

BARBARA MITTLER

Licht aus dem Dunkel: Renaissance? Topographien chinesischer Intellektualität¹

Auf dem Höhepunkt der *Neue-Kultur-Bewegung* 新文化運動 *xin wenhua yundong* – von Zeitgenossen auch, im chinesischen Original auf Englisch, die »Chinese Renaissance« genannt – schreibt Guo Moruo 郭沫若 (1892-1972), der später, nach Gründung der Volksrepublik China, von Mao Zedong 毛澤東 (1893-1976) zum Staatschreiber der Revolution gekrönt werden sollte, eine Sammlung dramatischer Gedichte mit dem Titel *Göttinnen* 女神 *nüshen* (1916-21). Eines darunter, die »Wiedergeburt der Göttinnen«² 女神之再生 *Nüshen zhi zaisheng*, behandelt den Kampf zwischen zwei legendären Herrschern, deren Kriege die Welt so furchtbar in Mitleidenschaft ziehen, dass sogar die Sonne sich voll Abscheu und Schrecken zurückgezogen hat. Drei Göttinnen – jene, die einst die Sonne selbst geschaffen hatten – beschließen, ihren festen Platz am Firmament zu verlassen, um die traurig dunkel gewordene Welt zu retten, indem sie eine neue Sonne kreieren.

Der Kampf zwischen den beiden Hegemonen wütet derweil aber heftig weiter und findet sein Ende erst, als der Verlierer, in einem Akt unermesslicher Wut, seinen Kopf gegen den Buzhou-Berg 不周山 *Buzhoushan* rammt, der eine der vier Säulen des Himmels ist: Die Säule bricht, der Himmel kracht auf die Erde. Es folgen Donner und Blitz, dann Dunkelheit und Stille – in der Ferne, allerdings, weit, weit weg, hört man die Stimmen der drei Göttinnen, die ein Lied zur Begrüßung der (wiedergeborenen) Sonne singen.

In einem Gestus, der typisch ist für die *Neue-Kultur-Bewegung*, endet das dramatisch-mythologische Gedicht dann mit dem Auf-

¹ Dieser Aufsatz denkt für China weiter, was in Ansätzen im Dialog zwischen Europa und China hier formuliert wurde: Thomas Maissen und Barbara Mittler: »Aus dem Dunkel ins Licht«, 16-25. Ich danke Li Shuang und Valentin Harder, für die Besorgung von Quellen und anderen Materialien und Li Shuang für die formale Überarbeitung dieses Aufsatzes.

² Guo Moruo: »Wiedergeburt der Göttinnen«. Alle Übersetzungen sind, wenn nicht anders angemerkt, von der Autorin.

tritt eines Bühnenmanagers, der das Publikum anspricht und zum Handeln auffordert: »Sehr verehrte Damen und Herren, ich fürchte ja, dass Sie schon lange genug haben von dieser übelriechenden, rauchig-düsteren Atmosphäre 乌烟瘴气 *wuyanzhangqi*, dieser schwarzen, dunklen Welt 黑暗世界 *hei'an shijie*, dass es sie dürstet nach strahlendem Licht 渴慕着光明了 *kemu zhe guangming le*.« Er weist darauf hin, dass der Dichter bereits losgezogen sei, auf der Suche nach der Sonne: »Der Dichter des Dramas hat an dieser Stelle seinen Pinsel niedergelegt, er ist übers Meer geflohen, um neuen Glanz und neue Hitze zu schaffen.« Und alsbald bittet er denn auch das Publikum um Mithilfe: »Meine Damen und Herren, wenn Sie sich also eine Neugeburt der Sonne wünschen 新生的太阳 *xinsheng de taiyang*, tun Sie ihm nach ... Wir alle warten auf ein Wiedersehen, dann, wenn die Sonne wieder aufgeht 我们待太阳出现时再会 *women dai taiyang chuxian shi zaihui*.«

Den Zeitgenossen war klar, wie das Gedicht zu deuten war: Alle hofften sie in diesen Jahren nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches und dem Auseinanderfallen der eben erst – 1912 – geschaffenen »Republik China«, dass die erbitterten Kämpfe zwischen den vielen selbsterkorenen Kriegsherren endlich ein Ende nehmen würden und ein neues Zeitalter dem undurchdringlichen Chaos aus Kriegswirren, wirtschaftlicher Korruption und politischer Stagnation folgen würde. China musste aus dem Dunkel im neuen Licht erstehen, so sahen es die Vertreter der »Chinese Renaissance«, indem es sich befreite aus den Klammern einer jahrtausendealten repressiven konfuzianischen Tradition und so (wie die Göttinnen) wiedergeboren werden konnte, mit einer »Neuen Kultur«, einer demokratischen, emanzipatorischen Kultur des Volkes. Das dramatische Gedicht nutzt dabei die typische Selbstinszenierung, die die Protagonisten der *Neue-Kultur-Bewegung* für sich gewählt hatten: Der Intellektuelle, der Dichter geht bewusst voraus, als Vorbild und Retterfigur, er zeigt den Menschen den Weg zum Licht, er erleuchtet sie, die ahnungslos im Dunkeln herumtappen. Diese Aufgabe des Intellektuellen wird, das soll im Folgenden noch zu zeigen sein, zum Topos in den Schriften der Bewegung. Hu Shi 胡適 (1891-1962), ein patriotischer Intellektueller, der von seinen Zeitgenossen zum »Vater der chinesischen Renaissance« erklärt wird, beschreibt diese Aufgabe wie folgt:

The Renaissance movement of the last two decades [gemeint ist die *Neue-Kultur-Bewegung*] differs from all the early movements

in being a fully conscious and studied movement. Its leaders know what they want, and they know what they must destroy in order to achieve what they want. They want a new language, a new literature, a new outlook on life and society, and a new scholarship. They want a new language, not only as an effective instrumentality for popular education, but also as the effective medium for the development of the literature of a new China. They want a literature that shall be written in the living tongue of a living people and shall be capable of expressing the real feelings, thoughts, inspirations, and aspirations of a growing nation. They want to instill into the people a new outlook on life which shall free them from the shackles of tradition and make them feel at home in the new world and its new civilization.³

Worum es den Vertretern der Bewegung also ging, war die Erlösung Chinas im Hier und Jetzt, aus den Fesseln der (konfuzianischen) Tradition und aus dem Finstern der Ignoranz, und das unter Anleitung einer Avantgarde von Intellektuellen. Deren Ziel war, in den Worten Hu Shis: »Lessening the force of conservatism, by undermining dogmatism, by discrediting ill-founded credulity, by illuminating what once was only unfathomable darkness and mystery.«⁴ Und entsprechend wird dieser Akt mit einem Rücklehnwort aus dem Japanischen beschrieben: *qimeng* 啟蒙 – Aufklärung, Erleuchtung.

Das chinesische Schriftzeichen *meng* 蒙, das schon im *Buch der Wandlungen* 易經 *Yijing*, einem der ältesten klassischen chinesischen Texte, auftaucht, steht für »verdecken, verheimlichen, verdunkeln« und damit also auch für den verdunkelten Geist, für Unwissenheit und Ignoranz. Die Vertreter des Neo-Konfuzianismus (seit etwa dem 11. Jahrhundert) hatten einst vorgeschlagen, derartige Verdunklungen zu beheben, indem man 格物 *gewu* betreibe, also die Phänomene (i. e. die Gesamtheit der Welt, 物 *wu*) bemaß und erforschte (格 *ge*), ein Ansatz, den Hu Shi aufgrund seiner »Wissenschaftlichkeit« sehr schätzte und den er als ein entscheidendes Vorbild für das, was er mit seiner »Chinese Renaissance« vorhatte, verstand.

War es nun aber im Neo-Konfuzianismus darum gegangen, den verdunkelten Geist (蒙 *meng*) zu erhellen, indem man ihn »zurecht« oder »gerade« rückte (正 *zheng*), um so die Wahrheit wieder ans Licht zu bringen (正蒙 *zhengmeng*), so gingen die Vertreter der

Neue-Kultur-Bewegung noch viel weiter, sie wollten tatsächlich Neues »eröffnen« (und damit war auch jegliches (neo-)konfuzianische Erbe zunächst nicht mehr gefragt). Deswegen nannten sie ihren Erhellungs-Prozess *qimeng*, das »Er-Öffnen« (*qi* 啟) von »Bedecktem/Verheimlichtem/Verdunkeltem« (*meng* 蒙), das Aufdecken, Enthüllen und Aufklären. *Qimeng* sollte in der Folge zu einem – vielleicht dem wichtigsten – Zauberwort werden für China im langen 20. Jahrhundert. Bis heute hat die Vokabel ihre Wirkungsmacht nicht verloren (die heftig debattierte deutsche Ausstellung zur »Kunst der Aufklärung« 2011 im neueröffneten chinesischen Nationalmuseum in Beijing ist nur ein Hinweis darauf).⁵

Die intellektuellen Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* verstanden sich also als Propheten, die den Chinesen den Weg weisen konnten, auf dem sie sich, in der Auseinandersetzung mit einem doppelten Muster – der europäischen Renaissance und Aufklärung – aus den finsternen Verliesen der Ignoranz und Beschränkung befreien können sollten. Sie forderten einen Bruch mit allem, was in ihren Augen *meng*, also »verdüstert«, war. Stattdessen wollte sie geistige (und körperliche) Erhellung bringen durch eine »neue« Sprache, »neues« Wissen, ein »neues« Bewusstsein – geprägt durch die »neuen« Tugenden von »Wissenschaft« und »Demokratie« und verbunden mit dem Glauben an den unbedingten Fortschritt durch Wissenschaft und Technik, als dessen Hüter sich die Kommunistische Partei in China, als Erbin der *Neue-Kultur-Bewegung*, noch heute sieht.

Entsprechend ist, aus Sicht dieser Kommunistischen Partei Chinas, die Antwort auf des Bühnenmanagers letzte Worte bei Guo Moruo: »Wir alle warten auf ein Wiedersehen, wenn die Sonne wieder aufgeht«, das Revolutionslied »Der Osten ist rot«. Das Lied beginnt: »Der Osten ist rot, die Sonne geht auf, China hat einen Mao Zedong hervorgebracht, hurra, er ist der Retter des Volkes.« Mao und die Kommunistische Partei, sie sind »wie die Sonne«, und »wo immer sie hinscheint, da wird es hell« geht es weiter. In den 1940er Jahren war das Lied an der Basis in Yan'an auf die Melodie eines chinesischen Volksliedes gepasst worden, es avancierte in den Jahren der »Großen Proletarischen Kulturrevolution« (1966-1976) zur Nationalhymne, der erste chinesische Satellit (*China 1*) spielte es 1970 auch in den Weltraum. Seit Maos hundertstem Geburtstag, 1993, wurde das Lied in Form von so genannten »Rote-Sonne-Hits«

3 Hu Shi: *The Chinese Renaissance*, 1963, 44-46.

4 Ebd., 77.

5 Vgl. etwa Angela Köckritz: »Kunst der Aufklärung«.

in immer wieder neuen Covers verpoppt und ist bis heute ein Kassenrenner geblieben,⁶ und inzwischen gibt es auch eine ganz aktuelle (allerdings wohl nicht (mehr) offiziell propagierte) Version, in der Xi Jinping 习近平 (geb. 1953) als die wiederaufgehende Sonne in einer weiteren chinesischen Renaissance gepriesen wird, die jetzt, nach Xi, der »chinesische Traum« 中国梦 *Zhongguo meng* heißt.

Warum es im Falle Chinas folgerichtig erscheinen kann, dass aus der dichterischen Avantgarde der *Neue-Kultur-Bewegung* (wie Guo Moruo und Hu Shi) eine politische Avantgarde (Mao Zedong, Xi Jinping) wird, die dem chinesischen Volk verspricht, Aufklärung, Wiedergeburt und Rettung zu bringen, und wie fließend in China die Übergänge sind zwischen dem, was hierzulande mit einem »Staatsschreiber« oder andererseits einem »kritischen/public/engaged intellectual« verbunden wird (wobei Guo Moruo und Hu Shi ganz unterschiedliche politische Wege gehen, der eine verbleibt auf dem kommunistischen Festland, der andere zieht aufs nationalistische Taiwan), das möchte ich im Folgenden zeigen. Ganz anders nämlich als bei Derrida, der festlegt, dass derjenige, der eng verbandelt mit einer Institution spricht oder gar per Amtsautorität das Wort ergreift, »so aktiv und politisiert« seine Äußerung »auch immer sein möge«, nie als »Intellektueller« spreche, lässt sich Intellektualität in China verorten und interpretieren.⁷

Die partikuläre Intellektualität der Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* ist geprägt einerseits von einem für China völlig neuartigen, an ihrer Interpretation der europäischen Renaissance (und Aufklärung) ausgerichteten neuen Geist der Revolution und Negation des Vergangenen, der sich, wie ich zunächst beschreibe, allerdings nicht ganz ohne Schwierigkeiten etabliert (1 Chinese Renaissance: Kannibalen, Verrückte und das Recht auf Rede). Dass dieser Diskurs des Bruchs mit der (konfuzianischen) Vergangenheit so wirkungsmächtig werden kann, dass er kulturkritische Diskurse in China und Taiwan bis heute bestimmt, hat zwei Gründe, die im weiteren Verlauf dieses Beitrages dann geklärt werden sollen: Zunächst stärkten die Vertreter der »Chinese Renaissance« ihre Position, ähnlich

6 Vgl. Barbara Mittler: A Continuous Revolution, Kapitel 2.

7 Vgl. hierzu die Diskussion bei Drügh in diesem Band, der Jacques Derrida zitiert aus: »Aber ..., nein aber ..., niemals ..., und dennoch ..., was die Medien betrifft« (Die Intellektuellen. Definitionsversuch durch sie selbst. Umfrage). Jacques Derrida und Peter Engelmann: Maschinen Papier, 211-219, hier 215.

wie die Humanisten der europäischen Renaissance, indem sie sich als Neubegründer einer Epoche inszenierten (2 Chinese Renaissance: Inszenierung einer Epoche). Andererseits konnten sie aber auch auf dem Fundament von älteren Mustern von Intellektualität aufbauen, die im chinesischen kulturellen Gedächtnis schon seit Jahrtausenden etabliert sind und damit der Stimme des Intellektuellen nicht nur einen Teil ihrer Prekarität nehmen, sondern, im Gegenteil, ihr sogar ein ganz besonderes politisches Gewicht verleihen, ob innerhalb oder auch außerhalb der Institutionen. Dieses bestimmt bis heute den Status von Intellektuellen in China (3 Chinese Renaissance: Neugeburt des heroischen Intellektuellen aus dem kulturellen Gedächtnis?). Was diese einigermaßen paradoxe Mischung bedeutet für Topographien von Intellektualität in China, das ist die Frage, die ich gegen Ende dieses Beitrags beantworten möchte.

I. Chinese Renaissance: Kannibalen, Verrückte und das Recht auf Rede

Die Chinesen sind dick, sie spüren die Kälte nicht; die ziehen sich ihre blauen Fastnachtsmäntel heftig um die fetten Leiber und schnaufen selbstsicher wie die Krokodile. Das sind Kerls, kann ich Ihnen sagen. Bäuche haben sie, so fett, als hätte jeder von ihnen einen Europäer zum Frühstück verspeist.

Richard Huelsenbeck
China frisst Menschen, Zürich 1930

Dazu beginne ich zunächst mit einer Kurzgeschichte Lu Xuns 鲁迅 (1881-1936), der nach Gründung der Volksrepublik China als »Schriftsteller des Volkes« geehrt und kanonisiert wird. Lu Xuns erstes literarisches Werk erscheint 1918 in der progressiven Zeitschrift *Neue Jugend* 新青年 *Xin Qingnian*, die, wie wir im weiteren Verlauf noch erkennen werden, als Flugschiff der »Chinese Renaissance« gelten kann. Lu Xuns Kurzgeschichte mit dem Titel *Kuangren Riji* 狂人日記 »Tagebuch eines Verrückten« kann entsprechend gelesen werden als ein Schlüssel zum Selbstverständnis dieser »Chinese Renaissance« und der Position und Funktion des Intellektuellen in derselben. Die Kurzgeschichte entlarvt und verurteilt die alte Gesellschaftsordnung und ihre Moral ebenso, wie sie Hoffnungen auf die Zukunft und die Wandelbarkeit der Menschen weckt. Das »Tage-

buch eines Verrückten« verweist im Titel auf das gleichnamige Werk Gogols (Lu Xuns Lieblingsschriftsteller). Bei Lu Xun nun schreibt einer, der, wie Gogols armer Schreiber Propischchin, fürchten muss, vom herrschenden System zerstört zu werden. Nur, Lu Xuns Verrückter sieht in den Augen aller, die ihn umgeben, kannibalistische Gelüste und findet diese, in einer Schlüsselszene, bestätigt in den chinesischen Geschichtsbüchern: Zwischen den Zeilen, die von Humanität, Tugendhaftigkeit und Moral zu reden scheinen, entdeckt er immer wieder zwei furchtbare Worte: »*chi ren* 吃人 Menschen fressen.«

Die Geschichte wurde sofort nach ihrem Erscheinen zur Sensation, ihre radikale Grundaussage – China sei eine »menschenfressende Gesellschaft« – nicht nur metaphorisch gesprochen – dominiert bis heute den gesamtchinesischen Diskurs über das »Wesen der chinesischen Kultur«, ein Punkt, der ausführlicher noch einmal im 3. Teil dieser Abhandlung wieder aufgenommen wird. Ich möchte im Folgenden versuchen zu erklären, wie es zu dieser einschlagenden und nachhaltigen Rezeption kommen konnte, muss es doch paradox erscheinen, dass der barbarische Kannibalismus – verkündet in einer Kurzgeschichte von niemand anderem als einem Verrückten – zur mächtigsten kulturkritischen Metapher wird für ein Land, das sich gleichzeitig und so oft seiner hochentwickelten, jahrtausendealten Zivilisation rühmt. Welche Rolle spielt die Stimme des Intellektuellen in diesem Diskurs und seiner Entwicklung?

Auf dem Papier ist China ein zivilisiertes Land. In Fleisch und Blut, jedoch, sind die Chinesen Barbaren [...] Die chinesische Kultur ist eine Kultur ohne Menschlichkeit und Moral, eine Kultur, ähnlicher einem Dschungel denn einer Zivilisation.⁸

So beschreibt der lange unter den Nationalisten in Haft befindliche taiwanische Schriftsteller Bo Yang 柏楊 (1920-2008) 1981 die, wie er sie nennt, »hässlichen Chinesen«. Sie vergießen bitterliche Tränen über jede Kinoschnulze, aber sobald sie das Kino verlassen, kann sie kein Bettler auf der Straße mehr rühren. Sie sind »besorgte Bürger« denn steht ein Haus in Flammen und schreien die Bewohner in Todesangst um Hilfe, so kann man sich darauf verlassen, sie dort zu finden, immer damit beschäftigt, der Rettungsmannschaft die besten

8 Bo Yang: »Life, Literature and History,« 22.8.1981, in: ders.: Ugly Chinaman, 76, 81.

Plätze streitig zu machen. Warum? Eine Antwort gibt 1985 ein Journalist aus Hongkong:

Die Chinesen leben in zwei Welten, die eine ist eine ideale Welt, in der alle [...] pietätvoll und menschlich [...] sind; die andere ist die wahre Welt, eine Welt in der jeder Hund den andern frisst und in der die Tugenden der weisen Kaiser Yao 堯 und Shun 舜 [...] nicht mal mehr eine Kante Brot wert sind.⁹

Chinas Kultur mag also auf dem Papier noch so zivilisiert aussehen, im Fleische ist sie barbarisch, und um das wirklich eindrucksvoll auf den Punkt zu bringen, benutzen chinesische Kulturkritiker bis heute immer wieder ein und dieselbe Formulierung: China sei eine »*chiren de wenhua*« 吃人的文化, eine »Kultur von Menschenfressern.«¹⁰

Die Diskussion um den hässlichen Charakter der Chinesen wird schon lange geführt: Satirische Romane beschreiben seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts Figuren, die humorvolle Vorahnungen auf das sind, was im weiteren Verlauf des Jahrhunderts noch kommen sollte. In Li Ruzhens 李汝珍 (1763-1830) Roman *Blumen im Spiegel* 鏡花緣 *Jinghuayuan*, der 1828 erstmalig erschien und eine Art chinesischer Version von *Gullivers Reisen* ist, geraten die Reisenden in sonderbare Länder: Das schaurigste darunter ist sicher das Land der Menschen mit den zwei Gesichtern (Kap. 25): das eine, freundliche, tragen sie offen zur Schau, das andere (ihr wahres Gesicht) ist unter einem Tuch versteckt: Und wenn man, wie es die Reisenden tun, einen Blick unter dieses Tuch wirft, so erschrickt man fürchterlich vor einer hässlichen grünen Visage mit gefletschten Zähnen, aus der eine lange, hungrig sabbernde Zunge immer wieder hervorschnellt.¹¹

Einen ersten Höhepunkt findet die Rede vom »hässlichen Chinesen« 1902 bei dem bekannten Reformler Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), der in seinem Traktat »Der neue Mensch *Xinmin shuo*

9 Eine Antwort auf Bo Yang von Zhu Gui 朱桂: »The wonderful Chinaman«, 偉大的中國人 *Weida de Zhongguoren*, 16.5.1985, in Bo Yang: Ugly Chinaman, 155.

10 Vgl. die Zitate aus Rote-Garden-Memoirs wie Fulang Lo: Morning Breeze, 135: »The Cultural Revolution is a banquet of man-eating-man, and Mao is the host«, und Zheng Yi 鄭義: Hongse jinianbei 紅色紀念碑, 1993, übersetzt als Zheng Yi 鄭義: Scarlet Memorial, 1996.

11 Vgl. Li Ruzhen 李汝珍: *Jinghuayuan* 鏡花緣, 178: Interessanterweise benutzt Lu Xuns Verrückter ebendiese Worte in der Beschreibung der Leute, die ihn feindlich anstarren.

新民說« eine lange Schimpftirade gegen den »alten Menschen« loslässt. Der ist ein ideenloser Schwächling,¹² erkonservativ und profitgierig¹³ und hält sich ohne Grund für den Nabel der Welt.¹⁴ Furchtbar genug erscheint er, doch ein Menschenfresser ist »der Chinese« in diesen frühen Darstellungen nicht.¹⁵ Der Locus classicus für die Namensgebung ist Lu Xuns Kurzgeschichte. Die Geschichte beleuchtet in der Figur des Verrückten und seines angeblich kannibalistischen Umfelds aber auch – und für unsere Fragestellung hier besonders interessant – die Frage nach der Position dieses »Prophten«, der aber als Verrückter nicht »in der Wahrheit« der gesellschaftlichen Wirklichkeit spricht.

Das Werk beginnt mit einem in der klassischen Schriftsprache verfassten Vorwort,¹⁶ das von einem Schulfreund des Tagebuchschreibers geschrieben ist, gefolgt von 13 im Umgangschinesisch gehaltenen Tagebucheintragungen aus der Feder des Verrückten selbst, in denen er zunächst die Leute auf der Straße, dann den Arzt, schließlich seinen Bruder und am Ende auch sich selbst als Menschenfresser erkennt. Das Tagebuch endet mit einem verzweifelten Ausruf, ob es denn nicht wenigstens doch noch Kinder gäbe, die keine Menschen gefressen hätten, mit Auslassungszeichen »...«, die auf das Vorwort zurückverweisen: Dort wird erklärt, dass der Verrückte inzwischen geheilt sei und einen Regierungsposten angenommen habe. Das Tagebuch werde nun aus medizinischem Interesse veröffentlicht.¹⁷

12 Liang Qichao: »Der neue Mensch« 新民說 *Xinmin shuo* 1, in: XMCB 1, 6.

13 Liang Qichao: »Der neue Mensch« 新民說 *Xinmin shuo* 21, in: XMCB 1, 38/39.

14 Liang Qichao: »Der neue Mensch« 新民說 *Xinmin shuo* 1, in: XMCB 1, 9.

15 Liang Qichao erwähnt allerdings, vom Darwinismus geprägt, dass die Chinesen sich reformieren müssten, denn in einer Welt, in der »die Schwachen das Fleisch sind, das die Starken essen«, hätten sie sonst als ein Volk und eine Nation keine Überlebenschance (ebd.).

16 Die Funktion des Vorwortes wird im Folgenden noch mehrmals erwähnt werden. Durch die Unterteilung in zwei Sprecher, Vorwortschreiber und Tagebuchschreiber, werden dem Leser zwei verschiedene Welten und Blickwinkel eröffnet, von denen aus er den Verrückten betrachtet. Vgl. dazu Wu Xiaodong 吳曉東: »名族生存的絕望感 *Minzu shengcun de juewanggan*«, 43.

17 Eine ausführliche Darstellung des Kannibalismusmotivs in dieser Geschichte findet sich in Barbara Mittler: »My brother is a man-eater: Cannibalism before and after May Fourth«.

Das Tagebuch ist auf mehreren Diskursebenen angelegt, wobei jede die jeweils anderen Ebenen in Frage stellt und damit auch die Aussagekraft dessen, was der Verrückte verkündigt, mehrfach bricht. So erscheint der Verrückte nach chinesischen medizinischen Erkenntnissen zunächst als verrückt verortet. Er verhält sich so, wie das jemand, der an *kuang*-Verrücktheit erkrankt ist, die sich aus einem Übermaß an *yang* im Körper des Patienten erklärt, normalerweise tut.¹⁸ Er beklagt sich z. B., nicht schlafen zu können (im Tagebucheintrag III, 15; III, 35), er kann sich am Essen nicht freuen,¹⁹ ihm ist immerzu zu heiß,²⁰ und er ist zunächst sehr schreckhaft, alles typische Symptome für *kuang*-Verrücktheit. Schließlich – und derartig megalomane Gedanken gehören, nach den Kenntnissen chinesischer Medizin, wiederum zu den typischen Symptomen von *kuang* – fühlt der Verrückte sich zum Weisen berufen, dessen einziges Ziel es sein muss, die Menschen auf den Weg der »wahren Menschen« zurückzubringen.²¹

Der Verrückte, der hier gezeichnet wird, entspricht aber nicht nur chinesischen medizinischen Vorstellungen. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte die westliche Medizin in China zunehmend an Einfluss gewonnen (und Lu Xun hatte bei seinem Studienaufenthalt in Japan auch zunächst Medizin zu studieren begonnen, um China, das damals als »Kranker Mann Asiens« galt, zu retten und Alternativen zu finden zur chinesischen Medizin, die, in seiner Sicht, den Tod seines Vaters mitzuverantworten hatte). Auch die vom Vorwortschreiber am Verrückten diagnostizierte Paranoia war dem zeitgenössischen Leser also nicht unbekannt. Und als paranoid wird

18 Diese Erklärungen stammen aus dem *Huangdi neijing* 黃帝內經, vgl. Vivien W. Ng: *Madness in Late Imperial China*, 33f.

19 Vgl. die Eintragungen im Tagebuch, etwa IV, 39, die die Fischaugen starren ihn so komisch an, und er kann nicht mehr unterscheiden, ob er einen Fisch oder vielleicht doch einen Menschen vorgesetzt bekommen hat; XI, 127/128 erwähnt er lieblos »2 Mahlzeiten am Tag«. Er nimmt die Stäbchen auf und muss an seine Schwester denken ...!

20 Vgl. die Eintragungen im Tagebuch VIII, 90, als er das Gespräch mit einem jungen Mann über den Kannibalismus gehalten hat, und X, 124, als er den Traum mit den Balken hat.

21 Zu den sozialdarwinistischen Ideen, die sich hier verbergen, vgl. Du Shengxiu 杜聖修: »Shang shi shiren minzu«, 12, J. D. Chinnery: »The Influence of Western Literature«, Benjamin Schwartz: *In Search of Wealth and Power*, 219, Xu Qinwen 許欽文: *Nahan fenxi*, 16, Susanne Weigelin-Schwiedrzik: »Lu Xun und das »Prinzip Hoffnung«, Lennart Lundberg: *Lu Xun as a Translator*.

Lu Xuns Verrückter auch dargestellt.²² Alles bezieht er auf sich: Eine alte Frau, die ein Kind anschreit: »Du kleiner Teufel, am liebsten würde ich ein Stück von dir abbeißen«, scheint dabei wirklich ihn anzuschauen (Eintrag III 18; III 28). Als er hört, wie der Doktor – wahrscheinlich beim Überreichen eines Rezepts – zu seinem Bruder sagt: »Sofort zu essen!«, meint der Verrückte, es gehe um ihn selbst (IV 52f.). Dass er sogar seine nächsten Verwandten verdächtigt, an einem Komplott gegen ihn beteiligt zu sein, ist genauso typisch für einen Paranoiden wie die Tatsache, dass er überall verborgene Bedeutungen vermutet, zum Beispiel eben, wenn er die Geschichtsbücher studiert. Lu Xuns Text legt also nahe, dass der Verrückte tatsächlich verrückt ist, und zwar nach allen zu seiner Zeit verfügbaren medizinischen Definitionen.

Intertextuell ist der Verrückte außerdem nicht nur mit dem klinisch Kranken aus Gogols Vorlage verbunden, sondern auch mit einer Tradition von Verrückten in der chinesischen philosophischen Literatur, die seinen Wahnsinn erneut bestätigt. Der Erste in dieser Tradition war der Verrückte aus Chu, der sich mit einem wilden Lied über niemand Geringeren als Konfuzius lustig machte.²³ Als Konfuzius aber vom Wagen steigt und mit ihm reden will, da flieht er. Solche Leute versteht Konfuzius nicht. In seinen Augen ist *kuang* eine Verblendung.²⁴

22 Vgl. die Zitate aus zeitgenössischen Enzyklopädien bei J. D. Chinnery: »The Influence of Western Literature«, 312.

23 Für diesen intertextuellen Verweis vgl. J. D. Chinnery: »The Influence of Western Literature«, 321. Das Lied des Verrückten lautet wie folgt: »Oh phoenix, phoenix, / how dwindled is your power! / As to the past, / reproof is idle, / But the future may yet be remedied. / Desist, desist! / Great in these days is the peril of those / who fill office.« (Vgl. Laurence A. Schneider: *A Madman of Ch'u*, 17.)

24 Wer von ihr befallen ist, liebt impulsive, abrupte Aktionen, anstatt sich nützlich zu machen und etwas Sinnvolles lernen zu wollen, so das Lunyu des Konfuzius (LY 17/7). Vgl. Rudolf G. Wagner: »Die Auflösung des legalistischen Staatsmodells gegen Ende der Han«, 255. Im Standard-Kommentar von Zhu Xi 朱熹 (1130–1200) wird *kuang* dementsprechend erklärt als waghalsig, ungestüm und heftig. Laurence A. Schneider: *A Madman of Ch'u*, 208, erwähnt die direkte Verbindung zwischen Verrücktheit und Barbarentum u.a. an der mythischen Gestaltung Qu Yuans: »The antithesis of ... madness ... is not ›reason‹ or ›the rational‹ in an eighteenth-century European sense. It is rather comprised of notions like restraint, moderation, and normativeness. The idea of madness which developed in the lore is evocative of wildness, eccentricity, and nonconformity. Its opposites are cultivation, civilization, and conformity.« Die Verrückten der

Es lassen sich noch eine Reihe weiterer Hinweise zum krankhaften Zustand des Tagebuchschriftstellers finden. Formal weicht das Tagebuch z.B. ab von der 1918 noch gängigen Norm für schriftliche Texte, da es in der modernen Umgangssprache niedergeschrieben ist. Auch inhaltlich enthält es immer wieder Ungenauigkeiten und z.T. dicke Fehler.²⁵ Der Text suggeriert also durch medizinischen Befund und intertextuelle Verweise sowie durch inhaltliche Fehler und Abweichen von der sprachlichen Norm, dass es sich beim Tagebuchschriftsteller um einen Wahnsinnigen handelt.

Nun war in China Wahnsinn, den man sich vor allem als Vergeltung für sündhaftes Verhalten oder als Besessenheit von schlechten Geistern erklärte, durchaus mit Stigma behaftet.²⁶ Diese Sicht findet sich bestätigt in den konfuzianischen Klassikern, in denen gerade der Niedergang von Dynastien immer wieder mit wahnsinnig gewordenen Herrschern erklärt wird. Warum also sollte dieses Verrückten Verdikt über die chinesische Gesellschaft ernst genommen werden? Und was bedeutet das für die Position des Intellektuellen in der chinesischen Gesellschaft?

