universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Revisionistische Geschichtsdarstellungen in ausgewählten Werken von Mo Yan und Yan Lianke unter besonderer Berücksichtigung ihrer Verwendung von magischem Realismus und Mythorealismus

verfasst von / submitted by

Raffael Weger BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 870
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 4
2 Von der Geschichte zur Geschichte: Narrativität als Bindeglied zwischen Historiografie und Literatur 10
2.1 Durch die Sprache zur Wirklichkeit – der *linguistic turn* und der *interpretive turn* 11
2.2 Erzählte Geschichte – der *narrative turn* 13
2.2.1 Zwischen Wissenschaft und Kunst – die problematische Sonderstellung der Historiografie 15
2.3 Bedeutende Ereignisse und imaginäre Tatsachen – Imagination als unüberwindbare Kluft zwischen Literatur und Historiografie? 20
3 Historie und Historiografie: der historische Roman als (meta)historiografisches Medium .. 26
3.1 Der historische Roman als revisionistisches Medium 29
3.2 Der historische Roman und seine fünf Untergattungen 31
3.2.1 Der revisionistische historische Roman 33
3.2.2 Der metahistorische Roman 35
3.2.3 Historiografische Metafiktion 36
4 Magischer Realismus: historische Gegenentwürfe eines inhärent revisionistischen Modus 38
4.1 Eine kurze Geschichte des magischen Realismus 38
4.1.1 Franz Roh und die „Magie des Seins“ 39
4.1.2 Alejo Carpentiers „lo real maravilloso“ und die lateinamerikanische Identität 40
4.1.3 Von Lateinamerika nach Übersee – magischer Realismus als globales Phänomen 43
4.2 Magischer Realismus – ein ambivalenter Begriff für eine ambivalente Realität 45
4.2.1 Magische Historien in Zeiten der Postmoderne – ein Nebeneinander an möglichen Realitäten 47
5 Die Gegengeschichten des Mo Yan – revisionistische Geschichtsbilder in *Das rote Kornfeld* und *Big Breasts and Wide Hips* 54
5.1 Das rote Kornfeld 63
5.1.1 Die Art des Geschichtenerzählers auf dem Marktplatz 65
5.1.2 Die Vergangenheit als assoziativer Erinnerungsraum 68
5.1.3 Ursprünglichkeit und Essenzialismus einer archaisch-mythischen Vergangenheit 72

5.1.4 Revisionistische Geschichtsbilder in *Das rote Kornfeld* 77
5.2 Big Breasts and Wide Hips 83
5.2.1 Geschichte aus der Perspektive eines Zeitzeugen 85
5.2.2 Eine Geschichte der „kleinen Leute“ oder nationale Allegorie? 90
5.2.3 Inszenierte Gewalt und menschliche Degeneration 98
6 Yan Lianke und die Wahrheit hinter der Wahrheit – mythorealistische Gegengeschichten 106
6.1 Verdeckte Realität und innere Kausalität – der Mythorealismus 107
6.2 Die vier Bücher 114
6.2.1 Polyphone Geschichten als Metahistory 117
6.2.2 Historisches Gegennarrativ und zweifache Kritik 122
6.2.3 Erinnerung und Trauma 134
6.3 The Explosion Chronicles 138
6.3.1 Intentionalität und Allegorie 140
6.3.2 Ein Mythos von Wohlstand und Fortschritt 144
6.3.3 Eine mythorealistische Realität im Spiegel der Vergangenheit 152
7 Conclusio und Ausblick 160
Literatur 167
Abstract 180

1 Einleitung

In seiner *Poetik* schreibt Aristoteles, dass der wesentliche Unterschied zwischen Historiker*innen und Dichter*innen darin bestünde, „dass der eine darstellt, was geschehen ist, der andere dagegen, was geschehen müsste." (Aristoteles 2014, 1451bff.) Zu dieser Definition lässt sich noch ein dritter Aspekt hinzufügen, nämlich der Blick des*der Romanautor*in, der*die mit Hinwendung zur Vergangenheit erzählt, *was hätte geschehen können*. Ein Großteil der mannigfaltigen Produkte eines solchen „historischen Erzählens" (Rüsen 1983, S. 51) lässt sich unter dem Sammelbegriff „historischer Roman" vereinen.[1] Historische Romane setzen sich auf diverse Weise mit der Vergangenheit auseinander und vermischen dabei oftmals Fakt und Fiktion, wodurch sie einerseits in die Nähe der Historiografie rücken, welche für sich beansprucht, darzustellen was *wirklich* geschehen ist, und sich andererseits von dieser unterscheiden, da sie bloße Möglichkeiten, nicht aber historische Tatsachen präsentieren.
Demgegenüber wendet Michel de Certeau jedoch ein: „What we initially call history is nothing more than a narrative." (Certeau 1988, S. 287) Er verwies damit auf ein Problem, das besonders durch den *linguistic turn* ab den späten 1960er Jahren an Prominenz gewonnen hat und in den 70ern, zur Zeit der Entstehung von de Certeaus Buch, viel diskutiert wurde: die Abhängigkeit der Historiografie vom Medium der Sprache, um durch sie die Vergangenheit zugänglich zu machen. Zwar herrscht unter Historiker*innen allgemein Einigkeit darüber, dass historische Ereignisse tatsächlich stattgefunden haben. Sie in der Gegenwart greifbar zu machen bedeutet aber, von ihnen zu erzählen – ein Akt, der immer an die Sprache gebunden ist. Hierin findet sich somit eine eindeutige Überschneidung zwischen Literatur und Historiografie: Beide sind abhängig vom System der Sprache und beide tendieren meist dazu, die von ihnen dargestellten Ereignisse in Form eines Narrativs zu präsentieren. Diese Überlappung ist insofern von großer Bedeutung, als sie suggeriert, dass, entsprechend den ähnlich gelagerten Ausgangspositionen, nicht nur Geschichtswerke, sondern auch historische Romane vergangene Ereignisse mit Bedeutung aufladen und sich, in Form der darin vermittelten Geschichtsbilder, produktiv mit diesen auseinandersetzen können. Um für diese Annahme, welche die Prämisse für meine weitere Arbeit bildet, einen theoretischen Unterbau zu schaffen, beschäftige ich mich im zweiten Kapitel zunächst eingehender mit der linguistischen Wende und ihrem Einfluss auf die Historiografie. Dabei stehen vor allem die metahistoriografische Frage nach der Möglichkeit objektiver Geschichtsschreibung und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die in historiografischen Werken erzeugten Geschichtsbilder im Fokus. Darauf aufbauend werfe ich

[1] Selbstverständlich kann historisches Erzählen auch in anderen, verwandten literarischen Formen wie etwa der Novelle auftreten.

im zweiten Teil des Kapitels einen Blick auf die Postmoderne, deren Ablehnung von Metanarrativen ein vergleichbares Umdenken suggeriert, wie es in kleinerem Rahmen innerhalb der Geschichtswissenschaften stattgefunden hat. Aufgrund des großen Einflusses, den die Postmoderne auf die Literaturproduktion hatte, eignet sie sich daher gut als Übergang zum dritten Kapitel, in welchem ich mich konkret mit dem historischen Roman auseinandersetze.

Hierfür nehme ich zuerst eine allgemeine Charakterisierung des Genres vor, wobei mein Hauptaugenmerk auf dessen ontologischem Status und dem sich daraus speisenden poietischen Potenzial liegt. Letzteres erlaubt es historischen Romanen nicht nur, auf einer metahistorischen Ebene Formen und Techniken des Erkenntnisgewinns in den Geschichtswissenschaften zu hinterfragen, sondern auch, selbst neue Geschichtsbilder zu erzeugen. Das dritte Kapitel stellt somit den Übergang von einer theoretischen Beschäftigung mit den metahistoriografischen Fragestellungen der Geschichtsschreibung zur konkreten Auseinandersetzung mit Formen der Aufarbeitung von Vergangenheit innerhalb der Literatur dar. Um dabei deutlicher zwischen verschiedenen Typen von historischen Romanen unterscheiden zu können, arbeite ich mit Ansgar Nünnings Gattungstypologie, die zwischen fünf verschiedenen Untergattungen des historischen Romans unterscheidet, welche jeweils andere Funktionen erfüllen können. Während ich zwar einen knappen Überblick über alle fünf Typen gebe, gilt mein besonderes Augenmerk doch vor allem einem: dem revisionistischen historischen Roman.

Entgegen der negativen Bedeutung, welche der Begriff „Geschichtsrevisionismus“ im Deutschen für gewöhnlich besitzt, handelt es sich dabei nicht um Romane, welche wissenschaftliche Erkenntnisse zugunsten desavouierender Geschichtsklitterung diskreditieren wollen, sondern um Werke, deren alternative, vom offiziellen Geschichtsbild abweichende Vergangenheitsdarstellungen meist auf bisher vernachlässigte Perspektiven, unter anderem von im historiografischen Diskurs marginalisierten Gruppen, aufmerksam machen. Diese abweichende Wertung des Adjektivs „revisionistisch“ lässt sich dabei möglicherweise auf Nünnings Tätigkeit als Anglist zurückführen, denn das englische „historical revisionism“ ist im Gegensatz zu seinem deutschen Pendant weitestgehend positiv besetzt: „The ability to revise and update historical narrative – historical revisionism – is necessary, as historians must always review current theories and ensure they are supported by evidence.“[2] (Krasner 2020, S. 15) Was

[2] Aus diesem Grund habe ich mich auch dafür entschieden, an Nünnings Terminologie festzuhalten. Ein weiterer Beweggrund bestand in Nünnings Monierung der Tatsache, dass die bisherigen Typologisierungsversuche des historischen Romans „erstaunliche definitorische Blüten“ getrieben hätten: „Die […] Liste der Gattungsbegriffe, die […] für vermeintliche Subgattungen oder Erscheinungsformen des historischen Romans geprägt worden sind, zeugt eher von terminologischem Einfallsreichtum als von Sinn für Systematik“ (Nünning 1995a, S. 209). Um diese Liste nicht noch unnötig zu verlängern, habe ich mich ebenfalls dazu entschieden, mit Nünnings Gattungstypologie weiterzuarbeiten.

hingegen im Deutschen als „Geschichtsrevisionismus“ bezeichnet wird, ähnelt eher dem englischen „historical negationism“ (ebd., S. 16).

Die große Bedeutung, die dem „historical revisionism“ beigemessen wird, wird nicht nur daran ersichtlich, dass James McPherson, ehemaliger Präsident der American Historical Association, dabei vom „lifeblood of historical scholarship“ (McPherson 2003) spricht, sondern auch daran, dass Krasner darin sogar eine eigene Unterdisziplin der Historiografie sieht, deren Aufgabe unter anderem darin besteht, im Sinne etwa der Frauengeschichte oder der afroamerikanischen Geschichte, neue Perspektiven auf die Vergangenheit zu eröffnen (vgl. Krasner 2020, S. 16). Dies entspricht ebenfalls der Funktion des revisionistischen historischen Romans bei Nünning, welche sich somit zum Teil mit der, des aus dem Postkolonialismusdiskurs hervorgegangenen Begriffs des „rewriting“ deckt. Dabei handelt es sich um einen „Akt des Wieder- bzw. Neuerzählens im Sinne einer Re-Inszenierung von Geschichte als Gegengeschichte oder Alternativversion“ (Osthues 2017, S. 217), wobei sich der Terminus nicht nur auf den Postkolonialismus beschränkt, sondern ebenso in anderen Bereichen, zum Beispiel der Genderforschung oder dem Rassismusdiskurs, verwendet wird. In diesem Sinne kann es sich auch bei revisionistischen historischen Romanen um Formen des „rewriting“ handeln, wenn diese sich etwa mit der marginalisierten Rolle von Frauen in der offiziellen Geschichte auseinandersetzen (vgl. Nünning 1995b, S. 93-154), wobei sie, wie im obigen Zitat anklingt, nicht notwendigerweise als gänzliche Ablehnung des offiziellen Geschichtsbilds verstanden werden müssen, sondern auch nur als Ergänzung desselbigen auftreten können (vgl. McHale 1987, S. 90).

Solche Romane können von verschiedenen formalen, strukturellen, diskursiven und sprachlichen Mitteln Gebrauch machen, um ihre Version der Geschichte darzustellen, eine für die vorliegende Arbeit besonders relevante Sonderform bilden aber jene Texte, die sich des magischen Realismus bedienen, den ich deshalb im vierten Kapitel als inhärent revisionistische Schreibweise vorstelle. Dafür gebe ich zuerst einen Überblick über die komplexe Entstehungsgeschichte des magischen Realismus, um den Ursprung seiner zwei wesentlichen Charakteristika nachvollziehbar zu machen: die Funktionalisierung als Mittel der soziopolitischen Kritik und das identitätsstiftende Potenzial. Beide ergeben sich aus seiner paradoxen Natur als zugleich magischer und realistischer Schreibweise, ein Widerspruch, durch den laut Suzanne Baker eine „dual spatiality“ (Baker 1993, o. S.) entsteht, welche ein gleichwertiges Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven erlaubt. Daraus erklärt sich einerseits seine Verbindung zur Postmoderne – durch die multiperspektivische Darstellungsweise werden jegliche Formen von Metanarrativen indirekt abgelehnt – und andererseits sein Potenzial für die Darstellung von historischen Ereignissen – und damit sein

Bezug zur Historiografie –, da diese nicht nur neu beleuchtet werden, sondern auch ihre oftmals nicht im Sinne eines westlich-rationalen Geschichtsbildes zu erklärenden Auswirkungen auf die Menschen in den Vordergrund rücken. Dies führt zu einem subjektivierten Zugang zur Geschichte, der noch auf einen dritten Diskurs verweist, in dem der magisch-realistische Modus heutzutage besonders verbreitet ist: den Postkolonialismus. Zwar handeln die Werke der beiden chinesischen Autoren, mit welchen ich mich im fünften und sechsten Kapitel näher auseinandersetze, aufgrund ihres Fokus auf die chinesische Geschichte des 20. Jahrhunderts und vor allem auf dessen zweite Hälfte nicht konkret von postkolonialen Konflikten, dennoch bin ich der Meinung, dass die Erkenntnisse des postkolonialen Diskurses auch für meine Analysen interessant sein können. Reduziert man die aus dem Kolonialismus resultierenden Geschichtsdarstellungen nämlich auf eine grundlegende Dichotomie, so lässt sich zwischen jener offiziellen Version des ehemaligen Zentrums und den unterdrückten Perspektiven der Peripherie unterscheiden. In den von mir untersuchten Romanen äußert sich diese Dichotomie stellenweise als Stadt-Land Konflikt, weshalb ich in meinem Kapitel zum magischen Realismus zum besseren Verständnis auch dessen Beziehung zum Postkolonialismus knapp unter die Lupe nehme.

Auf den damit abgeschlossenen theoretischen Teil folgt anschließend meine Analyse von vier chinesischen Werken, welche ich als revisionistische historische Romane zu klassifizieren suche. Im fünften Kapitel setze ich mich zunächst mit Mo Yans *Das rote Kornfeld* (1987/2007) und *Big Breasts and Wide Hips* (1996/2004) auseinander, wobei ich einleitend einen Überblick über die relevanten Genres und Diskurse innerhalb der chinesischen Literatur der 80er und 90er Jahre gebe, um die Werke und ihren Bezug zur Historiografie besser zu kontextualisieren. Während sich *Das rote Kornfeld* besonders auf eine Periode fokussiert – die japanische Besatzung vor und während des Zweiten Weltkriegs –, spannt *Big Breasts and Wide Hips* den Bogen vom frühen 20. Jahrhundert bis zur Zeit seiner eigenen Entstehung. Beide Werke nutzen den historischen Hintergrund jedoch in ähnlichem Maße, um aus einer ländlich-subjektivierten Perspektive auf direkte und indirekte Weise die offizielle, apodiktische Geschichtsdarstellung der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) zu kritisieren. Zusätzlich propagieren beide eine dystopische Zukunftsvision, welche den fortschreitenden Zivilisationsprozess als Motor für den simultanen, unaufhaltsamen Verfall der menschlichen Gesellschaft erkennbar macht. Unterschieden wird dabei zwischen einem vergangenen, ruralen Leben, welches sich durch seine, mithilfe des magischen Realismus dargestellte, mythische Ursprünglichkeit auszeichnet, und dem urbanen Leben in der Gegenwart, welches als durch die Moderne korrumpiert präsentiert wird. Die Neuverhandlung der Vergangenheit aus heutiger Sicht gilt somit nicht nur

der Kritik an bestehenden offiziellen Lesarten, sondern auch dem Eröffnen eines neuen Referenzfeldes zur kollektiven Identitätsbildung.

Eine ähnliche Funktion erfüllen *Die vier Bücher* (2011/2015) und *The Explosion Chronicles* (2013/2018) von Yan Lianke. Zwar sind diese um einiges später entstanden als die Werke von Mo Yan, beide Autoren wurden jedoch Mitte der 1950er geboren und haben eine sehr ähnliche Vita, sodass ihre Biografien von den gleichen historischen Erfahrungen geprägt sind. Außerdem berufen sich beide Schriftsteller auf dieselben ausländischen Vorbilder, sodass eine Verwandtschaft ihres Schreibens attestiert werden kann. Im Gegensatz zu Mo Yan erklärt Yan Lianke allerdings, einige seiner Werke im – von ihm selbst so bezeichneten – Modus des „Mythorealismus" verfasst zu haben, welchen er klar vom magischen Realismus abgrenzt. Während letzterer Realität und Imagination einander gleichwertig gegenüberstelle, sollen diese beiden ontologischen Ebenen im Falle des Mythorealismus miteinander verschmelzen und damit nicht nur eine neue Perspektive auf die Vergangenheit schaffen, sondern zugleich auch als Erklärungsmodell fungieren, wodurch sie Gefahr laufen, selbst zu Teilen eines neuen Metanarratives zu werden. Dementsprechend werfe ich im sechsten Kapitel zuerst einen Blick auf Yans Definition des Mythorealismus, um die Konsequenzen für die Darstellung von Geschichte, welche aus dessen Realitätsanspruch resultieren, zu evaluieren. So weit als möglich versuche ich dabei ebenfalls, die wichtigsten Unterschiede zwischen Mythorealismus und magischem Realismus hinsichtlich ihrer Funktionalisierung in revisionistischen historischen Romanen herauszuarbeiten. Da sich eine klare Trennung der beiden Modi jedoch nur sehr schwer durchführen lässt, gibt es Stellen innerhalb der Romane, welche sich meiner Meinung nach beiden zuordnen ließen. Meine Entscheidung, sie bewusst als mythorealistisch zu lesen, ergibt sich dementsprechend aus dem Fokus der vorliegenden Arbeit, welcher auf den dargestellten Geschichtsbildern liegt und nicht auf einer erschöpfenden Abgrenzung von magischem Realismus und Mythorealismus.

Betrachtet man die beiden Werke aus dieser Perspektive, so wird deutlich, dass zwar auch Yan Lianke Kritik an der offiziellen Geschichtsdarstellung der KPCh übt, hierfür jedoch nicht den subjektivierten Blick der in der Peripherie lebenden Landbevölkerung nutzt, sondern stattdessen ihren von der Zerstörung bedrohten Ursprung, das Dorf, als Symbol eines Weltbildes auf andere Lokalitäten überträgt, welche somit zum Austragungsort werden, an dem das Spannungsverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart neu ausgelotet wird. Während dies in *Die vier Bücher* innerhalb eines engen Rahmens geschieht – im Fokus steht die Beziehung zwischen Intellektuellen und Politik während des Großen Sprungs nach Vorne und der darauffolgenden Hungersnot –, sollen *The Explosion Chronicles* als Allegorie ohne direkten Bezug auf historische Ereignisse die Realitätserfahrung einer gesamten Nation

widerspiegeln. Darin wird somit auch der, im Gegensatz zum magischen Realismus massiv ausgeweitete, Wahrheits- und Gültigkeitsanspruch des Mythorealismus sichtbar.

Während zu Mo Yan dank seiner 2012 erfolgten Auszeichnung mit dem Nobelpreis für Literatur einiges an deutsch- und englischsprachiger Sekundärliteratur existiert – darunter eine Monografie (Chan 2011) und zwei Sammelbände (Monschein 2013, Duran und Huang 2014) –, hat die westliche Forschung Yan Lianke bisher nur sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Abgesehen von einigen ausgewählten Artikeln, die sich mit sehr unterschiedlichen Aspekten seiner Werke befassen, liegt keine systematische Bearbeitung seiner Romane vor. Insbesondere der von ihm benannte Mythorealismus hat bis dato im Westen keinerlei Aufmerksamkeit erfahren, sodass ich bei meiner Auseinandersetzung damit lediglich auf Yans chinesische Essaybände zurückgreifen konnte. Entsprechend meines lückenhaften Verständnisses für die chinesische Sprache habe ich mich dabei auf die Bearbeitung und Übersetzung ausgewählter Passagen konzentriert und versucht herauszuarbeiten, wie Yan selbst den Mythorealismus verstanden wissen möchte. Mein Hauptziel bestand dementsprechend darin, den Modus als Arbeitsbegriff brauchbar zu machen, ein vollständiges Ausloten seiner Tiefe war hingegen in der vorliegenden Arbeit leider nicht möglich.

2 Von der Geschichte zur Geschichte: Narrativität als Bindeglied zwischen Historiografie und Literatur

> Unterscheidet sich die Schilderung vergangenen Geschehens, die in unserer Kultur seit den Griechen gemeinhin der Billigung durch die ‚Geschichtswissenschaft' unterworfen ist, unter der gebieterischen Bürgschaft des ‚Wirklichen' steht und durch ‚rationale' Darbietungsprinzipien gerechtfertigt ist, unterscheidet sich also diese Schilderung durch irgendeinen spezifischen Zug, durch irgendeine unbezweifelbare Relevanz von der imaginären Erzählung, wie man sie im Epos, im Roman oder im Drama antreffen kann? (Barthes 1967, S. 149)

Dass Geschichte – das heißt die historiografische Aufarbeitung von dem, was in der Vergangenheit geschah – genau wie Geschichten – das heißt die literarische Schilderung von mehr oder weniger frei erfundenen Ereignissen – zumeist in Form von Erzählungen vermittelt wird, ist keine neue Erkenntnis. So attestiert Hayden White, dass die traditionelle Geschichtswissenschaft seit ihrer Erfindung durch Herodot überwiegend die Meinung vertrat: „[H]istory itself consists of a congeries of lived stories, individual and collective, and that the principal task of historians is to uncover these stories and to retell them in a narrative"[3] (White 1987, S. ix f.). Genau hierin liegt jedoch das Problem. Die Auffassung vieler Historiker*innen, dass eine Erzählung nicht etwas ist, das vergangenen Ereignissen künstlich übergestülpt wird, sondern sich bei genauer Untersuchung in der historischen Abfolge der Ereignisse selbst aufspüren lässt, führte zu der weit verbreiteten These, dass der literarische Aspekt von historischen Schilderungen lediglich in ästhetischen Ausschmückungen zutage tritt, nicht aber in der gewählten Darstellungsform selbst (vgl. ebd., S. x) und als solches keinen Einfluss auf die wissenschaftliche Substanz eines historiografischen Werkes hat.

Diese Sichtweise gelangte insbesondere durch den Historiker Leopold Ranke ab Ende des 19. Jahrhunderts zu großer Prominenz, der sehr um eine Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung bemüht war (vgl. Clark 2004, S. 86). In weiterer Folge entstandenen zwischen den 1930ern und den 1970ern mehrere Schulen der „scientific history", welche die Darstellungsform der Erzählung zugunsten einer strukturellen, analytischen Herangehensweise ablehnten. Ihnen allen war das Bestreben gemein, Strukturen von universeller Gültigkeit aufzudecken, mit denen sich historischer Wandel wissenschaftlich erklären ließe (vgl. Stone 1979, S. 5ff.).

Mitte des 20. Jahrhunderts und insbesondere ab den späten 60er Jahren kam es jedoch abermals zu einer Trendwende und einem erneuten Aufflammen des Interesses an der – niemals wirklich verschwundenen – narrativen Historiografie.[4] Als Grund dafür gilt der in den späten 60ern

[3] Auch Lawrence Stone spricht in Bezug auf die Geschichtsschreibung von einer „two-thousand-year-old tradition of narrative as the ideal mode." (Stone 1979, S. 4)

[4] Für eine knappe Zusammenfassung der theoretischen Diskussionen über narrative Geschichtsschreibung im angloamerikanischen und französischen Raum zwischen 1950-1980 vgl. Clark 2004, S. 87-92.

einsetzende *linguistic turn*, auf den zahlreiche weitere *turns* folgten, die sich innerhalb der verschiedenen Disziplinen unterschiedlich niedergeschlagen haben – im Falle der Geschichtswissenschaften sind hier insbesondere der *interpretive turn* und der *reflective*/*narrative turn* zu nennen (vgl. Bachmann-Medick 2010).

2.1 Durch die Sprache zur Wirklichkeit – der *linguistic turn* und der *interpretive turn*

Ausgehend von der strukturalistischen Linguistik Ferdinand de Saussures kam es Ende der 1960er Jahre in vielen Bereichen der Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften zu einem Paradigmenwechsel, der als erstes in der Sprachphilosophie klar benannt wurde. Die Bezeichnung dafür, *linguistic turn*, stammt aus dem 1967 erschienenen, gleichnamigen Buch des Philosophen Richard Rorty, der diesen wie folgt charakterisierte: „Since traditional philosophy has been […] largely an attempt to burrow beneath language to that which language expresses, the adoption of the linguistic turn presupposes the substantive thesis that there is nothing to be found by such burrowing."[5] (Rorty 1992, S. 10) In erster Linie ging es also um die Erkenntnis, dass Sprache nicht nur innerhalb der Epistemologie eine maßgebliche Rolle spielt, insofern als unsere Wahrnehmung der Welt immer sprachlich gefiltert wird, sondern dass Sprache auch für die Wirklichkeit selbst konstitutiv ist. Das heißt, wie Rorty es ausdrückt, dass es keine Realität unter beziehungsweise außerhalb der Sprache gibt (vgl. Sarasin 2003, S. 11f.). In den Geschichtswissenschaften führte dieses Umdenken laut Peter Schöttler zu drei wichtigen Entwicklungen: einer Reduktionismuskritik, einer Positivismuskritik und einer Ideologiekritik (vgl. Schöttler 2018, S. 22ff.).

Die Vertreter*innen der „scientific history" bemühten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts darum, Strukturen ausfindig zu machen, welche als Gesetze die historische Entwicklung einer Gesellschaft erklären könnten. Dabei legten sie den Fokus zumeist auf die Wirtschafts- beziehungsweise Sozialgeschichte und blendeten die sogenannte „dritte Ebene", also „Mentalitäten, Ideologien, Diskurse, Habitusformen usw.", völlig aus[6] (ebd., S. 22f.). Konträr dazu rückten durch die Implikationen der sprachlichen Wende das Individuum, dessen Gedanken und Handeln wieder mehr in den Vordergrund, sodass ein breiteres Erklärungsmodell für historische Entwicklungen notwendig wurde (vgl. Stone 1979, S. 13). Die – durchaus nicht unproblematische – Antwort auf das Problem eines wissenschaftlich-

[5] Rorty selbst verwies jedoch darauf, dass der Begriff ursprünglich bereits in den 1950er Jahren von dem Sprachphilosophen Gustav Bergmann geprägt worden war (Rorty 1992, S. 6ff.).
[6] Vgl. dazu auch Stone 1979, S. 10.

analytischen Reduktionismus war eine Rückkehr zur Erzählung, das heißt zur narrativen Geschichtsschreibung.[7]

Die vermeintliche Erkenntnis,[8] dass Sprache nicht nur eine epistemologische Kategorie ist, sondern dass es außerhalb der Sprache überhaupt keine Realität gibt, führte ebenfalls zu großem Skeptizismus gegenüber dem durch die „scientific history" angestrebten historiografischen Positivismus. Wenn, so die Überlegung, Realität nur durch Sprache konstituiert wird, wie sollte es dann möglich sein, für eine geschichtliche Darstellung zu beanspruchen, dass sie eine objektive Wahrheit vermittelt (vgl. Spiegel 2005, S. 2f.). Tatsächlich waren sich die Anhänger*innen der linguistischen Wende innerhalb der Geschichtswissenschaften einigermaßen einig „that language is somehow anterior to the world it shapes; that what we experience of ‚reality' is but a socially (i.e., linguistically) constructed artifact or ‚effect' of the particular language systems we inhabit." (Spiegel 1990, S. 60)

Wie hier durch Spiegels Verwendung des Plurals bereits angedeutet wird, galt Sprache entsprechend Saussures strukturalistischen Überlegungen nicht als ein universelles Konstrukt. Stattdessen besitzt jede Kultur ein oder mehrere eigene synchrone, arbiträre Zeichensysteme, die wir Sprachen nennen. Der Fokus war zu Beginn der sprachlichen Wende somit ein epistemologischer und lag „nicht auf konkreten Aussagen über die Realität, sondern [auf] Aussagen über eine für solche Realitätsaussagen angemessene Sprache." (Bachmann-Medick 2010, S. 34) Nach und nach kam es allerdings zu einer Verschiebung des Schwerpunktes weg von der Semiotik hin zur Semantik, wodurch es schließlich weniger um die strukturellen Eigenschaften von Sprachen und mehr um ihre praktische Verwendung zur Erzeugung von Bedeutung und Sinn ging.[9] Diese Verschiebung, die laut Bachmann-Medick als *interpretive turn* bezeichnet werden kann, erklärt nunmehr auch Schöttlers dritten Punkt: die Ideologiekritik. Eng verbunden mit der Erkenntnis, dass Realität immer abhängig ist von Sprache und folglich

[7] Vgl. dazu Stone: „A belated recognition of the importance of power, of personal political decisions by individuals, of the chances of battle, have forced historians back to the narrative mode, whether they like it or not." (Stone 1979, S. 10)

[8] „Vermeintlich" deshalb, da zwar allgemein große Einigkeit darüber zu herrschen scheint, dass unsere Wahrnehmung der Welt und damit auch unsere Sinnproduktion für selbige immer sprachlich bedingt ist, viele – insbesondere unter den Historiker*innen – jedoch trotzdem die Meinung vertreten, dass es außerhalb des Textes eine reale Welt gibt, in der reale Ereignisse stattfinden, selbst wenn wir diesen nur durch Sprache Sinn verleihen können. Vgl. dazu Kapitel 2.3 in der vorliegenden Arbeit.

[9] Vgl. hierzu besonders Spiegel, die schreibt: „[O]ne response to the success of the semiotic/linguistic view of culture and society has taken place via a refocusing on precisely the categories of causality, change, human agency and subjectivity, experience, and a revised understanding of the master category of discourse that stresses less the structural aspects of its linguistic constructs than the pragmatics of their use. […] This shift in focus from semiotics to semantics, from given semiotic structures to the individual and social construal of signs; in short, from culture as discourse to culture as practice and performance entails, I would argue, a recuperation of the historical actor as an intentional (if not wholly self-conscious) agent" (Spiegel 2005, S. 3f.).

der Sinn beziehungsweise die Bedeutung von historischen Ereignissen[10] nur durch Sprache erzeugt werden können, ist die Schlussfolgerung, dass Sprache nicht naiv oder unschuldig ist, sondern, wie anhand der Schriften von Roland Barthes und Hayden White[11] deutlich werden wird, immer ideologisch aufgeladen ist. Daraus wiederum ergibt sich für die Geschichtswissenschaft ein weiteres Problem, das Clifford Geertz im Hinblick auf die Ethnologie treffend benannt hat: „[W]as wir als unsere Daten bezeichnen, [sind] in Wirklichkeit unsere Auslegungen davon [...], wie andere Menschen ihr eigenes Tun und das ihrer Mitmenschen auslegen." (Geertz 1983, S. 14) Da die Vergangenheit als solche nicht direkt erfahren werden kann, sind Geschichtswissenschaftler*innen auf schriftliche Quellen angewiesen, um aus ihnen das notwendige Wissen über die zu behandelnden Ereignisse zu ziehen. In diesem Sinne wird auch von einer „Beobachtung zweiter Ordnung" beziehungsweise einer „Interpretation von Interpretation" gesprochen (Bachmann-Medick 2010, S. 69).

Diese Erkenntnis des *interpretive turn* zwang „[a]lle Wissenschaften, die mit (Fremd-)Verstehen konfrontiert sind" dazu, „nicht den Weg ins Innere anzutreten, sondern die Ebene des Ausdrucks, der Darstellung, der symbolischen Verarbeitung ernst zu nehmen und sie darüber hinaus zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen." (ebd., S. 81) In der Geschichtswissenschaft bedeutete dies konkret eine Rückbesinnung auf die Jahrtausende alte Form der historischen Erzählung und eine Auseinandersetzung mit den Implikationen dieser Darstellungsform für ihren historischen Inhalt – der *narrative turn*.

2.2 Erzählte Geschichte – der *narrative turn*

Obzwar sich die oben beschriebenen Entwicklungen in Retrospektive entsprechend ihrer theoretischen Implikationen in unterschiedliche Wenden einteilen lassen, war die Realität selbstverständlich nicht so klar strukturiert. Bereits 1965, zwei Jahre bevor der Terminus *linguistic turn* durch Rortys Buch größere Bekanntheit erlangte, behandelte der analytische Geschichtsphilosoph Arthur C. Danto in seinem Buch *Analytical Philosophy of History* die Frage der Notwendigkeit von Erzählungen für die Darstellung von historischen Ereignissen und formulierte damit das Grundproblem dessen, was im Anschluss an den *linguistic turn* und den

[10] Bedeutung ist in diesem Kontext als kausallogische Verknüpfung zweier historischer Ereignisse zu verstehen: „We are to think of events as having a ‚meaning' with reference to some larger temporal structure in which they are components. […] Think, for example, of the sort of critical point we score when we say, of a certain episode in a novel, or in a play, that it has no meaning, that it ‚lacks significance'. We intend to say that it fails to further the action […]. But this, of course, is a judgement we can make about a particular episode only once we have before us the entire novel, or only once the play is complete. […] We are often obliged to revise our views concerning the meaning of an episode, in the light of what happens afterwards. This sense of meaning has application in history, too." (Danto 1965, S. 8)

[11] Für eine Zusammenfassung von Barthes' beziehungsweise Whites Kritik an der narrativen Historiografie s. Clark 2004 S. 95-98 und 98-104.

interpretive turn in den Geschichtswissenschaften als *narrative turn* bekannt wurde (vgl. Bachmann-Medick 2010, S. 162).

Die Grundthese von Dantos Buch war sehr simpel: „*History* tells stories." (Danto 1965, S. 111) Die Implikationen dieser knappen Aussage sind indes nicht zu unterschätzen. Desillusioniert durch die reduktiven Erklärungsmodelle analytischer Geschichtsforschung kehrten Geschichtstheoretiker*innen und -philosoph*innen – zu nennen sind vor allem Roland Barthes, Hayden White und Paul Ricoeur[12] – zurück zu einer Darstellungsform mit langer Tradition: der Erzählung (vgl. Stone 1979, S. 19). Im Gegensatz zu den Vertreter*innen der „scientific history" erhoben sie allerdings nicht den Anspruch, objektive Wahrheiten zu vermitteln, stattdessen stand nunmehr das Verleihen von Sinn und Bedeutung für historische Ereignisse im Vordergrund:

> To ask for the significance of an event, in the *historical* sense of the term, is to ask a question which can be answered only in the context of a *story*. The identical event will have a different significance in accordance with the story in which it is located or, in other words, in accordance with what different sets of *later* events it may be connected. Stories constitute the natural context in which events acquire historical significance […]. (Danto 1965, S. 11)

Historischen Ereignissen Bedeutung zu verleihen impliziert nicht nur eine Analyse, sondern auch eine Erklärung. Um seine Überlegungen anschaulich darzustellen, führt Danto das Beispiel eines beschädigten Autos an. Das Fahrzeug als eingedellt zu beschreiben, so Danto, impliziert bereits, dass es einmal einen Zeitpunkt gab, an dem das Auto keine Delle aufwies. Eine Erklärung für besagte Delle zu verlangen, bedeutet somit zugleich, eine Erklärung für eine Veränderung zu verlangen. Diese Erklärung wird nun typischerweise in einer Form erfolgen, welche einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss aufweist. Zu erklären, so Danto, bedeutet folglich: „filling in the middle between the temporal end-points of a change." (ebd., S. 233) Dies wiederum impliziert eine Darstellung der Ereignisse in Form einer Erzählung, wobei anhand dieses Beispiels deutlich geworden sein dürfte, dass eine solch rudimentäre Form der Erzählung als Erklärung keineswegs auf die Geschichtsschreibung beschränkt ist.

Die Notwendigkeit von narrativen Darstellungsformen für die Historiografie wurde besonders drastisch von Peter Gay zusammengefasst: „Historisches Erzählen ohne Analyse ist trivial, historische Analyse ohne Erzählen ist unvollkommen." (Gay 1974, S. 189) Diese ab den 1960er und 70er Jahren unter vielen Geschichtstheoretiker*innen verbreitete Einigkeit darüber, dass das Erzählen einen wichtigen Bestandteil der Geschichtsschreibung darstellt (vgl. White 1987, S. x), führte von vielen Seiten her zu der Ermahnung, den literarischen Aspekt innerhalb der historischen Erzählung nicht mehr nur in stilistischen Ausschmückungen zu sehen. Stattdessen

[12] Alle drei übten vehemente Kritik an der mangelnden Objektivität und der ideologischen Färbung von historischen Erzählungen, sahen diese zugleich aber als notwendige historiografische Darstellungsform an.

wurde betont, dass es dringenden Bedarf gebe, sich auch mit den problematischen Implikationen der engen Beziehung zwischen Literatur und Geschichtsschreibung zu beschäftigen. Genau diese Wende hin zur theoretischen Beschäftigung mit der Narrativität innerhalb der Historiografie und der Bereitschaft, literarische Kategorien und literaturwissenschaftliche Untersuchungsansätze für die Geschichtsschreibung brauchbar zu machen, definiert den *narrative turn* in der Geschichtswissenschaft (vgl. Bachmann-Medick 2010, S. 161). Es dürfte dabei allerdings kaum überraschen, dass sich aus dieser Rückkehr zur Narrativität auch viele Probleme ergaben, die alle eng miteinander verknüpft sind und von denen ich insbesondere drei näher untersuchen möchte: mangelnde Objektivität, die Konstruiertheit von Erzählungen sowie ihre ideologische Färbung.

2.2.1 Zwischen Wissenschaft und Kunst – die problematische Sonderstellung der Historiografie

Wie White attestiert, bestand unter Historiker*innen die Überzeugung, „that whereas writers of fictions invented everything in their narratives [...], historians invented nothing but certain rhetorical flourishes or poetic effects to the end of engaging their readers' attention and sustaining their interest in the true story they had to tell."[13] (White 1987, S. 8) Tatsächlich scheint dieser Wahrheitsanspruch, welcher die objektive Gültigkeit der dargestellten Geschichte garantieren sollte, eines der Hauptargumente vieler Geschichtswissenschaftler*innen und –theoretiker*innen zu sein, wenn es darum geht, die Geschichtsschreibung von der Literatur abzugrenzen (vgl. Mink 1978, S. 148f.).

Roland Barthes wendet in seinem Essay „Der Diskurs der Geschichte" dagegen ein, dass sich dieser „objektive historische Diskurs" [14] oftmals durch eine sehr spezielle Eigenschaft auszeichnet, nämlich das Entfernen aller Zeichen, die auf den*die Sender*in der historischen Mitteilung verweisen. Auf diese Weise entstehe der Effekt, dass die „Geschichte [...] sich ganz von selbst zu erzählen" scheint (Barthes 1967, S. 154). Diese Wirkung bezeichnet er als „Referenzillusion", „da der Historiker darin behauptet, nur den Referenten sprechen zu lassen."[15] (ebd.) Sowohl Barthes als auch White sahen eine solche Entwicklung als sehr

[13] Auch Roland Barthes hat den problematischen Charakter dieser Behauptung erkannt: „Ab der Antike stand das ‚Wirkliche' auf seiten der Geschichte; aber nur, um es besser dem Wahrscheinlichen entgegenzustellen, das heißt der Ordnung der Erzählung (der Nachahmung oder ‚Poesie')." (Barthes 1968, S. 170)

[14] White definiert den Diskurs „as an apparatus for the production of meaning rather than as only a vehicle for the transmission of information about an extrinsic referent." (White 1987, S. 42) Die hierin angedeuteten ideologischen Implikationen werden auch durch Hutcheons Definition bestätigt: „[I]t points to politically un-innocent things – like the expectation of shared meaning – and it does so within a dynamic social context that acknowledges the inevitability of the existence of power relations in any social relations." (Hutcheon 1989, S. 4)

[15] Dieselbe Beobachtung machte Barthes auch für den literarischen Realismus: „Diese Illusion ist nicht nur für den historischen Diskurs typisch: Wie viele Romanciers – in der realistischen Epoche – bildeten sich nicht ein, ‚objektiv' zu sein, weil sie aus dem Diskurs die Zeichen des Ich tilgten!" (Barthes 1967, S. 154)

problematisch an: „But real events should not speak, should not tell themselves. Real events should simply be; they can perfectly well serve as the referents of a discourse, can be spoken about, but they should not pose as the subjects of a narrative." (White 1987, S. 3) Besagter „Gegenstand einer Erzählung" (Signifikat)[16] sollte in der Tat nicht mit den realen Ereignissen (Referent) verwechselt werden, denn daher, so White, stamme die „ambiguity of the term *history*", „[i]t ‚unites the objective with the subjective side and denotes the *historia rerum gestarum* quite as much as the *res gestae* themselves' and ‚comprehends what has *happened* no less than the *narration* of what has happened'." (ebd., S. 29) Solange der Referent noch außerhalb des Diskurses steht, tritt der Diskurs selbst nur als *historiam rerum gestarum* auf, das heißt er verweist zwar auf vergangene Ereignisse, gibt jedoch nicht vor, diese selbst zu repräsentieren. Laut Barthes führt das Entfernen aller Zeichen des*der Sender*in allerdings zu einem Verschmelzen des Signifikats mit dem Referenten, welcher nunmehr in direkte Beziehung zum Signifikanten tritt:

> [I]n der ‚objektiven' Geschichte ist das ‚Wirkliche' immer nur ein unformuliertes, hinter der scheinbaren Allmacht des Referenten verschanztes Signifikat. Diese Situation definiert das, was sich als ‚Wirklichkeitseffekt' bezeichnen ließe. Die Beseitigung des Signifikats aus dem ‚objektiven' Diskurs, die scheinbar das ‚Wirkliche' und seinen Ausdruck aufeinanderprallen lässt, bringt unweigerlich einen neuen Sinn hervor [...]. Dieser neue Sinn – der sich auf den historischen Diskurs insgesamt erstreckt und dessen Relevanz definiert – ist das heimlich in ein verschämtes Signifikat verwandelte Wirkliche selbst: Der historische Diskurs folgt nicht dem Wirklichen, er bedeutet es und wiederholt dabei ständig ‚*das hat sich zugetragen*' [...]. (Barthes 1967, S. 161f.)

Mit anderen Worten, der historische Diskurs selbst mutiert zur *res gestae*, das heißt er repräsentiert direkt die real stattgefundenen Ereignisse, indem er für sich beansprucht, dass in seiner Deutung derselbigen ihre „wahre" Bedeutung enthalten sei. Diese Behauptung resultiert aus der zu Beginn des zweiten Kapitels angesprochenen, fälschlichen Annahme, dass historischen Ereignissen bereits eine Bedeutung innewohne, welche Historiker*innen lediglich als narrative Erklärung rekonstruieren müssten. White wendet jedoch ein: „No given set of events figures forth apodictically the kind of meanings with which stories provide them. […] No one and nothing *lives* a story."[17] (White 1978, S. 111)

Tatsächlich gibt es mehrere Argumente, die deutlich dafür sprechen, dass die Vergangenheit sich dem*der Historiker*in nicht bereits als Ereignisabfolge mit klarer Bedeutung präsentiert, sondern dass eine subjektive Interpretation notwendig ist, um ihr diese Bedeutung zu verleihen. Zum einen zeichnen sich narrative historische Darstellungen dadurch aus, dass sie einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss besitzen. Dass diese Einteilung nicht historisch bedingt,

[16] White bezeichnet Signifikate auch als „conceptual contents" des Diskurses. (White 1987, S. x)

[17] Vgl. dazu etwa auch Mink: „Properly understood, the story of the past needs only to be communicated, not constructed. But that past actuality is an untold story is a presupposition, not a proposition which is often consciously asserted or argued." (Mink 1978, S. 135)

sondern willkürlich ist, wird daran erkennbar, dass ein und dasselbe Ereignis in unterschiedlichen Darstellungen alle drei Positionen einnehmen kann: „The death of the king may be a beginning, an ending, or simply a transitional event in three different stories." (White 1973, S. 7) Daraus folgt, dass ein Ereignis in unterschiedlichen Darstellungen auch mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen werden kann, oder anders ausgedrückt, dass es mehrere Darstellungen ein und desselben Ereignisses geben kann (vgl. Mink 1978, S. 140, 144f.). Ein weiteres Problem entsteht daraus, dass wir aufgrund der chronologischen Anordnung von Ereignissen in narrativen historischen Darstellungen davon ausgehen, dass diese sich zueinander additiv verhalten würden, das heißt, dass es möglich sein müsste, sie entsprechend ihrer Chronologie nahtlos aneinander zu reihen (vgl. ebd., S. 140). Diese Annahme wiederum ist eng mit der Überzeugung verknüpft, dass der Inhalt von Geschichtsschreibung „wahr" wäre, wodurch garantiert sein müsste, dass sich geschichtliche Darstellungen miteinander verbinden lassen (vgl. ebd., S. 142). Diese Meinung basiert laut Mink auf einem nicht überwundenen Glauben an eine Universalgeschichte: „namely the idea that there is a determinate historical actuality, the complex referent for all our narratives of ‚what actually happened,' the untold story to which narrative histories approximate." (ebd., S. 148) Spätestens hier aber erweist sich der dargestellte Gedankengang als problematisch, denn um das Argument einer additiven Geschichtsschreibung aufrechtzuerhalten, wurde traditionell zwischen objektiver und subjektiver Darstellung unterschieden (vgl. ebd., S. 142). Die Unmöglichkeit einer solchen binären Differenzierung aufgrund der Tatsache, dass es so etwas wie eine rein objektive narrative Geschichtsschreibung nicht geben kann, dürfte unterdessen zur Genüge ausgeführt worden sein. Übrig bleibt damit die Erkenntnis, dass die Bedeutung von vergangenen Ereignissen nur verständlich wird, wenn man sie als Teil eines „ensemble of interrelationships" erkennbar macht, was nur in Form einer immer subjektiv gefärbten Erzählung gelingen kann. Dies wiederum lässt nur einen logischen Schluss zu: „[I]t is we who make the past determinate in that respect." (ebd., S. 148)

Daraus ergibt sich jedoch ein weiteres Problem, auf das besonders Hayden White hingewiesen hat:

> What is ‚imaginary' about any narrative representation is the illusion of a centered consciousness capable of looking out on the world, apprehending its structure and processes, and representing them to itself as having all of the formal coherency of narrativity itself. But this is to mistake a ‚meaning' (which is always constituted rather than found) for ‚reality' (which is always found rather than constituted). (White 1987, S. 36)

Die Implikationen, welche aus dieser Überlegung folgen und die für White letztlich vor allem ideologischer Natur sind, hat er in *Metahistory* und seinen späteren Werken als Tropentheorie herausgearbeitet. Diese besagt im Wesentlichen, dass es in jedem historischen Werk mindestens

zwei Ebenen der Interpretation gibt: „one in which the historian constitutes a story out of the chronicle of events and another in which, by a more fundamental narrative technique, he progressively identifies the *kind of story* he is telling" (White 1978, S. 59). Erstere bezieht sich vor allem auf die Auswahl von Ereignissen, welche einbezogen beziehungsweise ausgelassen werden. Letztere hingegen verweist auf Vorentscheidungen, die der*die Historiker*in bewusst oder unbewusst trifft, bevor er*sie den Ereignissen innerhalb einer Erzählung eine bestimmte Bedeutung verleiht.[18]

Die Relevanz von Whites Überlegungen ergibt sich aus der im Rahmen der linguistischen Wende gewonnenen Einsicht, dass „Realität von Menschen gemacht ist" und dass „Repräsentationen [...] Realität schaffen" (Bachmann-Medick 2010, S. 36). Dabei geht es nicht mehr nur darum, eine glaubwürdige Erklärung für eine historische Veränderung abzuliefern (vgl. Danto 1965, S. 255), sondern ebenfalls darum zu verstehen, inwiefern narrative historische Darstellungen als Repräsentationen vergangener Ereignisse bestimmte Machtverhältnisse widerspiegeln: „There does, in fact, appear to be an irreducible ideological component in every historical account of reality." (White 1973, S. 21)

Diese ideologische Komponente, die durch spezifische narrative Strategien geformt werden kann, begründet White mit den Überlegungen Hegels zur Geschichtsphilosophie. Ausgehend von dessen Zitat: „Aber der Staat erst führt einen Inhalt herbei, der für die Prosa der Geschichte nicht nur geeignet ist, sondern sie selbst mit erzeugt.", (Hegel 1995, S. 83) kommt White zu dem Schluss, dass es eine „notion of a social center" bräuchte, um die Ereignisse zueinander in Beziehung zu setzen und ihnen „ethical or moral significance" zuzuweisen (White 1987, S. 11). Um historischen Ereignissen Sinn zu verleihen, ist es für Historiker*innen somit immer notwendig, sich auf eine bestimmte politisch-soziale Ordnung zu beziehen. Andernfalls „Charles's campaigns against the Saxons remain simply fights, the invasion of the Saracens simply a coming, and the fact that the Battle of Poitiers was fought on a Saturday as important as the fact that the battle was even fought at all." (ebd., S. 11) Narrative Geschichtsschreibung ist somit im Sinne Whites immer in zweierlei Hinsicht kulturspezifisch: einerseits durch die Tendenz von Historiker*innen „events with respect to their significance for the culture or group that is writing its own history" zu beschreiben (ebd., S. 10) und andererseits durch ihre Nutzung von „pregeneric plot structures conventionally used in our culture to endow unfamiliar events

[18] White unterscheidet zwischen vier Tropen – Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie (vgl. White 1973, S. 36f.) –, welchen er drei Erklärungsstrategien unterordnet: Erklärung durch formale Schlussfolgerung (vgl. White 1978, S. 64ff. sowie White 1973, S. 13ff.), Erklärung durch narrative Strukturierung (vgl. White 1987, S. 43f.) und Erklärung anhand ideologischer Implikationen (vgl. White 1973, S. 23). Diese bestehen wiederum jeweils aus vier Grundformen. Innerhalb eines historiografischen Werkes ergibt sich dann „[a] specific combination of modes", welche White als „the historiographical ‚style' of a particular historian or philosopher of history" bezeichnet (ebd., S. x).

and situations with meanings […].” (ebd., S. 88) Auch aus diesem doppelten Kulturbezug erklärt sich, weshalb narrative Geschichtsschreibung niemals – im strengsten Sinne des Wortes – objektiv und also universell gültig sein kann.

Geschichtsschreibung beschäftigt sich allerdings nicht nur mit vergangenen Ereignissen, sondern leitet aus ihnen immer auch Erkenntnisse für die Gegenwart ab, wobei ihre ideologischen Implikationen genau hier zum Tragen kommen. Wie White schreibt, geht es bei der historisch-diskursiven Sinnproduktion darum, das Individuum dazu zu bringen, eine „imaginary relation to their real conditions of existence“ einzugehen, „that is to say, an unreal but meaningful relation to the social formations in which they are indentured to live out their lives and realize their destinies as social subjects.“ (ebd., S. x) Es geht also auch darum, mithilfe der Geschichte die politisch-soziale Ordnung zu legitimieren, innerhalb der ein Individuum lebt. Aus diesem Grund, so White, sind die herrschenden sozialen Gruppen nicht nur daran interessiert, welche Geschichten über sie erzählt werden, sondern vor allem auch daran, die Überzeugung aufrecht zu erhalten, dass „social reality itself can be both lived and realistically comprehended as a story.“, (ebd.) – anders ausgedrückt, dass Geschichtsschreibung die Vergangenheit wahrheitsgetreu repräsentieren kann. Ein Verlust dieser Überzeugung würde schließlich „the very condition of possibility of socially significant belief“ (ebd.) in Frage stellen.

Ungeachtet dieser nihilistischen Gefahr führten die oben beschriebenen Erkenntnisse der linguistischen Wende gepaart mit neuen medialen Vermittlungsformen laut Ute Daniel im Westen zu einer Sensibilisierung der Generation der 1960er und 70er für die enge Verquickung von Politik und medialen Narrativen (vgl. Daniel 2003, S. 578), eine Meinung die wohl auch White teilte, attestiert er doch für alle Disziplinen der Geisteswissenschaften ab den späten 60ern „a pervasive interest in the nature of narrative, its epistemic authority, its cultural function, and its general social significance.“ (White 1987, S. x) Die daraus resultierende Beschäftigung mit narrativen Darstellungen sowie der zugleich erwachsende Skeptizismus diesen gegenüber stellt ebenfalls ein maßgebliches Charakteristikum der Postmoderne dar, führte sie laut Lyotard doch zu einer Krise der Erzählung, die schließlich das Ende der großen Erzählungen beziehungsweise „Metaerzählungen“ einläutete (vgl. Lyotard 2012, S. 23, 91). Dies ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einem Ende aller Erzählungen, sondern führte zu einem Pluralismus von „kleinen Erzählungen“ (ebd., S. 143). White hält dazu fest, „that it is not a matter of choosing between objectivity and distortion, but rather between different strategies for constituting ‚reality‘ in thought so as to deal with it in different ways, each of which has its own ethical implications.” (White 1978, S. 22)

2.3 Bedeutende Ereignisse und imaginäre Tatsachen – Imagination als unüberwindbare Kluft zwischen Literatur und Historiografie?

Sowohl die Anhänger*innen des *linguistic turn* als auch die Theoretiker*innen der Postmoderne kamen somit zu der Erkenntnis, dass es nicht *die eine* Realität gäbe, sondern dass Realität etwas menschlich, das heißt etwas sprachlich Geschaffenes ist. Das ist wenig überraschend, denn nicht nur nahmen beide in den ausgehenden 1960er Jahren Gestalt an, die Postmoderne wurde auch maßgeblich von den Entwicklungen der linguistischen Wende beeinflusst (vgl. Zagorin 1999, S. 7). Allerdings gibt es in Hutcheons Verständnis der Postmoderne[19] – auf deren Werke sich meine weiteren Überlegungen stützen werden – einen wichtigen Unterschied zu den Lehren des *linguistic turn*, der zugleich auch einen großen Teil der Kritik, die Perez Zagorin an der Postmoderne übt, entkräftet. Während Rorty etwa argumentierte, dass es außerhalb beziehungsweise unterhalb der Sprache nichts zu entdecken gäbe, betont Hutcheon an mehreren Stellen, dass postmoderne Denker*innen durchaus die Meinung vertreten, dass außerhalb der Sprache eine reale Welt und somit auch eine reale Vergangenheit existiert(e), dass wir aber ohne Sprache nicht in der Lage sind, uns auf diese zu beziehen und die von uns konstituierte geschichtliche Darstellung der Vergangenheit somit eine rein sprachliche ist[20] (vgl. Hutcheon1988, S. 16, 119; 1989, S. 69, 78).

Letztere Erkenntnis war für die Postmoderne insofern maßgeblich, als Denker wie Rorty, Baudrillard, Foucault und Lyotard alle die Meinung vertraten – die auch bereits im letzten Zitat Whites im vorhergehenden Abschnitt impliziert wurde –, dass es so etwas wie ein natürliches Meta- beziehungsweise „Masternarrativ" nicht gebe, sondern jegliche Hierarchisierung von unterschiedlichen Narrativen ebenfalls nur ein Konstrukt wäre und als solches ein Produkt der herrschenden Machtverhältnisse (vgl. Hutcheon 1988, S. 13). Ein weiteres Problem besagter Metaerzählungen ist ihre Tendenz zur Totalisierung[21] („totalizing", Hutcheon 1989, S. 58). Damit meint Hutcheon den Prozess der Erzeugung von Historiografie,[22] Literatur oder auch

[19] Dass sich die Postmoderne als Konzept nicht so einfach fassen lässt, zeigt etwa Brian McHale: „[T]here is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence." (McHale 1987, S. 4) Als weiterer maßgeblicher Text in diesem Zusammenhang wäre außerdem noch Fredric Jamesons Aufsatz „Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism" (1984) zu nennen.

[20] Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als etwa Perez Zagorin das Argument, die Postmoderne würde die Existenz einer extratextuellen Realität leugnen, in einem Artikel als Basis für seine gesamte Argumentation gegen jeglichen Einfluss der Postmoderne auf die Historiografie nutzte (vgl. Zagorin 1999, S. 7).

[21] Vgl. hierfür Lyotard 2012, S. 91, der in Bezug auf die rationale Metaerzählung des 19. Jahrhunderts – wie sie etwa durch Hegels *Enzyklopädie* verkörpert wird – ebenfalls von einem „Entwurf einer Totalisierung" spricht.

[22] Dominick LaCapra schreibt mit Blick auf die Historiografie dazu: „The dream of a ‚total history' corroborating the historian's own desire for mastery of a documentary repertoire and furnishing the reader with a vicarious sense

Theorie, durch den versucht wird, das behandelte Material im Dienste einer bestimmten Ideologie als „coherent, continuous, unified" darzustellen: „It is this link to power, as well as process, that the adjective ‚totalizing' is meant to suggest, and it is as such that the term has been used to characterize everything from liberal humanist ideals to the aims of historiography." (Hutcheon 1989, S. 58) In diesem Sinne tendieren totalisierende Metaerzählungen dazu, ein Gefühl von Ordnung zu erzeugen, indem sie Widersprüche entweder ignorieren oder verdecken (Hutcheon 1988, S. x). Eine Beschäftigung mit solchen Erzählungen führt also wieder zurück zu der Frage, auf welche Weise solche Prozesse arbiträre Zeichensysteme nutzen, um die Vergangenheit und die Gegenwart mit Sinn aufzuladen beziehungsweise, noch konkreter, auf welche Weise sie aus bloßen vergangenen Ereignissen („events") historische Tatsachen („facts") machen.

