

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 54 (2000)

Heft: 2

Artikel: Das intertextuelle Gewebe der "Literatur auf der Suche nach den Wurzeln"

Autor: Kasareo, Lidia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147500>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAS INTERTEXTUELLE GEWEBE DER “LITERATUR AUF DER SUCHE NACH DEN WURZELN”

Lidia Kasarekło, Uniwersytet Warszawski

Die “Literatur auf der Suche nach den Wurzeln” *xungen wenxue* 尋根文學 kann als ein spektakuläres Beispiel dafür dienen, wie versucht wird, Literatur als ein Gedächtnisspeicher der Kultur zu betrachten. Tatsächlich sind die Felder kultureller Bedeutungen in den *xungen*-Texten besonders zahlreich und ausgedehnt. Die meisten davon gehören zum “intertextuellen Raum”, der nicht nur literarische, sondern auch ausserliterarische Texte umfasst, also Kultur als Text.¹ Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche Rolle im intertextuellen Prozess ein Makrotext der Kultur spielt, wird klar, dass sich die Beschreibungsperspektive verlagern muss: Da “jeder Text einen anderen bis in die Unendlichkeit widerhallen lässt, indem er das Textgewebe der Kultur selbst webt” – so die Formulierung von J. Parisier Plottel –, ist der Text nicht mehr als ein geschlossenes und selbstbezogenes System zu betrachten.² Die Intertextualität des manifesten Textes, also jene Qualität, die aus seiner Berührung mit anderen Texten resultiert, schafft eine neue analytische Perspektive. Aber genau um deren Merkmale streiten sich die Literaturtheoretiker. Die terminologischen und konzeptuellen Unterschiede, die sich schon beim Textbegriff offenbaren (vgl. ‘Hypertext’, ‘Anatext’, ‘Paratext’, ‘Intertext’, ‘Transtext’), treten erst in voller Schärfe beim Intertextualitätsbegriff zutage (vgl. ‘Anagramm’, ‘Doppelkodierung’,

- 1 Die Rolle der kulturellen Traditionen, die in einem engen Zusammenhang mit den *xungen*-Autoren und ihren Erzählungen bleiben, ist an sich schon ein umfangreiches Thema. Darüber äusserten sich chinesische Literaturkritiker häufig, wenn sie Kulturtradition als einen wichtigen Massstab bei der Klassifizierung von Texten und für ihre gesamte Typologie betrachten. Vgl. dazu ausführlich Lu Guishan 陸貴山 (Hg.), *Zhongguo dangdai wenyi sichao gailun* 中國當代文藝思潮概論 (Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1989), 134-163; Li Jianping 李建平, *Xinchao: Zhongguo wentan qiyi jingguan* 新潮: 中國文壇奇異景觀 (Nanning: Guangxi renmin chubanshe, 1989), 99.
- 2 J. Parisier Plottel, “Introduction”, in *Intertextuality – New Perspectives in Criticism*, Hg. J. Parisier Plottel & H. Charney (New York: New York Literary Forum, 1978), XV.

‘Palimpsest’, ‘Überdeterminierung’).³ Die Auffassung des Phänomens bei Kristeva trifft sich signifikant mit Bachtins früheren Konzepten der Dialogizität. Sie ist der Meinung, jeder Text bestehe aus einem Zitatenmosaik, das auf eine Assimilation/Transposition und auf einen Transformationsprozess fremder Texten verweist. Barthes definiert die Intertextualität im Rahmen des Ausdrucks *déjà lu*. Unter den Anhängern des Strukturalismus, unter ihnen Renate Lachmann, Michael Riffaterre und Gérard Genette, erklärt der letztgenannte die intertextuellen Beziehungen am anschaulichsten. Er illustriert sie mittels des Palimpsests, in dem die vorangegangene Aufzeichnung (‘Schrift’) nicht völlig entfernt wurde und deswegen stets auch unter dem neuen Text entzifferbar bleibe. In einer Literatur wie der *xungen wenxue*, die sich programmatisch den Dialog mit der Kultur zum Ziel setzt, lässt sich kaum übersehen, wie Texte aus der Vergangenheit in einen neuen textuellen Zusammenhang hineinspielen.⁴ In vielen *xungen*-Erzählungen verbirgt sich ein Reichtum an fremden Texten oder Textelementen, in denen gespeicherte Erfahrung kodiert ist.

Von den fünf Typen transtextueller Relationen, die Genette am Anfang seines berühmten Aufsatzes *Palimpsestes* unterscheidet und kurz erklärt, die erste ist am wenigsten implizit und abstrakt.⁵ Dabei polemisiert

3 Zur Intertextualitätstheorie siehe J. Kristeva, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Essais* (Paris: Gallimard, 1969); R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990); G. Genette, *Einführung in den Architext [Introduction à l'architexte]*, 1979], Übers. J.-P. Dubost (Stuttgart: Legueil, 1990); H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, (London: Oxford University Press, 1973), 5-16, 93-96; M. Riffaterre, “Pour une approche formelle de l’histoire littéraire”, in *La production du texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1979), 89-109.

4 Vgl. die *xungen*-Manifeste und einige wegweisende Artikel: Han Shaogong 韓少功, “Wenxue de gen” 文學的根 [Die Wurzeln der Literatur], *Zuojia* 作家 4/1985, 2-5; Li Hangyu 李杭育, “Li yi li women de ‘gen’” 理一理我們的根 [Lasst uns unsere Wurzeln ordnen], *Zuojia* 6/1985, 75-79; Zheng Wanlong 鄭萬隆, “Wo de gen” 我的根 [Meine Wurzeln], *Shanghai wenxue* 上海文學 5/1985, 44-46; A Cheng 阿城, “Wenhua zhiyue zhe renlei” 文化制約著人類 [Der Mensch ist durch die Kultur bestimmt], *Wenyi bao* 文藝報 6.7.1985.

5 Vgl. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982), 8-12.

Genette gegen Riffaterre um den Intertextualitätsbegriff, indem er den ersten Typ eidetisch als "eine Relation der Mitgegenwart zwischen zwei oder mehreren Texten" versteht.⁶ Diese umfasst, laut Genette, alle Formen der intertextuellen Repräsentation, wie Zitat, verdecktes Zitat (d.h. Plagiat), Reminiszenz, Parodie und Allusion.

Die Tradition des Zitats, der Anführung, der Aufzählung, der Erwähnung, der Anspielung und der Allusion ist tief im chinesischen Schrifttum verwurzelt, das seit alters her seine Legitimation in kanonischen und offiziell anerkannten Texten sucht. Fast seit den frühesten Anfängen der Literatur wurden alle möglichen Anspielungen und Stilisierungen, ja selbst Nachahmungen als Zeichen der Gelehrsamkeit und der literarischen Raffinesse angesehen.⁷ Diese Tradition setzen in ihrem Schaffen A Cheng, Han Shaogong, Wang Anyi und viele andere fort, die sich Mitte der 80er Jahre mit der *xungen pai* identifiziert haben. Dabei geht es ihnen nicht nur darum, einen neuen Sinnkomplex zu produzieren, sondern auch um die Belebung einer zurückgedrängten Welt literarischer und kultureller Tradition und auf jeden Fall um den Nachweis von Bildung.

