

**Karneval der Marktwirtschaft –
Karnevalisierung und grotesker Realismus in
Wang Shuos 王朔 Romanen der späten 1980er und frühen 1990er**

Schriftliche Hausarbeit
für die Masterprüfung der Fakultät für Ostasienwissenschaften
an der Ruhr-Universität Bochum

Vorgelegt von
Julia Margarita Veihelmann

Eingereicht am 4. Dezember 2020
Korrigierte und neu formatierte Fassung vom 23. April 2021

Erster Gutachter: Rüdiger Breuer, Ph. D.
Zweiter Gutachter: Dr. Alexander Saechtig

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	III
1 Einleitung.....	1
2 Karnevalisierung und grotesker Realismus	6
2.1 <i>Karnevalisierung, das Groteske, grotesker Realismus</i> – zu den Begriffen.....	6
2.2 Traditionslinien des Karnevalistischen und Grotesken in der umgangssprachlichen Literatur Chinas (<i>baihua wenxue</i> 白话文学).....	12
3 Wang Shuo als karnevalistischer Autor und grotesker Realist.....	20
3.1 Wang Shuos karnevalistische Sprache.....	22
3.2 Die alte Hierarchie ist ausgehebelt: Bachtins Kategorien der Familiarisierung und Exzentrizität	30
3.2.1 <i>Wanzhu</i> 顽主, <i>liumang</i> 流氓 und <i>pizi</i> 痞子: Anarchistische Akteur*innen in einer grotesken neuen Marktwirtschaft.....	31
3.2.2 Karnevalisierung des konfuzianischen Familienbilds: Vertauschte Rollen in <i>Ich bin doch dein Vater!</i> (<i>Wo shi ni baba</i> 我是你爸爸, 1991).....	39
3.3 Die Entweihung der Heiligtümer: Bachtins Kategorien der Mesalliance und Profanation.....	46
3.3.1 Politische und ideologische Mesalliancen im postrevolutionären China.....	46
3.3.2 Karnevalisierung des Literaturbetriebs: Literaturbegriff, Rolle des Autors und Literaturbetrieb in <i>Kein bißchen seriös</i> (<i>Yidian zhengjing meiyou</i> 一点正经没有, 1989)	51
3.4 Verschmelzung und Umformung von Identitäten: Der groteske Körper bei Bachtin.....	63
3.4.1 Verschmelzen des Einzelnen mit der Gruppe.....	64
3.4.2 Verkleidung und Rollenspiele	66
3.4.3 Das Motiv des Vergessens in <i>Herzklopfen heißt das Spiel</i> (<i>Wanr de jiu shi xintiao</i> 玩儿的就是心跳, 1989).....	69
3.4.4 Die Figur des Tang Yuanbao 唐元豹 in <i>Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen</i> (<i>Qianwan bie ba wo dang ren</i> 千万别把我当人, 1989): Karnevalskönig und grotesker Körper	76
4 Schlussbetrachtung	82
Quellen- und Literaturverzeichnis	86
Anhang.....	92

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

HS	Wang Shuo: <i>Herzklopfen heißt das Spiel</i> . Aus dem Chinesischen von Sabine Peschel. Zürich: Diogenes 1997.
IV	Wang Shuo: <i>Ich bin doch dein Vater!</i> Aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz. Gossenberg: OSTASIEN 2012.
KBS	Wang Shuo: Kein bißchen seriös. In: <i>Oberchaoten</i> . Aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz. Zürich: Diogenes 1997, S. 115–268.
KPCh	Kommunistische Partei Chinas
OC	Wang Shuo: <i>Oberchaoten</i> . Aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz. Zürich: Diogenes 1997.
VR China	Volksrepublik China
WSW1	Wang Shuo 王朔: <i>Wang Shuo wenji</i> 王朔文集 [„Wang Shuo. Gesammelte Werke“]. Band 1. Beijing: Huayi Chubanshe 1994.
WSW2	Wang Shuo 王朔: <i>Wang Shuo wenji</i> 王朔文集 [„Wang Shuo. Gesammelte Werke“]. Band 2. Beijing: Huayi Chubanshe 1994.
WSW3	Wang Shuo 王朔: <i>Wang Shuo wenji</i> 王朔文集 [„Wang Shuo. Gesammelte Werke“]. Band 3. Beijing: Huayi Chubanshe 1994.
WSW4	Wang Shuo 王朔: <i>Wang Shuo wenji</i> 王朔文集 [„Wang Shuo. Gesammelte Werke“]. Band 4. Beijing: Huayi Chubanshe 1992.

Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen hervorgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. (Michail Bachtin)

我是流氓我怕谁。(Wang Shuo)

Anmerkung zur Zitierweise bei den Primärquellen: Texte, deren Autor Wang Shuo ist, werden der besseren Unterscheid- und Zuordenbarkeit halber nicht wie üblich mit dem Namen des Autors, sondern nur mit dem Titel bzw. mit Siglen zitiert.

Anmerkung zu den Übersetzungen: Wo deutsche Übersetzungen von Wang Shuos Werken bereits vorliegen, werden diese verwendet und ggf. ergänzt oder mit Hinweisen und alternativen Formulierungen versehen. Die zitierten deutschen Übersetzungen aus den 1990er Jahren werden in der alten deutschen Rechtschreibung übernommen, ihre Titel wie z. B. *Kein bißchen seriös* beibehalten.

1 Einleitung

Anfang der 1980er Jahre äußerte der Dramatiker Gao Xingjian 高行健 die Vermutung, dass das absurde Theater in der VR China unter anderem deswegen so wenig Anklang finde, weil die Realität es an Absurdität überbiete (Barmé 1992: 255). In Bezug auf groteske Literatur könnte man Ähnliches vermuten. Die Gewaltexzesse der Kulturrevolution (1966–1976) lagen noch nicht lange zurück, als im Jahr 1978, zwei Jahre nach Mao Zedongs 毛泽东 Tod, Deng Xiaoping 邓小平 an die Macht kam und einen graduellen Kurswechsel hin zur Marktwirtschaft vollzog. Hatte man vor Kurzem noch Revolution gemacht, so machte man jetzt nur noch Geld: *Xiahai* 下海, „in See stechen“ oder „fischen gehen“, lautete die Devise der frühen 1990er (Wang Jing 1996: 264; Liu 1997: 102). Dies firmierte offiziell als „Sozialismus chinesischer Prägung“, damit die Kommunistische Partei Chinas (KPCh) ihre Machtposition weiter legitimieren konnte: Die autoritäre Regierung behielt die sozialistische, in Teilen auch die revolutionäre Rhetorik bei und versuchte sie mit dem nun einsetzenden Turbokapitalismus, der seinerseits groteske Blüten trieb, in Einklang zu bringen. Solche Umstände schienen einer überspitzten Darstellung gar nicht zu bedürfen. Nichtsdestoweniger gilt, was Gao Xingjian für das absurde Theater konstatiert hat, keinesfalls analog für das Groteske in der erzählenden Literatur: Hierfür finden sich zahlreiche Beispiele unter den chinesischen Prosaautor*innen der 1980er Jahre. Besonders das Werk der sogenannten „Postmodernisten“ (*houxiandai zhuyipai* 后现代主义派) oder „Avantgardisten“ (*xianfengpai* 先锋派)¹ ist voll von grotesken Figuren und Motiven: Seien es Xu Xiaohes 徐晓鹤 „Irrenhausdirektor und seine Irren“ (*Yuanzhang he ta de fengzimen* 院长和他的疯子们, 1985) oder Mo Yans 莫言 kinderfressende Kader in *Die Schnapsstadt* (*Jiuguo* 酒国, 1989). In Yu Huas 余华 frühen Erzählungen trifft in einer Explosion

¹ Die beiden Begriffe werden in der chinesischen Literaturkritik mehr oder weniger synonym verwendet, was Verwirrung stiftet, da sie eine entgegengesetzte Stoßrichtung haben: Im allgemeinen Begriffsverständnis erschließt die Avantgarde Neuland und verfolgt dabei einen politischen Anspruch, sie leitet die Moderne ein; die Postmoderne erklärt die Moderne für beendet, spielt mit bereits vorhandenem Material, das sie rekombiniert, durch „uneigentliche“ Verwendung verfremdet oder um Metaebenen erweitert, Neuland gibt es für sie nicht mehr. Der Begriff der Postmoderne passt wesentlich besser auf die literarischen Phänomene der 1980er Jahre als der der Avantgarde. In China existiert für dieselben Phänomene zudem der Begriff „Post-Neue Welle“ (*houxinchaopai* 后新潮派), der sperrig ist, aber den Vorteil hat, eine spezifische historische Verortung vorzunehmen.

von Gewalt und Grausamkeit Kafka auf Splatterpunk², Ma Yuans autofiktionaler Bericht aus einem Lepradorf in Tibet („Fiktion“, *Xugou* 虚构, 1986) lässt seinen Ich-Erzähler, einen Autor namens Ma Yuan, eine Affäre mit einer Leprakranken eingehen, deren körperlicher Verfall detailreich geschildert wird. Die wiedergewonnene künstlerische Freiheit lud zu Experimenten aller Art ein, doch neben literarischen Gesichtspunkten spielten hier sicherlich auch politische mit hinein: Eine realistische Schilderung der politischen Gegebenheiten und Lebensverhältnisse wäre riskanter gewesen als ein postmodernes Spiel mit drastischen Motiven und „halluzinatorischem Realismus“. Zudem kamen die grotesken Verzerrungen, die Übertreibungen und Exzesse im Schreiben dem Lebensgefühl der jungen Generation dieser Zeit höchstwahrscheinlich näher als eine kühle, realitätsnahe Schilderung.

Ebendieses Lebensgefühl eingefangen zu haben, dafür wird Wang Shuo 王朔 (geboren 1958) häufig gelobt. Anders als die oben genannten Autoren, die in der Übergangsperiode der 1980er und frühen 1990er die „hohe Literatur“ verkörperten (*yansu wenwue* 严肃文学, „ernsthafte Literatur“, oder *jingying wenxue* 精英文学, „Elite-Literatur“), nahm Wang Shuo von Anfang an eine Zwischenposition zwischen Hoch- und Populärkultur ein und wollte vor allen Dingen eines: gelesen werden und Bücher verkaufen (Lai 2008: 21–24). Das gelang ihm auch: Seine Bücher verkauften sich millionenfach, er avancierte rasch zu einem der populärsten Gegenwartsauteuren. In der chinesischen Literaturkritik existiert für diesen Aufstieg die stehende Wendung „Wang-Shuo-Phänomen“ (*Wang Shuo xianxiang* 王朔现象). Das hat sicherlich auch damit zu tun, dass Wang Shuo in seiner Groteske verhältnismäßig nah am täglichen Erleben der Leserschaft blieb. Er überzeichnet und verfremdet in erster Linie die Erscheinungen der *Xiahai*-Periode: Ein paar arbeitslose junge Leute, die nichts können und nichts gelernt haben, beschließen, Schriftsteller zu werden, und beginnen den Literaturbetrieb aufzumischen (*Kein bißchen seriös*, Originaltitel: *Yidian zhengjing meiyou* 一点正经没有, 1989). Im Vorgängerroman *Oberchaoten* (*Wanzhu* 顽主, 1989) hat das weitgehend selbe Figurenensemble in der Agentur 3 TD (*san T gongsi* 三 T 公司) „drei tolle Dienstleistungen“ angeboten: „Wir lösen Ihre Probleme, wir vertreiben Ihre Langeweile, wir

² Ein postmodernes Horror-Genre, das sich durch harte und sehr explizite Gewaltdarstellung, etwa von Folter, brutalen Morden und Kannibalismus, und eine entsprechende Ästhetik auszeichnet. Der Begriff wurde 1986 von David J. Schow geprägt. Für eine Diskussion des Genres s. Kern 1996.

stehen ein für Ihre Fehler“ (‘三 T’是替人解难替人解闷替人受过的简称, OC: 11 und WSW4: 4). Skrupelloser als 3 TD ist MobCom, ein selbsternanntes „Komitee zur nationalen Mobilisierung“, das den ehemaligen Rikschafahrer Tang Yuanbao perfekt darauf abrichtet, eine „Olympiade der Leidensfähigkeit“ zu gewinnen (*Qianwan bie ba wo dang ren* 千万别把我当人, „Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen“³, 1989). Die Romane spielen in einer marktwirtschaftlich geprägten Welt, einer zugespitzten Version der Wirklichkeit in der Deng-Xiaoping-Ära, worauf auch das Handeln der Figuren ganz ausgerichtet ist – doch die Sprache ist durchzogen von Relikten aus der Zeit davor, von kulturrevolutionärem Pathos und Politphrasen der Kommunistischen Partei, die fortlaufend travestiert werden. Wang Shuo verzichtet dabei nicht ganz, aber doch über weite Strecken auf fantastische Elemente und auf Abstraktionen. Repräsentativ sind vor allen Dingen seine Romane und längeren Erzählungen der späten 1980er und frühen 1990er Jahre, die 1992 großenteils in die Werkausgabe (*Wang Shuo wenji* 王朔文集) aufgenommen wurden.

Der Begriff des grotesken Realismus, der Wang Shuos Werk meines Erachtens treffend beschreibt, ist beim russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin (1895–1975) eng mit einem anderen Begriff verbunden: dem der Karnevalisierung (*karnevalizacija*). Unter „Karneval“ subsumiert Bachtin all jene volkstümlichen Praktiken des Mittelalters – den Karneval selbst, aber auch Jahrmärkte oder die Marktplatzkultur –, die eine Gegenwelt zur offiziellen Welt schufen: die Gesetze aushebelten (sei es auch nur für begrenzte Zeit), die Hierarchien auf den Kopf stellten, die Menschen aller Stände in freien, ungezwungenen Kontakt miteinander brachten, das Getrennte verbanden und das Heilige profanierten. Im Karneval ging es um eine große Festlichkeit, um die gelebte Gemeinschaft und um den Sieg über alle Todes- und Lebensangst. Dabei konnte die einfache Bevölkerung ihre inoffizielle Wahrheit äußern und alles Dogmatische verlachen. Der Niedergang der karnevalistischen Tradition im späten Mittelalter, so Bachtin, habe in die Wiedergeburt des karnevalistischen Weltempfindens in der Literatur gemündet: Dort manifestiere es sich in einer polyphonen und dialogischen Sprache, in Motiven, Figuren, Sujets, im Stil wie auch in der Stellung des Autors gegenüber seinem Stoff.

Bachtin entwickelte seine ideologiekritische Theorie während der 1930er Jahre, unter Stalin – erscheinen konnten seine Bücher erst in den 1960ern. Praktisch alle

³ Es liegt keine Übersetzung ins Deutsche vor.

Aspekte der Karnevalisierung, die Bachtin benennt, von den oben genannten übergeordneten Zügen bis hin zu einzelnen Motiven, finden sich in Wang Shuos Romanen wieder: natürlich in modifizierter, zeitspezifischer Form, denn „jede Richtung und jede Schaffensmethode gibt der Karnevalisierung einen anderen und neuen Sinn“ (Bachtin 1969: 63). Wang Shuos Richtung beschreibt einen Karneval der neuen Marktwirtschaft; das „Heilige“, das hier profaniert wird, besteht in den politischen Richtlinien und Organisationsformen der KPCh, in den revolutionären Idealen der Vergangenheit, aber auch im humanistischen Idealismus der Literatur der chinesischen Moderne und in der Stellung des klassisch gebildeten Intellektuellen, die in China traditionell sehr viel höher war als im Westen. Die Übertragung der Theorie Bachtins vom europäischen auf den chinesischen Kontext bereitet keine Probleme – dass es in der chinesischen Literatur eine zwar anders ausgeprägte, aber der europäischen vergleichbare Tradition der Karnevalisierung gibt, haben mehrere Autoren bereits dargestellt (s. etwa Zhou 1994 und Wang Der-wei 1997: 183–251). Diese Arbeit ist auch nicht die erste, die den Begriff der Karnevalisierung (im Chinesischen: *kuanghuanhua* 狂欢化) auf Wang Shuo anwendet. Wang Xiaochu (2003: 93) bespricht die Karnevalisierung der Sprache, Zhang Wei geht auf sprachliche wie inhaltliche Karnevalisierung bei Wang Shuo ein (Zhang Wei 2014: 92–94 und 96), auch bei anderen Autor*innen fällt der Begriff gelegentlich. Eine ausführliche Darstellung und Analyse der karnevalistischen Züge von Wang Shuos Werk findet sich in der Sekundärliteratur jedoch bisher nicht.

Die vorliegende Arbeit hat das Ziel, diese Lücke zu schließen, und betrachtet Wang Shuo im Licht von Bachtins Theorie als grotesken Realisten und karnevalistischen Autor. Kapitel 2 erläutert die grundlegenden Begriffe sowie Bachtins Theorie näher, umreißt den Begriff des Grotesken in Abweichung von Bachtins Verständnis und gibt einen Überblick über groteske und karnevalistische Traditionen in der chinesischen Literatur. Kapitel 3 bildet mit der Analyse von Wang Shuos Werk den Hauptteil dieser Arbeit, wobei mehrere repräsentative Romane und längere Erzählungen aus den späten 1980ern und frühen 1990ern als Beispiele herangezogen werden⁴. Dabei geht es zunächst um Wang Shuos Sprache, um Heteroglossie, Polyphonie und dialogische Strukturen in seinen Romanen. Im Anschluss

⁴ Wang Shuo ist ein Vielschreiber, sodass im Rahmen dieser Arbeit nur ein Bruchteil seines Werks behandelt werden kann. Die getroffene Auswahl ist pars pro toto zu verstehen.

dienen die vier „Karnevalskategorien“ Bachtins – Familiarisierung, Exzentrizität, Mesalliance und Profanation – als Gerüst, um eine Reihe von karnevalistischen Aspekten in Wang Shuos Werk herauszuarbeiten. Inhaltlich geht es hierbei um Wang Shuos prototypische Protagonist*innen und ihr Agieren in der neuen Marktwirtschaft, um das konfuzianische Familienbild, das Wang Shuo auf den Kopf stellt, um die Mesalliance der Ideologien und Realitäten im postrevolutionären China und um die karnevalistische Darstellung des Literaturbetriebs, die mit einer Profanierung des Literaturbegriffs und der Autorenrolle einhergeht. Schließlich wird die Verschmelzung und Umformung von Identitäten bei Wang Shuo behandelt, die analog zur Rolle des grotesken Körpers in der Bachtin'schen Konzeption verstanden wird. Kapitel 4 liefert eine Schlussbetrachtung und einen kurzen Ausblick.

2 Karnevalisierung und grotesker Realismus

Zunächst sollen die Begrifflichkeiten, mit denen diese Arbeit operiert, sowie Bachtins Theorie erläutert werden. Im Anschluss daran lassen sich Traditionslinien des Karnevalistischen und Grotesken in der umgangssprachlichen Literatur Chinas aufzeigen.

2.1 *Karnevalisierung, das Groteske, grotesker Realismus – zu den Begriffen*

Spricht Bachtin vom Karneval, dann verwendet er diesen Begriff in einem losen und weiten Sinn, der die gesamte Volkskultur des Mittelalters umfasst: auch die Jahrmärkte, den Dorfplatz mit seinen Marktschreibern und Schaustellern, die inoffizielle Unterhaltungsliteratur (oft waren das Parodien auf kirchliche Texte), die Kultur des Fluchens und Schimpfens etc. (Bachtin 1995: 258–259). Diese karnevalistische Kultur begann Bachtin zufolge schon im späten Mittelalter zusehends zu verfallen, heute sind nur noch klägliche Reste davon übrig, nicht mehr als Folklore. Laut Bachtin erlebten diese Kultur und das entsprechende Weltempfinden jedoch seit dem ausgehenden Mittelalter, ganz besonders aber seit der Renaissance, ihre Reinkarnation in der Literatur, ohne dass den Autor*innen diese *Karnevalisierung* bewusst wäre (Bachtin 1969: 61).

Bachtin betrachtet den Karneval als „umgestülpte Welt“ (ebd.: 48), als Gegenwelt, die das Obere nach unten kehrt, das Sakrale entheiligt, das Ernsthafte und Dogmatische verlacht. Die karnevalistische Kultur ist eine Gegenkultur zur offiziell herrschenden, sie ist per definitionem subversiv; die karnevalistische Literatur sieht Bachtin dementsprechend als Gegenspielerin der epischen, die in seinen Augen Ernsthaftigkeit und ein in sich geschlossenes Weltbild verkörpert. Dagegen ist es der „Lachaspekt“ der Welt, der im Karneval und in seiner Erbin, der karnevalistischen Literatur, zum Ausdruck kommt. Dieses Lachen ist ein universelles, aufs Ganze gerichtetes: Es geht um die Schaffung einer Gegenkirche und eines Gegenstaats, um die ganze Welt, um Leben und Tod (ebd.: 32). Das karnevalistische Lachen hat einen freiheitlichen Charakter (ebd.: 34) und steht in enger Verbindung mit der „nicht-offiziellen Wahrheit des Volkes“. Sein Ziel ist die Überwindung der Furcht, besonders der moralischen, und damit auch der Sphäre der Macht, Gewalt und Autorität, die den Menschen diese Furcht einflößt (ebd.: 35). Der Karneval ist eine kommunale Form, Bachtin spricht von einem „Weltempfinden des ganzen

Volkes“ (ebd.: 62), tendenziell der ganzen Welt. Er spielt sich im öffentlichen Raum ab, seine Schauplätze sind die „Straßen, Tavernen, Überlandwege, Badehäuser, Schiffsdecks“ (ebd.: 56) – und nicht der private, intime Raum.

Bachtin unterscheidet vier „Karnevalskategorien“, die er als *Familiarisierung*, *Exzentrizität*, *Mesalliance* und *Profanation* bezeichnet (Bachtin 1969: 48–49). Hierbei handelt es sich nicht um trennscharfe Analysekategorien, eher um unterschiedliche Facetten oder Aspekte des Karnevalistischen, die miteinander zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen.⁵ Mit *Familiarisierung* ist gemeint, dass für die Dauer des Karnevals Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die normalerweise das Zusammenleben in einer hierarchisch organisierten Gesellschaft regeln, außer Kraft treten. Die hierarchische Ordnung und „alle aus ihr erwachsenden Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette“ werden ausgehebelt, an ihre Stelle tritt „der freie, intim-familiäre, zwischenmenschliche Kontakt“ (ebd.: 48). Damit hängt die *Exzentrizität* zusammen, die darin besteht, nach außen zu kehren, was sonst der Etikette entsprechend verborgen bleibt: „Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung“ und „werden exzentrisch und deplatziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens. Exzentrizität [...] gestattet es den unterschwelligsten Seiten der menschlichen Natur, sich in konkret-sinnlicher Weise aufzuschließen und auszudrücken“ (ebd.: 48–49). Auch die *Mesalliance*, in der ursprünglichen Wortbedeutung: die Eheschließung über Standesgrenzen hinweg, die nicht standesgemäße Heirat, erwächst aus der Familiarisierung: Was vorher getrennt war, geht im Karneval eine Verbindung ein. Es wird kein Unterschied mehr gemacht, keine Wertung mehr vorgenommen, „[d]er Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtigen“ (ebd.: 49). Daraus wiederum erwächst die *Profanation* des Heiligen und des Offiziellen, etwa durch Parodien und Travestien, durch Schimpfwörter oder Flüche.

Neben diesen Kategorien oder Facetten ist auch eine Vielzahl von miteinander verknüpften Motiven kennzeichnend für das Karnevalistische: Verkleidung bedeu-

⁵ Auch Renate Lachmann macht im Vorwort zu *Rabelais und seine Welt* darauf aufmerksam, dass der kategoriale Charakter dieser Begriffe strittig ist (Bachtin 1995: 31).

tet den spielerischen Wechsel nicht nur von Kleidung, sondern auch von gesellschaftlicher Position; Festmahlmotive stehen nicht nur für Überfluss, sondern sind auch mit dem grotesken Motiv des Verschlingens und Verschlungenwerdens verbunden; die Inthronisierung und Erniedrigung des Karnevalskönigs bleibt eine hochgradig ambivalente Angelegenheit (Bachtin 1969: 51–52). Der Karneval ist von Polaritäten geprägt, von Gegensätzen, die in den karnevalesken Gestalten und Motiven untrennbar verbunden sind: Bachtin nennt hier als Beispiele Geburt und Tod, Segnung und Verfluchung, Lob und Schelte, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Hintern, Torheit und Weisheit. Im Karneval verkehrt sich alles in sein Gegenteil, aber auch die Verkehrung ist nicht endgültig, nichts ist hier statisch. Typisch für Karnevalsgestalten ist, dass sie paarweise auftreten – nach dem Kontrastprinzip (Dick und Dünn, Dumm und Klug) oder nach dem Prinzip der Identität (Doppelgänger, Zwillinge). Weil es sich beim Karneval um umgestülpte Welt handelt, werden auch die Dinge umgekehrt oder unsachgemäß verwendet: Man trägt seine Kleidung auf links, macht die Hosen zur Kopfbedeckung oder verwendet Hausgeräte als Waffen (ebd.: 53).

Die karnevalistische Utopie ist der Überfluss an materiellen Gütern, vor allen Dingen an Ess- und Trinkbarem: das Schlaraffenland. Der Karneval ist durch und durch dem Leiblich-Materiellen verbunden, nichts Idealistisches hat hier Platz. Mit der Leiblichkeit sind nicht nur Festmahl- und Fruchtbarkeitsmotive verbunden, sondern auch skatologische Motive und skatologischer Humor („Scheiße ist die *heitere Materie*“, Bachtin 1995: 216). Hiermit hängt auch die Rolle von Schimpfwörtern und „schmutziger“ Sprache zusammen, die den karnevalesken Sprachgebrauch prägen.

Wenn sich das Karnevalistische in Literatur übersetzt, dann manifestiert es sich für Bachtin in der gesamten Anlage der entsprechenden Werke. Karnevalistische Literatur besteht längst nicht nur in einer Aneinanderreihung von Karnevalsmotiven (obwohl auch diese ihren Platz haben), sondern das Karnevalistische (Familiarisierung, Exzentrizität, Mesalliance, Profanation) zeigt sich – wie Bachtin anhand von Dostojewski erläutert – in den Figuren und den Sujetsituationen, im Stil, in einer Stellung des Autors⁶ gegenüber seinem Stoff, die Ambivalenzen und

⁶ Gemeint ist hier der implizierte Autor, lässt sich mit Wayne Booth hinzufügen (Booth 1983: 71–77).

Vielstimmigkeit zulässt und jede einseitige dogmatische Ernsthaftigkeit ausschließt (Bachtin 1969: 68). Die Karnevalisierung

[...] förderte die Zerstörung der epischen und tragischen Distanz und die Versetzung des Dargestellten in die Zone des intim-familiären Kontakts. Sie beeinflusste wesentlich die Organisation des Sujets, den Aufbau der Sujetsituationen, sie bestimmte die (in den hohen Gattungen nicht mögliche) spezifische Familiarität der Einstellung des Autors zu seinen Helden, sie brachte in alles die Logik der Mesalliancen und der profanierenden Erniedrigungen hinein, sie veränderte endlich den Wortstil der Literatur. (Bachtin 1969: 50)

Es ist für Bachtin kein Zufall, dass die Karnevalisierung der Literatur sich gerade in der Renaissance vollzog: Zu dieser Zeit hielten in Europa die späteren Nationalsprachen Einzug in die geschriebene Sprache und begannen sich dort mit der Schriftsprache Latein zu vermischen. Die Sprache des Alltagslebens traf auf die der offiziellen Kultur. Die Heterogenität der Nationalsprachen, die von dialektalen und mundartlichen Varianten geprägt waren, wurde in der schriftlichen Fixierung sichtbar. Durch ihre Verschriftlichung kamen die Nationalsprachen auch verstärkt in Kontakt miteinander und begannen Begrifflichkeiten voneinander zu übernehmen. Selbst das Lateinische erwies sich zunehmend als heterogen, denn das mittelalterliche Latein, die gesprochene und geschriebene Sprache der katholischen Kirche und der Universitäten, war nicht mehr die unhinterfragbare Norm: Es erhielt Konkurrenz durch das klassische Latein der Antike, das man wiederzubeleben versuchte. In diesem vielfältigen Zusammentreffen der Sprachen und Dialekte wurden auch die Unterschiede in den Weltbildern und Konzepten sichtbar, die hinter den Sprachen standen; das Bewusstsein für geschichtliche Prozesse, die sich im Wandel der Sprache spiegelten, sowie für unterschiedliche Kulturen wurde geschärft – und damit auch das Bewusstsein für die Relativität der eigenen Position. (Zum Prozess der Sprachvermischung in der Renaissance s. Bachtin 1969: 9–13.) Diese Vielfalt der Sprachen und Sprachregister und damit auch der sprachlich verkörperten Weltanschauungen ist laut Bachtin Voraussetzung für eine Karnevalisierung der Literatur. Diese braucht die Heteroglossie, also das Ineinandergreifen unterschiedlicher Sprachen oder sprachlicher Ebenen, und die Polyphonie, also die Vielstimmigkeit, damit kein bestimmtes, festes Weltbild die Oberhand gewinnen kann. Unterschiedliche Sprachregister treten im karnevalistischen, polyphonen Roman in Dialog miteinander (ebd.: 102). Wichtig für diese Art der künstlerischen Konzeption sind alle Formen des Sprechens, die in Bachtins Terminologie „zweifach gerichtet“ sind, die also in ihrem Wortlaut oder Tonfall eine fremde Äußerung mit

anklingen lassen und dabei deren Bedeutung verfremden – im Russischen gibt es hierfür den Terminus *Sskas* (ebd.: 107–108). Die Parodie ist ein Beispiel für ein solches zweifach gerichtetes Sprechen, der *Sskas* muss aber nicht zwangsläufig parodistisch sein.

Für Bachtin sind das *Groteske* und der *groteske Realismus* untrennbar mit dem Karnevalistischen verbunden. Etymologisch leitet sich „grotesk“ von der italienischen Bezeichnung „pittura grottesca“ ab, wörtlich „Höhlenmalereien“ (Edwards/Graulund 2013: 5). Gemeint waren antike Wandornamente, die erstmals gegen Ende des 15. Jahrhunderts in römischen Grotten entdeckt wurden und ihre Betrachter verblüfften „durch einen ungewohnten, merkwürdigen, spielerischen Umgang mit Pflanzen-, Tier- und menschlichen Formen, die ineinander übergangen und quasi auseinander entstanden“ (Bachtin 1995: 82). *La grottesca*, das Groteske, beruhte also nicht nur auf Verzerrung und Deformation, sondern unterlief auch die gewohnten Kategorien und stellte sie in Frage. Dieses grenzüberschreitende und Grenzen verwischende Wesen des Grotesken manifestiert sich für Bachtin vor allen Dingen in der Leiblichkeit: Der groteske Leib ist einer, der sich mit anderen Leibern und mit der Welt um ihn herum verbindet, der kopuliert und gebiert, sich die Welt einverleibt und von ihr verschlungen wird. Die starre Begrenzung des Individuums auf seinen Leib wird im Grotesken überwunden – und mit ihr Lebens- und Todesfürcht: „Dargestellt wird gleichsam der Durchgangshof des sich ewig erneuernden Lebens, das nie versiegende Gefäß von Tod und Zeugung“ (Bachtin 1969: 18). Das Groteske befreit in der Bachtin’schen Konzeption aber auch den Geist, macht das Denken beweglich und durchlässig, offen für Neues, es lässt „die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens“ (ebd.: 26) aufscheinen – eben des karnevalistischen.

Während diese Arbeit sich eng an Bachtins Konzeption der karnevalistischen Literatur anlehnt, erscheint sein Verständnis des Grotesken als erneuernder und vitalisierender Kraft zu einseitig und damit nicht geeignet, alle grotesken Phänomene in den besprochenen Werken zu erfassen (s. hierzu auch Wang Der-wei 1997: 244 und die Ausführungen in Kapitel 2.2 dieser Arbeit). Stattdessen legt diese Arbeit ein breiteres Begriffsverständnis zugrunde. Der Begriff des Grotesken sei an dieser Stelle mehr umkreist als definiert, da er sich per definitionem der Definition entzieht: „[I]f there is any one thing that defines ‚the‘ grotesque it is precisely that it is hybrid, transgressive and always in motion“ (Edwards/Graulund 2013: 15). Für

Wolfgang Kayser (1957) ist die groteske Welt bestimmt durch „das Unheimliche, Verfremdete und Unmenschliche“ (zitiert nach Bachtin 1995: 99). Kayser versteht das Groteske als Verbindung des Grauens mit dem Komischen; es beschreibe eine Realität, die der Lebenswelt des Publikums sowohl entstamme als ihr auch entgegengesetzt sei (Edwards/Graulund 2013: 11). Dem widerspricht die bereits umrissene Auffassung Bachtins, nach der das Groteske zumindest in seiner idealtypischen Ausprägung nichts Unheimliches oder Grauensvolles, sondern ganz im Gegenteil die Funktion habe, „die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden [zu befreien]“ und sie „fröhlich und hell“ zu machen (Bachtin 1969: 26). Diese beiden sehr unterschiedlichen Auffassungen schließen einander jedoch nicht aus, sondern bezeichnen vielmehr nur unterschiedliche Ausprägungen des Grotesken, denn der Begriff ist ebenso fluide wie die Kategorien, die er in Frage stellt, und wie die Grenze zwischen dem Normalen und dem Abnormalen, die er problematisiert: „[T]he grotesque has the power to eliminate borders, it can reveal how the boundaries between the ‚normal‘ and ‚abnormal‘ are fluid, not fixed, and how grotesquerie can lead to an erasure of common distinctions“ (Edwards/Graulund 2013: 9). Im Anschluss an Edwards und Graulund seien an dieser Stelle einige Merkmale des Grotesken aufgelistet:

1. Beim Grotesken handelt es sich um eine Verzerrung, Deformation, Problematisierung und Hinterfragung des „Normalen“, um Verformung, Travestie, Überzeichnung oder Verfremdung der wahrgenommenen Realität. Auch die Übertreibung und der Exzess sind Merkmale des Grotesken.
2. Da „das Normale“ und „die Realität“ historisch und kulturell variabel sind, gilt dasselbe auch für das Groteske: Es ist immer an einen spezifischen sozialhistorischen Kontext gebunden und nicht unabhängig von diesem zu verstehen (ebd.: 11–12). Jede Generation und jede Kultur hat ihre eigene Form der Groteske (ebd.: 136).
3. Das Groteske sollte nicht zu sehr in den Bereich des Fantastischen gerückt werden. Es bezieht seine Wirkung gerade daraus, dass es innerhalb eines realistischen Rahmens oder auf realistische Weise präsentiert wird (s. hierzu die Argumentation von Philip Thomson, wiedergegeben ebd.: 137).⁷

⁷ Der Elefantenmensch in David Lynchs Film *The Elephant Man* (Lynch 1980) ist eine groteske Gestalt, gerade weil wir wissen, dass er wirklich existiert hat. Die Hybridgestalten in Fantasy-Romanen wirken demgegenüber nicht grotesk und sind im Rahmen ihrer fiktiven Welt „normal“.

4. Das Groteske stellt immer Gesichertes infrage, kann aber ganz unterschiedliche emotionale Reaktionen auslösen: Es kann Grauen einflößen oder befreiend wirken, es kann Ekel und Ablehnung hervorrufen oder zum Lachen bringen.

In der Verwendung des Begriffs „grotesker Realismus“ knüpft diese Arbeit zudem an Der-wei Wang an, der die „Enthüllungsromane“ (*qianze xiaoshuo* 谴责小说) der späten Qing-Zeit diesem Genre zurechnet und dabei ebenfalls die Unterschiede zu Bachtins Verständnis des Grotesken betont (s. Kapitel 2.2 dieser Arbeit). Die „Enthüllungsromane“ stellen die Korruption und Verkommenheit der Gesellschaft, die sie beschreiben, in hyperbolischer, verzerrter, durch und durch grotesker Weise dar – basierend auf der Annahme, dass diese Überzeichnung die Realität letztlich angemessener wiedergibt als eine naturalistische Beschreibung:

I propose to read late Qing exposés as a Chinese brand of grotesque realism, a narrative mode that mocks, reverses, and distorts its subject so as to represent it. All late Qing exposé writers felt compelled to deal with ongoing reality, but [...] they ended up with a paradoxical mode of representation, one recognizing that the real can most emphatically be expressed by exaggeration, disfiguration, and metamorphosis.
(Wang Der-wei 1997: 185)

Dem grotesken Realismus geht es bei all seinen Übertreibungen und Verzerrungen letztlich doch um eine Darstellung wahrgenommener Phänomene der realen Welt. Er spitzt zu und übersteigert, um die Wahrnehmung auch für die Groteske des Alltags zu schärfen, die rein durch Gewöhnung meist als Normalität erlebt wird. Was der Maler Paul Klee über die Kunst im Allgemeinen sagte: dass sie nicht das Sichtbare wiedergebe, sondern sichtbar mache, das beschreibt auch das Genre des grotesken Realismus treffend.

2.2 Traditionslinien des Karnevalistischen und Grotesken in der umgangssprachlichen Literatur Chinas (*baihua wenxue* 白话文学)

In China existiert eine Vielzahl von Traditionen, die sich als karnevalistisch im Bachtin'schen Sinne bezeichnen lassen. Dazu zählen beispielsweise das Laternenfest, das das Frühlingsfest abschließt und mit seinen Kostümen und Darbietungen dem europäischen Karneval vergleichbar ist (Zhou 1994: 69), die volkstümlichen Opern, die ein buntes und lautes Spektakel bieten⁸, oder die Auftritte von

⁸ Lu Xun 鲁迅 beschreibt in dem Prosatext „Oper im Dorf“ (*Shexi* 社戏) den Besuch einer typischen volkstümlichen Oper während seiner Kindheit in Zhejiang. Es handelt sich um ein Spektakel im Freien, bei dem die Zuschauer*innen in Festtagslaune essen und trinken (Lu Xun 2002: 184–198).

