dissens herrscht. Ich will die grundsätzlich hierzu gemachten kritischen Bemerkungen, die sich zum Teil wiederholen, kurz anführen. So wird *Vier Bücher* von Teilen der chinesischen Kritik – bei allem Respekt, den man Yan Lianke für die Themenwahl und die kreative Umsetzung zollt – vor allem noch historisch-faktisch gelesen. Yans Roman, so heißt es dann schlicht, biete keine neuen historischen Einsichten. Es werde vielmehr eine Aura des Geheimnisvollen entworfen, die den Gegebenheiten nicht angemessen sei. Yan Lianke wird sodann weiter vorgeworfen, er habe nicht mehr den chinesischen Leser im Blick, sondern schiele vielmehr auf ein ausländisches Publikum, das mit Blick auf China „sensationslüstern“ und „ahnungslos“ sei.¹³⁶⁸ Kritisiert wird außerdem, dass Yans Buch weit weniger erschreckend sei als Yang Xianhuis *Jiabianguo* und dass der Grund für eine fehlende Publikation in China nicht der Stoff, sondern mangelnde Aufrichtigkeit

1366 Vgl. das Interview mit Yan Lianke in Jiang Fangzhou 2014. Yan Lianke geht dort näher darauf ein, wie er bereits während des Studiums 1990 von den Zuständen zur Zeit der Hungersnot in Gansu erfuhr und seitdem nicht von dem Gedanken loskam, aus dem Stoff ein Buch zu machen.

1367 In seinen Essays ging Yang gelegentlich auf seine innere Verfassung bei der Anfertigung des Buches ein (vgl. vor allem Yan Lianke 2011, S. 11–65). Yan hebt dort hervor, dass er „einfach“ und befreit geschrieben habe, ohne an eine Veröffentlichung zu denken. Er habe sich sprachlich und erzählerisch keinerlei Beschränkungen auferlegt. Angesichts des Buchinhalts verwundert die Aussage: „Ich habe die Anfertigung von *Vier Bücher* als eine schöne Urlaubszeit in meinem Leben betrachtet. In dieser freien Zeit gehörte alles mir. Ich fühlte mich zu dieser Zeit wie ein Kaiser des Schreibens 写作的皇帝 und absolut nicht wie ein Sklave des Pinsels“ (ebd., S. 13).

1368 Yan Lianke hat sich mit dieser Frage selber an anderer Stelle beschäftigt. So trat er entschieden dafür ein, dass ein Autor um der Qualität des Werkes willen niemals die Übersetzung im Blick haben dürfe. Dennoch treibt Yan in diesem Zusammenhang freilich die Frage um, warum der Status der chinesischen Literatur international eher gering ist. Als ein möglicher Grund wird angeführt, dass die chinesische Kultur international noch keine Leitkultur darstelle, verbunden mit der Hoffnung, dass mit der internationalen Stärkung Chinas auch das Ansehen chinesischer Autoren wachsen werde. Vgl. Yan Lianke 2010b, S. 174 f.

seitens des Autors sei.¹³⁶⁹ Der innovative Umgang mit der Sprache durch Yan Lianke wird dementsprechend oftmals nicht goutiert. Der zum Teil knappe, auf den Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Textpassagen zurückgehende Stil stößt dann ebenso auf Kritik wie die Entlehnung von Floskeln aus der Bibel, Yan wird „Affektiertheit“ 矫揉造作 vorgeworfen.¹³⁷⁰ Doch es gibt auch Beiträge, in denen man genau das Gegenteil behauptet: Es sei gerade die holprige und abrupte Sprache der Erzählung mit ihrer fremden Kraft gewesen, die mittels oft nur extrem kurzer Sätze von drei Zeichen und den vielen monosyllabischen Begriffen einen Angriff auf ästhetische Gewohnheiten darstelle und dem Buch Dynamik verleihe.¹³⁷¹ Auch inhaltlich wird *Vier Bücher* der Zuspruch nicht vorenthalten. Yans Roman erweitere den Blick auf Geschichte,¹³⁷² oder – für chinesische Verhältnisse noch etwas entschiedener formuliert – es handele sich um den Versuch, die politische Geschichte Chinas aus einem neuen Blickwinkel zu beschreiben. Mit *Vier Bücher* gehe Yan dabei an Radikalität noch über seinen Roman *Shouhuo* hinaus. Das anspruchsvolle und schwierige Werk „verstoße“ in einem positiv gemeinten Sinne gegen die literarischen Traditionen Chinas, es handele sich um die Beschreibung einer „chinesischsprachigen Sündenkultur“ 罪感文化的汉语书写.¹³⁷³ Auch sprachlich attestiert man Yan Lianke mit *Vier Bücher* eine Weiterentwicklung.¹³⁷⁴

Generell zeigt sich, dass die chinesische Literaturwissenschaft mit einem komplizierten und anspruchsvollen Werk wie Yan Liankes *Vier Bücher* methodisch und fachlich an ihre Grenzen stößt, wobei nicht in jedem Fall klar auszumachen ist, ob *Vier Bücher* willentlich falsch gelesen wurde oder unverstanden geblieben ist. Sicher lässt sich aber sagen, dass die Tiefe des Werks letztlich nicht ausgeleuchtet worden ist, auch wenn es, wie ich weiter unten zeigen werde, durchaus die eine oder andere Ausnahme gibt. Wissenschaftlich verstörend bleibt auf jeden Fall, dass Yan Liankes Roman zwar kurzzeitig in China ein Strohfeuer entfachen konnte, auf lange Sicht jedoch unbeachtet blieb und voraussichtlich bleiben wird. Es spricht einiges dafür, dass nicht nur mangelnde wissenschaftliche Sorgfalt ein Grund für die fehlende „Nachhaltigkeit“ in der Wirkung des Buches auf die Entwicklung der Literatur in China ist, sondern dass *Vier Bücher* wenigstens zum Teil ganz bewusst keine Beachtung geschenkt wird. Wenn im Jahr 2015 (!) ein Artikel erscheint, der vorgibt, sich mit dem Thema „Hunger“ im Werk der Autoren Mo Yan und Yan Lianke zu beschäftigen, *Vier Bücher* dann jedoch mit keiner Silbe Erwähnung findet, dann darf man wohl – in „guter“ Tradition der chinesischen Geschichtsschreibung – ideologisch motiviertes Verschweigen annehmen.¹³⁷⁵

1369 Vgl. dazu Zhang Dinghao 2012, S. 8.

1370 Vgl. ebd., S. 10.

1371 Vgl. Wang Binbin 2011, S. 19.

1372 Vgl. Jin Li 2012, S. 90 f. Allerdings stößt sich der Kritiker an den „Übertreibungen“ Yan Liankes in Szenen voll körperlicher Gewalt und verurteilt sie schlicht als „krank“. Vgl. ebd.

1373 Vgl. Cheng Guangwei 2011, S. 53 f.

1374 Vgl. Liu Didi 2014, S. 22.

1375 Vgl. den Artikel von Gao Luyang 2015. Nur sehr allgemein heißt es: „[...] Yan Lianke versetzt die Menschheit in eine tragische Welt, bestehend aus Hunger und Zerstörung. Die Menschen sind in einen tödlichen Kampf mit dem Hunger verwickelt, was das Leuchten und die Größe der Humanität des Menschen zum Ausdruck bringt“ (ebd., S. 70). Angeführt werden in der Folge frühere Werke Yan Liankes, aber eben nicht *Vier Bücher*.

Um eine ebenso willentliche Vernachlässigung dürfte es sich handeln, wenn bei der rezenten Beschäftigung mit einem speziellen Begriff zum literarischen Umgang mit der Erinnerung zwar Yan Liankes Erzählungen als wichtige Quellen angeführt werden, der Roman *Vier Bücher* aber ungenannt bleibt.¹³⁷⁶

Man wird dem äußerst dichten und komplexen Roman Yans vermutlich am ehesten gerecht, wenn man die diversen Codierungen als den Versuch versteht, eine Kultur- und Systemkritik im weltliterarischen Maßstab vorzulegen.¹³⁷⁷ Dazu gibt bereits der Titel des Buches Anlass, der sich als Anspielung auf die vier konfuzianischen Klassiker *Lunyu*, *Mengzi*, *Daxue*, *Zhongyong* verstehen lässt. Tatsächlich sind damit aber die vier Bücher gemeint, aus denen der Roman besteht, oder, um genauer zu sein, die als „Berichte“ vorgelegten fiktiven Texte, jeweils versehen mit präzisen Quellenangaben, sodass der Eindruck hervorgerufen wird, reale Begebenheiten zu präsentieren. Dieses sehr „formal“ wirkende Verfahren schafft den Eindruck einer historischen Verbindlichkeit und Authentizität. Es gibt keine übergeordnete „Erzählerinstanz“, keinen fassbaren Herausgeber, der durch seinen Kommentar den Eindruck einer Ordnung schafft. Die vier Bücher werden als Quellen nebeneinandergestellt, der Leser schafft sich damit „seine“ Geschichte selber, es ist „unkommentiertes“ Material, das ihm die Gelegenheit bietet, den Inhalt mit dem bei ihm (d. h. dem Leser) vorausgesetzten Geschichtswissen abzugleichen. „Geschichte“ wird damit zu einem Mosaik, polyfon vorgetragen unter Verwendung von vier durchaus voneinander zu trennenden Stilen in den einzelnen Teilen. Die Palette reicht vom Episch-Bibelhaften bis zum Anklagend-Provokativen.¹³⁷⁸ Im Einzelnen handelt es sich bei den Texten zunächst um *Himmelskind* (oder auch als „himmlisches Kind“ zu verstehen 天的孩子) und *Alte Wege* 故道, die beide den größten Raum einnehmen und jeweils insgesamt 26-mal angeführt werden. Hinzu kommen außerdem das insgesamt achtmal zitierte *Sündenregister* 罪人录 sowie das kurze Schlusskapitel mit dem Titel *Neuer Mythos von Sisyphus* 新西西弗斯神话. Am Beginn dieses letzten knappen Kapitels gibt der anonym bleibende Verfasser bzw. Herausgeber einen kurzen fiktiven Bericht über die Entstehung von *Vier Bücher*. *Sündenregister* wurde demnach in den 1980er-Jahren als historisches Material herausgebracht, *Alte Wege* erschien angeblich 2002. Zu *Himmelskind* heißt es: „Was das Buch *Himmelskind* betrifft, so habe ich es vor einigen Jahren an einem Stand mit antiquarischen Büchern erworben. Als Verfasserangabe fand sich nur die Angabe ‚anonym‘ 佚名. Veröffentlicht

1376 Siehe Wang Yulin 2014. Der fragliche Begriff ist *yiyu* 忆语 als Form einer Prosaliteratur, mit der man vor allem in der Qing-Dynastie und noch während der Republik-Zeit der Toten gedachte. Der Verfasser versteht *yiyu* darüber hinaus als eine literarische Methode, dem bereits verloschenen Subjekt ein neues Bewusstsein zu verleihen, und weist auf Beispiele in der Literaturtradition Chinas hin (z. B. den „Schmetterlingstraum“ im *Zhuangzi* oder Erzählungen von Pu Songling im *Liaozhai zhiyi*). Auch in den Erzählungen von Yan Lianke lassen sich zahlreiche Beispiele für die Methode anführen, allerdings fehlt wieder ausgerechnet die Beschäftigung mit *Vier Bücher*. Dabei hätte sich der Terminus vermutlich gerade hier gut einsetzen lassen, da *yiyu* in Verbindung mit solchen Erzählungen gebracht wird, in denen Tote die Hauptrolle spielen. Vgl. ebd., S. 9.

1377 Diese Ansicht wird zumindest von einigen Vertretern der Yan wohlmeinend gegenüberstehenden Literaturwissenschaftler in China geteilt. Vgl. Cheng Guangwei 2011, S. 56.

1378 Vgl. zu dieser Unterscheidung Liu Xi 2012, S. 125.

licht wurde es in Chinas Verlag für alte Mythen.¹³⁷⁹ Allein unveröffentlicht geblieben sei der unvollendete Text *Neuer Mythos von Sisyphus* aus der Feder des Gelehrten. Es handele sich um eine philosophische Schrift in drei Kapiteln und elf Abschnitten. Der Herausgeber gibt an, das Manuskript in einer Bibliothek entdeckt zu haben, und führt als Grund dafür, dass das Manuskript noch nicht veröffentlicht worden sei, die Tiefe seiner Gedanken an. Am verständlichsten sei der dann folgende mehrere Tausend Zeichen umfassende Abschnitt.¹³⁸⁰ Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Beschäftigung mit Chinas Geschichte der letzten Jahrzehnte wird in diesem Zusammenhang deutlich – die erzwungenermaßen anonyme Anfertigung von Zeitzeugnissen, die eine historische Gedächtnisbildung bislang weiterhin unmöglich macht und über die man meist nur über große Umwege etwas in Erfahrung bringt.¹³⁸¹

Nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihrer Sprache weichen die vier Texte stark voneinander ab, *Himmelskind* etwa ist um einen Stil im Ton der Bibel bemüht, in *Alte Wege* pflegt der Erzähler Eleganz, Genauigkeit und einen bildhaften Stil,¹³⁸² wohingegen es sich bei *Sündenregister* um ausgesprochene Kassiber, die Angaben eines Spitzels, handelt, der den Menschen im Lager nachstellt, sie verrät, um selber daraus einen Vorteil ziehen zu können. Der Stil und der Inhalt erinnern hier sehr stark an „Aktenberichte“ der Stasi und Personenakten der rumänischen Securitate, von denen auch Herta Müller berichtete. Es entsteht dadurch eine – wie es Lotman nannte – „Text-im-Text-Situation“:

Der „Text im Text“ ist eine spezifische rhetorische Konstruktion, bei der die unterschiedliche Kodierung der verschiedenen Textteile sichtbarer Faktor des Autors und der Rezeption durch den Leser ist. [...] Diese Konstruktion verstärkt im Text vor allem das Moment des Spiels: Aus der Sicht einer anderen Kodierung gewinnt der Text an Bedingtheit und unterstreicht seinen spielerischen Charakter, sei es ironisch, parodistisch oder beispielsweise theatralisiert. Zugleich wird die Rolle der Grenzen des Textes betont – die der äußeren Grenzen, die ihn vom Nicht-Text trennen, ebenso wie die inneren Grenzen, die die unterschiedlich kodierten Abschnitte trennen.¹³⁸³

Jeder Text-im-Text-Situation ist das Spiel mit der Gegenüberstellung von „Realem“ und „Bedingtem“ eigen. Die mit künstlerischer Bedingtheit identifizierte doppelte Codierung bestimmter Textabschnitte führt – so Lotman weiter – dazu, dass der Kernraum des Textes als „real“ rezipiert wird.¹³⁸⁴ Mittels des historisch wahren Kerns in Yan Lian-

1379 Yan Lianke 2010a, S. 382.

1380 Vgl. dazu ebd.

1381 Vgl. bezüglich der Hungersnot das Interview mit dem chinesischen Künstler und Filmmacher Hu Jie, in: Johnson 2015.

1382 Vgl. Wang Binbin 2011, S. 21.

1383 Lotman 2010, S. 92.

1384 Vgl. ebd., S. 93. Lotman erläutert diese Form der Codierung am Beispiel von Bulgakovs *Meister und Margarita*: die Konstruktion des Romans als Verflechtung zweier eigenständiger Texte, von denen der eine im zeitgenössischen Moskau und der andere im alten jüdischen Jerusalem spielt.

kes *Vier Bücher* (d. h. Hungersnot, Verfolgung von Intellektuellen und das Bestreben, sie durch gedankliche Umpolung zu willigen Werkzeugen des Systems zu machen, sowie die Ausführungen zur Lagersituation) und der entsprechenden Codierung gelingt es dem Autor, einen Bogen von der Vergangenheit bis zur Gegenwart und vom Zeit- und Kulturspezifischen zum weltverbindend Allgemeinen zu spannen. Es handelt sich um einen neuen und künstlerisch hoch anspruchsvollen Umgang mit Geschichte, bei dem verschiedene Stoffe aus den großen Erzählungen über die ersten Jahrzehnte nach der Gründung der VR miteinander verschmelzen.¹³⁸⁵

Sehen wir uns die grundlegenden Elemente, mit denen Yan Lianke dies zustande bringt, genauer an. Da sind zunächst Zeit und Raum: Die Zeitbezüge werden angedeutet, jedoch nicht klar und eindeutig benannt, sondern auf kunstvolle Weise in einen kulturell und historisch-politisch verschlüsselten Kontext eingebettet. So ist der Romanbeginn mit der Nachahmung des biblischen Tons zu verstehen als „Schöpfungsbericht“. Auf den ersten Seiten von *Himmelskind* ist die Rede von einem Gott *shen* 神,¹³⁸⁶ der Licht und Dunkelheit trennt und zunächst die Zeit ordnet, später Wasser und Luft im Raum verteilt, dem Menschen die Erde als Wohngebiet zuteilt.¹³⁸⁷ Man wird diesen Auftakt als Anspielung auf die Gründung der VR China unter der Herrschaft des göttergleich wirkenden Mao Zedong verstehen dürfen. Mittels verschiedener Schlagwörter aus jener Zeit, die in der chinesischen Geschichtsschreibung heute noch in Gebrauch sind, wird dieser Verweis auf den staatlichen „Neuanfang“ nach 1949 zum einen konkretisiert und zum anderen für die Gegenwart nutzbar gemacht. Der Kernbegriff dabei ist *xin* 新, wie er von der chinesischen Propaganda über die Jahrzehnte in den verschiedensten Kontexten verwendet wurde, man denke nur an das nach 1949 entstandene „neue China“ 新中国 oder den Anbruch einer „neuen Epoche“ 新时期 nach dem Ende der Kulturrevolution 1976. Unterstützt wird dies weiter durch den ins religiös Mythische verlegten Neubeginn. Es liegt eine gegebene Natur vor, die neu geordnet wird. Ort der auf den folgenden mehreren Hundert Seiten beschriebenen

1385 Zu einem ausdrücklichen Lob dieses Verfahrens siehe Liu Xi 2012, S. 128.

1386 Vgl. dazu Yan Lianke 2010a, S. 2–6. Im Roman wird begrifflich nicht zwischen der Figur des göttergleichen Menschen und dem christlichen Gott unterschieden. Verwendet werden sowohl das meist Gottheiten und Geisterwesen in einem allgemeineren Sinne bezeichnende *shen* als auch das heutzutage für den Gott der Christen gebrauchte *shangdi* 上帝. Von *shen* als dem strafenden biblischen Gott ist z. B. an folgender Stelle die Rede ist: „Gott sah dies alles, und ihm missfiel die große Anmaßung, mit der die Menschen auftraten. Er ließ einen großen Regen kommen und verursachte damit eine Überschwemmung“ (ebd., S. 261).

1387 Im weiteren Verlauf des Romans wird die Verbindung von der *Bibel* mit *Vier Bücher* extrem eng. Die Erzählungen gehen stellenweise ineinander über, etwa als Yan Lianke zunächst aus der chinesischen Ausgabe des 1. Buch Mose mit dem Bericht über die Sintflut und den Bau der Arche durch Noah zitiert („Da kam die Sintflut vierzig Tage auf Erden, und die Wasser wuchsen“ [1. Moses, Kap. 7]) und es dann, frei nach Yan, weiter heißt: „Noah baute ein Schiff und rettete damit die Menschen und Tiere“, um unmittelbar darauf das biblische Untergangsszenario in einen chinesischen Kontext zu heben: Der Gelbe Fluss tritt über die Ufer, verlässt sein altes Flussbett, Felder werden überschwemmt, die Ernte vernichtet. Auf den Fluten treiben Schuhe und Bücher, später, nach dem Ende des Regens, außerdem Getreide, Dachbalken und Tierkadaver. Vgl. ebd., S. 263.

Vorgänge ist das „neue Erziehungsgebiet“ 育新区, das man auch verstehen kann als „Gebiet zur Erziehung zum Neuen hin“ oder – wohl treffender – als „Umerziehungslager“ (eigentlich *laojiao* 劳教), in die politisch und gesellschaftlich unerwünschte Personen ab den 1950er-Jahren zur „Rehabilitation“ verschickt wurden. Im Mittelpunkt der eigentlichen Entwicklung der Vorgänge im Buch steht das Scheitern des Versuchs, den „neuen Menschen“ 新人 hervorzubringen. Der Autor macht deutlich, dass Charakter und Bildung beim Menschen sich nur langsam formen, wohingegen ein schicksalhafter Wandel ganz plötzlich und unerwartet eintreten kann. Nach drei bis fünf Tagen des Hungers kann es etwa vorkommen, dass sich ein Mensch bereits in sein Gegenteil verkehrt hat. Die These, die chinesische Literaturwissenschaftler, welche sich eingehender mit *Vier Bücher* beschäftigt haben, formuliert haben, lautet, dass die „menschliche Natur“ sich zwar nicht verändert habe, doch habe sich ihr Ausdruck in Form der „Kultiviertheit“ gewandelt. Der Mensch sei nicht „tierisch“ geworden, sondern vielmehr teuflisch 魔性. Dabei enthalte auch das Teuflische etwas „Göttliches“, sichtbar werdend vor allem in der Gestalt des Schriftstellers, der den verhungerten Gelehrten mit seinem eigenen Fleisch nährt und auf eine Selbstrettung hofft.¹³⁸⁸

Wichtigster Handlungsort für das Geschehen um die mehr als hundert Lagerinsassen im Buch ist „Distrikt 99“ innerhalb eines weitläufigen Lagerkomplexes, ein Ort, der mit Auschwitz verglichen worden ist und für eine von den Menschen geschaffene Hölle steht.¹³⁸⁹ Die homofone Lesung der beiden Zahlen als *jiujiu* 久久 lässt sich im Sinne von „über lange Zeit hinweg“ und „dauerhaft“ interpretieren.¹³⁹⁰ An späterer Stelle deutet sich durch die Nennung des in der näheren Umgebung des Lagers befindlichen Gelben Flusses eine weitere wichtige Dimension des Buches an, mit der Yan an die große Diskussion, die 1987 durch den Film „Flusselegie“ 河殇 entfacht wurde, anknüpft. Damals wurde die rückständige „gelbe“ chinesische Erdkultur mit ihren Wurzeln entlang des Ufers des Gelben Flusses der fortschrittlichen „blauen“ westlichen Maritimkultur gegenübergestellt.

Als Nächstes sind die im Roman vorkommenden Personen vorzustellen. Keine einzige der Figuren wird bei ihrem Namen genannt, es gibt lediglich allgemeine Titel und Bezeichnungen, die auf die Profession der Bezeichneten wie „Musikerin“, „Professor“ und „Schriftsteller“ oder auf die gesellschaftliche Rolle der Gemeinten hinweisen, wie zum Beispiel bei „Kind“ oder der allgemein angeführten „Obrigkeit“ 上边. Yan Lianke arbeitet hier mit der rhetorischen Stilfigur des Pars pro Toto und speziell der Synekdoche. Die einzelnen Figuren bleiben zwar namen-, aber nicht schicksalslos, der Leser erfährt über die wichtigsten Personen im Buch durchaus persönliche Details. „Schriftsteller“, „Gelehrter“, „Religion“, „Musik“ usw. sind einzelne Repräsentanten ihres Faches – also der Literatur, der Wissenschaft, der Spiritualität und der Kunst – und sie stehen in der Gesamtheit für das Geistes- und Kulturleben der Nation. „Dieses Buch ist der vergessenen [被忘却] Geschichte und den unzähligen Toten sowie den lebenden Lesern gewidmet“, so lautet der Text der kurzen Widmung, die dem Roman vorangestellt ist. In der Namenlosigkeit der Personen spiegeln sich die namenlosen

1388 Vgl. Wang Binbin 2011, S. 22 f.

1389 Vgl. Cheng Guangwei 2012, S. 94.

1390 Vgl. Veg 2014, S. 11.

Toten, die es mit dem Einsetzen der Hungerkatastrophe in unvorstellbar großer Zahl gegeben hat. Hier bieten sich, wie wir noch sehen werden, interessante und auch höchst brisante Interpretationsmöglichkeiten. Das ganze Figurentableau, die Namenlosigkeit der Handelnden deuten auf ein wohl durchdachtes „Rollenspiel“ hin, das Yan Lianke in seinem Roman entworfen hat. Die Namen- und Ortlosigkeit der eigentlichen Handlung stellt eine Ausgewogenheit her, angereichert um zentrale Begriffe – „das Lager“, „die Oberen“, „Peking“ sind zentrale Elemente, um die alles zu kreisen scheint. Der Autor arbeitet mit einem bestimmten Raum, angefüllt mit nur wenigen, dafür aber umso bedeutungsvolleren Elementen. Assoziiert man zu den namenlosen Vertretern der Berufsgruppen die Gesamtheit der „Hundert Namen“ *baixing* 百姓, die im modernen Chinesisch für „das Volk“ steht, so ergibt sich eine aufschlussreiche Dichotomie aus der Gegenüberstellung von Volk auf der einen und Herrschern auf der anderen Seite samt den dazukommenden hierarchischen Implikationen. Yan Lianke schafft angesichts der bis in die Gegenwart anzutreffenden Vorbehalte, negative Gefühle gegenüber Autoritäten entstehen zu lassen, auf seine Weise eine „Märchenwelt, in der es Helden, finstere Verbrecher, Imperialisten – nur keine Menschen gibt“.¹³⁹¹

Ein weiteres wichtiges Mittel zur Kennzeichnung der Anfänglichkeit ist die Sprache, in der die Abschnitte von *Himmelskind* geschrieben sind. Der rhythmische, an vielen Stellen altertümliche Ton orientiert sich deutlich am Stil der Bibel und flicht vor allem zu Beginn des Buches typische Formeln wie „Gott sprach“ sowie dem Schöpfungsbericht der *Genesis* entnommene Passagen wie „den Menschen nach dem Vorbild Gottes schaffen“ ein,¹³⁹² wobei die Formel „und so kam es“ 事就成了 durchgängig bis zum Schluss der *Himmelskind*-Abschnitte verwendet wird.¹³⁹³ Die sprachliche Experimentierfreude von Yan Lianke in seinem Roman ist faszinierend und Beweis genug für seine zuletzt noch formulierte Forderung, die Neuerungen innerhalb der chinesische Sprache zu nutzen und künstlerisch umzusetzen.¹³⁹⁴ Die Bibel ist freilich weit mehr als nur Quelle bedeutsamer Zitate. Sie ist einerseits zu verstehen als das ungenannt bleibende fünfte Buch in *Vier Bücher*, das große Buch der Bücher als Symbol für ein Gegenangebot, eine andere Form von Kultur und Geschichte. Andererseits und auf einer tieferen Ebene ist sie natürlich auch als eine Andeutung von Kulturkritik zu verstehen, die wiederum den Bogen zur Gegenwart spannt. Es entsteht das Bild eines „gottlosen“ Chinas, das von den in ihren Fünfjahresplänen verstrickten Visionären und Ingenieuren in die Moderne gejagt wird, ohne Rücksicht auf die „wahren“ Bedürfnisse der Menschen und der Natur zu nehmen. Man wird also den gesamten Bibelkontext in *Vier*

1391 Mitscherlich 1990, S. 378.

1392 Vgl. dazu Yan Lianke 2010a, S. 3.

1393 Zu einem der ersten Beispiele vgl. Yan Lianke 2010a, S. 6.

1394 Vgl. dazu Yans Aufsatz „Nach einer Sprache des Schreibens streben“ 追寻写作语言, in: Yan Lianke 2014a, S. 146–153. Das Krisengerede, in dem von der großen Satzlänge des Chinesischen und einer Europäisierung des Chinesischen die Rede ist, lehnt Yan ab. Vielmehr vertritt er die These, dass die chinesische Sprache durch die Begegnung mit anderen Sprachen eine Anreicherung durchgemacht habe und plädiert für eine schöpferische Anwendung der Neuerungen.

Bücher von einer höheren Ebene aus betrachten müssen.¹³⁹⁵ Vor dem Hintergrund des Paradiesverlustes und der Errichtung der Herrschaft durch den Menschen auf Erden ist immer von der Bestrafung des unbotmäßigen Menschen durch Gott die Rede: Gott sendet Strafen wie Überschwemmung und Dürre, um die Menschheit zu vernichten und nur einige Auserwählte vor dem Tod zu bewahren. In ähnlicher Verblendung vernichten auch die Kader in Yans Buch die Lebensgrundlagen der Menschen. Von der erzählerischen Seite aus betrachtet, kann man *Vier Bücher* als Anspielung auf die vier Evangelien des Matthäus, Markus, Lukas und Johannes im Neuen Testament sehen, mit denen sich insofern eine Ähnlichkeit zu Yan Lianke ergibt, als auch dort die *eine* Geschichte in vier unterschiedlichen Fassungen vorgetragen wird.¹³⁹⁶

An einigen Stellen gibt es sprachlich und inhaltlich stark an den epischen Stil der großen Bibelerzählungen angelehnte Stellen, besonders eindrucksvoll die folgende: Mittlerweile hat man mit der Errichtung der Stahlöfen begonnen, es gibt aufwendige Transporte vom Lager ans Ufer des Flusses und zurück. So führt Kind eines Tages einen Zug von sieben Wagen auf dem Rückweg vom Ufer des Gelben Flusses an, es ist eine mühsame Wanderung durch den Schnee. Bei der Ablieferung der Fracht an der Wiegestation wird ein behördliches Lob für die hundert Tonnen Stahl erteilt, man lädt Kind und seine Mannschaft zum Essen ein. Die erschöpfte Transportmannschaft, die sich die Füße blutig gelaufen hat, gibt sich freudig überrascht, es folgt eine bibelartige Beschreibung, bei der es Yan Lianke zum Teil auch gelingt – in der Übersetzung freilich kaum zu reproduzierenden –, einen rhythmischen Ton zu treffen.

Die Welt war von Beginn an voller Licht. Der Herr sprach vom Licht und es wurde das Licht. Der Herr sah, dass das Licht gut war, und er trennte das Licht von der Dunkelheit. Er sah, dass die Menschen leicht ermüdeten, und er machte, dass die Menschen bei Tagesanbruch zur Arbeit zogen und nach der Abenddämmerung ruhten. Die Dämmerung brach herein, die untergehende Sonne schimmerte goldrot. [...] Jetzt wurden die Dattelbäume für die Herstellung von Stahl benötigt, alle Bäume waren in die Öfen gewandert. Die Welt war leer und kahl. Ein heller Schimmer breitete sich überall aus, der rötliche Glanz der Sonne floss wie Blut über die Erde.¹³⁹⁷

Die neben Kind (als Repräsentant der lokalen Obrigkeit) wichtigste Figur in *Vier Bücher* ist der Schriftsteller. Auf ihn gehen die umfangreichsten Passagen zurück. Bereits zu

1395 Bezüge zur Bibel sind bereits in früheren Romanen Yan Liankes nachgewiesen worden, vgl. dazu Bai Ye 1999. Die Teilnehmer an der in dem Aufsatz dokumentierten Diskussion weisen mehrmals auf Motive aus der Bibel hin, insbesondere führen sie Szenen in Yan Liankes besprochenem Roman *Sonnenlicht und Fluss der Zeit* 日光流年 an, die an den Auszug aus Ägypten erinnern. Beschrieben wird im Roman die abgeschiedene Welt in einem kleinen Dorf in China nach 1949, dessen Bewohner verzweifelt ums Überleben kämpfen.

1396 Ich entnehme diesen Hinweis Tsai 2011.

1397 Yan Lianke 2010a, S. 145. Der letzte Satz verdeutlicht Reim und Rhythmik sehr schön und sei daher hier in Umschrift und Zeichen angeführt: „liang de guang, wu zhe wu dang, pu tian gai di ... 亮的光, 无遮无挡, 铺天盖地 ...“.

Beginn des Buches erscheint er als überaus zwielichtige Figur und fragwürdiges Alter Ego des Autors Yan. Zwei Szenen auf den ersten Seiten des Romans sind bezeichnend und verdeutlichen das ambivalente Verhältnis zwischen der Intelligenz und der Obrigkeit, das es in China bis heute – wenn auch in abgewandelter Form – gibt. Schicksal und Entwicklung von Schriftsteller und Kind sind auf komplizierteste Art und Weise miteinander verknüpft. Professoren, Kader, Gelehrte, Lehrer, Maler befinden sich mittlerweile vor Ort, um mittels der Arbeit auf den Feldern, in der Wildnis „zu neuen Menschen erzogen zu werden“ 育培新人. Die Menschen arbeiten in langen Reihen auf dem Gelände. Gegen Mittag erscheint Kind, die erschöpften Arbeitenden, die ihn rechtzeitig sehen, erheben sich und schuften weiter. Vor einem, der sich nicht schnell genug erhebt, baut sich Kind auf, es handelt sich um einen Schriftsteller.