Die einfachste Form intertextuellen Verfahrens, wo es sich nicht einmal um einen verborgenen Text und um eine Doppelkodierung handelt, ist die Erwähnung von Titeln, Autoren und Figuren aus der Weltliteratur oder aus dem einheimischen Erbe. In einer der wichtigsten *xungen*-Erzählungen, "Das Dorf des Kleinen Bao" ("Xiao Bao zhuang"), nimmt Wang Anyi bei der Beschreibung des Amateurschriftstellers Bao Renwen 鮑仁文 die Hilfe der Allusion und des Zitats in Anspruch:

[Bao Renwen] hat zwei Jahre lang eine Kreismittelschule besucht, wo er von einem gewissen Gor'kij aus der Sowjetunion hörte, der nie über die Schwelle einer Schule getreten war und doch ein berühmter Schriftsteller geworden ist. Ausserdem besass er das Buch *Geschichte des Pionierarbeiters* und hörte, dessen Autor stamme ebenfalls vom Land. Er hatte auch das Buch *Das Meer der*

6 Vgl. Genette, *Palimpsestes*, 9. Genette zieht die Grenzen der Intertextualität viel enger als Riffaterre, versteht sie aber als identisch mit dem Begriff der Trans-textualität bei Genette.

7 Die gelehrte und antiquarische Vorliebe, geschriebene Sprache mit Zitaten aus der alten Literatur und Anspielungen auf sie auszuschnücken, führte manchmal dazu, dass sie auch für den Gelehrten schwer verständlich wurde.

Wälder und Schneeflachländer, das von einem Analphabeten geschrieben worden sein soll. Alles deutete also darauf hin, dass Fleiss die einzige Bedingung war, um Schriftsteller zu werden. Deswegen hing er über sein Bett den Spruch: "Der Fleiss macht den Meister."⁸

In der Königstrilogie "San wang" von A Cheng gibt es noch mehr Beispiele für ähnliche Verfahren, hier eines aus "Shu wang"⁹:

Als sich alle hingesetzt hatten, bemerkte ich, dass Liu Zhua ein Bilderbuch in der Hand hielt. Ich begann, darin zu blättern, und entdeckte dabei, dass die erste und letzte Seite fehlten.

"Lies mir ein wenig vor", bat Liu Zhua.

Ich fing langsam an, die Bildunterschriften zu lesen. Nach einigen Seiten merkte ich, dass es sich um ein Fragment aus dem Roman *Die Räuber vom Liangshan-Moor* handelt, wo Song Jiang seine Frau tötet.¹⁰

Ein bisschen komplizierter und gelehrter scheint die Allusion oder Übertragung des fremden literarischen Textes in einem anderen Fall zu sein. In travestierter Form baut A Cheng in seinem Kurzroman "Schachkönig" die Geschichte "Love of Life" von Jack London und eine andere von Honoré de Balzac ein. Die beiden Texte werden eigentlich zum Thema eines Gesprächs zwischen dem Ich-Erzähler und Wang Yisheng 王一生, dem Schachmeister. Wenn deren Inhalt überhaupt erwähnt wird, dann nur in Verkürzung, wobei speziell das Hungermotiv Beachtung findet und zur Fabel reduziert wird:

- 8 Wang Anyi 王安憶, "Xiao Bao zhuang" 小鮑莊, in *Na zhan lizi, na zhan yingtao: Xungen xiaoshuo* 那盞梨子那盞櫻桃: 尋根小說, Hg. Liu Xiqing 劉錫慶 (Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1992. *Dangdai xiaoshuo chaoliu huigu – Xie zuo yishu jiejian congshu*), 9.
- 9 Die Königstrilogie von A Cheng besteht aus "Schachkönig" ("Qi wang" 棋王, 1984), "Baumkönig" ("Shu wang" 樹王, 1985), "Kinderkönig" ("Haizi wang" 孩子王, 1985).
- 10 A Cheng, "Shu wang", *Zhongguo zuojia* 中國作家 1/1985, 95; *Die Räuber vom Liangshan* (*Shui hu zhuan* 水滸傳) von Shi Naian 施耐庵 (14. Jh.).

Jedesmal, wenn ich ihn [Wang Yisheng; L. K] beim Essen sah, erinnerte es mich an "Love of Life", eine Erzählung von Jack London. Einmal, als er nach dem Essen seine Suppe schlürfte, erzählte ich ihm schliesslich die ganze Handlung. Da ich Hunger erfahren habe, machte das Hungergefühl besonderen Eindruck auf mich. Er hielt mit seiner Suppe inne, führte seine Essbox an die Lippen und hörte mir unbeweglich zu. Nachdem ich zu Ende erzählt hatte, verharrte er lange in dieser Stellung und starrte auf das Wasser in der Essbox. Danach nippte er etwas davon, schaute mich ernsthaft an und sagte, der Mann hätte recht. Selbstverständlich habe er den Zwieback unter der Matratze verstecken müssen. [...]

Ich erklärte ihm sofort, was für ein Mann Jack London war. Aber er erwiderte: "Oh ja, es geht nicht darum. Laut deiner Schilderung war Jack London vor allem ein berühmter Mann. Er hat sich sicher keine Sorgen ums Essen gemacht. Natürlich rauchte er seine Zigaretten und schrieb Geschichten, in denen er sich über den Hunger lustig macht." Ich sagte: "Jack London machte sich gar nicht lustig über den Hunger, er ist" Er unterbrach mich ungeduldig: "Er hat einen Mann, der sich mit Hunger auskannte, als Verrückten dargestellt. Spottet er etwa nicht über ihn? Das gefällt mir nicht." Ich konnte nur ein bitteres Lächeln aufsetzen und sagte kein Wort mehr. Als niemand mit ihm Schach spielte, fragte er mich wieder: "Na, erzähl' noch mal eine Geschichte vom Essen. Die von Jack London war gar nicht so schlecht."¹¹

Dann versucht der Ich-Erzähler, ohne das Thema zu wechseln, Wang Yisheng die Geschichte *Le cousin Pons* in Erinnerung zu rufen:

"Na gut, aber hast du je von *Le cousin Pons* von Balzac gehört?" Er schüttelte den Kopf und verneinte. So beschrieb ich ihm den alten Geizkragen Pons. Gleich nachdem er sich alles bis zum Ende angehört hatte, sagte er: "Es ist eine schlechte Geschichte, weil sie von der Gier und nicht vom Essen handelt."¹²

Während der Bahnfahrt ins Arbeitslager, die den raumzeitlichen Rahmen der dargestellten Welt im ersten Teil des "Schachkönigs" bestimmt, schweift der Ich-Erzähler in seinen Gedanken von einem literarischen Werk und von einer literarischen Epoche und Gattung zur anderen. Dabei

11 A Cheng, "Qi wang", in *Na zhan lizi, na zhan yingtao: Xungen xiaoshuo*, 95-96.

12 A Cheng, "Qi wang", 96.

taucht die Frage auf, ob Wang Yisheng einmal in den Genuss der traditionellen chinesischen Lyrik gekommen ist:

Ehrlich gesagt, ich konnte mich kaum auf das Schachspiel konzentrieren. Nachdem ich überlegt hatte, wieviele Bücher er [Wang Yisheng; L.K.] in der Mittelschule gelesen haben mochte, fragte ich ihn: "Hast du 'Das kurze Lied' von Cao Cao gelesen?"

