

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 66 (2012)

Heft: 1

Artikel: Dem Realismus ein Grab : Yan Liankes "Shouhuo" als "kleine Literatur"

Autor: Imbach, Jessica

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-283438>

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>

DEM REALISMUS EIN GRAB: YAN LIANKES *SHOUHUO* ALS “KLEINE LITERATUR”

Jessica Imbach, Universität Zürich

*Abstract*¹

Burying realism: Yan Lianke's *Shouhuo* as “minor literature”. Realism has come to occupy an important role not only in Chinese literary history but also in contemporary fiction that challenges the positivist assumptions underlying the “realist paradigm”. Yan Lianke, in his novel *Shouhuo*, tries to re-imagine the role of traditional cultural practices and their primary site of production, the countryside, through his version of a “minor literature”. The political dimension of his writings becomes particularly apparent when viewed in light of the assumptions underlying the neologism “culture slang”, which was coined by the authors of the controversial left-wing manifesto *Unhappy China*.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts reagierten chinesische Intellektuelle der 4. Mai-Bewegung auf die global gesehen marginale Stellung der chinesischen Literatur mit einem modernistischen Programm, welches sich grösstenteils auf Texte aus der westlichen Tradition abstützte. Wichtige Grundbegriffe dieser (literatur)politischen Bewegung waren “Aufklärung” und “Revolution”, in deren Dienst die Kunst stehen sollte. Während die intellektuelle Avantgarde damals in der Literatur den Realismus und sein humanistisches Engagement noch fordern musste, ist die Situation heute eine andere: Das “realistische Paradigma”² hat im Verlauf des 20. Jahrhunderts eine Wirkmacht entfaltet, welche in zeitgenössischen Texten, die den Stellenwert der traditionellen Kultur neu zu verhandeln suchen, besonders deutlich erkennbar wird.³ Theodore Hutters spricht dies wiederum im Bezug auf die 4. Mai-Literaten an, wenn er sagt:

1 Dieser Artikel ist ein überarbeiteter Auszug aus der Lizentiatsarbeit der Autorin: MATHERLY, 2009. Die Autorin dankt an dieser Stelle Prof. Dr. Andrea Riemenschneider für die vielen hilfreichen Anregungen und kritischen Kommentare.

2 WANG, 2004: 282.

3 Gemeint ist allerdings nicht, dass sich hier “jamesonsche” Sprachspiele einer “chinesischen Postmoderne” manifestierten. Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Begriffen Moderne und Postmoderne siehe: CHOW, 1986.

Critics and writers thus created for themselves an intellectual framework in which the native product was always at fault for not living up to a new and transcendent ideal. The unfair treatment of traditional literature by modern critics that resulted is well known. What has not been examined, however, are the consequences this ideology of rejection toward all indigenous products, both past and future, was to have on the development of modern Chinese literature.⁴

Man könnte hinzufügen, dass diese Ideale noch heute fortwirken und nicht nur die Entwicklung der chinesischen Literatur beeinflussten, sondern auch unter den veränderten Vorzeichen des globalen Kapitalismus der Kommodifizierung des “Traditionellen” und dessen vermeintlichem “Hort”, dem *nongcun* 农村 (“Dorf”), Vorschub leisteten.

Yan Lianke 阎连科 ist einer der Schriftsteller, welcher die sowohl ideologischen als auch materiellen Auswirkungen der Verschränkung von politischer Ideologie und Ästhetik in seinen Werken thematisiert. Unter Rückgriff auf Claude Raffestins “Territorialpoetik” und Deleuze / Guattaris Begriff der “kleinen Literatur” sollen die Auseinandersetzungen mit dem literarischen Realismus in *Shouhuo* untersucht und am Schluss kurz dem linksradikalen Essayband *Zhongguo bu gaoxing: Da shidai, da mubiao ji women de neiyou waihuan* 中国不高兴: 大时代, 大目标及我们的内忧外患 (*Unglückliches China: Das grosse Zeitalter, das grosse Ziel und unsere innen- und aussenpolitischen Herausforderungen*; fortan zitiert als *Unglückliches China*) gegenübergestellt werden, welches 2009 herausgegeben wurde und eine hitzige Debatte über den angeblichen “Kulturjargon” (*wenyiqiang* 文艺腔)⁵ chinesischer Intellektueller auslöste.

1. Yan Liankes erzählerisches Werk und *Shouhuo*

Yan Lianke 阎连科 (geb. 1958) zählt heute zu den bedeutendsten chinesischen Schriftstellern der Gegenwart, doch im Vergleich zu anderen Autoren der gleichen Generation wie Mo Yan 莫言 (geb. 1955), Zhang Wei 张伟 (geb. 1955) oder Han Shaogong 韩少功 (geb. 1953) wird er erst seit Beginn der 90er Jahre in stärkerem Masse rezipiert. Yan begann jedoch bereits in den 80er Jahren, in der Zeit der “Narbenliteratur” (*shanghen wenxue* 伤痕文学) und der “Literatur

4 HUTERS, 1993: 153.

5 *Wenyi* bedeutet eigentlich “Literatur und Kunst”; allerdings ist im Deutschen der Begriff “Kultur” treffender.

der Wurzelsuche” (*xungen wenxue* 寻根文学), zu publizieren. Sein Durchbruch kam jedoch erst 1998 mit *Riguang liunian* 日光流年 (*Die sonnigen Jahre*), der Geschichte eines Dorfes, in welchem alle Einwohner an einer mysteriösen Krankheit leiden, die sie früh sterben lässt. Viele der Themen seiner späteren Werke finden sich hier bereits angelegt: die gesellschaftliche Stellung von Chinas Landbevölkerung, der (über-sexualisierte) Körper als Ort des Widerstands gegen die Hagiographie der Kulturrevolution und die Auswirkungen der kapitalistischen Wirtschafts- und Gesellschaftsreformen. Durch sein gesamtes Werk zieht sich eine intensive Auseinandersetzung mit dem Schicksal der Bauern oder, wie er schreibt, mit den “Notleidenden” (*shoukuren* 受苦人) in Chinas turbulentem 20. Jahrhundert. Yan selbst stammt aus einer Bauernfamilie eines kleinen Dorfes im Westen Henans, welches er jedoch als junger Mann verliess, um dem Militär beizutreten – die “einzige Karrieremöglichkeit für Männer wie ihn, die in Armut lebten,” wie er später sagte.⁶ Doch sein satirischer Umgang mit der chinesischen Gegenwartsgeschichte und seine unverhohlene Gesellschaftskritik waren nicht mit seiner Stellung im Militär vereinbar. Als sein regierungskritischer Roman *Shouhuo* 受活 (*Shouhuo*) 2004 veröffentlicht wurde, musste er das Militär verlassen, und seine 2005 erschienene Kulturrevolutionssatire *Wei renmin fuwu* 为人民服务 (*Dem Volke dienen*), welche einen durchschlagenden Erfolg im Ausland feierte und in elf Sprachen übersetzt wurde, ist bis heute ein in China zensuriertes Werk. Sein 2008 publizierter Roman *Fengyasong* 风雅颂 (*Von Balladen, Oden und Opferliedern*), der amoralische Beförderungs- und Publikationspraktiken in der akademischen Welt Chinas aufs Korn nimmt, löste wiederum heftige Kritik vor allem von Seiten chinesischer Akademiker aus, konnte jedoch im Gegensatz zu den beiden vorangehenden Romanen veröffentlicht werden. Sein aktuellstes Werk *Si Shu* 四书 (*Vier Bücher*, 2011), in welchem er das Tabuthema des “Grossen Sprungs nach vorn” (1958) behandelt, legte er Verlagshäusern auf dem chinesischen Festland allerdings gar nicht erst vor, sondern liess es direkt in Taiwan herausgeben.⁷ Aller Kontroverse um seine Werke zum Trotz gewann Yan zwei der angesehensten Literaturpreise Chinas: Für seine Kurzgeschichtensammlung *Nian yue ri* 年月日 (*Tage, Monate, Jahre*) erhielt er 2000 den Lu Xun-Literaturpreis, und *Shouhuo* brachte ihm 2005 den Lao She-Preis ein.