Geschichtenerzählern, Sängern und Schaustellern auf Marktplätzen. Die in Umgangssprache statt in Schriftsprache verfasste erzählende Literatur hatte im chinesischen Kaiserreich einen niedrigen Status, sie galt als reine Unterhaltungsliteratur und als potenziell subversiv: Damit bewegte sie sich im Bereich des Inoffiziellen, der „Gegenwelt“, und war dafür prädestiniert, aus der oralen Tradition zu schöpfen, sich von burlesken Darbietungen auf dem Marktplatz inspirieren zu lassen, auf volkstümliche Motive und komische Archetypen (die eifersüchtige Ehefrau, den Pantoffelhelden ...) zurückzugreifen, also der Volkskultur und dem Karnevalistischen zuzuneigen. So gehören etwa die in der populären Literatur des alten China häufig anzutreffenden Fuchs- oder Schlangengeister, die die Gestalt betörender Frauen annehmen können, mit ihrer Fähigkeit zur Gestaltwandlung und Maskerade der Sphäre des Grotesken und Karnevalistischen an⁹. David Der-wei Wang beschreibt komische Geistergeschichten, die „somewhere between social satire and supernatural fantasy“ angesiedelt seien, als Vorläufer des grotesken Realismus der „Enthüllungsrömane“ der späten Qing-Zeit (Wang Der-wei 1997: 205).

Heteroglossie und Polyphonie, die Bachtin als Voraussetzungen für die Karnevalisierung in der Literatur betrachtet, sind in der umgangssprachlichen Prosaliteratur des vormodernen China von vornherein gegeben: Im gesamten Kaiserreich lernte man, Schriftsprache zu schreiben, also klassisches Chinesisch (*wenyan* 文言). Das klassische Chinesisch war von der gesprochenen Sprache (*baihua* 白话) in Grammatik und Syntax, Morphologie und Wortschatz weit entfernt, und diese Entfernung wurde im Lauf der Zeit immer größer, da die gesprochene Sprache einem stärkeren Wandel unterworfen war als die geschriebene (DeFrancis 1984: 37–40). Wer in der Umgangssprache schrieb, entfernte sich zwar von der Sprache der Klassiker, schüttelte das Gelernte aber niemals ganz ab: In die geschriebene Umgangssprache mischten sich grammatikalische und syntaktische Strukturen des *wenyan* oder aus diesem übernommene Wendungen, etwa in der Form von *chengyu* 成语, viersilbigen Redensarten. Hohe und niedrige Sprachregister trafen in der umgangssprachlichen Literatur aufeinander. Auch lokal gefärbtes Vokabular, Begriffe aus den unterschiedlichen Regionalekten¹⁰ des chinesischen Kaiserreichs, fand

⁹ Wenngleich solche Motive Misogynie verraten.

¹⁰ Diesen Begriff hat DeFrancis geprägt, um den Zwischenstatus der Varianten des gesprochenen Chinesisch zwischen Sprache und Dialekt zu benennen (DeFrancis 1984: 57).

Eingang in die Texte. Typisch waren zudem hybride Formen: In unterhaltende Prosatexte, die der Populärkultur zuzurechnen sind, wurden etwa Gedichte eingefügt, die ihrerseits den Gestaltungsgesetzen der Hochkultur gehorchten oder diese parodierten.

Besonders die Romane der späten Ming- 明 (1368–1644) und frühen Qing- 清-Zeit (1644–1911), die den Höhepunkt in der Entwicklung der *baihua*-Literatur des Kaiserreichs darstellen, haben karnevalistischen Charakter. Arbeiten von Andrew Plaks, Victoria Cass und Zhou Ruchang beschäftigen sich mit der Rolle des Karnevals in der mingzeitlichen Literatur (Zhou 1994: 69). Zhou Zuyan analysiert die karnevalistischen Aspekte des mingzeitlichen Klassikers *Die Reise nach dem Westen* (*Xiyouji* 西游记, 1592), dessen emblematische Figuren Sun Wukong 孙悟空 und Zhu Bajie 猪八戒, der verwegene Affenkönig und das genussüchtige Schwein, auch bei den Darbietungen zum Laternenfest eine tragende Rolle spielen (ebd.). *Die Reise nach dem Westen* ist Chinas karnevalistischer Roman par excellence, wie Zhou an einer Reihe von Aspekten überzeugend aufzeigt: Er untersucht die karnevalistische Aufhebung der hierarchischen Struktur – Schüler und Meister tauschen die Rollen –, die parodistische Mesalliance des Heiligen und des Profanen, die Metamorphose und Transfiguration in der Maskerade, die skatologische Inversion – der Urin hat magische Kräfte, der Furz ist heilig –, den Konflikt zwischen Fasten und Festmahl, die Profanität und Heiligkeit der beiden chinesischen Karnevalselemente Feuer und Laternen sowie die Nonsense-Philosophie der Karnevalsdialektik. Diese Liste ließe sich ergänzen, denn der ganze Roman ist durchzogen von karnevalistischen Umkehrungen und Travestien und nimmt dabei durchweg Autoritäten aufs Korn, etwa den Kaiserhof, die zivile Bürokratie und die religiöse Orthodoxie. Neben zahlreichen literarischen und religiösen Motiven haben auch Traditionen des Marktplatzes Eingang in den Roman gefunden: So ist die Figur des Sun Wukong mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht nur vom hinduistischen Affengott Hanuman, sondern auch von dressierten, kostümierten Affen inspiriert, die auf Marktplätzen zur Schau gestellt wurden und Gestalten aus bekannten Geschichten und Legenden verkörperten (Eberhard 1948: 123).

Ein weiteres wichtiges Beispiel ist Li Ruzhens 李汝珍 qingzeitlicher Roman *Blumen im Spiegel* (*Jinghua Yuan* 镜花缘, 1827). Die Helden dieses Romans bereisen allerlei fantastische Länder, in denen es vor grotesken Gestalten nur so wimmelt: Es gibt das Land der Magen- und Darmlosen, das der Doppelgesichtigen, das

der Einfüßigen. Die vielleicht bemerkenswerteste Episode spielt im „Land der Frauen“ (*Nü'erguo* 女儿国), in dem die Geschlechterrollen vertauscht sind: Einer der Helden wird von der Herrscherin eingefangen und in ihren Harem gesteckt, wo er nicht nur enthaart, geschmückt und parfümiert wird, sondern auch die Qualen des Füßebindens über sich ergehen lassen muss. An anderer Stelle beschreibt der Roman ein Land, auf dessen Märkten man umgekehrt feilscht: Die Käufer versuchen möglichst viel zu zahlen, die Händler wollen keinen Profit machen. Solche Episoden bewegen sich an der Schnittstelle von fantastischer Literatur, Gesellschaftssatire und karnevalistischer Inversion. Auf die beiden genannten Episoden spielt Wang Shuo in seinen Romanen an: In *Kein bißchen seriös* begegnen wir einer Neureichen, der alle Waren zu billig sind und die die Preise nach oben zu drücken versucht, was jedoch an der Preisbindung in den staatlichen Geschäften scheitert (KBS: 168–170); in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* (*Qianwan bie ba wo dang ren* 千万别把我当人) wird die Opferfigur Tang Yuanbao vor der Kastration in ein Mädchenwohnheim gesteckt, um sich an die neue Geschlechterrolle zu gewöhnen (s. hierzu Kapitel 3.4.4 dieser Arbeit).

In der späten Qing-Zeit, d. h. ab Mitte des 19. Jahrhunderts und ganz besonders um das Fin de siècle herum, florierte das Verlagswesen, es kam zu einem sprunghaften Anstieg des Publikationsvolumens¹¹ und, wenn man so will, zu einer Karnevalisierung des gesamten chinesischen Literaturbetriebs. David Der-wei Wang schreibt in seiner Monografie über die Autor*innen der späten Qing-Zeit:

Many literati made fiction writing their sole profession, but they were a group of most unprofessional writers: they hurried to get their stories into print but rarely finished them; they pursued one new international topic after another, only to expose their deep-seated parochialism; they fabricated, plagiarized, and sensationalized their materials; they reached out to every social stratum for realistic data but ended up with an idiosyncratic display of biases and desires; they claimed to be exposing social abuses and lashing out at absurdities, but succeeded more in celebrating the pleasures of watching them. (Wang Der-wei 1997: 13–14)

¹¹ Hierfür waren unterschiedliche Faktoren ausschlaggebend: unter anderem ein Anstieg der Alphabetisierungsrate und ein stark gewachsenes Lesepublikum, Intellektuelle, die in der Literatur ein Mittel zur Aufklärung der Bevölkerung sahen – man denke nur an Liang Qichao 梁启超, der den „neuen Roman“ oder die „neue Erzählung“ (*xin xiaoshuo* 新小说) als Grundlage für alle gesellschaftlichen Reformen betrachtete (beschrieben u. a. in Wang Der-wei 1997: 23–24; siehe hierzu auch S. 54 dieser Arbeit) –, das Aufkommen neuer Medien wie der Zeitung (ab den 1870ern druckte diese auch fiktionale Texte) und Fortschritte in der Drucktechnik (ebd.: 1–2). Eine wichtige Rolle spielte auch, dass die traditionelle Kaste der Literaten im bröckelnden Staatsapparat der Qing-Dynastie kein Auskommen mehr fand und sich anderweitig finanzieren musste – viele begannen, mit dem Schreiben ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Der-wei Wang verwendet die Bachtin'schen Begriffe des Karnevalistischen und des grotesken Realismus nur in Bezug auf die bereits erwähnten „Enthüllungsromane“ (eigentlich: „Anprangerungsromane“, *qianze xiaoshuo* 谴责小说), denen er ein eigenes Kapitel mit dem Titel „Abject Carnival: Grotesque Exposés“ widmet (ebd.: 183–251)¹². Doch seine ausführliche und anschauliche Beschreibung der literarischen Szene der späten Qing-Zeit offenbart, wie stark karnevalistische und groteske Impulse den gesamten literarischen Output dieser Zeit prägten: Man hielt sich an keinerlei kompositorische Regeln mehr, sondern schrieb und publizierte frei und nach Belieben (*Familiarisierung*), tendierte zum Sensationalistischen und Abstrusen hin (*Exzentrizität*), machte keinen Unterschied zwischen Hoch- und Populärkultur (*Mesalliance*) und kannte keine Ehrfurcht vor den Klassikern oder den konfuzianischen Werten mehr, die man nach Belieben parodierte (*Profanation*). Übertreibung, Exzess und Verzerrung waren die Norm; Der-wei Wang beschreibt die polyphone Literatur dieser Zeit als „cacophonous retuning of traditional harmonies“ (ebd.: 4). Eine Vielzahl von Genres hatte sich herausgebildet: Detektivgeschichten, Science Fantasy, erotische Eskapaden, didaktische Utopien, *Wuxia*-Romane, revolutionäre Romanzen. Nach Der-wei Wangs Einschätzung sind die Werke jedoch „more notable for appropriating, mocking, mixing, and collapsing those genres“ (ebd.: 2)¹³. Es wurde in großem Stil imitiert, dupliziert und reproduziert, fremdes Material wurde aufgegriffen und dem Geschmack der Leser*innen angepasst (ebd.: 28). Nicht nur Fortsetzungen beliebter Werke, sondern auch Fortsetzungen der Fortsetzungen entstanden (ebd.: 40–41). Man schöpfte aus einer Vielzahl von hoch- und populärkulturellen Quellen, so bedienten sich etwa die

¹² Der-wei Wangs Analyse entfernt sich dabei stellenweise von der Bachtin'schen Theorie. Bachtins Optimismus bezüglich der befreienden, kathartischen und gemeinschaftsstiftenden Wirkung des Karnevalistischen und des Grotesken teilt Wang weder, noch sieht er dieses Moment bei den Autor*innen der Enthüllungsromane gegeben; diese seien vielmehr geprägt vom Bewusstsein, dass sich Institutionen wie das Kaiserreich oder der Konfuzianismus nicht einfach weglachen ließen (ebd.: 241–245).

¹³ Ein bemerkenswertes Beispiel für ein solches Genre-Hybrid ist die Verschmelzung des *Wuxia*-Romans (*wuxia xiaoshuo* 武侠小说) mit dem Gerichtsroman (*gong'an xiaoshuo* 公案小说) – handelt es sich doch um zwei traditionelle Genres, die einander eigentlich ausschließen: Der *Wuxia*-Roman feiert den heroischen Einzelkämpfer, der seinem eigenen Sinn für Ehre und Gerechtigkeit folgt und sich dabei über das Gesetz stellt; der Gerichtsroman hingegen feiert den unbestechlichen Richter, der Recht und Ordnung wiederherstellt. Diese beiden Genres bestanden in der chinesischen Tradition nebeneinander: Das eine übte Kritik an der bestehenden Ordnung, das andere affirmierte sie. In der späten Qing-Zeit wurden diese beiden Genres auf eine vormals undenkbbare Weise miteinander verschmolzen. Die Einzelkämpfer der *Wuxia*-Romane taten sich nun mit den unbestechlichen Richtern zusammen, um Verbrechen aufzuklären, Dämonen auszutreiben, Verschwörungen aufzudecken oder Aufstände niederzuschlagen. Manchmal verschmolzen die beiden Figuren sogar zu einer (Wang Der-wei 1997: 117–118).

„Enthüllungsromane“, die zumindest offiziell den Anspruch hatten, soziale und politische Missstände anzuklagen, an den Witzen und Anekdoten, stereotypen Charakteren und Slapstick-Routinen der klassischen Quellen (ebd.: 34). Die meisten Romane der späten Qing sind maßlos – viele hundert Kapitel lang, voll von Melodramatik und Übertreibungen, lassen sie eine schier endlose Parade von Figuren auftreten und fächern eine große Zahl von Nebenhandlungssträngen auf, die oft unvollendet bleiben. Typisch ist auch ein Auf-den-Kopf-Stellen der Konvention: So widerspricht Liu E 刘鹗 in *Die Reisen des Lao Can* (*Lao Can youji* 老残游记, 1907) dem Tenor aller Gerichtsromane (*gong'an xiaoshuo* 公案小说), wenn er schreibt, dass korrupte Richter sicherlich verabscheuungswürdig seien, unbestechliche Richter aber noch viel schlimmer. Der populäre Autor Li Boyuan 李伯元 setzt „unbestechliche“ Beamte mit Prostituierten gleich, die sich als Jungfrauen ausgeben, und Wu Jianrens 吴趼人 extrem erfolgreicher Enthüllungsroman *Ershinian mudu zhi guai xianzhuang* 二十年目睹之怪现状 („Augenzeugenbericht über den seltsamen Zustand der Welt, wie ich ihn im Lauf von zwanzig Jahren sah“, erschienen als Fortsetzungsroman 1903–1910) vergleicht die Menschenwelt mit der von Gnomen, Fuchsgeistern und Dämonen (ebd.: 28).

Der-wei Wang vertritt in seinem Buch die These, dass die Vielstimmigkeit der späten Qing-Zeit eine ganz andere literarische Moderne hervorgebracht hätte, wäre sie nicht von den Autor*innen der Bewegung des Vierten Mai (*Wusi yundong* 五四运动, Gründungsjahr 1919) und der „Bewegung für eine neue Kultur“ (*Xin wenhua yundong* 新文化运动, 1915–1923) als „vormodern“ abgetan worden: „May Fourth writers preferred to install, with great Confucian seriousness, a single modern(ist) doctrine received from established Western authority“ (ebd.: 16) – eine Doktrin, die im internationalen Vergleich gar nicht so modern sei, da in ihr der Realismus des 19. Jahrhunderts dominiere. Der-wei Wang schlägt vor, von der Literatur der späten Qing-Zeit einen Bogen in die Postmoderne zu schlagen, nach dem Muster „late Qing (premodern, abundance of modernities), May Fourth (modern, restriction to one modernity)¹⁴, and late twentieth century (postmodern, abundance of modernities again)“ (ebd.: 314). Das Projekt der chinesischen Moderne, an dem die Literatur wirkmächtigen Anteil hatte, mündete in den Maoismus

¹⁴ Dies ist nicht in einem verabsolutierenden Sinn, sondern als wirkmächtige Tendenz zu verstehen. Der-wei Wang selbst nennt Ausnahmen, etwa die grotesken Tendenzen im Werk von Lu Xun 鲁迅 (1881–1936), Lao She 老舍 (1899–1966), Zhang Tianyi 张天翼 (1906–1985) und Qian Zhongshu 钱钟书 (1910–1998) (Wang Der-wei 1997: 52, 251).

und die Kulturrevolution – und das machte ihm den Garaus. Erst als in den 1980er Jahren, also nach einer Zäsur von etwa 70 Jahren, in China die Postmoderne begann, wurde die Literatur wieder vielstimmiger, und auch der groteske Realismus kehrte in größerem Stil zurück. Der-wei Wang nennt hierfür neben Mo Yan 莫言 (geb. 1955), Liu Zhenyun 刘震云 (geb. 1958) und Yu Hua 余华 (geb. 1960) auch Wang Shuo 王朔 als Beispiel (ebd.: 251), widmet ihm jedoch nur einen kurzen Absatz von zehn Zeilen (ebd.: 334).

Betrachtet man im Anschluss an Der-wei Wang die Ähnlichkeiten der Literatur in den beiden Fin-de-siècle-Perioden, dann fällt auch eine Ähnlichkeit der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen ins Auge. Im Kaiserreich hatten die Literaten ihr Auskommen meist im Beamtenapparat gefunden¹⁵; als die Qing-Dynastie und ihre politischen Strukturen zusehends verfielen, stand ihnen diese Möglichkeit nicht mehr offen, sie mussten ihren Lebensunterhalt anderweitig sichern, was zum Aufschwung der populären Literatur beitrug. Unter Mao Zedong 毛泽东 waren Autor*innen zwar politisch unterdrückt und durch die maoistische Literatur- und Kunstdoktrin in der Gestaltung ihrer Werke stark eingeschränkt, aber um ihr wirtschaftliches Auskommen mussten sie sich in aller Regel keine Sorgen machen: Sie hatten Positionen in staatlichen Organen oder Instituten und bezogen ein festes Gehalt vom Staat. Diese Situation hielt unter Deng Xiaoping 邓小平 bis in die späten 1980er hinein an – die „Avantgarde“ oder die „Postmodernisten“ etwa wurden noch ungeachtet ihrer Verkaufszahlen von ihren Verlagen entlohnt (Lai 2008: 23). Auf Wang Shuo und die Autor*innengenerationen nach ihm traf das aber nicht mehr zu. Anfang der 1990er vollzog sich der Übergang von der Plan- zur Marktwirtschaft vollends, und Wang Shuo gilt als „der erste Kleinunternehmer“ (*di yige gehu* 第一个各户, ebd.: 21) in der postmaoistischen literarischen Szene – jedenfalls ist er der bekannteste. Wollte er vom Schreiben leben, musste er seine Verkaufszahlen im Blick haben; wollte er gut vom Schreiben leben, traf das umso mehr zu, und Wang Shuo kokettiert ganz offen mit seinem Materialismus: „Ich bin ein verrückter Materialist, ich kann einfach nichts ausschlagen, was Geld verspricht. Ich schaue mehr aufs Geld als auf alles andere.“ (我是一个拜物狂，那种金钱的东西我很难拒绝，我看有钱比什么都强, zitiert nach Huang 2001: 27). Dazu trug sicherlich auch die Erfahrung der Armut bei, die er als junger Mann gemacht

¹⁵ Nicht immer – so gab es auch zur Ming-Zeit schon Unterhaltungsautoren, die vom Schreiben lebten, etwa nachdem sie an den kaiserlichen Beamtenprüfungen gescheitert waren. Siehe hierzu etwa Dardess 2012: 87.

hatte (beschrieben in *Wo shi Wang Shuo* 1992: 24–25). Leser*innen für sich zu gewinnen, war Wangs wichtigstes Ziel beim Schreiben, das er immer wieder betonte, so zum Beispiel in einem Artikel für die Literaturzeitschrift *Renmin Wenxue* 人民文学 vom März 1989:

我希望我的作品有影响，有读者来看，我不希望由我来发现某种东西。有人觉得不需要读者，这当然无所谓。但是对我来讲，我需要。我觉得小说还应当是小说，就还应当让人看，还需要那些和传统不能分割的若干因素。
(Zitiert nach Lai 2008: 23)

Ich hoffe, dass meine Werke Einfluss haben, dass sie Leser finden. Meine Hoffnung ist nicht, dass man durch mich irgendeine Erkenntnis gewinnt. Manche Leute glauben, man brauche keine Leser, darauf komme es gar nicht an. Aber ich persönlich, ich brauche welche. Ich finde, Romane sollten richtige Romane sein, sie sollten Leser anziehen. Dafür braucht es auch ein paar Elemente, die sich nicht von der Tradition lösen.
(Eigene Übersetzung)

Die Kommerzialisierung der Literatur im späten Kaiserreich wie auch ab dem Ende der 1980er Jahre vertrug sich ausgezeichnet mit dem Karnevalistischen. Das Karnevalistische ist keine Form der Eliten, sondern immer eine der Massen (Bachtin 1995: 60); es ist nicht idealistisch, sondern materiell ausgerichtet, seine Utopie ist der Überfluss. Die Marktwirtschaft und ihre grotesken Auswüchse stellen ein geeignetes Spielfeld für das Karnevalistische dar.

3 Wang Shuo als karnevalistischer Autor und grotesker Realist

Wang Shuo gelang es, innerhalb kurzer Zeit zum meistgelesenen Autor Chinas aufzusteigen, auch mithilfe einiger nichtliterarischer Mittel: Bekannt wurde er vor allem durch seine Mitwirkung bei Fernsehproduktionen, durch die Verfilmungen seiner Werke und durch eine geschickte Strategie im Umgang mit den Medien. Bei der Gründung des „Fernsehproduktionszentrums Seepferdchen“ (*Haima yingshi chuangzuo zhongxin* 海马影视创作中心) verkündete er, wer eine Serie wolle, dem werde er eine schreiben (Huang 2001: 27). Mit *Bianjibu de gushi* 编辑部的故事 („Geschichten aus der Redaktion“) machte er das Format der Sitcom, mit *Kewang* 渴望 („Hoffnung“) das der Seifenoper in China populär (ebd.: 30–31). Wang Shuo profitierte stark von seinen guten Kontakten zur Filmszene (s. zu seinen unterschiedlichen Kooperationen auch Chu 2012: 16). Fast jeder zweite Text aus der vierbändigen Werkausgabe (*Wang Shuo wenji* 王朔文集, 1992) ist entweder fürs Fernsehen oder fürs Kino verfilmt worden, im „Wang-Shuo-Jahr“ (*Wang Shuo nian* 王朔年) 1988 gab es vier Verfilmungen (Huang 2001: 30). Ansonsten verfolgte Wang Shuo eine einfache, aber wirkungsvolle Strategie, sich in den Medien Präsenz zu verschaffen:

我一直是拿电视剧当给自己打广告看待的，拍什么不重要，重要的是有机会到小报上说疯话去，混个名儿熟，读者一见书皮儿，咦，这不是昨天还在报上放狂话的那位么？丫都写了什么呀我得瞧瞧。(Wu zhizhe wu wei 2000: 18)

Ich habe die Fernsehserien immer als Reklame betrachtet. Es ist nicht wichtig, was man dreht, das Entscheidende ist, dass man die Gelegenheit kriegt, in den Illustrierten irgendwas Verrücktes zu äußern, seinen Namen da unterzubringen, damit er wiedererkannt wird. Die Leser sehen dann das Buchcover und [denken sich,] ah, ist das nicht der, der gestern in der Zeitung so ein irres Zeug von sich gegeben hat? Was der wohl schreibt? Ich muss mal nachschauen. (Eigene Übersetzung)

Wang Shuos Marketingstrategien gingen auf. Seine Bücher verkauften sich millionenfach, seine satirische Sprache wurde fester Bestandteil der Massenkultur der 1990er, man imitierte seinen Sprachstil – oft in Alltagssituationen –, das „Fluchen im Beijing-Stil“ (*jingma* 京骂) wurde dank ihm im ganzen Land populär (Huang 2014: 50). „Spielen“ (*wanr* 玩儿 im Beijing-Dialekt) ist für Wang Shuo ein zentraler und programmatischer Begriff, den er häufig in Formulierungen wie etwa *wanr wenxue* 玩儿文学, „mit der Literatur spielen“, verwendet. Anfang der 1990er griff der Hipsterslang das auf: *Ni jinlai wanr shenme* 你进来玩儿什么, „Und, womit spielst du grade so?“, wurde zu einer beliebten halbironischen Grußformel in den Großstädten. 1992 waren T-Shirts mit dem Aufdruck *mei jingr* 没精儿 („keine

Energie mehr“, „kein Saft mehr“) der letzte Schrei, auch das eine stehende Wendung aus Wang Shuos Dialogszenen (Wang Jing 1996: 262). Das „Wang-Shuo-Phänomen“ (*Wang Shuo xianxiang* 王朔现象) war eines der Alltags- und Populärkultur: Man sah sich seine Serien an, man verwendete seinen Jargon.

In der Literaturkritik wurde Wang Shuo sehr kontrovers besprochen. *Dashi haishi pizi* 大师还是痞子, „Großer Meister oder Rowdy“ (so der Titel einer Sammlung von Kritiken und anderem Material zu Wang Shuo aus dem Jahr 1993) – das war hier die Frage. Dabei ging es nicht allein um den provokanten Inhalt seiner Werke: Wang Shuos durchschlagender Erfolg und seine unverfrorenen Marketingstrategien erweckten Misstrauen, außerdem erging er sich vor allem in seiner Anfangszeit als Autor gerne in ausschweifenden Intellektuellenbeschimpfungen¹⁶, was bei manchen Literaturkritiker*innen Abwehr auslöste. Wang Shuo hatte zwar prominente Fürsprecher wie Wang Meng 王蒙, aber auch scharfe Kritiker wie Wang Xiaoming 王晓明, der im Jahr 1993 mit dem alarmistischen Artikel „Ruinen in der Wildnis – eine Bedrohung für Literatur und Humanismus“ (*Kuangye shang de feixu – wenxue he renwen jingshen de weiwei* 旷野上的废墟——文学和人文精神的危机) die sogenannte „Humanismus-Debatte“ (*renwen jingshen zheng lun* 人文精神争论) um Wang Shuo einläutete (Zhi 2014: 37). Der bekannte Kritiker Chen Sihe 陈思和 bezeichnete ihn schlicht und ergreifend als „Krachschläger“ (*chaozuo* 吵作, Zeng 2004: 39). In den frühen 1990ern gab es Literaturzeitschriften, die ankündigten, Wang Shuos Namen aus ihren Publikationen zu verbannen (Rojas 2009: 267), und ihm damit unfreiwillig den sehr bedeutsamen Status des „He Who Must Not Be Named“ verliehen. Carlos Rojas spricht in diesem Kontext von „the literary establishment’s paranoid reaction to Wang Shuo’s remarkable popularity and success“ (ebd.). Kritiker*innen versuchten, Wang Shuos Bücher als „Rowdy-Literatur“ (*pizi wenxue* 痞子文学 oder *liumang wenxue* 流氓文学) zu verunglimpfen (zu diesen Begrifflichkeiten mehr in Kapitel 3.2.1) – doch Wang Shuo eignete sich diese pejorativ gemeinten Bezeichnungen kurzerhand an und machte sie zu seinem Markenzeichen: „Ich bin ein Rowdy, vor wem sollte ich Angst haben“ (*Wo shi liumang wo pa shei* 我是流氓我怕谁) zählt zu den bekanntesten Wang-Shuo-Zitaten. Mitte der 1990er, kurz nach dem Erscheinen der Werkausgabe, wurden einige seiner Bücher und Serien in China verboten. In den Nullerjahren glätteten sich die Wogen, die Literaturwissenschaft begann, sich Wang

¹⁶ Zu der negativen Darstellung der Intellektuellenfiguren in Wang Shuos Werk s. Wang Yi 2006.

Shuos anzunehmen. In vielen Arbeiten kommen jedoch weiterhin Vorbehalte zum Ausdruck, man scheint sich genötigt zu fühlen, stets auch „negative Aspekte“ zu benennen. Beispiele hierfür finden sich bei Zeng 2004, Wang Yi 2006, Yin 2008 und Chu 2012.

3.1 Wang Shuos karnevalistische Sprache

Wang Shuo ist in mehr als nur einer Hinsicht Materialist: Die Sprache ist das Material eines Textes, und für Wang Shuo steht beim Schreiben nach eigener Aussage die ganz konkrete Arbeit oder, um bei dem für ihn so zentralen Begriff zu bleiben, das ganz konkrete Spiel mit diesem sprachlichen Material im Vordergrund:

写小说最吸引我的是变幻语言，把词、句子打散，重新组合，就呈现出另外的意思。(Ge/Zhu 2005: 40–41)

Was mich am Romaneschreiben am meisten reizt, ist, die Sprache permanent zu verändern, die Wörter und Sätze auseinanderzubrechen und neu anzuordnen, sodass sich eine andere Bedeutung ergibt. (Eigene Übersetzung)

Deshalb beginnt die vorliegende Arbeit die Untersuchung der karnevalistischen Züge von Wang Shuos Werk mit einem Kapitel zur Sprache. Da Wang Shuos Sprache in der chinesischen Literaturwissenschaft bereits recht ausführlich behandelt wird, sei an dieser Stelle auch auf entsprechende Sekundärliteratur verwiesen: Wang Dongliang (2016) beschreibt in kompakter Form die hervorstechendsten Merkmale von Wang Shuos Sprache; Zhang Wei (2014) und Wang Xiaochu (2003) beziehen sich ebenfalls auf Bachtin und arbeiten eine Reihe wichtiger Aspekte heraus.

Wang Shuo hat einmal geäußert, seine Romane bestünden zum großen Teil aus umgangssprachlichem Dialog (*daliang shiyong minjian kouyu de duihuati xiaoshuo* 大量使用民间口语的对话体小说, Huang 2001: 29). Tatsächlich sind einprägsame Wang-Shuo-Szenen oft Dialogszenen. Beispielhaft seien an dieser Stelle die Eröffnungsszenen von *Oberchaoten* und von *Kein bißchen seriös* genannt, die auf die vielen verbalen Schlagabtausche zwischen Wang Shuos Figuren einstimmen: *Oberchaoten* beginnt damit, dass der großmäulige, präventöse Schriftsteller Bao Kang 宝康 in der Agentur 3 TD vorstellig wird und dort den Auftrag erteilt, ihm einen gefälschten Literaturpreis zu verleihen, da er es ablehne, seine Texte von einer Jury beurteilen zu lassen (OC: 7–10; WSW4: 1–3). *Kein bißchen seriös* setzt

mit einem Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler Fang Yan 方言¹⁷ und seiner Frau An Jia 安佳 ein, in dem sie ihm rät, Schriftsteller zu werden, da er keine anderen Fähigkeiten hat: Er kann weder den Staat regieren noch Baumwolle bearbeiten oder Schweinsköpfe pökeln (die Aufzählung dieser Tätigkeiten ist eine Mesalliance *en miniature*), nur an Frechheit und Bosheit mangelt es ihm glücklicherweise nicht (KBS: 117–119; WSW4: 66–69; Zitate aus diesem Dialog s. Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit).

Exemplarisch ist auch eine Dialogszene im literarischen Salon zwischen Wang Shuos (Maul-)Helden – einer Gruppe von Möchtegern-Schriftstellern –, einer bescheiden auftretenden Taiwanerin und einem öligen Hongkonger (KBS: 226–231; WSW4: 129–132). Dieser Dialog bezieht seine Komik zum einen aus dem Aufeinanderprallen der Mentalitäten, zum anderen aus den absurden und anmaßend-zugespitzten, aber immer einen wahren Kern enthaltenden Äußerungen der Möchtegern-Schriftsteller zu allerlei gesellschaftlichen Themen. Um einen Eindruck von Wang Shuos komischen Dialogen zu vermitteln, wird diese Szene, die beispielhaft für viele andere steht, im Anhang dieser Arbeit ausführlich zitiert (s. Langzitat 1).

Es wäre falsch, bei dieser Art von „umgangssprachlichem Dialog“ an eine naturalistische Darstellung zu denken. Vielmehr bewegen sich Wang Shuos Dialoge in der Nähe des *xiangsheng* 相声, einer in Nordchina verbreiteten Form des komischen Bühnendialogs, bei dem es auf Tempo, Wortwitz und Anspielungsreichtum ankommt (siehe zum *xiangsheng* Mackerras 1981: 102–104). Hou Baolin, einer der bekanntesten *xiangsheng*-Künstler Chinas im 20. Jahrhundert, nennt als Bestandteile eines gelungenen *xiangsheng* Satire, das Spiel mit Charakterschwächen, Zufällen und Missverständnissen. Die Satire des *xiangsheng* ist oft politisch, sozialkritisch und nimmt aktuelle Ereignisse und Entwicklungen aufs Korn (ebd.: 103).

Wang Shuos Dialog im literarischen Salon funktioniert nach einem ganz ähnlichen Prinzip und teilt in alle möglichen Richtungen aus: Über eskapistische Tendenzen in der Literatur Hongkongs und Taiwans macht er sich ebenso lustig wie über die orthodoxe marxistische Literaturkritik in der VR China („Mehr in Richtung reaktionär und pornographisch, um in unserem Sprachgebrauch zu bleiben“) und über die Literatur der Wurzelsuche („Wüsste nicht mal, wo ich nach meinen Wurzeln suchen sollte“). Der in China betriebene Kult um die „alte Zivilisation“ wird zur Zielscheibe des Spotts („Unsere Zivilisation dagegen, die gibt’s seit

¹⁷ Der Name, den mehrere Ich-Erzähler in Wang Shuos Romanen tragen, bedeutet „Dialekt“ – ein Verweis auf die Beijinger Mundart, die hier gesprochen wird.

vier Jahrtausenden, da hat man ja beinahe ein schlechtes Gewissen, wenn man weiterhin zivilisiert ist!“), ebenso wie der Geschichtsrevisionismus der taiwanischen Regierung („Geschichte vor 1949 kam nicht vor“).

Der *xiangsheng* weist eine Artverwandtschaft mit den „blutlosen Karnevalskriege[n]“ und den „karnevalistischen Wortgefechte[n]“ auf, die sich laut Bachtin in der Literatur „reinkarnieren“ (Bachtin 1969: 52). Zuspitzung, Schlagfertigkeit und politischer Witz zeichnen den *xiangsheng*-artigen Dialog aus: „Wenn wir Chinesen ‚alle‘ sagen, schließt das den Einzelnen nicht ein“ (“我们中国人说的大家伙儿里不包括个人”), setzt Fang Yan einer Gruppe begriffsstutziger Ausländer auseinander, die den Begriff der Allgemeinheit in seinen Augen nicht richtig verstehen (KBS: 232; WSW4: 132).

Mit dem *xiangsheng* haben Wang Shuos Dialogszenen auch die dialektale Einfärbung gemeinsam: Sie sind voll von Beijing-Slang. Die Literaturkritik spricht hier vom „neuen Beijing-Roman“ (*xin jingwei xiaoshuo* 新京味小说), der sich in Milieuschilderung und Figurenzeichnung, Sprache und Witz erheblich von der alten „Beijing-Literatur“ unterscheidet, deren prominentester Vertreter Lao She 老舍 (1899–1966) war (Wang Xiaochu 2003: 93).

Dass Wang Shuo hauptsächlich Umgangssprache, *minjian kouyu* 民间口语, schreibt, ist nur die halbe Wahrheit. Zwar macht Umgangssprache mit Beijinger Einfärbung die sprachliche Grundeinstellung seiner Romane aus – doch der Sprachwitz, der für Wang Shuo so typisch ist, entsteht erst aus der satirischen und ironischen Vermischung der Sprachregister in seinen Romanen. Karnevalistische Literatur ist, wie in Kapitel 2.1 dargelegt, geprägt von Heteroglossie, d. h. einem Neben- und Ineinander unterschiedlicher Sprachregister, und Polyphonie, d. h. einer Vielheit der Stimmen, die miteinander in Dialog treten. Die heterogene, viestimmige Sprache der karnevalistischen Literatur geht mit einer Auflösung der geschlossenen Weltbilder und Ideologien einher, die hinter den einzelnen Sprachregistern stehen. „Dialog“ ist hierbei sowohl im engen als auch im erweiterten Sinne zu verstehen: Das dialogische Prinzip liegt auch dem „zweifach gerichteten Sprechen“ zugrunde, das unterschiedliche Sprachregister miteinander in Beziehung treten lässt.

Wang Shuos Romane sind voll von solchem zwei- oder auch mehrfach gerichteten Sprechen. In *Herzklopfen heißt das Spiel* entschuldigt sich etwa der Ich-Erzähler mit einem Werbespruch für Nescafé, als er einen vorzeitigen Orgasmus hat,

und die Frau, mit der er schläft, tröstet ihn mit einem Mao-Zedong-Zitat: „Das ist unabhängig vom Willen der Menschen“ (这是不以人的意志为转移的, HS: 197; WSW2: 334). Die marktwirtschaftliche Realität der Gegenwart wird mit den Phrasen der Kulturrevolution beschrieben, Wang Shuos Figuren bedienen sich der Polit Sprache oder kommunistischer Klischees, während sie ihre eigennützigen Ziele verfolgen. So versucht etwa der Schriftsteller-Rowdy Ma Qing 马青 in *Kein bißchen seriös*, zwei Mädchen auf der Straße davon zu überzeugen, ihm etwas auszugeben:

这样把, 咱们作个交换, 谁也别吃亏, 我拯救你们灵魂你们保护我的身体, 都尽力而为, 有多大劲使多大劲。(WSW4: 94)

Paßt auf, wir machen einen ehrlichen Deal, bei dem keiner zu kurz kommt: Ich rette eure Seelen, ihr rettet meinen Körper. Jeder nach seinen Fähigkeiten. [Wörtlich: Jeder nach seinen Kräften, wer stärker ist, trägt auch mehr bei.] (KBS: 166)

„Die Seele retten“ (*zhengjiu linghun* 拯救灵魂) ist ein christliches Klischee. Die Wendung „Jeder nach seinen Kräften, wer stärker ist, trägt auch mehr bei“ (*Dou jin li er wei, you duo da jin shi duo da jin* 都尽力而为, 有多大劲使多大劲), in Parteireden und Verlautbarungen gerne in dieser oder ähnlicher Form verwendet, ist eine umgangssprachlich abgewandelte und erweiterte Version des ersten Teils von Karl Marx' kommunistischem Verteilungsprinzip „Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen“ (auf Chinesisch: *Ge jin suo neng an xu fenpei* 各尽所能按需分配) wie auch vom daraus abgeleiteten sozialistischen Verteilungsprinzip „Jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seiner Leistung“ (auf Chinesisch: *Ge jin suo neng an lao fenpei* 各尽所能按劳分配).