Der Verrückte findet zwischen den Zeilen der Geschichtswerke und philosophischen Klassiker die Worte »Menschen fressen – *chi ren*«: In seinen Halluzinationen meint er also zu erkennen, dass der Kannibalismus in der chinesischen Geschichte sich aus den hochverehrten Klassikern belegen lässt. Diese Texte, die dem zeitgenössischen Leser wohlbekannt waren, suggerieren in der Tat, dass China eine »menschenfressende Gesellschaft« ist. Der Verrückte erschrickt jedes Mal fürchterlich, wenn er solche Geschichten auch nur angedeutet hört (III, V). Er beobachtet aber auch, dass die anderen Leute auf Meldungen dieser Art vollkommen gleichgültig reagieren: Sein Bruder nickt nur über die Geschichte von dem Kriminellen in Wolfendorf; er ist unbewegt, als er den Verrückten über Kindertausch

Neue-Kultur-Bewegung waren dann entsprechend eben madmen, »who had travelled in and learned from the barbarian West«.

25 So haben etwa nicht Jie und Zhou, die beiden seit Jahrtausenden zum Klischee erstarrten schlechten Herrscher Chinas, gemeinsam den Sohn des Yiya als Leckerbissen verspeist – es wäre ihnen auch wahrscheinlich etwas schwergefallen, denn sie lebten fast 1000 Jahre auseinander – wohl aber ein gewisser Fürst Huan von Qi (685–643). Zhou soll allerdings einen kritischen Minister Bi Gan zu Pickles verarbeitet haben (vgl. die Darstellung bei Laurence A. Schneider: *A Madman of Ch'u*, 389).

26 Vgl. Vivien W. Ng: *Madness in Late Imperial China*, 51.

und Rache Kannibalismus belehrt, und selbst seine Mutter nickt zustimmend, als es um Kannibalismus zur Heilung der Eltern geht. Ihr Gleichmut lässt sich damit erklären, dass der Kannibalismus, den wir hier finden, sanktioniert war: Ein loyaler Beamter zeichnete sich eben dadurch aus, daß er bereit war, dem Herrscher seinen Sohn zum Mahl zu bereiten, seine Konkubine zu opfern oder den Feind zu verspeisen. Eine pietätvolle Tochter braute selbstverständlich aus eigenem Fleisch einen medizinischen Trank für ihre kranke Mutter. Derartige Berichte belegen, dass der Kannibalismus in China zur »kulturellen Ausstattung« gehörte.²⁷

Damit erscheint klar, dass der Verrückte wirklich wahnsinnig ist und dass das, was er verkündet, der Kannibalismus der chinesischen Gesellschaft, zwar wahr, aber eine sanktionierte Wahrheit ist. Aus diesen beiden Gründen bräuchte man sich also gar nicht darüber aufzuregen, dass der Verrückte die Chinesen als Kannibalen bezeichnet. Und doch macht sein Verdikt Aufsehen, wird ernst genommen. Das liegt auch daran, dass es Hinweise darauf gibt, dass die verschiedenen, eben beschriebenen Arten von Kannibalismus unter den jeweiligen historischen Zeitgenossen nicht ausschließlich und immer schon als lobenswert akzeptiert wurden. Seit dem 13. Jahrhundert sind z. B. Versuche der kaiserlichen Regierungen belegt, den Kannibalismus aus kindlicher Pietät zu verbieten.²⁸ Dass Rache Kannibalismus nicht von vornherein auf Zustimmung stieß, zeigt beispielhaft die Verurteilung eines Rache Kannibalen, der eben erst postum zum ehrenhaften Beispiel von Loyalität wird. Auch im Falle des »Gourmetkannibalismus« ist der Wert der jeweiligen kannibalisti-

²⁷ Raimund Kolb: »Kannibalismus im vormodernen China«, 403. Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Du Shengxiu: »Shang shi shiren minzu«, 16, der behauptet, man könne es sich zwar schwer vorstellen, aber diese Arten von Kannibalismus seien in der Tat sanktioniert und vollkommen akzeptiert gewesen.

²⁸ Dies wusste wohl auch Lu Xun, denn es wird erwähnt bei Zhou Xiaoshou: Lu Xun xiaoshuo li di renwu, 8, der daraus auf die Prävalenz des Kannibalismus aus kindlicher Pietät schließt. Key Ray Chong: Cannibalism in China, erwähnt einige Edikte, die recht halbherzig versuchten, die in den schriftlichen Quellen seit der Songzeit als sich vehement ausdehnend wahrgenommene Praxis zu unterbinden. Andererseits hat sich in meiner Lektüre der jingbao 京報 aus der späten Qingzeit noch gezeigt, dass neben solchen Versuchen, diese Praxis (so sie tatsächlich eine war) zu unterbinden, sie auch durchaus sanktioniert wurde: Moralgeschichten, in denen sich Kinder Teile ihres Körpers zur Heilung der Eltern herausschneiden, kommen dort recht häufig vor.

schen Akte (mal wird ein Sohn gekocht, mal eine Konkubine geopfert) im Laufe der chinesischen Geschichtsschreibung nicht unumstritten. Generell gesprochen hängte man den Kannibalismus in der Geschichtsschreibung lieber Barbaren, Rebellen und schlechten Herrschern als »guten Generälen« an.²⁹ Es sind also häufig »andere«, die dem Kannibalismus frönen, und wenn es nicht »andere«, sondern »eigene« sind, die die Menschenfresserei praktizieren, so tun sie das immer aus hohen moralischen Motiven heraus. Diese Art der Argumentation finden wir auch in einem Gespräch wieder, das der Verrückte mit einem jungen Mann führt (VIII):

»Ist es in Ordnung, Menschen zu fressen?«, fragt der Verrückte.
 »Wenn es keine Hungersnot gibt, wie könnte man dann Menschen fressen?«

[...]

»Aber ist es in Ordnung Menschen zu fressen?«

»Wozu fragst du so was eigentlich, du beliebst zu spaßen, was? Schönes Wetter heute!«

»Ja ... aber ist es in Ordnung Menschen zu fressen?«

Der junge Mann sieht verärgert aus und antwortet zögerlich:

»Nein ...«

»Nein, und warum werden sie dann trotzdem gefressen?«

»Das gibt es nicht ...«

»Das gibt es nicht? Im Wolfendorf sind sie gerade dabei, jemanden zu fressen, und in den Büchern steht es überall geschrieben.«

Der junge Mann wird fürchterlich bleich, seine Augen fangen an zu stieren: »Na, das mag es geben, es war halt schon immer so ...«

»Wenn es schon immer so war, ist es dann in Ordnung?«

»Über so etwas rede ich mit dir nicht. Außerdem solltest du über so etwas auch nicht reden, das tut man einfach nicht!«

Die Unsicherheit darüber, ob der Kannibalismus wirklich besteht, verfolgt den Verrückten bei Lu Xun (der nicht von ungefähr als Ver-

²⁹ Vgl. das Beispiel Zhu Cans bei David A. Graff: »Meritorious Cannibal«, 7: »there can be no doubt that the charge of deliberate large-scale cannibalism is yet another atrocity pinned on a vile, degenerate rebel by the official historian in order to underline his vileness and degeneracy.« Weitere Beispiele für brutalen, profitgierigen Kannibalismus bringt Key Ray Chong: Cannibalism in China, 85-90. Vgl. ebenso die Darstellung des Rebellen als Kannibalen bei Robert Des Rotours: »Quelques notes sur l'anthropologie en Chine«, 404.

rückter nicht gerade als »verlässlicher Erzähler« daherkommt und auch als solcher im Vorwort demontiert wird). Die Szene belegt aber auch, dass in der Tat die moralischen Sanktionen, die es für verschiedene Arten des Kannibalismus gibt, nicht immer überzeugen. Der junge Mann beendet das Gespräch als mehrfacher Verlierer: Nicht nur hat er zugegeben, dass es Kannibalismus gibt und dass er bereit ist, den Kannibalismus zu akzeptieren, er hat auch zugegeben, dass Kannibalismus, egal in welcher Form, etwas Grauensvolles ist. In einer Art *mise-en-abyme* zeigt die Geschichte hier ihre eigene Rezeptionssituation auf. Die widersprüchlichen, zögerlichen, aufgeregten Antworten des jungen Mannes verraten, dass die Fragen, die der Verrückte ihm stellt, Fragen eines (kollektiven) schlechten Gewissens sind. Der Verrückte quält mit der belegbaren Wahrheit des Kannibalismus also nicht nur den jungen Mann, er quält auch den Leser, der sich ebenso an den verdrängten Wahrheiten winden muss.³⁰ Dabei muss dem Leser das schleichende Gefühl des »Ich auch« kommen: Die Schlüsselszene, in der der Verrückte zwischen den Zeilen der Geschichtsbücher, die von Humanität und Tugendhaftigkeit schreiben, die Worte »Menschen fressen« erkennt, kann nicht mehr einfach als Wahnvorstellung eines Kranken gedeutet werden, zumal es bei Mencius eine Stelle gibt, in der es heißt: »Wenn Humanität und Tugendhaftigkeit blockiert sind, dann werden nicht nur die Tiere die Menschen fressen, sondern die Menschen sich gegenseitig« (Mencius 3B9).³¹ Was kann das noch für eine Moral sein, die Menschenfressen erlaubt? Dieser Frage muss sich schließlich nicht nur der implizite Leser, sondern auch der Verrückte stellen, als er in der vorletzten Eintragung plötzlich realisiert: »Ich selbst bin ein Menschenfresser« – und also kapituliert und in die Welt der Gesunden zurückkehrt!

30 Lydia Liu beschreibt die Darstellung der Hinrichtung AhQs in ähnlichen Worten: »The drama of violence in these texts also unfolds at the level of reading where the reader is shocked to discover that she or he is implicated in the violence of representation by being induced to play the role of a witness to the same spectacle of horror enacted over and over again in Lu Xun's texts [...]. The implied reader is induced to join the cannibalistic mob watching the execution of the »tragic« hero in the final scene. Killing two birds with one stone? Precisely! Lu Xun seemed to take as much delight in compromising the implied reader as he did in poking fun at his characters.« Vgl. Lydia Liu: *Translingual Practice*, 64, 71.

31 Mencius bezieht sich in diesem Fall auf die falschen Lehren Mozis und Yang Zhus, die zu seiner Zeit florieren und die die hierarchisch-moralischen Vorstellungen der Konfuzianer zu widerlegen suchten.

Sagt einer über fantastische Realitäten bei Gogol:

The dreamer used to say at the end of each play: »I am awake, I am here«, now the »realist« asks at the end of his bitter work: »What do you think of my fantasy?«³²

In den Augen derer, die das »Tagebuch des Verrückten« rezipierten, spielte und spielt der als potentielle Realität wahrgenommene Hintergrund, die Praxis des Kannibalismus in China,³³ die entscheidende Rolle.³⁴ Die Reaktion der zeitgenössischen Leser zeigt, dass die subjektiven Gedanken des Tagebuchautors tatsächlich eine »objektive Enthüllung des geheimen Unbehagens eines jeden einzelnen«³⁵ sind. Ähnlich wie mit Kafkas unausgesprochenem »Halt!« im Zirkuszelt in *Auf der Galerie*, das Vivian Liska untersucht, wird hier der Leser zum Komplizen des Verrückten, die Lektüre hinterlässt diesen Leser mit einem schlechten Gewissen. Die Geschichte, die zunächst so angelegt scheint, einen wahren Wahnsinnigen zu beschreiben, suggeriert, dass man sie so lesen soll, als ob sie eine wahnsinnige Wahrheit verkündet. Und auch die zunächst fantastisch übertrieben scheinenden Darstellungen des Verrückten absorbieren immer mehr von dieser Wahrheit, leuchten so die letzten Ecken der Welt aus und werden zu ihrem unbarmherzigen Spiegel.³⁶ Indem er unausweichlich benennt, was »immer schon« praktiziert

32 Frederick Christoffel Driessen: *Gogol as a short-story writer*, 214.

33 Barend ter Haar behauptet, dass Kannibalismus möglicherweise nie Realität war, sondern immer nur als Mittel zum Zweck genutzt wurde, so etwa zur Ausgrenzung von bestimmten Gruppen. Vgl. sein noch unpubliziertes Manuskript »Images of Outsiders: The Fear of Death by Mutilation« (Vortrag, gehalten in Oxford und Harvard 1991 u. 1993).

34 Vgl. z.B. die Reaktionen von Wu Yu und Li Dazhao, direkt nach dem Erscheinen und von Zheng Yi einige Jahrzehnte danach, Zheng Yi: *Hongse jianbei*, 1993, Zheng Yi: *Scarlet Memorial*, 1996.

35 Hutters »Lives in Profile«, 277: »objective revelation of everyone's secret social unease.«

36 In dieser Hinsicht wieder ist Lu Xuns Geschichte der Technik Gogols sehr nahe, vgl. die Beschreibung von Gogols fantastischer Technik bei Frederick Christoffel Driessen: *Gogol as a short-story writer*, 213f.: »Gogol's work develops not from fantasy to reality, but it shows the development of a fantasy which absorbs more and more reality and which, having awakened from the dream, continues and illuminates the world of day into its farthest corners. It is a fantasy which can juggle in such a way with the attributes of reality and which knows the rules of the game of reality so accurately that it can in the end hazard comparison with reality which it seems to cover completely and which is its opposite. [...] In earlier

wurde, verändert er das Gesicht, hinterfragt er die Bedeutung des Kannibalismus.³⁷ Wir sind daran gewöhnt, dass in literarischen Werken am Ende der Traum konfrontiert wird mit der Realität, hier muss die Realität vor dem Traum Rechenschaft ablegen.

Wie kommt es nun aber, dass eine Tradition, die durchaus ihre Sanktionen fand, plötzlich solches Unbehagen auslöst? Die Tatsache, dass die Metapher des Kannibalismus eben auch einen als wirklich wahrgenommenen Hintergrund hat, dass es »schon immer so gewesen ist«, allein macht sie ja noch nicht unangenehm – es gibt für jeden Fall, den der Verrückte erwähnt, eine moralisch akzeptable Erklärung. Trotzdem reagieren die Leute, die den Verrückten umgeben, deutlich labil und defensiv auf seine Fragen und Feststellungen: sie werden böse, wenn der Verrückte sie des Kannibalismus bezichtigt, Sie wehren sich, sie reden nicht mehr mit ihm. Die Wahrheit allein ist es nicht, die die Aussage des Verrückten so unangenehm macht, sondern eine neue Bewertung dieser Wahrheit. Diese neue Bewertung kann anknüpfen an die bereits erwähnten chinesischen Zweifel am Kannibalismus, sie wächst aber vor allem an der Sichtweise derjenigen, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts seit einem

work, what had begun as a dream is confronted with reality, here reality has to account for itself to the dream.«

37 Eine ähnliche Situation kann in Nikolai Gogol: Die toten Seelen, beobachtet werden: Vgl. Dmitry Merezhkovsky: »Gogol and the Devil«, 86-88: »The phrase ›dead souls‹ was once a stock expression in the bureaucratic language of serfdom. But nowadays we certainly need to be sensitive Manilovs for the expression sounds ›most peculiar‹ to us and even most terrible, like some incredible blasphemy; we need only have a genuine feeling for an understanding of ›the matter exactly as it is‹. In other words, we need to grasp not the conventional, bureaucratic, ›positivistic‹ Chichikovian meaning of these two words – ›soul‹ and ›death‹ – but rather, their absolute, religious, human and divine sense. Is it not a peculiar and terrible thing to talk not just of dead souls but of living human souls as inanimate commodities in a marketplace? Does not the language of a very familiar and concrete reality, as it is used here, sound like the language of a most exotic and fantastic fairy tale? [...] Here there is a monstrous confusion of words arising from a monstrous confusion of concepts. Language expresses concepts; how utterly and cynically banal these concepts must be in order to reproduce such cynically banal language. And, despite their innate cynicism, Chichikov and his entire culture maintain an ›amazing‹ outward decorum. [...] We have abolished serfdom, we deal in neither living nor dead souls. But is it not true that in the nations of the present day, with their hideous proletariat and their prostitution, the human soul is also sometimes worth no more than a boiled turnip?«

guten halben Jahrhundert massiv in China ihren Einzug gehalten hatten: der Ausländer.

Die hatten viel an dem alten Land, seinen Sitten, vor allem aber am Charakter der Chinesen auszusetzen. Die Praxis des Fußbindens, das Konkubinen- und Eunuchentum, das Rauchen von Opium sowie der brutale Strafvollzug wurden hart und unbarmherzig kritisiert. Diese Urteile wurden von Chinesen nicht nur wahrgenommen, sie wurden auch übernommen (wie ein Text Lu Xuns zeigt, der einige Monate nach dem »Tagebuch« in der Zeitschrift *Neue Jugend* erscheint und ebenjene gerade genannten Praktiken zur Beschreibung des Chinesen als Barbaren aufgreift, den Kannibalismus aber noch hinzufügt).³⁸ Die Grenze zwischen Zivilisation und Barbarei wurde in den letzten Jahrzehnten des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in China neu gesteckt – und zwar nach fremden Maßstäben.³⁹ Und nach diesen Maßstäben war der Kannibalismus das ultimative Tabu, der schlimmste Akt der Barbarei.⁴⁰

Wenn aber ausländische Besucher Chinas von Märkten berichten, auf denen Menschenfleisch angeboten wurde,⁴¹ so kommen sie deswegen nicht zu dem Schluss, dass China ein Land von Menschenfressern ist. Arthur Smith beschreibt in seinen *Chinese Characteristics* die Praxis des Kannibalismus aus kindlicher Pietät,⁴² hält sie

38 Lu Xun: »Suiganlu« 隨感錄.

39 Vgl. Jon L. Saari: *Legacies of Childhood*, 220: »His personal worth in the interaction with Westerners was inseparably linked with China's international status as the ›Sick Man of East Asia‹ (Tung-ya ping-fu 東亞病夫). No more than a Westerner in China could a Chinese in the treaty ports or abroad shed his physical features or his national origin and be treated simply as a person. This sense of being labeled, graded, and rated, and the felt counter-need to establish one's personal and national worth in the eyes of others, especially Westerners, was an important understanding of their situation by educated youth in the early years of the twentieth century.«

40 Vgl. Jasper Becker: *Hungry Ghosts: Mao's Secret Famine*, 213.

41 Vgl. Francis H. Nichols: »Through Hidden Shensi« (1902), der von den Hungerjahren 1898-1901 berichtet. (Ich folge hier der Darstellung bei Raimund Kolb: »Kannibalismus im vormodernen China«, 402.) Bereits im 9. Jahrhundert wird berichtet, dass Menschenfleisch auf den Märkten verkauft wurde, eine Praxis, die sich offensichtlich bis ins 19. Jahrhundert hinein hielt, vgl. Robert Des Rotours: »Encore quelques notes sur l'anthropophagie en Chine«, 14f.

42 Er erwähnt auch, dass solche Fälle häufig in der Hofzeitung, der *jingbao* 京報, beschrieben werden.

aber nicht für extrem verbreitet.⁴³ Auch J. Dyer Ball, Autor von *Things Chinese*, glaubt offensichtlich nicht an den Kannibalismus als ein verbreitetes Phänomen in China. In seinen eigenen Worten, »it is but rarely that cannibalism as such, is practised in China.«⁴⁴ Er erwähnt zwar die Entnahme der Galle bei Verbrechern, schränkt dann aber ein: »If such a practice can be called cannibalism, then it may be said in general terms that it is almost wholly confined to this species of semi-cannibalism.«⁴⁵ In den Augen der Ausländer erscheint China zwar als degeneriert und verkommen, die Barbarei des Menschenfressens aber wird den Chinesen nirgendwo ernsthaft angehängt (das passiert dann erst in Huelsenbecks anfangs zitiertem expressionistischen Roman *China frisst Menschen* von 1930). Lu Xuns Verrückter übernimmt also nicht etwa einen orientalistischen Diskurs – er übertrumpft ihn noch. Keiner konnte und kann China und »die Chinesen« besser verachten als »die Chinesen« selbst!⁴⁶

Damit ist klar, warum die Worte des Wahnsinnigen innerhalb und außerhalb der Geschichte so viel Aufsehen erregen: Sie beschreiben einen, im Rahmen eines neuen Wertegefüges, abscheulichen Akt

43 Arthur H. Smith: *Chinese Characteristics*, 178: »While such cases are doubtless not very common, they are probably not excessively rare.«

44 J. Dyer Ball: *Things Chinese*, 105.

45 Ebd. Nur ein wenig schärfer, aber immer noch nicht allumfassend und absolut, fällt sein Urteil über den Kannibalismus aus kindlicher Pietät aus (106): »Another curious feature of Chinese life is shown in the custom of filial children cutting out a portion of their own living flesh and cooking it for their sick parents, who are to partake of it, not knowing the source whence it comes. Such cases are by no means rare, and generally meet with the applause of the people, the encomium of the mandarin, and the approval of the government. It will thus be seen that, horrible as it may seem, such a thing as cannibalism is not entirely unknown in China.«

46 Vgl. auch Vera Schwarcz: *The Chinese Enlightenment*, 121, die einen Artikel von Sun Fuyuan 孫福源 (Dolmetscher für Dewey und Russell während ihrer Besuche in China) in der *Chenbao* 晨報 (11.7.1921) referiert und zitiert (»Duwei boshi jinri qule« 杜威博士今日去了): »We thank both of them for not deserting a barbarian race like ours. We can only hope that we won't be the same the next time we receive them.« Sun Fuyuan's use of expressions such as »a barbarian race like ours« reveals just how far the May Fourth intellectuals had gone toward adopting Westerners' views of China. They were on the verge of turning the contempt in which China held the rest of the so-called uncivilized world into self-contempt.«

von Barbarei.⁴⁷ Wenn der Verrückte aber in der Tat eine grässliche Wahrheit von sich gibt, ist er dann nicht eher weise als verrückt?⁴⁸ Die symbolische Sprache, die in den Tagebucheinträgen benutzt wird, suggeriert ebendas. Sie zeigt nämlich auf, dass es sich bei dem Verrückten in Wahrheit um einen Weisen handelt: Wie Buddha erlangt der Verrückte etwa in der ersten Eintragung bei Vollmond die Erleuchtung, versteht, dass er »gute Gründe hat für seine Angst« (Eintragung I). Der Mond wird in China assoziiert mit der Hinrichtung von Verbrechern, denn er wird der Jahreszeit Herbst zugeordnet, und im Herbst finden traditionell Hinrichtungen statt. Bedeutet also die besondere Mondsichtigkeit des Verrückten, dass er darauf aus ist, zu richten die Lebenden und die Toten? Anscheinend ja: Im achten Eintrag, der das eben zitierte Gespräch des Verrückten mit dem jungen Mann wiedergibt, scheint erneut hell der Mond.⁴⁹ Die Sonne, andererseits, die entsprechend für den Frühling und die Tugend guter Menschen steht, kommt in den Tagebucheinträgen nur einmal als »nicht vorhanden« vor, und zwar, als der Verrückte resigniert erkennt, dass sein Bruder wohl auch seine Schwester auf dem Gewissen haben musste und dass möglicherweise sogar seine Mutter davon wusste. Sein Schluss: Gute Menschen gibt es nicht mehr auf dieser Welt.

Betrachten wir nun erneut den sprachlichen Unterschied zwischen Tagebucheinträgen (im Umgangschinesisch) und dem Vorwort (in klassischem Chinesisch),⁵⁰ so wird deutlich, dass die Hinweise auf die wahre Natur des Verrückten auf der Ebene der Symbolik hier nicht Widerspruch, sondern Echo finden. Lu Xuns Kurzgeschichte sollte als erste⁵¹ moderne Kurzgeschichte in die Ge-

47 Vgl. Jon L. Saari: *Legacies of Childhood*, 52.

48 Vgl. die Argumentation bei Du Shengxiu: »Shang shi shiren minzu«, 14.

49 Im zweiten Eintrag scheint der Mond nicht, was der Verrückte als schlechtes Omen für sich erkennt, und prompt trifft er ja auch auf Leute und sogar Kinder, die ihn sonderbar anstarrten und sich über ihn lustig machten.

50 Vgl. ein ähnliches Argument bei Wu Xiaodong: »名族生存的絕望感« *Minzu shengcun de juewanggan*, LXYJDT 1989.8: 40-46, 44.

51 Michel Hockx: »Mad Women and Mad Men«, 309, 310, erwähnt, dass einer Kurzgeschichte von Chen Hengzhi, die bereits 1917 erschien, wenn auch in einer etwas obskuren Zeitschrift, eigentlich die Ehre gebührt, als erste moderne chinesische Kurzgeschichte in der Umgangssprache in die chinesische Literaturgeschichte einzugehen.

schichte der chinesischen Literatur eingehen.⁵² Sie war *der* Meilenstein auf dem Weg zur modernen vernakulären Schriftsprache, ein erster gefeierter Versuch auf dem von Hu Shi für die *Neue-Kultur-Bewegung* aufgezeigten Weg zu einer modernen Schriftsprache, der in die offizielle Nutzung der Umgangssprache als Schriftsprache in chinesischen Schulen ab 1920 münden sollte.⁵³ Wer in der Umgangssprache schrieb,⁵⁴ mochte zwar gegen eine alte Norm verstoßen, war aber, zumindest in progressiven intellektuellen Kreisen dieser Zeit, gerade deswegen durchaus nicht verrückt – ganz im Gegenteil. Das galt auch für den, der ikonoklastisch mit dem Konfuzianismus umging: Denn gerade die konfuzianische Tradition wurde unter den Anhängern der *Neue-Kultur-Bewegung* als krankhaft angesehen, als Grund für Chinas Schwäche und Stagnation, die China in der europäischen Anschauung zum »Kranken Mann Asiens« gemacht hatte.⁵⁵

Die Sprache des Tagebuchs verrät also auch, dass wir es hier nicht wirklich mit einem Verrückten zu tun haben – aber nicht nur sie. Neben der bereits erwähnten negativen Interpretation des Verrückten im Konfuzianismus findet sich nämlich auch eine alternative Deutung von Wahnsinn bei den Daoisten, deren Hauptmaxime das Handeln durch Nichtstun (*wuwei* 無為) ist. Den bereits erwähnten Verrückten von Chu, der den Konfuzius mit einem Spottlied beehrt, trifft man beim daostischen Philosophen Zhuangzi 莊子

52 Auch die Bezeichnung der Geschichte, die eine wichtige Grundfrage der chinesischen Gesellschaft behandelt, aber dennoch als »xiaoshuo« 小說 Fiktion unter dem Titel bei der Publikation im Xin Qingnian erscheint, wo »xiaoshuo« im Gegensatz zu Prosa und Dichtung von der konfuzianischen Elite mit Herablassung behandelt wurden, ist signifikant! Vgl. dazu Leo Ou-fan Lee: *Voices from the Iron House*, 51.

53 Dieser Weg wurde bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in zahlreichen Zeitschriften, die in der Umgangssprache erschienen, vorbereitet. Die erste dieser Zeitschriften ist die bereits 1876 in Shanghai erschienene *Minbao* 民報. Vgl. Tse-tzung Chow: *The May Fourth Movement*, 277. Am 12.1.1920 erlässt das Erziehungsministerium einen Erlass, der die Umgangssprache im chinesischen Sprachunterricht für alle Klassen vorschreibt (ebd., 279).

54 Das gehörte seit Januar 1918 zum guten Ton in der Zeitschrift *Neue Jugend* (und seit Januar 1920 auch in den Schulen des Reiches, vgl. Tse-tzung Chow: *The May Fourth Movement*, 277).

55 Darum erinnert Lu Xun in einem Aufsatz »Was junge Leute lesen müssen« auch die Jugendlichen daran, dass sie möglichst wenig chinesische und möglichst viele ausländische Bücher lesen sollen.

(369-286 v. Chr.) wieder. Hier wird seine Funktion vollkommen neu gedeutet: Nicht dass er wegrennt und zu keinem vernünftigen Gespräch mit Konfuzius bereit ist, wird in den Vordergrund gestellt, sondern die Grundaussage seines Liedes, in dem davon die Rede ist, dass man sich nicht für einen schlechten Herrscher einspannen lassen solle. Konfuzius wird vorgehalten, dass er nicht erkennt, dass gerade das, was anscheinend keinen Nutzen hat (also etwa ein weiser Literat, der sich von der Regierung zurückgezogen hat) von Nutzen sein kann (Zhuangzi 12/4/86-91).⁵⁶ In dieser Darstellung geht der Verrückte – nicht Konfuzius – als klarer Sieger der Begegnung hervor, er mag zwar verrückt genannt werden, ist aber in der Tat der wahre Weise!

Mit seiner genau nachvollziehbaren Beschreibung des klinisch kranken und von Konfuzius zu verdammenden Verrückten wendet sich Lu Xun zunächst gegen dieses alternative daoistische Modell von Wahnsinn, um es dann umso mächtiger wieder hervorzuholen.⁵⁷ Der Verrückte aus dem Tagebuch lässt sich einreihen unter die überzeugten – vor allem aber moralisch integren – Verrückten aus dem daoistischen Buch *Zhuangzi*. Wie diese ist der Verrückte immer auf der Suche nach noch übrig gebliebenen »echten Menschen« (*zhenren* 真人, Eintrag XII 139). Wie diese ist er eigentlich gar nicht verrückt, er wird nur vom herrschenden Diskurs dazu gemacht (u. a. manifes-

56 Nach konfuzianischer Auffassung waren Fähige, die nicht dienten, nutzlos. Zurückgezogene Literaten, sogenannte *jushi* 居士, waren nur dann wirklich akzeptiert, wenn die Regierung nachweislich korrupt war, sie also »nicht die rechte Zeit getroffen hatten« (zur Debatte um Qu Yuan vgl. Laurence A. Schneider: *A Madman of Ch'u*). Normalerweise wurde dann aber erwartet, dass sie weiterwanderten auf der Suche nach einem würdigen Herrscher, dem sie sich andienen konnten (Bsp. Konfuzius). In der konfuzianischen Schmähung hielten sich die daoistischen *jushi* für fähig, obwohl sie es gar nicht unbedingt waren (vgl. Rudolf G. Wagner: »Die Auflösung des legalistischen Staatsmodells gegen Ende der Han«, 248, 250).

57 Dieses Prinzip von »Glauben Sie ja nicht, wen Sie vor sich haben!« findet sich auch wieder in dem Umstand, dass die medizinische Darstellung des Verrückten und die Rahmenhandlung zwar suggerieren, dass wir es hier mit einem »realistischen« Text zu tun haben, dass also auch sein Wahnsinn reell ist, dass aber direkt unter der Überschrift »Tagebuch eines Verrückten« steht »xiaoshuo – Fiktion«. Lu Xun nimmt also bereits in dieser Überschrift alles zurück, was er konstruiert.

tiert im klassisch verfassten Vorwort zu seinem Tagebuch und in dessen Nachsatz, er sei zu den Gesunden zurückgekehrt).⁵⁸

Hatten wir also zunächst aufgrund zahlreicher Indizien gefolgert, dass es sich bei dem Verrückten in der Tat um einen Verrückten handelt, so stellen wir nun fest, dass es ebenso viele Hinweise dafür gibt, dass dieser Verrückte eigentlich so verrückt gar nicht ist.⁵⁹ Er sagt die Wahrheit, er benutzt signifikante Symbole, und er spricht die richtige Sprache. Die Frage stellt sich also erneut: Wer ist hier eigentlich verrückt, und was bedeutet es, dass der Verrückte aus dem Tagebuch sich erholt hat und einen Regierungsposten angenommen hat? In einem Artikel des Linguisten Fu Sinian 傅斯年 (1896-1950), der ein paar Monate nach dem »Tagebuch« in der Zeitschrift *Xinchao* 新潮 (Neue Welle, mit dem Untertitel *Renaissance*) erscheint, und zwar unter dem Titel »Ein paar kurze und verrückte Worte« (一段瘋話 *Yi duan fenghua*) eine Liebeserklärung an Verrückte beinhaltet, die von Fu Sinian »Erfinder einer Utopie« und »Schöpfer der Zukunftsgesellschaft« genannt werden,⁶⁰ argumentiert er, dass Chinas desolater Zustand sich leicht erklären lasse: »China hat nicht genug Verrückte.« Etwas später in seinem Text wird diese Argumentation wiederaufgenommen:

58 Die positive Verwendung von *kuang* findet sich auch bei Liang Qichao (Liang Qichao: »Der neue Mensch« *Xinmin shuo* 12 XMCB 12, 5). Als *kuangren* wurden oft Neo-Daoisten bezeichnet, die sich weigerten, Regierungsposten zu übernehmen. Ji Kang 嵇康 (223-262), dessen Schriften Lu Xun sehr intensiv studiert hatte, schrieb, in diesem Sinne einen Traktat über neun Gründe, warum man keine Regierungsposten annehmen sollte (vgl. J. D. Chinnery: »The Influence of Western Literature«, 321f.). Zur Debatte zwischen den Daoisten und den Konfuzianern vgl. weiter Rudolf G. Wagner: »Die Auflösung des legalistischen Staatsmodells gegen Ende der Han«, 255.