Shouhuo ist aus formaler wie auch inhaltlicher Sicht eines der ambitionsesten Werke Yan Liankes. Über eine “Doppelhelixstruktur” der Erzählung mit

6 WANG, 2006: 25.

7 TSAI, 2011.

sowohl direkt als auch indirekt aufeinander referierenden Haupt- und Fussnotentexten, die jeweils mit einer gegenwärtigen bzw. einer vergangenen Erzählperspektive korrelieren und durch eine eklektische Mischung von Textgattungen und Sprachstilen die unterschiedlichen Erzählstränge des Romans bilden, entwickelt Yan das Epos des kleinen Bergdorfs Shouhuo, dessen Bewohner alle eine körperliche Behinderung haben. Der ganze Roman spielt in der auf Yans Geburtsort in Henan basierenden fiktiven Gebirgsregion Balou 耙耧. Yan erklärte einst, dass seine Inspiration für die Balou-Welt seine eigene ambivalente Position gegenüber der Heimat seiner Eltern sei; sein Schreiben sei “nicht von diesem Flecken Erde zu trennen, und doch finde es nie dorthin zurück”.⁸ Im Gegensatz zu den Raumutopien der *xungen*-Literatur, die in “vergessenen Kulturen”, chinesischen Minoritäten und abgelegenen, von den Tumulten der Geschichte unbehelligten Orten einen Gegendiskurs zum monologisch-linearen Kulturnarrativ des Parteistaates etablieren wollten, ist Yans Versuch der “Rückkehr” nicht die Suche nach einem ursprünglichen Ort. Vielmehr entspringt aus der ambivalenten Haltung gegenüber dem “ländlichen Heimatland” die grundsätzliche Frage nach dem, was der Begriff “Kultur” und das Schreiben als chinesischer Schriftsteller in all seinen komplexen Verstrickungen mit Politik und Geschichte bedeuten könnte. Andere Werke, die in Balou spielen, sind *Huangjin dong* 黄金洞 (*Die goldene Höhle*, 1998), *Riguang liunian* (*Die sonnigen Jahre*, 1998), *Balou Tiange* 耙耧天歌 (*Das Lied vom Himmel über Balou*, 2001), *Nian, yue, ri* (*Tage, Monate, Jahre*, 2002) und *Jianying ru shui* 坚硬如水 (*Hart wie Wasser*, 2001). Bereits die Wörter *ba* und *lou*, “Rechen” und “Pflug”, verweisen darauf, dass Balou ein von der Agrarwirtschaft geprägtes Gebiet ist. Obgleich diese “Welt so gross wie eine Briefmarke” keinen Grenzen unterliegt und in jeder Erzählung immer wieder erweitert oder umgestaltet wird, bleibt deren Abgeschlossenheit und Unzugänglichkeit ein konstantes Element. Eine semantische Trennlinie zieht sich durch diese Werkreihe, welche Balou als *shijie* 世界 (“Welt”) zum *shijie waibian* 世界外边 (“Rest der Welt”) abgrenzt. Überschreitungen dieser Grenze sind denn auch oftmals zentrales Thema seiner Erzählungen, sei dies der Übertritt in eine transzendente Welt wie in der Kurzgeschichte “Tiangongtu” 天宫图 (“Das Horoskop”, 1994) oder in die prosaischen Niederungen der städtischen Gesellschaften (z.B. in *Riguang liunian*). Weit mehr als nur die geographische Position Balous bezeichnend, umfassen die Begriffe *shijie* und *shijie waibian* allerdings auch unterschiedliche Raumbegriffe oder Techniken der Raumerschliessung. Der Literaturkritiker Gao Yuanbao ver-

8 YAN, 2008: 195.

steht diese Gegenüberstellung als die Konfrontation des chinesischen Weltbildes, das er abgeschlossen und eingegrenzt denkt, mit dem westlichen, imperialistischen Raum. Aus dieser Konfrontation gehe in Yans Werk, so Gao, das Traditionelle als “Quelle der Kraft” hervor.⁹ Gleichzeitig aber zeige sich in Yans Werk auch eine Verlegenheit (*ganga* 尴尬) gegenüber der Thematik des Ländlichen und Bäuerischen, das er aus der ideologischen Geschichte dieses Topos in der chinesischen Literatur ableitet und das Yan davon abhalte anzuerkennen, dass “importierte ‘Denktraditionen’ das Verständnis dieses in der Tradition verharrenden Ländlichen verbessern können”.¹⁰

Zur Klärung der in der Folge verwendeten Begrifflichkeit sollen zunächst Deleuze / Guattaris Konzept einer “kleinen Literatur” und Claude Raffestins “Territorialpoetik” kurz vorgestellt werden.

2. Exkurs: De-/Reterritorialisierung und Territorialpoetik

Gilles Deleuze schreibt in der Einleitung zu Henri Gobards Werk *L'aliénation linguistique*, in welchem Gobard die vier Sprachfunktionen entwirft, welche sowohl auf Claude Raffestins Territorialpoetik als auch auf Deleuze / Guattaris *Kafka: Für eine kleine Literatur*, dem Nachfolgewerk zum Skandalon *Anti-Ödipus* (1972), grossen Einfluss haben sollten: “[...] sobald man etwas zu sagen hat, ist man ein Fremder in seiner eigenen Sprache”.¹¹ Angesprochen ist hier nicht die Art und Weise wie Sprache funktioniert, sondern was sie mit dem Menschen, der sie benützt, macht. Auf dieser Frage basierend entwickelte er in Zusammenarbeit mit Felix Guattari in *Kafka* das Programm einer “kleinen Literatur”, um sowohl dem Autor als auch dem Leser und dem Kritiker einen anti-hermeneutischen und gleichzeitig politischen Zugang zum Text und seiner Sprache zu eröffnen. Es ist die Macht der Interpretation, und das heisst auch ein Verständnis von Sprache als einer vorgegebenen Struktur unterworfenen Symbolsystem, gegen das Deleuze / Guattari sich in *Kafka* wenden. Sie definieren die “kleine Literatur” wie folgt: Erstens sei alles in ihr politisch und habe zweitens immer einen kollektiven Sinn. Gobards Einfluss ist bei ihrer Analyse

9 GAO, 2007: 428–429.

10 GAO, 2007: 431.

11 Die Zitate aus diesem Vorwort wurden von der Autorin ins Deutsche übertragen. DELEUZE, 1976: 14.

von Kafkas “Sprachsituation” deutlich spürbar, weshalb sie die dominante Sprache in einer bestimmten Gesellschaft – bei Kafka ist dies das tschechische Deutsch in Prag, die Bürokratensprache – als Vehikel eines “linguistischen Imperialismus” analysieren, wodurch jedes Schreiben gegen diese Sprache, wie von Kafka unternommen, immer politisch sei. Als drittes und wichtigstes Kriterium allerdings definieren sie die Brechung des symbolischen, sprachlichen Equilibriums durch eine Übersteigerung der deterritorialisierenden Funktion der Sprache.¹² Wieder im Vorwort zu Gobards Text fragt Deleuze: “Wie kann man stottern, nicht im Sprechakt (*parole*), nicht im Sprachsystem (*langue*), sondern im Sprachgebrauch (*langage*)?”¹³ Das “Stottern” ermögliche eine kreative Gestaltung der Sprache und damit auch der Welt, weshalb die “kleine Literatur” für Deleuze / Guattari zu einer Methode wird, wie eine Minorität – und dies muss nicht eine numerische Minorität sein, sondern steht z.B. auch einem weissen, heterosexuellen Mann zur Verfügung – über die Strategie des “etwas Anderes Werdens” soziale und politische Veränderungen herbeiführen kann.¹⁴

Typically the interpreter is an agent of a dominant social code; the interpretation reproduces the material it considers as instances of the code. The desire to escape such codification – for codification Deleuze and Guattari employ the word “territorialization” – the desire to de-code or to deterritorialize seems particularly crucial for minorities who want to remain minorities and affirm perspectives that are not those of the culture they inhabit.¹⁵

Problematisch ist, dass gemäss Deleuze / Guattari scheinbar selbst die privateste emotionale Erfahrung oder die profanste alltägliche Plänkelei immer in ihrer politischen Dimension gelesen werden müsse. Man könnte argumentieren, dass dies den “Sonderstatus” einer Minorität bestätigt und eben nicht zur Findung einer “eigenen Stimme” befähigt. Es ist allerdings wichtig, Minoritätenliteratur nicht mit “kleiner Literatur” zu verwechseln, denn wie Ronald Bogue schreibt: “Minor literature is not a specific kind of literature [...] but a way of writing, a use of language.”¹⁶ “Stottern” heisst deshalb, die interpretierenden Praktiken einer Sprache sichtbar zu machen.