Man kann im sozialistischen Leistungsprinzip, das im real-existierenden Sozialismus als Leitlinie galt, bereits eine grobe Pervertierung des kommunistischen Verteilungsprinzips sehen. Der von Wang Shuo zitierte Parteisprech bedeutet eine weitergehende Pervertierung beider Prinzipien, da er nur noch den zu leistenden Beitrag („Jeder ...“) betont, die gestellte Forderung erweitert („wer stärker ist, trägt auch mehr bei“) und gar nicht mehr von einer Zuteilung („jedem ...“) spricht. Wang Shuo legt diese KP-Rhetorik wie auch das christliche Konzept der Seelenrettung einem Herumtreiber in der Mund, der durchgefüttert werden will. Auf diese Weise charakterisiert er nicht nur Ma Qing als wortgewandten Schwätzer, sondern lässt auch anklingen, dass solche Rhetorik nur der Bemäntelung eigener Interessen diene und pure Heuchelei sei – auch bei Angehörigen der Kirchen oder Kadern der autokratisch regierenden KPCh.

Als sein Überredungsversuch nicht verfängt und die Mädchen das Weite suchen, beleidigt Ma Qing sie mit weiteren Klischees aus dem offiziellen Sprachgebrauch:

自私自利的人垮掉的一代多余的玩意儿! (WSW4: 95)

Egoisten! Verlorene Generation! Schmarotzer! (KBS: 167)

Erneut wird die heuchlerische Natur dieses Sprachgebrauchs betont, ist es doch Ma Qing selbst, der auf der Suche nach einem materiellen Vorteil war.

Auch Fang Yan bemüht in einer Rede über das „Spielen mit der Literatur“ (*wan wenzxue* 玩文学), die er wider Willen vor einem Auditorium voller Student*innen halten muss, kommunistische Phrasen:

“我是主张文学为工农兵服务的。”

台下一片嘘声。

“也就是说为工农兵玩文学。” (WSW4: 111)

„Ich trete dafür ein, daß die Literatur den Arbeitern-Bauern-und-Soldaten dient.“

Diese kulturrevolutionäre Reminiszenz [18] wurde prompt ausgezischt.

[Wörtlich: Unterhalb des Podiums wurde überall gezischt.]

„Das heißt, wenn wir mit der Literatur spielen, tun wir das für die Arbeiter-Bauern-und-Soldaten.“ (KBS: 195)

Wang Shuos Texte sind voll von solchen Stellen. Polit- und Revolutionssprache sind dabei zwar besonders häufig das Objekt von *Sskas* und Parodie, aber längst nicht das einzige. Huang Yonglin (2001) gibt eine lange Liste von Sprachregistern, derer Wang Shuo sich bedient:

政治概念、政治术语、“文革语言”、时事政治术语、伟人术语、文革术语，以及军事术语、城市流行语、样板戏语、俚语、俗语、隐语、黑话和外来语。
(Huang 2001: 29)

Politische Konzepte, politische Begriffe, „Kulturrevolutionssprache“, Begriffe aus der Tagespolitik, Terminologie bekannter Personen, Terminologie der Kulturrevolution, militärische Begriffe, städtische Umgangssprache, Sprache aus den Modellopern, Slang, Alltagssprache, Jargon, Gaunersprache und Fremdwörter. (Eigene Übersetzung)

Diese Liste ist längst nicht vollständig, ihr sind beispielsweise noch Zitate aus chinesischen Klassikern und Hoch- wie Trivilliteratur, Gedichtzeilen, *chengyu* 成

¹⁸ Hinzufügung des Übersetzers Ulrich Kautz. Auch wenn diese Parole während der Kulturrevolution omnipräsent war, geht sie eigentlich schon auf Mao Zedongs „Reden bei der Aussprache in Yan’an über Literatur und Kunst“ (*Zai Yan’an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话) von 1942 zurück, bei denen er die kulturpolitischen Dogmen verkündete, die bis zu seinem Tod die Richtung für Literatur und Kunst vorgeben sollten. Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit.

语 und *xiehouyu* 歇后语¹⁹ aus dem klassischen Chinesisch, die Sprache der Marktwirtschaft und Werbeslogans hinzuzufügen.

Huang schließt seine Liste mit der Feststellung:

通过这些语言的活用、误用、曲用和反用，造成只有中国大陆人才能感受到的滑稽和荒唐感。(Huang 2001: 29)

Durch den flexiblen, falschen, verdrehten und invertierten Gebrauch all dieser Sprachregister schafft Wang Shuo eine Farce und Absurdität, die nur Chinesen aus der VR voll und ganz empfinden können. (Eigene Übersetzung)

Auch Wang Xiaochu weist auf die unterschiedlichen Sprach- und Stilebenen bei Wang Shuo hin und nennt politisches Vokabular, Dialoge im *xiangsheng*-Stil, Klischees aus der Beamtensprache und geistreichen Humor aus der alltäglichen Umgangssprache als Beispiele (Wang Xiaochu 2003: 93).

Dialogische Strukturen, Heteroglossie und Polyphonie der karnevalistischen Sprache lassen es zu, dass die Grenzen verwischen, dass hoher und niederer Stil – und damit auch „sakraler“ und „profaner“ Inhalt – ineinandergreifen.

Wang Xiaochu beschreibt Wang Shuos sprachliches Verfahren, zwei Extreme in eine sprachliche Einheit (oft in einen Satz) zu packen, sodass sich ein starker Kontrast und eine absurde Wirkung ergeben. Die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Sprachregistern würden aufgehoben, sie gingen neue Verbindungen miteinander ein und machten dabei eine Transformation durch (ebd.). Ein einfaches Beispiel hierfür ist folgende Dialogzeile, in der die Literatur (das Sublime, das Verfeinerte, die Schriftkultur, die in China traditionell hochgehalten wird) in die Begriffe des Wochenmarkts gefasst wird:

文学? 什么文学? 野生的还是人工栽培的? 多少钱一斤? (WSW4: 71)

Literatur? Ich höre immer Literatur! [Wörtlich: Was für eine Literatur?] Wildwachsende oder künstlich gezüchtete? Wieviel pro Kilo? (KBS: 125)

Demselben Muster folgen auch unpassende oder läppische Vergleiche, die eine komische Wirkung haben: Bei der feierlichen Verleihung des gefälschten Literaturpreises an Bao Kang begrüßen zwei Mitglieder der Agentur 3 TD die Gäste, indem sie „elegant mit dem Kopf nicken wie Hühner, die Körner aufpicken“ (鸡捣米似地文雅地点着头, WSW4: 19). Später heißt es über das festlich gekleidete

¹⁹ Bei *xiehouyu* handelt es sich um eigentlich zweiteilige Redensarten, bei denen jedoch der hintere Teil ausgelassen wird. Zum humoristischen Gebrauch von Gedichtzeilen, *chengyu* und *xiehouyu* bei Wang Shuo s. Wang Dongliang 2016: 6.

Publikum, das zum Tisch mit Freibier strömt: „Sie drängten in einer undurchdringlichen Masse voran wie die Roten Garden beim Sturm auf das Winterpalais“ (他们象攻进冬宫的赤卫队们一样黑鸦鸦地移动着, WSW4: 25). Letzteres ist eine der häufigsten Sprachfiguren bei Wang Shuo: Die Sprache oder die Bilder der Revolutionszeit werden auf die marktwirtschaftliche Realität bezogen.

Ein Merkmal karnevalistischer Sprache ist auch häufiges Fluchen – oder genauer gesagt „Schimpfworte, Grobheiten, Flüche und Obszönitäten“, bei denen es sich um „nicht-offizielle Elemente der Rede“ handelt und die den bewussten Regelverstoß, die Weigerung, sich an die Etikette zu halten, bereits in sich tragen (Bachtin 1995: 229). Wang Shuos Romane wimmeln von Ausdrücken wie *wang-badan* 王八蛋 (wörtlich: Schildkrötenei, in der übertragenen Bedeutung: Bastard), *cao ni ma* 操你妈 (fick deine Mama) oder *ta made* 他妈的 (Bedeutung aus dem klassischen Chinesisch: „von einer anderen Mutter“. Die Etymologie dieses Standardfluchs nachzuverfolgen, würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen; die Bedeutung liegt zwar näher bei „Hurensohn“, „Bastard“ oder „Motherfucker“, die Verwendung entspricht aber oft eher „verdammte“, „Fuck“, „Scheiße“ oder „beschissen“ im Deutschen). Besonders effektiv werden diese eingesetzt an Stellen, an denen man einen offiziellen, regelkonformen Duktus erwartet, etwa in Fang Yans Rede über das „Spielen mit der Literatur“:

“我他妈当然真诚了！”我瞪眼，“我要不是真诚我早跟你们谈理想了。”
“操你妈！”一帮男学生挤到台前指着我骂。
“操你们的妈？”我一摔杯子破口大骂，“你们他妈有本事打死我！”
(WSW4: 114–115)

„Natürlich bin ich aufrichtig, verdammte noch mal (*ta ma* 他妈)!“ schrie ich ihn [den Anführer der Studenten] an (im Original: Ich riss die Augen auf). „Sonst hätte ich längst angefangen, mit euch über Ideale zu sprechen.“
„Zieh Leine, fick deine Mama!“ schrie ein Trupp [männlicher] Studenten, die sich unten vor dem Podium drängten.
„Eure Mama, meint ihr wohl?“ brüllte ich zurück und knallte den Teebecher auf den Tisch. „An mich traut ihr euch ja doch nicht ran, ihr Arschlöcher!“ [Wörtlich eher: „Wie solltet ihr es verdammte noch mal (*ta ma* 他妈) fertigbringen, mich totzuschlagen!“] (KBS: 200)

Chinesische Leser*innen rezipieren diese Redeszene, die mit dem bereits erwähnten Ausruf „Ich bin ein Rowdy, vor wem sollte ich Angst haben!“ (*Wo shi liumang wo pa shei* 我是流氓我怕谁) endet, vor dem Hintergrund zahlloser selbst besuchter Versammlungen in Schule, Universität oder Betrieb. Daraus ergibt sich ihre Komik. Flüche und Beschimpfungen haben die Funktion, die offizielle Kultur zu unterlaufen, die Regeln zu brechen und das vermeintlich Heilige zu profanieren,

den Diskurs zu erden. Doch ihre Rolle in der karnevalistischen Literatur ist vielschichtiger: So sind sie für Bachtin auch Teil eines dialektischen Prinzips von Lob und Beschimpfung, in dem jedes Lob eine Beschimpfung und jede Beschimpfung ein Lob anklingen lässt (Bachtin 1969: 53; 1995: 205). Man denke etwa an die Schimpfrede einer frustrierten Ehefrau in *Oberchaoten*, die ihren Unmut stellvertretend an Ma Qing auslässt – auch das ein Service, den die Agentur 3 TD anbietet:

别回家了, 和老婆在一起多枯燥, 你就整宿地和哥儿们神‘砍’没准还能‘砍’晕个把眼睛水汪汪的女学生就象当初‘砍’晕我一样卑鄙的东西! 你说你是什么鸟变的? 人家有酒瘾棋瘾大烟瘾, 什么瘾都说得过去, 没听说像你这样有‘砍’瘾的, 往哪儿一坐就屁股发沉眼儿发光, 抽水马桶似的一拉就哗哗喷水, 也不管认识不认识听过没听过, 早知道有这特长, 中苏谈判请你去得了。(WSW4: 6)

Hau doch ganz ab! Bei der Alten ist’s doch eh so langweilig! Geh zu deinen Kumpanen, da kannst du die ganze Nacht durchquatschen. Reißt vielleicht wieder ’n paar hübsche junge Studentinnen auf mit deinem Gelaber, so wie du damals mich bequatscht hast, du Wichser [wörtlich: du gemeines Stück]. Warum bin ich bloß an so einen Scheißkerl geraten! Okay, Süchtige hat’s immer gegeben, Raucher oder Fixer oder Schachfreaks, da will man ja gar nichts sagen [wörtlich: Die Leute haben Trunksucht, Schachsucht, Opiumsucht, von jeder Sucht hat man schon mal gehört]. Aber Quatschsucht wie bei dir – das gibt’s nicht noch einmal! Setzt sich hin, kriegt den Arsch nicht mehr hoch und den Mund nicht mehr zu [wörtlich: Wo du dich hinsetzt, wird dir der Hintern schwer, und die Augen strahlen], quatscht los, egal mit wem, egal über was [wörtlich: egal, ob du die Leute kennst oder nicht, egal, ob du von etwas schon mal gehört hast oder nicht] – das geht wie die Klospülung [wörtlich eher: das sprudelt und rauscht wie das Wasser der Klospülung]. Schade, dass die nicht gewusst haben, was für’n Quatscher du bist [wörtlich: dass du diese besondere Fähigkeit hast], die hätten dich damals glatt die Verhandlungen mit den Russen führen lassen. (OC: 14)

Diese hyperbolische Schimpfrede auf die „Quatschsucht“ (*kanying* 砍瘾²⁰) des Ehemanns kommt einem karnevalistischen Lob des Quatschens gleich. Dem stehen Elogen gegenüber, die keine sind, sondern vielmehr die Servilität des Sprechers und/oder die Tyrannei des Angesprochenen offenlegen. Ein Beispiel hierfür ist die unterwürfige Anrufung, die Tang Yuanbaos Mutter in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* an einen Parteifunktionär richtet. Sie beginnt mit der Anrede:

敬爱的英明的亲爱的先驱者开拓者设计师明灯火炬照妖镜打狗棍爹妈爷爷奶奶奶
老祖老猿猴老太上老君玉皇大帝观音菩萨总司令, (WSW4: 471)

Verehrter strahlender geliebter Vorreiter Pionier Architekt helles Licht Fackel magischer Spiegel [der das wahre Gesicht von Dämonen zeigt] Knüppel der die Hunde schlägt Eltern Großvater Großmutter großer Ahne alter Affe großer Herrscher des

²⁰ Wang Shuo verwendet hier nicht das Zeichen *kan* 侃, das im Beijing-Dialekt die Bedeutung „quatschen, labern, angeben“ hat und im zitierten Zusammenhang gebräuchlicher wäre, sondern das homophone Zeichen *kan* 砍 mit der Hauptbedeutung „fällen, hacken“. Anscheinend gibt er den dialektalen Ausdruck rein phonetisch wieder.

Himmels Meister Laozi Jadekaiser großer Kaiser Guanyin Boddhisattva Oberbefehlshaber, ... (Eigene Übersetzung)

Diese Aneinanderreihung ohne Punkt und Komma ist nicht nur hyperbolisch, sondern auch grotesk, da Tang Yuanbaos Mutter wahllos auf das gesamte ihr zur Verfügung stehende Repertoire zurückgreift. Sie bedenkt den Parteifunktionär mit Ehrentiteln aus dem Kaiserreich, aus der Religion und volkstümlichen Mythologie und bezeichnet ihn gar noch als „alten Affen“. Im selben Duktus und mit derselben Wahllosigkeit zählt sie anschließend seine Verdienste auf, bis sie vor Erschöpfung ohnmächtig wird (WSW4: 471–472).

Zuletzt sei noch angemerkt, dass Wang Shuos Romane reich an Wortspielen sind, die sich teilweise nur sehr schwer oder gar nicht übersetzen lassen. Manchmal ist eine ungefähre Übertragung noch möglich, auch wenn diese nicht so pointiert klingt wie das Original:

金钱不是万能的，但是，没有钱是万万不能的。

(aus der Sitcom *Geschichten aus der Redaktion*, zitiert nach Huang 2014: 50)

Geld macht dich nicht allmächtig, aber kein Geld zu haben, macht dich allohnmächtig.
(Eigene Übersetzung)

In anderen Fällen kann die Bedeutung gar nicht ohne Fußnote transportiert werden. So zum Beispiel, wenn der Name Ming Song 明松 die Bedeutung „bekanntes Fröhlichgänger“ anklingen lässt oder das Spiel mit der Wendung „[du hast ein] schwarzes Herz ... sehr“ (*heixin – hen* 黑心——很) und dem ähnlich geschriebenen „Wolf mit schwarzem Herzen“ (*heixin lang* 黑心狼) auf ungebildete Kader während der Kulturrevolution verweist, die die beiden Schriftzeichen *hen* 很 (sehr) und *lang* 狼 (Wolf) verwechselten, wenn sie in Dokumenten die Amerikaner als Wölfe mit schwarzem Herzen bezeichneten (s. hierzu WSW2: 214–215 sowie Sabine Peschels Übersetzung und die entsprechenden Anmerkungen in HS: 6, 369).

3.2 Die alte Hierarchie ist ausgehebelt: Bachtins Kategorien der Familiarisierung und Exzentrizität

Die ersten beiden Karnevalskategorien bei Bachtin sind die Familiarisierung und die Exzentrizität. Familiarisierung bezeichnet den freien und ungezwungenen Umgang der Menschen miteinander und damit das Außerkrafttreten der Regeln und Gesetze, Exzentrizität das damit einhergehende Verhalten außerhalb der Normen. Inwiefern diese Kategorien auch für Wang Shuos Romane kennzeichnend sind, soll anhand von zwei Beispielen aufgezeigt werden: den zwielichtigen Figuren, die

Wang Shuos Romane bevölkern und Akteur*innen in der grotesk entfesselten neuen Marktwirtschaft sind; und dem Vater-Sohn-Verhältnis, das er in *Ich bin doch dein Vater!* (*Wo shi ni baba* 我是你爸爸, 1991) beschreibt.

3.2.1 *Wanzhu* 顽主, *liumang* 流氓 und *pizi* 痞子: Anarchistische Akteur*innen in einer grotesken neuen Marktwirtschaft

Die Mehrzahl der Wang-Shuo-Romane dreht sich um eine Gruppe junger Leute – hauptsächlich Männer, aber meist auch ein paar Frauen –, die auf die eine oder andere Weise versuchen, an Geld zu kommen, und ansonsten in den Tag hineinleben. In *Yiban shi huoxian, yiban shi haishui* 一半是火焰, 一半是海水 („Zur Hälfte Feuer, zur Hälfte Meerwasser“, 1986²¹) gehört der männliche Protagonist einer recht unprofessionell organisierten Erpresserbande an. *Oberchaoten* (*Wanzhu* 顽主, 1987) beschreibt Episoden rund um die bereits erwähnte Agentur 3 TD, „Drei tolle Dienstleistungen“ (*san T gongsi* 三 T 公司): Yang Zhong 杨重 springt als Stellvertreter für einen Mann ein, der keine Lust mehr auf sein Date hat, Ma Qing 马青 lässt sich anstelle eines jungen Ehemanns beschimpfen, und in einer wahrhaft karnevalistischen Episode wird dem präventösen Schriftsteller Bao Kang 宝康 ein gefälschter Literaturpreis verliehen. Zwischendurch vertreiben sich die *wanzhu* ihre Zeit mit Restaurantbesuchen, Kartenspielen oder damit, die ältere Generation vorzuführen – verkörpert durch Bao Kang, den heuchlerischen „Intellektuellen“ Zhao Yaoshun 赵尧舜 oder auch Yu Guans 于观 Vater, der faul auf dem Sofa sitzt und seinem Sohn Parasitentum vorwirft.

In der Fortsetzung *Kein bißchen seriös* (*Yidian zhengjing meiyou* 一点正经没有, 1989) hat die Clique sich vergrößert – unter anderem sind der Ich-Erzähler Fang Yan 方言 und „Fettmops Wu“ (*Wu pangzi* 吴胖子) hinzugestoßen. Die jungen Leute, offenbar alle ohne feste Arbeit, haben nichts „Anständiges“ gelernt und beschließen daher, Schriftsteller zu werden. Am Majiangtisch werden die Literaturgattungen verteilt, doch das Schreiben erweist sich als viel zu anstrengend; stattdessen macht man sich lieber daran, die Literaturszene aufzumischen, einen vermeintlichen literarischen Salon zu gründen und Leute zu beleidigen (s. hierzu auch die ausführliche Darstellung in Kapitel 3.3.2).

Oberchaoten und *Kein bißchen seriös* sind komische Romane, in denen zwar jeder und alles verspottet wird, aber nichts Gravierendes passiert – in ihrer

²¹ Es liegt keine Übersetzung ins Deutsche vor.

Episodenhaftigkeit und mit ihren vielen *xiangsheng*-artigen Wortgefechten erinnern sie an Sitcoms.

Anders sieht das in *Herzklopfen heißt das Spiel* (*Wanr de jiu shi xintiao* 玩儿的 就是心跳, 1989) und vor allem in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* (*Qianwan bie ba wo dang ren* 千万别把我当人, 1989) aus – das Figurenensemble ist ähnlich, aber die erzählte Welt ist viel abgründiger und düsterer.

In *Herzklopfen heißt das Spiel* begegnet uns Fang Yan wieder, der Ich-Erzähler aus *Kein bißchen seriös*. Er wird eines Mordes angeklagt und damit beinahe zum zweiten Opfer eines verbrecherischen Spiels, das seine alte Clique aus purer Langeweile getrieben hat: Wie sich am Ende des Romans herausstellt, haben seine früheren Freund*innen den Mord zum Zeitvertreib begangen und dabei auch Identitäten vertauscht, was schließlich den Verdacht auf Fang Yan lenkt. Dieser ist auch deswegen so ausgeliefert, weil er entscheidende Dinge vergessen hat und nicht einmal seiner eigenen Erinnerung trauen kann (s. Kapitel 3.4.3 dieser Arbeit).

In *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* gründet eine Gruppe von Figuren ein „Komitee zur nationalen Mobilisierung“ (*Quanguo Renmin Zongdongyuan Weiyuanhui* 全国人民总动员委员会), kurz MobCom²² – ein Name, der nebulös genug ist, um zu verschleiern, dass es nur um die eigene Bereicherung geht. Selbstverständlich ist das eine Parodie auf die Organe der KPCh, die unter ähnlichen Namen firmieren. MobCom hat es sich zum Ziel gesetzt, einen Kampfsportler ausfindig zu machen, der den Boxstil „Großer Traum“ (*damengquan* 大梦拳) noch beherrscht, eine fiktive Kampftechnik aus dem Boxeraufstand von 1900. Um die nationale Ehre wiederherzustellen, soll er einen ausländischen Wrestling-Champion besiegen, der zuvor einen chinesischen Sportler vernichtend geschlagen hat. Tatsächlich stößt MobCom auf den Nachkommen eines alten „Großer-Traum-Boxers“, Tang Yuanbao 唐元豹, der die Technik von seinem Vater erlernt hat. Man beginnt mit seinem Training, das zum großen Teil aus Abhärtung und Umerziehung besteht – was an kulturrevolutionäre Praktiken denken lässt, die sich hier jedoch in einem marktwirtschaftlichen Rahmen abspielen –, und macht ihn zu einer Figur des öffentlichen Lebens. Tangs Wohnviertel wird abgerissen, um die Relikte als Museumsstücke zu verkaufen, er wird in Werbespots und Actionshows eingesetzt. Der ursprüngliche Plan wird zwar durchkreuzt, als der

²² So Howard Goldblatts äußerst gelungene Übersetzung ins Englische (abgeleitet von National Mobilisation Committee), die man auch für eine deutsche Übersetzung des Romans übernehmen könnte.

ausländische Champion sich überraschend das Leben nimmt, das hindert MobCom aber nicht daran, Tang Yuanbao weiterhin zu einem Produkt zu machen, das skrupellos vermarktet wird. Seine Umerziehung beinhaltet nicht nur Aushungern und Elektroschocks, sondern kulminiert in einer Geschlechtsumwandlung, die nicht glückt und ihn als Kastraten zurücklässt. Am Ende ist er so weit, an der „Olympiade des Ertragens“ oder der „Olympiade der Leidenschaft“ (*shijie renshu dasai* 世界忍术大赛) teilzunehmen – und dabei alle Erwartungen zu übertreffen und haushoch zu gewinnen. Nicht nur geht er, ohne mit der Wimper zu zucken, auf einer rotglühenden Eisenstange auf und ab oder lässt sich in einem Behälter mit immer weiter herunterkühlendem Wasser einfrieren – seine Kür zum Abschluss der Olympiade besteht darin, sich mit einem Messer die Haut vom Gesicht zu lösen und sich das gesamte Gesicht abzuziehen: Ausgerechnet dieser buchstäbliche Gesichtsverlust ist das Mittel der Wahl, um die nationale Ehre wiederherzustellen und China wieder „Gesicht zu geben“ (*gei mian* 给面) (s. auch Kapitel 3.4.4 dieser Arbeit).

In manchen Wang-Shuo-Romanen besteht die Clique also aus wortgewandten Nichtstuer*innen, deren Vergehen sich darauf beschränken, Respektpersonen zu beleidigen, sich das eine oder andere Amt anzumaßen und öfter die Zeche zu prellen; in anderen Romanen begehen die Figuren hingegen Morde oder entmenslichen ihr Opfer, bis es in die Selbstverstümmelung getrieben wird. Am heiteren, karnevalistischen Ende des Spektrums stehen die *wanzhu* 顽主 – ein Terminus, der von Ulrich Kautz’ „Oberchaoten“ nicht gut erfasst wird, die englische Übersetzung *Masters of Mischief or The Operators* trifft es deutlich besser. Das Wort *wan* 顽 wird im *Xin Han-De Cidian* 新汉德词典 („Neues chinesisch-deutsches Wörterbuch“) mit 1. „dumm; unwissend; unsinnig“, 2. „hartnäckig; widerspenstig; eigensinnig“ und 3. „frech; ungezogen; rüpelhaft“ übersetzt. Für Wang Shuos Charaktere ist vor allem die letzte Bedeutung entscheidend. Eine etwas sperrige deutsche Übersetzung von *wanzhu* 顽主 könnte „Meister der Frechheit“ oder „Meister des Unfugs“ lauten. *Wan* 顽 ist zudem homophon mit dem für Wang Shuo zentralen Wort *wan* 玩, „spielen“, das im Beijing-Dialekt auch die Bedeutung „tun, machen“ angenommen hat und dabei leicht abfällig klingt (Barmé 1992: 35). In *wanzhu* 顽主 schwingt also auch „Meister des Spiels“ (*wanzhu* 玩主) mit, ebenso wie die Bedeutung „Macher“ oder „Meister der Machenschaften“.

Die Begriffe *pizi* 痞子 und *liumang* 流氓 umfassen hingegen das gesamte Spektrum – vom im Grunde harmlosen „Meister der Machenschaften“ bis zum Vergewaltiger und zur Mörderin. Das Wörterbuch übersetzt *pizi* 痞子 als „Schurke, Rohling, Rüpel“. Im Beijing-Dialekt bezieht sich *pizi* normalerweise auf Leute aus den niedrigeren Schichten, die schlechte Manieren, eine vulgäre Sprache oder vulgäres Verhalten an den Tag legen (Yao 2004: 433). *Liumang* 流氓²³ wird im Wörterbuch mit „Rowdy, Gauner, Lump, Schurke, Gangster“ wiedergegeben, *liumang xingwei* 流氓行为, „*liumang*-Verhalten“, besteht in „unsittliche[n] (od. unzüchtige[n]) Handlungen“. Wang Shuo verwendet den Begriff in einem breiteren Sinne, der auch Randgruppen der Gesellschaft, Lebenskünstler*innen und Kleinkriminelle miteinschließt. Laut Yusheng Yao findet eine positive Umwidmung und Aneignung des Begriffs statt: Wang Shuos *liumang* sind Leute, die eine bestimmte Haltung und einen Lebensstil pflegen, den man als „rebellious, irreverent, daring, clever, street-smart, authentic, and self-important“ beschreiben kann (Yao 2004: 433). Wie wir gesehen haben, kann der *liumang* bei Wang Shuo aber auch Gewaltverbrechen begehen. Im Jahr 1985 schrieb der Sinologe John Minford über das Entstehen einer neuen Gegenkultur in China:

[O]n this post-Mao wasteland a strange new indigenous culture is evolving, which could, perhaps a little provocatively, be called the culture of the *liumang* (an untranslatable term loosely meaning loafer, hoodlum, hobo, bum, punk). The original *liumang* is to be seen cruising the inner city streets on his Flying Pigeon bicycle, looking (somewhat lethargically) for the action, reflective sunglasses flashing a sinister warning. *Liumang* in everyday speech is a harsh word. It is the word for anti-social behaviour, a category of crime.

But the *liumang* generation as I see it is a wider concept. Rapist, whore, black-marketeer, unemployed youth, alienated intellectual, frustrated artist or poet – the spectrum has its dark satanic end, its long middle band of relentless grey, and, shining at the other end, a patch of visionary light. It is an embryonic alternative culture. (Zitiert nach Barmé/Jaivin 1992: 248)

Die *liumang*, die Wang Shuos Romane bevölkern, sind dieser Gegenkultur nachempfunden. Manche von ihnen sind *wanzhu* und damit durch und durch karnevalistische Akteur*innen, die in erster Linie mit Worten operieren, in zweiter mit Tricks und kleinen Betrügereien; andere neigen hingegen dem „dunklen, satanischen Ende“ zu und schrecken auch vor einem Mord nicht zurück. Sie alle sind anarchistische Akteur*innen in einer grotesk entfesselten neuen Marktwirtschaft,

²³ Interessant in diesem Kontext ist auch die phonetische Ähnlichkeit mit *liulang* 流浪, dem „Herumtreiber“ oder „Vagabunden“. Die beiden Begriffe teilen auch das Morphem *liu* 流, „fließen, driften“.

in der das Motto *xiahai* 下海, „fischen gehen“ oder „in See stechen“, selbst für die Intellektuellen gilt, die das Showbusiness für sich entdeckt haben (Wang Jing 1996: 264). Windige Klein- und Kleinstunternehmen schießen wie Pilze aus dem Boden – mit der Agentur 3 TD parodiert Wang Shuo dieses Phänomen. Was auch immer zu Geld gemacht werden kann, wird schamlos verwertet. Ein Beispiel für Wang Shuos grotesk-realistische Darstellung dieser entfesselten Marktwirtschaft ist der Dreh eines Werbespots in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen*, bei dem Tang Yuanbao die Hauptrolle spielt. Bezeichnenderweise ist eine große Buchhandlung der Auftraggeber: Das ehemals Sakrosankte, die Schriftkultur, ist fester Bestandteil der neuen Marktwirtschaft. Der naive Tang Yuanbao hat ein Erweckungserlebnis, während er eine Buchattrappe aus Ziegelstein in die Kamera hält und heroische Posen einnimmt. Das Skript ergeht sich zunächst in falschem Pathos:

没书我不能活! (WSW4: 380)

Ohne Bücher könnte ich nicht leben!

母亲只生了我的身书的光辉照我心。(ebd.)

Meine Mutter hat nur meinen Körper zur Welt gebracht, Bücher bringen das Licht in mein Herz.

我还缺什么呢? 噢, 缺我中意的书。(ebd.)

Was fehlt mir noch? Ah, mir fehlt das Buch, das mir genau entspricht!

Dann geht es über zu handfesteren Aussagen:

书嘛, 我只看贵的。(WSW4: 381)

Ich lese nur die teuren Bücher. (Eigene Übersetzungen)

Da der Regisseurin Tang Yuanbaos stimmliche Performance nicht zusagt, ist er am Ende des Drehs nur noch angehalten, laut bis sieben zu zählen, die Audiospur soll später hineingeschnitten werden. Dabei vergisst Yuanbao ganz, das Buch zu halten – aber auch das macht nichts, etwas Nachbearbeitung wird es richten. Die Komik der Drehszene wird dadurch getoppt, dass zahlreiche Firmen die Aufnahmen von Tang Yuanbao aus dem fertigen Werbespot der Buchhandlung raubkopieren und in ihre eigene Reklame hineinmontieren:

晴朗的天, 奔驰的马群, 苍翠的山间奔腾着清亮的溪水, 溪水中冰镇着几瓶“可乐”。元豹手抱着书作奋不顾身状。一个特写: 书扔进溪中。一只手从溪水中举起一瓶“可乐”。元豹面部特写: “没有可乐我不能活!”

豪华居室, 家具电器一应俱全, 唯有房角留有一处空地。元豹抱着书若有所思: “我还缺什么呢?” 一台电冰箱自天而降, 正好落在房角空地上。“噢, 我还缺我中意的冰箱。” (WSW4: 382)

Ein strahlender Tag, galoppierende Pferde, ein klarer Bach fließt durch eine sattgrüne Berglandschaft. Im Wasser des Bachs liegen einige Flaschen Cola zum Kühlen. Yuanbao hält ein Buch in den Händen und presst es an sich, als gelte es sein Leben. Ein Close-up: Das Buch wird in den Bach geworfen. Eine Hand fischt eine Flasche Cola heraus. Ein Close-up auf Yuanbaos Gesicht: „Ohne Cola könnte ich nicht leben!“

Schick eingerichtete Wohnräume, Möbel und Elektrogeräte sind vollzählig, nur eine Ecke ist noch leer. Yuanbao presst ein Buch an sich und sieht nachdenklich drein: „Was fehlt mir noch?“ Ein elektrischer Kühlschrank sinkt von oben herab und landet passgenau in der Lücke. „Ah, mir fehlt der Kühlschrank, der mir genau entspricht!“ (Eigene Übersetzung)

Auch ein Weinhersteller und eine Seifenfirma haben sich die Tang-Yuanbao-Aufnahmen gesichert. Das Buch ist ein Konsumgut, das auf derselben Ebene steht wie andere Waren. Wang Shuos *liumang* leben in einer Welt, in der es nur darum geht, sich ein Stück vom Kuchen zu sichern, und das ist es auch, was sie – mal mehr, oft auch weniger erfolgreich – versuchen. Dass der Raubtierkapitalismus der späten 1980er und besonders der 1990er offiziell weiterhin unter dem Etikett „Sozialismus chinesischer Prägung“ (*Zhongguo tese shehuizhuyi* 中国特色社会主义) firmiert und Kader und Parteiorgane der KPCh auf dem Markt mitmischen und sich bereichern, macht die Situation umso grotesker.

Die *liumang*, *pizi* und *wanzhu* erkennen die Zeichen der Zeit besonders deutlich – im Gegensatz zu den lachhaften Intellektuellenfiguren und „ernsthaften“ Autoren, die Wang Shuos Werk ebenfalls bevölkern, geben sie offen zu, dass alle höheren Werte der Vergangenheit ihre Bedeutung verloren haben. Diese Haltung resultiert aus ihrem Erfahrungshintergrund, der viele Parallelen zu Wang Shuos eigener Biographie aufweist, sich aber auch textimmanent anhand ihres ungefähren Alters und verschiedener Hinweise rekonstruieren lässt: In *Oberchaoten* prahlt Yu Guans Vater mit seiner Armeezeit, *Dongwu xiongmeng* 动物凶猛 („Die Wildheit der Tiere“, 1991) beschreibt die Jugend von Protagonisten, die in anderen Werken als Erwachsene auftauchen, *Herzklopfen heißt das Spiel* erwähnt die Zeit im Militär und die Mittellosigkeit nach der Entlassung, die Sprechweise der *liumang* lässt Rückschlüsse auf ihren Bildungshintergrund zu. Yusheng Yao (2004) und andere Autor*innen weisen darauf hin, dass es sich bei Wang Shuos *liumang* nicht einfach nur um marginalisierte Figuren handele, sondern um gesellschaftliche Absteiger: Sie sind die Kinder von Regierungsbeamt*innen und Militärs der Mao-Zeit, aufgewachsen in Beijinger Wohnkomplexen, die diesen Eliten vorbehalten waren (Yao 2004: 435). In den späten 1950ern oder Anfang der 1960er geboren, waren die „Söhne und kleinen Brüder der Wohnkomplexe“ (*dayuan zidi* 大院子弟) zu jung,

um bei den Roten Garden (*hongweibing* 红卫兵) mitzumischen. Dennoch wuchsen sie mit dem Gefühl heran, etwas Besseres zu sein und zu den Helden der Revolution zu zählen (Zhi 2014: 7–8). Dieses „Revolutionsheldengefühl“ (*yingxiong geming qinghuan* 英雄革命情怀) prägte ihre Jugend ebenso wie die Erfahrung großer Freiheit, die denkbar weit entfernt war vom Erleben früherer Generationen. In der zweiten Hälfte der 1960er war der normale Alltag ausgehebelt, die Kinder waren dem Einfluss der Erwachsenen in vielen Lebensbereichen ganz entzogen, verbrachten ihre Zeit mit Gleichaltrigen und bildeten Gangs. Wang Shuo beschreibt diese Erfahrung als prägend (Yao 2004: 438). Auch Zukunftsangst war den *dayuan zidi* fremd, denn sie hatten – vermeintlich – eine Karriere beim Militär vor sich, für die sie sich nicht anzustrengen brauchten (ebd.: 439). Doch als sie ins Militär eingezogen wurden, war Mao Zedong bereits tot und die Kulturrevolution beendet, und als sie einige Jahre später wieder entlassen wurden, hatte die Gesellschaft sich komplett verändert: Deng Xiaopings Reform- und Öffnungspolitik dauerte bereits einige Jahre an, die alten revolutionären Ideale hatten keine Bedeutung mehr, die Marktwirtschaft hatte in China Einzug gehalten. Die Kinder der alten Eliten fanden sich in einer marginalisierten Position wieder (Yao 2004: 435). Aus dieser konnten sie sich allenfalls durch eigene Findigkeit und Unternehmergeist befreien. Diese Erfahrungen machten sie zur am wenigsten idealistischen Generation seit Langem.