„Deine Werke sind Hundescheiße.“ Der Schriftsteller starrte mit leerem Blick vor sich hin, nickte und sagte: „Meine Werke sind Hundescheiße.“ „Dreimal aufsaugen.“ Der Schriftsteller sagte dreimal „Meine Werke sind Hundescheiße.“ Kind lachte. Der Schriftsteller lachte ebenfalls und machte sich dann wieder daran, den Boden umzugraben.¹³⁹⁸

Es handelt sich um den ersten Versuch seitens der von Kind repräsentierten Staatsmacht, sich den Gebildeten gefügig zu machen. Die nächste Begegnung der beiden Figuren kurze Zeit darauf findet statt, nachdem Kind dem Schriftsteller von den Lagerinsassen konfiszierte gewöhnliche Gegenstände des – wohlgemerkt – „Intellektuellenalltags“, wie Bilder, Notizbücher, Feuerzeuge, Stifte usw., zeigt und um Auskunft über deren Natur und Zweck bittet. Als jungem und unerfahrenen Büttel der Macht sind Kind die Sachen unbekannt. Schließlich überlässt Kind dem Schriftsteller Papier mit dem Hinweis, dass der Schriftsteller sich jetzt seine Wünsche erfüllen und Bücher schreiben könne. „Von oben“ stamme der Auftrag, dass der Schriftsteller ein Verzeichnis mit den Sünden und Vergehen der übrigen Lagerinsassen erstellen solle, abzuliefern in Portionen von jeweils fünfzig Seiten. Angeblich – so Kind – genießt der Schriftsteller das Vertrauen von oben. Der Schriftsteller „bedankt“ sich – mitläuferisch und anpasserisch – beflissen mit einer Korrektur seiner Erntemeldung und gibt eine Rekordzahl an.¹³⁹⁹ Das *Sündenregister* ist also Auftragsliteratur, mit der sich der Schriftsteller die Gunst der Obrigkeit sichert, dazu erhält er bestimmte Privilegien, die ihm – ausgestattet mit den streng rationierten Zuteilungen von Papier und Schreibutensilien – die Möglichkeit zu weiterem Schaffen bieten. Und so entsteht parallel zum *Sündenregister* das geheime Buch des Schriftstellers mit dem Titel *Alte Wege*; auch dieser Titel ist mehrdeutig.¹⁴⁰⁰ Bei *Alte Wege* handelt es sich um die Ich-Erzählung des mit der Abfassung des Buches *Aufzeichnungen der Sünder* beauftragten Schriftstellers, der Auskunft darüber gibt, aus heiterem Himmel damit beauftragt worden zu sein, ein Register der Sünden aller Insassen von Lager 99 anzufertigen. Er gesteht, sehr wohl und

1398 Ebd., S. 8.

1399 Vgl. ebd., S. 14.

1400 Veg 2014 bietet in Anlehnung an die örtliche Nähe des Lagers zum Gelben Fluss als Alternative „Old Bed“ – „das alte Flussbett“ oder „der alte Lauf“ – an.

sehr gerne ein Buch verfassen zu wollen, aber eben nicht eines von der Sorte, wie man sie ihm vorgeschrieben habe.¹⁴⁰¹

Alte Wege ist also eine Art Tagebuch oder Gedächtnisstütze, es ist noch nicht das einzige und „wahre“ Buch, das der Schriftsteller einst schreiben möchte, es ist halb offen und halb verborgen und enthält – das wird an einer Stelle besonders deutlich – solche Passagen, die der Schriftsteller den Oberen preisgibt und solche, die er ausschließlich für sich schreibt. Yan Lianke verdeutlicht damit die große Not, die während der politischen Kampagnen in den zweieinhalb Jahrzehnten nach der Gründung der Volksrepublik vor allem darin bestand, keinen wirklich geschützten privaten Raum nur für sich zu haben, selbst dem Tagebuch anvertraute Details ggf. preisgeben zu müssen und dem Zwang ausgesetzt zu sein, mit jeder Äußerung Konformität zu bekunden.¹⁴⁰² Dieser komplizierte Vertextungsprozess ist offenbar die einzige Möglichkeit für den Schriftsteller, um im Lager sowohl überleben zu können wie weiterhin schriftstellerisch tätig sein zu dürfen. Dazu muss er sich verschiedene Persönlichkeiten zulegen. An einer frühen Stelle in *Alte Wege* beschreibt er diese schwierige Gratwanderung folgendermaßen:

Die Obrigkeit hat mich damit beauftragt, das *Sündenregister* anzufertigen, in dem ich alle Worte und Taten der Mitgefangenen des Bezirks 99 vollständig aufliste, die der Obrigkeit nicht bekannt sind. Dies ist die Voraussetzung dafür, dass ich ein

1401 Um die für die Arbeitseinheiten im Lande vorgeschriebenen Quoten einzuhalten, nach denen eine bestimmte Zahl von Mitarbeitern zur „Erneuerung“ geschickt werden muss, ist der Schriftsteller trotz seiner großen Erfolge im In- und Ausland von seinem Verband in der Hauptstadt damit beauftragt worden, vor Ort in der Region der Umerziehung ein „wahrhaft revolutionäres Werk der Literatur“ anzufertigen. Vgl. dazu Yan Lianke 2010a, S. 23. Ähnlich zynisch ist der Wunsch, der dem Schriftsteller zum groß aufgemachten Abschied von den Kollegen mit auf den Weg gegeben wird: „Du bist der Einzige, der aufgrund seines Ansehens, Erfolges und Ruhmes dazu in der Lage ist, der Umformung zu widerstehen 抵抗改造.“ Ebd., S. 24.

1402 Der Vorgang fällt nur auf, wenn man den Fortgang der zitierten Seiten aus den vier Büchern genau verfolgt. An der betreffenden Stelle von *Alte Wege* (durchgehend bei Yan Lianke 2010a, S. 217–230) folgt auf den ersten Abschnitt (S. 386–411) der Abschnitt von Seite 392 bis Seite 400, d. h., es handelt sich um einen Teil des ersten Abschnitts. In der schriftstellerisch intimen Passage bestätigt der Schreiber, dass er als Titel des geplanten Buches *Alte Wege* gewählt hat, und kündigt an, sich bald ans Werk machen zu müssen, um nicht die Inspiration zu verlieren. Schließlich sucht er sich einen ruhigen Ort, dann schreibt er mit zitternder Hand folgenden Satz: „Die Region zur Umerziehung ist eine einzigartige Landschaft, [wir befinden uns in einer] ganz besonderen Phase in der Geschichte der Nation. Sie ist wie die Narbe an einem alten Baum, zum Schluss wird daraus ein Auge zum Blick auf die Welt“ (Yan Lianke 2010a, S. 225). Ein Stück weiter folgt die Erklärung, dass der Schriftsteller die verordneten und von der Obrigkeit gewünschten Passagen herausgibt, „seinen“ Teil des Berichts, aus dem das Buch *Alte Wege* hervorgehen soll, aufbewahrt und unter seinem Kopfkissen versteckt. Das heißt, es gibt in der Tat zwei Berichtsversionen. Weiterhin ist zu erfahren, dass der Schriftsteller „für sich“ schon einige Dutzend Seiten geschrieben hat. Diese Form der Trennung von „seiner“ und der „anderen“ Geschichte erscheint ihm immer klarer vor Augen. Vgl. ebd., S. 228.

neuer Mensch werden [成为新人] und heimkehren kann. Also notiere ich alles, was ich zu sehen und zu hören bekomme, einige Auszüge bewahre ich in meiner Schublade auf. Das Material, das ich abliefern, steht für meine Verdienste und meine Loyalität, das, was ich zurückbehalte, soll mir als Material und Gedächtnisstütze für die Anfertigung eines Romans dienen, den ich schreiben möchte, wenn ich ein neuer Mensch geworden bin. Ich weiß nicht, was von beidem wichtiger für mich ist, ebenso wenig wie ich weiß, was mir wichtiger erscheint, das Leben eines Schriftstellers oder die Existenz seines Werkes. Auf jeden Fall kann ich schreiben. Anstelle von allen Sündern, die selber weder über Füller noch Tinte verfügen, kann ich, indem ich angeblich den ruhmvollen Auftrag erfülle und einen revolutionären Roman anfertige, das *Sündenregister* anfertigen, das für die Obrigkeit bestimmt ist. Und indem ich gegenüber der Obrigkeit angebe, mich der verdienstvollen Aufgabe zu widmen und das *Sündenregister* anzufertigen, bin ich in der Lage, für meinen künftigen Roman Aufzeichnungen zu machen, Material zu sammeln und nachzudenken.¹⁴⁰³

Es ist also weder Treue gegenüber der Partei noch Pflichtbewusstsein im Spiel, die übernommene Aufgabe ordnungsgemäß auszuführen, vielmehr beansprucht der Schriftsteller für sich, allein der Literatur gegenüber verpflichtet zu sein. Über die Konsequenzen, die seine Spitzelarbeit für die Betroffenen hat, macht er sich keine Gedanken, das Gewissen bleibt unbelastet. Einen Rest von Anstand gesteht der Autor Yan Lianke seinem Alter Ego dann aber doch zu, denn der Schriftsteller bringt es zumindest in einigen Fällen nicht fertig, die Opfer seiner Offenbarungen bedingungslos ans Messer zu liefern. Vielmehr warnt er sie, was seinem Verhalten nun doch noch ein gewisses Maß an Anständigkeit verleiht. Der (westliche) Leser bleibt letztlich aber im Zwiespalt: Ist der Schriftsteller am Ende vielleicht nur eine Karikatur seiner selbst und „zu schwach“, um „richtig“ böse zu sein? Im konkreten Fall geht es um Folgendes: Ein „Tester“, bei dem es sich offenbar um einen Testlaboranten handelt und der ansonsten im Buch keine weitere Rolle spielt, hat dem Schriftsteller erzählt, wie eine junge und schöne Pianistin, die den Namen „Musik“ trägt, ihrem geheimen Geliebten – dem Gelehrten – während des gemeinsamen Essens eine gegrillte Kartoffel zugesteckt habe.¹⁴⁰⁴ Eine kurze Überprüfung der Feststellung durch den Schriftsteller bestätigt die Angabe. Schriftsteller und Testlaborant unterhalten sich in der Folge über die Belohnung, die auf den Verrat eines geheimen Liebespaares steht. Der Laborant drängt zum Verrat und will sich andernfalls einen anderen Komplizen suchen, woraufhin der Schriftsteller seine Zusage gibt, den Gelehrten aber warnt und ihm rät, sich am Abend nicht von Musik besuchen zu lassen. In dem unmittelbar folgenden Bericht des *Sündenregisters*,

¹⁴⁰³ Ebd., S. 29.

¹⁴⁰⁴ Die Musikerin ist die traurigste Figur im Buch. Nach ihrer Ankunft im Lager berichtet sie dem Schriftsteller über sich und ihre Arbeit, ist stolz darauf, zur ersten Generation der in den Zeiten der Volksrepublik ausgebildeten Pianisten zu gehören. Am Tag nach einer erfolgreichen Aufführung, bei der sie den „Republikmarsch“ nach einer Melodie von Liszt gespielt und alle Zuhörer verzaubert hat, wird sie plötzlich mit dem Befehl konfrontiert, innerhalb von drei Tagen die Stadt zu verlassen und sich in die Umerziehungsregion am Gelben Fluss zu begeben. Vgl. den Abschnitt ebd., S. 81–88.

den der Schriftsteller mit der Anrede „Liebe Organisation“ beginnt, gibt der Schriftsteller Auskunft über die Entdeckung der Liebesaffäre. Der um seinen Lohn gebrachte Laborant bleibt ahnungslos. Die halbherzige Warnung durch den Schriftsteller, der dennoch seinen Eintrag ins Register vornimmt, bleibt letzten Endes ohne Wirkung, denn mit der offenbarten „Sünde“ hat die Lagerleitung die Täter in der Hand und stellt sie in der ganzen Region an den Pranger. Der Schriftsteller hat die Psyche eines zutiefst kranken Menschen, dem gegenüber man zwischen Abscheu und Mitleid schwankt, wenn er sich selbst schlimmste Demütigungen noch schönredet, etwa nachdem man ihm ins Gesicht gepinkelt hat („Doch ich fühlte nicht die geringste Traurigkeit, keine Spur von Bedauern. Vielmehr fühlte ich mich erleichtert und unaussprechlich frei. Das kam mir seltsam vor, und ich vermochte nicht zu sagen, woher diese Erleichterung und Freiheit kam“).¹⁴⁰⁵

Nachdem der Schriftsteller die für den Zug in die Freiheit erforderliche Menge an Auszeichnungen – rote Papierblumen – zusammenhat, beginnt er damit, Pläne zu schmieden. Am Herzen liegen ihm vor allem seine Buchpläne („Ich will ein wahrhaft ehrliches Buch schreiben, nicht für Kind, nicht für den Staat, nicht für die Nation und die Leser, sondern ganz alleine für mich“).¹⁴⁰⁶ Das Vorhaben, ein „echtes“ Buch zu schreiben, taucht freilich immer wieder in den Ausführungen des Schriftstellers auf, ohne jedoch konkret in die Tat umgesetzt zu werden.¹⁴⁰⁷

In immer wieder auftretenden Schüben von Arbeitseifer und Schöpferglauben vereint der Schriftsteller in sich die Figuren des Literaten, Erneuerers und Innovators und repräsentiert damit die bis in die Gegenwart anzutreffende Haltung, nicht „nur“ künstlerisch schöpferisch zu wirken, sondern mittels der eigenen Kräfte an der Schaffung des irdischen Paradieses mitzuwirken. Von der Literaturkritik ist gerade diese Haltung als besonders abstoßend gegeißelt worden. Der Schriftsteller sei ein blinder Unterstützer der Utopie, der ehrlos den Verkauf der menschlichen Pflicht betreibe, seine geistige Selbstständigkeit 主体意识 und seinen kritischen Geist aufgegeben habe und die menschliche Würde dem angestrebten vermeintlichen großen Ziel unterwerfe. Dies gelte auch noch für den Akt der Buße und Selbstopferung, indem er sein eigenes Körperfleisch anderen gibt.¹⁴⁰⁸ Im Buch lässt sich der Schriftsteller ein etwas abseits des übrigen Lagers gelegenes Gelände zuweisen, auf dem er mit der Zucht eines ergiebigeren Weizens experimentiert. Dabei verwendet er einen besonderen „Dünger“: Alle zwei bis drei Tage schneidet sich der Schriftsteller in den Finger, sammelt das Blut in einer Schale und düngt damit das Feld.¹⁴⁰⁹ Yan Lianke malt diese wichtige Stelle magisch-realistisch aus: Eines Nachts vernimmt der Schriftsteller seltsame Geräusche,

¹⁴⁰⁵ Ebd., S. 210.

¹⁴⁰⁶ Ebd., S. 201.

¹⁴⁰⁷ Vgl. dazu die Stelle: „Ich möchte dieses Papier und die Tinte nutzen, um wirklich etwas zu schreiben, an dem mir etwas liegt. Ich möchte an diesen Tagen, an denen ich alleine Ackerbau betreibe, ein wirkliches Buch verfassen. Ich weiß nicht, was dieses wirkliche Buch dann ist, doch ich bin fest entschlossen, ein wirkliches Buch zu verfassen“ (ebd., S. 220).

¹⁴⁰⁸ Vgl. Long Huiping 2014, S. 79 f.

¹⁴⁰⁹ Yan Lianke hat das Motiv der Blutdüngung bereits in einem früheren Werk verwendet. In seiner Novelle mit dem Titel *Jahr Monat Tag* 年月日, für die er im Jahr 2000 mit dem Lu

er hört buchstäblich „das Gras wachsen“. Das von ihm gedüngte Getreide hat offenbar damit angefangen, im Boden zu arbeiten, die Keime scheinen unterirdisch miteinander zu ringen, in einen Wettbewerb miteinander zu treten. Später stellt er fest, dass das mit seinem Blut gedüngte Getreide sich besser entwickelt hat als das nicht gedüngte.¹⁴¹⁰ Der Druck auf den Schriftsteller wächst schließlich weiter, als Kind das Testfeld besichtigt hat, zufrieden ist mit dem guten Wachstum und Pläne für eine Präsentation in der Hauptstadt schmiedet. Da der Blutweizen jedoch angesichts der Witterung zu verdorren droht, muss der Schriftsteller weiterhin die aufwendige Düngung betreiben. Aus allen zehn Fingern tropft schließlich Blut wie Regen in eine Schale, wo es aufgefangen wird. Die Tüftelei in der Zurückgezogenheit führt zu nahezu wahnhaften Zuständen. Aus Mangel an Lebensmitteln verzehrt der Schriftsteller schließlich einen Teil des Weizens, wobei sich bei ihm Freude, Taumel und Visionen mischen und er sogar einen Gesang auf die bevorstehende Freiheit anstimmt. Als er endlich ins Lager zu den anderen Insassen zurückkehrt, kommt es zu einer bezeichnenden Begegnung mit Religion:

Als er auf mich zukam, hielt er plötzlich inne. Er tastete mit seinen Augen mein Gesicht ab, stieß erschrocken einen seltsamen Satz aus: „Du meine Güte, was ist denn mit dir passiert, bist du krank geworden? Du bist ja leichenblass.“ Lachend erwiderte ich: „Ich habe Getreide produziert mit Weizenähren größer als Maiskörner.“ Er musterte mich weiterhin: „Was ist mit deinen Händen und den Armen? Du bist vollkommen abgemagert, gleichst kaum noch einem Menschen.“ „Schau, mein Weizen“, sagte ich und trat auf ihn zu und streckte die Arme zu ihm hin. Die erbsengrünen, erdnussförmigen Weizenkörner in meiner Hand waren vom Schweiß durchtränkt. Als ich die Hand öffnete, pappten sie in kleinen Klumpen zusammen. Mit einer steifen Bewegung hielt er die Hand, mit der er die Hose zusammendrückte, vor sich, öffnete den Mund, wie als ob er etwas sagen wollte, brach ab, ließ den Mund geöffnet, als sei es ihm nach einem großen Schrecken niemals mehr möglich, je wieder den Mund zu schließen.¹⁴¹¹

Der Schriftsteller erholt sich, er weiß, dass er als ein Handlanger des Systems überleben wird. Allerdings ist die Arbeit zur Anfertigung des *Sündenregisters* schwieriger geworden, da er nicht mehr so viel zu sehen und zu hören bekommt, nachdem die Menschen weniger Zeit im Lager verbringen, sondern sich viel auf der Suche nach Nahrung außerhalb des Lagers aufhalten, denn „der Tod kam herbei wie ein Windzug, er traf ein, wann immer er wollte“.¹⁴¹² Die Menschen verwahrlosen, nur Musik scheint auf ihr Äußeres zu achten. Diese außergewöhnliche Erscheinung weckt den Verdacht des Schriftstellers, er macht sich an die Verfolgung von Musik. Bei Einbruch der Dunkelheit verlässt die Frau das Lager, begibt sich in Richtung der etwas abseits liegenden Öfen. Sie wartet vor einem der Öfen, schließlich kommt ein fremder Mann, in der

Xun-Preis ausgezeichnet wurde, ist von einem alten Mann die Rede, der seinen Körper zur Düngung verwendet. Ich entnehme diesen Hinweis Chen Sihe 2013, S. 11.

1410 Vgl. dazu Yan Lianke 2010a, S. 227–230.

1411 Ebd., S. 247.

1412 Ebd., S. 289.

Hand einen Beutel. Sie kriechen in den Ofen, Schriftsteller legt sich auf die Lauer, sieht ihnen beim Liebesakt zu. Der Mann, offenbar jemand vom Militär (wie man an seiner Kleidung sieht) und aus der Richtung des benachbarten Lagers 98 kommend, verfährt dabei sehr geschickt. Er hat Musik mehrere Dampfbrotchen mitgebracht, die er um das gemeinsame Lager platziert. Während er in mehreren Stellungen seinen Akt mit Musik verrichtet, starrt sie nur mit hungrigem Blick auf die Nahrung. Die Brotchen dienen als Lockmittel, um sich Musik für bestimmte Liebesspiele gefügig zu machen. Mit einem spitzen Schrei lässt er schließlich von ihr ab, setzt sich ermattet auf das Bett, sagt zu sich selbst: „Was für ein Vergnügen, und das alles habe ich der Hungersnot zu verdanken.“¹⁴¹³ Wie aus der folgenden Unterhaltung klar wird, hat das Stelldichein offenbar zuletzt täglich stattgefunden, doch muss der Mann angesichts der schlechter werdenden Versorgung jetzt vorschlagen, dass sie sich nur noch alle zwei Tage treffen. Dem Schriftsteller brennt es auf den Nägeln, seine Entdeckung bekannt zu machen, doch er weiß, dass er sich in Geduld üben muss, um am Ende selber von der Lage zu profitieren, ebenfalls auf dem Weg an Nahrung zu kommen. Geblendet von Eifersucht, Neid und offenbar der Gier nach Freiheit verrennt sich der Schriftsteller in Mutmaßungen und Verdächtigungen. Als er bei seinen weiteren Nachforschungen herausfindet, dass Musik nicht mehr jeden Tag zu den Treffen geht, hegt er den Verdacht, sie sei schwanger. Schließlich vermutet er sogar, Musik würde Kind für ihre Zwecke einsetzen. Eines Tages sieht er, wie plötzlich Musik aus der Hütte von Kind tritt, in der Hand einen Beutel, aus dem Brötchenduft strömt. Nach dem, was er am Ofen gesehen hat, geht er jetzt auch von einem Wandel bei Kind aus: „Ich fürchte, Kind ist nicht mehr das Kind aus der Vergangenheit. Er wird erwachsen geworden sein, der schwarze Flaum auf seinen Lippen wirkt dunkler und härter als früher. Vermutlich hat dieses teuflische Weib Musik aus ihm einen Mann gemacht. Ich weiß nicht, ob das Hass ist, mit dem ich kämpfe, oder ob es sich um Neid auf ihre verführerische Jugend handelt und darauf, dass sie immer etwas zu essen zur Verfügung hat.“¹⁴¹⁴ Doch er täuscht sich. Tatsächlich entdeckt er bei einer weiteren Verfolgung, wie Musik nachts noch einmal zu Kinds Hütte schleicht, um Einlass bittet, denn sie habe ihm etwas Wichtiges mitzuteilen. Der Schriftsteller hört das Gespräch mit, Kind hat ihr wohl umsonst Essen gegeben, und sie bietet ihm als Gegenleistung unverblümt Liebesdienste an. Doch lehnt er dies ab, vielmehr verlangt er von ihr, dass sie ihn umbringen möge – es ist Kinds erster Versuch, seinem Leben ein Ende zu setzen.

Musiks Leben endet grausam. Sie verblutet nach einem Liebesakt mit dem Kader aus Lager 98 (wie sich herausstellt ein mordlustiger Militär), der sich als mitleidsloser Hassler der privilegierten urbanen Bevölkerung erweist und mit dessen Figur das sozialistische Heldenbild der Arbeiter, Bauern und Soldaten hinterfragt wird.¹⁴¹⁵ Für einen Beutel mit Nahrung lässt sich der Schriftsteller dazu überreden, die Tote zu bestatten, es kommt zu einem düsteren Zwiegespräch, das aus dem Bericht des Schriftstellers

1413 Ebd., S. 293.

1414 Ebd., S. 301.

1415 Vgl. dazu die Stelle, an der der Kader den Schriftsteller fragt, ob er nicht Lust habe, dabei zuzusehen, wie er sich wieder über die „gebildete Frau hermacht, die eine von euch Städtern ist“ (ebd., S. 320).

folgendermaßen klingt: „Jetzt endlich las ich aus ihrem Gesicht viel an Bedauern und Vorwurfsvollem. Es wirkte so, als gebe es für sie viel, was sie nicht verstanden hatte. Etwas, was sie zu Lebzeiten nicht in Worte gefasst hatte und was ihr jetzt, nach ihrem Tod, wie auf das Gesicht geschrieben war.“¹⁴¹⁶ Als der Schriftsteller später unter Musiks Kleidern mehrere Seiten des von ihm angefertigten *Sündenregisters* findet, löst das einen Schock bei ihm aus. Stets war er in dem Glauben gewesen, nur Kind kenne die Kassiber, nun muss er davon ausgehen, dass der Kreis der Leser viel größer als gedacht ist. Er wird sich seiner Schuld bewusst und gibt einem Impuls tiefster Reue nach, indem er sich schließlich tatsächlich Fleisch aus dem Bein schneidet, kocht, woraufhin ihn ein Glücksgefühl und Erleichterung überkommen: „Ich fühlte, dass ich der Welt endlich wieder gegenüber treten konnte.“¹⁴¹⁷ Es bleibt allerdings nicht bei salbungsvollen Worten und einer Selbsterfleischung durch den Schriftsteller. Als die Not wächst, die Zahl der Verhungerten in die Höhe schnell und die Aussicht auf Rettung von außen schwindet, kündigt der Schriftsteller an, die verbleibenden Menschen aus dem Lager zu führen. Für ihn ist es, wie er dem Gelehrten gegenüber ganz offen erklärt, eine Form der Abbitte, die er leistet, weil er in dem *Sündenregister* viel über sie festgehalten hat.¹⁴¹⁸ Der Plan des Schriftstellers geht nicht auf, sein guter Wille ist umsonst, es ist ein gutes Maß an Naivität mit im Spiel.

Man kann die vorstehenden Ausführungen zu der Entwicklung des Schriftstellers ergänzen um sein im offiziellen Auftrag verfasstes Werk, ebendas *Sündenregister*. Verglichen mit dem Umfang der restlichen Werke, aus denen sich Yan Liankes *Vier Bücher* zusammensetzt, sind die Einträge in *Sündenregister* äußerst knapp und machen insgesamt nur wenige Seiten aus. Gleichwohl ändert das kaum etwas an der moralischen Schuld, die der Schriftsteller durch seine Berichte auf sich lädt, denn er untermauert die Berichterstattung noch weiter durch Inspektorendienste, bei denen er etwa das geringe Hab und Gut der Insassen auf das Vorhandensein verbotener und trotz Anweisung durch den Lagerleiter nicht ausgehändigter Bücher hin überprüft. Die Spitzelarbeit wird also durch eine ebenso schäbige, eigenmächtige „Beweisermittlung“ ergänzt. Als besonders perfide kann man freilich den Versuch des Schriftstellers verstehen, sich gegenüber dem Lagerleiter Kind als Ratgeber aufzuspielen und seinen Berichten damit noch mehr Nachdruck zu verleihen. Er weiß, dass die Entscheidung für die Anwendung von Sanktionen letzten Endes von der Lagerleitung getroffen wird, mit seinen Empfehlungen drängt der Schriftsteller Kind also zu einem bestimmten Handeln. Angedeutet wird damit selbstverständlich ebenfalls, dass auch der Lagerleiter nicht fehlerlos ist und sich für sein Vergehen verantworten muss, daher die Aufnahme seiner Taten in das Register. Hier die zentrale Passage der Ermahnung:

Meistens weiß man nicht, was im Inneren eines Menschen vor sich geht, ist doch vieles nicht klar und ist niemand vollkommen selbstlos. Kind, Du solltest auf mich hören, es geht wirklich nicht, Musik und den Gelehrten derart mit roten Blumen zu überschwemmen. Du bist gutherzig und großzügig, liebst die beiden, doch

1416 Ebd., S. 330.

1417 Ebd., S. 338.

1418 Vgl. ebd., S. 361.

weißt Du mit Sicherheit zu sagen, was im Inneren des Gelehrten vor sich geht?
[...] Machst Du es den beiden nicht ein wenig zu einfach?

Kind, hör auf mich, hör bloß auf mich. In den nächsten Tagen solltest Du nach einer Gelegenheit suchen und von den beiden zehn oder zwanzig Blumen konfiszieren. Es geht nicht an, dass ausgerechnet sie – die schließlich eine verbrecherische Liebesbeziehung eingegangen sind – mit zu den Ersten gehören, die als neue Menschen das Lager verlassen. Ein großes Verbrechen lastet auf ihren Schultern. Nur so wird es Dir gelingen, die Massen zu überzeugen, dass niemand an Deinem Respekt zweifelt und die Macht weiter unangefochten in Deinen Händen bleibt.¹⁴¹⁹

Damit sind wir bei der wohl wichtigsten Figur im Roman angelangt, der Gestalt des Lagerleiters unter der Bezeichnung „Kind“ – dem *haizi* 孩子. Befragt zu seiner Konzeption der Gestalt, führte Yan Lianke bei einer Veranstaltung am 21. März 2012 an der Baptist University in Hongkong allgemein dazu aus, die Figur sei zu Beginn des Romans etwa neun bis zehn Jahre alt und kontrolliere die „ehrwürdigen“ Intellektuellen. Zwangsläufig ergebe sich dadurch die Assoziation von „kindischem Verhalten“, „Kinderkram“ und einer insgesamt unglaublich umgesetzten Politik. Dem Leser steht es frei, weitere Zusammenhänge herzustellen, schließlich ist das „Kindverhalten“ im Lager, das bei Yan beschrieben wird, eine verkehrte Welt: Die unbedarfte Figur Kind tritt auf als Lagerleiter, schreibt vor, verleiht Preise usw., ohne es intellektuell mit den Gelenkten aufnehmen zu können, die seine Eltern sein könnten. Nach der Systemlogik ist Kind der „neue Mensch“, ein durch die Ereignisse der Zeit nach oben gespülter Handlanger der Machthaber und damit eine Figur, die keinen Anlass zur Hoffnung gibt. Kind ist der Stellvertreter einer neuen Klasse. In Lu Xuns Ruf „Rettet die Kinder“ erscholl noch Hoffnung auf Freiheit in der nächsten Generation. Jahrzehnte nach Lu Xun nun sind die „Kinder“ an der Macht, und das Unglück nimmt kein Ende.¹⁴²⁰ Man wird bei der Kind-Figur viel aus dem zeitgenössischen und historischen Kontext in China mitlesen können. Von *haizi*, dem allmächtigen „Kind“ (das anfangs und vor allem im ersten Teil als „himmlisches Kind“ [天的孩子] angeführt wird), ist es nicht schwer, eine Verbindung zum *tianzi* 天子 herzustellen, dem „Sohn des Himmels“ 天子 als Synonym für den Kaiser im klassischen China, unter dessen Aufgaben es eine besonders wichtige war, sich und dem Reich durch ganz bestimmte, allein vom Himmelssohn zu verrichtende Riten die Gunst des Himmels zu sichern. Stellvertretend steht die Romangestalt aber selbstverständlich für eine lange Tradition von „Kindkaisern“, die jung auf den Thron gelangten, um den Bestand einer Dynastie zu sichern, umgeben von Beratern und Hofschranzen. Mitzudenken sind darüber hinaus auch die Millionen von Mao angestachelten jungen Rotgardisten in der Kulturrevolution,

1419 Ebd., S. 141 f.

1420 Chen Guohe (2014, S. 5) erkennt hier bei Yan Lianke den Wunsch, in einen überzeitlichen Dialog mit Lu Xun und seinem *Tagebuch* einzutreten: Lu Xun werbe für Hoffnung, Yan Lianke für innere Läuterung und Opferung.

die in den Kampf gegen die „Klassenfeinde“ zogen.¹⁴²¹ Bezogen auf den Roman, stellt die Figur ganz klar eine Anspielung auf die kleinen mitläuferischen Kader im System dar, die blindlings nach Vorschrift handeln und – hier wieder die Brücke zur Gegenwart – selbst schwierige Zeiten durch Anpassung und Vermeidung von Konflikten mit Vorgesetzten am ehesten überdauern. Yan Lianke nimmt am Beispiel von Kind im Roman das Kindische bzw. Kindliche der weiterhin bestehenden Kaderkultur ins Visier. Im politischen System Chinas und in Diktaturen schlechthin ist jeder Kader auf jeder Ebene unterhalb des „obersten Oberen“, des „Großen Vorsitzenden“ oder des „Führers“ an der Spitze ein Kind – der devote Lagerleiter, der diensteifrige Bürgermeister, selbst der Provinzchef muss kindliche Unterwürfigkeit an den Tag legen, Diener machen, wenn er hohen Besuch aus der Hauptstadt erwartet. Unterhalb des Führers gibt es nur die homogenisierte Masse, in der alle gezwungen sind, „sich als seine [d. h. des Führers] Kinder zu fühlen und sich gegenseitig in dieser Rolle zu bestärken und zu überwachen [...]“.¹⁴²²

Gerade das Staunen und Unverständnis, das in vielen Beiträgen der chinesischen Literaturwissenschaftler der Figur Kind gegenüber zum Ausdruck kommt, ist aufschlussreich: Hier deutet sich eine „Systemblindheit“ an, denn der Autor hält den Kadern und Zeitgenossen einen Spiegel vor. Es ist nicht auszumachen, wie gut sich Yan Lianke mit den psychologischen Klassikern in der westlichen Totalitarismusforschung auskennt. Die Figur Kind in Yans Roman *Vier Bücher* entspricht jedenfalls sehr stark dem, was die Mitscherlichs in ihrer Studie über *Die Unfähigkeit zu trauern* unter Bezugnahme auf die ihnen vor fünfzig Jahren zugänglichen Informationen über die in China im Jahrzehnt nach der Gründung der Volksrepublik vorgenommenen Maßnahmen zur – wie sie es nennen – „thought reform“ über die Problematik der Beziehung zwischen persönlichem und sozialen Ich festgestellt haben: dass sich nämlich die soziale Persönlichkeit eines Menschen unter Zwang ändere und dass dies auch Rückwirkungen auf sein persönliches Ich habe:

Die Praxis der Persönlichkeitsveränderung, wie sie die Chinesen betrieben haben, läuft auf eine *erzwungene* Regression hinaus.¹⁴²³ Der Gefangene (oder der zu Erziehende überhaupt) sieht sich einer ihm physisch unendlich überlegenen, an kein Recht, keine gewohnte Sitte gebundenen Macht gegenüber; er befindet sich vollkommen in ihrer Hand. Das ist eine Lage, die der des Kleinkindes durchaus entspricht [...].¹⁴²⁴

1421 Vgl. Cheng Guangwei 2011, S. 53. Im Aufsatz findet sich ein Hinweis darauf, dass er auf der Grundlage eines Workshops verfasst wurde, bei dem man sich speziell mit Yan Liankes *Vier Bücher* und seiner Erzählkunst beschäftigt hat.

1422 Mitscherlich 1990, S. 380.

1423 Also eine – nach Freud – kürzere oder längere Unterdrückung des Ego bzw. eine Rückentwicklung des Ego auf ein früheres Entwicklungsniveau i. S. v. „Kindlichkeit“ als Schutzmechanismus.

1424 Mitscherlich 1990, S. 314.

Sehen wir uns zum besseren Verständnis zunächst Erscheinung, Auftreten und Entwicklung von Kind im Roman an. Ganz zu Beginn kommt das Himmelskind „von oben“, wie es sagt, aus der Kreisstadt. Gemeint ist hier und an den folgenden Stellen, an denen im Buch von *shangbian* 上边 die Rede ist, die „Obrigkeit“, also vorgesetzte Behörden, leitende Kader usw. Über Kinds Herkunft erfährt man anders als wenigstens zum Teil bei den übrigen Figuren nichts, Kind ist einfach da. Himmelskind verkündet in der Folge zehn Verbote – wie die feierliche Sprache im Buch eine Anspielung auf die christliche Bibel und die zehn Gebote. Es handelt sich um Verhaltensregeln, angeführt werden die Pflicht zur Arbeit, das Streben nach Rekordernten, dies alles in Verbindung mit dem Hinweis auf die Vermeidung von Aufruhr, unrechten Worten, unrechtem Denken usw. Zum Ausdruck kommt an der Stelle autoritäres Staatsdenken.

Kind spricht nicht, sondern er ordnet an. Es handelt sich nicht um einen Dialog, sondern die Verkündung von Regeln und Weisungen, die – auch das die Forderung – durch ständiges Aufsagen auswendig gelernt werden müssen. Weitergegeben werden die Anweisungen und Parolen „von oben“, die zu verstärkter Produktion aufrufen, es wird der Befehl erteilt, „zu England aufzuschließen und Amerika zu überholen“ (Originalton 1950er-Jahre) usw. Kind lockt und fordert Hingabe, droht denen, die an Flucht und Nichterfüllung des Plans denken, dass man ihn dann am besten gleich umbringen möge.