Claude Raffestin, der sich vor allem im frankophonen Raum für seine an Foucault anlehrende “Machtgeographie” einen Namen gemacht hat, versteht

12 DELEUZE / GUATTARI, 1976: 24–26.

13 DELEUZE, 1976: 14.

14 BOGUE, 1997: 107.

15 DELEUZE / GUATTARI / BRINKLEY, 1983: 14.

16 BOGUE, 1997: 114.

Identität als über eine “territoriale Poetik” vermitteltes Konstrukt. Seine Theorie kann in gewissem Sinne als eine Konkretisierung der “kleinen Literatur” als Sprechweise betrachtet werden, da er darin die Mechanismen sich widerstrebender Sprachfunktionen untersucht. Dieses “Zusammenspiel von Sprache und Raum” teilt er in vier Ebenen oder in vier Modalitäten ein: Dem Raum des Alltags, des Austausches, der Referenz und des Heiligen steht eine wieder auf Gobards linguistischen Überlegungen beruhende “Tetraglossie” gegenüber mit einer Alltagssprache, einer Verkehrs- oder Handelssprache, einer referentiellen und einer frommen oder mythischen Sprache. Ohne die Sprache über den Raum zu stellen oder umgekehrt den Raum als Ursprung gesellschaftlich-kultureller Selbstwahrnehmung zu setzen, geht sein Ansatz von einem gegenseitigen Sich-Bedingen sowohl des territorialen als auch des linguistischen Ausdrucks von Kultur aus.¹⁷

Ausgehend von diesen beiden theoretischen Weiterentwicklungen der Gobard’schen Sprachebenen, welche die politische Dimension des Sprechens zu erfassen versuchen, soll gezeigt werden, wie Yan als Schriftsteller sich nicht in einen “ländlichen Mikrokosmos” zurückzieht, sondern die Bedingungen für eine mögliche Reimagination des Traditionellen erforscht. Für einen Schriftsteller wie ihn ist das Medium notwendigerweise die Sprache.

3. Sprachräume

In den *Xuyan* 絮言, “Fussnoten”, wird Shouhuos Geschichte von dessen Gründung in der Mingzeit bis zu den turbulenten Jahren der Kulturrevolution erzählt: Unter der Führung der ehemaligen Rotgardistin Mao Zhi 茅枝 hatte Shouhuo beschlossen, “in die Gesellschaft einzutreten” (*rushe* 入社) und am kommunistischen Projekt Chinas teilzunehmen. Anstatt der erhofften “himmlischen Zeiten” (*tiantang rizi* 天堂日子) durchlitt Shouhuo jedoch Hungerkatastrophen und Erniedrigungen durch die “Rundum-Menschen” (*yuanquanren* 圆全人), wie die körperlich nicht behinderten Menschen im Roman genannt werden, so dass Mao Zhi sich schliesslich selbst das Versprechen abrang, dafür zu sorgen, dass Shouhuo wieder “aus der Gesellschaft austreten” (*tuishe* 退社) könne. Der Haupttext erzählt die Geschichte der Einwohner Shouhuos in den ersten Jahren der “Reform und Öffnung” (*gaige kaifang* 改革开放) nach der Kulturrevolution.

17 Als dritten “Kulturfaktor” bestimmt er die Arbeit, was für die folgende Analyse allerdings nicht von Belang ist. RAFFESTIN, 2003 : 3–12.

Liu Yingque 柳鷹雀, ein ehrgeiziger Beamter, ist soeben zum Bezirksvorsteher ernannt worden und beabsichtigt, mit dem Kauf von Lenins Leichnam die wirtschaftlich stark unterentwickelte Region Shuanghuai in ein touristisches Mekka zu verwandeln. Als er dem Erntefest in Shouhuo beiwohnt und dabei Zeuge der aussergewöhnlichen Talente der Einwohner wird (unter ihnen z.B. ein an Polio erkrankter Junge, der seinen Fuss durch einen Flaschenhals zwängt oder ein Zwerg, der sich mittels eines Stocks mehrere Meter durch die Luft wirbelt), beschliesst er, mit den Behinderten aus Shouhuo einen Wanderzirkus zu gründen und durch dessen Einnahmen den Kauf von Lenins mumifiziertem Leichnam zu finanzieren. Doch Liu Yingques kapitalistische Träume scheitern genauso wie die kommunistische Utopie Mao Zhis.

Vergangenheiten

In der Fussnote zum Dorf Shouhuo wird dessen Geschichte in einer Mischung aus mündlich überlieferter Legende, offizieller Chronik und kollektiver Biografie (*liezhuan* 列传) erzählt. Die Gründung des Dorfes Shouhuo, nach dem fiktiven, dialektalen Wort *shouhuo* 受活, "Glück ernten", benannt, geht auf die Kampagne zur Neubesiedlung kriegsverwüsteter Gebiete unter der eben an die Macht gelangten Ming-Dynastie zurück. Shouhuos Geschichte beginnt der Legende nach mit einer List der Regierung, anstelle der jungen und gesunden Bewohner alle diejenigen zur beschwerlichen Reise zu zwingen, welche krank oder behindert waren. Schliesslich erhielten aber ein blinder Mann und sein gehbehinderter Sohn die Genehmigung, den Migrantentross zu verlassen und bei einer alten taubstummen Frau zurückzubleiben. Diese drei wurden zu den ursprünglichen Bewohnern Shouhuos und schon bald sprach sich die Nachricht einer neu gegründeten Gemeinschaft von Behinderten herum:

Die Blinden, die Lahmen, die Tauben, die Kurzbeinigen ohne Arme und die Gehbehinderten, sie alle kamen hierher und erhielten von der alten, taubstummen Frau ein Stück Land zugeteilt sowie etwas Geld. So kam es, dass sie alle zusammen in Harmonie lebten, untereinander heirateten und schliesslich eine Dorfgemeinschaft bildeten. Und obwohl ihre Nachkommen alle von Geburt an behindert waren, sorgte die Planung der Taubstummen dafür, dass jede Familie sich für die Gemeinschaft einsetzte. Darum wurde das Dorf gemäss dem Ausdruck *shouhuo* für "Glück ernten" auch Shouhuo genannt und die alte Frau wurde zur Ahnmutter Shouhuos.¹⁸

18 YAN, 2004a: 4–5. Alle Übersetzungen stammen von der Autorin.

Während die agrarische Idylle an Tao Yuanmings 陶淵明 (ca. 365–427) zeitlos paradiesischen Pfirsichblütenhain erinnert, hat dessen Bevölkerung mehr mit den sozialen Paria vom Liangshan-Moor aus dem Shi Nai'an 施耐庵 (14. Jh.) zugeschriebenen *Shuihu zhuan* 水浒传 (Saga vom Wasserufer) gemein als mit der (körperlich) "perfekten" Gesellschaft der Utopie Taos. Zunächst ist man versucht, dies als Satire eines ätiologischen Mythos zu lesen, doch in der folgenden Kontrastierung von Mythos und offizieller Historiographie treten die mannigfaltigen Repräsentationen der Erinnerung als eigentlicher Inhalt der Fussnoten hervor. Bis zum Eintreffen der Rotgardistin Mao Zhi lebt Shouhuo ausserhalb der Zeit. Ihre Ankunft markiert den Wendepunkt von mündlichen Überlieferungspraktiken zu einer schriftlichen Fixierung der Geschichte Shouhuos.

So lautet die Legende. Und obwohl es eine Legende ist, gibt es keine Familie, die sie nicht kennt.