59 Einige kürzlich zu dieser Frage erschienene Aufsätze beschwerten sich, dass die Frage, ob der Verrückte nun verrückt ist oder nicht, immer noch nicht gelöst sei (z.B. Wu Xiaodong: »Minzu shengcun de juewanggan«, 40). Vgl. auch Guan Xixions Historisierung »Von den Verrückten früherer Autoren zu Lu Xuns Verrücktem«. Er argumentiert, dass die Frage, ob der Verrückte verrückt sei oder nicht, nicht zu klären sei, weist aber Freud'sche Einflüsse auf die Beschreibung des Verrückten bei Lu Xun nach (v.a. 36/37). Vgl. auch Lin Yu »Kuangren rijie renwu xingxiang yu zhuti de shengcheng jizhi«.

60 Fu Sinian 傅斯年: »Yi duan fenghua« 一段瘋話, in: *Xinchao* 新潮 1/4 (1919), 684-687. Zum Verrückten als progressivem Denker vgl. Guan Xixiong 管希雄: »Von den Verrückten früherer Autoren zu Lu Xuns Verrücktem«, LXJYDT, 33f.

Was die angeht, die gesunden Geistes sind: In Wirklichkeit ist ihr Geist erstarrt, sie kennen nur die äußere Form der Gesellschaft und des menschlichen Lebens, sie kennen nicht ihr Inneres. Was die angeht, die verrückt, die sonderlichen Geistes sind: In Wirklichkeit ist ihr Geist viel weiter erhoben. Die, die sie sehen, denken zwar, dass sie Verrückte sind, aber das ist ganz so wie unsere Vorfahren jene mit blauen Augen und blonden Haaren nicht als Menschen erkannten, sondern sie laut »Teufel« nannten.⁶¹

So gelesen, ist auch der Verrückte in Lu Xuns Geschichte also nicht wirklich verrückt, sondern ein Prophet: Er erkennt und versteht die Welt, und er ist die einzige Hoffnung auf Rettung, deutlich in seinem verzweifelten Ausruf »Rettet die Kinder ...«, bevor er in die Welt der »Gesunden« zurückkehrt.

Das »Tagebuch eines Verrückten« ist bisher hier so gelesen worden, dass der Kannibalismus einzig die Ausgeburt der paranoiden Gedanken eines Verrückten sei. Die Dichte, mit der der Ausdruck »Menschen fressen« dort auftaucht, kann als Verdeutlichung ebendieser Paranoia verstanden werden.⁶² Jetzt aber stellen wir fest, dass der Text auf anderen Ebenen auch darauf hinweist, dass es gar nicht so klar ist, dass der Verrückte tatsächlich verrückt ist, ja dass er sogar die Wahrheit zu sprechen in der Lage ist. Der Verrückte wird von ebenjenen Leuten »verrückt« genannt, die er seinerseits als »Menschenfresser« bezeichnet. Die Dichte, mit der der Ausdruck »Menschen fressen« auftaucht, kann man zunächst als Hinweis auf den Kannibalismus als zentrales Thema der Geschichte lesen. Andererseits wird, jedes Mal, wenn der Verrückte vom *chiren* 吃人 oder »Menschen fressen« spricht, gleichzeitig ein homophones Wort evoziert, *chiren* 痴人,⁶³ das auch »Verrückter« bedeutet, und zwar einen,

61 Fu spielt direkt mit Lu Xuns Text. Er beginnt mit einer Szene, wo der Erzähler einen Beinahe-Unfall hat und das Auto ihn mit sonderbaren Augen anschaut, die auch im »Tagebuch des Verrückten« ja immer wieder eine prominente Rolle spielen. Er endet den Artikel mit einer Anspielung auf den Satzesatz des »Tagebuchs«, wo es darum geht, die Kinder vor der Übermacht zu retten. Er endet so: »Lasst uns die Kinder an die Hand nehmen, dem Verrückten folgen und in eine helle aufgeklärte Zukunft schreiten.« Fu Sinian: »Yi duan fenghua«, 684, 687.

62 Diese reduktive Lesung wird von Du Shengxiu: »Shang shi shiren minzu« heftig angegriffen.

63 Der Ausdruck wird bereits im *Hanshu* als eine alternative Bezeichnung für einen an *kuang* Erkrankten belegt. Im nativen Zhejiang-Dialekt lässt sich diese Homophonität der beiden Worte nicht nachweisen, da das *chiren*

der, so die Definition dieser Vokabel, die wahre Bedeutung der moralischen Werte von Humanität und Tugendhaftigkeit 仁德 *ren de* nicht versteht,⁶⁴ ebenjene beiden Zeichen zwischen denen Lu Xuns »Verrückter« die Worte »Menschen fressen« zu entdecken meint.⁶⁵ Wenn man nun also ernst nimmt, dass der Schreiber des Vorwortes ja darauf hinweist, dass er Zeichenfehler nicht verbessert habe, in dem von ihm vorgelegten Text des Tagebuches aber keine sofort wahrnehmbaren Zeichenfehler zu finden sind,⁶⁶ so erscheinen diese *chiren*-Häufungen in einem anderen Licht: Das zentrale Thema der Geschichte ist gar nicht der Kannibalismus, sondern seine Bewertung, indem die Geschichte schließlich zeigt, wer hier wirklich fürchterlich verrückt ist – der, der die wahre Moral hinter sich gelassen hat, der dem Kannibalismus frönt, der *chiren*, der »Verrückte«, der *chiren* betreibt und also Menschen frisst! Erst mit seiner Rückkehr in die Welt der Menschenfresser wird der Verrückte also *wirklich* verrückt.⁶⁷

für Verrückter in der Umgangssprache dort nicht gebräuchlich ist (Interview mit Chen Yi, Sinologisches Seminar Heidelberg, 8.12.1998). Die Beobachtung zur Homophonie der beiden Begriffe macht zuerst Michel Hockx: »Mad Women and Mad Men«, 318.

64 Yan Zhitui 顏之推 (531-591) lehrt in seinen »Familienermahnungen« 顏氏家訓 *Yanshi jiaxun* (Teng Ssu-yü 鄧嗣禹: Family Instructions for the Yen Clan, 589): »In the world there are idiots who are ignorant of humanity and righteousness and unconscious of the fact that wealth and honor are both determined by the decrees of heaven.« Feifel Eugen: Geschichte der Chinesischen Literatur, 170, nennt Yan einen »Konfuzianer von reinstem Wasser«. Die Einordnung Yans war allerdings nie ganz unumstritten: In dem Kapitel der Familieninstruktionen, aus dem auch das angegebene Zitat stammt, nennt Yan den Buddha besser als Konfuzius. Die meisten Forscher kommen aber dennoch zu dem Schluss, dass der konfuzianische Einfluss bei Yan am stärksten war. Vgl. Teng Ssu-yü: Family Instructions for the Yen Clan, XXVIII.

65 Michel Hockx weist mich auf die falsche Schreibung von Xu Xilin 徐錫麟 (1873-1907) (Gemächlicher Zinnwald anstatt Gemächliches Zinn-Einhorn) hin. Hier geht es möglicherweise darum, das Einhorn zu vermeiden, denn das tritt eigentlich nur zu Zeiten von guten Herrschern zum Vorschein, und stattdessen den Wald anzubringen, der die Behausung des gefährlichen menschenfressenden Tigers und der Räuber und Wilden ist.

66 Diese Beobachtung machte zuerst Michel Hockx: »Mad Women and Mad Men«, 318.

67 In einer Kritik von Guo Wenjings Oper fasst Rodney Miles dieses Ende wie folgt in lakonische Worte: »The ›mad‹ protagonist imagines that the villagers, his doctor and his brother are all part of a plot to murder and eat him, but finally ›sanely‹ accepts that people have been eating each

Wu Yu 吳虞 (1872-1949), der bereits ein knappes Jahr nach dem Erscheinen der Kurzgeschichte seine Reaktion darauf in einem Artikel mit dem Titel »吃人與禮教 *Chiren yu Lijiao* – Kannibalismus und unsere Lehre von der Moral« in der gleichen Zeitschrift wie die Kurzgeschichte, der *Neuen Jugend*, veröffentlicht,⁶⁸ zählt eine Belegstelle nach der anderen aus den Dynastiegeschichten und den Klassikern auf, die »beweist«, dass der Verrückte recht hat und dass eben gerade solche Herrscher, die sich einerseits als moralische Epigonen feiern ließen, andererseits nichts dabei fanden, Menschen zu fressen. Die heftige zeitgenössische Reaktion auf Lu Xuns Kurzgeschichte ist Indiz dafür, dass Lu Xun einen empfindlichen Nerv getroffen hatte, dass die einst selbstverständliche Gleichung zwischen Zivilisation und China endgültig zerbrochen war.⁶⁹ Um seinen Status als zivilisiertes Land zu bewahren, musste China mit seiner einst sanktionierten, aber nun deutlich »barbarisch« gewordenen dunklen kannibalistischen Vergangenheit brechen. Das nun ist die radikale Botschaft der Geschichte: Was offiziell als zivilisiert angesehen war, war tatsächlich Barbarei.⁷⁰

Bereits ein paar Monate nach der Publikation des »Tagebuchs eines Verrückten« erscheint – wie oben kurz erwähnt – in derselben Zeitschrift *Neue Jugend* auch ein kurzer Text von Lu Xun, in dem er sich Gedanken macht zur Nutzung von »Barbar«, einem Ausdruck, den ein englischer Missionarsarzt im Vorwort zu einem seiner medizinischen Bücher, die Lu Xun liest, als Bezeichnung für die Chinesen verwandt hatte. Lu Xun kommt zu dem Schluss, dass eine Kultur, die ein brutales Rechtssystem hat, Füße bindet, Opium raucht und Konkubinentum erlaubt, eine Kultur, die Menschen verkauft und *frisst*, in der Tat mit nichts anderem besser beschrieben sei als eben mit dem Ausdruck »barbarisch«.⁷¹

Der Kannibalismus, den der »verrückte« Tagebuchschreiber zwischen den Zeilen der Geschichtsbücher erkennt, ist als Metapher also ein Frontalangriff auf ebendiese »barbarische«, weil hierarchisch

other for 4.000 years, so why get worked up about it? Oh dear ...« *The Times* 14.7.1998. Meinen Dank an Andreas v. Leeuwen, der mir diesen Artikel zur Verfügung stellte.

68 Wu Yu 吳虞: »Chiren yu Lijiao« 吃人與禮教 (Kannibalismus und unsere Lehre von der Moral), 578-580.

69 Vgl. Jon L. Saari: *Legacies of Childhood*, 52.

70 Vgl. Leo Ou-fan Lee: *Voices from the Iron House*, 54.

71 Lu Xun: »Suiganlu«.

strukturierte und entsprechend repressive, Ungleichheit perpetuierende, traditionelle chinesische Gesellschaft, in der die Moral immer auf der Seite des Unterdrückers, nie aber auf der Seite des Unterdrückten platziert ist.⁷² Lu Xun selbst erklärte, dass die Geschichte der Offenlegung der oppressiven Familien- und Moralstruktur in China dienen sollte,⁷³ und illustrierte den metaphorischen Gebrauch des Kannibalismus in vielen seiner späteren Kurzgeschichten: Da kommen Menschen zu Tode, die vom System zerstört werden, die in den Selbstmord, in den Hunger getrieben, zum Betteln verurteilt – und also vom System gefressen werden.⁷⁴

Li Dazhao 李大釗 (1881-1927), einer der Herausgeber der Zeitschrift *Neue Jugend*, Bibliothekar an der Peking-Universität und späterer Mitbegründer der Kommunistischen Partei Chinas, bezeichnet 1919 die zeitgenössische republikanische Regierung als eine »Regierung im Schweineschlachthofstil« 宰豬場式政治 *zaizhuchangshi zhengzhi*, die Fleisch, Blut und Knochen ihrer Bürger den zivilen und militärischen Schakalen und Wölfe-Beamten zum Fraß vorwerfe.⁷⁵ Seine Zeitgenossen, so etwa Lu Xuns Bruder Zhou Zuoren

72 Vgl. etwa William A. Lyell: Lu Hsün's Vision of Reality, 155.

73 Vgl. seine Aussage dazu im Lu Xun: »Zhongguo xin wenxue daxi: xiaoshuo erji xu«, 239.

74 Lu Xun gebraucht den Begriff auch in seinen Prosa-Schriften immer wieder metaphorisch. Vgl. z.B. Lu Xun: »Dengxia manbi« 燈下漫筆 (29.4.1925), 210-212, und »The Epitaph« aus Yecao. In einem Brief an einen jüngeren Aktivist der *Neue-Kultur-Bewegung* schreibt er 1927: »Ich habe festgestellt, dass ich selbst ein ... sei, ein was? Nein, ich bringe es nicht heraus. Ich habe einmal gesagt, dass die chinesische Geschichte ein Festessen aus Menschenfleisch sei. [...] Was mir allerdings jetzt klar wird ist, dass ich geholfen habe, dieses Festessen zu servieren. [...] Es gibt einen Gang bei chinesischen Festessen, der heißt »betrunkene Krabben«. Je lebendiger die Krabben noch sind, wenn sie serviert werden, desto besser schmecken sie den Gästen. Ich habe geholfen, diesen Gang vorzubereiten, indem ich ehrliche junge Menschen aufgeweckt habe [...] und ihre Feinde freuen sich nun umso mehr ob ihrer Schmerzen.« Lu Xun: »Da Youheng xiansheng« 答有恆先生, 454. Die Schuld, zu der sich Lu Xun hier bekennt, liegt darin, dass er junge Menschen zum Umdenken gebracht hat und sie damit nicht mehr unbewusst, sondern mit vollem Bewusstsein zu Opfern der chinesischen Gesellschaft werden.

75 Li Dazhao 李大釗: »Suiganlu: Zaizhuchangshi de zhengzhi« 隨感錄: 宰豬場式的政治, in: *Meizhou pinglun* 每周評論 18 (20.4.1919). Vgl. weitere Beispiele bei Zhou Zuoren und Lu Xun selbst, in: Jon L. Saari: *Legacies of Childhood*, 52.

周作人 (1885-1967)⁷⁶ oder der erste Bildungsminister der Republik und Rektor der Peking-Universität, Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940),⁷⁷ oder Chen Boda 陈伯达 (1904-1989),⁷⁸ der später Maos politischer Sekretär werden sollte, reden in Veröffentlichungen der Folgejahre ebenfalls in diesem metaphorischen Sinne von der »menschenfressenden Gesellschaft«.

Der Erfolg der Kurzgeschichte bis in die Gegenwart zeigt, dass der neue, ausländisch geprägte – wenn auch nie von Ausländern so vorgegebene – kulturelle Code,⁷⁹ den der Verrückte in der Geschichte verkündet, bis heute wirksam bleibt.⁸⁰ Um seinen Status als zivilisiertes Land zu bewahren, musste China mit der einst sanktionierten, aber nun – im Angesicht der Moderne – deutlich »barbarisch« gewordenen kannibalistischen Vergangenheit brechen.⁸¹ Aber die doppelte Valenz der Geschichte – ihr Hauptmotiv fungiert als Metapher und als Abbild einer wahrgenommenen Realität⁸² – erklärt ihren sensationellen Erfolg nur teilweise: Die schillernde Figur des Verrückten ist der Schlüssel zur Geschichte. Wie ein Chamäleon er-

76 Zhou Shuren 周樹人: »Women de diren (Unsere Feinde)«, 7f. Er beschreibt in diesem Artikel, dass er manchmal paranoide Anfälle bekäme und Monster sähe, die eigentlich doch seine Mitbürger seien: »Ich habe jetzt einfach angefangen, sie genau anzuschauen: Und wenn sie ihre Zähne zeigen, ihren Speichel laut einsaugen und drohen, Menschen zu fressen, dann weiß ich, dass sie eben Monster sind – auch wenn sich später herausstellt, dass sie irgendjemand Besonderes in der Gesellschaft sind, zum Beispiel irgendwelche Banker oder so.« Es ist klar, dass diese Banker mit ihren egoistischen, raffgierigen Geschäften, die nur auf Kosten anderer abgewickelt werden können, nicht wirklich, sondern nur im übertragenen Sinne Menschen fressen. Die Verwandtschaft zu Lu Xuns »Tagebuch« wird durch den Gebrauch des Krankheitsbildes Paranoia und durch die Nutzung eben der Worte deutlich, die auch der Verrückte im Tagebuch wählt, um die »Monster« um sich herum zu beschreiben, verdeutlicht.

77 Cai Yuanpei 蔡元培: »Floods and Beasts« *Hongshui yu mengshou* 洪水與猛獸, 1f., beschreibt die Warlords als Biester, die Menschen fressen.

78 Chen Boda 陳伯達: »Lun wusi xin wenhua yundong (Über die 4. Mai-Neue-Kultur-Bewegung)«, 35-38.

79 Vgl. Douwe W. Fokkema: »Lu Xun: The Impact of Russian Literature«, 89.

80 Ein chinesischer Journalist drückt das so aus: »The values that we cherish today do not belong to Chinese culture, but have been borrowed lock, stock and barrel from a foreign culture.« Hu Juren: »Culture sans civilisation?«, 136.

81 Vgl. Leo Ou-fan Lee: *Voices from the Iron House*, 54.

82 Diese doppelte Valenz der Geschichte beschreibt auch Du Shengxiu: »Shang shi shiren minzu«, 14.

scheint er je nach Kontext wahnsinnig oder weise. Er wird so zum Indikator für den Wertewandel, der zum Zeitpunkt der Publikation der Geschichte bereits seit einigen Jahrzehnten langsam stattfand und der den Kannibalismus schließlich auch in China zum ultimativen Tabu, zum ersten Kennzeichen der Barbarei machte. Der Verrückte, den innerhalb der Geschichte keiner wirklich ernst nimmt, führt die Schwierigkeiten derjenigen vor, die es wagen, lange überlieferte Werte in Frage zu stellen.⁸³ Anhand dieser Person, deren Darstellung zwischen medizinisch diagnostiziertem Wahnsinn und versteckter Weisheit changiert, wird unbarmherzig hinterfragt, wer denn nun eigentlich die Wahrheit sagt, wer denn nun eigentlich die legitimen Vertreter der echten »Humanität und Tugendhaftigkeit« sind. Je mehr Lu Xun die kunstvoll konstruierte Verrücktheit des Verrückten wieder dekonstruiert, desto unausweichlicher wird seine Hauptanklage, die die radikale Neubewertung der chinesischen Geschichte durch die Intellektuellen der *Neue-Kultur-Bewegung* bedeutete: Der Konfuzianismus, der die Menschen unterdrückte und ins Unrecht trieb, musste verschwinden, ebenso wie all die Werte, die mit ihm verbunden waren, etwa die Hochhaltung des klassischen Idioms als einzige mögliche Schriftsprache. Der Verrückte steht damit ein für die Intellektuellen der Zeit der *Neuen-Kultur-Bewegung* mit all ihren Ängsten, Sorgen und Ohnmachtsgefühlen.

In dem konstanten Changieren der möglichen Deutungsebenen wie mit dem Spiel mit dem Kannibalismus als Metapher und als Wirklichkeit, der deutlichen Darstellung des Verrückten als »unreliable narrator« ist also auch die prekäre Position des aufklärerischen Intellektuellen der *Neue-Kultur-Bewegung* angesprochen, der Unfassbares forderte. Er forderte nichts Geringeres als die vollständige Aufgabe eines Weltbildes, das auf eine klare Hierarchisierung der Gesellschaft nach einem hehren Vorbild aus der konfuzianischen Vergangenheit ausgerichtet war und das jetzt in ein teleolo-

83 Vgl. Patrick Hanan: »The Technique of Lu Hsün's Fiction«, 80f., und Jon L. Saari: *Legacies of Childhood*, 230, 213: »Change could not happen as long as this great majority preferred to destroy an innovator as a »crazy man« rather than to open themselves to doubt about traditional wisdom and to the possibility of new ideas and forms in politics, ethics, and social life.« Vgl. auch Vera Schwarz: *The Chinese Enlightenment*, 118: »May Fourth intellectuals, by looking at China as if through foreign eyes, evoked the ire of nationalist conservatives and revolutionaries alike.«

gisch nach vorne und auf Fortschritt und Demokratisierung ausgerichtetes neues Verständnis der Welt umgepolt werden sollte.

Die prekäre Position dieses radikalen, ikonoklastischen Intellektuellen wird noch einmal deutlich im Vorwort zur Buchpublikation dieser und 14 anderer Kurzgeschichten aus der Zeit 1918–1922 von Lu Xun, in einem Band der sich (fast ironischerweise) *Naban* 呐喊 »Aufruf zum Kampf« nennt und 1923 erscheint: In diesem berühmten Vorwort erinnert Lu Xun einige wichtige Episoden und Momentaufnahmen aus seinem Leben. Er schildert die Besuche bei chinesischen »Quacksalberapothekern« während der Krankheit seines Vaters, der dann schließlich doch stirbt; und das Weinen der Mutter, als Lu Xun sich entschließt, nicht die altherwürdigen Klassiker zu studieren, sondern in neue, also »verwestlichte« Schulen zu gehen, zunächst die Marineakademie 1898, dann die Bergbauakademie in Nanjing 1900. Er erzählt, wie er an diesen Schulen zum ersten Mal mit den Naturwissenschaften in Verbindung kommt und plötzlich erkennt, dass es eine Alternative zur ineffektiven »Quacksalbermedizin« seiner Jugend gibt, er erklärt, wie ihn das bewegt zum Studium der (westlichen) Medizin in Japan: Er will die Körper der kranken Chinesen, die wie sein Vater von den chinesischen Ärzten nur weiter misshandelt werden, heilen lernen. Schon dieses Narrativ ist eine klare Absage an chinesische Werte und chinesisches Wissen (zum Beispiel in der Medizin). Lu Xun beschreibt dann weiter, wie am Ende des Unterrichts die japanischen Professoren immer Dias mit neuesten Nachrichten zeigen. Er erinnert vor allem ein Dia, das die Hinrichtung eines chinesischen Spions für die Russen durch die Japaner in China zeigt, und er erschrickt, weil die »chinesischen Massen« dem brutalen Akt feixend und begeistert geifernd zuschauen. Er schließt daraus, dass ein Medizinstudium eigentlich sinnlos sei, um China zu retten: Den chinesischen Geist müsse man behandeln, nicht den Körper. Und so wendet er sich also der Literatur zu, beginnt zu übersetzen und zu schreiben, wird aber mit seinem ersten Versuch, eine literarische Zeitschrift herauszugeben, frustriert: Keiner interessiert sich, liest oder kauft seine Zeitschrift – schon gar nicht die zu bekehrnden »chinesischen Massen«. Nach seiner Rückkehr nach China vergräbt er sich deswegen neben seiner Tätigkeit als Lehrer und Berater im Erziehungsministerium zunächst frustriert in das Studium alter Inschriften.

Eines Abends, als er einmal wieder dabei ist, alte Inschriften zu kopieren, kommt ihn ein Freund besuchen. Der fragt ihn, was für

einen Zweck denn solche Kopiererei erfülle. Lu Xun antwortet: »Keinen!« Der Freund fordert ihn auf, doch mal wieder etwas zu schreiben, und Lu Xun versteht: Sein Freund arbeitet an der Zeitschrift *Neue Jugend* mit, und auch die scheint keinen rechten Erfolg zu haben ... Er ist skeptisch und antwortet auf die Anfrage mit einem berühmt gewordenen Gleichnis:

Stell dir ein Eisenhaus vor, ohne jedes Fenster und unzerstörbar. Alle Insassen schlafen tief und werden bald ersticken. Da sie im Schlaf sterben, wird ihr Tod schmerzlos sein. Wenn ich nun aber einen Schrei loslasse, um wenigstens ein paar der Schläfer zu wecken, so dass diese wenigen dann die Qualen des doch unwiderstehlichen Todes leiden müssen, würde ich ihnen damit einen Gefallen tun?

Sein Freund antwortet, dass diejenigen, die aufwachen, es vielleicht doch noch schaffen könnten, das Eisenhaus zu zerstören und so ein Entkommen für alle möglich zu machen. Lu Xun gibt zu, dass man diese Möglichkeit nicht ausschließen kann, und lässt sich also doch noch überreden, eine Geschichte für die *Neue Jugend* zu schreiben. Die Geschichte, die er dann schreibt, ist das »Tagebuch eines Verrückten«!

Dem »Tagebuch« folgen noch weitere Geschichten, die in der Sammlung *Naban* »Aufruf zum Kampf« gesammelt sind. Überall wird die im »Tagebuch eines Verrückten« in der prägnanten Formel der »Menschenfresserei« zusammengefasste Brutalität und »Barbarei« der traditionellen chinesischen Gesellschaft bitter angeklagt. Die Geschichten präsentieren die Perspektive der Unterdrückten, auch wenn sie, aufgrund von komplizierten Erzählerstrukturen, nicht immer aus der Sicht dieser Unterdrückten geschrieben sind – das ist im »Tagebuch« sehr deutlich zu sehen, das rein formal bereits aus zwei Perspektiven daherkommt, der des Vorwortes und der des eigentlichen Tagebuches. Lu Xun drückt gerade durch diese Technik der vieldeutigen Erzählerpositionen und der dialogischen Vielzügigkeit immer wieder einerseits den Willen zur Hoffnung aus und gleichzeitig eine absolute Verzweiflung, die in der Parabel vom Eisenhaus zum Ausdruck kommt und die die Situation der Intellektuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in China sehr klar beschreibt. Sie schreiben aus einer Position der Ohnmacht, die ihnen wohl bewusst ist, und die sich im Desinteresse der »chinesischen Massen« an ihren Positionen und Haltungen zeigt (woraus

sich auch die Polemik gegenüber anderen, erfolgreicheren Gruppen, wie denen der polemisch so genannten, sehr populären »Mandarin-Enten-und-Schmetterlingsliteratur« 鴛鴦蝴蝶文學, ergab).

Die Unsicherheit und das Misstrauen, das hier zum Ausdruck kommt, sind Gefühle, die sich, wie wir im 3. Teil dieses Beitrags sehen werden, unter chinesischen Intellektuellen bis in die heutige Zeit halten. Sie sind durchaus nah verwandt dem, was bei Gayatri Chakravorty Spivak der *double bind* genannt wird: In ihrer Studie von 1988 »Can the Subaltern Speak« äußert sie sich ambivalent zur Frage der Möglichkeiten eines Intellektuellen mit und für die Subalternen oder »Unterdrückten« zu sprechen. Ihre Kritik richtet sich dabei gleichermaßen gegen die Mechanismen der Unterdrückung wie gegen das Selbstverständnis, mit dem Intellektuelle (wie sie selbst) sich zuweilen anmaßen, für die Unterdrückten sprechen zu können, die so zum Austragungsort konkurrierender Diskurse gemacht werden, die sie dann »doppelt in den Schatten rücken«. ⁸⁴ Die Vorstellung also, die die *Neue-Kultur-Bewegung* bereits anzweifelte – siehe die Analogie des Eisenhauses –, nämlich, dass sie, die »Erleuchteten«, für die Anderen, Unterdrückteren, die noch im Dunkeln tappten, handeln oder sprechen könnten, wird besonders in der Figur des Verrückten in ihrer doppelten Unmöglichkeit verdeutlicht. Selbst der Versuch der Anteilnahme und des teilnehmenden Sprechens macht die andere Meinung am Ende immer wieder verstummen – der Verrückte kehrt zu den Gesunden zurück, seine Warnung bleibt ungehört. Sprechen und Hören sind identitätskonstituierende Vorgänge, die als Teil von Machtstrukturen verstanden werden. Der zunächst von Antonio Gramsci geprägte Begriff des Subalternen schließt sowohl die Herstellung einer Identität wie auch das Sprechen-Können *per se* aus: Derjenige der sprechen kann, ist kein Subalterner mehr. ⁸⁵ Die Subalternen werden *per definitionem* nicht gehört, selbst wenn sie sprechen könnten, wie es der Verrückte ja tut, weil sie, um mit Foucault zu sprechen, eben nicht in der Wahrheit sind. ⁸⁶

So kann der Intellektuelle zwar versuchen, die Subjektposition der Anderen zu übernehmen, und damit, so Derrida, »das noch nie

84 Gayatri Chakravorty Spivak: In Other Worlds: Essays in Cultural Politics, 306.

85 Vgl. Antonio Gramsci: Gefängnishefte. Buch 1, 4, 25.

86 Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge.

Dagewesene«⁸⁷ formulieren und also das Denken in Gang bringen,⁸⁸ wie es ja auch der Verrückte versucht – oder der Aufgewachte im Eisenhaus –, nur erscheint es nicht immer aussichtsreich oder gar willkommen, sein Wort im Namen von anderen zu erheben, die dazu nicht in der Lage waren oder sind.

II. Chinese Renaissance: Inszenierung einer Epoche

Das griechische Wort *epoché* bedeutet das Innehalten in einer Bewegung, dann auch den Punkt, an dem angehalten oder umgekehrt wird.

Hans Blumenberg
Aspekte der Epochenschwelle, 1976⁸⁹

Die so empfundene Unsicherheit bedeutete für die Ausgestaltung von Intellektualität im China des frühen 20. Jahrhunderts, dass eine neue Art der intellektuellen Selbstbeschreibung entstand, für die das Moment der *epoché* entscheidend werden sollte. Um dies zu erläutern, komme ich zunächst zurück auf Hu Shi, der, in einer Parallele zu Petrarca, so erfolgreich zum »Vater der chinesischen Renaissance« stilisiert wurde, und zeige, wie die Einschreibung der *Neue-Kultur-Bewegung* in den Chronotyp der Renaissance eine wichtige Neuformulierung und Neuverortung (im Sinne einer neuen Topographie) dessen bedeutete, was Intellektualität in China am Anfang des 20. Jahrhunderts ausmachen konnte (und sollte).

Aber zunächst zurück zu Hu Shi: Im Juni 1917 beginnt er, auf seiner Heimfahrt aus den USA, wo er acht Jahre lang, zuerst an der Cornell University und dann an der Columbia University in New York bei John Dewey, Philosophie studiert hatte, irgendwo mitten in den kanadischen Rocky Mountains ein dünnes Bändchen von Edith Helen Sichel (1862–1914) zu lesen: *The Renaissance*.⁹⁰ Es be-

⁸⁷ Jacques Derrida u. Peter Engelmann: *Maschinen Papier*, 211–219, 218.

⁸⁸ Siehe die Diskussion bei Drügh in diesem Band.

⁸⁹ Hans Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle*, 9.

⁹⁰ Spezialistin der Renaissance mit Büchern in folgenden Bereichen: *Women and Men of the French Renaissance* (1901); *Catherine De' Medici and the French Reformation* (1905); *The Life and Letters of Alfred Ainger* (1906); *The Later Years of Catherine De' Medici* (1908); *Michel de Montaigne* (1911).

ginnt so: »Michael Angelo's great painting of the newly created Adam on the ceiling of the Sistine Chapel might be taken as a symbol of the Renaissance, of the time when man was, as it were, re-created more glorious than before, with a body naked and unashamed, and a strong arm, unimpaired by fasting, outstretched towards life and light.« Das Licht, dem Adam sich zuwendet, so fährt Sichel fort, sei Zeichen des neuen Lebens, für das die Renaissance stehe, es markiere eine »Wiedergeburt«, eine »revival of man's powers, a reawakening of the consciousness of himself and of the universe«.⁹¹ Hu Shi war begeistert. Er nahm ebendiese Idee auf, die Idee eines wieder zum Leben erwachenden Menschen, der sich zum Licht streckt, einer totalen Erneuerung entgegen: Das war es, was China brauchte, eine Wiedergeburt, und natürlich brauchte es dafür auch Propheten, die diese verkündeten: die Intellektuellen.