Kind ist also ein Repräsentant des Systems, im großen regionalen und nationalen Systemzusammenhang ein Opfer, im kleinen Lagerkontext ein Täter. Entfernt wird man an Eichmann'sche Normalität und banal Böses erinnert – auch ein überzeugter Christ konnte im Betrieb der Konzentrationslager zu einer Bestie werden. Yan Lianke entwirft den Rahmen in den ersten Abschnitten des Buches, etwa als über den Besuch von Kind in der Kreisstadt erzählt wird und wie man ihn lobt angesichts der hohen gemeldeten Ablieferungsquoten. Die Führung stellt daraufhin hohe Belohnungen für noch höhere Quoten in Aussicht, Kind fühlt sich geehrt, als er die Gelegenheit zur Teilnahme an einer Versammlung der Leitung bekommt. Unmittelbar an diese Szenen schließt sich ein Abschnitt an, der über die stolze Rückkehr von Kind ins Lager berichtet, in den Händen eine rote Blume als Auszeichnung. Angeregt von den Erfolgen der Scheinwelt in der Stadt, hält Kind daraufhin eine Versammlung ab und kündigt die Einführung des „Systems der roten Blume und der fünf Sterne“ an und erläutert, wie mit den Auszeichnungen (die es für Gehorsam gibt), umzugehen ist. Zu den zu vergebenden Sternen erläutert Kind: „Fünf große Sterne bedeuten, dass jemand bereits ein neuer Mensch geworden ist und den Wandel vom Sünder zum Neuen Menschen geschafft hat – das bedeutet, man ist frei!“¹⁴²⁵ Damit wird die perfide Vorstellung von „Freiheit“ klar, die letzten Endes nur eine erfolgreiche Umerziehung darstellt, welche zu einem inneren Wandel des Individuums führt und innere Unfreiheit hervorbringt. Nur der kommt frei, der seine innere Selbstständigkeit aufgegeben hat. Die Befreiung

1425 Yan Lianke 2010a, S. 47. Die ins Groteske gesteigerte Überzeichnung dieses absurden Preis- und Prämienwesens durch Yan Lianke ist eine fundamentale Kritik an einem aufgeblähten und letzten Endes hohl und substanzlos bleibenden Belobigungssystem gerade deshalb, weil sich zwischen der Realität und den „Werten“ eine am Schluss tödlich wirkende Lücke auftut.

aus der Gefangenschaft ist nur durch Anpassung und innere Unterwerfung zu schaffen.¹⁴²⁶ Kind, anfangs noch naiv und unreif, entpuppt sich mit der Zeit als geschickter Seelenkäufer und Demagoge. Bei einer Versammlung unter freiem Himmel lockt Kind die Teilnehmer mit der Verteilung von Blumen an jene, die den Mut haben, für eine Quote von fünftausend Pfund Ernte pro *mu* Landfläche einzutreten. Einige lassen sich schließlich zu wahnsinnig erscheinenden Quoten hinreißen. Als sich auf die verrückt klingende Quotenzahl von fünfzehntausend Pfund niemand bereit erklärt, will Kind seine Untergebenen zu einer Erklärung zwingen, indem er ihnen damit droht, dass sie ihn dann umbringen sollten. „Schneidet mir den Kopf ab! Schneidet mir den Kopf ab!“, rief Kind in einem fort. „Religion, Gelehrter – ich flehe euch an, kommt her und hackt meinen Kopf ab!“¹⁴²⁷ Eine Drohung, die Kind erst ganz am Ende und dann in anderer Form wahr machen wird. In seinem Verhalten legt Kind die Dichotomie von Buckeln und Treten an den Tag – hier einerseits die Bereitschaft zu Liebedienerei, Hektik und Nervosität, wenn „hoher“ Besuch ins Lager kommt, um die Verhältnisse vor Ort zu inspizieren, dort Drohungen und Gewalt gegenüber ihm unterstellten Lagerinsassen.¹⁴²⁸ Das Verhalten der Figuren verändert sich selbstverständlich, ganz abhängig von der jeweiligen Perspektive. Dem devot auftretenden Kind stehen die herablassenden Vertreter der Obrigkeit gegenüber. Wer wie ein Kind auftritt, der wird auch nicht anders behandelt, etwa als es um die Herstellung guten Stahls geht. Die Obrigkeit gibt sich väterlich, man greift zu ermunternden Gesten und Worten, hier ein Streicheln über den Kopf, dort ein Schulterklopfen und dann in einer Mischung aus Ermunterung und Drohung die Worte: „In drei bis fünf Tagen hast Du Stahl herzustellen, der so hart

1426 Yan Lianke veranschaulicht diesen seelischen Vorgang anschaulich am Beispiel inszenierter Hinrichtungen nicht linientreuer Intellektueller. Vgl. ebd., S. 62. Mittels Einschüchterung werden die Menschen des Lagers dazu gebracht, sich der verordneten Aufgabe zu widmen mit der Folge, dass ein sinn- und planloser Aktionismus einsetzt. Gefühle werden aufgepeitscht, bedingungslose Einsatzbereitschaft für „die Sache“ gefordert. Yan Lianke schafft eine Atmosphäre, die auch von den Zeitgenossen so überliefert ist. Vgl. dazu die Schilderungen in den Tagebüchern von Zhu Weibo 2013, die ein hervorragendes Stimmungsbild aus der Zeit darstellen und etwas von der echt wirkenden Begeisterung aufgrund der Mitwirkung am Aufbau in den 1950ern zum Ausdruck bringen, die innere Anpassung ebenso beschreiben wie das Ringen mit sich, das Streben nach innerer Reinigung usw. Hierzu nur zwei Auszüge, der erste vom 1.11.1957 zur Freude des Verfassers über die ihm entgegengebrachte Kritik: „Ach, wie sehr ich Kritik von diesen Leuten und die Kontrolle durch sie benötige! Ich spüre auch das neue demokratische Klima in der Politik in dieser Zeit. Der Dogmatismus ist ein ernstes Problem von mir, er hat ständig schädigenden Einfluss auf die Arbeit“ (S. 32). Wenige Tage später, am 9.11.1957, die Freude über die Aufnahme in die Partei: „Das ist ein unvergesslicher Tag für mich: Wie wichtig es ist für mich, zu einem echten Mitglied der Kommunistischen Partei zu werden! Ich kann es nicht in Worte fassen, ich werde meine Arbeit verbessern, mein Lernen verbessern, dem Aufruf der Partei folgen, um zu einem Menschen zu werden, bei dem sich die richtige Gesinnung mit höchstem fachlichen Wissen und Fertigkeiten verbindet. Ich werde noch fleißiger und bescheidener werden“ (S. 37 f.).

1427 Yan Lianke 2010a, S. 52.

1428 Vgl. dazu als Kontraste die beiden Stellen ebd., S. 78 f. und 111 ff.

und blank ist wie die Klinge dieses Messers, um in die Provinzhauptstadt zu reisen, ansonsten vergiss es.“¹⁴²⁹

Mit der Zeit reift Kind, nicht nur sein Äußeres verändert sich, auch das Gefühl für die Verantwortung, die er hat, nimmt zu, und angesichts der größer werdenden Not setzen die weit gebildeteren und erfahreneren Insassen mehr und mehr Hoffnung auf ihn. Tatsächlich macht sich Kind dann auf den Weg in die Hauptstadt Peking. An zentralen Stellen des Buches, die einen Übergangsritus darstellen, verkündet Yan Lianke die Szenen atmosphärisch zum Teil ins Mystisch-Religiöse. Bei Kinds Aufbruch aus dem Lager gibt es plötzlich ein helles, weißes, gleißendes Licht. Der Gelehrte winkt Kind zu, Kind dem Gelehrten, dann wendet sich Kind ab und seine Gestalt verschwindet im Glanz, wird undeutlicher und undeutlicher. Tage nach dem Aufbruch von Kind kommt der Frühling ins Lager, Leben sprießt aus der Erde. Die Menschen gehen in die Natur, essen Gras mit der Folge, dass sie aufgrund des ungezügelter Verzehrs Durchfall bekommen und sterben. Die Zeit vergeht, Kind kommt nicht wieder, man spekuliert über seinen Tod, macht sich Gedanken darüber, jetzt, da man „führerlos“ ist, in die Freiheit zu ziehen. Der Ton dieser im Buch kommentarlos aneinandergereihten Passagen klingt nüchtern, es spricht der „Volksmund“.¹⁴³⁰ Doch gerade diese Nüchternheit ist es, in der zusammen mit der davor eingesetzten „Licht-Symbolik“ Kritik am besonderen „Führerkult“ in China anklingt, der in dem bis heute nicht totzukriegenden Glauben der Menschen besteht, auf einen „guten“, „erleuchteten“ 开明 Herrscher zu warten, unter dem dann der große Wandel eintritt.¹⁴³¹ Endlich entschließt man sich zur kollektiven Flucht, doch der vermeintliche Weg in die Freiheit ist kurz. Von den 52 Menschen, die aufgebrochen sind, kehren 43 zurück, die neun anderen haben ihr Leben unterwegs verloren. Niemand spricht über den Fortzug, doch immer wieder richten sich die Blicke der Menschen auf die Straße, man hofft, dass Kind oder die Oberen erscheinen. Still und unbemerkt kehrt Kind eines Tages ins Lager zurück, es sieht aus, als sei er gewachsen, reifer geworden. Sein Auftreten wirkt zunächst sicher, als er darüber berichtet, dass im Regierungsbezirk Zhongnanhai in Peking ebenfalls Öfen zur Stahlgewinnung stünden und auf dem Platz des Himmlichen Friedens Versuchsfelder angelegt worden seien, um Ernten von zehntausend Pfund pro *mu* einzufahren. Doch als er zum Schrecken der Lagerinsassen verkündet, dass alle jetzt heimkehren oder sich auch an jedem anderen Ort ihrer Wahl niederlassen könnten, weicht jede Form der Zuversicht auf einmal. Die letzten Szenen mit Kind werden von Yan Lianke in einem starken religiös-ideologischen Kontext dargeboten. Nachdem sich Kind zurückgezogen hat und die Insassen am nächsten Morgen ihre Kammern verlassen, sehen sie am Himmel Wolken in der Gestalt von Engeln vorüberziehen. Die Luft strahlt hell, doch es weht kein Wind. Vor der Hütte von Kind ist ein Kreuz sicher und fest in die Erde eingelassen worden, um den Pfahlboden liegen Hunderte der roten Blumen und Aus-

1429 Ebd., S. 146.

1430 Yan thematisiert die emotionale Abhängigkeit der Geführten von den Führern mit Blick auf die breite Masse, „das Volk“, an verschiedenen Stellen im Buch und spricht von einer „undurchsichtigen 白茫茫 Form von Hilflosigkeit und Hoffnungslosigkeit“, die nach der Abreise eines hohen Führers im Lager einsetzt. Vgl. ebd., S. 280.

1431 Vgl. zu diesen Szenen ebd., S. 358–362.

zeichnungen von Kind und erstrahlen in einem roten Glanz. Eine Erscheinung aus der abendländischen Tradition des Christentums (das Bild des gekreuzigten Jesus) wird verknüpft mit der Farbsymbolik im Sozialismus (rot): An das Kreuz genagelt, um die Hüften ein Tuch gewickelt, ist Kind. Hinter dem Kreuz sind Bretter, die es Kind ermöglichen haben, auf das Kreuz zu steigen und sich selbst festzunageln. Auf Kinds Gesicht, angestrahlt vom Licht der soeben aufgehenden Sonne, ist die Unterdrückung eines enormen Schmerzes zu erkennen, in die sich Zufriedenheit und ein leichtes Lächeln mischen. Kind hat sich selber in der Dämmerung ans Kreuz genagelt, doch „niemand wusste, was Kind in dem Monat in Peking gesehen hatte, was er antroffen hatte und was geschehen war“.¹⁴³²

Im Unterschied zu dem ans Kreuz genagelten Christus hat sich Kind selbst bestraft. Die Tat gewährt ihm innere Ruhe, die Erscheinung des sterbenden Kind, sein Gesichtsausdruck: gefasst, ruhig, in sich gekehrt, friedlich. Unter dem Kreuz befinden sich Säcke mit Nahrung, die Kind den Insassen als Verpflegung zurückgelassen hat, dazu sind rote Sterne vorhanden, die die Heimreise ermöglichen, nur eine Person wird aus Mangel an Sternen zurückbleiben müssen. Mit schwächer werdender Stimme trägt Kind seine letzte Bitte vor, nicht vom Kreuz abgenommen werden zu wollen, er wünscht sich, von der Sonne verbrannt 暴晒 zu werden.

Kind ist *die* Figur im Buch, welche die zentrale Botschaft des Buches transportiert und daher in der chinesischen Gegenwartsliteratur eine besondere Stellung einnimmt. Mit Kind wird angeknüpft an die historische literarische Tradition des Entwurfs von Märtyrerfiguren im Kontext des „Sterbens für die Revolution“. Aus der Selbstkreuzigung lässt sich zweierlei herauslesen: zum einen der Wunsch nach Erlösung mittels der Selbstbestrafung, zum anderen das Gefühl der Enttäuschung darüber, dass das Paradies nicht zu erschaffen ist. Geschickt vermischt Yan Lianke in *Vier Bücher* Elemente einer sadomasochistisch geprägten Politik-Kultur in China mit solchen einer fremden religiösen Kultur. Das Kind bzw. der Jugendliche als Idealgestalt der Intellektuellen und Symbol für die nationale Erneuerung am Ende des chinesischen Kaiserreichs verliert dabei deutlich an Glanz, aber nicht, ohne auch etwas zu gewinnen. Bei Yan Lianke ist die Figur nicht wie in der Wundenliteratur Opfer der Machenschaften der Viererbande, sondern „reift“ sozusagen im Kontext der christlichen Kultur des Westens. Das Verhalten von Himmelskind im Roman und die Besonderheiten seiner Seele besitzen vor allem deshalb für das chinesische Lesepublikum einen Reiz, weil es sich um eine Figur handelt, in der sich „auf erschreckende Art und Weise“ die naive Aufbruchsstimmung in den Jahren nach der Gründung der VR, die seinerzeit herrschende Unwissenheit und Hingabe spiegeln.¹⁴³³ Im Gegensatz zu dem Personal in anderen Werken Yan Liankes bleibt die Figur allerdings weitgehend unpolitisch, der Systemanhänger und leidenschaftliche Aktivist wird zum Schluss „Befreier“ (der Insassen) und Selbstzerstörer. Kinds innerer Wandel wird dabei durchaus überzeugend dargestellt. Als Vorbild

1432 Vgl. ebd., S. 373 f. Auf S. 374 wird der Vorgang der Selbstkreuzigung beschrieben. Nachdem Kind zunächst die linke Hand ans Kreuz genagelt hat, sorgt er mit einem starken Schwung der Schulter dafür, dass die Spitze eines zuvor durch das Holz getriebenen Nagels durch den Handteller fährt.

1433 Vgl. Long Huiping 2014, S. 82.

für grundlegende Veränderungen taugt die Figur freilich nicht, sodass Wang Binbin in einem bedauernden Ton feststellt, er hätte sich am Ende einen rebellischeren Lagerleiter Kind gewünscht, jemanden, der die anderen Opfer aus dem Lager führt und im Kugelhagel der Unterdrücker stirbt.¹⁴³⁴

Die Entwicklung und das Ende von Kind stehen in einem direkten Verhältnis zu dem religiösen Glauben und der diesen im Roman verkörpernden Figur mit der Bezeichnung „Religion“. Yan Lianke, in dessen früheren Erzählungen und Romanen sich immer wieder Spuren des Umgangs mit westlicher Religion gefunden haben, wagt in *Vier Bücher* etwas Unerhörtes: Er verlagert die sich in einer extremen Lage befindliche menschliche Existenz in einen christlichen Kontext. Dabei versucht Yan, dessen Werk starke Einflüsse von christlich geprägten russischen Schriftstellern wie Tolstoi und Dostojewski aufweist,¹⁴³⁵ der Religion schreibend gegenüberzutreten. Die hierfür vorhandenen Spielräume sind bekanntlich extrem eng.¹⁴³⁶ Da es nun in China – hier bezieht sich ein Literaturwissenschaftler auf eine Äußerung von Yan Lianke aus dem Jahr 2011 – keine Religion gebe, könne man „schreibend der Religion gegenübertreten“. In ebendiesem Sinne sei Yan Liankes Interesse an der westlichen Religion zu verstehen. Der Religion „gegenüberzutreten“ bedeute nicht, die Bedeutung von Religion zu negieren, sondern außerhalb des westlichen Komplexes von Ursünde und Erlösung Überlegungen zur Frage der Menschlichkeit anzustellen.¹⁴³⁷ Chinesische Religionswissenschaftler wie Liu Xiaofeng 刘小枫, Autoren wie Bei Cun usw. hätten bereits viele Anstrengungen unternommen, die religiöse Kultur des Westens zu untersuchen.¹⁴³⁸

Die erste in diesem Zusammenhang bedeutende Szene zeigt Kind bei der Inspektion des Lagers. In der kleinen, leuchtenden Höhle am Boden eines Baumes befindet sich das alte und schmutzige Bild der heiligen Mutter Maria, die Kind aber nicht kennt. Kind lacht und wendet sich abschätzig und kalt an Religion, den Besitzer des Bildes, dem er den Satz „Ich bin ein Herumtreiber“ zum dreimaligen Auftragen aufgibt. Der Angesprochene antwortet nicht, woraufhin Kind sich über das Bild stellt, die Hose öffnet, um darauf zu pinkeln. Erst jetzt ruft er eine panische Reaktion des Mannes hervor, der sich niederkniet und darum fleht, nicht auf das Bild zu urinieren. Wie befohlen,

1434 Vgl. Wang Binbin 2011, S. 23.

1435 Zu einem Überblick über die reiche Lektüre von Yan Lianke vgl. Yan Lianke 2012a, eine Sammlung mit seinen Rezensionen aus der Vergangenheit.

1436 Man rufe sich diesbezüglich nur die Äußerungen der chinesischen Staatsführung aus der Vergangenheit (Frühjahr 2015) in Erinnerung, in denen darauf hingewiesen wurde, dass Religion(en) in China frei zu sein hätte(n) von fremden Einflüssen und sich in die „sozialistische Gesellschaft“ einfügen müsste(n). Vgl. den Artikel „China's President Xi Jinping Says Religions Must Be Free From Foreign Influence“, Quelle im Anhang unter „China's President“ 2015.

1437 Vgl. Long Huiping 2014, S. 78.

1438 Vgl. zu einem Überblick zur chinesischen Literatur, die sich in den zurückliegenden Jahren mit dem Thema der Religion (insbesondere mit dem Christentum) beschäftigt hat, den Beitrag Zimmer 2015.

sagt der Mann den Satz.¹⁴³⁹ Mehr und mehr passt sich Religion dem Druck der Lagerleitung an, so etwa bei der Vernichtung „konterrevolutionärer“ Lektüre.¹⁴⁴⁰

Auch wenn sich Religion darum bemüht, mit der Vernichtung unerwünschter Schriften den Anordnungen von oben zu entsprechen, scheint ihm daran zu liegen, einen Weg zu finden, um sein körperliches und geistiges Leben zu bewahren.¹⁴⁴¹ Geduldig befriedigt Religion mit Erzählungen aus der Bibel die wachsende Neugier Kinds an dem Stoff, auch wenn es zunächst keine erfolgreiche „Bekehrung“ gibt. Vielmehr lässt der Autor ein Wunder geschehen: Ein Karren rollt ohne viel Krafteinsatz einen sanften Hügel hoch. Von der Spitze des Hügels aus sehen sie auf das alte Bett des Gelben Flusses unter sich. Seltsam: Während sich der Karren ohne viel Mühe den Hügel hinaufrollen ließ, ist der Weg nach unten viel mühsamer, es sind große Anstrengungen erforderlich.¹⁴⁴² Zwar ist Kind auch damit (noch) nicht für den christlichen Glauben gewonnen, aber ihm wird durch die Begegnung mit Religion eine andere Daseinsdimension bewusst, von der er im Folgenden teilweise auch etwas auf die Verhältnisse in seiner Umgebung anwenden kann. Nach ihrem Eintreffen in der Provinzhauptstadt werden die Mitbewerber um den Preis für den besten Stahl im selben Gebäude untergebracht. Kind staunt über das vielfältige Angebot im Warenhaus, über die Sitzungen und die Verehrung Maos, des Obersten der Oberen. Der Anblick der Bilder Maos, die vielen Sprüche und Parolen erinnern Kind an die Schilderungen von Religion über Jesus Christus. Die Anbetung Jesu durch Religion und Maos durch die Kader besitzen große Ähnlichkeit – ein Gefühl für den sakralen Charakter in der Führerverehrung ist entstanden.¹⁴⁴³ An einer weiteren zentralen Stelle im Buch tritt Gott schließlich direkt in Erscheinung. Das Projekt, die versprochenen riesigen Erntemengen abzuliefern, ist mittlerweile zum Scheitern verurteilt, die Ernte im Herbst fällt nicht so aus wie „geplant“ und „verkündet“. Es wird im großen Maßstab zur „Blutdüngung“ aufgefördert, der Schriftsteller hat den Erfolg schließlich mit seinem Testfeld unter Beweis gestellt. Doch eine Reihe von Insassen entzieht sich dem blutigen Bewässerungsgebot, woraufhin Kind mit dem Gelehrten über dessen Gründe für seine Weigerung spricht. Der Gelehrte zitiert in seiner Antwort Gott (hier *shangdi*), der seinen Blick auf die Menschen und ihr Tun richte. Hier wird ein Dialog zwischen Gott und den Menschen

1439 Vgl. zu der Szene Yan Lianke 2010a, S. 9 f.

1440 Vgl. ebd., S. 16–20. Vgl. zur Bedeutung der Bücherverbrennung in *Vier Bücher* auch Cheng Guangwei 2012, S. 90

1441 Vgl. Yan Lianke 2010a, S. 120. An der Stelle wird aus einem Bericht des Schriftstellers zitiert, der ein Geheimnis des Geistlichen preisgibt. Dieser hat in die dickleibige Ausgabe von *Das Kapital* ein quadratisches Loch geschnitten, um darin die kleine Ausgabe der *Bibel* zu verstecken. Indem er vorgibt, sich eifrig der marxistischen Pflichtlektüre zu widmen, vertieft er sich in Wahrheit, kaum hat er *Das Kapital* aufgeschlagen, in die Lektüre der *Bibel*. Die Szene hat ihren eigenen symbolischen Reiz.

1442 Vgl. ebd., S. 167. Yan Lianke nimmt hier eine Erscheinung, die wider die Naturgesetze verstößt, voraus, welche in abgewandelter Form im letzten Abschnitt des Buches – dem *Neuen Mythos von Sisypheus* – noch einmal vorkommt und ein Beispiel für die dialogische Struktur von *Vier Bücher* darstellt.

1443 Vgl. ebd., S. 172.

angedeutet: „Gott sprach: ‚Die Menschen sind überheblich, man lässt sie für nichts und wieder nichts Blut verspritzen und schuften.“¹⁴⁴⁴

Mit der schließlich einsetzenden Hungerkatastrophe tritt der Wandel bei Religion und Kind gegenüber dem Glauben ein. Während Religion sich von seinem Glauben abwendet, wird er für Kind zur Zuflucht. Schließlich stirbt Religion, in der Tasche des Toten entdeckt man ein von ihm zerstörtes Marienbild, die Augen der Maria fehlen. Oben auf dem Bild in handschriftlicher Notiz der Satz: „Ich hasse Dich – Du bist es, die aus mir einen Verbrecher gemacht hat!“¹⁴⁴⁵ Die Not hat offenbar verhindert, dass Religion weiterhin seinen Glauben behalten konnte, in ihm hat sich ein totaler Wandel vollzogen. Als man seinen Besitz erforscht, findet sich darunter eine Mao-Bibel.

Das Christentum wird in *Vier Bücher* nicht gepriesen, es ist als ein Angebot zu verstehen, das man annehmen oder ablehnen kann. Religion und Kind bewegen sich in einer besonderen Parallelität: hier der hungernde echte Christ, der die Zeugnisse seines Glaubens wegen des Hungers zerstört; dort der satte und falsch-gläubige Atheist, der keine Erlösung findet und sich selbst zerstört. Der „Wandel“ in den Figuren Kind und Religion hat etwas Schablonenhaftes, doch gelingt es dem Autor durch die geschickte Gegenüberstellung, den angeblich „richtigen“ Glauben zu hinterfragen. Soll *Wahrheit* wirklich noch zu finden sein in einem vorgeblich *gut* gemeinten, doch so viel Hass und Zerstörung verursachenden *Fortschrittsglauben*, der zu unmenschlichen Verhältnissen in dem Jahrzehnt nach der Gründung der Volksrepublik führte?

Während Kind, Schriftsteller und Religion einen zwiespältigen Eindruck beim Leser erwecken, auch wenn sie am Ende eine Entwicklung hin zum „vermeintlich Besseren“ (und freilich nutzlos Bleibenden) durchmachen, erscheint der Gelehrte als aufrichtig und geradlinig, wobei ihn vor allem die Liebesbeziehung zu Musik in ein menschliches Licht rückt. Über das Wesen und die Haltung des Gelehrten erfahren wir nach und nach einiges; auf das Angebot, sich anzupassen, um damit Vorteile zu erlangen, reagiert er abweisend, stolz und arrogant und bekundet, zum Sterben im Lager bereit zu sein.¹⁴⁴⁶ Es ist vor allem die Liebe zu Musik, die dazu führt, dass der Gelehrte immer wieder Kompromisse eingeht. Dabei sind die Angriffe vor Ort, denen der Gelehrte und Musik als Paar ausgesetzt sind, besonders grausam. Musik und Gelehrter schaffen es – ständig bekämpft und kritisiert – hundert Tonnen Stahl zu produzieren. Ein eindrucksvolles Bild: Der Gelehrte kniet auf der Spitze eines abgekühlten Ofens, auf dem Kopf die Papiermütze. Neben dem ursprünglichen „Verbrechen“ der Unzucht werden auf der Mütze noch mehr als ein zwei Dutzend weiterer „Verbrechen“ angeführt wie „Widerstand gegenüber der Partei“, „Landesverrat“, „Missbrauch von alten Leuten und kleinen Kindern“, „Ablehnung der Menschheit“ usw.¹⁴⁴⁷ Der Gelehrte ist ein hartnäckiger Verfechter seiner Prinzipien, der für sich und Musik um die Freiheit kämpft, und doch niemanden verraten möchte. Bei aller Einsicht, die der Gelehrte in die Lage vor Ort hat (ihm ist der Zusammenhang zwischen der verordneten Stahlproduktion und der Naturkatastrophe klar), bleibt er gegenüber Kind jedoch machtlos. Als

¹⁴⁴⁴ Ebd., S. 259.

¹⁴⁴⁵ Ebd., S. 314.

¹⁴⁴⁶ Vgl. ebd., S. 134 f.

¹⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 138.

im Laufe der zunehmenden Not die ursprüngliche Ration von etwas mehr als einem Pfund auf unter ein Pfund und die täglichen drei Mahlzeiten auf zwei reduziert werden, die Lage sich bei Anbruch des Winters weiter verschlechtert, die Obrigkeit weitere Kürzungen ankündigt und die Menschen Hungerödeme bekommen, Kind weitere Rationskürzungen verkündet, Kantinen aufgelöst werden, damit jeder sich selber um Nahrung kümmert, holt Gelehrter eine Karte hervor, tritt vor Kind und verlangt von ihm Auskunft darüber, ob die Hungersnot nur an den Ufern des Gelben Flusses aufgetreten ist oder sich in der Provinz oder der ganzen Nation ausgebreitet hat. Damit deutet er an, dass man nach einem Ausweg suchen sollte. Kind erwidert schlicht, dass alle vorschriftsgemäß am Ort zu bleiben hätten, Zuwiderhandlung sei ein Verrat gegen die Nation.¹⁴⁴⁸ Immer wieder ist es der Gelehrte, der den Menschen Mut macht. Seine Zuversicht speist sich bis zuletzt aus einer (von der chinesischen Herrschaftspraxis letztlich bis in die Gegenwart immer wieder hinterfragten) Logik, wonach die Obrigkeit die Vertreter der Intelligenz nicht verhungern lassen werde, da dies das Ende der Nation überhaupt darstelle. Eine anerkannte Autorität auch im Lager ist der Gelehrte nicht zuletzt deshalb, weil es sich bei ihm um ein wichtiges Verbindungsglied zur Obrigkeit handelt.¹⁴⁴⁹

Mit der zunehmenden Not vor Ort gewinnen die Unterhaltungen zwischen Kind und Gelehrtem eine grundsätzliche Bedeutung, in der ein aufschlussreicher Diskurswandel zum Ausdruck kommt. Als Kind gesprächsweise ein weiteres Mal darauf beharrt, den Ort nicht zu verlassen, hält ihm der Gelehrte die Realität vor Augen, erwähnt den mittlerweile nicht mehr zu verbergenden Kannibalismus, es klingt an, dass die verordnete Immobilität und die Hörigkeit gegenüber der Obrigkeit mit ein zwingender Grund dafür sind, dass die Hungernden selbst vor dem Verzehr von Menschenfleisch nicht mehr zurückschrecken.¹⁴⁵⁰ Der Gelehrte sowie die ebenfalls anwesenden Schriftsteller, Musik und Religion „treten aus dem Roten des Kindes heraus“ 从孩子的红里走出来,¹⁴⁵¹ das zum ersten Mal nicht mehr durch den Stolz auf die Anerkennung durch die Führung, das aufgesetzte Wichtigsein verursacht worden ist. Vielmehr handelt es sich um neues „inneres Leuchten“, das zumindest vorübergehend hervorgebracht worden ist durch Einsicht in die Notwendigkeit der Humanität. Mit der Farbe Rot und Kinds Rötungen sowie den Orden in derselben Farbe schafft Yan Lianke zudem eine eigene Farbsymbolik. Geraume Zeit korrespondieren der pralle rote Glanz in der Erscheinung von Kind und die verliehenen roten Preise mit den glühenden Hochöfen, bis am Ende Kind und Öfen erlöschen. In dieser Symbolik spiegelt sich Yan Liankes absolut desillusionierter Blick auf das Scheitern eines Systems aus Lüge, Selbstbetrug und Eitelkeit, dessen Kraft nie echt gewesen zu sein scheint.

1448 Vgl. ebd., S. 264.

1449 So war er z. B. als Ghostwriter für die politische Führung in der Hauptstadt tätig. Vgl. ebd., S. 275.

1450 Yan hat den Kannibalismus schon früher gelegentlich in seinen Büchern thematisiert. Vgl. dazu Tsai 2011.

1451 Vgl. Yan Lianke 2010a, S. 286.

Der Gelehrte gibt bis zuletzt das Bild eines aufrichtig an den Auftrag der Wissenschaft glaubenden Mannes ab,¹⁴⁵² der trotz aller Mühsal und Verfolgung dem Leben und der Liebe gegenüber eine positive Einstellung bewahrt. Es kann sein, dass Yan Lianke bei der Figur des Gelehrten beeindruckende zeitgenössische Persönlichkeiten wie der in den 1980er-Jahren hoch angesehene Physiker Fang Lizhi 方励之 vor Augen standen. Fang, der in der Zeit der politischen Kampagnen der 1950er- und 1960er-Jahre immer wieder Verfolgung zu erleiden hatte und es nach der Rehabilitierung 1984 bis zum Vizepräsidenten der Elite-Universität in Hefei brachte, hatte sich unter den Intellektuellen Chinas durch seine Kritik an Staat und Partei Respekt erworben. Für großes internationales Aufsehen sorgten im ersten Halbjahr 1989 sein Brief an Deng Xiaoping mit der Bitte um die Freilassung Wei Jingshengs 魏京生 und weiterer Dissidenten sowie seine Flucht in die US-Botschaft kurz nach dem Massaker vom 4. Juni.¹⁴⁵³ Es ist der Gelehrte, der Vorschläge zur Vermeidung von Kälte macht und empfiehlt, dass die Menschen paarweise zusammen schlafen sollen. Gleichzeitig weist er auf die gesundheitlichen Gefahren hin und warnt davor, Menschenfleisch zu verzehren. Der Gelehrte versteht die Zeichen der Zeit und die Nöte der Menschen, die jedes Beharren auf verbindlichen Maßstäben für „moralisches“ und „angemessenes“ Verhalten der Menschen sinnlos erscheinen lassen („In Zeiten wie diesen geht es nur darum, nicht zu verhungern. Egal, was jemand dafür macht, es ist nachvollziehbar“).¹⁴⁵⁴ Bestürzend ist allein, wie blind selbst der Gelehrte bis zum Schluss gegenüber dem wahren Charakter der Macht und der Obrigkeit im Staat bleibt, indem er davon ausgeht, dass Rettung organisiert wird. Bezeichnend für dieses autoritätsgebundene Denken der Intellektuellen in China ist ein Dialog zwischen dem Schriftsteller und dem Gelehrten (hier beschrieben in einer der in Ich-Form abgefassten Passagen des Schriftstellers):

In einem beiläufigen Ton fragte mich der Gelehrte „Wie schätzt Du die Lage Deiner Erfahrung nach ein, handelt es sich bei dieser Hungersnot um eine regionale Katastrophe oder ist es eine landesweite Erscheinung?“ Ich dachte einen Moment nach, bevor ich erwiderte: „Vermutlich ist wenigstens die Hälfte des Landes davon betroffen, andernfalls ist es nicht nachzuvollziehen, warum wir von oben nicht die geringste Menge an Nahrungsmitteln erhalten.“ „Womöglich sind wir für diesen Staat vollkommen bedeutungslos“, sagte der Gelehrte mit gesenktem Kopf. Dann hob er den Kopf und sagte mit zweifelnder Stimme: „Vermutlich muss erst jemand sterben, dann wird man oben bestimmt zuallererst an uns denken.“¹⁴⁵⁵

1452 Der Vorgang der schleichenden Herabwürdigung einer um Wahrheit und Exaktheit bemühten Wissenschaft wird bereits früh im Buch in einem Bericht des Schriftstellers so beschrieben: „Niemand behauptet mehr, die Quote von sechshundert Pfund pro *mu* sei nicht zu erfüllen, niemand reißt mehr intellektuell-besserwisserisch sein Maul auf und spricht von einem Unsinn wie falschen Mengenmeldungen, Übertreibungssucht [*fukua* 浮夸], Verstößen gegen die Wissenschaft und so weiter. Vielmehr lautet es nun aus aller Munde: ‚Wissenschaft ist Scheiße, tritt man in Scheiße, findet man das schmutzig. Am besten, man begräbt die Scheiße auf dem Feld‘“ (ebd., S. 29).

1453 Vgl. dazu und zu den Zeitzusammenhängen Bögeholz 1989, S. 92 ff.

1454 Vgl. Yan Lianke 2010a, S. 312.

1455 Ebd., S. 323.

Es ist kurz nach dieser Szene, als der Gelehrte – nachdem er (unwissentlich) die mit dem Fleisch des Schriftstellers zubereitete Mahlzeit zu sich genommen hat – vom Tode seiner Geliebten erfährt, die noch einmal von dem Militärkader aus dem Nachbarcamp vergewaltigt worden ist und dann an Hunger und Schwäche starb. Hier endlich, am Schluss von Yan Liankes Roman, scheinen die Figur des Gelehrten und des Schriftstellers ineinander aufzugehen, vorgetragen in einem durch alle Zeiten der chinesischen Geschichte weitergetragenen Schrei. Nachdem die beiden Männer Musik beerdigt haben, scheint dem Gelehrten angesichts der letzten Erlebnisse ein Licht aufzugehen. Er inspiziert die Gestalt des Schriftstellers, sieht die Wunden an den Waden des Mannes, das von der Kälte zu Eis gefrorene Blut, schweigt zunächst, erhebt dann einen klagenden, weinenden Schrei: „Intellektuelle[r] ..., ach, Intellektuelle[r] [读书人]!“¹⁴⁵⁶

Werfen wir zum Schluss dieses Abschnitts zur beeindruckenden Gestalt des Gelehrten einen Blick auf dessen Hinterlassenschaft, den *Neuen Mythos von Sisyphus*. Die Geschichte ist zu verstehen als ein Gleichnis für die Gewöhnung des Menschen an die Fügungen des Schicksals im Gefüge der Zeiten und die Bedeutung, die dem Prozess der Erinnerung dabei zukommt. Yan Lianke knüpft hier – ob wissentlich oder nicht, das lässt sich an dieser Stelle nicht sagen – an eine im 20. Jahrhundert vor allem im Westen durch Albert Camus und andere entwickelte literarische Neuinterpretation des klassischen Mythos an. Es ist, als habe Yan Lianke die letzten Sätze von Camus' Essay über den *Mythos des Sisyphos* verwendet, nach denen der Kampf gegen den Gipfel ein Menschenherz auszufüllen vermag und wir uns Sisyphus als einen glücklichen Menschen vorzustellen haben. Für Schriftsteller aus den sozialistischen Ländern Osteuropas und speziell der DDR besaß Sisyphus immer einen ganz besonderen Reiz, wenn es darum ging, daraus eine Parabel auf den Umgang mit dem Sozialismus und die Lösung seiner Probleme zu formen.¹⁴⁵⁷ Es ist gut möglich, dass die Gestalt des den Felsen bewegenden Sisyphus gerade für Vertreter jener Literaturen, die ideologisch dem klassischen sozialistischen Ideal des Werktätigen verbunden sind, ein hohes Maß an Attraktivität besitzt.