"Was für ein 'Kurzes Lied'?" fragte er.

"Nun, woher kannst du denn die Strophe: 'Wieviele Sorgen lassen sich dank Du Kang verscheuchen'?"

Fassungslos fragte er: "Aber wer ist Du Kang?"

"Du Kang hat als erster Wein gekeltert und ist später zum Synonym für Wein geworden."¹³

Selbst bei den einfachen Assimilationsverfahren kommt es oft vor, dass der manifeste Text oder seine Fragmente auf eine Kette von latenten Texten beziehungsweise Schichten von Texten verweisen. Schon den russischen Formalisten war klar, dass "der Text in den Text projizierbar ist, ebenso wie die Kultur in die Kultur; jede Kultur ist eine neue Summe, die an die vorangegangene erinnert."¹⁴ Es ist wohl kein Zufall, dass ähnliche Gedanken in vielen *xungen*-Erzählungen exemplifiziert werden. A Cheng, der sich wahrscheinlich nie bewusst mit der Intertextualitätspoetik beschäftigte, hat eine kurze Erzählung "Baumstamm" ("Shu zhuang") geschrieben, die gänzlich der Tradition gewidmet ist. In der Vielzahl von textuellen Schichten mit dem unterschiedlichsten Gattungsstatus und von verschiedenster historischer Herkunft darf wohl von Mehrfachkodierung gesprochen werden. Zunächst sind die poetologischen Normen der erzählenden Prosa reduziert, indem der Gang der Erzählung teils im traditionell chinesischen Plauderstil, teils essayistisch organisiert ist. Als Erzählung über einen uralten namenlosen Mann, der wie ein Baumstamm seit Ewigkeiten am Ende einer historischen Landstrasse in Yunnan sitzt, besteht sie aus einer Kontamination der fremden Textfragmente. Um die bekannte Strasse zu

13 A Cheng, "Qi wang", 97. A Cheng knüpft hier an "Das letzte Lied" ("Duan ge-xing" 端歌行) von Cao Cao 曹操 (155-220) an, dem Literaten und Begründer der Wei-Dynastie zur Zeit der Drei Reiche Dynastie (220-280).

14 Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 75.

kennzeichnen, benutzt der Verfasser eine Legende, die zwar zuerst mit dem historischen Roman *Die Drei Reiche* (*Sanguo zhi yanyi* 三國誌演義) von Luo Guanzhong 羅貫中 (~1330–~1400) verknüpft ist, aber in Wirklichkeit auf eine viel ältere und dabei nicht einmal literarische Tradition verweist.¹⁵

Die Legende berichtet, dass zu den Zeiten der Drei Reiche der brillante Berater und Stratege die Verfolgung des Verräters Meng Hu nach Yunnan aufnahm. Er und die Truppen, die unter seinem Befehl standen, drangen bis zur Landstrasse vor. Es war tief in der Nacht, seine Leute waren todmüde und die Pferde erschöpft. In der Dunkelheit erblickte er aus Papier geschnittene Zeichen, die an einer Tür klebten. Neugierig hielt er seinen Wagen an und stieg aus, um sie näher zu betrachten. Zu seinem grossen Erstaunen handelte es sich um ein Couplet, das als Spruchpaar gestaltet war. Das obere lautete: "Wenn der Edle eine innerliche Wandlung vollbringt, legt sich der Geringe ein neues Gesicht zu." Der untere: "Wo der Geringe seine Muskeln einsetzt, benutzt der Edle ein Netz."¹⁶

Falls dem unerfahrenen Leser nicht auffallen sollte, dass dieses Couplet entweder ein Zitat oder Travestie der "Urteile" oder "Bilder" aus dem *Buch der Wandlungen* (*Yi jing* 易經) darstellt, wird es ihm vom Erzähler genau erklärt. Er teilt mit, dass die Spruchpaare, die über Wandlung und Kraft sprechen, im Grunde genommen schildern, worauf die perfekte Strategie des Feldherrn Zhuge Liang 諸葛亮 (181-234) beruhte.

Im "Schachkönig" dagegen spielt A Cheng auf die daoistische Tradition an, die in mehrfacher Weise evoziert wird. In den langen Passagen, die von Strategien beim Schachspiel handeln, lassen sich ohne Mühe die transformierten Verse beziehungsweise im Kommentarstil formulierten Gedanken aus dem Buch *Daode jing* 道德經 erkennen, das dem legendären Laozi 老子 zugeschrieben wurde. So berichtet Wang Yisheng dem Ich-

15 Im Roman *Die Drei Reiche* sind sowohl mündliche als auch schriftliche literarische Traditionen verarbeitet. Die Geschichte der drei Reiche Shu, Wei und Wu lehnt sich an die Dynastie-Geschichtsschreibung an, d.h. an das *San guo zhi* 三國誌 und die historische Novelle *San guo zhi pinghua* 三國誌評話 aus der Song-Zeit an.

16 A Cheng, "Shu zhuang" 樹樁, in 'Renmin wenxue' 1984 nian duanpian xiaoshuo xuan 人民文學 1984 年短篇小說選 (Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1985), 414.