Idealismus hatte für die politische Philosophie in China lange Zeit eine große Rolle gespielt: Schon im chinesischen Altertum waren die wichtigsten philosophischen Schulen (vom Legalismus abgesehen) stark idealistisch geprägt, allen voran der Konfuzianismus. Die Moderne brach mit den konservativen Werten des Konfuzianismus, war aber nicht minder idealistisch, als sie Humanismus und Aufklärung an deren Stelle setzte. Doch die chinesische Moderne kulminierte im Maoismus und schließlich in der Kulturrevolution, die alles Althergebrachte zerstören wollte und der es tatsächlich gelang, die lange Tradition des idealistischen Denkens im chinesischen Mainstream zu beenden – doch auf eine ganz andere Weise, als Mao Zedong das intendiert hatte, denn nun war der Weg geebnet für kapitalistischen Materialismus und um sich greifenden Zynismus. Wer an die Kulturrevolution noch geglaubt hatte, musste seine Illusionen spätestens dann verlieren, als Kapitalismus und Kommerz an die Stelle der revolutionären Ideale traten.

Die Ernüchterung dieser Zeit und dieser Situation verwandelt Wang Shuo in Romanen wie *Oberchaoten* oder *Kein bißchen seriös* in fröhlichen Karneval. Wenn

alle Werte entwertet sind, dann gibt es auch nichts mehr zu respektieren: nicht die Intellektuellen, die ihre Leitbildfunktion in der Gesellschaft schon längst eingebüßt haben, nicht die kommunistische Regierung mit ihren korrupten Parteiorganen, nicht die alten Revolutionshelden, nicht die Institutionen – das Rechtssystem, das Bildungssystem –, nicht die lange Schrifttradition Chinas, nicht die Literatur und Philosophie, nicht den Humanismus der Moderne, nicht die traditionelle Familie. Die alten Hierarchien der Werte, Personen und Institutionen sind sämtlich aufgehoben, sie spielen für das Leben in der Deng-Xiaoping-Ära keine Rolle mehr (auch wenn die ältere Generation das noch nicht verstanden hat), können nur noch verlacht werden. Jetzt zählen Cleverness und Einfallsreichtum – ganz gleich, ob es darum geht, obskure Agenturen zu gründen, krumme Dinger zu drehen oder einfach nur in witzigen Wortgefechten zu brillieren. Autoritätspersonen sind längst keine mehr: Yu Guan entlarvt seinen Vater als Heuchler (*Oberchaoten*), im Gerichtssaal verschaukeln die *wanzhu* den Richter und werden anschließend freigesprochen (*Kein bißchen seriös*), im Salongespräch sind die Intellektuellen die Dummen und die *wanzhu* die Gewitzten. Die *wanzhu* wissen zwar um die Missstände in der Gesellschaft und um die Korruption im Regierungsapparat, können sich aber auch nicht für politischen Aktivismus gegen diese Regierung begeistern, denn das wäre viel zu idealistisch und damit, in ihren Augen, heuchlerisch: So wird etwa ein junger Mann, der im literarischen Salon Unterschriften gegen Menschenrechtsverletzungen sammeln will, kurzerhand hinausgeworfen (KBS: 236–237). *Wanzhu*, *liumang* und *pizi* sind Anarchist*innen, aber in einem strikt individual-anarchistischen Sinn, nicht in einem, der eine gesellschaftliche Utopie beinhalten würde.

Romane wie *Oberchaoten* und *Kein bißchen seriös* lassen sich gut mit den ersten beiden Karnevalskategorien Bachtins erfassen: Sie sind geprägt von *Familiarisierung*, denn der Umgang ist hier frei und ungezwungen, die alten Hierarchien gelten nichts mehr, die Gesetze, Regeln und Beschränkungen sind aufgehoben – und mit ihnen selbstverständlich auch die Etikette –, sowie von *Exzentrizität*, denn die Handlungen und Aussagen der *wanzhu* sind „exzentrisch und deplatziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens“ aus (Bachtin 1968: 48) – sei es die Verleihung eines gefälschten Literaturpreises, das In-den-Tag-Hineinleben oder die Publikumsbeschimpfung und -verwirrung im literarischen Salon. Auch

Mesalliance und *Profanation* sind kennzeichnend für diese Romane, wie Kapitel 3.3 noch genauer zeigen wird.

In *Herzklopfen heißt das Spiel* oder *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* ist die Vision düsterer: Hier kippt der Karneval der neuen Marktwirtschaft in blanke Gewalt, es herrscht nicht mehr fröhliche Anarchie vor, sondern die nihilistische Bereitschaft zu Kapitalverbrechen (*Herzklopfen heißt das Spiel*) bzw. ein skrupelloses Profitstreben, das die Vernichtung des Einzelnen in Kauf nimmt (*Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen*). Der groteske Realismus dieser Romane wird vom Bachtin'schen Konzept nicht mehr voll erfasst. Zwar wirken auch hier die genannten Karnevalskategorien – die Romane sind voller Szenen, in denen Hierarchien ausgehebelt werden und ein familiärer Ton vorherrscht, die Handlungen der Protagonist*innen sind bisweilen noch deutlich exzentrischer als die in den heiteren Romanen, es werden disparate Elemente zusammengebracht, vermischt und vermengt, es wird lächerlich gemacht und profaniert. Doch ist der Geist dieser Romane kein karnevalistisch-fröhlicher im Bachtin'schen Sinne mehr: Ihr grotesker Realismus ist mitnichten befreiend oder kathartisch, sondern tendiert ins Grauenvolle. Ähnlich wie die „Enthüllungsromane“ der späten Qing-Zeit (s. Kapitel 2 dieser Arbeit) beschreibt Wang Shuo die zeitgenössische Gesellschaft mit den Mitteln der Groteske: durch Verzerrung, Verfremdung und Übersteigerung. Dabei kappt er den Bezug zur zeitgenössischen Realität jedoch keinesfalls; wie in Kapitel 2.1 skizziert, dient ihm der groteske Realismus dazu, das Wesen der Dinge sichtbar zu machen und Problemlagen durch Überzeichnung zu verdeutlichen.

3.2.2 Karnevalisierung des konfuzianischen Familienbilds: Vertauschte Rollen in *Ich bin doch dein Vater!* (*Wo shi ni baba* 我是你爸爸, 1991)

Im Jahr 1991 erschien der komische Roman *Ich bin doch dein Vater!* (*Wo shi ni baba* 我是你爸爸). Dieser Roman behandelt das Verhältnis zwischen einem alleinerziehenden Vater, Ma Linsheng 马林生, und dessen etwa zwölfjährigem Sohn, Ma Rui 马锐.²⁴ Skizzenhaft ist diese Vater-Sohn-Thematik bereits in

²⁴ Der Familienname der beiden Mas mag eine Reminiszenz an Lao She's 老舍 *Er Ma* 二马, „Die beiden Mas“ (1929), sein, einen Roman, der ebenfalls von einer Vater-Sohn-Beziehung und dem Generationenkonflikt zwischen dem alten und dem jungen Ma handelt. Wang Shuo war das Buch jedenfalls bekannt, er erwähnt es in einem Essay über Lao She (*Wu zhihe wu wei* 2000: 66).

Oberchaoten angelegt, nämlich in der Konfrontation zwischen Yu Guan und seinem Vater, die damit endet, dass Yu Guan seinen Vater in die Schranken verweist, als dieser ihm Undankbarkeit vorwirft:

“你忘了小时候我怎么给你把尿的？”

“……”

“每词了吧？”老头子洋洋得意地说，“别跟老人比这比那的，你才会走路几天？”

“这话得这么说，咱们谁管谁爸爸？你要叫我爸爸我也给你把尿。”(WSW4: 58)

„Weißt du nicht mehr, wie ich dich zum Pipimachen abgehalten [25] habe, als du klein warst?“

„...“

„Ja, da bist du sprachlos, was?“ triumphierte der Alte. „So'n Rotzjunge sollte sich eben lieber nicht mit erwachsenen Menschen anlegen!“ [Wörtlich: „Streite dich lieber nicht mit Älteren herum, du kannst doch erst seit ein paar Tagen laufen!“]

„Sagen wir so: Ich bin zwar dein Sohn, aber wenn ich dein Vater wäre, hätte ich dich auch ausgehalten.“ [Wörtlich: „Das muss man so sehen, wer betrachtet hier wen als Vater? Wenn du mich Papa nennst würdest, hätte ich dich auch zum Pinkeln abgehalten.“] (OC: 102)

Yu Guan hat hier das letzte Wort, denn an dieser Stelle endet auch das Kapitel. Seine einfache Feststellung hebelt die gesamte konfuzianische Logik der kindlichen Pietät *xiao* 孝 aus: Man ist seinen Eltern nichts schuldig, denn diese haben nichts weiter getan, als ihre Elternrolle zu erfüllen. Eine reziproke Verpflichtung gibt es nicht; erst wenn man selbst Kinder hat, ist man wiederum diesen gegenüber verpflichtet. Von dieser Prämisse geht auch der Roman *Ich bin doch dein Vater!* aus. Er beschreibt das Zusammenleben von Vater und Sohn aus auktorialer Sicht, die sich aber über weite Strecken an die personale Sicht des Vaters annähert, was es ermöglicht, dessen Selbstlügen und Rationalisierungen offenzulegen.

Ma Linsheng ist Verkäufer in einer Buchhandlung. Er tagträumt von romantischen Begegnungen mit seinen Kundinnen, hält sich für einen Schriftsteller, obwohl er keine Zeile zu Papier bringt, und bildet sich viel auf seine Belesenheit ein. Eines Tages befindet Ma Linsheng, dass das Verhältnis zu seinem Sohn zu distanziert und sein eigenes autoritäres Gebaren daran schuld sei. Er beschließt, seinem Sohn von nun an auf Augenhöhe zu begegnen, damit sie Freundschaft schließen können, ein Vorhaben, das er dem Sohn bei einem Abendessen im Restaurant unterbreitet. Er erlaubt dem Sohn, Bier zu trinken, und weist ihn an, ihn fortan Lao Ma 老马 (wörtlich: „Alter Ma“, eine übliche Anredeform für ältere Personen) zu

²⁵ Damit ist gemeint, ein kleines Kind so in die Luft zu heben, dass es bequem z. B. in einen Busch oder an den Wegrand pinkeln kann. Dies ist eine weit verbreitete Praxis in China, Hosen für Kleinkinder sind üblicherweise mit einem Schlitz ausgestattet.

nennen, als sei er ein älterer Freund. Dem Sohn ist zunächst unangenehm, wie sein Vater sich bei ihm anbiedert, aber er lässt sich darauf ein und beginnt auch gleich damit, dem Vater offen die Meinung zu sagen – eine Familiarisierung der Familie findet statt, um in Bachtins Terminologie zu bleiben:

“你当时就看上她了？”

“嗯，看上了。”

“她当时挺可爱？”

“小姑娘嘛，十八无丑女。”

“没同时看上过别的什么人？脚踩两只船？”

“没有。有也只是灵魂深处一闪念，没敢细想。”

“还挺纯情？”

“那是！”

“那后来，现在怎么又不爱她了？”

“咳……咳咳……”马林生被一口酒呛住，连连咳嗽，用餐巾擦擦流出的鼻涕和挂在下巴上的酒液。

“是嫌她老了，变难看了，胖了？”

“这你就问多了吧？”

“您不是拿我当朋友么？朋友之间不就该无话不说？”

“朋友间也不能老谈女人，还可以谈点其他的么。”(WSW3: 251)

[Ma Linsheng und Ma Rui sitzen beim Essen im Restaurant, Ma Rui spricht.] „Du hast dich damals also in sie [Ma Ruis Mutter] verliebt?“

„Hm. Kann man so sagen.“

„Sie war wohl sehr hübsch, was?“

„Mit achtzehn ist jedes Mädchen hübsch. [Wörtlich: Sie war ein junges Mädchen, mit achtzehn ist keine Frau hässlich.]“

„Und sonst war da niemand? Du hattest nicht noch ein anderes Eisen im Feuer? [Wörtlich: Hast du nicht bei zwei Booten die Pedale getreten? – eine flapsige Redensart.]“

„Nein! Höchstens, dass mir so was mal flüchtig durch den Kopf ging, aber das hab ich ganz schnell verdrängt. [Wörtlich: Mir flackerte nur mal so ein Gedanke durch die Tiefe meiner Seele, aber ich traute mich nicht, genauer darüber nachzudenken.]“

„Also die reine große Liebe?“

„Ja, das war's.“

„Na, und warum liebst du sie dann jetzt nicht mehr?“

Ma Linsheng verschluckte sich an seinem Bier und bekam einen heftigen Hustenanfall. [Lautmalerischer und slapstickartiger im Original: ‚Hust ... hust hust ...‘, Ma Linsheng verschluckte sich an einem Mundvoll Bier und hörte nicht mehr auf zu husten.] Prustend und schnaubend wischte er sich mit seiner Serviette Rotz und Bier aus dem Gesicht.

„Weil sie jetzt alt ist? Hässlich und dick?“

„Findest du nicht, dass das ein bisschen zu weit geht?“

„Ich denke, ich soll dein Freund sein. Unter Freunden kann man doch alles aussprechen, oder?“

„Unter Freunden kann man auch mal über was anderes reden als immer bloß über irgendwelche Frauen!“ (IV: 124–125)

Der Vater verdächtigt seine Exfrau, den Sohn vorgeschickt zu haben. Der Autoritätsverlust, den er selbst heraufbeschworen hat, macht ihm weitaus mehr zu

schaffen als gedacht, die Stimmung kippt, und nachdem beide eine Weile geschwiegen haben, meldet sich der Sohn wieder zu Wort:

“爸。”

“叫老妈。”他挤着笑说。

“老妈，你觉得你属于那种喜怒无常的人么？”

“不，我不这么看自己，我觉得我，一般来说，情绪还是比较稳定的。”

“老妈，我是有什么说什么，说得不对了，你也别生气，就当我是胡说八道。”

“怎么会呢？”

“如果你不喜欢，不想听我这么对您，对你品头论足，那我就不说了。”

“正相反。”马林生干笑着，“非常欢迎，我洗耳恭听。”

“你是不是对自己一向，总是评价很高？”

“你认为我是个自大狂？”

“不是我这么认为，我是问你自己怎么看？”

“我对自己还是实事求是的。”马林生说完发现这回答本身就充满自以为是，于是他艰难地结结巴巴地承认，“有时我的确不能客观地看待自己，这也不可避免，对不对？”

“你是个自尊心很强的人，老妈。”儿子严肃地对父亲宣布自己的看法，“所以你容易有挫折感。”

“可能。”老妈强笑着，“看来你还挺了解我。”

他已经开始感觉为这一民主姿态付出代价了。(WSW3: 252)

„Papa.“

„Du sollst doch Lao Ma zu mir sagen!“ [Im Original steht hier noch: [...] sagte er mit gepresstem Lachen.]

„Lao Ma, was meinst du, gehörst du zu den Menschen, die vielleicht 'n bisschen launisch sind?“

„Nein, so sehe ich mich nicht. Ich glaube, im Allgemeinen bin ich ein ziemlich ausgeglichener Mensch.“

„Lao Ma, ich sage, was ich denke, und wenn es was Falsches ist, darfst du nicht böse werden. Sag einfach ‚Das ist Quatsch!‘, und fertig!“

„Warum sollte ich?“

„Wenn es dir nicht gefällt, wenn du nicht hören willst, was ich zu dir sage oder wie ich an dir herummäkele [im Original steht die Redensart: ‚wie ich deinen Kopf bewerte und deine Füße bespreche‘], dann kann ich's auch lassen.“

„Im Gegenteil!“ Mas Lachen klang etwas gekünstelt. „Es gefällt mir bestimmt. Ich will es gern hören.“ [Im Original steht hier die Wendung: „Ich wasche mir die Ohren, um das Hören zu genießen.“]

„Du hast schon immer, äh, eine hohe Meinung von dir gehabt, nicht?“

„Du hältst mich für Größenwahnsinnig?“

„Darum geht's gar nicht. Ich will einfach wissen, wie du dich siehst.“

„Ich sehe mich so, wie ich bin.“ [Im Original eigentlich: „Was mich selbst betrifft, so suche ich die Wahrheit in den Fakten.“ Dies war eine politische Parole unter Deng Xiaoping.] Noch während er das sagte, wurde Ma Linsheng bewusst, dass allein aus dieser Antwort eine gehörige Arroganz [im Original eher: Selbstgerechtigkeit] sprach, so dass er sich beeilte, etwas stotternd zuzugeben: „Manchmal kann ich mich tatsächlich nicht objektiv einschätzen. Das ist wohl unvermeidlich, stimmt's?“

„Du bist ein Mensch mit stark entwickelter Selbstachtung, Lao Ma“, verkündete Ma Rui dem Vater seinen Befund. „Deshalb bist du schnell frustriert.“

„Schon möglich“, sagte Lao Ma, wieder mit jenem gequälten Lächeln. „Du kennst mich anscheinend wirklich gut.“

Er hatte das Gefühl, dass er schon jetzt für sein gerade erst eingeführtes demokratisches Gebaren teuer bezahlen müsse. (IV: 125–126)

Der Preis für Ma Linshengs demokratisches Gebaren ist, dass sein Sohn ihm fortan den Spiegel vorhält. Wie die meisten „Intellektuellen“ und Menschen mit höherer Bildung in Wang Shuos Romanen kommt Ma Linsheng nicht gut weg, erscheint nicht nur als unreflektiert, selbstzufrieden und eitel, sondern auch als unreif und kindisch. So will er für die einfachsten Verrichtungen im Haushalt gelobt werden und betrachtet jeden Handgriff als Aufopferung für seinen Sohn, mit der er sich auch vor den Nachbarn brüstet: „Wäre es nur machbar gewesen, hätte er wahrscheinlich den Sohn als Denkmal für seine Heldentaten [wörtlich: wie das Volksheldendenkmal] auf irgendeinem Platz aufgestellt“ (要不是做不到, 没准他会把马锐象人民英雄纪念碑一样竖立到哪个广场上去, IV: 143; WSW3: 264). Es ist der Sohn, der den Durchblick behält und die Beschönigungen und Selbstlügen seines Vaters entlarvt. Auch wenn seine Altklugheit bisweilen amüsant ist, erscheint er im Großen und Ganzen als der Erwachsene, der Vater hingegen als Kindskopf, der in die Schranken verwiesen werden muss. Die Komik des Romans speist sich vor allem aus diesem Rollentausch und aus Ma Linshengs Lebensuntüchtigkeit. Ma Linsheng hat keine eigenen Freunde, deswegen drängt er sich denen seines Sohnes auf oder spielt krank, damit der Sohn ihm Gesellschaft leistet. Er betrinkt sich und benimmt sich im Vollrausch daneben. Offiziell hat er seine Stellung als Autoritätsperson aufgegeben, insgeheim betreibt er aber weiterhin Machtspiele, etwa indem er dem Sohn ein schlechtes Gewissen macht (s. etwa IV: 198–200; WSW3: 301–302).

Ein riesiger Streit zwischen Vater und Sohn bricht aus, als Ma Rui den Vater mit der Mutter eines Schulfreundes verkuppeln will²⁶ und dieser nach einigen Verabredungen dahinterkommt, dass der Sohn hoffte, der Vater würde aus der gemeinsamen Wohnung ausziehen und sie ihm, Ma Rui, überlassen, sodass er mit dem Schulfreund eine Wohngemeinschaft gründen könnte. Die Auseinandersetzung endet damit, dass Ma Linsheng seinem Sohn eine Ohrfeige gibt. Ab diesem Punkt verschlechtert sich das Verhältnis zwischen Vater und Sohn wieder zusehends. Der Vater beginnt, seinem Sohn hinterherzuspionieren und dessen Sachen zu durchwühlen, es gibt Streit über „unanständige Bücher“, die von der Lehrerin moniert wurden (bezeichnenderweise geht es dabei um den Klassiker *Der Traum der roten*

²⁶ Die entsprechenden Szenen liefern eine sehr lustige Parodie auf die (Un-)Sitten der Heiratsvermittlung in China und lassen an die Figur des Heiratsvermittlers „Großer Bruder Zhang“ (Zhang Dage 张大哥) in Lao Shes Roman *Scheidung* (*Lihun* 离婚, 1933) denken.

Kammer (Honglou Meng 红楼梦, 1791), den der Sohn aus dem Bücherschrank des Vaters genommen hat), kumpelhaftes Gebaren gibt es nur noch, wenn der Vater betrunken ist. Schließlich tritt Ma Linsheng von seiner Vaterrolle, die er zunehmend als undankbar empfindet, zurück:

“晚喽，儿子。不管你接不接任，我是决意引退，挂印而去，没人干，咱就让这职位空缺。” (WSW3: 373)

„Zu spät, mein Sohn! Egal, ob du das Amt von mir übernimmst oder nicht, ich bin entschlossen, als Vater zurückzutreten. Wenn sich niemand findet, bleibt der Posten eben vakant.“ (IV: 307)

Tatsächlich kümmert er sich fortan weniger um seinen Sohn und konzentriert sich mehr auf seine neu begonnene Beziehung mit der Mutter von Ma Rui Schulfreund. In seiner Ichbezogenheit entgeht ihm völlig, dass Ma Rui auf dem Schulweg regelmäßig von einer Gruppe Schläger bedroht wird. Als Ma Rui schließlich schlimm zugerichtet ins Krankenhaus eingeliefert wird, werfen dessen Mutter und Großmutter Ma Linsheng Verantwortungslosigkeit vor, und es kommt zu einem Sorgerechtsstreit vor Gericht. Im letzten Kapitel wird Ma Rui vom Familienrichter befragt und verkündet mit abgeklärter Attitüde, für sein Wohlergehen sei es vollkommen gleichgültig, bei wem er aufwachse, es solle einfach derjenige das Sorgerecht erhalten, der es dringlicher wünsche²⁷ – auch das stellt eine Umkehrung der idealen Rollenverteilung dar, bei der die Eltern nach dem Kindeswohl entscheiden: Hier ruft das Kind dazu auf, nach dem Elternwohl zu entscheiden. Schließlich wird dem Vater das Sorgerecht wieder zugesprochen, und Ma Rui beschließt, dass von nun an alles so sein soll wie vorgesehen:

“你是我爸爸，我是你儿子，别的想是什么也是不成，咱们谁也别强迫自个——从今后！” (WSW3: 428)

„Du bist mein Vater, und ich bin dein Sohn. Es klappt nicht, wenn wir etwas anderes zu sein versuchen. Wir wollen uns beide nicht mehr zu etwas zwingen – von jetzt an.“ (IV: 388)

Darin kann man eine Wiederherstellung der Ordnung sehen. Aber diese Wiederherstellung löscht nicht aus, was in der Zwischenzeit geschah: Der Vater hat seine eigene Autorität so gründlich untergraben, wie es dem Sohn oder einem Dritten niemals gelungen wäre; der Sohn hat sich als erwachsen erwiesen, als nüchtern

²⁷ Die Unterredung mit dem Richter hat eine Parallelszene im Schlusskapitel von *Kein bißchen seriös*: Auch dort bietet eine Gerichtsverhandlung im letzten Kapitel den Figuren die Möglichkeit, ihre Gewitztheit und Cleverness unter Beweis zu stellen (s. Kapitel 3.3.2 dieser Arbeit).

und als derjenige mit Durchblick. Als Ma Linsheng seinem Sohn antwortet: „Ja, Sohn, du bist wirklich ein kluger Junge“ (ebd.: 389) (你真懂事, 儿子, eigentlich: „Du verstehst wirklich, was Sache ist, mein Sohn“, WSW3: 428), schwingt darin die Erkenntnis mit, dass der Sohn mehr von der Welt versteht als er selbst, der Vater. Mit dieser Erkenntnis lässt es sich nicht einfach wieder zur Tagesordnung zurückkehren: Es ist eine erneuerte und aktualisierte Ordnung, zu der übergegangen wird, die alte ist passé. Das konfuzianische Familienbild wurde auf den Kopf gestellt und hat keine Gültigkeit mehr – und doch kehren Vater und Sohn zu ihren angestammten Rollen zurück. Hier kommt ein Aspekt des Karnevalistischen zum Tragen, der Bachtin zwar bewusst ist und den er auch mehrfach erwähnt, jedoch konsequent aus seiner Theoriebildung ausklammert: Wenn der Karneval vorbei ist, geht der Alltag weiter. Der Karneval ist eine Unterbrechung, die belebend wirkt und die Verhältnisse einmal gründlich aufmischt, damit anschließend ein gesünderes und vitaleres Miteinander möglich ist. Aber die anschließende Rückkehr zur hierarchischen Ordnung ist beim Karneval schon mitgedacht.

Nicht nur die Kategorie der Familiarisierung, auch die der Exzentrizität trifft auf *Ich bin doch dein Vater!* zu. Das zeigt sich unter anderem an den verständnislosen und vorwurfsvollen Reaktionen der Nachbarn auf Ma Linshengs antiautoritären Ansatz: Sie empfehlen ihm, den ungehorsamen Sohn zu verprügeln, da der ihm sonst auf der Nase herumtanze. Der im Vergleich zu anderen Familien äußerst ungezwungene Umgang zwischen Vater und Sohn, die offenen Aussprachen zwischen den beiden, das gemeinsame Biertrinken und Pokerspielen: All das stößt im Umfeld auf Unverständnis und wirkt auf die traditioneller lebenden Nachbarn in hohem Maße befremdlich. Auch Ma Linshengs Versuche, mit den Freunden seines Sohnes in Kontakt zu kommen, seine Sauforgien, seine unverfrorenen Prahlereien und sein kindisches Bemühen, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wirken lächerlich bis exzentrisch.

Einige Literaturkritiker*innen lasen den Roman allegorisch: Das Vater-Sohn-Verhältnis stehe für das zwischen dem autoritären chinesischen Staat und den Bürger*innen. Ma Linshengs Verhalten spiegele dabei das des Staates, der zu Kritik und Teilhabe auffordere und der Bevölkerung vermeintlich größere Freiheiten einräume, aber mit autoritären Backlashs reagiere, wenn diese tatsächlich genutzt würden (s. hierzu etwa das Nachwort des Übersetzers Ulrich Kautz in IV: 393). Auch wenn Wang Shuo stets behauptet, dass seine Werke keine tiefere Bedeutung hätten:

Nach der blutigen Niederschlagung der Tian'anmen-Demonstrationen im Juni 1989 liegt eine solche Lesart in jedem Fall nahe. Die Darstellung des Vater-Sohn-Verhältnisses wird durch diese zusätzliche Deutungsebene nicht weniger konkret und anschaulich.

3.3 Die Entweihung der Heiligtümer: Bachtins Kategorien der Mesalliance und Profanation

Bachtins dritte und vierte Karnevalskategorie sind die Mesalliance und die Profanation. Beispiele für beide sind bei Wang Shuo allgegenwärtig, vor allem im Kapitel über die karnevalistische Sprache hat sich das bereits gezeigt: Unterschiedliche Sprachregister (hoher und niedriger Stil, Beamten- und Gossensprache ...) gehen Mesalliancen ein; und die „Heiligtümer“ der chinesischen Kultur und Gesellschaft – seien es die Werte der chinesischen Moderne, die alten revolutionären Ideale oder die Literatur als Ganze – werden profaniert, verspottet, mit Flüchen und Schimpfwörtern belegt. Zwei Themenkomplexe sollen in diesem Kapitel genauer behandelt werden: die Mesalliance verschiedener Ideologien und politischer Realitäten im postrevolutionären China sowie die Karnevalisierung des Literaturbetriebs, die mit einer Profanierung des Literaturbegriffs und der Autorenrolle einhergeht.

3.3.1 Politische und ideologische Mesalliancen im postrevolutionären China

In der Deng-Xiaoping-Ära vollzog China in rasantem Tempo den Übergang von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft, vom Maoismus zu einer kapitalistisch geprägten Gesellschaft. Das brachte einerseits größere Freiheiten mit sich – nicht nur im wirtschaftlichen, sondern ganz besonders auch im kulturellen Bereich –, andererseits aber auch Verwerfungen und neue Problematiken: Die soziale Ungleichheit nahm drastisch zu, neue Formen sozioökonomischer Ungerechtigkeit wie etwa die Diskriminierung der Wanderarbeiter*innen bildeten sich heraus, ausbeuterische Arbeitsverhältnisse wurden Normalität, Umwelt- und Luftverschmutzung entwickelten sich zu einem gravierenden Problem. Bei alledem hielt die Regierung weiterhin an ihrem Anspruch fest, eine sozialistische zu sein, auch wenn die Formel „Sozialismus chinesischer Prägung“ angesichts der Goldgräberstimmung der 1990er wie eine neue Stufe von Orwell'schem Neusprech wirkte. Nicht nur den sozialistischen Sprachgebrauch, auch Organisationsformen aus der Mao-Zedong-

Ära behielt man bei: Die Struktur der KPCh blieb dieselbe, die Parteiorgane blieben bestehen. Gleichzeitig übersetzte sich die maoistische Praxis einer „Kultur der Massen“ – große patriotisch geprägte Tanzveranstaltungen, ein Rückgriff auf Folklore und einfache „Volkskunst“, Modellopern etc. – in die neue kommerzielle Populärkultur der 1990er Jahre (siehe hierzu Liu 1997: 108–114).

Die neue marktwirtschaftliche Praxis ging eine Mesalliance mit der Sozialismusbehauptung der Regierung ein. Im Zuge dessen verbanden sich sozialistische Praktiken und Organisationsformen mit marktwirtschaftlichen Zielen. Diese Mesalliance von Sozialismus und Marktwirtschaft spiegelt sich in Wang Shuos Werk vielfach wider, etwa wenn die *wanzhu*/Kleinunternehmer*innen in sozialistischen Floskeln sprechen oder diese mit der Sprache der Werbung verknüpfen. Doch die Vermengung der Ideologien und Praktiken im postrevolutionären China ist mit dieser dichotomen Formel noch nicht angemessen beschrieben; die Mesalliance ist eher eine Vielehe: So führt die Regierung etwa die alten aufklärerischen und humanistischen Werte der Bewegung des Vierten Mai gegen die „Vulgarisierung“ der Kultur und die „Verschmutzung und Korrumpierung“ der jungen Leute durch die neue Populärkultur (Fernsehserien, Unterhaltungsromane, Karaokebars) ins Feld und wendet sich damit gegen die Begleiterscheinungen der Kommerzialisierung, die sie selbst ja erst ermöglicht und befördert hat. Die Intellektuellen geben ihre Rolle als Institutionskritiker*innen auf und teilen die orthodoxe Kulturkritik der Regierung. Einstweilen werden Neukonfuzianismus und neue Varianten des liberalen Humanismus zu Steigbügelhaltern des globalen Kapitalismus (Liu 1997: 106). Wang Shuo durchschaut diese komplexe Gemengelage und führt sie auf unterhaltsame Weise vor. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die erste MobCom-Sitzung ganz zu Beginn von *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* (*Qianwan bie ba wo dang ren* 千万别把我当人, 1989). Das „Komitee zur nationalen Mobilisierung“ – so der Name, der im Verlauf der Sitzung festgelegt wird – verfolgt ein kapitalistisches Ziel, es geht ihm um Bereicherung; die Organisationsform, die Amtsbezeichnungen innerhalb des Komitees und der sprachliche Duktus sind jedoch komplett an die KPCh angelehnt. Der Eröffnungsbeitrag der Sitzung lautet:

“今天的会议有四个议程。第一由中赛委秘书处秘书长赵航宇同志向各位股东汇报前一阶段中赛委秘书处的工作情况；第二鉴于股东中流传着一些对秘书处几个牵头人不信任的议论，为了打消股东们的顾虑，证明此次大赛确有其事确有必要我们特意搞到了一盘札幌大赛的录相带，会议休息期间将为各位股东播放；第三个议程是关于中外自由搏击擂台赛组织委员会及其常设机构秘书处易

名一事：第四个议程是为使大赛各项工作顺利进行，第三次筹款认捐活动——请各位股东不要提前退席。” (WSW4: 283)

„Die heutige Sitzung hat vier Tagesordnungspunkte. Erstens wird der Generalsekretär des chinesischen Wettkampfkomitees, Genosse Zhao Hangyu, den Anteilseignern Bericht über die erste Phase der Arbeit des chinesischen Wettkampfkomitees erstatten. Zweitens haben wir angesichts der Tatsache, dass einige unter den Anteilseignern ihr Misstrauen gegenüber führenden Personen des Sekretariats zum Ausdruck gebracht haben, eigens eine Videoaufnahme der Wettkämpfe in Sapporo beschafft, um die Sorgen der Anteilseigner zu zerstreuen und zu beweisen, dass dieser Wettkampf tatsächlich stattgefunden und diese Angelegenheit große Dringlichkeit hat. Das Video werden wir den Anteilseignern in der Pause vorspielen. Der dritte Punkt betrifft die Namensänderung des Chinesisch-ausländischen Organisationskomitees des freien Angriffs auf die Kampfkunstwettkämpfe und seines Ständigen Sekretariats. [Die Organisation wird im Lauf der Sitzung umbenannt in „Komitee zur Nationalen Mobilisierung“, kurz MobCom.] Viertens soll der Erfolg der Arbeit, die wir im Zusammenhang mit den Wettkämpfen leisten, vorangetrieben werden. Ich spreche über eine dritte Runde der Spendensammlung – die Anteilseigner werden gebeten, ihre Plätze nicht vorzeitig zu verlassen.“ (Eigene Übersetzung)

Kommunistisch konnotiertes Vokabular wie „Generalsekretär“ (*mishuzhang* 秘书长) oder „Genosse“ (*tongzhi* 同志), die Abarbeitung von Tagesordnungspunkten, das scheinbare Eingehen auf innerparteiliche Kritik (die im späteren Verlauf der Sitzung wortreich, aber völlig substanzlos entkräftet wird) und die trockene, offizielle Sprache mit ihren ellenlangen, an die KPCh angelehnten Bezeichnungen für Komitees und Organisationsformen: All das lässt an eine Parteisitzung denken. Jedoch wird hier nicht an den Parteivorsitzenden Bericht erstattet, sondern an die „Anteilseigner“, und auch im letzten Punkt der Tagesordnung offenbart sich der eigentliche Zweck der Veranstaltung: Es geht um Geld. Gegenstand ist dabei die „Wiederherstellung der nationalen Ehre“ nach der vernichtenden Niederlage eines chinesischen Wrestlers in Sapporo. Dies knüpft wiederum an einen Topos aus der chinesischen Moderne an, nämlich das Empfinden nationaler Schwäche und Schande seit dem ersten Opiumkrieg (1842), das bis zur Gründung der Volksrepublik im Jahr 1949 anhielt und auch später noch die Politik beeinflusste – wie man etwa am „Großen Sprung nach vorne“ (*Dayuejin* 大跃进, 1958–1960), dessen Ziel es war, die Sowjetunion und den Westen zu überholen, unschwer erkennen kann. Die Scham über die eigene Schwäche ging mit dem Bedürfnis einher, im Wettstreit mit den aggressiv-invasiven europäischen Großmächten und dem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch aggressiveren Japan „das Gesicht wiederzuerlangen“. Dieses Empfinden hat starken Niederschlag in der Literatur der chinesischen Moderne gefunden. C. T. Hsia spricht hier von einer „Obsession with China“ und einer moralischen Bürde, die sich alle bedeutenden Autor*innen der chinesischen

Moderne²⁸ auferlegt hätten: Die chinesische Moderne sei besessen von der Idee, dass China als Nation an einer seelischen oder geistigen Krankheit („spiritual disease“) leide und daher außerstande sei, sich selbst zu stärken oder die „Unmenschlichkeit“ der traditionellen Kultur zu überwinden (Hsia 1999: 533–534). Einerseits verkünde die moderne chinesische Literatur den „moralischen Bankrott“ der Nation, die die Menschenwürde ihrer Bürger*innen mit Füßen trete, andererseits lege sie einen „obsessiven Patriotismus“ an den Tag, der sich in der Literatur anderer Länder so nicht finde (ebd.: 534). Beispiele für Texte, in denen dieser Topos im Vordergrund steht, sind Lu Xuns 鲁迅 *Die wahre Geschichte des Ah Q (A Q zheng-zhuan 阿 Q 正传, 1921–1922, s. Lu Xun 2002: 90–149)* oder Lao Shes 老舍 *Die Stadt der Katzen (Maochengji 猫城记, 1933)*. Ah Q, der jede seiner Niederlagen in einen „psychologischen Sieg“ über den Gegner umdeutet, ist für Lu Xun ein Repräsentant des „chinesischen Nationalcharakters“. *Die Stadt der Katzen*, nur notdürftig verkleidet als Marsfabel, prognostiziert den Untergang Chinas, der als Folge moralischer Schwäche und innerer Uneinigkeit dargestellt wird. Die „Besessenheit von China“ erscheint bisweilen penetrant, hat, wie Hsia richtig konstatiert, etwas Provinzielles (überspitzt gesagt: In der Weltliteratur werden universell-menschliche Fragen verhandelt; in der modernen chinesischen Literatur nationale Fragen) und kippt schlimmstenfalls sogar in eine emphatische Selbstzuschreibung orientalistischer Klischees, was sich bei Lao Shes Katzenfiguren (diese sind verschlagen, opportunistisch, feige, heuchlerisch, schmutzig, lasziv und so fort) besonders deutlich zeigt. Wang Shuo macht sich an verschiedenen Stellen über diese Literatur der „Sorge um Volk und Vaterland“ (*youguo youmin 忧国忧民*) lustig²⁹. Dass MobCom diesen Topos zur eigenen Bereicherung aufgreift, ist bezeichnend: Höhere Zwecke und Ideale sind bei Wang Shuo grundsätzlich vorgeschoben, oder wie Fang Yan es in seiner Ansprache an die Student*innen formuliert: Natürlich bin ich aufrichtig – sonst hätte ich schon längst begonnen, mit euch über Ideale zu sprechen.