In seinem Roman *Vier Bücher* hat Yan Lianke gekonnt ein neues Umfeld geschaffen: Das Unwissen über die Zukunft führt zu Vermutungen. Bei Sisyphus ruft die Regelmäßigkeit des Steintransports eine Gewöhnung hervor, er empfindet die Vergleichenheit nicht als Strafe. Sisyphus wird als Held betrachtet, der seine Leiden und die Strafe klaglos erduldet. Die Menschen sind innerlich bewegt, fühlen die Tragik, betrachten die Duldung der Leiden durch Sisyphus als Schlüssel zum Umgang der Menschen mit der Realität. Doch bedeutet das ein Missverständnis, denn auch Sisyphus hat in seiner Entwicklung und dem Umgang mit seinem Schicksal innere Unruhe und Verwirrung durchgemacht. Es ist die Kraft der Zeit, die ihn zur Anpassung bringt, Anpassung ist der Feind der Zeit und die Waffe, mit der der Zeit gegenüber Widerstand geleistet und ein Kampf mit ihr ausgefochten wird. Ein Wechsel des Rhythmus würde

1456 Ebd., S. 345. Hier ist zwar nicht klar, ob er sich an den Schriftsteller wendet oder das Schicksal der Gelehrten allgemein beklagt, doch es klingt nach einem Urteil, das sich nicht streng zeitlich einordnen lässt.

1457 Vgl. etwa Günter Kunerts Gedicht „Sisyphos 1982“ und Volker Brauns Verse in „Das Vogtland“.

für Sisyphus den Verlust von Lebenssinn bedeuten. Er lebt unbetroffen vom Wandel der Zeit und von Jugend und Alter. Doch eines Tages, Sisyphus folgt soeben dem vom Berg hinabrollenden Stein, um sich auf das Werk des nächsten Tages vorzubereiten, geschieht etwas Neues: Er sieht ein Kind. Das Kind wirkt aufgeschlossen, brav und interessiert. Als Sisyphus am nächsten Tag den Stein wieder den Berg hinaufrollt, sieht er das Kind nicht, allerdings bemerkt er es wieder, als er dem den Berg hinabrollenden Stein in der Abenddämmerung folgt. Sisyphus durchbricht das bisher von ihm eingehaltene Schweigen und verliebt sich in das Kind. Damit entdeckt er auch in der Strafe einen neuen Sinn. Ohne den Rhythmus des mühevollen Steinerollens würde er des hellen, freundlichen, strahlenden Kindes nicht gewahr. Dies löst in Sisyphus eine neue Leidenschaft für die Vorgänge in seinem Leben aus, auf seinem Gesicht werden neue Gefühle wie Milde und Freundlichkeit sichtbar. Doch Gott duldet es nicht, dass Sisyphus sein Schicksal so klaglos hinnimmt und eine neue Bedeutung darin findet. Gott verlegt den Ort des Steinebewegens auf die andere Seite des Bergs mit der Folge, dass der Stein nun von allein den Berg hinauf rollt, jedoch nur mit großer Mühe den Berg hinabgestoßen werden kann. Dieser Wandel führt zu neuer Strafe und zu neuen Verboten. Sisyphus sieht das Kind nicht mehr, damit kommt zu der körperlichen eine seelische Strafe. Gewöhnung und Desinteresse führen zum Verlust des Sinns von Strafe („Apathie und das Sich-mit-den-Dingen-Abfinden führen zu einem bedeutungsvollen Widerstand und bringen eine bedeutsame Kraft hervor. Apathie schafft Anpassung, in der Anpassung liegt Stärke. Auf der einen Seite des Berges lebt der Sisyphus des Westens, auf der anderen Seite des Berges lebt der des Ostens“).¹⁴⁵⁸

Am Vorgang des vergeblichen Bemühens um ein Wiedersehen mit dem Kind bleibt Sisyphus verständnislos, immer kontrolliert von dem schweigend aus der Ferne auf ihn blickenden Gott. Sisyphus spürt angesichts der neuen Strafe, die Gott über ihn verhängt hat, den Zorn und Hass Gottes gegenüber seiner Person, er hat Mühe, das zu akzeptieren. Dies hat zum Teil damit zu tun, dass die Last schwerer geworden ist. Früher lief er dem von allein den Berg hinabrollenden Felsen hinterher, es gab eine Phase der Erholung. Nun ist nach dem neuen Modus zwar der Aufstieg leichter, doch er folgt auf den beschwerlicher gewordenen Abstieg, und Sisyphus muss beim Aufstieg zwar nicht mehr den Felsen, jedoch seine eigene Person auf den Berg hinaufbefördern. Es gibt also keine Pause mehr von der Erschöpfung, die Last hat zugenommen. Viel schlimmer ist aber noch, dass sich der Charakter des Wegs verändert hat. Früher schob er den Felsen mit gekrümmtem Rücken den Berg hinauf, dem Gipfel näher kommend, den Blick auf die Helligkeit des Himmels gerichtet und in dem Gefühl der Nähe zum Himmel und zu Gott. Für die Mühe beim Aufstieg schien ein Lohn zu winken. Jetzt gibt es diesen Lohn nicht mehr, da sich Himmel, Gott und Helligkeit auf dem mühsamen Weg nach unten in seinem Rücken befinden. Nach dem neuen Modus spürt er weit stärker die seelischen und körperlichen Dimensionen der Strafe, außerdem kommt hinzu, dass er die neuen Mechanismen nicht begreift, das Wirken der Kräfte nicht versteht, die den Felsen zwar problemlos den Berg hinauf-, jedoch nur mit Mühe hinab-befördern lassen. Die Folge ist ein großes Unverständnis gegenüber dem Sein: „Gott sprach zu ihm: ‚Du musst Gott die Prinzipien erklären, die an diesem seltsamen [guai

¹⁴⁵⁸ Vgl. Yan Lianke 2010a, S. 386.

怪] Abhang jene seltsamen Kräfte bewirken. Bist Du dazu nicht in der Lage, so wirst Du bis in alle Ewigkeit den Felsen nach unten schieben müssen.“¹⁴⁵⁹ Sisyphus beginnt, sich über die geheimnisvolle Kraft hinter den Abläufen Gedanken zu machen („Doch was er nicht wusste, war, dass die Seltsamkeit [*guai*] des Nachdenkens, welches zu keinem Verstehen führte, eine neue Form der Strafe war, die Gott über ihn verhängt hatte und mit der er ihn ermahnen [戒处] wollte“).¹⁴⁶⁰ Das ergebnislose Nachdenken verursacht ihm Kopfschmerzen und Kummer, er beginnt, seine einstige Liebe gegenüber Kind zu bedauern, wird unruhig, friedlos. In ihm kommt Groll auf, und es entsteht der Wunsch, Gott zu befragen, mit ihm zu disputieren („Doch er wusste, dass Gott, wenn er mit ihm diskutieren würde, noch größere Strafen über ihn verhängen und ihn mit weiteren Verboten heimsuchen würde“).¹⁴⁶¹ Die mühevollen Arbeit führt schließlich zu einem Prozess der Gewöhnung, der auch das Grübeln und Nachdenken beendet. Er akzeptiert die widersinnigen Abläufe, nimmt die Strafe an, welche zu einem Teil seiner selbst wird, im Einklang mit seinen körperlichen und seelischen Abläufen. Es kommt zu einem Wandel in der Beurteilung von Strafe, Kälte, Verbrechen und Hoffnungslosigkeit, in der Überwindung der göttlichen Strafe beginnt er, „den menschlichen Alltag zu lieben“.¹⁴⁶²

In dem Vorgang des mühevollen Grübelns denkt er nicht mehr über die Probleme nach, die Gott ihm bereitet hat. Auch steht ihm nicht mehr der Sinn danach, die seltsamen Fragen zu lösen, ein setzt Gelassenheit („Die neue Form der Anpassung gab ihm neue Seinsgründe und Kraft. Nachdem er aufgehört hatte nachzudenken, wurde er ruhiger und ausgeglichener, er fühlte eine angenehme Gelassenheit“).¹⁴⁶³ Doch er fürchtet, dass Gott seine Gelassenheit und das Nachlassen des Grübelns über die Dinge, wie sie sind, herausfinden könnte, entdecken könnte, dass er sich mit dieser neuen Form der Strafe zurechtgefunden hat. Damit scheint die Strafe für Sisyphus einen Sinn bekommen zu haben. Die Sorge in ihm kommt auf, dass Gott im Falle der Entdeckung die Strafe ein weiteres Mal abändern könnte, etwa indem er dem Felsen eine unförmige Struktur verliehe, weder rund noch eckig, und dass er den Felsen dann womöglich über einen Weg gerade immer um den Berg herum befördern müsste, immer auf einer bestimmten Linie. Dann wäre es ihm unmöglich, die Strafe, so wie sie jetzt ist und wie er sich daran angepasst hat, weiter fortzuführen. Um also einen Wandel zu verhindern und alles so zu belassen, wie es ist, liegt Sisyphus daran, sich bei seinem Tun eine Maske aufzusetzen, indem er vorgibt, die Welt nicht zu sehen und weiter zu grübeln. Damit überlistet Sisyphus am Ende Gott, dieser merkt nichts von seinen Wünschen und Hoffnungen.

Der (westlichen) Religion aus der Position der kulturell in China gegebenen Religionslosigkeit gegenüberzutreten – wie Yan, wie ich weiter oben angeführt habe, das tut –, heißt freilich auch, der Religion einen ganz maßgeblichen Einfluss zuzugeste-

1459 Ebd., S. 387.

1460 Ebd.

1461 Ebd.

1462 Ebd., S. 388.

1463 Ebd.

hen.¹⁴⁶⁴ Die „Erlösung“ des Gelehrten, wie sie im letzten Romanabschnitt über Sisyphus von Yan ausgearbeitet wird und deren Hauptmerkmal darin besteht, auf keine Hilfe Gottes angewiesen zu sein, unterstützt den Charakter des „Homozentrismus“ 人本主义, der zufolge der Mensch das Maß aller Dinge darstellt.¹⁴⁶⁵

Von einer höheren Abstraktionsebene aus betrachtet, handelt es sich bei Yan Liankes *Vier Bücher* um eine zutiefst pessimistische Kulturkritik.¹⁴⁶⁶ Der Lagerkomplex nahe den Ufern des Gelben Flusses an einer der Quellen der chinesischen Kultur ist das Symbol für die todbringende, in regelmäßigen Abständen immer wiederkehrende Einwärtswendung der Politik und Kultur einer ganzen Nation.

15.9 Fazit. Anstatt eines Nachworts

Man sollte Yan Liankes *Vier Bücher* nicht als „historischen“ Roman lesen, es geht darin nicht im strikten Sinne um Aufarbeitung von Vergangenheit. Dem Autor sind die in China – wie oben gesehen – immer noch heftig geführten Debatten der Historiker über die Hungerkatastrophe bekannt, die weiterhin vorgenommene Leugnung ist zum Teil grotesk, hohe Kader, die damals, Ende der 1950er bzw. Anfang der 1960er ihre Schuld eingestanden haben, mitverantwortlich für die Zustände gewesen zu sein, haben zugegeben, mit Menschenleben „gespielt“ zu haben. Yan Lianke geht es vielmehr darum, aus dem breiten Strom des Vergessens elementar Wichtiges an Erinnerungswertem zu schöpfen und literarisch so umzugestalten, dass daraus auch der Gegenwart noch etwas Bedeutsames mitzuteilen ist. In *Vier Bücher* entwickelt Yan Lianke sein Konzept des „transzendentalen Realismus“ 神现实主义 weiter. Er schafft mit *Vier Bücher* eine transzendente Form der Wissensstruktur, mit der das, „was im tatsächlichen Leben unmöglich realistisch wiederzugeben ist, mittels illusorischer Fragmente zusammengefügt wird“.¹⁴⁶⁷ Der Leser wird nicht zur faktenbasierten Geschichte hingeleitet, mittels der eingesetzten Symbolik führt der Autor den Leser vielmehr von den Fakten fort. Was der Verfasser Yan mit seinem Umgang mit Geschichte im Sinn hat: In einer Zeit, in der die Alltagslogik vollkommen außer Kraft gesetzt ist, gibt es für den Autor keine Verbindlichkeit mehr, im historischen Sinne authentisch und „wahr“ zu schreiben. Er kann die „normale“ Logik kippen, um sie hernach neu zu erschaffen.¹⁴⁶⁸

1464 Man kann Yan Liankes Roman *Vier Bücher* daher auch sehr gut als den Versuch verstehen, seiner an anderer Stelle formulierten Ansicht über die Religionslosigkeit in China, das Fehlen religiöser Anteilnahme 宗教情怀 und die Problematik eines Mangels an Mitleid sowie der diesbezüglich Yan zufolge vorhandenen Kraftlosigkeit der Literatur auf neuartige und kreative Weise literarisch Ausdruck zu geben. Vgl. Yan Lianke 2010b, S. 65.

1465 Vgl. Long Huiping 2014, S. 79.

1466 Auch in chinesischen Untersuchungen zum Buch wird – wenn auch umständlich verbrämt – klargemacht, dass es schlechterdings unmöglich ist, *Vier Bücher* vollkommen unpolitisch zu lesen. Vgl. Long Huiping 2014, S. 80.

1467 Zit. nach Cheng Guangwei 2012, S. 95.

1468 Vgl. ebd., S. 89.

Vier Bücher ist dabei unter anderem eine Absage an jeden Versuch des utopischen Denkens, es ist eine an zahlreichen Stellen voll bewusster Redundanzen und Übertreibungen traurige Satire auf den „neuen Menschen“: der Mensch als „schuldbelastetes Wesen, das der Erneuerung bedarf“ 罪人要育新者,¹⁴⁶⁹ um eine Stelle aus dem Text zu zitieren, mit der immer auch der Leser in der Gegenwart angesprochen wird. Yan bietet also ein „Schauspiel“. Mit der Namenlosigkeit seiner Protagonisten gelingt es Yan Lianke darüber hinaus, den Roman auf ein weltliterarisches Niveau zu heben.¹⁴⁷⁰ Die Dürre der offiziellen Erinnerungen an die Katastrophen in den 1950er-Jahren und die fehlenden Quellen stellt für die Literatur wie die von Yan Lianke eine große Herausforderung dar, bietet aber auch Vorzüge. Das Holzschnittartige der Figurenbeschreibung in *Vier Bücher* dürfte auch damit zusammenhängen, dass über das Leben der Menschen in jenen Zeiten, so, wie es „wirklich“ war, immer noch recht wenig bekannt ist und vielleicht auch nie mehr bekannt werden wird. Yan Lianke hält sich im Großen und Ganzen an die bekannten Fakten.¹⁴⁷¹ Dies ermöglicht es dem Autor, die Geschichte vom historisch-faktischen in einen allgemeinen Deutungsraum zu heben, der überzeitlich und übernational ist.

In Yan Liankes *Vier Bücher* wird parallel zur Entwicklung hin zur Hungerkatastrophe die geistige, seelische und moralische Dürre aufgezeigt, zu der es kommt, wenn die Politik den Menschen keine Räume lässt. Auch von hier aus lässt sich eine Brücke zur Gegenwart schlagen: Yan Lianke beschäftigt sich mit der Katastrophe vor Jahrzehnten und übt gleichzeitig fundamentale Systemkritik. In den Namenlosen aus *Vier Bücher* spiegeln sich die Schicksale der Opfer von staatlicher Willkür, Ignoranz und brutaler Gewalt auf der Welt. Yan Lianke beschreibt keine Einzel-, sondern Weltschicksale. Er gibt den Millionen vergessenen Opfern von Hunger und Unterdrückung in China ihre Schicksale und Namen nicht zurück, aber er hat ein Buch gegen das Vergessen geschrieben, sein *Vier Bücher* ist ein zweiter, ein literarischer Gedenkstein neben Yang Jishengs *Grabstein*.

Ob bewusst oder unbewusst, die mit Vergangenheit und Erinnerung beschäftigten Autoren im China unserer Zeit stehen in der Tradition ihrer Vorgänger, wenn sie Geschichte ergänzen oder gegen die bestehenden Geschichtsbilder anschreiben. Sie zu *erinnern*, ja, darüber hinaus gar die Vergangenheit zu verarbeiten, zu bewältigen, bedeutet, wenn man sie aus dem rein persönlichen Raum *heraus-* und in einen geschichtlichen Raum *hineinhebt*, neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Ereignissen* auch die emotionale Hinwendung zur Geschichte und ihre Vergewärtigung in der Kunst.

1469 Vgl. Yan Lianke 2010a, S. 26.

1470 Mit der Frage nach dem Charakter von Weltliteratur, ihrer Wirkung und den angelegten Maßstäben hat sich Yan Lianke in seinen Schriften zur Literatur immer wieder beschäftigt. Hierauf kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, es sei verwiesen auf die eingehenden Erörterungen des Thema in dem Band Yan Lianke 2010b, in dem sich Yan Lianke gesprächsweise zur Weltliteratur, der Bedeutung der südamerikanischen Vertreter des Magischen Realismus usw. äußert.

1471 Vergleiche hierzu auch die weiter oben genannte Kritik durch einige chinesische Literaturwissenschaftler.

Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zeichnet sich die künstlerische durch einen mehr emotionalen und persönlichen Zugang aus. Da sie sich nicht zwangsläufig an Fakten und allgemein akzeptierten Wahrheitsvorstellungen orientiert, ist die Abwägung von Authentizität, künstlerischer Freiheit und Darstellbarkeit stets gegenwärtig. Die Verbindung von Geschichte und Fiktion geht dabei weit über das bloße Erinnern und Sich-Vergegenwärtigen hinaus. Verinnerlichte – und genau das heißt *erinnerte* – Vergangenheit findet ihre Form in der Erzählung. Diese Erzählung hat eine *Funktion*. Entweder wird sie zum „Motor der Entwicklung“, oder sie wird zum Fundament der Kontinuität. In keinem Falle aber wird die Vergangenheit „um ihrer selbst willen“ erinnert.

In vieler Hinsicht präsentiert sich die chinesische Literatur bei der Auseinandersetzung mit „Geschichte“ in verschlüsselter Form. Ein Schlüssel zum Verständnis – dies meine These – ist das Bewusstsein der bestehenden Spannung zwischen der offiziellen Geschichtsschreibung und der Notwendigkeit der Literatur, ihre Lücke zu finden. Der Schlüssel besteht nun darin, zu erkennen, dass es die chinesischen Literaten immer wieder verstanden haben, zwischen den Zeilen zu schreiben. Viele Werke der chinesischen Literatur sind im Lichte dieser Vermutung wohl ganz neu zu lesen.

Man ist als Deutscher angesichts der Geschichte des eigenen Landes im zurückliegenden 20. Jahrhundert vielleicht in besonderer Weise sensibel geworden im Umgang mit Fragen zum Thema „Vergangenheit“. Auch in Deutschland hat zu einer Zeit, da die Zahl der Zeugen von Verbrechen aus den 1930er- und 1940er-Jahren und zu Zeiten der DDR von Tag zu Tag weniger werden, die Vergangenheit nicht mehr denselben Stellenwert wie – sagen wir – in den 1960er- oder 1970er-Jahren. Daran ändert sich auch nichts, wenn heute noch einmal die Gerichte bemüht werden, um Täter für ihre jahrzehntelang unbestraft gebliebenen Taten zur Rechenschaft zu ziehen. Die Welt hat sich weiterentwickelt, der Blick ist nach vorne gerichtet. Es hat, so kann man das vielleicht nennen, ein eher natürlicher Prozess des Vergessens eingesetzt, nicht allein, weil es lästig wäre, die Erinnerungen stets wieder hervorzuholen oder mit erhobenem Finger an die Vergangenheit erinnert zu werden. Die Zahl der echten Leugner deutscher Verbrechen aus der Vergangenheit dürfte stark zurückgegangen sein, es geht nicht mehr darum zu verhindern, dass jemand „aus der Geschichte aussteigt“. Wer will, dem stehen über die staatlich und privat organisierte Erinnerungskultur jederzeit die Möglichkeiten einer Beschäftigung mit der Vergangenheit zur Verfügung. Doch gibt es hier vor allem bei den bestehenden Möglichkeiten des Erinnerns einen erheblichen Unterschied zu China: Dort hat nicht das bewusste Erinnern, sondern ein mit großem Aufwand betriebenes Vergessen den Vorrang.¹⁴⁷² Ich will mich am Schluss dieses längeren Abschnitts daher noch kurz – und wieder mit Blick auf die „eigene“ Geschichte – mit der Frage beschäftigen, welche Auswirkungen dieses bewusste Vergessen hat.

1472 Yan Lianke beschreibt diesen Vorgang des bewusst betriebenen Vergessens in seinem schönen Essay so: „The amnesia I’m talking about is the act of deleting memories rather than merely a natural process of forgetting. Forgetting can result from the passage of time. The act of deleting memories, however, is about actively winnowing out people’s memories of the present and the past“ (vgl. Yan Lianke 2013b).

Es gibt im China unserer Tage weder den gesicherten politisch-gesellschaftlichen Raum noch den erkennbaren und artikulierten Wunsch nach einer umfassenden Aufarbeitung der Ereignisse und Erlebnisse aus der Vergangenheit, die auch psychosozialen Fragen Beachtung schenkt, um die Gegenwart erträglicher zu gestalten. Woran es China mangelt, das sind u. a. verlässliche und angemessene Zeitdiagnosen. Eine Arbeit, wie sie Alexander Mitscherlich (1908–1982) und Margarete Mitscherlich (1917–2012) 1967 mit *Die Unfähigkeit zu trauern* vorlegten, scheint in China noch in weiter Ferne zu liegen. Forschungen zu den Folgen der Jahrzehnte zurückliegenden politischen Verfolgung sind offensichtlich weiterhin nicht erwünscht, Therapien dementsprechend so gut wie nicht vorhanden. Wenn man den Angaben in der Presse glauben kann, dann gibt es in China nur eine Handvoll von Forschern, die sich – quasi im „wissenschaftlichen Untergrund“ arbeitend – mit dem brisanten Thema beschäftigen, mit ihren Ergebnissen aber nicht an die Öffentlichkeit heranzutreten wagen, da „die Zeit noch nicht reif sei“ 还不是时候.¹⁴⁷³ Häufiger finden sich dagegen richtungsweisende Kommentare von zumeist hochbetagten Zeitgenossen, die es nicht nötig haben, in der kurzen ihnen noch zur Verfügung stehenden Zeit noch ein Blatt vor den Mund zu nehmen. Erkennbar wird dann an der einen oder anderen Äußerung, die sich aus der Erinnerung an durchgemachte politische Verfolgung speist, der Wunsch, die Vergangenheit nicht nur als „Lehrmeister“ anzusehen, um die Wiederholung von früher gemachten Fehlern zu vermeiden, sondern aus ebendem Umgang mit der Vergangenheit auch für die Gegenwart und erst recht für die Zukunft jenes Maß an Zuversicht und Selbstvertrauen zu schöpfen, das ein Staat und eine Gesellschaft für die Bewältigung der Anforderungen in der „Moderne“ benötigen. Derartige Äußerungen sind dann immer auch im Kontext

1473 Zitat von einem namentlich nicht genannten Wissenschaftler aus dem Artikel von Fan Chenggang 2013. Einer der offenbar führenden Experten auf dem Gebiet, ein Psychologe namens Shi, Leiter der Psychologischen Forschungsstelle der südchinesischen Stadt Wuhan, gibt in dem Artikel Einblick in seine Arbeit und die gesammelten Erfahrungen. In dem Artikel findet sich der Hinweis, dass es mit deutschen Experten seit den 1980er-Jahren eine enge Zusammenarbeit und die Durchführung von Projekten gebe, aus Deutschland komme die einzige substanzielle Unterstützung. Deutsche Namen, die im Text genannt werden, sind Alf Gerlach, Antje Haag, Margarete Haaß-Wiesegart. Auch die Arbeit von Herrn Shi wird, so ist dem Artikel zu entnehmen, weitgehend im Verborgenen durchgeführt, Publikationen zum Thema seien kaum möglich, öffentliche Konferenzen eine Rarität.

Gemeinsam mit den deutschen Experten ist in der Vergangenheit eine Reihe von Untersuchungen durchgeführt worden, die Aufschluss über die drastischen psychischen Folgen der Jahrzehnte zurückliegenden Ereignisse lieferten (etwa als Augenzeugen von Selbstmorden, Opfer von Überfällen der Roten Garden in den eigenen vier Wänden, öffentliche Bloßstellungen usw.). Festgestellte Krankheiten sind u. a.: übersensible Reaktion, Depression, Bindungsangst und Wahnzustände. Shi führt seit 1996 therapeutische Behandlungen durch. Wichtig ist der Hinweis, dass die direkt betroffenen Opfer ihre Traumata vor allem in Form von Gewalt an die nächste Generation überliefern: „Kollektive Verletzungen haben nicht nur Auswirkungen auf den direkt Betroffenen, sondern werden weitergegeben an die Generation der Söhne und Töchter und möglicherweise noch weitere Generationen.“ Der Großteil der Betroffenen gab an, Opfer gewesen zu sein, nur eine Person sagte von sich, als Täter anderen geschadet zu haben.

von Diskussionen zu verstehen, bei denen es um Veränderungen des politischen Systems in China geht (Stichwort „Verfassungsdiskussion“).¹⁴⁷⁴ Solange in dieser Hinsicht keine konkreten Maßnahmen eingeleitet werden, wird weiterhin ein echtes Selbstbewusstsein verhinderndes Schuldbewusstsein vorherrschen, wofür es im Englischen die Umschreibung *default position* gibt.¹⁴⁷⁵

Der feste Zugriff chinesischer Zensoren auch auf schwierige Themen aus der Vergangenheit gewährt für den Augenblick den positiven Eindruck des organisierten Verschweigens und Verdrängens im Gefühl der Machtbeherrschung und Kontrolle. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass der etwas Verschweigende sich letztlich in falscher Sicherheit wiegt, das „System“, für das er steht, beweist mit jeder neuen Maßnahme der Unterdrückung, dass es dem, der etwas verschweigt, zutiefst misstraut und dass einst aus Wissen Empörung aufkommen und Widerstand erwachen könnte.

Die Folgen des Schweigens und Verschweigens sind nicht leicht konkret zu benennen, und es wäre sicher einseitig, würde man bestimmte gesellschaftliche Aberrationen oder gar persönliche „Entgleisungen“ auf diesen Punkt reduzieren wollen.¹⁴⁷⁶ Bei dem Versuch, individualpsychologische Kategorien und Einsichten auf Gesellschaften oder Völker zu übertragen, setzt man sich – wie Richard Schröder mit Bezug auf den Umgang mit Erfahrungen in der ehemaligen DDR festgestellt hat – zudem schnell dem Verdacht aus, „pseudowissenschaftliche Plausibilitätserschleichung“ zu betreiben.¹⁴⁷⁷ Dennoch gibt es unabhängig von der subjektiven Wahrnehmung Zeugnisse dafür, dass

1474 Ich führe hier die Ausführungen *Sechs Aufzeichnungen über mein Leben* des kürzlich verstorbenen Zeng Yanxiu (2014) an. Zeng (1919–2015), hatte in den 1940er- und 1950er-Jahren auf hohen Posten im Propaganda- und Verlagswesen gearbeitet, bevor er 1957 zum Rechtsabweichler erklärt wurde. In den *Aufzeichnungen* arbeitet er das auf, was ihm seit den 1950er-Jahren widerfahren ist. Sein Fazit, aus dem Schlussfolgerungen über die weiterhin bestehenden Mängel im System und im Umgang mit der Vergangenheit zu ziehen sind, lautet: „Wir sollten jedem Menschen ein hohes Maß an Selbstrespekt zugestehen, es ist unzulässig, von den Menschen über Jahrzehnte hinweg täglich Selbstkritik und Selbstbeschmutzung zu fordern und den Respekt gegenüber sich selbst aufzugeben. [...] Die Selbstverkrüppelung [自我削弱] der Menschen einer Nation hat meist vollkommen mit inneren Faktoren und nicht mit Kräften zu tun, die von außen wirken. [...] Man merke sich: Der Mensch kann ebenso wenig ständig bei Hunger leben wie er ein Leben im Zustand der dauerhaften Erniedrigung zu fristen im Stande ist. Wo bleibt die Würde einer Nation, wenn sich daran nichts ändert? Man präge sich weiterhin ein: Ohne den individuellen Respekt kann es nationalen Respekt nicht geben“ (ebd., S. 165 f.).

1475 Ich entnehme den Terminus der Arbeit von Lim 2014, wo es bezüglich des 4. Juni 1989 heißt: „The students had lost out in every way. Their intentions had been good, but their actions might have unleashed unthinkable chaos on the country. The government had done what was necessary to regain order, and the winners had been the ordinary people who kept their heads down, followed the rules, and were now enjoying the fruits of their hard work. Such had become the default position in today's China“ (ebd., S. 57).

1476 Die Mitscherlichs (1990) sprachen bei ihrer Analyse von Krankengeschichten von der Notwendigkeit, sich aus den Vorurteilstypen der eigenen Geschichte zu lösen, andernfalls „werden wir an unseren psychosozialen Immobilismus wie an eine Krankheit mit schweren Lähmungserscheinungen gekettet bleiben“ (ebd., S. 91).

1477 Vgl. den Artikel Schröder 2014.

die unverarbeitete Vergangenheit, der Umstand, dass *man* von Themen weiß, über die aber nicht gesprochen werden darf, zu Zynismus, Lähmung und Desinteresse führen kann.¹⁴⁷⁸

Eine Gesellschaft wird von innen her gelähmt, wenn trotz besseren Wissens eine allgemeine Gleichgültigkeit aufkommt und eine Form des – wie ich es nennen möchte – „verschmutzten Denkens“ um sich greift. Yan Lianke hat diesen schleichend verlaufenden Vorgang des Selbstvergessens folgendermaßen beschrieben, wenn selbst das Vergessen zur Gewohnheit wird:

Gradually we become accustomed to amnesia and we question people who ask questions. Gradually we lose our memories of what happened to our nation in the past, then we lose the sense of what's happening in our nation at present, and, finally, we run the risk of losing memories about ourselves, about our childhood, our love, our happiness and pain.¹⁴⁷⁹

Dass auch für das System selbst, das auf ein totales Vergessen setzt, eine Bedrohung erwachsen kann, wenn junge Menschen in China, die mit dem „4. Juni“ nichts anfangen können, damit zusammenhängendes Material nicht erkennen und es ggf. online stellen (anstatt es wie gewünscht zu zensieren), zeigen Beispiele aus der jüngeren Vergangenheit.¹⁴⁸⁰ Bemerkenswerterweise scheint ein politisches System, das wie in China das Vergessen bestimmter Themen in nahezu exzesshaftem Ausmaß betreibt, von etwas wie einer „Auto-Amnesie“ befallen werden zu können, wenn selbst bekannte Namen von Systemvertretern nicht mehr präsent sind.¹⁴⁸¹ Langfristig gesehen wäre es aufschlussreich, anhand von belastbarem Material mehr über die sozialen Folgen der jahrzehntelang praktizierten Verdrängung und Verleugnung von Verbrechen in der Vergangenheit und der Unterdrückung von Informationen in China herauszufinden sowie die Besonderheiten von anderswo im Rahmen von postdiktatorischen Traumatisierungen festgestellten Phänomenen wie plötzlichen „Flashbacks“, Erscheinungen des kollektiven Stockholm-Syndroms u. Ä. in der volksrepublikanischen Gesellschaft der Gegenwart nachzuweisen.¹⁴⁸² Nicht verwunderlich ist jedenfalls, dass die Aussagen von Interviewpartnern zu ihrer Vergangenheit und dem Erleben des Kommunismus in der in der vorstehenden Fußnote angeführten Arbeit von Wambach in starkem Maße den Selbstauskünften in ausgewählten Texten der weiter oben erwähnten chinesischen Memoiren-Literatur (Zhu Weibo [2013], Zeng Yanxiu [2014]) ähneln.

1478 Vgl. das Zitat eines Soldaten, dessen Verbände im Frühjahr 1989 auf dem Tian'anmen eingesetzt waren, in: Lim 2014, S. 28.

1479 Yan Lianke 2013b.

1480 Vgl. Lim 2014, S. 96 f.

1481 Nach dem Vortrag des ehemaligen deutschen Generalkonsuls Leonberger 2013 an der USST in Shanghai, in dem kurz auf den 4. Juni 1989 und den ehemaligen Ministerpräsidenten Li Peng eingegangen wurde, fragte ein Student, wer Li Peng sei.

1482 Vgl. dazu die auf der Grundlage von Zeitzeugnissen und Interviews mit älteren Bürgern der ehemaligen Tschechoslowakei an der Universität Wien angefertigte Dissertation von Wambach 2010, zu den vorgenannten Begriffen siehe vor allem die Seiten 26 („Flashbacks“) und 191 f. (Stockholm-Syndrom).

Die Grenzen zu einer umfassenden Aufarbeitung von „Vergangenheit“ in einem nicht überwundenen politischen System wie in China liegen auf der Hand: Die Vergangenheit, wie ich sie in diesem Abschnitt behandelt habe, ist in den Gefühlen der Menschen (noch) nicht angekommen, was fehlt, das ist eine Bewusstheit. Von Gier und Konsumwunsch getrieben, an Unterdrückung und Bevormundung gewöhnt, von zahllosen politischen Kampagnen erschöpft, ist *echte* Trauer, wie sie die Mitscherlichs forderten, nach wie vor nicht möglich. Es liegt damit an der Literatur, die Pathologien von Unterdrückern und Unterdrückten offenzulegen.

Ist China samt seiner Literatur, um zum Schluss den Bogen wieder zum Anfangskapitel zu spannen, aus dem Koma erwacht? Man wird das bezweifeln müssen. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit im Sinne einer politischen, rechtlichen und künstlerischen Auf- und Bearbeitung ist immer – nicht nur in China – *work in progress*. Da problematische Vergangenheit in China weitgehend schlecht dokumentiert und weder politisch noch rechtlich ausreichend aufgearbeitet ist, kommt der Literatur eine besondere Rolle zu, um die Erinnerung wach zu halten. Dieser Anspruch ist zum Teil auf sehr beeindruckende Weise erfüllt und bei Weitem nicht abgeschlossen. Abzuwarten bleibt, was die nächste, die jüngere Autorengeneration aus dem Thema macht.

Die hier vorgelegte Arbeit stellt den Versuch dar, die Geschichte Chinas während der vergangenen knapp drei Jahrzehnte mithilfe der Literatur zu deuten. Die beschriebene Auslotung geistig-künstlerischer Räume will aber freilich mehr, als nur Auskunft darüber geben, was sich literarisch getan hat. Diese Arbeit versteht sich *auch* als Material, die tiefe geistige Krise zu veranschaulichen, die – sollte sie längere Zeit anhalten – zu einer kulturellen ebenso wie einer sozialen, politischen und wirtschaftlichen Lethargie führen wird, eine Gefahr, über die man im Westen angesichts einträglicher Geschäfte im Reich der Mitte nicht gerne spricht. Recht und Freiheit sind keine auf den Westen beschränkbar Werte, sondern stellen eine Notwendigkeit in der Entwicklung dar, auf die man auch in China bei der Herausbildung eines modernen Staats- und Gesellschaftswesens nicht verzichten können.