Die offizielle Chronik des Shuanghuai-Kreises berichtet, dass Shouhuo eine lange Geschichte habe, die schriftliche Überlieferung allerdings erst in den letzten hundert Jahren einsetzte. Dort heisst es, dass Shouhuo nicht nur ein Sammelpunkt für Behinderte, sondern auch ein heiliger Ort der Revolution sei, der Ort nämlich, an dem sich die Soldatin Mao Zhi des Vierten Frontbataillons der Roten Armee versteckt gehalten habe.¹⁹

Es folgt darauf eine kurze Biografie Mao Zhis, welche eine alternative Lesart ihres Aufenthalts in Shouhuo liefert: Sie blieb in Shouhuo, weil eine beim Langen Marsch erlittene Verletzung sie zum Krüppel gemacht hatte und sie nicht wusste, wohin sie sonst hätte gehen sollen, da sie als Waise von klein auf im Militär aufgewachsen war. Charakteristisch für Yans Stil ist dieser plötzliche Übergang von ironisch-satirischem Erzählen zu einer subversiven Gesellschaftskritik: Der offizielle historische Diskurs des Staates schreibt Mao Zhis Vergangenheit heroisch um, während Mao Zhis inoffizielle Biografie von einer tragischen, durch die Politik zerrütteten Familie erzählt und sie als ein "heimatloses" Subjekt auf der Suche nach einer Gemeinschaft, die willig ist, sie aufzunehmen, repräsentiert. Diese historischen Fussnoten stehen oftmals in einer appellativen Beziehung zum Haupttext; sie sollen an die Geschehnisse erinnern, welche zu den Ereignissen im Haupttext führten. Liu Jianmei analysiert folgerichtig, dass diese Fussnoten die Spuren der Vergangenheit sind: "[...] they mark a struggle against forgetting."²⁰ Fast noch wichtiger ist allerdings, dass diese Erinnerungstexte eine Vielzahl unterschiedlicher Formen annehmen, die deren mnemo-

19 YAN, 2004a: 5.

20 LIU J., 2007: 25.

technische Funktion untergraben bzw. die Erinnerung als abhängig von den kulturellen Techniken ihrer Produktion entlarven. Mao Zhis Ankunft in Shouhuo markiert deshalb nicht nur deren Eintritt in die Welt, sondern auch eine Veränderung der Erinnerungstechniken, die sich in den Strukturen des gesellschaftlichen Lebens in Shouhuo niederschlagen.

Heiligtümer

Wenn Funktionäre Shouhuo besuchen, ist die einzige Übernachtungsmöglichkeit der ehemalige Dorftempel. Dort wurde einst die Gründerin Shouhuos verehrt, doch nun ist aus dem heiligen Ort eine Raststätte geworden.

Später gab es diesen Buddha nicht mehr. Guan Gong war verschwunden und auch die Statue der blinden Alten existierte nicht mehr. Nachdem man den Boden gefegt und Betten aufgestellt hatte, waren diese drei Andachtskapellen in ein Rasthaus für den Empfang auswärtiger Gäste umfunktioniert worden.²¹

Anstelle der Standbilder hängen nun alte Plakate an den Wänden mit den Antlitzen Marxens, Lenins und Maos. Der Dorftempel, welcher als Zeugnis des Vergessens negatives Korrelat zu den Erinnerungsspuren der Fussnoten ist, kann als Kontrast zum von Liu Yingque neu errichteten Lenin-Mausoleum auf dem Gipfel (!) des Hunpo-Berges gelesen werden. Die gesamte Architektonik des Mausoleums basiert auf einer numerologischen Repräsentation von Lenins Lebensdaten.

Natürlich hätten ihn diese Details nicht wirklich vom Mao-Mausoleum abgesetzt! Wenn man aber von den Bäumen wegging und den Menschenmassen in die Gedenkstätte hinein folgte, konnte man viele, geheimnisvolle Dinge entdecken, etwa die grossen und kleinen Säulen und Pfosten, insgesamt dreizehn an der Zahl. Was es damit auf sich hatte? Lenin hiess ursprünglich Fu-la-ji-mi-er Yi-li-qi Wu-li-yang-nuo-fu, was genau dreizehn Schriftzeichen sind und so repräsentieren die Säulen Lenins Geburtsnamen.²²

Während der Tempel diachron durch die Zeit hindurch führt, soll die Symbolik des Mausoleums eine zeitlos universelle Repräsentation Lenins sein. Die Tatsache, dass zum Beispiel Lenins Name erst in von chinesischen Schriftzeichen repräsentierten Silben umgewandelt werden muss, bevor man auf dreizehn

21 YAN, 2004a: 19.

22 YAN, 2004a: 190.

Zeichen kommt, verweist auf die verdrängten Bedingungen universalistischer Kodierungspraktiken.

Austauschräume

Shouhuo entbehrt des “Vokabulars” einer heiligen Sprache und steht damit abseits der “Aussenwelt”. Andererseits hat Shouhuo über die Jahre einen eigenen Dialekt entwickelt, den Yan zwar an den Zhongyuan-Dialekt Hunans angelehnt, aber auch um fiktive Wörter ergänzt hat. Hierin erinnert *Shouhuo* stark an Han Shaogongs Werk *Maqiao cidian* 马桥辞典 (*Das Wörterbuch von Maqiao*, 1996), in welchem die Geschichte Maqiaos in Form von Lexikoneinträgen zu Begriffen aus dem Soziolekt des Dorfes Maqiao erzählt wird. Im Unterschied zu Hans Werk, wo die Welt Maqiaos durch den fremden Blick des Erzählers (eines landverschickten Jugendlichen, *zhiqing* 知青) erkundet wird, wird das Vokabular Shouhuos in akademisch anmutenden Fussnoten in ein offizielles, “unpersönliches” Standardchinesisch, *Putonghua* 普通话, übersetzt.²³ Bereits in *Die sonnigen Jahre* (1998) hatte Yan Fussnoten verwendet, um dialektale Ausdrücke zu erklären. In *Shouhuo* wendet er diese Technik allerdings konsequent als Methode der kulturellen Übersetzung an, sodass die Vermittlung der “Balou-Welt” durch die Fussnoten den Leser des vermeintlichen Gefühls der Vertrautheit mit diesem Dialekt beraubt. Ein sentimentaler Zugang wird durch die Notwendigkeit der Übersetzung verunmöglicht. Raffestin nennt das Kolloquiale die “Sprache des Alltags,” welche hier der Allgemeinsprache als Verkehrs- und Übersetzungssprache gegenübergestellt wurde. Während erstere eine Gemeinschaft (*communion*) stiftende Funktion habe, diene letztere in erster Linie der Kommunikation. Raffestin versteht den dem Dialektalen zugehörigen Raum des Alltags deshalb wie folgt:

[Dans le territoire du quotidien] il y a toutes les productions territoriales dont la fonction se réfère à des activités spécifiques mais il y a aussi toutes celles qui ont une valeur symbolique et qui sont chargées de communiquer l’image d’un pouvoir ou d’une idéologie avec lesquels il y a communion ou non. [...] Il est l’habiter par excellence, il est richesse et pauvreté en même temps, banalité et singularité, puissance et impuissance.²⁴

23 Vivian Lee schreibt hierzu: “As an outsider, the narrator is seen actively *learning from* the unfamiliar colloquialisms as expressions of a certain cultural psyche, [...]” LEE, 2002: 156.

24 RAFFESTIN, 1995: 97.

Im Gegensatz dazu ist der Raum des Austausches und des Handels in ständiger Bewegung und dient in erster Linie der Kommunikation. Deutlich wird dieser Unterschied im Roman durch eine unterschiedliche Funktionalisierung des Mythos – einmal als Ausdruck der kulturellen Identität und einmal als Tauschprodukt. Durch die „Mythisierung“ der Landschaft um das Lenin-Mausoleum soll die Legitimität dieses Ortes als touristische Attraktion gewährt werden.

Dann gab es noch die „Schlucht der Geköpften“, den „Teich des schwarzen Drachens“, die „Höhle der blauen Schlange“ und die „Höhle der weissen Schlange“. Später wurden Leute engagiert, die zu all diesen Namen Sagen und Geschichten schreiben sollten. [...] So sprossen auf dem ganzen Hunpo-Berg Legenden aus dem Boden. Die Geschichte „Die Umarmung des Ehepaars“ berührte zutiefst, während diejenige über die „Schlucht der Geköpften“ voller Tragik war. Der „Teich des schwarzen Drachens“ wurde zur Heimat eines wunderschönen Geistermädchens und die beiden Schlangenhöhlen wurden zu den Geburtsorten der blauen Schlange Xiaoqing und der weissen Schlange Suzhen aus dem Theaterstück [*xuwen* 戏文] „Die Legende der weissen Schlange“.²⁵

Vormals unbedeutende Steine, Höhlen und Bäume werden durch sprachliche „Editierung“ zu kommensurablen Produkten, d.h. den gleichen Regeln und Gesetzen eines konstruierten kulturellen Vokabulars folgend, deren beliebige Referenz auf den chinesischen Fundus kulturellen Wissens, wie etwa auf die Legende der weissen Schlange, die „Verkehrsfunktion“ gewährleistet, d.h. an den Raum der chinesischen, kulturellen Gemeinschaft anschliesst. Andererseits werden diese „mythologischen Eingriffe“ erst nach der rhetorischen Strukturierung durch die „Austauschsprache“ als Symbole ebendieses Fundus erkennbar und dienen demnach auch als Signale gemeinsamer kultureller Praktiken.