Die MobCom-Sitzung, die sich über mehrere Seiten erstreckt, travestiert weiterhin das Format der Parteisitzung. Unter anderem stellt der Generalsekretär Zhao

²⁸ Hsia grenzt den Zeitraum der chinesischen Moderne recht eng auf 1917 bis 1949 ein: von Hu Shis 胡适 Einläuten der „literarischen Revolution“ (*wenxue geming 文学革命*) bis zu Mao Zedongs revolutionärem Sieg und der Gründung der Volksrepublik China (Hsia 1999: 533).

²⁹ So stellen die Möchtegern-Schriftsteller in *Kein bißchen seriös* beim Majiang-Spielen fest, dass sie alle vorhätten, über die „Sorge um Volk und Vaterland“ zu schreiben (s. KBS: 132 sowie das nächste Kapitel (3.3.2) dieser Arbeit).

Hangyu die Korruption der Mitglieder des Sekretariats als aufopferungsvollen Akt dar und bleibt dabei ganz im Duktus einer politischen Ansprache, als ob er Errungenschaften im Dienst am Volke aufliste:

共计吃掉了七千多袋方便面，抽了一万四千多支烟，喝掉一百多公斤茶叶。帐目是清楚的一笔笔都有交代，没有一分现金是塞到自己腰包里的。(WSW4: 284)

Insgesamt haben wir mehr als siebentausend Packungen Instant-Nudeln gegessen, mehr als vierzehntausend Zigaretten geraucht und mehr als hundert Kilo Teeblätter verbraucht. Wir haben all unsere Ausgaben akribisch verbucht, von den Geldern ist kein Fen in unsere eigene Tasche gewandert. (Eigene Übersetzung)

Dies ist, angesichts der Tatsache, dass es sich beim Sekretariat nur um eine kleine Gruppe handelt, eine wahrhaft karnevalesk-groteske Menge an Gütern³⁰. Als ein „dunkelgesichtiger, kompetent wirkender landwirtschaftlicher Unternehmer“ (一个面色黝黑，模样儿精明的农民企业家), der einen ungehobelten Kader bäuerlicher Herkunft verkörpert, einwendet, das Sekretariat bestehe doch lediglich aus einem Dutzend Personen und habe seine Tätigkeit erst vor einer Woche aufgenommen, ein solcher Konsum sei also exzessiv (ebd.: 286), wird klar, dass MobCom die Gelder veruntreut hat. Doch Zhao Hangyu gelingt es, den Einwand durch geschickte Rhetorik kleinlich und unpatriotisch wirken zu lassen, sodass der landwirtschaftliche Unternehmer alles zurücknehmen muss (ebd.: 288) – eine scharfe Satire auf den parteiinternen Umgang der KPCh mit Kritik von unten.

Von großer Komik ist der Prozess der Namensfindung für das Komitee: „Chinesisches Wettkampfkomitee“ (*Zhongsaiwei* 中赛委) klingt zu offiziell, sodass der Name als Amtsanmaßung ausgelegt werden könnte, „Haus der erleuchteten Löwen“ (*Xingshiguan* 醒狮馆) oder „Halle der wilden Drachen“ (*Menglongtang* 猛龙堂) lässt an eine reaktionäre Geheimgesellschaft denken, „Nationale Mobilisierung zur Rettung des Landes durch Loyalität und Gerechtigkeit“ (*Quanguo Renmin Zongdongyuan Zhongyi Jiuguo* 全国人民总动员忠义救国) ist nicht mehr angemessen in einer Gesellschaft, die bereits prosperiert, etc. (ebd.: 289). Schließlich einigt man sich auf das bewusst vage gehaltene „Komitee zur nationalen Mobilisierung“ (*Quanguo Renmin Zongdongyuan Weiyuanhui* 全国人民总动员委员会), denn „man braucht nicht zu erfahren, wofür wir mobilisieren“ (总动员什么不知

³⁰ In *Rabelais und seine Welt* betont Bachtin immer wieder die Bedeutung des Festmahls, der Maßlosigkeit beim Essen und Trinken und des Exzesses für die karnevalistische Literatur (s. etwa Bachtin 1995: 320).

道, ebd.: 290). Im späteren Verlauf der Handlung kommt es wiederholt zu Amtsenthebungen, Machtwechseln und Rehabilitierungen in MobComs Führungsriege – all das ist eine Parodie auf die politische Praxis in der KPCh.

Versatzstücke und Überbleibsel unterschiedlicher Denkrichtungen wie Humanismus und Kommunismus gehen hier eine Mesalliance mit dem marktwirtschaftlich orientierten Handeln der Protagonist*innen ein und werden benutzt, um den eigentlichen Zweck – die eigene Bereicherung – zu bemänteln. Politische Symbole und Embleme werden zwar überall herbeizitiert, haben aber ihre ursprüngliche Bedeutung komplett verloren. Was der Kulturkritiker Chen Xiaoming 陈晓明 über die „post-politics“ in den Filmen der sogenannten „Fünften Generation“ (gemeint sind Regisseure wie Zhang Yimou 张艺谋 oder Chen Kaige 陈凯歌) schreibt, gilt ebenso für Wang Shuo: „[E]verything is political and nothing is political at one and the same time. Politics is everywhere, and yet it subverts itself at any moment“ (Chen 1997: 124). Das Resultat ist das einer umfassenden Profanierung: Das gesamte Repertoire der Politik und Ideologie erscheint nur noch als Parade der karnevalesken und grotesken Ausschmückungen und Absonderlichkeiten.

3.3.2 Karnevalisierung des Literaturbetriebs: Literaturbegriff, Rolle des Autors ³¹ und Literaturbetrieb in *Kein bißchen seriös (Yidian zhengjing meiyou 一点正经没有, 1989)*

Im chinesischen Literaturbetrieb empfand man Wang Shuo als extrem provokant, wie in den einleitenden Bemerkungen zu Kapitel 3 bereits deutlich wurde. Woher rührten die teilweise völlig überzogenen Reaktionen auf ihn? Eine Entwertung aller alten Werte, eine Dekonstruktion der „großen Erzählungen“ der Moderne und Persiflagen auf die Kommunistische Partei und die politische Lage in China finden sich bei fast allen postmodernen Autor*innen der 1980er, Wang Shuo stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Neben seiner Popularität, dem „Wang-Shuo-Phänomen“, das vielen Zeitgenoss*innen unheimlich war, sind wohl auch seine Darstellung des Literaturbetriebs, seine Autorenfiguren und sein Literaturbegriff mit dafür verantwortlich, dass er von Kolleg*innen und Herausgeber*innen zur Persona non grata erklärt wurde.

³¹ An dieser Stelle bewusst ohne Genderung, da Wang Shuos Bild des Autors ein männliches ist. Frauen (oder Transpersonen oder Intersexuelle) könnten zwar sicherlich auch in die Rolle schlüpfen, die Wang Shuo beschreibt, aber sie bleibt eine männlich konnotierte.

Die Literaturbetriebsthematik taucht in verschiedenen Romanen auf. In *Oberchaoten* richtet die Agentur 3 TD die Verleihung eines gefälschten Literaturpreises an Bao Kang und einige Statist*innen aus den eigenen Reihen aus, die zur karnevalistischen Farce gerät: Als „Preispokale“ müssen Einmachtöpfe herhalten, die Tonkonserve mit vorher aufgenommenen Ovationen schaltet sich in unpassenden Momenten ein, die *wanzhu* auf der Bühne reichen das Mikrofon weiter, bis der Letzte gezwungen ist zu sprechen – und nach anfänglichem Herumstottern allzu sehr in seiner Rolle als „Vertreter der Stadtparteileitung“ aufgeht (OC: 41–46). Auch in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* und in *Herzklopfen heißt das Spiel* treten gelegentlich Autoren und solche, die sich dafür ausgeben, auf. Mit *Kein bißchen seriös* – eine bessere Übersetzung wäre vielleicht „Kein bisschen ernst“, es schwingen jedoch beide Bedeutungen von *zhengjing* 正经 im Titel mit – widmet Wang Shuo dem Literaturbetrieb einen ganzen Roman.

Zu Anfang kommt der Ich-Erzähler Fang Yan 方言 in einem *xiangsheng*-artigen Dialog mit seiner Frau An Jia 安佳 zu dem Entschluss, Schriftsteller zu werden:

“你说，”我问安佳，“如果一个人吃饱了饭没事干，他怎么消磨时间最好？”

“睡觉。”

“睡过了呢？已经睡德不能再睡了？”

“他有没有别的本事？譬如治理国家、弹棉花、腌制猪头等等。”

“没有，一概没有，四体不勤，五谷不分。”

“他是不是很有追求？”

“追求得一塌糊涂。”

“他认多少字？”

“加上错别字有那么三五千吧。”

“那就当作家吧。”安佳平静地望着我，“既然他什么也干不了又不甘混同于一般老百姓。”(WSW4: 66–67)

„Was meinst du“, fragte ich An Jia, „womit schlägt einer am besten die Zeit tot, wenn er satt ist und nichts zu tun hat?“

„Mit Schlafen.“

„Aber wenn er ausgeschlafen ist? Nicht mehr pennen kann?“

„Hat er denn sonst noch irgendwelche Fähigkeiten? Gibt ja genug: den Staat regieren oder Watte zupfen [wörtlich: Baumwolle pressen] oder Schweinsköpfe pökeln – was auch immer.“

„Totale Fehlanzeige! Zwei linke Hände und keine Ahnung von nichts. [Im Original steht hier die Redensart: ‚Er bewegt seine vier Gliedmaßen nicht und kann die fünf Getreide nicht unterscheiden‘ – eine pejorative Beschreibung lebensuntüchtiger Intellektueller.]“

„Hat er wenigstens Sinn für Höheres?“ [Eigentlich eher: „Strebt er denn nach Höherem?“]

„Auf die Nase gefallen ist er jedenfalls schon oft genug.“ [Wörtlich: „Er strebt so sehr, dass er ein komplettes Chaos anrichtet.“]

„Wie viele Schriftzeichen beherrscht er denn?“

„Vielleicht vier-, fünftausend [im Original: Vielleicht so drei- bis fünftausend]. Wenn man die falsch geschriebenen mitrechnet.“

„Dann soll er Schriftsteller werden“, meinte An Jia ungerührt. „Wo er sonst nichts kann und trotzdem was Besseres sein will [im Original: und trotzdem nicht zur breiten Masse gerechnet werden will].“ (KBS: 117)

Dieser Dialog ist nach dem verbreitetsten Muster des *xiangfeng* gebaut: Einer liefert die Pointen, der andere dient als Stichwortgeber (Mackerras 1981: 102). Nach einer halben Seite tauschen An Jia und Fang Yan die Rollen:

“我问你”，安佳也站起来，走到镜子前仔细地瞅瞅镜子里的我，问道，“如果一个人两手攥空拳，无财无势无德无貌，他怎么才能一夜之间小家作富平步青云摇身一变什么的……”

“去偷去抢去倒腾国家嫁大款什么的。”

“既没偷抢的胆儿又没作生意的手腕还阳萎。”

“脸厚不厚？心黑不黑？”

“厚而无形，黑而无色。”

“那就当作家，他这条件简直就是个天生的作家坯子。”

“那你还犹豫什么？” (WSW4: 67)

An Jia erhob sich ebenfalls und trat neben mich. „Du, sag mal“, begann sie und sah dabei mein Spiegelbild unverwandt an, „wenn jemand mit leeren Händen dasteht, nichts hat, nichts ist, nichts taugt und nach nichts aussieht – wie kann so einer über Nacht reich werden? Bißchen in Richtung Senkrechtstarter, Identitätswechsel oder so.“ [Im Original mehrere Aufzählungen ohne Kommata: „Wenn jemand mit leeren Händen dasteht, ohne Geld ohne Macht ohne Moral ohne gutes Aussehen, wie kann er als Habenicht Geld machen steil aufsteigen sich komplett wandeln oder so ...“]

„Klauen. Rauben. Staatlich gestützte Rohstoffe für teures Geld auf dem freien Markt verschieben. Oder 'ne Millionärin aufreißen. Irgendwas in der Art.“ [Im Original: „Er kann klauen kann rauben kann nationale Güter verticken reich heiraten oder so.“]

„Geht nicht. Keine Traute fürs Klauen, kein Händchen fürs Geschäft. Und impotent.“ [Im Original wieder eine Aufzählung ohne Kommata: „Zum Klauen hat er den Mut nicht er hat kein Händchen fürs Geschäft er ist impotent.“]

„Ist er wenigstens frech? Und böse?“ [Wörtlich: „Ist er dickfellig? Ist sein Herz schwarz?“]

„Frech wie Rotz und böse wie sonstwas.“ [Wörtlich: „So dickfellig, dass er formlos ist, so schwarz, dass er keine Farbe hat.“]

„Dann soll er Schriftsteller werden. Mit den Voraussetzungen ist er der geborene Schriftsteller.“

„Also – worauf wartest du noch?“ (KBS: 118)

Dieses Portrait des Autors als Taugenichts, dessen einzige Qualitäten ein dickes Fell und ein schwarzes Herz sind, entheilt die chinesische Tradition und knüpft zugleich an sie an. Im Kaiserreich war der höchste Beruf der des Schriftgelehrten/Beamten. Da die Kaiserlichen Beamtenprüfungen darin bestanden, „achtgliedrige Essays“ (*baguwen* 八股文) über die Klassiker zu verfassen, waren beruflicher Erfolg und eine achtbare Position eng an literarische Begabung und die Fähigkeit zur Textexegese, aber auch an das genaue Einhalten von Regeln geknüpft. Lyrik,

die meist strengen kompositorischen Regeln gehorchte, wurde geachtet, die freiere Form der erzählenden Literatur (*xiaoshuo* 小说) hingegen war seit dem Altertum verpönt, es handelte sich um ein heterodoxes Genre, in dem die Gelehrten-Beamten ihre *liumang*-Seite ausleben konnten. Bereits in der Ming-Zeit war es nicht unüblich, dass junge Männer, die die Beamtenprüfungen nicht bestanden hatten, ihren Lebensunterhalt mit Unterhaltungsliteratur bestritten (Dardess 2012: 87). Wang Shuo greift also einen Topos aus vormodernen Zeiten auf, wenn er den Schriftsteller als Tunichtgut beschreibt. In der chinesischen Moderne kehrte sich die Bewertung der Gattungen um: Nun war die alte Schriftradition (die Klassiker, die Lyrik) verpönt, und insbesondere der *baguwen* wurde zum Inbegriff des Verknöcherten. Dagegen erklärte man die erzählende Literatur zum Mittel der Wahl für die geistige Erziehung und überhöhte dabei ihre Bedeutung für Politik und Gesellschaft maßlos. 1902 hatte Liang Qichao 梁启超 bei der Gründung der Zeitschrift *Xin xiaoshuo* 新小说 („Der neue Roman“, „Die neue Erzählung“) die revolutionäre Rolle der erzählenden Literatur verkündet:

Um das Volk einer Nation zu reformieren, muss zuerst die traditionelle Literatur dieser Nation reformiert werden. Um die Moral zu reformieren, müssen wir zuerst neue Erzählungen schreiben. Um die Religion zu reformieren, müssen wir zuerst neue Erzählungen schreiben. Um die Sitten zu reformieren, müssen wir zuerst neue Erzählungen schreiben. Um Wissenschaft und Technik zu reformieren, müssen wir zuerst neue Erzählungen schreiben. Sogar um das Bewusstsein der Menschen und ihren Charakter zu reformieren, müssen wir zuerst neue Erzählungen schreiben. Warum? Das liegt daran, dass Erzählungen eine unermessliche Macht über die Menschen haben.
(Zitiert nach Der-wei Wangs Übersetzung ins Englische, Wang Der-wei 1997: 24)

Daran knüpften später Hu Shi 胡适, Chen Duxiu 陈独秀, Lu Xun 鲁迅 und andere Autoren der Bewegung des Vierten Mai an. Erzählende Literatur hatte für die dominierenden Autor*innen der chinesischen Moderne aufklärerische und damit bis zu einem gewissen Grad didaktische Funktion, sie sollte der geistigen Erneuerung dienen. Im Maoismus galt dann die Devise, die Mao Zedong 1942 in seinen „Reden bei der Aussprache in Yan’an über Literatur und Kunst“ (*Zai Yan’an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话)³² verkündet hatte: Autor*innen sollten ihr Schreiben in den Dienst des Klassenkampfes stellen, Literatur war für die Massen der „Arbeiter, Bauern und Soldaten“ (Mao 1969: 78) bestimmt und sollte „Rädchen und Schraubchen“ im Getriebe der Revolution sein (ebd.: 96). Wer von dieser Doktrin abwich, lief Gefahr, „umerzogen“ zu werden –

³² Der rekonstruierte Wortlaut der Reden findet sich in Mao 1969: 75–110.

oder auch Schlimmeres. Nach Maos Tod machten sich Autor*innen an die Aufarbeitung der Kulturrevolution, etwa in der sogenannten „Wunden- und Narbenliteratur“ (*shanghen wenxue* 伤痕文学), und wandten sich zuvor verbotenen Themen und Stilrichtungen zu, etwa in der „Literatur der Wurzelsuche“ (*xungen wenxue* 寻根文学) oder der hermetischen „Verschleierungsdichtung“ (*menglong shi* 朦胧诗). Vor allem von der Literaturkritik vielbeachtet waren auch die literarischen Experimente der sogenannten „Avantgardisten“ (*xianfengpai* 先锋派) und „Postmodernisten“ (*houxiandaizhuyipai* 后现代主义派), die – angeregt von der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts, insbesondere von europäischer, lateinamerikanischer und US-amerikanischer Literatur – in der zweiten Hälfte der 1980er die Postmoderne in die chinesische Literatur brachten (s. hierzu auch Fußnote 1). Was die maßgeblichen chinesischen Autor*innen des 20. Jahrhunderts über alle Unterschiede der Epochen und Stile hinweg ganz überwiegend eint, ist die Ernsthaftigkeit ihrer Ansprüche, ihr Glaube an eine höhere Mission – sei es Aufklärung wie in der Bewegung des Vierten Mai, der Dienst an der Revolution wie im Maoismus oder die Erneuerung der Literatur wie in den 1980er Jahren. Selbst die politische Verfolgung während der Kulturrevolution erkennt den Einfluss der Autor*innen auf das Denken der Bevölkerung ex negativo an, indem sie sie als geistige Brandstifter*innen sieht. Bei Wang Shuo hat der Autor hingegen allen höheren Zielen abgedankt und muss nur noch zynisch genug sein, um zum eigenen Vorteil weiterhin welche vorzugaukeln. Das gilt nicht nur für Fang Yan, sondern auch für seine gesamte Clique, die am Majiang-Tisch feststellt, dass sie alle mit dem Schreiben begonnen oder zumindest den Entschluss dazu gefasst haben. Wie Fettmops Wu konstatiert:

“ 现在全市的闲散人员都转业进文艺界了，有嗓子的当歌星，腿脚利索的当舞星，会编瞎话的当作家。国家也是没法办，临街房都开铺子了，实在没法安置了，给政策吧。” (WSW4: 75)

„[...] Wer keinen Job hat in dieser Stadt, der sattelt jetzt um und geht unter die Künstler. Du hast Stimme? Okay, wirst du'n Popstar. Du bist gut zu Fuß [im Original: du hast bewegliche Beine]? Wirst du Stardancer. Du kannst gut lügen? Dann ist die Schriftstellerei dein Ding. Der Staat kann dir auch keinen Job geben. Noch mehr Händler geht nicht – die Parterrewohnungen zur Straße zu sind eh schon alles Läden. Da ist echt guter Rat teuer! [Im Original: Der Staat kann da auch nichts machen, in den Parterrewohnungen zur Straße hin haben schon überall Läden aufgemacht, man kommt wirklich nirgendwo mehr unter, dafür soll sich mal einer eine Politik ausdenken.]“ (KBS: 130)

Dass man das Lügen zum Beruf machen muss, liegt also nicht nur daran, dass es an anderen Talenten mangelt, sondern auch an den ökonomischen Bedingungen: In der neuen Marktwirtschaft kann man nicht mehr auf die eiserne Reisschale zählen und muss selbst seine Nische finden. Doch auch innerhalb dieser Nische ist die Konkurrenz groß:

“你们打算怎么写？”第二圈牌时，于观抽着烟问，“我是说玩什么主义？”

“我们是准备忧国忧民的。”我代表那哥俩儿回答。

“撞车了不是！”于观说，“我们哥儿几个也是准备忧国忧民的。”(WSW4: 76)

„Was wollt ihr eigentlich schreiben?“ fragte Yu Guan, als das zweite Spiel begonnen hatte. „Ich meine“, sagte er und zog an seiner Zigarette, „welche Richtung, welcher Stil?“ [Im Original: „Ich meine, welche Richtung / welchen -ismus wollt ihr spielen?“ – ein erneutes Beispiel für Wang Shuos häufigen Gebrauch des Wortes „spielen“ (wan 玩).]

„Wir dachten so an Literatur der Sorge um Volk und Vaterland“, antwortete ich stellvertretend auch für die beiden anderen.

„Na, so'n Zufall!“ [Im Original: „Na, da gibt's aber einen Interessenkonflikt!“] meinte Yu Guan. „Genau wie ich.“ [Im Original: „Jeder von uns Kumpels will Literatur der Sorge um Volk und Vaterland schreiben.“] (KBS: 132)

„Literatur der Sorge um Volk und Vaterland“ – die Art von Literatur also, die laut C. T. Hsia aus einer „Obsession with China“ entstanden ist und für die chinesische Moderne so prägend war. In den späten 1970ern und den 1980ern wurde sie von jenen wiederbelebt, die nach Mao Zedongs Tod direkt an diesen vormaoistischen Topos anzuknüpfen versuchten. Wang Shuo hält das für Heuchelei und beschreibt eine Generation, die mit den -ismen nur noch spielen (*wan zhuyi* 玩主义) kann und die „moralische Bürde“ (Hsia) nur noch zum Schein auf sich nimmt, um in einer marktwirtschaftlich orientierten Gesellschaft über die Runden zu kommen. Er dekonstruiert hier die möglichen höheren Ziele, die Autor*innen verfolgen könnten, profaniert den Literaturbegriff und nimmt ihm alles Hehre und Sublime. Freilich ist diese Dekonstruktion ein paradoxes Unterfangen, denn auch sie verfolgt ein literarisches Ziel. Wie Wang Shuo selbst festgestellt hat: „Ich dachte, meine Romane hätten keine ideologischen Implikationen, aber in Wahrheit haben sie doch welche. Dass etwas bedeutungslos ist, auch das hat eine Bedeutung“ (我认为我的小说没有思想内涵, 实际是有思想内涵的, 无意义也是一种意义, zitiert

nach Cai 1994: 22).³³ Wäre Wang Shuos Schreiben tatsächlich frei von einer höheren Zielsetzung, dann könnte er auch Trivilliteratur produzieren, die sich mit Fragen des Autorseins gar nicht erst beschäftigt.

Alle in Fang Yans Clique haben dieselbe opportunistische Idee, im anschließenden Geplänkel am Majiang-Tisch stellen sie jedoch fest, dass sie auf diese Art der Literatur eigentlich gar keine Lust haben. Schließlich wird um zwei Uhr nachts per Los über die literarischen Richtungen entschieden, und alle in der Runde bekommen willkürlich eine zugeteilt: Dorfliteratur („Dorfkram“, *xiangxia shi* 乡下事), „Modernismus und Sex“ (*xiandaipai jia xing* 现代派加性), „die verlorene Generation“ (*kuadiao yidai* 垮掉一代), „Sorge um Volk und Vaterland“ (*youguo youmin* 忧国忧民), d. h. offizielle Literatur auf Parteilinie, und Literaturkritik (*pinglun* 评论): „So und nicht anders begann die Große Umstrukturierung der Literaturszene!“ (于是文坛新格局从此确定, KBS: 139; WSW4: 79). Diese Szene führt vor, wie marktwirtschaftliche Anforderungen in den Kunst- und Literaturbetrieb eingreifen und die Nachfrage das Angebot zu bestimmen beginnt, was zu künstlerischer Willkür führt. Besonders zynisch ist, dass auch die Genres progressiver und sozialistischer Literatur jetzt eine Sparte auf dem Markt sind. Zugleich macht die Szene sich auch über die Neigung der Literaturkritik lustig, alles in Schubladen zu stecken, die in China besonders ausgeprägt ist.

Große Umstrukturierung hin oder her – die designierten Autor*innen machen einen weiten Bogen um den Schreibtisch, treffen sich weiterhin lieber zum Majiang oder halten Leute auf der Straße an, die sie als Mäzen*innen gewinnen wollen – wobei die Frage „Möchten Sie Schriftsteller bewirten?“ (有请作家吃饭的么?) auf ausgesprochen wenig Resonanz stößt (KBS: 151; WSW4: 86). Als sich die Gelegenheit ergibt, eine Literaturzeitschrift zu übernehmen, sehen Fang Yan und seine Freunde einander bei der Aussicht, tatsächlich etwas schreiben zu müssen, völlig bestürzt an (*mianmianxiangqu* 面面相觑, KBS: 181; WSW4: 103), wagen es dann aber doch; zur Not, sagt Yu Guan, könne man ja auch Comics abdrucken. Mit dieser Zeitschrift und der Gründung eines literarischen Salons in einer leerstehenden Garküche gelingt es der Truppe von Schriftsteller-Rowdys, den Literaturbetrieb zu entern. Sie geben ihrer Gruppe den Namen „Seepferdchen“ (*haima* 海马), eine

³³ Dieser Widerspruch spiegelt sich auch darin, dass der erklärte Intellektuellenfeind Wang Shuo, der Intellektuelle in all seinen Texten karikiert und diskreditiert, letztlich doch hauptsächlich von Intellektuellen gelesen wird (siehe hierzu Wang Jing 1996: 268–270).

selbstironische Anspielung auf Wang Shuos tatsächlich existierendes „Fernsehproduktionszentrum Seepferdchen“: „Hört sich dynamisch an wie ein Pferd und schwimmt in Wirklichkeit still vor sich hin“ (有个马名但从不四蹄生风一贯暗地游着走, KBS: 180; WSW4: 102). Im literarischen Salon kommt es zu einer Reihe komischer Begegnungen und Konfrontationen (siehe hierzu auch Langzitat 1 im Anhang) mit Literaturkritiker*innen, einem radebrechenden Sinologen aus San Marino, der sich als RAF-Sympathisant entpuppt, und einer japanischen Journalistin. Fang Yan wird gekidnappt und muss seine bereits mehrfach erwähnte Rede über das „Spielen mit der Literatur“ vor einem Auditorium voller Studierender halten. Die *wanzhu* dienen Wang Shuo als Sprachrohr, um sich über verschiedene Aspekte des chinesischen Literaturbetriebs lustig zu machen, etwa über den Konformismus, den Wang Shuo seinen Autorenkolleg*innen diagnostiziert³⁴, oder auch die Auswüchse der „Literatur der Sorge um Volk und Vaterland“ mit ihrem übertriebenen Patriotismus:

[女记者:] “你们的小说我全看了，印象特深，我发觉你们都特有风格，同样的风格同样的思想同样的语言同样的篇幅同样的事件同样的题目。你们平时是不是常在一起交流？”

“是是，我们对生活看法比较一致，写出东西来么看上去也就有点相同，生活都是相同的么。” (WSW4: 107)

[Reporterin:] „Ich hab die Arbeiten von Ihnen allen gelesen, und ich bin sehr beeindruckt. Flotte Schreibe, muß man sagen. Und bei allen derselbe Stil, dieselben Gedanken, dieselbe Sprache, derselbe Umfang, dieselben Überschriften, derselbe Inhalt [im Original eine Aufzählung ohne Kommata: ‚Ich finde, Sie haben alle einen sehr besonderen Stil, denselben Stil dieselben Gedanken dieselbe Sprache denselben Umfang dieselben Sujets dieselben Themen‘] – Sie tauschen sich gewiß häufig untereinander aus, nicht wahr?“

„Korrekt. Haben so ziemlich die gleichen Ansichten zum Leben. Klar, daß da der Eindruck entsteht, wir schreiben bißchen ähnlich. Leben ja schließlich auch ähnlich.“ (KBS: 188)

“我下一篇小说的名字叫《千万别把我当人》^[35]。”我郑重其事地对几个洋人说。

洋人嘻嘻的笑：“为什么？为什么叫这个名字？”

“主要就是说，一个中国人对全体中国人的恳求：千万别把我当人！把我当人就坏了，我就有人的毛病了，咱民族的事就不好办了。” (WSW4: 132)

„Der Titel meines nächsten Romans ist Seht mich bloß nicht als Menschen an!“, verkündete ich in vollem Ernst einer Gruppe von Ausländern.

³⁴ Diese Kritik muss man nicht teilen – gerade die 1980er brachten in China literarische Innovationen und eine große Vielfalt unterschiedlicher Schreibansätze. Aber möglicherweise fehlte Wang Shuo schlicht die Geduld, sich damit auseinanderzusetzen.

³⁵ Dies ist der Titel des nächsten Romans des realen Wang Shuo: *Qianwan bie ba wo dang ren* 千万别把我当人, in dieser Arbeit übersetzt als *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen*, erschien noch im selben Jahr, 1989.

Die kicherten: „Warum? Warum dieser Titel?“

„Ganz einfach! Ein Chinese fleht alle anderen Chinesen an: Seht mich bloß nicht als Menschen an! Denn sonst würde ich die Fehler eines Menschen aufweisen, und schon könnte ich mich nicht mehr richtig um die Angelegenheiten unserer Nation kümmern. Und das wäre doch schlimm.“ (KBS: 231–232)

Über weite Strecken ist Wang Shuos Darstellung des Literaturbetriebs satirisch bis polemisch. Andere Szenen tendieren jedoch in eine irrationalere, stark karnevalistische Richtung, wie zum Beispiel die folgende, in der Beschimpfungen den literarischen Salon in Wallung bringen:

“一个台湾人一个香港人。”吴胖子得意地说，“都让我们灭了。”

“灭的好，继续灭吧。”我离开他们，去到酒吧台上找刘美萍又要一杯“四精”水，喝了一口，咽了下去，突然狂喊一声：

“混蛋！”

屋里的人立刻都静了下来，一起掉脸看我。我看着天花板，若无其实地继续喝酒。

屋里的人们又恢复了交谈，嗡嗡声一片。冷丁，另外一角落又传来一声怒喝。

“混蛋！”

我随着众人一起扭过头去，见杨重站在屋角若无其实地喝酒，见大家看他，微微一笑，做了个祝酒地姿势。

吴胖子和马青乐了，跟着也大吼起来：“混蛋！王八蛋。”

刘会元在另一端也喊起来：“操你妈！”

我们这帮人乐着，在屋里各个角落彼此呼应着，此伏彼起，一声接一声嘶力竭地骂着。(WSW4: 136–137)

„Die Frau kommt aus Taiwan, der Mann aus Hongkong“, klärte uns Wu stolz auf. „Wir machen sie gerade zur Schnecke!“ [Im Original ist die Wortwahl eher stärker: „Wir machen sie gerade fertig.“]

„Macht ihr richtig! Weiter so!“ Ich verließ die Gruppe und ließ mir am Tresen [von Liu Meiping] noch ein Glas ‚Vier-Geister-Wasser‘ einschenken. Ich nahm einen Schluck [, zog an meiner Zigarette] und brüllte plötzlich [wie verrückt] los: „Arschlöcher [im Original: Bastarde]!“

Es wurde ganz still. Aller Augen waren auf mich gerichtet. Ich schaute zur Decke und nippte an meinem Glas, als wäre nichts geschehen.

Langsam kam die Unterhaltung wieder in Gang [, ein Summen und Surren im ganzen Raum]. Plötzlich hörte man aus einer anderen Ecke des Raums abermals laut und vernehmlich: „Arschlöcher [im Original: Bastarde]!“

Wie alle anderen drehte ich mich nach dem Rufer um. Es war Yang Zhong, der seelenruhig dastand und völlig ungerührt [im Original: als sei nichts geschehen] sein Glas zum Munde führte. Als er merkte, daß alle auf ihn schauten, prostete er ihnen lächelnd zu.

Fettmops Wu und Ma Qing waren begeistert und schrien ihrerseits: „Arschlöcher [im Original: Bastarde]! Hurensöhne!“

Vom anderen Ende des Raumes brüllte Liu Huiyuan: „Fickt eure Mama!“

So schaukelten wir uns gegenseitig hoch, warfen einander aus allen Ecken des ‚Salons‘ die Bälle zu und beschimpften unsere Gäste immer ungezügelter. [Im Original: Wir bekamen richtig gute Laune und riefen einander aus allen Ecken des Raumes Echos zu. Ebbte es hier ab, dann schwoll es dort an. Wir schrien Beschimpfung um Beschimpfung, bis wir ganz heiser waren.] (KBS: 239)

Bachtin betont in *Rabelais und seine Welt* immer wieder die belebende Rolle der Beschimpfungen und Flüche in der karnevalistischen Literatur. Hier richten sie sich gegen den Ernst und die Seriosität des Literaturbetriebs und gegen das Sich-Selbst-Wichtig-Nehmen innerhalb dieses Betriebs, das ganz besonders bei der älteren Generation zu beobachten ist: So ist beispielsweise die graue Eminenz Gu Debai 古德白 die Karikatur eines patriotischen und linientreuen Schriftstellers, dessen Meriten auf die Zeit des Japanisch-Chinesischen Kriegs (1937–1945) zurückgehen. Obwohl er schon seit Jahrzehnten nichts mehr publiziert hat, fühlt Gu sich von Fang Yans Aussage, alle großen Meister der Gegenwart spielten mit der Literatur, persönlich beleidigt – weil es außer ihm selbst doch gar keine großen Meister gebe (KBS: 217). Dabei verrät bereits Gu Debais Name, dass seine Zeit längst vorbei ist: Der Familienname bedeutet „alt, antik“ (*gu* 古), der Name als Ganzes klingt wie eine phonetische Wiedergabe des englischen „Goodbye“.

Im letzten Kapitel müssen sich die *wanzhu* vor Gericht verantworten, nachdem Bao Kang Anzeige gegen sie erstattet hat. Diese Szene hat eine Parallele in Ma Ruis Befragung durch den Familienrichter im Roman *Ich bin doch dein Vater!*, die ebenfalls im letzten Kapitel erfolgt, bevor das Buch mit einer Szene im Freien ausklingt (s. Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit). Dort wie hier bietet der Dialog mit dem Richter den Protagonist*innen Gelegenheit, ihre Schlagfertigkeit und Gewitzheit unter Beweis zu stellen. Das Szenario ist reichlich absurd, denn die *wanzhu* treten vor einen „Untersuchungsausschuss für literarische Qualifikation“ (*wenxue zige shencha weiyuanhui* 文学资格审查委员会), und die Anklage lautet wie folgt:

“被告，无业流民宝康控告你们一无设备二无资金三不经批准擅自进行文学写作，属无照经营一类，申请取缔。你们有什么要说的吗？”(WSW4: 143)

„Angeklagte, der beschäftigungslose Stadtstreicher Bao Kang hat eine Klage gegen Sie eingereicht, weil Sie erstens ohne entsprechende Ausstattung, zweitens ohne Investitionskapital und drittens ohne vorherige Genehmigung eigenmächtig schriftstellerisch tätig geworden seien. Dies stelle eine Geschäftstätigkeit ohne entsprechende Gewerbeerlaubnis dar, er beantrage daher das Verbot dieser Tätigkeit. Wollen Sie sich dazu äußern?“ (KBS: 249–250)

Was den Auftakt zu einer kafkaesken Satire auf Bürokratie und Überwachungsstaat bilden könnte, gibt hier die Bühne frei für das karnevaleske Brillieren der Angeklagten. Nachdem Fettmops Wu damit geprahlt hat, sein Spitzname laute Konfuzius, verkündet der Vorsitzende Richter, die literarische Bildung der *wanzhu* prüfen zu wollen. Im Anschluss wird der Gerichtshof zum Austragungsort karnevalistischer Wortgefechte. Mit einer Mischung unsinniger und geistreicher, immer

aber unorthodoxer Antworten nehmen die *wanzhu* den Untersuchungsausschuss allmählich für sich ein (siehe hierzu Langzitat 2 im Anhang dieser Arbeit).

Ein Teil der Prüfung besteht darin, Sätze aus vorgegebenen Begriffen zu bilden, die die *wanzhu* ad absurdum führen und für kleine Spitzen gegen Obrigkeit und Parteidoktrin nutzen: *sich verkleiden (qiaozhuang daban 乔装打扮)* – „Am Ersten Mai, dem Kampf- und Feiertag der Werktätigen, verkleiden sich alle Chinesen bis zur Unkenntlichkeit“ (‘五一’节来到了, 全国人民乔装打扮, KBS: 261; WSW4: 149). Anschließend stellen sie ihren Sprachwitz in einem „Schneeball-Wettkampf“ (im Original: Jalousie-Aufroll-Wettbewerb, *juantong lianzi yibi gaoxia 卷通帘子一比高下*) unter Beweis, bei dem es um die Erweiterung antithetischer Sätze nach dem Parallelismus-Prinzip geht. „Aha! So was Ähnliches wie Wettpinkeln“ (懂了, 不就是拉绕儿尿么?), konstatiert Fettmops Wu (KBS: 263; WSW4: 150):

“人!”大胖子闷闷不乐地突然蹦出一个字。

“狼。”我低眉顺眼陪着笑。

“老好人。”

“大灰狼。”

“慈祥老好人。”

“凶恶大灰狼。”

“亲切慈祥老好人。”

“狡诈凶恶大灰狼。”

“我乃亲切慈祥老好人。”

“你是奸诈凶恶大灰狼。”

大胖子鼻子不是鼻子脸不是脸, 摔摔打打, 庭内空气陡然紧张起来。“称颂我乃亲切慈祥老好人。”

“承认你是狡诈凶恶大灰狼。”我毫不动容, 微笑如故。

“都称颂我乃亲切慈祥老好人。”

“不承认你是狡诈凶恶大灰狼。”

“我听到几乎全体群众都称颂我乃亲切慈祥老好人。”

“据反映绝大多数群众不承认你是狡诈凶恶大灰狼。”

我一气呵成, 大胖子笑逐颜开, 亲切慈祥地说:

“还是你聪明, 才分在他们三人之上。这才叫对联呢, 多么工整, 相辅相成” (WSW4: 151–152)

„Mensch!“ stieß der Dicke [der Vorsitzende Richter] nach kurzem verdrießlichem Schweigen plötzlich hervor.