Wirtschaftlich gesehen hat sich China bereits wenige Jahre, nachdem es in der Folge des Massakers vom 4. Juni 1989 vorübergehend in einen komatösen Zustand geraten war, fraglos „erholt“. Kulturell und literarisch gesehen allerdings steht ein endgültiges „Erwachen“ nach wie vor aus. Der komatöse Riese hat sich bewegt, das Laufen schnell wieder erlernt, doch sein Bewusstsein nach wie vor nicht ganz zurückerlangt – die aktuelle Propaganda-Metapher vom „Chinesischen Traum“ ließe sich hier herrlich persiflieren. Dies liegt zum Teil fraglos auch am Umgang mit der Vergangenheit. Die KPCh hat ihr Erbe, die Politik nach 1949, nicht vollständig aufgearbeitet, um die Legitimität der eigenen Herrschaft in der Gegenwart weiter unangefochten beanspruchen zu können, die sich aktuell vor allem auf wirtschaftliche „Erfolge“ beruft. Zur Bewahrung seiner Stabilität kauft sich China Zeit, was vorübergehend angemessen sein mag, langfristig jedoch zu einem geistig-moralisch-kulturellen Vakuum führt.¹⁴⁸³ Kulturentwicklung, das wissen wir seit den Arbeiten Freuds, hängt stark von einem Schuldgefühl ab, auch wenn der Preis dafür die Glückseinbuße ist.¹⁴⁸⁴ Nur durch Schuldgefühle, bei

1483 Zur Frage des moralischen Vakuums siehe auch das Nachwort in: Lim 2014, S. 211.

1484 Vgl. Mitscherlich 1990, S. 377.

denen das andere (*der Mensch, die Geschichte* usw.) eine wirkliche Erfahrung darstellt, gezeigt und gelebt wird, kann sich „Kultur“ entwickeln. Chinas Literatur der vergangenen knapp drei Jahrzehnte hat – zum Glück, muss man sagen – zum Teil Räume gefunden, doch den *einen*, schützenden Raum, in dem sich kreative Energie unbehindert entfalten kann, gibt es weiterhin nicht.

16 Originalwerke, Essays und Übersetzungen

- Aimi (2007): Aimi 艾米: *Liebe unter dem Weißdornbaum* 山楂树之, Nanjing: Jiangsu wenyi 2007.
- Amann (2011): Jürg Amann: *Der Kommandant*. Monolog, Zürich: Arche 2011.
- Amis (2014): Martin Amis: *The Zone of Interest*, New York/Toronto: Alfred A. Knopf 2014.
- Bai Zucheng (2008): Bai Zucheng 白祖诚: *Langer Weg* 路漫漫, (o. O.) Tianma-Verlag 2008.
- Bei Ling (2012): Bei Ling: *Ausgewiesen: Über China*, aus dem Chinesischen von Karin Betz, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Bell (1990): William E. Bell: *Forbidden City*, Toronto: Seal Books 1990.
- Cai Jun (2010): Cai Jun 蔡骏: *Die 19. Ebene der Hölle* 地狱的第19层, Peking: Xin shijie/New World Press 2010.
- Ders. (2011): *Mord in der Vergangenheit* 谋杀似水年华, Haikou: Nanhai chuban gongsi 2011.
- Ders. (2012): *Wandlungen der Hölle* 地狱变, Haikou: Nanhai chuban gongsi 2012.
- Ders. (2013): *Fluss zwischen Leben und Tod* 生死河, Peking: Beijing lianhe 2013; in englischer Übersetzung erschienen als *The Child's Past Life*, übersetzt von Yuzhi Zhang, Seattle: AmazonCrossing 2014.
- Ders. (2014a): *Voyeur* 偷窥一百二十天, Peking: Zuojia chubanshe 2014.
- Ders. (2014b): *Virus* 病毒, Haikou: Nanhai chubanshe 2014.
- Ders. (2015): *Essaysammlung* 随笔集 (engl. Buchtitel *The Mystery of my Life*), Wuhan: Changjiang chubanshe 2015.
- Can Xue (1989): Can Xue 残雪: *Dialogues in Paradise*, translated by Ronald R. Janssen and Jian Zhang, Evanston, Illinois: Northwestern UP 1989.
- Dies. (1996): *Dialoge im Paradies*. Erzählungen aus der Volksrepublik China. Aus dem Chinesischen und mit einem Vorwort von Wolf Baus, Dortmund: Projekt-Verlag 1996.
- Dies. (1999): *Das Seelenschloss – zum Verständnis von Kafka* 灵魂的城堡 – 理解卡夫卡, Shanghai: Shanhai wenyi 1999.

- Dies. (2002): *Straße der fünf Gewürze* 五香街, Ausgabe Fuzhou: Haixia wenyi 2002, als Übersetzung *Five Spice Street*, New Haven: Yale University Press 2009.
- Dies. (2007a): *Einsamer Wanderer in der Hölle* 地狱中的独行者, Shanghai: Huadong shifan daxue 2007.
- Dies. (2007b): *Can Xues literarische Betrachtungen* 残雪文学观, Guilin: Guangxi Shifan daxue chubanshe 2007.
- Dies. (2008): *Grenze* 边疆, Shanghai: Shanghai wenyi 2008.
- Dies. (2009): *Tanz der dunklen Seelen* 黑暗灵魂的舞蹈, Shanghai: Wenhui 2009.
- Dies. (2013): *Liebesgeschichten im neuen Jahrhundert* 新世纪爱情故事, Peking: Zuoja chubanshe 2013.
- Dies. (2014): *Handschriftliche Aufzeichnungen des Geliebten* 情侣手记, Changsha: Hunan wenyi 2014.
- Cao Guanlong (2009): Cao Guanlong 曹冠龙: *Versinken* 沉, Taipeh: Tianxia yuanjian 2009.
- Chun Shu (2006): Chun Shu 春树 *Puppe aus Peking* 北京娃娃, auf Deutsch Chun Sue: *China Girl*, aus dem Chinesischen von Karin Hasselblatt, München: Goldmann 2006.
- Diefenbach (2005): Thilo Diefenbach: *China abseits der Großstädte*. Kurzgeschichten und Essays von Liu Jiming, Zhang Wei und Liu Qingbang, Bochum: Europäischer Universitätsverlag 2005.
- Dong Xi (2005): Dong Xi 东西: *Aufzeichnungen des Bedauerns* 后悔录, Peking: Renmin wenxue 2005.
- Flaubert (1998): Gustave Flaubert: *Das Wörterbuch der Gemeinplätze*, aus dem Französischen von Gisbert Haefs etc., mit einem Nachwort von Julian Barnes, Zürich: Haffmans Verlag 1998.
- Gao Xingjian (2000a): Gao Xingjian 高行健: *Die Bibel eines Einzelnen* 一个人的圣经, Ausgabe Hongkong: Tiandi tushu/Cosmos Books 2000 (Kurzzeichen-Ausgabe); zur deutschen Ausgabe vgl. *Das Buch eines einsamen Menschen*, aus dem Chinesischen von Natascha Vittinghoff, Frankfurt/M.: Fischer 2006
- Ders. (2000b): *Nächtliche Wanderung*. Reflektionen über das Theater, übersetzt von Martin Gieselmann, Andrea Janku, Andrea Riemenschnitter, Irmay Schweiger und Susanne Weigelin-Schwiedrzik. Mit einem Nachwort von Natascha Vittinghoff, Neckargemünd: Edition Mnemosyne 2000.
- Ders. (2003): *Der Berg der Seele*, aus dem Chinesischen von Helmut Forster-Latsch, Marie-Luise Latsch und Gisela Schneckmann, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 2003.

- Ders. (2007): *The Case For Literature*, translated by Mabel Lee, New Haven and London: Yale UP 2007.
- Ders. (2008): *Über das Schaffen* 论创作, Hongkong: Mingbao Yuekan / Singapur: Xinjiapo qingnian shuju 2008.
- Ders./Fang (2010): Gao Xingjian 高行健/Fang Zixun 方梓勳: *Über das Schauspiel* 论戏剧, Taipeh: Lianjing 2010.
- Ge Liang (2010): Ge Liang 葛亮: *Dompfaff* 朱雀, Peking: Zuoqia 2010.
- Gong/Xing (2008): Gong Xiaobing 恭小兵/Xing Rongqin 邢荣勤 (Hrsg.): *Der neue Einfluss der Erzählkunst – Zeiten* 小说新势力 – 光阴, Hefei: Anhui Shaonian Ertong 2008.
- Guo/Si (2003): Guo Jingming 郭敬明, Si Xi 四喜 etc.: *Der Äquator zerschrammt das Antlitz der Stadt* 赤道划破城市的脸, Haikou: Nanhai 2003.
- Guo Jingming (2007): Guo Jingming 郭敬明: *Die kummervolle Gegenströmung schwillt zum Fluss an* 悲伤逆流成河. *Cry me a sad river*, Wuhan: Changjiang Wenyi 2007.
- Ders. (2008): *Phantasiestadt* 幻城. *Ice Fantasy*, Wuhan: Changjiang Wenyi 2008.
- Ders. (2013): *Hoffentlich vertreibt der Wind den Staub* 愿风裁尘, Wuhan: Changjiang wenyi 2013.
- Ha Jin (2014): Ha Jin: *Der ausgewanderte Autor. Über die Suche nach der eigenen Sprache*, aus dem Englischen von Susanne Hornfeck, Hamburg/Zürich: Arche Verlag 2014.
- Han Han (2007): Han Han 韩寒: *Gloria* 光荣记, Nanchang: Ershiyi Shiji 2007.
- Ders. (2009): *Sein Land* 他的国, Shenyang: Wanjuan chuban gongsi 2009.
- Ders. (2010a): 1988: *Ich möchte mit dieser Welt reden* 1988: 我想和这个世界谈谈, Peking: Guoji wenhua 2010; die taiwanesishe Ausgabe erschien in Taipeh: Dakuai 2010.
- Ders. (2010b): *Strom durch China* 漂移中国, Hongkong: Oxford UP 2010.
- Ders. (2011a): *Hastig wie die Jugend* 像少年啦飞驰, Hongkong: Mingbao 2011.
- Ders. (2011b): *Jugend* 青春, Changsha: Hu'nan renmin 2011.
- Ders. (2012): *Ein Land in Disharmonie* 脱节的国度, Hongkong: Oxford UP 2012.
- Ders. (2013): *Jeder fragt jeden* 所有人问所有人, Changsha: Hu'nan renmin 2013.
- Ders. (2014): *Ankündigung und Abschied* 告白与告别, Peking: Beijing lianhe 2014.

- Han Shaogong (2004): Han Shaogong: *The Divagations of Metaphyse*, transl. by Simon Patton, in: *Renditions*, No. 62-Autumn 2004, S. 70–85.
- Ders. (2010): *The Roots of Literature*, translated by Altantuya Bat-Ochir and Christian Leitner, in: *Orientierungen* 2/2010, S. 21–29.
- Ders. (2011): Han Shaogong 韩少功: *Das Wörterbuch von Maqiao* 马桥词典, Taipeh: Lianjing (Linking Books) 2011; vgl. auch die Übersetzung *A Dictionary of Maqiao*, translated by Julia Lovell, New York: The Dial Press 2005.
- Ders. (2012): *Verstanden* 想明白, Chengdu: Sichuan wenyi 2012.
- Ders. (2013): *Buch von Tag und Nacht* 日夜书, Shanghai: Shanghai wenyi 2013.
- Ders. (2014): *Aufzeichnungen nach der Revolution* 革命后记, Hongkong: Oxford UP 2014.
- Hasselblatt/Buchta (2009): *Gela wird erwachsen und andere Erzählungen aus China*, übersetzt von Karin Hasselblatt und Katrin Buchta, Zürich: Chinabooks 2009.
- He Liwei (2006): He Liwei 何立伟: *Wie die Sonne um 8, 9 Uhr morgens* 像那八九点钟的太阳, Peking: Beijing shiyue wenyi 2006.
- Henningsen (2009): Lena Henningsen (Hrsg.): *Leben andernorts. Geschichten aus dem chinesischen Alltag*, Bochum/Freiburg: projektverlag 2009.
- Hong (2005): Hong Ying: *Der chinesische Sommer*, übersetzt ins Deutsche von Karin Hasselblatt, Berlin: Aufbau TB 2005.
- Hu Fayun (2006): Hu Fayun 胡发云: *So ist es@sars.come* 如焉@sars.come, Peking: Zhongguo guoji guangbo chubanshe 2006.
- Ders. (2007): *So ist es@sars.come* 如焉@sars.come, Hongkong: Xianggang wenhua yishu 2007.
- Ders. (2012): *Winterwirrnis. Fröhlichkeit und Fegfeuer der Jugend* 迷冬. 青春的狂欢与炼狱, Peking: Renmin wenxue 2012.
- Hu Feng (2003): Hu Feng 胡风: *Abhandlung in dreihunderttausend Worten* 三十万言书, Wuhan: Hubei renmin 2003.
- Hu Yinqiang (2009): Hu Yinqiang 胡尹强: *Unerhört!* 不成样子, Peking: Xinxing New Star Press 2009.
- Huang Renke (2014): Huang Renke 黄仁柯: *Zeugnisse von Augenzeugenberichten. Zum Vorfall einer „gegen die Partei gerichteten Gruppe“ in der Literatur Chinas* 亲历者见证真相 – 中国文墙„反党集团“案纪实, Hongkong: Dashan wenhua 2014.

- Jia Pingwa (2000): Jia Pingwa 贾平凹: *Ich bin ein Bauer* 我是农民, Xi'an: Shaanxi lüyou chubanshe 2000.
- Ders. (2003): *Verrottete Hauptstadt* 废都, Peking: Beijing chubanshe 2003; auf Französisch unter dem Titel *La Capitale déchuée*, Roman traduit du Chinois par Geneviève Imbot-Bichet, Paris: éditions Stock 1997.
- Ders. (2010): *Gulu* 古炉, Peking: Renmin wenxue 2010.
- Ders. (2012a): *Hässlicher Stein* 丑石, Nanjing: Yilin 2012.
- Ders. (2012b): *Bringe ein Licht* 带灯, Peking: Renmin wenxue 2012.
- Ders. (2013): *Vorworte und Nachbemerkingen* 前言与后记, Peking: Haitun 2013.
- Ders. (2014): *Laosheng* 老生, Peking: Renmin wenxue 2014.
- Ders. (2016): *Winterblume* 极花, Peking: Renmin wenxue 2016.
- Li/Bartz (2009): Li Jingze/Jing Bartz (Hrsg.): *Unterwegs. Literatur-Gegenwart China*, Düren/Bonn: DIX Verlag 2009.
- Li Rui (2012): Li Rui 李锐: *Martin Zhangs achter Tag* 张马丁的第八天, Nanking: Jiangsu wenyi 2012.
- Liang Xiaosheng (2014): Liang Xiaosheng 梁晓声: *Baumringe* 年轮, Nanjing: Yilin 2014.
- Liao (2009): Liao Yiwu: *Nineteen Days*, transl. by Wen Huang, in: *The Paris Review*, Summer 2009 (no. 189), S. 136–143.
- Ders. (2011): *God is Red. The Secret of How Christianity Survived and Flourished in Communist China*, transl. by Wenguang Huang, New York: HarperOne 2011.
- Liu Qiang (2009): Liu Qiang 刘强 (Hrsg.): *Auswahl der besten prämierten Erzählungen des Neokonzeptionismus aus den letzten zehn Jahren* 新概念十年获奖者最佳小说精华, Beijing: Jiuzhou 2009.
- Liu (2011): Liu Xiaobo: *Ich habe keine Feinde, ich kenne keinen Hass*. Ausgewählte Schriften und Gedichte, herausgegeben von Tienchi Martin-Liao und Liu Xia. Aus dem Chinesischen von Karin Betz und Hans Peter Hoffmann. Mit einem Vorwort von Václav Havel, Frankfurt/M.: S. Fischer 2011.
- Liu Zhenyun (2003): Liu Zhenyun 刘震云: *Handy* 手机, Wuhan: Changjiang wenyi 2003; ins Englische übersetzt von Howard Goldblatt, erschienen unter dem Titel *Cell Phone*, Portland: MerwinAsia 2011.
- Ders. (2006): *Ausgewählte Werke von Liu Zhenyun* 刘震云精选集, Peking: Beijing Yanshan chubanshe 2006.

- Ders. (2009a): *Taschendiebe*, übersetzt von Marc Hermann, Düren/Bonn: DIX Verlag 2009.
- Ders. (2009b): *Ein Satz toppt mehr als zehntausend Sätze* 一句顶一万句, Wuhan: Changjiang wenyi 2009.
- Ders. (2012a): *Ich bin nicht Pan Jinlian* 我不是潘金莲, Wuhan: Changjiang wenyi 2012.
- Ders. (2012b): *Erinnerung an 1942* 温故一九四二, Wuhan: Changjiang wenyi 2012.
- Ma Jian (2002): Ma Jian 马建: *Red Dust. A Path Through China*, transl. from the Chinese by Flora Drew, London: Vintage 2002.
- Ders. (2004): *The Noodle Maker*, transl. from the Chinese by Flora Drew, London: Chatto and Windus 2004.
- Ders. (2006): *Stick out your tongue*, transl. from the Chinese by Flora Drew, London: Chatto & Windus 2006.
- Ders. (2009): *Beijing Coma* 北京植物人, Hongkong: Mingjing 2009; zur engl. Fassung siehe *Beijing Coma*, transl. from the Chinese by Flora Drew, London: Vintage Books 2009; Ma Jian: *Peking-Koma*, übersetzt von Susanne Höbel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.
- Ma Yuan (2012): Ma Yuan 马原: *Ochsenkopfdämonen und Schlangengeister* 牛鬼蛇神, Shanghai: Shanghai wenyi 2012.
- Magris (2011): Claudio Magris: *Das Alphabet der Welt*. Von Büchern und Menschen, München: Carl Hanser 2011.
- Meinshausen (2003): *Das Leben ist jetzt*. Neue Erzählungen aus China, hrsg., übersetzt aus dem Chinesischen und mit einem Vorwort versehen von Frank Meinshausen, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Ders. /Rademacher (2009): *Neue Träume aus der Roten Kammer. Moderne chinesische Erzählungen*, hrsg v. Frank Meinshausen und Anne Rademacher, München: dtv 2009.
- Mo Yan (2008): Mo Yan 莫言: *Die Sandelholzstrafe* 檀香刑, Shanghai: Shanghai wenyi 2008; zur deutschen Übersetzung vgl. *Die Sandelholzstrafe*, aus dem Chinesischen von Karin Betz, Frankfurt/M. und Leipzig: Insel Verlag 2012.
- Ders. (2012a): Langes Gespräch mit Wang Yao 与王尧长谈, in: ders.: *Fragmente der Literatur* 碎语文学, Peking: Zuoja chubanshe 2012, S. 54–228.
- Ders. (2012b): *Die singende Mauer* 会唱歌的墙, Peking: Zuoja chubanshe 2012.
- Ders. (2012c): *Prosatexte von Mo Yan* 莫言散文, Hangzhou: Zhejiang wenyi 2012 (Neudruck d. Ausgabe von 2000).

- Ders. (2012d): Kenzaburō Ōe und Mo Yan in China 大江健三郎与莫言在中国 (datiert auf die Zeit vom 9.-13. Februar 2002, Abdruck in der Form eines Gesprächs), in: ders.: *Fragmente der Literatur*, S. 24–53.
- Ders. (2012e): *Republic of Wine*, translated from the Chinese by Howard Goldblatt, New York: Arcade Publishing 2012.
- Ders. (2012f): *Der Meister wird immer humorvoller* 师傅越来越幽默, Peking: Zuojia chubanshe 2012.
- Ders. (2012g): Äußerungen mittels meines eigenen Akzents – Interviewaufnahme eines Gesprächs mit einem Journalisten von The Beijing News 用自己的腔调说话 – 《新京报》记者采访录 (April 2004), in: ders.: *Fragmente der Literatur*, S. 250–255.
- Ders. (2014): *Wie das Blatt sich wendet*, München: Carl Hanser 2014.
- Müller (2014): Herta Müller: *Mein Vaterland war ein Apfelkern*. Ein Gespräch mit Angelika Klammer, München: Hanser 2014.
- Murong Xuexun (2008): Murong Xuexun 慕容雪村: *Chengdu* 成都,今夜请将我遗忘; auf Deutsch *Chengdu, vergiss mich heut Nacht*, aus dem Chinesischen von Hans Peter Hoffmann und Brigitte Höhenrieder, Frankfurt/M.: Zweitausendundeins 2008.
- Nan Tai (2009): Nan Tai 南台: *Die Macht in den Händen* 一朝权在手, Peking: Zuojia chubanshe 2009.
- Pavić (1991): Milorad Pavić: *Das Chasarische Wörterbuch*. Lexikonroman in 100.000 Stichworten. Weibliches und männliches Exemplar, deutsch von Bärbel Schulte, München: dtv 1991.
- Pehnt (2013): Annette Pehnt: *Lexikon der Angst*, München: Piper 2013.
- Rivera/Lawson (2013): *Splatterlands*, hrsg. v. Anthony Rivera und Sharon Lawson, Evanston/Illinois: Grey Matter Press 2013.
- Shen Zui (1983): Shen Zui 沈醉: *Diese meine dreißig Jahre* 我这三十年, Changsha: Hu'nan renmin 1983.
- Silone (1965): Ignazio Silone: *Die Kunst der Diktatur*, aus dem Italienischen von Lisa Rüdiger, Köln etc.: Kiepenheuer & Witsch 1965.
- Sternberger (1962): Dolf Sternberger, Gerhard Storz, W.E. Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, München: dtv 1962.
- Su Tong (2009): Su Tong 苏童: *Flussufer* 河岸, Peking: Renmin wenxue 2009.
- Wang Anyi (2007): Wang Anyi 王安忆: *Zeit der Aufklärung* 启蒙时代, Peking: Renmin wenxue 2007.

- Wang Gang (2004): Wang Gang 王刚: *English* 英格力士, Peking: Reminwenxue 2004; auf Englisch *English*, aus dem Chinesischen von Martin Merz und Jane Weizhen Pan, New York: Penguin Group 2009.
- Wang Jinkang (2007): Wang Jinkang 王晋康: *Formicibrosia* 蚁生, Fuzhou: Fujian renmin 2007.
- Woesler (2010): *Chinesische Literatur in deutscher Übersetzung*, hrsg. v. Martin Woesler, Bochum: Europäischer Universitätsverlag 2010.
- Yan Lianke (2004): Yan Lianke 阎连科: *Shouhuo*, Shenyang: Chunfeng wenyi 2004.
- Ders. (2005): *Dem Volke dienen* 为人民服务 2005; auf Deutsch *Dem Volke dienen*, aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz, Berlin: Ullstein 2007.
- Ders (2006): *Der Traum von Ding-Weiler* 丁庄梦, Shanghai: Shanghai wenyi 2006.
- Ders. (2008): *Ode an die Liebe und Gelehrsamkeit* 风雅颂, Nanjing: Jiangsu renmin 2008.
- Ders. (2009): *Ich und die Elterngeneration* 我与父辈, Kunming: Yunnan renmin 2009.
- Ders. (2010a): *Vier Bücher* 四书, Hongkong: Mingbao 2010; Übersetzung ins Amerikanische von Carlos Rojas unter dem Titel *The Four Books*, New York: Grove Press 2015; eine deutsche Übersetzung von Marc Hermann soll im Frühjahr 2017 erscheinen (Köln: Eichborn).
- Ders. (2010b): Yan Lianke 阎连科/Zhang Xuexin 张学昕: *Meine Realität, mein Anliegen*. Literarischer Dialog mit Yan Lianke 我的现实 我的主义。阎连科文学对话录, Peking: Zhongguo Renmin daxue 2010.
- Ders. (2011): *Romane entdecken* 发现小说, Neu-Taipeh: INK Literary Monthly Publishing 2011.
- Ders. (2012a): *Messung des Abstands zwischen Buch und Stift* 丈量书与笔的距离, Peking: Zhongguo renmin daxue 2012.
- Ders. (2012b): *Drei Flüsse eines Menschen* 一个人的三条河, Peking: Zhongguo renmin daxue 2012.
- Ders. (2012c): *Park Nummer 711. Allerletzte Andenken an Peking 711* 号园。北京最后的最后纪念, Taipeh: Lianjing 2012.
- Ders. (2012d): *Lauter Unsinn*. Sammlung mit Reden von Yan Lianke im Ausland 一派胡言。阎连科海外演讲集, Peking: Zhongxin/China CITIC Press 2012.
- Ders. (2013a): *Aufzeichnung einer Explosion* 炸裂志, Shanghai: Shanghai wenyi 2013.
- Ders. (2013b): On China's State-Sponsored Amnesia, online unter: http://www.nytimes.com/2013/04/02/opinion/on-chinas-state-sponsored-amnesia.html?_r=0,

- eingesehen am 2.4.2015; auf Deutsch als: *Gedächtnisschwund. Die Kultur des kollektiven Vergessens als chinesische Führungsstrategie*, in: Lettre International, LI 100, Frühjahr 2013.
- Ders. (2014a): *Auf ausgetretenen Pfaden* 走在别人的路上, Shanghai: Shiji chubanshitan 2014.
- Ders. (2014b): Yan Lianke 阎连科/Liang Hong 梁鸿: *Die roten Essstäbchen der Hexe. Dialoge* 巫婆的红筷子.对谈录, Guilin: Lijiang Verlag 2014.
- Yang Jisheng (2008): Yang Jisheng 杨继绳: *Grabstein*. Tatsachenbericht über die Hungerkatastrophe in China in den 60er Jahren 墓碑。中国六十年代饥荒纪实, Hongkong: Tiandi tushu (Cosmos Books) 2008; auf Deutsch *Grabstein – Mubei*. Die große chinesische Hungerkatastrophe 1958–1962, aus dem Chinesischen von Hans Peter Hoffmann, Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Yang Xianhui (2007): Yang Xianhui 杨贤惠: *Aufzeichnungen über das Waisenhaus in Dingxi* 定西孤儿院纪事, Guangzhou: Huacheng 2007.
- Ders. (2008): *Aufzeichnungen aus Jiabiangou* 夹边沟记事, Guangzhou: Huacheng 2008; als ausgewählte Übersetzung auf Deutsch *Die Rechtsabweichler von Jiabiangou*, Berichte aus dem Umerziehungslager, aus dem Chinesischen von Katrin Buchta, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Ders. (2011): *Aufzeichnungen aus Gannan* 甘南纪事, Guangzhou: Huacheng 2011.
- Yu Hua (2012): Yu Hua: *China in zehn Wörtern*. Eine Einführung, aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz, Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Zeng Yanxiu (2014): Zeng Yanxiu 曾彦修: *Sechs Aufzeichnungen über mein Leben* 平生六记, Peking: Shenghuo shudian 2014.
- Zhang (1992): Zhang Chengzhi 张承志 *Kōehei no jidai*, übers. v. Kojima Shinji u. Tadokoro Takehiko, Tōkyō: Iwanami Shoten 1992.
- Zhang Yihe (2004): Zhang Yihe 章诒和: *Vergangenheit geht nicht dahin* 往事并不如烟, Peking: Renmin wenxue 2004; auf Deutsch *Vergangenes vergeht nicht wie Rauch*. Autobiographische Berichte über das Leben der Künstler und Intellektuellen in China unter Mao Zedong, aus dem Chinesischen von Hans Peter Hoffmann und Brigitte Höhenrieder, Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2008.
- Dies. (2011): *Frau Liu* 刘女士, Guilin: Guangxi shifan daxue 2011.
- Dies. (2012): *Frau Yang* 杨女士, Guilin: Guangxi shifan daxue 2012.
- Dies. (2013): *Frau Zou* 邹女士, Hongkong: Oxford UP 2013.
- Zhang Yueran (2007): Zhang Yueran 张悦然: *Kirschen* 樱桃之远, Ji'nan: Mingtian Chubanshe 2007.

Zhao Chaogou (1992): Zhao Chaogou 赵超构: *Januar in Yan'an* 延安一月, hier die Ausgabe Shanghai: Shanghai shudian 1992.

Zhu Dake (2008): Zhu Dake 朱大可: *Erinnerungen an das Buch mit dem roten Einband* 记忆的红皮书, Guangzhou: Huacheng 2008.

Zhu Weibo (2013): Zhu Weibo 祝伟坡: *Mikrogeschichte 1957–1965* 微观历史 1957–1965, Peking: Shangwu yinshuguan 2013.

Zimmer (1998): Thomas Zimmer: *Der Sklave und sein Kaiser*, Dortmund: Projekt-Verlag 1998 (mit einem Vorwort von Helmut Martin).

17 Sachbücher und Aufsätze

- Adorno (1969): Theodor W. Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit*. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969.
- Ai Weiwei (2011): Ai Weiwei: *Macht euch keine Illusionen über mich*. Der verbotene Blog, hrsg. v. Lee Ambrozy, Berlin: Galiani 2011.
- Alpers (1999): Hans J. Alpers etc.: *Lexikon der Horrorliteratur*, Erkrath: Fantasy Productions 1999.
- Anderson (2015): Nial Anderson: A Study into Hobo Literature, online <http://northbankfred.com/anderson.html>, eingesehen am 18.3.2015.
- Assmann/Frevert (1999): Aleida Assmann und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit*. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.
- Assmann (2006): Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit*. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck Verlag 2006.
- Assmann (2005): Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 2005.
- Badley (1996): Linda Badley: *Writing Horror and the Body. The Fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*, Westport/Connecticut etc.: Greenwood Press 1996.
- Bai Ye (1999): Bai Ye 白烨, Wang Meng 王蒙 etc.: Ein außerordentliches und starkes Buch am Ende des Jahrhunderts 一部世纪末的奇书力作 Protokoll zu einer Tagung über Yan Liankes neuen Roman *Sonnenlicht und Fluss der Zeit* 日光流年, in: Dongfang yishu zazhi she 东方艺术杂志社/Oriental Art 1999 (2), 33, S. 18–20.
- Ders. (2011): *Jahrbuch der chinesischen Literatur (2010–2011)* 中国文情报告 (2010–2011), Peking: Shehui kexue wenxian/Social Sciences Academic Press 2011.
- Ders. (2013): *Eine Chronik über die literarischen Ereignisse aus dem Jahre 2012* 2012 中国文坛纪事, Peking: Renmin wenxue 2013.
- Barthes (1986): Roland Barthes: *Die Lust am Text*, aus dem Französischen von Traugott Koenig, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- Ders. (2010): *Mythen des Alltags*, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Berlin: Suhrkamp 2010.

- Baudrillard (2013): Jean Baudrillard: *Das radikale Denken*, aus dem Französischen von Rieck Walther, Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Bauer (1974): Wolfgang Bauer: *China und die Hoffnung auf Glück*. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen in der Geistesgeschichte Chinas, München: dtv 1974.
- Bei Ling (2009): Bei Ling 贝岭 (Hrsg.): *Literatur legt Zeugnis ab*. Untergrund-, Exilliteratur und Literatur des Leides 作为见证的文学. 苦难文学, 地下文学, 流亡文学, Taipeh: Ziyu wenhua 2009.
- Benjamin (1965): Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965.
- Berry (2008): Michael Berry: *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*, New York: Columbia UP 2008.
- Bloom (2007): Harold Bloom (ed.): *Stephen King*, New York: Infobase Publishing 2007 (= Bloom's Modern Critical Views).
- Bögeholz (1989): Hartwig Bögeholz: „*Gebt uns Demokratie oder gebt uns den Tod*“. China. Das Massaker und die Folgen, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- Braester (2003): Yomi Braester: *Witness Against History*. Literature, Film, And Public Discourse in Twentieth-Century China, Stanford, Cal.: Stanford UP 2003.
- Braun (2013): Michael Braun: *Wem gehört die Geschichte?* Erinnerungskultur in Literatur und Film, Münster: Aschendorff 2013.
- Breetzke (2010): Thomas Breetzke: *Perspektiven der Gesellschaftskritik in der modernen chinesischen Literatur am Beispiel des Exilschriftstellers Ma Jian und des Lu Xun*, Diplomarbeit am Ostasiatischen Seminars der Universität zu Köln 2010.
- Brook/Bourgon/Blue (2008): Timothy Brook, Jérôme Bourgon, Gregory Blue: *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 2008.
- Burke (2014): Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, online <http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>, eingesehen am 31.8.2014.
- Cai (1997): Rong Cai: In the Madding Crowd: Self and Other in Can Xue's Fiction, in: China Information, vol. XI, no. 4 (Spring 1997), S. 41–57.
- Cao Wansheng (2010): Cao Wansheng 曹万生 (Hrsg.): *Geschichte der Literatur im modernen Chinesisch* 中国现代汉语文学史, Peking: Zhongguo Renmin daxue 2010.
- Chan (2000) Shelley W. Chan: From Fatherland to Motherland: On Mo Yan's Red Sorghum & Big Breasts and Full Hips, in: World Literature Today, vol. 74, no. 3 (Summer, 2000), S. 495–500.

- Chargaff (2000): Erwin Chargaff: *Ernste Fragen*. Essays, aus dem Englischen von Joachim Kalka, Stuttgart: Klett-Cotta 2000.
- Chen Guohe (2014): Chen Guohe 陈国和: Yan Liankes Wundenschreibe auf der Grundlage von *Vier Bücher* 从《四书》看阎连科的创伤书写, in: Mingzuo xinshang 名作欣赏/Masterpieces Review 33/2014, S. 4–7.
- Chen (2002): Jianguo Chen: The Logic of Phantasm: Haunting and Spectrality in Contemporary Chinese Literary Imagination, in: Modern Chinese Literature and Culture, vol. 14, no. 1 (Spring 2002), S. 231–265.
- Chen Jianhui (1994): Chen Jianhui 陈剑晖: Sologang in Sachen Weisheit 智慧的独语, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 6/1994, S. 19–26.
- Chen Jingmei (2013): Chen Jingmei 陈静梅: Körperpolitik in Mo Yans *Sandelholzstrafe* 莫言《檀香刑》中的身体政治, in: Guizhou shehui kexue 贵州社会科学/ Guizhou Social Sciences, vol. 285, no. 9 (September 2013), S. 88–91.
- Chen Sihe (1999): Chen Sihe 陈思和 (Hrsg.): *Lehrbuch zur chinesischen Gegenwartsliteratur* 中国当代文学史教程, Shanghai: Fudan daxue 1999.
- Ders. (2000): On „Invisible Writing“ in the History of Contemporary Chinese Literature, 1949–1976, veröffentlicht vom MCLC Resource Center im Jahr 2000, online <http://u.osu.edu/mclc/online-series/chen/>, eingesehen am 14.8.2015.
- Ders. (2008): Chinesische Gegenwartsliteratur und die Erinnerung an die Kulturrevolution 中国当代文学与文革‘记忆’, in: *Zhongguo xiandai wenxue luncong* 中国现代文学论丛, Bd. 3, 1/2008, S. 79–85 (s. dazu auch d. Textübersicht/Übersetzung in: minima sinica 1/2009, S. 149–157).
- Ders. (2013): Rede zur Verleihung des zum siebten Mal vergebenen Huazong-Literaturpreises an Yan Lianke 第七届花踪文学奖得主阎连科的授奖词, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 5/2013, S. 11f.
- Chen Xiaoming (2010): Chen Xiaoming 陈晓明: Messer zücken: Zur Ästhetik der Gewalt in der zeitgenössischen Erzählkunst „动刀“: 当代小说叙事的暴力美学, in: Shanghai shehui kexue 上海社会科学, Nr. 5 (2010), S. 151–163.
- Ders. (2013): *Forschungen zu Mo Yan* 莫言研究 (2004–2012), Peking: Huaxia 2013.
- Chen Xingeng (2012): Chen Xingeng 陈歆耕: *Wer ist der Hauptschuldige beim Mord an der Literatur* 谁是“谋杀“文学的“元凶“, Shanghai: Fudan daxue 2012.
- Cheng Guangwei (1999): Cheng Guangwei 程光炜: Nach der Zerstörung des Märchens von der Heimat 在故乡的神化坍塌之后, in: Wenxue pinglun 文学评论 Nr. 5/1999, S. 62–72.