Es ist kein Wunder, dass für Hu Shi das Licht und, damit verbunden, die Erhellung des Verdeckten, Verdunkelten, die in den Beschreibungen Sichels so prominent vorkommen, eine so große Rolle spielen sollten. Entscheidend für Hu Shi und die »Chinese Renaissance«, die er in der Folge ausrufen sollte, war die Befreiung des »verdunkelten Geistes«. Dies war seine Mission, die Mission seiner Generation, die sich auch als Echo seiner Lektüre bei Sichel lesen lässt, die die europäische Renaissance wie folgt beschreibt: »The new birth was the result of a universal impulse, and that impulse was preceded by something like a revelation, a revelation of intellect and of the possibilities in man.«⁹²

Das ganz zu Anfang dieses Essays zitierte dramatische Gedicht von 1921, in dem Guo Moruo am Ende den Dichter aus einer völlig zerstörten dunklen Welt fortgehen lässt und ihn also zum Führer einer Gruppe ausruft, die sich aufmacht, die Sonne zurückzuholen, ja neu zu erschaffen, ebenso wie das »Tagebuch eines Verrückten« von 1918, in dem der Verrückte zum radikalen Umdenken auffordert, um die Zukunft, die nächste Generation, die Kinder zu retten, sind typisch in ihrer Rhetorik für eine partikuläre Art der Selbstinszenierung, die die »chinesische Renaissance« für sich wählen sollte: Die Idee von einer lichterhellenden, das Dunkel durchdringenden Kraft, die alles verändern und erneuern sollte und so einen kompletten Neuanfang, eine Wieder- und Neugeburt Chinas, erwirken sollte,

⁹¹ Edith Helen Sichel: *The Renaissance*, 7.

⁹² Ebd., 8.

zieht sich wie ein roter, leuchtender Faden durch ihre Texte. Mao Dun 茅盾 (1896-1981), ein Schriftsteller und Literaturkritiker, der sich dem Realismus verschrieben hatte und der in den frühen Jahren der Volksrepublik China zeitweise Kulturminister wurde, ist überzeugt, dass Literatur die eigene Zeit reflektieren müsste und doch nicht des Optimismus entbehren dürfe. Seine erste Kurzgeschichte (1928) heißt 幻滅 Huanmie (Desillusion), sein erster Roman (1930) hingegen 虹 *Hóng* oder *Regenbogen*. Mao Dun erklärt im Vorwort, dass er nun eines der kompliziertesten Kapitel der chinesischen Geschichte durchlebt und dabei alle seine Illusionen verloren habe, ertrunken in den Widersprüchen dieses Lebens, dass er aber, einsam wie er sei, immer noch bestimmt sei von einem Willen, weiterzuleben, und also, wie ein Phönix aus der Asche, versuche, doch noch einen Lichtstrahl in der Dunkelheit zu vermitteln: Deswegen habe er seinen ersten Roman geschrieben.⁹³ Wie Mao Dun glaubte auch Ba Jin 巴金 (1904-2005), einer der wichtigsten chinesischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, an das Feuer des Prometheus, an die Literatur als Medium zur Bekämpfung sozialer Ungleichheiten und als wirksames Mittel, die Massen zum Kampf aufzurufen: »Ich möchte direkt an meine Leser appellieren, sie dazu bringen, dass sie das Dunkel verabscheuen und das Licht lieben!«⁹⁴

Was nun aber waren dieses Dunkel, das die Vertreter der chinesischen Renaissance vertreiben, und das Licht, das sie nach China bringen wollten? Im Juli 1933, als Hu Shi als »Haskell Lecturer« an die University of Chicago eingeladen wird, eine Vortragsreihe zu »Cultural Trends in Present-Day China« zu halten, die er bald darauf unter dem Titel *The Chinese Renaissance* in Buchform publiziert, führt er den von ihm eingeführten für ihn so inspirierenden Vergleich zwischen den beiden Wiedergeburt-Bewegungen, der chinesischen und der europäischen Renaissance, aus. In seiner Deutung hatten es sich beide vorgenommen, erstens, eine neue Kultur zu begründen, die auf der Schaffung einer neuen Literatur in einer neuen Sprache basierte: der Volkssprache, der Sprache von »lebenden Menschen«, nicht von »toten Weisen« der Vergangenheit, zweitens, eine Kultur zu schaffen, die demokratisierend wirkte, indem sie das Individuum freimachte von den Fesseln etablierter Institutionen und Traditionen (derjenigen, die, im christlichen Europa, das Altertum als »heid-

93 Aus dem Vorwort zu Mao Dun: *Regenbogen*.

94 Ba Jin zitiert in Nathan K. Mao: *Pa Chin*.

nisch« abstempelten, und derjenigen, die, im konfuzianischen China, nur die orthodoxen Klassiker, nicht aber die Kultur in der Volkssprache heiligten), und dies, drittens, aus einem humanistischen, einem (wissenschaftlich) forschenden, kritischen Geist heraus.⁹⁵ Hu Shi und seine Zeitgenossen verstanden die europäische Renaissance als den Anfang der europäischen Moderne, und das Gleiche sollte denn auch für Chinas Renaissance gelten.

In den Vorworten zu *The Chinese Renaissance* ist man sich einig, dass es »epochal changes then overtaking China«⁹⁶ sind, die Hu Shi beschreibt. Und wie die Protagonisten der europäischen Renaissance, so setzen sich auch die der chinesischen Renaissance bewusst als solche in Szene: Hu selbst schreibt im Vorwort zu seinem Band: »I want my readers to understand that cultural changes of tremendous significance have taken place and are taking place in China [...]. Slowly, quietly, but unmistakably, the Chinese Renaissance is becoming a reality.«⁹⁷ Er gibt zwar zu, dass der Vergleich »may sound a little conceited, especially from the lips of one who has taken a personal part in this new movement. The Renaissance is, of course, the term usually associated with that great movement in Western history which heralded modern Europe«. Aber er bleibt trotzdem dabei: »The same name has been accorded to the far-reaching changes in thought and action which have swept over China during the last ten years.«⁹⁸

Von früheren Bewegungen in der chinesischen Geschichte, die (von ihm und anderen) als »Renaissancen« bezeichnet worden waren,⁹⁹ setzt er sich deutlich ab: Seine Renaissance, die *Neue-Kultur-Bewegung*, so schreibt er, »was capturing the imagination and sympathy of the youth of the nation as something which promised and pointed to the new birth of an old people and an old civilization«. ¹⁰⁰ Die anderen »Renaissancen« hingegen, so seine Argumentation,

95 Hu Shi 胡適: *The Chinese Renaissance: The Haskell Lectures 1933*, 44. Der sogenannte Herr Demokratie 德先生 (*De* wie Democracy) und der Herr Wissenschaft 賽先生 (*Sai* wie Science) sind die beiden Säulenheiligen der *Neue-Kultur-Bewegung*.

96 Vorwort von Hyman Kublin zu Hu Shi: *The Chinese Renaissance*, ohne Seitenangabe.

97 Vorwort von Hu Shi: *The Chinese Renaissance*, ohne Seitenangabe.

98 Hu Shi 胡適: »The Renaissance in China«, 265/266.

99 Hu Shi: *The Chinese Renaissance*, 1963, 45.

100 Ebd., 44.

»suffered from one common defect, namely, the absence of a conscious recognition of their historical mission. There was no conscious effort nor articulate interpretation: all of them were natural developments of historical tendencies and were easily overpowered or swept away by the conservative force of tradition against which they had only dimly and unconsciously combated. Without this conscious element, the new movements remained natural processes of revolution, and never achieved the work of revolution.«¹⁰¹ All diese vorangegangenen »Renaissancen« also waren »bedeckter« und »undeutlicher« (*meng* 蒙) gewesen und eben nicht, wie die *Neue-Kultur-Bewegung*, *qimeng* 啟蒙, enthüllt, und so erhellt, aufgeklärt, gewesen wie die seiner Generation.

Nur bestimmte Zeiten mögen sich so offen und bewusst »epochal« anfühlen und gerieren, und die europäische ebenso wie die chinesische Renaissance im Sinne der *Neue-Kultur-Bewegung* scheinen in dieser Hinsicht etwas ganz Besonderes zu sein: Hans Blumenberg sieht die europäische Renaissance, »im Unterschied zum Mittelalter, nicht eher da als ihre Selbstausslegung, durch die sie zwar nicht hervorgetrieben wird, deren sie aber ständig zu ihrer Formierung bedarf.«¹⁰² Entsprechend haben die chinesische ebenso wie die europäische Renaissance in ganz besonderer Weise ihr Selbst-Bewusstsein inszeniert, und zwar in der offenen und unterschiedenen Trennung von ihrer Vergangenheit.¹⁰³ Ein signifikanter Teil dieser Inszenierung war durch die Licht-Dunkel-Metaphorik geprägt: Die *Neue-Kultur-Bewegung* war eben nicht *meng*, verdeckt und verdüstert, sondern erhellt und bewusst. Sie war das Ende von »unfathomable darkness and mystery«¹⁰⁴ oder, in kommunistischer Terminologie, das Ende des »dunklen feudalen Zeitalters« diverser Bande und Unterdrückungen.

101 Ebd., 45f.

102 Hans Blumenberg: Aspekte der Epochenschwelle, 19.

103 Ebd., 13: »Ein Bewußtsein der entschiedenen Trennung von einer Vergangenheit, wie es die frühe Neuzeit ausgebildet hat, kann keiner anderen Epoche in ähnlicher Weise abverlangt werden.«

104 Dies ist ein Ausschnitt aus den 1933 an der Universität Chicago gehaltenen und dann auf Englisch veröffentlichten Haskell Lectures (Hu Shi: *The Chinese Renaissance*, 1963, 77), die aber auf eine ganze Reihe von vorangegangenen Vorträgen zurückgehen, etwa an den Universitäten in Dublin, Liverpool und Oxford, Mitte der 20er Jahre, siehe Hu Shi: »The Renaissance in China«.

Der selbstgewählte Epochenbegriff »Renaissance« – Neu- oder Wiedergeburt – wird dabei, in beiden Fällen, »zum signifikanten Element der Epoche«.¹⁰⁵ Die Idee der *rinascita* in Europa war verbunden worden mit einem Zeitalter der Dunkelheit und Obskürität, ja wurde erst durch dieses notwendig. In der Betonung des Dunkels wird, wie im *chiaroscuro*, die Tiefe des Hellen umso sichtbarer und umgekehrt. Blumenberg schreibt, dass erst die Differentialanalyse sichtbar macht, was die Positionen beiderseits der Epochenschwelle trennt.¹⁰⁶ Um also genau zu sehen, was »Licht« jeweils bedeutet, muß immer mitgesehen werden, wie »Dunkel« verstanden wird.¹⁰⁷ Das Gute ist erst dann, in der Abwendung vom Bösen im Dunkeln und Verborgenen, so authentisch im Licht, dass es jeden Zweifel ausschließen kann.¹⁰⁸ Und nur so, im krassen Gegensatz, dunkel – hell; kannibalisch – zivilisiert; tot – lebendig; konnte die *rinascita*, genau wie die chinesische Renaissance, überhaupt die umfassende, weltumwälzende Wende werden, als welche sie jeweils »verkauft« werden sollte.

Die Menschen, die in einer solchen Renaissance lebten, wollten sich von Vergangenen, den althergebrachten Traditionen lösen und waren überzeugt, dass sie genau daraus neu zum Leben erwacht waren, indem sie einen solchen Bruch verursacht und mitgetragen hatten.¹⁰⁹ In Petrarcas Kategorisierung von *aetas antiqua* (Altertum) und *aetas nova* (Neuzeit), die mit der konstantinischen Wende beginnt, wurde dieser kontrastive Moment auch in der Sprache von Licht und Dunkel ausgedrückt: Petrarca sah hier nicht die Christianisierung als ein positives Element in der Heilsgeschichte, sondern als einen kulturellen Verlust, der deutlich wird, wenn er schreibt: »Poterunt discussis forte tenebris ad purum priscumque iubar remeare nepotes. [Vielleicht zerstreut sich das Dunkel, und unsere Enkel können zum reinen Licht von einst zurückkehren].«¹¹⁰ In Europa wie in China wurde das Selbstverständnis und die rhetori-

105 Hans Blumenberg: Aspekte der Epochenschwelle, 19.

106 Ebd., 20f.

107 Hans Blumenberg: »Licht als Metapher der Wahrheit: Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, 143.

108 Vgl. ebd., 148.

109 Vgl. Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 20.

110 Francesco Petrarca: *Africa*, hg. und übersetzt von V. B. Huss u. G. Regn, *Africa IX*, 456, 675.

sche Pose einer »Licht- und damit (neues) Leben bringenden Bewegung«, die sich abwandte von einem »dunklen, erstarrten, toten Zeitalter«, eines der konstitutiven Phänomene dieser beginnenden Geschichtsphase. Die Polemik gegen das Vergangene war ein signifikanter Teil der Gegenwart. Polemische Schlagwörter wie die vom »finsternen/dunklen Mittelalter« oder vom barbarisch-kannibalischen Zeitalter in China sind, so Lucie Varga, »kulturgeschichtliche Kampfparolen. Je heißer der Kampf, je tiefgreifender die geistige Umwälzung, der sie entstammen, um so zäher haften sie im Bewusstsein der Menschen«. Genauso wie sie beschreibt, dass das Wort vom »finsternen Mittelalter« eine totale Absage an die Weltauffassung des Mittelalters, seine Lebenseinstellung, seine Kultur, gewesen sei, ja den ganzen Hass gegen das Mittelalter verkörperte, der im Kampf für die neue Sache und die neuen Ideale emporschießen musste, so wird eben auch für die *Neue-Kultur-Bewegung* die Absage an die »dunkle, menschenfressende Feudalzeit«, die in dieser Rhetorik (und man könnte argumentieren, allein da) bestimmt ist durch die unterdrückerrischen Strukturen des Konfuzianismus und damit in wildem, ja verzweifelterm Widerstreit gegen ein damals noch sehr mächtiges, noch sehr gegenwärtiges System – den institutionalisierten Konfuzianismus (gleich dem institutionalisierten Christentum in Europa) – gesetzt.¹¹¹ Das polemische Schlagwort vom »dunklen, kannibalischen Zeitalter« ist damit ein erster und quasi selbstreferentieller Hinweis auf die Zeitenwende, die diese beiden Erneuerungs-Bewegungen verkörpern.¹¹²

In ihrer Vorgehensweise, der kontrastierenden Selbstinszenierung, waren sich die Väter der chinesischen und der europäischen Renaissance somit möglicherweise einig. In der partikularen Ausführung dessen, was ihre Renaissance jeweils bedeutete, nicht unbedingt. Einen offensichtlichen und entschiedenen Unterschied gab es natürlich zwischen den beiden: Wenn die einen, wie Yu Ying-shih formuliert, sich gegen die »Dark Middle Ages« wandten, »they were armed with the [heidnischen!] classics of Greek and Roman antiquity. In other words, they were guided by an inner light«. Andererseits sagt er: »By contrast, May Fourth intellectuals had to go out of their darkened cave – China – in order to see the light of day; they

111 Lucie Varga: Das Schlagwort vom »Finsternen Mittelalter«, 4.

112 Vgl. ebd., 2.

were guided by a light from outside – the West.«¹¹³ Aber auch dieses Element, der offen propagierten Inspiration von außen, war gleichzeitig ein Zeichen für die Prekarität der Position und Situation der Intellektuellen im China des frühen 20. Jahrhunderts und ein tragendes Element ihrer Selbstinszenierung: Keiner der Protagonisten der chinesischen Renaissance-Bewegung konnte sicher sein, dass sie einen Sieg erringen würden bei dem Versuch die gesprochene Sprache (白話 *baihua*) auch zur Schriftsprache zu machen und damit das klassische Chinesisch als Schriftsprache abzulösen. Allein die Erfahrungen der europäischen Renaissance waren entscheidend für ihren Glauben, dass eine solche Veränderung möglich sein könnte und außerdem auch wichtige Veränderungen in Chinas sozialem und politischem Gefüge nach sich ziehen würde, wie es ja auch in Europa der Fall gewesen war. In seinem Tagebuch schrieb Hu am 19. Juni 1917, wie offensichtlich es sei, wenn man Sichels Buch lese, dass die Nationalsprachen im Europa der Renaissance alle als sehr kleine Kräfte begonnen hatten, aber schlussendlich doch weitreichenden Einfluss bekommen hatten. Daraus schließt er, dass auch China sich einer vielversprechenden Zukunft sicher sein könne, wenn es nur den Weg der Vernakularisierung der Schriftsprache verfolge.¹¹⁴ Das Vertrauen in die Richtigkeit dieser Idee, die eine der wichtigsten Ziele der *Neue-Kultur-Bewegung* darstellte, war also direkt auf dem europäischen Erfolgsmodell aufgebaut und eng mit ihm verwoben. Und so wird es bewusst auch immer wieder von den Intellektuellen, die sich in der *Neue-Kultur-Bewegung* engagierten, aufgerufen.

Die beiden bahnbrechenden Artikel, die das Fanal für die »Literatur-Revolution« 1917 darstellen, einer von Hu Shi, der andere von Chen Duxiu 陳獨秀 (1879-1942), beide publiziert im Vorzeigjournal der *Neue-Kultur-Bewegung*, der Zeitschrift *Neue Jugend*, machen jeweils eine Verbeugung vor der europäischen Renaissance als ihrem wichtigsten Referenzpunkt. Hus Aufsatz »Bescheidene Vorschläge für eine Literaturreform (文學改良芻議 *Wenxue gailiang chuyi*)« wendet sich hart gegen die »Fehler« der klassischen chinesischen Literatur und beklagt ihre »verheerenden« Effekte auf China.

113 Yu Ying-shih: »Neither Renaissance nor Enlightenment: A Historian's Reflections on the May Fourth Movement«, 312.

114 Hu Shi 胡適: Gesammelte Tagebücher 胡適日記全集 *Hu Shi riji quanji*. Vgl. Zhou Gang 周剛: »Other Asias, Other Renaissances«, 94.

Er endet mit dem Punkt »Vermeide Vulgärsprachen nicht« und zitiert dabei ausführlich, wie im Europa der Renaissance und Aufklärung das Latein von den Volkssprachen verdrängt wurde. Er stilisiert Dante und Luther zu Helden der lebendigen Volkssprache, die sich in China nie hatte entwickeln können – aufgrund des institutionalisierten konfuzianischen Widerstandes. Er schreibt, er sei sich sicher, dass entsprechend die Vulgärsprachen in der natürlichen historischen Evolution von Literatur unvermeidlich kanonisch werden müssten (auch in China), nimmt diese Aussage aber gleich in Parenthese zurück (das sei zunächst nur seine eigene Meinung, die wohl bisher von nur wenigen seiner Zeitgenossen geteilt würde).¹¹⁵ Der Text schwankt also zwischen einer scharfen, radikalen und kritischen, manchmal auch pompös selbstverherrlichenden Heilsrhetorik einerseits und einem vorsichtigen Tasten und Rückrudern andererseits. 1917 ist noch nicht der Moment des Triumphes für die *Neue-Kultur-Bewegung*, noch konnten sie nicht mit Mehrheiten auf ihrer

115 Hu Shi 胡適: »Bescheidene Vorschläge für eine Literaturreform« 文學改良芻議. Die Übersetzung folgt Kirk Denton: *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature 1893-1945*: »Hence, all contemporary literature in the various European nations developed from the vulgar languages of that time. The rise of literary giants began with a ›living literature‹ replacing a dead literature in Latin. When there is a living literature, there will be a national language based on the unity of the spoken and written languages.) [But in China and quite] unexpectedly, this tendency was suddenly arrested during the Ming (the Han-reigned dynasty following the Yuan, which reigned 1368-1644). The government had already been using the ›eight-legged essay‹ to select its civil servants, and scholars ... [it] raised ›archaism/recovering the ancient: 復古 fugu as the most lofty of literary goals. So the once-in-a-millennium opportunity to effect the unity of the spoken and written languages die[d] a premature death, midway in the process. Yet, from today's perspective of historical evolution, we can say with complete certainty that vernacular literature is really the canonical and will be a useful tool for developing future literature. (My ›certainty‹ is only my opinion, one shared by few of my contemporaries.) For this reason, I propose the appropriate use of vulgar diction in the writing of prose and poetry. It is preferable to use the living words of the twentieth century than the dead words of three millennia past ...; it is preferable to use the language of *The Water Margin* and *The Journey to the West* [two Ming novels originating from oral story-telling traditions and written in the vernacular], known in every household, than the language of the Qin [221-207 B.C.E], Han [206 B.C. – 220 A.D.], and Six Dynasties [220-589], which is limited and not universally understood.« Einfügungen in eckigen Klammern durch die Autorin.

Seite rechnen, auch wenn sie China an einem Abgrund, einem Wendepunkt, ja sogar einem Endpunkt sahen und das europäische Beispiel ihnen Hoffnung für die Zukunft vorspiegelte.

In Chen Duxius Aufsatz »Zur Literaturrevolution« (文學革命論 *Wenxue geming lun*),¹¹⁶ der in der darauf folgenden Ausgabe der *Neuen Jugend* erscheint, wird auf ähnliche, vielleicht sogar noch spektakulärere Weise die Wichtigkeit der Renaissance für die Entwicklung der europäischen Zivilisation und ihrer Modernisierung in allen Aspekten des Lebens, politisch, sozial, religiös und kulturell, unterstrichen. Und ebendas erhoffte man sich auch für China, so Chen: Sein Text beginnt deswegen grandios, in einem emotionalen subjektiven Stil, dem sogenannten »neuen Stil« (*xin wenti* 新文體), der erst kurz davor von Liang Qichao und anderen Intellektuellen etabliert worden war.¹¹⁷

Wie ist das glänzende, beeindruckende Europa entstanden? Als Vermächtnis der Revolution. Revolution bedeutet in europäischen Sprachen die Vernichtung des Alten und den Wechsel zu etwas Neuem, ganz anders als die dynastischen Zyklen in China.

Chen spricht dann davon, dass der künstlerischen Renaissance in Europa eine Revolution in der Politik, der Religion, der Moral und der Ethik gefolgt seien und dass schließlich die Literatur auch nicht ohne Revolution geblieben sei: Keine literarische Kunst auf der Welt habe sich je erneuert und nach vorne bewegt ohne eine Revolution. Er endet mit dem gewichtigen Satz, dass die Geschichte der Modernisierung in Europa eine Geschichte der Revolutionen sei, und darum sage er, dass das glänzende, beeindruckende Europa heute ein Vermächtnis von Revolutionen sei.¹¹⁸

Diese Rede von der Revolution ist eine, die dem allgemeinen zeitgenössischen chinesischen Verständnis zu Anfang des 20. Jahrhunderts klar entgegenstand: Im Neuen hatte man nie eine Tugend gesehen, sondern immer eine potentielle Gefahr. Das Goldene Zeitalter war sicher in der Vergangenheit verortet, auf die es zurückzugreifen

116 Chen Duxiu 陳獨秀: »Zur Literaturrevolution« 文學革命論.

117 Zur Entwicklung dieses neuen Stils in der chinesischen Zeitungssprache des 19. Jahrhunderts siehe Barbara Mittler: *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*, 108-113.

118 Chen Duxiu: »Zur Literaturrevolution«; die Übersetzung folgt Kirk Denton: *Modern Chinese Literary Thought*, 140-145, 140.

galt. Unmöglich war es, ein solches Zeitalter in der Zukunft zu erkennen. Aus diesem Grund müssen sich Hu und Chen auf andere, nichtchinesische Modelle berufen, die europäische Renaissance sollte, in all ihrem Glanz, ihrer radikalen Neukonzeption einer Teleologie, die vorwärtsgerichtet war, Autorität verleihen: China würde eines Tages so beeindruckend strahlen wie Europa in der und durch die Renaissance. Diese Art der Nutzung der Renaissance als ein ermöglichender, revitalisierender Chronotyp findet sich überall in den Publikationen der Bewegung. Sie lehnt sich an Diskurse um Vitalität, Stärke, Geschwindigkeit an, die in dieser Zeit global zirkulierten, um die Lebendigkeit der Moderne zu betonen (und also ihre dynamische *self-fulfilling prophecy* zu bestätigen). In dieser Lesung war die Vitalität der europäischen Moderne direkt erwachsen aus der europäischen Renaissance – das Gleiche stand nun China bevor. Einer der Herausgeber der *Neuen Jugend*, Li Dazhao,¹¹⁹ schrieb in einem Artikel mit dem Titel »Jugend« (青春 *Qingchun*) 1916, dass nicht nur die organische Welt sich immer wieder neu regeneriere, sondern dass China ebenso zu Leben und Blüte zurückfinden werde: »Das Alte China ist die Frucht, aus der das Junge China geboren wird. Das Junge China ist die Wiedergeburt/Renaissance (再生 *zai-sheng*), die sich aus dem Vergehen des Alten China ergibt.«¹²⁰

Entsprechend ist die Idee einer Wiedergeburt oder Renaissance überall in der *Neue-Kultur-Bewegung* als Leitmotiv zu finden: Als im Winter 1918 eine Gruppe Intellektueller um den Linguisten Fu Sinian begann, die Zeitschrift *Xinchao* 新潮 (Neue Welle) an der Peking-Universität herauszugeben, gaben sie ihr den englischen Zweititel *The Renaissance*¹²¹ und erklärten diese Titelgebung so: Das wichtigste Ziel ihrer Zeitschrift sei es, dafür zu sorgen, dass eine neue Welle, eine Neuproduktion *xinchan* 新產, ja eine Neugeburt möglich werde, und zwar durch einen radikalen Bruch mit Chinas Vergangenheit, die an den rezenteren Tragödien (gemeint sind etwa die verlorenen Kriege gegen die Europäer und zuletzt auch die Japaner und die japanischen Kolonialbestrebungen auf dem chinesischen Festland), die China eine nach der anderen hatte durchmachen müssen, schuld sei.¹²²

119 Kyle David Anderson: Promises of Modern Renaissance, 51f.

120 Li Dazhao 李大釗: »Youth« 青春 *Qingchun*, 8.

121 Hu Shi: The Chinese Renaissance, 1963, 44.

122 Kyle David Anderson: Promises of Modern Renaissance, 61.

Entsprechend war für Hu, Fu, Li, Lu und die vielen anderen, die sich in der *Neue-Kultur-Bewegung* engagierten, die chinesische Renaissance gleichbedeutend mit der Befreiung des Individuums aus der Gesellschaft und von den Fesseln der Tradition – auch und vor allem der klassischen literarischen Tradition – ein wirklich revolutionärer Schritt in einem Land, das so lange Jahrtausende sich durch seine homogene und homogenisierende literarische und linguistische Tradition – im klassischen Chinesisch und anhand des kanonisierten Kanons klassischer Schriften – am Leben erhalten hatte.

Den chinesischen Mediatoren der Renaissance lag also gerade nicht die Wiederentdeckung und Wiedergeburt der in China ja wohletablierten klassischen Vergangenheit, sondern genau das Gegenteil am Herzen: ein strategischer Bruch mit dieser klassischen Vergangenheit war nötig, so befanden die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung*, um den Schritt zur Neugeburt in die Modernität erfolgreich machen zu können. Grundbedingung dafür war die Neukonzeption der geschriebenen Sprache im Idiom der gesprochenen Sprache.¹²³ Dieser Schritt war aber nicht einfach und stieß erwartetermaßen auf Widerspruch, den Hu Shi 1926 in einem in England gehaltenen Vortrag reflektiert:

We want to be modernised, and we are expected to become modern. But at the same time we are requested not to lose what we have. We are expected to perform a miraculous task – to change and to remain the same. There is little wonder then that the Chinese have continued to live in comfortable dreams of compromise, accepting certain externals from the Western Barbarians whilst preserving the restrictions and negations of the past. But a new age has dawned. We have realised at last that certain things must be given up if China is to live. If we really want education, general and universal education, we must first have a new language, a language which can be used and understood by tongue and ear and pen, and which will be a living language for the people. For years and years we tried to have education, but we feared to use the spoken language. We tried to compromise in various ways, but we clung as scholars to the scholarly language. This Literary Revolution formed the first phase of the Chinese Renaissance. It marked a new phase, a new life.¹²⁴

123 Vgl. ebd., 58.

124 Hu Shi: »The Renaissance in China«, 271f.

Das Ziel der *Neue-Kultur-Bewegung* – und hier fühlte sie sich der europäischen Renaissance sehr nahe – war die Entwicklung eines kritisch-dialogischen Geists, der sich, im Falle der chinesischen Renaissance, aufbauen sollte durch eine Demokratisierung der Bildung und also durch einen Dialog mit den vernakulären Literaturen und nicht mehr mit den im Schriftchinesischen gehaltenen konfuzianischen Klassikern, die ein Privileg der Eliten gewesen waren und die deswegen die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* offen ablehnten. Indem sie die Idee eines linguistischen Wechsels in der europäischen Renaissance zum Ausgangspunkt nahmen, und auf ihre Weise neu interpretierten, kamen die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* zu einer Neuinterpretation des Vulgären, der Umgangssprache, als offizielle Sprache der Nation und damit als Sprache der Zukunft.¹²⁵ Damit waren sie interessiert an der Wiedergeburt einer anderen klassischen Vergangenheit: eben nicht der klassisch konfuzianischen in der Schriftsprache, sondern der vernakulären in der verschriftlichten Umgangssprache, die es auch seit Jahrhunderten gab, die aber ein missachtetes und geschmähtes Dasein hatte führen müssen. Die sprachlichen Unterschiede zwischen hoher Literatur (Gedichte, Aufsätze, Dokumente) im klassischen Chinesisch *wenyan* 文言 und niederer Literatur in der Umgangssprache (*baihua* 白話 narrative Literatur, Romane usw.) ebenso wie die Stigmatisierung bestimmter Genres qua sprachlicher Ausformung, sollten verschwinden. Das Konzept einer neuen Literatur, das Hu Shi und Chen Duxiu als bindend formulierten, war keine rein formale, sondern – wie alle Ideale und Ziele der *Neue-Kultur-Bewegung* – eine distinktiv politische Idee: Die »neue Literatur« definierte das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft neu, indem sie qua Sprache die hierarchischen Scheiden, die zwischen Menschen unterschiedlicher Schichten und Bildungsstände bestanden, aufzuheben versuchte.

Die ungebrochenen klassischen (konfuzianischen) Traditionen in China andererseits verstanden die Vertreter der *Chinese Renaissance* in Parallele zu den ungebrochenen christlichen Traditionen im Europa der Renaissance: Waren dort die »heidnischen« Klassiker, also die römischen und griechischen Dichter und Literaten, viele Jahrhunderte zu Unrecht unbeachtet geblieben, so ging es ihnen nun darum, die zu Unrecht unbeachtet gebliebenen »heretischen«

125 Vgl. Zhou Gang 周剛: »The Chinese Renaissance, a Transcultural Reading«.

vernakulären Traditionen wiederaufleben zu lassen und hier in einen neuen Dialog zu treten. Sie fühlten sich in diesem Bestreben der europäischen Renaissance sehr nah, die darüber hinaus als die Bewegung der Humanisten natürlich eine Bewegung auch der Eliten war, die sich aber, siehe Dante und Luther, um die vernakulären Traditionen kümmerten, was die Vertreter der chinesischen Renaissance in direkter Parallele zu ihren eigenen Anstrengungen sahen.