„Wolf“, offerierte ich mit verbindlichem Lächeln [im Original eher: mit gesenktem Kopf und unterwürfigem Lächeln].

„Guter alter Mensch.“

„Böser grauer Wolf.“ [Im Original: „Großer grauer Wolf.“]

„Ein herzensguter alter Mensch.“

„Ein bitterböser grauer Wolf.“

„Ich bin ein herzensguter alter Mensch.“ [Im Original steht hier noch kein Personalpronomen, dafür ein weiteres Adjektiv: „Ein liebenswürdiger, herzensguter alter Mensch.“]

„Sie sind ein bitterböser grauer Wolf.“ [Analog zum Satz davor: „Ein hinterhältiger, bitterböser großer grauer Wolf.“]

„Kein Zweifel – ich bin ein herzensguter alter Mensch.“ [Im Original nun das Personalpronomen: „Ich bin ein liebenswürdiger, herzensguter alter Mensch.“]

„Ganz sicher – Sie sind ein bitterböser grauer Wolf.“ [Im Original: „Sie sind ein betrügerischer, bitterböser grauer Wolf.“]

[Im Original steht hier noch: Der Dicke war nicht wiederzuerkennen („seine Nase war nicht seine Nase, sein Gesicht war nicht sein Gesicht“).] Der Dicke trommelte ungehalten mit den Fingerspitzen auf den Richtertisch. Die Atmosphäre unten im Saal war plötzlich spannungsgeladen.

„Es besteht überhaupt kein Zweifel, ich bin ein herzensguter alter Mensch.“ [Im Original: „Man lobt mich als liebenswürdigen, herzensguten alten Menschen.“]

„Man ist inzwischen ganz sicher, Sie sind ein bitterböser grauer Wolf“ [im Original: „Man erkennt an, dass Sie ein hinterhältiger, bitterböser grauer Wolf sind“], gab ich [ungerührt und] nach wie vor lächelnd zurück.

„Alle sagen, es besteht überhaupt kein Zweifel, ich bin ein herzensguter alter Mensch.“ [Im Original: „Alle loben mich als liebenswürdigen, herzensguten alten Menschen.“]

Ohne eine Miene zu verziehen, hielt ich dagegen: „Es heißt, man ist inzwischen ganz sicher, Sie sind ein bitterböser grauer Wolf.“ [Im Original: „Man erkennt nicht an, dass Sie ein hinterhältiger, bitterböser grauer Wolf sind“ – da vor der Verneinung aber das Subjekt fehlt und die chinesische Grammatik mehr Uneindeutigkeit zulässt als die deutsche, liest sich der Satz eher wie: „Sie erkennen nicht an / geben nicht zu, dass Sie ein hinterhältiger, bitterböser grauer Wolf sind.“]

„Ich kann mit Stolz feststellen, daß alle sagen, es besteht überhaupt kein Zweifel, ich bin ein herzensguter alter Mensch.“ [Im Original: „Ich habe gehört, dass so gut wie alle mich loben als liebenswürdigen, herzensguten alten Menschen.“]

„Es ist eine unverschämte Lüge, wenn es heißt, man ist inzwischen ganz sicher, Sie sind ein bitterböser grauer Wolf.“ [Im Original: „Wie wir wissen, erkennt die große Mehrheit der Menschen nicht an, dass Sie ein hinterhältiger, bitterböser grauer Wolf sind.“]

Während mir dieser letzte Satz glatt über die Lippen ging, strahlte der Dicke über das ganze Gesicht. Geradezu huldvoll [im Original: auf liebenswürdige, herzensgute Weise] sagte er: „Sie sind eindeutig der Klügste – die anderen drei können Ihnen nicht das Wasser reichen! So muß es sein [Im Original: So gehen Parallel-Couplets], so sauber konstruiert, so parallel in Sinn und Form [...].“ (KBS: 264–265)

Diese Passage ist ein Beispiel für die Dialektik von Lob und Beschimpfung, hier in Form von Schmeichelei und Beleidigung, die Bachtin als konstitutiv für die karnevalistische Literatur betrachtet. Die Beleidigung besteht weniger darin, dass die Aussage „Sie sind ein bitterböser grauer Wolf“ vor ihrer Verneinung x-fach wiederholt wird, sondern vor allen Dingen darin, wie Fang Yan mit seinem sprachlichen Spiel die Eitelkeit des Richters entlarvt, ohne dass dieser davon etwas mitbekommt. Am Ende werden die *wanzhu* nicht nur freigesprochen, sondern haben

auch den geistigen Sieg davongetragen. Zur Feier des Tages gibt Fang Yan an einem Essensstand allen eine Wantan-Suppe aus – und das Buch endet damit, wie er die Zeche für diese Mahlzeit prellt.

Wang Shuo profaniert nicht nur den Literaturbetrieb, sondern auch den Literaturbegriff und die Rolle des Autors gründlich. Zwar ist seine Darstellung über weite Strecken satirisch, doch die Profanation geht über die gesellschaftskritische Funktion der Satire hinaus: Wie Bachtin in *Rabelais und seine Welt* immer wieder betont, dient Profanation dazu, die Dinge zu erneuern, verkrustete Strukturen aufzubrechen und sie mit frischem Leben zu füllen. In *Kein bißchen seriös* ist die Profanierung befreiend: Sie nimmt die „moralische Bürde“ (C. T. Hsia) von den Schriftsteller*innen der jungen Generation und ermöglicht es ihnen, frei von vorgegebenen Zielen und moralischem Anspruch mit der Literatur zu spielen (*wan wenxue* 玩文学), wie Fang Yan es in seiner durchaus programmatischen Rede verkündet. Dabei können sie an die Populärkultur, etwa an die Form des *xiangsheng*, oder auch an alte wortspielerische und parodistische Erzähltraditionen anknüpfen, die in den *xiaoshuo* der Ming- und Qing-Zeit die Norm waren, ehe sie vom „seriösen“ Modernismus des Vierten Mai verdrängt wurden.

3.4 Verschmelzung und Umformung von Identitäten: Der groteske Körper bei Bachtin

In Bachtins Konzeption des Grotesken spielt Leiblichkeit eine besondere Rolle. Der groteske Leib ist einer, der seine Grenzen überwindet, sich entäußert oder durchlässig ist, sich mit anderen Leibern oder mit der Welt verbindet – deswegen sind für Bachtin alle Motive, die mit Koitus, Schwangerschaft und Geburt, mit Essen, Verdauung und Ausscheidung zu tun haben, grotesk und karnevalistisch. Die Beschränkung des Individuums auf sich selbst ist im grotesken Leib aufgehoben. Diese Form der Körpergroteske findet sich in Wang Shuos Werk wenig bzw. nur in stark zurückgenommener Form – zwar spielen Sexualität und Essen eine Rolle, beides wird aber kaum als körperlicher Vorgang gezeigt, wie überhaupt die Figuren wenig körperliche Präsenz haben: Sie alle sind mehr Stimme als Gesicht oder Körper. In *Herzklopfen heißt das Spiel* gibt es etwa eine Sexszene, die ausschließlich aus Dialog besteht – der verbale Schlagabtausch lässt nur erahnen, was gerade passiert (HS: 195–197; WSW2: 332–334). Meist findet in Wang Shuos Romanen eine andere Form der Verschmelzung statt: Es sind die Identitäten der Figuren, die sich umwandeln und verschmelzen, deren Grenzen verwischen, die durchlässig sind

füreinander und für die Welt. Was für Bachtin auf der körperlichen Ebene stattfindet, das spielt sich bei Wang Shuo auf der abstrakteren Ebene der Identität ab. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht stellt die Figur des Tang Yuanbao dar, auf den beides zutrifft: Sein Körper ist ein genuin grotesker, und auch seine Identität wird umgeschmolzen bis zur Unkenntlichkeit. Unterkapitel 3.4.4 geht näher auf ihn ein.

3.4.1 Verschmelzen des Einzelnen mit der Gruppe

In der Sekundärliteratur wird oft moniert, dass Wang Shuos Figuren schwer unterscheidbar seien und einen Mangel an individuellen Charakterzügen aufwiesen. So konstatiert etwa Yin Shuyao, die *liumang* in Wang Shuos Romanen hätten „ihre Identität verloren“ (*sangshi shenfen* 丧失身份), und ihr Nonkonformismus sei leere Pose, weil sie nur in der Gruppe funktionierten (Yin 2008: 110). Wang Jing schreibt:

Hooligans do not live as improvising individuals, only as a collective. A typical hooligan hero like Fang Yan in *What I Am Playing with Is Your Heart Beat* “always spends his time with a crowd, just like a fish who cannot survive without the water.” [...] Deprived of their species consciousness, they are at a total loss. They eat, drink, act, and sin as a cluster. [...] Private life does not exist; life is never anything but one big wooly group activity from morning till night. (Wang Jing 1996: 272)

Das lässt sich nicht bestreiten: Tatsächlich sind Wang Shuos *liumang* und *wanzhu* so gut wie nie allein anzutreffen. Sie spielen Majiang, sitzen im Restaurant, hängen in der Fußgängerzone herum – und zwar immer in der Gruppe. Yu Guan 于观, Ma Qing 马青, Liu Huiyuan 刘会元, Yang Zhong 杨重 & Co. sind schwer zu unterscheiden: Sie alle reden und handeln ähnlich und weisen dasselbe Maß an Wortwitz, Unverschämtheit und Zynismus auf, und wäre Fettmops Wu 吴胖子 nicht dick und Fang Yan 方言 nicht der Ich-Erzähler, würde man auch sie mit den anderen verwechseln. In etwas geringerem Ausmaß gilt dasselbe für ihre Antagonisten, die bestimmte Typen (den heuchlerischen Intellektuellen, den kleinen Bürokraten) verkörpern und wenig Individuelles, Unverwechselbares an sich haben.

Dieses Fehlen individueller Charakterisierung muss jedoch nicht als Mangel, sondern kann auch als Merkmal von Wang Shuos karnevalistischer, grotesker Erzählweise begriffen werden. Wie Bachtin immer wieder betont, geht es der karnevalistischen Literatur anders als der Epik und der Dramatik nicht um das individuelle, sondern um das gemeinsame, kollektive Schicksal, das „Weltempfin-

den des ganzen Volkes“ (Bachtin 1969: 62), tendenziell der ganzen Welt. Im Karneval gibt es zwar Typen (den Narren, den König), aber keine Individuen. Dies trifft auch auf Wang Shuos Romane am Übergang von den 1980ern zu den 1990ern zu: Hier geht es um ein allgemeines Lebensgefühl, das zumindest tendenziell die gesamte Gesellschaft erfasst und in den Dialogen, den Wortgefechten und dem kollektiven Handeln der *liumang* zum Ausdruck kommt. Ihr Privatleben ist hierfür gar nicht relevant. Die Entwertung der alten Werte gilt für alle; der Zynismus ist eine Folge der politischen Desillusionierung und durchdringt die ganze Gesellschaft; der Drang, „in See zu stechen“, ist ein allgemeiner; der neue Hedonismus geht aus alledem hervor. Freiheit besteht jetzt darin, sich keiner Agenda mehr zu verschreiben, sondern die Dinge zu durchschauen (den Blick von den alten Verschleierungen zu befreien) und einfach das Leben zu genießen. Die *liumang* sind Repräsentant*innen dieses Lebensgefühls und gehören damit zu einem riesigen Kollektiv von desillusionierten Hedonist*innen, die das Leben feiern. Wenn doch ein Wert seine Gültigkeit behält, dann ist es der der Kameradschaft unter den *liumang* (unter anderem deswegen liest sich *Herzklopfen heißt das Spiel* auch so düster und verlässt den Rahmen des Karnevalistischen: Hier kennen die *liumang* keine Kameradschaft mehr). Die in Bachtins Konzeption entscheidenden Festmahl-, Trinkgelage- und Völlereimotive finden sich auch bei Wang Shuo wieder: Die vielen gemeinsamen Mahlzeiten und Trinkabende der *wanzhu* und *liumang* dienen dem Zusammenhalt in dieser Gruppe, die die neue Zeit verkörpert, und manchmal öffnet sich der Raum auch für ein größeres Kollektiv. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Feier, die sich in *Oberchaoten* an die Verleihung des gefälschten Literaturpreises anschließt (OC: 48–49; WSW4: 25–26). Die Dynamik dieser Szene ist bemerkenswert, weshalb sie als Langzitat 3 im Anhang dieser Arbeit vollständig wiedergegeben wird. Die Szene beginnt mit einer profanierenden Parodie auf die Revolution und die Militärästhetik in kommunistischen Ländern: Der Ansturm auf das Bier wird mit dem Sturm aufs Winterpalais verglichen, die Trinklustigen marschieren ein wie ein Infanterieregiment bei einer Parade, das Servierpersonal ergreift die Flucht wie die Bourgeoisie beim Ansturm der Roten Garden. Die Bewegungen der Trinker*innen sind abgehackt und militärisch. Auch Yu Guans Begeisterung über die Genügsamkeit des chinesischen Volkes, das sich mit ein bisschen Bier schon zufriedengibt, ist klar parodistisch – impliziert wird hier: Kein Volk der Welt lässt

sich so leicht abpeisen wie das chinesische. Gleich darauf gerät die Szenerie jedoch in Bewegung, die Leute beginnen zu tanzen, und plötzlich zeigt sich ihre Vitalität: Der Vergleich des Saals mit einem „Kessel brodelnden Reisbreis“ (一锅滚开的粥) lässt an das Qi, die Energie, die alles Lebendige durchströmt, denken, denn das Langzeichen für Qi 氣 leitet sich vom wabernden Dampf in einem Reistopf her (Shimada 1979: 85). Am Ende verkündet Yu Guan die wahrhaft karnevalistische Devise: „Hier gibt’s keine Regeln! Mitmachen ist alles!“ (“这没有一定之规，只要跑起来”, OC: 49; WSW4: 26.) Das revolutionäre Pathos der Vergangenheit wird durch die Lebendigkeit und Freiheit einer Feier in der Gegenwart ersetzt. Entscheidend hierfür ist nicht das Individuum mit seinem Schicksal, sondern das Zusammenspiel in der Gruppe – sei es im *xiangsheng*-artigen Dialog oder beim gemeinsamen Tanzen.

Wie Wang Jing bemerkt, ähnelt der Alltag der *liumang* dem Zusammenleben im traditionellen chinesischen Familienclan (Wang Jing 1996: 272). Ihre Lebensweise knüpft auch an den Kollektivismus der Mao-Zeit an – immerhin wurden sie in den großen Wohnkomplexen sozialisiert, die Mitgliedern der KPCh und deren Angehörigen vorbehalten waren. Entscheidend für die karnevalistische Seite von Wang Shuos Werk ist jedoch nicht, an welche Traditionen des Kollektivistischen es anknüpft, sondern wie es diese für sich ummünzt: Im *liumang*-Kollektiv gelten die hierarchischen Strukturen des traditionellen Clans nicht mehr – der Umgang ist (im Bachtin’schen Sinne) familiärer als in der traditionellen Familie, alle stehen auf derselben Ebene und gehen frei und gleichberechtigt miteinander um. Auch die revolutionären Werte der Mao-Zeit haben keine Gültigkeit mehr, wer sie noch hochhält, ist in der Welt der *liumang* ein Opportunist und Heuchler. Das Kollektiv der *liumang* ist kein hierarchisch strukturiertes, kein revolutionäres oder politisches, sondern ein karnevalistisches Kollektiv.

3.4.2 Verkleidung und Rollenspiele

Wichtige Bestandteile des Karnevals sind Verkleidung und In-Rollen-Schlüpfen, Aspekte, die Bachtin in seiner Theorie des Karnevalistischen nur am Rande behandelt. Beides bedeutet ein spielerisches Infragestellen fester Identitäten: Man verlässt für die Dauer des Karnevals seinen angestammten Platz in der Gesellschaft und fällt aus der erlernten Rolle, um einen anderen Platz und eine andere Rolle einzunehmen und damit zu spielen. Der alte Platz und die alte Rolle scheinen dabei

durch: Der Karnevalskönig ist nicht wirklich König, sondern bleibt ein Bürger mit Königskrone. Damit geht eine Profanierung der sozialen Hierarchie, der Ämter und Ehrentitel einher: Im Karneval kann jede*r als König oder Priester gehen und sich, Krone oder Habit zum Trotz, in dieser Rolle gänzlich würdelos benehmen. Travestie und Parodie des Verhaltens von Würdenträger*innen gehören unbedingt zum Karneval. Doch in erster Linie ist es die gesellschaftliche Hierarchie als solche, im Alltag für selbstverständlich genommen, die in der spielerischen Verkehrung und Verfremdung fragwürdig und willkürlich erscheint.

In diesem Licht können die vielen Verkleidungs-, Rollenspiel- und Rollentauschmotive gelesen werden, die Wang Shuos Werk durchziehen. In *Yiban shi huoxian, yiban shi haishui* 一半是火焰，一半是海水 („Zur Hälfte Feuer, zur Hälfte Meerwasser“, 1986) verkleiden sich der Erzähler und seine Freunde als Polizisten und täuschen Razzien in Hotels vor, bei denen sie unverheiratete Paare aufspüren, um von diesen Geld zu erpressen. Die Kleinkriminalität dieser *liumang* verweist auf viel größere Missstände: Die Sittengesetze, die außereheliche Sexualität verbieten, sind längst nicht mehr zeitgemäß; und Korruption ist etwas so Alltägliches, dass das Tragen der Polizeiuniform wie selbstverständlich dazu berechtigt. Kleinkriminelles Handeln erscheint als legitime Antwort auf ein derart korruptes System, in dem kein großer Unterschied zwischen Polizisten und Gangstern besteht. In der Agentur 3 TD besteht das ganze Tagesgeschäft der *wanzhu* darin, in Rollen zu schlüpfen: Seien es die einer preisgekrönten Lyrikerin oder eines Vertreters der Stadtparteileitung bei einer gefälschten Literaturpreisvergabe (*Oberchaoten*), sei es die des Ehemanns vor dem Traualtar (*Kein bißchen seriös*). Mit ihrer Amtsanmaßung und Hochstapelei travestieren die *wanzhu* die plakative Devise „Du kannst alles sein, was du willst“, Verheißung und Imperativ einer marktwirtschaftlich geprägten Gesellschaft – und obwohl das niemals und nirgendwo gestimmt hat, wirkt es besonders absurd in der Mesalliance mit politischen Strukturen aus der Mao-Zeit, wie sie im China der späten 1980er und frühen 1990er Jahre gegeben war.

In *Ich bin doch dein Vater!* deutet sich ein Rollentausch zwischen Vater und Sohn zumindest an, wenn er auch nicht ganz vollzogen wird: Der Vater ist der kindischere, der Sohn der reifere der beiden. In *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* wird Tang Yuanbao in eine ganze Reihe von Rollen und Verkleidungen gedrängt. Ein Beispiel für eine sehr karnevalistische Szene ist eine Ballettprobe im

Museum für Moderne Kunst, an der Tang Yuanbao in ein Ballettkostüm gekleidet teilnimmt. Als die Balletttänzer*innen im Anschluss an die Probe ihre Straßenkleidung wieder von den Wandhaken nehmen und anziehen wollen, werden sie von einem autoritären Museumsaufseher daran gehindert: Die Kleidung ist Teil der Ausstellung geworden; sie ist auch optisch nicht mehr von den ausgestellten Kunstobjekten zu unterscheiden. Ein MobCom-Mitglied, das während der Probe auf einer in die Kunstinstallation integrierten Toilette gesessen hat, wird zum Toilettensitzer erklärt und im Museum festgehalten, Tang Yuanbao und die Ballettmädchen müssen im Tutu nach Hause gehen (WSW4: 388–390). Diese Parodie auf den Kunstbetrieb kann parallel zur Travestie des Literaturbetriebs gelesen werden. Die Szene erinnert auch an eine Reihe von Abenteuern im Klassiker *Die Reise nach dem Westen* (*Xiyouji* 西游记, 1592), in denen gestohlene Kleidung die Figuren daran hindert, ihr Bad oder ihr Versteck zu verlassen.

Verkleidung und Rollentausch beinhalten oft auch ein Spiel mit Geschlechterrollen und sexuellen Identitäten. In *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* ist Tang Yuanbaos Umerziehung zur Frau zunächst komisch. Als er in ein Mädcheninternat gesteckt wird, um sich mit der neuen Rolle vertraut zu machen, klingt Li Ruzhens 李汝珍 „Land der Frauen“ an, aber in der Volksrepublik gibt es natürlich keine gebundenen Füße mehr: Die „Umerziehung“ beschränkt sich hier auf Kleiderkauf, Tanzen und dergleichen mehr. Bald darauf wird es jedoch ernst, als Tang Yuanbao ohne sein Einverständnis kastriert wird – zunächst nimmt man ihm die Geschlechtsidentität, dann nimmt er selbst sich das Gesicht und damit auch die Identität als Mensch (s. hierzu auch Kapitel 3.2.1 und 3.4.4 dieser Arbeit). Das karnevalistische Verschmelzen und Umformen der Identität mündet in diesem Fall in eine groteske Auslöschung, die ein ähnliches Urteil nahelegt, wie es Lu Xun fällte, als er die chinesische Kultur des Kannibalismus bezichtigte³⁶. Die fröhliche Maskerade steht am einen, die Auslöschung der menschlichen Existenz am anderen Ende des Spektrums.

³⁶ „Was sich chinesische Kultur nennt, ist nichts anderes als ein Festessen aus Menschenfleisch, das nur den Reichen zum Genuß zubereitet wird“ (Lu Xun 1994: 298). Auch Lu Xuns von Nikolai Gogol inspirierte Kurzgeschichte „Tagebuch eines Verrückten“ (*Kuangren riji* 狂人日记, 1918), die eine Vorreiterrolle in der *baihua*-Prosa der chinesischen Republikzeit einnimmt, behandelt diesen Topos (s. Lu Xun 2002: 8–23).

3.4.3 Das Motiv des Vergessens in *Herzklopfen heißt das Spiel* (*Wanr de jiu shi xintiao* 玩儿的就是心跳, 1989)

Eine andere Form der Verschmelzung und Umformung von Identitäten findet sich in *Herzklopfen heißt das Spiel* (*Wanr de jiu shi xintiao* 玩儿的就是心跳), einem ebenfalls 1989 erschienenen Roman. Dort ist sie mit dem Motiv des Vergessens und dem Thema Erinnerung verbunden.

Herzklopfen heißt das Spiel lässt sich grob als surrealer Krimi noir beschreiben, hat jedoch darüber hinaus zahlreiche Ebenen: Alle Wang-Shuo-Romane sind anspielungsreich, so auch dieser, der Beijinger Gossensprache ebenso anklingen lässt und parodiert wie Partei- und Militärjargon oder das codierte Sprechen in Geheimgesellschaften. Die Begegnungen zwischen dem Protagonisten Fang Yan 方言 und der Figur Ling Yu 凌瑜 / Bai Shan 百珊 lassen nicht nur an den Klassiker *Der Traum der Roten Kammer* (*Honglouloumeng* 红楼梦, 1791) denken, sondern auch an Dostojewski. Der Roman ist der literarisch anspruchsvollste unter den bisher besprochenen: Zum einen wegen seiner sensorischen und bildhaften Sprache, zum anderen wegen des kunstvollen Verwirrspiels, das Wang Shuo mit seinem Protagonisten wie mit dem*der Leser*in treibt, und des damit verbundenen dichten Motivgeflechts. In anderen Romanen Wang Shuos erscheinen Beschreibung und Plot mitunter mehr wie Füllmaterial zwischen den Wortgefechten der Figuren und den grotesken Situationen, in die sie geraten; in *Herzklopfen heißt das Spiel* dürfen diese Elemente zwar auch nicht fehlen, sie machen aber nicht den Kern des Romans aus.

Der Protagonist, erneut ein Mann in den Dreißigern namens Fang Yan, ist der typische Wang Shuo'sche Nichtstuer, dessen Beijinger Alltag um Frauen, Essen, Trinken und Majiang mit der Clique kreist. Eines Abends kommt er nach Hause, sieht Licht in seiner Wohnung brennen und will die Freunde, die er am Spieltisch vermutet, mit dem Ausruf „Hier ist die Polizei!“ erschrecken – doch in seinem Wohnzimmer sitzen tatsächlich drei Polizisten. Fang Yan erfährt, dass er unter Mordverdacht steht: Vor zehn Jahren soll er seinen alten Bekannten Gao Yang 高洋 getötet haben, dessen kopflose Leiche soeben in Yunnan gefunden wurde, stark verwest, aber noch identifizierbar durch eine beiliegende Entlassungsurkunde des Militärs. Es liegen Indizienbeweise gegen Fang Yan vor: Angeblich wurde er kurz vor Gao Yangs Verschwinden gemeinsam mit diesem in Yunnan gesichtet, zum selben Zeitpunkt soll er seiner damaligen Arbeitsstelle, einer Apotheke in Beijing, eine Woche ferngeblieben sein. In seiner Wohnung findet sich ein Schwert mit

schartiger Klinge, ein Souvenir aus Südchina, das Gao Yang selbst ihm einmal geschenkt hat – und an der Klinge sind Blutspuren, deren Herkunft Fang Yan nicht erklären kann. Während die Ermittlungen gegen ihn laufen, häufen sich auch andere Merkwürdigkeiten, die zunächst in keiner Verbindung miteinander zu stehen scheinen: In der Stadt wird er wiederholt von Fremden wie auch Bekannten angesprochen, die ihn beim Namen nennen und glauben, dass er zu Geld gekommen sei. Ungebetene Gäste tauchen auf, auf Vermittlung eines Ming Song 明松, der ihm ein vertraulich klingendes Telegramm schickt, dessen Name Fang Yan aber überhaupt nichts sagt. Eine ihm unbekannte Anruferin bittet ihn wiederholt, seine alte Freundin Ling Yu 凌瑜 im Krankenhaus zu besuchen – ebenfalls ein Name, der ihm nichts sagt.

Fang Yan beschließt herauszufinden, wo er sich vor zehn Jahren aufgehalten hat. Dass er noch nie in Yunnan war, weiß er mit Sicherheit, aber sonst hat er das meiste aus dieser Zeit vergessen und erinnert sich nur noch an eine endlose Reihe von Festmählern:

那段日子我们无牵无挂，一心想的只是尽情享乐。我们在吃饭，满面笑容地围坐在一起大吃大喝。我们好像老是在吃饭，不间断地在各种不同环境的餐馆里吃饭。那段日子我们肯定还饶有兴趣、忙忙碌碌地干了些别的，且我一想起那些日子脑子里出现的只是吃饭，一连串印象鲜明的吃饭场面。(WSW2: 221)

Damals machten wir uns um nichts Gedanken, wir wollten nur gründlich das Leben genießen. Wir aßen, glückstrahlend saßen wir zusammen, aßen und tranken. Es kam mir vor, als hätten wir immer gegessen, ununterbrochen saßen wir in den verschiedensten Restaurants und aßen. Wir hatten in diesen Tagen gewiß auch noch andere aufregende Dinge getan, aber sobald ich an die Zeit dachte, fiel mir nur das Essen ein, eine Reihe sehr deutlicher Essensszenen. (HS: 15)

Die Erinnerung ist nicht nur sehr selektiv, sondern auch unzuverlässig: So fügt Fang Yans Gedächtnis hartnäckig einen alten Freund namens Zhuo Yue 卓越 in eine Szene im Innenhof eines Restaurants ein, obwohl Fang Yan genau weiß, dass Zhuo Yue zum fraglichen Zeitpunkt schon tot war. Aber wenn er ihn aus der Erinnerung streicht, bricht die ganze Szene in sich zusammen, denn Zhuo Yues Anwesenheit ist mit der der anderen verwoben. Und wenn schon dieses deutliche Erinnerungsbild nicht stimmt, wie kann Fang Yan sich dann überhaupt noch auf seine Erinnerung verlassen?

Bei seinen Nachforschungen erfährt Fang Yan von mehreren alten Freunden wie auch von seiner Geliebten, einer ehemaligen Kollegin aus der Apotheke, er sei damals mit einer Frau zusammen gewesen. Diese Frau könnte ihm vielleicht ein Alibi

geben, aber die Erinnerung an sie ist vollkommen verblasst, sodass die Suche nach ihr einer Detektivarbeit gleichkommt. Eine graue kunstlederne Handtasche, die sich staubbedeckt in Fang Yans Wohnung findet, könnte ihr gehört haben; ein Foto, das er aus der Tasche einer alten Jacke fischt, könnte sie zeigen. Jemand gibt ihm den Hinweis, sie habe Liu 刘 geheißen, woraufhin er sein Adressbuch durchforstet und sich zwischen einer Flut nichtssagender Namen verliert:

通讯录上每页都密密麻麻写着各色人名和电话号码。有些人我还能依稀想起是我什么时期的朋友长得什么样子，相当部分我已经毫无印象了，我简直一点都想起不起这些电话号码后面的人和我曾有过什么关系。我想那个女人肯定隐藏在这片人名里，只是我无法将她辨认出来。这些大量的小力、小明是那么中庸、千人一面，我甚至连其中谁男谁女都无法断定。(WSW2: 264)

Seite für Seite [des Adressbuchs] war vollgekritzelt mit allen möglichen Namen und Telefonnummern. Bei manchen Namen konnte ich mich noch vage erinnern, wann ich mit dem Betreffenden befreundet gewesen war und wie er aussah, aber bei einem beträchtlichen Teil hatte ich keinen Schimmer mehr, ich konnte mich partout nicht besinnen, in welcher Beziehung der zur Telefonnummer gehörende Mensch und ich einmal gestanden hatten. Ich war mir ganz sicher, daß sich meine Flamme von damals irgendwo zwischen den vielen Namen verbarg, nur war es mir unmöglich, sie zu erkennen. Diese Ansammlung von Lis und Mings war so sehr Maß und Mitte, so gleichgesichtig, daß ich sie nicht einmal mehr nach Männlein und Weiblein sortieren konnte. (HS: 81–82)

Angestrengt versucht Fang Yan, die Frau aufzuspüren, aber er erhält widersprüchliche Auskünfte: Viele sind ihr begegnet und können sie auch beschreiben, doch sie lässt sich nicht dingfest machen, scheint nicht mit sich selbst identisch zu sein. Fang Yan sucht weiter, und aus verschiedenen Hinweisen, insbesondere denen seiner alten Bekannten Qiaoqiao 乔乔, ebenso wie aus Träumen, die mit der Realität verschwimmen, setzen sich im Lauf des Romans ganz langsam einige Puzzleteile zusammen. So entdeckt Fang Yan auf alten Fotos einen Mann im gestreiften Hemd, den er nicht wiedererkennt, der aber eine Rolle im Geschehen zu spielen scheint. Auch erfährt er, dass sich offenbar jemand für ihn ausgibt.

Da er von der Geheimpolizei beschattet wird, lässt Fang Yan sich von einer vermeintlich neuen Bekannten, der undurchschaubaren und schlagfertigen Li Jiangyun 李江云, in der Wohnung ihrer Freundin Bai Shan 百珊 einquartieren, in der er sich fernab von seinem Umfeld wähnt. Dass etwas nicht stimmen kann, wird bereits bei seiner Ankunft deutlich: Die Wohnung scheint eher bezugsfertig als bewohnt, in der Küche stehen zwar Öl und Gewürze, im Badezimmer Cremes und Seifen, aber nichts davon ist angebrochen. Bai Shan selbst wirkt seltsam reg- und leblos, zieht sich nach einer kurzen Begrüßung in ihr Schlafzimmer zurück und

schließt die Tür hinter sich ab. Als Fang Yan eines Morgens erwacht, bemerkt er, dass die Einrichtung verschwunden ist und die Wohnung, anders als zuvor, heruntergekommen ist und offenbar schon seit längerer Zeit leer steht. Nachforschungen ergeben, dass als Mieter der angeblich ermordete Gao Yang eingetragen ist, der auch immer pünktlich die Miete überweise.

Dieses Puzzleteil gibt den Ausschlag: Fang Yan beschattet Gao Yangs Bruder Gao Jin 高晋 auf dem Bahnhof und folgt ihm in einen Zug, der in einer surreal anmutenden Sequenz – irgendwo zwischen Yangzi und Perfluss taucht ein gewaltiger Wasserstrom auf, den Fang Yan nicht zuordnen kann – nach Süden fährt. In Guangzhou trifft Fang Yan schließlich auf Gao Yang, der noch am Leben ist.

Am Schluss werden in einer Rückwärtsschleife, die beim dreizehnten Tag beginnt und beim ersten Tag endet, die Ereignisse von vor zehn Jahren aufgerollt, die alles ins Rollen gebracht haben: Während er mit seiner damaligen Clique einige Tage in Guangzhou verbrachte, hat Fang Yan nicht mit einer, sondern mit zwei Frauen angebandelt – mit der unschuldigen Ling Yu, der die graue Handtasche gehörte, und mit der zynischen Liu Yan 刘炎, die auf dem Foto aus seiner Jackentasche abgebildet ist. Doch damit nicht genug: Bei Liu Yan handelt es sich um Li Jiangyun, die Fang Yan nach zehn Jahren nicht mehr wiedererkannt hat, und Ling Yu ist nicht nur die alte Freundin, die ihn vergeblich telefonisch zu einem Besuch ins Krankenhaus bitten lässt, sondern auch die geisterhafte Bai Shan aus der Gegenwartsebene.

Am achten Tag des Guangzhou-Aufenthalts erzählt Liu Yan in einem vertraulichen Augenblick Fang Yan ihre Leidensgeschichte: Als Kind wurde sie erst von einem Lehrer, dann von ihrem eigenen Vater sexuell missbraucht, auch später ist sie nur an Männer geraten, die ihr schadeten. Ihr derzeitiger Freund, der naive, aber aufrichtige Feng Xiaogang 冯小刚, ist der Erste, der sie wirklich liebt, doch inzwischen ist sie bereits verdorben für eine idealistische Liebesbeziehung mit einem mittellosen Mann wie ihm. Liu Yans Geschichte bringt Fang Yan zum Weinen, und er glaubt ihr, als sie beteuert, mit ihm und seinesgleichen nichts mehr zu schaffen haben zu wollen. Am nächsten Tag spotten seine Freunde über seine Leichtgläubigkeit und vermeintliche Gefühlsduselei und machen ihn darauf aufmerksam, dass Liu Yan gerade mit Gao Jin schläft. Das erlebt Fang Yan als so beschämend und desillusionierend, dass er sich in der Folge auch gegenüber Bai Shan verhärtet. Gao Yang stellt Bai Shan auf die Probe und versucht sie zu verführen, um Fang

Yan zu beweisen, dass sie ihre Unschuld nur vortäusche – zwar vergeblich, aber Fang Yan vertraut auch ihr jetzt nicht mehr und ist bemüht, emotionale Überlegenheit zu demonstrieren, indem er sie kalt abweist und seine Freunde anstachelt, mit ihr ins Bett zu gehen. Nach dem Abschiedessen im Innenhof eines Restaurants, an das er sich von Anfang an erinnert hat, reist Fang Yan zurück nach Beijing. Der Mord geschieht erst nach seiner Abreise, und es ist nicht Gao Yang, sondern Feng Xiaogang, der ihm zum Opfer fällt: Die Gao-Brüder, Liu Yan und Feng Xiaogang haben aus purer Langeweile verabredet, sich an einer erwachsenen Variante des Räuber-und-Gendarm-Spiels ihrer Kindheit zu versuchen. Einer soll das Mordopfer sein – die Wahl fällt auf Feng –, ein anderer der Mörder: Gao Yang. Zunächst das Opfer, im Anschluss der Mörder soll Fang Yans Identität annehmen, um die Polizei zu verwirren. Es stellt sich heraus, dass es Liu Yan tatsächlich ernst ist mit diesem Spiel, während Feng Xiaogang nur Witze gemacht hat und die Gao-Brüder sich indifferent geben. Die vier reisen gemeinsam weiter nach Yunnan und erwähnen nach einer heftigen Auseinandersetzung das Spiel einige Tage lang nicht mehr, aber tatsächlich beginnt Feng Xiaogang, Fang Yans Namen zu benutzen: Er schließt unter diesem Namen Bekanntschaft mit jenem Ming Song, der zehn Jahre später ungefragt ein befreundetes Ehepaar zu Fang Yan schickt, und trägt sich als Fang Yan in ein Hotelregister ein – was später zu der Zeugenaussage führt, Fang Yan sei gemeinsam mit Gao Yang in Yunnan gesichtet worden. Als der Reisebus, in dem die Gao-Brüder, Liu Yan und Feng Xiaogang unterwegs sind, bei Nebel auf einer Bergstraße eine Panne hat, nutzen die Gao-Brüder und Liu Yan den Augenblick, um Feng Xiaogang zu ermorden, den Kopf der Leiche zu entfernen und Gao Yangs Entlassungsurkunde so zu drapieren, dass der Tote später als Gao Yang identifiziert wird. Der wirkliche Gao Yang übergibt, nach Beijing zurückgekehrt, die Mordwaffe – das schartige Schwert mit den Blutspuren – an Fang Yan, taucht kurz darauf unter und beginnt, unter Fang Yans Namen als Hochstapler und Betrüger zu leben: Daher auch das Gerücht, Fang Yan habe es zu Geld gebracht.