In ihrer Definition der Postmoderne geht Hutcheon davon aus, dass es theoretisch so etwas wie inhärent bedeutungslose reale Ereignisse (im Sinne des Referenten) geben kann und stimmt zugleich mit Barthes überein, dass Tatsachen „immer nur eine sprachliche Existenz (als Glied eines Diskurses)"[23] haben (Barthes 1967, S. 160f.). Kurz gesagt: „[A] ‚fact' is discourse-defined; an ‚event' is not." (Hutcheon 1988, S. 119) Und hier schließlich sind wir an einem entscheidenden Punkt angekommen. Zwar habe ich mit Blick auf die Historiografie bereits weiter oben auf die Konstruiertheit von historischen Narrativen hingewiesen, die Postmoderne geht jedoch einen Schritt weiter und hinterfragt nicht nur die Wissenschaftlichkeit von Geschichtsschreibung, sondern auch, inwiefern sich narrative Geschichtsschreibung überhaupt von Formen narrativer Literatur unterscheiden lässt. Diesbezüglich wird argumentiert, dass beide aus einer chronologischen Sequenz vergangener Ereignisse eine Erzählung formen[24] (vgl. Hutcheon 1989, S. 63), das heißt ihnen einen Plot[25] überstülpen und sie damit zugleich erklären und ihnen einen bestimmten Sinn verleihen, oder wie White es ausdrückt: „a *story of a particular kind*" aus ihnen machen (White 1978, S. 58). Dass es sich, wie die Postmoderne

---

of – or perhaps a project for – control in a world out of joint has of course been a lodestar of historiography from Hegel to the *Annales* school." (LaCapra 1985, S. 25)

[23] Barthes sieht hierin das „Paradox, das der gesamten Relevanz des historischen Diskurses (in bezug auf andere Diskurstypen) vorsteht: Die Tatsache hat immer nur eine sprachliche Existenz (als Glied eines Diskurses), und dennoch wird so getan, als wäre diese Existenz nur die bloße »Kopie« einer anderen Existenz, die in einem überstrukturalen Feld, im »Wirklichen«, angesiedelt ist. Dieser Diskurs ist vermutlich der einzige, in dem der Referent als etwas außerhalb des Diskurses Liegendes angepeilt wird, obwohl es jedoch nie möglich ist, ihn außerhalb dieses Diskurses zu erreichen." (Barthes 1967, S. 160f.)

[24] Hutcheon schreibt dazu: „Historiography and fiction, as we saw earlier, *constitute* their objects of attention; in other words, they decide which events will become facts." (Hutcheon 1988, S. 122)

[25] Ein großes Problem solcher Debatten stellen die unterschiedlichen Definitionen von „Plot" und „Narrativ" dar, auf die ich in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht näher eingehen werde, da sie meiner Meinung nach für die von mir untersuchte Thematik nur nachrangige Bedeutung besitzen. Trotzdem sei zum besseren Verständnis an dieser Stelle kurz angeführt, wie Hayden White den Begriff Plot verwendet: „Common opinion has it that the plot of a narrative imposes a meaning on the events that make up its story level by revealing at the end a structure that was immanent in the events all along." (White 1987, S. 20)

behauptet, somit in beiden Fällen um bedeutungsproduzierende Systeme handelt[26] (vgl. Hutcheon 1988, S. 89), wird spätestens dann deutlich, wenn man noch einmal einen Blick auf die Quellen wirft, mit denen die Historiografie arbeitet:

> ‚Quelle' ist, darüber darf sich niemand einer Illusion hingeben, eine in die Irre führende Metapher. Sie assoziiert sprudelndes Leben, Unmittelbarkeit, Ursprung reinen Wissens, lautere Wahrheit. Die Texte, Gegenstände oder Sachverhalte aber, die mit diesem Namen belegt werden, führen von sich aus keinerlei Erkenntnis mit sich, keine Wahrheit, kein Leben […]. (Fried 1996, S. 294)

Was Fried hier zum Ausdruck bringen möchte, habe ich im Grunde schon weiter oben behandelt: die Vergangenheit existiert nicht als abgeschlossene Erzählung, sondern „Geschichte wird die Vergangenheit erst, wenn sie als solche gedeutet wird" (Rüsen 1983, S. 59). Da hierfür aber zuweilen Lücken gefüllt werden müssen oder aus einer Überfülle von Dokumenten die glaubwürdigsten beziehungsweise passendsten ausgewählt werden müssen – das heißt der*die Historiker*in muss sich *vorstellen*, wie es tatsächlich gewesen sein könnte –, bedarf es, um zu einer Deutung zu gelangen, naturgemäß einer Eigenschaft, die normalerweise als klarer Indikator der Literatur gewertet wird: Imagination.

> How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an ‚imaginary' way? Is it not possible that the question of narrative in any discussion of historical theory is always finally about the function of imagination in the production of a specifically human truth? (White 1987, S. 57)

Fried scheint dem ebenfalls zuzustimmen, wenn er schreibt, dass nicht „philosophischer Idealismus" die Arbeit der Historiker*innen leitet, sondern „phantasiebegleiteter, gegenwartsbedingter, diskursverpflichteter Konstruktivismus, der Korrespondenz zur Wirklichkeit intendiert; wenn man so will: Erfindung." (Fried 1996, S. 306) Dies zeigt sich sowohl bei aktuellen historiografischen Werken als auch bei deren Quellen, denn wie Fried an anderer Stelle deutlich macht, gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen der Vergangenheit und der Geschichte als Diskurs über das Vergangene. Während erstere, wie der Name bereits sagt, vergangen ist und als solche für uns nicht mehr zugänglich ist, bezieht sich letztere in ihren Aussagen zwar auf erstere, ist aber in ihrer „Auseinandersetzung mit ihren Hinterlassenschaften immer Gegenwart und kann nichts anderes sein."[27] (ebd., S. 295) In diesem Sinne muss der Versuch, vergangenen Ereignissen Bedeutung zu verleihen, immer als Versuch verstanden werden, vergangenen Ereignissen Bedeutung in und für die Gegenwart zu verleihen. Hier aber

[26] Jacques Ehrmann hat ebenfalls auf den in dieser Hinsicht gleichwertigen Charakter von Literatur und Historiografie hingewiesen: „[H]istory and literature have no existence in and of themselves. It is we who constitute them as the object of our understanding. And this object, the fruit of our invention, constitutes us as subjects – being both acting and acted upon, dominating and dominated." (Ehrmann 1981, S. 253)

[27] Vgl. dazu auch Hutcheon: „Narrativized history, like fiction, reshapes any material (in this case, the past) in the light of present issues" (Hutcheon 1988, S. 137).

kommt es laut White zu einer Überlappung von Literatur und Historiografie, vorausgesetzt beide machen von der Form der Erzählung als bedeutungsstiftender Einheit Gebrauch:

> [N]either the form nor the explanatory power of narrative derives from the different contents [Wahrheit oder Fiktion, R.W.] it is presumed to be able to accommodate. In point of fact, history – the real world as it evolves in time – is made sense of in the same way that the poet or novelist tries to make sense of it, i.e., by endowing what originally appears to be problematical and mysterious with the aspect of a recognizable, because it is a familiar, form. It does not matter whether the world is conceived to be real or only imagined; the manner of making sense of it is the same. (White 1978, S. 98)

Mink stimmt in diesem Punkt ebenfalls mit White überein: „[A] fictional narrative may be as explanatory as a historical narrative although in the one case it is an imaginary event and in the other an actual (or evidenced) event which is explained." (Mink 1978, S. 141) Der Fokus verschiebt sich hier also weg von der Frage nach Realität oder Fiktion, hin zu der Frage nach der Bedeutung, die Literatur und Geschichtsschreibung einem historischen Ereignis verleihen können und damit zugleich, welche Erkenntnis sie aus diesem gewinnen können. Hier argumentiert White abermals für eine enge Verwandtschaft der beiden Disziplinen:

> I have never denied that knowledge of history, culture, and society was possible; I have only denied that a scientific knowledge, of the sort actually attained in the study of physical nature, was possible. But I have tried to show that, even if we cannot achieve a properly scientific knowledge of human nature, we can achieve another kind of knowledge about it, the kind of knowledge which literature and art in general give us in easily recognizable examples. (White 1978, S. 23)

Insofern als diese Erkenntnisse für kontemporäre Geschichtsschreibung gültig sind, müssen sie auch für deren historische Quellen gültig sein, die ebenfalls zu ihrer Zeit versucht haben, den von ihnen erlebten beziehungsweise geschilderten Ereignissen – oftmals mithilfe von narrativen Erzählstrukturen – in ihren Darstellungen eine bestimmte Bedeutung zu verleihen.[28] Das heißt, in Anlehnung an Clifford Geertz, sie zu interpretieren, woraus abermals folgt, dass es sich bei Geschichtsschreibung immer um Interpretationen von Interpretationen handelt. Dass solche Interpretationen fast vollständig auf historischen Dokumenten, das heißt auf anderen Texten, beruhen, eröffnet zugleich noch eine weitere Deutungsebene für den historiografischen Prozess, nämlich Historiografie als Intertextualität:

> If the past is only known to us today through its textualized traces (which, like all texts, are always open to interpretation), then the writing of both history and historiographic metafiction becomes a form of complex intertextual cross-referencing that operates within (and does not deny) its unavoidably discursive context. (Hutcheon 1989, S. 78)

[28] LaCapra schreibt in diesem Zusammenhang, dass sich historische Dokumente durch „critical or even potentially transformative relations to phenomena ‚represented' in them" auszeichnen (LaCapra 1985, S. 38) Nicht nur die Frage wie erhaltene Quellen mit vergangenen Ereignissen umgehen, sondern auch welche Quellen überhaupt verfügbar sind, ist laut Reichardt dabei von essenzieller Bedeutung: „Quellen und Dokumente sind [...] immer schon Resultate der Auswahl, der Interpretation, der textlichen Vermittlung." (Reichardt 1991, S. 216)

„Historiografische Metafiktion“ ist Linda Hutcheons Bezeichnung für eine Form des postmodernen historischen Romans, auf die ich später noch einmal kurz zurückkommen werde. Für den Augenblick genügt es, diese Form des Romans als eindeutigen Teil der Literatur zu verorten, um erkennbar zu machen, dass Hutcheon hier letztlich vor allem dafür plädiert, dass der Unterschied zwischen Literatur und Historiografie nur ein gradueller ist, nicht aber ein essenzieller. Diese Erkenntnis findet sich ebenfalls bei White:

> But in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences. (White 1978, S. 82)

Einige Seiten später knüpft White noch einmal an diesen Gedanken an und schreibt, dass „within a long and distinguished critical tradition that has sought to determine what is ‚real‘ and what is ‚imagined‘ in the novel, history has served as a kind of archetype of the ‚realistic‘ pole of representations.” (ebd., S. 89) Hutcheon argumentiert ähnlich historisierend wenn sie mit Verweis auf Russel Nye anführt, dass Literatur und Historiografie im 19. Jahrhundert als zwei Äste desselben Baumes gesehen wurden,[29] die beide dasselbe Ziel verfolgten: „[to] interpret experience, for the purpose of guiding and elevating man.“[30] (Hutcheon 1988, S. 105) Allerdings, führt Hutcheon weiter aus, kam es gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem Bruch zwischen den beiden Disziplinen, als die Historiografie versuchte, ihren Zwitterstatus zwischen Kunst und Wissenschaft zu überwinden (vgl. White 1978, S. 89), um in den Rang einer vollwertigen Wissenschaft aufzusteigen. Genau gegen diese Trennung wendet sich nun fast ein Jahrhundert später die Postmoderne, indem sie abermals die verbindenden Elemente von Literatur und Historiografie betont:

> They have both been seen to derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying the texts of the past within their own complex textuality. (Hutcheon 1988, S. 105)

Die Art und Weise, wie die Postmoderne dabei versucht, Literatur und Historiografie einander anzunähern, basiert vor allem auf Kritik, welche durch erstere – oftmals innerhalb der Erzählung von Romanen – an letzterer geübt wird. Als Kritikpunkte gelten etwa „issues

[29] Ähnliche Argumente gab es auch im 20. Jahrhundert, etwa von Paul Veyne, der historische Werke als „true novel“ bezeichnete (vgl. Clark 2004, S. 92) oder von Johannes Fried, der im Falle der Literatur und der Historiografie von „kooperierenden Brüdern“ spricht, „die sich ihrer gemeinsamen Eltern sehr wohl bewusst sind.“ (Fried 1996, S. 305)

[30] Ihre Verbindung geht laut Reinhart Koselleck aber schon viel weiter zurück: „Indem White die Historie wieder in ihre ehemalige Bestimmung einrückt, Teil der Rhetorik zu sein, gewinnt er [...] eine neue systematische Perspektive. Diese erfasst im Hinblick auf die sprachliche Weltbemächtigung Texte der Dichtung, der Literatur, der Philosophie, der Psychologie, der Psychoanalyse – so gut wie Texte der Historie.“ (White 1986, S. 2)

surrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; and the ideological implications of writing about history." (ebd., S. 117) All diese Probleme rückten als Folge des *linguistic turn* ins Rampenlicht, da bis dahin viele vermeintliche Eigenschaften der Historiografie als natürlich betrachtet wurden, etwa ihre Objektivität, ihre ideologische Neutralität und die mimetische Transparenz ihrer Repräsentation (vgl. ebd., S. 92). Das ausgesprochene Ziel der Postmoderne bestand laut Hutcheon demnach darin, solche Annahmen zu „entnaturalisieren" („de-naturalize"), um historiografische Darstellungen als kulturelle Konstrukte zu entblößen und ihre ideologischen Implikationen offenzulegen (vgl. Hutcheon 1989, S. 2). Den Fokus der postmodernen Kritik bildete somit der historische Modus der Repräsentation als Prozess der Bedeutungserzeugung und folglich die narrative Darstellung historischer Ereignisse, die als zentral für das menschliche Vermögen, seine Umwelt zu verstehen und Sinn aus dem ihn umgebenden Chaos zu machen, verstanden wird. Gerade in diesem Kontext wird der Einsatz von narrativen Darstellungsformen in der Postmoderne jedoch nicht als Einschränkung verstanden, sondern als Grundvoraussetzung, um der menschlichen Existenz Bedeutung zu verleihen (vgl. Hutcheon 1988, S. 121).

Dies soll indes kein Versuch sein, der Geschichtswissenschaft ihre Gültigkeit abzusprechen. Vielmehr geht es darum, eine Grundlage zu etablieren, auf der anerkannt werden kann, dass Literatur nicht nur in der Lage ist, sich produktiv mit den Prozessen der Historiografie auseinanderzusetzen, sondern auch selbst legitime Aussagen über die Vergangenheit treffen kann, um dieser eine neue Bedeutung zu verleihen und zuweilen sogar ein revisionistisches Geschichtsbild zu erzeugen – wobei viele der oben für die Historiografie angestellten Überlegungen dann selbstverständlich auch für die Literatur gelten. Eine Schlüsselposition nimmt hierbei der historische Roman ein.

3 Historie und Historiografie: der historische Roman als (meta)historiografisches Medium

Anknüpfend an die bisherigen Überlegungen ist die These, die diesem Kapitel zugrunde liegt, die folgende: Der historische Roman steht in einem doppelten Bezug zum historischen Diskurs – erstens durch eine Auseinandersetzung mit vergangenen Ereignissen, durch die Darstellung vergangener Epochen, durch die Verwendung realer historischer Persönlichkeiten etc. und zweitens durch eine direkte oder indirekte Auseinandersetzung mit metahistoriografischen Fragen, wie ich sie im vorangehenden Kapitel behandelt habe.

In Anlehnung an Brian McHale lassen sich diese beiden Bezugsrichtungen als ontologisch und epistemologisch bezeichnen (vgl. McHale 1978, S. 23). Während bei letzterer vor allem Fragen nach der Möglichkeit, Art und Problematik des historiografischen Erkenntnisgewinns im Vordergrund stehen, rückt erstere den realitätsstiftenden Moment historiografischer und literarischer Werke in den Vordergrund. Für die Postmoderne und insbesondere für den postmodernen historischen Roman postuliert McHale eine Verschiebung weg vom epistemologischen hin zum ontologischen Modus (vgl. ebd., S. 10). Allerdings geht es dabei weniger um einen Modus des Schreibens denn um einen Modus des Lesens, da McHale selbst einwendet, dass es sich lediglich um eine Verschiebung der Dominanzverhältnisse innerhalb des literarischen Diskurses handelt:

> This in a nutshell is the function of the dominant: it specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodernist text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological implications. In postmodernist texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology. (ebd., S. 11)

Ontologie bedeutet für ihn dabei, in Anlehnung an Thomas Pavel, „a theoretical description of a universe." (ebd., S. 27) Ausschlaggebend ist, dass sich Pavels Definition eines unbestimmten Artikels bedient, was bedeutet, dass eine Ontologie nicht notwendigerweise die Beschreibung *des* (das heißt unseres „realen") Universums ist, sondern die Beschreibung *eines* Universums. Ohne den Begriff selbst zu nennen, verweist McHale somit auf eine maßgebliche Eigenschaft des historischen Romans, die Ansgar Nünning in Anlehnung an Paul Ricoeur als dessen poietischen Charakter bezeichnet. Poiesis bedeutet für ihn,

> dass historische Romane nicht ein ihnen zeitlich oder sachlich vorausliegendes Geschehen abbildend darstellen, sondern eigenständige Manifestationsformen gesellschaftlichen Geschichtsbewusstseins darstellen und mit ihren erzählerischen Gestaltungsmitteln selbst neue mentale Modelle oder Vorstellungen von Geschichte erzeugen können. (Nünning 1995a, S. 57)

Nünning rückt damit die produktive, transformatorische Kraft der Repräsentation (Mimesis)[31] in den Vordergrund (vgl. ebd., S. 53), die bereits Ricoeur betont, wenn er insbesondere die „Dynamik" dieses „Prozessbegriff[s]" unterstreicht (Ricoeur 1988, S. 78). McHales Sichtweise der Dominanz des ontologischen Modus im postmodernen historischen Roman findet seine Entsprechung in der Poiesis, denn diese impliziert, dass historische Romane „durch ihre Neukonfiguration von Elementen eigenständige fiktive Welten" entwerfen (Nünning 1995a, S. 53). Er spricht deshalb auch von der „postmodernist revisionist historical novel" (McHale 1978, S. 90), da sie in ihrer Neukonfiguration eine alternative Perspektive auf die Vergangenheit bereitstellt.

Verfolgt man Nünnings Überlegungen ein wenig weiter, lässt sich indes einwenden, dass McHales Annahme einer einseitigen Verschiebung des Dominanzverhältnisses in der Postmoderne möglicherweise etwas zu kurz greift, denn Nünning stellt ebenfalls fest, dass der Bezug zur Wirklichkeit nicht in einer „isomorphen Beziehung zu einem dem Text vorausliegenden Geschehen" besteht, sondern „in einem Vorverständnis dessen, was Handlung, Zeit, Geschichte, etc. ist", sodass „Wirklichkeit" in der „Refiguration im Lektürevorgang rekonstruiert" wird (Nünning 1995a, S. 53). Auch Hutcheon scheint dies zu bestätigen, denn ihr Begriff der „mimesis of process" (Hutcheon 1980, S. 36) impliziert eine Verschiebung weg von dem abgebildeten Objekt hin zum Prozess des Lesens selbst, sodass Leser*innen „be conscious of the work, the actual construction, that [they] too [are] undertaking, for it is the reader who, in Ingarden's terms, ‚concretizes' the work of art and gives it life." (ebd., S. 39) Für sie gibt es somit keine einseitige ontologische Orientierung, sondern der Fokus ihres sehr breiten Begriffs „historiographical metafiction" liegt zugleich auf einer revisionistischen historischen Darstellung und auf einer Markierung der Prozesse derselbigen, die auch die Prozesse der historiografischen Sinnbildung sind:

> By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages […]. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative – be it in literature, history, or theory – that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historio*graphic meta*fiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. (Hutcheon 1988, S. 5)

Aus diesem Zitat geht zusätzlich hervor, dass Hutcheon der Ansicht ist, dass sich Historiografie in ähnlichem Maße wie Literatur der Poiesis „schuldig" macht – etwa indem sie auf intertextuelle Weise ein bestimmtes Geschichtsbild konstruiert. Robert Scholes bringt diese

[31] Für den Begriff der Mimesis vgl. in diesem Kontext Ricoeur: „[V]erstehen muss man darunter die mimetische Tätigkeit, den aktiven Prozess des Nachahmens oder Darstellens. Nachahmung und Darstellung müssen daher im dynamischen Sinn des Zur-Darstellung-Bringens, der Umsetzung in darstellende Werke verstanden werden." (Ricoeur 1988, S. 57)

Problematik prägnant auf den Punkt: „All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poiesis. No recording. Only constructing." (Scholes 1975, S. 7) Für McHale bedeutet dies: „Conversely, fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with the official record as a vehicle of historical truth." (McHale 1978, S. 96)

Trotzdem bleibt ein wichtiger Punkt, der immer wieder als Hauptunterschied zwischen Literatur – beziehungsweise im vorliegenden Fall historischen Romanen – und Historiografie genannt wird,[32] bis dato noch ungeklärt: der unterschiedliche Wirklichkeitsbezug. Betrachtet man die bisherigen Überlegungen, so erscheint es meiner Meinung nach nicht sinnvoll, zwischen den Kategorien wahr und erfunden zu unterscheiden. Richtiger ist es stattdessen, von unterschiedlichen Kategorien von Referenten zu sprechen, die jeweils genutzt werden können. Während die Historiografie zwar ebenso wie die Literatur im strengen Sinne als intertextuell zu bewerten ist, muss sie sich im Allgemeinen doch auf außertextuelle Referenten beziehen, das heißt reale historische Ereignisse „that are, or might be, otherwise knowable." (Berthoff 1970, S. 271) Historische Romane hingegen sind nicht notwendig auf solche außertextuellen Referenten angewiesen, da sie entsprechend ihrer Gattungskonventionen nicht den Anspruch erheben, die „Wirklichkeit" abzubilden.

Aufgrund dieser Bezugsfreiheit können sie beide der am Kapitelanfang genannten Funktionen erfüllen, das heißt sie können sowohl ontologische als auch epistemologische Überlegungen in den Vordergrund rücken. Beziehen sie sich vorrangig auf außertextuelle Referenten, so können sie „ausgehend von [der] Gegenwartserfahrung [des*der Autor*in] im Hinblick auf ein vergangenes Zeitalter ein *Modell*" entwerfen, „für das es kein Original gibt." (Müller 1988, S. 29) Obzwar Nünning in diesem Zusammenhang argumentiert, dass solche Romane „kein vergangenes Geschehen reproduzieren", da es für sie eben kein Original gibt, räumt er doch ein, dass sie „eigenständige Geschichtsmodelle" (Nünning 1995a, S. 56) konstruieren, welche, verankert in der Gegenwart, als „Medium der kulturellen Erinnerung, der historischen Sinnstiftung und der kollektiven Identitätskonstruktion" (ebd., S. 21) fungieren können. In diesen Funktionen, die Teil seines poietischen Charakters sind, ähnelt der historische Roman der Historiografie, welche die Vergangenheit ebenfalls immer nur aus der Perspektive der Gegenwart für die Gegenwart interpretieren kann. Anders verhält es sich mit dem zweiten Aspekt, seiner Eigenschaft als metahistoriografisches Medium, in der sich der historische Roman stark von historiografischen Werken unterscheidet.

[32] Nünning nennt insgesamt drei Kategorien, in denen sich historische Romane und Historiografie unterscheiden: systemtheoretische, referenzielle und erzähltheoretische. Da diese für die vorliegende Arbeit jedoch nicht relevant sind, habe ich mich dafür entschieden, auf eine detaillierte Erläuterung zu verzichten. Für diejenigen, die sich näher damit beschäftigen wollen, sei auf Nünning 1995a, S. 129-199 verwiesen.

Dieses essenzielle Charakteristikum ergibt sich durch die von Jürgen Link getätigte Zuschreibung des literarischen Diskurses als reintegrierendem Interdiskurs (vgl. Link 1988, S. 285). Link unterscheidet dabei in Anlehnung an Foucault zwischen „*spezialdiskursiven* und *interdiskursiven* Elementen“ (ebd.), wobei er unter einem Diskurs einen „spezielle[n] Wissensbereich“ versteht, wie er etwa durch den „juristischen, medizinischen, politökonomischen Diskurs“ (ebd., S. 288) repräsentiert wird. Solche „arbeitsteilig ausdifferenzierten“ und „auf der Basis eigener pragmatischer *Rituale* gesondert institutionalisierten Praxisart[en]“ (ebd.) bezeichnet Link als Spezialdiskurse. Da diese einseitigen Spezialisierungen die innergesellschaftliche Kommunikationsfähigkeit stark einschränken, bedarf es als Konterpart reintegrierender Interdiskurse wie der Literatur:

> Es ist nach meiner Arbeitshypothese keinesfalls ein Zufall, sondern entspricht fundamentalen Diskursgesetzen, dass literarische Texte nicht bloß oberflächlich-thematisch, sondern tiefenstrukturell mit solchen *interdiskursiven Dispositiven* korrelierbar erscheinen. [...] [D]er literarische Diskurs [kann] struktural-funktional wie generativ am ehesten als auf spezifische Weise *elaborierter Interdiskurs* [...] begriffen werden [...]. (ebd., S. 286)

Einen solchen elaborierten Interdiskurs stellt laut Nünning auch der historische Roman dar. Als „hochgradig selektiv[er]“ Interdiskurs zeichnet er sich im Gegensatz zu dem Spezialdiskurs der Historiografie dadurch aus, dass er „Themen, Probleme und Rederegeln anderer Diskurse – allen voran der Geschichtswissenschaft und Historik – aufgreifen und verknüpfen kann.“ (Nünning 1995a, S. 344) Auf diese Weise sorgt der historische Roman (wie Interdiskurse im Allgemeinen) für ein gewisses „Maß an Reintegration, Kopplung“ und „kultureller Verzahnung“ mit anderen diskursiven Formationen (Link 1988, S. 285). Allerdings greift er diese nicht nur thematisch auf, sondern auch formal, etwa wenn er auf intertextuelle Weise sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Textsorten literarisch verarbeitet.

Hutcheons Postulat eines zweifachen Fokus des postmodernen historischen Romans auf „forms“ *und* „contents of the past“ (Hutcheon 1988, S. 5) – oder in meinen Worten epistemologisch und ontologisch – kann damit als bestätigt angesehen werden. Allerdings möchte ich im Weiteren mithilfe der Gattungstypologie Nünnings zeigen, dass die Verknappung aller unterschiedlichen Ausprägungen des historischen Romans auf einen einzigen Begriff – „historiographic metafiction“ – etwas zu kurz greift und dass es stattdessen notwendig ist, zu einer diversifizierteren Darstellung zu gelangen, um anschließend produktiv mit dieser arbeiten zu können.

3.1 Der historische Roman als revisionistisches Medium

Bevor ich allerdings auf die fünf Untergattungen des historischen Romans eingehe, die Nünning entsprechend ihrer dominanten Eigenschaften voneinander unterscheidet, ist es sinnvoll, noch

einmal kurz über die Gattung des historischen Romans im Allgemeinen zu sprechen. Laut Nünning zeichnen sich solche Romane dadurch aus, dass „sie die ontologische Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit überschreiten, indem sie Referenzen auf reale Elemente in einen fiktiven Kontext integrieren“, wobei es wichtig ist, dass „zwischen beiden variable Mischungsverhältnisse vorliegen können.“ (Nünning 1995a, S. 46) Da eine solch unscharfe Definition einen großen Teil der bekannten Literatur umfassen könnte, nennt Nünning noch zwei weitere Aspekte, die für den historischen Roman kennzeichnend sind. Abstand nehmend von der gängigen Formulierung des nachzeitigen Erzählens führt er als erstes solches Charakteristikum in Anlehnung an Peter Demetz die „Rhetorik des Damals-und-Heute“ an (ebd., S. 106). Er beschreibt diese als ein „Oszillieren zwischen mindestens zwei Zeitebenen“ (ebd.), das heißt der Gegenwart der Entstehung des Romans und der Vergangenheit des behandelten Themas. Das dadurch entstehende „Spannungsverhältnis von Vergangenheit und Gegenwart“ (Gallmeister 1981, S. 160) bildet ein breites Spektrum von Möglichkeiten, dessen „Pole ‚primärer Vergangenheitsbezug‘ bzw. ‚dominanter Gegenwartsbezug‘ sind.“ (Nünning 1995a, S. 106) Historisch ist ein Roman in diesem Sinne nicht nur, wenn seine Handlung in der Vergangenheit angesiedelt ist, sondern auch, „wenn er sich mit diachronen Entwicklungen auseinandersetzt.“ (ebd., S. 107)

Als zweites wichtiges Charakteristikum nennt Nünning in Anlehnung an Jörn Rüsen das historische Erzählen. Darunter versteht Rüsen eine narrative „*Sinnbildung über Zeiterfahrung*“ (Rüsen 1983, 51), wobei drei Bedingungen erfüllt werden müssen, um diese als historisches Erzählen klassifizieren zu können: es muss erstens an das Medium der Erinnerung gekoppelt sein, zweitens Ereignisse nach Maßgabe von Kontinuitätsvorstellungen organisieren, das heißt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als eine Einheit darstellen und drittens im Zusammenhang mit subjektiver Identitätsbildung erfolgen (vgl. ebd., S. 51-57). Das historische Erzählen dient somit sowohl in der Historiografie als auch im historischen Roman in erster Linie der Sinn- und Identitätsbildung, das heißt der Orientierung des*der Erzählenden in der Welt, wodurch es eine Manifestation des Geschichtsbewusstseins darstellt, wenn man dieses mit Rüsen als „der Ort [...], wo Vergangenheit zur Sprache gebracht wird“ definiert (ebd., S. 54). Um den ontologischen Modus vom epistemologischen zu trennen, ist es an dieser Stelle wichtig zwischen Geschichtsbewusstsein und Geschichtsbild zu unterscheiden.

Karl-Ernst Jeismann beschreibt Geschichtsbewusstsein als „den Zusammenhang von Vergangenheitsdeutung, Gegenwartsverständnis und Zukunftsperspektive.“ (Jeismann 1997, S. 42) Allerdings setzt Geschichtsbewusstsein das „Wissen voraus, dass die Rekonstruktion von Vergangenheit notwendig an die Erkenntnismöglichkeiten, die Deutungswünsche, die lebensweltlichen Fragestellungen einer Gegenwart gebunden ist“ und somit immer nur als

„deutende Rekonstruktion ins Bewusstsein treten kann“ (ebd.). Dieses reflexive Moment unterscheidet das Geschichtsbewusstsein maßgeblich vom Geschichtsbild, welches „die Summe der im Geschichtsbewusstsein geformten Vorstellungen vom Lauf der Geschichte und der eigenen Stellung in ihr, die ein Mensch, eine Gemeinschaft, v.a. ein Volk hat“ (Bayer 1964, S. 181) umfasst und als solche ein „Vergangenheitsverständnis“ beschreibt, das „zum gültigen Abbild der Geschichte erstarrt“ ist (Jeismann 1997, S. 42). Als „Gesamtvorstellung vom Sinn, Wesen, Verlauf und Ziel der Geschichte sowie der sie bestimmenden Kräfte, Ereignisse und Gestalten“ ermöglicht es „Individuen eine Selbstverortung und Orientierung im Geschichtsprozess, wirkt maßgeblich bei der Einschätzung und Bewertung historischer Sachverhalte mit und begründet Optionen auf die Zukunft.“[33] (Schneider 1997, S. 290) Allerdings wendet Schneider auch ein, dass

> die im Geschichtsbild sich niederschlagende Vorstellung von der Vergangenheit nicht notwendig mit den historischen Tatsachen überein[stimmt]; es ist vielmehr meist charakterisiert durch Aus- und Weglassungen, durch Umdeutungen und Glättungen des Geschichtsablaufs. Inner- und intergesellschaftlich konkurrieren verschiedene Geschichtsbilder miteinander.“ (ebd.)

Während das Geschichtsbewusstsein somit eher einen erkenntnistheoretischen Prozess bezeichnet, stellt das Geschichtsbild ihr ontologisches Produkt dar, da es eine bestimmte Perspektive auf die historische Realität präsentiert. Als Ort, an dem Vergangenheit zur Sprache gebracht wird, ist der historische Roman somit das Ergebnis des jeweiligen Geschichtsbewusstseins. Als „kulturelle Arbeit“, wie etwa der New Historicism[34] ihn auffasst, produziert er aber zugleich selbst wieder „Vorstellungen, Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen sowie Geschichte [...], welche Auffassungen prägen und damit letztlich ihrerseits die Verhältnisse wieder determinieren.“ (Reichardt 1991, S. 25) Dies zeigt sich insbesondere darin, dass historische Romane genau wie historiografische Werke in der Lage sind, revisionistische Geschichtsbilder zu erzeugen.

3.2 Der historische Roman und seine fünf Untergattungen

Während bisher einige wichtige Charakteristika des historischen Romans als Gattung aufgezählt wurden, möchte ich nun näher auf die fünf von Nünning herausgearbeiteten Untergattungen eingehen. Nünning unterscheidet zwischen dem dokumentarischen historischen Roman, dem realistischen historischen Roman, dem revisionistischen historischen Roman, dem metahistorischen Roman und der historiografischen Metafiktion. Für die vorliegende Arbeit sind indes nur die letzten drei Typen von Interesse, wobei unter diesen der

[33] Für eine sehr informative und detaillierte Darstellung der Begriffe vgl. zum Geschichtsbewusstsein Schneider 1997, S. 290-293 sowie zum Geschichtsbild Jeismann 1997, S. 42-44.
[34] Für eine gelungene und klare Darstellung der Grundpositionen des New Historicism im Vergleich zum Poststrukturalismus vgl. Reichardt 1991.

revisionistische historische Roman wiederum am bedeutendsten ist, was sich im Folgenden auch in der Ausführlichkeit meiner Erläuterungen widerspiegeln wird.

Passend zu den fünf Untergattungen erarbeitet Nünning fünf Gruppen von Kriterien – „die Selektionsstruktur, die Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen, den dominanten Zeitbezug und die Vermittlungsformen, das Verhältnis des fiktionalen Geschichtsmodells zum Wissen der Historiografie [und] das Wirkungs- und Illusionspotential" (Nünning 1995a, S. 220) –, anhand welcher die verschiedenen Arten von historischen Romanen voneinander unterschieden werden können. Da ich mich in meinen späteren Analysen jedoch vorrangig auf die in den behandelten Werken konstruierten Geschichtsbilder fokussieren werde, ist es an dieser Stelle nicht notwendig, näher auf die einzelnen Kategorien einzugehen,[35] sodass ich mich stattdessen direkt den fünf Untergattungen zuwenden möchte, welche Nünning entsprechend seines Kriterienkatalogs entlang einer Skala angeordnet hat, wobei es immer wieder zu Überschneidungen und Hybridformen kommen kann.[36] So

> verlagern sich zum einen die Dominanzverhältnisse von links nach rechts zwischen Heteroreferentialität und Autoreferentialität, zwischen Geschichtsdarstellung und Reflexion über Geschichte sowie zwischen der Schilderung eines ereignishaften historischen Geschehens auf der diegetischen Ebene zur metafiktionalen Reflexion über geschichtstheoretische Probleme auf der extradiegetischen Ebene. Zum anderen verringern sich sowohl der Grad an Kongruenz zwischen dem jeweils entworfenen fiktionalen Geschichtsmodell und dem Wissen der Historiographie über die geschichtliche Wirklichkeit als auch die Intensität der Primär- und Erlebnisillusion. (Nünning 1999, S. 26)

Fasst man alle am linken Ende der Skala gelegenen Positionen zusammen, so erhält man den dokumentarischen historischen Roman,[37] in dessen Zentrum historische Vorkommnisse und Personen stehen, die durch Quellen verifizierbar sind, was ihnen den Eindruck von „Objektivität und Authentizität" verleiht, und die in „tendenziell sehr ereignishafte, kohärente und teleologische Handlung" (Nünning 1995a, S. 260) eingebettet sind, deren Ereignisse sich selbst zu erzählen scheinen (vgl. Kapitel 2.2.1). Während dieser Typus sich somit vor allem darauf beschränkt, historiografisches Wissen literarisch auszuschmücken, konzentriert sich der realistische historische Roman [38] darauf, „historisch belegte Fakten zu ergänzen und

[35] Vgl. dafür Nünning 1999, S. 24f.

[36] Vgl. dazu Nünning, der schreibt, „dass die fünf Typen des historischen Romans nicht als klar voneinander getrennte Klassen verstanden werden dürfen. Vielmehr handelt es sich im Objektbereich bei den theoretisch getrennten Typen der Geschichtsdarstellung um ein Kontinuum von Erscheinungsformen, die eng miteinander verbunden sind und zwischen denen die Übergänge fließend sind." (Nünning 1995a, S. 293)

[37] Für eine detailliertere Beschreibung dieser Untergattung s. Nünning 1995a, S. 259-262. Romane, welche dieser zuzurechnen wären, sind laut Nünning etwa James Graham Ballards *Empire of the Sun* (1984) und *The Kindness of Women* (1991), Thomas Keneallys *Schindler's Ark* (1982) sowie Mary Renaults *The Alexander Trilogy* (1970-1981).

[38] Für eine detailliertere Beschreibung dieser Untergattung s. Nünning 1995a, S. 262-267. Romane, welche dieser zuzurechnen wären, sind laut Nünning etwa Melvyn Braggs *The Maid of Buttermere* (1987), R. F. Delderfields *A Horseman Riding By* (1966-1968) sowie Andrew Sinclairs *The Far Corners of the Earth* (1991).

geschichtliche Zusammenhänge im Bereich der *dark areas* fantasievoll auszugestalten."[39] (ebd., S. 265) Im Vordergrund steht dabei ein „weitgehend fiktives Geschehen", das „in einem raum-zeitlich präzise ausgestalteten geschichtlichen Milieu" verortet wird (ebd., S. 263). Da sich diese Untergattung den Konventionen des literarischen Realismus verschrieben hat, entspricht sie am ehesten dem Typus des „traditionellen historischen Romans" nach dem Vorbild Walter Scotts (vgl. ebd., S. 263).

3.2.1 Der revisionistische historische Roman[40]

Der Typus des revisionistischen historischen Romans unterscheidet sich von den beiden eben genannten laut Nünning im Wesentlichen in drei Bereichen. Erstens behandelt er vorwiegend Stoffe, welche sich kritisch mit der Vergangenheit beziehungsweise überkommenen Deutungsmustern auseinandersetzen. Dabei ignoriert er zweitens viele der konventionellen Beschränkungen, denen die Historiografie und der realistische historische Roman unterworfen sind und verwendet drittens häufiger „spezifisch fiktionale und innovative Formen der Geschichtsdarstellung, die veränderten Auffassungen von Geschichte, Erinnerung, Gedächtnis, Zeit und historischer Erkenntnis entsprechen." (ebd., S. 269) Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang der Begriff des „kritischen historischen Erzählens" (ebd., S. 268), einer Spezialform des historischen Erzählens und damit ebenfalls eine Form von historischer Sinnbildung. Das Produkt des kritischen historischen Erzählens bezeichnet Rüsen als „Gegengeschichten", welche „bislang unangefochtene Kontinuitätsvorstellungen auf[brechen], indem sie [...] widersprechende Zeiterfahrungen der Vergangenheit ins Gedächtnis rufen, und [...] damit neue Handlungsabsichten und neue Zukunftsperspektiven möglich" machen (Rüsen 1982, S. 551). Kritisches historisches Erzählen stellt somit eine „Waffe im Kampf um die Erinnerung als eines der Symbole, das Herrschaft über Identitätszuweisungen regelt" dar (ebd., S. 552).

Brian McHale nennt zwei Arten, wie eine solche revisionistische Geschichtsdarstellung im historischen Roman erreicht weden kann: „either it *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed; or it *displaces* official history altogether." (McHale 1987, S. 90) Ersteres kann etwa dadurch erfolgen, dass „dark areas" neu beleuchtet werden, was laut McHale bewirken kann, „to redress the balance of the historical record of writing histories of the excluded" (ebd., S. 90). Die „dark areas" umfassen somit ebenfalls die bisher

[39] Unter den „dark areas of history" (McHale 1987, S. 87) sind jene Bereiche und Perioden zu verstehen, für die es keine oder kaum Quellen gibt.

[40] Vgl. für dieses Kapitel Nünning 1995a, S. 268-276. Romane, welche dieser Untergattung zuzurechnen wären, sind laut Nünning etwa Kingsley Amis' *The Alteration* (1976), John Ardens *Silence Among the Weapons* (1982), Martin Amis' *Time's Arrow* (1991), Anthony Burgess' *The End of the World News* (1982), Lawrence Norfolks *Lemprière's Dictionary* (1991), John Bergers *Into Their Labours: A Trilogy* (1979-1990) sowie D. M. Thomas' *The White Hotel* (1981).

nicht erzählten Geschichten „of the defeated and the lost“ (Clark 2004, S. 91), „of the non-combatants or the losers“ (Hutcheon 1989, S. 49), „[of the] ‚lost‘ groups (the peasantry and working-class, women, minorities)” (McHale 1987, S. 91). Kritisches historisches Erzählen bedeutet im Fall von revisionistischen historischen Romanen damit oftmals, jenen Menschen eine Stimme zu geben, die in der offiziellen Geschichtsschreibung bisher vernachlässigt wurden und in diesem Sinne eine Gegengeschichte zu schreiben, welche eine andere Perspektive auf die Vergangenheit eröffnet.

In dieser Funktion überschneidet sich der revisionistische historische Roman mit den Forschungsbereichen der Alltags- und Mentalitätengeschichte, welchen die Forderung gemein ist, „dass auch die alltäglichen Lebensumstände, Erfahrungen und Denkweisen durchschnittlicher Menschen, die traditionell im Dunkel der Geschichte geblieben sind, von der Historiographie berücksichtigt werden.“ (Nünning 1995b, S. 5) Daraus resultiert eine „Marginalisierung und Fragmentierung des ‚großen‘ historischen Geschehens“ zugunsten einer „Darstellung von erlebter Geschichte“ (ebd., S. 52), welche sich dadurch erklären lässt, dass beide Bereiche „nicht in den materiellen Verursachungen das primum movens der Geschichte erblicken, sondern in der Welt des menschlichen Geistes.“ (Schulze 1985, S. 259) Während das Hauptaugenmerk der Alltagsgeschichte „primär den sozialen Praktiken und habituellen Handlungsweisen gilt“, fokussiert sich die Mentalitätengeschichte auf die „Erforschung psychischer und geistiger Dispositionen.“ (Nünning 1995b, S. 55) Besonders letztere ist in diesem Sinne, wie im nächsten Kapitel deutlich werden wird, für die vorliegenden Überlegungen sehr relevant, da sie sich auf die „kollektiven Wirklichkeitserfahrungen von Menschen“ konzentriert und damit auf die „Sicht, die die historisch Handelnden von sich und ihrer Welt hatten.“ (ebd., S. 56) Untersucht werden dementsprechend Elemente der Sinn- und Identitätsstiftung, etwa „Mythen, Glaubensvorstellungen, Deutungsschemata“ sowie „die Verarbeitung der Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis.“ (Jöckel 1987, S. 150) Diese Akzentuierung der Lebensrealität von durchschnittlichen Menschen rückt dabei nicht nur Bevölkerungsgruppen ins Rampenlicht, welchen „die Geschichtsschreibung bis vor wenigen Jahren kaum Beachtung geschenkt hat“ (Nünning 1995b, S. 49), sondern zeigt ebenfalls, dass „die Geschichtserfahrung der gewöhnlichen Leute und die monolithischen Geschichtsbilder der traditionellen Historiographie inkommensurabel sind“ (ebd., S. 50), wodurch eine „zentristische Geschichtsdarstellungen“ (ebd., S. 49) in Frage gestellt wird und woraus folglich eine „Verschiebung der Dominanzverhältnisse zwischen Zentrum und Peripherie“ (ebd., S. 25) resultiert.

Revisionistische historische Romane werden oft aus der Perspektive von gewöhnlichen Menschen, Unterdrückten oder historischen Verlierer*innen erzählt, wobei diese meist als

„Opfer historischer Prozesse und Ereignisse“ dargestellt werden (Nünning 1995a, S. 271). Es steht daher häufig nicht *eine* Figur als Held*in im Mittelpunkt, sondern mehrere Figuren gelten als gleichwertig, wobei Nünning festhält, dass die „perspektivische Brechung geschichtlicher Ereignisse im Bewusstsein durchschnittlicher Figuren“, die für viele historische Romane der letzten Jahre besonders typisch ist, verdeutlicht, dass „kollektive Dispositionen gerade dann in den Blick rücken, wenn Geschichte dominant als subjektiv wahrgenommenes Geschehen präsentiert wird, das nur aus der Sicht von Individuen zu verstehen ist.“ (Nünning 1995b, S. 89) Obzwar eine wissenschaftliche Analyse solcher Werke somit das epistemologische Potenzial subjektivierter Geschichtsdarstellungen herausstreicht, steht innerhalb der Erzählung des revisionistischen historischen Romans doch stets die ontologische Komponente im Vordergrund, was nicht zuletzt daran deutlich wird, dass hier ebenfalls eine tendenziell ereignishafte Handlung geschildert wird, die indes oft als entchronologisiert, fragmentiert und kontingent präsentiert wird. Die geschichtskritische Thematik solcher Werke spiegelt sich indirekt auch auf formaler Ebene wider, wo oft Gebrauch von „kommentierenden Erzählinstanzen, Montagetechniken, intertextuellen Bezügen oder andere[n] Formen der Illusionsstörung“ gemacht wird (Nünning 1995a, S. 270). Zu letzteren zählen etwa „kontrafaktische Realitätsreferenzen, Anachronismen und Referenzen, die logische und/oder physikalische Gesetze der empirischen Welt durchkreuzen“ (ebd., S. 272) sowie die Schreibweise des „*magic realism* lateinamerikanischer Provenienz.“ (ebd., S. 275)
Mit den folgenden beiden Untergattungen teilt der revisionistische historische Roman zwar die postmoderne Erkenntnis, dass es keine „Geschichte im Singular“ gibt (Nünning 1999, S. 38), setzt sich im Gegensatz zu diesen aber nicht mit der Möglichkeit historischer Rekonstruktion prinzipiell auseinander, sondern nutzt sein poietisches Potenzial vielmehr, um aufzuzeigen, dass Geschichte immer abhängig von der Perspektive des*der Betrachter*in ist.

3.2.2 Der metahistorische Roman[41]

Im Gegensatz zu den bisher genannten Typen rückt in metahistorischen Romanen die retrospektive Beschäftigung mit Geschichte an die Stelle der Darstellung eines historischen Geschehens, weshalb sowohl bei dieser als auch bei der folgenden Untergattung die epistemologische Komponente als dominant anzusehen ist. Im Fokus stehen nicht die Inhalte der offiziellen Geschichtsschreibung, sondern deren Verfahren, wobei versucht wird, auf einer Metaebene die Prozesse der „nachträglichen historiographischen Beschäftigung mit Geschichte,

[41] Vgl. für dieses Kapitel Nünning 1995a, S. 276-281. Romane, welche dieser Untergattung zuzurechnen wären, sind laut Nünning etwa Peter Ackroyds *Hawksmoor* (1985) und *Chatterton* (1987), Andrew Sinclairs *Gog* (1967), Graham Swifts *Shuttlecock* (1981) und *Ever After* (1992) sowie Barry Unsworths *Stone Virgin* (1985) und *Sugar and Rum* (1988).

der Rekonstruktion der Vergangenheit vom Standpunkt des Hier und Jetzt sowie der retrospektiven Sinnstiftung“ (Nünning 1999, S. 29) aufzuzeigen und zu diskutieren. Auf diese Weise bemühen sich solche Romane darum, die „Konstruktivität von Erinnerung, Identität und Historiographie zu verdeutlichen“, wodurch die „vermeintliche Rekonstruktion historischen Geschehens als eine Konstruktion von individuellen Geschichten entlarvt [wird], die auf dem Phänomen der retrospektiven Sinnstiftung beruhen.“ (ebd.)

Metahistorische Romane zeichnen sich dementsprechend dadurch aus, dass sie immer mindestens zwei Geschichten gleichzeitig erzählen. Eine ist auf der Gegenwartsebene angesiedelt, während die andere zeitlich vorausliegende Ereigniszusammenhänge schildert, welche als „Gegenstand der Erinnerung oder Objekt historiographischer Forschung“ der Figuren präsentiert werden (Nünning 1995a, S. 278). Da das Geschehen meist in anachronistischer Anordnung geschildert wird, entsteht Kohärenz lediglich durch die „Auseinandersetzung mit Geschichte im Bewusstsein der Figuren.“ (ebd.) Auf diese Weise lassen sich die präsentierten fiktionalen Geschichtsmodelle zwar nicht an jene der offiziellen Geschichtsschreibung anschließen, dafür erfolgt durch die klare Gegenwartsorientiertheit aber eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung als Medium „kulturelle[r] Erinnerung“, „retrospektive[r] Sinnstiftung“ und „kollektive[r] Identitätskonstruktion.“ (Nünning 1999, S. 35)

3.2.3 Historiografische Metafiktion[42]

Der Begriff „historiographic metafiction“ wird in der Sekundärliteratur fast immer mit dem Namen Linda Hutcheon in Verbindung gebracht und aufgrund seiner Popularität auch von Nünning beibehalten, welcher zugleich jedoch scharfe Kritik an Hutcheons Terminologie übt. Der Name sei irreführend und müsste eher „fiktionale Metahistorie“ [43] beziehungsweise „fiktionale Metahistoriographie“ lauten, da es entgegen gewöhnlicher Metafiktion nicht darum geht, den Roman selbst als fiktionales Werk zu entlarven – obwohl diese Werke ebenfalls selten einen Zweifel über ihren ontologischen Status aufkommen lassen –, sondern Historiografie als subjektiven, das heißt konstruktivistischen Prozess bloßzustellen (vgl. Nünning 1995a, S. 284). Hutcheon bezeichnet ihn darüber hinaus auch als künstlerisches Pendant zur Stilrichtung des Postmodernismus (vgl. ebd., S. 206). Eine solche Gleichsetzung wird jedoch weder „den

[42] Vgl. für dieses Kapitel Nünning 1995a, S. 282-291. Romane, welche dieser Untergattung zuzurechnen wären, sind laut Nünning etwa Julian Barnes’ *Flaubert’s Parrot* (1984), Penelope Livelys *Moon Tiger* (1987) und *City of the Mind* (1991), Salman Rushdies *Midnight’s Children* (1981) sowie Graham Swifts *Waterland* (1983).

[43] Metahistorie ist die wörtliche Übersetzung der englischen Bezeichnung für die theoretische Auseinandersetzung mit epistemologischen und methodischen Problemen der Geschichtswissenschaft. Hayden Whites wegweisendes Buch trägt dementsprechend den Titel *Metahistory* und nicht *Metahistoriography*. Da es sich bei einer Historie im Deutschen jedoch um ein historiografisches Werk handelt, ist der Begriff Metahistoriografie vorzuziehen, da er eine Auseinandersetzung mit Problemen der Geschichtswissenschaft und nicht mit der Gattung der Historie impliziert.

heterogenen Manifestationen postmoderner Kunst noch der Vielfalt der Erscheinungsformen des zeitgenössischen historischen Romans gerecht.“ (ebd., S. 285)
Dementsprechend bemüht Nünning sich in seiner Gattungstypologie darum, den Begriff von den anderen Untergattungen abzugrenzen. Bereits die Substitution des Adjektivs „historisch“ durch „historiografisch“ deutet darauf hin, dass nicht geschichtliche Personen, Ereignisse oder Epochen im Vordergrund stehen, sondern Reflexionen über „epistemologische und methodische Probleme der Geschichtsschreibung.“ (ebd., S. 283) Ausgehend von geschichtstheoretischen Überlegungen beschäftigt sich historiografische Metafiktion dabei vorrangig „mit der Möglichkeit des Umerzählens selbst sowie mit der Konstruktivität der Historiografie und dem Problem ihrer Abgrenzung von der Fiktion.“ (ebd.) Wie auch beim metahistorischen Roman dominiert dabei eine deutliche Gegenwartsorientiertheit. Von letzterem unterscheidet sich historiografische Metafiktion vor allem durch den wesentlich höheren Grad an Explizität. Während Fragen der Historiografie hier diskursiv thematisiert werden, werden sie im Fall von metahistorischen Romanen meist nur durch die Erzählstruktur und durch eine Semantisierung von Erzählformen reflektiert (vgl. ebd., S. 299f.).

Nach diesem Überblick über die verschiedenen Typen des historischen Romans gilt es nun, den Blick noch auf einen letzten theoretischen Aspekt zu richten: die Frage, wie historische Romane mithilfe des magischen Realismus revisionistische Geschichtsbilder erzeugen können.

4 Magischer Realismus: historische Gegenentwürfe eines inhärent revisionistischen Modus

Obgleich Wendy B. Faris den magischen Realismus im Jahr 2004 als „perhaps the most important contemporary trend in international fiction" (Faris 2004, S. 1) bezeichnete, gibt es nur wenige andere literarische Begriffe, deren exakte Bedeutung sich ähnlich schwer fassen lässt. Die Ambiguität des Terminus ist vor allem auf seine historische Entwicklung zurückführen, welche mehrere Dekaden, Kontinente und Personen umfasst, sodass es heute kaum möglich ist, produktiv damit zu arbeiten, ohne nicht zumindest einen kurzen Überblick über die wichtigsten Stationen seiner Evolution zu geben. Nur auf diese Weise lässt sich eine Arbeitsdefinition aufstellen, die sich für die eigene Forschung eignet, ohne dabei jedoch irgendeinen Anspruch auf universelle Gültigkeit zu erheben.

Bevor ich allerdings näher auf die Geschichte des magischen Realismus eingehe, gilt es noch klarzustellen, dass es sich dabei um einen Modus des Schreibens und nicht um ein Genre handelt. Diesbezüglich scheint auch unter den meisten Wissenschaftler*innen Einigkeit zu herrschen, welche von einem „particular narrative mode" (Bowers 2004, S. 1), einem „literary" beziehungsweise „artistic mode" (Can 2015, S. 11) oder einfach nur einem „mode" (Hegerfeldt 2005, S. 48) sprechen. Während sich ein Genre laut Hegerfeldt nämlich vorrangig durch seine Form und, zumindest im Falle des Sub-Genres, seinen Inhalt auszeichnet, handelt es sich bei einem Modus um eine bestimmte Erzähl- oder Darstellungsweise, welche weder an eine spezifische Form noch an ein spezielles Medium gebunden ist (vgl. ebd., S. 47). Im Vordergrund steht somit die Frage, „wie" und nicht „was" erzählt wird: „[I]t is the manner of narration, rather than the events narrated, that makes out the mode, for the same action could be told in any number of different registers." (ebd., S. 48)

4.1 Eine kurze Geschichte des magischen Realismus

Entsprechend der Thematik der vorliegenden Arbeit werde ich im Folgenden versuchen, mich vor allem auf die soziopolitische Komponente des Begriffs zu fokussieren,[44] die seit seiner Prägung 1925 durch Franz Roh eng mit dem Modus verbunden und die für alle drei Phasen gleichermaßen relevant geblieben ist:

> [M]agical realism started as a reaction to abstract experimentalism of expressionist art and drew attention to social and political tensions in the Weimar Republic. In the context of postcolonial literature, magical realism continued to retain its function of providing socio-political commentary.

[44] Für eine detaillierte Aufarbeitung der Geschichte des magischen Realismus vgl. Bowers 2004, S. 8-19 oder Reeds 2012, S. 41-75. Besonders nennenswert ist außerdem der umfassende Sammelband von Zamora und Faris (1995), der nicht nur zahlreiche theoretische Essays beinhaltet, sondern ebenso Übersetzungen der wichtigsten Entstehungstexte des magischen Realismus von Franz Roh (1925), Alejo Carpentier (1949/1975), Angel Flores (1955) und Luis Leal (1967).

> The emergence of magical realism in Latin America coincided with its peoples' struggle for cultural independence from Europe and the United States. The same relationship between magical realism and liberationist ideals also holds true for postcolonial countries. (Can 2015, S. 39)

4.1.1 Franz Roh und die „Magie des Seins"

Der Begriff „magischer Realismus" gewann erstmals durch seine Verwendung in Franz Rohs Buch *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* an Popularität (vgl. ebd., S. 11), wobei der Titel deutlich macht, dass es sich ursprünglich um einen neuen Stil in der Malerei handelte, den Roh in der Kunst des Nachkriegsdeutschlands der 20er Jahre zu erkennen meinte. Für Roh war dieser eng mit dem Surrealismus verwandt, unterschied sich jedoch insofern von ihm, als letzterer sein Augenmerk auf Träume, Visionen und das Unbewusste richtete, während ersterer sich für die alltägliche, materielle Existenz der Dinge interessierte (vgl. Bowers 2004, S. 12). Rohs magischer Realismus bezieht sich dementsprechend auf eine „Magie des Seins" (Roh 1925, S. 30), das heißt eine Magie, die den Dingen inhärent ist: „Mit ‚magisch' im Gegensatz zu ‚mystisch' sollte angedeutet sein, dass das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält" (ebd., Vorwort). Ziel der neuen Kunst war ein „letztes Veranschaulichen *des inneren Gesichts an Hand der bestehenden Außenwelt*" [45] (ebd., S. 37). Diese Herangehensweise ähnelt stark dem Prozess der „defamiliarization" der russischen Formalisten, das bedeutet „to radically emphasize common elements of reality, elements that are often present but have become virtually invisible because of their familiarity." (Simpkins 1995, S. 150)

Da der Fokus dieser neuen Kunst dem Ding beziehungsweise der Sache selbst galt, wurde ihr zeitgleich von anderer Seite noch ein weiterer Name gegeben. Der deutsche Museumsdirektor Gustav Friedrich Hartlaub sprach mit Blick auf dieselben Entwicklungen in der Kunst von einer „Neuen Sachlichkeit". Maggie Ann Bowers schreibt dazu: „[D]emocratically distanced from the rest of Europe and caught between the demolition of their old world and the uncertainty of

[45] Dieses Zitat ist besonders interessant, da sich seine englische Übersetzung in vielen Sekundärwerken wiederfindet. Es ist bemerkenswert, wie weit das deutsche Original und seine englische Übertragung voneinander abweichen: „For the new art, it is a question of representing before our eyes, in an intuitive way, *the fact, the interior figure, of the exterior world*" (Roh 1995: 24). Die Klarheit der englischen Übersetzung, die meiner Meinung nach im Deutschen nicht so eindeutig gegeben ist, ergibt sich daraus, dass es sich hierbei nicht um eine Übersetzung des Originals, sondern um eine Übertragung der spanischen Übersetzung von Fernando Vela handelt, die 1927 in der *Revista de Occidente* erschien und die hauptverantwortlich für die Verbreitung des Begriffs in Lateinamerika war (Roh 1995, S. 31, Fußnote 1). Gepaart mit der Tatsache, dass in der spanischen Version Titel und Untertitel vertauscht wurden – *Realismo mágico, post expresionismo* –, eine Änderung, die auch im Englischen beibehalten wurde, deutet dies darauf hin, dass hier eigene programmatische Interessen bei der Übersetzung verfolgt wurden – insbesondere wenn man berücksichtigt, dass Roh selbst dem Begriff „magischer Realismus" keine besondere Bedeutung beizumessen schien (vgl. Roh 1925, Vorwort). Auch wenn diese Abweichungen möglicherweise keinen großen Einfluss auf heutige Studien des magischen Realismus haben, ist es doch interessant, dass keine*r der von mir gelesenen Autor*innen auf den Umstand hinweist und mir auch ansonsten kein Artikel bekannt ist, der sich mit den Auswirkungen der unterschiedlichen Übersetzungen auf die Entwicklung des Begriffs auseinandersetzt – eine Entwicklung, die ansonsten sehr genau beleuchtet worden ist.

the future, a desire for ‚*Sachlichkeit*' was the growing focus of the nation." (Bowers 2004, S. 8) Wenn Roh in diesem Sinne anmerkt: „Die Malerei wird wieder Spiegel des greifbaren Außen.", (Roh 1925, S. 27) so deutet sich bereits die soziopolitische Komponente der neuen Kunst an, die urbane Themen bevorzugte, um Kritik an der Situation zu üben, in der sich Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg wiederfand:

> It was an art that reflected the turbulent fourteen-year life of the Weimar Republic (1919-1933); an art of a demoralized Germany reeling from its devastating loss in World War I, its subsequent revolution, and the worst monetary inflation in history […]. It was an art of the first years of the struggling Republic (1919-23); an art of controlled bitterness that festered as the hopes and idealism of 1918 were dashed by the early 1920s, and the dreams of a better society gave way to resignation and cynicism. (Guenther 1995, S. 43)

Magischer Realismus war somit „from the outset associated with socio-political agendas." (Can 2015, S. 12) Dies zeigte sich auch an seiner unmittelbaren Weiterentwicklung durch den prominenten italienischen Literaturkritiker Massimo Bontempelli, der den Modus für seine eigenen Zwecke instrumentalisierte. Bontempelli, Redakteur der Literaturzeitschrift *900*, verfasste mehrere Essays, in denen er die Idee propagierte, mithilfe des magischen Realismus die magische Komponente des Lebens zu beleuchten. Im Gegensatz zu Roh wollte er allerdings nicht die Magie des Alltags enthüllen, sondern Alltägliches und Magisches miteinander vereinen, um auf diese Weise neue faschistische Mythen zu erschaffen, die er als essenziell für die Erzeugung einer kollektiven faschistischen Identität ansah (vgl. ebd., S. 13). Bontempellis Projekt ist insofern relevant für die Geschichte des magischen Realismus, als sein Hauptziel, nämlich die Verwendung des Modus zur Prägung einer neuen kulturellen Identität, bereits auf seine weitere Entwicklung in Lateinamerika vorauswies.