- Ders. (2011): Cheng Guangwei/Qiu Huadong 邱华栋 etc.: Erneute Überprüfung der Möglichkeit, Wundenliteratur historisch zu schildern 重审伤痕文学历史叙述的可能性, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 4/2011, S. 52–59.
- Ders. (2012): Nach dem Verbrennen der Bücher – Eine Lektüre von Yan Liankes *Vier Bücher* 焚书之后 — 读阎连科《四书》, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 5/2012, S. 89–96.
- Choy (2008): Howard Y.F. Choy: *Remapping the Past. Fictions of History in Deng's China, 1979–1997*, Leiden/Boston: Brill 2008.
- Chun Shihua (2014): Chun Shihua 淳世华: Berichte über außergewöhnliche Todesfälle in der Bevölkerung des Kreises Pengshui während der großen Hungerkatastrophe 彭水县大饥荒人口非正常死亡报告, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 9/2014, S. 30–37.
- Crevel (2007): Maghiel van Crevel: Unofficial Poetry Journals from the People's Republic of China: A Research Note and an Annotated Bibliography, als MCLC Resource Center Publication von 2007, online <http://u.osu.edu/mclc/online-series/vancrevel2/>, eingesehen am 14.8.2015.
- Denton (1998): Kirk A. Denton: *The Problematic self in Modern Chinese Literature. Hu Feng and Lu Ling*, Stanford, Cal.: Stanford UP 1998.
- Deutscher (2010): Guy Deutscher: *Im Spiegel der Sprache*. Warum die Welt in anderen Sprachen anders aussieht, aus dem Englischen von Martin Pfeiffer, München: C. H. Beck 2010.
- Dikötter (2014): Frank Dikötter: *Maos Großer Hunger: Massenmord und Menschenexperiment in China*, aus dem Englischen von Stephan Gebauer, Stuttgart: Klett-Cotta 2014.
- Dittmer (1991): Lowell Dittmer: Learning from Trauma: The Cultural Revolution in Post-Mao Politics, in: *New Perspectives on the Cultural Revolution*, ed. by William A. Joseph, Christine P. W. Wong and David Zweig, Cambridge (Mass.) etc.: Harvard UP 1991, S. 19–40.
- Ders. (2002): Rethinking China's Cultural Revolution amid Reform, in: *China's Grest Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, ed. by Woei Lien Chong, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2002, S. 3–26.
- Dong Zhilin (1995): Dong Zhilin 董之林: Die zur Erzählung hin umgewandelte „Geschichte“ 向故事蜕变的历史, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 1/1995, S. 86–90.

- Duan Chongxuan (2010): Duan Chongxuan 段崇轩: *Forschungen im Grenzbereich. Lage und Tendenzen im Literaturbetrieb 边缘的求索 – 文坛的态势及走向*, Taiyuan: Shanxi renmin 2010.
- Duke (1991): Michael S. Duke (ed.): *Worlds of Modern Chinese Fiction: Short Stories and Novellas from the People's Republic, Taiwan, and Hong Kong*, Armonk, N. Y. etc.: M. E. Sharpe 1991.
- Dutrait (1998): Noël Dutrait: A Writer in Exile: A voice to Be Heard. An interview with Writer Gao Xingjian, in: *Perspectives chinoises* 20, November-December 1998, online <http://www.cefc.com.hk/pccpa.php?lg=en&aid=1517>, eingesehen am 20.8.2013.
- Ders. (2001): Gao Xingjian: une œuvre riche et foisonnante. Bibliographie d'un Nobel, in: *Perspectives chinoises* 63 (Janvier-Février 2001), online <http://www.cefc.com.hk/pccpa.php?lg=fr&aid=788>, eingesehen am 20.8.2013.
- Ders. (2010): „Without ism“. An Ism for One Man, in: *china perspectives*, no. 2010/2, S. 6–11.
- Dvorak (1991): Josef Dvorak: *Satanismus. Schwarze Rituale, Teufelswahn und Exorzismus. Geschichte und Gegenwart*, München: Heyne 1991.
- Eagleton (2012): Terry Eagleton: *The Event of Literature*, New Haven and London: Yale UP 2012.
- Ders. (2013): *How to Read Literature*, New Haven and London: Yale UP 2013.
- Englis (2010): Englis: Cai Jun: Ich bin dem Horror vollkommen verfallen 蔡骏: 我对„悬疑“中毒太深, in: *Qingnian wenxuejia 青年文学家/The Youth Writers* 10/2010, S. 12 f.
- Esarey (2006): Eshley Esarey: *Caught between State and Society: The Commercial News Media in China* an der Columbia University 2006 (Dissertation).
- Esser (2010): Niklas Esser: *Politische Zensur und literarisches Schaffen in der VR China*, Magisterarbeit am Ostasiatischen Seminar der Universität zu Köln 2010.
- Evans (2014): Richard J. Evans: *Veränderte Vergangenheiten. Über kontrafaktisches Erzählen in der Geschichte*, aus dem Amerikanischen von Richard Barth, München: DVA 2014.
- Fan Jing (2008): Fan Jing 范劲: *Literarische Codes in der deutschen Sprache und die Problematik des Selbst bei modernen chinesischen Autoren* 德语文学符码和现代中国作家的自我问题, Shanghai: Huadong shifan daxue 2008.
- Ferraris (2014): Maurizio Ferraris: *Manifest des neuen Realismus*, aus dem Italienischen von Malte Osterloh, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 2014.

- Fokkema (1965): D. W. Fokkema: *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956–1960*, The Hague etc.: Mouton & Co. 1965.
- Foucault (2014): Michel Foucault: *Die große Fremde*. Zu Wahnsinn und Literatur, hrsg. v. Philippe Artières etc., aus dem Französischen von Arne Klawitter und Jonas Hock, Zürich / Berlin: diaphanes 2014.
- Frank/Ruhe/Schmitz (2010): Susi K. Frank, Cornelia Ruhe, Alexander Schmitz: Explosion und Ereignis. Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts, in: Lotman (2010), S. 227–259.
- Gänssbauer (2002): Monika Gänssbauer: The Cultural Revolution in Feng Jicai's Fiction, in: *China's Great Proletarian Cultural Revolution: Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*, ed. by Woei Lien Chong, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2002, S. 319–344.
- Gao Juanting (2012): Gao Juanting 高娟婷: „Kritik an dem ‚übersetzerischen Schreiben‘ in dem von Cai Jun übersetzten Werk *Saving Fish from Drowning*“ 简评蔡骏译作《沉没之鱼》, in: *Haiwai yingyu* 海外英语 / Overseas English 10/2012, S. 133–134 und S. 141.
- Gao Luyang (2015): Gao Luyang 高露洋: Die Beschreibung des „Hungers“ im Blickfeld der zeitgenössischen Literatur am Beispiel von Mo Yan und Yan Lianke 当代文学视野中的„饥饿“书写 — 以莫言、阎连科为例, in: *Jiangxi keji xueyuan xuebao*/Journal of Jiang Xi University of Technology, vol. 10, no. 1 (2015), S. 70–73.
- Gao (2008): Mobo Gao: *The Battle for China's Past*. Mao & The Cultural Revolution. London: Pluto Press 2008.
- Gebhardt (2012): Lisette Gebhardt (Hg.): *Yomitai!* Neue Literatur aus Japan, Berlin: EB-Verlag 2012.
- Geduhn (1985): Hans-Jörg Geduhn: *Sprachplanung in der Volksrepublik China 1976–1980*, Bochum: Studienverlag Brockmeyer 1985.
- Gold (1991): Thomas B. Gold: Youth and the State, in: *The China Quarterly*, H. 127 (1991), Special Issue: The Individual and the State in China, S. 594–612.
- Goldman (1977): Merle Goldman: *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1977.
- Dies. (1981): *Chinas Intellectuals: Advise and Dissent*, Cambridge: Harvard UP 1981.
- Dies. (2002): A New Relationship between the Intellectuals and the State in the Post-Mao Period, in: *An Intellectual History of Modern China*, ed. by Merle Goldman and Leo Ou-Fan Lee, Cambridge: Cambridge UP 2002, S. 499–538.

- Gumbrecht (2011): Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München: Carl Hanser 2011.
- Guo Xiaodong (2013): Guo Xiaodong 郭小东: *Warum Mo Yan? 为什么是莫言?*, Guangzhou: Huacheng chubanshe 2013.
- Guo Yuliang (2000): Guo Yuliang 郭玉亮: *Ausgehöhlt Menschenleben und Nebel der Geschichte – die Erzählwelt des Liu Zhenyun 洞透人生与历史的迷雾 – 刘震云的小说世界*, Peking: Huaxia-Verlag 2000.
- Hammer (2002): Christiane Hammer: Ein stiller Beobachter der Absurdität der Welt, in: *Das neue China*, Nr. 1 (März 2002), S. 18–22.
- Han Chen (2002): Han Chen 韩琛: Geschichtliche Elegie und Lobgesang auf das Leben – über Mo Yans neuen Roman *Sandelholzstrafe* 历史的挽歌与生命的绝唱 – 论莫言长篇新作《檀香刑》, in: Xiaoshuo pinglun 小说评论 2002 (1), S. 58–65.
- Han Han (2011): Han Han 韩晗: *Neues literarisches Archiv 1978–2008 新文学档案 1978–2008*, Peking: Dianzi gongye chubanshe/Publishing House of Electronics Industry 2011.
- Han Shaogong (2012): Han Shaogong 韩少功: Wiederbegegnung mit dem modernen Chinesisch 现代汉语再认识 in: ders.: *Verstanden*, S. 102–121.
- Händler (2014): Ernst-Wilhelm Händler: *Versuch über den Roman als Erkenntnisinstrument*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2014.
- Harrington (2014): Joel F. Harrington: *Die Ehre des Scharfrichters*. Meister Frantz oder ein Henkersleben im 16. Jahrhundert, aus dem Englischen von Norbert Juraschitz, München: Siedler 2014.
- He Tianjie (2002): He Tianjie 何天杰: Kritische Untersuchung oder Genuss der Hässlichkeit – eine Beurteilung von Mo Yans Roman *Sandelholzstrafe* 审丑, 还是嗜丑 – 平莫言的长篇小说《檀香刑》, in: Yuwen yuekan 语文月刊 2002/5, S. 2 f.
- Heidegger (1953): Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer 1953.
- Henningsen (2010): Lena Henningsen: *Copyright Matters*. Imitation, Creativity and Authenticity in Contemporary Chinese Literature, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2010.
- Hermann/Kubin (2009): Marc Hermann u. Wolfgang Kubin (Hrsg.): Orientierungen Themenheft 2009: *Chinesische Gegenwartsliteratur*. Zwischen Plagiat und Markt?.
- Hildesheimer (1984): Wolfgang Hildesheimer: *Das Ende der Fiktionen*. Reden aus fünfundzwanzig Jahren, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

- Hockx (2015): Michel Hockx: *Internet Literature in China*, New York: Columbia UP 2015.
- Hong Zhenkuai (2014a): Hong Zhenkuai 洪振快: Zahlen über die Hungertoten in den Lokalchroniken 地方志中的大饥荒死亡数字, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 5/2014, S. 12–22.
- Ders. (2014b): Reaktionen der Bauern auf die große Hungerkatastrophe 大饥荒中农民的反应, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 8/2014, S. 19–26.
- Ders. (2014c): Neue Absurditäten über die große Hungersnot 有关大饥荒的新谬说, in: Yanhuang 炎黄春秋 chunqiu 11/2014, S. 8–17.
- Horn (2014): Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2014.
- Hu Heqing (1994): Hu Heqing 胡河清: Wang Shuo und Liu Zhenyun – zwei scharfe Zungen aus Peking 王朔、刘震云: 京城两利嘴, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 Nr. 2/1994, S. 45–49.
- Hu (2007): Hu Jingbei: Die Kulturrevolution und die historischen Zyklen in China. Zum 40. Jahrestag der Kulturrevolution, aus dem Chinesischen von Thomas Zimmer, in: China-Report Nr. 45 vom 30. Januar 2007, S. 12–17.
- Hymes (1979): Dell Hymes: *Soziolinguistik. Zur Ethnographie der Kommunikation*, eingeleitet und herausgegeben von Florian Coulmas, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Jiang/Yang (2014): Jiang Xia 蒋霞/Yang Xiaohe 杨晓河: Eine Erzählung über die Gewalttätigkeit der Macht – nach der Lektüre von Mo Yans *Sandelholzstrafe* 关于权力之暴力的叙事 – 读莫言的《檀香刑》, in: Journal of Honghe University 红河学院学报, vol. 12, no. 1 (Februar 2014), S. 16–18.
- Jiang Zhiqin (2011): Jiang Zhiqin 姜智芹: *Verbreitung und Erforschung der chinesischen Literatur der neuen Ära im Ausland* 中国新时期文学在国外的传播与研究, Ji'nan: Qilu shushe 2011.
- Ji Dawei (2010): Ji Dawei 纪大伟: Global / National / Lokal – Han Han und 1988 – *Ich möchte mit dieser Welt reden* 全球/国家/在地—韩寒与《1988—我想和这个世界谈谈》, in: Vorwort der taiwanesischen Ausgabe von Han Han (2010a), S. 5–8.
- Jin (2012): Aloysius Jin: *Christus in China*. Der Bischof von Shanghai Aloysius Jin. Im Gespräch mit Dominik Wanner und Alexa von Künsberg. Mit Begleittexten von Thomas Zimmer, Freiburg i. B.: Herder 2012.
- Jin Li (2012): Jin Li 金理: Historische Vorstellung im neuen Jahrhundert und ihr literarischer Ausdruck 新世纪以来的历史想象和书写, in: Nanfang wentan 南方文坛 / Southern Cultural Forum 2/2012, S. 87–93.

- Ders. (2013): *Geboren in der Geschichte*. Zur Konstruktion des Jugendlichen in zeitgenössischen chinesischen Romanen seit den 1980ern 历史中诞生 – 1980年代以来中国当代小说中的青年构形, Shanghai: Fudan daxue 2013.
- Ders./Li (2014): Ders./Li Yi 李一: Die Adoleszenzliteratur im neuen Jahrhundert: In Erwartung der Wiedergeburt eines widerständigen Charakters 新世纪青春小说:期待,逆袭‘品格的重生, in: dies. (Hrsg.) *Adoleszenzliteratur* 青春, Bd. 9 in *Große Reihe Erzählliteratur des neuen Jahrtausends, 2001–2010* 新世纪小说大系2001–2010, Gesamtherausgeber Chen Sihe 陈思和, Shanghai: Shanghai wenyi/Shanghai Literature & Art Publishing House 2014, S. 1–11.
- Kämmerlings (2011): Richard Kämmerlings: *Das kurze Glück der Gegenwart*. Deutschsprachige Literatur seit ’89, Stuttgart: Klett-Cotta 2011.
- King (1981): Stephen King: *Danse Macabre*, London: Hodder o. J., Nachdruck der Ausgabe von 1981.
- Klemperer (1975): Victor Klemperer: *LTI*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1975.
- Kockum (1990): Keiko Kockum: *Japanese Achievement, Chinese Aspiration: A Study of the Japanese Influence on the Modernisation of the Late Qing Novel*, Stockholm: Plus Ultra 1990.
- Kojima (1994): Sabine Kojima: *Bilder und Zerrbilder des Fremden. Tibet in einer Erzählung Ma Jians*, Bochum: Brockmeyer 1994 (= Chinathemen Bd. 83).
- Kong (2005): Shuyu Kong: *Consuming Literature*. Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China, Stanford/Cal.: Stanford UP 2005.
- Koschorke (2012): Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung*. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Krusche (2012): Sabrina Kusche: *Der E-Mail-Roman*. Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen deutsch- und englischsprachigen Literatur (Doktorarbeit an der Stockholm University, Schweden, 2012; zugänglich über GEB – Gießener Elektronische Bibliothek).
- Kubin (2005): Wolfgang Kubin: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, München: K. G. Saur 2005 (= Geschichte der chinesischen Literatur, Band 7, hrsg. v. Wolfgang Kubin).
- Ders. (2010): Deutschland als neue Heimat chinesischer Gegenwartsdichter, in: *minima sinica* 1/2010, S. 113–116.
- Lackner/Chardonns (2014): Michael Lackner, Nikola Chardonns (Hrsg.): *Polyphony Embodied – Freedom and Fate in Gao Xingjian’s Writings*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014.

- Lai/Zimmer (1993): Lai/Zimmer (1993): Lai Zhijin / Thomas Zimmer: Das Lehnwort im Chinesischen, in: *Orientierungen* 2/93, S. 96–105.
- Lau (1993): Joseph S. M. Lau: Visitation of the Past in Han Shaogong's Post-1985 Fiction, in: *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-Century China*, ed. by Ellen Widmer, David Der-wei Wang, Cambridge, Mass./London: Harvard UP 1993, S. 19–42.
- Lee/Dutrait (2001): Gregory Lee and Noël Dutrait: Conversations with Gao Xingjian: The First „Chinese“ Winner of the Nobel Prize for Literature, in: *The China Quarterly* (2001), S. 738–748.
- Lee (1996): Mabel Lee: Walking out of Other People's Prisons: Liu Zaifu and Gao Xingjian on Chinese Literature in the 1990s, in: *Asian and African Studies*, 5, 1996 (1), S. 98–112.
- Dies.: (2003): Nobel in Literature 2000 Gao Xingjian's Aesthetics of Fleeing, in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 5.1 (2003), online <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol5/iss1/4/>, eingesehen am 9.11.2013.
- Lee (2002): Vivian Lee: Cultural Lexicology: *Maqiao Dictionary* by Han Shaogong, in: *Modern Chinese Literature and Culture*, ed. by Kirk A. Denton, vol. 14, no. 1 (Spring 2002), S. 145–177.
- Leenhouts (2003): Mark Leenhouts: Culture Against Politics: Roots-Seeking Literature, in: *Columbia Companion to Modern East Asian Literatures*, New York: Columbia UP 2003, S. 533–540.
- Lei Chengjia (2013): Lei Chengjia 雷成佳: Ruhe hinter der Abschottung vom Lärm 喧闹遮蔽下的清寂, in: *Liuzhou shizhuan xuebao 柳州师专学报/Journal of Liuzhou Teachers College*, vol. 28, no. 1 (Februar 2013), S. 13–16.
- Lei Da (2009): Lei Da 雷达: Mein Blick auf das geistige Streben der Generation der Post-80er“ 我看80后'的精神追求, in: ders.: *Untersuchung zur Krankheit der derzeitigen Literatur 当前文学症候分析*, Beijing: Zuojia chubanshe 2009, S. 279–282.
- Levine (1994): Michael G. Levine: *Writing Through Repression: Literature, Censorship, Psychoanalysis*, Baltimore, London: Johns Hopkins UP 1994.
- Lévy (2000): André Lévy: Gao Xingjian, The Book of a Man Alone, in: *Perspectives chinoises* 30, July-August 2000, online <http://www.cefc.com.hk/pccpa.php?aid=1653>, eingesehen am 20.8.2013.
- Li Jianjun (2004): Li Jianjun 李建军: Befremdendes Mitläufertum und das Ende des Romans 尴尬的跟班与小说的末路, in: *Xiaoshuo pinglun 小说评论* 2/2004, S. 15.

- Li Qing (2009): Li Qing 李青: Der Ablauf der Reformen im System der festgestellten Schriftsteller in Peking 北京专业作家体制的改革历程, Beitrag vom 3.2.2009 auf der offiziellen Webseite des Chinesischen Schriftstellerverbandes, online <http://www.chinawriter.com.cn/zw/2009/2009-02-03/8741.html>, eingesehen am 9.6.2015.
- Li/Wang (2014): Li Suli 李素立/Wang Xiaolin 王晓林: Hintergründe zu Gu Zhuns Tagebuch von Shangcheng 顾准《商城日记》的背后, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 5/2014, S. 54–58.
- Li Suli (2015): Li Suli 李素立: Auf der Suche nach den „ausgestorbenen Ortschaften“ von 1959 in Shangcheng von He'nan 寻找1959年河南商城“死绝村”, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 1/2015, S. 47–52.
- Li Tuo (1993): Li Tuo: The New Vitality of Modern Chinese, in: Wendy Larson / Anne Wedell-Wedellsborg (ed.): *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus: Aarhus UP 1993, S. 65–77.
- Li Xinming (2014): Li Xinming 李欣明: Über den Horrorroman im neuen Jahrtausend 新世纪恐怖小说论 (Masterarbeit an der Shandong Shifan daxue zum Thema., Abgabedatum 3. Juni 2014), eingesehen über crossasia: „China Academic Journal Electronic Publishing House“, <http://www.cnki.net> am 10.12.2014.
- Li Yingnan (2012): Li Yingnan 李英楠: Bescheidener Romantizismus im Rahmen einer Ästhetik der Gewalt. Eine Lektüre von Mo Yans *Sandelholzstrafe* 暴力美学下的朴质浪漫主义 – 读莫言的《檀香刑》, in: Xinfengfan 新风范 2012 (12), S. 90–91.
- Liang Zhiyuan (2014): Liang Zhiyuan 梁志远: Schilderungen von „Sonderfällen“ im Kreis Bo 亳县“特殊案件“的记述, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 7/2014, S. 39–43.
- Lim (2014): Louisa Lim: *The People's Republic of Amnesia. Tiananmen Revisited*, New York: Oxford UP 2014.
- Lin (2005): Lin Qingxin: *Brushing History Against the Grain. Reading the Chinese New Historical Fiction (1986–1999)*, Hongkong: Hong Kong UP 2005.
- Lin Xingjian (2009): Lin Xingjian 林幸谦: *Literarische Überzeugungen und Reflexionen* 文学的信念与反思, Hongkong: Cosmos Books 2009.
- Lindner (1983): Burkhardt Lindner: Halluzinatorischer Realismus. Die *Ästhetik des Widerstands*, die *Notizbücher* und die Todeszonen der Kunst, in: Alexander Stephan (Hrsg.), *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt /M.: Suhrkamp 1983, S. 164–204.

- Link (1984): Perry Link: *Roses and Thorns: The second blooming of the Hundred Flowers in Chinese Fiction*, 1979 – 80, Berkeley: University of California Press 1984.
- Ders. (2000): Perry Link: *The Uses of Literature. Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, N.J.: Princeton UP 2000.
- Ders. (2013): Perry Link: *An Anatomy of Chinese*. Rhythm, Metaphor, Politics, Cambridge, Mass.: Harvard UP 2013.
- Liu Didi (2014): Liu Didi 刘迪迪: Der Sprachstil in Yan Liankes späten Werken 阎连科后期作品的语言风格, in: Liuzhou Shizhuan xuebao 柳州师专学报/ Journal of Liuzhou Teachers College, vol. 29, no. 6 (2014), S. 20–23.
- Liu Fengjie (2013): Liu Fengjie 刘锋杰/Xue Wen 薛雯/Yin Chuanlan 尹传兰 etc. (Hrsg.): *Schaffung einer Wissenschaft der Literaturpolitik*. Kontroverse Forschungen über die Beziehungen zwischen Literatur und Politik in den vergangenen hundert Jahren 文学政治学的创构 – 百年来文学与政治关系论证研究, Shanghai: Fudan daxue 2013.
- Liu (2014): Ken Liu: China Dreams: Contemporary Chinese Science Fiction, in: Clarkesworld, issue 99, December 2014, online http://clarkesworldmagazine.com/liu_12_14/, eingesehen am 29.1.2015.
- Liu Xi (2012): Liu Xi 刘熹: Einklang von Realität und Fabel, Dialog von Wahrheit und Fiktion. Kommentar zu Yan Liankes *Vier Bücher* 现实与寓言的交汇, 真实与虚构的对话 — 关于阎连科《四书》的评论, in: Xiaoshuo pinglun 小说评论 3/2012, S. 125–128.
- Liu (2002): Liu Zaifu: Afterword to *One Man's Bible*, translated by Ann Huss, in: Modern Chinese Literature and Culture, vol. 14, no.2 (Fall 2002), S. 237–242.
- Long Huiping (2014): Long Huiping 龙慧萍: Im Angesicht der Religion – Yan Liankes *Vier Bücher* 在宗教的对立面 — 阎连科的《四书》, in: Zhengzhou shifan jiaoyu 郑州师范教育/ Journal of Zhengzhou Normal Education vol. 3, no. 1 (2014), S. 78–84.
- Lotman (2010): Juri M. Lotman: *Kultur und Explosion*, aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg, Berlin: Suhrkamp 2010.
- Lovecraft (2014): H. P. Lovecraft: Supernatural Horror in Literature, online <http://gaslight.mtroyal.ca/superhor.htm>, eingesehen am 31.8.2014.
- Lovell (2002): Julia Lovell: Gao Xingjian, the Nobel Prize, and the Chinese Intellectuals: Notes on the Aftermath of the Nobel Prize 2000, in: Modern Chinese Literature and Culture, vol. 14, no. 2 (Fall 2002), S. 1–50.

- Dies. (2012): Finding a Place: Mainland Chinese Fiction in the 2000s, in: The Journal of Asian Studies (vol. 71, issue 01, Feb. 2012), S. 7–32, online <http://journals.cambridge.org/JAS>, IP address: 130.132.173.24, eingesehen am 21.4.2014.
- Lu Shangwen (2014): Lu Shangwen 卢尚文: Fälle von Hungertod während der 1950er Jahre in der Provinz Guangxi, basierend auf den Lokalchroniken 地方志中的五十年代广西 饿死人事件, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 6/2014, S. 56–60.
- Lu (1993): Tonglin Lu: Can Xue: What Is So Paranoid in Her Writings, in: *Gender and sexuality in twentieth-century Chinese literature and society*, ed. by Tonglin Lu, Albany: State University of New York Press 1993, S. 175–204.
- Lu Yang (1993): Lu Yang 庐阳: Was ist los mit Jia Pingwa – Hintergründe zu 6986 entfernten Zeichen 贾平凹怎么了 – 被删的6986字背后, Shanghai: Sanlian 1993.
- Lü Zhouju (2005): Lü Zhouju 吕周聚: Symbol für das Böse im Menschen. Eine Erklärung des Zhao Jia in Mo Yans *Sandelholzstrafe* 人性恶的先锋张符号 – 莫言《檀香刑》中的赵甲解读, in: Hainan shifanxueyuan xuebao (shehui kexueban) 海南师范学院学报 [社会科学版]/Journal of Hainan Normal University (Social Sciences), no. 3 (2005), Bd. 18, Ausgabe 77, S. 34–37.
- Luhmann (1991): Niklas Luhmann: *Soziale Systeme*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- Ma Ji (2007): Ma Ji 马季: *Literatur auf dem Bildschirm. Zehn Jahre Internetliteratur* 读屏时代的写作. 网络文学10年 – *Network Literature*, Beijing: Zhongguo Gongren chubanshe 2007.
- Ders. (2013): Die chinesische Netzliteratur im interkulturellen Kontext 跨文化语境中的中国网络文学, in: Bai Ye (2013), S. 152–156.
- McGrath (2008): Jason McGrath: *Postsocialist Modernity*. Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age, Stanford, Cal.: Stanford UP 2008.
- Maier (1993): Ernst Karl Mair: *Jugendliteratur: Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung*, Bad Heilbrunn/Obb.: Klinkhardt 1993.
- Mair (1989): Victor H. Mair: *T'ang Transformation Text. A study of the Buddhist contribution to the rise of vernacular fiction and drama in China*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 1989.
- Martin (1982): Helmut Martin: *Chinesische Sprachplanung*, Bochum: Studienverlag Brockmeyer 1982.
- Meng You (2006): Meng You 梦游: *Der Weg zur Bekanntheit der Schriftsteller aus der Generation der 80er* 80后作家成名之路, Beijing: Xiandai 2006.
- Mitscherlich (1990): Alexander Mitscherlich/Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, Leipzig: Reclam 1990.

- Moluo/Yang Fan (1998): Moluo 摩罗/Yang Fan 杨帆: Liu Zhenyun: Schmerz und Schmach der Sklaven 奴隶的痛苦与耻辱, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 4/1998, S. 4–7.
- Monschein (2013): Ylva Monschein (Hg.): *Chinas subversive Peripherie*. Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan, Bochum/Freiburg: projectverlag 2013.
- Moretti (2014): Franco Moretti: *Der Bourgeois*. Eine Schlüsselfigur der Moderne, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Morsbach (2006): Petra Morsbach: *Warum Fräulein Laura freundlich war*. Über die Wahrheit des Erzählens, München/Zürich: Piper 2006.
- Motsch (2003): Monika Motsch: *Die chinesische Erzählung. Vom Altertum bis zur Neuzeit*, München: K. G. Saur 2003 (= Geschichte der chinesischen Literatur, Band 3, hrsg. v. Wolfgang Kubin).
- Mühlhahn (1998): Klaus Mühlhahn: Deutsche Vorposten im Hinterland: Die infrastrukturelle Durchdringung der Provinz Schantung (Texte online zur Ausstellung „Tsingtau – ein Kapitel deutscher Kolonialgeschichte in China. 1897–1914“ im Deutschen Historischen Museum 1998), online <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/tsingtau/tsingtau.html>, eingesehen am 12.5.2014.
- Müller (1983): Adam Müller: *Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*, hrsg. von Jürgen Wilke, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983.
- Müller (2010): Beate Müller: Zensurforschung: Paradigmen, Konzepte, Theorien, in: Ursula Rautenberg (Hrsg.): *Buchwissenschaft in Deutschland*, Berlin etc.: de Gruyter 2010, S. 321–360.
- Nan Fan (1994): Nan Fan 南帆 „Historische Warnungen“ 历史的警觉, in: Dangdai zuojia pinglun 当代作家评论 94/6, S. 4–11.
- Ng (2013): Jason Q. Ng: *Blocked on Weibo: What Gets Suppressed on China's Version of Twitter (And Why)*, New York: The New Press 2013.
- Ouyang (2013): Ouyang Yu: Mo Yan, My China, Self-Colonization and Hallucination, in: *Antipodes*, vol. 27, no. 1 (June 2013), S. 99–104.
- Pan Haitian (2014): Pan Haitian 潘海天: Vorwort zum Teilband 分卷序言, in: *Große Reihe Erzählliteratur des neuen Jahrtausends*, Bd. 8, S. 1–12.
- Pethes (2008): Nicolas Pethes: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*, Hamburg: Junius 2008.
- Pohl/Wacker/Liu (1993): Karl-Heinz Pohl, Gudrun Wacker, Liu Huiru (Hrsg.): *Chinesische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Moderne*, Hamburg: Institut für Asienkunde 1993.

- Pohl (2006): Karl-Heinz Pohl: *Ästhetik und Literaturtheorie in China*. Von der Tradition bis zur Moderne, München: K. G. Saur 2006 (= Geschichte der chinesischen Literatur, Bd. 5).
- Posborg (1993): Susanne Posborg: Can Xue: Tracing Madness, in: *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, ed. by Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg, Aarhus: Aarhus UP 1993, S. 91–98.
- Quah (1999): Sy Ren Quah: *The Theatre of Gao Xingjian: Experimentation within the Chinese Context and Towards New Modes of Representation*, Ph. D. dissertation University of Cambridge 1999.
- Rabensteiner (2001/2002): Anna Rabensteiner: *Neue Wege der Intermedialität der Literatur, der audiovisuellen und digitalen Medien am Beispiel des modernen Romans* (Doppeldiplom TU Dresden/Università Degli Studi Di Trento 2001/2002), online <http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/rabensteiner.pdf>, eingesehen am 2.3.2014.
- Reeds (1990): Reeds, Kenneth: *Magical Realism: A problem of definition*, in: *Neophilologus* 90(2), S. 175–196.
- Rojas (2002): Carlos Rojas: Without [Femin]ism: Femininity as Axis of Alterity and Desire in Gao Xingjian's *One Man's Bible*, in: *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 14, no. 2 (Fall 2002) S. 163–206.
- Sanders (1998): Barry Sanders: *Der Verlust der Sprachkultur*, aus dem Amerikanischen von Kurt Neff, Frankfurt/M.: Fischer 1998.
- Scharping (2007): Thomas Scharping: Administration, Censorship and Control in the Chinese Media: The State of the Art, in: *China aktuell*, Bd. 36, Nr. 4 (2007), S. 96–118.
- Schikorsky (2012): Isa Schikorsky: *Kurze Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur*, Norderstedt: Books on Demand 2012.
- Scheffel (1990): Michael Scheffel: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen: Stauffenburg 1990.
- Schnädelbach (2012): Herbert Schnädelbach: *Was Philosophen wissen*, München: C. H. Beck 2012.
- Schoenhals (1992): Michael Schoenhals: *Doing Things with Words in Chinese Politics*, Berkeley, Cal.: Center for Chinese Studies, University of California 1992.
- Schütz (1990): Hans J. Schütz: *Verbotene Bücher*. Eine Geschichte der Zensur von Homer bis Henry Miller, München: C. H. Beck 1990.
- Schütze (1951): Alfred Schütze: *Das Rätsel des Bösen*, Stuttgart: Verlag Urachhaus 1951.