Vermessungen

Als Shouhuo beschliesst, „in die Gesellschaft einzutreten“ (*rushe*), und Mao Zhi eine Gemeinde sucht, die sie aufnimmt, wird der über die kartographische Repräsentation naturalisierte Raum zum Vorwand, Shouhuo den Beitritt in die Gemeinde zu verwehren:

Fluchend nahm der Bezirksvorsteher die Karte des Bezirks Dayu hervor und breitete sie auf dem Tisch aus, damit Mao Zhi ein klares Verständnis der Situation erhalte. Mit einem Lineal nahm er ein paar Messungen vor, bis er schliesslich ausserhalb der Kartenränder

25 YAN, 2004a: 24.

einen Kreis zeichnete und Mao Zhi erklärte: “Schau her! Euer Balou-Gebirge ist hier und Shouhuo müsste demnach ungefähr dort sein, was bedeutet, dass euer Dorf fünf *cun* und drei *fen* vom Distrikt Honglianshu unseres Bezirks entfernt ist, vom Distrikt Baishuzi im Bezirk Shuanghai seid ihr bloss drei *cun* und drei *fen* entfernt. Wo solltet ihr hingehören, wenn nicht nach Shuanghuai?”²⁶

Die traditionelle Geographie versteht sich als neutraler Beobachter der zu beschreibenden Objekte.²⁷ Im Roman ist das “In-der-Gesellschaft-Sein” zumindest während der sozialistischen Periode mit der Bedingung verbunden, an der kartographischen Realitätsrepräsentation teilzunehmen, sodass man hier bereits Baudrillards überspitzte Formulierung anwenden könnte, dass die “Karte dem Territorium vorangeht”.²⁸ Die Grundlage dieser kartographischen Einordnung ist nicht die geographische Distanz, sondern die kulturelle Zugehörigkeit bzw. im Fall Shouhuos ihre Andersartigkeit. Was die Karte repräsentiert, ist damit nicht mehr die Geographie, sondern die kulturelle Gemeinschaft, in welcher Shouhuo keinen Platz hat. Emphatisch betont wird diese Allegorie des nicht repräsentierbaren Anderen im ganzen Roman noch durch die Nummerierung der Kapitel in ungeraden Zahlen (Yin-Zahlen), die Zählung der Jahre nach dem zyklischen System der Himmelszweige (*tiangan* 天干) und die weiblichen Anführerinnen Shouhuos, welche alle auf Yin, das Weibliche, Schwache und hier eben auch auf das Ländliche und Bäuerische verweisen.

“Stotternd” erzählen

Bislang haben die Analysen gezeigt, dass Shouhuo und die “Aussenwelt” als zwei unterschiedliche Kulturen mit unterschiedlichen Repräsentationen des Selbst und des Anderen figurieren und der Roman als ein Konflikt dieser beiden Semiosphären²⁹ gelesen werden kann. Der oralen Überlieferung steht die schriftliche Überlieferung gegenüber. Shouhuos Erinnerung (wie dies der Dorftempel besonders deutlich zeigt) steht im Konflikt zur totalistischen Ikonik des Mausoleums, und dem Dialektalen steht die panchinesische Handels- und Schrift-

26 YAN, 2004a: 89. 1 *cun* entspricht 3.3 cm, 1 *fen* 3.3 mm.

27 RAFFESTIN, 2007: 129–140.

28 BAUDRILLARD, 2003: 1.

29 Gemäss Lotman ist eine Semiosphäre ein Raum, in welchem die gleichen Kodierungspraktiken ausgeübt werden. Im Zentrum der Semiosphäre liegen die allgemeinsten und allen Mitgliedern verständlichen Kommunikationsregeln, während sich an der Peripherie obskurre Zeichensysteme befinden (z.B. Avantgarde-Literatur). Siehe: LOTMAN, 2005.

sprache *Putonghua* gegenüber. Durch die sprachlich-territoriale Kolonisierung von Shouhuos kulturellem Raum, dessen Dialekt, Sitten und Geschichte nur über die Fussnoten vermittelt werden, erscheint der Mikrokosmos Shouhuo allerdings als Teil der unterdrückenden Gesellschaft. Die Transgression von einer Welt in die andere, oder nun eben das Sichtbarmachen der Ausschlusspraktiken in der herrschenden Rhetorik als zentrale Thematik in Yan Liankes Werk wurde bereits angesprochen. Das, was bis anhin "Fussnoten" genannt wurde, wird im Roman nur mit dem von Yan erfundenen Kunstwort *xuyan* 絮言 bezeichnet, was soviel bedeutet wie "Geschwätz" oder "Randgeplauder". Liu Jianmei übersetzt den Begriff auch sehr treffend mit "padding" ("Füllwerk").³⁰ Anhand dieser sehr unterschiedlichen Übertragungen wird deutlich, wie Yan mit der Wahrnehmung der Erinnerung in China spielt: Sie ist das fast überflüssige Geschwätz am Rande des Textes, eine bloße Ablenkung vom eigentlichen Erzählstrang. Andererseits ist sie gleichzeitig auch die notwendige "Unterfütterung" von Chinas moderner Gesellschaft. Deleuze / Guattaris Begriff des "Stotterns" erfasst die Funktion der Fussnoten im Roman sehr treffend: Durch sie werden die kodifizierenden Praktiken der Leitkultur hinterfragt. Doch nicht nur im Aufbau, sondern auch in der Erzählung selbst werden historische Ereignisse sprachlich stilisiert dargestellt wie in der Folge das Gespräch zwischen Mao Zhi und der gespenstisch personifizierten Revolution:

Mao Zhi wurde benachrichtigt, dass sie nächsten Monat dem Kollektiv einen Gutsbesitzer zu übergeben habe.

Mao Zhi sagte, dass es im Dorf keine Gutsbesitzer gäbe.

Die Revolution sagte: "Einen reichen Bauern?"

Mao Zhi: "Wir haben auch keine reichen Bauern."

Die Revolution: "Wenn ihr keinen Gutsbesitzer und keinen reichen Bauern habt, dann schickt ihr eben einen Bauern aus der oberen Mittelklasse."

Mao Zhi: "Bauern aus der oberen Mittelklasse, aus der Mittelklasse, aus der unteren Mittelklasse, arme Bauern und auch Pächter gibt es bei uns nicht. Jeder einzelne in unserem Dorf ist ein Revolutionär."

Die Revolution: "Verfickt noch mal, zum Teufel! Dass du dich traust, so mit der Revolution zu reden!"³¹

Durch die artifizielle Stilisierung vieler Episoden im Roman wird der Blick auf die Rhetorik der Konstruktion historischer und kultureller Selbstwahrnehmung gelenkt. Allerdings gewinnt die Alltagssprache, die Sprache des *Hier*, ganz

30 LIU J., 2007.

31 YAN, 2004a: 215.

zuletzt die Oberhand über die Erzählung und der Roman endet in einem Fussnotenkapitel, einer Erinnerungsglosse an traditionelle Volkslieder und die unterschiedlichen Festtage, die einst in Shouhuo begangen wurden. Diese Re-territorialisierung ist eine Strategie, welche neue Hierarchien schafft, also einen deterritorialiserten Raum wieder in eine Ideologie einbindet. Deleuze / Guattari beschreiben dies in *Kafka* als einen Prozess, welcher Archaismen mit forciert “aktuellem Sinn” in transnationalen und auch in revolutionären Bewegungen verwendet.³² Sie erläutern dies anhand des Deutschen in Prag, welches von den meisten Autoren artifizuell mit Hellseherei, Symbolismus und esoterischer Sinngebung aufgebläht worden sei, anstatt die vermeintliche Mangelhaftigkeit des tschechischen Deutsch, dem ein dürftiges Vokabular und eine “beschnittene” Grammatik unterstellt wurde (sie beziehen sich hier auf den Kafka-Biographen Wagenbach), zu überspitzen und jeglicher Referentialität zu entreissen.³³ Bei Yan liegt eine etwas andere Situation vor: Mit der Erinnerung an alte Traditionen endet der Roman mit dem Wunsch nach einer Sinnhaftigkeit des Ländlichen jenseits des hegemonialen Leitdiskurses und vor allem jenseits der touristischen Kommodifizierung eines reifizierten “Traditionellen”.