4.1.2 Alejo Carpentiers „lo real maravilloso" und die lateinamerikanische Identität

1927, nur zwei Jahre nach ihrer Veröffentlichung, gelang es Rohs Ideen durch die Feder des Übersetzers Fernando Vela den Atlantik zu überqueren. Velas Teilübersetzung von Rohs Buch erschien in José Ortega y Gassets *Revista de Occidente*, zu dieser Zeit eines der wichtigsten Medien für die Verbreitung europäischer Texte in Lateinamerika (vgl. ebd., S. 14). Obzwar es noch mehr als zwanzig Jahre dauern sollte, bis Alejo Carpentier seinen Roman *El reino de este mundo* (*Das Reich von dieser Welt*, 1949) veröffentlichte, dessen Vorwort als Schlüsseltext der zweiten Phase des magischen Realismus gilt (vgl. Williamson 1987, S. 84), muss dieses Ereignis bereits als vorgelagerter Auslöser für den neuen Abschnitt gesehen werden, der laut Bowers etwa von den 1940ern bis in die 1970er dauerte (vgl. Bowers 2004, S. 14). Diese Verbindung ist jedoch nicht die einzig maßgebliche, denn wie Taner Can schreibt: „Historically, the introduction of magical realism into Latin American literature coincided with the early stages of the post-colonial experience of Latin American nations when writers and intellectuals

were in search of ways of constructing an autonomous cultural identity." (Can 2015, S. 14) Genau wie in Deutschland und Italien erkannten auch lateinamerikanische Intellektuelle schon bald das Potenzial des neuen Modus, alternative Sichtweisen auf die Realität und die Geschichte einander gleichwertig gegenüberzustellen. Besonders die Berücksichtigung der eigenen Traditionen, etwa in Form von Mythen, Folklore und Legenden, begünstigte die Konstruktion einer eigenen, originär lateinamerikanischen Identität für die neu entstandenen Staaten, die sich gezielt von ihrer kolonialen Vergangenheit abgrenzen wollten (ebd., S. 15). Wie schon bei Bontempelli wird somit auch hier ein Aspekt des magischen Realismus augenfällig, den Wendy B. Faris gut auf den Punkt gebracht hat: „[A] sense of cultural loss and recovery often generates magical realist fiction, whether or not the social situation is postcolonial" (Faris 2004, S. 134). Als wichtigster Vertreter der zweiten Phase des magischen Realismus gilt zweifellos der Kubaner Alejo Carpentier (Can 2015, S. 15), der in Anlehnung an den magischen Realismus den Begriff „lo real maravilloso americano" prägte, welcher deutlich macht, dass Carpentier diesen Modus als etwas originär Lateinamerikanisches ansah. Zwar hatte er während seines politischen Exils in Paris engen Kontakt zu den Surrealisten, deren Ideen bezüglich einer Kunst, die die immateriellen Aspekte des Lebens enthüllen sollte, er sehr zugetan war (vgl. Bowers 2004, S. 14), doch grenzte er seine eigenen Überlegungen, ausgelöst durch einen Besuch in Haiti 1943, klar von deren vermeintlich artifizieller Arbeitsweise ab:

> I will say that my first inkling of the marvelous real came to me when, near the end of 1943, I was lucky enough to visit Henri Christophe's kingdom. […] After having felt the undeniable spell of the lands of Haiti, after having found magical warnings along the red roads of the Central Meseta, after having heard the drums of the Petro and the Rada, I was moved to set this recently experienced marvelous reality beside the tiresome pretension of creating the marvelous that has characterized certain European literatures over the past thirty years. (Carpentier 1995a, S. 84)

Dieses Zitat stammt aus dem Prolog zu dem bereits erwähnten Roman *Das Reich von dieser Welt*, ein Text, der, obwohl mehr poetisch als theoretisch, Carpentiers Konzept des „real maravilloso" erstmals prominent machte. Darin attestiert er auch, „the presence and vitality of this marvelous real was not the unique privilege of Haiti but the heritage of all of America", (ebd., S. 87) ein Umstand, den er auf die große kulturelle Diversität der beiden Kontinente zurückführte:

> Because of the virginity of the land, our upbringing, our ontology, the Faustian presence of the Indian and the black man, the revelation constituted by its recent discovery, its fecund racial mixing [*mestizaje*], America is far from using up its wealth of mythologies. After all, what is the entire history of America if not a chronicle of the marvelous real? (ebd., S. 88)

Indem Carpentier den autochthonen Charakter seines „real maravilloso" betont, grenzt er sein Konzept zugleich von Rohs magischem Realismus und der europäischen Kultur im Allgemeinen ab. Diese Unterscheidung wird noch dadurch verstärkt, dass Carpentier attestiert,

dass eine Grundvoraussetzung für sein „real maravilloso“ der Glaube sei: „[T]he phenomenon of the marvelous presupposes faith. Those who do not believe in saints cannot cure themselves with the miracles of saints, nor can those who are not Don Quixotes enter, body, soul, and possessions into the world of Amadís of Gaul or Tirant le Blanc.” (Carpentier 1995a, S. 86) Diese Betonung des Glaubens verdeutlicht einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen den Ideen Carpentiers und Rohs.

Carpentiers Fokus lag nicht auf der Magie des Seins, das heißt auf der Besonderheit alltäglicher Dinge, sondern genau wie Bontempelli wollte er das, was Roh als „mystisch“ bezeichnete, als legitimen Bestandteil der lateinamerikanischen Realität sichtbar machen. Während Rohs Magie des Seins eher ein Wiederentdecken des Vertrauten bedeutete, attestiert Carpentier in einem späteren Text 1975, „the marvelous real that I defend and that is our own marvelous real is encountered in its raw state, latent and omnipresent, in all that is Latin American. Here the strange is commonplace, and always was commonplace.“ (Carpentier 1995b, S. 104) Einige Seiten später fährt er fort: „[W]e have only to reach out our hands to grasp it. Our contemporary history presents us with strange occurrences every day.“ (ebd., S. 107) Diese Unterscheidung zwischen Roh und Carpentier ist insofern sehr relevant, als, wie ich später noch zeigen werde, die meisten Definitionen von magischem Realismus heutzutage beide Arten von „magischen“ Elementen inkludieren. Zu betonen ist indes noch, dass es Carpentier im Gegensatz zu Bontempelli nicht darum ging, neue Mythen zu erfinden, um so eine neue kulturelle Identität zu erschaffen, sondern darum, sich auf bestehende Traditionen zu besinnen, um jene Realität(en) wiederzuentdecken, die er für genuin lateinamerikanisch hielt.

Noch ein weiterer Aspekt ist für Carpentiers Konzept und die vorliegende Arbeit essenziell. Wie Edwin Williamson erklärt, führte dessen Besuch in Haiti ebenfalls zu der Erkenntnis, „that the motive force behind the first successful movement for independence in Latin America had been the voodoo of the black slaves, not the ideas of the Enlightenment.” (Williamson 1987, S. 83) Religion und der Glaube an Magie, die beiden grundlegenden Bestandteile von Carpentiers autochthonem „real maravilloso“, besitzen einen großen Einfluss auf die Handlungen von Menschen, was sie potenziell zu treibenden Kräften von historischen Umwälzungen und somit zu wichtigen Aspekten der kulturellen Befreiungsversuche der ehemals kolonisierten Länder macht: „[F]or these local cultures could now be seen not as vestiges of the past but as the seeds of a new, specifically American culture in the making.“ (ebd.) Carpentiers „real maravilloso“ ist somit nicht nur ein kulturelles, sondern ebenfalls ein historiografisches Projekt, sodass zahlreiche lateinamerikanische Autor*innen und allen voran Carpentier selbst sowohl darum bemüht waren, Lateinamerika zu einer neuen Identität zu verhelfen, als zugleich auch „to rewrite Latin American history from the point of view of the non-European. In order to do so,

he examined history not from the position of western rationalism, but from the point of view that rationalism had originally set out to combat: magic and religion“ (D’haen 1997, S. 290).

4.1.3 Von Lateinamerika nach Übersee – magischer Realismus als globales Phänomen

Betrachtet man die dritte und letzte, bis heute anhaltende Phase in der Geschichte des magischen Realismus, so lassen sich hierfür zwei unterschiedliche Startpunkte festlegen, je nachdem ob man sein Hauptaugenmerk auf die Literaturkritik oder die Literaturproduktion legt. Betrachtet man erstere so sind es ein Essay von Ángel Flores (1955) und insbesondere die zwölf Jahre später von Luis Leal verfasste Replik (1967), die den Modus erneut in den Mittelpunkt literaturtheoretischer Diskussionen gerückt haben (vgl. Bowers 2004, S. 16). Sechs Jahre nachdem Carpentiers Prolog zu *Das Reich von dieser Welt* erschienen war und „lo real maravilloso“ als originär lateinamerikanische Weltsicht etabliert hatte, veröffentlichte Ángel Flores einen auf Englisch verfassten Tagungsbeitrag mit dem Titel „Magical Realism in Spanish American Fiction“. Obzwar Flores’ knappe poetologische Ausführungen sowie die ausufernde Aufzählung von Autor*innen, deren Schreiben er als exemplarisch für diesen Modus klassifizierte, bei Kritiker*innen auf großen Widerstand stießen (vgl. Can 2015, S. 20), war sein Artikel doch aus zweierlei Gründen von Bedeutung: Einerseits reanimierte er den Begriff magischer Realismus durch seine Verwendung in Titel und Text und etablierte ihn andererseits als Gegenkonzept zu Carpentiers zu der Zeit sehr populärem „real maravilloso“, von dem er seine eigenen Ideen abgrenzte, indem er das Magische nicht als originären Aspekt der lateinamerikanischen Kultur definierte, sondern als ästhetisches beziehungsweise stilistisches Element. Indem er den magischen Realismus als „amalgamation of realism and fantasy“ bezeichnete und sich dabei auf Autoren wie Kafka, Gogol und Borges (vgl. ebd., S. 111f.) berief, erklärte er den Modus zu einem Phänomen, das auch außerhalb von Lateinamerika existierte, da es nicht von einer bestimmten Kultur, sondern lediglich von der Schreibweise des*der jeweiligen Schriftsteller*in abhing.

Von größerer Bedeutung für die theoretische Debatte des Terminus war indes Luis Leals als Antwort auf Flores’ Essay verfasster Artikel „El realismo mágico en la literatura hispanoamericana“. Darin präsentierte Leal zwei unterschiedliche Definitionen des Phänomens. Einerseits attestiert er, dass beim magischen Realismus „the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances” im Vordergrund stünde und berief sich dabei auf „[t]he existence of the marvellous real” als das, was den Ausgangspunkt für magisch-realistische Werke bilde (Leal 1995, S. 122). Andererseits führte er einige Absätze später aus: „The magical realist does not try to copy the surrounding reality (as the realists did) or to wound it (as the Surrealists did) but to seize the mystery that breathes behind things.” (ebd., S. 123)

Deutlich klingen hier also sowohl Carpentiers als auch Rohs Ideen an – eine Symbiose, die bis heute als charakteristisch für den magischen Realismus angesehen wird: „In more recent scholarship, however, the two paradigms are not treated as subtle distinctions, but as the two formal features of magical realist fiction." (Can 2015, S. 18)

Wie bereits weiter oben angedeutet, gibt es noch ein zweites Datum, das als möglicher Ausgangspunkt der globalen Verbreitung des Phänomens und damit der dritten Phase des magischen Realismus angenommen werden kann. Can nennt hierfür das Jahr 1967, das Jahr also in dem der guatemaltekische Autor Miguel Ángel Asturias für seine magisch-realistischen Werke mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde und in dem Gabriel García Márquez seinen Roman *Cien años de soledad* (*Hundert Jahre Einsamkeit*) veröffentlichte (vgl. Can 2015, S. 24). Besonders letzterer ist von großer Bedeutung, schreibt Wendy B. Faris doch, dass es dieser Roman war, „that put the term *magical realism* on the international literary map." (Faris 2004, S. 29) Tatsächlich scheint es kein Sekundärwerk und keinen wissenschaftlichen Aufsatz zum magischen Realismus zu geben, die sich nicht auf die eine oder andere Weise mit diesem Architext auseinandersetzen. Dies, sowie die enge Verknüpfung der Geschichte des Begriffs mit einer bestimmten Region, haben allerdings zugleich dazu geführt, dass der magische Realismus oft als ein rein lateinamerikanisches Phänomen verstanden wurde (vgl. Bowers 2004, S. 18). Dem widerspricht nicht nur die Tatsache, dass der Terminus ursprünglich in Deutschland geprägt wurde, sondern auch Wen-chin Ouyangs Feststellung:

> [M]agical realism […] has now become global, invading and setting up colonies in the literary and visual landscapes of, additionally, Africa, Asia and Australia. There is no stopping it. It is everywhere. It is in Arabic, Chinese, English, German, Italian, Japanese, Persian, Portuguese, Spanish, Tibetan and Turkish, to name but a few languages. It is in fiction, film and the arts. (Ouyang 2010, S. 15)

Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, dass diese umfassende kulturelle und transmediale Dissemination des Modus maßgeblich zur Unmöglichkeit seiner endgültigen Definierbarkeit beigetragen hat, zumal die verwendeten Techniken zur Naturalisierung des Übernatürlichen ebenfalls abhängig sind vom jeweiligen literarischen Einfluss, kulturellen Kontext und von den politischen Ansichten, wobei selbst innerhalb eines Werkes unterschiedliche Techniken zur Anwendung kommen können (vgl. Warnes 2005, S. 9). Nachdem ich mich nun solchermaßen darum bemüht habe, einen Überblick über die wichtigsten Evolutionsschritte dieses schwer fassbaren Begriffs zu geben und seine soziopolitische Relevanz zumindest anzudeuten, möchte ich versuchen, zunächst trotz aller Schwierigkeiten noch einige maßgebliche Eigenschaften herauszuarbeiten, bevor ich den magischen Realismus anschließend auf seine enge Beziehung zur Postmoderne, zur Historiografie und zum Postkolonialismus untersuche, um seinen inhärent revisionistischen Charakter deutlicher zum Vorschein zu bringen.

4.2 Magischer Realismus – ein ambivalenter Begriff für eine ambivalente Realität

Um die Besonderheiten des magischen Realismus besser verstehen zu können, macht es Sinn, noch einmal einen Schritt zurückzugehen und jeweils einen Blick auf die beiden Hälften zu werfen, aus denen er sich zusammensetzt. Auf Anhieb fällt dabei auf, dass es sich bei dem Terminus um ein Oxymoron handelt, bringt er doch die beiden ontologisch widersprüchlichen Ebenen des Magischen und des Realistischen miteinander in Verbindung. Da letztere aufgrund ihrer „realen" Natur vermeintlich leichter zu fassen ist, möchte ich meine Untersuchung dort beginnen. Der Kritiker Ian Watt attestiert, dass der literarische Realismus auf Grundannahmen des Empirismus fußt, das heißt einerseits die Überzeugung, dass die Welt um uns herum wirklich existiert, da wir sie mithilfe unserer Sinne wahrnehmen können und andererseits, dass unsere Sinne es uns erlauben, ihren wahren Zustand zu ermessen (vgl. Watt 1992, S. 89). Als wichtigstes Merkmal des literarischen Realismus kann somit sein Streben nach aristotelischer Mimesis gelten, der künstlerischen Abbildung einer Welt, die dem*der Leser*in durch ihre Übereinstimmung mit den eigenen Sinneswahrnehmungen so vertraut erscheint, dass sie als real akzeptiert wird, unabhängig vom Wahrheitsgehalt der geschilderten Handlung (vgl. Bowers 2004, S. 21). Mit anderen Worten: „Realism is plausible not because it reflects the world, but because it is constructed out of what is (discursively) familiar." (Belsey 1980, S. 47) Genau von dieser Prämisse geht auch der magische Realismus aus, wenn er sich der Konventionen des westlich geprägten literarischen Realismus bedient, um übernatürliche Ereignisse in einer „matter-of-fact manner" (Chanady 1985, S. 24) darzustellen und damit gewissermaßen Aristoteles' Diktum erfüllt: „Im Blick auf das, was für die Dichtung wesentlich ist, ist nämlich etwas Unmögliches, das überzeugt, dem Möglichen, das keinen Glauben findet, vorzuziehen." (Aristoteles 2014, 1461b11f.) Das Unmögliche, das in diesem Fall dargestellt wird, markiert die zweite Hälfte, den magischen Teil des magischen Realismus. Magisch ist hierbei als sehr breiter Begriff zu verstehen, umfasst er doch sowohl Rohs als auch Carpentiers Konzepte,[46] oder in der Auflistung von Anne C. Hegerfeldt: „the marvellous, the supernatural, hyperbole and fabulation, improbable coincidences and the extraordinary." (Hegerfeldt 2005, S. 51) Sie schlägt dementsprechend vor, von „non-realistic elements" (ebd.) zu sprechen, wodurch all jene Aspekte abgegrenzt werden können, die nicht den realistischen Konventionen entsprechen. Es erscheint sinnvoll, diese Überlegungen im Hinterkopf zu behalten, der Einfachheit halber werde ich jedoch auch im weiteren Verlauf von magischen oder

[46] In den Worten Hegerfeldts: „[M]agic realism's strikingly unsensational rendering of incredible events is counterbalanced by a most curious tendency to present realistic events or phenomena as marvellous or fantastic" (Hegerfeldt 2005, S. 56).

übernatürlichen Elementen[47] sprechen, wobei damit alle Formen des nicht-Realistischen gemeint sind.

Von besonderer Bedeutung ist die Art und Weise, auf welche sich der magische Realismus der Darstellungskonventionen des literarischen Realismus bedient, um einen realistischen Kontext für magische Vorkommnisse zu erzeugen: „Magical realism [...] relies upon realism but only so that it can stretch what is acceptable as real to its limits. It is therefore related to realism but is a narrative mode distinct from it." (Bowers 2004, S. 22) Genau in diesem Ausloten der Grenzen liegt der subversive Charakter des Modus. Während er sich der Konventionen des literarischen Realismus bedient, unterwandert er diese zugleich, indem jegliche Ereignisse – realistisch oder magisch – im selben nüchternen Tonfall erzählt werden (ebd., S. 67). Dies ist ein wichtiger Punkt, denn es ist, wie Suzanne Baker schreibt, für den Modus des magischen Realismus absolut essenziell, dass der Erzähler magische Vorkommnisse nicht in Frage stellt, sondern mit der gleichen Plausibilität darstellt wie realistische Ereignisse: „While the reader need not believe in the possibility of the extraordinary events narrated, the characters and, above all, the narrator must believe that all the events recounted are equally real." (Baker 1993, o. S.) Auf diese Weise vermeidet es der Text, eine ontologische Hierarchie herzustellen und präsentiert beide Ebenen als gleichermaßen legitim beziehungsweise realistisch (vgl. Slemon 1995, S. 409f.). Dadurch wird nicht nur die „notion of literary realism as a transparent window on the world" (Hegerfeldt 2005, S. 52) als eine reine „strategy of persuasion" (ebd., S. 157) entlarvt, sondern ebenfalls auch jede Form von „monological political and cultural structures" in Frage gestellt (Zamora und Faris 1995, S. 6). Bowers schreibt dazu: „once the category of truth has been brought into question and the category of the real broken down or overturned, the boundaries of other categories become vulnerable." (Bowers 2004, S. 67f.) Auf diese Weise entsteht, was Kumkum Sangari als einen neuen „mode of referentiality" bezeichnet (Sangari 1987, S. 163). Das bedeutet, dass durch die Negation der Vorstellung, dass es so etwas wie *eine* absolute Wahrheit und *eine* einzige, richtige Version der Realität geben könnte, die Möglichkeit entsteht, zu akzeptieren, dass *viele* Wahrheiten und *viele* unterschiedliche Versionen der

[47] Bewusst vermeiden werde ich hingegen das Adjektiv „fantastisch", da es sich bei der Fantastik um ein eigenes Genre handelt, dessen Grenzen 1970 von Tzvetan Todorov in seinem Werk *Introduction à la littérature fantastique* abgesteckt wurden. Chanady erklärt den Unterschied wie folgt: „In contrast to the fantastic, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes. The same phenomena that are portrayed as problematical by the author of a fantastic narrative are presented in a matter-of-fact manner by the magical realist." (Chanady 1985, S. 24) Auch von zwei anderen Genres muss der magische Realismus klar abgegrenzt werden. Während magische Elemente im magischen Realismus nahtlos in die realistische Erzählung eingebettet werden und dementsprechend nicht gerechtfertigt werden müssen, besteht in der Science Fiction die Notwendigkeit, diese rational-wissenschaftlich zu erklären (vgl. Hegerfeldt 2005, S. 54). Vom Surrealismus schließlich unterscheidet sich der magische Realismus vor allem dadurch, dass er sein Hauptaugenmerk auf die materielle Welt richtet, während letzterer sich etwa mit Träumen oder dem Unbewussten beschäftigt. Magische Elemente, die möglicherweise nur imaginiert oder erträumt sind, werden im Allgemeinen nicht als magisch realistisch klassifiziert (Bowers 2004, S. 24).

Realität simultan existieren können. Innerhalb des magisch-realistischen Textes wird dadurch das beschreibende Detail vom mimetischen Zwang des literarischen Realismus befreit (vgl. Faris 1995, S. 169) und entwickelt stattdessen einen poietischen Charakter, der es ihm erlaubt, zu einem Teil einer neuen Realitätsdarstellung zu werden (vgl. Chanady 1995, S. 130).
Hier nun beginnt sich der Kreis zu meinen Überlegungen aus den vorherigen Kapiteln zu schließen. Akzeptiert man die Kategorisierung von magischem Realismus als Modus, so folgt daraus, dass er nicht an ein bestimmtes Genre oder Medium gebunden ist und etwa auch in einer Gattung wie dem historischen Roman vorkommen kann. Weiters besitzt der magische Realismus ebenfalls poietisches Potenzial, was den Modus insbesondere für seine Nutzung in revisionistischen historischen Romanen geeignet macht. Seine Ablehnung einer einzigen, vermeintlich objektiven Geschichtsdarstellung rückt den magischen Realismus zugleich in die Nähe der postmodernen Realitätsskepsis, wie ich sie im zweiten Kapitel geschildert habe.

4.2.1 Magische Historien in Zeiten der Postmoderne – ein Nebeneinander an möglichen Realitäten

In der Einleitung zu ihrem Buch *A Rhetoric of the Unreal* beschreibt Christine Brooke-Rose die Konsequenzen der, wie Lyotard sie zwei Jahre zuvor genannt hatte, „condition postmoderne" mit folgenden Worten: „Certainly what used to be called empirical reality, or the world, seems to have become more and more unreal, and what has long been regarded as unreal is more and more turned to or studied as the only ‚true' or ‚another equally valid' reality." (Brooke-Rose 1981, S. 4) Im Fall des magischen Realismus trifft zweifellos letzteres zu, da hier mehrere ontologische Ebenen einander als gleichermaßen legitim gegenübergestellt werden. Auf diese Weise erfüllt der Modus die Forderungen der Postmoderne, wie sie von Lyotard formuliert wurden: „Let us wage war on totality; let us be witnesses to the unpresentable; let us activate the differences" (Lyotard 1984, S. 82). Indem der magische Realismus mehrere gleichwertige Realitätsdarstellungen parallel zueinander präsentiert, erklärt er nicht nur der totalisierenden Metaerzählung den Krieg, sondern wagt ebenfalls den Versuch, das „Unpräsentierbare" zu präsentieren, das heißt die Pluralität jener oftmals traumatischen Geschichtserfahrungen, die durch die Übermacht einer Absolutheit für sich beanspruchenden Geschichtswahrheit bisher zum Schweigen verurteilt waren. Eugene L. Arva spricht in diesem Kontext von einer „traumatic imagination", das heißt „a type of artistic consciousness that enables author/narrator and reader to act out, or even to work through, trauma by means of magical storytelling." (Arva 2006, S. i) Als Produkt dieses künstlerischen Bewusstseins bezeichnet er „texts that struggle to re-present the unpresentable and [...] to reconstruct events whose absence has proved just as unbearable as their remembering." (ebd., S. if.) Traumata, die auf diese Weise verarbeitet

werden, können unterschiedlichster Natur sein. Im Falle der von Roh untersuchten Künstler[48] war dies etwa der erste Weltkrieg, im Falle heutiger magisch-realistischer Literatur sind dies oft die kolonialen Vergangenheiten diverser Länder und Regionen, wie sie beispielsweise in Salman Rushdies *Midnight's Children* (1981) behandelt werden. Da die Erfahrungen von Menschen aus solchen Ländern lange Zeit keinen Platz in der westlich dominierten Geschichtsdarstellung fanden, bietet der magische Realismus als narrativer Modus die Möglichkeit, ähnlich wie die Alltags- und Mentalitätengeschichte, die Realitätswahrnehmungen gewöhnlicher Menschen näher zu beleuchten und auf diese Weise Welten zu enthüllen, die ansonsten unsichtbar geblieben wären:

> These works undertake rewritings of official versions of history, playfully offering alternative accounts. By telling the story from a different, usually oppressed perspective, they reveal the extent to which history never consists of purely factual and impartial accounts, but serves the interests of those who write it. […] In this, magic realist works can be said to engage in a project similar to the one tackled by philosophers of history like Hayden White, who has emphasized the historian's compromising reliance on the meaning-making power of narrative, showing an unbiased and faithful representation of the past to be impossible. (Hegerfeldt 2005, S. 63)

Stattdessen betonen solche Texte zumeist die Multiperspektivität von erlebter Geschichte, denn wie Scott Simpkins anmerkt: „[T]here are always many different viewpoints of something at any given moment." (Simpkins 1995, S. 151) Diese Sichtweise wird auch in Rushdies Roman *Midnight's Children* deutlich:

> Rather than dismiss history or attempt to enforce an authoritarian version of historical truth in his novel, Rushdie embraces the very postmodern aspect of attempting to recreate history with fragments and uncertainty. […] In fact, Rushdie's work illustrates that, if history is to be seen from each individual's perspective, in order to get close to providing a comprehensive portrayal of India, he must acknowledge the multiplicity of historical perspectives and give equal validity to each one. It is through this portrayal of multiple perspectives that Rushdie most closely associates his magical realist narrative with a postmodern approach to history. (Bowers 2004, S. 77f.)

Rushdies Roman ist somit der Inbegriff dessen, was laut Lyotard die Postmoderne ausmacht: „The postmodern would be that which […] puts forward the unpresentable in presentation itself; […] that which searches for new presentations […] in order to impart a stronger sense of the unpresentable." (Lyotard 1981, S. 81) Indem die Geschichte als Mosaik fragmentarischer Sichtweisen präsentiert wird, wird zugleich die von der Postmoderne attestierte Unmöglichkeit einer objektiven Geschichtsdarstellung überhaupt betont. Auf diese Weise wird deutlich, dass es erst das veränderte Geschichtsbewusstsein des postmodernen Menschen ist, dass eine produktive Auseinandersetzung mit revisionistischen Geschichtsbildern im magischen Realismus ermöglicht.

[48] Ich verwende hier lediglich die männliche Form, da es sich bei allen in Rohs Buch untersuchten Künstlern tatsächlich um Männer handelte.

Noch ein weiterer Aspekt verbindet den magischen Realismus mit der Postmoderne und, meinem Argument aus dem vorangegangenen Kapitel folgend, mit dem historischen Roman. Indem magisch-realistische Werke neue Perspektiven auf die Realität bieten und dadurch neue Realitätsdarstellungen entwerfen, liefern sie eine „description of a universe“ (McHale 1978, S. 27) und entsprechen somit McHales Definition von Ontologie. Allerdings gilt es auch in diesem Fall, den Begriff der Dominanz in seiner vollen Bedeutung zu berücksichtigen. Obzwar der magisch-realistische Modus genau wie revisionistische historische Romane dominant ontologisch ist, ist er, zumindest auf einer formalen, oftmals aber auch auf einer diskursiven Ebene, ebenfalls ein epistemologischer Modus. So kann etwa, wie das oben genannte Beispiel von Salman Rushdie zeigt, durch eine multiperspektivische beziehungsweise fragmentarische Erzählweise indirekt die Möglichkeit einer einzelnen, absoluten Geschichtsdarstellung schon auf der strukturellen Ebene in Zweifel gezogen werden.

Diese Kritik kommt indes bereits auf einer noch grundlegenderen Ebene zum Ausdruck: „[T]he realist mode has been considered one of the strategies that enables historiography to produce a plausible and convincing account of events.” (Hegerfeldt 2005, S. 174) In diesem Sinne lässt sich sagen, dass magisch-realistische Werke traditionelle historiografische Darstellungen bereits durch ihre subversive Verwendung des literarischen Realismus in Frage stellen: „By incongruously adapting the realist mode to elements traditionally considered extraordinary, impossible or fantastic, magic realist fiction underlines how realism functions as a strategy of persuasion and authorization.” (ebd., S. 176) Berücksichtigt man dementsprechend, dass der literarische Realismus als Kontrastfolie dient, vor der der magische Realismus betrachtet werden muss, so ergibt sich daraus die große geschichtstheoretische Relevanz, die dem Modus inhärent ist.

Während ich auf den letzten Seiten vorwiegend auf die Beziehung zwischen dem magischen Realismus und geschichtstheoretischen Überlegungen à la Hayden White hingewiesen habe, ist es nunmehr wichtig, noch einmal zu zeigen, inwiefern der magische Realismus in diversen Romanen auch dazu genutzt wurde, Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zuständen zu üben, da diese Überlegungen schließlich für meine eigenen Literaturanalysen relevant sein werden. María-Elena Angulo merkt diesbezüglich an: „In official histories of countries under an oppressive regime, relevant facts are changed to satisfy Governmental purposes. Fiction treating these facts plays an important role in questioning historical facts.” (Angulo 1995, S. 44) Wendy B. Faris nennt eine ganze Reihe an Autor*innen und Werken, welche sich kritisch mit solchen offiziellen Darstellungen auseinandersetzen:

> [I]n several instances, magical realist texts are written in reaction to totalitarian regimes. […] Latin American writers of magical realism criticize North American hegemony in their hemisphere; Kundera is opposed to the power of Soviet Communism; Rushdie writes *Midnight's Children* in

> opposition to Mrs. Gandhi's autocratic rule. Toni Morrison writes *Beloved* in direct response to the atrocities of slavery and its aftermath and Isabel Allende builds *The House of the Spirits* in part to critique the barbarity of Pinochet's Chilean regime. (Faris 1995, S. 179f.)

Solche Kritik kann entweder explizit geäußert werden, wofür es jedoch nicht des magischen Realismus bedarf, oder implizit, etwa durch die magische Überhöhung der realistischen Darstellungsweise. In letzterem Fall erfüllt die magische Komponente des magischen Realismus eine doppelte Funktion: einerseits bildet sie subjektive und kollektive Realitätswahrnehmungen ab, andererseits unterstreicht sie deren absurden, grotesken und zum Teil gewaltsamen Charakter, um sie auf diese Weise fassbar zu machen. Viele magisch-realistischen Werke arbeiten in ihren Geschichten mit realen historischen Ereignissen. So erklärt Angulo etwa, dass in Carpentiers *Das Reich von dieser Welt*, mit Ausnahme einer einzigen Figur, alle die Namen realer historischer Personen tragen und dass alle historischen Ereignisse, die in dem Roman behandelt werden, sich mit realen Ereignissen decken, selbst wenn sie diesen nicht immer in allen Einzelheiten entsprechen (vgl. Angulo 1995, S. 21f.). Auch in Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* werden reale historische Geschehnisse verarbeitet, etwa der Arbeiter*innenaufstand gegen die United Fruit Company 1928[49] (vgl. ebd., S. 41ff.).

Magisch-realistische Werke greifen diese Fakten einer empirischen beziehungsweise materialistischen Geschichtsdarstellungen in ihren Erzählungen oft auf und ergänzen oder ersetzen sie durch Legenden, Folklore oder Gerüchte, wodurch sie auf deren Bedeutung im Leben der Menschen hinweisen und zeigen, dass diese die Wahrnehmung der Vergangenheit genauso – oder noch mehr – beeinflussen wie reale historische Ereignisse. Sie suggerieren damit, dass es notwendig ist, auch solche Geschichten, die üblicherweise einen prekären ontologischen Status haben, zu berücksichtigen, wenn man versucht, die Vergangenheit und daraus folgend ebenso die Gegenwart einer Gemeinschaft zu verstehen, denn wie Zamora und Faris schreiben: „Texts labelled magical realist draw upon cultural systems that are no less ‚real' than those upon which traditional literary realism draws." (Zamora und Faris 1995, S. 3) Damit soll keineswegs gesagt sein, dass der magische Realismus unreflektiert magische Praktiken und Weltsichten propagieren würde. Stattdessen ähneln solche Werke anthropologischen oder soziologischen Studien, welche dafür argumentieren, dass magischer Glaube untersucht werden muss,

> not because it is true – to judge that is not the aim of these studies – but because it is, in Western societies no less than in others, a social fact. People who believe in magic allow their beliefs to guide

[49] Für eine genauere Analyse der Beziehung zwischen *Hundert Jahre Einsamkeit* und den realen historischen Ereignissen, welche als Vorlage für einige Szenen des Romans gedient haben, vgl. Qual, Rose-Marie (1989) Zu Gabriel García Márquez „Cien años de soledad": die Spiegelstadt als Utopie-Metapher. Versuch einer soziokulturellen Deutung. Bonn: Romanistischer Verlag.

> their decisions and their behaviour, meaning that magic may have very real effects indeed. (ebd., S. 161f.)

Ein gutes Beispiel für einen Text, in dem diese Komponente des magischen Realismus klar zum Vorschein kommt, ist Alejo Carpentiers *Das Reich von dieser Welt*. Als zentraler Handlungsimpuls kann dabei Carpentiers in Haiti gewonnene Erkenntnis angesehen werden, dass „the motive force behind the first successful movement for independence in Latin America had been the voodoo of the black slaves, not the ideas of the Enlightenment." (Williamson 1987, S. 83) Dies zeigt sich besonders in einer Szene – der Verbrennung des Revolutionsführers Mackandal durch die Kolonisatoren –, die von den beiden anwesenden Gruppen, den schwarzen Sklav*innen und den weißen Soldaten, unterschiedlich wahrgenommen wird. Während erstere zu sehen meinen, wie Mackandal sich in ein Tier verwandelt und davon fliegt bevor die Flammen ihn verschlingen können, sodass der Mann als wichtiges Symbol des Aufstandes für sie weiterlebt und weiterhin Einfluss auf ihre Handlungen ausübt, sind letztere von deren Freudenrufen irritiert, sind sie doch überzeugt davon, gerade dem Tod ihres Opfers beigewohnt zu haben. Hier werden also zwei Sichtweisen einander gleichwertig gegenübergestellt, ohne dass der Erzähler eine davon als Irrglauben markiert. Auf diese Weise betont Carpentier die Macht, welche die jeweils wahrgenommene Realität auf ihre Betrachter*innen hat. Eine ähnliche Gegenüberstellung gibt es auch in Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* als Remedios die Schöne beim Wäscheaufhängen plötzlich in den Himmel auffährt. Während die Einheimischen das Vorkommnis kommentarlos hinnehmen, betrachten die ausländischen Gäste ihr Verschwinden mit einiger Skepsis. Auch hier enthält sich der Erzähler jeglicher Wertung.

Die erste Funktion der Magie dient somit der Abbildung tatsächlicher Lebensrealitäten, deren kennzeichnendes Merkmal jener Glaube ist, den Carpentier als Grundvoraussetzung für sein „real maravilloso" formuliert hat. Diese Interpretation unterstützt auch Márquez selbst, wenn er einerseits betont, dass er viele seiner Geschichten den Erzählungen seiner Großmutter verdankt (vgl. Márquez 1991, S. 64f.) und dass die darin geschilderten Ereignisse andererseits ein natürlicher Bestandteil des Lebens in Lateinamerika sind:

> Everyday life in Latin America proves that reality is full of the most extraordinary things. […] You only have to open the newspapers to see that extraordinary things happen to us every day. I know very ordinary people who've read *One Hundred Years of Solitude* carefully and with a lot of pleasure, but with no surprise at all because, when all is said and done, I'm telling them nothing that hasn't happened in their own lives. (ebd., S. 66)

Die andere Funktion hingegen erscheint dieser konträr entgegengesetzt, geht es hierbei doch darum, mithilfe von Magie die Fassungslosigkeit zum Ausdruck zu bringen, die durch eine

Welt hervorgerufen wird, deren Ereignisse zu grausam sind, um sie wirklich verstehen zu können:

> In supernaturalizing cruel events, the texts express a stunned incredulity about the state of the world, implying that the idea of such things actually happening exceeds – or should exceed – the human imagination. Within the text, a ‚fantastic rhetoric' is used to characterize the events as hardly credible, almost as impossible; yet, at the same time, these passages either refer to real historical events or have clearly recognizable historical parallels. Therefore, far from denying the reality of such events, the fantastic tone conveys a heightened sense of despair over the fact that, tragically, they are only all too possible. (Hegerfeldt 2005, S. 61)

Als Beispiel nennt Hegerfeldt etwa Günther Grass' *Die Blechtrommel:* „This ties in with Oskar's use of fairy tale markers when he speaks of the ‚*Reichskristallnacht*' […]: reality having surpassed the bounds of the conceivable, the narrator must turn to a decidedly non-realistic form of representation." (ebd., S. 193) Auch Gabriel García Márquez betonte diesen Zugang in seiner Nobelpreisrede 1982. Nachdem er darin einen Überblick über einige der gewaltsamsten Abschnitte lateinamerikanischer Geschichte gegeben hatte, fuhr er fort:

> I dare to think that it is this outsized reality […], [a] reality not of paper, but one that lives within us and determines each instant of our countless daily deaths, and that nourishes a source of insatiable creativity, full of sorrow and beauty, of which this roving and nostalgic Colombian is but one cipher more, singled out by fortune. Poets and beggars, musicians and prophets, warriors and scoundrels, all creatures of that unbridled reality, we have had to ask but little of imagination, for *our crucial problem has been a lack of conventional means to render our lives believable*. (Márquez 1982; Hervorhebung des Verfassers)

Indem reale Ereignisse innerhalb eines narrativen Prozesses magisch überhöht werden, werden sie selbst zu einem Teil von neuen Erzählungen, welche es den Autor*innen erlauben, ihrer unfassbaren Existenz ein Mindestmaß an Kohärenz und Sinn zu verleihen (vgl. Hegerfeldt 2005, S. 187). Auf diese Weise werden Erzählungen als wichtige Ergänzung zu rational-wissenschaftlichen Diskursen für das greifbar Machen einer kontingenten Realität re-etabliert. Durch die Entlarvung des literarischen Realismus, welcher als bevorzugter Modus der westlich geprägten, rationalistischen Historiografie gesehen werden muss, als lediglich *eine* mögliche Darstellungsweise unter vielen, relativieren magisch-realistische Texte zugleich aber ebenfalls ihre eigene Aufwertung der Erzählung als identitäts- und sinnstiftendes Medium. Denn auch in diesem Fall ist klar, dass es sich um eine menschlich geschaffene Version der Geschichte handelt, die keinen Anspruch auf Objektivität und absolute Gültigkeit erhebt und die ebenso wie die Historiografie immer ideologisch geprägt ist (vgl. Zamora und Faris 1995, S. 3).
Egal ob Magie im Sinne ihrer ersten Funktion, das heißt der Widerspiegelung des Glaubens und des durch diesen Glauben geprägten Alltags, oder in ihrer zweiten Funktion, das heißt des fassbar Machens einer unbegreiflichen Erfahrung, eingesetzt wird, „magical realist writing is always anchored in empirical reality" (Can 2015, S. 38). Diese Tatsache erklärt auch seine

große Beliebtheit bei postkolonialen Autor*innen auf der ganzen Welt (vgl. Bowers 2004, S. 4). Wie Stephen Slemon analysiert, ist der historische Diskurs in ehemals kolonialisierten Staaten von einem sehr schwierigen Verhältnis zur Geschichte geprägt: „a condition of being both tyrannized by history yet paradoxically cut off from it." (Slemon 1995, S. 418) Magischer Realismus hilft, diese Kluft zwischen Fremdbestimmtheit und Stimmlosigkeit zu überwinden, indem er es erlaubt, der offiziellen Geschichte weitere, durch ihre Subjektivierung legitimierte Versionen entgegenzustellen. Dabei geht es aber nicht nur darum, Fremdzuschreibungen abzulehnen, sondern im Sinne von Homi Bhabha auch die hybride Identität postkolonialer Staaten abzubilden, denn deren „emergent identity embodies the traits of both the imposing colonial structures and indigenous cultural practices." (Can 2015, S. 40) Wenn Bhabha schreibt, diese kulturelle Hybridität „entertains difference without an assumed or imposed hierarchy" (Bhabha 1994, S. 5), dann erinnert das an den oben beschriebenen Prozess des magischen Realismus, der die beiden ontologischen Ebenen des Magischen und des Realen einander ebenfalls als gleichwertig gegenüberstellt.

Maggie Ann Bowers spricht in diesem Zusammenhang von einem „third space" (Bowers 2004, S. 83) und Kumkum Sangari von „another *level* of factuality" (Sangari 1987, S. 161), am besten scheint mir aber der von Suzanne Baker in Anlehnung an Robert Wilson geprägte Begriff „dual spatiality" zu passen (Baker 1993, o. S.). Baker erklärt dazu: „Magic realism does not create imaginary worlds. What it does create, through its ‚dual spatiality,' is a space where alternative realities and different perceptions of the world can be conceived." (ebd.) Dadurch hinterfragt der magische Realismus „the restrictions of colonial space by opening up a ‚dual spatiality,' thus making problematic any notion of a single unified world-view or reality." (ebd.) Heruntergebrochen auf eine simplere Ebene ließe sich die Dichotomie, welche der „dual spatiality" zugrunde liegt, auch als jene zwischen Zentrum und Peripherie beschreiben, wobei das Zentrum immer als Ursprung einer Ideologie verstanden werden müsste, gegen welche die Peripherie mithilfe des magischen Realismus anschreibt: „[M]agical realism provides a means for writers to express a non-dominant […] perspective, whether that be from a feminist, postcolonial or rural standpoint, in opposition to dominant cultural discourse." (ebd., S. 102) Obzwar chinesische Autor*innen nicht gegen Fremdzuschreibungen einer ehemaligen Kolonialmacht anschreiben müssen, erlaubt es die Reduktion der Dichotomie auf eine so grundlegende Ebene, die oben angestellten Überlegungen ebenfalls in meine folgenden Analysen miteinzubeziehen, da etwa im Fall von Mo Yans Werken ein klarer Konflikt zwischen dem urbanen politischen Zentrum und dessen ruraler Peripherie besteht.

5 Die Gegengeschichten des Mo Yan – revisionistische Geschichtsbilder in *Das rote Kornfeld* und *Big Breasts and Wide Hips*

„Mo Yan ist ein Erzähler von Geschichte, einer Geschichte von unten, wie sie vom Volksmund überliefert wurde, Erzähler einer Gegengeschichte, die in keinem offiziellen Lehrbuch auftaucht." (Monschein 2013, S. 10) Diesem chinesischen Erzähler und seinen Gegengeschichten ist das folgende Kapitel gewidmet, in dem ich mich speziell mit den von ihm in seinen Romanen *Das rote Kornfeld*[50] (1987/2007) und *Big Breasts and Wide Hips*[51] (1996/2004) entworfenen revisionistischen Geschichtsbildern auseinandersetzen werde. Zum besseren Verständnis ist es dafür notwendig, einleitend einen Überblick über wichtige literarische Entwicklungen im China der 80er und 90er Jahre des letzten Jahrhunderts zu geben, da diese von maßgeblicher Bedeutung für die literarische Auseinandersetzung chinesischer Schriftsteller*innen mit den Diskursen der Geschichte und der Historiografie waren.

Mit dem Tod Mao Zedongs und dem damit einhergehenden Ende der Kulturrevolution (1966-1976), besonders aber ab der Machtübernahme Deng Xiaopings 1979 und der im selben Jahr von seiner Regierung eingeleiteten Politik von Reform und Öffnung, erlebte die chinesische Literatur eine neue Blütezeit. Diese wird von Wissenschaftler*innen üblicherweise in zwei Abschnitte unterteilt, welche sich weitestgehend an den folgenden zwei Dekaden orientieren. Der erste der beiden wird – allerdings in Bezug auf das neue politische Klima allgemein und nicht nur auf die Literatur – als „New Period" beziehungsweise „New Era" (Xīn shíqī, 新时期) bezeichnet (Wang 1997, S. 500), wobei sein Ende durch das brutale zum Vorschein kommen staatlich repressiver Gewalt während des Tian'anmen Massakers am 4. Juni 1989 markiert wird. In Anlehnung an den als „el boom" betitelten Aufschwung lateinamerikanischer Literatur in den 1960er und 70er Jahren spricht Jeffrey C. Kinkley mit Blick auf diese erste Phase auch von „China's Boom" und klassifiziert die zweite Phase während der 1990er folgerichtig als „Post-Boom" beziehungsweise „post-new era" (Kinkley 2014, S. 8f.). Als Hauptunterschied zwischen den beiden Abschnitten ist die Konventionalisierung literarischer Formen in den 90ern gegenüber den experimentellen, avantgardistischen Ansätzen der 80er zu nennen.[52] In ihrem Zugang zur Geschichte ähneln sich die beiden Phasen indes weitestgehend, sodass ich im Folgenden nicht näher zwischen ihnen unterscheiden werde.[53] Tatsächlich muss sogar

[50] Als Grundlage für meine Analyse dient die deutschsprachige Übersetzung von Peter Weber-Schäfer.
[51] Da es von diesem Roman bis dato keine deutsche Übersetzung gibt, werde ich im Folgenden mit der englischen Übersetzung von Howard Goldblatt arbeiten.
[52] Kinkley bezeichnet die zweite Phase dementsprechend auch als „post-avant-garde age", wobei er besonders darauf hinweist, dass das Präfix „post" lediglich die Vertrautheit mit, nicht aber die Ablehnung von experimentellen literarischen Formen signalisiert (Kinkley 2014, S. 9).
[53] Für einige knappe Überlegungen zu den formalen Unterschieden zwischen der ersten und zweiten Phase vgl. etwa Qiao 2008, S. 211f.

festgehalten werden, dass die sogenannte „New Historical Novel“ ihre eigentliche Hochzeit erst während der 90er Jahre erlebte, weshalb Mo Yan, dessen Roman *Das rote Kornfeld* bereits 1987 erschien, als Vorreiter dieses Genres gelten kann (vgl. He 2013, S. 337).

Als Ursache für die literarische Blütezeit können besonders zwei Aspekte hervorgehoben werden: erstens die ab 1979 einsetzende und bis 1989 andauernde massive politische Liberalisierung und zweitens die Öffnung des Marktes für ausländische Literatur, welche bis Ende der 70er Jahre weitestgehend verboten war (vgl. Feuerwerker 1998, S. 191). Eine neue Welle von Übersetzungen brachte zahlreiche westliche Theorien und literarische Stilausprägungen ins Land und beförderte dadurch besonders ab Mitte der 80er Jahre einen literarischen Experimentalismus. Die Vertreter*innen dieser neuen Strömung wurden wahlweise als „avant-gardists“ oder sogar als „postmodern“ bezeichnet (Wang 1997, S. 502). Als weiteres eminentes Merkmal muss die von Ylva Monschein attestierte „Renaissance des Erinnerns und Erzählens“ und die damit einhergehende „Renaissance der Geschichtsschreibung“ genannt werden. Zwar lief die „Aufarbeitung der Vergangenheit“ laut Monschein auf allen Ebenen „mit der gebotenen ideologischen Vorsicht auf vollen Touren“, den Schriftsteller*innen kam dabei jedoch eine besondere Schlüsselposition zu, denn ihnen war etwas erlaubt, „worauf der Lokalhistoriograf vor allem für die jüngste Vergangenheit verzichten musste: die Herstellung von Kausalität, die systemimmanente Missstände zu entlarven vermag.“ (Monschein 2013, S. 10)

Um zu verstehen, welche enorme Bedeutung derlei Entwicklungen in den 80er Jahren hatten, muss berücksichtigt werden, „dass Geschichte vor allem in der VRCh ein zutiefst politisierter Diskurs ist“ (Storm 2010, S. 16). Dies ergibt sich insbesondere aus der „marxistisch begründete[n] Auffassung historischen Fortschritts“, das heißt dem marxistischen Glauben an eine zukünftige sozialistische Utopie, welcher maßgeblich zur Legitimation der kommunistischen Partei Chinas (im weiteren KPCh) beitrug und als Leitgedanke ihrer Ideologie galt (ebd.). Hier nun setzten historische Romane an, denn „[i]n dem Maße, wie Geschichte als Legitimation für die Gegenwart genutzt wird, trifft jeder historische Roman auch eine Aussage zu dem Verhältnis von Geschichte, Gegenwart und Identität“ (ebd.). Die daraus resultierenden revisionistischen Geschichtsdarstellungen müssen dementsprechend als direkte Angriffe auf „das Identitätsverständnis der KPCh und die historischen Wurzeln des Reformkurses“ verstanden werden (ebd.). Diese aufkeimenden Gegengeschichten zeichnen sich durch einige spezielle Eigenschaften aus, die sich im Wesentlichen auf zwei Neuerungen zurückführen lassen: einerseits die Subjektivierung von Geschichte (vgl. Wang 1996, S. 142f.)

und andererseits die bereits angedeutete Negation eines teleologischen Zeitverständnisses[54] (vgl. Lee 2001, S. 95). Gemeinsam bewirkten diese beiden Entwicklungen eine überwiegende Abkehr von diachronen hin zu synchronen Vergangenheitsdarstellungen und von nationalen Entwicklungen hin zu personalisierten Geschichtsdarstellungen aus der Perspektive einzelner Familien oder Individuen. Daraus resultierte sowohl die Abschaffung des kommunistischen „temporal utopianism", dessen Zukünftigkeit durch ein lineares Zeitverständnis und den Blick in die Vergangenheit legitimiert wurde, als auch eine allgemeine Verschiebung des Fokus weg von der zeitlichen hin zur räumlichen Achse (Choy 2004, S. 10). Mit dieser, aus westlicher Sicht wohl als postmodern zu bezeichnenden Entwicklung gelang es den Autor*innen, den aus der marxistischen Ideologie der KPCh resultierenden historischen Wahrheitsanspruch zu unterwandern und durch den Fokus auf Individuen und regionale Geschehnisse die offizielle historische Perspektive zu relativieren. Ihre Vorgangsweise ähnelt damit jener der Alltags- und Mentalitätenforschung, sodass die individuelle Fragmentierung von Geschichte hier wie dort als Ablehnung von politischen Metanarrativen interpretiert werden kann.

Es wäre allerdings falsch zu glauben, dass ein solcher literarischer Umbruch von einem Tag auf den anderen eingetreten sei. Die meisten Wissenschaftler*innen verorten den Beginn der oben beschriebenen Tendenzen erst ab Mitte der 80er Jahre (vgl. Choy 2004, S. 9). Als wichtige Zwischenstufe muss die Ende der 70er Jahre entstandene Narbenliteratur (shānghén wénxué, 伤痕文学) gelten (vgl. ebd., S. 8), die ihren Namen der Kurzgeschichte „Shanghen" (wörtl. Narbe oder Wunde) von Lu Xinhua verdankt. Patricia Schiaffini-Vedani beschreibt die daraus resultierenden Werke treffend als „heavily idealized accounts about the personal sufferings during the Cultural Revolution" (Schiaffini-Vedani 2002, S. 165). Während solche Texte somit insofern als autoritätskritisch betrachtet werden können, als sie die subjektive Perspektive von Opfern der Kulturrevolution widerspiegeln, welche sich in ihren politischen Hoffnungen und Idealen betrogen fühlten (vgl. Feuerwerker 1998, S. 195), hält Howard Choy jedoch fest, dass ihr Charakter nicht wirklich subversiv war, denn „in terms of narrative structure and ideological operation, scar literature and its preceding revolutionary fiction are isomorphous: gone are the unfortunate years; a joyful life will start again."[55] (Choy 2004, S. 8f.) Letztlich setzte sich also

[54] Es ist wichtig, immer wieder auf diesen Punkt hinzuweisen, denn während die linguistische Wende und die Postmoderne im Westen die Erkenntnis gefestigt haben, dass es die *eine* Geschichte nicht gibt, hat die KPCh unter Mao genau diesen Punkt zu einer wichtigen Säule ihrer Ideologie gemacht: „In Chinese Communist artistic and political theory, ‚history' has always been a major focal point. Under the influence of more than thirty years of Maoist discourse, […] ‚history' has become a self-evident truth. From the revolution to liberation to continual revolution, ‚a priori history' has interpreted New China's past and foretold her future." (Wang & Berry 2000, S. 490)

[55] In Bezug auf die hier erwähnte „revolutionary fiction" erläutert Choy: „From the 1940s through the 1970s, Chinese writers illustrated the dominant discourse in their works either to strive for legitimacy or to eschew troubles. Ideologically saturated and formally stiffened, revolutionary historical fiction served as the party-approved pages of Chinese history and brainwash machine in Mao's China." (Choy 2004, S. 7f.)

auch hier insbesondere durch das obligate Happy End und den idealistischen Blick in die Zukunft die kommunistische Ideologie des von 1949-1979 in der Literatur vorherrschenden sozialistischen Realismus durch (vgl. Feuerwerker 1998, S. 214).

Erst durch die Mitte der 80er Jahre entstandene Wurzelliteratur (xúngēn wénxué, 寻根文学, wörtl. Literatur der Wurzelsuche), die ihren Namen dem 1985 erschienenen Essay „Wenxue de ‚gen'" (wörtl. die Wurzeln der Literatur) von Han Shaogong verdankt, erreichte die literarische Auseinandersetzung mit Geschichte schließlich ihr volles subversives Potenzial, durch welches sich diese sowohl von der Narbenliteratur als auch der Heimatliteratur (xiāngtǔ wénxué, 乡土文学, wört. Literatur der Heimaterde) unterscheidet. Da die Wurzelliteratur ansonsten aber als eine Fortführung der aus den 1930ern stammenden Heimatliteratur gilt (vgl. Kong 1997, S. 59) und Mo Yan ebenfalls als einer der wichtigsten Vertreter der Wurzelliteratur gehandelt,[56] sein Werk *Das rote Kornfeld* hingegen wahlweise dem einen oder dem anderen Genre zugeordnet wird (vgl. Storm 2010, S. 205), gilt es zunächst auch diese Entwicklung noch kurz zu betrachten.[57] Der Terminus Heimatliteratur wurde von niemand Geringerem als Lu Xun geprägt, der ihn wie folgt definierte:

> Those who live in Beijing and write about their feelings [toward their native place], no matter objective or subjective, are the writers of native-soil literature. However, before writing native-soil literature, [the author] may have already been exiled by his native place, being forced to move to a strange place. Therefore, he has to bring back to his mind ‚his father's garden'. And such gardens no longer exist in reality. Perhaps recalling something that has already perished in one's native place makes one more comfortable or is more consoling than thinking about something that still exists in reality. (Kong 1997, S. 58)

Das essenzielle Movens dieser Literatur bildet somit das Gefühl der Nostalgie für eine verlorene Heimat und eine gleichsam verlorene Vergangenheit, deren überstarke Ausprägung den zweiten wichtigen Unterschied zwischen Heimat- und Wurzelliteratur darstellt. Wie Lu Xuns Zitat deutlich macht, ist die Perspektive, aus der Heimatautor*innen schreiben, eine sowohl räumlich als auch zeitlich entfremdete. Dabei definiert die Fremde jedoch nicht nur die Position, aus der geschrieben wird, sondern sie wird den jeweiligen Darstellungen zugleich immer eingeschrieben (vgl. Wang 1993, S. 110), sodass die Beschreibungen auf keine tatsächliche Realität referieren. Stattdessen konstruieren sie ein idealisiertes Bild derselbigen, was sich letztlich schon allein dadurch erklärt, dass eine schriftliche Reminiszenz, selbst eine sich dem

[56] Er wird dabei wahlweise gerne als Nachfolger von Lu Xun (1881-1936), Shen Congwen (1902-1988) oder beiden genannt, was ihm innerhalb der chinesischen Tradition eine enorme Bedeutung zuerkennt, denn Lu Xun gilt als der wichtigste Autor der chinesischen Moderne und Shen Congwen war der herausragendste Vertreter der Heimatliteratur, dessen Werke nicht nur das kritische Potenzial von Heimatliteratur zum Vorschein gebracht haben (vgl. Wang 1993, S. 123), sondern der, wäre sein Tod nicht dazwischen gekommen, möglicherweise auch als erster chinesischer Autor mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet worden wäre (vgl. Zhang 2012).

[57] Für einen detaillierten Überblick der Verbindungen zwischen Heimatliteratur, Narbenliteratur und Wurzelliteratur sowie deren jeweilige historische Hintergründe vgl. Feuerwerker 1998, S. 194-201.

Realismus verpflichtende, niemals mehr als eine subjektive Annäherung an die Realität sein kann: „The genre itself enacts the split of representation, and the incongruity of what realist literature proposes to do and what it can do." (ebd., S. 112) David Der-Wei Wang spricht deshalb von einer „imaginary nostalgia" (ebd., S. 107), womit er nicht nur auf die Unzugänglichkeit des erinnerten Ortes verweist, sondern ebenfalls auf den daraus resultierenden Umstand, dass das heraufbeschworene Bild der Heimat zu gleichen Teilen erinnert und imaginiert, das heißt erfunden ist.