Durch die umgekehrte Erzählreihenfolge wird immer zuerst die Folge eines Ereignisses deutlich, ehe das Ereignis aufgerollt wird – dies gilt nicht nur für das Mordspiel, sondern beispielsweise auch für Fang Yans Verhältnis zu Ling Yu/Bai Shan: Er musste sie vergessen, weil er sie zuvor schäbig behandelt hat; er hat sie schäbig behandelt, weil seine Freunde ihn zum Zyniker machten. Nachdem Fang Yan weder den Namen Ling Yu (am Telefon) noch die Person Bai Shan (in den

surrealen Sequenzen in ihrer Wohnung) wiedererkannt hat, wirkt eine Szene, die sich zehn Jahre früher in einem Restaurant abspielt (an Tag 10 in Guangzhou), nur folgerichtig: Fang Yan erklärt Ling Yu/Bai Shan in einem Duktus, als sei er ein direkt Dostojewskis *Die Dämonen* entstiegener nihilistischer Held, sie habe ihm niemals etwas bedeutet und hätte seinen anderslautenden Worten auch nicht glauben dürfen. Darauf folgt die Szene ihres Kennenlernens (an Tag 3 oder 4 in Guangzhou) vor einem Tor in einer Parkmauer, bei der sie einander die Frage stellen, ob sie gerade träumen. Das aus der daoistischen und buddhistischen Tradition stammende Motiv „Das Leben gleicht einem Traum“ (*rensheng ru meng* 人生如梦) und die Begegnung vor dem Hintergrund einer idyllischen Parklandschaft lassen an die unglückliche Liebe zwischen Jia Baoyu 贾宝玉 und Lin Daiyu 林黛玉 im Klassiker *Der Traum der Roten Kammer* denken, in dem der „Garten der großen Ansicht“ (*Daguanyuan* 大观园) ein wichtiger wiederkehrender Schauplatz ist – bis er schließlich bei der Konfiszierung des Anwesens von der Kaiserlichen Palastgarde zerstört wird. Der bevorstehende Untergang ist in einer solchen Motivkombination bereits angelegt.

Die Gedächtnislücken, das Verschwimmen und die Verfälschungen in Fang Yans Erinnerung ermöglichen es, dass Figuren sich vervielfältigen oder zusammenfallen: Wo Fang Yan glaubt, *eine* Frau zu suchen, handelt es sich in Wahrheit um zwei, und ironischerweise begegnet er auf seiner Suche auch beiden, ohne sie jedoch zu erkennen. Gleichzeitig stellt sich heraus, dass verschiedene Namen oft ein und dieselbe Person bezeichnen: Liu Yan ist identisch mit Li Jiangyun, Ling Yu ist identisch mit Bai Shan. Die Frau mit dem Spitznamen Wuliangye 五粮液³⁷, von der Fang Yan auf seiner Suche hört und die ihn zu Liu Yan führen soll, entpuppt sich als seine alte Bekannte Qiaoqiao. Damit korrespondiert der Identitätsklau im Zuge der Mordhandlung: Zunächst erfährt Fang Yan nur, dass jemand sich für ihn ausgibt, vermutlich der Mörder von Gao Yang. Dann stellt sich heraus, dass es Gao Yang selbst ist, der sich als Fang Yan ausgibt, dass Gao Yang aber tatsächlich einer der Mörder ist und das Mordopfer Feng Xiaogang wiederum nur als Gao Yang ausgegeben wurde. Doch damit nicht genug, auch Feng Xiaogang hat sich

³⁷ Dieser misogyne Spitzname, wörtlich „Fünfkornsaft“ (ein in China verbreiteter Schnaps aus verschiedenen Getreidesorten), impliziert, dass diese Frau jeden Mann in sich aufnimmt. Durch die zusätzliche Homophonie mit *wu liang ye* 无良夜, „keine gute Nacht“, wird diese Bedeutung noch betont. Siehe hierzu auch die Anmerkung von Sabine Peschel zu ihrer deutschen Übersetzung „Brunsttropfen“ in HS: 376.

vor seiner Ermordung noch als Fang Yan ausgegeben. Er ist der Mann im gestreiften Hemd, den Fang Yan in der Erinnerung an das Abschiedsessen in Guangzhou durch das Bild des verstorbenen Zhuo Yue ersetzt hat. Doch es stellt sich heraus, dass auch Gao Yang ein gestreiftes Hemd getragen hat, dass Fang Yan selbst eines trug, dass alle zu dieser Zeit gestreifte Hemden trugen. Das gestreifte Hemd ist eines von zahlreichen Motiven, die als dichtes Geflecht den Roman durchziehen und Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Zeitebenen, zwischen Beijing, Guangzhou und Yunnan, zwischen Traum und Realität und zwischen verschiedenen Figuren schaffen. Zu den Motiven zählen sinnliche Details wie der Levkojen-Geruch von Ling Yus/Bai Shans Parfüm, konkrete Gegenstände wie das Foto aus der Jackentasche, die graue Handtasche, das Schwert mit der schartigen Klinge oder alte Schuhe mit falschen Edelsteinen, die Fang Yans Freunde als angebliches Souvenir vom Qing-Kaiserhof zu verkaufen versuchen, sowie auch identische oder ähnliche Orte: ein Restaurantinnenhof, ein Wohnhof, ein Restaurant in der Nähe des Zoos etc.

Auch wenn am Ende des Romans eine Auflösung präsentiert wird: Diese bleibt lückenhaft und wird durch nicht passende Puzzleteile in Zweifel gezogen. So hat Qiaoqiao zum Beispiel einmal behauptet, die Frau auf dem Foto sei gar nicht Liu Yan (HS: 168), was sich später als unwahr erweist. Der Grund für diese Lüge, falls es eine war, bleibt unklar. Auch die Verbindung zwischen Ming Song aus Guangzhou, der ein ihm bekanntes Ehepaar zu Fang Yan in Beijing schickt, und Li Jiangyun/Liu Yan, die angeblich die Cousine der Ehefrau ist, bleibt unklar. Der Guangzhou-Aufenthalt vor zehn Jahren, der am Ende aufgerollt wird, fand statt, ehe Fang Yan in der Apotheke zu arbeiten begann, erklärt also nicht seine Abwesenheit vom Arbeitsplatz. Unschärfen dieser Art gibt es viele. Sie verbinden sich mit diversen Traumsequenzen, in denen die Figuren aus Gegenwart und Vergangenheit, die Lebenden und die Toten immer wieder zusammentreffen, die Restaurantische bevölkern und gespenstische Feste feiern, und mit einer Reihe von surrealen Szenen, zu denen die Verwandlung von Bai Shans Wohnung und die Ankunft in Guangzhou zählen. Auch Orte spiegeln einander, ein Wohnhof in Beijing erinnert etwa stark an jenen Restoranthof in Guangzhou, in dem das Abschiedsessen stattfand, und verschmilzt zugleich mit der Wohnanlage, in der Gao Jin früher lebte und in der Gao Yang Fang Yan das Schwert übergab. Es sind karnevalistische Bewegungen, die hier stattfinden: Verdoppelungen, Überblendungen und

Verschmelzungen, ein Reigen der Figuren aus Gegenwart und Vergangenheit, Zusammenkünfte beim Festmahl – doch sie sind ganz ins Düstere und Groteske gewendet. Der Roman nutzt die Unzuverlässigkeit der Erinnerung, in der sich wirklich Gesehenes und Erlebtes mit Geträumtem vermischt, um eine Atmosphäre absoluter Ungewissheit zu schaffen. Dies entspricht dem Erleben des Protagonisten Fang Yan, der dem böartigen Spiel seiner „Freunde“ ausgeliefert ist, aber die Ungewissheit reicht noch tiefer: Das Vergessen, die Umformung und Verfälschung der Erinnerung machen die ganze Welt, wie Fang Yan sie sieht, zu einer unbestimmbaren und grotesken. Er begegnet einer Reihe von Menschen und steht mit diesen in freundschaftlichem oder intimmem Kontakt, doch sie sind im wahrsten Sinne des Wortes austauschbar: Sie tauschen ihre Namen und Rollen in einem Verwirrspiel, das auch mit der Auflösung am Ende des Romans nicht aufhören wird. Darauf deutet auch der postmoderne Schluss des Romans hin: Der Ich-Erzähler – der zuvor immer Fang Yan war – legt das Buch mit Fang Yans Geschichte beiseite, die offenbar nur einen Teil des Ganzen ausgemacht hat:

我合上了这本只看了三分之一的书，被我翻弄过的页码和未打开的页码黑白分明。(WSW2: 441)

Ich schließe das Buch, das ich nur zu einem Drittel gelesen habe; die Seiten, die ich schon umgeblättert, und die, die ich noch nicht aufgeschlagen habe, unterscheiden sich auffällig [im Original eher: wie Tag und Nacht]. (HS: 361)

3.4.4 Die Figur des Tang Yuanbao 唐元豹 in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen (Qianwan bie ba wo dang ren 千万别把我当人, 1989): Karnevalskönig und grotesker Körper*

Die Figur des Tang Yuanbao 唐元豹 in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen (Qianwan bie ba wo dang ren 千万别把我当人, 1989)* ist in unterschiedlicher Hinsicht eine karnevalistische und groteske. Tang Yuanbaos Werdegang entspricht dem des Karnevalskönigs, der zunächst in einer unernst gemeinten Zeremonie gekrönt, später dann wieder vom Thron gestoßen wird. Bereits die Inthronisierung enthält ein degradierendes Moment: „Durch die Krönung und Erhöhung schimmert von Anfang an die Erniedrigung hindurch“, wie Bachtin schreibt (Bachtin 1969: 51). Gleichzeitig kommt bei Tang Yuanbao eine Form der Körpergroteske zum Tragen, die sich in den anderen behandelten Romanen nicht in dieser ausgearbeiteten Form findet.

Ehe er der hochstaplerischen bis verbrecherischen Vereinigung MobCom (s. hierzu auch die Kapitel 3.2.1 und 3.3.1 dieser Arbeit) in die Hände fällt, verdient

Tang Yuanbao sein Geld als Rikschafahrer. Entdeckt wird er, als Liu Shunming 刘顺明 und Bai Du 白度, zwei hochrangige Mitglieder von MobCom, ihn um den Fahrpreis prellen und es zu einem Kampf mit Liu Shunming kommt, in dem Tang Yuanbao die von MobCom gesuchten Kampftechniken des „Großer-Traum-Boxens“ (*damengquan* 大梦拳) anwendet. Dieser anfängliche Kampf ist ein karnevalistischer, blutloser und fröhlicher:

两人打得兴致勃勃，大汗淋漓，白度在一旁看得也渐渐入迷，连声赞叹：“好拳脚！”不在四下嚷嚷。(WSW4: 302)

Die beiden kämpften begeistert und schweißgetränkt, während sich Bai Du, die danebenstand und zusah, allmählich auch von dem Anblick fesseln ließ. Mehrere Male feuerte sie die beiden an: „Guter Schlag! Guter Tritt!“ Sie rief nicht mehr in alle Richtungen [nach Hilfe]. (Eigene Übersetzung)

Nach dem Kampf gelingt es Tang Yuanbao zwar davonzulaufen, aber MobCom macht ihn in seinem Wohnviertel ausfindig. Es stellt sich heraus, dass sein Vater, der bereits das äußerst karnevaleske Alter von 111 Jahren erreicht hat, als junger Mann am Boxeraufstand teilgenommen und all seine Kampftechniken an Tang Yuanbao weitergegeben hat. Dieser stellt sein Talent noch einmal unter Beweis, indem er durch übermenschlich schnelle Körperdrehung den Inhalt einer Schüssel Wasser, die über ihm ausgegossen wird, auf die Umstehenden verspritzt und dabei selbst trocken bleibt. Damit ist nicht nur sein Schicksal besiegelt, sondern auch das seiner Familie und seiner Nachbarn. Tang Yuanbao und sein Vater werden von einer Delegation abgeholt: Tang Yuanbao selbst wird zum Nationalhelden erklärt, er soll die nationale Ehre wiederherstellen, indem er einen zuvor siegreichen ausländischen Wrestling-Champion vernichtend schlägt. Sein Vater hingegen wird der Staatspolizei übergeben und einem langwierigen Verhör unterzogen; schließlich schiebt man ihm die Schuld für das Scheitern des Boxeraufstands in die Schuhe und verurteilt ihn zu lebenslanger Haft – auch das ein Schritt zur Wiederherstellung der nationalen Ehre. Das Viertel, in dem die Tangs gelebt haben, wird zur archäologischen Fundstätte erklärt und im Zuge dessen abgerissen; Tang Yuanbaos Hab und Gut wird auf einer Auktion versteigert:

“现在我们拍卖十五号物品，这是一封由唐元豹亲手写成的检讨书，内容是他如何在课间欺负小同学... ..我们标价九毛九分钱... ..” (WSW4: 352)

„Wir kommen jetzt zu Artikel Nr. 15. Dabei handelt es sich um eine eigenhändig verfasste Selbstkritik von Tang Yuanbao, in der es darum geht, wie er in der Grundschule seine Mitschüler schikaniert hat ... Wir haben den Preis festgesetzt auf 99 Fen ...“ (Eigene Übersetzung)

Tang Yuanbaos „Umerziehung“ (*gaizao* 改造) durch MobCom verläuft keineswegs geradlinig. Je nachdem, wer bei MobCom gerade das Sagen hat, wird er mal in einer exorzistischen Zeremonie gefoltert, da er angeblich von einem qingzeitlichen General besessen sei, dann wieder in die bessere Gesellschaft eingeführt, zu Banketten mitgenommen und „verwestlicht“³⁸. Er muss auf harten Pritschen schlafen, wird beim Ballettunterricht mit dem Rohrstock traktiert, dann – als das Geld knapp wird – ausgehungert und einer höchst fragwürdigen Behandlung mit Elektroschocks, Hühnerblutinjektionen und einem Stärkungstrank aus Säuglingsurin unterzogen. MobComs Unberechenbarkeit verweist ganz offenkundig auf die zahlreichen politischen Kampagnen und Kurswechsel der KPCh bei der „Umerziehung“ der chinesischen Bevölkerung. Tang Yuanbao wird der Öffentlichkeit in einer Reihe von Bühnen- und Fernsehshows präsentiert: Zunächst als „echter Mensch“, der eine ebensolche Jahrmarktsattraktion darstellt wie die fünfbeinige Ziege, das Schwein mit Hörnern oder die zweiköpfige Schlange, mit denen er sich die Bühne teilt, später als Held in einem Kriegsspiel, der, abgehärtet durch das Training, alle Feinde schlägt und unversehrt unter einem Panzer hervorkriecht. Tang Yuanbao ist der Karnevalskönig, der große Reden schwingt und huldvoll in die Menge winkt, ehe er vom Fleck weg verhaftet wird; zugleich ist er auch ein grotesker Körper³⁹, der seiner Integrität beraubt und im Verlauf der Handlung auf hyperbolische, exzessive Weise transformiert wird. MobComs Abhärtungsprozeduren verleihen ihm nicht nur zentimeterdicke Hornhäute an den Fußsohlen, sondern offenbar auch Superkräfte. Das Blatt wendet sich, als der ausländische Wrestler, den Tang Yuanbao als Revanche für seinen Sieg über einen chinesischen Konkurrenten vernichtend schlagen sollte, sich aus Angst vor der Konfrontation das Leben nimmt. Weitere männliche Verlierer in sportlichen Wettkämpfen hat China nicht vorzuweisen: Niemand hat es auch nur durch die Vorrunden geschafft. So verfällt MobCom auf die Idee, dass Tang Yuanbao als Frau durchschlagenderen Erfolg haben könnte. Die Genossin Bai Du ist gegen seine Kastration, kann sich aber nicht durchsetzen; obwohl sie Tang Yuanbao warnt und ihm die Gelegenheit

³⁸ „Ich werde dich komplett verwestlichen, wir lernen von den Barbaren, um sie mit ihrer eigenen Technik zu schlagen“ (我准备让你全盘西化, 师夷长技, 制夷其身……, WSW4: 369), sagt Liu Shunming, die chinesische Selbststärkungsbewegung (*Ziqiang Yundong* 自强运动) des ausgehenden 19. Jahrhunderts zitierend, zu Tang Yuanbao.

³⁹ Bachtin betont in seinen Schriften immer wieder die Rolle von Zerfall und Zerstückelung des Körpers in der grotesken Literatur. Siehe hierzu etwa seine Ausführungen im Kapitel „Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen“ in *Rabelais und seine Welt* (Bachtin 1995: 373, 390, 392–393 u. a.).

gibt, MobCom zu verlassen, entscheidet er sich zu bleiben: Er hat keinen anderen Ort mehr, an den er gehen könnte. Zum Zweck der Umerziehung wird er nun in ein Mädcheninternat gesteckt, wo er sich mit drei Schülerinnen ein Wohnzimmer teilt. Die anschließenden Szenen, in denen er unter anderem clownesk geschminkt und neu eingekleidet wird und an Tanzveranstaltungen wie auch an einer Modenschau teilnehmen muss, spielen auf die berühmte Episode aus Li Ruzhens 李汝珍 qingzeitlichem Roman *Blumen im Spiegel* (*Jinghua Yuan* 镜花缘, 1827) an, die im „Land der Frauen“ (*Nü'erguo* 女儿国) spielt, in dem die Geschlechterrollen vertauscht sind. Einer der Helden wird in einen Harem gesteckt und als Frau behandelt. Die Parallele zu *Blumen im Spiegel* wird noch expliziter durch den Fluchtplan, den die als Mann verkleidete Bai Du für Tang Yuanbao schmiedet.⁴⁰ Er nimmt an einer grotesken politischen Kampfsitzung der Frauen teil, die an die Kulturrevolution erinnert, und wird anschließend einer vermeintlichen Geschlechtsumwandlung unterzogen, die sich jedoch als schlichte Kastration entpuppt: Tang Yuanbao ist nicht zur Frau, sondern zum Neutrum geworden. Zunächst trägt das zum Medienrummel um seine Person bei; als er aus der Narkose erwacht, sitzen bereits die Reporter bereit, um ihn noch im Krankenhausbett zu interviewen. Doch bei der ersten Bühnenshow nach der Kastration stellt sich heraus, dass Tang Yuanbao nicht nur sein Geschlecht, sondern auch seine Kampfkünste eingebüßt hat: Als eine Schale Wasser über ihm ausgekippt wird, steht er da wie ein begossener Pudel, sein Kunststück will ihm nicht mehr gelingen. Im Anschluss scheint es so, als ob er auch den Verstand verloren hat. Das Einzige, was er gewonnen hat, sind grenzenlose Duldsamkeit, Genügsamkeit und Fähigkeit zur Selbsterniedrigung. Eine Bambusstange genügt ihm inzwischen als Bett. So ist er bestens auf die „Olympiade der Leidensfähigkeit“ in Sapporo vorbereitet, die er am Ende des Buchs mit Bravour gewinnt: Er ist in jeder Disziplin der Beste und erträgt jede Zumutung klaglos, ob es nun darum geht, sich zu einem Bündel zusammenschnüren zu lassen, als Reittier zu fungieren, auf rotglühendem Eisen auf- und abzugehen oder sich in einem Wassertank einfrieren zu lassen. Es ist jedoch ganz besonders die Kür, mit der er alle Kontrahenten in den Schatten stellt:

只见他微笑着，从容自在甚至带有几分顽皮地举行一把锋利闪着寒光的剔骨尖刀，仰起脖子，缓缓地在自己的脖子上划了一个弧形，血从整齐的刀口中渗出

⁴⁰ Vgl. hierzu Kapitel 18 und 19 sowie den Schluss von Kapitel 20 von *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* (WSW4: 419–436 und 443–445) mit Kapitel 12, 14 und dem Beginn von Kapitel 15 von *Blumen im Spiegel* (Li 2015: 107–125).

来。他放下刀，用双手一点点揭开下颏连至两耳的皮，一寸寸小心翼翼一丝不苟地往上撕着。... ..

元豹依然覆着皮的眼睛看了一眼所有的人，闪烁出一丝笑意，猛地一揭，血肉模糊，一张完整的人脸拎在他手里。(WSW4: 479–480)

Man sah ihn nur lächeln und ruhig, ein wenig frech, ein scharfes, kalt glänzendes Jagdmesser hochhalten. Er legte den Kopf in den Nacken und durchschnitt langsam [die Haut an seiner] Kehle in einem Bogen, sodass Blut aus dem sauberen Schnitt sickerte. Dann legte er das Messer ab und zog mit beiden Händen an dem Hautstück, das vom Kinn bis zu seinen Ohren reichte. Zentimeter für Zentimeter zog er langsam und vorsichtig, mit großer Sorgfalt, die Haut nach oben. [...]

Yuanbao schaute die anwesenden Leute aus Augen an, die noch mit Haut bedeckt waren, der Anflug eines Lächelns zuckte über sein Gesicht, dann riss er [sich] mit Gewalt [die Haut ab], sodass nur Klumpen von Blut und Fleisch zurückblieben und er ein perfektes menschliches Gesicht in der Hand hielt. (Eigene Übersetzung)

Tang Yuanbao, der sich gewillt zeigt, jede Bestimmung anzunehmen, die ihm von außen angetragen wird, steht für das politische Subjekt in China, das bereit ist, alles willenlos hinzunehmen und zu ertragen – dieser Bezug wird im Dialog zwischen zwei MobCom-Mitgliedern explizit hergestellt (WSW4: 437). Sein Körper wie auch seine Person werden auf groteske Weise deformiert und entstellt. Ehe er „umerzogen“ wurde, war er noch ein „echter Mensch“ und damit eine Rarität, die man auf dem Jahrmarkt ausstellen konnte – am Ende steht er mit abgeschälter Gesichtshaut vor den Fernsehkameras. Die karnevalistische Fröhlichkeit, die am Anfang von Tang Yuanbaos Werdegang noch vorherrscht, kippt im Lauf des Romans in eine düstere, abgründige Groteske.

Die gesamte Darstellung ist jedoch dermaßen überzogen und plakativ, dass beim Lesen Unsicherheit darüber entsteht, wie ernst das alles zu nehmen ist: Man könnte den gesamten Roman auch als Parodie auf die Literatur der „Sorge um Volk und Vaterland“ (*youguo youmin* 忧国忧民) lesen, über die Wang Shuo sich ja auch in *Kein bißchen seriös* lustig macht, einem Roman, der ebenfalls im Jahr 1989 erschien (s. Kapitel 3.3 dieser Arbeit). In *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* treibt Wang Shuo den alten Topos der chinesischen Moderne, dass die chinesische Bevölkerung durch ihr Herrschaftssystem und ihre kulturelle Prägung entmenschlicht werde, dermaßen auf die Spitze, dass der Roman auch das Produkt eines *wanzhu* sein könnte, der sich über diese Art von Literatur lustig macht. Auch der intertextuelle Bezug in *Kein bißchen seriös*, der in Kapitel 3.3.2 bereits zitiert wurde, legt eine solche Bedeutung nahe:

„Der Titel meines nächsten Romans ist Seht mich bloß nicht als Menschen an!“, verkündete ich in vollem Ernst einer Gruppe von Ausländern.

Die kicherten: „Warum? Warum dieser Titel?“

„Ganz einfach! Ein Chinese fleht alle anderen Chinesen an: Seht mich bloß nicht als Menschen an! Denn sonst würde ich die Fehler eines Menschen aufweisen, und schon könnte ich mich nicht mehr richtig um die Angelegenheiten unserer Nation kümmern. Und das wäre doch schlimm.“ (KBS: 231–232)

Diese mögliche Lesart macht den Roman ambivalent, was ebenfalls ein Merkmal karnevalistischer Literatur ist. Es geht in *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* zwar durchweg um politische Themen, aber eine eindeutige politische Aussage wird hier verweigert.

4 Schlussbetrachtung

Diese Arbeit hat die karnevalistischen und grotesken Züge von Wang Shuos Werk behandelt und dabei seine Romane der späten 1980er und frühen 1990er fokussiert. Dies war in China eine Zeit des Paradigmenwechsels, in der der abgeklärte Zynismus der neuen marktwirtschaftlich organisierten Gesellschaft die alten Ideale ablöste. Das Karnevalistische und das Groteske erwiesen sich als äußerst geeignet, um das Lebensgefühl von Wang Shuos Generation wiederzugeben, die die Kulturrevolution noch miterlebt hatte und sich kurze Zeit später unter derselben, nominell immer noch kommunistischen Regierung im Turbokapitalismus wiederfand. Entlang von Michail Bachtins „Karnevalskategorien“ Familiarisierung, Exzentrizität, Mesalliance und Profanation konnte eine Vielzahl karnevalistischer Züge in Wang Shuos Romanen herausgearbeitet werden. Im Anschluss behandelte diese Arbeit die Verschmelzung und Umformung von Identitäten, die in Anlehnung an Bachtins Körperkonzeption als Merkmal grotesker Literatur verstanden wurde. Die vorliegende Arbeit konnte auch zeigen, dass Wang Shuo in seinen Romanen an alte Traditionen des Karnevalistischen und Grotesken anknüpft, die in der durch die Bewegung des Vierten Mai geprägten literarischen Moderne Chinas in den Hintergrund geraten, aber nicht verschwunden waren.

Das Spektrum von Wang Shuos Texten reicht vom fröhlichen Karneval wie in *Kein bißchen seriös* und *Oberchaoten* bis zur düsteren Groteske von *Herzklopfen heißt das Spiel* und *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen*. Letztere wird von Bachtins Begriff des Grotesken nicht mehr erfasst. Hier erschien es geboten, den Begriff weiter zu fassen bzw. unabhängig von Bachtins Theoriegebäude zu umreißen, um ihn nicht künstlich zu verengen und auch jene Groteske miteinbeziehen zu können, die zum Absurden und Makabren tendiert.

Bachtin schreibt dem Karnevalistischen und der Groteske grundsätzlich eine belebende, erneuernde und gemeinschaftsstiftende Wirkung zu. Dass dieses Verständnis allzu verklärt sein mag, darauf macht beispielsweise Der-wei Wang im Hinblick auf die Enthüllungsromane der späten Qing-Zeit aufmerksam (Wang Der-wei 1997: 241–245). Wenn Literatur es vermag, die Welt umzustülpen, die Werte in Zweifel zu ziehen und die alte Ordnung zu verlachen, ist das noch längst keine Garantie dafür, dass daraus Vitalität und ein tragfähiges Gemeinschaftsgefühl entstehen oder gar eine erneuerte, lebendigere Ordnung erwächst. Wie sich an den beiden Romanen *Herzklopfen heißt das Spiel* und *Behandle mich bloß nicht wie*

einen Menschen zeigt, können Karnevalisierung und Grotteske auch nihilistisch sein und an den Abgrund führen. Wang Shuo erzählt von einer utopiefreien Welt voller Profanitäten, die keinerlei Idealismus mehr kennt: Alle denkbaren Ideale sind in der Vergangenheit bereits pervertiert und verschlissen worden. Der „Materialist“ und „Kleinunternehmer“ Wang Shuo erweist sich als radikaler Kritiker des real-kapitalistischen/nominell-kommunistischen Ist-Zustands. Ein möglicher Ausweg aus diesem deutet sich in seinen Werken aber nicht an; schon danach zu suchen, wäre in seiner Welt reine Heuchelei.

Die hierarchie- und ideologiekritischen Aspekte von Wang Shuos Werk sind in der Analyse deutlich hervorgetreten, doch letztlich wurde auch ihre Begrenztheit sichtbar: Der Karneval ist nur eine Befreiung auf Zeit, dauerhaft eine neue Ordnung zu schaffen vermag er nicht – eine Tatsache, die bei Bachtin zwar Erwähnung findet, der er aber in seiner Theoriebildung keine weitere Beachtung schenkt.

Für den Autor Wang Shuo scheint die Zeit des Karnevals um die Jahrtausendwende vorbei gewesen zu sein: Mit *Kanshangqu hen mei* 看上去很美 („Es sieht sehr gut aus“⁴¹), einem Roman, der die Erlebniswelt eines Kindes auslotet und für Erwachsene greifbar zu machen versucht, wandte er sich im Jahr 1999 der „ernsthaften“ Literatur zu, über die er in früheren Werken gespottet hatte, und begann sich an dem Fundus zu bedienen, den er als Dreißigjähriger noch dekonstruiert hatte. Bei den Leser*innen fand dies jedoch wesentlich weniger Anklang als sein Frühwerk (s. hierzu etwa Cui/Xie 2017). Während Wang Shuo Ende der 1980er und Anfang der 1990er geradezu rauschhaft schrieb und publizierte (allein im Jahr 1989 erschienen drei der in dieser Arbeit besprochenen Romane: *Kein bißchen seriös*, *Behandle mich bloß nicht wie einen Menschen* und *Herzklopfen heißt das Spiel*), wurden seine Publikationen in den Nullerjahren deutlich spärlicher. Seit 2008 hat er keinen Roman mehr vorgelegt, sondern ist nur noch an Fernsehproduktionen beteiligt.

Wang Shuos Hochphase als Autor ist eng mit der historischen Situation verbunden, in der seine Werke entstanden. Es lassen sich gewisse Parallelen zur Popliteratur ziehen, die während der 1990er sowohl in den USA als auch in Europa ein breites Lesepublikum ansprach: Nach dem Zusammenbruch des Ostblocks herrschte im Westen ganz überwiegend die Auffassung vor, die Machtverhältnisse seien nun geklärt, liberale Demokratie und Marktwirtschaft hätten sich endgültig

⁴¹ Es liegt keine Übersetzung ins Deutsche vor.

durchgesetzt, und gesellschaftliche Utopien seien für alle Zeiten diskreditiert – der US-amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama ging sogar so weit, „the end of history“ zu proklamieren, was die Stimmung der 1990er in den USA, aber auch in Europa gut beschreibt. Da es vermeintlich keine „höheren Ziele“ mehr anzustreben gab, machten sich Ennui und Zynismus breit, was sich in der Popliteratur dieser Zeit stark widerspiegelt. Bret Easton Ellis' *American Psycho* (USA 1991) etwa erzählt von Patrick Bateman, einem von Statussymbolen besessenen Wallstreet-Banker, der ein Doppelleben als sadistischer Serienmörder führt. Die Tatsache, dass er keinerlei Anstrengungen unternimmt, seine zahlreichen Morde zu vertuschen, sich teilweise offen dazu bekennt und trotzdem nie dafür belangt wird, deutet stark darauf hin, dass sämtliche Morde nur in Batemans Phantasie geschehen. Intertextuelle Hinweise in Ellis' 2005 erschienenem autofiktionalem Roman *Lunar Park* stützen diese Lesart nachträglich. In jedem Fall bleiben die Morde folgenlos für Batemans Leben. So ist das eigentliche Thema des Romans nicht die dargestellte brutale Gewalt, sondern die völlige Bedeutungslosigkeit und Inhaltsleere eines „erfolgreichen“ Lebens im Kapitalismus, aus dem auch der größte Tabubruch keinen Ausweg bietet – der Roman endet folgerichtig damit, dass Batemans Blick auf ein Schild mit der Aufschrift „This is not an exit“ fällt. Christian Krachts *Faserland* (Deutschland 1995) nutzt die erzählerische Schablone der Reise, die traditionell mit einem Erkenntnisgewinn über die Welt und das eigene Selbst verknüpft ist, und lässt sie ins Leere laufen. Krachts Generation kann die alten Topoi zwar noch aufgreifen und nachahmen, aber sie haben ihren ursprünglichen Gehalt verloren. Dabei tappen insbesondere die schwächeren Vertreter der deutschen Popliteratur wie etwa Benjamin von Stuckrad-Barré in die „Ironiefalle“ (Diedrich Diederichsen, zitiert nach Rauen 2010: 71): Egal worum es gerade geht, reflexhafte Ironie ist die einzige Antwort darauf, das ironische Schreiben verkommt zur Routine. Frédéric Beigbeders Roman *99 Francs* (Frankreich 2000) beschreibt das Leben eines hochbezahlten Werbetexters aus einer Insider-Perspektive und liefert, je nach Sichtweise, plakative Rollenprosa oder ungefilterte autobiographische Eindrücke (Beigbeder war selbst Werbetexter und verlor seine Anstellung nach dem Erscheinen des Buchs). *99 Francs* trägt seinen Preis als Titel und stellt damit den eigenen Warencharakter aus, auch ist es durchzogen von der penetrant wiederholten Behauptung, die ganze Welt sei käuflich.

Wang Shuos Karneval der Marktwirtschaft lässt sich in der Zusammenschau mit diesen Romanen der Popliteratur lesen. Im nominell-kommunistischen China sind die politischen Verhältnisse verworrener als in den vermeintlich „siegreich“ aus dem Kalten Krieg hervorgegangenen westlichen Ländern, und der politische Druck auf das Individuum ist größer: Daher geht es in Wang Shuos Texten weniger um Ennui und mehr um Bloßstellung, Dekonstruktion und (Über-)Lebensstrategien in einer autoritär geführten Marktwirtschaft. Aber auch Wang Shuos karnevalistische und grotesk-realistische Romane sind eine Antwort auf den Verlust der Utopien und die zunehmende Kommerzialisierung aller Lebensbereiche.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. München: Carl Hanser 1969.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Barmé, Geremie: Wang Shuo and Liumang („Hooligan“) Culture. In: *The Australian Journal of Chinese Affairs*, Nr. 28 (Juli 1992), S. 23–64.
- Barmé, Geremie und Linda Jaivin (Hrsg.): *New Ghosts, Old Dreams. Chinese Rebel Voices*. New York: Times Books / Random House 1992.
- Beigbeder, Frédéric: *99 Francs*. Paris: Grasset & Fasquelle 2000.
- Beijing Waiguoyu Xueyuan Deyuxi „Xin Han De Cidian“ Bianxiezu 北京外国语学院德语系«新汉德词典»编写组 [Kompilationsgruppe des „Neuen Chinesisch-Deutschen Wörterbuchs“ der Abteilung für Deutsch am Fremdspracheninstitut von Beijing] (Hrsg.): *Xin Han De Cidian 新汉德词典. Das Neue Chinesisch-Deutsche Wörterbuch*. 11. Auflage. Beijing: Shangwu Yinshuguan 2006.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press 1983.
- Cao Xueqin: *Der Traum der Roten Kammer oder Die Geschichte vom Stein*. 3 Bände. Aus dem Chinesischen von Rainer Schwarz und Martin Woesler. Berlin: Europäischer Universitätsverlag 2006–2009.
- Cai Xiang 蔡翔: Jiushi Wang Xie tang qian Yan – Guanyu Wang Shuo ji Wang Shuo xianxiang 旧时王谢堂前燕——关于王朔及王朔现象 [„Im Altertum hatten die Wangs und Xies [einflussreiche Clans] das Sagen in Yan – Zu Wang Shuo und dem Wang-Shuo-Phänomen“]. In: *Xiaoshuo Pinglun 小说评论* [„Romankritik“], 1994, Nr. 1, S. 18–24.
- Chen Xiaoming: The Mysterious Other: Postpolitics in Chinese Film. In: *boundary 2*, Nr. 24/3: *Postmodernism and China* (Herbst 1997), S. 123–141.
- Chu Hongming 褚洪敏: Zai fanpan yu meisu zhi jian – Wang Shuo xiaoshuo de shisuhua shenmei zhuiqiu 在反叛与媚俗之间——王朔小说的世俗化审美追求 / Between the Rebels and Kitsch – Aesthetic Pursuit of Secularization of Wang Shuo's Novel. In: *Jining Xueyuan Xuebao 济宁学院学报 / Journal of Jining University*, Nr. 33/5 (Oktober 2012), S. 15–19.

- Cui Jiaqi 崔佳琪 und Xie Na 谢纳: Wang Shuo xiaoshuo zhong xijuxing de biaoqian ji xiaotui 王朔小说中喜剧性的表现及消退 / The Expression and Disappearance of Comedy in Wang Shuo's Novels. In: *Shanxi Datong Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban)* 山西大同大学学报 (社会科学版) / *Journal of Shanxi Datong University (Social Science)*, Nr. 31/2 (April 2017), S. 80–83.
- Dardess, John: *Ming China, 1368–1644. A Concise History of a Resilient Empire*. Lanham: Rowman & Littlefield 2012.
- DeFrancis, John: *The Chinese Language. Fact and Fantasy*. Honolulu: University of Hawaii Press 1984.
- Dostojewski, Fjodor: *Die Dämonen*. Aus dem Russischen von Hermann Röhl. Frankfurt a. M.: Insel 2008.
- Eberhard, Wolfram: *Die chinesische Novelle des 17.–19. Jahrhunderts. Eine soziologische Untersuchung*. Ascona: Artibus Asiae 1948.
- Edwards, Justin D. und Rune Graulund: *Grotesque. The New Critical Idiom*. London: Routledge 2013.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*. New York: Vintage Books 1991.
- Ellis, Bret Easton: *Lunar Park*. New York: Knopf 2005.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press 1992.
- Gao Bo 高波 (Hrsg.): *Wang Shuo: Dashi haishi pizi* 王朔: 大师还是痞子 [„Wang Shuo: Großer Meister oder Rowdy (pizi)“]. Beijing: Yanshan Chubanshe 1993.
- Ge Hongbing 葛红兵 und Zhu Lidong 朱立冬 (Hrsg.): *Wang Shuo yanjiu ziliao: Zhongguo dangdai zuojia yanjiu ziliao congshu* 王朔研究资料: 中国当代作家研究资料丛书 [„Studienmaterialien zu Wang Shuo: Reihe von Studienmaterialien zu chinesischen Autoren der Gegenwart“]. Tianjin: Tianjin Renmin Chubanshe 2005.
- Hu Shi 胡适: *Tan jiaoyu* 谈教育 [„Über Erziehung und Bildung“]. Shenyang: Liaoning Renmin Chubanshe 2015.
- Huang Shuai 黄帅: Qimeng lunli xiaosan hou de lishi bubai – Wang Shuo xianxiang zhi pingxi 启蒙伦理消散后的历史补白——王朔现象之评析 [„Lückenfüller in der Geschichte nach dem Zerfall der aufklärerischen Ethik – Eine Kritik des Wang-Shuo-Phänomens“]. In: *Hainan Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexueban)* 海南师范大学学报 (社会科学版) / *Journal of*

Hainan Normal University (Social Sciences), Nr. 144/27 (2014, Nr. 6), S. 48–52.