- Shambaugh (2007): David Shambaugh: China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy, in: *The China Journal*, no. 57 (Jan. 2007), S. 25–58.
- Shen (2011): Dan Shen: Language Peculiarities and Challenges to Universal Narrative Poetics, in: Aldama, Frederick Luis (ed.): *Analyzing World Fiction*. New Horizons in Narrative Theory, Austin: University of Texas Press 2011, S. 17–32.
- Shen (2011): Shen Xiayan 申霞艳 *Konsum, Erinnerung und Erzählung: Untersuchungen zur Literatur im neuen Jahrhundert* 《消费, 记忆与叙事: 新世纪文学研究》, Peking: Zhongguo shehuikexue chubanshe 2011.
- Sommerfeld (2002): Verena Sommerfeld: *Der Nobelpreisträger Gao Xingjian und sein Roman Lingshan (Berg der Seele)*, Magisterarbeit am Ostasiatischen Seminar der Universität zu Köln 2002.
- Song/Zhao/Zhang (2012): Song Xueqing 宋学清/Zhao Xi 赵茜/Zhang Baolin 张宝林: Der volkstümliche Standpunkt von Mo Yan im Lichte der Dramenanteile und der dramatischen Färbung von *Sandelholzstrafe* 从《檀香刑》的戏剧成分和色彩看莫言的民间立场, in: *Zuojia zazhi* 作家杂志/Writer Magazine, no. 7 (2012), S. 5 f.
- Stangl (2014): Thomas Stangl: Das Ja der Tiere, in: *Neue Rundschau*, 2014, Heft 1 (125. Jhrg., Heft zum Thema „Manifest“ für eine Literatur der Zukunft), S. 132–140.
- Steiner (1990): George Steiner: *Von realer Gegenwart*. Hat unser Sprechen Inhalt?, München etc.: Carl Hanser Verlag 1990.
- Tam (2001): Kwok-Kan Tam (ed.): *Soul of Chaos*. Critical Perspectives on Gao Xingjian, Hongkong: The Chinese UP 2001.
- Tao/He (2011): Tao Dongfeng 陶东风/He Lei 和磊: *Studien zur chinesischen Literatur und Kunst der Gegenwart (1949–2009)* 当代中国文艺学研究 (1949–2009), Peking: Zhongguo shehui kexue 2011.
- Tao Dongfeng (2015): Tao Dongfeng 陶东风: Was stand 1962 der grundlichen Auseinandersetzung mit dem Großen Sprung im Weg? 1962 年对大跃进的反思为什么不能彻底, in: *Yanhuang chunqiu* 炎黄春秋 5/2015, S. 44 f.
- Trabant (2002): Jürgen Trabant: Das tote Gerippe und die Arbeit des Geistes. Überlegungen im Anschluss an Humboldt, in: *Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?* Hrsg. von Sybille Krämer und Ekkehard König, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 76–96.
- Tsai (2011): Chien-hsin Tsai: The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and Four Books, MCLC Resource Center (May 2011),

- online <http://u.osu.edu/mclc/online-series/museum-of-innocence/>, eingesehen am 13.9.2014.
- Tsu (2005): Jing Tsu: *Failure, Nationalism, and Literature: The Making of Modern Chinese Identity, 1895–1937*, Palo Alto: Stanford UP 2005.
- Umrise (2010): *Umrise des Systems der Gedanken Mao Zedongs und der Theorie des Sozialismus mit chinesischen Besonderheiten* 毛泽东思想和中国特色社会主义理论体系概论, hrsg. von einem (nicht namentlich genannten) Autorenkollektiv, Peking: Gaodeng jiaoyu 2010.
- Veg (2014): Sebastian Veg: Creating a Literary Space to Debate the Mao Era, in: *China Perspectives* no. 2014/4, S. 7–15.
- Vittinghoff (2000): Natascha Vittinghoff: Dazwischen und mittendrin – ein sino-französischer Autor in Bewegung, in: Gao Xiangjian (2000b), S. 127–137.
- Wacker (2003): Gudrun Wacker: The Internet and censorship in China, in: Christopher R. Hedges & Gudrun Wacker (Hg.): *China and the Internet: Politics of the digital leap forward*, London: Routledge Curzon 2003, S. 58–82.
- Waegemans (1998): Emmanuel Waegemans: *Geschichte der russischen Literatur: von Peter dem Großen bis zur Gegenwart (1700–1995)*, Konstanz: UVK Universitätsverlag 1998.
- Wambach (2010): Anton Wambach: *Die kollektive Verdrängung als soziologisches Phänomen*, Dissertation an der Universität Wien, Oktober 2010, online http://othes.univie.ac.at/12948/1/2010-10-15_0108437.pdf, eingesehen am 21.6.2015.
- Wang Benchao (2007): Wang Benchao 王本朝: *Forschungen zum System der zeitgenössischen chinesischen Literatur* 中国当代文学制度研究, Peking: Xinxing 2007.
- Wang Binbin (2011): Wang Binbin 王彬彬: *Vier Bücher von Yan Lianke* 阎连科的《四书》, in: Xiaoshuo pinglun 小说评论 2/2011, S. 18–23.
- Wang (1997): David Der-Wei Wang: *Fin de Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*, Stanford: Stanford UP 1997.
- Wang/Liu (2006): Wang Hansheng 王汉生/Liu Yaqui 刘亚秋: Das soziale Gedächtnis und seine Struktur – Forschungen zum kollektiven Gedächtnis der jugendlichen Intellektuellen 社会记忆及其建构。一项关于知青集体记忆的研究, in: *Shehui* 社会 3/2006, Bd. 26, S. 46–68.
- Wang Hongzhi (2006): Wang Hongzhi 王宏志: *Lu Xun und die Liga linker Schriftsteller* 《鲁迅与左联》, Peking: Xinxing 2006.
- Wang (2004): Wang Lei: Cell Phone: A Comedy of Fears than Phones, in: *China Pictorial*, Ausgabe 2004-01, online <http://www.rmhb.com.cn/chpic/htdocs/english/content/200401/4-1.htm>, eingesehen am 4.2.2014.

- Wang (2006): Yiyan Wang: *Narrating China. Jia Pingwa and his fictional world*, London/New York: Routledge 2006.
- Wang-Riese (2004): Xiaobing Wang-Riese: *Zwischen Moderne und Tradition*. Leben und Werk des zeitgenössischen chinesischen Schriftstellers Zhang Chengzhi, Frankfurt/M.: Peter Lang 2004.
- Wang/Song (2014): Wang Keming 王克明/Song Xiaoming 宋小明 (Hrsg.): *Wir bedauern* 我们忏悔, Peking: Zhongxin chubanshe/China Citic Press 2014.
- Wang (2006): Yiyan Wang: *Narrating China. Jia Pingwa and his fictional world*, London/New York: Routledge 2006.
- Wang Yulin (2014): Wang Yulin 王宇林: Nachruf-Erzählungen. Neue Ausführungen zur Erzählkunst Yan Liankes 忆语小说—阎连科小说新论, in: Mingzuo xinshang 名作欣赏/Masterpieces Review 21/2014, S. 8–13.
- Wedell-Wedellsborg (1994): Anne Wedell-Wedellsborg: Ambiguous Subjectivity: Reading Can Xue, in: *Modern Chinese Literature*, vol. 8, no 1 & 2 (Spring/Fall 1994), S. 7–20.
- Weinrich (1997): Harald Weinrich: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*, München: C. H. Beck 1997.
- Winter (1998): Douglas E. Winter: „Dark Thought“, based on a speech delivered to the Horror Writers Association Bram Stoker Awards Banquet: June 6, 1998, online <http://www.darkecho.com/darkecho/darkthot/pathos.html>, eingesehen am 28.6.2014.
- Winter (2010): Martin Winter: China und Literatur 2000–2010, in: *Culture Scapes China*. Chinas Kulturszene ab 2000, Christoph Merian Verlag 2010, S. 128–138.
- Wood (2011): James Wood: *Die Kunst des Erzählens*. Mit einem Nachwort von Daniel Kehlmann, aus dem Englischen von Imma Klemm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.
- Wu Jiang (2015): Wu Jiang 吴江: Wie die von der Verfassung bestimmte Verlagsfreiheit sicherzustellen ist 如何保障宪法规定的出版自由, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 3/2015, S. 56f.
- Wu Jun (2011): Wu Jun 吴俊: Die Bedeutung von Kubin 顾彬的意义, in: Wenyi yanjiu 文艺研究 Nr. 10 (2011), S. 15–23.
- Wu (2000): Wu Liang: Re-Membering the Cultural Revolution. Chinese Avant-Garde Literature of the 1980s, in: *Chinese Literature*. In the Second Half of A Modern Century. A Critical Survey, ed. by Pang-Yuan Chi and David Der-Wei Wang, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP 2000.

- Wu Xiuming (2011): Wu Xiuming 吴秀明: *Gegenwärtige Erscheinungen in der Kultur und wichtige Themen in der Literatur* 当前文化现象与文学热点, Peking: Beijing daxue/Peking UP 2011.
- Xi Chuan (2013): Xi Chuan 西川: Meine poetische Revolution 我的诗歌革命, in: *Selbstkenntnis Chinas – kulturelles Selbstbewusstsein in der Zeit von Chinas Wiederaufstieg* 中国自识 – 中国崛起的文化自觉, hrsg. vom Sekretariat des Forums für den Wiederaufstieg 复兴论坛秘书处, Shanghai: Huadong shifandaxue 2013, S. 162–176.
- Xi Jinping (2015): Xi Jinping 习近平: *Studienausgabe der wichtigen Rede von Generalsekretär Xi Jinping beim Symposium der Kunst- und Literaturschaffenden* 习近平总书记在文艺工作上的重要讲话. 学习读本, hrsg. vom Propagandabüro des ZK der KPCh 中共中央宣传部, Peking: Xuexi chubanshe 2015.
- Xie Chuntao (2012): Xie Chuntao 谢春涛: *Auf den Spuren der Geschichte* 历史的轨迹 – *Why and How the CPC Works in China*, Peking: Xin shijie/New World Press 2012.
- Xing Ye (1993): Xing Ye 邢晔: *Feidu* – wie kommt man darauf, dass Jia Pingwa innerlich zur Ruhe gekommen ist “废都”: 贾平凹在哪里安妥灵魂, in: Lu Yang (1993), S. 159–173.
- Xu Jingyi (2012): Xu Jingyi 徐静怡: Zusammenfassung der Forschungen seit dem Jahr 2000, die sich mit Sprache und Stil bei Han Han beschäftigen 2000 年以来韩寒语言风格研究综述, in: *Theorie und Praxis in der zeitgenössischen Erziehung* 当代教育理论与实践/Theory and Practice of Contemporary Education, vol. 4, no. 10 (Oktober 2012), S. 120–122.
- Xu Liejiong (2008): Xu Liejiong 徐烈炯: *Die chinesische Sprachwissenschaft am Scheideweg* 中国语言学在十字路口, Shanghai: Shanghai jiaoyu 2008.
- Xu Mintong (2012): Xu Mintong 许民彤: „Ghostwritertum“ – ein nicht hinzunehmender literarischer Betrug „代笔“, 不能容忍的文学欺骗, in: *Huaihai wenhui* 淮海文汇/Huaihai Review 1/2012, S. 42.
- Xu Wanrong (2012): Xu Wanrong 徐婉蓉: Kurze Analyse des schwarzen Humors bei Han Han am Beispiel des Romans *1988 – ich möchte mit dieser Welt reden* 浅析韩寒的黑色幽默 – 以《1988: 我想和这个世界谈谈》为例, in: *Qingnian wenxuebao* 青年文学报 15/2012, S. 37.
- Xu Zidong (2000): Xu Zidong 许子东: *Das kollektive Gedächtnis gegen das Vergessen. Die Entschlüsselung von 50 Romanen über die Kulturrevolution* 为了忘却的集体记忆—解读文革的五十部小说, Peking: Joint Publishing House 一联书店 2000.

- Ders. (2011): *Grenzüberschreitende Argumente* 越界言论, Peking: Renmin wenxue 2011.
- Yang/Huang (2012): Yang Hui 杨晖/Huang Qihan 黄琪涵: Expansion des Theaterraums 戏剧空间的拓展, in: Xiju yishu lei 戏剧艺术类 Nr. 12/2012, S. 52 f.
- Yang Jisheng (2014): Yang Jisheng 杨继绳: Die Diskussion über den Bevölkerungsverlust zur Zeit der großen Hungersnot 关于大饥荒年代人口损失的讨论, in: Yanhuang chunqiu 炎黄春秋 9/2014, S. 77–83.
- Yang (1998): Yang Lan: *Chinese Fiction of the Cultural Revolution*, Hongkong: Hong Kong UP 1998.
- Yang (2009): Yang Lian: *Aufzeichnungen eines glückseligen Dämons*. Gedichte und Reflexionen, aus dem Chinesischen von Karin Betz und Wolfgang Kubin. Mit einem Nachwort von Uwe Kolbe, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Yang (2002): Yang Xiaobin: *The Chinese Postmodern*. Trauma and Irony in Chinese Avant-Garde Fiction, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002.
- Ders. (2005): Toward a Theory of Postmodern/Post-Mao-Deng Literature, in: Charles A. Laughlin, ed.: *Contested Modernities in Chinese Literature*, New York: Palgrave 2005, S. 81–100.
- Yang Xiaolin (2014): Yang Xiaolin 杨晓林: *Forschungen zum Horrormoman im heutigen Festlandschina* 当代大陆悬疑小说研究 (Masterarbeit an der Suzhou daxue Soochow University, Abgabedatum 20. Mai 2010), eingesehen über crossasia: „China Academic Journal Electronic Publishing House“, <http://www.cnki.net> am 10.12.2014.
- Yao Xiaolei (2011): Yao Xiaolei 姚晓雷: Konflikt und Harmonie von „städtischem Flair“ und „ländlichem Flair“ – über die Romane des Zyklus vom „Sprechen“ des Liu Zhenyun im neuen Jahrhundert“, 都市气‘与,乡土气‘的冲突与融合 – 新世纪以来刘震云的,说话‘系列小说论, in: Wenxue pinglun 文学评论 Nr. 5/2011, S. 100–107.
- Ye Kai (2013): Ye Kai 叶开: *Mo Yans Republik der Literatur* 莫言的文学共和国, Peking: Beijing daxue 2013.
- Yeh (2001): Catherine Vance Yeh: Root Literature of the 1980s as a Double Burden, in: Milena Doleželová-Velingerová and Oldrich Král (eds.): *The Appropriation of Cultural Capital: China's May Fourth Project*. Cambridge: Harvard University Asia Center 2001, S. 229–256.

- Yip (2001): Terry Siu-Han Yip: A Chronology of Gao Xingjian, in: *Soul of Chaos. Critical Perspectives on Gao Xingjian*, edited by Kwok-kan Tam, Hongkong: The Chinese UP 2001, S. 311–339.
- Yu Jie (2004): Yu Jie 余杰: Verirrt in der Utopie der sprachlichen Gewalt. Mo Yans *Sandelholzstrafe* öffnet den Blick auf die Minderwertigkeit der chinesischen Gegenwartsliteratur 在语言暴力的乌托邦中迷失 – 从莫言《檀香刑》看中国当代文学的缺失, in: Shehui kexue luntan 社会科学论坛 2004 (3), S. 4–19.
- Yu Sha (2013): Yu Sha 于莎: *Forschungen zu Cai Juns „psychologischen Horrorromanen“* 蔡骏„心里悬疑小说“研究 (Masterarbeit an der Zhongguo Haiyang daxue Ocean University of China, Abgabedatum 22. Mai 2013), eingesehen über crossasia: „China Academic Journal Electronic Publishing House“, <http://www.cnki.net>, eingesehen am 10.12.2014.
- Yu Zhongxiao (2006): Yu Zhongxiao 于忠晓: Ironie, Entfremdung und eine Diskurswandlung – zu einer postmodernen Lesung von Liu Zhenyuns Roman *Handy* 反讽、异化与话语嬗变–刘震云小说《手机》的后现代解读, in: Liaoning xingzheng xueyuan xuebao 辽宁行政学院学报/Journal of Liaoning Administration College, vol. 8, no. 1 (1/2006), S. 141–142.
- Zangl (2009): Veronika Zangl: *Poetik nach dem Holocaust. Erinnerungen – Tatsachen – Geschichten*, München: Wilhelm Fink Verlag 2009.
- Zeng Lijun (2012): Zeng Lijun 曾利君: *Gabriel Garcia Márquez in China* 马尔克斯在中国, Peking: Zhongguo shehui kexue 2012.
- Zhang Chunhong (2008): Zhang Chunhong 张春红: Über einige zentrale Begriffe in *Zeit der Aufklärung* 关于《启蒙时代》的几个关键词, in: Shidai wenxue 时代文学 2008/08. S. 12–14.
- Zhang Dinghao (2012): Zhang Dinghao 张定浩: Des Kaisers neue Kleider. Yan Liankes *Vier Bücher* 皇帝的新衣. 阎连科《四书》, in: Shanghai wenhua 上海文化 03/2012, S. 7–10.
- Zhang Jiashu (2007): Zhang Jiashu 张家恕: Über die Ursprünge und Entwicklungen der Horrorliteratur und ihre grundlegende erzählerische Grammatik 论恐怖小说的渊源、演化及基本叙事语法, in: Zhongguo wenxue yanjiu 中国文学研究/Research of Chinese Literature 3/2007, S. 25–27 u. S. 41.
- Zhang Liang (2013): Zhang Liang 张亮: Den literarischen Rennwagen durch ein schwieriges Jahr 2012 gesteuert – eine Erörterung der Forschungen über Han Han 文学“塞车”驶过坎坷的2012 – 关于韩寒的研究述评, in: Shunde zhiye jishu xueyuan xuebao 顺德职业技术学院学报/Journal of Shunde Polytechnic, vol. 11, no. 3 (Juli 2013), S. 52–59.

- Zhang Ning (2013): Zhang Ning 张柠: *Die Literatur im Zeitalter der Sentimentalität* 感伤时代的文学, Peking: Xinxing / New Star Press 2013.
- Zhang Yuren (2014): Zhang Yuren 张育仁: Warum kommt der Lu Xun-Preis humorvoller daher als Lu Xun? 鲁迅文学奖何以比鲁迅“幽默”, in: Gongmin daokan 公民导刊10/2014, S. 53.
- Zhao (2000): Henry Y. H. Zhao: *Towards a Modern Zen Theatre: Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*, London: School of Oriental and African Studies 2000.
- Zhao Yanqiu (2000): Zhao Yanqiu 赵炎秋: Über den Einfluß der Internetmedien auf die Literatur 论网络传播对文学的影响, in: Shehui kexue jikan 社会科学辑刊 4/2000, S. 129–134.
- Zheng (2004): Ming Fang Zheng: *The Tragic Version in Jia Pingwa's Four Novels of the 1990s*, Ph. D. thesis an der University of British Columbia 2004.
- Zheng Runliang (2011a): Zheng Runliang 郑润良: 1988: Han Han und das Theatralische der Gesellschaft in der Gegenwart 《1988》: 韩寒与当代社会的戏剧性, in: Chuangxin 创新/Innovation, No. 2 (2011), S. 93–95.
- Ders. (2011b): Zeitalter des Theatralischen – über Han Hans neuen Roman 1988 戏剧丛生的时代 – 论韩寒长篇新作《1988》, in: Ningbo guangbo dianshi daxue xuebao 宁波广播电视大学学报/Journal of Ningbo Radio & TV University Vol. 9, No. 1 (2011), S. 20 f. u. 89.
- Zhou Ying (2014): Zhou Ying 周颖: Beleidigt der Lu Xun-Preis Lu Xun? 鲁迅文学奖侮辱鲁迅?, in: Shidai renwu 时代人物/Times Figure 9/2014, S. 90–92.
- Zhu Dake (2006): Zhu Dake 朱大可: *Festmahl der Strolche*. Das Narrativ vom Strolch im Gegenwartschina 流氓的盛宴. 当代中国的流氓叙事, Peking: Xinxing/New Star Press 2006.
- Ders. (2012a): *Prozess* 审判, Peking: Dongfang 2012.
- Ders. (2012b): *Einsame Mehrheit*. Kulturelle Betrachtungen am Beginn des 21. Jahrhunderts 孤独的大多数. 21 世纪初叶之文化观察, Peking: Zhongguo shuji 2012.
- Zhu Donglin (2011): Zhu Donglin 朱栋霖: *Geschichte der modernen chinesischen Literatur (1917–2010)* 中国现代文学史 1917–2010, Peking: Beijing daxue chubanshe 2011.
- Zhu Zhigang (2005): Zhu Zhigang 朱志刚: Die postkolonialistische Tendenz in Mo Yans Romanen am Beispiel von *Sandelholzstrafe* 论莫言小说的后殖民倾向 –

以《檀香刑》为例, in: Xinyu gaozhuan xuebao 新余高专学报/Journal of Xinyu College, vol. 10, no. 4 (August 2005), S. 86–89.

Zimmer (1990): Thomas Zimmer: Tradition und Ideologie – Bemerkungen zum Charakter des Bäuerlichen in Zhao Shulis Werk, in: Orientierungen 2/1990, S. 125–143.

Ders. (1999a): *Baihua — zum Problem der Verschriftung gesprochener Sprache im Chinesischen*. Dargestellt anhand morphologischer Merkmale in den *bianwen* aus Dunhuang, in: St. Augustin: Monumenta Serica 1999.

Ders. (1999b): *Honglouloumeng* — Ein früher Vorläufer der Baihua? Zwischen klassischer Tradition und volkstümlicher Moderne, in: Wolfgang Kubin (Hrsg.): *Honglouloumeng — Studien zum „Traum der roten Kammer“*, Bern etc.: Peter Lang 1999, S. 109–129.

Ders. (2000): Erinnerung an die Schuld — Aufarbeitung der Kulturrevolution in dem Genre der Selbstbekenntnis-Literatur am Beispiel des zeitgenössischen Schriftstellers Liang Xiaosheng, in: Orientierungen 2/2000, S. 77–98.

Ders. (2002a): Biogramm und Essay zu dem zeitgenössischen Autoren Yu Hua, in: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, 57. Nachlieferung — März 2002.

Ders. (2002b): *Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit*, Band 2 der „Geschichte der chinesischen Literatur“, hrsg. von Wolfgang Kubin, München: K. G. Saur 2002.

Ders. (2003): Zensierte Kleinigkeiten. Eine Bewertung der Erfolge und Misserfolge staatlicher Verbote gegenüber der Erzählliteratur der *xiaoshuo* in den Dynastien Ming und Qing, in: *Zensur. Text und Autorität in China in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Bernhard Führer, Wiesbaden: Harrassowitz 2003, S. 46–57.

Ders. (2005): Rezension zu Wang Gang: *Yinggelishi* (English), Peking: Renmin wenxue 2004, in: Orientierungen 2/2005, S. 156 ff.

Ders. (2006): Vom furchtlosen Kritiker zur literarischen Figur. Der historische Hai Rui (1514–1587) und seine Bedeutung in China nach 1949, in: Heiner Roetz (Hg.): *Kritik im alten und modernen China*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2006, S. 238–250 (= Jahrbuch der Deutschen Vereinigung für Chinastudien 2).

Ders. (2007a): Rezension zu Yan Lianke: *Shouhuo*, Shenyang: Chunfeng wenyi 2004, in: Orientierungen 1/2007, S. 134 ff.

Ders. (2007b): Zur Ästhetik von Mord und Gewalt in der chinesischen Literatur – die Tradition und zwei Beispiele aus der Romankunst der Gegenwart, in: *Zurück zur Freude*. Studien zur chinesischen Literatur und Lebenswelt und ihrer Rezeption in Ost und West. Festschrift für Wolfgang Kubin, hrsg. v. Marc Hermann und

Christian Schwermann unter Mitwirkung von Jari Grosse-Ruyken, St. Augustin – Nettetal: Steyler Verlag 2007, S. 353–369.

- Ders. (2007c): Rezension zu Hu Fayun: *Ruyan@sars.come* (So ist es@Sars.come), Peking: Zhongguo guoji guangbo 2006, in: China-Report Nr. 48 vom 31.10.2008, S. 38 f.
- Ders. (2007d): Rezension zu He Liwei: *Xiang na ba jiu dianzhong de taiyang* (Wie die Sonne um 8, 9 Uhr morgens), Peking: Beijing shiyue wenyi 2006, in: China-Report Nr. 46 v. 30. Juli 2007, S. 41 f.
- Ders. (2007e) Rezension zu Yan Lianke: *Wei renmin fuwu* (Dem Volke dienen), Hongkong: Xianggang wenhua yishu 2005, in: Orientierungen 2/2007, S. 155–158.
- Ders. (2008): Rezension zu Wang Anyi: *Qimeng shidai* (Zeit der Aufklärung), Peking: Renmin wenxue 2007, in: Orientierungen 1/2008, S. 155 f.
- Ders. (2009a): Zwischen Buch und Internet. Die Literatur aus der Generation der 80er, in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 59–94.
- Ders. (2009b): Rezension zu Yang Xianhui: *Dingxi gu'eryuan jishi* (Aufzeichnungen über das Waisenhaus in Dingxi), in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 145–148.
- Ders. (2009c): Rezension zu Yang Xianhui: *Jiabianguou jishi* (Aufzeichnungen aus Jiabianguou), in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 148 ff.
- Ders. (2009d): Rezension zu Yan Lianke: *Fengya song* (Ode an die Liebe und Gelehrsamkeit), in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 155 ff.
- Ders. (2009e): Rezension zu Jia Pingwa: *Gaoxing* (Glücklich), in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 129 ff.
- Ders. (2009f): Rezension zu Dong Xi: *Houhui lu* (Aufzeichnungen des Bedauerns), in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 117 ff.
- Ders. (2009g): Rezension zu Wang Jinkang: *Yisheng* (Formicibrosia), in: Themenheft Orientierungen 2009 (Chinesische Gegenwartsliteratur. Zwischen Plagiat und Markt?), S. 131–134.
- Ders. (2010a): Werkartikel für das Kindler-Lexikon zu Yu Huas Roman *Brüder* (fertiggestellt März 2010).

- Ders. (2010b): Werkartikel für das Kindler-Lexikon zu Yan Liankes Roman „Traum meines Großvaters“ und Biogramm (fertiggestellt Juni 2010).
- Ders. (2011a): Han Han: *Ta de guo* (Sein Land), in: Orientierungen 1/2011, S. 143 ff.
- Ders. (2011b): Han Han: *Duchangtuan* („Party“), in: Orientierungen 1/2011, S. 145–148.
- Ders. (2011c): Exploring the Limits and Possibilities of Literary Criticism in China after 1949, in: Orientierungen Themenheft 2011, S. 82–119.
- Ders. (2011d): Werkartikel für das Kindler-Lexikon zu Mo Yans Roman „Frösche“ und Biogramm (fertiggestellt Februar 2011).
- Ders. (2015): Erst jetzt wusste er, dass es keine einfache Sache war, an Gott zu glauben – die Religion in der Gegenwartsliteratur Chinas, in: *Rooted in Hope / In der Hoffnung verwurzelt. Festschrift for Roman Malek S. V. D. in Celebration of His 65th Birthday / Festschrift für Roman Malek S. V. D. zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Barbara Hoster, Dirk Kuhlmann und Zbigniew Wesołowski S. V. D. Monumenta Serica Monograph Series 68, Bd. 2, S. 683–711 (Routledge, im Druck).
- Zimmermann (2013): Martin Zimmermann: *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, München: DVA 2013.

18 Artikel und Interviewtexte

- Bei Dao (2011): Bei Dao 北岛: Nur mittels der Dichtung sind unsere Zungen zu retten 只有诗歌, 才能让我们的舌头得救, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 1.12.2011.
- Bei Ling (2009): Bei Ling: Mein letzter Blick auf Peking, in: FAZ vom 12.12.2009.
- Ders. (2011): Warum Ai Weiweis Kunstaktionen provokant und mutig sind, Artikel für Potsdamer Neueste Nachrichten vom 24.6.2011, online <http://www.pnn.de/kultur/488407/>, eingesehen am 11.8.2015.
- Ders. (2012): „Die meisten machen eifrig mit“, Interview mit Benedikt Voigt, in: Der Tagesspiegel vom 18.10.2012 und die entsprechende Textversion im Internet unter <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schriftsteller-in-china-die-meisten-machen-eifrig-mit/7267242.html>, eingesehen am 9. August 2015.
- Betz (2012): Karin Betz: Ungeheuerlich chinesisch, in: FAZ vom 8.12.2012.
- Bu Changjiong (2014): Bu Changjiong 卜昌炯: Abenddämmerung für die Kämpfer für *Sharism* 共享主义战士的黄昏, in: Boke tianxia 博客天下 vom 5.12.2014, S. 56–61.
- Cai Jun (2011): Cai Jun 蔡骏: Für die Phantasie trägt jeder Verantwortung 幻想人人有责, Interviewtext in Zhongxuesheng tiandi 中学生天地/The World of Middle School Students Nr. 4/2011, S. 30–33.
- Chen Jiangong (2009): Chen Jiangong 陈建功: Meine Sicht auf die Internetliteratur 网络文学之我见, in: Renmin ribao haiwaiban 人民日报海外版 vom 10.6.2009.
- Chen Sihe (2014): Chen Sihe 陈思和 Artikel über eine Gesprächsrunde zum Thema „Die Kraft des Romans: Ein Bericht aus der Gegenwart“ 小说的力量: 从当代谈起, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 27.6.2014.
- Chen (2007): Steven Chen: Back to the future, in: China Daily Hongkong Edition, Ausgabe vom 30.8.2007.
- Chen Xiankui (2014): Chen Xiankui 陈先奎: Die Liebe zum Vaterland und zur Partei sind in China eins 爱国和爱党在中国是一致的, in: Global Times 环球时报 (chin. Ausg.) vom 10.9.2014.
- China's President (2015): China's President Xi Jinping Says Religions Must Be Free From Foreign Influence, online http://www.huffingtonpost.com/2015/05/20/china-xi-jinping-religion_n_7342360.html, eingesehen am 23.5.2015.

- Chinesischer Traum (2013): Der Chinesische Traum 中国梦, Beilage der Nanfang zhoumo 南方周末 vom 19.12.2013.
- Chun Sue (2008): Wir haben das Glück verdient, aufgezeichnet von Susanne Messmer, in: Frankfurter Rundschau vom 1.8.2008.
- Fan Chenggang (2013): Fan Chenggang 范承刚: Suche nach psychischen Opfern der Kulturrevolution 寻找文革隐伤者, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 18.7.2013.
- Gao Yu (2013): Gao Yu 高瑜: Die „Fünf Untersagungen“ werden übertroffen 超过“五不讲“, online <http://www.dw.de/%E8%B6%85%E8%BF%87%E4%BA%86%E4%BA%94%E4%B8%8D%E6%90%9E/a-16802847>, eingesehen am 17.2.2015.
- Gedicht (2013): Was ist ein Gedicht? 何为诗, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 7.11.2013.
- Goff (2006): Peter Goff: A new chapter for literature, in: South China Morning Post vom 8.2.2006.
- Guo Jingming (2013): Guo Jingming 郭敬明: Ich finde niemanden, auf den ich Bezug nehmen könnte 我找不到哪一个人可以参照, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 19.12.2013.
- Ders. (2014): Ich erlaube mir keine Unwissenheit 我不允许自己不知道, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 23.10.2014.
- Hammer (2002): Christiane Hammer: Randständig aus Prinzip. Gao Xingjian als Schriftsteller und Maler, in: Neue Zürcher Zeitung vom 5./6.1.2002.
- Han (1993): Han Shaogong: Nach der „Wundenliteratur“: Lokalkulturen und eine Periode der Ermattung und Reife, in: *Bittere Träume*. Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller, hrsg. v. Helmut Martin, in Zusammenarbeit mit Stefan Hase-Bergen, Bonn: Bouvier 1993, S. 161–170.
- Hessler (2015): Peter Hessler: Travels with my censor, in: The New Yorker, Ausgabe vom 9. März 2015, online <http://www.newyorker.com/magazine/2015/03/09/travels-with-my-censor>, eingesehen am 4.3.2015.
- Jiang Chuting (2011): Jiang Chuting 蒋楚婷: Wohin mit den unabhängigen Buchläden in den Zeiten des Internets? 网络时代, 独立书店何去何从? , in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 6.5.2011.
- Dies. (2013): Die Gruppe der Post 90er-Autoren drängt nach vorn 90 后作家群强势出击, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 28.6.2013.
- Jiang Fangzhou (2014): Jiang Fangzhou 蒋方舟: Yan Lianke in Prag 阎连科在布拉格, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 11.12.2014.

- Jiang Haofeng (2013): Jiang Haofeng 姜浩峰: Zu den Hintergründen der Entschuldigung des Rotgardisten Zhang für den Mord an seiner Mutter 张红宾为“弑母”道歉背后, in: Xinmin zhoubao 新民周刊 vom 23.9.2013.
- Jiang (2010): Jiang Xueqing: Han's magazine lacks publisher, in: China Daily vom 1.9.2010.
- Ders. (2012): War of words set for showdown. Famous writer sues blogger known for exposing fraud, in: China Daily European Weekly vom 9.3.2012.
- Jin Xing (2011): Jin Xing 金星: Abwägungen im Umfeld des kreativen Schaffensprozesses 创作内外的算计, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 3.6.2011.
- Johnson (2015): Ian Johnson: China's Invisible History: An Interview with Filmmaker and Artist Hu Jie, in: The New York Review of Books, (Ausgabe vom 27.5.2015), online <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2015/may/27/chinas-invisible-history-hu-jie/>, eingesehen am 1.6.2015.
- Kolonko (2013): Petra Kolonko: Die sieben Sünden des Kommunisten, in: FAZ vom 29. Juni 2013.
- Dies. (2014): Späte Reue einer Rotgardistin, in: FAZ vom 15.1.2014.
- Die Krisenprofis (2009), Titel-Story in DER SPIEGEL 25/2009, S. 48–64.
- Li Yilan (2014): Li Yilan 李邕兰: Han Han findet Geschmack daran, als Regisseur aufzutreten 韩寒: 第一口导演的滋味, in: Nanfang zhoubao 南方周末 vom 31.7.2014.
- Liu Xiaomeng (2006): Liu Xiaomeng 刘小萌: Jugendliche überall – der Verlauf der Bewegung hinauf auf die Berge, hinunter in die Dörfer 遍地青年下夕烟 – 上山下乡运动的兴起与终结, in: Jingji guanchabao 经济观察报 vom 19.6.2006, S. 41–43.
- Liu Zhenyun (2009): Liu Zhenyun über die Einsamkeit der Chinesen, in: China – Kultur – Magazin vom Goethe-Institut (Juli 2009), online <http://www.goethe.de/ins/cn/lp/kul/mag/lit/de4887334.htm>, eingesehen am 18.4.2014.
- Ders. (2012): Selbst an den schwärzesten Orten ist nicht alles nur schwarz 黑暗的地方一定不全是黑暗, in: Nanfang zhoubao 南方周末 vom 6.12.2012.
- Lorenz (2002): Andreas Lorenz: Interview mit dem Regisseur Zhang Yimou, in: Der Spiegel online vom 17.12.2002, online <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,227561,00.html>, aufgerufen am 29.1.2010.
- Ma Yuan (2014): Ma Yuan 马原: Ist die Erzählkunst tot oder nicht? 小说到底死了没有, in: Nanfang zhoubao 南方周末 vom 18.9.2014.

- Martin-Liao (2011): Tienchi Martin-Liao: Peking macht Ai Weiwei mundtot, Artikel für n-tv.de vom 29.4.2011, online <http://www.n-tv.de/panorama/Peking-macht-Ai-Weiwei-mundtot-article3184506.html>, eingesehen am 11.8.2015.
- McCandlish (2002): Laura McCandlish: Stubbornly Illuminating „Dirty Snow that Refuses to Melt“: A Conversation with Can Xue, interviewed by Laura McCandlish Published by the MCLC Resource Center, online <http://u.osu.edu/mclc/online-series/mccandlish/>, eingesehen am 2.7.2015.
- Mo Yan (2013): „Ich bin schuldig“, in: DER SPIEGEL 9/2013, S. 124–128.
- Modischer Ausdruck (2013): 2013 时尚表情, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 26.12.2013.
- Pamuk (2015): Orhan Pamuk: Den Geschichten der Dinge lauschen, Interview mit Orhan Pamuk am 27.3.2015, online <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/den-geschichten-der-dinge-lauschen-1.18510833>, eingesehen am 28.3.2015.
- Parks (2011): Tim Parks: Warum wir an Literaturpreise glauben, in: FAZ vom 16.7.2011.
- Osterhammel (2014): Jürgen Osterhammel: Das Volk aushungern: Frank Dikötter bilanziert die Folgen von Maos Politik des „Großen Sprungs nach vorn“, Zhou Xun sammelt Berichte Überlebender, in: FAZ vom 8.3.2014.
- Peltzer (2011): Ulrich Peltzer im Interview mit Jeso Bender, in: FAZ vom 26.3.2011.
- Radunski (2011): Michael Radunski: Die vielen Fluchten des Gao Xingjian, in: FAZ vom 18.11.2011.
- Schröder (2014): Richard Schröder: Wie es wirklich war, in: FAZ vom 6.1.2014.
- Shen Haobo (1999): Shen Haobo 沈浩波: Interview mit Liu Zhenyun 刘震云访谈, in: Dongfang yishu zazhi 东方艺术杂志/Oriental Art 2/1999 (Serie Nr. 32), S. 38 f.
- Siemons (2008): Mark Siemons: Generation Vogelnest, in: FAZ vom 19.11.2008.
- Ders. (2012): „Das bin doch nicht ich“, in: FAZ vom 10.12.2012.
- Ders. (2013): „Ich bin selbst schuldig“, in: FAZ vom 27.2.2013.
- Soroka (2012): O. S. Soroka: Censorship in the People's Republic of China, online <http://dSPACE.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/6088/2/Soroka%20.pdf>, eingesehen am 20.1.2015.
- Tan Li (2007): Tan Li 覃莉: Das E-Book führt die Internetliteratur in ein neues Zeitalter 接力 e 小说文库迎接网络文学出版新时代, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 7.12.2007.