Eine besondere Bedeutung kommt dabei dem zeitlichen Distanzverhältnis zu. Die Vergangenheit als solche ist nicht länger zugänglich, sodass sie immer nur aus der Sicht der Gegenwart betrachtet und interpretiert werden kann. Gleichzeitig offenbaren sich ihre Spuren in der Gegenwart aber gerade im Akt des Erinnerns und entfalten dort ihre volle Wirkung (vgl. ebd., S. 110). Diese doppelte zeitliche Bedingtheit ist sowohl für die Heimatliteratur als auch für die Wurzelliteratur maßgeblich, denn letztere macht sich exakt diesen Mechanismus zunutze, um die Vergangenheit als subversives Medium der Gegenwart zu installieren. Dieser Aspekt wird weiter unten in der Analyse von Mo Yans *Das rote Kornfeld* deutlicher werden. Dort entwirft der Autor eine mythische beziehungsweise ahistorische Vergangenheit (vgl. Storm 2012, S. 242), die der Gegenwart als Kontrast gegenübergestellt wird, um eine Vision historischer Degeneration zu projizieren.

Noch ein weiteres wichtiges Element bezieht die Wurzelliteratur aus der Heimatliteratur: den Fokus auf ländliche Regionen und auf bäuerliche Protagonist*innen. Dies ist nicht nur insofern relevant, als traditionelle und kulturelle Wurzeln vielfach innerhalb dieser Bevölkerungsgruppe verortet werden (vgl. Feuerwerker 1998, S. 189), wodurch die Stadt-Land Dichotomie und die darunter subsumierte Intellektuelle-Bauern Dichotomie zu wichtigen Themen in der Literatur werden, sondern auch, weil die „stärksten und grundlegendsten Umwälzungen, die China im 20. Jh. erfahren hat, [...] im ländlichen Raum [...] unter der größten Bevölkerungsgruppe, den Bauern" auftraten (Zhang 2013, S. 82f.). Da diese aber, zumindest in ideologischer Hinsicht, die breite Basis des Kommunismus bilden, birgt eine literarische Auseinandersetzung mit der ländlich-bäuerlichen Vergangenheit immer bereits revisionistisches Potenzial, insbesondere wenn sie den stark idealisierten Darstellungen des sozialistischen Realismus den Rücken kehrt und ihren Blick auf die exzentrischen Gedanken und Gewohnheiten Einzelner richtet, wie dies Mo Yan immer wieder in seinen Werken tut (vgl. Kinkley 2014, S. 134).

All diese formalen und thematischen Aspekte sind für die Heimatliteratur und die Wurzelliteratur von ähnlicher Bedeutung. Wie bereits erwähnt, besteht ein großer Unterschied jedoch darin, dass letztere den übermäßigen Hang zur Nostalgie überwunden hat, der für erstere genreprägend war. Dementsprechend richtet sie den Blick weniger auf die verlorene Heimat als

idealisierte Utopie, sondern sucht in der Vergangenheit die Antworten auf die Fragen der Gegenwart. Ihr Ziel besteht in „a rediscovery of the nation's past and rethinking of its place in the contemporary context" (Duran & Huang 2014, S. 4). Als Auslöser für solche Retrospektiven muss nicht zuletzt die tumultuöse Zäsur gesehen werden, der man den ironischen Namen „Kulturrevolution" gegeben hat, obwohl sie gerade die Kultur, zumindest in ihrer pre-maoistischen Form, zu ihrem Feind erklärt hatte.

In diesem Sinne ähnelt die Wurzelliteratur in ihren Ursprüngen der Narbenliteratur, geht jedoch viel weiter als jene und konzentriert sich nicht auf die ideologische Aufarbeitung der traumatischen Erfahrungen, sondern nutzt eben diese Erfahrungen, um die Ideologie hinter sich zu lassen und stattdessen den Blick weiter in die Vergangenheit zu richten, wo sie hofft, Antworten auf identitätspolitische Fragen zu finden: „At a time when the whole nation of the PRC was ‚looking forward,' the ‚search for roots' writers unblushingly looked ‚backward,' even ‚downward.' This gave their fiction a nonconformist spirit, adding an avant-garde dimension to the movement." (Wang 1993, S. 123) Ihre Suche muss somit als indirekte Kritik an der kommunistischen Gegenwart und deren ideologischer Herrschaft über eine in ihrer Vielfältigkeit unterdrückte Vergangenheit verstanden werden. Es überrascht dabei nicht, dass sich eine solche Rückbesinnung auf die alte Kultur oftmals in Form von Mythen oder Legenden in den literarischen Werken von Wurzelautor*innen niederschlägt, welche auf diese Weise einem subjektiven Verlustgefühl Ausdruck verleihen: „a sense of loss, a decline from or impoverishment of what had been before." (Feuerwerker 1998, S. 193) Auch dieser Punkt wird später bei der Analyse von *Das rote Kornfeld* besonders anschaulich werden, denn Mo Yan verwendet heroische Mythen, um der dystopischen Vision eines gesellschaftlichen Verfalls Ausdruck zu verleihen.

Nachdem nunmehr die für die vorliegende Analyse wichtigsten Tendenzen der chinesischen Literatur der 80er Jahre umrissen und deren subversives Potenzial angedeutet worden sind, möchte ich noch einmal auf Mo Yan selbst zurückkommen, um die Verbindungen aufzuzeigen, die zwischen seiner Biografie sowie seinem eigenen Schreiben und der Wurzelliteratur bestehen. Mo Yan wurde 1955 in der nordöstlichen Provinz Shandong in der Gemeinde Gaomi als Kind einer Bauernfamilie geboren und besuchte ab dem Alter von fünf Jahren die Grundschule, musste seine Schullaufbahn jedoch nach nur fünf Jahren aufgrund der beginnenden Kulturrevolution wieder abbrechen. Fortan half er in der Landwirtschaft und verrichtete diverse andere Arten von körperlicher Arbeit, weshalb ihm laut eigener Aussage sowohl das Landleben als auch dessen Nöte bestens bekannt sind.[58] Mit Anfang zwanzig trat er

[58] Für Mo Yan sind gerade diese Erfahrungen zu einer seiner wichtigsten Inspirationsquellen geworden: „Viele Jahre später, als ich ein Schriftsteller geworden [war], verarbeitete ich die aus der Einsamkeit entstandenen

in die Armee ein – für viele die einzige Möglichkeit zum sozialen Aufstieg – und gelangte darüber schließlich sowohl nach Peking als auch zu einem Studium der Literatur. Er hatte bereits kurz nach seinem Eintritt ins Militär zu schreiben begonnen, wobei alle seine Geschichten, entsprechend seiner Herkunft, auf dem Land, und die meisten davon sogar in seiner Heimatregion spielten – ein Umstand, der sich auch nach seinem Umzug in die Großstadt nicht änderte: „Mo Yan [...] always seems to be haunted by the memory of his native place, Gaomi Township." (Kong 1997, S. 59)

Darauf wird in Kürze noch einmal zurückzukommen sein, für den Moment ist es aber wichtig festzuhalten, dass sich auch in Mo Yans Werk „imaginary nostalgia" findet, und zwar nicht nur im räumlichen, sondern ebenso im zeitlichen Sinne. Fast alle seine Romane sind in der Vergangenheit angesiedelt und verweisen auf wichtige Ereignisse [59] der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts: „I believe that history is the fundamental force moving Mo Yan's fictional world, and is also the object he is trying to replace through his fiction and imagination." (Wang & Berry 2000, S. 494) Wie in diesem Zitat gut sichtbar wird, nutzt Mo Yan die Vergangenheit nicht nur als Bühnenbild, vor dem sich seine Erzählungen abspielen, sondern er greift aktiv in diese ein, schreibt sie um und gegen sie an. Dabei gilt sein Blick jedoch letztlich immer der Gegenwart, aus der heraus er arbeitet, sodass er, zumindest in seinen früheren Werken, als typischer Vertreter der Wurzelliteratur betrachtet werden muss. Im Gegensatz zu anderen Wurzelautor*innen gilt Mo Yan aufgrund seiner zahlreichen literarischen Experimente zugleich auch als einer der wichtigsten Exponenten der chinesischen Avantgarde (vgl. Qiao 2008, S. 213). Hier deutet sich eine zweite Traditionslinie an, in die Mo Yan oftmals eingereiht wird. Lässt er sich im Sinne der Wurzelliteratur als direkter Nachfolger von Lu Xun und Shen Congwen bezeichnen, so sind es in stilistischer und struktureller Hinsicht zwei ausländische Autoren, mit denen er regelmäßig in Verbindung gebracht wird: William Faulkner[60] und Gabriel García Márquez.[61] Dabei handelt es sich jedoch nicht nur um eine

Fantasien jener Zeit in meinen Erzählungen. [...] Ich musste in meiner Kindheit frühzeitig die Schule beenden, ich litt Hunger, war einsam und hatte keine Bücher zu lesen, aber gerade deshalb lernte ich, ähnlich wie der Schriftsteller Shen Congwen eine Generation zuvor, im großen Buch des Lebens zu lesen." (Mo 2013, S. 252)

[59] Solche Referenzen finden oftmals auf einer subtileren Ebene, etwa durch sprachliche Verweise, statt, sodass sie insbesondere von westlichen Leser*innen nicht immer erkannt werden. Dies mag mit ein Grund dafür sein, warum Mo Yan nach seiner Auszeichnung mit dem Nobelpreis für Literatur 2012 von westlichen Medien (und einigen chinesischen Künstler*innen und Intellektuellen) immer wieder als Staatsautor kritisiert wurde (vgl. hierfür eine Auflistung von entsprechenden Artikeln unter: https://www.chinafile.com/keyword/mo-yan). Charles Laughlin setzt diesen allerdings das folgende überzeugende Argument entgegen: „Like most contemporary Chinese writers, Mo Yan is writing primarily for a Chinese audience, not to instruct foreign readers about the tragedies of Chinese history. Mo Yan's intended readers know that the Great Leap Forward led to a catastrophic famine, and any artistic approach to historical trauma is inflected or refracted" (Laughlin 2012).

[60] Für ausführliche Überlegungen zur Beziehung zwischen Mo Yan und William Faulkner vgl. Inge 1990 sowie Huang 2019.

[61] Auch diese Reihung kann im Sinne einer Nachfolgerschaft verstanden werden, denn nicht nur Mo Yan, sondern auch García Márquez selbst hat Faulkner als eines seiner wichtigsten Vorbilder genannt (Inge 1990, S. 15, 19f.),

Zuschreibung von außen, sondern auch Mo Yan selbst spricht von ihnen als „two formidable giants to whom he had to pay homage." (Wang & Gu 2018, S. 352)

Zwei Aspekte sind mit Blick auf die folgenden Analysen dabei besonders wichtig: die geografische Lokalisierung der meisten eigenen Geschichten an einem bestimmten, literarisch fiktionalisierten Schauplatz und die Verwendung des magisch-realistischen Modus als spezielle Perspektive auf die Realität. Wie bereits erwähnt, verortet Mo Yan fast alle seine Erzählungen in und um seinen Heimatort, die Gemeinde Nordost-Gaomi. Als Vorlage hierfür galten ihm Faulkners Yoknapatawpha County und García Márquez' Macondo (vgl. Mo 2013, S. 254) – Orte, in denen Realität und Fiktion aufeinandertreffen, wo Vergangenheit und Gegenwart einander überlappen und wo das Leben einer eigenen mythischen Logik gehorcht (vgl. He 2013, S. 341). Obzwar Nordost-Gaomi als realer Ort existiert, handelt es sich bei Mo Yans literarischem Gaomi um einen fiktionalen „historical space", das heißt einen Ort, an dem verschiedene Personen, Ereignisse und Räume aufeinandertreffen und gemeinsam zum Ausgangspunkt eines neuen Koordinatensystems werden (vgl. Wang & Berry 2000, S. 488), wodurch sie indirekt immer auch stellvertretend für größere Entwicklungen stehen: „His search for a primitive self in the memories of his native Gaomi is thought to be a metaphorical search for the Chinese national spirit." (Ying 2010, S. 142) Diese Tendenz hat Mo Yan selbst betont: „Meine vielleicht größenwahnsinnig anmutende Ambition ist es, den kleinen Ort Gaomi als chinesischen Mikrokosmos zu einem Ort der Weltliteratur zu machen." (Mo 2013, S. 256)

Darin schließlich besteht eine Überschneidung mit dem zweiten Aspekt, nämlich dem Einfluss des magisch-realistischen Modus auf Mo Yans Werke: „The Spanish American epics seemed like a blueprint for a new kind of novel, one big enough to encompass allegory and social criticism with a partly realist, partly magical or fantastic historical plot" (Kinkley 2014, S. 14). Während der magische Realismus weithin als wichtige Inspiration für Mo Yan anerkannt wird (vgl. Wang & Gu 2018, S. 353) – zumal er sich selbst auf García Márquez und dessen *Hundert Jahre Einsamkeit* berufen hat –, sind es gerade Aussagen wie die von Kinkley, welche unter chinesischen Kritiker*innen zu einem großen Aufschrei geführt haben, vermuteten sie dahinter doch den Vorwurf des Epigonentums (vgl. Zhai 2015, S. 129; Ding & Fu 2013). Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei jedoch um ein Missverständnis, das besonders gut in einer Aussage von Kjell Espmark, einem Mitglied des Nobelpreiskomitees, das Mo Yan 2012 den Nobelpreis für Literatur verlieh, zum Ausdruck kommt. Die Wortwahl für das Statement, mit dem das Komitee die Auszeichnung begründete – darin heißt es: „who with hallucinatory realism merges folk tales, history and the contemporary" (Nobel Prize 2012) – rechtfertigte

sodass hier nicht einfach nur ein Bezug zu zwei unterschiedlichen Autoren besteht, sondern bereits von einer direkten Traditionslinie gesprochen werden kann.

Espmark wie folgt: „It was an intentional choice to avoid using the phrase ‚magical realism', which was a worn-out term […]. We didn't want to give Mo Yan the wrong associations with Latin American Magical Realism writers." (Zhang 2012) Eine ironische Note bekam das ganze unterdessen dadurch, dass chinesische Medien direkt nach der Verleihung den bewusst gewählten Alternativbegriff als eben das übersetzten, was eigentlich vermieden werden sollte: Magischer Realismus (vgl. Zhai 2015, S. 127).

Doch das Zitat von Espmark zeigt deutlich das eigentliche Problem, das diesem Streit zugrunde liegt, nämlich die geografisch-nationalistische Lesart von magischem Realismus als typisch lateinamerikanische Schreibweise. Betrachtet man ihn hingegen losgelöst von einer einzelnen geografischen Region als universellen Modus der Literatur, der es ermöglicht, alternative Sichtweisen auf die gegenwärtige Realität zu bieten, so wird nicht nur seine Relevanz für die Wurzelliteratur deutlich, sondern auch sein subversives Potenzial innerhalb der chinesischen Literatur:

> Diese Art der literarischen Inszenierung hatte zur damaligen Zeit die Bedeutung eines Meilensteins: Nachdem über 30 Jahre der sozialistische Pseudo-Realismus in Kunst und Literatur vorherrschte, war alles Fantastische und Übernatürliche, gebrandmarkt als Überbleibsel der alten Zeit, gänzlich von der literarischen Bühne verschwunden. (Huang 2013, S. 50)

Es muss an dieser Stelle nicht noch einmal auf die Funktionsweise des magischen Realismus eingegangen werden, da diese zur Genüge im vorangegangenen Kapitel dargestellt wurde, zu betonen ist hingegen noch die lokale Komponente in Mo Yans Verwendung desselbigen.[62] Ähnlich wie Gabriel García Márquez beruft sich auch Mo Yan auf die innerfamiliäre Erzähltradition, der er seinen reichen Schatz an Geschichten und seine imaginative Erzählweise verdankt. Nachdem er die Schule bereits früh abbrechen musste, spricht er gerne davon, dass, während andere Kinder mit den Augen lasen, er seine Karriere durch das „Lesen mit den Ohren" machen musste (Mo 2013, S. 252). Nicht nur seine Eltern und Großeltern, sondern auch die anderen Dorfbewohner*innen, die er allesamt als Nachkommen Pu Songlings[63] bezeichnet, wurden dabei zu seinen Lehrer*innen und versorgten ihn während seiner Kindheit mit unzähligen „Geistergeschichten, historische[n] Überlieferungen und Anekdoten." Für Mo Yan waren diese „mit unserer unmittelbaren Umgebung und Natur, mit der Geschichte unserer Familie, aufs engste verknüpft, und gehörten daher für mich dem wirklichen Leben an." (Mo 2013, S. 252f.)

[62] Für eine genaue Analyse des Zusammenwirkens von chinesischer Tradition und magischem Realismus in Mo Yans Werken und insbesondere in seinem Roman *Die Schnapsstadt* (1992/2012) vergleiche Ben Holgate, der schreibt: „Mo Yan draws on two streams of influence in relation to magical realist literary elements, one domestic and the other foreign." (Holgate 2019, S. 164)

[63] Pu Songling (1640-1715) lebte ebenfalls in Shandong, nicht allzu weit vom heutigen Gaomi entfernt, und gilt als wichtigster Autor von Geistergeschichten sowie als bedeutender Chronist des Sonderbaren. Mo Yan hat ihn immer wieder als einen seiner großen chinesischen Einflüsse genannt (vgl. Mo 2009, S. 30f.; Mo 2013, S. 252).

Besonders wichtig war für ihn einer seiner Großonkel, der als Kräuterarzt arbeitete und dadurch in Berührung mit Menschen aller Gesellschaftsschichten kam. Von diesem hörte er die meisten Geschichten, wobei er während eines Vortrags erzählte: „Most of Big Grandpa's stories were told in the first person, and they all sounded like personal experience. Back then we believed they were his own stories, and it wasn't till much later that I realized he'd made them up as he went along." (Mo 2006b, S. 33) Die Erzählhaltung, welche persönliche Vertrautheit mit der Geschichte vorgaukelt, verbirgt somit die Tatsache, dass der*die Erzähler*in zugleich auch Autor*in der mündlich vorgetragenen Geschichte ist und Fakten im Verlauf der Erzählung den eigenen Bedürfnissen anpassen kann. Auf diese Weise verschwimmen im Erzählakt historische Ereignisse und Fiktion zunehmend miteinander und die vermeintlich unverfälschte Historie wird immer mehr mythisiert, wodurch ultimativ suggeriert wird, dass Glaube und Mythos wichtiger wären als die ohnehin nicht existente historische Faktizität (vgl. Inge 2000, S. 502).
Wie in der folgenden Analyse deutlich werden wird, stimmt Mo Yans Erzählweise in *Das rote Kornfeld* im Wesentlichen mit dieser mythisierenden Erzählweise seines Großonkels überein, die er in einem Interview auch als „die Art des Geschichtenerzählers auf dem Marktplatz" beziehungsweise die Art seiner „Großeltern, die Art der Alten vom Dorf, Geschichten zu erzählen" bezeichnete (Mo 2012, S. 254). Mo Yans Wurzelliteratur und der darin, wenn auch nur punktuell, vorkommende magische Realismus speisen sich damit vor allem aus der oralen Tradition und sind tief in den lokalen Mythen verankert. Seine Werke stellen somit neben ihrer subversiven Neuverhandlung der Vergangenheit und Gegenwart zugleich auch einen „Erinnerungsspeicher" des „kollektiven Gedächtnisses" dar (Monschein 2013, S. 13).

5.1 Das rote Kornfeld

Der Roman *Das rote Kornfeld* (hóng gāoliang jiāzú, 红高粱家族, wörtl. Rote Hirse Sippe) erschien 1987, die fünf Teile aus denen er besteht – „Rote Hirse", „Hirsebrand", „Hundewege", „Begräbnis der Hirse" und „Seltsamer Tod" – wurden allerdings bereits ein Jahr zuvor in fünf unterschiedlichen Zeitschriften veröffentlicht. [64] Inhaltlich handelt es sich um eine

[64] Carsten Storm, der für eine durch und durch postmoderne Lesart des Romans plädiert, meint in der Tatsache, dass alle fünf Teile in unterschiedlichen Zeitschriften veröffentlicht wurden, ein „Spiel des Autors mit seinem Publikum" entdeckt zu haben, „das Aspekte des Unfertigen, dem Zufall unterworfenen Fragmentarischen und Rezeptionsabhängigen, aufzeigt, die historischer Re-Konstruktion innewohnen." (Storm 2010, S. 201f.). Zwar ließe sich zur Unterstützung dieser These anführen, dass Mo Yan auch das Drehbuch für den ebenfalls 1987 erschienenen Film *Rotes Kornfeld* von Zhang Yimou geschrieben hat, der sich im Wesentlichen nur auf die ersten beiden Teile des Romans stützt, dabei aber eine andere Perspektive auf die Geschehnisse liefert (vgl. ebd., S. 237-241), allerdings scheint es mir für solche Überlegungen insgesamt doch wenig Grundlage zu geben, sodass es sich hierbei meiner Meinung nach um reine Spekulationen Storms handelt. Eine solche Schlussfolgerung wird schließlich auch von ihm selbst nahegelegt, wenn er mit Blick auf *Das rote Kornfeld* attestiert, dass eine postmoderne Lesart nicht zwingend in dem Roman selbst angelegt ist, sondern lediglich auf der Vorbildung des*der Leser*in fußen kann (vgl. ebd., S. 218).

Familienchronik, Yi-tsi Mei Feuerwerker merkt jedoch an, dass sich der Roman einer genaueren Zuordnung entzieht, indem er immer wieder mit unterschiedlichen Genres kokettiert, nur um deren Konventionen dann abermals zu durchbrechen – sei es die Tragödie, der Mythos, die Familienlegende, der historische Roman oder die Historie (vgl. Feuerwerker 1998, S. 220). Da in *Das rote Kornfeld* aber, wie noch zu zeigen ist, ein Geschichtsbild propagiert wird, welches eindeutig konträr zur Geschichtsdarstellung der KPCh steht, lässt sich das Werk ebenfalls als revisionistischer historischer Roman klassifizieren.

Das Geschehen beginnt mit der Schilderung der Schlacht am Schwarzwasserfluss, einem 1939 – das heißt während der japanischen Okkupation – stattfindenden Überfall einer Gruppe von Bauern auf einen japanischen Militärkonvoi.[65] Allerdings wird bereits diese Erzählung durch eine Reihe von Vor- und Rückblenden unterbrochen, die für den Roman insgesamt typisch sind, sodass das Ereignis zwar das Kernstück der Handlung bildet, im weiteren Verlauf jedoch sowohl seine Vorgeschichte – etwa ab 1923 – als auch seine späteren Nachwirkungen – etwa bis 1940 – auf ständig alternierenden Zeitebenen präsentiert werden. So erfahren wir, dass der Schlacht die Häutung und Hinrichtung von Liu Luohan durch die Japaner vorausgegangen ist, dessen Tod den Auslöser für den Überfall darstellt. Außerdem werden die Liebesgeschichte zwischen Yu Zhan'ao, vom Erzähler meist Großvater genannt, und Dai Fenglian, genannt Großmutter, sowie deren Zeit als Besitzerin einer Schnapsbrennerei und dessen Abenteuer als Bandit geschildert. Als Folge der Schlacht am Schwarzwasserfluss, an der sowohl die beiden als auch ihr gemeinsamer Sohn Douguan, genannt Vater, teilnehmen und bei der Großmutter ums Leben kommt, überfallen die japanischen Besatzer das Heimatdorf der Familie und massakrieren, bis auf wenige Ausnahmen, alle Bewohner*innen. Dem folgt im dritten Teil eine mythisch anmutende Schlacht zwischen den Überlebenden und einer Meute von Hunden um die im Feld vor dem Dorf liegenden Leichen. Im vierten Teil stehen der Eintritt von Vater und Großvater in die mysteriöse Eisengesellschaft sowie das Begräbnis von Großmutter und der dort stattfindende Überfall von nacheinander auftauchenden kommunistischen Truppen, Guomindangtruppen und Japanern im Fokus. Der letzte Teil endet mit einem Angriff der Japaner auf das Dorf, in dem Zweite Großmutter lebt, sowie magisch-realistischen

[65] Laut Howard Choy gibt es eine reale Vorlage sowohl für diesen Überfall als auch für einige weitere, im Roman geschilderte Ereignisse. Nicht nur fand 1938 tatsächlich ein von den Gemeinden Nordost und Nordwest Gaomi organisierter Hinterhalt auf japanische Truppen statt, bei dem ein japanischer General ums Leben kam, sondern dieser zog ebenfalls eine grausame Vergeltungsaktion der imperialistischen Truppen nach sich, bei der ein Dorf in Nordost Gaomi dem Erdboden gleich gemacht und ein großer Teil der lokalen Bevölkerung umgebracht wurde. Genau wie Liu Luohan im Roman wurde einer der realen Dorfbewohner*innen von den Japanern gefoltert und bei lebendigem Leib gehäutet. Sogar Richter Cao existierte in der Realität und seine Massenhinrichtung einer Banditengruppe ist ebenso historisch verbürgt wie die gelungene Flucht eines einzelnen Mannes, welche im Roman die Flucht von Yu Zhan'ao ist (vgl. Choy 2004, S. 52f.).

Schilderungen davon, wie der Geist eines schwarzen Wiesels von ihr Besitz ergreift. Wie bereits erwähnt, werden die Ereignisse nicht in chronologischer Reihenfolge geschildert, was es zuweilen erschwert, dem Geschehen zu folgen. Allerdings setzt Mo Yan immer wieder bewusst Zeitmarker, welche es ermöglichen, die Handlung in ihrem Ablauf zu rekonstruieren.

5.1.1 Die Art des Geschichtenerzählers auf dem Marktplatz

Als Icherzähler fungiert der namenlose Sohn von Douguan, der nach eigenen Angaben erst 1956 geboren wurde (Mo 2007, S. 104),[66] sodass er selbst nicht als direkter Zeuge für die geschilderten Ereignisse auftreten kann. Stattdessen nutzt er meist seinen Vater als Fokalisator und beruft sich auf verschiedene Quellen, wodurch der Eindruck von historischer Akkuratesse erzeugt wird. Als weitere Protagonist*innen dienen die bereits erwähnten Großeltern väterlicherseits, Yu Zhan'ao und Dai Fenglian, neben denen es noch eine Reihe von Nebenfiguren gibt, etwa Onkel Luohan, den leitenden Angestellten von Großmutters Schnapsbrennerei und Lian'er, die Geliebte des Großvaters, welche der Erzähler als Zweite Großmutter bezeichnet. Als ausgesprochenes Ziel der Schilderungen gilt dem Icherzähler das Schreiben einer Chronik seiner Familie (RK, 20), wobei er bereits im Vorwort deutlich markiert, aus welcher Position er schreibt:

> Mit diesem Buch beschwöre ich die erzürnten Geister der Helden, die durch die grenzenlosen roten Hirsefelder meiner Heimat schweifen. Ich, euer unwürdiger Nachkomme, bin bereit, mir das Herz aus der Brust zu reißen, es in Sojasauce einzulegen, durch den Fleischwolf zu drehen, auf drei Essschälchen zu verteilen und es euch in den Hirsefeldern als Opfergabe darzubringen. Guten Appetit! (RK, 5)

Während sich diese Schilderungen als Ausdruck kindlicher Pietät lesen lassen, wird hier doch bereits ein Thema angedeutet, das für meine gesamte Lesart des Romans wesentlich ist, nämlich der langsame Verfall beziehungsweise die fortschreitende Degeneration der Menschheit. Diese dystopische Vision wird durch die Gegenüberstellung des aus der Stadt in seine ländliche Heimat zurückgekehrten Nachkommens mit seinen heroischen Vorfahr*innen erzeugt, wodurch deutlich wird, dass hier im Sinne von Nünnings Rhetorik des Damals-und-Heute die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit verhandelt wird. Eine solche Konstellation lässt bereits erahnen, was nun folgt, denn schon wenige Seiten später entpuppt sich der namenlose Nachkomme als unzuverlässiger Erzähler:

> Jahre später führte ein kleiner Junge mit nacktem Hintern einen weißen Ziegenbock an das unkrautüberwucherte Grab, und während der Bock ruhig und zufrieden graste, pisste der kleine Junge voll Inbrunst auf das Grab und sang aus voller Kehle [...]. Irgend jemand hat behauptet, der kleine Ziegenhirt sei ich gewesen, aber ich weiß nicht, ob das stimmt." (RK, 9f.)

[66] Der besseren Lesbarkeit wegen werde ich Zitate aus *Das rote Kornfeld* im Weiteren durch das Kürzel „RK" und eine Angabe der Seitenzahl erkennbar machen.

Diese Stelle ist eine der wenigen, an denen dem Erzähler die Kontrolle über seine Geschichte entgleitet. Wie um seinen Fehler wiedergutzumachen, beginnt er einige Seiten später, Quellen für die von ihm dargelegten Ereignisse aufzuzählen. Er wählt damit den historiografischen Zugang zur Vergangenheit, einer Vergangenheit, die der*die Historiker*in selbst nicht miterlebt hat und die sich im Verlauf der Recherche nicht als vollständige Erzählung präsentiert, sondern als Bruchstücke, welche erst zu einer vollständigen Narration zusammengesetzt werden müssen, um dann als die „wahre" Version der Vergangenheit zu gelten. Auffallend ist dabei, dass die meisten vom Erzähler verwendeten Quellen mündlich überlieferte Erinnerungen sind – wobei es auch einen einzelnen Verweis auf eine Recherche in den Gemeindearchiven von Nordost Gaomi gibt (RK, 22f.). Während er in späteren Teilen öfter auf seinen Vater und seine Mutter verweist („Vater erzählte mir ...", „Mutter hat mir erzählt...", vgl. RK, 80, 87, 88, 111, 235, 239, 328), fungiert als wichtigste Informantin im ersten Teil eine zweiundneunzigjährige Dorfbewohnerin, die er bei seiner Rückkehr in seine Heimat trifft. Diese berichtet ihm zuerst in einem Lied von der Schlacht am Schwarzwasserfluss (RK, 20f.) und deutet dann in einzelnen Satzfetzen die Verwicklungen seiner Vorfahr*innen in die Geschehnisse vor und nach der Auseinandersetzung an (RK, 21f.). Hier wird bereits die Handlung der ersten beiden Teile sibyllinisch vorweggenommen. Um die Gültigkeit ihrer Erzählungen zu suggerieren, wird darauf verwiesen, dass sie das Massaker, welches die Japaner als Racheaktion eine Woche nach dem Überfall im Heimatdorf der Familie des Erzählers anrichteten, selbst miterlebt und nur durch Glück, versteckt in einem Keller, überlebt hatte (RK, 21).

Allerdings untergräbt der Erzähler den auf diese Weise erzeugten Eindruck von Faktizität unmittelbar wieder, indem er eine der berichteten Tatsachen, nämlich die angedeutete sexuelle Beziehung zwischen Großmutter und Onkel Luohan, in Zweifel zieht: „Onkel Liu Luohan spielte eine beachtliche Rolle in der Geschichte meiner Familie, aber es gibt keine wirklichen Beweise dafür, dass er mit meiner Großmutter geschlafen hat, und ich glaube nicht, dass es stimmt." (RK, 22) Obzwar er keinerlei Anhaltspunkte für seine Annahme hat und weder seine Großmutter noch Onkel Luohan jemals selbst kennengelernt hat, entscheidet sich der Erzähler dazu, seiner autoritativen Quelle zu widersprechen, und macht damit seine Prioritätensetzung in der Rekonstruktion der Vergangenheit deutlich: Wahr ist, was nach seinem Ermessen in seine Version der Geschichte passt. Dieser Umstand wird im Laufe der Handlung immer wieder offenbar.

Da der Icherzähler erst lange nach den beschriebenen Ereignissen geboren wurde, ist er darauf angewiesen, andere Figuren als Fokalisatoren zu verwenden. Während ihm hierfür zumeist sein eigener Vater dient, den er ebenfalls öfter als Quelle nennt, wodurch diesen Schilderungen ein

Anschein von Faktizität verliehen wird, macht er immer wieder auch Gebrauch von anderen Personen, etwa seinem Großvater, seiner Großmutter, Onkel Luohan oder Zweiter Großmutter, um die Geschehnisse aus deren Perspektiven zu schildern. Indes geht aus der Geschichte deutlich hervor, dass er weder seine Großmutter noch Onkel Luohan oder Zweite Großmutter jemals persönlich kennengelernt hat, wodurch klar wird, dass eine Wiedergabe von deren Gedanken und Erfahrungen – das heißt von dark areas of history – in der Art eines auktorialen Erzählers kaum auf verlässlichen Quellen beruhen kann. Er bricht somit mit der Konvention, dass ein Icherzähler für gewöhnlich nicht allwissend, sondern auf seine eigene Perspektive limitiert ist, und füllt etwaige Lücken mithilfe seiner Imagination (vgl. Chan 2011, S. 29f.). Hier offenbart sich sehr deutlich die Konstruiertheit der präsentierten Familiengeschichte.
Indem der Erzähler durch die Verwendung seiner Figuren als Fokalisatoren gewissermaßen die Kontrolle über diese übernimmt, lässt sich als Leser*in nicht mehr klar unterscheiden, wo eine auf Quellen basierende Nacherzählung vergangener Ereignisse endet und wo seine Imagination beginnt, sodass wir letztlich annehmen müssen, dass alle Protagonist*innen lediglich Sprachrohre des Erzählers sind (vgl. Stuckey 2005, S. 117f.). Dieser Eindruck wird zusätzlich verstärkt, wenn der Erzähler erklärt: „Natürlich war mein Vater zu jung, um das, was er sah, mit so gewählten Worten zu beschreiben. Die Metaphern stammen von mir." (RK, 35) Auch an anderen Stellen greift er kommentierend ins Geschehen ein (u.a. RK, 63, 103, 215, 225f., 242, 365, 439f.) und beansprucht mitunter sogar Wissen für sich, welches seine Vorfahr*innen nicht besessen hätten. So schreibt er etwa: „Was Vater und Großvater nicht wussten, war, dass der alte Japaner, den sie umgebracht hatten, der berühmte General Nakaoka Amataka war." (RK, 103) An anderer Stelle heißt es:

> Er [Vater, R.W.] hat nie erfahren, wie viele sexuelle Komödien meine Großmutter auf diesem Feldweg aufgeführt hat; aber ich weiß es. Er hat nie erfahren, dass ihr glänzender, jadefarbener nackter Körper im Schatten der Hirsehalme auf der schwarzen Erde gelegen hat; aber ich weiß es. (RK, 13)

Ein weiterer Aspekt, der indirekt die Konstruiertheit des Romans betont, ist der wiederholte Verweis auf zwei andere wichtige chinesische historische Romane: *Die Geschichte der Drei Reiche* und *Die Räuber vom Liang-shan-Moor*.[67] Indem der Erzähler die Geschehnisse in direkten Bezug zu zwei fiktionalen Werken setzt, enthüllt er den ebenfalls „fiktionalen Charakter der historischen Konstruktion, in den sich seine Darstellung einreiht." (Storm 2010, S. 214) Prägnant ist außerdem die häufige Verwendung der Dialogform, durch die laut Storm eine „simultane und nahezu verlustfreie Dokumentation" simuliert werden soll und die er daher als „Authentizitätssignifikant" verstanden wissen möchte (ebd., S. 215). Dagegen ist allerdings

[67] Für eine knappe Analyse der Beziehung zwischen Mo Yans Roman und *Die Räuber vom Liang-shan-Moor* vgl. Feuerwerker 1998, S. 217.

einzuwenden, dass gerade Dialoge als typische dark areas of history gelten, da es selten wörtliche Aufzeichnungen von ihnen gibt, und es sich somit eigentlich um einen Fiktionalitätsindikator handelt.

Als weiterer Fiktionsindikator ist außerdem die häufige Verwendung der an das jeweilige Verwandtschaftsverhältnis gemahnenden Zuschreibungen Großmutter, Großvater, Vater etc. zu nennen. Indem der Erzähler diese gegenüber den tatsächlichen Namen der Figuren bevorzugt – obwohl wir als Leser*innen die Namen aller Personen, mit Ausnahme des Erzählers, kennen –, betont er seine eigene Beziehung zu seinen Vorfahr*innen und weist somit sich selbst und seine Gegenwart als klaren Bezugspunkt für die Geschichte aus. Daraus ergibt sich, dass die eigentliche Frage des Romans nicht die nach der Konstruiertheit schriftlicher Vergangenheitsdarstellungen ist – es handelt sich demnach nicht um einen epistemologischen oder metahistorischen Zugang –, sondern, typisch für revisionistische historische Romane, der Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart und speziell das Verhältnis, in dem der Erzähler zu seiner eigenen Geschichte steht, deren Produkt er, insofern als er der Nachkomme seiner eigenen Protagonist*innen ist, ja letztlich selbst darstellt – das heißt also eine ontologische Frage. Dies offenbart sich auch im Umgang des Romans mit dem Aspekt der Zeit.

5.1.2 Die Vergangenheit als assoziativer Erinnerungsraum

Die Handlung von *Das rote Kornfeld* springt beständig vor und zurück und präsentiert sich somit als fragmentarisches Potpourri, das sich einer konventionellen, linearen Zeiteinteilung zu verweigern scheint. Allerdings setzt der Erzähler an wichtigen Stellen immer wieder bewusst Jahreszahlen oder andere Zeitmarker – etwa Altersangaben oder Verweise auf die temporale Distanz zwischen zwei Ereignissen –, welche eine Rekonstruktion der Geschehnisse entlang einer linearen Zeitachse möglich machen. Diese Ablehnung eines chronologischen Aufbaus und die simultane Wiederherstellbarkeit desselbigen durch die Leser*innen sieht M. Thomas Inge als „a thoroughly modern narrative technique which serves to undermine the notion that history as truth is ultimately knowable" (Inge 2000, S. 502).

Carsten Storm widerspricht einer solchen Interpretation jedoch, da er in diesem ambivalenten Vorgehen nicht den Versuch des Autors erkennt, eine fixe Lesart vorzugeben, sondern zwei potenzielle, sich zueinander konträr verhaltende. Für ihn ermöglicht die häufige Nennung von Jahreszahlen und anderen temporalen Verweisen nicht nur die Rekonstruktion einer linearen Handlung, sondern verortet diese, entsprechend des jeweiligen Vorwissens des*der Rezipient*in, zugleich in einem größeren historischen Kontext – in diesem Fall die Okkupation von Teilen Nordchinas, inklusive Shandongs, durch Japan vor und während des Zweiten Weltkriegs. Solche Assoziationen mit realen, kanonisierten historischen Ereignissen erzeugen

ein Gefühl von „Authentizität“, indem die fiktiven Ereignisse in einen historischen Kontext eingebettet werden (vgl. Storm 2010, S. 207). Der dadurch ermöglichte „Prozess des ‚Aufhebens‘ einer Fragmentierung“ ist jedoch, entgegen Inges Meinung, ambivalent zu bewerten, denn aus konservativer Perspektive ließe sich der Text mit einem Kriminalroman vergleichen, dessen im Grunde kausallogische Handlung sich erst nach und nach wie ein Puzzle zusammensetzen lässt, um am Ende eine „wahre“ Version der Geschehnisse abzuliefern (ebd.). In diesem Fall wäre das Spiel mit unterschiedlichen Zeitebenen nicht mehr als ein ästhetisches literarisches Mittel und die Interpretation würde auf Seiten des*der Rezipient*in eine von Kausalität und dem Anspruch auf Wahrheit geprägte konservative Haltung gegenüber Modi historiografischer Sinnbildung offenbaren. Allerdings liefert Storm noch eine alternative, für ihn postmodern geprägte Lesart, die in der „rekonstruierbaren Linearität die Folie einer verlorenen Traditionalität“ sieht, von welcher sich eine revisionistische Geschichtsdarstellung abhebt, die als Verweisrahmen indes weiterhin notwendig ist (ebd.). In Anlehnung an Bergsons *durée* Begriff bezeichnet er, der postmodernen Interpretationslogik folgend, Linearität als „soziale Konstruktion“, die zwar „äußere Orientierung erlaubt“, welche allerdings nicht der individuellen, das heißt „der eigentlichen Wahrnehmung der Zeit“ entspräche (ebd, S. 207f.).
Storms Argumentationslinie wird dadurch gestützt, dass der Erzähler in seinen zeitlichen Verweisen von Beginn an häufig zwei Kalendersysteme miteinander mischt: das moderne westliche und das traditionelle beziehungsweise „alte“ chinesische (u.a. RK, 9, 10, 121f., 201, 211, 235, 292, 297). Dabei fungiert die Verwendung des westlichen Kalenders in China laut Storm als klares Signal für die Moderne (vgl. Storm 2010, S. 208). Durch deren Fusion mit dem alten System, welches folglich die Vormoderne symbolisiert, entsteht ein Zwischenraum, der weder der Moderne noch der Vormoderne klar zugeordnet werden kann, was ihm eine ahistorische, mythische Atmosphäre verleiht. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass wir als Leser*innen die behandelten Zeitabschnitte zwar mit konkreten historischen Ereignissen in Bezug setzen können, der Roman selbst jedoch so gut wie keine Verweise auf größere Entwicklungen enthält, welche außerhalb der Gemeinde Nordost-Gaomi stattfinden und welche somit auch nicht in ein direktes Einflussverhältnis zu den lokalen Geschehnissen gesetzt werden. Storm spricht daher von einem „aus kausaler Verknüpfung herausgelösten Sonderstatus autochthoner Historizität.“ (ebd.)
Damit wäre ich wieder an einem bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel angesprochenen Punkt angelangt, der Rückbesinnung der Wurzelliteratur auf das Subjekt und dessen lokales Umfeld beziehungsweise die Biografisierung der Geschichte. Hierbei handelt es sich im Wesentlichen um eine Form von dem, was ich als historisches Erzählen vorgestellt habe (vgl. Kapitel 3.1), welches eine Manifestation des Geschichtsbewusstseins darstellt. Nicht nur

spielen die Erinnerungen mehrerer Figuren in der Verhandlung der Vergangenheit eine wichtige Rolle, diese wird auch in ihrem Einfluss auf die Gegenwart direkt mit letzterer verknüpft und dadurch als maßgebliches Medium für die Betrachtung der Zukunft etabliert. Am wichtigsten ist an dieser Stelle jedoch die Bedeutung des historischen Erzählens für die subjektive Identitätsbildung, die im *roten Kornfeld* klar im Vordergrund steht. Wenn alle Akteur*innen letztlich als Sprachrohre des Erzählers fungieren und das Geschehen auf einen kleinen lokalen Bereich eingegrenzt wird, ohne in einen größeren Kontext eingebettet zu werden, dann steht damit die subjektive (Re-)Konstruktion einer individuellen Identität im Fokus, die ihre Signifikanz allerdings – auch über eine große zeitliche Distanz hinweg – nur noch im Vergleich mit anderen Individuen beweisen kann. Geschichte verliert dadurch ihren überregionalen Charakter, der die Menschheit als Kollektiv und nicht als Vielzahl einzelner Individuen begreift und wird stattdessen zu etwas, das nur auf lokaler Ebene in jedem*r Einzelnen wesenhaft existiert. Im konkreten Fall bedeutet eine solche Biografisierung der Geschichte, wie sie etwa auch durch die bereits erwähnten zeitlichen Orientierungshilfen in Form von Altersangaben stattfindet, eine Loslösung aus einem nationalgeschichtlichen Zusammenhang und damit eine Ablehnung übergeordneter ideologischer Geschichtsdiskurse, deren sinnstiftendes Moment nicht die individuelle Erfahrung von Geschichte, sondern deren Unterordnung unter bestimmte Ideen und Maximen ist.[68] Entsprechend dieser Negation der marxistischen Geschichtslehre der KPCh und der Etablierung einer Gegensicht handelt es sich um die ebenfalls bereits vorgestellte Sonderform des kritischen historischen Erzählens (vgl. Kapitel 3.2.1).

Die Individualisierung der Geschichte wird noch auf andere Weise durch die Struktur des Romans vermittelt. Nachdem Vater der Hinrichtung durch Erschießung seines Großonkels beigewohnt und anschließend Großvater dabei beobachtet hat, wie dieser eine Tonschale mit aller Kraft gegen einen Ziegelstein schleuderte, stellt er diese beiden Bilder – den

[68] Laut Lu Tonglin wird dieses totalisierende Metanarrativ der KPCh im Roman auch auf sprachlicher Ebene unterwandert. Ganz zu Beginn der Geschichte beschreibt der Icherzähler seine Heimat mit folgenden Worten: „Damals liebte ich die Gemeinde Nordost-Gaomi von ganzem Herzen und hasste sie gleichzeitig mit zügelloser Wut. Erst als Erwachsener habe ich erkannt, dass Nordost-Gaomi der zweifellos schönste und abstoßendste, einzigartigste und gewöhnlichste, heiligste und korrupteste, heroischste und feigste, trinkfreudigste und liebestollste Ort auf der Welt ist.“ (RK, 10) Im chinesischen Original wird hier exzessiver Gebrauch des Superlativpartikels 最 (zuì, „am meisten“) gemacht, was Lu als Anspielung auf die Diktion Maos und der KPCh liest: „The abundance of superlatives exemplifies the logic of the Communist party, which takes upon itself the role of owner and guardian of the absolute truth. The logic of ‚the most‘ is also the logic of the totalitarian state and of its indisputable authority.” (Lu 1995, S. 65) Für Mo Yans Roman attestiert Lu jedoch: „[T]he same word creates a different image, due to the juxtaposition of the ‚most‘ opposite qualities. Mao uses *zui* in a single direction, a monological world of the Great Leader of the party that is further limited by its adoption as dogma by his faithful followers. Mo Yan’s *zui* presents a world of insoluble contradictions, disorientation, and fragmentation. […] The linguistic disruption of the party’s monological ‚highest order‘ can thus be seen as an accurate presentation of the collapse of Communist ideology, which is paralyzed by its exposed contradictions and oppositions.” (ebd., S. 65f.)

explodierenden Schädel und die zersplitternde Schale – einander gegenüber. Der Erzähler sinniert daraufhin: „Er ahnte dunkel, dass die beiden Ereignisse auf undurchsichtige Weise etwas miteinander zu tun hatten. Das Zusammentreffen eines Ereignisses mit einem zweiten führt unausweichlich zu einem dritten." (RK, 78) Obzwar hier eine Verbindung zwischen zwei, potenziell sogar drei Elementen hergestellt wird, ist es doch keine kausallogische, sondern eine assoziative, wie sie im Verlauf der Erzählung immer wieder vorkommt. So zum Beispiel nachdem Großvater Großmutters Ehemann und dessen Vater umbringt und die Tat mit einem früheren und einem späteren Ereignis verknüpft wird, nämlich dem Tag, als er fast ein Jahrzehnt zuvor den Liebhaber seiner Mutter ermordete und dem Tag, als dreizehn Jahre später sein Onkel hingerichtet wird (RK, 137-144); oder als Großmutters Begräbnis mit einem anderen kontrastiert wird, an dem Großvater rund zwei Jahrzehnte zuvor als Sargträger teilgenommen hatte (RK, 332). Dieses assoziative Geschichtsverständnis, das den Aufbau des Romans prägt und dessen fragmentarische Natur erklärt, findet seine teilweise Legitimierung in Douguan, dem Vater, der als Hauptfokalisator dient: „Sein Leben lang durchschaute er die Zusammenhänge zwischen Menschen und Politik, zwischen Gesellschaft und Krieg nicht, obwohl er selbst der Gewalt des Kriegs reichlich ausgesetzt gewesen war." (RK, 226)

Eine rational erfassbare, chronologische Kausalität wird somit zugunsten einer Darstellung der Ereignisse als Kette individueller, bildhafter Assoziationen in den Hintergrund gedrängt. Dies wiederum suggeriert einen Widerspruch zwischen einer sozial beziehungsweise politisch sanktionierten Auffassung von Geschichte und einem primordialen, subjektiven, nicht rationalen Zugang zur Vergangenheit (vgl. Storm 2010, S. 209). Sie wird zu einem „Erinnerungsraum, der [...] eine freie Bewegung ermöglicht, die [...] eine neu(artig)e Verbindung zwischen singulären Ereignissen schafft" (ebd., S. 210). Da deren konkrete Verknüpfung letztlich durch den Erzähler bestimmt wird, handelt es sich um einen völlig individualisierten Modus der Annäherung an die Vergangenheit, deren Funktionalisierung als Medium der historischen Sinnbildung sich von anderen gesellschaftlichen, politischen oder sonst wie kollektiv geprägten Konstruktionsweisen abhebt.

Wie aus den bisherigen Überlegungen hervorgeht, enthebt die Subjektivierung von Geschichte die historische Bedeutungsproduktion nicht nur ihrer kausallogischen Bedingtheit – wie sie etwa von Danto attestiert wurde –, sondern befreit sie ebenfalls aus ihrer chronologischen Bedingtheit. Während sich diese „Liberalisierung" der Bedeutungsproduktion auf der Ebene der handelnden Figuren als „mythische Zeitvorstellung" interpretieren lässt, weist Storm darauf hin, dass der Prozess auf der Ebene des Icherzählers als bewusst markierter Akt der Mythisierung von Zeit erkannt werden muss (ebd.). Dies ergibt sich aus der zugrundeliegenden Rhetorik des Damals-und-Heute, welche im vorliegenden Roman eine defizitäre Gegenwart

einer absichtlich als mythisch konstruierten Vergangenheit gegenüberstellt. Erst durch den Akt der Mythisierung lässt sich der ahistorischen Vergangenheit ein heroisches, legendenhaftes und zuweilen magisches Moment einschreiben, das als Kontrast für die dystopische Gegenwarts- und Zukunftsvision notwendig ist.

5.1.3 Ursprünglichkeit und Essenzialismus einer archaisch-mythischen Vergangenheit

Immer wieder präsentiert der Icherzähler sich selbst und seine Zeitgenoss*innen als unwürdige Nachfahr*innen einer heroisierten Zeit. So schreibt er an einer Stelle etwa: „Die jungen Männer der Generation meines Großvaters waren so kräftig und widerstandsfähig wie die Zuckerhirse der Region. Wir nachgeborenen Schwächlinge können ihnen das Wasser nicht reichen." (RK, 59) Anderswo heißt es: „Ach Großmutter, im Vergleich zu dir bin ich eine zusammengeschnurrte Laus, die seit drei Jahren Hunger leidet." (RK, 170) Besonders deutlich wird der Unterschied aber in folgendem Zitat: „Sie töteten, sie plünderten, sie verteidigten ihr Land in einem tapferen, aufwühlenden Ballett, neben dem wir, ihre getreuen Nachkommen, die heute das Land bewohnen, blass erscheinen." (RK, 10) Die Eigenschaften, durch welche der Erzähler seine Figuren zu Held*innen macht, muten archaisch an. So geht es etwa darum, dem Tod ohne Furcht ins Auge zu sehen (RK, 77), ohne mit der Wimper zu zucken zu morden (RK, 361) oder – und dies gilt als glorreichster Beweggrund überhaupt – Rache für erlittenes Unrecht zu nehmen:

> Inzwischen war Großvater zum Banditen geworden. Er jagte nicht dem Reichtum nach, sondern dem Überleben, einem Leben der Rache, der Gegenrache, der Gegengegenrache, einem unendlichen Kreislauf der Grausamkeit, der aus einem anständigen, ängstlichen Normalbürger einen schwarzherzigen, hemmungslosen Räuber von großer Fähigkeit und großem Mut machte. (RK, 367)

In diesem Zitat zeigt sich die Ambivalenz, mit der die Protagonist*innen präsentiert werden. Eine Ambivalenz, und dies ist entscheidend, die trotz der nicht immer als positiv bewerteten Taten (RK, 289, 312f., 321) als eigentlich integer und genuin verstanden wird. Ursprünglichkeit und Essentialität sind die beiden prägenden Merkmale, in denen sich die Vorfahr*innen von ihren verkommenen Nachkommen unterscheiden. Dabei tendiert der Roman dazu, die Figuren künstlerisch zu überhöhen, sodass sich hier ebenfalls der konstruierte Charakter der Erzählung offenbart, die nicht von heroischen Menschen berichtet, sondern von heroisierten.[69] Deutlich wird dies unter anderem durch den häufigen Verweis darauf, wie aus einem geschilderten Geschehen eine lokale Legende wird (RK, 9, 51, 63, 231, 486). Genau wie die oben beschriebene Ahistorizität der dargestellten Ereignisse trägt auch die Heroisierung der Figuren

[69] Mo Yan verwies in einem Vortrag ebenfalls auf diesen Prozess: „The only history in my head is the legendary type. Many famous historical figures were actually ordinary people, folks like us. Their heroic accomplishments were nothing but the result of embellishment over a long period of oral transmission." (Mo 2006b, S. 34)

dazu bei, sie aus ihrer historischen Fixierung zu lösen und sie in einem „ideologie- und zivilisationsfreien Raum“ zu platzieren, „der als Gegenmodell einer entfremdeten Moderne instrumentalisiert wird.“ (Storm 2010, S. 214) Gerade in der Archaisierung der Held*innen und der Mythisierung des Geschehens wird ein „anti-zivilisatorischer Impetus deutlich, der sich nicht nur gegen die Repräsentationshegemonie der KPCh richtet, sondern das Bild einer authentischen und essenziellen Seinsweise vermittelt“ (ebd.). Besonders gut kommt dies in zwei Episoden zum Ausdruck, welche ich dem magischen Realismus zuordne:[70] dem Kampf der überlebenden Dörfler*innen gegen die Hundemeute im dritten Teil und der Exhumierung von Großmutters Leichnam im vierten Teil.

Zu Beginn des dritten Teils, eine Woche nach der Schlacht am Schwarzwasserfluss, kehren Vater und Großvater von einem anderen Abenteuer in ihr Dorf zurück und stellen fest, dass dieses von japanischen Truppen und chinesischen Marionettensoldaten umstellt ist. Obzwar sie aus dem Hinterhalt versuchen, den feindlichen Angriff zu stoppen, erzielen ihre Aktionen nur begrenzte Wirkung, sodass der Ort fast zur Gänze niedergebrannt wird und mit Ausnahme von fünf Personen alle anderen Bewohner*innen den Tod finden. Als Folge der Auseinandersetzungen ist der als Schlachtfeld dienende Hirseacker mit Leichen bedeckt – zu viele, um sie im anbrechenden Winter alle zu begraben –, welche als potenzieller Festschmaus mehr und mehr Hunde aus der Umgebung anziehen, die sich schließlich unter der Führung dreier Artgenossen zu einer großen Meute zusammenfinden. Aus dem Versuch der Handvoll von Überlebenden, die Tiere daran zu hindern, sich an den menschlichen Überresten gütlich zu tun, resultiert ein neuer, sich über Tage hinwegziehender Kampf. Während ein großer Teil der angreifenden Meute dabei in ihrer tierischen Triebhaftigkeit verharrt, werden ihre drei Anführer – die ehemaligen Wachhunde von Großmutters Schnapsbrennerei – vom Erzähler mit Bewusstsein ausgestattet, sodass sie nicht nur Schlachtpläne entwerfen, sondern auch über ihre Beweggründe reflektieren können:

> Hass auf die Menschen – diese zweibeinigen, aufrecht gehenden Wesen – brodelte in ihren Herzen, und Menschenfleisch fressen bedeutete mehr als nur den knurrenden Magen füllen. Viel wichtiger war das vage Gefühl, dass sie der Welt der Menschen die Fehde angesagt hatten und schreckliche Rache an den Herren nehmen würden, die sie über die Jahrtausende versklavt hatten. (RK, 273)

[70] Bei genauerer Betrachtung gibt es einige Szenen, die sich als magisch realistisch interpretieren lassen. Zu nennen wären hier abgesehen von den beiden behandelten etwa die Apotheose von Großmutter (RK, 98), das „Altern“ von Großvaters Pistole (RK, 225, 230f.), die Visionen Vaters bei Großmutters Begräbnis (RK, 331) sowie deren fehlgeschlagene Reise ins Jenseits (RK, 342), die an den Boxeraufstand erinnernden Unverwundbarkeitsrituale der Eisengesellschaft (RK, 392, 396), Begegnungen mit den Geistern von Verstorbenen Bekannten (RK, 406, 471f.) und toten Säuglingen (RK, 457), die Rettung des alten Geng durch einen Fuchsgeist (RK, 419) sowie die Prophezeiungen der vom Geist eines schwarzen Wiesels besessenen Zweiten Großmutter (RK, 432ff., 483). Zwar tragen all diese Episoden zur Mythisierung der Erzählung bei, aus Platzgründen kann hier jedoch nicht genauer auf sie eingegangen werden.