So eine eigene, chinesische Renaissance verfolgen zu können war eine Möglichkeit für diese intellektuelle Avantgarde, als welche sich die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* verstanden, China von seinem Ruf als stagnierendes altes Reich zu lösen und so einen ersten Schritt in Richtung Moderne zu ermöglichen.¹²⁶ Die Renaissance als Chronotyp progressiver Kraft sollte die chinesische Kultur und ihre kosmopolitischen Repräsentanten, auf die die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* allesamt stolz waren, dorthin führen.¹²⁷ Und so fand die Idee der Renaissance viele Anhänger: Ihre Bedeutung wurde dabei in ihrem revolutionären Geist gesehen und in ihrem Bruch mit den repressiven und dunklen Seiten der Tradition.¹²⁸ So wurde »Renaissance« zum Kampfruf für die Protagonisten der *Neue-Kultur-Bewegung*, ein »Aufruf zum Kampf« nach innen und nach außen, auf dem internationalen Rostrum (wie die englischen Vorträge Hu Shis zeigen), der manifestierte, dass das Vaterland nun wieder im Aufstieg begriffen war, dass es nicht mehr länger in Stagnation und Dunkelheit verharrte (in Parallele zum Mittelalter in Europa), dass also das alte, »statische« China (das Hegel in seiner Geschichtsphilosophie entsprechend verdammt hatte),¹²⁹ der schlafende Drache (vor dem Napoleon gewarnt haben soll), nun endlich dabei war aufzuwachen.¹³⁰ Von Chinas »Renaissance« zu sprechen war »global zu denken« und damit China an einem angemessenen Platz, in einem größeren, dem »World System« zu markieren.¹³¹

Nicht von ungefähr verbindet sich die »chinesische Renaissance« mit den Erfahrungen aus den Versailler Verträgen und den Studentendemonstrationen, die am 4. Mai 1919 gegen die Regierung in

126 Vgl. Kyle David Anderson: *Promises of Modern Renaissance*, 60.

127 Vgl. ebd., 40f.

128 Vgl. die erhellende Beschreibung bei ebd., 2.

129 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »China«.

130 Vgl. Rudolf G. Wagner: »China ›Asleep‹ and ›Awakening‹. A Study in Conceptualizing Asymmetry and Coping With It«.

131 Sebastian Conrad: *Enlightenment in Global History*, 1019.

Beijing beginnen: Beijing hatte der Entscheidung der Westmächte in Versailles zugestimmt, die Provinz Shandong (einst deutscher Kolonialbesitz) Japan zu vermachen, anstatt sie China zurückzugeben. In der Folge dieser ersten Demonstrationen kam es zu Boykott-Aktionen, Protestbewegungen und Streiks auch in vielen anderen chinesischen Städten. Neben und mit diesen und anderen politischen Aktionen verwoben waren die Aktivitäten der chinesischen Renaissance-Bewegung. Alle Texte in den zahlreichen Zeitschriften und Zeitungen, die in und um die 4.-Mai-Demonstrationen entstanden, benutzten selbstverständlich die »neue Sprache«, wollten sie doch von möglichst vielen verstanden werden!

Die Renaissance wurde entsprechend in ihrer Neudeutung komplett chinesisch naturalisiert.¹³² Sie wurde ein Teil, ein entscheidendes epochales Moment der modernen chinesischen Geschichte, die das Land in eine progressive globale Ordnung katapultierte, und davon ausging, dass die Renaissance ein unerlässliches Stadium in einer unvermeidlichen Aufeinanderfolge von Stadien soziohistorischer Evolution darstellte. Dieses ruhmreiche »Staging« wurde in der Folge zur fest etablierten Blaupause für Chinas innere wie äußere nationalistische Schachzüge – bis hin zum Sieg und zur »Befreiung« durch die Kommunistische Partei Chinas 1949. Die chinesische Renaissance wurde also genutzt, nicht primär, weil man universale Prinzipien menschlicher Aktivität zu finden in der Lage war, sondern vor allem, weil es darum ging, dem Gegenüber auf Augenhöhe zu begegnen und also die eigene nationale Identität zu stärken.¹³³ Die Nutzung der Chiffre »Renaissance« erlaubte es Hu Shi und seinen Zeitgenossen, Chinas Geschichte so umzugestalten, dass sich daraus eine neue und folgerichtige Zukunft ergab.¹³⁴ Und darum beginnt Hu Shi seine Haskell Lectures auch wie folgt:

I want my readers to understand that cultural changes of tremendous significance have taken place and are taking place in China [...] Slowly, quietly, but unmistakably, the Chinese Renaissance is becoming a reality. The product of this rebirth looks suspiciously occidental. But, scratch its surface and you will find that the stuff of which it is made is essentially the Chinese bedrock which much

132 Vgl. Prasenjit Duara: *The Global and Regional in China's Nation-Formation*.

133 Vgl. Kyle David Anderson: *Promises of Modern Renaissance*, 72.

134 Vgl. ebd., 65.

weathering and corrosion have only made stand out more clearly, the humanistic and rationalistic China resurrected by the touch of the scientific and democratic civilization of the new world.¹³⁵

Als Mediator nutzte Hu Shi den Terminus Renaissance, weil ihm als fremder Terminus in dieser Zeit in China eine besondere »natürliche Autorität« innewohnte.¹³⁶ Es ist dieser Akt der Namensgebung (ähnlich wie bei Giorgio Vasari (1511-1574), der den Terminus *rinascita* geprägt hat),¹³⁷ der den Status all derer verbesserte, die sich seiner bedienten, sowohl nach innen als auch nach außen, auf der Weltbühne.¹³⁸

Die radikale Neubewertung der chinesischen Geschichte und Kultur, die durch Vertreter der *Chinese Renaissance* vorgenommen wurde, prägt, aufgrund ihrer Kanonisierung in den chinesischen Geschichtsbüchern, bis auf den heutigen Tag das Schulbuchwissen eines jeden Chinesen mit. Damit wird im chinesischen kulturellen Gedächtnis dieser Bewegung qua Geschichtsschreibung eine der wichtigsten Positionen in der Ausformung einer chinesischen Moderne zugestanden.

III. Chinese Renaissance: Epochale Neugeburt des Intellektuellen aus dem kulturellen Gedächtnis?

Der Griff des in diesem Zuge reisenden
Menschengeschlechts nach der Notbremse.

Walter Benjamin,

»Über den Begriff der Geschichte«¹³⁹

Wie nun schlugen sich die Ziele der Bewegung nieder in Topographien von Intellektualität? Die *Neue-Kultur-Bewegung*, das wird immer wieder betont, war zuallererst eine patriotisch-nationalisti-

135 Vorwort von Hu Shi: *The Chinese Renaissance*, ohne Seitenangabe.

136 Zhou Gang 周剛: *Placing the Modern Vernacular in Transnational Literature*, 60.

137 Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*.

138 Vgl. Zhou Gang: »Other Asias, Other Renaissances«, 92, und Kyle David Anderson: *Promises of Modern Renaissance*, 13.

139 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, 1232.

sche Bewegung. Ihren Vertretern ging es darum, das Ansehen Chinas wieder erstarben zu lassen und China zu einem ebenbürtigen Partner im Machtgefüge der Welt zu machen, dem Land den rechtmäßigen Platz, den es – siehe die Versailler Verträge – offensichtlich verloren hatte, wieder zurückzugewinnen. Das konnte, so die Vertreter der Bewegung, nur durch radikale Veränderungen innerhalb Chinas möglich gemacht werden. Zur Propagierung dieser Veränderungen sollte nun die Literatur benutzt werden: Von Anfang an hatte also die Literatur in dieser Bewegung eine soziale und politische Aufgabe, sie sollte erziehen und aufrühren, sie sollte den Weg bereiten für die notwendigen grundlegenden Änderungen des Systems. Wie schon das Beispiel der Attacken gegen die klassische Schriftsprache zeigt, so war den Vertretern der *Neue-Kultur-Bewegung* vor allem daran gelegen, die alten verkrusteten konfuzianischen Gesellschaftsstrukturen aufzubrechen und durch neue Strukturen zu ersetzen. Die alten Gesellschaftsstrukturen machte man verantwortlich für die »Rückständigkeit« Chinas. Die schärfste Attacke an der chinesischen Gesellschaft wurde bereits 1918 von Lu Xun mit der »menschenfressenden Gesellschaft« formuliert – bestimmt durch das Verhältnis Unterdrücker vs. Unterdrückte. Aber auch bei anderen Vertretern der Literatur dieser Zeit, wie Ba Jin, Cao Yu 曹禺 (1910-1996), Xiao Hong 蕭紅 (1911-1942) und Lao She 老舍 (1899-1966), wird, am tragischen Schicksal einzelner Personen – häufig der unglücklicheren Vertreter niedriger Bevölkerungsschichten – oder in der ironisch verzerrten Darstellung einer gesellschaftlichen Gruppe, immer wieder aufgezeigt, welche strangulierende Wirkung die alte Gesellschaft auf die Menschen hat, wie sie Korruption und Heuchelei fördert und so den Tod oder das Unglück des Einzelnen und damit auch und ultimativ des ganzen Systems verschuldet.

Ein von der *Neue-Kultur-Bewegung* formuliertes Gegengift gegen diese alte Gesellschaftsordnung war deswegen die Befreiung des Individuums, die in der Literatur dieser Zeit auf unterschiedlichste Weise thematisiert wird. Wir finden auf dem einen Extrem den selbstgefälligen Subjektivismus eines Romantikers wie Yu Dafu 郁達夫 (1896-1945): Die Welt in seinen Geschichten wird wahrgenommen ausschließlich durch die Augen des Erzählers, der häufig eine autobiographisch geformte Figur ist. Andererseits finden wir dann – das andere Extrem – auch einen überaus selbstkritischen Subjektivismus bei Lu Xun, am deutlichsten wohl in der Geschichte des AhQ, in der das Subjekt, die »chinesische Seele« in ihrem lakai-

haften, selbstherrlichen und doch so verabscheuungswürdigen Wesen, extrem satirisch verzerrt wird. In beiden Fällen dient der Subjektivismus ultimativ nationalistischen Zwecken: Sowohl in der tränenreichen Darstellung des melancholischen Versagers bei Yu Dafu als auch in der harten satirischen Porträtierung des dickköpfigen chinesischen Jedermann-Dummkopfes bei Lu Xun wird gewarnt vor dem Untergang des Vaterlandes, das von solchen Individuen bewohnt ist.

Die Befreiung des Individuums bedeutet auch und gerade in der *Neue-Kultur-Bewegung* die Befreiung der Frauen, unterdrückt durch das alte Gesellschaftssystem, einschließlich Fußbinden, Konkubinat, Keuschheitsgebot, Unterwerfung unter drei Männer (Vater, Ehemann, Sohn). Frauenbefreiung wird von Männern thematisiert (Shen Congwen 沈從文 (1902-1988), Lu Xun und Cao Yu), aber auch von Frauen, also von weiblichen Autorinnen ausgeführt, so etwa in den Gedichten und Geschichten Bing Xins 冰心 (1900-1999), Ding Lings 丁玲 (1904-1986) und Xiao Hong. Immer wieder wird hier das Scheitern subjektiver weiblicher Wünsche und Gefühle an den alten Normen und Gebräuchen dargestellt, der Tod, die Unterdrückung. Wieder dient die literarische Modellierung der Befreiung eines Individuums, der Frau in diesem Fall, aber auch nationalen Zwecken. Die Frau und ihre Situation wird zum Symbol für die Unterwerfung Chinas unter andere Mächte (wie sich eben in der Versailler Vertragsbildung 1919 gezeigt hat).

Das bedeutet aber nicht, dass das Ausland in der *Neue-Kultur-Bewegung* generell negativ dasteht, im Gegenteil: In der Betonung des Individuums als Kern der Gesellschaft und in der Frauenbefreiung spielt natürlich das Ausland als Vorbild eine große Rolle. Viele Schriftsteller sind weit davon entfernt, das Ausland in seiner Gesamtheit abzulehnen, auch wenn sie aktiv Boykottaktionen unterstützen oder in ihren Werken ausländischen wirtschaftlichen Einfluss auf China (wie etwa bei Mao Dun) problematisieren und kritisieren. Ein großer Teil von ihnen hat im Ausland studiert (Japan: Lu Xun, Yu Dafu, Guo Moruo; England und Amerika: Bing Xin, Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931), Lao She; Paris: Ba Jin) und hat sich beeindruckt lassen sowohl von den Lebensformen, der Philosophie, den Institutionen und natürlich auch der Literatur aus diesen Ländern.

Die wichtigsten formgebenden Modelle für die chinesische Literatur dieser Zeit entstammen der europäischen Romantik, dem Sym-

bolismus und dem Realismus. Die neue Literatur, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht, spricht nicht nur eine neue Sprache, sondern kommt auch in neuen Formen daher. Beides, Sprache und Form, ist, wie das schon Yu Yingshih sagte, bestimmt durch das »light from the outside« und also an ausländischen Quellen interessiert und aus ihnen inspiriert. Nicht nur werden häufig ausländische Zitate direkt in den chinesischen Text gestellt (so etwa die langen englischen, deutschen und französischen Gedichte und Einwüfe in Yu Dafus Kurzgeschichte »Versinken 沈淪« oder Fremdwörter in Guo Moruos Gedichtband *Göttinnen* aus dem zu Anfang dieses Essays zitiert wurde), auch ist die »neue« chinesische Sprache, deren sich die Schriftsteller bedienen, vom ausländischen Duktus, der über die zahlreichen in dieser Zeit angefertigten Übersetzungen ausländischer Literatur ins Chinesische kommt, geprägt. Lange Attributivsätze, Inversionen und andere grammatische Besonderheiten wechseln aus der Übersetzungssprache mehr oder weniger bewusst in die chinesische Sprache dieser Literatur über.¹⁴⁰ Manchmal machen die Eigenheiten solcher Übersetzungssprache dann wiederum bestimmte neue literarische Techniken, wie etwa Stream-of-consciousness-Beschreibungen, überhaupt erst möglich.

Als große Errungenschaften dieser Zeit werden gemeinhin die Kurzgeschichte, das »neue« Gedicht, der Roman und das Sprechtheater genannt. Die neue chinesische Kurzgeschichte, in den 20er und 30er Jahren die erfolgreichste Gattung der neuen Literatur, deren Höhepunkte die Werke Lu Xuns ausmachen, zeichnet sich durch einen konzisen Aufbau aus, sie ist kurz, aber dennoch in der Lage, durch Symbolik und andere geschickt eingesetzte Stilmittel weitreichende Aussagen zu machen, viel zu sagen mit wenig Worten, ganz anders als die chinesischen Geschichten- oder Romanschreiber der »alten« Literatur. Die neuen Geschichten treten in einen Dialog mit Realisten und Naturalisten wie Guy de Maupassant, aber auch Gogol und Tschechow.

Die neue Dichtung der *Neue-Kultur-Bewegung* machte den Versuch, mit den alten Reim- und Metrum-Vorgaben der klassischen Dichtung zu brechen. Mit der Aufgabe der klassischen Ein-Wort-Sprache war die Aufgabe der klassischen metrischen Formen direkt verbunden, denn die Nutzung zwei- oder mehrsilbiger Sinneinheiten, wie sie in der Umgangssprache vorkommen, führte zwangsläufig

140 Edward Gunn: *Rewriting Chinese*.

zur Auflösung der grammatischen Zeilen, die im klassischen Gedicht aus fünf bzw. sieben Einzelzeichen bestand. Guo Moruo und Bing Xin versuchten sich in freien Versen, Xu Zhimo und Wen Yiduo 聞一多 (1899-1946) griffen auf europäische, v.a. englische Metrik und Versformen besonders aus der romantischen Dichtung zurück (Byron, Whitman). Die »neue« chinesische Dichtung versuchte vor allem aber einen rigorosen Bruch mit und eine radikale Erweiterung von den thematischen Vorgaben der klassischen chinesischen Dichtung, die sich auf einige wenige, immer wiederholte Themen (wie die Trennung zweier Freunde, die Rückkehr in die (zerstörte) Heimat, die Beziehung zu einer Frau), die in immer wieder den gleichen Mustern beschrieben wurden, beschränkte. In der »neuen Dichtung« war kein Thema mehr tabu. Die »neue Dichtung« hatte allerdings noch größere Schwierigkeiten als die Kurzgeschichte in ihrer Rezeption. Das war insofern problematisch, als, anders als moderne Dichter im Westen, die sowieso nicht mit einem Publikum rechneten (vgl. etwa Cummings, der sagt, dass seine Dichtung für dich und mich ist, nicht aber für »mostpeople«, *sic*),¹⁴¹ der Dichter der *Neue-Kultur-Bewegung* idealiter einen sozialen, erzieherischen Auftrag erfüllen wollte, der sich aber nur schwerlich wirklich erfüllen ließ.

Leichter fiel diese erzieherische Mission dem Roman, der zwar erst relativ spät innerhalb der Bewegung, gegen Ende der 20er Jahre nämlich, und vor allem mit den Werken von Ba Jin, Mao Dun und Lao She Bedeutung erlangt, dann aber umso erfolgreicher rezipiert wird. Der neue Roman ist kürzer als der traditionelle Roman, er ist realistisch, aber nicht in objektiv unengagiertem Ton geschrieben, nutzt neue Techniken der psychologisierenden Darstellung durch vermittelte Dialogstrukturen, innere Monologe, Beschreibung unterschiedlicher Gesichtspunkte, durchbrochene und überlappende, nicht mehr nur lineare Zeitstrukturen. Er bringt damit die dynamische narrative Struktur und psychologische Tiefe des europäischen Romans, mit dem er einen intertextuellen Dialog aufnimmt – mit Dickens und Zola als leuchtenden Vorbildern – in die chinesische Literatur und ermöglicht so auch die in der klassischen Literatur vernachlässigte Darstellung tragischer Gegebenheiten, die dominanten Charakter innerhalb dieser Literaturform annimmt.

141 »The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople [*sic*] – it's no use trying to pretend that most people and ourselves are alike.« E. E. Cummings: »Introduction«, V.

Die Tragik spielt auch eine entscheidende Rolle bei der Ausbildung des neuen Dramas, das sich als Genre Anfang der 30er Jahre erfolgreich zu etablieren beginnt. Diese neue Form, das Sprechtheater, das von einigen Vertretern der Bewegung favorisiert wird, bricht vollkommen mit der alten chinesischen Theatertradition, die nur das Musiktheater, sprich die Oper, kannte. In einer großangelegten Attacke in *Neue Jugend* gegen dieses alte Theater, das mit »abergläubischen« Aktivitäten assoziiert wird, machen sich vor allem Hu Shi, Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958) und Fu Sinian stark.¹⁴² Gefordert wurde die Schaffung von »Problemstücken«, die die drängenden sozialen und politischen Fragen der Zeit aufnehmen sollten. Die Advokaten des Sprechtheaters widmeten als Vorbild für derartiges Theater ein ganzes Sonderheft der Zeitschrift *Neue Jugend* dem norwegischen Dramatiker Henrik Ibsen. In dieser frühen Phase lassen sich allerdings noch wenig direkte Verbindungen zwischen solchen theoretischen Erwägungen und der tatsächlichen Produktion von Sprechtheaterstücken finden (es gab aber eine ganze Reihe von »Problemopern«, die, vor allem in Shanghai, durchaus mit Interesse verfolgt wurden). Zwar hatte es bereits seit Beginn des Jahrhunderts Versuche gegeben, das Sprechtheater als Form in China einzuführen, und zwischen 1908 und 1939 wurden zu diesem Zweck gut 350 Stücke übersetzt (Tschechow, Shakespeare, Shaw, Galsworthy, Ibsen), aber erst mit Cao Yus Theaterstücken hob – Mitte der 30er Jahre – auch die chinesische Eigenproduktion an Sprechtheater, seit 1927 von Tian Han 田漢 (1898-1968) entsprechend *huaju* 話劇 (Sprach-Theater) getauft, wirklich ab.

Deutlich wird, in dieser Darstellung, wie eng die literarische und die politische Mission der Intellektuellen der Zeit verbunden war. Dies waren patriotische Intellektuelle, die die epochale Bedeutung ihres Verhaltens, das haben wir im vorangegangenen Teil dieses Aufsatzes gesehen, durch ihre Einschreibung in ein fremdes Modell, das der *Renaissance*, manifestieren und ihrer Botschaft so epochale Bedeutung zuweisen wollten. Das war vor allem deswegen nötig weil, wie ich im Folgenden zeigen möchte, sich sowohl ihre politische Mission als auch ihre vielgepriesenen Neuerungen auch anders als durch einen Bruch mit der Vergangenheit hätten herleiten lassen: Zwar ist die Schulbuchversion die, dass die *Neue-Kultur-Bewegung* mit den alten konfuzianischen literarischen (und vielen anderen)

142 Vgl. *Xin Qingnian* XQN 4/5 (1918).

Traditionen brach und – unter dem Einfluss des Auslands – eine neue Sprache, neue literarische Formen und ein neues Wertesystem schuf. Die Verbindungen zur klassischen Periode und zu früheren kulturgeschichtlichen Entwicklungen werden im Tenor dieser Geschichtsschreibung (die das Insistieren auf der »Neuigkeit« der Bewegung, das man, wie ich versucht habe zu zeigen, eigentlich als gewinnbringende, werbende Polemik zu lesen hat, als bare Münze nimmt) weggelassen. Im Zeitalter des Copyrights aber und ohne den Einfluss und die Wichtigkeit der Bewegung schmälern zu wollen, mögen hier dennoch einige kritische Überlegungen zu ihrem »Originalitätsanspruch« angestellt werden, die dann auch darauf verweisen, wie sich auch die Intellektuellen der *Chinese Renaissance* verorteten in einem Muster von Intellektualität, das ihnen im kulturellen Gedächtnis vorgegeben und also durch die (auch konfuzianischen) Traditionen wohletabliert war. Ihre durch die Kommunistische Partei Chinas kanonisierte Wirkungsmacht lässt sich einerseits aus ihrer lauten Fanalstimme, die Neues versprach, aber andererseits aus ebendieser Nutzung eines bereits sedimentierten und wohlbekanntem Formats des intellektuellen Sprechens und sich Einmischens, der intellektuellen Performanz und Selbstinszenierung, erklären.

Dem vielbesprochenen »Bruch« mit allem Alten und vor allem mit den hierarchisierten Strukturen von Literatursprachen, den die *Neue-Kultur-Bewegung* vornahm, war nämlich eine lange Übergangsperiode vorangegangen, also eigentlich eine relativ organische Entwicklung, bei der sich die orthodoxe, kanonisierte, »hohe« (in klassischer Sprache verfasste) und die geschmähte und als heterodox gemiedene »Trivalliteratur« (in Umgangssprache) immer mehr annäherten. Die Anfänge hierfür lassen sich bereits in einer Aufwertung der populären Literatur seit der Ming-Zeit (nach dem 17. Jh.) finden. Die entstehende »neue« Literatur der *Neue-Kultur-Bewegung* ist also nicht so sehr die radikale totale Übernahme europäisch-westlicher Literaturformen und Ideen, sondern immer die Synthese dieser Literaturen mit eigenen, durchaus klassischen, wenn auch nicht unbedingt kanonisierten Vorbildern, die aber häufig verschwiegen werden!

Es ist zum Beispiel nicht so, als habe es in China vor dem Kontakt mit Europa keine Kurzgeschichten gegeben, allerdings waren diese Kurzgeschichten meistens thematisch beschränkt, Abenteuer- oder Liebesgeschichten, die nach bestimmten Mustern geschrieben wurden. Vorläufer für den sprachlichen und formalen Gestus der »neuen«

Kurzgeschichte finden sich jedoch in der Prosadichtung (Du Fu 杜甫 712-770 und Bo Juyi 白居易 772-846 werden als Beispiele genannt) oder im autobiographischen Essay, der vor allem etwa für Yu Dafu formgebend gewirkt haben mag.

Was die »neue Dichtung« angeht, so hatten die Advokaten dieser Form bis in die 1930er Jahre einen substantiellen, wenn auch ungleichmäßigen Korpus geschaffen, in welchem das Vokabular und die Anspielungen klassischer Dichtung nicht vollkommen verbannt, sondern in einer kreativen, wenn auch nicht ganz einfachen Hochzeit mit ausländischer Dichtung, Philosophie und Ästhetik zusammengebracht wurden. Auch die angeblich so brandneuen Metrikstrukturen, die aus der ausländischen Dichtung übernommen waren, ließen manch ein »neues Gedicht« fast wieder in traditioneller Metrik erscheinen.

Der »neue« Roman wiederum, der die Betonung auf psychologisierenden narrativen Elementen, auf Subjektivität und Individualismus in die chinesische Literatur eingeführt haben soll, kann auf Vorbilder aus der späten Qing-Zeit (19. Jahrhundert) und vor allem auf frühe Werke der polemisch so genannten *Yuanyang hudiepai* 鴛鴦蝴蝶派 (Mandarinenten und Schmetterlinge)-Autoren, die bereits erwähnt wurden und auf die ich gleich noch einmal zurückkomme, zurückgreifen. Der ach so »neue« Roman der *Chinese-Renaissance*-Autoren nimmt außerdem durchaus traditionelle Romanstrukturen auf, vor allem auffällig ist die Episodenhaftigkeit, die sprichwörtlich geworden ist zur Charakterisierung des klassischen chinesischen Romans und die man etwa bei Lao She oder Mao Dun deutlich wiederfindet, obwohl sie andererseits, bei anderen Vertretern der *Neue-Kultur-Bewegung* kritisiert wird.¹⁴³

Was das Drama angeht und die vornehmlich erzieherische Funktion, die ihm von den Vertretern der *Neue-Kultur-Bewegung* zugesprochen wird, so geht dieser Gedanke Jahrhunderte zurück. Bereits seit seiner Erfindung im 13. Jahrhundert war das Theater in China als Bildungsstätte anerkannt und genutzt worden. Die Idee, das Theater für eigene politische Zwecke zu nutzen, hatte einige Jahrzehnte vor den Vertretern der *Neue-Kultur-Bewegung* in der späten Qing-Zeit am deutlichsten und öffentlich Liang Qichao formuliert, der sogar eigene Opernlibretti schrieb, zur Instruktion der Bürger. Wie die

Ideen der Bewegung blieben seine derartigen Versuche allerdings abortiv, die Theorie von der Praxis getrennt.

Die »neuen« Formen der Bewegung enthalten so also alle im Kern auch »alte« Elemente, und auch die »neuen« Ziele und Ideen dieser Bewegung lassen sich auf »alte« Vorgänger zurückführen: Vor allem die enge Verknüpfung von Literatur und Politik ist ein lange etabliertes Konzept, das sich bis auf die älteste chinesische Gedichtsammlung, das *Buch der Lieder* 詩經 *Shijing* und dessen Deutung durch das Han-zeitliche »Große Vorwort« 大序 *Daxu*, zurückverfolgen lässt. Der Literat und Beamte hat immer schon, so könnte man das anhand auch der frühesten archäologischen Schriftfunde fast sagen, eine politische Mission in China, und diese Haltung haben die patriotischen Literaten der *Chinese Renaissance* geerbt. Auch wenn sie das dezidiert so nicht formulieren würden, übernahmen die chinesischen Schriftsteller damit eines der fundamentalen konfuzianischen Ideale, nämlich die Verpflichtung, sich um das Wohlergehen der Gesellschaft, des eigenen Landes sorgen und kümmern zu müssen: *youguo* 憂國. In diesem Zusammenhang haben also auch speziell die sozialkritische Haltung und die allumfassende Attacke der chinesischen Gesellschaft durch die Intellektuellen der *Chinese Renaissance* wiederum Vorgänger. Bereits in den Geschichten der Tang-Zeit (7.-10. Jh.) findet man auch das Interesse der Literaten an der Darstellung niedrigerer Schichten und deren Schicksalen manifestiert. Diese Haltung, die auch die vielen satirischen Attacken ermöglicht, die die chinesische Literatur durchziehen, zieht sich durch berühmte Werke wie die Romane »Räuber vom Liangshanmoor 水滸傳 *Shuihuzhuan*« und »Die Literaten 儒林外史 *Rulin waishi*«.

Des Weiteren haben auch der z.T. extrem erscheinende Subjektivismus und die Selbststilisierung, die in der Literatur der *Neue-Kultur-Bewegung* auffällig werden, Vorläufer, denkt man an die exzentrischen (Selbst-)Darstellungen etwa eines betrunkenen Dichters Li Bo 李白 (701-762) oder der Weisen vom Bambushain (竹林七賢 *Zhulin qi xian*). Der Versuch, die Frauen von ihrem Los zu befreien, schließlich, geht mindestens auf die späte Qing-Zeit (19. Jahrhundert) zurück und ist ansatzweise bei wichtigen Förderern von Frauen wie Yuan Mei 袁枚 (1716-1797) und Li Ruzhen auch schon früher vorhanden. Figuren wie Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907), die kein Einzelfall ist, haben sich in der Tat bereits Jahre vor der *Neue-Kultur-Bewegung* aus den »Fesseln« der »alten Gesellschaft« befreit, haben studiert und sich von den ihnen anvermählten männlichen

143 Siehe etwa Lu Xun: Kurze Geschichte der chinesischen Romandichtung.

Partnern getrennt und ihr Schicksal in literarischen Werken beschrieben.¹⁴⁴

Was den Einfluss ausländischer Gedanken und ausländischer Literatur angeht, so wird dieser natürlich umso deutlicher, als die meisten Schriftsteller der Bewegung selbst im Ausland studiert haben, doch bereits die Zeit der späten Qing ist klar geprägt von ausländischen Modellen – man muss sich nur wichtige und einflussreiche Zeitungen und Zeitschriften genauer betrachten. Selbst wenn es noch vergleichsweise wenige Übersetzungen und wenige Auslandsbesuche gibt, selbst wenn das direkte Verständnis fremder Sprachen noch nicht gegeben ist – denkt man etwa an das Beispiel des ersten »Übersetzers« ausländischer Literatur, Yan Fu 严复 (1854–1921), der keine Fremdsprache sprach, sondern mit Hilfe von mündlichen Übersetzungen seine eleganten klassischen Neudichtungen europäischer Werke schrieb –, so ist die späte Qing-Zeit doch eine Zeit, die deutlich geprägt ist, vor allem natürlich in den Handelshäfen, aber über die im ganzen Land verbreitete Presse durchaus auch im Hinterland, in der die ausländische Präsenz und das ausländische Vorbild tonangebend ist.¹⁴⁵

Und schließlich, die wichtigste und am lautesten verkündete Erregungenschaft der *Chinese Renaissance*, ihre neue Sprache, auch die hat ein Vorspiel: Die Umformung der Hierarchien zwischen Literatur in der klassischen Sprache und in der Umgangssprache beginnt, wie schon erwähnt, bereits in der Ming-Zeit, u. a. auch mit der zunehmenden Akzeptanz des Musik-Dramas und des Romans als einer der Literaten würdigen Beschäftigung. Die Agitation für die radikalere Umsetzung der Idee, dass nämlich alle schriftlichen Dokumente und alle Literatur in der Umgangssprache erscheinen sollen, erscheint seit 1876 vermehrt in Zeitungen und Zeitschriften in der Umgangssprache, die es sich zur Aufgabe machen, auch den unteren Bevölkerungsschichten wichtiges Wissen in einer für sie verständlichen Sprache beizubringen.¹⁴⁶ Bereits 1902 formuliert Liang Qichao in einem Aufsatz, in dem es um die Literatur und die Volksbildung

144 Für Qiu Jin vgl. Hu Ying 胡纓: Tales of Translation.

145 Vgl. Barbara Mittler: Review Essay »Between Discourse and Social Reality: The Early Chinese Press in Recent Publications«.

146 Vgl. zu den frühen Bewegungen zur Einführung der Umgangssprache als Schriftsprache Elisabeth Kaske: The Politics of Language in Chinese Education, 1895–1919.

geht,¹⁴⁷ recht deutlich (*ex negativo*) Ideen für eine neue Literatur in einer neuen Sprache, die ebenjene Funktionen erfüllen soll, die Hu Shi ihr schließlich 1917 dogmatisch zuschreibt. Mit Hilfe der neuen Literatur wollen Hu Shi, Lu Xun und viele andere Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* genau das erreichen, was bereits Liang Qichao Jahrzehnte vorher in seiner Zeitschrift *Xinmin congbao* 新民叢報 (Vermischtes für den neuen Bürger) gepredigt hatte: Sie wollen mit Hilfe der Literatur einen neuen Typen von Mensch schaffen, der China wieder erstarken lassen soll.

