



Thomas Zimmer

# Erwachen aus dem Koma?

Eine literarische Bestimmung  
des heutigen Chinas

Thomas Zimmer

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



Thomas Zimmer

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

Tectum Verlag

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

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017  
ISBN: 978-3-8288-6659-1

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter  
der ISBN 978-3-8288-3911-3 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: © BeneA / photocase.de

Layout, Satz, Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet  
[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

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

# Inhaltsverzeichnis

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

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

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

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

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



# 1 Vorbemerkungen.

## Unterdrücktes Denken und behinderte Kreativität

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

## 2 Einleitung

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## 2 Einleitung

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

---

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

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

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

Dies ist oberflächlich gesehen richtig, doch sollten wir uns die Alternativen, die ein Schriftsteller in einer Diktatur hat, kurz vor Augen halten: Was bleibt ihm anderes übrig als Anpassung, Schweigen, Flucht, die innere Emigration oder das „Schreiben für die Schublade“? Eigenartigerweise ist Kubin nirgendwo auf den *Einfluss* der Diktatur auf das Denken und Schreiben eingegangen. An dieser Stelle sei nur kurz die Zurückhaltung aufgezeigt, die sich bei Kubin an verschiedenen Stellen in seinem Band *Die chinesische Literatur des 20. Jahrhunderts* findet. Etwa wenn er behauptet, „dass nach 1992 der Markt schließlich die Kontrolle der Literatur aus den Händen der Politik weitgehend übernommen hat“. Kubin erwähnt an der Stelle zwar „Wendepunkte in der Literaturgeschichte“, führt aber weiter in der Vergangenheit zurückliegende Ereignisse an und eben nicht 1989.<sup>6</sup> Hier bewegt sich Kubin in gefährlicher Nähe zur Meinung der chinesischen Literaturwissenschaftler, etwa wenn er sagt: „Die chinesische Literaturkritik hält das Jahr 1985 viel eher als das Jahr 1989 für *den* Wendepunkt in der chinesischen Gegenwartsliteratur. Die finanzielle Unterstützung der Verlage durch den Staat findet langsam ein Ende, auf dem Buchmarkt setzt nach und nach ein marktwirtschaftliches Denken ein.“<sup>7</sup> Auf die fraglos wichtige Rolle „des Marktes“ für die Entwicklung der Literatur wird noch einzugehen sein, doch auf jeden Fall macht man es chinesischen

---

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

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

7 Kubin 2005, S. 382.

## 2 Einleitung

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

11 Siehe dazu ausführlicher den Artikel Zimmer 2009.

## 2 Einleitung

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



### 3 Literatur und Gegenwart

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

Petra Morsbach

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

13 Vgl. McGrath 2008.

14 Vgl. Gebhardt 2012.

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

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

15 Vgl. Han Han 2011, S. 213.

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

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

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

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

### 3.1 Literarische Öffentlichkeit und Diskursräume

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

18 Vgl. Lovell 2012.

19 Vgl. Kämmerlings 2011.

20 Yan Lianke 2010b, S. 208 f.

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

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

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

21 Vgl. ausführlicher Zhu Dake 2012b.

22 Vgl. dazu den Artikel von Zhang Taofu 2012.

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

---

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

24 Vgl. ebd., S. 6.

25 Vgl. ebd., S. 8 f.

26 Vgl. ebd., S. 12.

### 3 Literatur und Gegenwart

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

Für die Gegenwart gelte somit:

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

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

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

---

27 Vgl. ebd., S. 18.

28 Ebd., S. 19.

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

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

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

---

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

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

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

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

### 3.2 Zur Rolle des Romans

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

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

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

34 Kämmerlings 2011, S. 18.

35 Zitate ebd., S. 22.

36 Morsbach 2006, S. 29.

37 Vgl. ebd., S. 31.

38 Händler 2014, S. 38.

39 Vgl. ebd., S. 53.

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

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

---

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

41 Ebd., S. 84.

42 Vgl. ebd., S. 166.

43 Vgl. ebd., S. 265.

44 Vgl. Pamuk 2015.

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

### 3.2.1 Ein Wort zur Theorie

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

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

---

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

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

47 Ebd., S. 65 f.

48 Ebd., S. 109.

49 Vgl. ebd., S. 331 f.

50 Ebd., S. 109.

51 Vgl. ebd., S. 130.

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

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

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

---

53 Vgl. ebd., S. 122.

54 Ebd., S. 123.

55 Ebd., S. 125.

56 Vgl. Lotman 2010, S. 23.

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

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

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

60 Vgl. Lotman 2010, S. 172.

61 Vgl. Koschorke 2012, S. 137.

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

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

---

62 Ebd., S. 150.

63 Lotman 2010, S. 51.

64 Vgl. Koschorke 2012, S. 189 f.

65 Ebd., S. 316.

66 Ebd., S. 333 ff.

67 Vgl. ebd. S. 349 f.

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

69 Lotman 2010, S. 190.

### 3.3 Auswahl aus der Vielfalt der Gegenwart

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

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

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

---

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

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

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

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

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

72 Vgl. Li Rui 2012, S. 246.

73 Vgl. ebd., S. 228 f.

74 Vgl. dazu ebd. S. 230.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Ignazio Silone

### 4.1 Yan'ans Einfluss

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

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

---

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

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

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

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

---

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

83 Vgl. die Ausgabe Zhao Chaogou 1992.

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

85 Vgl. dazu ebd., S. 114.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

91 Vgl. Denton 1998, S. 2.

92 Vgl. ebd., S. 3–7.

## 4.2 Verbände

Bereits in den zwei Jahrzehnten vor der Gründung der VR China hatte es Anstrengungen gegeben, die Schriftsteller und Künstler Chinas organisatorisch zusammenzufassen. Eine frühe Organisation, die 1930 in Shanghai gegründete „Liga linker Schriftsteller“ 中国左翼作家联盟, stand nur vorübergehend als Sammelbecken für ein diffuses Spektrum „linker“ Schriftsteller zur Verfügung und blieb weitgehend einflusslos. Eine wachsende Nähe vieler Autoren zur Kommunistischen Partei (KPCh) und der zeitweilige Schulterschluss der Kommunisten mit der Kuomintang (KMT) zur Bündelung der Kräfte gegen die japanischen Aggressoren, die 1931 die Mandschurei annektiert hatten, waren die Hauptgründe für die Auflösung der „Liga“ im Jahre 1936.<sup>93</sup> Nach dem Sieg über Japan 1945 und der Sicherung und Erweiterung des Machtbereichs der KPCh in den darauffolgenden Jahren entstand eine vollkommen neue Lage mit dem Ziel, die sehr heterogene Literaten- und Künstlerszene neu zu gestalten. Im März 1949 trafen sich prominente Literaten, Schriftsteller, Künstler sowie Vertreter der Kulturszene zu einer vorbereitenden Sitzung. Darunter befanden sich u. a. Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978), Mao Dun 矛盾 (1896–1981), Ye Shengtao 叶圣陶 (1894–1988), Tian Han 田汉 (1898–1968), Yu Pingbo 俞平伯 (1900–1990), Xu Beihong 徐悲鸿 (1895–1953), Ding Ling 丁玲 (1904–1986), Ai Qing 艾青 (1910–1996), Zhao Shuli 赵树理 (1906–1970).<sup>94</sup> Mit zunehmender Nähe zum zentralen Sitzungstermin für die „Erste Nationale Konferenz der Vertreter aus Kunst und Literatur“ 第一次中华全国文艺作者代表大会 in Peking im Juli 1949 verstärkte sich der politische Charakter.<sup>95</sup> Zhou Enlai, Mao Zedong, Liu Shaoqi und weitere Mitglieder der KP-Führung tauchten auf verschiedenen Sitzungen auf bzw. gaben „Anregungen“.<sup>96</sup> Das Stichwort „Zusammenschluss“ 团结 wurde zur Devise erhoben, es ergingen Einladungen zur Beteiligung auch an die, die früher der Sache der KPCh nicht nahestanden, und selbst an erklärte Gegner der KP. Ähnlich wie bei der Politischen Konsultativkonferenz war es auch im Bereich der Kunst und Kultur das Ziel, möglichst alle gesellschaftlichen Gruppierungen einzubinden. Im Juli 1949 wurde schließlich Guo Moruo zum Vorsitzenden und Mao Dun sowie Zhou Yang wurden zu Stellvertretern des zuvor gegründeten „Verbandes der Chinesischen Literatur und Kunst“ 中国文学艺术界联合会 (China Federation of Literary and Art Circles) gewählt. Die Parteizweigstelle richtete man noch im Verlauf der Kon-

93 Vgl. Wang Hongzhi 2006.

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

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

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

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

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

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

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

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

### 4.3 Zwang des Marktes und Öffentlichkeit

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

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

---

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

100 Siehe den Artikel Jiang Chuting 2011.

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

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

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

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

---

102 Vgl. Han Han 2011, S. 184.

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

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

104 Vgl. Han Han 2011, S. 185.

105 Vgl. ebd., S. 186.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

114 Vgl. ebd., S. 56.

115 Vgl. ebd., S. 57.

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

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

118 Vgl. Duan Chongxuan 2010, S. 17.

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

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

#### 4.4 Zensur

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

---

119 Vgl. ebd., S. 23.

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

121 Vgl. Duan Chongxuan 2010, S. 24.

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

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

---

122 Vgl. Müller 2010, S. 325 f.

123 Vgl. ebd., S. 341.

124 Vgl. ebd., S. 334.

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

126 Vgl. Müller 2010, S. 324.

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

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

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

---

129 Vgl. Scharping 2007, S. 103.

130 Vgl. Shambaugh 2007, S. 30 f.

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

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

133 Hinweise auf Pläne im Zusammenhang mit der Reform des Regierungsapparates auf der Sitzung des Nationalen Volkskongresses im März 2013 finden sich unter [http://news.xinhuanet.com/2013lh/2013-03/14/c\\_115030825.htm](http://news.xinhuanet.com/2013lh/2013-03/14/c_115030825.htm); die aktuelle Webseite der SAPPRFT findet sich unter dem Link <http://www.sarft.gov.cn/>, beide eingesehen am 19.2.2015. Dass die SAPPRFT mittlerweile aktiv geworden ist, lässt sich u. a. auch Berichten der englischsprachigen Medien in China entnehmen. So heißt es beispielsweise in der Ausgabe der Global Times vom 2. März 2015 unter der Überschrift „Fifty Shades Too Racy For China“: „Since last year, the State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television (SAPPRFT) has been tightening its examination of imported TV dramas and movies on domestic stream websites.“

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.4.1 Spielräume

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

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

---

140 Zeitpunkt dieser Aussage ist Mitte August 2015.

141 Dokumentiert in: Ai Weiwei 2011.

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

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

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

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

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

---

144 Vgl. zu dem vollständigen Titel Huang Renke 2014.

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