4. Die Utopie “klein” schreiben

Ländliche Randregionen, seien diese fiktiv oder real, fungieren in der chinesischen Literatur oftmals als utopische Gefässe, welche mit den jeweiligen sowohl persönlichen als auch gesellschaftlichen und politischen Idealen ihrer Zeit gefüllt wurden.³⁴ Yans Balou ist einerseits in dieser Tradition zu verstehen, andererseits aber hat Gao Yuanbao sicher recht, wenn er sagt, dass das Schreiben eines “Erzähltexts zu dörflichen Themen” (*nongcun tical xiaoshuo* 农村题材小说)³⁵

32 DELEUZE / GUATTARI, 1976: 35.

33 DELEUZE / GUATTARI, 1976: 33.

34 David Wang weist darauf hin, dass zum Beispiel in vielen spätqingzeitlichen Romanen utopische oder dystopische “Landschaften” als Ausgangspunkte der Erzählung vorkommen (WANG, 1997: 270). Zur gleichen Zeit begannen chinesische Schriftsteller auch die chinesische Diaspora als auf die Repräsentation Chinas zurückwirkendes Phänomen zu diskutieren. Siehe hierzu: TSU, 2006.

35 Es gibt viele unterschiedliche Genrebegriffe in China, welche im Deutschen mit “Dorfroman” oder “Bauernroman” übersetzt werden können, wodurch jedoch ideologische Konnotation des chinesischen Begriffs verlorengehen. Für eine Diskussion der Begriffe *xiangtu xiaoshuo* 乡土小说, *nongcun tical xiaoshuo* etc. siehe: CHEN, 2009.

in den 90er Jahren mehr Probleme für den Autor mit sich gebracht habe als in den 20er Jahren, als das Ländliche für den Reform- und Modernitätsdiskurs zum neuen literarischen Biotop wurde, oder auch in den 80er Jahren, als man dort eine vermeintlich verlorene Authentizität zu suchen begann – oder diese Suche nach den kulturellen Wurzeln als falschen Mystizismus dekonstruierte, wie Han Shaogong etwa in *Ba ba ba* 爸爸爸 (1985).³⁶ Doch während Yans Werk sich durch ein Bewusstsein für die Fallstricke des realistischen Dogmas der 4. Mai-Autoren und der oftmals mythologisierenden Besetzung des *nongcun* in Texten der *xungen*-Bewegung auszeichnet, bleibt seine Haltung weit davon entfernt, lediglich Affirmation einer abgeschlossenen, traditionellen und unveränderlichen Welt zu sein. Besonders in *Shouhuo* wird deutlich, wie Balou ein Ort der Inversion von “Innen” und “Aussen” ist.

Zunächst kann der Umstand, dass die körperliche Behinderung das Kriterium für den Eintritt in die Idealwelt Shouhuos ist, als eine ironische Brechung des utopischen Mythos gelesen werden. Wie kann aus der Perspektive des gesunden, vitalen Körpers ein Ort paradiesisch sein, zu welchem der Zutritt über den Verlust dieses “wichtigen Guts” führt? Während bei Yu Hua in seiner Novelle “Yijubaliu nian” 一九八六年 (“1986”, 1990) der verstümmelte Körper Manifestation der traumatischen Erinnerungen an die Kulturrevolution ist, sind die Einwohner Shouhuos von Beginn an behindert, “unvollkommen” und deshalb auch nicht mehr anfällig für eine Somatisierung der traumatischen Vergangenheit.³⁷ Ihr Körper wurde nicht als Symbol des Fortschritts benützt und so können sie sich mittels eines Dokuments wieder aus der Gesellschaft verabschieden, während der Körper in Yu Huas Geschichte untrennbar mit der Ideologie, die ihn brauchte und dann zerstörte, verbunden bleibt. Im Unterschied dazu sind die Körper der Einwohner Shouhuos die eigentliche Grundlage der kulturellen Tradition des Dorfes. Sowohl während der Kulturrevolution als auch in der Reformära wird der behinderte oder deformierte Körper allerdings seiner soziokulturellen Einbindung entrissen und in eine “medizinische” Taxonomie eingegliedert, welche aus der Missbildung zuerst moralische Inferiorität ableitet und später aus der Monstrosität des deformierten Leibes Kapital schlägt. Fassbar ist diese Andersartigkeit nur innerhalb des hegemonialen Leitdiskurses. Sowohl die

36 GAO, 2007: 430.

37 Yu Huas Novelle handelt von einem Geschichtslehrer, der während der Kulturrevolution gefoltert wurde und dann spurlos verschwand. Als er Jahre später in sein Dorf zurückkehrt, wird er von der Gemeinschaft gemieden, weil niemand an die Vergangenheit erinnert werden will. Er verstümmelt sich zuletzt selbst, um den Menschen ihre historische Ignoranz gegenüber den Schrecken der Kulturrevolution deutlich zu machen. Siehe: LI, 2002.

Geschichte Shouhuos vor Mao Zhis Ankunft als auch nach ihrem Tod entzieht sich der Darstellung.

Liu Jianmei schlägt hier eine andere Interpretation vor. Sie setzt das komplexe Verhältnis von Partizipation in der Gesellschaft (*rushe*) und Rückzug aus derselben (*tuishe*), welches der Roman über die Geschichte des Dorfes Shouhuo verhandelt, in Beziehung zu dem schriftstellerischen Engagement mit der Realität einerseits und Zhuangzis Philosophie des Vergessens andererseits. Liu kommt zu dem Ergebnis, dass das Ende des Romans, wo Shouhuo die Gesellschaft verlässt, und Yans Rolle als engagierter Schriftsteller in einem paradoxen Verhältnis zueinander stehen, wodurch er der Einnahme einer "eindimensionalen politischen oder kulturellen Position" entgehen kann.³⁸ Aufgrund der vorangehenden Ausführungen könnte man aber auch schlussfolgern, dass der Text aufzeigt, wie eine "Lösung" nicht formulierbar und damit nur der Rückzug aus dem Wirkungsbereich des interpretierenden (Sprach-)Raumes möglich ist. Die Utopie liegt deshalb jenseits der Erzählung. Das Ende des Romans steht in diesem Sinne auch nicht in einem paradoxen Verhältnis zu Yans Rolle als Schriftsteller, da sein literarisches Engagement für ein post-realistisches Erzählen sich im letzten Akt des kapitalistischen Träumers Liu widerspiegelt findet: Liu Yingque, der im ganzen Roman den modernen Wirtschaftsdiskurs verkörpert, lässt sich am Ende des Romans von einem Auto überfahren oder, in Deleuze / Guattaris Worten, verwandelt sich in einen Krüppel, macht sich "klein" und schert damit aus dem Projekt der globalkapitalistischen Moderne aus, um fortan in Shouhuo leben zu können.

5. Vom Unglück der Kultur

Wie kontrovers Auseinandersetzungen mit der (literarischen) Geschichte Chinas noch immer rezipiert werden können, zeigt die 2009 erschienene Aufsatzsammlung *Unglückliches China* auf. Darin ruft ein Autorenkollektiv um den Journalisten und Schriftsteller Song Qiang 宋强, der seine Ansichten bereits in *Zhongguo keyi shuo bu: Lengzhanhou shidai de zhengzhi yu qinggan jueze* 中国可以说: 冷战后时代的政治与情感抉择 (*China kann nein sagen: Politische und emotionale Entscheidungen im Zeitalter nach dem Kalten Krieg*, 1995) vorgestellt hatte, China zu einer radikalen Abkehr vom Westen auf. Sie machen den

38 Liu J., 2007: 33.

vermeintlich bis heute omnipräsenten “Kulturjargon” (*wenyiqiang* 文艺腔) der 80er Jahre für die anhaltende internationale *faiblesse* Chinas verantwortlich und rechnen etwa mit der Narbenliteratur (*shanghen wenxue*) scharf ab.³⁹ Das “Kulturfieler” (*wenhuare* 文化热) der 80er Jahre deuten sie dementsprechend nicht als ein förderliches Interesse an der Geschichte und Tradition Chinas, sondern als den Ursprung des nostalgischen Müßiggangs ewiggestriger Intellektueller. Was China davon abhalte, zu einer globalen Hegemonialmacht zu werden und den Westen zu “überholen”, sei einerseits die Überschätzung der Rolle von Kunst und Kultur für die Gesellschaft und andererseits eine unzureichende “Wissenschaftlichkeit”. Man kann ihre theoretisch wenig reflektierten Aussagen als neo-linksradikale Gedankenergüsse abtun, aber die vielfältigen und kontroversen Diskussionen, die ihr Buch auslöste, deuten gleichzeitig darauf hin, dass sie einen “Nerv” der Zeit getroffen hatten. Vor allem ihr Neologismus “Kulturjargon”, der nun schon fast lexikalischen Status erreicht hat, ist hier von Interesse, da er auf den ersten Augenschein – ähnlich dem Romanprojekt Yans – die Verschränkung von Sprache, Kultur und Politik kritisiert. In drei Aufsätzen wird dieser Begriff von Huang Jisu 黄纪苏, Song Xiaojun 宋晓军 und Wang Xiaodong 王小东 erläutert. Auch wenn sie keine einheitliche Definition vorlegen, können doch fünf Merkmale ausgemacht werden, welche den Begriff *wenyiqiang* charakterisieren:

1. Heutige Intellektuelle überschätzten die gesellschaftliche Rolle der Literatur und Kunst im Besonderen und der Kultur im Allgemeinen (Wang Xiaodong).
2. Der “Kulturjargon” sei Ausdruck einer politischen *Laissez-faire*-Haltung, deren Ursprung zwar in den 80er Jahren (Song Xiaojun) liege, aber auf den politischen Diskurs der Han-Zeit zurückgeführt werden könne (Wang Xiaodong).
3. Hinter dem Interesse an Literatur und Kunst versteckten sich bei nicht regierungsbeteiligten Intellektuellen deshalb persönliche politische Ambitionen und nicht der genuine Wunsch, Chinas gesellschaftliche Probleme zu lösen (Song Xiaojun).
4. Auch wenn Leute aus der Literaturszene vom “Kulturjargon”-Diskurs ausgenommen werden, so wird doch festgehalten, dass Geisteswissenschaftler

39 Es sei hier darauf verwiesen, dass sich Yan Lianke nicht zum “Kulturjargon” geäußert hat und chinesische Literaturwissenschaftler diesen Begriff nicht verwenden.

anfälliger für das irrationale Geschwafel des “Kulturjargons” seien als Naturwissenschaftler (Wang Xiaodong).

5. Der “Kulturjargon” sei deshalb auch nicht nur ein rhetorisches Problem wie z.B. die Verwendung von Übertreibungen und Metaphern, sondern vor allem eine “unwissenschaftliche” Denkweise, welche die Probleme Chinas nicht mittels rationaler Überlegungen zu lösen versuche (Huang Jifei).

Der “Kulturjargon” könnte demnach zusammengefasst werden als kalkulierte Kulturverliebtheit, welche zu einer Politik geführt habe, welche der Kultur eine zu einflussreiche Rolle zugestehe. Sogar an Mao Zedong wird beanstandet, dass er der Kritik von Texten wie *Hai Rui ba guan* 海瑞罢官 (Hai Rui quittiert den Dienst, 1961) zu viel Raum beigemessen habe. In *Unglückliches China* wird aber kein literaturpolitisches Gegenprogramm vorgelegt. Im Gegenteil versuchen die Autoren nicht nur die Literatur und Kultur, sondern auch die Geschichte Chinas völlig auszublenden oder diese zumindest in die Privatsphäre des Einzelnen zu relegieren. Gleichzeitig ist ihr anti-westlicher Nationalismus ohne Nationalkultur nicht denkbar, so dass eine unausgesprochene Hintertür für den “Konsum” der Traditionen offenbleiben muss. Song Qiangs Blog ist paradigmatisch für diese Position: Darin stellt er unter anderem “traditionelle” chinesische Kochrezepte vor und geht dann vom Essen fließend über zu den Problemen der Nation, welche dann aber “wissenschaftlich” angegangen werden müssen!⁴⁰ Werden hier die Ah Qs⁴¹ von Liu Yingques abgelöst? Es ist wohl noch zu früh, um zu sagen, ob diese historische Ignoranz gleich wie bei Liu in der Automutilation enden wird. Yans Roman kann als eine Gegenposition hierzu gelesen werden, welche den “Kulturjargon” als Vorwand entlarvt, sich weiterhin stillschweigend der marginalisierenden Praktiken des “realistischen Paradigmas” zu bedienen und das “Traditionelle” und “Ländliche” wie eine kulinarische Freizeitaktivität oder eine touristische Attraktion zu behandeln. In der Gegenüberstellung zur “Kulturjargon”-Debatte wird deshalb auch die literatur- und kulturpolitische Dimension eines Romans wie *Shouhuo* deutlich.

40 SONG, 2011.

41 Ah Q ist der Protagonist in Lu Xuns Novelle “Ah Q zhengzhuan” 阿Q正传 (“Die wahre Geschichte des Ah Q”, 1921). Er wurde zum Sinnbild des “rückständigen” chinesischen Nationalcharakters zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

6. “Nekrologisches” Erzählen

Yan Lianke lehnt das Prädikat “Realismus / realistischer Autor” vehement ab, da er das Schreiben als biographischen Akt versteht. Anstatt dem ideologischen Dogma der “wahren”, weil eben realistischen Darstellung des Lebens und der Gesellschaft zu folgen, betont Yan die individuelle Natur allen Zugangs zur Welt, und sein Schreiben bedeutet für ihn das Tor zu seiner Auseinandersetzung mit der Gesellschaft.⁴² Für ihn ist der literarische Realismus nicht nur ein Stil oder eine schriftstellerische Haltung gegenüber der Welt, sondern eine das ländliche China marginalisierende politische Kraft, welche mit den in der Einleitung besprochenen, kartographischen Methoden der Moderne eine “Verortung” der chinesischen Kultur vorgenommen habe. Gleichwohl drücken seine Werke einen starken Wunsch nach gesellschaftlichem Wandel aus, und so lässt sich seine ambivalente Haltung gegenüber der Sprache erklären, welche Werkzeug der kulturellen Einheit und gleichzeitig Mittel seines Widerstands ist. Auf dem Einband der Ausgabe von *Shouhuo* im Verlag Chunfeng wenyi (2003) schreibt Yan: “Realismus – mein Bruder, meine Schwester! Bitte komm näher zu mir; Realismus – mein Grab; bitte entferne dich.” Yan versteht das realistische Erzählen des ländlichen Chinas einerseits als das einzige ihm zur Verfügung stehende Werkzeug und andererseits auch als die Limitierung seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Chen Xiaoming sieht hierin Yans wichtigsten Beitrag als Schriftsteller, nämlich dass er am in Blei gegossenen Bild des ländlichen Chinas zu rütteln wagt: “[...], sein Schreiben lässt das naturalistische China ein postmodernes Flackern reflektieren.”⁴³ Einige Kritiker lesen *Shouhuo* auch als “exemplarisches Material zur Erforschung der chinesischen Kultur”.⁴⁴ In Liu Zaifus 刘再复 Augen etwa offenbart *Shouhuo* das Dilemma der modernen, chinesischen Gesellschaft:

Was der Leser vor Augen geführt bekommt, ist nicht eine Komödie, sondern die erschütternde Tatsache, dass die Mehrzahl der Menschen in China in einer Traumwelt lebt, gefangen zwischen den alten und den neuen Utopien.⁴⁵

Die “kleine Literatur”, welche als eine schriftstellerische Haltung verstanden wurde, die das Unterdrückte in der “Sprache” des Unterdrückenden aufzuzeigen vermag, und Raffestins Territorialpoetik haben sich als eine adäquate Brücke

42 YAN, 2008: 194–198.

43 CHEN, 2009: 594.

44 Siehe hierzu etwa: ZHOU, 2004.

45 LIU Z., 2007: 40.

zum Verständnis von *Shouhuo* herausgestellt, vor allem, um den Unterschied von Yans Roman zu den *xungen*-Texten der 80er Jahre erkennbar zu machen und insbesondere zu Han Shaogongs *Maqiao cidian*, mit dem Yans Werk oft verglichen wird. Jedoch hat die Herausarbeitung der unterschiedlichen, oftmals oppositionellen Sprachebenen auch gezeigt, dass Yans Text nicht nur versucht, die dominante Rhetorik der äusseren Gesellschaft, wie dies Deleuze / Guattari bei Kafka feststellen, über eine Überspitzung der deterritorialisierenden Qualität der Verkehrssprache zu untergraben, sondern vielmehr auch die realen, territorial gebundenen Sprechweisen, in denen Menschen immer leben, ein Teil der Erfahrungswelt sind also, welcher durch die fluktuierenden Räume der Moderne ständig vereinnahmt zu werden droht, als alternative Diskursmodelle denkbar zu machen. Im Begriff "Kulturjargon" verdichtet sich eine diametral entgegengesetzte Haltung, welche historisch gewachsene Kulturpraktiken aus dem politischen Diskurs ausblenden will, ohne deren Zusammenspiel zu reflektieren. Nach der vorgelegten Analyse von *Shouhuo* könnte man spekulieren, dass Yan mehr und differenziertere, wenn nicht gar sich widersprechende Kulturjargons fordern würde. Dass die gewählten sprachlichen Mittel von politischer Signifikanz sind, zeigt ein Roman wie *Shouhuo* auf. Sie haben nicht nur historische Bedeutung, sondern prägen das Erzählen der Gegenwart und damit das Selbstbild einer Gesellschaft.