- Wang Chunlin (2009): Wang Chunlin 王春林: Eine Romankomödie, die sich durch satirische Merkmale auszeichnet – Besprechung von Nan Tais Roman *Die Macht in den Händen* 一部以讽刺为特色的喜剧小说 – 平南台长篇小说《一朝权在手》, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 16.10.2009.
- Wang Xiuqin (2009): Wang Xiuqin 王秀芹: Wenn die Jugendliteratur auf den Markt trifft 当青春文学遭遇市场, in: Renmin ribao 人民日报 vom 11.6.09.
- Wang Yonghao (2008): Wang Yonghao 汪涌豪: Jenseitsromane: Überwindung oder Flucht? 穿越小说: 是穿越还是逃避, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 22.2.2008.
- Xiao Fuxing (2009): Xiao Fuxing 肖复兴: Beiläufige Bemerkungen zur Internet-literatur 也来说说网络文学, in: Renmin ribao haiwaiban 人民日报海外版 vom 18.6.2009.
- Xing An (2013): Xing An 兴安: Die Autoren der Generation der 70er: Von peinlicher Selbstkritik hin zu stolzer Beschwingtheit 70后作家: 从尴尬自省到扬眉吐气, in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 7.6.2013.
- Yu Dinghou (2012): Yu Dinghou 禹鼎候: Cai Jun und seine Horrorromane 蔡骏和他的悬疑小说, Eintrag als Baidu-Webblog am 7.10.2012.
- Zhang Wei (2013): Zhang Wei 张炜: Wiederholung 重复, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 18.4.2013.
- Zhang Xianliang (2013): Zhang Xianliang 张贤亮: Lektüre eines außerordentlichen Buches in eisiger Nacht bei fahlem Licht 雪夜孤灯读奇书, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 25.7.2013.
- Zhang Ying (2007): Zhang Ying 张英: Jugendliteratur: keine Spielchen mit der Literaturszene 青春文学: 不跟文坛玩, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 27.9.2007.
- Ders. (2013): Interview mit Jia Pingwa, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 7.11.2013.
- Ders. (2014): Weder das erste noch das letzte Mal 不是第一次, 也不是最后一次, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 29.5.2014.
- Zheng Yefu (2013): Zheng Yefu 郑也夫: Die Befreiung der Sprache aus der Klammer von Politik und Wissenschaft 语文, 从政治与科学的夹缝中脱身, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 28.2.2013.
- Zhu Dake (2014): Zhu Dake 朱大可: Wütende Unterhaltung 愤怒的娱乐, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 28.8.2014.

Zhu Xiaojia (2015): Zhu Xiaojia 朱晓佳: „Es ist doch ganz in Ordnung, wenn Schriftsteller ordentlich verdienen, nicht wahr?“ 作家挣钱多不是坏事吧?, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 29.1.2015.

Zhu Xiaoru (2011): Zhu Xiaoru 朱小如: Hebung des weltweiten Status von langen chinesischsprachigen Erzählwerken 提升汉语长篇叙事作品的世界地位 in: Wenhui dushu zhoubao 文汇读书周报 vom 13.5.2011.

Zhu Youke (2014): Zhu Youke 朱又可: „Einfache Schwarzweißmalerei lässt die Menschen schwachsinnig werden.“ Interview mit Han Shaogong 简单的黑和白会把人引向弱智状态. 专访韩少功, in: Nanfang zhoumo 南方周末 vom 16.1.2014.

Zimmer (2008): Thomas Zimmer: Kultur der Zensur in China. Ein Versuch zur Bestimmung von Kontinuität und Wandel, in: China-Report Nr. 48 vom 31.10.2008, S. 17–21.

Ders. (2009): Ein Fest der Stummheit, Artikel zum Auftritt Chinas auf der Frankfurter Buchmesse 2009, in: der Freitag, Nr. 35 vom 27.8.2009, S. 13.

Reihen

Große Reihe Erzählliteratur des neuen Jahrtausends, 2001–2010

新世纪小说大系2001–2010, Gesamtherausgeber Chen Sihe 陈思和, Shanghai: Shanghai wenyi/Shanghai Literature & Art Publishing House 2014: Bd. 1: *Gedächtnis* 记忆, ausgew. u. hrsg. v. Zhang Xinying 张新颖; Bd. 2: *Heimat* 乡土, ausgew. u. hrsg. v. Li Danmeng 李丹梦; Bd. 3: *Metropole* 都市, ausgew. u. hrsg. v. Wang Hongtu 王宏图; Bd. 4: *Unterschicht* 底层, ausgew. u. hrsg. v. Huang Ping 黄平; Bd. 5: *Ökologie* 生态, ausgew. u. hrsg. v. Wang Guangdong 王光东; Bd. 6: *Sciencefiction* 科幻, ausgew. u. hrsg. v. Yan Feng 严锋 und Song Mingwei 宋明炜; Bd. 7: *Ritterliche Kampfkunst wuxia* 武侠, ausgew. u. hrsg. v. Yao Xiaolei 姚晓雷; Bd. 8: *Fantasy* 奇幻, ausgew. u. hrsg. v. Pan Haitian 潘海天; Bd. 9: *Jugend* 青春, ausgew. u. hrsg. v. Jin Li 金理 und Li Yi 李一.

Geschichte der chinesischen Literatur, Gesamtherausgeber Wolfgang Kubin, Berlin/München: de Gruyter/K. G. Saur 2002–2015: Bd. 1: Wolfgang Kubin: *Die chinesische Dichtkunst. Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit* (2002); Bd. 2: Thomas Zimmer: *Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit* (2002); Bd. 3: Monika Motsch: *Die chinesische Erzählung* (2003); Bd. 4: Marion Eggert, Wolfgang Kubin, Rolf Trauzettel, Thomas Zimmer: *Die klassische chinesische Prosa. Essay, Reisebericht, Skizze, Brief. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit* (2004); Bd. 5: Karl-Heinz Pohl: *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne* (2006); Bd. 6: Wolfgang Kubin: *Das traditionelle chinesische Theater. Vom Mongolendrama bis zur Pekingoper* (2009); Bd. 7: Wolfgang Kubin: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* (2005); Bd. 8: Lutz Bieg: *Bibliographie zur chinesischen Literatur in chinesischer Sprache* (2015); Bd. 9: Marc Hermann, Weiping Huang, Henriette Pleiger, Thomas Zimmer: *Biographisches Handbuch chinesischer Schriftsteller. Leben und Werke* (2011); Bd. 10: Nicola Dischert: *Register* (2012).

19 Glossar, Namen, Zeichen

4. Juni 1989 23, 52, 81, 83–85, 210, 259,
328 f., 377, 455–457
- Aimi 艾米 394
Ai Qing 艾青 40
Ai Weiwei 艾未未 50, 78
Akutagawa, Ryunosuke 361
Amann, Jürg 380
Anni Baobei 安妮宝贝 (eigentlich Li Jie
励婕) 308
Ästhetik 29, 36, 47, 55, 63, 67, 109, 111,
120, 132 f., 136, 158, 160 f., 175, 181,
184, 196, 241 f., 246–248, 270 f., 274,
281, 287, 291 f., 294, 304, 343, 349,
379 f., 386, 423
Aufklärung 27, 105, 138 f., 169, 242, 283,
366, 385, 396 f.
„Ausrichtungsbewegung“ 整风运动
38, 406
„automatisches Schreiben“ 自动写作
158
Avantgardeliteratur 116, 393
- baihua* 白话 71 f., 133
Bai Ye 白烨 309
Ba Jin 巴金 168, 182, 221, 298, 382
Baren 巴人 (eigentlich Wang Renshu
王任叔) 408
Barthes, Roland 74, 116, 206, 244
Baudrillard, Jean 242 f., 295
„Befreiung“ (jiefang 解放) 68, 137, 140,
195, 201, 206, 329, 396, 400
Bei Cun 北村 309, 443
Bei Dao 北岛 67, 76, 184
Bei Ling 贝岭 (eigentlich 黄贝岭)
54 f., 74, 78, 265, 267
- „Bewegung vom 4. Mai 1919“ 五四运动
63, 72, 98, 152, 270, 299
Bi Feiyu 毕飞宇 66, 68
Bourdieu, Pierre 47
Broch, Hermann 25
Buddhismus 71, 104 f., 348, 353 f., 361 f.
Burke, Edmund 343
- Cai Jun 蔡骏 300, 306, 339, 341, 343 f.,
346 f., 349–364, 366–368, 371 f.,
374 f.
„Campus-Literatur“ 校园文学 300
Can Xue 残雪 32, 147–170, 173–179,
309, 390
Cao Guanlong 曹冠龙 386, 398
Cao Xueqin 曹雪芹 71, 109, 168
Celan, Paul 291
Chen Danqing 陈丹青 73
Chen Duxiu 陈独秀 194, 298, 317
Chen Sihe 陈思和 54, 65, 82, 182, 315,
392, 393, 434
Chen Zhongshi 陈忠实 60, 65, 119
Chi Li 池莉 309
„Chinesischer Traum“ 中国梦 59, 313
Chun Shu 春树 300, 302
- Dekadenz 96–98, 100 f., 127, 159, 286
Deleuze, Gilles 69
Deng Xiaoping 邓小平 16, 52, 58, 65,
69, 106, 322, 401, 447
Deng Yiguang 邓一光 393
Derrida, Jacques 59, 75, 116
Dialekt 72 f., 75, 122, 126, 134 f., 223, 293
Dichtung 15, 40, 55, 66 f., 75, 89, 111, 133
Ding Ling 丁玲 40, 263
Diskurs 15, 24–28, 44, 47, 62, 69, 98,
106, 117, 120, 126, 130, 154, 164, 177,

- 195, 210, 222–224, 237 f., 252, 271,
278, 285, 287, 290 f., 322, 325, 362,
366 f., 384 f., 387 f., 390, 393, 397,
399 f., 446
- Diskurshoheit 62 f., 212
- Diskurstradition 321
- Dong Xi 东西 394
- Dong Xiaoyuan 董小宛 110
- Eagleton, Terry 75, 244, 245
- Erinnerung 28, 30, 34, 83, 85 f., 90, 96,
98 f., 115, 117, 137, 140, 142–144, 166,
172, 191–194, 196, 199, 205, 207, 220,
258, 262, 327–329, 331–333, 335, 337,
358 f., 369, 371, 377 f., 379–382, 385,
387, 389–391, 393 f., 405, 407–410,
424, 443, 448, 452–454, 457
- „Essenz der chinesischen Kultur“
guocui 国粹 93
- Euphemismus 77, 129, 130
- Exil 53–55, 83, 181 f., 184 f., 187–189,
192 f., 196, 204, 209, 211, 213, 383
- Exilautoren 54, 74, 184, 187, 265, 267
- Explosion 32 f., 124, 161, 254, 417, 421
- Explosivkraft 417
- Fang Lizhi 方励之 184, 447
- Fantasyliteratur 魔幻小说 bzw.
幻想小说 300, 307, 347
- Feng Jicai 冯骥才 385 f.
- Feng Xiaogang 冯小刚 216, 220, 236
- Ferraris, Maurizio 242 f.
- Flaubert, Gustave 113 f.
- Foucault, Michel 47, 156
- Frankfurter Buchmesse 13, 249, 265,
421
- Frauenliteratur 156
- Freiheit 11, 14, 25, 30, 33, 43–45, 59, 69,
84, 86, 94, 147, 182, 186 f., 195–199,
204, 206, 253, 257, 262 f., 267, 271,
274, 298, 302, 304, 315, 320 f., 327,
369–372, 383, 387, 394 f., 408, 420,
433–435, 437, 439, 441, 445, 453, 457
- Frye, Northrop 113
- „Fünzig-Cent-Partei“ 五毛党 323
- Fu Sinian 傅斯年 317
- Gao E 刘鄂 330
- Gao Xingjian 高行健 23, 27 f., 64, 72,
79, 155, 181–187, 189–195, 197–200,
203–214, 219, 248
- Gedächtnis 13, 117, 139, 201, 258, 262,
302, 329, 358, 369, 377–380, 393, 425,
431 f.
- Gedächtnisbildung 378 f., 425
- Gefühlkultur 110, 345
- Gegendiskurs 166 f., 367
- Gegenwärtigkeit 23, 28, 36
- Gei Fei 格非 23
- „Geistige Verschmutzung“ 精神污染
(Kampagne 1983/84) 55, 91, 257, 332
- „Geist von Yan'an“ 60
- Ge Liang 葛亮 399
- Geschichtsschreibung 71, 119, 140, 143,
164, 173, 262, 287, 291, 348, 380 f.,
391, 423, 426, 453
- Geschichtsverständnis 143
- „Gespräche über Kunst und
Literatur in Yan'an“
在延安文艺座谈会上的讲话
(1942) 263
- Gewalt 11, 50, 52, 84–87, 103, 124–126,
130, 166, 191, 196, 203, 205, 254 f.,
257, 260, 268–270, 281, 283–291, 332,
341, 343, 345, 364, 366, 390, 394, 398,
420, 423, 440, 452, 454
- Gewaltdiskurs 366
- Gewaltenteilung 60
- Gewaltkultur 283
- Ge You 葛优 216
- Globalisierung 76, 213
- „Großer Sprung nach vorne“ 大跃进
(1958–1960/61) 422
- Guattari, Félix 69
- Gu Cheng 顾城 270, 300, 360
- Guigunü 鬼古女 300
- Gu Long 古龙 348

- Guo Jingming 郭敬明 305–307,
311–317, 351
Guo Lin 果林 393
Guo Moruo 郭沫若 40
Gu Xiang 顾湘 311
Gu Zhun 顾准 405
- Habermas, Jürgen 26 f., 45, 59
Hai Zi 海子 300
Ha Jin 哈金 54
„halluzinatorischer Realismus“ 241 f.,
294
Händler, Ernst-Wilhelm 29 f.
Han Dong 韩东 299
Han Han 韩寒 17, 23, 43, 55, 82, 210,
297, 299, 305–310, 314–329, 332 f.,
335 f., 338
Han Renjun 韩仁均 319
Han Shaogong 韩少功 34, 60, 72, 75,
113–128, 130, 132–143, 145, 146, 147,
385, 399, 405
Hao Ran 浩然 41, 264
Harmonie 60, 154, 161, 316, 325, 342,
387, 406, 410
„harmonische Gesellschaft“ 和谐社会
58, 136, 316, 341, 366
He Liwei 何立伟 150, 397
hermetische Dichtung 26, 75
„Herumtreiberliteratur“ 流浪汉小说
323
Hildesheimer, Wolfgang 243–245
Horrorliteratur 恐怖小说 300, 341,
343–346, 349, 352, 374 f.
Huang Renke 黄仁柯 51
Hua Xiangrong 花想容 300
Hu Fayun 胡发云 38, 52 f., 399
Hu Feng 胡风 39
Hu Jintao 胡锦涛 58 f., 61
Huo Yan 霍艳 311
Hu Shi 胡适 100, 148, 194, 317
Huxley, Aldous 395
Hu Yinqiang 胡尹强 408
- Ideologie 48, 64–66, 74, 126–128, 140,
200, 391
Intellektuelle 11, 15, 17, 37–39, 52, 61,
68 f., 72, 81 f., 87, 93, 99, 102, 108,
115 f., 118, 140, 144, 151, 155, 184 f.,
188 f., 214, 250, 252, 257, 265, 267,
299, 317, 319, 324, 388, 392, 399, 408,
418, 420, 422, 426, 430, 437, 440,
442, 447 f.
Internet 42, 49, 52, 55–57, 66, 76–78,
83, 117 f., 162, 183, 195, 218, 250, 283,
301 f., 305, 307–310, 312, 315, 318–321,
323, 349–354, 358, 421
„Internetliteratur“ 网络文学 56, 306,
308 f., 356
Internetzensur 49, 56, 307
- Jiang Nan 江南 (eigentlich Yang Zhi
杨治) 306
Jiang Qing 江青 41
Jiang Rong 姜戎 23, 66
Jiang Zemin 江泽民 58, 65
Jia Pingwa 贾平凹 53, 60, 87–111, 236,
306
Jia Zhangke 贾樟柯 325
Jin Xuefei 金雪飞 54
Jin Yong 金庸 348
Ji Xianlin 季羡林 390
Ji Zhenyu 吉振宇 300
„Jugendlicher Intellektueller“ 知青 115,
299, 393
„Jugendliteratur“ 青年文学 297 f.
- Kafka, Franz 158 f., 247, 412
„kalte Literatur“ 冷的文 27, 195
Kindheit 334
King, Stephen 345–347, 349 f., 352
Klemperer, Victor 74
Kommunistische Partei (KPCh) 40 f.,
48, 57, 60 f., 74, 78, 119, 137, 141, 184,
199, 256, 261, 299, 321, 381, 386 f.,
400, 406, 440, 457
konfuzianisch 131, 160, 291, 424

- Konfuzianismus 160, 291, 348
 Kong Yongqian 孔永谦 81
 Kontrolle 16, 18, 25, 35–39, 41–44, 46,
 51, 54–56, 58, 69 f., 77, 100, 120, 124,
 165, 171, 180, 190, 203 f., 217, 248,
 273, 320, 323, 370 f., 410, 440, 455
 Körperlichkeit 131, 203, 206, 282, 363,
 369
 Körperpolitik 274
 Korruption 34, 53, 67, 84, 86, 102, 123
 Koschorke, Albrecht 31–33
 Kreativität 11, 19, 38, 61, 78, 81, 91, 95,
 98, 108, 148, 155, 159, 176, 231, 244,
 304, 417
 Kubin, Wolfgang 34, 39, 67, 148, 189,
 205, 209 f., 385
 Kulturdiskussion (Filmserie *Flusselegie*
 [Heshang 河殇]) 98 f., 107
 „kulturelle Softpower“ 文化软实力 58,
 63
 Kulturkritik 140, 291, 386, 428, 451
 Kulturpropaganda 139
 Kulturrevolution 文化大革命
 (1966–1977) 26, 41 f., 44, 54, 73–75,
 81, 83, 89 f., 92, 98, 115, 118, 124–126,
 130 f., 137, 139 f., 150, 156, 182,
 189, 191 f., 198, 203, 219, 225, 228,
 251–253, 257 f., 264, 266, 269 f.,
 278–280, 285–287, 299, 353, 359,
 381–401, 405, 412, 414, 419, 426, 437
 Kultursemiotik 31–33, 397
 Kumpfmüller, Michael 67
 Kuomintang (KMT) 40 f., 130

 Lao She 老舍 168, 188, 412
 „Leseanweisungen“ 读法 109
 Liang Qichao 梁启超 72, 298
 Liang Xiaobin 梁小斌 159, 160
 Liang Xiaosheng 梁晓声 309, 389, 399
 Liao Yiwu 廖亦武 13, 35, 83, 265, 421
 „Liga linker Schriftsteller“
 中国左翼作家联盟 40
 Li Ka-shing (Li Jiacheng 李嘉诚) 65
 Lin Biao 林彪 41, 386, 405

 Lin Jingyi 林静宜 311
 Li Rui 李锐 34 f., 391
 Literalität 239
 „Literatur der Vergangenheitsbewälti-
 gung“ 反思文学 223, 384, 389
 Literaturkritik 16, 61, 66 f., 94, 117, 153,
 181, 192, 210, 236, 252, 269, 282, 309,
 349, 433
 Literaturpreis 14, 64–68, 91, 218, 256,
 261, 412
 Literaturwissenschaft 16, 23, 25, 38, 40,
 46, 54, 75, 79, 87, 97, 101 f., 117, 152,
 158, 182, 186, 195, 208, 219, 250 f.,
 268, 271, 279, 297, 318, 323, 346, 348,
 350, 379, 384, 392, 423, 452
 Literaturwissenschaftler 16 f., 24, 30,
 34, 76, 82, 90, 121, 147–149, 155, 181,
 206, 212, 222 f., 243, 245, 250, 263,
 278, 294, 302, 306 f., 309, 328, 350,
 392, 421 f., 424, 427, 438, 443
 Liu Shaoqi 刘少奇 40, 253, 404
 Liu Shi 刘石 393
 Liu Suola 刘索拉 221
 Liu Xiaobo 刘晓波 13, 95, 217, 266 f.
 Liu Xiaofeng 刘小枫 443
 Liu Zaifu 刘再复 21, 192, 248
 Liu Zhenyun 刘震云 215–223,
 225–229, 231, 235–239, 391
 Li Yinhe 李银河 419
 Li Yu 李漁 110
 Lotman, Juri 31–33, 417, 425
 Lovecraft, H. P. 344
 Luhmann, Niklas 378
 Lu Xun 鲁迅 67, 167, 221, 260, 268 f.,
 282, 291, 298, 368, 397 f., 412, 433,
 437
 Lu Yao 路遥 298

 Magischer Realismus 120–122, 148,
 384, 398, 452
 Ma Jian 马建 74, 83–86, 122, 377
 Mann, Thomas 25, 244
 Mao Dun 矛盾 40, 64, 225, 261, 263,
 420

- Mao Rang 冒襄 110
- Mao Zedong 毛泽东 26, 37, 40, 60, 74, 99, 116, 125, 128, 252, 266, 277, 322, 404, 408, 426
- Markt 14, 16, 18, 36 f., 41–46, 52, 57, 63 f., 66, 68–70, 87, 93–95, 117, 156, 189, 302, 306, 308, 310, 312, 317, 383, 397, 411
- Marktwirtschaft 27, 39, 42
- Márquez, Gabriel García 120–122, 247, 256, 260, 295
- Martin, Helmut 22
- Marxismus 21, 26, 39, 59, 65, 139, 194, 391
- „Massenkritik“ 174
- Ma Yuan 马原 221, 307, 349, 399
- Ma Yunlong 马云龙 389
- Medien 13, 22, 43 f., 48–50, 53, 62, 66, 77, 93–95, 117, 181, 185, 215, 223, 227, 236, 238 f., 310–312, 314, 318, 323, 366
- Mehrparteiensystem 60
- Mian Mian 棉棉 69, 156, 205, 251, 299
- Mitscherlich, Alexander und Margarete 428, 438, 454 f., 457
- Moderne 11, 18, 25, 27, 35, 59, 73, 96, 105, 116, 120, 134, 136, 138, 145 f., 154, 160, 191, 222, 238 f., 244, 264, 272, 298, 301, 324, 347, 428, 454
- Modernediskussion 156
- Modernisierung 58, 73, 84, 87 f., 98, 138, 289, 338, 361
- Modernismus 148, 166
- Morsbach, Petra 21, 29
- Mo Yan 莫言 23 f., 35, 44, 60, 62, 64 f., 89, 121, 219, 236, 241–243, 246–274, 276–295, 306, 349, 368, 391, 410 f., 415, 423
- Müller, Adam 227
- Müller, Herta 265, 380, 425
- Multimedialität 216
- Murong Xuecun 慕容雪村 308
- Musil, Robert 25
- Naduo 那多 (eigentlich Zhao Yan 赵延) 300, 350
- Nanpai sanshu 南派三叔 (eigentlich Xu Lei 徐磊) 349
- Nan Tai 南台 394
- „Narrativ vom städtischen Erzählen“ 都市欲望叙事 94
- „Nationale Essenz“ 国粹 154
- „neo-historische Literatur“/„neue historische Erzählliteratur“ 新历史小说 269
- „Neokonzeptionismus“ 303 f., 313, 316
- „Neorealismus“ 新写实 219
- „Neue Erzählkunst“ 新小说 72
- „Neue experimentelle Literatur“ 新实验文学 160
- „neue Gesellschaft“ 新社会 141, 201
- Nobelpreis 23, 148, 181 f., 185 f., 209–212, 248, 250, 258, 262, 264–266, 272, 294, 411
- „Notizen“ (biji 笔记) 119
- obskure Lyrik (s. hermetische Dichtung) 23, 95, 188, 360
- Öffentlichkeit 11, 13 f., 24, 26 f., 42, 45, 48, 52, 62, 69, 77, 90, 95, 115, 117, 156, 169, 171 f., 176, 181, 183, 188 f., 217, 231, 253, 264, 266, 278–280, 300, 313 f., 317 f., 320, 323, 351, 366, 368, 382, 389, 403, 406, 454
- Orwell, George 328, 395
- Pamuk, Orhan 30
- Parteijargon 178, 259
- Pavić, Milorad 114 f.
- Pehnt, Annette 113
- Peng Bin 彭斌 349
- Peng Yi 彭懿 349
- Personenkult 52, 127, 253
- Platz des Himmlischen Friedens 17, 81, 83–85, 87, 93, 184, 357, 381 f., 441
- „Poetik der Befreiung“ 194
- „Post-Achtziger“ baling hou 80 后 301
- Postkolonialismus 271

- Postmoderne 116, 154, 237 f., 242, 344, 349
- Propaganda 15, 18, 39, 41, 48 f., 59, 73–76, 82 f., 87, 93, 95, 106, 195, 197, 227 f., 253, 313, 325, 337, 367, 374, 387, 400, 426, 455, 457
- Pu Songling 蒲松龄 294, 348, 424
- Qian Zhongshu 钱钟书 109, 319
- Qu Qiubai 瞿秋白 317
- Qu Yuan 屈原 138 f.
- Realismus 104, 120–122, 132, 192, 213, 219, 222 f., 241–248, 260, 276, 294, 384, 393, 413, 415–417, 420 f.
- Realismusdiskurs 121
- „Rechtsabweichler“ 405, 408 f., 410
- Reform 26 f., 42, 44, 46, 48, 57, 69, 72–74, 77, 84 f., 87, 106, 121, 137, 219, 259, 263, 269, 273, 278, 280, 288, 298, 321, 413 f., 438
- Reformära 54, 58
- Reformpolitik 84
- „reine Literatur“ 纯文学 147, 159, 194
- Roman 14 f., 18, 23, 25, 29, 30 f., 34
- Ruan Lingyu 阮玲玉 359
- „RüPELLITERATUR“ 痞子文学 87, 222, 325
- Sanders, Barry 239
- de Saussure, Ferdinand 239
- „Schmetterlingsliteratur“ 鸳鸯蝴蝶派 298
- Schriftstellerverband 14, 39, 41, 45 f., 60 f., 64 f., 68, 100, 108, 114, 116, 184, 219, 266, 305, 309, 314, 339, 350 f., 411
- „Schubladenliteratur“ 抽屉文学 54, 188
- Schwertkämpfer-Erzählungen
- 武侠小说 316
- Science Fiction 61, 243, 301, 305, 343, 345, 347, 395
- Selbstzensur 46, 50, 55, 110, 157, 188, 191, 248, 307, 336, 417
- Shen Fu 沈复 110
- Shi Nai'an 68
- Silone, Ignazio 37, 59
- Sisyphus 201, 424, 425, 444, 448–451
- Sontag, Susan 54
- „sozialistischer Realismus“ 37, 121, 241, 264
- Stadt und Land 25, 102–104, 238, 411
- Stalin, Josef 37, 74, 322, 338, 395
- Steiner, George 36
- Stephen King 342, 345 f., 351, 354, 360, 363, 374
- Sternberger, Dolf 125
- Subjektivität 143, 197, 304
- Subversion 116, 118
- Sun Rui 孙睿 311
- Su Tong 苏童 60, 66, 116, 153, 192, 212, 248, 270, 349, 397 f.
- System 19, 25, 29 f., 33, 36–38, 41 f., 44–48, 50, 52, 59 f., 67–70, 90, 93 f., 98, 101, 116, 126, 131, 137, 140, 144, 157, 166, 180, 187, 191 f., 195, 198, 200–202, 207, 209, 212 f., 242, 244, 250, 262 f., 265–267, 280 f., 307, 318, 320 f., 325, 349, 368, 378, 381, 389, 395, 402, 404 f., 408, 413, 419–421, 424, 426, 434, 437–439, 442, 446, 452, 455–457
- Systemreform 402
- Tao Yanyan 陶妍妍 311
- „Texte des Neokonzeptionismus“ 新概念作文 303
- Themenroman 28
- Tian Han 田汉 40
- Tianxia Bachang 天下霸唱 (eigentlich Zhang Muye 张牧野) 300, 349 f.
- Tie Ning 铁凝 61 f.
- Totalitarismusforschung 438
- Tradition 11, 15, 17 f., 25, 40 f., 47, 58, 61, 63, 67 f., 73, 75, 81, 89, 92, 94–98, 100–103, 108 f., 111, 113 f., 116,

- 118–120, 122, 130, 132–134, 138, 140, 147 f., 152–155, 160–162, 168, 175 f., 186, 206, 208, 221 f., 224, 232, 243, 248, 250, 261 f., 264, 269 f., 272, 277, 279 f., 283, 288, 294 f., 298, 302 f., 306, 311 f., 316, 324, 335, 344 f., 348 f., 353 f., 361, 366, 379 f., 383, 411 f., 423 f., 437, 442, 452
 „transzendentaler Realismus“ 神实主义 247, 416, 451
Traum der Roten Kammer 红楼梦 40, 71, 95, 109, 162, 168
- „unabhängiger Intellektueller“ 公共知识分子 318
 „unsichtbares Schreiben“ 潜在写作 54
 Untergrundliteratur 54 f.
- VBA-Kunstakademie 解放军艺术学院 256
 „Verband der Chinesischen Literatur und Kunst“ 中国文学艺术界联合会 40
 Verfassung 45, 58, 60, 66, 92, 99, 102, 135, 139, 152, 155, 161, 169 f., 177, 179, 191, 202, 217, 260, 268, 271, 310, 320, 348, 422, 455
 Verführbarkeit 175, 177
 Vergangenheit 11, 16, 23, 26–28, 32, 39, 42, 45, 48 f., 52, 60 f., 65, 88, 90, 95 f., 98 f., 108, 111, 116, 123, 133, 137, 139–145, 149, 153 f., 157, 160, 168, 172–175, 177 f., 186–188, 191 f., 197, 199, 203, 205, 209, 216, 226–228, 232–234, 257, 261 f., 266, 268, 280, 297, 301 f., 310 f., 315, 321 f., 328–330, 332–335, 343, 352 f., 355, 357–361, 363, 366, 369, 377–381, 383–387, 390 f., 395 f., 399 f., 402–404, 406–408, 413 f., 421 f., 426, 435, 443, 451–457
 Vergangenheitskonstruktion 262
 Vulgarität 151, 161
- Wang Anyi 王安忆 23, 60, 65, 134, 251, 266, 298, 396 f.
 Wang, David 35
 Wang Gang 王刚 68, 388, 397
 Wang Jinkang 王晋康 395
 Wang Meng 王蒙 60, 65, 154, 184, 256, 298, 314, 419
 Wang Shiwei 王实味 39
 Wang Shuo 王朔 87, 212, 221 f., 236, 325
 Wang Xiaobo 王小波 222, 391, 419
 WeChat 50
 Weibo 微博 50, 57, 319
 Wei Hui 卫慧 (Zhou Weihui 周卫慧) 23, 69, 101, 156, 251, 299
 Wei Jingsheng 魏京生 447
 „Weltliteratur“ 29, 67, 120, 147, 186, 213, 412, 452
 Weltuntergang 323, 362, 365–367
wenyan 文言 71 f.
 Wittgenstein, Ludwig 239
 Wood, James 243–245
 Wortästhetik 133
 Wu Banguo 吴邦国 59 f.
 „Wundenliteratur“ 伤痕文学 26, 77, 90, 191, 223, 257, 384–386, 389, 391, 394, 398, 442
 „Wurzelliteratur“ 寻根文学 117, 120
- Xiao Hong 萧红 359
xiaoshuo 小说 71 f., 346
 Xi Chuan 西川 55, 75
 Xi Jinping 习近平 59, 62, 341, 443
 Xu Beihong 徐悲鸿 40
- Yang Jisheng 杨继绳 404, 409, 452
 Yang Lian 杨炼 67, 383
 Yang Mo 杨沫 299
 Yang Xianhui 杨贤惠 406, 409 f., 422
 Yan Lianke 阎连科 18, 24, 32, 50, 121, 201, 219 f., 245–248, 255, 265, 267, 274, 377, 379, 388, 407, 410–429, 431–434, 436–444, 446–449, 451–453, 456

- Ye Junjian 叶君健 188
 Ye Shengtao 叶圣陶 40
 Ye Zhaoyan 叶兆言 391
 Yu Dafu 郁达夫 188
 Yu Hua 余华 23, 89, 116, 121, 153 f., 192,
 212, 219, 236, 248, 270, 285–287, 309,
 349, 390 f., 397, 420
 Yu Jian 于坚 73
 Yu Pingbo 俞平伯 40
 Yu Qiuyu 余秋雨 309
 Yu Xiu 郁秀 300
- Zensur 11, 14, 18, 25, 27, 38, 45, 46–53,
 55–57, 68–70, 84, 91–93, 157, 183,
 220, 242, 245, 258, 265 f., 294 f., 307,
 317 f., 320, 323, 341, 378, 387, 390,
 392, 402, 417, 421
 Zhang Ailing 张爱玲 148, 298
 Zhang Bojun 章伯钧 99, 408
 Zhang Kangkang 张抗抗 42
 Zhang Wei 张伟 18, 391
- Zhang Xianliang 张贤亮 205, 208, 390,
 409, 419
 Zhang Xiaobo 张小波 159
 Zhang Xiaohan 张晓晗 339
 Zhang Yihe 章诒和 99, 408 f., 410
 Zhang Yimou 张艺谋 256 f., 392
 Zhang Yueran 张悦然 305, 311, 315
 Zhang Yusheng 张雨生 333
 Zhao Chaogou 赵超构 38 f.
 Zhao Shuli 赵树理 40, 264
 Zhao Yan 赵延 350
 Zheng Yi 郑义 398
 Zhou Dedong 周德东 300, 349
 Zhou Enlai 周恩来 40
 Zhou Yang 周扬 37, 40
 Zhuang Yu 庄羽 314
 Zhu Dake 朱大可 23, 25, 27, 67, 78, 81,
 101, 212, 309, 382, 386, 400
 Zhu Wen 朱文 16, 299
 Zuschauer 13, 49, 56, 213, 230, 232, 272,
 274, 277–282, 328, 335, 351
 Zuschauerkultur 279