- Huang Yonglin 黄永林: „Wang Shuo xianxiang“ de xiandaixing “王朔现象”的现代性 [„Die Modernität des ‚Wang-Shuo-Phänomens‘“]. In: *Jingzhou Shifan Xueyuan Xuebao (Shehui Kexueban)* 荆州师范学院学报 (社会科学版) [„Magazin des Lehrerkollegs Jingzhou (Sozialwissenschaften)“], 2001, Nr. 4, S. 27–31.
- Hsia, C. T.: *A History of Modern Chinese Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1999.
- Kern, Louis J.: American “Grand Guignol”: Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence. In: *Journal of American Culture*, Nr. 19/2 (Sommer 1996), S. 47–59.
- Klöpsch, Volker und Eva Müller (Hrsg.) unter Mitarbeit von Ruth Keen: *Lexikon der chinesischen Literatur*. München: C.H. Beck 2004.
- Kracht, Christian: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.
- Lai Hongbo 赖洪波: *Wang Shuo he Hai Yan de wenxue xuanze: Da zhong wenhua de shengchan yu xiaofei jizhi* 王朔和海岩的文学选择: 大众文化的生产与消费机制 / *Literary Choices of Wangshuo and Haiyan [sic]: the Mechanics of Popular Cultural Production and Consumption*. Beijing: Wenhua Yishu Chubanshe 2008.
- Lao She 老舍: *Er Ma* 二马 [„Die beiden Mas“]. Chengdu: Sichuan Renmin Chubanshe 1980.
- Lao She: *Die Stadt der Katzen*. Aus dem Chinesischen von Volker Klöpsch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Lao She 老舍: *Lihun* 离婚 [„Scheidung“]. Shanghai: Nanhai Chubanshe 1998.
- Li Ju-Chen [Li Ruzhen]: *Flowers in the Mirror*. Aus dem Chinesischen von Lin Tai-Yi. New York: Ishi Press International 2015.
- Liu Kang: Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary China. In: *boundary 2*, Nr. 24/3: *Postmodernism and China* (Herbst 1997), S. 99–122.
- Lu Xun / Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Das Totenmal. Essays*. Zürich: Unionsverlag 1994.
- Lu Xun: *Aufruf zum Kampf*. Keine Übersetzerangabe. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur 2002.

- Lynch, David: *The Elephant Man* [Film]. UK: Columbia-EMI-Warner, US: Paramount Pictures 1980.
- Ma Yuan 马原: Xugou 虚构 [„Fiktion“], in: *Ma Yuan zhongpian xiaoshuo xuan* 马原中篇小说选 [„Ma Yuans mittellange Erzählungen – eine Auswahl“]. Shanghai: Shehui Kexueyuan Chubanshe 2004, S. 77–150.
- Mackerras, Colin: *The Performing Arts in Contemporary China*. London: Routledge & Kegan Paul 2004.
- Mao Tse-tung: *Ausgewählte Werke, Band III*. Keine Übersetzerangabe. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur 1969.
- Mo Yan: *Die Schnapsstadt*. Aus dem Chinesischen von Peter Weber-Schäfer. Zürich: Unionsverlag 2012.
- Rauen, Christoph: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin: De Gruyter 2011.
- Rojas, Carlos: Authorial Afterlives and Apocrypha in 1990s Chinese Fiction. In: Rojas, Carlos und Eileen Chengyin Chow (Hrsg.): *Rethinking Chinese Popular Culture. Cannibalizations of the Canon*. London: Routledge 2009. S. 262–282.
- Shimada, Kenji: *Die neo-konfuzianische Philosophie. Die Schulrichtungen Chu Hsi und Wang Yang-mings*. Aus dem Japanischen von Monika Übelhör. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V. 1979.
- Vogelsang, Kai: *Geschichte Chinas*. Zweite durchgesehene Auflage. Stuttgart: Reclam 2012.
- Wang, David Der-wei: *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*. Stanford: Stanford University Press 1997.
- Wang Dongliang 王东亮: Cong „Wanzhu“ he „Yidian zhengjing meiyou“ kan Wang Shuo xiaoshuo de yuyan tese 从《顽主》和《一点正经没有》看王朔小说的语言特色 [„Sprachliche Besonderheiten von Wang Shuos Romanen anhand von ‚Oberchaoten (Wanzhu)‘⁴² und ‚Kein bisschen seriös“]. In: *Mangzhong Luntan* 芒种论坛 / *Mangzhong Literature*, Nr. 499 (2016, Nr. 4), S. 5–6.
- Wang Jing: *High Culture Fever. Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press 1996.

⁴² So der Titel der deutschen Übersetzung von Ulrich Kautz.

- Wang Shuo 王朔: *Wo shi Wang Shuo* 我是王朔 [„Ich bin Wang Shuo“]. Beijing: Guoji Wenhua Chubanshe 1992.
- Wang Shuo 王朔: *Wang Shuo wenji* 王朔文集 [„Wang Shuo. Gesammelte Werke“]. Band 1–3. Beijing: Huayi Chubanshe 1994.
- Wang Shuo 王朔: *Wang Shuo wenji* 王朔文集 [„Wang Shuo. Gesammelte Werke“]. Band 4. Beijing: Huayi Chubanshe 1992.
- Wang Shuo: *Herzklopfen heißt das Spiel*. Aus dem Chinesischen von Sabine Peschel. Zürich: Diogenes 1997.
- Wang Shuo: Kein bißchen seriös. In: *Oberchaoten*. Aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz. Zürich: Diogenes 1997, S. 115–268.
- Wang Shuo: *Oberchaoten*. Aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz. Zürich: Diogenes 1997.
- Wang Shuo 王朔: *Kanshangqu hen mei* 看上去很美 [„Es sieht sehr gut aus“]. Beijing: Huayi Chubanshe 1999.
- Wang Shuo 王朔: *Wu zhizhe wu wei* 无知者无畏 [„Der Unwissende hat keine Ehrfurcht“]. Shenyang: Chunfeng Wenyi Chubanshe 2000.
- Wang Shuo: *Please Don't Call Me Human*. Aus dem Chinesischen von Howard Goldblatt. Boston: Cheng & Tsui 2003.
- Wang Shuo: *Ich bin doch dein Vater!* Aus dem Chinesischen von Ulrich Kautz. Gossenberg: OSTASIEN 2012.
- Wang Xiaochu 王晓初: Wang Shuo xianxiang: Hongda xushi de xiaojie yu dazhong wenxue (wenhua) de jueqi 王朔现象: 宏大叙事的消解与大众文学(文化)的崛起 / Wang Shuo Phenomenon: The Dissolution of Grand Narration and the Rising of Popular Culture / Literature. In: *Guizhou Shifan Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban)* 贵州师范大学学报(社会科学版) / *Journal of Guizhou Normal University (Social Science)*, Nr. 123 (2003, Nr. 4), S. 91–94.
- Wang Yi 王益: Wang Shuo xiaoshuo zhong „ling lei“ zhishifenzi xingxiang jianlun 王朔小说中“另类”知识分子形象简论 [„Eine kurze Untersuchung des Bildes von Intellektuellen ‚anderen Typs‘ in Wang Shuos Romanen“]. In: *Yibin Xueyuan Xuebao* 宜宾学院学报 / *Journal of Yibin University*, Nr. 11 (November 2006), S. 59–62.
- Wu Cheng'en: *Die Reise in den Westen*. Aus dem Chinesischen von Eva Lüdi Kong. Stuttgart: Reclam 2019.

- Xu Xiaohu 徐晓鹤: *Yuanzhang he ta de fengzimen* 院长和他的疯子们 [„Der Direktor und seine Irren“]. Changsha: Hunan Wenyi Chubanshe 1987.
- Yao Yusheng: The Elite Class Background of Wang Shuo and His Hooligan Characters. In: *Modern China*, Nr. 30/4 (Oktober 2004), S. 431–469.
- Yin Shuyao 银书瑶: „Liumang“ de beige: Qianxi Wang Shuo zuopin he Wang Shuo xianxiang “流氓”的悲歌: 浅析王朔作品和王朔现象 [„Elegie der Nichtsnutze (liumang): Eine kurze Analyse der Werke Wang Shuos und des Wang-Shuo-Phänomens“]. In: *Jixi Daxue Xuebao* 鸡西大学学报 / *Journal of Jixi University*, Nr. 8/5 (Oktober 2008), S. 109–111.
- Yu Hua: *The Past and the Punishments*. Aus dem Chinesischen von Andrew F. Jones. Honolulu: University of Hawaii Press 1996.
- Zeng Daorong 曾道荣: Wang Shuo de fanfeng huayu ji qi shouzhong yishi 王朔的反讽话语及其受众意识 / Ironic Discourses and Receptor Consciousness of Wang Shuo. In: *Sanming Gaodeng Zhuanke Xuexiao Xuebao* 三明高等专科学校学报 / *Journal of Sanming College*, Nr. 21/1 (März 2004), S. 37–40.
- Zhang Wei 张伟: Wang Shuo xiaoshuo de kuaigan bianzhi celüe yanjiu 王朔小说的快感编制策略研究 / A Research on the Strategy of Pleasure Sensation Arousing in Wang Shuo’s Novels. In: *Chongqing Sanxia Xueyuan Xuebao* 重庆三峡学院学报 / *Journal of Chongqing Three Gorges University*, Nr. 30/153 (2014, Nr. 5), S. 92–96.
- Zhi Hongwei 智宏伟: *Lun Wang Shuo xiaoshuo zhong de „wan-zhu“ xingxiang* 论王朔小说中的“顽主”形象 [„Über das Bild der ‚wan-zhu‘ in Wang Shuos Romanen“]. Masterarbeit, Shanxi-Normaluniversität (Shanxi Shifan Daxue 陕西师范大学), 2014.
- Zhou, Zuyan: Carnivalization in ‘The Journey to the West’: Cultural Dialogism in Fictional Festivity. In: *CLEAR [Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews]*, Nr. 16 (Dezember 1994), S. 69–92.

Anhang

Langzitat 1: Dialog im literarischen Salon (zu S. 23 und 58)

“你们台湾有什么呀？你们香港有什么呀？”吴胖子对站在他面前一个简朴的台湾女士和一个油亮的香港男人唾沫星子四溅地大声奚落，“弄着一帮半老徐娘在那儿言着情，假装特纯假装特娇，一句话就难过半天，哭个没完，光流眼泪不流鼻涕，要不就是一帮小心眼儿的江湖术士，为点破事就开打，打得头破血流还他妈大义凛然，好像人活着不是卖酸菜的就是打冤家的一——中国人的形象全让你们败坏了。那点事儿也叫事儿？就欠解放你们，让你们吃饭也用粮票。”

“对对，还是你们作品深沉，我们无病呻吟。”台湾女士说。

“别挤兑我们，就跟你们在这儿我们幸福过似的。”

“我们？”

“对，人们，国民党——愣不知道国民党是怎么去的台湾？”

“噢，不知道。”台湾女士摇摇头，尴尬地笑。

“中学课本没有？”

“没有，现代史四九年以前是空白。”

“不好意思？敢情国民党脸皮儿也薄！我给你上一课吧，说实在的，你们当年但凡有点人样儿……”

“别你们你们的，国民党就是国民党，我也不是国民党。”

“就全当你们是国民党！你们不还全当我们是共产党么？是不是马青？”吴胖子转脸对马青说，“不能跟他们客气对不对！”

“不能！全部划入匪类。”马青斩钉截铁地说。

“别跟我们历史唯物主义者面前玩哩格愣。国民党也就是幸亏及时跑了，要不尿盆子也得扣他们脑袋上。有一个好人没有？”

“可是国民党在台湾搞的还是不错。尽管政治黑暗，且经济还不错，有人还是拥护国民党的。”

… …

“回去跟你们李登辉说，”马青冲台湾女士交代，“好好在岛上过日子吧，别老想着三民主义统一中国。统一了有什么好呵？十亿人都找你要饭吃你有那么大的饭锅吗？”

“不服就让国民党来试试——吓死他！我信哪个？中国这块土地谁敢来改变颜色？谁来就让谁遗臭万年。别人不了解中国，咱们还不了解中国？混多少年了？”

“看来你们对民族前途十分悲观啦？”

“悲观？——一点不悲观。百足之虫，死而不僵。有什么说什么，要说全世界各民族让我挑，我这就挑中华民族，混饭吃再也没比中国更好的地方了。凭什么说我们一无所有？我们也有很多优越之处。说实话，能让我们瞧得起的民族还不多呢？不就是才过上二百年好日子么？有什么呀？我们文明四千年了，都不好意思再文明下去了。”

“要不说中国人谦让呢。”马青接着说，“所以我特喜欢这民族。说实话这里也就我一个外国人，回民，阿拉伯人。”

“你是回民？”台湾人瞪大眼睛看马青，“阿拉伯人？”

“种儿是早叫你们汉人串了，除了眼珠子还有点波斯猫那劲儿，鼻子狐臭什么的全改了。”

“你什么时候来的中国？”

“他早啦。”吴胖子说，“那会儿咱还是唐朝呢。那会儿咱们是美国现在这感觉，外国人都奔咱这儿移民，咱们是杂种。你瞧那边站着那杨重没有？那是犹太人，也是头八百年就来了，整着跟咱这儿淘金受教育呢，来了就不爱走。你以为咱这十亿人都是咱汉族大姑娘养的？多一半都是外国人。这会儿瞅着外国人眼儿热了？自个本身就是外国人全忘了。”

“你回过故国么？”台湾女士问。

“没有。”马青说，“老家也没人了，回去也让人当外国人歧视。要不说没根呢，寻都没地儿寻去。”

… …

“这样吧。”吴胖子指着两个海外中国人说，“你们两家一家给我们每个人出本书吧，稿费开高点，用你们的货币支付，到时候我们也好为你们说话，不搞满门抄斩。”

“只怕您的书在我们台湾也得被列为禁书。”

“没关系，我们给你们写就不写这种过激的书，用我们这儿的话讲：反动黄色。”

… …

“不要认真，不要认真。”香港人对台湾人说，“他们这是开玩笑呢——你们是在开玩笑吧？”

“你错了，你们全错了。我们从来不开玩笑，说的都是真话。”

(WSW4: 129–132)

„Was habt ihr denn schon vorzuweisen in eurer Literaturszene?“ [Wörtlich: „Was habt ihr denn schon in Taiwan? Was habt ihr denn schon in Hongkong?“] Eine bescheiden wirkende Dame aus Taiwan und ein öligler Herr aus Hongkong waren die Objekte, an denen Fettmops Wu [im Original: speichelsprühend] lautstark sein Mütchen kühlte. „In Taiwan ‘n Haufen späte Mädchen, die sich über die Liebe auslassen und so tun, als wären sie ganz ganz rein, ganz ganz zart. Die immerzu traurig sind und heulen – jedoch immer nur Wasser, nie Rotz! Und in Hongkong diese kleinkarierten rumstreunenden Kung-Fu-Helden [wörtlich eher: diese kleinkarierten quacksalbernden Zauberer], die sich wegen irgendeinem Scheiß prügeln, bis [der Schädel aufplatzt und] das Blut nur so spritzt – alles natürlich im Dienste irgendeiner beschissenen [ta made 他妈的] gerechten Sache! Als ob der Mensch nur lebt, um rumzujammern [wörtlich steht hier die Redensart: „sauer Eingelegtes zu verkaufen“] oder irgendwelche Feinde aufzumischen! Total versaut habt ihr das Image von uns Chinesen! Und am Ende gar noch stolz darauf! [Wörtlich eher: Ist das vielleicht eine Sache?] Wißt ihr, was euch fehlt? Daß ihr befreit werdet wie wir 1949 [Jahreszahl wurde in der Übersetzung ergänzt]! Und euch auch euer Essen auf Lebensmittelmarken kaufen müßt!“

„Sehr richtig! Wirklich tiefempfunden sind nur Ihre Werke. Bei uns ist alles verlogene Gefühlsduselei [im Original steht hier die Wendung *wubing shenyin* 无病呻吟, „wir klagen, ohne krank zu sein“, oder freier: „wir klagen ohne wirkliches Übel“⁴³], stimmte die Taiwaner Dame zu.

⁴³ Eine Anspielung auf Hu Shis 胡适 „Acht-Neinismus“ (*Babuzhuyi* 八不主义), eine Auflistung von acht „Don’ts“ in der Literatur, die die literarisch-politische Programmatik der Bewegung des

„Nun mal halblang [wörtlich: Beschämen Sie uns nicht]! Wir sind ja schon glücklich, daß wir hier mit Ihnen zusammensein dürfen.“

„Mit uns?“

„Ja, also mit Guomintang-Leuten – sagen Sie bloß, Sie wissen nicht, wie Sie damals nach Taiwan gekommen sind?“

„Wirklich nicht.“ Die Taiwanerin schüttelte den Kopf und lächelte peinlich berührt.

„Stand wohl nicht im Schulbuch, wie?“

„Nein. [Moderne] Geschichte vor 1949 kam nicht vor.“

„Schlechtes Gewissen, was? [Wörtlich eher: Das ist Ihnen peinlich, was?] Wer hätte gedacht, daß die Guomintang so schämig ist [wörtlich eher: so ein dünnes Fell hat]. Wollen wir Ihnen mal ein wenig Nachhilfeunterricht geben. Muß man Ihnen ja lassen, damals haben Sie jedenfalls bißchen was hergemacht ...“

„Sagen Sie nicht immer ‚Sie‘! Die Guomintang ist die Guomintang, ich gehöre dieser Partei nicht an [wörtlich: ich bin nicht die Guomintang]!“

„Ach was, Sie gehören alle dazu. Für Sie sind wir doch auch alle Kommunisten, oder? Ist doch so, Ma Qing?“ wandte sich Fettmops Wu an seinen Freund. „Die darf man nicht mit Samthandschuhen anfassen, oder?“

„Auf keinen Fall! Alles Banditen!“ bestätigte im Brustton der Überzeugung Ma Qing.

„Und versuchen Sie gefälligst nicht, uns zu belehren – Sie haben schließlich historische Materialisten vor sich! Jedenfalls können die Guomintang-Leute von Glück sagen, daß sie rechtzeitig vom Festland abgehauen sind, sonst hätten wir ihnen den Nachttopf über die Ohren gestülpt. Gab’s unter denen vielleicht einen anständigen Menschen?“

„Aber auf Taiwan haben sie ganz gut gearbeitet! Politisch natürlich finster, aber wirtschaftlich ... Es gibt schon auch Leute, die hinter der Guomintang stehen.“

[...]

„Bestellen Sie Ihrem Präsidenten Li Teng-hui“, wandte sich nun Ma Qing an die Taiwanerin, „er soll schön auf seiner Insel bleiben und nicht immerzu auf den Drei Volksprinzipien ^[44] und der Wiederherstellung der Einheit Chinas herumreiten. Was würde die Vereinigung schon bringen? Da würde lediglich eine Milliarde Menschen anrücken und von Ihnen durchgefüttert werden wollen – haben Sie überhaupt einen so großen Reistopf?“

„Und wenn die Guomintang nicht kuschen will, soll sie’s doch ruhig probieren! Nur zu! Die werden was erleben! Was ich glaube? China, dieses Stückchen Erde – wer dürfte wagen, seine Farbe zu verändern? Jeder, der das versuchte, würde sich für alle Zeiten mit Schimpf und Schande bedecken [näher am Original: dessen Name würde für alle Zeit zum Himmel stinken]. Wer sollte denn China verstehen, wenn nicht wir! Wo wir hier schon so ewig zugange sind.“ [Im Original: Nur weil andere Leute China nicht verstehen, sollen wir es auch nicht verstehen? Wie viele Jahre treiben wir uns hier schon herum? – Das Verb *hun* 混, in diesem Kontext

Vierten Mai maßgeblich mitbestimmte. Eines der „Don’ts“ lautet: „Klage nicht in deinen Texten, wenn es kein wirkliches Übel gibt“ (不作无病之呻吟, s. Hu 2015: 72).

⁴⁴ Die drei Volksprinzipien gehen auf Sun Yat-sen 孙中山 zurück, der sie im Jahr 1912 bei der Gründung der chinesischen Republik proklamierte. Sie lauten *minzuzhuyi* 民族主义, „nationales Prinzip“, *minquanzhuyi* 民权主义, „Prinzip des Volksrechts“ oder „demokratisches Prinzip“, und *minshengzhuyi* 民生主义, „Prinzip des Volkswohls“ (Vogelsang 2012: 489). Die Guomintang-Regierung hielt auch auf Taiwan an diesen Prinzipien fest, da sie sich als Erbin der Republik China betrachtete.

„sich herumtreiben“, bedeutet gleichzeitig auch „verwechseln, verwirrt sein“ und „zusammenmischen“, der Satz hat also einen Beiklang von: „Seit wie vielen Jahren irren wir hier schon herum?“]

„Sie sind anscheinend sehr pessimistisch, was die Zukunft der Nation angeht.“

„Pessimistisch? Keine Spur! Ein toter Tausendfüßler wird nicht starr^[45] – unsere Nation bleibt groß trotz ihres Niedergangs. Wir sagen bloß, was wir denken, aber wenn ich wählen müßte, zu welcher von den vielen Nationen der Welt ich gehören möchte, ich würde die chinesische Nation wählen. In China lebt sich’s immer noch am besten. Armselig soll’s bei uns sein? Auch wir haben unsere starken Seiten – nicht zu knapp! Mal ehrlich, wie viele Nationen gibt es denn, zu denen wir aufsehen könnten? Bei anderen geht’s doch gerade mal seit zwei Jahrhunderten voran, stimmt’s? Unsere Zivilisation dagegen, die gibt’s seit vier Jahrtausenden, da hat man ja beinahe ein schlechtes Gewissen, wenn man weiterhin zivilisiert ist!“

„Und wie bescheiden die Chinesen sind!“ ergänzte Ma Qing. „Deshalb liebe ich diese Nation auch so. Ich bin übrigens hier eigentlich der einzige Ausländer. Angehöriger der Hui-Nationalität, also Araber.“

„Sie ein Hui?“ Die Taiwanerin starrte Ma Qing mit weit aufgerissenen Augen ungläubig an. „Araber?“

„Als Rasse sind wir natürlich längst mit euch Han-Chinesen durchmischt. Nur an den Augen merkt man noch was, bißchen wie Persianerkatzen. Alles andere hat sich verändert, Nase, Achselschweißgeruch und so.“

„Und seit wann sind Sie in China?“

„Schon ewig. Ungefähr tausenddreihundert Jahre“, mischte sich Fettmops Wu ein. „Wir hatten doch damals hier die Tang-Kaiser^[46], und da ging’s uns wie heute den Amis: Alle wollten einwandern. Deswegen sind wir nun alle Mischlinge. Sehen Sie mal, da drüben, ein gewisser Yang Zhong. Der ist Jude! Auch schon seit achthundert Jahren im Lande. Ist extra hierher gekommen, um bei uns sein Glück zu machen, bißchen Bildung zu erwerben und so. Hat dann den Absprung nicht mehr gefunden. [Im Original: Er kam und wollte nicht mehr gehen.] – Glauben Sie etwa, eine Milliarde Chinesen stammen alle von Han-Frauen ab? Wir sind größtenteils Ausländer! Jetzt sind alle neidisch auf die Ausländer [näher am Original: Jetzt schielen alle begehrlig nach den Ausländern], dabei haben wir voll vergessen, daß wir selbst welche sind.“

„Ja, und haben Sie denn Ihr Heimatland schon einmal besucht?“ wandte die Taiwanerin sich wieder an Ma Qing.

„Nein“, antwortete der, „ich hab da niemand mehr. Die würden mich dort womöglich als Ausländer diskriminieren. Ich bin halt entwurzelt. Wüsste nicht mal, wo ich nach meinen Wurzeln suchen sollte.“^[47]

[...]

⁴⁵ Diese pejorative Redensart meint, dass ein mächtiger Clan oder eine alte Institution mit ihren „hundert Füßen“ (*baizu* 百足) auch nach ihrem Niedergang nicht aufhört zu wirken (*Xin Han De Cidian* 2006: 16). Den Nachsatz „unsere Nation bleibt groß trotz ihres Niedergangs“ hat der Übersetzer Ulrich Kautz offenbar zum besseren Verständnis eingefügt.

⁴⁶ Im Original sagt Fettmops Wu nur: „Er ist schon lange hier. Damals hatten wir hier noch die Tang-Dynastie“, ohne Zeitangabe. Die Tang-Dynastie 唐朝 dauerte von 618 bis 907 und war die wahrscheinlich kosmopolitischste Zeit der chinesischen Geschichte.

⁴⁷ Diese Formulierung spielt auf die „Literatur der Wurzelsuche“ (*xungen wenxue* 寻根文学, s. Klöpsch/Müller 2004: 360–361) an, die Mitte der 1980er Jahre eine wichtige Rolle in der chinesischen Kulturlandschaft spielte.

„Okay“, schaltete Fettmops Wu sich ein und zeigte auf die beiden auswärtigen Landsleute, „machen wir’s so: Sie bringen beide von jedem von uns ein Buch raus und zahlen ein anständiges Honorar – in Ihrer Währung. Dafür legen wir für Sie ein gutes Wort ein, wenn’s soweit ist [wenn die VR Taiwan und Hongkong annektiert]. Passen auf, daß Ihnen nichts geschieht. [Wörtlich eher: Sorgen dafür, dass man Ihre Familien nicht auslöscht und Ihr Eigentum nicht konfisziert.]“

„Ich fürchte nur, Ihre Bücher kommen bei uns in Taiwan auf den Index.“

„Kein Problem! Wir können für Sie was nicht so Radikales schreiben. Mehr in Richtung reaktionär und pornographisch, um in unserem Sprachgebrauch zu bleiben.“

[...]

„Nehmen Sie’s nicht für bare Münze“, meinte der Hongkonger zu der Taiwanerin, „die machen nur Spaß – Sie machen doch Spaß?“

„Falsch! Total falsch. Wir machen nie Spaß. Wir meinen’s immer ernst.“
(KBS: 226–231)

Langzitat 2: Befragung im Rahmen der Gerichtsverhandlung (zu S. 61)

“听好我第一个问题呵，什么是文学 ABC？”

“时间地点人物。”吴胖子抢答的快捷，十分得意，“DE 还用说么？说到 Z 也行。”

“不用了，就到 C 吧。什么是小说？”

“小人书说的。”我的他答。底下哄堂大笑。我脸红耳赤地连连说，“错了错了。”

“我来回答这问题。”丁小鲁说，“小说就是名家可以天马行空，新人必须遵循规则的一种文字游戏。”

“给个‘好儿’嘿。”我冲旁听席示意。

“嘿——好！”杨重捂着脸低头瓮声瓮气地喊了一声。大家都回头看，他也无辜地回头看，集体的视线都落到了坐在最后一排的古德白身上。急得古德白连连申辩：

“不是我喊的不是我喊的。”

大家只是默默地注视着他。

大胖子看到古德白，脸若冰霜地说：“古老，请你离庭。”

“真不是我喊的。”古德白起身对大胖子作胁肩谄笑状，“我刚才一直在睡。”

“撵出去！”大胖子脸一沉，扭向一边，挤出一句，“不知自重。”

古德白被几个人连搀带架地弄了出去，一路上不停摇头叹气。

“第三个问题... ..”大胖子话音未落，瘦高挑儿就抢过话头儿，“写出好小说需要具备哪些素质？”

大胖子白瘦高挑儿一眼：“文学家的基本功是什么？”

“说学逗唱。”刘会元回答，“什么都得感兴趣，什么也干不好。屁股得沉——坐得住；眼睛得尖——好事拉不下；脸皮得厚——祖宗八代的齷齪事都得打听；腿脚得利索——及时避枪口。”

“有点意思呵。”大胖子和小眼镜秃脑门相互交换着眼色唯独跳过瘦高挑儿，“看来还不是完全无知。”(WSW4: 145–146)

„Ich stelle Ihnen jetzt die erste Frage. [Im Original betulicher: Hören Sie gut zu bei meiner ersten Frage.] Was ist das ABC der Literatur?“

„Zeit, Ort, Personen“, antwortete Fettmops Wu wie aus der Pistole geschossen [und sehr mit sich zufrieden]. „Möchten Sie D und E hören? Ich kann auch bis Z!“

„Nicht nötig. Bis C reicht. – Was versteht man unter einer Komödie? [Im Original: Was versteht man unter einem Roman (*xiaoshuo* 小说, wörtlich: ‚kleines Gerede‘).]“

„Den Inhalt von Comic-Heften [Im Original: Das, was in Schundheften (*xiaorens hu* 小人书, den ‚Büchern kleiner Leute‘) steht]“, antwortete ich. Als ich die Lachsalve im Publikum hörte, stotterte ich mit roten Ohren: „‘tschuldigung, ich habe mich versprochen ...“

„Darf ich diese Frage beantworten?“ sprang Ding Xiaolu ein. „Eine Komödie ist ein komisches Spiel mit Wörtern, bei dem die großen Meister machen können, was sie wollen, während Neulinge die Regeln einhalten müssen.“ [Wörtlich: „Beim Roman können die großen Meister ihr himmlisches Pferd durch die Lüfte galoppieren lassen [*tianma xing kong* 天马行空, eine stehende Wendung für einen lebendigen und freien Stil], während Neulinge die literarischen Spielregeln beachten müssen.“]

„Da ist doch Applaus fällig!“ [Wörtlich: „Hey, ruft mal: ‚Gut!‘“] bedeutete ich den Zuhörern.

„Yeah! Geil!“ [Wörtlich: „Hey Gut!“] rief Yang Zhong mit dumpfer Stimme durch die hohlen Hände, die er sich vor den gesenkten Kopf hielt. Die Zuhörer drehten sich sämtlich nach dem Rufer um, unter ihnen mit unschuldiger Miene auch Yang Zhong selbst. Aller Augen richteten sich auf den ganz hinten sitzenden Gu Debai. Der verteidigte sich erregt: „Ich war es nicht! Ich war es nicht!“

Alle starrten ihn weiter schweigend an.

Als der Dicke [der Vorsitzende Richter] ihn erkannte, rief er in schneidendem Ton [im Original: sagte er mit eisiger Miene]: „Verehrter Meister Gu! Ich muß Sie bitten, den Saal zu verlassen!“

„Ich war es wirklich nicht!“ Gu Debai war aufgestanden. „War gerade ein wenig eingnickt“, sagte er achselzuckend, mit einem Verständnis heischenden Lächeln in Richtung des Dicken.

„Entfernen Sie den Mann!“ befahl der Dicke mit steinerner Miene, drehte sich zur Seite und stieß zwischen den Zähnen „Einfach würdelos!“ hervor.

Ein paar Männer packten Gu Debai, der weiter seine Unschuld beteuerte, unter den Achseln und schleppten den Kopfschüttelnden ab.

„Die dritte Frage ...“ Ehe der Dicke zu Ende sprechen konnte, schnitt ihm der lange Dünne das Wort ab: „Welche Voraussetzungen muß man mitbringen, um einen guten Roman zu schreiben?“

Der Dicke warf ihm einen vernichtenden Blick zu und beendete seine eigene Frage: „Welche elementaren Fähigkeiten muß ein Literat aufweisen?“

„Redner und Sänger, Stimmenimitator und Spaßmacher muß er sein“, zählte Liu Huiyuan die Talente jedes guten Kabarettisten auf. „Für alles muß er sich interessieren, aber nichts braucht er richtig zu können. Sein Arsch muß breit sein, weil er Sitzfleisch braucht [im Original: Sein Arsch muss schwer sein, damit er fest sitzt], die Augen müssen scharf sein, damit ihm nichts Gutes entgeht, sein Fell muß dick sein, weil er sich für alle Gemeinheiten interessieren muß [im Original: weil er alle Gemeinheiten in Erfahrung bringen muss], die seine Vorfahren bis ins achte Glied

begangen haben, und seine Beine müssen flink sein, damit er sich rechtzeitig vor dem Erschießungskommando in Sicherheit bringen kann.“

„Gar nicht uninteressant!“ Der Dicke, die Nickelbrille und der Glatzkopf tauschten über den Kopf des langen Dünnen hinweg Blicke aus. „Um totale Ignoranten handelt es sich anscheinend doch nicht.“ (KBS: 255–257)

Langzitat 3: Feier im Anschluss an die Verleihung eines gefälschten Literaturpreises an Bao Kang (zu S. 65)

两扇几乎高达天花板的包着皮革的巨门被缓缓推开了，走廊里挤满了衣冠楚楚的男女，他们象攻进冬宫的赤卫队员们一样黑鸦鸦地移动着，涌了进来，而且立刻肃静了。走在最前排的是清一色高大强壮、身手矫健的年轻男子，他们轻盈整齐地走着，象是国庆检阅时的步兵方阵，对前面桌上的啤酒行着注目礼。尽管不断涌进的人群给他们的排面形成越来越大的压力，他们仍顽强地保持着队形，只是步伐越来越快，最后终于撒腿跑起来，冲向所有的长条桌，服务员东跑西闪，四处躲藏，大厅里充满胜利的欢呼。在震耳欲聋的喧嚣声中，最先跑到桌边的人开始挨个杯子喝下去，飞快地、不眨眼地喝光一杯又一杯。源源不断的人群挤到桌边，无数只手伸出去抢酒瓶、抢被子、把几十张长桌上的酒水一扫而光。

于观、宝康、丁小鲁一群人步入舞会大厅时，展现在他们面前的是一个大型庆丰收群雕，一组组造型迥异的痛饮形象叠错落有致地环布四周，男人们和女人们从堵住嘴遮住脸的倒竖的酒瓶后面露出喜悦眼睛。

“天哪！中国老百姓真是世界上最好的老百姓。”于观激动地说，“他们其实并没有什么过奢的要求。”

爵士鼓惊天动地响起来，势如滚雷，管弦齐鸣，群塑活动起来，象听到号令的团体操表演着奔跑穿插站住，以不同的摆幅摇扭着，渐次亢奋狂热，象一锅滚开的粥。

“跳，跳，都起来跳。”于观象活动木桩似地跳着密宗迪斯科，充满内心激情严肃地对纷纷坐下来的众人说，“这没有一定之规，只要跑起来。”

(WSW4: 25–26)

Als die beinahe deckenhohen, lederbezogenen Türen langsam geöffnet wurden, drängten die draußen [im Flur] dicht an dicht wartenden, geschneigelten und gebügelt jungen Leute in den Saal, genauso unaufhaltsam wie weiland die Rotgardisten beim Sturm auf das Winterpalais. Sobald sie drin waren, verstummten sie. Die vordersten, ausnahmslos [große] kräftige junge Männer, marschierten ein wie Infanteristen bei der Nationalfeiertagsparade, adrett und ordentlich, Kopf und Blick dem Bier auf den Tischen zugewandt [im Original: vor dem Bier auf den Tischen salutierend]. Selbst der Druck der von hinten Nachdrängenden konnte ihre Marschordnung nicht durcheinanderbringen, nur ihre Schritte beschleunigten sie immer mehr, so daß sie schließlich im Laufschrift auf die langen Tische zurannten, während das Servierpersonal fluchtartig nach allen Seiten auseinanderstob, um sich vor dem Ansturm der triumphierenden Massen in Sicherheit zu bringen [im Original: während das Servierpersonal nach allen Seiten auseinanderstob und in Deckung ging und Siegesgeheul den Saal erfüllte]. Inmitten des ohrenbetäubenden Lärms, der inzwischen herrschte, begannen die Sieger in diesem Wettlauf zum Büfett, in Windeseile ihre Gläser zu leeren, konzentriert und systematisch, immer eins nach

dem anderen, während sich von hinten unzählige weitere Hände nach den Flaschen und Gläsern ausstreckten und die Getränke von den Tischen im Nu abräumten.

Als Yu Guan, Bao Kang, Ding Xiaolu und die anderen den Ballsaal betraten, bot sich ihren Augen der Anblick eines Kolossalreliefs à la „Die Massen feiern die reiche Ernte“: ringsum über den Raum verteilt phantasievoll gestaltete Gruppen und Grüppchen fröhlicher Zecher, von deren Gesichtern hinter den Flaschen, aus denen sie tranken, nur die Augen zu sehen waren.

„Ehrlich! Das chinesische Volk ist das beste Volk der Welt“, erklärte Yu Guan begeistert. „So was Genügsames! Ein bißchen Bier, und schon sind wir zufrieden.“ [Im Original: „Sie haben nun wahrlich keine überzogenen Ansprüche.“]

Jetzt begannen Jazztrommeln loszuwummern [im Original die (verblassten) Sprachbilder: „dass es Himmel und Erde erschütterte, wie rollender Donner“], gleich darauf fielen die anderen Instrumente ein. Das lebende Bild geriet in Bewegung, seine Darsteller rannten geschäftig hin und her und stellten sich in Positur [im Original: rannten, quetschten sich in Zwischenräume und stellten sich in Position], als wäre das Signal zur Gruppengymnastik ertönt, um dann mit mehr oder minder gewagten Verrenkungen loszurocken und -zurollen und sich allmählich so hochzuschaukeln, daß der Saal einem Kessel brodelnden Reisbreis ähnelte.

„Tanzen, tanzen, alle tanzen!“ Yu Guan, der steif wie ein lebender Holzpfeiler seine ganz persönliche [im Original: eine esoterische] Version von Discotanz vollführte, feuerte eifrig und ernsthaft diejenigen an, die sich ermüdet an den Rand der Tanzfläche gesetzt hatten. „Hier gibt’s keine Regeln! Mitmachen ist alles!“

(OC: 48–49)