Indem hier wieder sehr deutlich die Konstruiertheit der Erzählung zutage tritt – einerseits werden die Hunde mit Bewusstsein ausgestattet, andererseits ist der Icherzähler in der Lage, ihre Gedanken wiederzugeben –, wird klar, dass der Erzähler bewusst einen Mythos entwirft, um durch eine weitere Perspektive seine Darstellung der Vergangenheit und das daraus resultierende Geschichtsbild zu untermauern. Hunde und Menschen werden einander auf magisch-realistische Weise angenähert und als Verkörperungen einer ursprünglichen Lebensführung gleichgesetzt. Dies geschieht nicht nur mittels einer Schilderung der vergangenen Ereignisse, sondern auch mittels eines in der Erzählergegenwart angesiedelten Besuchs des Icherzählers in seinem ehemaligen Heimatdorf. Durch ein großes Unwetter wird das „Grab der Tausend", in dem Japaner, Chines*innen und Hunde[71] gleichermaßen begraben wurden, freigelegt und der Erzähler hilft dabei, die Knochen wieder zusammenzusuchen, damit sie abermals gemeinsam beerdigt werden können. Als er den Schädel eines der Tiere findet, zögert er jedoch, bis ihm ein alter Mann zuruft: „Schmeiß ihn rein [...]. Damals waren die Hunde so gut wie Menschen." (RK, 261)

Diese Gleichsetzung von Tieren und Menschen wird im längeren, oben angeführten Zitat nicht nur dadurch impliziert, dass beide ein Bewusstsein haben, sondern auch dadurch, dass beide entsprechend einer archaischen Triebhaftigkeit handeln, in deren Zentrum das Motiv der Rache steht. Rache motiviert dabei allerdings nicht nur ein alttestamentarisches „Auge um Auge, Zahn um Zahn", sondern im nächsten Schritt auch die Verteidigung der eigenen Freiheit und Lebensweise, wodurch sie in den Hunden ebenfalls einen heroischen Charakterzug darstellt. So wie sich die drei Anführer der Meute darauf berufen, dass ihr Kampf gegen die Menschen letztlich ein Kampf gegen ihre Unterdrücker*innen ist, ist der Kampf der Lokalbevölkerung gegen die Japaner gleichermaßen kein ideologisch begründeter, sondern entsteht aus dem bloßen Bedürfnis, selbstbestimmt zu leben. Beide verkörpern daher in derselben Weise die ursprüngliche, heroische Essenz Gaomis, was durch ihre finale Symbiose zum Ausdruck kommt:

> Hauptsächlich dank des Hundefleisches wuchs Vater bis zum Frühling 1940 um zwei Fausthöhen. Es war wohlschmeckend und fett. Die Hunde, die sich von gefrorenen menschlichen Leichen ernährten, waren stark und wohlgenährt, und als Vater einen Winter lang fettes Hundefleisch gegessen hatte, war es, als habe er sich einen Winter lang von Menschenfleisch ernährt. Er wuchs zu einem großen, kräftigen Mann heran, der ohne mit der Wimper zu zucken töten konnte. Ich habe

[71] Die aus einer Zivilisationslogik hervorgehende Unterscheidung bestimmter Bevölkerungsgruppen, Nationen oder auch Lebensformen und die daraus resultierende Unterdrückung wird an anderer Stelle ebenfalls kritisiert und als „unwesentliche[r] Firnis ideologischer Überzeugungen" entlarvt (Storm 2010, S. 228). Als Großvater, in der Fremde gestrandet, beginnt, den Bahngleisen zu folgen, um seinen Weg zurück nach Hause zu finden, gelangt er zu einer wichtigen Erkenntnis: „Wenn der Zug vorbei war, nahmen die Gleise mühsam wieder ihre ursprüngliche Gestalt an: kohlschwarz, glänzendgrau, geprägt vom Widerspruch, nicht unterdrückt sein zu wollen und es dennoch nicht verhindern zu können. Die Exkremente der chinesischen und japanischen Fahrgäste spritzten über die Schwellen und rochen genau gleich: abscheulich." (RK, 386)

> mich oft gefragt, ob das etwas damit zu tun hatte, dass er sich einen Winter lang von Menschenfleisch ernährt hatte. (RK, 361)

Neben den Hunden und den Menschen gibt es noch einen dritten Organismus, der die Essenz des ursprünglichen Lebens in Gaomi verkörpert: die titelgebende rote Hirse. Die Pflanzen stellen nicht nur das Hauptanbauprodukt der Gemeinde Nordost-Gaomi dar, sondern ermöglichen durch den Blickschutz, den ihre Felder bieten, ebenfalls die Entfaltung eines glorreichen Banditentums und werden dabei selbst immer wieder durch die Zuschreibung von Adjektiven als pseudo-menschlich charakterisiert, wodurch sie mit der Bevölkerung auf eine Stufe gestellt werden: „Die rote Hirse war der Glanz von Gaomi; kühl und lieblich war sie und mächtig; süß und leidenschaftlichen waren ihre Wellen." (RK, 10) Konfrontiert mit den taugetränkten Hirserispen realisiert Vater in einer Szene, dass sie „lebende Geister waren. Mit Wurzeln, die tief in der dunklen Erde vergraben waren, saugten sie die Kraft der Sonne und die Stärke des Mondes auf. Von Tau und Regen genässt, wussten sie um die Wege des Himmels und die Gesetze der Erde." (RK, 17) Die Hirse wird jedoch nicht nur als Symbol etabliert, sondern sie beteiligt sich ebenfalls an den Kämpfen gegen die Japaner indem sie diese peitscht und schlägt (RK, 217), sich um ihre Beine schlingt oder ihre Gesichter zerkratzt und sogar Säbelhiebe abfängt, welche einem der Protagonisten gegolten hätten (RK, 301) – Beschreibungen im Modus des magischen Realismus. Sie wird dadurch zum Verbündeten der Lokalbevölkerung und zum Feind der Japaner, was sich etwa in Szenen zeigt, in denen japanische Soldaten Attacken gegen die Hirse reiten (RK, 217), woraufhin die abgehackten Pflanzenstiele „wie sterbende Helden" zu Boden sinken (RK, 127). Auch in ihnen findet sich somit die heroische Essenz der mythischen Vergangenheit, welche in einem symbolischen Akt ebenfalls eine Symbiose mit den Menschen eingeht. Nicht nur wird aus der roten Hirse ein überall beliebter Schnaps hergestellt, sondern Großvater und Großmutter machen auch die Entdeckung, dass der Alkohol erst durch das Hinzufügen einer besonderen Zutat seinen vollkommenen Geschmack entfaltet: Großvaters Urin (RK, 111). Ähnlich wie im Fall der Hunde, welche Menschenfleisch essen, um dann selbst von Menschen verspeist zu werden, kommt es hier zu einer Vermischung von Mensch und Hirse, deren Essenz sich der Mensch anschließend buchstäblich einverleibt. Die Hirse wird somit ebenfalls als zentrales Symbol der zeitlosen Heimat und dem nur dort möglichen, ursprünglichen Leben etabliert, deren Verschwinden, wie ich später noch zeigen werde, als Zeichen des zivilisatorischen Verfalls fungiert.

Neben dieser mythisierten Darstellung der Hunde und Hirse als Symbole ursprünglichen Lebens in Gaomi, welche zu einem Teil eines alternativen Identitätsverständnisses für die in der Gegenwart lebenden Nachkommen werden, gibt es auch eine magisch-realistische Episode,

welche eine etwas andere Funktion erfüllt, indem sie das im vorherigen Kapitel angesprochene Konzept der „dual spatiality“ aufgreift. Nachdem Großvater zum stellvertretenden Kommandanten der Eisengesellschaft aufgestiegen ist, plant er, knapp zwei Jahre nach ihrem Tod, ein pompöses Begräbnis für Großmutter. Dafür ist es notwendig, ihren nach der Schlacht am Schwarzwasserfluss in einem Hirsefeld begrabenen Körper zu exhumieren – ein Unterfangen, an dem sich auch Vater beteiligt. Dabei kommt es, ähnlich wie in Alejo Carpentiers *Das Reich von dieser Welt*, zu zwei konträren Darstellungen ein und desselben Ereignisses. Während die an der Aktion beteiligten Soldaten den „grauenhaften Anblick, den Großmutters Leiche bot, und den erstickenden Gestank, der aus dem Grab drang“ (RK, 346) kaum ertragen können, nimmt Douguan die Szene völlig anders wahr: „Nach Vaters Bericht stieg Großmutter wie im Märchen aus ihrem strahlenden, duftenden Grab auf, so lieblich wie eine Blume.“ (ebd.) Vehement verteidigt er diese Perspektive:

> Vater nannte sie Lügner. Er war damals, wie er sich erinnerte, im Vollbesitz seiner Wahrnehmungskräfte, und als die letzten paar Hirsepflanzen entfernt wurden, ließ Großmutters süßes, wunderschönes Lächeln alles im Umkreis knistern, als zöge ein rasendes Feuer über das Land. Die tiefe Erinnerung an überwältigenden Wohlgeruch blieb zwischen seinen Lippen und seinen Zähnen lebendig. Er bereute nur, wie kurz dieser Augenblick gewesen war. Denn als man Großmutters Leiche aus dem Grab hob, verwandelten sich ihre glänzende Schönheit und ihr zarter Duft in einen Nebel, der sanft dahinschwand, und nur ein weißes Gerippe blieb zurück. Vater gab zu, dass in diesem Augenblick ein überwältigender Gestank an seine Nüstern drang, aber er wies die Vorstellung entschieden zurück, das Gerippe könne Großmutters Gerippe sein. So konnte der Gestank nichts mit ihr zu tun haben. (ebd.)

Genauso wenig wie die Sklav*innen in Carpentiers Roman daran glauben, dass der vor ihren Augen Verbrannte Mackandal sein könnte – haben sie doch gesehen, wie sich dieser kurz zuvor in einen Vogel verwandelt hat und davongeflogen ist –, glaubt Vater daran, dass das Gerippe tatsächlich das von Großmutter sein könnte. Zwar werden auch hier zwei unterschiedliche Perspektiven, die von Douguan und die der Soldaten, präsentiert, doch trifft der Erzähler letztlich selbst keine Entscheidung, sodass beide Ebenen gleichwertig nebeneinander bestehen bleiben. Äquivalent zu der weiter oben beschriebenen, ambigen Erzählhaltung des Romans trägt auch diese Gegenüberstellung von widersprüchlichen Betrachtungsweisen dazu bei, jeglichen Anspruch der Erzählung auf eine direkte, objektive Darstellung vergangener Ereignisse zu untergraben und das Geschehen noch fester in einem ahistorischen, mythisierten Raum zu verankern, sodass der Unterschied zwischen erinnerter Geschichte und fiktionaler Rekonstruktion auf narrativer Ebene weiter verblasst und sich die Vergangenheit letztlich als unzugängliche Kontrastfolie entpuppt, die nur aus der Gegenwart heraus (re)konstruiert werden kann. Entsprechend dieser Erkenntnis tragen die magisch-realistischen Episoden damit indirekt dazu bei, dass der Roman den Wahrheitsanspruch der einzigen in China offiziell gültigen, apodiktischen Geschichtsdarstellung, jener der KPCh, infrage stellt.

5.1.4 Revisionistische Geschichtsbilder in *Das rote Kornfeld*

In den vorangegangenen drei Unterkapiteln habe ich mich bemüht, die Position des Erzählers, die dem Roman zugrundeliegende Rhetorik des Damals-und-Heute und die damit verbundene Darstellung von Zeit sowie dessen Funktionalisierung einer mythisierten Erzählweise unter Rückgriff auf den magisch-realistischen Modus näher zu untersuchen. Die in diesem Rahmen gewonnenen Erkenntnisse möchte ich nun nutzen, um einen Blick auf das konkrete Geschichtsbild zu werfen, welches der Roman erzeugt. Dieses beinhaltet einerseits seine Haltung zum ideologischen Geschichtsdiskurs der KPCh ab den 30er Jahren und andererseits die primitivistische Zukunftsdystopie eines zivilisatorischen Verfalls beziehungsweise der Degeneration der Menschheit als Folge der Moderne.

Der antijapanische Widerstandskrieg,[72] der den Hintergrund bildet, vor dem sich die Handlung des Romans entfaltet, ist für die historische Selbstdarstellung der KPCh von äußerster Wichtigkeit. So berichtet Jeffrey Kinkley von der Analyse eines chinesischen Oberstufengeschichtslehrbuchs von 2011, in dem es heißt, dass die Truppen der KPCh die japanische Armee nahezu im Alleingang besiegt hätten (vgl. Kinkley 2014, S. 22). Laut Carsten Storm stellt diese Version der Geschichte die Grundlage für zwei Behauptungen dar, welche der kommunistischen Partei die moralische Überlegenheit über ihren Konkurrenten, die Guomindang (Nationalistische Partei, im Folgenden GMD), sicherten: Einerseits wurde dieser vorgeworfen, dass sie die Verteidigung des Landes zugunsten ihrer Auseinandersetzung mit der KPCh vernachlässigt hätte und andererseits berief sich die KPCh auf ihre enge Verbindung mit den Bauern und Bäuerinnen, die als größte chinesische Bevölkerungsgruppe das Volk und damit die Basis der Partei repräsentierten und deren Interessen die KPCh zu verkörpern beanspruchte (vgl. Storm 2010, S. 219). Indem sie sich solchermaßen als Ursprung der nationalen Einheitsfront gegen Japan darstellte, legitimierte sie während des folgenden Bürgerkriegs zugleich ihre Position als neue Herrscherpartei, welche den Schutz der chinesischen Nation und ihres Territoriums am besten garantieren könnte. Gegen eine solche Perspektive schreibt Mo Yan in *Das rote Kornfeld* gleich in doppelter Weise an, einerseits indem er die Aktivitäten der KPCh in Gaomi während des antijapanischen Widerstandskrieges auf eine Stufe mit denen der GMD setzt und andererseits indem er die Bedeutung der Ereignisse nicht auf nationaler Ebene betrachtet, sondern sie in eine Lokalgeschichte überführt.

Innerhalb der Erzählung gibt es drei Gruppen, welche sich am antijapanischen Widerstand beteiligen: die Truppen von Pockennarben Leng (GMD), das Jiao-Gao-Regiment unter der Führung von Füßchen Jiang (KPCh) und die lokalen Banditen, repräsentiert durch die von Schwarzauge und Großvater geführte Eisengesellschaft. Bereits in den ersten Kapiteln wird

[72] Auch bekannt als Zweiter Sino-Japanischer Krieg (7. Juli 1937 – 9. September 1945).

deutlich, dass es zwischen Großvater, der einerseits die lokale Bevölkerung und andererseits die ebenfalls lokal orientierten Banditen vertritt, und Zugführer Leng tief reichende Differenzen gibt. Entgegen dem ursprünglichen Plan tauchen Leng und seine Soldaten erst gegen Ende der Schlacht am Schwarzwasserfluss auf, als von Großvaters Bauerntruppen niemand mehr am Leben ist. Prompt nutzen sie die Situation, um im Namen des antijapanischen Widerstands sämtliche Waffen der japanischen Truppen zu beschlagnahmen, wodurch deutlich wird, dass Leng nur auf seine eigenen Interessen bedacht ist.

Im Gegensatz dazu werden die kommunistischen Truppen von Füßchen Jiang zunächst etwas positiver dargestellt: „‚Wenn ich sterbe', sagte Großvater [zu Vater, R.W.], ‚hol dir die Gewehre und kauf dich damit in das Jiao-Gao-Regiment ein. Besser als Zugführer Lengs Leute sind die allemal.'" (RK, 263) Doch schon wenige Zeit später hat sich seine Sicht geändert: „Er hasste die Japaner, er hasste die Truppen der Jiao-Gao-Einheit, und er hasste die Männer des pockennarbigen Leng." (RK, 289) Grund dafür ist, dass, ähnlich wie die Truppen von Leng, auch das Jiao-Gao-Regiment nicht davor zurückschreckt, ihre vorteilhafte Position am Ende einer Schlacht zu nutzen, um Großvater die eben gewonnen Waffen wieder zu entwenden. Während sie sich dabei immer wieder auf den nationalen Widerstandskampf berufen (RK, 254), heißt es im Roman jedoch: „Nichts sprach dafür, dass sie sich mit den Japanern eingelassen hätten. Allenfalls von einem Zusammenstoß mit den Männern von Pockennarben Leng hatte er gehört." Auch zahlreiche weitere Szenen untermauern die Tatsache, dass die lokalen Truppen der beiden Parteien hauptsächlich einander bekämpfen (RK, 253, 258f., 265f., 308, 358, 407f.), was deutlich der oben angeführten historischen Selbstdarstellung der KPCh widerspricht. Darüber hinaus werden nicht deren Truppen, sondern die Banditen als die eigentlichen Patrioten dargestellt:

> Wer ist hier ein Bandit? Und wer ist eigentlich kein Bandit? Jeder, der gegen die Japaner kämpft, ist ein Patriot und ein Held. Im letzten Jahr habe ich [Großvater, R.W.] drei japanische Wachposten erwischt und drei Sturmgewehre eingesammelt. Du [Pockennarben Leng, R.W.] bist vielleicht kein Bandit, aber wie viele Japaner hast du umgebracht? Du hast doch keinem Japaner auch nur ein Haar gekrümmt. (RK, 39)

Entgegen der offiziell sanktionierten literarischen Darstellungen im sozialistischen Realismus merkt Lu Tonglin an, „[t]he choice of outlaws and adulterers as anti-Japanese heroes mocks the Communist party's self-portrait of the national hero in the anti-Japanese war." (Lu, S. 52)[73] Allerdings wird Patriotismus hier aus seinem nationalen Kontext gelöst und stattdessen auf die lokale Heimat bezogen, welche zum im „staatsrechtlichen Sinne entpolitisierte[n] Begriff" wird

[73] Vgl. dazu Choy: „Traditional historical fiction, in particular revolutionary historical fiction, is always infused with heroism. The ‚tall, big, perfect' […] image of the proletarian heroes (workers, peasants and soldiers), who are stripped of basic instincts and biological desires, helps to sublimate the party history and maintain the grandness of the master narrative." (Choy 2004, S. 74f.)

(Storm 2010, S. 227). Im Mittelpunkt steht das bereits angesprochene ursprüngliche Dasein und die genuine Verbundenheit mit dem Land und der eigenen Familie, sodass die politisch motivierte Ordnung, wie sie durch die beiden untereinander konkurrierenden Parteien repräsentiert wird, als „äußerliches, überregionales Phänomen charakterisiert" wird, das „als verderblicher zivilisatorischer Akt" das ländliche Leben bedroht (ebd., S. 227f.). Entsprechend heißt es in einem Dialog zwischen Großvater, Vater und einem Soldaten der Eisengesellschaft:

> ‚Gut, aber wem, meinst du, sollten wir das Land übergeben, wenn wir die Japaner einmal vertrieben haben?' ‚Das geht mich nichts an. Ich weiß nur, dass sich keiner trauen sollte, mir an den Schwanz zu gehen.' ‚Was würdest du dazu sagen, wenn die Kommunisten die Macht übernähmen?' Vater schnaubte verächtlich durch ein Nasenloch. ‚Und wie wäre es mit der Guomindang?' Er schnaubte durch das andere Nasenloch. (RK, 381)

Indem eine Herrschaft der GMD beziehungsweise der KPCh als ebenso wenig wünschenswert dargestellt wird wie die versuchte Annexion durch die Japaner, werden alle drei gleichermaßen als äußere Bedrohung des lokalen Friedens gezeichnet. Durch den lokalen Fokus wird außerdem jegliche ideologische Legitimierung des Widerstands abgelehnt und ins Zentrum rückt stattdessen die örtliche Bevölkerung, das heißt die Bauern und Bäuerinnen, welche allerdings nicht wie im sozialistischen Realismus als eifernde Unterstützer*innen der KPCh dargestellt werden, sondern deren Kampf lediglich der Bewahrung der eigenen Lebensweise gilt. Entsprechend hat Mo Yan der Idealisierung des Widerstandskampfes durch die KPCh in einem Interview auch eine klare Absage erteilt:

> Most peasants did not have the awareness to resist the Japanese. To them, whether it was the Japanese or the Nationalists, it didn't matter. They only wanted to have a peaceful life. So in order to depict a peasant standing up to fight the Japanese, the rape scene was an artistic necessity. (Leung 1994, S. 150)

Er spielt hier auf eine Episode aus dem letzten Teil des Romans an, als japanische Truppen das Dorf überfallen, in dem Zweite Großmutter, die Geliebte von Großvater, wohnt, diese vergewaltigen und halbtot neben ihrer ermordeten fünfjährigen Tochter zurücklassen, wo sie später von ihrem Liebhaber gefunden wird. Dieselbe Technik wird im Roman auch noch an einer anderen Stelle angewendet. Als alle Dorfbewohner*innen ob eines möglicherweise bevorstehenden Angriffs der Japaner in Panik geraten, versucht der ehemalige Musiker Cheng Mazi sie zu beschwichtigen: „Wovor habt ihr Angst? [...] Wir sind die einfachen Leute, egal, wer da oben regiert. Wir verweigern der Regierung ihr Getreide nicht und zahlen pünktlich unsere Steuern. Wir legen uns auf den Boden, wenn man es uns befiehlt, und wir knien nieder, wenn sie es so wollen." (RK, 422) Da kurz darauf allerdings seine ganze Familie bei dem Angriff ums Leben kommt, schließt er sich, nachdem er zuerst von einem Bekannten davon abgehalten wurde, sich zu erhängen, dem Jiao-Gao-Regiment an, um an den Eindringlingen

Rache zu nehmen. Der Roman verweigert sich dabei aber bewusst einer Idealisierung des kommunistischen Widerstandes, denn obzwar Cheng als „tapferste[r] Kämpfer des Regiments“ (RK, 474) beschrieben wird, begeht er nach einem gelungenen Überfall auf eine japanische Einrichtung doch noch Selbstmord (RK, 480).

Indem der Roman somit ideologisch gefärbte historische Darstellungen zugunsten subjektiver Erklärungen ablehnt und den Bezugspunkt von Geschichte auf eine lokale Ebene verlagert, schreibt er sie einerseits als Geschichte von unten neu (vgl. Monschein 2013, S. 17) und unternimmt andererseits zugleich eine Rekonzeptualisierung der einfachen Landbevölkerung, welche als „primal bedrock culture“ als jenes „Andere“ inszeniert wird, „against which modern writers carry out the quest for their own cultural past.” (Feuerwerker 1998, S. 194) Die Menschen von Gaomi werden somit als die „‚eigentlichen‘ Vorfahren heutiger Chinesen essentialisiert“ (Storm 2010, S. 203), von deren ursprünglicher Lebensweise der moderne Mensch sich entfremdet hat.[74] Allerdings wird die konkret behandelte Vergangenheit als ebenso erstrebenswert wie unerreichbar dargestellt, indem sie bewusst als ahistorischer Mythos konstruiert wird, der aufgrund seiner Ablehnung von linearen oder zirkularen Zeitkonzepten lediglich als assoziativer Verweisraum erhalten bleibt, der seine Abgrenzung von der Gegenwart dadurch erfährt, dass er aus einem Gefühl des Verlusts heraus erzeugt wird. Das Mangelempfinden des modernen Menschen wird zwar durch seine „sinnstiftende biographische Herkunft“ legitimiert, diese kann in der Gegenwart, das heißt im eigenen Dasein jedoch nicht „als reale Seinsoption wiedergewonnen“ werden (Storm 2010, S. 236).

Um dabei trotz der mythischen Überhöhung die Gültigkeit einer Darstellung von verlorener Ursprünglichkeit und Essentialität für die Gegenwart zu behalten, ist es notwendig, den „zeitlosen“ Raum einerseits in ausreichende Nähe zum Icherzähler zu setzen und ihn andererseits dessen Zugriff weitestgehend zu entziehen (vgl. Storm, S. 214). Ersteres gelingt durch die wiederholte Setzung von Zeitmarkern, die trotz ihrer eingeschränkten Verweiskraft die Einbettung des Geschehens in einen größeren Kontext andeuten, selbst wenn diese durch die Ablehnung einer linearen Erzählkonstruktion und den Fokus auf den lokalen Raum größtenteils negiert wird. Zweiteres wird durch die bewusste Mythisierung der Handlung erreicht und dadurch, dass der direkte Zugang zur Vergangenheit durch materielle Überbleibsel weitestgehend verunmöglicht wird.[75] So zerhackt Großvater etwa sein altes Gewehr (RK, 105)

[74] Dadurch wird eine über das Individuum hinausgehende Gültigkeit der vom Roman vorgenommenen historischen Kritik angenommen, die sich laut Nünning daraus ergibt, dass „kollektive Dispositionen gerade dann in den Blick rücken, wenn Geschichte dominant als subjektiv wahrgenommenes Geschehen präsentiert wird, das nur aus der Sicht von Individuen zu verstehen ist.“ (Nünning 1995b, S. 89)

[75] Eine Ausnahme stellt das bereits erwähnte, von einem Sturm offengelegte Massengrab dar, dessen Inhalt auch in der Gegenwart des Erzählers immer noch als materielles Zeugnis der Vergangenheit fungiert. Allerdings attestiert der Erzähler: „Ich glaube, nicht einmal der Provinzsekretär der Partei konnte die Knochen von Kommunisten, japanischen Soldaten, ihren chinesischen Marionetten und Zivilisten voneinander unterscheiden.

und die von unzähligen Hundepfoten hinterlassenen Trampelpfade werden durch Wind und Wetter eingeebnet (RK, 360), sodass sich der Erzähler eingestehen muss, „[n]ur wer sich auf sein Gedächtnis oder seine Phantasie verließ, konnte die Wege der Hundeherrschaft noch undeutlich ausmachen.“ (RK, 360) Der direkte Zugang zu dieser ahistorischen Vergangenheit ist dem Icherzähler damit nicht mehr möglich und seine einzige Option bleibt die Annäherung „vermittelst historisierender Konstruktion und Phantasie.“ (Storm 2010, S. 214)

Während die Vergangenheit als Zeit für ihn zwar unerreichbar ist, existiert Gaomi als Raum immer noch und kann weiterhin von ihm besucht werden. Dies ist von eminenter Bedeutung für das vom Roman erzeugte Geschichtsbild, denn nur so kann der Erzähler seine dystopische Vision im letzten Kapitel anhand von zwei Aspekten final elaborieren. Nach zehnjähriger Abwesenheit reist er zurück in seine Heimat und begibt sich dort zum Grab der Zweiten Großmutter, wo es zu einer finalen magisch-realistischen Szene kommt, einem Zusammentreffen mit ihrem Geist. Deutlich tritt dabei die Stadt-Land Dichotomie zutage, die durch die Betonung einer ländlichen Ursprünglichkeit immer wieder impliziert wurde: „Was hatte ich aus der Stadt mitgebracht? Die verlogenen Gefühle, mit denen ich mich in der besseren Gesellschaft infiziert hatte, und einen Körper, der sich so lange im Schmutz des städtischen Lebens gesuhlt hatte, dass fauliger Gestank aus allen seinen Poren quoll.“ (RK, 487) Die Großstadt, das Symbol der Moderne und der Zivilisation, wird so zu einem Zeichen des Verfalls und der menschlichen Degeneration umgedeutet. Diese Haltung deutet sich bereits in einem programmatischen Zitat ganz zu Beginn des Romans an: „Inmitten des Fortschritts ahne ich beunruhigt den Rückschritt der menschlichen Gattung.“ (RK, 10)

Die Angst, dass auch er als Nachkomme von zwei Generationen von Held*innen die von ihm idealisierte Ursprünglichkeit verloren haben könnte, bestätigt sich – sehr zu seinem Verdruss: „Ich betrachte mein Bild in dem Spiegel, den mir Zweite Großmutter vorhält. Es ist, wie ich befürchtet habe. Der kluge Blick eines Hauskaninchens leuchtet in meinen Augen. Worte, die anderen, nicht mir, gehören, dringen aus meinem Mund“ (RK, 488). Die sich aus dem Land speisende dystopische Zukunftsvision des Romans, die in eindeutigem Gegensatz zur durch das Zentrum geprägten marxistisch-maoistischen Zukunftsutopie steht, kommt jedoch nicht nur in den Menschen, sondern ebenso in ihrem pflanzlichen Pendant, der roten Hirse, zum Ausdruck. Wie der Erzähler larmoyant anmerkt, ist sie „in der tobenden Flut der Revolution ertrunken.“ (RK, 489) Entsprechend Mo Yans eigener Biografie kann dies entweder als konkreter Verweis auf die Unbill der Kulturrevolution gelesen werden, als deren verzögertes

Die Schädel hatten alle dieselbe Form, und sie alle lagen vom Regen gebadet auf einem Haufen.“ (RK, 260) Indem sie ununterscheidbar geworden sind, haben die sterblichen Überreste von Menschen und Tieren somit ebenfalls jegliche historische Aussagekraft verloren.

Resultat auch die Wurzelliteratur entstand, oder auf die Herrschaft der KPCh allgemein, galt unter Mao doch das Diktum der „permanenten Revolution“. In beiden Fällen muss der Verweis als direkte Kritik aufgefasst werden.

Anstelle der roten Hirse dominiert nun eine grüne Hybridhirse das Land, welche zwar „einen hohen Ertrag“ einbringt, dafür aber „einen säuerlich bitteren Geschmack“ hat, Verstopfungen verursacht und den Gesichtern der Dorfbewohner*innen „die Farbe von rostigem Eisen“ verleiht (RK, 489). Als Zuchtprodukt von der Insel Hainan, das heißt als zivilisatorische Errungenschaft, stellt die neue Hirse ebenfalls einen Eindringling von außen dar, dem der heroische Charakter der roten Hirse nicht mehr innewohnt: „Sie nennen sich Hirse, aber sie haben die großen geraden Stiele nicht. Sie nennen sich Hirse, aber ihnen fehlt die blendende Farbe der roten Zuckerhirse. Was ihnen fehlt, ist die Seele der Hirse, das Wesen der Hirse.“ (RK, 489) Die grüne Hirse wird somit zum Inbegriff des menschlichen Verfalls, während die rote Hirse in der Erinnerung jene unerreichbare Vergangenheit verkörpert: „Das ist der Inbegriff des Menschseins und der Inbegriff der Schönheit, nach der ich mich sehne, nach der ich mich immer sehnen werde.“ (RK, 490)

Trotz der düsteren Zukunftsvision, die der Roman zeichnet, scheint das Buch mit einem Hoffnungsschimmer zu enden. Ein Chorus aus Stimmen, in denen der Erzähler jede*n einzelne*n seiner Vorfahr*innen erkennt, fordert ihn dazu auf, sich drei Tage lang im Schwarzwasserfluss treiben zu lassen, um seinen Körper und seine Seele zu reinigen. Anschließend könne er in die „wirkliche Welt“ (RK, 490) zurückkehren, um dort den letzten übriggebliebenen Stängel roter Hirse zu finden, den „Talisman, das Totem unserer ruhmreichen Familie, das Symbol der Tradition, der Geist der Gemeinde Nordost-Gaomi!“ (RK, 490) Storm sieht jedoch auch in dieser letzten Passage nur einen weiteren Beweis für die implizite These des menschlichen Verfalls, denn das verordnete Bad ist keine genuine Handlung mehr, sondern ein inszenierter Ritus, das heißt eine „bündlerische Ersatzvorstellung“, und damit ein zivilisatorischer Akt, ein nur noch „zeichenhafter Verweis.“ (Storm 2010, S. 243) Diese pessimistische Lesart mag durchaus berechtigt sein, denn schon knapp vierzig Seiten früher attestiert der Erzähler, dass das vom Roman erzeugte Geschichtsbild letztlich ein unvermeidbares ist:

> Manchmal beunruhigt mich das Gefühl, dass kultureller Verfall, wachsender Wohlstand und zunehmende Bequemlichkeit wohl eng miteinander verbunden sind. Wohlstand und bequemes Leben sind bewusst gewählte und zugleich natürlich vorherbestimmte Ziele menschlichen Strebens. So entsteht ein unausweichlicher, fundamentaler und erschreckender Widerspruch: Im Streben nach Wohlstand und Bequemlichkeit beraubt die Menschheit sich selbst einiger ihrer edelsten Eigenschaften. (RK, 455)

Ein ähnlich düsteres Geschichtsbild und die daraus resultierende dystopische Gegenwartsbetrachtung beziehungsweise Zukunftsvision finden sich auch in einem weiteren revisionistischen historischen Roman Mo Yans, der neun Jahre nach *Das rote Kornfeld* veröffentlicht wurde.

5.2 Big Breasts and Wide Hips

Mo Yans umfangreicher Roman *Big Breasts and Wide Hips* (fēng rǔ féi tún, 丰乳肥臀) erschien 1996 erstmals in Buchform, nachdem er ein Jahr zuvor in mehreren Teilen in der Zeitschrift *Dajia* veröffentlicht worden war. Da in seinem Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit einem historischen Abschnitt der jüngeren chinesischen Geschichte steht, wird er oft in einem Atemzug mit zwei anderen Werken des Autors genannt, dem oben behandelten *roten Kornfeld* und *Der Überdruss* (2006/2009) (vgl. u.a. Chan 2011, S. 19; Kinkley 2014, S. 2).

In der englischen Übersetzung[76] besteht *Big Breasts and Wide Hips* aus sieben Kapiteln, welche wiederum in nummerierte Abschnitte unterteilt sind. Die Handlung ist äußerst komplex – nicht zuletzt aufgrund des großen Spektrums an Haupt- und Nebenfiguren – und umspannt nahezu das gesamte 20. Jahrhundert von der Zeit des Boxeraufstandes um 1900 bis in die Mitte der 90er Jahre, das heißt bis in die Zeit unmittelbar vor der Veröffentlichung des Textes. Das erste Kapitel schildert die Geburt von Shangguan Jintong, dem ersten und einzigen Sohn von Shangguan Lu, die vom Erzähler meist einfach nur Mutter („Mother“) genannt wird, und dessen Zwillingsschwester Yunü im Jahr 1939 während der japanischen Okkupation Nordostchinas. Zur gleichen Zeit findet ein Angriff der Kaiserlichen Japanischen Armee auf das Dorf statt, bei dem Mutters Ehemann und Schwiegervater ums Leben kommen und ihre Schwiegermutter den Verstand verliert, sodass Lu zum neuen Oberhaupt der Familie aufsteigt und sich fortan allein

[76] *Big Breasts and Wide Hips* stellt ein gutes Exempel für die Problematik des Arbeitens mit Übersetzungen dar. Nachdem wenige Jahre nach der ersten chinesischen Ausgabe noch eine zweite, leicht gekürzte erschienen ist, weist der Übersetzer Howard Goldblatt im Vorwort darauf hin: „The current translation was undertaken from a further shortened, computer-generated manuscript supplied by the author. Some changes and rearrangements were effected during the translation and editing process, all with the approval of the author.” (Mo 2006a, S. xii) Zwar stimmte Mo Yan allen Überarbeitungen zu – an anderer Stelle verweist Goldblatt auch darauf, dass dieser einmal zu ihm gesagt habe: „Do what you want. I can’t read what you’ve written. It’s your book.“, (Goldblatt 2013, S 9) –, doch scheint es, dass diese im vorliegenden Fall beträchtlicher als gewöhnlich waren. Nicht nur wurde das ursprünglich letzte Kapitel des chinesischen Originals, die Vorgeschichte der Mutter, in der englischen Version an zweite Stelle gerückt, wodurch die ansonsten chronologische Erzählweise bereits sehr früh durchbrochen wird, darüber hinaus wurden auch sieben als Epilog dienende Episoden gestrichen, welche unter anderem Erinnerungen an die Schwestern des Erzählers und das Begräbnis der Mutter zum Inhalt haben (vgl. Pan 2013, S. 245). Zusätzlich wurden einige Passagen innerhalb des Romans gekürzt, etwa eine knapp vierzehn Seiten umfassende Erzählung von Birdman Hans Flucht aus Japan, die in der Übersetzung auf einen einzigen Satz verknappt worden ist (vgl. Xiao und Zheng 2015, S. 166). Obzwar ich leider aufgrund sprachlicher Unzulänglichkeiten selbst keinen direkten Vergleich zwischen dem ungekürzten Original und der englischen Übersetzung anstellen kann, gibt es glücklicherweise doch einige andere Wissenschaftler*innen, welche sich im Detail mit einigen Abweichungen befasst haben, sodass ich zuversichtlich bin, dass es, unter Berücksichtigung ihrer Vorarbeit, trotz allem möglich ist, sich auch in Übersetzung produktiv mit dem Roman zu beschäftigen. Für zwei informative Auseinandersetzungen mit den Unterschieden von Übersetzung und Original vgl. Xiao und Zheng 2015 sowie Liang 2017.

um ihre neun Kinder kümmern muss. Das darauffolgende zweite Kapitel durchbricht als einziges die ansonsten chronologische Anordnung der Handlung und erzählt die Vorgeschichte von Mutter und ihren sieben Töchtern, die, getrieben durch die gesellschaftliche Notwendigkeit einen männlichen Nachkommen in die Welt zu setzen und aufgrund der Unfruchtbarkeit von Lus Gatten, von sechs unterschiedlichen Männern abstammen. Es schließt mit der Beschreibung eines Zusammentreffens von Mutter mit dem schwedischen Pastor Malory, ihrem letzten Liebhaber und dem Vater von Jintong, dem Erzähler des Romans.

Ausgehend von dieser Grundsituation behandeln die folgenden fünf Kapitel das weitere Schicksal der Familie Shangguan ab 1939, wobei dies etwa das Fortgehen der ersten Tochter mit ihrem Liebhaber, einem selbsternannten antijapanischen Guerillakämpfer und späterem Wendehals, die Hochzeit der zweiten Tochter mit einem GMD-Mitglied, die Hochzeit der fünften Tochter mit einem Kommunisten und die Hochzeit der sechsten Tochter mit einem amerikanischen Soldaten umfasst. Die Geschichte der Familie ist damit aufs engste mit der historischen Entwicklung Chinas verbunden, weshalb der Roman oft als nationale Allegorie interpretiert wird (vgl. Pan 2013, S. 231f.; Du 2016, S. 43).[77] Zugleich findet durch den Fokus auf eine einzelne Familie und einen einzigen Ort, das Dorf Dalan, eine sukzessive Subjektivierung der Geschichte statt – ein Paradoxon, auf das ich später noch genauer eingehen werde. Die Erzählung hört schließlich in den 1990er Jahren in einem stark gewandelten China auf, dessen moderne Schattenseiten durch das inzwischen zur Großstadt gewordene Dalan repräsentiert werden, in dem die Geschichten der dritten Generation von Shangguans, den Nichten und Neffen Jintongs – seine acht Schwestern und deren Ehemänner sind zu diesem Zeitpunkt bereits sämtlich gestorben oder ermordet worden –, allesamt schlecht enden. Die letzte Szene der englischen Übersetzung beschreibt Jintongs und Mutters gemeinsamen Besuch in einer Kirche, wo letztere nach der Predigt für immer die Augen schließt und ihr Sohn den Pastor als seinen Halbbruder erkennt – ein weiterer unehelicher Nachkomme Malorys.

[77] Dementsprechend gemischt waren die Reaktionen chinesischer Kritiker*innen. Während der Roman einerseits als „one of the best Chinese novels ever since the founding of the People's Republic of China in 1949" (Liang 2017, S. 772) gelobt wurde, stießen sich andere an dem vermeintlich „pornografische[n] Charakter des Romans", welcher in dem als zu explizit kritisierten Titel anklingt, und der „reaktionäre[n] Darstellung der chinesischen Revolutionsgeschichte" (Pan 2013, S. 224). So argumentierte Tao Wan in einem Artikel etwa zynisch: „Look, under the rule of the KMT, people lived such a ‚happy and easy' life. It sounds like a ‚time of peace and prosperity' for which people yearned. *Big Breasts and Wide Hips* not only reverses history and fabricates lies, but it also beautifies the Japanese fascists and the landlord's restitution corps, to the degree that it is sycophantic and shameless." (Chan 2011, S. 57) Wang Derong kritisierte außerdem, dass Mo Yan die kommunistischen Soldaten als „aimless men who pay no attention to policy and discipline […] and slaughter innocent people indiscriminately" darstellen würde (ebd.). In einem dritten Artikel wurden laut Chan sogar konkrete Zahlen und „historische Fakten" genannt, um Mo Yans Darstellung „wissenschaftlich" zu widerlegen (vgl. ebd.). Ohne solchen Interpretationen zuzustimmen, können diese doch bereits als deutlicher Beleg dafür gesehen werden, dass hier eine revisionistische Geschichtsdarstellung stattfindet, das heißt eine Gegengeschichte erzählt wird, welche das offizielle, von der KPCh geprägte Geschichtsbild infrage stellt.

5.2.1 Geschichte aus der Perspektive eines Zeitzeugen

Ähnlich wie im *roten Kornfeld* wird das Geschehen auch hier aus der Perspektive eines Icherzählers geschildert, welcher im Gegensatz zum namenlosen Erzähler des vorangegangenen Romans jedoch seltener auf andere Figuren als Fokalisatoren zurückgreifen muss, da er durchgehend selbst Teil der Diegese ist. Trotzdem handelt es sich im Fall von *Big Breasts and Wide Hips* ebenfalls um einen allwissenden Erzähler, was bereits daran ersichtlich wird, dass er, ähnlich wie Laurence Sterns Tristram Shandy, sogar von seiner eigenen Zeugung und Geburt zu berichten weiß, sowie zahlreiche Episoden zum Besten gibt, welche er als Baby unmöglich mit einer solchen Detailfülle und Klarheit erlebt haben kann.[78] Da Jintong selbst als ungeborenes Kind in früheren Passagen noch nicht vorkommen kann und dementsprechend fast jeglicher Verweis auf das erzählende Subjekt fehlt, meint Kinkley, dass nicht ganz klar wäre, wer an diesen Stellen eigentlich erzählt (vgl. Kinkley 2014, S. 140f.). Allerdings wird etwa in Teilen des zweiten Kapitels, in denen die Vorgeschichte von Shangguan Lu referiert wird, bereits öfter von „Mother" gesprochen, sodass durch die Nennung des Verwandtschaftsverhältnisses auch hier nahegelegt wird, dass die Geschichte vom später als Icherzähler auftretenden Jintong vorgetragen wird.

Schwieriger erklärbar hingegen ist der im späteren Verlauf des Romans immer wieder vorkommende Wechsel zwischen einem Icherzähler und einem personalen Erzähler, der auf Jintong nur noch in der dritten Person Bezug nimmt.[79] Zwar lassen sich solche Schwankungen an einigen Stellen eventuell mit persönlichen Krisen und Traumata in Verbindung bringen (vgl. Mo 2006a, S. 393ff., 457, 516),[80] die die Entfremdung des Erzählers von sich selbst erklären könnten, teilweise oszilliert die Erzählhaltung jedoch selbst innerhalb eines einzelnen Unterkapitels scheinbar willkürlich, sodass sich insgesamt kaum eine klare Intention erkennen lässt (BB, 410ff., 420ff.). Pan Lu spricht in diesem Zusammenhang von zwei unterschiedlichen Erzählebenen, „eine der sich Erinnernden, eine des Erinnerten." (Pan 2013, S. 238) Diese Interpretation wird dadurch gestützt, dass das Geschehen aus der Retrospektive geschildert wird, kommentiert der Erzähler doch beispielsweise: „Now that I think back…", „But I didn't realize that until decades later…" oder „He was, as he later learned, right on target." (BB, 114, 359, 517) Jintong nimmt somit als Icherzähler klar die Rolle des sich Erinnernden ein, der nicht wie

[78] Entgegen Pan Lus Meinung, dass „[s]olche ‚sinnlichen' Erinnerungen, mit großer Genauigkeit und Anschaulichkeit geschildert", für „Wahrhaftigkeit und Authentizität" bürgen würden (Pan 2013, S. 238), beweist meiner Meinung nach gerade die Tatsache, dass er seine Umwelt als Baby unmöglich mit einer solchen Sinnesschärfe wahrgenommen haben kann, dass die in Retrospektive geschilderten Ereignisse ebenso erinnert wie imaginiert sind (vgl. Cai 2003, S. 115).

[79] Da auch Pan 2013, S. 237f. auf diesen sporadischen Wechsel verweist, ist klar, dass es sich dabei nicht nur um eine Eigenart der Übersetzung handelt.

[80] Der besseren Lesbarkeit wegen werde ich Zitate aus *Big Breasts and Wide Hips* im Weiteren durch das Kürzel „BB" und eine Angabe der Seitenzahl erkennbar machen.

der Erzähler in *Das rote Kornfeld* mithilfe von schriftlichen und mündlichen Quellen versucht, in der Art eines*r Historiker*in die Vergangenheit zu rekonstruieren, sondern der als Zeitzeuge aus der Gegenwart heraus seine eigene Version der Vergangenheit (re)konstruiert.[81] Dass er dabei dennoch manchmal auf externe Quellen angewiesen ist, etwa seine Mutter oder seine Schwestern, liegt daran, dass stellenweise nicht nur von Ereignissen berichtet wird, bei denen er nicht selbst anwesend war, sondern auch die Gedanken und Gefühle von anderen Figuren beschrieben werden, in die er eindeutig keinen Einblick haben kann. Zwar werden solche Passagen, genau wie im *roten Kornfeld*, oft durch Verweise wie „Mother told us that…" oder „Eigth Sister confided in me that…" (BB, 50, 224) legitimiert, allerdings gibt es ebenfalls Szenen, etwa ein sexuelles Abenteuer des von den Kommunist*innen gesuchten Sima Ku (BB, 372ff.) oder das Verschwinden der achten Schwester (BB, 442), bei denen keine Augenzeug*innen anwesend waren, sodass es entweder eines sehr fantasievollen oder aber allwissenden Erzählers bedarf, um sich an sie zu „erinnern". Während solche Szenen Jintong als erinnerndes und imaginierendes Subjekt etablieren, das in direktem Gegensatz zu dem erinnerten Subjekt steht, als welches er während der durch einen personalen Erzähler vorgetragenen Passagen fungiert, fehlt es doch weitestgehend an konkreten Kommentaren oder Reflexionen, die auf dieses Spannungsverhältnis Bezug nehmen, sodass die Dichotomie aus erzählerischer Sicht nicht produktiv gemacht wird.

Interessant sind die Wechsel für meine Analyse dennoch, da sie auf einer metahistorischen Ebene die doppelte Subjektivierung von Geschichte im Roman hervorheben. Während der Icherzähler als nicht immer zuverlässiger Zeitzeuge insofern ein subjektives Geschichtsbild vermittelt, als er uns seine eigene Version der Geschichte präsentiert – so heißt es an einer Stelle etwa: „[T]he crisp whistle of a train crossing the bridge was carried on the wind. People cocked their ears to listen. Or maybe I was the only one who did that.", (BB, 203) oder an einer anderen: „By the time we snapped out of our bewilderment, she was already soaring through the air below the precipice – I prefer the word soaring to plunging.", (BB, 224) –, forciert der personale Erzähler ein subjektiviertes Geschichtsbild, dessen Fokus nicht mehr auf der Nation, sondern auf dem Individuum beziehungsweise einer kleinen Gruppe von Individuen, in diesem Fall der Shangguan Familie, liegt.

[81] Dies entspricht Mo Yans 1999 in einem Interview mit Andrea Riemenschnitter formuliertem Ziel, „den Weg von der früheren materialistischen Geschichte zu einer Art von mentaler Geschichte, von der offiziellen Geschichte zur populären Geschichte […] zu gehen." (Riemenschnitter 2011, S. 256) Für ihn als Schriftsteller bedeute das, „eine Geschichte des Herzens" zu schreiben, das heißt zu beobachten, „welche Veränderungen menschliche Seelen in historischen und umweltbedingten Situationen von Anomie durchleiden." (ebd., S. 255) Mit anderen Worten, eine „individualisierte Geschichte", welche „ganz anders ist als die Geschichte, die wir aus den Lehrbüchern kennen." (ebd., S. 255f.)

Der personale Erzähler kann aber zugleich noch eine weitere Funktion erfüllen, welche in Verbindung mit dem Einsatz von magisch-realistischen Elementen innerhalb der Diegese steht. So begegnet Jintong, während er auf der „Dragon Flood River Farm", einer landwirtschaftlichen Kooperative für Rechtsabweichler*innen, arbeitet, einer Vorarbeiterin, die sich nachts in eine Füchsin verwandelt – ihr Gesicht wird länglicher, ihre Hände werden zu Klauen und ein buschiger Schwanz kommt zum Vorschein (BB, 423). Indem diese Szene nicht von Jintong als Icherzähler geschildert wird, sondern er lediglich als Fokalisator eines personalen Erzählers fungiert, wird das Erlebnis objektiviert und somit, entsprechend den Konventionen des magischen Realismus, als realistisch legitimiert (vgl. Kapitel 4.2). Eine solche Überlappung von magisch-realistischen Szenen mit einer personalen Erzählhaltung tritt jedoch – genau wie die Verbindung mit persönlichen traumatischen Erfahrungen – nur sehr sporadisch auf, sodass sich daraus für den Roman keine allgemeingültigen Schlüsse ziehen lassen.

Neben der Erzählperspektive trägt auch die Verwendung von speziellen Zeitmarkern – Daten, Altersangaben, Nennung der temporalen Distanz zwischen zwei Ereignissen – wieder wesentlich zur Subjektivierung der Geschichte bei. Zwar umfasst die Handlung nahezu das gesamte 20. Jahrhundert – wobei der Fokus insbesondere auf der Zeit zwischen 1939 und den frühen 90er Jahren liegt –, wichtige nationale Ereignisse werden jedoch mit Ausnahme des anti-japanischen Widerstandskampfes und der Kulturrevolution kaum direkt benannt. Wie Pan schreibt, wird die „offizielle Geschichtsschreibung […] durch eine individuelle, familiäre Erinnerung ersetzt" (Pan 2013, S. 225), deren wichtige Jahreszahlen sich nicht an historischen Ereignissen orientieren und nur durch die Leser*innen mit diesen in Verbindung gebracht werden können. So erfahren wir etwa, dass Jintong am 5. Tag des 5. Monats des Mondkalenders im Jahre 1939 geboren wurde (BB, 42), oder das Xiangdi, die vierte Schwester, sich am 18.2.1941 in die Prostitution verkauft hat, um mit dem Geld das Überleben ihrer Familie zu sichern (BB, 165). Das Jahr 1949 hingegen, jenes Jahr, in welchem die KPCh endgültig die Macht übernommen und die Volksrepublik China ausgerufen hat, wird nicht nur nicht genannt, sondern in der Erzählung völlig ausgelassen (vgl. Kinkley 2014, S. 160).

Zwar gibt es hier ebenfalls immer wieder hybride Zeitangaben, welche sich simultan auf den chinesischen Mondkalender und auf die westliche Zeitrechnung beziehen, diese erfüllen jedoch nicht dieselbe Funktion wie in *Das rote Kornfeld*. Sie dienen nicht der Erzeugung eines mythischen Zwischenraums im Spannungsfeld von Moderne und Vormoderne, sondern verweisen höchstens auf die „gängigen Praktiken der Zeitbestimmung während der Republikzeit vor allem im ländlichen Raum" (Storm 2010, S. 208) und fungieren ansonsten als

Orientierungspunkte entlang einer linear verlaufenden Zeitachse.[82] Die Tatsache, dass sie sich lediglich auf Ereignisse von persönlicher beziehungsweise innerfamiliärer Bedeutung beziehen, rückt den subjektiven Fokus der hier aufgearbeiteten Geschichte in den Vordergrund. Wichtige historische Umbrüche – etwa der chinesische Bürgerkrieg, die Hundert-Blumen-Bewegung, der Große Sprung nach vorn und die darauffolgende, dreijährige Hungersnot – werden indes nicht gänzlich ausgeblendet, sondern sind, entsprechend des Vorwissens der Leser*innen, durchaus im Text erkennbar, allerdings nicht durch ihre direkte Nennung oder zeitliche Markierung, sondern lediglich durch ihre Auswirkungen auf das tägliche Leben der Protagonist*innen (vgl. Pan 2013, S. 226). In diesem Sinne ist die Nationalgeschichte nicht konkreter Teil der individuellen Geschichte, sondern wird als aggressiv von außen in diese eindringend wahrgenommen und macht letztere, wie Pan schreibt, zu einer „Geschichte der Katastrophen" (ebd., S. 241). Als Ausweg daraus dienen dem erinnernden Subjekt zeitliche Ellipsen (vgl. ebd.), etwa die völlige Tilgung der fünfzehn Jahre, die Jintong wegen Nekrophilie im Umerziehungslager oder die drei Jahre, die er in einer Nervenheilanstalt verbringen muss (BB, 457, 467). Nicht nur gibt ihm dieses Herausreißen aus seinem normalen gesellschaftlichen Alltag die Möglichkeit, politische Entwicklungen, welche in diesem Zustand keine Bedeutung mehr für ihn haben, völlig auszublenden, der Fokus auf seine eigene, subjektiv erzählte Geschichte erlaubt es ihm außerdem, sich des Erinnerns nach Belieben zu verweigern und selbst Erlebnisse, welche er als sehr einschneidend erfahren haben muss, bewusst in seiner Erzählung zu ignorieren. Dementsprechend wird deutlich, dass Jintong, genau wie der namenlose Icherzähler in *Das rote Kornfeld*, die Vergangenheit entsprechend seiner eigenen Anforderungen darstellt.

Neben der gewählten Erzählperspektive und der gezielten Setzung persönlicher Zeitmarker gibt es noch einen dritten Aspekt, der für die erzählerische Subjektivierung von Geschichte in *Big Breasts and Wide Hips* bedeutsam ist: die Konstruktion von Erinnerungsorten. Das erste Mal wird ein solcher Ort evoziert als die Dorfbewohner*innen in einer langen Prozession bis zum außerhalb des Dorfes gelegenen Friedhof ziehen, um dort ihre, während des zu Beginn des Romans geschilderten japanischen Angriffs ums Leben gekommenen Angehörigen zu begraben. Jintong, der zu diesem Zeitpunkt gerade einmal einen Tag alt ist, beschreibt einige der auf dem Weg dorthin passierten Lokalitäten, etwa die von den Brüdern Sima Ting und Sima Ku fünf Jahre zuvor erbaute Windmühle, eine zwanzig Jahre früher von einem Japaner gegründete

[82] Shelley W. Chan merkt jedoch an, dass die hybride Darstellung von Daten in *Big Breasts and Wide Hips*, betrachtet man sie gemeinsam mit anderen Elementen der Hybridisierung, etwa der Geburt eines Maultiers als Nachkomme eines Esels und eines Pferdes sowie Jintongs und Yunüs Abstammung von Eltern zweier unterschiedlicher Nationalitäten, trotzdem weiterhin als Mystifizierung von Geschichte und damit als metahistorisches Kommentar verstanden werden kann: „All of these hybridizations mock the established conception of a pure and solemn history." (Chan 2011, S. 45)

Baumwollplantage oder die Residenz der wohlhabenden Sima Familie, wo vor mehr als zwei Jahrzehnten ein Lokalpolitiker die rückschrittliche Tradition des Füßebindens verteufelt hatte (BB, 82). Obzwar die Bedeutung von Erinnerungsräumen im Laufe der Handlung weiter zunimmt, da diese immer wieder mit zuvor Erzähltem in Beziehung gesetzt werden, ist die genannte Szene doch bereits von besonderer Signifikanz, schließlich setzt sie das Erinnern – selbst wenn bei Jintong aufgrund seines Alters eigentlich noch keine Rede von Erinnern sein kann – der Lebenden in direkten Bezug zum Tod, dem Inbegriff des Vergessens. Indem dabei der Verweis auf die Lokalgeschichte im Vordergrund steht, wird nicht nur die Wichtigkeit des Erinnerns für das Individuum betont, welches dadurch in direkte, sinnstiftende Verbindung mit seiner Umwelt gebracht wird, sondern zugleich auch abermals ein subjektiver Fokus auf die Vergangenheit forciert.

Die Bedeutung von Erinnerungsorten als Repräsentanten einer individualisierten Geschichtserfahrung wird ebenfalls durch ihre Auslöschung im letzten Kapitel hervorgehoben. Als Jintong nach fünfzehn Jahren Umerziehungslager in seinen Heimartort zurückkehrt, erkennt er diesen kaum wieder, da die drei umliegenden Landkreise beschlossen haben, Dalan zu ihrem neuen gemeinsamen Zentrum zu machen und das Dorf dementsprechend in eine Metropole zu transformieren (BB, 468). Aufgrund der engen Verbundenheit mit seiner Heimat – vor seiner Inhaftierung hatte er den Ort nur drei Mal für wenige Tage oder Wochen verlassen – fällt Jintong bei seiner Ankunft jede Änderung sofort auf:

> So the spot where he was standing would soon become a thriving city, and his house was planned as the site for a seven-story high-rise that would house the Dalan Metropolitan Government offices. […] The church had been razed, and a sign that read ‚Great China Pharmaceutical Company' hung above Sima's house. All the millstones from the Sima family mill house were lying here and there in the mud, and on the spot where the mill had once stood a circular building was going up. […] [H]e walked out of a construction site that had once been his village and onto the dirt path that led to the stone bridge over the Black Water River. (BB, 468f.)

Nur noch letzte Ruinen und alte Mühlsteine erinnern an das Dorf, in dem er aufgewachsen ist, und während auf diese Weise langsam jegliche materielle Erinnerung an die Vergangenheit verschwindet, scheinen auch Jintong und seine Mutter, die einzigen noch lebenden Mitglieder der ersten beiden Generationen der Shangguan Familie, ihren Platz in der Gesellschaft verloren zu haben. Fast direkt nach seiner Rückkehr sucht er diese deshalb auf, um abermals bei ihr zu wohnen, erfährt aber von einem seiner Neffen, dass sie nicht mehr in ihrem alten Haus lebt, welches abgerissen worden ist, sondern nun in einer auf einem nahen Hügel erbauten Pagode, der ehemaligen Wohnstätte eines daoistischen Mönchs und dem einzigen übriggebliebenen Gebäude aus der alten Zeit. Doch selbst dieses soll niedergerissen werden, um Platz für einen Vergnügungspark zu schaffen (BB, 507). Wie bereits in *Das rote Kornfeld* spielt die Stadt-Land Dichotomie somit auch hier insofern eine wichtige Rolle, als die Stadt die moderne Gesellschaft

repräsentiert, welche, verkörpert durch die Transformation von Dalan, in die ländliche Ordnung eindringt und die dort noch vorherrschende rurale Ursprünglichkeit zerstört, indem sie die materiellen Spuren der Vergangenheit auslöscht. Auf diesen Punkt werde ich im dritten Abschnitt des vorliegenden Kapitels noch einmal kurz zu sprechen kommen, zunächst möchte ich mich aber dem weiter oben erwähnten Paradoxon zuwenden, dass es sich bei *Big Breasts and Wide Hips* gleichzeitig um eine subjektivierte Geschichtsdarstellung und um eine nationale Allegorie handelt.

5.2.2 Eine Geschichte der „kleinen Leute" oder nationale Allegorie?

Big Breasts and Wide Hips zeichnet im Sinne der Alltags- und Mentalitätengeschichte ein Vergangenheitsbild, welches von „kleinen Leuten" bevölkert ist, „historische Persönlichkeiten lassen sich hier nicht ausmachen." (Pan 2013, S. 226) Zwar wird die Vergangenheit weitestgehend aus der Perspektive eines einzelnen Icherzählers rekonstruiert, Jintong ist aber, abgesehen von seiner immer wieder in die Erzählung eindringenden Obsession für Brüste,[83] ein sehr passiver Charakter ohne jegliche moralischen oder ethischen Überzeugungen, der als willenloser Spielball der Geschichte auftritt und gerade aufgrund seiner Rolle als teilnahmsloser Beobachter unterschiedliche Interpretationen der Ereignisse zulässt (vgl. Lee 2001, S. 251). Die einzige andere Figur, die in ihrem Denken ähnlich ideologiefern ist wie er, ist seine Mutter, die jedoch von ihren christlich geprägten Moralvorstellungen, insbesondere dem Ideal der Nächstenliebe (vgl. Pan 2013, S. 244), geleitet wird und dementsprechend immer wieder aktiv ins Geschehen eingreift, um die Leben von Schuldigen und Unschuldigen gleichermaßen zu schützen. Ihr heldenhaftes Dasein steht damit in direktem Kontrast zu Jintong, welcher im Wesentlichen die Rolle eines Antihelden übernimmt.[84]

Für ihn gilt somit, was Mo Yan einmal über sich selbst gesagt hat, nämlich „that he wrote ‚as' one of the ordinary people rather than ‚for' the ordinary people." (Qiao 2008, S. 12) Entsprechend seines Mangels an moralischer Voreingenommenheit lässt er die Handlungen

[83] Für einige Überlegungen zur Brust als Metapher vgl. Liang 2017, S. 775-781.