Erzähler, wie sein Lehrer ihm das *dao* des Schachs beizubringen versuchte:

Der Alte sagte, allzu sehr den Sieg zu begehren verhindere nur, ihn zu erringen. [...] Sanftheit ist nicht gleichbedeutend mit Schwäche. [...] Wenn du eine strategische Situation schaffst, handelst du durch Nicht-Handeln. Nicht-Handeln – als *dao* ist es eine beständige Bewegung des Schachs.¹⁷

Wie ein daoistisches Geständnis klingen die Worte von Wang Yisheng: “Es ist bequem, beim Schach bleiben.”¹⁸

Es kommt häufig vor, dass Fragmente der kosmogonischen Bilder oder Splitter der im Unterbewusstsein aufbewahrten religiösen und rituellen Symbolik in chaotischer Anordnung als Teil des inneren Monologs auftreten. Manchmal enthält eine ausgeklügelte oder feine Allusion auf einen anderen Text die Pointe des Ganzen. Im Schlussteil von “Frau, Frau, Frau” (“Nü nü nü”) knüpft Han Shaogong an den populären zenbuddhistischen *koan* (chin. *gong'an* 公案) an, welcher von einem Chan-Meister und seinem Schüler erzählt, der nach der tiefsten Wahrheit der buddhistischen Vervollkommnung fragt.¹⁹ In seiner Erwiderung fragt der Meister, ob der Mönch schon gegessen habe. Als er bejaht, sagt der Meister: “Dann

17 A Cheng, “Qi wang”, in *Na zhan lizi, na zhan yingtao*, 98.

18 Der Ausdruck *dai zai* 呆在 (‘in etwas bleiben’) weist in diesem Kontext zusätzlich auf eine Beharrlichkeit hin. Übrigens kommt dasselbe *dai* auch im Ausdruck “Schachidiot” (*qi daizi* 棋呆子) vor. Einen ähnlichen Satz schreibt Li Hangyu in seiner *xungen*-Erzählung “Der letzte Fischer” (“Zuihou de yi ge yulaor” 最後的一個魚老兒): “Er ist ungehindert beim Fluss geblieben,” (*dai zai jiang li zizai* 呆在江裡自在), wo der Fluss für den Fischer genau die gleiche Bedeutung hat wie das Schachspiel für Wang Yisheng, den Schachidioten.

19 In der westlichen Literatur leitet sich das Wort *koan* vom japanischen *kô-an* ab. Dieser Ausdruck bezeichnet in der Tradition der (chinesischen) Chan- oder (japanischen) Zen-Schule Anekdoten, die von den “Alten” aus der Tang-Zeit handeln und auf Muster oder Beispiele hinweisen. Sie enthalten den verschlossenen Blick und das Geheimnis ewiger Wahrheit. Eigentlich bedeutet der Begriff *gongan* ‘öffentlicher Aushang’, nämlich von kaiserlichen Bekanntmachungen und Erlassen, und verweist deshalb auf höchste Autorität.

geh' und wasche deine Schüssel." In "Nü nü nü" schliesst der Ich-Erzähler so ab:

Es hat keinen Zweck, weiter darüber nachzudenken. Den Tag soll man einfach erleben, wie diesen und jeden anderen vorher. Wenn du gegessen hast, wasche einfach ab; wenn du schon abgewaschen hast, mache einen Anruf. Es ist ja die Wahrheit über das Leben. Ich erinnere mich, dass die Tante, als sie im Sterben lag, etwas über eine Schüssel mit Süsskartoffeln vor sich hinbrummte, als ob sie ein kompliziertes Problem zu bewältigen versuchte. Die ganze Zeit über merkte ich, dass ihre Worte meinem Geist verschlossen waren. Nun endlich erfahre ich eine Erleuchtung und finde die Antwort: "Wenn du gegessen hast, dann wasch' die Schüssel ab."²⁰

Die "Literatur der Suche nach den Wurzeln" interessiert sich sowohl für die kulturellen als auch für ihre eigenen, literarischen Wurzeln. Sie kehrt zu den Mythen zurück, die einerseits die Ursprünge, andererseits auch die Prototexte der erzählenden Prosa bilden.

Xungen pai-Schriftsteller berufen sich nicht nur auf die Mythologie der Han-Chinesen, Tibeter, Miao, Yao und anderer ethnischer Minoritäten, sondern schaffen auch eine fiktionalisierte Welt, die nach dem Modell des Mythos organisiert und dargestellt ist. Grob gesagt: Mythen sind in zwei verschiedenen Funktionen vorhanden, in einer intertextuellen und in einer strukturellen. Bei näherer Überlegung hängt die strukturelle Funktion (Mythos als Darstellungsschema) mit ihren prototextuellen Merkmalen innerhalb der Welt der *xiaoshuo* zusammen. Es mag vage formuliert klingen, aber alle Mythen sollten als die ältesten Hypotexte aufgefasst werden.²¹

20 Han Shaogong, "Nü nü nü" 女女女, in Han Shaogong, *Youhuo* 誘惑 (Changsha: Huanan wenzi chubanshe, 1986), 258.

21 Unter den fünf Typen transtextueller Bezüge, die in *Palimpsestes* definiert sind, rückt Genette den vierten in den Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit. Mit dem neuen Namen "Hypertextualität" versucht Genette die Relation zwischen zwei Texten, dem Hypertext und dem (früheren) Hypotext, auf den der spätere Text "transplantiert" wurde, zu erklären. Theoretisch gesehen bedeutet es, dass der Hypertext sich auf keinen Fall über den Hypotext äussert, aber als solcher könnte er nicht ohne ihn entstehen und wird durch den Transformationsprozess zu seinem Derivat. Genette nennt als sehr deutliches Beispiel die *Aeneis* von Vergilius und

In der Struktur von “Xiao Bao zhuang” und von “Ba ba ba” sind zwei Ebenen sichtbar, eine mythische und eine empirische.²²

In “Ba ba ba” sind zwei mythologische Fäden miteinander verflochten: Der eine schöpft teilweise aus dem *Huainan zi* 淮南子 (2. Jh. v.u.Z.) und aus der späteren konfuzianischen Historiographie, die vom Kulturhelden Yandi 炎帝 (trad. 2757 v.u.Z.) handelt; die andere erzählt von Pan Gu 盤古, dem Weltschöpfer in der Kosmologie der Miao 苗. Es wurde die Meinung formuliert, dass Pan Gu, der in der Miao-Mythologie als Kind eines Hybrids aus Drache und Hund (*longgou* 龍狗) dargestellt wird, mit dem Prototyp des Protagonisten gleichzusetzen ist, dem Kindreis Bing Zai 丙崽, dessen Vater De Long 德龍 (wörtl. ‘Drache’) ist. Um die Herkunft der Bevölkerung des Dorfes Hühnerkopf (“Jitou zhai” 雞頭寨) zu erklären, überliefert Han Shaogong zwei verschiedene Traditionen. Die erste Fassung knüpft an die Miao-Mythologie an und berichtet über den legendären Vorfahren Xing Tian 刑天²³:

Xing Tian wurde zu einer Zeit geboren, da Himmel und Erde gleich weissem und schwarzem Schlamm so dicht aufeinander hafteten, dass nicht einmal eine

Ulysses von James Joyce, wo die beiden Hypertexte vom selben Hypotext, der *Odysee* von Homer, abgeleitet sind. In der *xungen wenxue* wäre dann “Tibet, an den Lederriemen geknotete Seele” von Zhaxi Dawa der Hypertext und *Hundert Jahre Einsamkeit* von G. G. Marquez sein Hypotext. Hypertextuelle Verhältnisse könnte man auch leicht zwischen den Goldsucher-Erzählungen von Zheng Wanlong (“Gou tou jin” 狗頭金, “Tao guan” 陶罐) und den Clondike-Geschichten von J. London feststellen.