Auch wenn ich nun die ganze Zeit, in Übereinstimmung mit den Lehrbüchern, von »der *Neue-Kultur- oder Renaissance-Bewegung*« gesprochen habe, so, als handle es sich hier um eine einheitliche Bewegung, mit einheitlich manifestierten Zielen und Wünschen, war die Wirklichkeit eigentlich viel komplizierter. Die Bewegung setzte sich zusammen aus einer ganzen Reihe von Splitterorganisationen, die alle ihre eigenen Manifeste und Zielvorstellungen hatten, und innerhalb und außerhalb dieser Splitterorganisationen fungierten die Vertreter dieser Generation vornehmlich auch als Individuen, die sich häufig heftig und manchmal auf ewig befehdeten und bekämpften. Allein einige Beispiele für die wichtigsten literarischen Hauptströmungen innerhalb der Bewegung zeigen dies auf, und können so die Vielfalt innerhalb der hier vorgespiegelten Homogenität – und damit die Unterschiedlichkeit der möglichen Verortung des Intellektuellen innerhalb dieser – zumindest in Ansätzen durchscheinen lassen.¹⁴⁸

Die erste wichtige literarische Gesellschaft, die von Vertretern der 4.-Mai-Bewegung gegründet wurde, war die »Literarische Studiengesellschaft« 文學研究會 *wenxue yanjiu hui*. Sie bestand zwischen 1920/21 und 1932, wichtige Vertreter waren u. a. Lu Xuns Bruder Zhou Zuoren, Mao Dun und Zheng Zhenduo. In einem Manifest vom Januar 1921 formulierte die Gesellschaft ihre Absichtserklärung: Sie wollte neue Literatur schaffen, die alte adäquat evaluieren und ihrem Publikum ausländische Literatur in Übersetzung nahebringen. Mit der Übernahme der *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 (*Literatur Monatszeitung*), einer der wichtigsten Literaturzeitschriften seit

147 Liang Qichao 梁啓超: »Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi« 論小說與群治之關係, in: 新小說 *Xin xiaoshuo* 1 (1902).

148 Für eine ausführliche Behandlung all dieser Gesellschaften siehe Kirk Denton u. Michel Hockx (Hgg.): *Literary Societies of Republican China*.

ihrer Gründung durch die Commercial Press (gegr. 1910), durch Mao Dun wurde diese Absichtserklärung in die Tat umgesetzt. Im Sinne der Ideen der »Literarischen Studiengesellschaft« – die häufig unter dem Schlagwort »Kunst für das Leben« zusammengefasst werden – war Mao Dun daran interessiert, solche Literatur zu fördern und zu veröffentlichen, die, im Sinne des Realismus, Erscheinungen der Gesellschaft widerspiegelte und allgemeine, das Leben betreffende Fragen behandelte. In der Zeitschrift publizierten wichtige Vertreter der Bewegung wie Lao She, Shen Congwen, Ba Jin, Ding Ling und Bing Xin. Mit der Bombardierung des Gebäudes der Commercial Press 1932 und dem Ende der *xiaoshuo yuebao* löste sich die »Literarische Studiengesellschaft« auf.

Als Gegenspieler der »Literarischen Studiengesellschaft« wird häufig die »Schöpfungsgesellschaft« 創造社 *Chuangzao she* genannt. Sie wurde gegründet im Sommer 1921 von einer Gruppe von Auslandsstudenten aus Japan und in Shanghai weitergeführt, wichtige Vertreter sind u. a. Guo Moruo, Yu Dafu und Tian Han. 1929 wurde die Schöpfungsgesellschaft aufgrund ihres politischen Engagements von den Behörden zwangsaufgelöst, ihre Mitglieder waren aber weiterhin politisch tätig. Bereits dieser Hinweis auf das Ende der »Schöpfungsgesellschaft« sollte stutzig machen, wenn man ihre Zielsetzung unter dem Schlagwort »L'art pour l'art – Kunst um der Kunst willen« zusammengefasst sieht. Die Vertreter dieser Gesellschaft übernahmen zuweilen die polemische Position, dass Literatur nichts als der Selbstaussdruck des Dichters sein musste, auch wenn man insgeheim anerkannte (und hier ist v. a. Guo Moruo, dessen politisch aufrührerisches Gedicht wir am Anfang dieses Essays diskutiert haben, ein wichtiges Beispiel), dass Literatur durchaus ein gesellschaftliches Phänomen ist und dass von ihr Wirkungen auf die Menschen ausgehen und ausgehen sollen.¹⁴⁹ Literatur sollte zunächst einmal aber von ästhetischen Ansprüchen bestimmt sein, wenn auch anerkannt wurde, dass alle Ästhetik sich eben erst aus dem Leben formt. Sowohl in der frühen romantischen als auch in der späteren marxistischeren politisch engagierten Phase (beginnend mit der Konversion Guo Moruos 1924, die mit dem Gedichtband *Göttinnen*, aus dem das ganz zu Anfang zitierte dramatische Gedicht stammt, sich manifestiert) war die »Schöpfungsgesellschaft«, be-

149 Guo Moruo 郭沫若: »Der Künstler und der Revolutionär« 藝術家與革命家 *Yishujia yu Gemingjia*.

stimmt auch von den impulsiven Persönlichkeiten, die in ihr vertreten waren, wesentlich pedantischer und polemischer als die »Studiengesellschaft« und es kam auch innerhalb der Gesellschaft immer wieder zu offenen Auseinandersetzungen – schließlich sogar zum Bruch zwischen Guo Moruo und Yu Dafu. Entsprechend den polemisch aufgeladeneren Strukturen innerhalb der Gesellschaft, publizierte sie nicht eine, sondern eine ganze Reihe kurzlebiger Zeitschriften mit unterschiedlichen Zielsetzungen, die sich durchweg dadurch auszeichnen, dass sie, entgegen traditionellem chinesischem Gebrauch, von links nach rechts und horizontal angeordnete Zeilen einführen, wieder ein Zeichen für die Radikalität des Neubeginns, den die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* auf unterschiedlichste Weise vertraten.

Eine dritte wichtige literarische Gruppierung innerhalb der Bewegung war die »Neumondgesellschaft« Xinyueshe 新月社, gegründet 1928, deren bekannteste Vertreter Absolventen anglo-amerikanischer Hochschulen waren, so etwa Hu Shi, Xu Zhimo, Wen Yiduo, und Liang Shiqiu 梁實秋 (1903-1987), der unter Babbit in Harvard Literaturwissenschaft studiert hatte, an den intrinsischen Wert von Literatur glaubte und sich stark gegen die Nutzung von Literatur zu Propagandazwecken aussprach. Bezeichnenderweise basiert der Name der Gesellschaft auf einem Gedichtband Tagores. Die Gesellschaft setzte sich von den beiden anderen wichtigen literarischen Verbindungen ab, indem sie in ihrer Publikation »Neuer Mond« Xinyu 新月 (1928-1934) der Form Präzedenz über dem Inhalt einräumte. Selbst innerhalb dieser Gesellschaft nimmt allerdings die Politisierung gegen Ende der 20er Jahre zu.

Diese allgemeine Politisierung führt 1930 zur Gründung der »Liga linksgerichteter Schriftsteller« 中國左翼作家聯盟 *Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng*, in der sich plötzlich und nur kurzzeitig, zunächst unter der Leitung Lu Xuns, Vertreter der verschiedensten Kleingruppen gemeinsam wiederfanden, nur um sich wiederum bitterlich zu bekämpfen, wie der Fall Yu Dafu, der aufgenommen wird, nur um kurz darauf wieder entlassen zu werden, deutlich zeigt. Der Wille zur Einheit bei der Bildung der Liga 1930 und ihre Auflösung 1936 in absoluter Uneinigkeit ist ein typisches Beispiel für die radikale Streitkultur, die die *Neue-Kultur-Bewegung* ausmachte.

Misst man die Bewegung also an ihrem eigenen Maß der Neuheit und an ihrem Anspruch eine einheitliche Bewegung gewesen zu sein, so war sie nicht gerade erfolgreich. Was ist nämlich noch neu,

wenn all die Dinge, die sie sich auf die Fahnen schreiben, Vorläufer in der späten Qing oder noch früher haben, und welcher der vielen und changierenden Fraktionen und Richtungen sollen wir nun den größten Glauben schenken?

Wichtig ist allerdings, auch in der ikonoklastischen Lesung, die ich hier vorgestellt habe, das Maß an Radikalität, mit der von allen Splittergruppen der Bewegung bestimmte Gedanken propagiert und vor allem schließlich auch national durchgesetzt wurden. Diese Radikalität war ein Grundelement, das alle Vertreter der Generation, über die Unterschiede im Einzelnen hinweg, verband. Ihre unerbittliche und nicht wieder rückgängig zu machende Radikalität ist ein Grund für ihren Erfolg, diese Radikalität ist es, die die Historiker, die den Mythos der Neuheit und des Erfolges der *Neue-Kultur-Bewegung* erst zum Blühen gebracht haben, immer wieder überzeugt hat. Nach und mit der *Chinese Renaissance* konnten einfach bestimmte Dinge nicht mehr legitimerweise gesagt oder getan werden, vorher war alles noch eher im Flux. Der wohl beste Grund aber für den allumfassenden Erfolg der Bewegung in der Geschichte (und der Geschichtsschreibung) ist die Tatsache, dass sie aufgrund glücklicher politischer Konstellationen als Sieger aus der Geschichte hervorgegangen ist und deswegen bis heute das kulturelle Gedächtnis eines jeden Chinesen mitprägt (vor allem wenn er in der Volksrepublik China und nicht in Taiwan aufgewachsen ist – dort wurde die Bewegung eher totgeschwiegen, Hu Shi, der nach Taiwan ging, und seine Begrifflichkeit der *Chinese Renaissance* spielen entsprechend in den Darstellungen aus der Volksrepublik China auch nur eine ganz geringe Rolle). Das Schicksal Chinas, das von Mao Zedong bestimmt wurde, war gleichzeitig der Triumph der *Neue-Kultur-Bewegung*. Ohne seine Unterstützung wäre sie nicht zum Meilenstein in der modernen chinesischen Geschichte geworden. Denn zu ihrer eigenen Zeit, in den 1910er bis 30er Jahren war es überhaupt nicht klar, dass ihr ein so glorreiches Schicksal blühen sollte, dass sie tatsächlich zu einem Neubeginn, einer chinesischen Renaissance beitragen würde.

Was nun der staatstragende Kanon, in dem man von den Schriften der *Neue-Kultur-Bewegung* redet, auf jeden Fall immer auslässt, ist diejenige Literatur, die eigentlich in den 10er bis 30er Jahren von einem größeren Teil der Bevölkerung gelesen worden ist und die entsprechend in dieser Zeit selbst einen viel größeren und breiteren Einfluss hatte, aber nicht das Glück hatte, später in gleicher Weise in den Schulbüchern festzementiert zu werden. Diese tatsächlich

populäre Literatur der Zeit wird bereits von den Vertretern der *Neue-Kultur-Bewegung* selbst herablassend als »Mandarinente und Schmetterlingsliteratur« bezeichnet – und diese Nomenklatur mit all ihrem Ballast haben die Geschichtsbücher übernommen. Die wichtigsten Autoren dieser Gruppierung sind Su Manshu 蘇曼殊 (1884-1918), Zhang Henshui 張恨水 (1895-1967), Zhou Shoujuan 周瘦鵑 (1895-1968) und Xu Zhenya 徐枕亞 (1889-1937).¹⁵⁰ Ihre Literatur, die oft auch verfilmt wurde oder auf den Theaterbühnen mit großem Erfolg präsentiert wurde, ihre Zeitungen und Zeitschriften (etwa Zhou Shoujuans Kolumne *Ziyoutan* 自由談 in der Shanghaier *Shenbao* 申報 oder die Wochenzeitschrift *Saturday* 禮拜六 *Libailiu*) standen in direkter Konkurrenz zu der *Neue-Kultur-Bewegung*. Es ist also kein Wunder, dass die Fraktionen einander so harsch bekämpften – allerdings ging der negative Drall fast immer von den Vertretern der *Neue-Kultur-Bewegung* aus, was als ein Zeichen ihrer Schwäche zur damaligen Zeit zu deuten ist. Es ging darum, auf einem noch relativ kleinen Lese- und Publikationsmarkt sich zu behaupten, und nur in wenigen Fällen waren die Intellektuellen aus der *Neue-Kultur-Bewegung* in der Lage, Territorium, das von der »Mandarin- und Schmetterlingsliteratur« besetzt war, zu erobern. Ein berühmter Fall ist die bereits erwähnte *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 (Literatur-Monatszeitung), publiziert von der Commercial Press in Shanghai, deren Herausgeberschaft 1920 von Vertretern der »Schmetterlingsliteratur« an Mao Dun und Zheng Zhenduo übergeht.¹⁵¹ Andererseits veröffentlichen große Tageszeitungen weiterhin fast ausschließlich »Schmetterlingsliteratur«, dieser Einzelsieg der Neue-Kultur-Fraktion ist also nur partieller und punktueller Art.

Die polemisch so genannte »Schmetterlingsliteratur« umfasst nicht nur, wie der Name vermuten lässt, Liebesgeschichten, sondern die Autoren produzierten auch in vielen anderen, von Liang Qichao einst mitgeprägten und aus der ausländischen Literatur übernommenen literarischen Kategorien ihre Werke, so etwa dem politischen Roman, dem Detektivroman und dem Reiseroman. Die »Schmetter-

150 Wichtigste Studie in englischer Sprache: Eugene Perry Link: *Mandarin Ducks and Butterflies*.

151 Zur *Xiaoshuo Yuebao* vgl. Denise Gimpel: *Lost Voices of Modernity*. Dort findet sich auch eine kritische Sicht auf die Verurteilung der »Schmetterlingsliteratur« durch die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung*. Vgl. außerdem Denise Gimpel »Beyond Butterflies: Some Observations on the Early Years of Xiaoshuo yuebao.«

lingsliteratur« behandelte auch durchaus ähnliche, ja identische Themen wie die Literatur der *Neue-Kultur-Bewegung*: Wir finden in dieser Literatur Attacken gegen die traditionelle Ordnung ebenso wie die Faszination und gleichzeitige Verunsicherung durch die ausländische Präsenz in China. Und die »Schmetterlingsliteratur« benutzt offensiv die Umgangssprache. Bereits 1915, also zwei Jahre bevor ein solcher Entschluss von Hu Shi und Chen Duxiu publik gemacht wird, wird in der Absichtserklärung einer wichtigen Zeitschrift der »Schmetterlingsfraktion«, der *Xiaoshuo Huabao* 小說畫報 (Literatur- und Bildzeitung), die Direktive ausgegeben, dass sie nur noch Literatur in der Umgangssprache zur Veröffentlichung annehme. Auch und gerade aus diesen Gründen war die »Schmetterlingsliteratur« der klare Konkurrent und Gegenspieler, auch Wegbereiter der *Neue-Kultur-Bewegung*.

Vor allem Mao Dun und Zheng Zhenduo machten sich im Kampf gegen die »Schmetterlingsliteratur« stark. Die Autoren der »Schmetterlingsfraktion« wurden als »literarische Prostituierte« und »Gold-Anbeter« beschimpft. Sie wurden verurteilt, weil sie angeblich nur auf Profit aus waren und kein Interesse an der sozialen Aufgabe von Literatur zeigten. Außerdem gäbe es keine einzige weibliche Autorin unter ihnen. Während die Vertreter der *Neue-Kultur-Bewegung* sich in den 1920er Jahren in ihrer Polemik gegen die »Schmetterlingsfraktion« noch relativ einig sind, zerstreiten sie sich allerdings im Laufe der 20er Jahre untereinander so sehr, dass ihre Attacken nicht mehr ganz so einheitlich ausfallen. Schließlich müssen sie sich immer wieder die Frage stellen, warum die Schmetterlingsliteratur so viel erfolgreicher ist als ihre eigenen Werke – warum die Massen hier offensichtlich eben doch erreicht werden, aber nicht von ihnen. In den späten 20er Jahren fängt eine heiße Debatte darüber an, warum die moderne Literatur der *Neue-Kultur-Bewegung*, obwohl in der Umgangssprache verfasst, die Massen nicht erreicht, und noch 1932 beschwert sich Qu Qiubai 瞿秋白 (1899-1935), dass die durch die Vertreter der *Chinese Renaissance* großartig als Neuerung verkündete Umgangssprache nichts als eine neue Art der klassischen Sprache sei!¹⁵²

Der Publikumserfolg der »Schmetterlingsliteratur« lässt sich einerseits aus dem in ihr vorherrschenden inhaltlichen als auch an-

152 Eugene Perry Link: »Traditional-Style Popular Urban Fiction in the Teens and Twenties«, 327.

dererseits aus ihrem formalen konservativen Tenor erklären: Diese Literatur machte weniger Angst als der Radikalismus der *Neue-Kultur*-Literaten (wenn Yu Dafu oder Mao Dun bestimmte perverse sexuelle Spiele beschreiben, wird selbst ein westlicher Leser manchmal nicht recht wissen, wie ihm geschieht). Sie orientierte sich an traditionellen Geschichtenerzählerpositionen, imitierte die wohlbekannte literarische Umgangssprache, anstatt sie mit europäisierten Phrasen anzureichern, und sie sprach auch offensichtlich die dringenderen Probleme und Unsicherheiten der Bevölkerung an, von der ein großer Teil die radikalen Neuerungen und Veränderungen, wie sie in den Geschichten der *Neue Kultur*-Literaten beschrieben werden, (noch) gar nicht nachvollziehen konnte. In Geschichten, die den Dummkopf vom Land beschreiben, der in die große unbekanntere verwestlichte Stadt kommt und, herzig, einen Fehler nach dem anderen macht, und so Sympathieträger des ihm nahe verbundenen Lesers wird, wird die Skepsis dem Fremden gegenüber aufgenommen, die wohl weiter verbreitet war als dessen Akzeptanz, die, mehr oder weniger deutlich, in den Schriften der kosmopolitischen *Neue-Kultur-Bewegung* propagiert wird.

Erst im Laufe der 30er Jahre gewinnt langsam die *Chinese Renaissance* die Oberhand. Das mag einerseits mit der zunehmenden Politisierung der Bevölkerung zusammenhängen, die nun von den japanischen Attacken direkt – auch im Hinterland – betroffen ist. Außerdem nähern sich die Werke der »Schmetterlingsautoren« denen der *Neue-Kultur-Bewegung* an: Ba Jins und Mao Duns Werke etwa nehmen traditionelle Liebesthemen in der Art der »Schmetterlingsliteratur« auf und imitieren den Gestus des traditionellen Romans, Cao Yus Figuren verhalten sich zumindest ambivalent dem Westen gegenüber, und andererseits schreiben auch die »Schmetterlingsautoren« plötzlich antijapanische Attacken. Und so schließen sich, mit dem Beginn des antijapanischen Krieges, langsam die Fronten gegen den gemeinsamen Feind.

Was aus dieser Darstellung einer beileibe nicht unkomplexen Gemengelage und Topographie von Intellektualität und Literatur als ihrem Sprachrohr deutlich wird, ist eine grundlegende Einstellung des Intellektuellen und der Literatur, die in der Tat immer durch »leibhaftige Geistesgegenwart«,¹⁵³ wie das bei Benjamin heißt, oder durch »immerwährende Aufmerksamkeit« gekennzeichnet ist: Der

153 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (GS), Band IV. 1, 122.

Dichter oder Schriftsteller muss und will ins Zeitgeschehen eingreifen, er darf dazu aber den angestammten Ort seiner kreativen Tätigkeit nicht verlassen, ja er rechnet sogar damit, dass seine Literatur, sein künstlerisches Werk, potentiell in den Dienst der Politik (und damit potentiell auch einer fremden Sache) gestellt werden kann (und soll): Das bereits erwähnte »Große Vorwort« zum *Buch der Lieder* ist einer der frühesten Texte, die diese Ideen aufnehmen und ausführen:

Dichtung ist das, wohin die Gesinnung geht 詩者志之所之也 *shi zhe zhi zhi suo zhi ye*. Solange sie im Herzen ruht, ist sie Gesinnung 在心為志 *zai xin wei zhi*. Doch wenn sie in Worten Ausdruck findet, wird sie Dichtung 發言為詩 *fa yan wei shi*. [...]

Gefühle äußern sich in Lauten. Werden die Laute in eine Gestalt (文 *wen*) gebracht, so nennt man dies Klang (音 *yin*). Der Klang einer geordneten Welt ist friedlich und froh. Ihre Regierung wirkt harmonisch. Der Klang einer ungeordneten Welt ist traurig, gemischt mit Unmut. Ihre Regierung ist verschlagen. Der Klang eines zerstörten Landes ist traurig, gemischt mit Nachdenklichkeit. Sein Volk ist in Not.

Um Gelingen und Versagen (einer Regierung) richtig aufzuzeichnen, Himmel und Erde zu bewegen und böse und gute Geister zu rühren, gibt es deshalb nichts, was an die Dichtung heranreicht.¹⁵⁴

Der Text konstatiert erstens, dass der Dichter in seiner Dichtung seine Gesinnung ausdrückt: »Dichtung drückt Gesinnung aus« 詩言志 *shi yan zhi*, zweitens, dass gestaltete Gesinnung und Laute – also Dichtung, Literatur und Musik – abbilden können, wie die Welt fühlt und bestellt ist, und dass drittens solche gestaltete Gesinnung und Laute entsprechend dazu dienen können (und sollen), das Gelingen und Versagen einer Regierung zu verzeichnen und eben auch kritisch zu kommentieren und also Himmel und Erde bewegen können sollten, und, dass schließlich viertens also gestaltete, geformte Laute immer auch eine (moralische) Botschaft in sich tragen: *wen yi zai dao* 文以載道.

154 Die Übersetzung folgt Karl-Heinz Pohl: *Ästhetik und Literaturtheorie in China*, 24-27.

Dichtung muss also in Lehre überführt werden.¹⁵⁵ Sie kann sich nicht verweigern, an den Machtdiskursen der Herrschenden teilzuhaben.¹⁵⁶ Der Künstler muss sich nicht ohnmächtig fühlen, im Gegenteil, er wird zur Macht gerufen (und entsprechend ist schon früh ein Zensurat, das die Aufgabe hat, den Staat, nicht seine Bürger zu kritisieren, ein wichtiger Bestandteil des chinesischen institutionellen Body Politic), nur kann es zuweilen auch vorkommen, dass seine Rede nicht gehört, ja ihm die Sprache verboten wird. Er kann sich auch verweigern, die Sprache der (falschen) Macht zu sprechen (wie der daoistische Verrückte von Chu es Konfuzius ja auch rät). Als ebensolche »Verrückte« *kuangren* wurden entsprechend oft zum Beispiel Daoisten bezeichnet, die sich weigerten, Regierungsposten zu übernehmen. Ji Kang 嵇康 (223-262), dessen Schriften Lu Xun sehr intensiv studiert hatte, schrieb in diesem Sinne einen Traktat über neun Gründe, warum man keine Regierungsposten annehmen sollte.

Ohnmacht ist also auch Macht: die Verweigerung, an den falschen Diskursen der Machthabenden teilzuhaben (ähnlich wie bei Benjamin und Blanchot).¹⁵⁷ Literatur zielt in dieser Logik aber immer auf Wirkung ab, sie bedeutet immer bereits – auch in der Verweigerung – die Möglichkeit (und die Notwendigkeit) für »eingreifendes Denken«.¹⁵⁸ Der Akt des Dichters, des Malers, des Künstlers ist damit immer bereits auch ein Akt, mit dem der Künstler über sich und seine eigenen Interessen und Voraussetzungen in die Wirklichkeit hinausgeht und sich *einmischt* – auf die Gefahr hin, dass er seinen eigenen Kopf dabei verliert.¹⁵⁹ Er verliert nie den Glauben an die Vernunft, nicht einmal im Angesicht der größten Unmenschlichkeit (siehe den Verrückten in Lu Xuns Geschichte). Dieser streitbare, eingreifende, künstlerisch tätige chinesische Intellektuelle, der in seiner idealen Gestalt in den frühesten chinesischen Schriften bereits aufscheint, lässt sich auch heute nicht begraben und hat damit seine

155 Vgl. Benjamin, der über Kafka konstatiert: »Gescheitert ist sein Versuch, die Dichtung in Lehre zu überführen.« Walter Benjamin: *Benjamin über Kafka*, 27.

156 Vgl. die Diskussion zu Benjamin und Blanchot bei Liska.

157 Vgl. die Diskussion bei Liska.

158 Vgl. die Diskussion bei Liska.

159 Vgl. die Diskussion bei Liska von Maurice Blanchot, Maurice Blanchot: *Les Intellectuels en Question*, 12.

tragende Rolle im institutionellen Gefüge selbst der Volksrepublik China auch nicht (und nie?) verloren.¹⁶⁰

Das »Große Vorwort« unterscheidet nicht zwischen Kunstwerken, die im Dienst einer Ideologie stehen, und jenen, die unter Umständen quer zu etablierten Diskursen liegen, es ermöglicht beides, vor allem aber konstatiert es die Fähigkeit und Notwendigkeit der Literatur, dem Bestehenden das Monopol über die Wirklichkeit abzusprechen, und untermauert und sichert damit das erhebliche Potential ihrer intellektuellen Wirkungskraft. Auch wenn die Literatur sich einer (alternativen) Ordnung verschreibt, riskiert sie so nie den Verrat an sich selbst, verliert nie die ihr eingeschriebenen Möglichkeiten, auf all die Dinge einzuwirken, für die sie sich einsetzt. Diesem etablierten Muster folgen die Intellektuellen der *Neue-Kultur-Bewegung*, daraus nehmen sie das Selbstbewusstsein, auch wenn sie eine revolutionäre Aufgabe sich vornehmen, und es ist ein Muster, das sich bis heute fortschreibt.

Das lässt sich deutlich sehen, wenn wir noch einmal zum Beispiel zum Kannibalismus in der Literatur zurückkehren. In der Moderne, wie wir gesehen haben, wird er klar tabuisiert und so zu einem schlagkräftigen Mittel, einer Metapher der Intellektuellen im Kampf gegen den Konfuzianismus, während der Kommunismus als Retter in der Zukunft aufscheint. Dieses klare Verhältnis von gut (egalitärer Kommunismus) und schlecht (hierarchischer Konfuzianismus) wird allerdings in der postkulturrevolutionären Postmoderne plötzlich umgekehrt: Wir begegnen jetzt der intellektuellen Kritik an kannibalistischem Kommunismus und dem Aufruf zur Rückkehr zu einem humanistischen Konfuzianismus. Warum das so ist und was das für Topographien von Intellektualität und die Neugeburt des Intellektuellen aus dem kulturellen Gedächtnis bedeutet, soll im Folgenden nun zum Schluss geklärt werden.

Dazu müssen wir ein paar Jahrzehnte zurückgehen: Im Spätherbst 2003 gingen Meldungen aus Taiwan durch die Presse, die beschrieben, dass vermehrt Fälle bekannt geworden waren, in denen Föten zur Herstellung von speziellen Health Foods genutzt worden waren. Man fragte sich, ob da jemand zu aufmerksam Mo Yans 莫言 (geb. 1955) postmodernen Roman *Weinland* 酒国 *Jiuguo* gelesen hatte, der 1992 unzensuriert nur in Taiwan herauskommen konnte,

160 Jean-François Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen*, 18.

während er in der Volksrepublik China verboten worden war.¹⁶¹ Dieser Roman enthält nämlich nicht nur Rezepte für die Zubereitung von Säuglingen (Kap. 6/III), sondern spielt auch auf die Herstellung eines Fötenpulvers an, das als Health Food konsumiert wird. Wie ist dieser Roman, der geschrieben ist in Form einer Reportage, zu verstehen, etwa im Vergleich zu einer offiziell als Reportage verfassten Schrift eines anderen Romanautors, Zheng Yi 鄭義 (geb. 1947), der in seinem Buch *Rote Erinnerungen* 红色纪念碑 *Hongse jinianbei* (1993),¹⁶² angibt, echte Fälle von Rachekannibalismus während der Kulturrevolution aufzudecken, und der auch wieder in der Volksrepublik China nicht unzensuriert erscheinen konnte, und deswegen in Taiwan publiziert wurde? Was bedeutet der erneute Rückgriff auf den Kannibalismus als Motiv in der kulturkritischen Debatte, und was bedeutet es, dass dieser Rückgriff nur über den Publikationsumweg Taiwan auf Chinesisch veröffentlicht werden kann?

Die Debatte um den *Man-Eating Myth*, die einst von einem Anthropologen angestoßen wurde (William Arens 1979) und die die Existenz von Kannibalismus irgendwo auf der Welt und irgendwo in der Geschichte grundlegend anzweifelt (abgesehen vom Hungerkannibalismus, der als eine Art Notwehr in den meisten Kulturen akzeptiert wird), trug in der euro-amerikanischen Literaturwissenschaft reiche Früchte. Reiseberichte ebenso wie literarische Darstellungen von Kannibalismus wurden nun, vor allem unter dem Druck postkolonialer Ansätze, modisch neu interpretiert und kommen fast immer zu dem Ergebnis, dass der angeblich durch »ocular proof« bewiesene Kannibalismus nichts als »performance«, nichts als ein Auswuchs der ängstlich besorgten Fantasie des um die Macht des Diskurses nicht verlegenen imperialen Beobachters ist, die sich in einer orientalistischen Rhetorik gegen den beobachteten Anderen, den »Barbaren«, entlädt.¹⁶³

Sonderbar, dass diese modische neue Sicht auf den »Wahrheitsgehalt« der kannibalistischen Praxis, die fast nur noch den »zivilisierten« imperialistischen Betrachter, weniger den skandalös »barbarischen« (weil vollkommen unterdrückten und zum Opfer avancierten) Kannibalen im Blickfeld hat, nicht auch für den Fall

161 Mo Yan 莫言: *Weinland* 酒国 *Jiuguo*.

162 Für eine Kritik an der ethnologischen Perspektive siehe Gang Yue 岳刚: *The Mouth That Begs*, 238-252.

163 William Arens: *The Man-Eating Myth*.

China angewendet wird. Während, wie oben erläutert, selbst im »halbkolonialen China« des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts von ausländischer Seite nur selten wirklich ernsthaft Kannibalismus in seinen skandalöseren Formen beobachtet und beschrieben wurde, ist der Kannibalismus vor allem in seinen als besonders »barbarisch« deklarierten Formen (etwa des Rache-Kannibalismus) in der von Chinesen geführten Kulturkritik bis zum heutigen Tag zum fast nicht mehr wegzudenkenden Schlagwort geworden, einem Schlagwort, dessen besondere Kraft darin besteht, eben *nicht nur* metaphorisch gemeint zu sein. Der Kannibalismus, das hatten wir bereits im ersten Teil dieses Essays gesehen, erscheint als »master metaphor for the self-hatred of the colonized«. ¹⁶⁴

Allerdings ist eben, und hier genau scheiden sich moderne von vormodernen Interpretationen, Menschenfressen nicht gleich Menschenfressen. Nicht von ungefähr kommt es, dass Lu Xuns Kurzgeschichte als Beginn der chinesischen literarischen Moderne angesehen wird: Ob ich wie der Verrückte des »Tagebuchs« den Kannibalismus als ultimatives Tabu beurteile oder eher wie ein Wu Song, der einem Roman der traditionellen chinesischen Literatur, *Die Räuber vom Liangshan-Moor*, entstammt und nonchalant wissentlich den ein oder anderen Dumpling, der mit Menschenfleisch gefüllt ist, verspeist (Kap. 26), liegt daran, aus welchem Weltbild heraus ich »Menschenfressen« betrachte. Auch im traditionellen China war Menschenfressen als solches ja durchaus nicht moralfrei zu sehen, aber die Scheidelinien, an denen die »Barbarei« anfang und die Tugendhaftigkeit aufhörte, waren ganz andere als die, die mit »der Moderne« in China eingeführt wurden.