[84] Einige Autor*innen gehen genauer auf diesen Punkt ein und argumentieren, dass in *Big Breasts and Wide Hips*, im Gegensatz zum *roten Kornfeld*, eine Schwerpunktverlagerung stattfindet, weg vom patriarchalen Fokus, der sich insbesondere aus dem heroischen Moment speist, hin zur verstärkten Präsenz des Weiblichen im Sinne der Frauengeschichte (vgl. Chan, S. 58). Tatsächlich ähnelt Mutter in ihrem furchtlosen Überlebenswillen den männlichen Helden des vorangegangenen Romans, stellt damit aber weitestgehend eine Ausnahme innerhalb des Werkes dar, da keine ihrer Töchter ihr auch nur annähernd das Wasser reichen kann (vgl. Kinkley 2014, S. 141). Allerdings ordnet auch sie sich weitestgehend der traditionellen Rolle der Frau als Lebensspenderin im doppelten Sinne, das heißt die Zeugung von Nachwuchs und dessen Erhaltung, unter (vgl. Du 2016, S. 31). Außerdem werden durch Jintongs Rolle als Icherzähler alle Frauen ihrer eigenen Stimme beraubt, sodass Du Lanlan argumentiert, dass es falsch wäre, von einer wirklichen Emanzipation der weiblichen Figuren zu sprechen: „Although ultimately it is the strength of female characters that lends hope to the author's gloomy vision, some features of his language, images of women, particularly the image of Mother, and male perspective still promote patriarchal ideology" (ebd., S. 43). Entgegen Dus Meinung zeigt Andrea Riemenschnitter allerdings, dass durch die Referenz auf den chinesischen Muttermythos auch eine feministische Lesart möglich ist (vgl. Riemenschnitter 2011, S. 428).

anderer Personen weitestgehend für sich selbst sprechen und präsentiert dabei ein breites Akteur*innenpanorama, dessen „Vielfältigkeit und Komplexität“ verhindern, „dass die Erinnerungen zu Symbolen reduziert und auf der Ebene des kollektiven Gedächtnisses instrumentalisiert werden.“ (Pan 2013, S. 239) Jintongs Geschichtsdarstellung verweigert sich somit bewusst einer Politisierung, was ihm unter anderem dadurch gelingt, dass die meisten seiner Figuren nicht klar als „gut“ oder „böse“ eingestuft werden können. In seiner Nobelpreisrede sagte Mo Yan dazu: „Ich weiß, dass jedem Menschen etwas Diffuses innewohnt, etwas, das sich nicht exakt in die Kategorien von Richtig und Falsch, Gut und Böse einordnen lässt.“ (Mo 2013, S. 257) Genau diese Ambiguität unterscheidet *Big Breasts and Wide Hips* von der offiziellen Geschichtsschreibung, welche sich aus Held*innen und Bösewicht*innen, Revolutionär*innen und Konterrevolutionär*innen, Linken und Rechten zusammensetzt (vgl. Chan 2011, S. 128f.). Eine solche ideologische Perspektive scheint für die Landbevölkerung im Roman nicht zu existierten, für sie geht es nicht darum, ob „die Volksbefreiungsarmee die Guomintang besiegt oder nicht“, sondern nur darum, wie sie in diesen schweren Zeiten an Nahrung kommen können – das heißt ums Leben und Überleben (Pan 2013, S. 228). Mo Yans Darstellung dieser Bevölkerungsschicht in *Big Breasts and Wide Hips* entspricht damit weitestgehend jener des *roten Kornfelds*, nicht die Ideologie zieht sie in den Kampf, sondern die eigene Not. Dies zeigt sich auch in einem Zitat, welches wie ein Echo von Cheng Mazis Beruhigungsversuchen klingt. Als die Japaner zum ersten Mal das Dorf angreifen und Mutters Ehemann und Schwiegervater ihre Schwiegermutter, die eigentliche Herrin des Hauses, dazu drängen zu flüchten, erwidert diese:

> ‚Go? Go where?‘ Shangguan Lü said unhappily. ‚Of course the people at Felicity Manor have run off. But why should we join them? We are blacksmiths and farmers. We owe no tariff to the emperor or taxes to the nation. We are loyal citizens, whoever is in charge. The Japanese are human, too, aren’t they? They’ve occupied the Northeast, but where would they be without common folk to till the fields and pay the rent?‘ (BB, 8)

Diese Meinung scheinen die anderen Frauen des Dorfes ebenso zu vertreten. Als die Kommunist*innen zum ersten Mal die Kontrolle über Dalan übernehmen, halten sie alle Bewohnerinnen dazu an, sich ihre langen Haare abzuschneiden, um ihre Zugehörigkeit zur Revolution durch einen Pagenkopf zum Ausdruck zu bringen. Es bedarf dabei nur wenig Überzeugungsarbeit, denn die anwesenden Frauen vertreten allesamt eine sehr pragmatische Sicht auf das politische Leben: „Cut away. Go on, cut it. Every time there’s a change of dynasty, hairstyles change.“ (BB, 174) Die äußere Anpassung fällt ihnen also nicht schwer, allerdings bleibt es bei dieser, denn für die dahintersteckende Ideologie zeigen sich die Dorfbewohner*innen weniger empfänglich. Nachdem kurze Zeit später Guomindangtruppen unter der Führung von Sima Ku in Dalan einmarschieren und die Kommunist*innen vertreiben

– entgegen der offiziellen Geschichtsdarstellung erweisen sie sich dabei als sehr human und erlauben allen feindlichen Soldaten innerhalb einer halben Stunde freiwillig abzuziehen –, steht Lu Liren, durch die erlebte Schmach äußerst erzürnt, auf der anderen Seite des Flusses und muss feststellen, dass ein großer Teil der von ihm kommandierten Männer sein Racheverlangen nicht teilt:

> The remaining troops took advantage of the confusion along the river either to escape into the nearby brush or to let the current take them far enough downriver to climb up onto the bank unobserved, wring out their clothes, and take off for home in the dark of night. A hundred or more members of the demolition battalion stood on the opposite bank of the river like chickens dumped into the pot. As they looked around at each other, some were in tears, others were secretly pleased. (BB, 207f.)

Die vom Roman eingenommene Haltung, nach der die Landbevölkerung – konträr zur offiziellen Darstellung – nicht Teil der politischen Machtkämpfe war, sondern diesen unparteiisch – im Gegensatz zum Überfall am Schwarzwasserfluss in *Das rote Kornfeld* gibt es hier nur einen einzigen Dorfbewohner, von dem man erfährt, dass er sich den Kämpfen freiwillig anschließt –, dabei aber machtlos gegenüberstand, kommt besonders anschaulich im folgenden Zitat zum Ausdruck: „The times may have been chaotic and noisy, but the pastureland was peacefully quiet." (BB, 215) Die hier evozierte Stadt-Land beziehungsweise Zentrum-Peripherie Dichotomie, wird im Fall von *Big Breasts and Wide Hips* zusätzlich durch den Einsatz von magischem Realismus verstärkt, welcher sich aus dem Glauben und den Traditionen der Landbevölkerung speist und dementsprechend mindestens ebenso wichtig für ihr Leben ist, wie die von außen Einfluss nehmende Politik. So wird im zweiten Kapitel etwa von einer mysteriösen Krankheit Shangguan Lüs berichtet, die sie für unheilbar hält, da sie als Ursache den Geist einer Katze annimmt, welche sich nun dafür räche, dass sie sie vor langer Zeit mit einem Topf kochenden Wassers übergossen und damit getötet hatte (BB, 71). An anderer Stelle schildert Jintong einen Kampf zwischen seinem Neffen Sima Liang und einer weißen Ratte, welchen ersterer schließlich gewinnt, als er den Nager durch eine Vorführung seiner Fähigkeiten erfolgreich davon überzeugen kann, dass er in seinem vorherigen Leben eine Katze gewesen sei (BB, 252).

Später, während des Schneefestes, berichtet der Erzähler von einem Mann namens Zhang, der die Fähigkeit besitzt, Tote selbstständig gehen zu lassen, um sie so für eine ordnungsgemäße Bestattung in ihre Heimat zurückzuführen (BB, 328). Im Rahmen dieser jährlichen Feierlichkeiten tritt Jintong außerdem als Schneeprinz auf, dessen Aufgabe darin besteht, die Brüste von Frauen zu berühren, um ihnen dadurch, der Tradition entsprechend, Fruchtbarkeit und ausreichend Milch fürs nächste Jahr zu schenken (BB, 329). Das Schneefest ist aber auch deshalb interessant, da es als erstes Ereignis im fünften Kapitel beschrieben wird und damit unmittelbar auf die Kämpfe zwischen KPCh und GMD folgt, welche das vierte Kapitel

beschließen. Anhand von Zeitmarkern und Handlungselementen lässt sich rekonstruieren, dass einige Zeit vergangen sein muss und wir uns bereits entweder Ende 1949 oder Anfang 1950 befinden, das heißt in einem nunmehr „befreiten" China.[85] Umso auffälliger ist es, dass mit keinem Wort auf dieses bedeutende historische Ereignis verwiesen wird, sondern stattdessen eine Veranstaltung in den Vordergrund gerückt wird, welche als jährlich abgehaltene Feierlichkeit tief in der lokalen Tradition verankert ist, womit das Nationale bewusst ignoriert und abgelehnt wird. Der dadurch entstehende Kontrast wird noch zusätzlich verstärkt, da es bei dem Fest strengstens verboten ist zu sprechen. Dem revolutionären Tumult und Chaos, welche sich bekanntlich auch nach 1949 nicht auflösten, werden so abermals eine ländliche Ruhe und Friedlichkeit entgegengesetzt (vgl. Riemenschnitter 2011, S. 17).

Ein weiteres magisch-realistisches Ereignis stellt Jintongs Besessenheit vom Bild einer jungen Russin dar, woraufhin seine Mutter einen Exorzisten rufen muss, um den Geist auszutreiben (BB, 397). Am signifikantesten ist jedoch die Verwandlung der dritten Schwester, Lingdi, in eine „Bird Fairy", als Reaktion auf die Verschleppung ihres Liebhabers, Birdman Han, durch die Japaner (BB, 147f.). Dabei handelt es sich nicht um ein Unikum, sondern der Vorfall wird vom Erzähler in eine längere Tradition eingereiht, indem er von sechs weiteren ähnlichen Fällen berichtet, welche sich in der Vergangenheit in der Umgebung zugetragen hatten. So hatte es zuvor bereits Verwandlungen von Frauen in einen Fuchs, einen Igel, ein Wiesel, eine weiße Schlange, einen Dachs und eine Fledermaus gegeben (BB, 148).[86] Als Bird Fairy besitzt Lingdi unter anderem die Gabe der Vorhersehung, was Besucher*innen aus der ganzen Region anlockt, die von ihr Antworten auf ihre Fragen und Heilmittel für etwaige Krankheiten erbitten. Wie alle Schwestern ereilt jedoch auch Lingdi ein tragisches Schicksal. Als Sima Ku und der amerikanische Pilot Babbitt eines Tages das ganze Dorf auf einem nahegelegenen Hügel versammeln, um dort die von Babbitt mitgebrachten Fallschirme vorzuführen, springt Lingdi den beiden ohne zu zögern hinterher: „[S]he'd transformed almost completely into the Bird Fairy: her nose had hooked into a beak, […] her hair had changed into feathers, and her arms were now wings, which she flapped up and down as she climbed the increasingly steep hillside, […] heading straight for the precipice." (BB, 223) Obwohl ihr das Fliegen am Ende nicht gelingt und sie bei dem Sprung ums Leben kommt, hält das auch andere Dorfbewohner*innen nicht davon ab, sie weiterhin als magisches Wesen zu betrachten. So kommentiert ein alter Mann etwa:

[85] Die Volksrepublik wurde offiziell am 1.10.1949 am Tian'anmen Platz in Peking ausgerufen.

[86] Dieser Plausibilisierungsversuch durch die Einreihung von Lingdis Transformation in eine Kette ähnlicher Vorkommnisse macht deutlich, dass die „Echtheit" der geschilderten magischen Ereignisse in *Big Breasts and Wide Hips*, genau wie bei Carpentier, auf dem individuellen Glauben der Menschen beruht.

> [W]as our aunty here a real person? When all is said and done, she wasn't, she was a fairy among birds that had been sent down to the land of mortals as punishment for pecking at the Western Mother's immortality peaches. Now that her allotted time is up, naturally she has returned to the fairyland where she belongs. You saw with your own eyes how she looked as she floated down from the precipice, as if drunk, as if falling asleep amid heaven and earth, floating so gently. If she were human, she could not have fallen with such ease and grace… (BB, 227)

Wie die vorangegangenen Beispiele anschaulich zeigen, erfolgt die Beurteilung des Alltags der Landbevölkerung nicht nur auf Basis rationaler Weltbetrachtungen, sondern ist stark durch ihren persönlichen Glauben und die lokalen Mythen geprägt. Der häufige Einsatz magisch-realistischer Elemente in Jintongs Erzählung trägt somit durch den Fokus auf das Lokale ebenfalls zur Subjektivierung der dargestellten Geschichte bei. Dies wird besonders deutlich, wenn Ereignisse, die in einem größeren politischen Zusammenhang stehen, eine mythisch gefärbte Beurteilung erfahren (vgl. Kinkley 2014, S. 193ff.). Als die Japaner etwa zum ersten Mal in Dalan einfallen, bringt die mit Geburtswehen niederliegende Mutter die von außen zu ihr dringenden Geräusche mit einem früher einmal erlebten Heuschreckenangriff in Verbindung: „The red swarms had blocked out the sun; it was a raging flood of insects that stripped every tree bare, even the bark of willows. The sickening gnawing sound ate its way into the marrow of her bones. The locusts have returned! she thought to her horror, as she sank into the mire of despair." (BB, 37) Durch einen solchen Vergleich erscheint der Angriff der Japaner wie eine alttestamentarische Plage, welche die Dorfbewohner*innen heimsucht, und bekommt somit eine mythische Qualität verliehen. Ganz ähnlich gestaltet sich auch die Vorwegnahme des späteren Angriffs der kommunistischen Truppen auf das Dorf, dem einige Beobachtungen Jintongs vorausgehen: „[T]he sun was black, sending fish belly-up in the river and birds falling out of the sky. […] Dozens of purple snakes with yellow spots formed lines and wriggled their way down the street […]. The waters of the Flood Dragon River ran blood red […]. My goat's milk reeked of blood" (BB, 238f.). Genau wie im ersten Beispiel wohnt auch dieser Beschreibung eine mythisch anmutende, dystopische Zukunftsvision inne, die sich insofern verwirklicht, als bei beiden Angriffen zahlreiche Dorfbewohner*innen ums Leben kommen. Die magisch-realistische Darstellung kann somit auch als Mechanismus verstanden werden, um eine persönliche Krise beziehungsweise ein traumatisches Ereignis im Rahmen einer subjektiven Betrachtung zu verarbeiten (vgl. Holgate 2019, S. 166).

Seine Subjektivierungsfunktion erfüllt der Einsatz magisch-realistischer Elemente laut Andrea Riemenschnitter außerdem noch auf eine weitere Weise, nämlich durch die Negation des Revolutionsmythos als kollektivem Gründungsmythos. Während dieser einen „radikalen Traditionsbruch" fordert (Riemenschnitter 2011, S. 275) und als nationalistisches Metanarrativ eigentlich für die gesamte Gesellschaft identitätsstiftend sein sollte, wird durch den Fokus auf Lokalmythen ein Regionalismus propagiert, welcher dem vermeintlich homogenen Kollektiv

eine in Wahrheit immer noch fragmentierte Landbevölkerung gegenüberstellt und dadurch zugleich „die während des 20. Jahrhunderts kursierenden, positivistischen Konstruktionen einer universell gültigen historischen Wahrheit als dysfunktionale Ideologie der Moderne“ entlarvt (ebd. S. 248).

Diesem stark verengten Fokus auf die Lokalgeschichte aus dem Blick eines einzelnen Individuums ist die bereits angesprochene Meinung einiger Autor*innen entgegenzusetzen, dass *Big Breasts and Wide Hips* eigentlich als nationale Allegorie gelesen werden muss, eine Sichtweise, die sich insbesondere aus zwei Aspekten speist: Nicht nur bekommen die Dorfbewohner*innen nahezu jede neue politische Kampagne und jeden Machtwechsel am eigenen Leib zu spüren, sondern das Schicksal der Familie Shangguan ist durch die unterschiedlichen Beziehungen der Töchter und die politischen Ambitionen ihrer Ehemänner auch direkt mit den politischen Umbrüchen auf nationaler Ebene verbunden. In diesem Sinne wird die „ins Kollektivgedächtnis eingeprägte ‚glorreiche‘ Kampfgeschichte (zunächst die gegen die japanischen Aggressoren, dann gegen die Guomintang-Armee), zu Liebesgeschichten der Shangguan-Töchter modifiziert.“ (Pan 2013, S. 226f.)

Laidi, die erste Tochter, verliebt sich in Sha Yueliang, den selbsternannten Partisanenführer einer unabhängigen Guerillatruppe, von denen es zu Beginn des antijapanischen Widerstandskrieges im Nordosten Chinas zahlreiche gab (vgl. Pan, S. 227). Zhaodi, die zweite Tochter, entscheidet sich für Sima Ku, dessen wohlhabende Familie nicht nur den Dorfvorsteher stellt, sondern der sich auch als besonders heroischer Widerstandskämpfer hervortut, als er eine von den Deutschen gebaute und von den Japanern genutzte Eisenbahnbrücke zerstört, und der später der GMD beitritt. Die fünfte Tochter, Pandi, heiratet, der historischen Logik folgend, Lu Liren, einen Offizier der kommunistischen Armee, der dritten militärischen Macht, welche das Dorf besetzt. Niandi, die sechste Tochter, wird die Frau von Babbitt, einem amerikanischen Piloten, unterstützte die Regierung seines Landes doch Chiang Kai-sheks GMD im Kampf gegen die KPCh – eine Auseinandersetzung, die erstere bekanntlich verloren haben. Dementsprechend tragisch gestaltet sich auch das Schicksal von Laidi, Zhaodi und Niandi, da diese, politisch gesehen, alle auf der falschen Seite stehen, hatte sich doch selbst Sha Yueliang, der Partisanenführer, gegen die Kommunist*innen gestellt und stattdessen den Japanern angeschlossen. Als er bei einem Angriff auf Dalan gegen Lu Liren unterliegt und gefangen genommen wird, erhängt er sich, woraufhin Laidi beim Anblick seiner Leiche den Verstand verliert. Nachdem Sima Ku die Kommunist*innen aus Dalan vertreibt, kehren diese einige Zeit später wieder und erobern den Ort gewaltvoll zurück, wobei Zhaodi bei dem Angriff ums Leben kommt. Niandi schließlich folgt ihrem amerikanischen Ehemann als Gefangene ins kommunistische Hauptquartier, wo das Paar Opfer einer nicht näher

beschriebenen Explosion wird. Folglich ist Pandi die Einzige, die aufgrund der politischen Zugehörigkeit ihres Ehemanns vom endgültigen Sieg der KPCh profitiert. Sie stirbt erst rund fünfzehn Jahre später, ist zu diesem Zeitpunkt aber bereits stark in Misskredit geraten.

Entsprechend dieses Beziehungsgeflechts erscheinen die innerchinesischen Machtkämpfe der 1930er und 40er Jahre in *Big Breasts and Wide Hips* eher als ideologischer Familienzwist denn als vermeintlicher Befreiungskampf der Kommunist*innen (vgl. Kinkley 2014, S. 125). Dieser Eindruck wird noch durch einige Szenen verstärkt, in welchen Verwandtschaftsverhältnisse thematisiert werden. Nachdem Shas Einheit von Lus Truppen überwältigt wurde, erhalten die Gefangenen in der Kirche von den Kommunist*innen ihr Mittagessen. Dabei erkennt einer von ihnen einen der Köche als seinen Onkel und konfrontiert den Mann direkt mit ihrem Verwandtschaftsverhältnis. Dieser möchte jedoch nichts davon wissen und weist den anderen brüsk zurecht: „‚Who are you calling Second Uncle?' he scolded. ‚You've got the wrong man. I've got no nephew who's willing to be a turncoat and wear a green uniform!'" (BB, 194) Als Mutter und ihre Kinder, Nichten und Neffen später kurz vor Ende des Bürgerkriegs nach Dalan zurückkehren – das Dorf wurde aufgrund von herannahenden GMD-Truppen von den Kommunist*innen evakuiert –, beobachten sie eine Auseinandersetzung von zwei ebenfalls miteinander verwandten, verfeindeten Soldaten. Nachdem der eine den anderen als Cousin erkennt und ihn bittet, ihn zu verschonen, willigt dieser aufgrund der gemeinsamen Vergangenheit ein. Ohne zu zögern nutzt der dem Tod Entronnene jedoch die sich offenbarende Blöße und erschlägt nunmehr umgekehrt seinen eigenen Cousin. Solche und ähnliche Szenen machen deutlich, dass die eigentlichen Bösewichte nicht aus dem Ausland kommen – etwa aus Deutschland oder Japan –, sondern aus den eigenen Reihen (vgl. Lee 2001, S. 257). Als nationale Allegorie kann Mo Yans Darstellung damit als direkte Kritik an der kommunistischen Ideologie gelesen werden, in welcher der Bürgerkrieg als kollektiver Befreiungskrieg erscheint, der sich indes hauptsächlich als interner Machtkampf entpuppte, dessen Hauptleidtragende die eigene, noch weiter fragmentierte Bevölkerung war – im vorliegenden Roman verkörpert durch die Familie Shangguan und insbesondere deren Töchter. Die persönliche Leidensgeschichte von Lus Nachkomminnen kann somit einerseits als Allegorie auf das Trauma einer ganzen Nation gelesen werden kann (vgl. Du 2016, S. 30) und andererseits als „Dekonstruktion eines ins Nationale erweiterten Familien-Konstrukts, das die gesellschaftlichen Antagonismen und Differenzen wenn nicht ganz ignoriert, so doch zumindest für einfach überbrückbar ausgibt." (Riemenschnitter 2011, S. 240) Dass die Revolution eine unüberwindbare Kluft zwischen verschiedenen Teilen der Gesellschaft erzeugt hat, zeigen auch wiederholte Gespräche von Lu Liren und Sima Ku, in denen ersterer immer wieder darauf verweist, „If not for the war, you and I would be proper relatives." (BB, 278).

Nach Beendigung des Bürgerkriegs, der endgültigen Machtübernahme der KPCh und dem damit verknüpften Tod einiger Schwestern und ihrer Ehemänner, tritt Jintong als Protagonist stärker in den Vordergrund. Funktionieren die Beziehungen seiner Schwestern als Allegorie für den nationalen Machtkampf der 30er und 40er Jahre, so weist sein Leben laut Pan Lu deutliche Parallelen zu Chinas Situation im 20. Jahrhundert und besonders den Entwicklungen ab den 50ern auf. Während die Impotenz seines gesetzlichen Vaters „auf den Verfall der chinesischen Tradition" hinweist, „der seit dem Eindringen der Kolonialmächte ins Land immer deutlicher zutage tritt", symbolisiert sein Status als unehelicher Sohn einer chinesischen Mutter und eines schwedischen Vaters „die Begegnung der westlichen und chinesischen Kultur."[87] (Pan 2013, S. 231) Von seiner Milchsucht, unter der er ebenfalls seit seiner Geburt leidet, kann er erst 1950 erfolgreich geheilt werden, als sich Chinas wirtschaftliches und politisches Leben ebenfalls allmählich stabilisiert.

Auch Jintongs wenige romantische Beziehungen zu Frauen lassen sich in diesem Kontext interpretieren. Natasha, das russische Mädchen, von dessen Bild er besessen ist, lässt sich als „Allegorie der kommunistischen Utopie sowjetischer Ausprägung verstehen." (ebd.) Long Qingping, seine Vorarbeiterin auf der Flood Dragon River Farm, verkörpert die Ideologie „der ultralinken Linie, deren Einfluss in der Kulturrevolution gipfelt" (ebd.). Die einbrüstige alte Jin, mit der er nach seiner Rückkehr aus dem Umerziehungslager eine kurze Beziehung eingeht und die es, nach ihrer früheren Verurteilung als Grundbesitzerin und Rechtsabweichlerin, durch das Betreiben eines Recyclinghofes inzwischen zu großem Wohlstand gebracht hat, „ist als Produkt der Reformpolitik" ab den späten 70ern zu erkennen: „Sie ist durch die Liberalisierung der Wirtschaft reich geworden, fördert aber auch den illegalen Handel und die Korruption." (ebd, S. 232) Jintongs Ehefrau Wang Yinzhi schließlich erscheint nur auf den ersten Blick als Schönheit, entpuppt sich dann aber als „hässliche, heimtückische Frau", die laut Pan als „warnende Allegorie auf die Fehlentwicklung Chinas in den 90er Jahren" verstanden werden kann, deren „schöne Fassade des Wirtschaftswachstums […] die Zerstörung der Natur und den moralischen Verfall" überdeckt (ebd.). Laut Kenny Ng kann Jintongs Figur aufgrund der Tatsache, dass alle vier Beziehungen – unter anderem wegen seiner Impotenz – scheitern, auch als „imputed failure of self-making and nation-building" verstanden werden (Ng, 2005).

Obzwar eine solche allegorische Lesart berechtigt ist und durchaus fruchtbringend sein kann, insbesondere um die dem Werk inhärente politische Kritik zu analysieren, darf sie meiner Meinung nach nicht zum einzig legitimen Interpretationsansatz avancieren, denn ihr entgegen steht die bereits angesprochene Subjektivierung von Geschichte, welche unter anderem durch

[87] Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Thema China und „the Foreign Other" in *Big Breasts and Wide Hips* vgl. Cai 2003.

die Ideologielosigkeit von Jintong und seiner Mutter zum Ausdruck kommt. Auch wenn die Entwicklung von ersterem in vielen Bereichen Parallelen zur chinesischen Geschichte aufweist, so bleibt doch unbestritten, dass Jintong als fast gänzlich passiver Akteur fungiert, dessen wenige Handlungen nicht auf ideologischen Motiven, sondern auf einem persönlichen Gefühl von Unzulänglichkeit beruhen und somit eher Mangelerscheinungen entsprechen. Seine Mutter hingegen erscheint als fast vollkommene Verkörperung des Ideals der Menschlichkeit – sie wird dementsprechend öfter mit der Jungfrau Maria verglichen (vgl. Du 2016, S. 32; BB, 174) – und steht somit über jeglicher ideologischen Voreingenommenheit. Beide widerstehen daher einer umfassenden symbolischen Vereinnahmung als nationale Allegorie, weshalb es im Folgenden wichtig ist, sowohl den subjektiven Zugang als auch den allegorischen mitzudenken, da sich die von Mo Yan gegen das offizielle Geschichtsbild der KPCh gerichtete Ideologiekritik aus beiden speist.

5.2.3 Inszenierte Gewalt und menschliche Degeneration

Ausgehend von der oben erwähnten moralischen Ambiguität der meisten Figuren, ist es interessant, einen genaueren Blick auf das Vorkommen und die Legitimierung von Gewalt innerhalb der Erzählung zu werfen. Laut Li Tonglu hat Mo Yan in *Big Breasts and Wide Hips* eine Welt erschaffen, in der kein Akt der Gewalt „inherently more righteous" ist als ein anderer (Li 2018, S. 571). So wird Jintongs Geburt etwa mit dem gleichzeitig von den angreifenden Japanern angerichteten Massaker konterkariert, bei dem sein gesetzlicher Vater enthauptet und sein Großvater brutal niedergestochen wird. Gleichzeitig überleben Mutter, Jintong und Yunü die Geburt nur aufgrund des Eingreifens eines japanischen Arztes, der alle drei medizinisch versorgt, nachdem die chinesische Hebamme die Kinder bereits für tot erklärt hatte. Währenddessen macht ein japanischer Journalist Fotos von ihnen, die später zu Propagandazwecken veröffentlicht werden sollen (BB, 46). An anderer Stelle erschlägt Mutter ihre Schwiegermutter, als diese in einem Anfall von Wahnsinn die blind geborene Yunü attackiert (BB, 219).

Während sich über die moralische Beurteilung dieser Szenen streiten ließe – der Roman bezieht hier niemals klar Stellung –, gibt es andere Gewaltmomente, welche eindeutig nicht dem Leben oder Überleben dienen, sondern lediglich dem politischen Machtstreben. Da diese zumeist in direkter Beziehung zum Klassenkampf stehen, müssen sie als explizite Kritik am Vorgehen der KPCh gesehen werden: „In the political contexts of class struggle, symbols are more important than human life. People are taught to believe that it is mandatory to defend the symbolic at the cost of their lives for their ultimate emancipation in the future."[88] (Li 2018, S. 572) Als Mutter

[88] Wie bereits weiter oben angemerkt, verweigert der Roman durch die sukzessive Subjektivierung von Geschichte eine symbolische Vereinnahmung seiner Figuren und der dargestellten Ereignisse. Auch in diesem Sinne muss die

ihren Schwiegersohn Lu Liren während des Bürgerskriegs fragt, wann das ewige Kämpfen denn endlich vorbei sein würde, antwortet dieser: „Don't worry, in two or, at the most, three years, you'll have the peaceful life you're looking for." (BB, 271) Der Roman zeigt jedoch, dass die versprochene Befreiung niemals Wirklichkeit wird. Besonders deutlich wird die grausame Logik des auch nach 1949 andauernden Klassenkampfes in zwei unterschiedlichen Szenen. Nachdem Sima Ku, der aufgrund seiner GMD-Zugehörigkeit von den lokalen Vertreter*innen der KPCh zum Tode verurteilt wird, aus deren Gefangenschaft entkommt, wenden diese sich seinen angeheirateten Familienangehörigen zu, um den Entflohenen dazu zu zwingen, sich freiwillig zu stellen, beziehungsweise um ihn indirekt für seine Taten zur Rechenschaft zu ziehen. Ersteres soll bewerkstelligt werden, indem seine Schwiegermutter sowie einige ihrer Kinder, Nichten und Neffen jeden Tag an ihren Armen aufgehängt und gefoltert werden. Solche Szenen finden sich laut Chan häufig in Werken des sozialistischen Realismus, jedoch sind die Folterknechte dort immer Klassenfeinde, etwa Agenten der GMD oder japanische Besatzer, welche Kommunist*innen oder unschuldige Zivilist*innen foltern, um an deren Geheimnisse zu gelangen. Indem die Situation hier umgekehrt und gezeigt wird, dass die Kommunist*innen nicht einmal davor zurückschrecken, Unschuldige zu quälen, um ihre Sache voranzutreiben, werden nicht nur die Brutalität der zugrundeliegenden Ideologie (vgl. Chan 2011, S. 129f.) und deren innere Widersprüche entlarvt (vgl. Riemenschnitter 2011, S. 31). Als Pandi – inzwischen selbst ein Zahnrad im kommunistischen System – nach Dalan kommt und ihre Familie solchermaßen gepeinigt vorfindet, wendet sie sich zunächst wutentbrannt an den zuständigen Kommandanten. Diesem scheint es jedoch zu gelingen, sie von der Zweckmäßigkeit der Folter zu überzeugen, denn anstatt ihre Familie zu befreien, versucht Pandi das Vorgehen nunmehr selbst vor ihrer Mutter zu rechtfertigen: „Mother…be patient…trust the government…the government would never hurt the innocent…" (BB, 372) Weder Mutter noch ihre Nachkommen haben sich jedoch irgendeines Verbrechens schuldig gemacht, sodass eine solche Szene eine unmissverständliche Kritik an der vorherrschenden Ideologie, welche selbst Gewalt an Unschuldigen im Namen der Revolution legitimiert, und der dafür verantwortlichen Regierung darstellt (vgl. Chan 2011, S. 122, vgl. Riemenschnitter 2011, S. 425).[89]

Erzählung als Kritik an der kommunistischen Ideologie verstanden werden, stehen hier doch individuelle Menschen und nicht ideologisch aufgeladene Symbole des Klassenkampfs im Vordergrund.

[89] Besonders deutlich wird die Logik des Klassenkampfes als grotesk und absurd entlarvt, nachdem ein Rotgardist im Rahmen einer Schlägerei während der Kulturrevolution eine Bluttransfusion erhalten muss, um zu überleben: „The blood came from the veins of the Ox-Demons and Snake-Spirits. Upon his subsequent release from the clinic, none of the Red Guard units wanted anything to do with him, since his poor-peasant blood had lost its purity; now the blood of class enemies – landlords, rich peasants, and historical counterrevolutionaries – flowed in his veins. According to Wu Yunyu, Wang Jinzhi was now a class enemy himself, like a grafted fruit tree, possessor of the five evils." (BB, 452f.)

Noch eindrücklicher führt indes ein anderes Ereignis die irrationalen Mechanismen der kommunistischen Logik vor. Als Teil des allgegenwärtigen Klassenkampfes halten die Kommunist*innen in Dalan eine Kritiksitzung ab, bei der die Dorfbewohner*innen das ihnen durch die lokalen Kapitalist*innen und andere reaktionäre Klassenfeind*innen zugefügte Unrecht anklagen sollen. Dabei wird ihren individuellen Erlebnissen eine fremde Perspektive übergestülpt, welche bei ihnen zu großer Verwirrung führt: „Was in den Köpfen der Bauern […] als eher normale Folge von Allianzen und Querelen zwischen lokalen Sippenverbänden überdauert hat, wird in den Erzählungen der Kommunist*innen zu einem monströsen, dekadenten Fehlverhalten sogenannter Großgrundbesitzer uminterpretiert.“ (Riemenschnitter 2011, S. 429) Diese gewaltsame Überschreibung lokaler Erinnerungen führt nicht nur zum Erschießen eines örtlichen Dampfbrötchenverkäufers aufgrund einer früheren Auseinandersetzung mit einem armen Bauern, sondern bietet auch eine Plattform für die ebenfalls verzerrte Vergangenheitsdarstellung eines blinden Bauern, die trotz besseren Wissens von den anwesenden KPCh Vertreter*innen zunächst bereitwillig akzeptiert wird, da sie sich gegen ihren Erzfeind Sima Ku richtet. Der Mann beschuldigt den Entflohenen, für den Tod seiner Ehefrau und seiner Mutter verantwortlich zu sein, welche beide Selbstmord begangen hätten, nachdem Sima Ku sich ersterer aufgedrängt hätte. Da der Verbrecher selbst nicht anwesend ist, um für seine Vergehen zu büßen, verlangt der Bauer stattdessen, die zerstörten Leben mit denen von Sima Kus Kindern aufzuwiegen. Während Lu Liren und Pandi, die die Sitzung leiten, diese Forderung zuerst als absurd abtun und sich weigern, die Kinder für die Taten ihres Erzeugers zu verurteilen, beginnt Lus Entschlossenheit nach Rücksprache mit einem mysteriösen „VIP“, einem berühmten kommunistischen Landreformer, der anwesend ist, um die Sitzung zu überwachen, langsam zu bröckeln. Zunehmend durch die Ereiferungen des blinden Bauern unter Druck gesetzt, scheint Lu keine andere Möglichkeit zu sehen, als das Gesicht der Revolution, und damit, als deren Vertreter, auch sein eigenes, zu bewahren, indem er die beiden Mädchen hinrichten lässt und argumentiert diese Entscheidung mit den folgenden Worten:

> All you poor peasants, I ask you, am I or am I not a man? Can you not imagine how I feel about having to shoot these two little girls? My heart aches. They're only children, after all, and relatives of mine to boot. But for that very reason, I have no choice but to swallow my tears and sentence them to death. Come out of your stupor, my friends. By executing Sima Ku's children, we avoid taking the wrong path. On the surface, we'll be executing two children. And yet it's not children we'll be executing, but a reactionary, backward social system. We will be executing two symbols! Rise up, friends. You're either revolutionary or counterrevolutionary, there's no middle ground! (BB, 293f.)

Entgegen der durch den Roman in anderen Kontexten propagierten moralischen Ambiguität von Gewalt bezieht Lu hier sehr klar Stellung, indem er die Gesellschaft entsprechend ihrer

politischen Zugehörigkeit in zwei Lager teilt, welche nicht mehr von Menschen bevölkert werden, sondern, wie im sozialistischen Realismus, auf der einen Seite von hohlen, weil ihrer Individualität beraubten Symbolen der kommunistischen Ideologie und auf der anderen Seite von hohlen – schließlich handelt es sich hier um zwei unschuldige, vierjährige Mädchen – Symbolen der Konterrevolution. Nicht nur wird auf diese Weise die Omnipräsenz von Gewalt in einem System erklärt, das auf einer schwarz-weiß Logik fußt, sondern es wird auch offenbar, dass es bei der Verurteilung nicht länger um eine Frage der Gerechtigkeit geht. Stattdessen scheint allein politisches Kalkül den Ausschlag zu geben, wodurch die Legitimität von im Namen der Revolution sanktionierter Gewalt allgemein in Frage gestellt wird (vgl. Chan 2011, S. 128). Die Einzige, die versucht, aktiv ins Geschehen einzugreifen, um das Leben der beiden Mädchen zu retten, ist Shangguan Lu. Im Sinne einer revisionistischen Geschichtsschreibung wird der vermeintliche historische Fortschritt, durch den sich die KPCh legitimiert, damit auf der intradiegetischen Figurenebene zum „process of the mother's losing struggle against historical violence" uminterpretiert (Li 2018, S. 572).

Mutter steht dabei stellvertretend für eine ländliche Ursprünglichkeit, wie sie uns in ähnlicher Form bereits im *roten Kornfeld* begegnet ist und welche durch äußere politische Mächte ge- und zerstört wird. Es ist indes, wie etwa die Angriffe der Japaner zu Beginn belegen, nicht entscheidend, von welchem politischen Akteur und mit welcher Begründung die damit verbundene Gewalt ausgeübt wird, denn die Auswirkungen auf Körper und Geist des individuellen Opfers und der Landbevölkerung allgemein sind fast immer dieselben (vgl. ebd, S. 571), und gerade darauf wird durch die Subjektivierung der Geschichte aufmerksam gemacht. Indem die Vergangenheit aus einer individuellen Perspektive aufgearbeitet wird, wird indirekt der Versuch der herrschenden Macht – in diesem Fall der KPCh –, die Geschichte zu entindividualisieren und zu objektivieren in Frage gestellt. Zugleich wird das teleologische Verständnis historischer Entwicklungen widerlegt, da auch in *Big Breasts and Wide Hips* eine klare gesellschaftliche Degenerationstendenz zu erkennen ist (vgl. Pan, S. 241).

Folgte diese Tendenz im *roten Kornfeld* vor allem einer patriarchalen Logik, indem der namenlose, männliche Icherzähler als unwürdiger Städter seinen heroischen, ländlichen Vorfahren gegenübergestellt wird, ist das Bild im vorliegenden Roman ein ausgeglicheneres, was sich unter anderem aus dem stärker durchmischten Figurenkontingent ergibt. Während zwar auch hier an einigen Stellen auf die heroischen, männlichen Shangguan und Sima Vorfahren angespielt wird (BB, 47, 488f.), schneiden deren Nachkommen doch bereits in der Erzählgegenwart äußert schlecht ab. So wird über Shangguan Shouxi und Shangguan Fulu, Mutters Ehemann und Schwiegervater, gesagt: „Weak father, weak son, accomplishing little with their soft hands – limp wicks, fluffy cotton, always careless and given to cutting

corners.“ (BB, 9f.) Im Gegensatz dazu werden die Frauen ihrer Generation als willensstarke und aktive Charaktere beschrieben. Nicht nur Shangguan Lü fungiert als eigentliche Herrin des Hauses und ist eine wesentlich stärkere und fähigere Schmiedin als ihr Mann, auch Mutters Tante kümmert sich selbst um die Geschäfte ihrer Familie, während ihr Gatte der Spielsucht verfällt. Über Aunty Sun, eine andere Dorfbewohnerin, wird gar gesagt, dass sie früher einmal eine gefürchtete Banditin gewesen sei (BB, 14). Als eindrucksvollste Verkörperung weiblicher Stärke muss aber natürlich Mutter gesehen werden, die allein für das Überleben ihrer neun Kinder und sieben Enkelkinder sorgt und dabei erfolgreich allen politischen Umbrüchen die Stirn bietet und sich niemals ideologisch vereinnahmen lässt. Mo Yans Degenerationslogik folgend, lassen sich jedoch bereits ihre eigenen Töchter nicht mehr mit ihr gleichsetzen (vgl. Pan 2014, S. 240). Während sie zwar bereit sind, mit ihren Ehemännern in den Krieg zu ziehen, weigern sie sich jedoch, sich um ihren Nachwuchs zu kümmern und überlassen ihre Kinder stattdessen der Obhut ihrer Mutter, ohne sich weiter um deren Wohlergehen zu sorgen, sodass Mutter sich einmal sogar gezwungen sieht, eine ihrer eigenen Töchter zu verkaufen, um ihre anderen Kinder und Enkelkinder ernähren zu können.

Besonders kontrovers bleibt trotz dieser starken Präsenz weiblicher Figuren aber ein männlicher Charakter: Sima Ku. Nur in ihm finden sich direkte Parallelen zu den Heroen des *roten Kornfelds*. Furchtlos mordet er, rächt erlittenes Unrecht, bleibt auch im Angesicht des Todes ungerührt und lebt seine sexuellen Begierden nach Lust und Laune frei aus. An einer Stelle sagt Mutter deshalb über ihn: „He’s a bastard, but he’s also a man worthy of the name. In days past, a man like that would come around once every eight or ten years. I’m afraid we’ve seen the last of his kind.“ (BB, 379) Problematisch für die linke Literaturkritik war dabei, dass Sima Ku weder ein unabhängiger Dorfbewohner noch ein Kommunist ist, sondern ein ehemaliger Grundbesitzer und Mitglied der GMD (vgl. Chan 2011, S. 57). Auch darin erweist *Big Breasts and Wide Hips* sich eindeutig als Gegengeschichte, denn durch seine Zugehörigkeit zur GMD nimmt Sima Ku eine Position ein, welche diametral zu jener der Helden des sozialistischen Realismus und der kommunistischen Geschichtsschreibung ist. Während die spätere Herrschaft der KPCh vor allem Zwietracht und Leid in die Dorfgesellschaft bringt und dementsprechend von vielen nicht wohlwollend aufgenommen wird, beruhte Sima Kus „kurzes Interregnum“ auf „geteilte[n] Erinnerungen und freiwillige[r] Kooperation der Bauern“, sodass er nicht entgegen, sondern mit ihrem Einverständnis regiert (Riemenschnitter 2011, S. 429). Er ist somit als Individuum Teil der ursprünglichen Lokalgeschichte, weshalb für ihn nicht die Notwendigkeit besteht, diese rückwirkend nach seinen eigenen Interessen umzuschreiben, im Gegensatz zu den von außen eindringenden Kommunist*innen, welche bereits kurz nach ihrer Ankunft „eine eigene, an die Prämissen des marxistisch-maoistischen Weltbilds angepasste Version der

Regionalgeschichte“ verfassen und diese in den Dörfern unterrichten (ebd., S. 424). Diese Problematik wird innerhalb des Romans besonders deutlich, als eine alte Bäuerin während einer kommunistischen Propagandaveranstaltung den anwesenden Kindern von Sima Kus bösen Taten berichten soll. Entgegen der von den Kommunist*innen vorab erzählten Version schildert die Frau, dass es nicht Sima Ku, sondern ein armer Bauer war, der sie fast bei lebendigem Leib begraben und dass sie es nur ersterem zu verdanken hätte, dass sie den Vorfall überlebt hat (BB, 366). Die kommunistische Geschichtsdarstellung wird damit als versuchte Geschichtsklitterung entlarvt und es wird offenbar, dass „[i]hr generisches Bild der traditionellen ländlichen Gesellschaft und ihrer vermeintlichen Probleme und Krisen […] ebenso wie die Leiterzählung einer glücklich befreiten, prosperierenden neuen Gesellschaft in haarsträubendem Kontrast zur lokalen Realität“ stehen (ebd.).

Während Mutter als letzte heroische Frauenfigur bis zum Ende des Romans überlebt, wird Sima Ku bereits nach etwa zwei Dritteln hingerichtet. Trotzdem bleibt die Erinnerung an ihn bestehen, sodass er weiterhin als Kontrastfolie für andere Figuren, allen voran Jintong, fungieren kann. Nachdem Mutter nach über vierzig Jahren einsehen muss, dass ihr Sohn, für den sie so viel geopfert hat, nicht zu dem von ihr erhofften Mann herangewachsen ist, wirft sie ihm sein Versagen erstmals direkt vor: „[Y]ou’re forty two years old, and still you act like a little sissy! […] You know I can’t be here with you forever. After I’m gone, you’ll have to shoulder the family responsibilities and get on with your life. You can’t go on like this.” Und eine Seite später fährt sie fort: „If you don’t show a little spunk, you’re no son of mine. […] I don’t need a son who refuses to grow up. What I want is someone like Sima Ku […], a son who’s not afraid to cause me some trouble, if that’s what has to be done.“ Doch abgesehen von sporadisch wiederholten Selbstvorwürfen zeigt ihre Anklage wenig Wirkung. Jintong bleibt bis zum Ende ein schwacher, kindlicher, lebensunfähiger Charakter, der sich in allen Bereichen – nicht nur in sexueller Hinsicht – als impotent erweist, nach seiner Rückkehr aus dem Umerziehungslager nicht in der Lage ist, sich in die neue Gesellschaft zu integrieren[90] und deshalb abermals einen Rückfall in seine Brust- und Milchsucht erlebt.[91] Er ist genauso unfähig, Aufgaben zu

[90] Dies zeigt sich insbesondere während eines Streits mit seiner späteren Ehefrau, im Rahmen dessen Jintong ihr eine Reihe anachronistischer Beschimpfungen an den Kopf schleudert: „[Y]ou counterrevolutionary, you enemy of the people, […] you damned rightist, capitalist-roader, reactionary capitalist, degenerate, class outsider, parasite, petty scoundrel tied to the post of historical disgrace, bandit, turncoat, […] concealed class enemy of the people, royalist, filial daughter and virtuous granddaughter of old man Confucius, feudalism apologist, advocate for the restoration of the slave system, spokeswoman for the declining landlord class…” (BB, 524)

[91] Auch dieser Rückfall ist laut Kenny Ng allegorisch zu bewerten, fällt er doch genau in „China’s post-socialist boom times“ und ist dementsprechend „symptomatic of the subject’s incapacity to cope with the times and seek new meaning in a rapidly developing society.“ (Ng 2005) Shelley Chan merkt außerdem an, dass der für die Heroen im *roten Kornfeld* als Lebenselixier geltende Schnaps in *Big Breasts and Wide Hips* aufgrund von Jintongs Obsession mit Brüsten durch Mutter- und Ziegenmilch abgelöst wird, was einen Wechsel vom Dionysischen zum Ödipalen darstellt und somit ebenfalls als Symbol der männlichen Degeneration anzusehen ist (vgl. Chan 2011, S. 71). Dass die männliche Degeneration insbesondere in *Das rote Kornfeld*, zum Teil aber auch noch in *Big Breasts*

übernehmen, die andere ihm übertragen, wie sich selbst vor seinen Gegner*innen zu behaupten. Nicht einmal als seine Mutter während der Kulturrevolution von einem Mitglied der roten Garde verprügelt wird, gelingt es ihm, seine Furcht zu überwinden, um ihr zu Hilfe zu eilen: „His heart shuddered, and he was about to ask Guo what he thought he was doing when the young Red Guard raised his hand, and Jintong's question emerged instead as a wail: ‚Mother…'" (BB, 451) Als er von einer Bande junger Männer überfallen und ausgeraubt wird und anschließend, die dunklen Gassen der neuen Stadt durchwandernd, auf ein Rudel ausgehungerter Hunde trifft, versucht er sich gar nicht erst gegen diese zu verteidigen, sondern wünscht sich lediglich, dass sie ihn völlig auffressen mögen, sodass kein Beweis seiner ehemaligen Existenz zurückbliebe (BB, 405f.).

Während Jintong, kontrastiert mit den heroischen Figuren aus dem *roten Kornfeld*, somit als paradigmatischer Charakter für Mo Yans allgemeine Theorie der menschlichen Degeneration angesehen werden muss, gibt es im letzten Kapitel noch einige andere Figuren, welche den konkreten Verfall der modernen chinesischen Gesellschaft ab den 1980ern darstellen, den Mo Yan im weiter oben analysierten Roman bereits angedeutet hatte als er schrieb, „dass kultureller Verfall, wachsender Wohlstand und zunehmende Bequemlichkeit wohl eng miteinander verbunden sind." (RK, 455) Sima Liang, Parrot Han und Lu Shengli, Neffen und Nichte von Jintong, repräsentieren eine neue Schicht von Landbewohner*innen, die sich vollends von ihrer ursprünglichen Bodenständigkeit entfernt und stattdessen den materiellen Versprechungen eines boomenden Chinas verschrieben haben (vgl. Pan 2013, S. 234f.). Ihre Handlungen werden allein durch Geld- und Machtgier geleitet und so überrascht es wenig, dass Lu Shengli, Tochter der Kommunst*innen Pandi und Lu Liren, als junge Bürgermeisterin der Korruption angeklagt und zum Tode verurteilt wird, während Parrot Han und seine Frau wegen Bestechung ins Gefängnis kommen. (BB, 528) Dem teleologischen Fortschrittsglauben der kommunistischen Ideologie wird damit eine klare Absage erteilt.

Als Sima Liang davon erfährt, dass ein ehemaliges Mitglied der Roten Garde seinen Onkel bedroht hat, kümmert er sich um das Problem und versichert Jintong anschließend: „He won't cause any trouble from now on. It's the dictatorship of the propertied class where he's concerned." (BB, 516) Das Projekt des Klassenkampfes und mit ihm die versprochene Befreiung sind also gescheitert. Dieses ideologische Versagen, das „Versiegen des revolutionären Enthusiasmus" und die wachsende „Bedeutung der neuen Herrschaft der Ökonomie und des Geldes" führen einerseits zu einem „kollektiven Werteverlust" und andererseits zu „fragmentierten, kleingruppenspezifischen Lebensentwürfen, die sich kaum

and Wide Hips, mit dem Verfall der Menschheit allgemein gleichgesetzt wird, ist dabei, wie Du anmerkt, aufgrund seiner sexistischen Implikationen durchaus als problematisch zu betrachten (vgl. Du 2016, S. 37).

mehr mittels pädagogischer Strategien des nation-building homogenisieren ließen.“ (Riemenschnitter 2011, S. 30) Stattdessen lenken abermals materielle Interessen die historischen Entwicklungen und die „Nation erscheint degeneriert zu einer Gesellschaft kinderlos bleibender Enkel, die sich in gierigen individuellen Jagden nach den ergiebigsten Profitquellen erschöpfen.“ (ebd, S. 426) Es leuchtet in diesem Kontext ein, weshalb im letzten Kapitel keine magisch-realistischen Ereignisse mehr auftauchen, denn die sukzessive Urbanisierung und der mit ihr einhergehende, florierende Kapitalismus haben die ländliche Ursprünglichkeit und somit die Verwurzelung der Menschen in ihren eigenen Traditionen zerstört, sodass lokal gefärbte, mythische Betrachtungsweisen des Lebens nicht länger möglich sind – in Mo Yans Augen ein weiterer Beweis für die Entfremdung des Menschen von sich selbst und damit der Degeneration der Gesellschaft.

6 Yan Lianke und die Wahrheit hinter der Wahrheit – mythorealistische Gegengeschichten

Mo Yan ist nicht der einzige chinesische Autor, der mithilfe von magischen und mythischen Elementen literarische Gegengeschichten entwirft, welche die Vergangenheit in ein neues Licht rücken und zugleich oftmals gesellschaftliche Problematiken thematisieren. Ein weiterer prominenter Schriftsteller, der sich in seinen Werken kritisch mit historischen Ereignissen und Entwicklungen in der Volksrepublik China auseinandersetzt und dessen Biografie viele Ähnlichkeiten mit jener Mo Yans aufweist, ist Yan Lianke. Genau wie ersterer stammt auch er vom Land, jedoch nicht aus der nordöstlichen Provinz Shandong, sondern aus dem südwestlich an diese angrenzenden Henan. Beide sind etwa gleich alt – Yan Lianke ist 1958 geboren –, haben aufgrund politischer Unruhen frühzeitig die Schule abbrechen müssen und sind später dem Militär beigetreten, um durch dieses den ersehnten sozialen Aufstieg und insbesondere den daraus resultierenden Wechsel in die urbane Lebenswelt zu realisieren. Nachdem Yan Lianke bereits während seiner Zeit in der Armee erfolgreich als Propagandaautor zu schreiben begonnen hatte, ermöglichte ihm diese zuerst ein Studium der Politik und später der Literatur. Wie Mo Yan hat er – obwohl mehrere seiner Romane in China verboten wurden[92] – einige prestigeträchtige chinesische und internationale Literaturpreise gewonnen und dadurch weit über die eigenen Landesgrenzen hinaus einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt. Auch ist er ebenso Mitglied des chinesischen Schriftstellerverbandes und der kommunistischen Partei.

In seinem Schreiben wurde Yan Lianke genau wie Mo Yan als Nachfolger von Lu Xun und Shen Congwen bezeichnet (vgl. Song 2016, S. 644; Liu 2016, S. 187) und berief sich in einem Interview ebenfalls auf Gabriel García Márquez und William Faulkner als Inspirationen für sein Schaffen (Berger 2021). Nachdem seine Geschichten während seiner Phase als Propagandaautor vor allem vom (sozialistischen) Realismus inspiriert waren, begann er ab Mitte der 90er Jahre sowohl formal als auch inhaltlich mit dessen Konventionen zu brechen. Nicht nur fanden entsprechend seines später formulierten Diktums „no imagination, no fiction“ immer mehr absurde, surrealistische, fantastische und magische Elemente ihren Weg in seine Werke (Leung 2011, S. 76), diese wurden zugleich zunehmend kritischer gegenüber den gesellschaftlichen Begebenheiten, wobei ihm als Locus Operandi das fiktive Balou Gebirge in Henan dient, wo viele seiner imaginierten Dörfer verortet sind. Ähnlich wie Mo Yan kehrt Yan Lianke in seinem Schreiben somit immer wieder in seine Heimat zurück und etabliert diese

[92] Fan Jiayang schreibt sogar, dass seit 2016 nahezu alle Werke Yans mit einem inoffiziellen Bann belegt wären (Fan 2018). Bei keinem*r anderen Wissenschaftler*in findet sich ein ähnlicher Verweis, sicher ist jedoch, dass *Lenins Küsse* (2004/2015), *Dem Volke dienen* (2005/2007), *Der Traum meines Großvaters* (2006/2009) und *Die Vier Bücher* (2011/2017) alle in China verboten sind. Ersterer Roman führte sogar zu Yans Entlassung aus der Armee (Imbach 2012, S. 81).

als chinesischen Mikrokosmos, in dem gesellschaftliche, nationale und historische Probleme auf lokaler und subjektivierter Ebene verhandelt werden können.[93] Cao spricht deshalb davon, dass seine Geschichten häufig als „rural tales" klassifiziert werden, wobei damit eben nicht nur der Handlungsort gemeint ist, sondern ebenso die „allegorical connection between the lives of peasants and the generalisable, liminal existence of all kinds of populations. Virtually every place can be turned into a village and everyone into a villager." (Cao 2016a, S. 180)

Die beiden Werke, die ich im Folgenden analysieren werde – *Die vier Bücher*[94] (2011/2017) und *The Explosion Chronicles*[95] (2013/2018) – sind ebenfalls im ländlichen Raum angesiedelt, wobei letzteres in einem Dorf und ersteres in einem Umerziehungslager spielt. Obzwar die beiden Romane rund zwei Dekaden später verfasst wurden als die Texte Mo Yans, lassen sie sich hinsichtlich ihres Umgangs mit existenten Geschichtsbildern trotzdem gut miteinander vergleichen, attestiert Yang doch: „In many ways the 2000s represents a continuation of central themes and concerns of the previous decades" (Yang 2014, S. 147). Fernab davon das Landleben zu romantisieren, untersucht Yan Lianke ebenfalls die vorherrschende Stadt-Land beziehungsweise Zentrum-Peripherie Dichotomie und die daraus resultierenden Geschichtsbilder, wobei er festhält: „All my writing is an attempt to grasp that land and those who live on it – their souls, more deeply and precisely." (Gupta 2008, S. 34) Sein Ziel ist es dabei, durch seine Literatur zu einem besseren Verständnis der chinesischen Lebensrealität zu gelangen, eine Realität, die seiner Meinung nach durch den literarischen Realismus in seiner gegenwärtigen Form nur unzureichend eingefangen werden kann, weshalb er sich von diesem abgewandt und stattdessen anderen literarischen Genres und Modi zugewandt hat. Als Resultat dieser Entwicklung entstand, was Yan Lianke den Mythorealismus (shénshí zhǔyì, 神实主义) nennt.

6.1 Verdeckte Realität und innere Kausalität – der Mythorealismus

In zahlreichen Essays und Interviews hat Yan Lianke wiederholt einer Wahrnehmung Ausdruck verliehen, die als Prämisse des Mythorealismus gelten muss: „When I look at contemporary China, I see a nation that is thriving yet distorted, developing yet mutated. I see corruption, absurdity, disorder and chaos. Every day, something occurs that lies outside ordinary reason and logic." (Yan 2014) Bereits aus diesem Zitat geht hervor, dass der Mythorealismus für Yan nicht nur ein literarischer Modus ist, sondern stattdessen, ähnlich wie der magische Realismus, direkt auf die erlebte Realität verweist. Er beschreibt diese deshalb in Worten, die stark an Alejo

[93] Der Fokus auf das Lokale wird auch dadurch verstärkt, dass Yans Erzählungen oftmals mit Begriffen aus dem örtlichen Henan Dialekt gespickt sind, den viele seiner Figuren ebenfalls sprechen (vgl. Rojas 2018, S. 149).
[94] Als Grundlage für meine Analyse dient die deutschsprachige Übersetzung von Marc Hermann.
[95] Da es von diesem Roman bis dato keine deutsche Übersetzung gibt, werde ich im Folgenden mit der englischen Übersetzung von Carlos Rojas arbeiten.

Carpentiers im Alltagsleben verankertes „real maravilloso“ erinnern: „I feel that China’s reality and its history are themselves full of mythical and magical elements, just as the Chinese people are themselves an amalgam of ghosts and deities.“ (Yan 2016) Das mythisch-Magische speist sich somit nicht nur aus der Imagination, sondern ebenso aus dem realen Leben selbst, weshalb Yan attestiert:

> Mythorealism was not created for the sake of an ideology or out of an author’s imagination, but rather it is a product of contemporary China’s incomprehensible absurdity. Mythorealism is not merely a methodology or worldview, but rather it articulates the most basic spirit of contemporary Chinese history. In fact, mythorealism is not even strictly speaking a literary perspective at all, and instead it marks the very nature, origin, and identity of Chinese reality itself.[96] (Yan 2018, S. 456f.)

Realität wird zur Mythorealität und damit zu einer neuen ontologischen Ebene, welche nicht mehr wie die „realistische“ Realität in klarer Abgrenzung zur Fiktion steht, sondern irgendwo zwischen diesen beiden zu verorten ist. In seiner literarischen Form bedeutet das, dass während sich der Realismusaspekt des Mythorealismus auf ein weitestgehend rationalistisch gedachtes Weltbild bezieht und dabei mit beiden oben genannten Ebenen in Berührung kommt – mit der Fiktion aufgrund seines literarischen Daseins, mit der Realität aufgrund seines Anspruchs, diese mimetisch abzubilden –, der Präfix „Mytho-“[97] auf den imaginativen, irrationalen Aspekt der sogenannten Realität verweist: „If the distinction [between them, R. W.] were to disappear, fiction and history would both collapse back into myth and be indistinguishable from it as from each other.“ (Mink 1978, S. 149) Zwar verwendet Mink hier das Gegensatzpaar „history“ und „fiction“ anstelle von Realität und Fiktion, jedoch basiert diese Unterscheidung auf der Prämisse, dass Geschichte die Vergangenheit realistisch wiedergeben würde, das heißt so wie sie „wirklich“ passiert ist, weshalb es meiner Meinung nach im vorliegenden Kontext legitim

[96] Diese Beschreibung des Mythorealismus weist große Ähnlichkeiten mit dem auf, was der ebenfalls chinesische Autor Ning Ken in einem Essay 2016 als „ultra-unreal“ bezeichnete: „[M]uch of Chinese reality has seemed like a hallucination. Some of the things that have actually happened have surpassed novels and movies in their inventiveness. […] Ultra-Unreal Realism should be our name for the literature through which the Chinese regard their reality.“ (Ning 2016) Obzwar Ning für sich beansprucht, der Erfinder dieses neuen Terminus zu sein, erinnern seine Überlegungen doch allzu stark an Yan Liankes bereits fünf Jahre zuvor in dem Band *Fāxiàn xiǎoshuō* (发现小说) publizierten Essays zum Mythorealismus. Auch wenn Ning die Texte möglicherweise nicht kannte, bietet sein eigener Essay im Vergleich doch kaum neue Perspektive auf dieses Phänomen, abgesehen von der Erkenntnis, dass Yan zuzustimmen ist, wenn er festhält, dass „Mythorealismus nicht das Resultat der plötzlichen Erleuchtung irgendeines Autors ist“ (神实主义不是哪个作家明悟洞开的发明创造), sondern ein Produkt der chinesischen Lebensrealität (Yan 2011, S. 197).