- 22 Vgl. Huang Zhengshu 黃政樞, *Xin shiqi xiaoshuo shenhua moshi de meixue tezheng* 新時期小說神話模式的美學特征.
- 23 Xing Tian taucht in den Gedichten von Tao Yuanming als ein legendärer Held auf, der Himmel und Erde voneinander getrennt hatte, wobei er sich selbst köpfte. Seine Nachfahren lebten am Ostmeer. Vgl. Wang Yichuan 王一川, “Chuantongxing yu xiandaixing de weiji. ‘Xungen wenxue’ zhong de Zhongguo shenhua xingxiang chanshi” 傳統性與現代性的危機. 尋根文學中的中國神話形象闡釋 [Die Krise von Traditionalität und Modernität: Erklärung zu den Figuren aus der chinesischen Mythologie in der ‘Literatur der Suche nach den Wurzeln’], *Wenxue pinglun* 文學評論 4/1995, 99-100.

Maus dazwischen Platz zum Atmen gefunden hätte. So hob er die Axt und schlug Himmel und Erde entzwei. Doch sein Hieb war zu heftig; er köpfte sich selbst, und hinfort dienten ihm Brustwarzen als Augen und Nabel als Mund. Da lachte er so, dass die Berge erzitterten und die Erde erbehte, er schwang nochmals die Axt und hämmerte drei Jahre lang gegen den Himmel, bis er sich hob, und drei Jahre lang auf die Erde, bis sie sich senkte.²⁴

Gemäss der Volkstradition der Miao, die in Volksliedform von De Long spricht, lebten die Nachfahren von Xing Tian, "die fünfte Schwester und der sechste Bruder [...] vor langer Zeit mit ihren Familien an den Ufern des Ostmeeres."²⁵ Später, als die Sippe wuchs und es eng wurde mit dem Platz und mit der Nahrung, "packten sie auf Weisung von Phönix eine Egge ein, um in hölzernen Booten zu den Westbergen" (Wuling-Gebirge 武陵山 in West-Hunan) aufzubrechen:

Phönix führte sie zum Goldwasserfluss, doch das kostbare Gold war bereits ausgewaschen. Sie gelangten zum Silberwasserfluss, doch das wertvolle Silber war schon ausgegraben. Endlich tauchte in der Ferne undeutlich der grünliche Reisfluss auf, der Reisfluss, an dessen Ufern Kinder und Enkel heranwachsen konnten.²⁶

Die zweite Fassung, welche die offizielle Geschichtsschreibung repräsentiert, erschüttert die Legende, die bis heute im Miao-Volk lebendig ist:

Es heisst, vor langer Zeit sei ein Geschichtsschreiber im Tal von Qianjiaping gewesen, der die Herkunft der Vorfahren erklärt habe. Ihm zufolge ist Xing Tian beim Ringen um die Thronbesteigung von Kaiser Huang geköpft worden. Und die hiesigen vier Grossfamilien Peng, Li, Ma und Mo seien aus der Gegend um den Unterlauf des Changjiang gekommen, mit den Ufern des "Östlichen Meeres" hätten sie nichts zu tun gehabt. Später erst seien sie vor dem Krieg der Kaiser Huang und Yan Richtung Südosten geflohen; entlang der Fünf Flüsse

24 Han Shaogong, "Papapa", *Drachenboot* 1/1987, 45.

25 Han Shaogong, "Papapa", 45.

26 Han Shaogong, "Papapa", 45.

seien sie ins Gebiet des Volkes Yi gekommen. Eigenartig jedoch, dass in den alten Liedern mit keinem Wort ein Krieg erwähnt wird.²⁷

Im Hinblick auf die Intertextualität handelt es sich hier um eine interessante Collage aus Zitaten, Anspielungen und Metatexten; zu den letzteren wird gewöhnlich jeder Kommentar gezählt.

Ähnlich dem Palimpsest scheint in "Ba ba ba" unter der Mythen-Ebene die Ebene der real dargestellten Welt hindurch. In "Xiao Bao zhuang" wird, genau umgekehrt, die mythische Ebene in den Hintergrund gedrängt, so dass sie als einzigartiges *sacrum* über das *profanum* des gegenwärtigen Lebens der Dorfgemeinschaft bestimmt. Die Assoziationen, welche die beiden Prologe auslösen, sind mit zwei verschiedenen Traditionen verbunden. Im "Prolog" ("Yinzi" 弓|子) imitiert Wang Anyi den Stil der Genesis:

Sieben Tagen und sieben Nächte regnete es, und der Regen machte den Tag zur Nacht. Die Fluten stürzten mit Gepolter vom Bao-Berggipfel herunter. Und dann hellten sich Himmel und Erde auf.

Vor diesem schäumenden Weiss versuchten die am Fuss des Berges lebenden Dorfbewohner zu fliehen, aber sieben Tage Regen hatten den Boden gänzlich aufgeweicht. Die Menschen blieben bis zu den Waden tief im Morast stecken. Niemand konnte entkommen. Die Wand aus Wasser, das riesige Weiss, holte sie ein. Wie Spielzeuge riss das Wasser die Lehmhäuser mit, schwemmte die Strohdächer fort, entwurzelte Bäume mit wucherndem Blätterdach. Darauf verstummte das Heulen der Kinder, die Weiber schrieen nicht mehr, und Hühner und Hunde erstarrten in Unbeweglichkeit. Der Himmel war nicht dunkel, die Erde nicht hell. Alles ertrank in Stille.

Es gab keinen Himmel mehr, es gab keine Erde mehr. Die Vögel waren nicht mehr zu hören.

Niemand nahm wahr, wieviel Zeit verging. War es ein Moment, ein Lidschlag, ein ganzes Jahrhundert? Ein Baum wuchs aus dem Grund der Tiefe herauf und

27 Han Shaogong, "Papapa", 45.

trennte Himmel und Erde. Der Baum schwamm über dem Wasser, und auf ihm wand sich eine Schlange.²⁸

Die Flutbilder, allerdings vom biblischen Stil befreit, kehren in der ganzen Erzählung wieder. Sie wiederholen sich im "Weiteren Prolog" ("Hai shi yinzi" 還是引子), als ein Teil der Legende über den Gründer des Dorfes vom Kleinen Bao erzählt wird, zusammen mit Teilen der Überlieferung über den mythischen Da Yu 大禹, der zu den wichtigsten Gestalten im chinesischen Pantheon gehört:

Der Urahne des Dorfes vom Kleinen Bao erhielt als Beamter vom Kaiserhof den Auftrag, die Wasser zu regulieren. In 999 Tagen bauten 9999 Arbeiter einen Damm, der 999 *mu* umschloss. Nachher kehrte eine Generation lang Ruhe und Frieden ein. In einem Jahr jedoch begann der Regen aufs Neue, fiel ununterbrochen 49 Tage lang auf die Erde, erreichte den Damm, stieg höher, brauste darüber hinweg und füllte das umdämmte Dorfbecken. [...]