Man kann die neue Trennung, die sich mit dem Einbruch dieser Moderne in China vollzieht, vielleicht wie folgt umschreiben: Es geht um die Frage, ob Menschenfleisch primär als *Menschenfleisch* oder als *Menschenfleisch* verstanden wird, ob man also »Menschenfleisch isst« *chi rou* 吃肉 oder »Menschenfleisch isst« 吃人 *chi ren*. Das Erste, *chi rou*, ist eine ideologie- und wertfreie Beurteilung des Verspeisens von menschlichem Fleisch, während das Zweite, *chi ren*, das die damit verbundene Zerstörung menschlicher, humanitärer Werte einschließt, eine moralisch-ideologische Beurteilung einschließt. Es lässt sich zeigen, dass in den Fällen, die in der traditionellen Geschichtsschreibung und Literatur als sanktioniert und selbst-

164 Gang Yue 岳剛: *The Mouth That Begs*, 68.

verständlich erscheinen, es sich im akzeptierten Verständnis der Situation um *chi rou* handelt, also das einfache Verspeisen von Fleisch (menschlicher Art), das – aus welchen Gründen auch immer – besseren Effekt verspricht als anderes (etwa, weil man so einen ungeliebten Gegner die schlimmste Strafe im konfuzianischen Wertekanon zukommen lassen kann, oder, weil man nur so sich erhoffen kann, eine besondere Krankheit zu bekämpfen, oder, wie im Fall von Wu Song, weil man einfach nur Hunger hat und nichts anderes zu haben ist und man sowieso genau weiß, dass die geschlachteten Menschen Ausbeuter und Bösewichte waren). Auch in einem postmodernen Roman, wie Mo Yans *Weinland*, wird diese Art der Verschmelzungsmöglichkeit zwischen Mensch und Fleisch deutlich, ganz besonders in der ironischen Auflistung der Vorzüge von Menschenfleisch (und dabei vor allem Fleisch von männlichen Kleinstkindern) im Vergleich zu zahllosen anderen Fleischarten, die alle aus irgendwelchen Gründen minderwertig erscheinen (3, III: 121f.). Auch wird immer wieder betont, dass die zubereiteten Kinder in der Tat »keine Menschen« sind (die Eltern müssen ihre Kinder bei der Einlieferung als 非人 *fei ren*, also *Nicht-Menschen*, deklarieren und das unterschreiben (2, IV), und in der Kochstunde, die sich auf das Menschenfleisch-Rezept bezieht, wird mehrfach wiederholt, dass es sich hier um Nicht-Menschen, also reines *Fleisch* handele (6, III)). Entsprechend ist die Nonchalance zu verstehen, die ein Polizist an den Tag legt (355), der zu Inspektor Ding, der den Fall angeblicher Menschenfresserei in *Weinland* untersuchen soll, sagt: »Aber was ist denn schon dabei, Kinder(*fleisch*) zu kochen und zu essen? 烹食兒童算什麼大不了的事 pengshi ertong suan shenme da bu liao de shi«.

Ein gewisses karnevalistisches Element, das das Motiv des Kannibalismus, der dem armen Mönch Tripitaka in der *Reise in den Westen* 西遊記 (*Xiyouji*), einem der großen Ming-Romane (16. Jh.), ganz schön das Fürchten lehrt (immer wieder steht nämlich er beinahe auf der Speiseliste wilder Monster – und auch die Helden aus dem *Liang-Shanmoor* entkommen selbst sogar mehrmals nur gerade so einer Schlachtung, z.B. Kap. 26 Wu Song, Kap. 35 Song Jiang), in viele traditionelle Werke hineinbringt, das aber bei Lu Xun vollkommen verloren gegangen ist, ersteht in Mo Yans postmodernem Roman wieder auf. Die spöttelnden Bemerkungen über Schamhaare in Sun Ernians Dumplings, die Wu Song im vormodernen *Liang-Shanmoor* macht (Kap. 26), ähneln denen des Herrn Jin, der im postmodernen *Weinland* die Produktion von delikatem Menschenfleisch und dessen

unnachahmliche Zubereitung vor allem zur Ankurbelung des touristischen Wertes seiner Region für ausländische Besucher betreibt und dabei mindestens einmal wirklich – allerdings mit einem Augenzwinkern – von Menschenfleisch, dann aber sehr schnell auch wieder von »besonders präpariertem Lotus« spricht.

Als »ganz normal« wird das Verspeisen von Menschenfleisch also in keinem dieser Texte behandelt. Es herrschen bei Mo Yan wie bei den Räubern im *Liang-Shanmoor* genaue, ethisch bedingte Vorstellungen darüber, wessen Fleisch von den Menschenfleischmetzgeren und -wirten benutzt wird und welches nicht. Fett, reich und korrupt müssen die potentiellen Kandidaten sein (vgl. Kap. 10 und 26/27), also Vertreter höherer Gesellschaftsschichten. Schauspieler und Mönche hingegen sollten sie besser nicht sein. Auch wird die Tatsache, dass eine Reihe der Wirtschaften, die die Helden im *Liang-Shanmoor* frequentieren, Menschenschlachtung betreiben, gerne geheim gehalten (u. a. deswegen hat man sich entschlossen, Schauspieler nicht zu Hackfleisch zu verarbeiten, damit ihre Truppen nicht am nächsten Ort direkt davon berichten). Ähnliches passiert auch im *Weinland*, wo durchaus eine gewisse Ambivalenz in der offenen Ansprache des praktizierten »Gourmetkannibalismus« herrscht.

Auch bei den Fällen von Kannibalismus, die in den Klassikern zitiert werden, die der Verrückte in Lu Xuns Kurzgeschichte liest, gab es Hinweise darauf, dass sie nicht immer von allen gleich beurteilt wurden und unter den jeweiligen Zeitgenossen möglicherweise durchaus auf Ablehnung stießen. Der Kannibalismus zu medizinischen Zwecken wurde, wie Recherchen von Barend ter Haar zeigen, v. a. wenn es um bestimmte Formen der Lebensverlängerung ging (die auch in der *Reise nach dem Westen* eine Rolle spielen), immer wieder angegriffen, die angeblichen Praktikanten wurden verurteilt. Der Fall Yiyas, der seinen Sohn kocht, um seinem Herrscher ein angemessenes Mahl bereiten zu können, wird oft verglichen mit dem von Liu An, der seinem General, der müde von einem Feldzug bei ihm Einkehr hielt, seine Frau zur Speise vorsetzte, weil er nichts anderes im Haus hatte. Während Yiya der Profitsucht 利 *li* bezichtigt wird (er hatte es ja von vornherein auf die Stelle des Premierministers abgesehen und war dafür bereit, jede Schandtat zu begehen), wird Liu An, der gegen seinen Willen tat, was er tun musste, als tugendhaft 義 *yi* bezeichnet: Menschen fressen ist eben nicht gleich Menschen fressen!

Wenn nun aber auch in den traditionellen Quellen (und in der durch Mo Yans Roman vertretenen Postmoderne) eine gewisse moralische Distanz aufgebaut wird und die Frage nach »Mensch oder Fleisch?« durchaus immer wieder gestellt wird, so sind die Antworten darauf doch ganz andere als die des Verrückten bei Lu Xun. Bei ihm ist irrationales, paranoides Entsetzen die Reaktion auf seine oft nur vorgestellte »Begegnung« mit kannibalistischen Vorkommnissen (es fehlt, wie in vielen kolonialen Darstellungen, im ganzen Tagebuch ja der berühmte »ocular proof«). In so manchen traditionellen Quellen, am deutlichsten vielleicht bei den *Räubern im Liang-Shanmoor*, hingegen wird jeder *offensichtlich erlebte* Kontakt mit dem Phänomen des Menschenfressens durchaus rational und auch wenig affektiert, ja emotionslos dargestellt. Der Besuch von Menschenschlächterküchen, in denen deutliche Überreste kannibalistischer Akte vorhanden sind, erzeugt keine Aufregung. Er wird nicht inszeniert, wird nicht zur »performance«, wie es in so manch einer »modernen« Beschreibung passiert. Meist sind die Helden im *Liang-Shanmoor* viel zu sehr mit ihrer Mission beschäftigt, nämlich den ein oder anderen »Freund« (im Falle Wu Songs auch einmal seine eigenen Gefängniswächter, Kap. 26) nur wieder von der Schlachtbank zu befreien, als dass sie sich auf die »grausamen Details« einer solchen Schlachtkammer konzentrieren könnten. Auch im Falle eines rachekannibalistischen Akts gegen einen gewissen Huang Wenbing (Kap. 41), wird nicht primär der Akt des Kannibalismus, sondern Huangs Vorgeschichte, seine Unmenschlichkeit im Gegensatz zu Song Jiangs Gerechtigkeit, in den Vordergrund gerückt. Wenn hier auch die Erzählung an der ein oder anderen Stelle mit mehr oder weniger »unappetitlichen« Details ausgeschmückt wird, so geschieht dies weniger mit dem Anspruch, den Leser zu schockieren und einen Skandal darum zu machen, als vielmehr der Untermalung zum Beispiel der Gewichtigkeit des »gerichtlichen« Urteils gegen Huang.

Die »Entspanntheit« solcher vormoderner Beschreibungen steht im scharfen Kontrast zu der deutlichen Verspanntheit der Darstellung durch den Verrückten in Lu Xuns moderner Kurzgeschichte. Dieser Verrückte beschreibt den Kannibalismus, den er um sich herum und in den Geschichtsbüchern zu entdecken meint, in genau den Termini, die als typisch erkannt werden können für die koloniale Rhetorik des 19. Jahrhunderts. Solche Kannibalismusbeschreibungen enthalten normalerweise die Elemente Abscheu (als »erste natürliche Reaktion«), Furcht (Was hat das mit mir selbst zu tun, und: Bin

ich vielleicht als Nächster dran – so wie der Verrückte es formuliert?) und eine gewisse morbide Faszination. Vor allem aber ist diese Rhetorik geprägt von der Überzeugung, dass nur der kolonisierende Westen den kannibalistischen »Barbaren« die Wahrheit und Erleuchtung bringen kann, und enthält entsprechend ein starkes Element der Selbstromantisierung. Auch dieses Moment lässt sich bei Lu Xuns »Verrücktem« wiederfinden, der ja eigentlich, wie wir gesehen haben, ein Weiser ist und dessen Weisheit und Weitsicht, sowohl mit daoistischer als auch buddhistischer und europäisch geprägter Motivik angedeutet wird.

Der moralisierende Ton seiner Darstellung, in der Kannibalismus zum ultimativen Tabu stilisiert wird, als Trennlinie zwischen Barbarei und Zivilisation, gibt also genau das wieder, was ein kolonialer Vertreter der Moderne vielleicht gesagt hätte. Dieser anklägerische, selbstgerechte Ton wird in einem postmodernen Roman wie *Weinland* nur aufgenommen, um sofort ironisiert zu werden: Inspektor Ding ist davon überzeugt, dass es sich, falls sich die Wahrheit des Kannibalismus im Weinland herausstellen sollte, um einen Fall außergewöhnlich brutaler Barbarei handele: »Brutalität, wie man sie selten sieht«, solche, die international geächtet werden würde (*shijie shao you zhi canren* 世界少有之殘忍).¹⁶⁵ Andererseits lässt Mo Yan Jin, den Initiator des Gourmetgewerbes aus Weinland, sagen, dass man ja nun nicht wirklich im Ernst seine weit entwickelte, »zivilisierte« Region Weinland als ein »barbarisches, unerschlossenes Terrain« bezeichnen könne. So ein Gedanke könne doch, so Jin in direkter (und frivoler) Anspielung auf das »Tagebuch« von Lu Xun, nur der »blühenden Fantasie eines Romanautors« entstammen. Auch wenn Mo Yan seinen Inspektor Ding immer wieder in die Nähe des Lu Xun'schen weisen Verrückten rückt, der noch bis zum Schluss, als er – vielleicht in einer Halluzination – ein Boot entdeckt, auf dem ein Menschenfresserbankett (289 吃人的宴席 *chi ren de yanxi*, hier wird ein berühmter, durch Lu Xun geprägter Terminus direkt aufgenommen) stattfindet, an dem alle im Roman bisher vorgekommenen Protagonisten (er selber eingeschlossen) teilnehmen – und ruft, »Ich protestiere, ich protestiere«, so wird die Überzeugungskraft dieses Protests doch deutlich zurückgenommen durch den Düseltzustand des immer wieder betrunkenen und am Ende in einer Güllegrube endenden Inspektors (der damit ein fast zu wörtliches Abbild

165 Mo Yan: *Weinland*, 92.

des »totalen Karneval« à la Rabelais und Bachtin abgibt und sicherlich nicht einen guten »reliable narrator«). Auch wird Ding für seine »rechtschaffene Ablehnung« des Kannibalismus (wieder als Anspielung auf Lu Xun, in dem von ihm als »Genossen reich an tugendhaftem Geist« gesprochen wird:¹⁶⁶ *fu you rendao zhuyi jingshen de hao tongzhi* 富有人道主義精神的好同志) und den Versuch, das letzte, ganz besonders feine Gericht seines Begrüßungsbanketts (ein nach besonderem Rezept präparierter kleiner Junge) im Weinland abzulehnen, schon von Anfang an hochgenommen: »Glaub du doch nicht, du seist der einzig gute/moralische Mensch in der Welt« (Kap. 3). Der partikularen Hysterie des Lu Xun'schen Verrückten, der in offensichtlichen Querverbindungen immer wieder als Versatzstück im Text Mo Yans auftaucht, wird hier eine deutlich entspannere, alternative Sicht auf die Dinge der Welt entgegengesetzt.

Wohl gemerkt lassen sich die entsetzten Beobachtungen des Verrückten über seine Umwelt zwar mit dem kolonialen Diskurs über Kannibalismus vergleichen, nicht aber direkt davon ableiten oder auf den direkten Einfluss eines »Beobachters von außen« zurückführen, wie wir oben bereits festgestellt haben. In den Augen der Ausländer erscheint China zwar als wild, weil degeneriert und verkommen, die Barbarei des Menschenfressens aber wird den Chinesen nirgendwo ernsthaft angehängt. Was Lu Xuns Verrückter also tut, ist, sich ausländische Maßstäbe anzueignen und diese noch zu verschärfen: Der Verrückte übernimmt demnach nicht etwa einen orientalistischen Diskurs, er übertrumpft ihn noch.

Als Metapher verstanden, ist der Kannibalismus, den der Tagebuchschreiber zwischen den Zeilen der Geschichtsbücher erkennt, ein Frontalangriff auf die hierarchisch strukturierte traditionelle chinesische Gesellschaft. Viele von Lu Xuns Zeitgenossen reden, wie oben dargelegt, ebenfalls in diesem metaphorischen Sinne von der alten als der »menschenfressenden Gesellschaft«. Und dieser Begriff hat sich, wie wir an Mo Yans postmodernem Roman sehen, als solcher bis in die Gegenwart erhalten. Bei zeitgenössischen Autoren der Avantgarde wie Duo Duo 多多 (geb. 1951), Yu Hua 余华 (geb. 1960) und Can Xue 余华 (geb. 1953) finden wir ihn ebenso wie in den Romanen vom Arbeiterschriftsteller Hao Ran 浩然 (1932–2008), der in der Kulturrevolution besonders großes Ansehen genoss. In

166 Ebd., 93.

einem »Bauern-Gedicht« von 1970 heißt es über die Hände eines armen Bauern:

Hände, diese Hände,
sie wagten es,
mit Wölfen zu kämpfen,
sie wagten es,
die *menschenfressende Maschinerie* zu zerschlagen.¹⁶⁷

Und dennoch, mit der postkulturrevolutionären Postmoderne vollzieht sich ein Wandel mit der Begrifflichkeit. Zheng Yi, der Anfang der 90er Jahre, zeitgleich mit Mo Yans *Weinland*, seine Reportage über Kannibalismus während der Kulturrevolution anfertigt, kommt zunächst zu dem Schluss, dass Lu Xuns Geschichte metaphorisch zu verstehen sei. Dann allerdings schreibt er:

Lu Xun behauptet im »Tagebuch eines Verrückten«, dass wir in den chinesischen Geschichtsbüchern nichts als Kannibalismus finden können. Er machte diese Beobachtung nicht um der Sensation willen. Ich jedenfalls glaube daran: die gesamte totalitäre Han Kultur war eine Kultur des Kannibalismus.¹⁶⁸

Zheng Yi wiederholt damit die ambivalente Rezeption, die Lu Xuns Werk seit seiner Publikation erfahren hat. Das »Tagebuch« wurde und wird gelesen, als ob es der eigenen Gesellschaft den Vorwurf macht, dass sie, eben nicht nur metaphorisch gesprochen, sondern auch im wörtlichen Sinn, in der Tat und *grausamerweise* Menschen frisst. Der Kannibalismus, den der Verrückte zwischen den moralischen Maximen Humanität und Tugendhaftigkeit zu erkennen meint, wird zur nagenden Frage an die Wirklichkeit. Das war auch der Grund, warum bereits Lu Xuns Werk – ob er es gewollt hatte oder nicht – zur Sensation wurde.

In den jetzt angesprochenen literarischen und historischen Werken wird die Frage danach, ob es den Kannibalismus in China wirklich gegeben hat oder nicht, weiterhin immer wieder gestellt. Unsicherheiten darüber verfolgen nicht nur den Verrückten bei Lu Xun (der nicht von ungefähr als Verrückter und damit nicht gerade als »verlässlicher Erzähler« daherkommt, zumal er als solcher im Vorwort demontiert wird). Unsicherheiten darüber, ob sie nun gerade

167 *Chinese Literature* 1970.1, 96-98.

168 Zheng Yi: *Scarlet Memorial*, 144.

Menschenfleisch zu sich nehmen oder nicht, sind, wie bereits erwähnt, auch den Helden des *Liang-Shanmoor* bekannt, und bei Mo Yan gibt Inspektor Ding, der aufgrund seiner eigenen kapriziösen Aktivitäten, vom Seitensprung bis zum Mord, eben auch nicht als das Urbild eines »verlässlichen Erzählers« (soll das wirklich ein hoher Vertreter der Regierung sein?) daherkommt, dies sogar deutlich und offen zu. Im Gespräch mit einem alten Revolutionär sagt er, dass er keinerlei »ocular proof« für seine Annahme hat, dass in Weinland Kleinstkinder verspeist werden. Weder in Zheng Yis Reportage noch in Lu Xuns im Vorwort realistisch als »medizinischer Beleg« ausgewiesener Kurzgeschichte, noch in Mo Yans kunstvoll auf mehreren ineinander verfließenden Ebenen von Quasi-Realität und Quasi-Fiktion geschriebenem Roman und auch nicht in den Werken traditioneller Literatur, bei denen das direkte Verhältnis zu vergangener Realität ebenso umstritten ist, wie es bei den historiographischen, dynastiegeschichtlichen und klassischen Quellen zunehmend wird, ist also eindeutig zu klären, ob und wie in China wirklich Kannibalismus praktiziert wurde. Allen postkolonialen Theorien zum Trotz sind heute allerdings wesentlich mehr Ausländer (und Chinesen) durchaus bereit, an den Kannibalismus der Chinesen zu glauben, als noch im ausgehenden 19. Jahrhundert. Haben sie sich von Chinas eigenen Kulturkritikern überzeugen lassen? Es scheint so.

Wenn man die partikulare Rhetorik eines journalistischen Werks wie etwa Jasper Beckers *Hungry Ghosts* (1998), das sich mit der Hungersnot nach dem Großen Sprung nach vorne beschäftigt, oder auch einer wissenschaftlichen Abhandlung wie Philip Williams »Chinese Cannibalism's Literary Portrayal« (*Tamkang Review* 1997), die u. a. Zheng Yis Reportage über die Kulturrevolution behandelt, betrachtet, so liest sich das fast schon wie bei Lu Xuns Verrücktem. Williams schreibt über die Reportage von Zheng Yi:¹⁶⁹

His investigation has rekindled flagging interest in the still sketchily understood but vitally important period of the Cultural Revolution, and has shown that *even a great civilization* can revert back to *horrible ancient rituals of revenge and scapegoating* when

169 Jasper Beckers: *Hungry Ghosts*; Philip Williams: »Chinese Cannibalism's Literary Portrayal: From Cultural Myth to Investigative Reportage«, 434; Zheng Yi: *Hongse jinianbei*, 1993; Zheng Yi: *Scarlet Memorial*.

the social climate turns stormy – and that one need not go back very far in time to find such an incident.

Solche ausländischen Einschätzungen führen nicht dazu, das chinesische Selbstverständnis zu stärken und Mut zu machen, der »modernen« Interpretation des Kannibalismus eine andere, chinesische Interpretation entgegenzusetzen, wie sie etwa bei Mo Yan angedeutet ist. In der Tat bewegt sich Zheng Yis Reportage genau innerhalb der rhetorischen Vorgaben der von Lu Xun geprägten »modernen« Interpretation des Kannibalismus, auch wenn die Angriffsziele der beiden Autoren genau entgegengesetzt sind: Denn während Lu Xun eindeutig die konfuzianische Gesellschaftsordnung kritisierte, der er ein neues (egalitäres, also sozialistisches?) System entgegenzusetzen hoffte, geht es bei Zheng Yi mit seinem Kannibalismusvorwurf genau darum, ebendieses neue »sozialistische System« zu kritisieren, dem er seinerseits »positive konfuzianische Werte« entgegenhält.¹⁷⁰ Beide Autoren äußern also mit Hilfe des Kannibalismusvorwurfs, den sie beide ernst meinen, Kritik am herrschenden Gesellschaftssystem, wenn auch genau mit verkehrten Vorzeichen. Anders als Mo Yan, der in seinem postmodernen Roman von 1992 viele der Maximen traditioneller Romane, die den Kannibalismus nach chinesischen Grenzgebungen integrieren, übernimmt, den Kannibalismus zwar als Absonderlichkeit im karnevalistischen Sinne beschreibt, aber als eine, die man unter bestimmten Umständen durchaus hinnehmen kann, arbeitet Zheng Yi in seiner Reportage von 1993 immer noch unter demselben von der (ausländisch bestimmten) Moralität der Moderne bestimmten Paradigma wie Lu Xun und schließt dann allerdings, dass die Menschenfresserei erst unter dem großen und glorreichen Banner des Sozialismus – und in der Kulturrevolution – tatsächlich grässlich wahr geworden war.

Entsprechend einer solchen modernen Lesung muss ein Satz wie: »Die Kulturrevolution ist ein Festessen, bei dem ein Mensch den anderen frisst, und Mao ist der Gastgeber«,¹⁷¹ den wir so oder äh-

170 Die Kritik an diesen wird in Gang Yue 岳剛: *The Mouth That Begs*, v. a. 244, deutlich dargelegt.

171 Lo: *Morning Breeze*, 135: »The Cultural Revolution is a banquet of man-eating-man, and Mao is the host.« Der Ausdruck geht wieder zurück auf eine Äußerung Lu Xuns in »Beiläufiges beim Lampenschein« (»Dengxia manbi« (29.4.1925) QJ 1980, I, 216.): »Was sich chinesische Kultur nennt, ist nichts anderes als ein Festessen aus Menschenfleisch, das nur den Reichen zum Genuß bereitet wird. Und China selbst ist

lich in der Memoirenliteratur junger Roter Garden immer wieder finden können, neues Gewicht erhalten, ob der Möglichkeit, dass während der Kulturrevolution wirklich Menschen gefressen wurden.¹⁷² Nicht nur zu Zeiten Lu Xuns hatte diese Geschichte (und derartige) also einen als reell wahrgenommenen Hintergrund, der die Metapher immer neu mit Schrecken erfüllte, und nicht nur zu Zeiten Lu Xuns löste dieser Hintergrund Unbehagen aus: So kann man auch die Manipulationen in den Ausgaben des Romans *Räuber aus dem Liang-Shanmoor* von 1970 erklären: Ebenjene Szenen, in denen die Räuberhelden dem Kannibalismus frönen, sind hier weggelassen.¹⁷³ Warum? Die Antwort ist klar. Die gleiche Frage stellt sich für eine Bemerkung in den Endnoten zum »Tagebuch eines Verrückten«, die 1974 in der für den Export produzierten Propagandazeitschrift *Chinese Literature* zu finden ist: Hier steht, dass das *本草綱目* *Bencao gangmu* (Kompendium zu den Materia medica) von Li Shizhen 李時珍 (1518-1553) keine Angaben zum Gebrauch von Menschenfleisch als Medizin enthielte, diese Behauptung sei eine Selbsttäuschung des Verrückten (was allerdings nicht stimmt, denn die Angaben sind vorhanden).¹⁷⁴

nur die Küche, in der diese Festessen aus Menschenfleisch zubereitet werden. Wer dies aus Unwissenheit lobt, kann entschuldigt werden. Sonst verdienen solche Leute ewige Verdammung!«

172 Ähnlich argumentiert Jasper Becker, der über die durch den Großen Sprung nach vorne verursachte Hungersnot in China Anfang der 60er Jahre berichtet und zu Lu Xuns Geschichte meint, dass man sie sicher allegorisch lesen könne, dass aber chinesische Leser sie immer als eine Tirade gegen den Kannibalismus als eine unveränderte Realität des Lebens in China lesen würden (vgl. Becker: *Hungry Ghosts*, 219: »Chinese readers would surely read it as a tirade against the unchanging realities of life in China.«)

173 Dies stellt Chong: *Cannibalism in China*, 138, Anm. 357, für die *Zhonghua shuju*-Ausgabe von 1970 fest.

174 *Chinese Literature* 4, 1974:14. Es ist deutlich, dass die Kommentatoren die metaphorische Bedeutung der Geschichte in den Vordergrund schieben wollen, wie die folgende Bemerkung belegt: »Written in April 1918, it gives a penetrating exposure of the man-eating nature of feudal rule in China which had a history of two thousand years, and fiercely attacks the feudal morality.« Eine ähnliche Bemerkung zum *Bencao gangmu* wie in diesem Kommentar findet sich auch auf der regierungsunabhängigen (einige der Gründer sind evtl. sogar aus Taiwan) kürzlich errichteten Lu Xun-Website <http://www.xys.org/pages/luxun.html> der New Threads Society.

Kannibalismus in der chinesischen Geschichte war und bleibt offensichtlich auch heute ein gerne totgeschwiegenes Thema. Die heftige zeitgenössische und bis heute anhaltende Reaktion auf Lu Xuns Kurzgeschichte und auch die zeitweiligen Verbote für Mo Yan und Zheng Yi sind Indiz dafür, dass Lu Xun mit seiner Analogie einen offenen Nerv getroffen hatte, dass die einst selbstverständliche Gleichung zwischen Zivilisation und China endgültig zerbrochen war und auch oder gerade, zumindest in der Außenwahrnehmung, mit dem chinesischen Kommunismus zerbrochen bleibt.

Was bedeutet das für Topographien der Intellektualität in China? Nicht nur, dass Diskussionen um etwa einen chinesischen Nobelpreisträger wie Mo Yan, 2012, auch Diskussionen sind um richtiges und falsches intellektuelles Engagement, das aber in China sich ganz anders verortet, wie ich versucht habe zu zeigen, als beispielsweise in Europa: In der Diskussion, die der Nominierung von Mo Yan folgte, gingen entsprechend die Wogen in Europa hoch.¹⁷⁵ Mos literarisches Können wurde dabei zwar nicht primär in Frage gestellt, aber einfach selten diskutiert. Stattdessen wurde ihm falsches politisches Engagement vorgeworfen: erstens, er setze sich nicht ein für diejenigen, die von der chinesischen Regierung unterdrückt würden – so etwa den inhaftierten Friedensnobelpreisträger von 2010, Liu Xiaobo 刘晓波 (1955–2017), zweitens, er wende sich nicht offen gegen die Zensur in seinem Land, ja er sei, drittens, ein Mitläufer, ein »Staatschreiber«. In allen drei Punkten gab es, auch in den deutschen Medien, kontroverse Diskussionen, bei denen immer wieder andere chinesische Intellektuelle zitiert wurden – und zwar vornehmlich solche, die die deutsche Presse einfach kategorisierend »Dissidenten« nennt –, die sich mehr oder weniger kritisch zu Mo äußerten: Der im Exil in Deutschland lebende Autor Liao Yiwu 廖亦武 (geb. 1958) etwa, im gleichen Jahr 2012 mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels bedacht, war »fassungslos« über die Vergabe dieser hohen Auszeichnung an einen »Staatsdichter«. Mo ziehe sich, wenn es darauf ankomme, einfach in seine Welt der Kunstfertigkeit zurück und erhebe sich damit über die Wahrheit. Der in Deutschland für seinen plötzlichen Arrest in und um die Aufklärungsausstellung in

175 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf eine kritische Lesung der Pressemeldungen in und um die Vergabe des Nobelpreises 2012 und sind in ihren Gedanken und Formulierungen vor allem den Beiträgen von Johnny Erling, Wolfgang Hirn, Sebastian Hammelehle, Norbert Mayer, Tilman Spengler und Mark Siemons verpflichtet.

Peking 2011 sehr bekannt gewordene Konzeptkünstler Ai Weiwei 艾未未 (geb. 1957) kritisierte die Auszeichnung Mos ebenfalls als ernstesten Fehler, ja als eine Schande für das Nobel-Komitee. Es mache sich zum Mitläufer eines Systems, das gegen Menschlichkeit und gegen Pressefreiheit sei, der Preis gehe nun an einen Mann, der Vizepräsident einer offiziellen Organisation (des chinesischen Schriftstellerverbandes) sei und so also voll und ganz hinter der Zensur stehe (wobei Mo selbst, wie wir am Beispiel *Weinland* gesehen haben, immer wieder davon betroffen war). Für Künstler in China, die unter der Zensur zu leiden haben, sei das also eine tragische Entscheidung.

Mo weigerte sich denn auch, scheinbar folgerichtig, die Petition von mehr als 130 Nobelpreisträgern zu unterschreiben, die im Dezember 2012, bei den Verleihungsfeierlichkeiten, eine Freilassung Liu Xiaobos forderten. Allerdings hatte er, unmittelbar bei der Bekanntgabe seines Preises, also bereits im Oktober 2012, fast wie im Reflex, sofort den unmissverständlichen Wunsch formuliert, dass Liu Xiaobo so bald wie möglich seine Freiheit bekomme. Dies wiederum hatte Ai Weiwei dazu bewogen, sein eben erwähntes Urteil gleich am nächsten Tag zu revidieren und komplett umzukehren. Er lobte den Mut des Schriftstellers: Wenn diese Art Mut die Folge einer solchen Ehrung sei, sollten doch noch möglichst viele chinesische Schriftsteller den Nobelpreis verliehen bekommen.

Im Dezember, dann, in Stockholm, wickelte Mo Yan Fragen zu Liu Xiaobo aus – er habe eine Hoffnung geäußert, das müsse reichen. Und er erklärte den empörten Journalisten, er lasse sich von niemandem dazu zwingen, etwas zu sagen (sein Künstlervorname Mo Yan 莫言, »Sprachlos« oder »Nichts sagen« spricht da Bände).¹⁷⁶ Seine Preisträger-Rede allerdings war durchaus sprachmächtig und viel-sagend, auch in dieser Hinsicht, und Mo verwies denn dort auch auf die bereits vorgestellten etablierten chinesischen Modelle von intellektuellem Dissens, die ja bereits das »Große Vorwort« zum *Buch der Lieder* anzeigt: Mo erzählt, wie er sich als Grundschüler mit der Klasse eine kommunistische Propaganda-Ausstellung über das »Leid unseres Volkes« in der »alten (also präsozialistischen, dunklen, in den Termini der *chinesischen Renaissance*) Gesellschaft« habe anschauen müssen. Alle weinten pflichtgemäß – nur ein Junge nicht. Mo und seine Klassenkameraden verpetzten den Jungen beim Lehrer. Später, so Mo, sei er darüber »tief beschämt gewesen« und habe

176 Norbert Mayer: »Literaturnobelpreis für den Sprachlosen«.

daraus gelernt: »Wenn alle weinen, dann sollte es immer auch einen geben, der nicht weint. Wenn das Geheule zudem nur Schau ist, dann ist es umso wichtiger, dass einer sich dem Weinen verweigert.« Chinesische Netizens lasen diese Geschichte, die die Notwendigkeit und die Berechtigung zum Widerspruch einfordert, gleichzeitig aber auch zeigt, wie unfrei und unmündig der Einzelne in China ist, als eine erneute Solidarisierung Mos mit Liu Xiaobo – also eben doch kein Staatsschreiber, sondern eher einer, der auch von Zensur und Gleichmache betroffen ist, sei es bei seinem kannibalistischen (und prompt zensierten) Abenteuerroman *Weinland* oder bei anderen Gelegenheiten.¹⁷⁷

In Deutschland war Mo Yan zuletzt 2009 aufgetreten, als Mitglied der Delegation des Gastlandes China bei der Frankfurter Buchmesse. Als damals diese Delegation aus Protest demonstrativ ein öffentliches Symposium verließ, weil vom Veranstalter Dai Qing 戴晴 (geb. 1941) und Bei Ling 貝嶺 (geb. 1959), zwei von der chinesischen Regierung wenig gelittene Intellektuelle (die Journalistin Dai Qing war 1989 bis 1990 für ihre Aktivitäten bei den Studenten-Demonstrationen in und um den Tian'anmenplatz 1989 im Gefängnis gewesen, der Schriftsteller Bei Ling, der u. a. eine Biographie von Liu Xiaobo verfasst hat, wurde 2000 ins Exil geschickt), ohne vorherige Absprache auf die Bühne gebeten worden waren, marschierte auch Mo Yan mit hinaus.