[97] Mythos muss im Rahmen der vorliegenden Überlegungen als „welterschließende[] Leistung der menschlichen Einbildungskraft“ (Matuschek 2007, S. 525) und damit als „eine frühe Form der Rationalität“ verstanden werden (Jamme 2011, S. 571). Wie in einigen seiner ältesten Formen – etwa dem Schöpfungsmythos oder dem aitiologischen Mythos – dient der Mythos als Teil des Mythorealismus somit als Rationalisierungsversuch, das heißt als „welterschließendes“ Erklärungsmodell, für Ereignisse und Vorgänge, die rational unfassbar erscheinen (vgl. Wilpert 2001, S. 541f.) und erhebt als solches genau wie der Realismus, welchen der Mythorealismus zu transzendieren vermeint, einen Wahrheitsanspruch. Aufgrund seiner Verweisfunktion auf die Realität muss der Mythos deshalb im Sinne seiner neuzeitlichen Verwendung verstanden werden, nicht in Bezug auf „dichterische[] Texte […], sondern auf die in ihnen zur Darstellung kommenden kollektiven Vorstellungsweisen eines Volkes. Mythos meint nicht die Dichtung, sondern deren weltanschauliche Voraussetzung.“ (Matuschek 2007, S. 525)

ist, seine Anwendung des Wortes „history“ mit der ontologischen „reality“ gleichzusetzen. Während sich Mink dezidiert gegen eine Hybridisierung von Geschichte beziehungsweise Realität und Fiktion ausspricht, attestiert Yan, dass gerade darin der einzige Weg liegt, um zur „tiefer liegenden Realität“ (深刻现实, Yan 2011, S. 215)[98] und zur „von der Wahrheit verdeckten Wahrheit“ (被真实掩盖的真实, ebd., S. 181) vorzudringen: „[O]nly in writing in a ‚mythorealistic‘ style am I truly able to probe the interior of reality and the depths of human spirit, and otherwise would only be able to engage with reality and history in a superficial fashion.“ (Yan 2016) Der Mythorealismus lässt sich dementsprechend mit dem vergleichen, was Hayden White als „mythisches Erzählen“ bezeichnet und von dem er sagt, es sei „in keiner Weise verpflichtet, die beiden Ereignisordnungen, die reale und die imaginäre, voneinander zu trennen.“ (White 1987, S. 14) Problematisch werden diese Erzählform beziehungsweise die daraus resultierenden Erzählungen für ihn jedoch dann, wenn sie „realen Ereignissen die Form einer Geschichte geben“ sollen (ebd.), da sich diese im realen Leben nicht in der Form von Geschichten darbieten (vgl. Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit). Damit zusammenhängend schreibt er an anderer Stelle auch: „Wenn eine Fiktion, wie etwa ein Roman oder ein Gedicht wörtlich genommen wird, als eine Wiedergabe der Wirklichkeit statt als sprachliche Struktur mit mehr oder weniger direktem Bezug zur Welt der Erfahrung, wird sie zum Mythos.“ (White 1986, S. 211)

Genau darin liegt für Yan Lianke die Stärke des Mythorealismus. Während der Realismus für ihn lediglich eine Strategie darstellt, um literarische Realitätsdarstellungen vermeintlich zu authentifizieren (vgl. Cao 2016a, S. 179), ist der Mythorealismus darum bemüht, eben diesen mimetischen Anspruch zu überwinden, indem das, was als realistisch verstanden wird, durch den Mythos ergänzt wird. Auf diese Weise transzendiert er den Realismus und wird, in Yans eigenen Worten, zu einem „wahreren, mächtigeren und wirklicheren Realismus“ (真实的、强大的、现实主义的, Yan 2013a, S. 155). Entgegen Whites Definition des Mythos möchte er jedoch nicht, dass Werke des Mythorealismus wortwörtlich genommen werden, sondern Leser*innen sind laut Yan stattdessen auf ihre „seelische Wahrnehmung und ihre geistige Intuition“ (心灵感知和精神意会, Yan 2011, S. 207) angewiesen, um die Wahrheit der dargestellten (Mytho)Realität erahnen oder erfühlen zu können, denn auch der Mythorealismus ist darum bemüht, die unserer Realität zugrundeliegende „Wahrheit“ offenzulegen.[99] Dabei

[98] Da die beiden Essaybände *Fāxiàn xiǎoshuō* (发现小说) und *Yán Liánkē wén lùn* (阎连科文论) von Yan Lianke bisher weder ins Deutsche noch ins Englische übersetzt worden sind, stammen alle folgenden Übersetzungen aus Yan 2011 und Yan 2013a von mir. Ich danke meiner Kollegin Li Jiachuan 李佳川 für ihre Unterstützung bei der Bearbeitung ausgewählter Stellen.

[99] Diesbezüglich merkte Yan in einem Interview einmal an: „[W]ith mythorealism it is possible to create a true ‚story of China‘“ (Tan 2016).

handelt es sich jedoch um eine „nicht sichtbare und deshalb irrtümlich für nicht existent gehaltene“ beziehungsweise „fälschlicherweise erfunden geglaubte Wahrheit“ (因为看不到就误以为不存在的真实，误以为虚假的真实, Yan 2013a, S. 98), das heißt eine Wahrheit, die nicht sichtbar an der Oberfläche von Ereignissen liegt und somit nicht direkt fassbar oder erfahrbar ist, sondern sich lediglich als unter dieser Oberfläche verborgen erahnen lässt. Yan bemüht in diesem Kontext den Vergleich mit einem Eisberg, der zu 90% unsichtbar unter der Wasseroberfläche liegt. Das Ziel des Mythorealismus besteht weniger darin, eine Vorstellung der verborgenen neun Zehntel zu vermitteln, als vielmehr darin, begreifbar zu machen, weshalb jener Teil, den Menschen sehen können, genauso erscheint, wie er erscheint (vgl. Yan 2018, S. 456).

Dementsprechend wichtig ist für Yan auf Seiten der Autor*innen die Fähigkeit zur Imagination, da nur sie es ihnen erlaubt, „aus unmöglichen Ereignissen mögliche zu machen“ (把不可能的事情变为可能, Yan 2013a, S. 98). Hingegen kann sie nicht „Existentes in Existentes transformieren“ (把存在转化为存在, ebd.), wodurch Yan dem Mythorealismus jegliches mimetische Potenzial aberkennt. Dass die Imagination trotzdem als wichtiges Werkzeug für das Ausloten der (Mytho)Realität dienen kann und um dem Wahrheitsanspruch des Modus gerecht zu werden, liegt einerseits daran, dass das oberste Ziel des Mythorealismus darin besteht, Menschen erkennen zu lassen, dass „das Ersehnte und die Realität das Gleiche sind und dass die Menschen und die Welt einen nicht voneinander loslösbaren, nicht zerteilbaren Körper bilden“ (渴望如现实一样，把人与世界视为不可分割、剥离的一体, Yan 2011, S. 205). Dabei geht es im Wesentlichen darum, die Welt nicht nur im Sinne ihrer äußeren Veränderungen zu begreifen, sondern ebenfalls aus der Perspektive von Individuen, das heißt im Sinne der Mentalitätengeschichte. Andererseits steht die Imagination in einem Wechselverhältnis zur Realität, denn nicht nur ermöglicht sie es, diese auch in ihren absurden oder grotesken Facetten darzustellen, sondern umgekehrt ist es gerade diese irrationale Realität, welche die Grenzen der menschlichen Imagination sprengt und ihr neue Gefilde eröffnet (Yan 2018, S. 452).

Eine literarische Vermischung von Mythos und Realismus entspricht deshalb keinem Bruch mit der Realität, sondern lediglich einem „Einführen des Äußeren ins Innere des Romans“ (由外部引入到了小说内部), dessen Beginn Yan bereits im magischen Realismus Márquez’ sieht, welcher dies wiederum von Kafka übernommen hätte (Yan 2013a, S. 66). Mit dieser Verlagerung geht zugleich eine Veränderung des innerliterarischen Kausalitätsverhältnisses einher. In seinen Essays unterscheidet Yan zwischen einer kompletten Kausalität (全因果), einer halben oder Semikausalität (半因果), einer Null- oder Akausalität (零因果) und einer inneren Kausalität (内因果, Yan 2011, S. 207). Erstere entspricht dem in Kapitel 2 genannten

Beispiel von Dantons verbeultem Auto: Die Geschichte dieses Fahrzeugs zu erzählen bedeutet zu schildern, wie es zu dem Schaden gekommen ist, sodass durch die Angabe eines klaren Ursache-Wirkungs-Verhältnisses dabei eine für den Realismus typische Kausalität etabliert wird. Kafka hingegen hätte sich in seiner *Verwandlung* von diesem Modell abgewendet und eine Akausalität eingeführt, indem er mit der Transformation des Protagonisten „effect without cause, and result without reason" geschaffen hätte (Yan 2018, S. 453). Márquez wiederum hätte in seinen magisch-realistischen Werken Gebrauch von einer Form von Semikausalität gemacht, die sich dadurch auszeichne, dass Ereignisse immer noch durch ein Ursache-Wirkungs-Verhältnis miteinander verknüpft sind, diese jedoch magisch übertrieben dargestellt werden, sodass sie die kausallogischen Grenzen einer realistischen Darstellung sprengen (vgl. Yan und Donald 2021).[100]

Der Mythorealismus hingegen baut auf einer inneren Kausalität auf, welche laut Yan den größten Unterschied zwischen dieser Schreibweise und dem Absurden, dem Postmodernismus, dem Surrealismus, dem magischen Realismus und anderen gegenwärtig in der westlichen Literatur praktizierten Modi und Genres darstellt (vgl. Yan 2011, S. 207f.). Diese innere Kausalität „may not necessarily exist in real life but definitely exists in one's spirit and one's soul." (Li 2015, S. 88f.) Im Wesentlichen handelt es sich dabei – ganz im Sinne der Mentalitätengeschichte – um den Versuch, jene individuelle, menschliche Realität offenzulegen, die oftmals nicht einer kompletten Kausalität folgt, sondern genauso vom subjektiven Glauben und Aberglauben, von Wünschen und Ängsten, Intuitionen und Vorahnungen geprägt ist:

> It is only recently that the Chinese people have finally begun to understand the absurdity of China's Great Leap Forward. […] [I]f all you have is a *mu* of land, how could you possibly produce ten or twenty thousand *jin* of grain? It turns out […] that even the most absurd aspects of China's history and contemporary reality contain an invisible internal truth, and this truth is grounded on one or more ‚internal causalities.' These internal causalities dictate the most absurd reality, history, and humanity. […] [I]n China's reality and history, absurdity, disorder, chaos, and incomprehensibility […] all remain hidden within an internal causality. When an author finally succeeds in grasping this internal causality, mythorealism's ‚myth' becomes a reality that cannot be apprehended directly but which may be perceived through literature. Rather than confirming that 1 plus 1 equals 2, mythorealism instead helps people appreciate why 1 plus 1 *doesn't* equal 2 – which is to say, it confirms that the occurrence of B is completely *unrelated* to A. In other words, mythorealism not only demonstrates why people in China came to believe that one *mu* of land could produce more than ten thousand *jin* of wheat or rice, it also reveals the origins, process, and underlying ‚reality' by which this phenomenon became possible in the first place.[101] (Yan 2018, S. 455)

[100] Ming Dong Gu schreibt dazu: „Like the modern fiction of surrealism and magical realism, Chinese fictional works with miraculous happenings were not entirely meant as intriguing details to cater to the popular taste but intended as ways to understand life and reality above or beneath their surface meanings, and their manner of presentation suspends the normal faculty of consciousness and logical reasoning with the aim to express subconscious and unconscious ideas and feelings and to reveal the true nature and conditions of history, society, life, and the human soul." (Gu 2014, S. 218) Genau wie der Mythorealismus beruht somit auch der magische Realismus auf einer speziellen Kausallogik, welche zwar nicht jener des Realismus entspricht, aber trotzdem notwendig ist, um als Erklärungsmodell für eine erlebte Realität funktionieren zu können.

[101] Ein Jin entspricht 0,5 Kilogramm, ein Mu einem Fünfzehntel Hektar.

Die innere Kausalität ist Teil einer Realität unter beziehungsweise hinter der Realität, das heißt einer nicht mehr rein äußeren beziehungsweise oberflächlichen Realität. Da Mensch und Welt als Einheit gedacht werden, spielt das individuelle Innenleben eine wichtige Rolle beim Prozess der Realitätsbildung, weshalb der Mythorealismus sich nicht nur auf den rationalistischen Realismus beruft, sondern gleichermaßen auf „Vorstellungen, Fabeln, Mythen, Legenden, Traumwelten, Illusionen, magische Transformationen, Transplantationen etc." (想象、寓言、神话、传说、梦境、幻想、魔变、移植等, Yan 2011, S. 181f.), da diese helfen, die Handlungen und das Erleben der Menschen sowohl auf subjektiver als auch auf kollektiver Ebene nachvollziehbar zu machen und somit essenziell für die mythorealistische Suche nach Wahrheit und Realität sind: „[B]islang lokal begrenzte Mythologien erscheinen national aufgewertet und dienen in der Folge als alternative – mitunter konkurrierende – Interpretamente von historischen Ereignisketten". (Riemenschnitter 2011, S. 412) In diesem Sinne geht es im Mythorealismus auch nicht nur um eine historische Momentaufnahme, sondern entsprechend des Fokus auf die innere Kausalität um eine diachrone Betrachtung historischer und gesellschaftlicher Entwicklungen, weshalb die Rhetorik des Damals-und-Heute ein wichtiges Charakteristikum dieses Modus darstellt, zielen seine Erklärungsversuche letztlich doch auch immer auf die gegenwärtige, als absurd erfahrenen Realität ab. Für mythorealistische Texte gilt somit, was Andrea Riemenschnitter allgemein für die Werke von chinesischen Autor*innen der 1980er und 90er attestiert, welche in ihren „historischen Erzählungen […] lokale Mythologien als widerständige Strukturen […] repräsentierten", nämlich dass sie „auf Verständnis insbesondere solcher residualer historischer Dynamiken und Antriebskräfte [zielen], die Chinas Erfahrungen mit der Modernisierung im 20. Jahrhundert unbemerkt mitgesteuert haben könnten." (ebd.)

Insofern als das Hauptaugenmerk dabei auf eine tieferliegende Realität und Wahrheit gerichtet ist, handelt es sich beim Mythorealismus, ähnlich wie beim magischen Realismus, um einen vorwiegend ontologischen Modus. Zwar ist der Mythorealismus auch darum bemüht, aufzuzeigen, auf welche Weise sich eine als absurd und grotesk wahrgenommene Realität formen konnte, mehr noch aber geht es darum, diese Realität selbst aufzudecken und sichtbar zu machen. Anders als der magische Realismus betrachtet der Mythorealismus dabei jedoch nicht im Sinne der „dual spatiality" unterschiedliche Perspektiven, die rationalistische und magisch-mythisch geprägte Weltbilder einander als gleichwertig gegenüberstellen, stattdessen verschmilzt er diese Blickwinkel im Mythos zu einer neuen, hybriden Form. Dies mag auch am unterschiedlichen Ursprung der beiden Modi liegen. Während ersterer stark antikolonialistische Tendenzen in sich trägt und unter anderem um die Legitimierung einer alternativen Weltsicht bemüht ist, erklärt der Mythorealismus bisherige Betrachtungsmuster als unzureichend und

ersetzt diese durch ein neues Geschichts- und Weltbild. In diesem Sinne geht es nicht um eine epistemologische Untersuchung verschiedener Sichtweisen, sondern um die literarische Miterzeugung einer neuen ontologischen Ebene, der Mythorealität.[102]

Ein solcher ontologischer Akt kann dabei noch zwei weitere Funktion erfüllen, auf die ich im Zusammenhang mit dem magischen Realismus ebenfalls bereits hingewiesen habe, Gesellschaftskritik und Traumabewältigung: „Yan Lianke's carnivalesque writing is always about heavier, more painful, and more serious subjects, intellectual issues, social contradictions, and historical trauma." (Liu 2016, S. 199) Während Ersteres keiner genaueren Erläuterung bedarf, möchte ich Letzteres kurz erklären. Traumata resultieren aus „extreme events that we have never known – that we *could not* have known – fully when they happened because their violence and non-conformity to our established sense of the real eluded understanding" (Arva 2006, S. 18). Solche Traumata können sowohl individueller als auch kollektiver Natur sein (vgl. ebd.). Indem der Mythorealismus darum bemüht ist, eine Realität fassbar zu machen, welche als zu absurd und zu grotesk wahrgenommen wird und deshalb nicht gänzlich verstanden werden kann, werden potenzielle Traumata verarbeitet und (be)greifbar gemacht. Der Fokus liegt dabei meist auf der Zeit ab 1949,[103] das heißt ab der finalen Machtergreifung durch die KPCh, wobei sich diese lange Periode noch einmal grob in zwei unterschiedliche Abschnitte unterteilen lässt, die Herrschaft Maos bis zu seinem Tod 1976 und die langsame, teilweise Öffnung des Landes durch die Politik von Reform und Öffnung und das damit verbundene Erstarken einer chinesischen Marktwirtschaft ab den späten 70ern. Im Sinne der literarischen Traumabewältigung schreibt Jeffrey Kinkley mit Bezug auf den ersten Abschnitt: „One mission of the aging children of Mao, who once accepted Mao's utopianism as a living faith, is to make the fanatical beliefs of their youth believable, so that these beliefs' historical culmination in dystopian outcomes […] can be taken seriously." (Kinkley 2014, S. 5) Hinsichtlich einer schriftstellerischen Verarbeitungen des zweiten Abschnitts ergänzt Andrea Riemenschnitter, dass die „Phantastisches und Allegorisches verschmelzenden Narrative […] als Reaktion auf das Paradox einer rationalistischen Ideologie der (kapitalistischen) Moderne" gelesen werden können, „welche eine durch und durch irrationale, unverständliche und feindliche Realität geschaffen hat" (Riemenschnitter 2011, S. 342). Natürlich sind beide Abschnitte eng

[102] Es ist schwierig zu sagen, worin genau die Unterschiede zwischen dem magischen Realismus und dem Mythorealismus bestehen. Neben den hier genannten Differenzen – das heißt der unterschiedlichen Kausalität und dem abweichenden Wahrheitsbegriff –, scheint es, dass auch der in Kapitel 5 angesprochene Nationalismus immer mitgedacht werden muss: „Eventually I came to the conclusion that Chinese literature has taken too much inspiration from Western experience and it is time to withdraw from that practice. That […] means that we should develop a modern writing style that is unique to us." (Siegel 2013)

[103] Yan Lianke merkt diesbezüglich an, dass die mythorealistische Schreibweise in ihrer Grundform schon seit langer Zeit nicht nur in der klassischen chinesischen Literatur existiert hätte, sondern dass etwa auch die Bibel und die homerischen Epen eine mythorealistische Qualität besäßen (vgl. Yan 2011, S. 197; Tan 2016).

miteinander verknüpft, doch während in ersterem Fall ideologischer Eifer eine maßgebliche Rolle bei der Entfaltung traumatisierender historischer Ereignisse gespielt hat, waren es seit den späten 70ern vor allem eine einigermaßen freie chinesische Marktwirtschaft und der dadurch bedingte wirtschaftliche Aufschwung, welche die rapide, für Individuen rational oft nicht mehr fassbare Modernisierung des Landes bedingt haben. In beiden Fällen stellt der Mythorealismus eine potenzielle Bewältigungsstrategie dar, ist er doch sowohl darum bemüht, individuellen und kollektiven Glauben als einen möglichen Ursprung innerer Kausalität nachvollziehbar und verstehbar zu machen, als auch umgekehrt die Auswirkungen überschneller äußerer Entwicklungen auf die menschliche Lebensrealität näher zu untersuchen. Beide diese Funktionen finden sich in den zwei Werken wieder, welche ich im Folgenden analysiere. Während *Die vier Bücher* die traumatischen Auswirkungen des Klassenkampfes und des ideologisch geleiteten Großen Sprungs nach vorn beleuchtet, wendet sich *The Explosion Chronicles* den traumatisierenden Konsequenzen einer rasenden Modernisierung zu, welche die Grenzen individueller Lebensrealitäten sprengt und Menschen zu bloßen Werkzeugen im Namen des nunmehr kapitalistisch gedachten Fortschritts degradiert.

6.2 Die vier Bücher

Nachdem mehrere Verlage aus politischen Gründen eine Publikation des Romans verweigerten, musste *Die vier Bücher* (sìshū, 四书) 2011 in Hong Kong veröffentlicht werden (vgl. Veg 2014, S. 13). Obwohl das Buch in weiterer Folge in Festlandchina auch offiziell verboten wurde, spielte es trotzdem eine wichtige Rolle im öffentlichen Diskurs der Volksrepublik, was zum einen der Tatsache geschuldet ist, dass Yan das Buch in geringer Auflage privat drucken ließ, um es an Freunde und Bekannte zu verteilen (vgl. ebd.) und dass mehrere illegale Versionen davon im Internet kursierten (vgl. ebd., S. 15). Zum anderen behandelt *Die vier Bücher* eine bestimmte historische Periode in der Geschichte des maoistischen Chinas, über die von offizieller Seite nur wenig gesprochen wird (vgl. Johnson 2017) und die dementsprechend auch im öffentlichen Raum weitgehend als tabu gilt.

Gegenstand des Romans ist die ursprünglich für 1958-1962 von Mao geplante Kampagne des Großen Sprungs nach vorn, welche bereits 1961 aufgrund ihres offensichtlichen Scheiterns abgebrochen wurde, sowie die daraus resultierende, von 1959-1961 in ganz China vorherrschende Hungersnot,[104] welche einigen Schätzungen zufolge bis zu 40 Millionen Opfer gefordert haben soll und damit die weltweit verheerendste Hungersnot aller Zeiten ist (vgl. Tsai 2011). Der Große Sprung war der Versuch der KPCh, China in nur wenigen Jahren von einer Agrarnation in eine Industrienation zu transformieren, ein Ziel, dem sich das ganze Land und

[104] Für eine knappe Übersicht über die historischen Hintergründe sowie die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung der Hungerskatastrophe aufgrund des von offizieller Seite verordneten Schweigens vgl. Zimmer 2017, S. 403ff.

alle seine Bewohner*innen unterordnen mussten. Überall wurden behelfsmäßige Schmelzöfen errichtet, um besonders die Stahlproduktion anzukurbeln, wobei aufgrund mangelnder natürlicher Ressourcen schon bald darauf zurückgegriffen wurde, auch alle Geräte des täglichen Bedarfs, auf welche irgendwie verzichtet werden konnte, einzuschmelzen – selbst landwirtschaftliche Werkzeuge und Kochutensilien (vgl. ebd.). Schnell wurde allerdings offenbar, dass ein Großteil des auf diese Weise für die Stahlproduktion gewonnenen Eisens von minderer Qualität und somit nutzlos war. Um den Fokus voll auf die Industrialisierung richten zu können, verlangte die Regierung zusätzlich, dass im ganzen Land, frei nach einem zu dieser Zeit populären und stark an den Mythorealismus erinnernden Slogan, „There is nothing you can't do, only things you can't think of.", (ebd.) Rekordernten eingefahren werden sollten, indem etwa das Saatgut besonders eng ausgesät würde. Jedoch entbehrte auch dieser Plan jeglicher wissenschaftlichen Basis, sodass die Aussaatmethode konträr zur eigentlichen Intention zu massiven Ernteausfällen führte (vgl. Johnson 2017), was viele Kader auf lokaler Ebene allerdings nicht davon abhielt, Rekordzahlen an die Zentrale zu melden.

Die Partei weigerte sich später, die eigene Schuld einzugestehen und offen über die realen Ausmaße der Katastrophe zu berichten, und sprach stattdessen offiziell immer von einer „Three-Year Period of Hardship" (Tsai 2011) beziehungsweise „three years of natural disaster" (Veg 2019, S. 120). Erst durch seit Anfang der 2000er langsam aufkommende Diskussionen in semi-offiziellen Kanälen wurde nach und nach ein Bewusstsein für diesen fatalen Abschnitt der volksrepublikanischen Geschichte geschaffen, sodass die beiden oberen Deutungen im medialen Diskurs in den letzten Jahren durch das progressivere „three years of great famine" abgelöst wurden (ebd., S. 120). Drei Werke sind dabei zu nennen, welche die öffentliche Debatte besonders geprägt haben: Yang Xianhuis *Die Rechtsabweichler von Jiabiangou – Berichte aus einem Umerziehungslager* (2002/2009), Yang Jishengs *Grabstein – Die Große Chinesische Hungerskatastrophe 1958-1962* (2008/2012) und Yan Liankes *Die vier Bücher*.

Yang Xianhuis Buch umfasst mehrere reportageartige Nacherzählungen von Interviews, welche der Autor mit ehemaligen Überlebenden des Arbeitslagers Jiabiangou in der Provinz Gansu geführt hat, wobei nicht nur die schrecklichen Zustände des Lebens im Lager und die Auswirkungen des Großen Sprungs und der darauffolgenden Hungersnot näher beleuchtet, sondern auch die oft völlig willkürlichen Gründe untersucht werden, weshalb Menschen während der Anti-Rechts-Bewegung ab 1957 in Umerziehungslager geschickt wurden. Als erster detaillierter Auseinandersetzung mit dem Schicksal einer bestimmten Gruppe von Menschen während dieses historischen Abschnitts in Buchform ist diesem Werk für die Erzeugung öffentlicher Diskurse dabei eine besondere Bedeutung beizumessen, zumal es als

einziges der drei Werke auch in Festlandchina erscheinen konnte (Veg 2014, S. 9). Yang Jishengs einige Jahre später erschienener, literarischer *Grabstein* für die Opfer der Hungerskatastrophe ist eine Form von „citizen journalism" oder „citizen history" (Veg 2019, S. 118) und basiert ebenfalls auf unzähligen Interviews und Dokumenten, in welche Yang aufgrund seiner Vergangenheit als hochrangiger Journalist in der staatlichen Nachrichtenagentur Xinhua Einblick erhalten konnte. Darauf aufbauend gibt das Buch unter anderem einen vergleichenden Überblick über die Zustände in verschiedenen Provinzen und stellt zahlreiche Aussagen von Kadern aller Ebenen einander gegenüber, um nicht nur die schrecklichen Ausmaße der Katastrophe zu beleuchten, sondern auch die Verantwortlichkeit der kommunistischen Partei herauszuarbeiten.

Yan Liankes *Die vier Bücher* schließlich ist der erste Roman, der sich auf einer fiktionalisierten Ebene mit den historischen Ereignissen auseinandersetzt (vgl. Tsai 2011), indem er vom Schicksal der im erfundenen Lager Nr. 99 inhaftierten Intellektuellen berichtet. Er erzählt darin zum einen von dem Versuch, die unmöglichen Stahl- und Getreidevorgaben während des Großen Sprungs zu erfüllen, und zum anderen vom einsamen Überlebenskampf der von der Regierung im Stich gelassenen, inhaftierten Intellektuellen während der großen Hungerskatastrophe, die einige von ihnen bis in den Kannibalismus treibt. Allen drei Werken ist laut Sebastian Veg gemein, dass sie die Rolle der KPCh während dieser frühen volksrepublikanischen Periode und damit auch die Legitimität ihrer Herrschaft hinterfragen, wodurch die Vergangenheit in direkte Beziehung mit der Gegenwart gesetzt wird (vgl. Veg 2019, S. 134). Außerdem kritisieren sie die monopolistische Deutungsmacht der Partei und ihrer Intellektuellen, indem sie die offizielle Darstellung durch Erzählungen von „‚ordinary' people"[105] (Veg 2019, S. 122) ergänzen und die Rolle, welche Intellektuelle bei der Legitimierung offizieller Narrative gespielt haben, kritisch reflektieren. Obzwar die drei Bücher, wie Veg schreibt, dabei die Suche nach der „Wahrheit" nicht ganz aufgeben (vgl. ebd.), gelingt es ihnen doch, insbesondere durch ihre jeweilige polyphone Struktur und den dadurch vermittelten multiperspektivischen Blick auf die Geschichte, einen Raum aufzumachen, in dem vergangene Ereignisse und ihre gegenwärtige Relevanz öffentlich neu diskutiert werden können (vgl. Veg 2014, S. 9).

In diesem Sinne erfüllt *Die vier Bücher* drei wichtige Funktionen, welche in direkter Beziehung zu den in dieser Arbeit untersuchten Aspekten der Re-Präsentation von Geschichte und zur Gattung des revisionistischen historischen Romans stehen und auf welche ich in der folgenden

[105] Sebastian Veg schreibt dazu: „[A] characteristic of the new writing about the Mao era is its interest in the experience of ‚ordinary' people. This reassessment that took place over the last decades questions the socially progressive nature of Mao's regime and the actual enfranchisement it was able to achieve for non-elite social groups." (Veg 2019, S. 126)

Analyse des Romans näher eingehe: Erstens hinterfragt Yan Lianke darin nicht nur die offizielle Darstellung der oben erläuterten historischen Periode und stellt diese dabei zugleich neu dar, sondern er äußert indirekt auch Zweifel an der Möglichkeit eines einzelnen wahren Narrativs allgemein – er betreibt also revisionistische Metageschichtsschreibung. Zweitens ist Yans Roman ebenfalls als Akt der Erinnerung zu verstehen, welcher im Sinne von „counter-hegemonic memories" (Veg 2019, S. 122) versucht, Ereignisse in den Mittelpunkt öffentlicher Debatten zu rücken, welche von offizieller Seite bewusst unterdrückt wurden. Drittens handelt es sich beim Großen Sprung nach vorn und der darauffolgenden Hungerskatastrophe um kollektive Traumata, die aufgrund ihrer ungeheuerlichen Ausmaße und des von der KPCh darüber gelegten Mantels des Schweigens niemals wirklich aufgearbeitet wurden. *Die vier Bücher* widmet sich diesen Traumata und versucht, etwa durch seine Verwendung von mythorealistischen Elementen, die innere Kausalität der damaligen Entwicklungen aufzuzeigen, um auf diese Weise grotesk erscheinende Ereignisse fassbar zu machen und damit einen Beitrag zu ihrer Aufarbeitung zu leisten.

6.2.1 Polyphone Geschichten als Metahistory

Die vier Bücher unterscheidet sich von den beiden Romanen Mo Yans dadurch, dass ein spezifisches historisches Ereignis im Vordergrund steht. Während die Handlung von *Big Breasts and Wide Hips* fast ein ganzes Jahrhundert umspannt und *Das rote Kornfeld* die Ereignisse des antijapanischen Widerstandskriegs umdeutet, indem diese auf lokaler Ebene durch die Linse individueller Erfahrungen gebrochen werden, stellt Yan Liankes Roman den Großen Sprung nach vorn und die dreijährige Hungersnot unmittelbar ins Zentrum seiner Erzählung. Anders als bei Mo Yan wird Geschichte hier nicht subjektiviert, was vor allem dem unterschiedlichen Umgang der KPCh mit den dargestellten Ereignissen geschuldet ist. Für seine Romane konnte Mo Yan auf ein spezifisches Narrativ zurückgreifen, welches er durch seine Subjektivierungsstrategien unterläuft und neuinterpretiert. Yan hingegen ist mit einer gänzlich anderen Situation konfrontiert, zeichnet sich die offizielle Darstellung der Periode Ende der 50er doch vor allem durch Schweigen aus und bietet somit kein vergleichbares Narrativ. Es ist deshalb nicht möglich, die Perspektive vom Kollektiven ins Individuelle zu verschieben, stattdessen wählt Yan Lianke eine synekdochische Herangehensweise, um das Erzählte in einen „allgemeinen Deutungsraum zu heben, der überzeitlich und übernational ist." (vgl. Zimmer 2017, S. 452).

Keine der Figuren in *Die vier Bücher* trägt einen Namen, als Bezeichnung dient allein der Beruf, welchen sie vor ihrer Verschickung ins Lager Nr. 99 ausübten: Schriftsteller, Gelehrter,

Theologe, Musikerin, Techniker etc.[106] Über sie wacht der Lagerleiter, der aufgrund seines Alters[107] nur „das Kind" genannt wird. Abgesehen von diesen im Lager lebenden Personen existieren außerdem noch „die Oberen", welche das Kind entweder bei Versammlungen in der Zentrale, der Kreisstadt oder der Provinzhauptstadt direkt trifft, oder welche als „Oberste der Oberen" eine ominöse, nicht fassbare Größe bilden.

Der Titel des Romans kann als Verweis auf die vier konfuzianischen Klassiker und die vier Evangelien verstanden werden (vgl. Tsai 2011),[108] bezieht sich vordergründig aber auf seine Konstruktion als Collage von vier fiktiven Büchern: „Das himmlische Kind", „Alte Wege", „Die Delinquenten" und „Der neue Mythos des Sisyphos". Während letzteres lediglich den Schluss des Romans bildet, wechseln sich die anderen drei immer wieder miteinander ab, um verschiedene Perspektiven auf die geschilderten Vorgänge zu bieten. So passiert es des Öfteren, dass etwa ein einzelnes Ereignis fortlaufend in den drei Büchern geschildert und auf diese Weise unterschiedlich gelesen wird. Dadurch wird anschaulich, wofür Hayden White in *Metahistory* argumentiert hat, nämlich dass strukturelle, formale und linguistische Eigenheiten einer Narration eine bedeutende Auswirkung auf die Darstellung von Geschichte haben (vgl. Kapitel 2.2.1). Yan zeigt dies konkret, indem er nicht nur unterschiedliche Perspektiven auf dieselben Ereignisse präsentiert, sondern die Texte auch in abweichenden Stilen verfasst. „Das himmlische Kind" etwa bedient sich eines*r auktorialen Erzähler*in und macht dabei häufig biblische Anleihen, [109] um in einem epischen und glorifizierenden Tonfall von den Geschehnissen zu berichten. So wird bereits ganz zu Beginn des Romans die Entstehung des Lagers in Worten geschildert, die an die Schöpfung der Welt in der *Genesis* erinnern, wodurch der synekdochische Charakter der Erzählung unterstrichen wird:

---

[106] Im Sinne einer synekdochischen Lesart schreibt Thomas Zimmer, dass sich „[i]n der Namenlosigkeit der Personen […] die namenlosen Toten [spiegeln], die es mit dem Einsetzen der Hungerskatastrophe in unvorstellbar großer Zahl gegeben hat." (Zimmer 2017, S. 427f.) Alternativ dazu lässt sich die Namenlosigkeit der Figuren mit Sebastian Veg auch als Kritik an dem Übermaß an persönlichen Memoiren über diese Zeit lesen, welche oftmals nur als persönliche Rechtfertigung für vergangene Taten dienen sollen: „While more and more personal memoirs of the Mao era have been published by aging witnesses, including several by low- to mid-level cadres, many are private narratives, offering a ‚personal version' (often a vindication) of events for the historical record. Their claim to publicness is in this way mitigated. By contrast, Yan, Yang and Yang's interventions, because they are not memoirs, displace the boundaries of the public and the private." (Veg 2019, S. 130f.)

[107] „Befragt zu *seiner* Konzeption der Gestalt, führte Yan Lianke […] aus, die Figur sei zu Beginn des Romans etwa neun bis zehn Jahre alt und kontrolliere die ‚ehrwürdigen' Intellektuellen. Zwangsläufig ergebe sich dadurch die Assoziation von ‚kindischem Verhalten', ‚Kinderkram' und einer insgesamt unglaubwürdig umgesetzten Politik." (Zimmer 2017, S. 437)

[108] Zwar weisen einige Autor*innen auf die Verbindung des Titels mit den vier konfuzianistischen Klassikern hin, Carlos Rojas schreibt jedoch „I don't see any sort of any meaningful reference to the Confucian *Four Books* in the novel." (LIBFC 2021) Anders verhält es sich mit den vier Evangelien, über die Chien-hsin Tsai sagt: „Given the religious allusions in *Four Books*, the four titles are also not so different from the ‚four gospels,' the records compiled by the four prophets Matthew, Mark, Luke, and John, who essentially tell the same story of Christ. One reads a similar heteroglossia in *Four Books*. Although all four titles are, of course, written by Yan, they embody various ways of narrating the past" (Tsai 2011).

[109] Yan selbst bestätigte dies in einem Interview: „The *Four Books* uses language borrowed from the Chinese translation of the Bible" (Yan 2016).

> Und die Häuser des Umerziehungslagers schieden Himmel und Erde voneinander. Und die Menschen nahmen darin ihre Heimstatt. Und es geschah so. […] Und die Häuser des Umerziehungslagers waren aus uralten grauen Ziegeln erbaut, und uraltes Licht türmte sich über ihnen. Und in der weiten Öde schieden sie Himmel und Erde voneinander. Und die Menschen nahmen darin ihre Heimstatt. Und es geschah so. Und das Licht war gut. (Yan 2017, S. 7)[110]

Besonders die oben zitierte Phrase „Und es geschah so" wird den ganzen Roman über im „himmlischen Kind" regelmäßig wiederholt, wodurch einerseits in Anlehnung an die Bibel der Eindruck einer mythischen, allegorischen Erzählweise entsteht (vgl. LIBFC 2021), andererseits aber auch ein Gefühl von unanzweifelbarer Autorität vermittelt wird. Gepaart mit dem*der auktorialen Erzähler*in und der Tatsache, dass der Fokus dieses Buches auf dem Kind, das heißt dem Repräsentanten der Partei im Umerziehungslager, liegt und direkte Begegnungen des Kindes mit den Oberen nahezu ausschließlich hier geschildert werden, liegt es nahe, dieses Buch als offizielle, von der Partei sanktionierte Version der Geschichte zu lesen, in der sie sich selbst stark glorifiziert darstellt. Tatsächlich kommt es immer wieder zu Szenen, in denen Vertreter der Oberen oder das Kind direkt oder indirekt mit Gott verglichen werden.[111]

Im Gegensatz zum „himmlischen Kind", dessen Urheberschaft nicht bekannt ist, wurden „Die Delinquenten" und „Alte Wege" beide vom Schriftsteller verfasst, der darin auch als Icherzähler auftritt. Bei den „Delinquenten" handelt es sich um einen Bericht, den er im Auftrag der Oberen entwirft und in dem er nicht nur alle seine Mithäftlinge denunzieren, sondern auch jegliche anderen Informationen, die er über sie erlangen kann, niederschreiben soll. Obzwar „Die Delinquenten" somit theoretisch am ehesten einem Faktenbericht entsprechen sollte, ist dieser doch stark ideologisch gefärbt, wie direkt in den ersten Sätzen erkennbar wird:

> Unter der trügerischen Oberfläche eines friedlichen Nachmittags tobte am 26. Dezember der Klassenkampf. Während dem äußeren Schein nach ein jeder den Erfordernissen der Zeit gehorchte und sich seiner Umerziehung durch Arbeit unterwarf, schmiedete die kapitalistische Ausbeuterklasse im Stillen ihr heimtückisches Komplott gegen das Proletariat. (VB, 31)

Als Ausgleich zu den „Delinquenten" verfasst der Schriftsteller im Geheimen einen Roman namens „Alte Wege", ein „wahrhaftiges, ein zutiefst aufrichtiges Buch" (VB, 178), in dem er seine eigene, persönliche Sicht auf die Ereignisse schildern möchte. Der Titel verweist dabei

[110] Der besseren Lesbarkeit wegen werde ich Zitate aus *Die vier Bücher* im Weiteren durch das Kürzel „VB" und eine Angabe der Seitenzahl erkennbar machen.

[111] Vergleiche hierfür etwa die folgende Szene: „Die Oberen sprachen: ‚Alles Land an den Ufern des Gelben Flusses soll zu Umerziehungslagern werden.' Und es geschah so. Die Oberen sprachen: ‚Alles Land soll Nummern tragen und mit ihm alle Menschen, auf dass wir sie leichter umerziehen und bestrafen können. Der Himmel soll die Erde in Zucht halten und die Erde die Menschen. Sie sollen Arbeit verrichten. Andere sollen sie führen, und diese anderen sollen Lager um Lager erbauen.' Und so entstand Lager um Lager bis zum neunundneunzigsten." (VB, 12) Der Vergleich zwischen den Oberen und Gott wird weiters dadurch verstärkt, dass das Kind zu Beginn der Erzählung seine eigenen zehn Gebote aufstellt, darunter „4. Du sollst deinem Nächsten helfen, dass er so wenig Unzucht treibt wie du selbst. Denn alle Unzucht wird bestraft.", „5. Du sollst nicht ungehörig lesen, oder schreiben noch ungehörig denken.", und 10., „Du sollst gehorchen und nicht fliehen." (VB, 8)

auf die Tatsache, dass das Lager Nr. 99 in einem Landstrich liegt, durch den einst der ständig seinen Lauf wechselnde Gelbe Fluss floss. Dieser repräsentiert für Yan alternative Darstellungen von Geschichte, wie sie etwa in einem Roman, im Gegensatz zu einem faktischen Bericht, geschildert werden können (vgl. Veg 2014, S. 15). Zwar mögen die Denunziationen in den „Delinquenten" eher der äußeren Realität entsprechen – als Leser*innen müssen wir uns darauf verlassen, dass der Schriftsteller keine Ereignisse erfindet –, doch „Alte Wege" ist das Produkt einer ausgiebigen Selbstreflexion des Schriftstellers, sodass, im Sinne des Mythorealismus, die innere Wahrheit eher hier zu finden ist. Diese Aussage lässt sich in weiterer Folge auch auf *Die vier Bücher* allgemein übertragen, das zwar als Roman, das heißt als vermeintlich fiktionale Darstellung, theoretisch nicht denselben Wahrheitsanspruch anstrebt wie das offizielle Narrativ, das aber möglicherweise gerade durch seinen literarischen Status in der Lage ist, eine tieferliegende Wahrheit sichtbar zu machen. Dementsprechend vielsagend ist es, dass während „Das himmlische Kind" Ereignisse immer in einem mythisch-überhöhten Stil beschreibt und „Die Delinquenten" lediglich die „Verbrechen" der Häftlinge anprangert, nicht aber ihren systemischen Ursprung, „Alte Wege" als einziges Buch einen holistischen Ansatz verfolgt, indem darin die katastrophalen Seiten des Lagerlebens geschildert werden. Sowohl die monotone Mühsal der Feldarbeit[112] als auch das Verhungern und Erfrieren zahlreicher Intellektueller werden ausschließlich hier beschrieben, wobei letztere nicht nur eine der Insass*innen, die Musikerin, dazu bringt, ihren Körper für ein Minimum an Nahrung an einen anderen Lagerleiter zu verkaufen, sondern fast alle Inhaftierten zum Kannibalismus treibt. Trotz seines fiktionalen Status bietet „Alte Wege" somit schon allein aufgrund seiner umfassenderen Betrachtung den neutralsten Blick auf die Ereignisse. Zwar lässt sich einwenden, dass dieses Buch ebenfalls nur eine persönliche Perspektive schildert, doch erkennt der Schriftsteller selbst dieses Problem und thematisiert es, indem er einen direkten Wahrheitsanspruch des Erzählten negiert, um stattdessen für eine synekdochische Lesart seines Werkes (vgl. Tsai 2011) zu plädieren: „Landschaftlich und historisch betrachtet war das Umerziehungslager in ganz China einzigartig: Es glich einer Narbe an einem alten Baum, die sich schließlich in ein Auge verwandelt, das die Welt betrachtet." (VB, 200) Fernab davon den Wahrheitsanspruch eines Tatsachenberichtes erfüllen zu wollen, soll seine Erzählung somit in ihrer Einzigartigkeit als Linse dienen, durch welche sich die geschichtlichen Ereignisse allgemein betrachten und verstehen lassen.

[112] Die Monotonie des Lagerlebens wird auch durch seine Nummerierung betont, denn die Zahl Neun (jiǔ, 九) ist im Chinesischen ein Homonym von 久 (jiǔ), was eine lange Zeitperiode ausdrückt und durch seine Dopplung noch zusätzlich verstärkt wird (vgl. Veg 2014, S. 11). Hierin findet sich somit außerdem ein Verweis auf die ewig währende Strafe des Sisyphus, die im letzten der vier Bücher thematisiert wird.

„Der neue Mythos des Sisyphos“ schließlich ist ein unfertiges philosophisches Traktat, welches der Gelehrte verfasst hat und am Ende des Romans dem Kind für seine Reise nach Peking mitgibt, wo dieses es den Oberen überreichen soll, damit jene wissen, „wie die Menschen in unserem Land leiden.“ (VB, 319) Zwar werde ich später noch einmal genauer auf den Inhalt dieses letzten Buches eingehen, trotzdem kann schon an dieser Stelle gesagt werden, dass auch der „neue Mythos“ darum bemüht ist, eine alternative Perspektive auf die Geschichte zu liefern, wenn auch eine philosophisch-allegorische. Alle vier fiktiven Werke behandeln somit auf jeweils unterschiedliche Weise denselben historischen Abschnitt: „[A]s myth, as religious or ideological enchantment, as documentary […], as fiction […], and finally as philosophical reflection.” (Veg 2020, S. 553) Dies wird besonders durch ihre fiktive Publikationsgeschichte deutlich: Während „*Die Delinquenten* […] bereits in den achtziger Jahren als historische Quelle veröffentlicht“ wurde, erschien „Alte Wege“ „erst um das Jahr 2002“, fand jedoch „kaum ein Echo.“ „Das himmlische Kind“ wurde laut dem*der namenlosen Rahmenerzähler*in[113] ohne Nennung eines*r Urheber*in in einem „Verlag alter chinesischer Mythen“ publiziert. „Der neue Mythos des Sisyphos“ hingegen ist niemals verlegt worden, angeblich, „weil der Gelehrte darin verworrene, schwer verständliche, ja umstürzlerische Ansichten zum Fortbestand der menschlichen Gesellschaft äußert.“ Stattdessen tauchte das Manuskript in der „Nationalen Forschungsstelle für philosophisches Schrifttum“ wieder auf (VB, 343f.). Auf diese Weise wirft die polyphone Struktur des Romans unter anderem die Frage auf, wie mit der maoistischen Vergangenheit umgegangen werden soll:

> Should it be envisaged as a foundational myth of the People’s Republic, in which bloody memories will eventually dissolve into the narrative of national revival? Should it give rise to a settling of scores, whereby the perpetrators and their collaborators are called to account for their acts? Or simply to a form of personal and philosophical introspection? Each of these responses of course also sketches out a political position in today’s China […]. (Veg 2020, S. 553)

Anstatt jedoch eine konkrete Antwort auf diese Fragen zu liefern, zeigen die unterschiedlichen Darstellungsweisen durch ihre Funktion als Gegenperspektiven jeweils die internen narrativen Inkohärenzen der anderen Erzählstränge auf, sodass ultimativ der Wahrheitsanspruch von allen vieren in Frage gestellt wird und der kohärenzstiftende Moment narrativer Darstellungen als kontingent entlarvt wird. Viel stärker als bei Mo Yan handelt es sich somit bei *Die vier Bücher* um eine Hybridform von revisionistischem historischen Roman und metahistorischem Roman. So wird nicht nur eine Gegengeschichte zu dem offiziellen Narrativ entworfen, sondern zugleich indirekt über die polyphone Struktur auch die Möglichkeit von objektiver

[113] Nur an einer Stelle, nämlich zu Beginn des letzten Kapitels, dem Buch „Der neue Mythos des Sisyphos“, wird die Existenz einer Rahmenerzählung angedeutet, indem die fiktive Publikationsgeschichte der vier Bücher referiert wird. Die sonstige Abwesenheit einer übergeordneten Erzählinstanz trägt dazu bei, dass die verschiedenen Abschnitte einander als potenzielle historische Quellen nahezu gleichwertig gegenüberstehen.

Geschichtsschreibung allgemein in Frage gestellt, wodurch der Text einen wichtigen Beitrag zum öffentlichen Geschichtsdiskurs leistet (vgl. Veg 2014, S. 15).

6.2.2 Historisches Gegennarrativ und zweifache Kritik

Laut Sebastian Veg lässt sich die offizielle Wahrheit über die große Hungersnot in wenigen Worten zusammenfassen: „[I]t did not take place" (Veg 2019, S. 132f.) – und sollte sie doch stattgefunden haben, dann entzieht sich die kommunistische Partei jeglicher Verantwortung und spricht stattdessen von einer Naturkatstrophe. Als Folge dieser abstrusen Übersimplifizierung bis hin zur absoluten Leugnung fungieren die meisten individuellen Darstellungen dieser Periode als Gegengeschichten. Allerdings geht Yan Lianke in *Die vier Bücher* weit über ein reines Gegennarrativ hinaus, indem er nicht nur simultan mehrere Perspektiven einander gegenüberstellt, sondern zudem Kritik an der Deifikation Maos (und mit ihm der ganzen politischen Führung) und dem von diesem geforderten blinden Gehorsam übt und die Selbstdarstellung vieler Intellektueller als Opfer hinterfragt.

Ersteres funktioniert vor allem über die religiös-hyperbolische Beschreibung aller Parteifunktionäre in dem Buch „Das himmlische Kind". Dabei wird das Kind von Anfang an als semi-religiöse Figur etabliert, nicht nur durch die Einführung des Lagers im Stil einer zweiten Schöpfungsgeschichte[114] und durch seine Verkündung der zehn Gebote, sondern auch indem es als den restlichen Lagerbewohner*innen überlegen (VB, 8) und allwissend präsentiert wird, kann es doch genau sagen, wer welche verbotenen Habseligkeiten wo versteckt hat (VB, 20). Seine Macht über die Insass*innen kommt weiters durch das Blumen- und Sternesystem zum Ausdruck, welches es einführt, um gutes, gehorsames Verhalten zu belohnen und schlechtes zu bestrafen. Fünf kleine Blumen ergeben eine große, fünf große Blumen einen Stern und wer fünf Sterne beisammen hat, gilt als neuer Mensch, das heißt als erfolgreich umerzogen, und darf das Lager verlassen (VB, 47). Auf diese Weise herrscht das Kind über die inhaftierten Intellektuellen und bringt sie dazu, seinen Wünschen, welche im Wesentlichen den Befehlen der Oberen entsprechen, zu gehorchen. Mehr als einmal sind es die Blumen und das damit verknüpfte Freiheitsversprechen, welche die Insass*innen dazu bringen, von ihren rationalen Weltbildern abzuweichen, und somit die eigentlich intellektuell Überlegenen – „Aber es war eben auch bloß ein Kind, das erst vor Kurzem die Bezirkshauptstadt kennengelernt und ansonsten weit weniger von der Welt gesehen hatte als sein Publikum." (VB, 133) – selbst in gehorsame, gläubige Kinder verwandeln. Als das Kind von ihnen verlangt, sechshundert Pfund Getreide pro Mu zu ernten, nachdem es ihnen zuvor erklärt hatte, dass die Bauern „kaum

[114] Bereits diese Szene lässt sich als Akt der Deifikation der KPCh und ihrer Führung verstehen, präsentiert sich hierin doch eine „Anspielung auf die Gründung der VR China unter der Herrschaft des göttergleich wirkenden Mao Zedong" (Zimmer 2017, S. 426).

zweihundert Pfund pro *Mu*“ erwirtschaften (VB, 10), stößt es zuerst auf Schweigen (VB, 32). Nur durch Drohungen, etwa ihnen nichts mehr zu essen zu geben oder ihnen für fünf Jahre den Heimatbesuch zu verwehren, bringt es sie dazu, einzulenken (VB, 17f.). Als es später gar von ihnen verlangt, 15.000 Pfund pro Mu zu ernten, bedarf es bloß noch einiger Blüten, um den Eifer der ersten Häftlinge zu wecken, woraufhin sich nach und nach fast alle dem absurden Ziel unterordnen (VB, 48f.).

Indem das System des Kindes den Inhaftierten bei besonders gutem Verhalten in Form von fünf Sternen die Freiheit verspricht, entwickelt es sich nach und nach zu einer Art Erlöserfigur, wobei sein Heilsversprechen in starkem Kontrast zu der manipulativen Härte steht, mit der es das Lager regiert. Es hilft den Insass*innen nicht um ihretwillen, sondern um sich selbst bei den Oberen beliebt zu machen. Dabei sind es weniger materielle Güter, die es begehrt, als vielmehr die von den Oberen verliehenen Blumen und Urkunden sowie ultimativ eine Reise nach Peking, um dort die mit religiöser Ehrfurcht[115] betrachtete Landesführung zu treffen und sich mit ihnen ablichten zu lassen (VB, 161). Um diese Ziele zu erreichen, akzeptiert es bedingungslos alle von oben kommenden Vorgaben und zeigt sich im Umgang mit seinen Vorgesetzten stets servil.

Auf diese Weise werden die Verhältnisse des Lagerlebens, das heißt der vom Kind verlangte und mit einem Heilsversprechen belohnte Gehorsam, durch dessen eigene Beziehung zu den Oberen gespiegelt. Während die Macht des Kindes im Umgang mit den Inhaftierten und damit auch es selbst als gottgleich dargestellt werden – heißt es in einem Gespräch mit dem Theologen doch: „Und das Kind sprach: ‚Vierzig, vielleicht fünfzig dürfen heim. In deinem Buch heißt es: ‚Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht.‘“ (VB, 115)[116] –, gilt selbiges ebenfalls für die parteiinterne Hierarchie. Als bei einer Versammlung alle Kader ihre Ernteziele bekannt geben sollen, steigen diese in astronomische Höhen, nachdem der Kreisvorsteher für besonders ambitionierte Ertragsprognosen Belohnungen verspricht. Diese Spiegelung der Machtverhältnisse auf den unterschiedlichen Ebenen wird im Roman vor allem durch die Sonnen- und Lichtsymbolik[117] verdeutlicht. Es ist kein Zufall, dass das Kind ausgerechnet

[115] Nachdem der Provinzgouverneur ihm diese Reise in Aussicht stellt, heißt es entsprechend auch: „Die Augen des Kindes funkelten. Das Zimmer war voller Licht. Unzählige Engel schwebten ringsum, und die Luft war erfüllt von herrlicher Musik und Lobgesang.“ (VB, 161)

[116] Und auch in einer Stelle der „Delinquenten“ spricht der Schriftsteller davon, dass die „Autorität“ des Kindes „göttergleich über jeden Zweifel erhaben“ sei (VB, 126).

[117] Der Vergleich zwischen der kommunistischen Partei und der Sonne innerhalb des Romans lässt sich auch historisch durch das Lied „The East is Red“, welches während der Kulturrevolution als „*de facto* national anthem“ fungierte, belegen. Darin heißt es: „Red in the East rises the sun. / China has brought forth a Mao Tsetung. […] The Communist Party is like the sun, / Wherever it shines, there is light.“ (Purtle und Ridolfo 2016, S. 52) Weiters erklären Purtle und Ridolfo: „‚The East is Red‘ […] spoke simultaneously to the redness of China as a Communist state and to the rosy glow sustained by conceptualizing Chairman Mao as the red sun in the sky. Perhaps the most meaningful symbol of Mao at that time, the sun was interchangeable with Mao the person.“ (ebd, S. 51)

dieses biblische Werk Gottes zitiert, ist es doch das Licht, durch das die Parteifunktionäre im Verlauf des Romans immer wieder deifiziert werden und das maßgeblich zum biblisch-epischen Tonfall des „himmlischen Kindes“ beiträgt. So heißt es während eines Besuchs des Kindes in der zentralen Lagerverwaltung zum Beispiel: „Und auf einmal ward die Welt voller Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war.“ (VB, 128) An anderer Stelle wird der Kreisvorsteher mit den folgenden Worten beschrieben: „Im strahlenden Sonnenschein saß er am Fenster, und sein Gesicht glänzte wie das vom lieben Gott.“ (VB, 46) Der ideologische Gehorsam, den das Kind an den Tag legt, wird dadurch zu einem unreflektierten Akt des Glaubens an die Oberen, an deren Spitze der göttergleiche „oberste Führer“ (VB, 332) steht. Indem jedoch auch dieser niemals direkt beim Namen genannt wird, wird seine Macht entpersonifiziert und stattdessen zu einem funktionalen Bestandteil aller Kader auf allen Ebenen, so auch des Kindes: „[U]nd beim Sprechen gestikulierte es mit den Händen, was in uns vage Assoziationen an die obersten Führer weckte“ (VB133).[118] Yan Lianke stellt dadurch eine direkte Verbindung zwischen dem maoistischen Staat und Religion her, wobei durch den naiven Glauben des Kindes die „transformation of an entire nation of adults into brainwashed children“ angedeutet wird (Veg 2014, S. 11).