Der Urahne des Dorfes verlor seinen Posten als Beamter des Kaiserhofes und wurde zum Tode verurteilt. Doch gedachte man seiner früheren Verdienste um das Dorf und begnadigte ihn. [...]

So weit die Legende, wie sie von Generation zu Generation weitergetragen wurde. Und eines Tages hiess es dann, der Urahne sei der Nachfahre des grossen Yu gewesen. Auf diese Weise wurde die ganze Sippe der Bao zu Nachfahren des grossen Yu erklärt. Doch ging die innere Kraft des grossen Yu unter jenen Nachfahren verloren. Auch Yu war vom Kaiserhof mit der Wasserregulierung beauftragt worden. Da er seine Arbeit als einen edlen Dienst betrachtete, verliess er bereits drei Tage nach seiner Heirat sein Haus, um gegen die Fluten zu kämpfen. Nicht einmal die Geburt und das Weinen seines kleinen Sohnes konnten ihn dazu bewegen, in sein Haus zurückzukehren.²⁹

Je kreativer die Schaffensmethode, desto näher liegt sie beim magischen Realismus, und desto öfter sind Mythen in die Texte eingewoben. Ob neu erzählt, zitiert oder nur erwähnt, bilden sie zusammen mit dem übrigen Text ein völlig neues Modell, wie das zum Beispiel der Fall ist in der

28 Wang Anyi, "Xiao Bao zhuang", in *Na zhan lizi, na zhan yingtao: Xungen xiaoshuo*, 1.

29 Wang Anyi, "Xiao Bao zhuang", 2.

magischen Erzählung von Zhaxi Dawa “Tibet, an den Lederriemen geknotete Seele” (“Xizang, xi zai pisheng koushang de hun”). Zhaxi Dawa lädt den Leser zusammen mit seinem *homo fictus* ein, sich auf die Suche nach dem mythischen Paradies Shambala (gewöhnlich als “Shangri-la” bekannt) zu begeben:

Gemäss den Aufzeichnungen in den alten Schriften liegt im Norden ein “irdisches Paradies”, Utopia – Shambala. Hier hat die tantrische Lehre vom himmlischen Yoga ihren Ursprung, hier unterrichtete Śākyamuni den ersten König Södchad Nanpo, der später die Geheime Gute Lehre vom Vajra Kalacakra verbreitete.³⁰

Der Weg nach Shambala ist irgendwo im Labyrinth der Schluchten im Kalong-Gebirge verborgen. Auf die rhetorische Frage “Weisst du, warum es in der Tiefe dieses Gebirges viel mehr Schluchten gibt als in anderen?” wird einem der alte tibetische Mythos erzählt:

Es sind die Handlinien der rechten Hand des Guru Rinpoche. Seinerzeit hatte er mit dem Dämon Shivamairu einhundertacht Tage lang gekämpft, ohne dass einer von beiden gesiegt hätte. Der grosse Meister nahm seine ganze übernatürliche Kraft zusammen, konnte Shivamairu jedoch nicht bezwingen. Als der Dämon sich in eine winzige Laus verwandelte, um sich vor dem Feind unsichtbar zu machen, hob Guru Rinpoche seine göttliche rechte Hand, fluchte laut und liess seine Hand auf die Erde fallen. Er drückte Shivamairu in die Hölle und seither sind seine Handlinien eingeprägt.³¹

Im Hinblick auf eine ziemlich ungestörte Wanderung auf der Suche nach den Spuren von Tradition und Gegenwart zeichnet sich die Dialogizität der *xungen*-Literatur durch ein spezifisches Gepräge aus. Nicht nur die meta-

30 Tashi Dawa, “Tibet – an den Lederriemen geknotete Seele”, in *An den Lederriemen geknotete Seele. Erzähler aus Tibet*, Hg. A. Grünfelder (Zürich: Unionsverlag, 1997), 33; orig. Zhaxi Dawa 扎西達娃, “Xizang, xi zai pishen koushang de hun” 西藏, 系在皮繩扣上的魂, in *Xizang, yinmi suiyue* 西藏, 隱秘歲月 (Wuhan: Chanjiang wenyi chubanshe, 1993), 70.

31 Tashi Dawa, *An den Lederriemen geknotete Seele*, 57; orig. Zhaxi Dawa, “Xizang, xi zai pishen koushang de hun”, 84-85.

textuellen Elemente, auch die gewöhnlichen Zitate, Metaphern, Sprachstilisierungen, Einsätze stammen von verschiedenen und manchmal völlig entgegengesetzten Epochen und Subjekten. In dieser Hinsicht zeichnet sich das Schaffen von A Cheng und Han Shaogong durch eine besondere Polyphonie aus. So kreuzen sich beispielsweise in einer einzigen Erzählung “Rückkehr” (“Gui qu lai” 歸去來) von Han Shaogong intertextuelle Zurückführungen auf Zhuangzi 莊子, auf eine bekannte Erzählung von Lu Xun 魯迅 “Heimat” (“Guxiang” 故鄉), auf Tao Yuanming 陶淵明 (Tao Qian 陶潛) (365–427) und gewissermassen auch auf das Poem “Zurückrufen der Seele” (“Zhaohun” 招魂) von Qu Yuan 屈原 (340–278).³² Ohne irgendeinen theoretischen Bezug zur Intertextualität herzustellen, stellt J. Lau fest, dass “this narrative reads like a *baihua* variant of Zhuangzi’s famous Butterfly Dream parable”, womit man eigentlich nur übereinstimmen kann. Die Grundidee der “Rückkehr” zur “irrigen Identität”, so wie sie sich im Laufe der Geschichte von einem zhiqing 知青, Huang Zhixian 黃治先 und seinem Schein, Ma Jianying 馬眼鏡, offenbart, ist sicher nicht neu.³³ Wenn überhaupt eine hypertextuelle Relation zu irgendeinem früheren Text besteht, dann wäre es gewiss der wohlbekannte “Hudie meng” 蝴蝶夢 von Zhuang Zhou 莊周. Von der Erwägung ausgehend, dass Huang Zhiqian als Zhuang Zhou und Ma Jianying als der Schmetterling doppelkodiert sind, schliesst der Satz aus “Hudie meng” die Pointe der “Rückkehr” ein: “Und nun weiss