Es ist bemerkenswert, dass Yan sein eigenes Werk als zu einer zu überwindenden literarischen Epoche zählend begreift, welches, so hofft er, in einigen Jahren von keinerlei Wert mehr sein wird, da das "realistische China" der Vergangenheit angehören wird. Zum Schluss seien deshalb noch die letzten Worte aus Yan Liankes Nachwort zu *Shouhuo* zitiert:

Wir haben ihn [den Realismus] nun jahrelang wie eine frische Blume behandelt, lasst uns in ihm nun das grösste Grab der Literatur erkennen. Wenn wir schon nicht leben können, um uns vor diesem Grab zu bewahren, so lasst uns dafür sterben – auf dass mein Werk ein Grabschmuck werde! Darauf wäre ich stolz.⁴⁶

46 YAN, 2004b: 299.

Literaturverzeichnis

BAUDRILLARD, Jean

2003 *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

BOGUE, Ronald

1997 "Minor Writing and Minor Literature." *Symploke* 5.1–2: 99–118.

CHEN Xiaoming 陈晓明

2009 *Zhongguo dangdai wenxue zhuchao* 中国当代文学主朝 [Wichtige Strömungen in der chinesischen Gegenwartsliteratur]. Beijing: Beijing daxue chubanshe.

CHOW, Rey

1986 "Rereading Mandarin Ducks and Butterflies: A Response to the 'Postmodern' Condition." *Cultural Critique* 5: 69–93.

DELEUZE, Gilles

1976 "Avenir de linguistique." In: Henri GOBARD (Hg.): *L'aliénation linguistique*. Paris: Flammarion, S. 9–14.

DELEUZE, Gilles / Felix GUATTARI

1976 *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DELEUZE, Gilles / Felix GUATTARI / Ruth BRINKLEY

1983 "What is a minor literature?" *Mississippi Review* 11.3: 13–33.

GAO Yuanbao 郜元宝

2007 "Yan Lianke de 'shijie' 论阎连科的'世界' [Yan Liankes 'Welt']." In: YAN 2007, Bd. 6, S. 419–433.

HAN Shaogong 韩少功

1996 *Maqiao Cidian* 马桥词典 [Das Wörterbuch von Maqiao]. Beijing: Zuojia chubanshe.

HUANG Jisu 黄纪苏 *et al.*

2009 *Zhongguo bu gaoxing: Da shidai, da mubiao ji women de neiyou wai-huan* 中国不高兴: 大时代, 大目标及我们的内忧外患 [Unglückliches China: Das grosse Zeitalter, das grosse Ziel und unsere innen- und aussenpolitischen Herausforderungen]. Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe.

HUTERS, Theodore

1993 "Ideologies of Realism in Modern China: The Hard Imperatives of Imported Theory." In: LIU Kang / Xiaobing TANG (Hg.): *Politics, Ideology and Literary Discourse in Modern China*. Durham und London: Duke University Press, S. 147–173.

LEE, Vivian

2002 “Cultural Lexicology: Maqiao Dictionary by Han Shaogong.” *Modern Chinese Literature and Culture* 14.1: 145–177.

LI Hua

2002 “Chinese ‘Avant-Gardism’: A Representative Study of Yu Hua’s ‘1986’.” *B.C. Asian Review* 13: 36–48.

LIU Jianmei

2007 “Joining the Commune or Withdrawing from the Commune: A Reading of Yan Lianke’s ‘Shouhuo’.” *Modern Chinese Literature and Culture* 19.2: 1–33.

LIU Zaifu 刘再复

2007 “Zhongguo chule bu qi xiaoshuo: Du Yan Lianke de changpian xiaoshuo ‘Shouhuo’ 中国出了部奇小说 – 读阎连科的长篇小说‘受活’ [Ein aussergewöhnlicher Roman aus China: Eine Lektüre von Yan Liankes Roman *Shouhuo*].” *Dangdai zuojia pinglun* 2007.5: 38–40.

LOTMAN, Jurij Michajlovič

2005 “On the Semiosphere.” *Sign Systems Studies* 33.1: 205–229.

MATHERLY, Jessica

2009 “Zwischen Machtgeographie und Satire: Yan Liankes *Shouhuo* als kleine Literatur.” Lizentiatsarbeit, Philosophische Fakultät der Universität Zürich.

RAFFESTIN, Claude

1995 “Langue et territoire: Autour de la géographie culturelle.” In: Benno WERLEN / Samuel WÄLTJ (Hg.): *Kulturen und Raum. Theoretische Ansätze und empirische Kulturforschung in Indonesien*. Zürich: Verlag Rüegger, S. 87–104.

2003 “Immagini e identità territoriali.” In: Giuseppe DEMATTEIS / Fiorenzo FERLAINO (Hg.): *Il mondo e i luoghi: Geografie delle identità e del cambiamento*. Torino: Ires, S. 3–11.

2007 “Could Foucault have Revolutionized Geography?” In: Jeremy W. CRAMPTON / Stuart ELDEN (Hg.): *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. Hampshire: Ashgate Publishing Ltd, S. 129–152.

SONG Qiang

2011 “*Kaihua no shenti*” 开花の身体 [Ein freudiger Körper]. <<http://blog.sina.com.cn/songqiangeq>> (letztmals aufgerufen am 25.6.2011).

TSAI, Chien-hsin

- 2011 “The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and *Four Books*.” MCLC Ressource Center.
<<http://mclc.osu.edu/rc/pubs/tsai2.htm>> (letztmals aufgerufen am 28.6.2011).

Tsu, Jing

- 2006 “Extinction and Adventures on the Chinese Diasporic Frontier.” *Journal of Chinese Overseas* 2.2: 247–268.

WANG, David Der-wei

- 1997 *Fin-De-Siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*. Stanford: Stanford University Press.
- 2004 *The Monster That Is History*. Berkeley: University of California Press.
- 2006 “Geming shidai de ai yu si: Lun Yan Lianke de xiaoshuo 革命时代的爱与死: 论阎连科的小说 [Liebe und Tod in Zeiten der Revolution: Die Romane Yan Liankes].” *Dangdai zuojia pinglun* 2006.5: 25–37.

YAN Lianke 阎连科

- 2004a *Shouhuo* 受活 [*Shouhuo*]. Shenyang: Chunfeng wenyi chubanshe.
- 2004b “Xunqiu chaoyuezhuyi de xianshi 寻求超越主义的现实 [Auf der Suche nach einer transzendentalen Wirklichkeit].” In: YAN, 2004a, S. 207–209.
- 2007 *Yan Lianke wenji* 阎连科文集 [Die gesammelten Werke Yan Liankes]. Beijing: Renmin ribao chubanshe.
- 2008 “Wo de xianshi wo de zhuyi – Zai Fudan daxue de yanjiang 我的现实我的主义 — 在复旦大学的演讲 [Meine Wirklichkeit, meine Ismen: Rede an der Fudan Universität].” *Huacheng* 花城 2008.3: 194–198.

YU Hua 余华

- 1998 “1986”. In: Jing WANG (Hg.): *China’s Avant-Garde Fiction: An Anthology*. Durham: Duke University Press, S. 74–113.

ZHOU Bingxin 周冰心

- 2004 “Zai nüenüe yinyu he lengjun fanfeng li kaoliang Zhongguo: Yan Lianke ‘Wenge’ zhengzhiren xiaoshuo yanjiu 在谑虐隐喻和冷峻反讽里考量中国 — 阎连科“文革”政治人小说研究 [Die Erörterung Chinas mit Metaphern der Grausamkeit und kühler Satire: Eine Untersuchung der politischen Figuren der Kulturrevolution in Yan Liankes Romanen].” *Shanghai wenxue* 上海文学 2004.12: 56–63.