Mo rechtfertigte sich dafür später mit den besonderen Zwängen, die bis heute in China herrschten. Die »Realität in China« sei einfach so, dass er seine Krankenversicherung nun einmal nur über den staatlichen Schriftstellerverband bekommen könne. Er könne es ja verstehen, dass Ausländer ihn für sein Verhalten kritisierten, doch wenn seine Landsleute, die doch diese Realität kennen, das täten, so sei das schon »einigermaßen unverschämt« – Konfuzius (der oft dem »falschen« Herrscher diene) und der Verrückte von Chu (der ihn davor warnt) werden hier fast karikaturös invoziert.¹⁷⁸

Mo Yan selbst hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass er, als Mitglied der Kommunistischen Partei und leitender Funktionär im staatlichen Schriftstellerverband, bereit ist, gewisse Grenzen zu akzep-

177 Johnny Erling: »Wie Mo Yan listig in Chinas Wunden bohrte«.

178 Vgl. Mark Siemons: »Ist der Literaturnobelpreisträger Mo Yan nur ein Opportunist? Oder ist das Verhältnis zwischen Literatur und Politik komplizierter, als es sich jene vorstellen, die mehr Dissidenz fordern?«

tieren, die ihm der Staat setzt – wenn auch gerade nicht sprachlos, also ohne etwas zu sagen. Immer wieder wird der Satz zitiert, den er bei seiner Ankunft in Stockholm gesagt hat, dass er sich ärgere über jede Art von Zensur, genauso wie er die Sicherheitskontrollen vor Botschaften oder vor dem Besteigen eines Flugzeuges nicht möge. Zensur sei notwendig – genau wie Sicherheitskontrollen. Deswegen gäbe es sie auch praktisch in jedem Land, auch wenn die Kriterien und das Ausmaß variierten – der Wahrheit dürfe die Zensur sich jedenfalls nicht in den Weg stellen.¹⁷⁹

Und diese Wahrheit – und da ist der intellektuelle Großanspruch aus dem Vorwort zum *Buch der Lieder* wieder deutlich, der die Verortung chinesischer Intellektueller bis heute bestimmt – spricht in Mos Werk: Er hat das Schreiben unter Bedingungen der Zensur zu einer besonderen Ästhetik entwickelt: »Eines der größten Probleme in der Literatur«, so Mo, »ist der Mangel an Subtilität. Ein Schriftsteller kann seine Gedanken, tief vergraben, in den Charakteren seiner Romane plausibel machen.«¹⁸⁰ Mo hat entsprechend eine kaleidoskopische Art des Schreibens erfunden, an deren Vielstimmigkeit, Komik, Archaik, oft auch Obszönität, jede Zensur irre werden muss. Seine Literatur baut auf eine allseits geteilte Kenntnis dessen auf, wie es ist, in einem kommunistischen System zu leben: Sie spielt zugleich mit dieser Kenntnis und unterläuft sie.

In *Weinland* wird, so oben beschrieben, Sonderermittler Ding in eine entlegene Stadt geschickt, in der, so heißt es, reich gewordene Parteikader kleine Kinder kulinarisch zubereiten und verspeisen sollen. Das groteske Sujet wird immer wieder unterbrochen vom Briefwechsel zwischen einem enthusiastischen Jungliteraten und einem »verehrten Meister« namens Mo Yan, der die ihm zugeschickten Texte aber lieber nicht bewerten will und stattdessen an den Jungliteraten schreibt: »Was die Möglichkeiten der Veröffentlichung angeht, so gibt es normalerweise zwei Kriterien: ideologische und ästhetische. Ich habe beide noch nie verstanden.« Er überlässt das Urteil über das literarische Werk des jungen Manns also den Herausgebern der Zeitschrift *Volksliteratur*, an die er die Texte weiterleitet. In der literarischen Figur »Mo Yan« steckt viel von der Selbstironie

179 Vgl. zum Beispiel »Chinesischer Nobelpreisträger verteidigt das System«.

180 Das Zitat aus einem Gespräch mit dem *Time Magazine* folgt Braun »Mo Yan erhält den Nobelpreis für Literatur«.

und Doppelbödigkeit des real existierenden Autors gleichen Namens, der mit der Macht der Kriterienaufsteller aus den Zensurbehörden rechnet, und zwar sehr genau, sich dabei aber eben nicht mit dieser Macht identifiziert – im Gegenteil.

Mo Yan geißelt in seinen Werken die alltägliche Korruption und Willkür lokaler Kader. Er tut das nicht nur subtil und versteckt zwischen den Zeilen, sondern zuweilen auch *expressis verbis*. »Im normalen Leben«, so Mo, »kann ich folgsam und feige wie ein braves Kind sein, aber wenn ich schreibe, dann habe ich den Mut eines Diebs, eines Lüstlings, eines wilden Hundes«. In *Weinland* reißt irgendwann dem sanften Mentor Mo Yan der Geduldsfaden, und er sagt dem jungen Autor: »Wenn es da draußen irgendwelche Schweinehunde gibt, die versuchen, die literarische Szene zu monopolisieren, bin ich gerne bereit, sie zu beschimpfen und zu verfluchen.«¹⁸¹

Man kann diesen sprachgewaltigen Sprachlosen Mo Yan – den literarischen ebenso wie den real existierenden – beim Wort nehmen, so wie es das »Große Vorwort« suggeriert. Man kann herauslesen, was hinter seiner Wut steckt, was seine Stimme über die Dunkelheit in der chinesischen Wirklichkeit (und damit ihre Regierung) zu sagen hat. Sein Werk ist kein harmloser Kompromiss mit Funktionärsvorstellungen, sondern ein kraftvoller Zugriff auf sehr elementare Erfahrungen, unterhalb des auf Dogmen ausgerichteten Radars der Staatsorthodoxie. Zu *Frösche*, einer Abrechnung mit der staatlich verordneten Ein-Kind-Politik, 2009 erschienen – und 2011 ausgerechnet mit dem vom chinesischen Staat vergebenen Mao Dun-Literaturpreis ausgezeichnet – äußert sich Mo in seinem Nachwort: »Ich habe kein Blatt vor den Mund genommen, und nichts verschleiert.« Es darf vermutet werden, dass ein weniger prominenter Autor dieses Buch in China nicht hätte veröffentlichen dürfen. Es sind dort (auch von Mo Yan selbst) schon weit harmlosere Bücher verboten worden.

Die Einsortierung in ein simples Schwarz-Weiß-Schema von Staats- oder Hof-Dichtern einerseits und Dissidenten oder kritischen Intellektuellen andererseits, will nicht nur bei Mo Yan nicht so recht gelingen (übrigens genauso wenig wie bei Ai Weiwei, der 2008 im Auftrag der chinesischen Regierung für die Olympischen

181 Die vorangegangenen Passagen und die Zitate folgen Siemons »... nur ein Opportunist«.

Spiele den Bau des Beijing National Stadium, auch Vogelnest (鸟巢 *niaochao*) genannt, künstlerisch begleitete, nur um ein paar Jahre später, 2011, als Staatsfeind festgenommen und »verschwunden« zu werden). Die Realität für einen Künstler und Intellektuellen in China, das zeigen nicht nur diese beiden Fälle, sondern auch die des Rock-sängers Cui Jian 崔健 (geb. 1961) oder des Komponisten Tan Dun 譚盾 (geb. 1957) und vieler mehr, der eben erwähnten Dai Qing genauso, lässt viele Gradierungen zwischen staatlicher Anerkennung, ja, Inanspruchnahme, neben Zensur und Geißelung zu. Eindeutige Zuordnungen greifen da zu kurz.

Für den Intellektuellen in China bedeutet das – auch vor dem Hintergrund der Devisen aus dem »Großen Vorwort« –, dass der von Theodor W. Adorno geäußerte Grundsatz, dass sich »noch im sublimiertesten Kunstwerk [...] ein Es soll anders sein [verbergen solle]«¹⁸² zutrifft. Kunst produzieren bedeutet vor dem Hintergrund des chinesischen kulturellen Gedächtnisses immer auch sich einmischen, Kunst hat immer schon ein inhärent kritisches Potential, das sie befähigt, über Bestehendes hinauszudenken, selbst wenn durch die Zensur in China nicht erst heute, sondern bereits seit Jahrtausenden die Grenzen dieses Vermögens, positive Alternativen zu begründen, mehr oder weniger eng gesteckt sind. Ob man mit Julien Bendas hier von »La trahison des clercs« (1927)¹⁸³ sprechen darf und sollte, sei in Frage gestellt, denn schließlich sieht der chinesische Denkraum für den Intellektuellen eben und gerade nicht nur aus der Position des »Laien«, wie Derrida es fasst, sondern auch aus der Position »eine[s] Priester[s], eine[s] Rabbiner[s] oder eine[s] Mufti[s]«¹⁸⁴ die Möglichkeit des aktiven und politisierten Engagements (was man an den vielen Regierungspositionen der Mitglieder der *Neue-Kultur-Bewegung*, die in den verschiedensten Ministerien von Erziehung über Kultur arbeiten, u. a. deutlich ablesen kann). Auch die Amtsstuben gehören – nicht nur in der traditionellen Regierungsinstitution des regierungs- (und also selbst-)kritischen Zensorats – zu den Topographien von Intellektualität in China.

Damit ist auch die Krise eines möglichen Relevanzverlusts der Literatur im intellektuellen Diskurs der chinesischen Gegenwart keine echte oder gar primäre Gefahr. Die Debatte um die Einfüh-

182 Theodor W. Adorno: »Engagement«, 429.

183 Birgit Lonnemann: Julien Benda – La Trahison des clercs.

184 Jacques Derrida und Peter Engelmann: Maschinen Papier, 215.

rung einer neuen Literatur und literarischen Sprache zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, wie und dass sich chinesische Schriftsteller, Künstler und Musiker auch mit Beginn der Moderne weiterhin berufen fühlten, sich kritisch zum Zeitgeschehen zu äußern, und in ihrer Kunst politischen oder gesellschaftlichen Interventionen Gewicht verleihen könnten. Das hat sich auch in der chinesischen Postmoderne offensichtlich nicht geändert.

Mo Yan ist, wie er selbst sagt, »nur ein Erzähler«. Er interpretierte seine Auszeichnung mit dem berühmtesten Literaturpreis 2012 als Sieg der Literatur über die Politik und wollte entsprechend in Stockholm eigentlich nicht über Politik reden. Zu interpretieren ist eine solche Aussage wahrscheinlich genau wie sein Künstlername, »Sprachlos«, mit, wegen oder trotz dem Mo immer wieder so überzeugend spricht – in alle Richtungen. Sich unpolitisch zu geben ist, in einem Land wie China, extrem politisch – es ist die Devise des Verrückten von Chu gegen Konfuzius. Sprachlosigkeit und Schweigen werden von einem Regime wie dem Chinas immer noch am meisten gefürchtet, denn hinter dem Schweigen steht, zumindest potentiell, ein »Nein«. Und Literatur und Kunst werden, bereits seit dem *Buch der Lieder*, dessen älteste Textstücke bis auf das erste Jahrtausend vor Christus zurückgehen, in China als Ausdrucksmittel der Regierungskritik und des Protests angesehen – und, bis zu einem gewissen Grade, auch so toleriert, ja sogar gefördert. Ein Blogger fasste spottend diese Realität der politischen Kultur und die Grenzen der chinesischen Toleranz zusammen: »Wer die Wahrheit direkt sagt, kommt in's Gefängnis. Wer sie in Geschichten verpackt, bekommt einen Preis.«¹⁸⁵ Können Literatur, Kunst und Musik, können Topographien der Intellektualität in China also unpolitisch sein? Wohl nicht.

Literatur

- Theodor W. Adorno: »Engagement«, in: *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1981.
- Kyle David Anderson: *Promises of Modern Renaissance: Italian Presences in Chinese Modernity*, Ph.D. Pennsylvania State University, 2010.

185 Johnny Erling: »Von Blumen und Schmutzwasser«.

- William Arens: *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropology*, New York 1979.
- J. Dyer Ball: *Things Chinese: Or Notes Connected With China*, (revised by E. Chalmers Werner), Shanghai 1925.
- Jasper Becker: *Hungry Ghosts: Mao's Secret Famine*, New York 1998.
- Walter Benjamin: *Benjamin über Kafka*, hg. v. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1981.
- : *Gesammelte Schriften* (GS), Band IV.1, hg. v. Wolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991.
- : »Über den Begriff der Geschichte«, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (GS), Band I.3, hg. v. Wolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, 1232.
- Maurice Blanchot: *Les Intellectuels en Question. Ebauche d'une Réflexion*, Paris 1996 (ursprünglich *Le débat*, 29, März 1984).
- Hans Blumenberg: *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*, Frankfurt a.M. 1976.
- : »Licht als Metapher der Wahrheit: Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2001, 139–171 (zuerst 1957).
- Bo Yang 柏楊: *The Ugly Chinaman 醜陋的中國人 Choulou de Zhongguoren*, Hong Kong 1993.
- : »Life, Literature and History« 人生，文學與歷史 Rensheng, wenzue yu lishi, Iowa University, 22.8.1981, in: *The Ugly Chinaman 醜陋的中國人 Choulou de Zhongguoren*, 76, 81.
- Jessica Braun: »Mo Yan erhält den Nobelpreis für Literatur«. Zeit-Online 11.10.2012. <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-10/literatur-nobelpreis-2012-gewinner>.
- Cai Yuanpei 蔡元培: »Floods and Beasts« 洪水與猛獸 Hongshui yu mengshou, in: *Xin Qingnian XQN 新青年* 7/5 (1.4.1920), 1f.
- Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, N.C. 1987 (orig. 1977).
- Chen Boda 陳伯達: *Über die 4. Mai-Neue-Kultur-Bewegung 論五四新文化運動 Lun wusi xin wenhua yundong*, in: *Auf der Suche nach der Wahrheit 真理的追求 Zhenli de zhuiqiu*, Beijing, Nachdruck 1969, 35–38.
- Chen Duxiu 陳獨秀: »Zur Literaturrevolution« 文學革命論 *Wenzue geming lun*, in: *Neue Jugend 新青年 Xin Qingnian* 2/6 (1917).
- »Chinesischer Nobelpreisträger verteidigt das System«, *Handelsblatt online* 7.12.2012 <http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-literatur/entruestung-ueber-mo-yan-chinesischer-nobelpreistraeger-verteidigt-das-system/7491280.html>.
- J. D. Chinnery: »The Influence of Western Literature on Lu Xun's ›Diary of a Madman‹«, *Bulletin of SOAS*, Bd. 23, Nr. 2 (1960), 309–322.
- Key Ray Chong: *Cannibalism in China*, Wakefield, N.H. 1990.

- Tse-tsung Chow: *The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China*, Cambridge, Mass., 1960.
- Sebastian Conrad: »Enlightenment in Global History: A Historiographical Critique«, *The American Historical Review* 117, Nr. 4 (2012), 999-1027.
- E. E. Cummings: »Introduction«, in: *Collected Poems*, New York 1938, V.
- Kirk Denton: *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature 1893-1945*, hg. von Kirk Denton, Stanford, Cal., 1996.
- Jacques Derrida und Peter Engelmann: *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*. Aus dem Französischen von Markus Sedlacek, Wien 2006.
- Robert Des Rotours: »Encore quelques notes sur l'anthropophagie en Chine«, in: *T'oung Pao*, Bd. 54, Buch 1/3, 1968.
- : »Quelques Notes Sur L'Anthropophagie En Chine«, in: *T'oung Pao*, Bd. 50, Heft 4, 1963, 386-427.
- Frederick Christoffel Driessen: *Gogol as a Short-Story Writer: A Study of His Technique of Composition*, den Haag 1965.
- Du Shengxiu 杜聖修: »Wir sind immer noch eine menschenfressende Gesellschaft.« und die Überwindung des Ego: eine humanistische Interpretation des »Tagebuch eines Verrückten« »尚是食人民族« 的自我超越 »狂人日記« 的人類學闡釋 »Shang shi shiren minzu« de ziwo chaoyue »Kuangren rijì« de renleixue chanshi«, in: Monatsheft zur Lu-Xun-Forschung 魯迅研究月刊 *Lu Xun yanjiu yuekan* 9 (1994), 12-23.
- Prasenjit Duara: *The Global and Regional in China's Nation-Formation*, London 2009.
- Johnny Erling: »Wie Mo Yan listig in Chinas Wunden bohrte«, *Die Welt online* 10.12.2012 <http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article111923068/Wie-Mo-Yan-listig-in-Chinas-Wunden-bohrte.html>
- : »Von Blumen und Schmutzwasser«, *Die Welt online* 10.12.2012 https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article111915944/Von-Blumen-und-Schmutzwasser.html.
- Eugen Feifel: *Geschichte der Chinesischen Literatur*, Darmstadt 1959.
- Douwe W. Fokkema: »Lu Xun: The Impact of Russian Literature«, in: *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, hg. v. Merle Goldman, Cambridge, Mass./London 1977, 89-101.
- Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1994, übers. von Ulrich Köppen, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Fu Sinian 傅斯年: »Ein paar kurze und verrückte Worte« 一段瘋話 »Yi duan fenghua«, in: *Xinchao* 新潮 1/4 (1919): 684-687.
- Denise Gimpel: *Lost Voices of Modernity: A Chinese Popular Fiction Magazine in Context*, Honolulu 2001.
- : »Beyond Butterflies: Some Observations on the Early Years of Xiaoshuo yuebao«, in: *The Literary Field of Twentieth Century China*, hg. v. Michel Hockx, Richmond 1998, 53-106.

- Nikolai Gogol: *Die toten Seelen*, Berlin 1976.
- David A. Graff: »Meritorious Cannibal: Chang Hsün's Defense of Suiyang and the Exaltation of Loyalty in an Age of Rebellion«, in: *Asia Major*, 3. Serie, Bd. 8, Nr. 1 (1995), 1-17.
- Antonio Gramsci: *Gefängnishefte. Kritische Gesamtausgabe*. Herausgegeben von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, 10 Bände, Hamburg/Berlin 1991-2002.
- Guan Xixiong 管希雄: »Von den Verrückten früherer Autoren zu Lu Xuns Verrücktem«, 從歷來作家筆下的狂人到魯迅筆下的狂人 *Cong lilai zuojia bixia de kuangren dao Lu Xun bixia de kuangren*, Trends in der Lu Xun Forschung 魯迅研究動態 *Lu Xun yanjiu dongtai LXYJDT* 12 (1987), 33-38.
- Edward Gunn: *Rewriting Chinese: Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford, Cal., 1991.
- Guo Moruo 郭沫若: »Der Künstler und der Revolutionär« 藝術家與革命家 *Yishujia yu Gemingjia*, in: *Creation Weekly* 創造週報 *Chuangzao zhoubao* 18 (9.9.1923).
- : »Wiedergeburt der Göttinnen« 女神之再生 *Nüshen zhi zaisheng*, in: *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949*, Bd. 3 *The Poem*, hg. v. Lloyd Haft, Leiden 1989, 108-110.
- Patrick Hanan: »The Technique of Lu Hsün's Fiction«, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 34 (1974), 53-96.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »China«, in: *The Philosophy of History*, trans. John Sibree, New York 1902, 176-202.
- Michel Hockx: »Mad Women and Mad Men: Intraliterary Contact in Early Republican Literature«, in: *Autumn Floods: Essays in Honour of Marian Galik*, hg. von Raoul Findeisen u. Robert H. Gassmann, Bern 1998, 307-322.
- Hu Juren: »Culture sans civilisation?«, *The Forum* (Los Angeles 6.2.1985), in: Bo Yang, *Ugly Chinaman* 醜陋的中國人, *Chonlou de Zhongguoren*, 136.
- Hu Shi 胡適: »Bescheidene Vorschläge für eine Literaturreform« 文學改良芻議 *Wenxue gailiang chuyi*, in: *Xin Qingnian* 新青年 2/5 (1917).
- : *Gesammelte Tagebücher* 胡適日記全集 *Hu Shi riji quanji*, Taibei 2004.
- : *The Chinese Renaissance: The Haskell Lectures 1933* 中國的文藝復興 *Zhongguo de wenyifuxing*, Chicago/London 1934, reprint New York 1963.
- : »The Renaissance in China« 文藝復興在中國 *Wenyifuxing zai Zhongguo*, in: *Journal of the Royal Institute of International Affairs* 5 (1926), 265-283.
- Hu Ying 胡纓: *Tales of Translation: Composing the New Woman in China, 1898-1918*, Stanford, Cal., 2000.
- Theodore Hutters, »Lives in Profile: On the Authorial Voice in Modern and Contemporary Chinese Literature«, in *From May Fourth to June*

- Fourth: *Fiction and Film in Twentieth Century China*, hg. von Ellen Widmer u. David Der-wei Wang, Cambridge, Mass., 1993.
- Elisabeth Kaske: *The Politics of Language in Chinese Education, 1895-1919*, Leiden 2008.
- Angela Köckritz: »Kunst der Aufklärung – Nachhilfe für Peking?«, in: *Die Zeit* 18 (2011), 28.4.2011.
- Raimund Kolb: »Kannibalismus im vormodernen China«, Review of Key Ray Chong, *Cannibalism in China*, in: *Monumenta serica* 44 (1996), 393-403.
- Leo Ou-fan Lee: *Voices from the Iron House: A Study of Lu Xun*, Bloomington, Ind., 1987.
- Li Dazhao 李大釗: »Youth« 青春 Qingchun, in: *Neue Jugend* 新青年 *Xin Qingnian* 2/1 (1916), 8.
- : Lose Gedanken: Regieren wie auf dem Schweineschlachthof »Suiganlu: Zaizhuchangshi de zhengzhi« 隨感錄: 宰豬場式的政治, in: *Kritik der Woche* 每周評論 *Meizhou pinglun* 18 (20.4.1919).
- Li Ruzhen 李汝珍: *Jinghuayuan* 鏡花緣 (1), Beijing 1986.
- Liang Qichao 梁啟超: »Der neue Bürger« 新民說 *Xinmin shuo*, in: *Vermischtes für chinesische Bürger* 新民叢報 *Xinmin congbao* XMCB, 1902-1906.
- : »Über das Verhältnis der Literatur und der Regierung der Massen« 論小說與群治之關係 *Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi*, in: *新小說* *Xin xiaoshuo* 1 (1902).
- Lin Yu 凌宇: »Zur Charakterzeichnung und Themengenerierung im »Tagebuch eines Verrückten« 狂人日記人物形象與主題的生成機制, »Kuangren riji« *renwu xingxiang yu zhuti de shengcheng jizhi*« in: *Lu Xun Forschung* 魯迅研究月刊 *Lu Xun yanjiu yuekan* LXYJYK (11) 1992, 24-29.
- Eugene Perry Link: »Traditional-style popular urban fiction in the teens and twenties«, in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, hg. von M. Goldman, Cambridge, Mass., 1977, 327-349.
- : *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-century Chinese Cities*, Berkeley, Cal./Los Angeles/London 1981.
- Literary Societies of Republican China*, hg. von Kirk Denton und Michel Hockx, Lanham 2008.
- Lydia He Liu 劉禾: *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937*, Stanford, Cal., 1995.
- Fulang Lo: *Morning Breeze: A True Story of China's Cultural Revolution*, San Francisco 1989.
- Birgit Lonnemann: *Julien Benda – La Trahison des clercs*, München 2008.
- Lu Xun 魯迅: *Gedanken bei Lampenlicht* 燈下漫筆 »Dengxia manbi« (29.4.1925), in: *Lu Xun Gesamtausgabe* 魯迅全集 *Lu Xun Quanji* I, Beijing 1980, 210-212.
- : »Suiganlu« 隨感錄, in: *Xin Qingnian* 新青年 6/1 (1918) als »Suiganlu 42« 隨感錄, in: *Lu Xun Gesamtausgabe* 魯迅全集 *Lu Xun Quanji* I, Beijing 1980, 327-329.

- : *Kurze Geschichte der chinesischen Romandichtung*, Beijing 1981.
- : »Eine Antwort auf Herrn Youheng« 答有恆先生 *Da Youheng xiansheng*, in: *Lu Xun Gesamtausgabe* 魯迅全集 *Lu Xun Quanji* III, Taipei 1989, 454.
- : Große Abteilung für moderne chinesische Literatur: Kurzgeschichten, Teil 2, Vorwort 中國新文學大系: 小說二集序 »Zhongguo xin wenxue daxi: xiaoshuo erji xu«, in: *Lu Xun Gesamtausgabe* 魯迅全集 *Lu Xun Quanji* VI, Taipei 1989, 239.
- Lennart Lundberg: *Lu Xun as a Translator: Lu Xun's Translation and Introduction of Literature and Literary Theory, 1903-1936*, Stockholm 1989.
- William A. Lyell: *Lu Hsün's Vision of Reality*, Berkeley, Cal., u. a. 1976.
- Jean-François Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen*, Wien 1985 (Originalfassung: *Tombeau de l'intellectuel*, Paris 1984).
- Nathan K. Mao: *Pa Chin*, Boston 1978.
- Mao Dun: *Regenbogen*, deutsch von Marianne Bretschneider, Berlin 1963.
- Norbert Mayer: »Literaturnobelpreis für den Sprachlosen«, *Die Presse online* 11.10.2012 http://diepresse.com/home/kultur/literatur/1300285/Literaturnobelpreis-fuer-den-Sprachlosen?direct=1300485&_vl_backlink=/home/kultur/literatur/1300485/index.do&selChannel=&from=articlemore.
- Dmitry Merezhkovsky: »Gogol and the Devil«, in: *Gogol From the Twentieth Century: Eleven Essays*, hg. v. Robert A. Maguire, Princeton, N. J., 1974, 57-102.
- Barbara Mittler: *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*, Cambridge, Mass., 2004.
- : Review Essay »Between Discourse and Social Reality: The Early Chinese Press in Recent Publications«, *MCLC Resource Center Publication* (Feb. 2007) <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/reviews/mittler2.html>.
- : »My brother is a Man-Eater: Cannibalism Before and After May Fourth«, in: *Zurück zur Freude. Studien zur chinesischen Literatur und Lebenswelt und ihrer Rezeption in Ost und West. Festschrift für Wolfgang Kubin*, hg. von Marc Hermann und Christian Schwermann unter Mitwirkung von Jari Grosse-Ruyken. *Monumenta Serica Monograph Series* 52, Sankt Augustin/Nettetal 2007, 627-655.
- : *A Continuous Revolution. Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge, Mass., 2012.
- / Thomas Maissen: »Aus dem Dunkel ins Licht. Epochale Umbrüche in China und Europa«, in: *Ruperto Carola Forschungsmagazin* 7 (2015), 16-25.
- Mo Yan 莫言: *Weinland* 酒國 *Jiuguo*, Taipei 1992.
- Vivien W. Ng.: *Madness in Late Imperial China: From Illness to Deviance*, Norman, Oklahoma 1990.
- Francesco Petrarca: *Africa*, hg. und übers. von V. B. Huss und G. Regn, Mainz 2007.

- Karl-Heinz Pohl: *Ästhetik und Literaturtheorie in China. Von der Tradition bis zur Moderne*, in: *Geschichte der chinesischen Literatur*, München 2006.
- Jon L. Saari: *Legacies of Childhood: Growing up Chinese in a Time of Crisis, 1890-1920*, Cambridge, Mass., 1990.
- Laurence A. Schneider: *A Madman of Ch'u, The Chinese Myth of Loyalty and Dissent*, Berkeley, Cal./Los Angeles/London 1980.
- Vera Schwarcz: *The Chinese Enlightenment: Intellectuals and the Legacy of the May Fourth Movement of 1919*, Berkeley, Cal./Los Angeles/London 1986.
- Benjamin Schwartz: *In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West*, Cambridge, Mass., 1964.
- Edith Helen Sichel: *Women and Men of the French Renaissance*, Westminster 1902.
- : *Catherine De' Medici and the French Reformation*, New York 1905.
- : *The Life and Letters of Alfred Ainger*, New York 1906.
- : *The Later Years of Catherine De' Medici*, Westminster 1908.
- : *Michel de Montaigne*, Westminster 1911.
- : *A Short History of the Renaissance*, London 2016.
- Mark Siemons: »Ist der Literaturnobelpreisträger Mo Yan nur ein Opportunist? Oder ist das Verhältnis zwischen Literatur und Politik komplizierter, als es sich jene vorstellen, die mehr Dissidenz fordern?« *FAZ online* 13.10.2012 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/debatte-um-den-nobelpreis-fuer-mo-yan-mehr-dissidenz-wagen-11924702.html>.
- Arthur H. Smith: *Chinese Characteristics*, New York 1894.
- Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York 1988.
- Teng Ssu-yü (Deng Siyu) 鄧嗣禹: *Family Instructions for the Yen Clan*, Leiden 1968.
- Lucie Varga: *Das Schlagwort vom »Finsteren Mittelalter«*, Baden/Wien/Leipzig 1932.
- Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri. descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore arentino – Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro*, 2 Bde., Florenz 1550.
- Rudolf G. Wagner: »Die Auflösung des legalistischen Staatsmodells gegen Ende der Han«, in: *Archiv Orientalní* 35 (1967), 244-261.
- : »China »Asleep« and »Awakening«. A Study in Conceptualizing Asymmetry and Coping with It«, in: *Transcultural Studies* 1 (2011), 4-139.
- Susanne Weigel-Schwiedrzik: »Lu Xun und das »Prinzip Hoffnung« – Eine Untersuchung seiner Rezeption der Theorien von Huxley und Nietzsche«, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* 3 (1980), 414-431.
- Philip Williams: »Chinese Cannibalism's Literary Portrayal: From Cultural Myth to Investigative Reportage«, in: *Tamkang Review: A*

- Quarterly of Comparative Studies of Chinese and Foreign Literatures* 27.4, 1997, 421-442.
- Wu Xiaodong 吳曉東: »Das Ende der Hoffnung einer großen Rasse: Das »Tagebuch eines Verrückten« noch einmal gelesen« 名族生存的絕望感 – 重讀»狂人日記« *Minzu shengcun de juewanggan – congdu kuangren riji*, in: *Trends in der Lu Xun Forschung 魯迅研究動態 Lu Xun yanjiu dongtai, LXYJDT* 8 1989, 40-46.
- Wu Yu 吳虞: *Kannibalismus und unsere Lehre von der Moral 吃人與禮教 »Chiren yu Lijiao«*, in: *Neue Jugend 新青年 Xin Qingnian XQN* 6/6 (1919): 578-580.
- Xin Qingnian 新青年 XQN* 4/5 (1918).
- Xu Qinwen 許欽文: *An analysis of Call to Arms Nahan fenxi 吶喊分析*, Hong Kong 2008.
- Gang Yue 岳剛: *The Mouth That Begg: Hunger, Cannibalism, and the Politics of Eating in Modern China*, Durham, N. C., 1999.
- Zheng Yi 鄭義: *Rote Erinnerungen 紅色紀念碑 Hongse jinianbei*, Taipei 1993.
- : *Scarlet Memorial: Tales of Cannibalism in Modern China*, hg. und übers. von T. P. Sym, Boulder, Colo. 1996.
- Zhou Gang 周剛: »The Chinese Renaissance, a transcultural reading«, in: *PMLA* Bd. 120, Nr. 3 (Mai 2005), 783-795.
- : »Other Asias, Other Renaissances«, in: *Concentric: Literary and Cultural Studies* 34 (2.9.2008): 87-100.
- : *Placing the Modern Vernacular in Transnational Literature*, New York 2011.
- Zhou Shuren 周樹人: *Unsere Feinde 我們的敵人 »Women de diren«*, in: *Gedankenfäden 語絲 Yusi* 76 (22.12.1924), 7f.
- Zhou Xiaoshou 周遐壽: *Die Figuren in Lu Xuns Geschichten 魯迅小說裏的人物 Lu Xun xiaoshuo li di renwu*, Beijing 1957.