32 Im Kehrreim der Dichtung “Zurückrufen der Seele” aus den *Chuci* 楚辭 kommt der Ausdruck “[Seele] kehre zurück” (*gui qu lai* 歸去來) immer wieder vor, auf den später auch Tao Yuanming anspielte. Man darf vermuten, dass Han Shaogong im Titel an diesen Kehrreim *gui qulai* anknüpft. Es ist bemerkenswert, dass die Literaturwissenschaft bisher nur dieses einzige Beispiel für Intertextualität in der chinesischen Literatur der 80er Jahren erwähnt hat. Vgl. A. Wedell-Wedellsborg, “The Past in the Present”, in *Outstretched Leaves on his Bamboo Staff. Studies in Honour of Göran Malmqvist on his 70th Birthday*, Hg. J. Enwall (Stockholm: The Association of Oriental Studies, 1994), 277; J. C. Kinkley, “Shen Congwen’s Legacy in Chinese Literature of the 1980s”, in *From May Fourth to June Fourth*, Hg. E. Widmer & D. Wang Der-wei (Cambridge/MA: Harvard University Press, 1993), 100.

33 Vgl. J. S. M. Lau, “Visitation of the Past in Han Shaogong’s Post-1985 Fiction”, in *From May Fourth to June Fourth*, 27.

man nicht, ob der Schmetterling von Zhuang Zhou oder Zhuang Zhou vom Schmetterling geträumt hat.”³⁴

Die “Königstrilogie” von A Cheng wiederum fesselt die Aufmerksamkeit des Lesers durch den ungewöhnlichen und gleichzeitig eklektischen Stil, der auf die intertextuelle Qualität seiner Literatur hinweist. Neben dem ausgesuchten literarischen Stil, dessen sich manche Ming- und Qing-Literaten nicht schämen müssten und der vor allem dem Ich-Erzähler zugeordnet ist, treten in den *xungen*-Texten ausserdem Lokaldialekte, Soziolekte und schliesslich Idiolekte und (in den Dialogen) Mundarten auf, womit der Schriftsteller seine literarischen Figuren zu charakterisieren versucht. Die Zusammensetzung kann gelegentlich schockieren, wenn man erwägt, dass in den meisten *xungen*-Erzählungen die Zeiten des “Grossen Sprungs” oder der “Kulturrevolution” fiktionalisiert sind. Je nach Inhalt und Stil hat der *xungen*-Schriftsteller die typische Sprache dieser Epoche (u.a. *Mao wenti* 毛文體) entweder imitiert oder sogar parodiert.

Im “Baumkönig” von A Cheng wird Li Li 李立, eines der Brigademitglieder, genauso wie der Erzähler als *zhìqīng* aufs Land verschickt. Er zeigt voller Stolz seinen Kollegen die Bücher, die er mitgebracht hat. Darunter befinden sich die “Ausgewählten Werke von Mao Zedong”:

“Diese [Werkausgabe; L. K.] gehört meinen Eltern”, sagte Li Li ganz langsam.

“Als ich hierher zu kommen beabsichtigte, hat mir Mutter ihre Ausgabe gegeben, weil sie eine andere benutzen konnte, die meines Vaters. Die ältere Gene-

34 Die Interpretation des Textes führt bis heute immer wieder zu heftigen Kontroversen. Man findet, bei der Übersetzung von Herbert A. Giles aus dem Jahre 1926, die bei der Rezeption des Daoismus in Europa eine wichtige Rolle gespielt hat, handle es sich um ein Beispiel für die falsche Interpretation der philosophischen Ideen von Zhuang Zhou, das im Widerspruch zum Kommentar von Guo Xiang 郭象 (gest. 312) stehe. Wie Han Shaogong den Text interpretiert, bleibt unbekannt. Nicht ohne Bedeutung bleibt aber die Tatsache, dass Li Zehou 李澤厚, welcher sich grosser Beliebtheit unter *xungen*-Autoren erfreut, dem Kommentar von Guo Xiang kritisch gegenübersteht und eher zur Giles-Interpretation neigt.

ration soll ständig lernen. Ihre Hoffnungen sind aber an uns geknüpft, die Jungen, denn die Zukunft liegt bei uns und unseren soliden Fundamenten.”³⁵

Für künftige Erforscher der Intertextualität in der Gegenwartsliteratur Chinas bieten die *xungen xiaoshuo* besonders viel Material und Beispiele, denn sie sind eine wahre Fundgrube für chinesische Sprichwörter, Merksprüche, volkstümliche Sentenzen, Gelegenheitsdichtungen, Couplets, Abzählreime usw. Es muss hier genügen, einen der Texte zu nennen, zum Beispiel eine der populärsten Erzählungen von Wang Zengqi 汪曾祺, die gleichzeitig kennzeichnend ist für die Einführungsphase der *xungen wenxue*, nämlich “Shoujie” 受戒 (“Die Mönchsweihe”), wo sich die intertextuellen “Stellen” an der Textoberfläche gleich erkennen lassen. Dabei überwiegen die Zitate oder Nachahmungen. Dank dem auktorialen Erzähler kann der Leser die Sprüche, die sich im buddhistischen Kloster befinden, sehen und lesen:

Dem Tor gegenüber steht eine Maitreya-Buddhafigur, beiderseits davon hängt ja ein Spruch von einem unbekannten Gelehrten:

Sein dicker Bauch fasst alles, was für andere unverträglich ist.

Sein strahlendes Gesicht lacht über alle, die lächerlich sind.

[...]

Die östliche Hallenwand ist von einem kleinen sechseckigen weissen Tor durchbrochen, auf dem in grünen Schriftzeichen ein Spruchpaar eingeschnitzt ist:

Eine Blüte – eine Welt.

*Drei Nichtigkeiten – drei Erleuchtungen.*³⁶

Selbst in der Gegend, wo die kleine Ying, die beste Freundin der Protagonistin Mingzi wohnt, lassen sich die Sprüche entziffern:

Die Familie lebt hier ganz allein. [...] Das grosse Tor ist mit Tungöl gefirnisst und mit einem ewig haltbaren roten Neujahrsspruchpaar beklebt:

Eine strebende Familie – und ewig währt der Frühling.

*Menschen, die Gutes tun – und es herrscht Überfluss.*³⁷

35 A Cheng, “Shu wang”, 86.

36 Wang Zengqi, “Die Mönchsweihe”, in *Erkundungen*, Hg. I. Fessen-Henjes u.a. (Berlin DDR: Volk und Welt, 1984), 255.

Wang Zengqi benutzt die Volkslieder und die Sprüche offensichtlich als Emblem der Vergangenheit. Damit kodiert er seine Erfahrung der Tradition. Bilder, die er gemäss den Kindheits- und Jugenderinnerungen skizziert, sind nie getreue Kopien. Ob Wang Zengqi einmal die Volkslieder irgendwo abgeschrieben und aufbewahrt hat und dann ins "Shoujie" eingeflochten hat, lässt sich nicht endgültig feststellen. Unbestreitbar aber haben diese Verse die charakteristischen Merkmale der leicht frivolen Volksdichtung:

*Das Mädchen und ihr Liebster dreschen Gerste.
Was sie reden, ist nicht für fremde Ohren bestimmt.
Und wenn es so ist, ist es eben so.
Ist die Gerste gedroschen, kommt der Weizen dran.
[...] Das Mädchen ist schön gewachsen,
ihre beiden Brüste schwellen;
ich möchte sie gern streicheln
und fühle im Herzen ein Kribbeln.³⁸
[...]
Der Kapjasmin, hai, öffnet seine sechsblättrigen Blüten.
Eine Brücke, hai, steht vor dem Haus des jungen Mädchens.³⁹*

Eines der markantesten Beispiele für die Einflechtung von literarischen Volkstraditionen ist die Ballade, die aus elf zweizeiligen Strophen zusammengesetzt ist und in der ganzen Erzählung "Xiao Bao zhuang" unregelmässig erscheint. Anscheinend ein einfaches Gedicht, das den chinesischen Zeichen gewidmet ist, enthüllt es ein Bild der mündlichen Überlieferung über die offizielle und inoffizielle Geschichte Chinas:

*Das Zeichen für "eins" ist wie eine Flinte, die in Aktion tritt.
Han Xin führte sein Heer, um Ba Wang zu besiegen.
Ba Wang räumte den Platz und starb am Fluss Niao.
Han Xin im Palast Liweiyang sein Leben beendete.*

37 Wang Zengqi, "Die Mönchsweihe", 263.

38 Wang Zengqi, "Die Mönchsweihe", 261-262.

39 Wang Zengqi, "Die Mönchsweihe", 268.

Das Zeichen für "zwei" ist den beiden Drachen gleich.
 Die Nixe Wang Muniang zeigte ihre übernatürliche Kraft,
 Als die Schlacht in den Huaguo-Bergen entflammte,
 Der Hexe wurde das Leben in der Shuilian-Grotte genommen.

Das Zeichen für "drei" sieht aus wie drei parallele Strassen im gleichen Abstand.
 Chen Shimei flehte, dass ihm die Strafe erlassen würde, aber er kehrte nie wieder zurück,
 Seine Frau, die zu Hause blieb, musste nun die Laute nehmen und auf den Strassen betteln.⁴⁰

Ein Balladenrefrain, der von der Urgeschichte der Bevölkerung des Dorfes Hühnerkopf handelt, eröffnet und beschliesst ihre heutige Geschichte des Konfliktes mit Hühnerschwanz-Dorf ("Jiwei zhai" 雞尾寨), die gleichzeitig den Gang der Handlung in "Papapa" bestimmt:

Die Ahnin im Osten zieht fort - und alle mit ihr,
 Der Ahne im Osten zieht fort - und alle mit ihm,
 Sie gehen und gehen - ein Berggipfel,
 Sie blicken zurück - ihr Dorf in den Wolken,
 Sie wandern und wandern - ein Gebirgspass,
 Ahnin und Ahne - schwermütig beide.
 Sie blicken nach vorn - die Berge des Westens,
 Sie wandern weiter und weiter - wohin?⁴¹

Dem Geist der literarischen Tradition entsprechend gehören Aphorismen und Volksweisheiten häufig zu den fremden Texten, die in den *xungen xiaoshuo* zitiert werden oder auf die angespielt wird, so zum Beispiel: "Wenn ein Mensch stirbt, ist es so, wie wenn eine Lampe erlischt," "Zu

40 Wang Anyi, "Xiao Bao zhuang", 10. Die weiteren Strophen, die den Zeichen für 5 (*wu*) und 6 (*liu*) gewidmet sind, befinden sich in Kap. 9, für die Zeichen für 7 (*qi*) und 8 (*ba*) in Kap. 17 und für das Zeichen für 9 (*jiu*) in Kap. 21. In Kap. 29 handeln die letzten neun Zeilen von den Zeichen für "zehn" (*shi* 十) und "tausend" (*qian* 千).

41 Han Shaogong, "Papapa", 41.

jedem Unrecht gibt es einen Täter, zu jeder Schuld einen Schuldigen; da braucht man keinen anderen zu beschuldigen.“⁴² Oder: “Der Adler kann zwar niedriger als das Huhn fliegen, aber das Huhn fliegt nie über den Adler hinaus.“⁴³

Der bestehende Brauch, in Prosa hinein gereimte Verse einzufügen, und sei es auch nur ein Couplet oder ein Volkslied, hat eine lange Tradition in der chinesischen Literatur, vor allem der volkstümlichen. Das ist ein Nachweis dafür, dass die *xungen*-Schriftsteller solche Inspiration aus eigener und nicht aus fremder, das heisst modernistischer Quelle geschöpft haben.

Es ist ausserdem bemerkenswert, dass in den *xungen xiaoshuo* auch Texte fremder Formen eingeschaltet werden, durch welche die poetologischen Regeln und die Homogenität der erzählende Prosa grundsätzlich in Frage gestellt erscheinen. Im “Dorf des Kleinen Bao” ist es mal die Meldung vom Schauplatz des Kampfes zwischen den Parteien (gleichzeitig als Kapitel 10 das kürzeste von allen, da es nur aus zwei Versen besteht), mal der Wetterbericht. Im “Kinderkönig” ist es ein Schulaufsatz mit dem Titel “Der Vater”, im “Nackten Hintern, acht Zähne, kleiner Wurm” (“Guangtun, bachi, xiaodu” 光臀八齒小蟲) die Geschichte des Pilgers aus dem Dorf Jiwa. Alle diese Texte bewahren in der erzählerischen Struktur des Werks ihre formale Unabhängigkeit.

Auf der Suche nach einem neuen “textuellen” Zusammenhang, bei der sich ständig Texte aus der Vergangenheit entdecken lassen, muss man nicht gleich den radikalen Standpunkt der Dekonstruktivisten einnehmen. Das textuelle Knäuel aufzuwickeln muss keineswegs zur Vernichtung des Textes und seines Autors führen. Auch wenn der Text in seinem intertextuellen Raum immer irgendwelche Vorfahren hat – es ist der Autor, der die Entscheidung trifft, welche Texte er in welcher Form und mit welchem neuen Sinn in Umlauf bringen will.

42 Li Rui 李銳, “Er long xi zhu” 二龍戲珠; dt. in Li Rui, *Trügerische Heirat: Erzählungen vom Lande*, Hg. H. Martin, Übers. I. Gründel u.a. (Dortmund: Projekt-Verlag, 1994), 42 und 72.

43 Wang Anyi, “Xiao Bao zhuang”, 9.