Genau wie die politische Karriere hängt auch das (Über)leben im Umerziehungslager vom – durch Blumen geförderten – Glauben an Wunder ab: dem Glauben an den Großen Sprung nach vorn, insbesondere an die ungeheuren Stahl- und Ernteziele, sowie dem Glauben an die hehren sozialistischen Ideale der politischen Führung. Die Macht der Partei Wunder zu wirken, wird jedoch schnell als Illusion, als hohles Blendwerk entlarvt. Als kurz nach Beginn des großen Stahlschmelzens bis auf ein paar landwirtschaftliche Werkzeuge und Küchenutensilien bereits alle Gegenstände aus Metall den improvisierten Hochöfen zum Opfer gefallen sind, entdeckt der Techniker, einer der Häftlinge, dass auch der schwarze Sand am Ufer des Gelben Flusses metallhaltig ist und sich daraus Eisen herstellen lässt. Zwar verleiht ihm das Kind dafür fünf Sterne und lässt ihn nachhause zurückkehren, doch nachdem diese Methode bei den Oberen auf großen Zuspruch stößt, zögert es nicht, sie als seine eigene Erfindung auszugeben (VB, 154) und erhält dafür von einem seiner Vorgesetzten das Versprechen, dass es, sollte es dem Lager Nr. 99 gelingen, als erstes einhundert Tonnen Eisen mit dem neuen Verfahren zu schmelzen, als Vertreter seiner Provinz nach Peking reisen dürfe. Als das Kind jedoch tatsächlich als erstes die erforderte Menge abliefert, folgt prompt die nächste, noch vor der ersehnten Reise zu bewältigende Aufgabe. Ein weiterer Eisenblock soll geschmolzen werden, wobei die minderwertige Qualität des Sandeisens übertroffen werden und sein Klang hell und klar sein muss, entsprechend dem allerreinsten Stahls. Obzwar ein solcher Block notwendigerweise nur

[118] In der Kritik wurde das Kind dementsprechend öfter mit Mao verglichen (vgl. Veg 2020, S. 553).

aus hochwertigem Material hergestellt werden kann, wird dem Kind trotzdem eingeschärft, dass es auch den Oberen gegenüber behaupten müsse, dass er aus schwarzem Sand bestünde: „Selbst wenn es ein hoher Führer ist, selbst wenn dir einer ein Messer an die Kehle oder eine Pistole an den Kopf hält, musst du auf Teufel komm raus behaupten, dass ihr diesen Stern mit eurem neuen Verfahren geschmolzen habt." (VB, 155) Am Ende macht sich der blinde Gehorsam des Kindes jedoch nicht bezahlt, denn der Stahlstern, den es aus fünf Sensenblättern herstellt und den es vorne rot anmalen lässt, erringt bei einem provinzweiten Wettbewerb nur den zweiten Platz hinter einem anderen Block, der mit dem Wort „Treue" beschriftet ist. Auch hierin zeigt sich die Denkweise des Regimes, denn obzwar der rote Stern eigentlich ein kommunistisches Symbol ist, ist seine Bedeutung für die Oberen doch zu vage, im Gegensatz zu dem Wort „Treue", das im Wesentlichen als Synonym für blinden Gehorsam funktioniert: „Das Kind war so aufgewühlt, dass ihm die Tränen kamen. ‚Was bedeutet ‚Treue'?' Der Obere […] tätschelte ihm den Kopf. ‚Frag deine Häftlinge, […] die wissen genau, was es bedeutet. Denn weil es ihnen an Treue fehlte, sind sie im Umerziehungslager gelandet.'" (VB, 158)

Aufgrund seiner herausragenden Leistungen beim großen Stahlschmelzen gilt das 99. Lager in der Folge trotzdem als Musterlager, sodass die Oberen genau beobachten, ob es ihnen gelingt, die angekündigten 15.000 Pfund Getreide pro Mu zu erwirtschaften. Doch das angestrebte Ziel wird weit verfehlt, denn das Saatgut wurde so dicht gestreut, dass sich die Sämlinge gegenseitig beengen, das Wasser nicht den Weg zu den Wurzeln findet und eine einzige stürmische Nacht ausreicht, um die ohnehin verdorrenden Pflanzen zu zerstören (VB, 226). Um ihr Versagen vor den Oberen zu verbergen, schickt die Lagerverwaltung ein paar Männer, welche gemeinsam mit den Häftlingen große Säcke mit Sand füllen und aufeinanderstapeln, rundherum und darüber jedoch volle Getreidesäcke aus anderen Lagern platzieren, sodass es ihnen gelingt, die zur Kontrolle anreisenden Kader hinters Licht zu führen (VB, 227). Diese eigentlich nach oben ausgerichtete Täuschung beginnt indes auch nach unten Wirkung zu zeigen, lässt sich doch selbst der kritischste, integerste aller anwesenden Intellektuellen, der Gelehrte, fast von ihr blenden:

> An der Tür zum Getreidespeicher aber saß ein Mann wie benommen. Es war der Gelehrte. Er starrte das Bambusrohr an, das vor ihm auf dem Boden lag, hob es auf und stach damit in einen Sack im Türwinkel. Roter Sand rieselte hervor. Den Blick auf den Sandhaufen geheftet, ohrfeigte der Gelehrte sich selbst. Auch er hatte Sand in die Säcke gefüllt. Auch er hatte den Oberen applaudiert und mit den anderen geschrien, sie könnten fünfzigtausend Pfund Mais pro *Mu* produzieren, mit Kolben dick wie Beine. Und er beschimpfte sich selbst: ‚Scheiße! Und du willst ein Gelehrter sein?' Niedergeschlagen blickte er zum Speicher und zum Himmel und murmelte: ‚Unser Land schlittert in eine Katastrophe. In eine große Katastrophe.' (VB, 230)

Als einziger erkennt der Gelehrte den drohenden Abgrund, der sich als notwendiges Resultat einer zur Religion erhobenen menschlichen Politik vor ihnen auftut. Seine Voraussicht wird

jedoch nicht von den Oberen geteilt und als die folgende Maisernte ebenfalls zum Misserfolg wird, wird im „himmlischen Kind“ jegliche Verantwortung der Partei für die herannahende Hungerskatastrophe geleugnet: „Gott aber sah alles mit an und zürnte den Menschen ob ihres Hochmuts. Und Er schickte einen großen Regen und mit ihm eine große Flut.“ (VB, 234) Es scheint, als würde die Apotheose der maoistischen Führung kein Eingeständnis politischen Versagens erlauben, zugleich aber epische Dimensionen schaffen, in welchen lediglich noch eine göttliche Strafe biblischen Ausmaßes als glaubhaftes Erklärungsmodell für das Scheitern der Politik funktionieren kann. Eine solche Darstellung wird indes gleich auf mehreren Ebenen negiert: Zum einen findet sich kein vergleichbarer Rechtfertigungsversuch in „Die Delinquenten“ oder „Alte Wege“, sodass durch die polyphone Struktur des Romans die Gleichsetzung von Politik und Religion problematisiert wird, zum anderen untergraben die in „Das himmlische Kind“ geschilderten Szenen innerparteilichen Betrugs – etwa das absichtliche Melden geschönter Zahlen nach oben – die Deifikation der KPCh und machen damit deutlich, dass nicht göttlich gelenkte Naturkatastrophen für die fatalen Entwicklungen verantwortlich sind, sondern menschliches Versagen, wodurch die versprochenen Wunder als irdische Illusionen entlarvt werden. Auf diese Weise werden die irrationale Basis eines Systems, das eine Parallelisierung von Ideologie und Glauben suggeriert (vgl. Veg 2019, S. 125f.), und die „discrepancy between what the power claims it is, and what it is in reality“ offenbar (Yeung 2019, S. 183). Die desillusionierende Wirkung ihres Versagens wird dabei nicht nur durch die retrospektive Aufarbeitung sichtbar – „This is a perspective that the novel has achieved in hindsight after the historic period it narrates, but the political circumstances of which remain relevant to Yan’s contemporaries.“ (ebd.) –, sondern auch durch das Ende des „himmlischen Kindes“.

Nachdem es das ganze Buch über auf dieses Ziel hingearbeitet hat, wird es dem Kind zum Schluss doch noch erlaubt, nach Peking zu reisen, um die Stadt zu besichtigen und die Obersten der Oberen zu treffen. Als es nach über eineinhalb Monaten endlich aus der Hauptstadt zurückkehrt, erzählt es niemandem, was es dort erlebt hat, verspricht den übrigen Häftlingen – nur etwa ein Drittel der ursprünglich rund 120 Intellektuellen haben die Hungerskatastrophe bis hierhin überlebt – jedoch ihre Freilassung am nächsten Tag und zieht sich dann, sehr erschöpft wirkend, zurück. Als am nächsten Morgen die ersten Insass*innenen erwachen, entdecken sie, dass das Kind über Nacht vor seinem Haus ein großes Kreuz errichtet hat, an welches es sich, „[a]ls wäre es Jesus“ (VB, 337), umgeben von seinen geliebten roten Blumen, selbst genagelt hat. Sein Heilsversprechen hat es dennoch gehalten und vor dem Kreuz sind Säcke mit Reiseproviant sowie metallenen Sternen bereitgestellt, welche es den Anwesenden offiziell erlauben, das Lager zu verlassen. Aufgrund der schon an vielen früheren Stellen deutlich

implizierten messianischen Lesart des Kindes kommt die abschließende Selbstkreuzigung nicht völlig überraschend, trotzdem lässt sich ihre Bedeutung nicht ganz einfach festlegen. Tsai spricht davon, dass es sich sowohl um einen Akt der Buße für seine vergangenen Fehler als auch um einen durch altruistische sozialistische Ideale inspirierten Märtyrertod handeln könnte (vgl. Tsai 2011). Diese beiden Möglichkeiten führt auch Thomas Zimmer an, fügt letzterer aber noch die „Enttäuschung darüber, dass das Paradies nicht zu erschaffen ist" hinzu (Zimmer 2017, S. 442). Dem hier angesprochenen Aspekt der Desillusionierung würde ich zustimmen, denn auch wenn das Kind nicht von seinen Erlebnissen in Peking berichtet, wird die erfahrene idealistische Ernüchterung doch durch die Symbolik seiner letzten Worte klar. Nachdem es, bereits am Kreuz hängend, den Häftlingen endgültig ihre Freiheit geschenkt hat, fügt es noch hinzu: „Nur um eins bitte ich euch noch: Nehmt mich nicht vom Kreuz herab. Lasst mich in der Sonne schmoren … Vergesst das nicht. Vergesst das auf keinen Fall … Lasst mich in der Sonne schmoren!" (VB, 338) Während die Sonne bis dahin im „himmlischen Kind" stets die göttliche Macht der Partei symbolisierte und alle Parteifunktionäre in ihrem Glanz erstrahlen ließ, hat sie nun erstmals auch eine zerstörerische Wirkung entwickelt, sodass die Desillusionierung des Kindes dadurch ersichtlich wird, dass es an dem zugrunde gehen möchte, was ihm bisher in religiöser Manier als das Höchste galt.

Einen ähnlichen ideologischen Konflikt durchleben ebenfalls die inhaftierten Intellektuellen, die trotz ihrer prekären Lage lange nicht den Glauben an die Oberen verlieren. Obwohl nach Beginn der Hungersnot schnell deutlich wird, dass keine Rettung zu erwarten ist, versucht doch selbst der Gelehrte, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits als kritischste Stimme im Lager etabliert hat, die anderen zu beruhigen, indem er ihnen versichert: „Die Oberen werden es nicht zulassen, dass wir verhungern. Wenn wir Intellektuellen vor die Hunde gehen, dann geht das ganze Land vor die Hunde." (VB, 246) Darin spiegelt sich nicht nur die traditionelle Annahme chinesischer Intellektueller, dass die Führung auf ihre Kooperation angewiesen sei, da sie essenziell für den Fortbestand der Nation wären (vgl. Zimmer 2017, S. 446), sondern auch der ebenso alte und in China ebenfalls noch weit verbreitete Glaube daran, dass an den meisten Krisen korrupte und moralisch verdorbene lokale Kader die Schuld trügen, während die Zentralregierung aus lauter kompetenten, integren Leuten bestünde (vgl. Johnson 2017). Letztere, von der Regierung bis heute bewusst propagierte Überzeugung ist es auch, die ihr trotz der Anti-Rechts-Kampagne, der Kampagne gegen geistige Verschmutzung und anderen gezielt gegen Intellektuelle gerichteten Säuberungskampagnen immer wieder die Unterstützung einer breiten intellektuellen Basis sicherte.

In *Die vier Bücher* wird diese Ansicht jedoch teilweise auf den Kopf gestellt, indem das Kind, zumindest zu Beginn, als charismatischer und glaubwürdiger Führer etabliert wird. Obwohl es

auch Strenge zeigt, gibt es sich bei der Verteilung der Getreiderationen nach Einsetzen der Nahrungsmittelknappheit immer noch einigermaßen großzügig. Nachdem der Gelehrte und andere Häftlinge an es appellieren, bei den Oberen um Hilfe anzufragen, erhält es von diesen hingegen keine rationale Antwort, sondern kann den Insassen lediglich mitteilen: „In jedem Fall haben die Oberen gesagt: Ein jeder muss bleiben, wo er ist, auch wenn er verhungert. Alles andere ist Hochverrat." (VB, 237) Trotz dieser Enttäuschung verlieren weder das Kind noch die Intellektuellen endgültig ihren Glauben an die politische Führung und so ordnen sich die Häftlinge weiterhin seiner und deren Autorität unter und richten sich stattdessen in ihrem Überlebenskampf gegeneinander. Nicht nur überwachen sie einander auf Schritt und Tritt, um jede sich bietende Möglichkeit zur gegenseitigen Denunziation zu nutzen und so von den versprochenen Begünstigungen durch die Oberen zu profitieren, um zu überleben versuchen sie auch noch das letzte bisschen Essen der anderen zu stehlen. Am schlimmsten ist dabei der Schriftsteller, dessen systematischer Verrat in Form der Niederschrift der „Delinquenten" den Opportunismus der anderen noch bei Weitem übersteigt. So erfahren wir zum Beispiel in „Alte Wege", dass er den Gelehrten warnt, dass dessen Beziehung zur Musikerin aufgeflogen wäre und dass der Techniker versuchen würde, sie in flagranti zu erwischen, um sie bei den Oberen anzuzeigen und sich damit einen Heimaturlaub zu verdienen. Direkt danach lesen wir in den „Delinquenten" jedoch, dass der Schriftsteller die Machenschaften des Technikers nur vereitelt hat, um die verbotene Beziehung selbst an die Oberen melden zu können (VB, 71).

Die beiden Bücher des Schriftstellers spiegeln laut Laifong Leung die gespaltene Mentalität und das moralische Dilemma vieler chinesischer Intellektueller wider: Während „Die Delinquenten" ausschließlich zu seinem eigenen Nutzen dienen, sollen in „Alte Wege" seine wahren Gefühle und Eindrücke der Geschehnisse geschildert werden (vgl. Leung 2011, S. 79). Auf diese Weise wird ein gängiges Opfernarrativ durchbrochen und der Schriftsteller wird zugleich als Täter und Opfer präsentiert, wobei erstere Rolle nicht nur durch die „Delinquenten", sondern ebenfalls durch „Alte Wege" betont wird, dessen Inhalt politisch nicht ganz unproblematisch ist. Zwar nutzt er die Handlung nicht, um andere zu denunzieren, trotzdem zeigt sich darin deutlich sein Glaube an die Macht der Oberen, beschreibt er doch etwa, wie er einen Frühling lang versucht, für das Kind Weizen anzubauen, welcher so groß wie Hirse sein soll, um ihm auf diese Weise eine Reise nach Peking zu ermöglichen und dafür im Gegenzug die Freiheit zu erhalten. Als speziellen Dünger für den Weizen mischt der Schriftsteller sein eigenes Blut in das Wasser, mit welchem er seine Pflanzen gießt, was auch tatsächlich die gewünschte Wirkung zeigt. Dieser unwissenschaftliche, irrationale Akt des Blutopfers im Namen der Partei beinhaltet eine starke religiöse Symbolik, welche indirekt den Glauben des

Schriftstellers an die maoistische Ideologie und seinen Versuch, seinen Teil für das Erreichen der angestrebten Utopie beizutragen, belegt (vgl. Zimmer 2017, S. 433).

Erst die fortschreitenden Grauen der Hungersnot, das Erfrieren und Verhungern zahlreicher Mithäftlinge und die unter fast allen Insass*innen des Lagers aufkommende Praxis des Kannibalismus führen in ihm einen inneren Wandel herbei. Speziell aber der Tod der Musikerin, die während eines geheimen Stelldicheins mit dem Leiter eines anderen Lagers verstirbt, belastet ihn sehr, insbesondere nachdem er unter ihren Habseligkeiten einige Seiten seiner „Delinquenten" findet und realisiert, dass sie über seinen Verrat Bescheid wusste. Um für seine Verbrechen zu büßen, beschließt er, zwei Fleischstücke aus seinen Oberschenkeln herauszuschneiden und diese zu kochen, um eines davon dem Gelehrten vorzusetzen und das andere gemeinsam mit der Musikerin zu begraben (VB, 300ff.). Yan Lianke verkehrt somit ein bekanntes Motiv der chinesischen Literatur, Kannibalismus als „debasement of the most basic ethics of humanity"[119] (Veg 2014, S. 12), in sein Gegenteil. Erst indem der Schriftsteller seinen Opfern sein eigenes Fleisch vorsetzt, gelingt es ihm, sich mit seiner Komplizenschaft in einem kannibalistischen System auseinanderzusetzen und seine eigene Rolle als „Kannibale" anzuerkennen (vgl. ebd.). Die Buße ist ihm nur möglich, indem er andere indirekt ebenfalls zu Mitschuldigen macht. Ähnlich wie das Kind wendet aber auch er sich in diesem Moment endgültig von seinem religiösen Glauben an die Oberen ab, was zusätzlich durch die in diesem Abschnitt verwendete Sonnensymbolik zum Ausdruck kommt. Immer wieder wird in dieser Episode die Sonne als im Untergehen begriffen beschrieben, so etwa als der Schriftsteller die tote Musikerin findet, als er sie über mehrere Kilometer bis in ihr eigenes Lager zurückträgt, als er ein Grab für sie aushebt, als er seine Aufzeichnungen unter ihren Habseligkeiten entdeckt, als er sein eigenes Fleisch zubereitet und dem Gelehrten vorsetzt und als er mit diesem zum Grab zurückkehrt, um die Tote endgültig zu bestatten. Erst als die beiden erkennen, dass an diesem Abend auch alle anderen Lagerbewohner*innen aus Nahrungsmangel endgültig zu Kannibal*innen geworden sind, verschwindet sie schließlich hinter dem Horizont und die Nacht bricht an. Betrachtet man die Sonne als Symbol des Kommunismus, so lassen sich somit nicht nur die Erfahrungen des Schriftstellers an diesem Abend als endgültige Abkehr von der maoistischen Ideologie interpretieren, sondern diese wird, durch das Untergehen der Sonne, ebenfalls als gescheitert präsentiert, waren es doch die politischen Entscheidungen der Machtträger, welche die Menschen zu solch unethischem Verhalten getrieben haben.

Einen Kontrast zum Schriftsteller, der eindeutig Yans Meinung repräsentiert, dass viele Intellektuelle bereitwillige Kompliz*innen des Systems waren (vgl. Veg 2019, S. 128), bildet der Gelehrte, der erst durch den Schriftsteller ebenfalls zum Kannibalen gemacht wird. Obwohl

[119] Vgl. hierfür insbesondere Lu Xuns paradigmatische Kurzgeschichte „Tagebuch eines Verrückten".

auch er sich an einer Stelle selbst fast von den „Wundern“ der Oberen täuschen lässt, konfrontiert er als einziger das Kind immer wieder mit den allzu realen Folgen der von den Oberen initiierten Kampagne. Um das Ausmaß der Katastrophe zu verstehen und ihre Überlebenschancen im 99. Lager besser einschätzen zu können, treibt er eine Landkarte auf und befragt das Kind, ob nur die Region um den Gelben Fluss, die ganze Provinz oder gar das gesamte Land betroffen ist (VB, 237f.). Dieses verweigert ihm zwar eine klare Antwort, stellt aber zumindest klar, dass sich alle Provinzen am großen Stahlschmelzen beteiligt haben. Mehr Informationen braucht der Gelehrte nicht, um im vermeintlichen Gegensatz zu den politischen Funktionären die Ursache und damit zugleich die Dimensionen der Hungersnot zu durchschauen:

> Das Große Stahlschmelzen hat das ganze Land in Aufruhr versetzt. Ganz China hat sich daran beteiligt. Und überall, wo Stahl geschmolzen wurde, hat man die Bäume gefällt – in den Bergen, an den Flüssen, in den Dörfern. Alle Landstriche aber, die man kahl geholzt hat, sind von einer Flut oder Dürre heimgesucht worden. Und deshalb ist auch keiner der Hungersnot entronnen. […] Und niemand wird sich kümmern, egal ob wir sterben oder nicht. (VB, 238)

Nicht nur an dieser Stelle, auch als der Gelehrte das Kind mit den nicht mehr zu ignorierenden Fällen von Kannibalismus konfrontiert und dieses so tut, als hätte es ihn nicht einmal gehört, wird die ganze Tragik der Figur deutlich. Trotz aller Einsicht, die er besitzt, ist es ihm nicht möglich, irgendetwas an den Zuständen zu ändern, da er politische machtlos ist. Letztlich ist aber auch der Gelehrte nicht völlig frei von ideologischer Verblendung, denn selbst er glaubt bis zum Schluss daran, dass die Oberen kommen werden, um sie zu retten. Dennoch ist er der Einzige, der nicht versucht, durch das Sammeln von Sternen seine eigene Freiheit zu erwirken, sondern seine Zeit stattdessen damit verbringt, ein Manuskript zu verfassen, durch welches, sobald die Oberen es gelesen haben, „wieder Ordnung in der Welt einkehren“ soll: „Die Bauern werden wieder ihre Felder bebauen, die Arbeiter wieder arbeiten, die Professoren wieder an ihre Pulte zurückkehren. Und die Denker werden wieder denken und schreiben.“ (VB, 323) Der Text trägt den Titel „Der neue Mythos des Sisyphos“ und spielt damit, laut Carlos Rojas, nicht nur auf den griechischen Mythos an, sondern auch auf Camus’ Neuinterpretation, welche während dieser Periode in China sehr einflussreich gewesen sein soll (vgl. LIBFC 2021).

Nachdem er den Stein ein weiteres Mal bis zum Gipfel gerollt hat, trifft Yans Sisyphus am Weg hinab eines Tages auf ein Kind, dessen Blick ins Tal gerichtet ist. Dieser Anblick erfreut sein Herz und nachdem er von da an Tag für Tag an ihm vorbeikommt, beginnt er das Kind lieb zu gewinnen und aus seiner stillen Anwesenheit Kraft zu ziehen, sodass es ihm immer leichter fällt, seine Strafe zu akzeptieren. Dass es ihm gelingt, diese mit Sinn zu erfüllen, kann Gott jedoch nicht akzeptieren, und so verbannt er Sisyphus fortan auf die andere Seite des Berges, fernab von dem unbekannten Kind. Doch nicht nur das, er befiehlt ihm auch, den Stein nunmehr den

Hang hinabzurollen, herrschen dort doch andere physikalische Gesetze, welche den Felsen von allein bergauf ziehen,[120] den Weg hinab jedoch umso mühseliger machen. Zusätzlich kann Sisyphus nach getaner Arbeit nun nicht mehr leichtfüßig den Berg hinab eilen, sondern muss stattdessen am Ende des Tages noch den beschwerlichen Aufstieg bewältigen. Und als wäre dies noch nicht schlimm genug, verlangt Gott von ihm außerdem eine Antwort auf die Frage, welches „Prinzip hinter dieser seltsamen Kraft" steckt, andernfalls würde er „den Fels auf ewig hinabwälzen" (VB, 348). Doch auch diesmal gelingt es Sisyphus, Frieden mit seinem Schicksal zu schließen. Während er den Stein nach unten rollt, bietet sich ihm im Tal ein idyllischer Anblick, der seine Strafe erneut mit Sinn erfüllt: „Wälder und Wiesen sah er da, Häuser und Dörfer und Kinder, die vor einem buddhistischen Kloster spielten." (VB, 348f.) Geprägt durch seine vorangegangene Erfahrung lässt sich Sisyphus diesmal allerdings nichts anmerken, sondern mimt weiterhin den Nachdenklichen, als würde er tagein und tagaus nur über die unerklärlichen Zustände seiner neuen Situation nachgrübeln. Auf diese Weise gelingt es ihm, Gott zu täuschen, und während er weiterhin jeden Morgen beginnt, den Stein den Hang hinab zu wälzen, ist er dabei doch „mit sich selbst im Reinen." (VB, 349)

Wendet man die durch den restlichen Roman immer wieder suggerierte Gleichsetzung von Partei und Gott auch auf den Mythos des Sisyphus an, so ergeben sich daraus einige fruchtbare Überlegungen zur Situation der Menschen und insbesondere der Intellektuellen in China.[121] Das Manuskript des Gelehrten beginnt mit einer kurzen Reflexion über das Wesen der Zeit, welche sich laut den meisten stetig voran bewegt, laut manchen hingegen rückwärts läuft: „Der morgige Tag und der Tag danach bedeuten in einer solchen Sicht bloß die allmähliche rückläufige Entfaltung eines vorgegebenen Musters, so als würde man einen Comic auf der letzten Seite aufschlagen und dann rückwärtsblättern." (VB, 344) Während ein Großteil der Menschen also vermeintlich die teleologische Weltsicht der KPCh teilen, scheinen andere, wie der Gelehrte, die herannahende Katastrophe bereits zu erahnen, fühlen sich ihr gegenüber jedoch machtlos, sodass ihnen vermeintlich nichts anderes übrigbleibt, als sich mit dem

[120] Carlos Rojas weist in einem Interview daraufhin, dass Yan Lianke ihm in einem Gespräch von einer Touristenattraktion im Nordosten Chinas, in der Nähe der Stadt Changchun, erzählt hat, welche als Vorlage für den Hügel mit dem „abnorme[n] Hangeffekt" (VB, 346) fungierte: „It's a tourist park with a number of local oddities, including a stretch of road where it looks like the road is going up, but it's actually going down. […] [Y]ou have this row of hedges near the road, and it's arranged in such a way that it looks as though the road is slanted in one direction, whereas it's actually slanted in the other direction. But he was explaining that it was actually some sort of gravitational fluctuation in this particular region. […] [I]t's hard to tell exactly […] whether he was being tongue-in-cheek, or whether he actually did think that it was some […] weird sort of gravitational flux. […] At any rate, he did mention […] that this tourist site was one that was the direct inspiration for his twist on the Sisyphus myth at the end of the novel. It was his own private joke, given that it is something that, presumably, very few of his readers would be aware of." (LIBFC 2021)

[121] Im Gegensatz zu Tsai verstehe ich das vierte Buch somit nicht nur rein autobiografisch: „‚A New Myth of Sisyphus,' which is metafiction in which Yan ventures to explain in metaphors his calling as a writer and his struggle with the state censor-machine" (Tsai 2011).

herrschenden System zu arrangieren, und so gewöhnen sie sich an ihr Leben innerhalb der von anderen festgelegten Grenzen.[122] Die Ambivalenz solcher Figuren zeigt sich in Yans Interpretation von Sisyphus. Camus beschreibt Sisyphus' Weg den Berg hinab als „Stunde des Bewusstseins", da es diese Augenblicke sind, in denen er über seine Lage nachdenkt und sich durch die bewusste Akzeptanz seiner Strafe über diese erhebt: „Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg." (Camus 1959, S. 99) Er überwindet sein Schicksal, indem er ihm mit Verachtung begegnet (vgl. ebd.). Ähnlich agiert der Gelehrte in *Die vier Bücher* als er, nachdem er und die Musikerin schlimm zugerichtet von einer unbenannten Strafe nach langer Zeit wieder aus der Zentrale zurückkehren, dem Kind „verächtlich und hocherhobenen Hauptes" entgegentritt (VB, 96; vgl. außerdem VB, 13f., 172). Allerdings bewertet Yan Sisyphus' Akzeptanz seines Schicksals nicht im selben Sinne wie Camus als positiv, sondern schreibt, dass wir einem Missverständnis erlägen, wenn wir „Sisyphos als einen Helden [betrachten], weil er die ihm auferlegte absurde, qualvolle Strafe annimmt" (VB, 344). Zwar erkennt er im ewigen Kreislauf seiner Mühsal seine Bestimmung, sodass sein Leben ohne diesen als sinnlos erschiene, doch wird er damit, genau wie zahlreiche chinesische Intellektuelle und mit ihnen selbst der Gelehrte, zum Komplizen der ihn unterdrückenden Macht. Genau diese Macht wird ihnen zum Verhängnis. Überträgt man die Überlegungen des Manuskripts auf die Schilderungen des restlichen Romans, so lässt sich die Parallele zwischen dem Kind, welches Sisyphus auf seinem Weg den Berg hinab trifft, und dem Kind, welches das Lager leitet, nicht übersehen, denn auch letzteres wird von den Gefangenen zumeist wohlwollend, ja fast schon liebevoll betrachtet. Liest man das Kind schließlich als Alter Ego von Mao Zedong, so ist es im „neuen Mythos" das Vertrauen der Intellektuellen beziehungsweise der gesamten Bevölkerung in den „obersten Führer", das ihnen zum Verhängnis wird, als seine Politik sie in immer schlimmere Absurditäten und Grausamkeiten stürzt.

Nachdem im Manuskript des Gelehrten die neue Strafe Gottes beschrieben und geschildert wird, wie Sisyphus sich den Kopf zermartert, um dessen Frage nach dem Prinzip, welches den Stein nach oben rollen lässt, zu beantworten, folgt ein weiteres, essenzielles Detail: „Er ahnte nicht, dass die Unmöglichkeit einer vernunftgemäßen Antwort Teil seiner verschärften Strafe war." (VB, 348) Es gibt keine Lösung für das ihm aufgebürdete Problem, jedenfalls keine rationale, wie sie von Sisyphus verlangt wird. Stattdessen müssen wir die absurde Physik, welche hier am Werk ist, mit dem Mythorealismus als eine Form der inneren Kausalität

[122] Ein gutes Beispiel dafür ist etwa die von Yan Lianke kritisierte Tendenz vieler Autor*innen zur Selbstzensur, durch welche sie sich indirekt mit den von oben vorgegebenen Regeln arrangieren und diese internalisieren (vgl. Yan 2008).

verstehen, um die Wirkung nachvollziehen zu können, die sie auf Sisyphus hat. Es ist nämlich dieselbe Logik, welche den Schriftsteller und später, mit Ausnahme des Gelehrten, auch alle anderen Intellektuellen in *Die vier Bücher* dazu treibt, ihr eigenes Blut zu vergießen, um die von den Oberen geforderten Wunder zu verwirklichen. Solange sowohl Sisyphus als auch die Intellektuellen von der Möglichkeit dieser „Wunder" überzeugt sind, solange bleiben sie Täter*innen in einem System, als dessen Opfer sie sich sehen. Erst indem sie die zugrundeliegende Absurdität erkennen, können sie ihren ideologischen Glauben überwinden. Wiederum ist es der Gelehrte, welcher diesen Weg im Roman durch seine Handlungen andeutet. Nachdem es dem Schriftsteller tatsächlich gelingt, durch das Vergießen seines eigenen Blutes Weizen anzubauen, welcher größer ist als Hirse, eilt er von seinem Feld zurück ins Lager, um das Kind und seine Mithäftlinge zu holen, damit diese das Wunder mit eigenen Augen bestaunen können. Als er jedoch zurückkehrt, muss er feststellen, dass in seiner Abwesenheit jemand anderes die wenigen Pflanzen, welche bis dato überlebt hatten, abgeschnitten und mitgenommen hat. Zurückgeblieben ist nur ein Stück Papier, auf dem es heißt: „Tut mir leid, aber wenn die Oberen diese Blutähren sehen, muss im nächsten Jahr ganz China seinen Weizen mit Blut anbauen, so wie ganz China mit schwarzem Sand Stahl schmelzen musste." (VB, 223f.) Erst gegen Ende erfahren wir, dass es der Gelehrte gewesen ist, der dem chinesischen Volk noch größeres Leiden durch die „Wunder" der Oberen ersparen wollte. Wie Sisyphus richtet er seinen Blick dabei ins Tal, auf das irdische Leben, und wendet sich von Gott ab.

Camus erzählt davon, dass Sisyphus nach seinem Tod die Erlaubnis von Pluto erwirkt, auf die Erde zurückzukehren, um seine Frau zu bestrafen, welche seinen Leichnam entsprechend seiner eigenen Vorgaben nicht bestattet, sondern auf den Marktplatz geworfen hat: „Als er aber diese Welt noch einmal geschaut, das Wasser und die Sonne, die warmen Steine und das Meer wieder geschmeckt hatte, wollte er nicht mehr ins Schattenreich zurück." (Camus 1959, S. 98) Ähnlich empfindet auch Yans Sisyphus als er beim Hinabrollen des Steins das irdische Leben im Tal erblickt und über dessen Schönheit und Erhabenheit die Absurdität seiner neuen Strafe vergisst beziehungsweise diese abermals mit Sinn erfüllt. Zuerst fällt ihm dies schwer, denn zuvor hatte er beim Hinaufrollen des Felsens das Gefühl gehabt, sich den „himmlischen Mächte[n]" zu nähern, wovon er sich „getröstet gefühlt hatte." Nun jedoch „überkam ihn das Gefühl, dass er sich immer weiter von Gott, dem Himmel und dem Heiligen Geist entfernte." (VB, 347f.) Nach und nach gewöhnt er sich dabei an den neuen Anblick und „setzt sich über die Schranken hinweg, die Gott errichtet hatte, und vor seinen Augen tat sich ein Bild geistlichen und weltlichen Lebens auf. Und er verliebte sich in dieses Bild." (VB, 349) Der neue Sinn, den er nunmehr findet, ist nicht mehr der Sinn eines Schicksals im Göttlichen, das, wenn auch nur mit Verachtung, akzeptiert wird, sondern der Sinn eines Lebens im Menschlichen. Erst durch seine

Negation des Göttlichen gelingt es ihm, das zu erfüllen, was Yan Lianke als eine der Grundannahmen seines Schaffens ausgegeben hat: „What I want to present is the belief in the secular life by Chinese people and Chinese intellectuals. Every god is turned into something secular, not spiritual, for us.“ (Berger 2021) Indirekt schwingt hier die Forderung mit, dass Intellektuelle sich ihrer eigenen Schuld bewusst werden und aufhören müssen, sich von dem Blick nach oben leiten zu lassen, sondern ihren Blick stattdessen wieder auf die Menschen richten müssen. Yan macht aber auch klar, dass dieser Zustand noch nicht erreicht wurde, denn um einer erneuten Strafe durch Gott zu entgehen, versagt sich Sisyphus fortan „jeden Blick auf die Landschaft dort unten und setzte eine Miene angestrengten Grübelns auf, so als würde er noch immer über jene absonderliche Kraft nachsinnen.“ (VB, 349)

6.2.3 Erinnerung und Trauma

Dass es Yan nicht nur darum geht, aufzuzeigen, dass die Intellektuellen der 50er und 60er Jahre sowohl Opfer als auch Täter*innen waren, sondern er auch darauf hinweisen wollte, dass viele sich durch ihr Verhalten bis heute zu Kompliz*innen des Systems machen, verdeutlichte er durch den Artikel „On China’s State-Sponsored Amnesia“, den er 2013 für die New York Times verfasste. Wie der Titel bereits andeutet, behandelt er darin die seiner Meinung nach vom chinesischen Staat praktizierte Vergessenskultur, wobei damit nicht nur das gezielte Auslöschen von Erinnerungen an bestimmte Ereignisse gemeint ist – etwa durch das Zensieren von Zeitungen, Magazinen, Fernsehnachrichten, dem Internet und allen anderen Medien, welche Erinnerungen bewahren und verbreiten können –, sondern auch das bewusste Ausfüllen der dadurch entstehenden Leerstellen mit neuen Narrativen oder Mythen: „In today’s China, amnesia trumps memory. Lies are surpassing the truth. Fabrications have become the logical link to fill historical gaps.“ (Yan 2013b) Indes ist die Geschichte der Volksrepublik noch nicht so alt, dass es niemanden mehr gäbe, der*die sich an ihre früheren Perioden erinnern könnte. Dementsprechend richtet sich Yans Kritik nicht nur gegen den Staat, sondern auch gegen jene Intellektuellen, welche dessen Darstellungen aktiv durch ihre Arbeit propagieren, oder sie zumindest passiv unterstützen, indem sie sich in Schweigen hüllen, was durchaus zu ihrem eigenen Vorteil gereichen kann: „You will be awarded power, fame and money as long as you are willing to see what is allowed to be seen, and look away from what is not allowed to be looked at; as long as you are willing to sing the praises of what needs to be praised and ignore what needs to be blanked out.” (ebd.) Die Kritik, welche Yan durch *Die vier Bücher* an den chinesischen Intellektuellen äußert, ist somit eine zweifache: „[T]hey are accused of being among the perpetrators during the Mao era, but also of failing to face up to their own past in transmitting the memory of the events.“ (Veg 2014, S. 12)

Angesichts dieser Tatsache muss der Roman neben seinen anderen Funktionen daher ebenfalls als Akt der Erinnerung gesehen werden, insbesondere da es laut Yan zwar viele Menschen aus unterschiedlichen Bevölkerungsschichten – darunter sowohl Intellektuelle als auch ehemalige Kader – gibt, die über ihre persönlichen Erfahrungen während der Kulturrevolution geschrieben haben, sich jedoch kaum jemand dem Großen Sprung und der folgenden Hungerskatastrophe gewidmet hat. Zugleich kritisiert er, dass es sich bei den meisten Texten über die Kulturrevolution um persönliche Memoiren handelt, in welchen die Autor*innen lediglich über sich selbst sprechen, nicht aber Reflexionen über das zugrundeliegende System anstellen (vgl. ebd., S. 10), wodurch sich schließlich auch der synekdochische Charakter seines eigenen Romans erklären dürfte. Dieser breitere Fokus seines Werkes im Dienst einer vom Staat bekämpften Erinnerungskultur wird bereits durch Yans Widmung zu Beginn der *Vier Bücher* ersichtlich: „Dieses Buch ist einem vergessenen Kapitel der Geschichte gewidmet und den Millionen von Intellektuellen, die es überlebt haben oder dabei den Tod fanden." (VB, 5) Dabei ist der Akt des Erinnerns zugleich auch immer ein Akt der Vergegenwärtigung der Vergangenheit, im konkreten Fall nicht nur in dem Sinne, dass versucht wird, verdrängte historische Ereignisse in Retrospektive neu aufzuarbeiten, um an sie zu erinnern (vgl. Yeung 2019, S. 182), sondern auch insofern als die Legitimierungsstrategie eines Systems durch einen gezielt propagierten Revolutionsmythos hinterfragt wird, wodurch sich systemkritische Implikationen für die Gegenwart ergeben[123] (vgl. Zimmer 2017, S. 452).

In seinem NYT Artikel schreibt Yan außerdem: „Gradually we lose our memories of what happened to our nation in the past, then we lose the sense of what's happening in our nation at present, and, finally, we run the risk of losing memories about ourselves, about our childhood, our love, our happiness and pain." (Yan 2013b) Erinnern heißt in diesem Kontext laut Thomas Zimmer ebenfalls, dass man die Vergangenheit aus dem „rein persönlichen Raum *heraus*- und in einen geschichtlichen Raum *hinein*hebt", sodass neben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit historischen Ereignissen zugleich eine „emotionale Hinwendung" zur Geschichte stattfindet (Zimmer 2017, S. 452). Dies ist wichtig, um etwa das eingangs angesprochene, kollektive Trauma zu verarbeiten, das der Große Sprung in der chinesischen Gesellschaft hinterlassen hat: „The Great Leap Forward […] and the consequent death by starvation of 30 to 40 million people in the famine that was later blamed on ‚three years of natural disasters' […] are too absurd, too cruel and too unpleasant for people to recount." (Yan 2013b) Yans Roman ist somit ebenfalls

[123] Sehr interessant ist in diesem Rahmen die Analyse Tsais, der die zwei unterschiedlichen Zeitebenen von Geschichte und Literatur aufzeigt, welche in *Die vier Bücher* insbesondere durch die Häufige Verwendung der Phrase „Und es geschah so" betont werden: „For the reader, the Great Leap Forward and Famine is history, but for the characters they are about to happen. Moreover, history can repeat itself in reality. The Chinese language has no tense, but with this kind of biblical language the novel reveals the multiple perspectives of history (and the multiple histories of temporality), overlapping the beginning and the end, genesis and apocalypse." (Tsai 2011)

als Versuch zu werten, dieses Trauma greifbar zu machen, nicht nur, indem daran erinnert wird, sondern auch, indem die Absurdität der Ereignisse und damit die ihnen zugrundeliegende Realität fassbar gemacht wird. Dies ist die Funktion des Mythorealismus und der durch ihn enthüllten inneren Kausalität.

Im Gegensatz zum magischen Realismus stellt der Mythorealismus eine Art transzendierten Realismus dar und kann somit auch Erzählelemente enthalten, welche zwar entsprechend eines westlichen Rationalismus als wahr gewertet würden, gleichzeitig jedoch wie bei traumatischen Erlebnissen nicht gänzlich erfasst und verarbeitet werden können. Ein erstes Beispiel hierfür bietet der Ausgang des Theaterstücks, welchem die Häftlinge in einem anderen Lager beiwohnen, um auf den Großen Sprung vorbereitet zu werden. Dieses handelt von einem Professor für Landwirtschaft, dargestellt durch einen Insassen, welcher sich weigert, die Produktionsziele von 8000 Pfund Getreide pro Mu zu akzeptieren und stattdessen erwidert, „er habe sein Leben lang die landwirtschaftliche Produktion und Aussaat erforscht, und selbst die besten Betriebe in Amerika, England, Frankreich und Deutschland seien außerstande, achthundert Pfund zu produzieren." (VB, 59) Am Ende obsiegt jedoch nicht sein wissenschaftlicher Rationalismus, sondern das irrationale System, denn der Darsteller wird vor aller Augen auf der Bühne erschossen. Es dauert einige Momente, bis die anwesenden Intellektuellen den Ernst der Lage realisieren, doch als sie die immer größer werdende Blutlache erblicken, die sich um den Kopf des Toten bildet, erkennen sie, dass aus dem Schauspiel, aus der Illusion, Realität geworden ist. Ihre Perspektive wird indes durch die des Kindes kontrastiert, welches beim Rückweg ins 99. Lager anmerkt: „Sie haben gut gespielt. Die Hinrichtung sah sehr echt aus." (VB, 60) Ob es sich dabei um eine bewusste Realitätsverweigerung des Kindes handelt oder ob seine Wahrnehmung indirekt aus seiner ideologischen Indoktrinierung resultiert, ist im Wesentlichen irrelevant, wichtig ist, dass beide Sichtweisen letztlich in denselben Handlungen münden, da sowohl die Intellektuellen als auch das Kind in weiterer Folge bereitwillig an den Kampagnen des Großen Sprungs teilnehmen. Damit möchte ich jedoch nicht suggerieren, dass dieses einzelne Ereignis im Sinne einer völligen Kausalität ein direktes Ursache-Wirkungs-Verhältnis erzeugt. Vielmehr geht es darum, aufzuzeigen, wie sich im Mythorealismus durch die innere Kausalität verschiedene ontologische Ebenen überlappen und gemeinsam eine neue Realität konstituieren, denn wie Yan Lianke meint, gibt es „[f]ür den Großen Sprung nach vorne […] keine simplen Erklärungen, die Verwicklung der Intellektuellen in die Ereignisse sei höchst komplex, die Menschen hätten damals verrückte Dinge getan, um der Führung zu gefallen." (Zimmer 2017, S. 422)

Da die innere Kausalität nicht rein rational nachvollzogen werden kann – Zimmer spricht von einer „transzendente[n] Form der Wissensstruktur" (ebd., S. 451) –, ist jeder Versuch, alle vom

Roman aufgezeigten Aspekte in ein eindeutiges kausallogisches Verhältnis zu setzen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Stattdessen seien exemplarisch noch zwei weitere Szenen genannt, in welchen die mythorealistische Schreibweise besonders deutlich zum Vorschein kommt: der bereits erwähnte Versuch des Schriftstellers unnatürlich großen Weizen anzubauen und der erfolglose Fluchtversuch der Intellektuellen kurz vor Ende des Romans. Besonders ersteres stellt ein für den Mythorealismus paradigmatisches Ereignis dar und wurde dementsprechend auch von Yan Lianke selbst immer wieder als Beispiel für den Modus angeführt (vgl. Yan 2018, S. 455f.). Entscheidend scheint dabei weniger die Tatsache, dass der Schriftsteller sein Blut verwendet, um die Pflanzen zu düngen, sondern dass sich sein Feld auf dem Grabmal eines ehemaligen Kaisers befindet (VB, 192), welcher zu Lebzeiten absolute Macht besaß (Yan 2018, S. 455f.). Als die anderen Häftlinge später nämlich ebenfalls versuchen, den im Lager angebauten Mais mit ihrem Blut zu ernähren, gelingt es ihnen zwar, dessen Wachstum unnatürlich zu beschleunigen, jedoch entwickelt keine der Pflanzen einen Kolben, sodass ihr Opfer letztlich umsonst ist.

Um die diesem Ereignis zugrundeliegende innere Kausalität zu verstehen, ist es wichtig, sich noch einmal die im Roman thematisierte Deifikation der Partei in Erinnerung zu rufen, denn diese steht innerhalb einer Denktradition, in welcher der Kaiser, das heißt der Herrscher des Reichs, als Sohn beziehungsweise menschlicher Vertreter des Himmels galt. Er allein, ein Gott unter den Menschen, wäre somit in der Position gewesen, Wunder zu wirken, sodass diese umgekehrt nun auch nur unmittelbar auf seinem Grabmal stattfinden können. Die Situation ist jedoch noch komplexer, denn unabhängig von seiner Mythifizierung war auch der Kaiser seit jeher nur ein Mensch, sodass er, um Wunder zu bewirken, stets von der Unterstützung der Bevölkerung abhängig war, wie auch die Partei zur Umsetzung ihrer Kampagnen auf diese angewiesen ist. Nur durch das Zusammenspiel dieser beiden Mächte, der politischen Führung und des Volkes, kann das Unmögliche gelingen. Allerdings war es niemals der Kaiser, dessen Blut die Wunder geschehen ließ, sondern das Opfer musste stets durch seine Untergebenen erbracht werden, sodass die „Wunder“ hier als bloße Illusionen entlarvt werden, welche zusätzlich noch durch den religiösen Glauben der Menschen an die „Oberen“ bedingt sind. Auf diese Weise offenbart diese Szene nicht nur die komplexen Umstände, welche die Handlungen der Menschen beeinflussten, sondern laut Yan ebenfalls „humanity’s innermost pain and hardship“ (Yan 2018, S. 456) und wiederum auch die Mitschuld der Intellektuellen, welche das Verschmelzen von Mythos (Wunder) und Realität mitgetragen haben. Letzteres wird deutlich, als der Gelehrte die Weizenähren stiehlt, um dem Volk noch größeres Leid in der Zukunft zu ersparen.

Die zweite zu erwähnende Szene spielt sich während eines Fluchtversuchs der kurz vor dem Verhungern stehenden Intellektuellen ab. Nachdem die Abreise des Kindes nach Peking bereits über einen Monat zurückliegt und die meisten nicht mehr an seine Rückkehr glauben, beschließen sie, das Lager eigenständig zu verlassen, um nachhause zurückzukehren. Allein der Gelehrte bleibt zurück, möchte er doch nicht wahrhaben, dass die Oberen sie tatsächlich vergessen haben könnten. Als die Häftlinge bei ihrer Flucht zu dem nahegelegenen Städtchen gelangen, in dem auch die Lagerzentrale liegt, beschließen sie, es in der Dunkelheit zu beiden Seiten zu umrunden, um auf diese Weise den am Eingang des Ortes aufgestellten Wachen zu entgehen.[124] Am nächsten Morgen müssen sie jedoch feststellen, dass sie, ohne es gemerkt zu haben, wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt sind. Dies wiederholt sich einige Male, bis sie beschließen, bei Tag vorab einen Weg auszukundschaften, dem sie dann nachts folgen können. Dabei entdecken sie, dass das Städtchen auf beiden Seiten von einem riesigen Friedhof umgeben ist, dessen Gräber gänzlich aus dem Vorjahr stammen, das heißt die Resultate der großen Hungersnot darstellen. Tatsächlich war das Ausmaß der Katastrophe so verheerend, dass zahlreiche Tote nicht einmal begraben wurden, sondern ihre Leichname kreuz und quer zwischen den Gräbern verstreut liegen. Als sich einige ob dieser Entdeckung verunsichert zeigen, spricht der Schriftsteller, der sie bis hierhin geführt hat, ein Machtwort: „Dann gehen wir eben durch das Leichenfeld. Wir müssen es nur hinter uns lassen, und schon können wir heimkehren.“ (VB, 330) Doch obzwar sie noch einmal versuchen, das Städtchen zu umrunden, gelingt es ihnen wieder nicht. Es ist ihnen unmöglich, die Leichen und die durch sie repräsentierte Katastrophe hinter sich zu lassen und auf diese Weise vor der Geschichte zu flüchten. Auch in dieser Hinsicht symbolisiert die Szene einen Aspekt der inneren Kausalität der gegenwärtigen chinesischen Realität und einen Aufruf zur Erinnerung, denn nur indem erinnert wird, können historische Traumata überwunden werden. Werden sie hingegen einfach ignoriert, so lassen sich die Leichenfelder der Geschichte nicht durchqueren und ihre Traumata bleiben weiterhin unverarbeitet.

6.3 The Explosion Chronicles

Zwei Jahre nach *Die vier Bücher* erschien 2013 Yan Liankes nächster mythorealistischer Roman: *The Explosion Chronicles* (zhàliè zhì, 炸裂志). Dieser ist gänzlich der inneren Kausalität der gegenwärtigen chinesischen Realität gewidmet, oder, wie Yan sein Ziel formuliert hat, „to grasp the ‚most Chinese‘ cause, like a painter who attempts to paint the

[124] Dass trotz ihrer Flucht auch die anderen Intellektuellen den Glauben an die Oberen immer noch nicht aufgegeben haben, wird durch ein Lied verdeutlicht, das sie während einer Rast singen: „Er sang ein revolutionäres Lied, das war getragen von erhabenen Idealen und hieß: ‚Wir schreiten der Freiheit entgegen‘, und auch seine Gefährten kannten den Text: ‚Wir schreiten der Freiheit entgegen, der Freiheit und dem Licht. Nur Mut brauchst du, mehr nicht, schon ist dein Leben voll Licht.‘“ (VB, 326)

uneven contours of an invisible riverbed.“ (Yan 2018, S. 456) Im Gegensatz zu den drei bisher untersuchten Werken setzt sich der Roman dabei nicht mit spezifischen realen historischen Ereignissen auseinander, sondern nutzt diese lediglich vereinzelt als Referenzpunkte für eine ansonsten gänzlich fiktionale Erzählung, welche eben nicht der oberflächlichen Realität, sondern der dahinter verborgenen Wahrheit gewidmet ist. Der Autor selbst legt dabei klar eine allegorische Lesart nahe, sodass die darin geschilderte Entwicklung des Dorfes Explosion in eine Kleinstadt, eine Stadt, einen Kreis und schließlich eine Megalopolis zweifellos als Verweis auf den rapiden wirtschaftlichen Aufschwung Chinas und dessen sukzessiver Urbanisierung verstanden werden muss. Dass bei einem solchen Werk trotzdem von einem historischen Roman gesprochen werden kann, lässt sich mit Nünning argumentieren:

> Zweitens werden im folgenden auch solche Werke zur Gattung des historischen Romans gerechnet, die das Geschichtsbewusstsein einer Nation, einer Gruppe von Figuren bzw. eines Individuums evozieren oder die Geschichtsbilder bzw. -vorstellungen thematisieren. Durch die Ausweitung der Gattungsdefinition auf diese Erzählgegenstände werden Romane, die nicht historisches Geschehen, sondern kollektives Geschichtsbewusstsein bzw. -auffassungen mit fiktionalen Mitteln darstellen, als innovative Spielarten narrativ-fiktionaler Geschichtsdarstellung gewürdigt. [...] Diese Texte können insofern als Ausdruck einer neuen Form von Hinwendung zum historischen Erbe und einer veränderten Einstellung gegenüber der Geschichte interpretiert werden, als sie sich intensiv mit den Manifestationsformen und Funktionen des kollektiven Gedächtnisses und der kulturellen Identität auseinandersetzen. (Nünning 1995a, S. 115)

Yan Liankes Versuch in *The Explosion Chronicles* die innere Kausalität der chinesischen Gegenwart literarisch auszuloten und dadurch eine als absurd wahrgenommene Realität versteh- und greifbar zu machen,[125] muss als Auseinandersetzung mit einem kulturellen Geschichtsbewusstsein verstanden werden. Dieses hat sowohl Auswirkungen darauf, wie Vergangenheit erinnert wird, als auch wie diese Erinnerungen genutzt werden, um daraus eine kollektive Identität zu konstruieren. Weiters spricht für die Klassifizierung des Werkes als historischer Roman die Tatsache, dass Yan als strukturelle Vorlage für seine Erzählung eine alte Form der chinesischen Historiografie gewählt hat, die Lokalgazetteer oder Lokalchronik[126] (dìfāngzhì, 地方志).

Das Genre der Lokalchronik entstand während der Song Zeit (960-1279), wobei die Form, in der es bis heute existiert, überwiegend aus dem 13. Jahrhundert stammt (vgl. Dennis 2015, S. 1f.). Lokalchroniken dienten im Allgemeinen der Aufzeichnung der Geschichte eines Dorfes, eines Kreises oder einer Region, konnten aber auch über kleinere Einheiten wie etwa eine Militärgarnison verfasst werden. Dementsprechend breit war der Fokus solcher Werke und in

[125] Cao schreibt dazu: „What *The Explosion Chronicles* captures is that these changes happened so quickly and dramatically that they appeared to be magical.“ (Cao 2016a, S. 189)

[126] Obzwar einige Ähnlichkeiten zwischen dem in der westlichen Historiografie als Chronik bekannten Genre und den chinesischen Lokalchroniken bestehen, handelt es sich dabei doch um zwei eindeutig voneinander zu unterscheidende Formen der Geschichtsschreibung. Für einige Überlegungen zur westlichen Chronik vgl. White 1987, S. 15f., 28f., S. 61.

ihnen fanden sich meist Kapitel zu Geografie, Natur, Geschichte, Literatur, Infrastruktur, administrativen Verwaltung, Gebietsgrenzen, Religion, Kultur, bedeutenden Persönlichkeiten, speziellen Bräuchen und Sitten, wunderbaren oder merkwürdigen Vorkommnissen und anderem, was einen Ort auszeichnen konnte (vgl. ebd., S. 22ff.; Bol 2001, S. 52f.). Dabei wurde jedoch nicht nur eine synchrone Aufstellung unterschiedlicher Elemente dokumentiert, sondern ebenfalls ein diachroner Überblick über historische Entwicklungen gegeben, welcher sich an einem bestimmten Raum und nicht am zeitlichen Rahmen einzelner Herrschaftsperioden orientierte (vgl. Dennis 20015, S. 2). Die besondere Bedeutung solcher Dynastien übergreifenden Lokalchroniken lässt sich etwa daran erkennen, dass der Gelehrte Zheng Xingyi bereits 1190 über sie schreibt: „A locale having a gazetteer is like a state having a history." (ebd., S. 24) Weiters führt er aus, dass Lokalchroniken nicht nur der Betrachtung der Vergangenheit, sondern auch als Wegweiser für die Zukunft dienen sollten: „It creates a reference for the past and a mirror for the future." (ebd.) Diese Meinung scheint sein Zeitgenosse Hong Zun ebenfalls geteilt zu haben, der in seinem Vorwort für eine Lokalchronik von Wuzhou diese als „book for remembering the past and understanding when and how things in the present came to be known as they were" beschreibt[127] (Bol 2001, S. 49). Joseph Dennis weist allerdings – ganz im Sinne von Hayden Whites *Metahistory* – darauf hin, dass es wichtig ist zu berücksichtigen, dass es unterschiedliche Beweggründe für das Verfassen von Lokalchroniken geben konnte (vgl. Dennis 2015, S. 9). Während viele in Folge eines offiziellen Auftrags der politischen Führung erstellt wurden und etwa einen Überblick für ortsfremdes Verwaltungspersonal geben oder als Grundlage für eine umfassendere Geschichtsschreibung dienen sollten, entstanden andere als persönliche Projekte lokaler Gelehrter, welche dabei gänzlich unterschiedliche Ziele verfolgen konnten. Diesen Umstand gilt es bei der Analyse von *The Explosion Chronicles* zu berücksichtigen, denn auch hier wird schnell deutlich, dass es nicht um den naiven Versuch einer möglichst objektiven Geschichtsdarstellung geht.

6.3.1 Intentionalität und Allegorie

Der Hauptteil des Romans ist nach dem Vorbild von Lokalchroniken in unterschiedliche Bereiche aufgeteilt, darunter „2. Geographic Transformation", „4. Revolutionary Biographies", „6. Traditional Customs", „9. Nature" oder „10. Structural Transformation". Eingerahmt werden diese von einem Vor- und Nachwort des fiktiven Autors Yan Lianke, der, da er nicht nur ein erfolgreicher Schriftsteller ist, sondern selbst ebenfalls aus Explosion stammt, von Bürgermeister Kong Mingliang mit der Erstellung einer Lokalchronik der Stadt beauftragt wird.

[127] Diese Formulierung erinnert an Yan Liankes Eisbergmetapher, mit der er zum Ausdruck bringen möchte, dass der Mythorealismus nicht nur ein Werkzeug zur Betrachtung der Vergangenheit, sondern auch zur Erklärung der Gegenwart ist (vgl. Kapitel 6.1).

Aus dem metafiktionalen Paratext geht hervor, dass ein offizielles Komitee der Stadt bereits zuvor versucht hatte, eine Lokalchronik zu verfassen, diese nach ihrer Veröffentlichung jedoch nur von bescheidenem Erfolg gekrönt war, sodass die lokale politische Führung beschloss, einen professionellen Autor anzuheuern (Yan 2018, S. 4).[128] Ziel des Werkes sollte es sein, „to document Explosion's transformation from a village into a town, from a town into a city, and from a city into a provincial-level megalopolis, while also celebrating Explosion's heroes, personalities, and citizens." (EC, 4)

Der fiktive Yan Lianke merkt jedoch an, dass er das Projekt nur unter bestimmten Auflagen akzeptiert hätte: Erstens sollte es ihm freistehen, nur Quellen zu verwenden, denen er selbst vertraut und von außen an ihn herangetragene Informationen nach eigenem Gutdünken abzulehnen. Zweitens sollte er als Schriftsteller seine literarischen Möglichkeiten voll ausschöpfen und die Form und narrativen Konventionen der Lokalchronik entsprechend adaptieren dürfen, zumal er die Hauptaufgabe von Autor*innen im Prozess der „defamiliarization" sieht (EC, 2). Drittens fordert er die Freiheit, die ursprüngliche Fassung der Chronik gänzlich aus der Perspektive eines einzelnen Individuums neu umzuschreiben (EC, 5). Besonders die letzten beiden Punkte sind signifikant, denn obzwar er eingangs behauptet, das Projekt vor allem aufgrund der ihm angebotenen, ungeheuren Summe angenommen zu haben (EC, 1), wird durch sie suggeriert, dass der fiktive Autor eigentlich von anderen Intentionen geleitet wird. Während die ursprünglich von der Stadt kompilierte Lokalchronik sich vor allem auf „*The Explosion City Local Gazetteers*" (EC, 4) stützte und damit eine historiografische Herangehensweise favorisierte, bricht der fiktive Yan Lianke zugunsten einer Literarisierung der Geschichte mit dieser Herangehensweise. Nicht nur stellt er von Anfang an klar, dass für ihn nur eine individuelle, subjektivierte Darstellung der Vergangenheit in Frage kommt, er betont auch die besondere Bedeutung des Prozesses der „defamiliarization" im Schaffen eines*r Autor*in (vgl. Kapitel 4.1.1). Dieser spielt in *The Explosion Chronicles* eine sehr prominente Rolle, da seine Herangehensweise sich im Wesentlichen mit der des Mythorealismus im Roman deckt, welcher vor allem über unnatürliche Aspekte der Tier- und Pflanzenwelt vermittelt wird und auf diese Weise Bereiche des Lebens semantisiert, welche den Figuren meist so vertraut erscheinen, dass sie ihnen kaum noch Beachtung schenken.[129]

[128] Der besseren Lesbarkeit wegen werde ich Zitate aus *The Explosion Chronicles* im Weiteren durch das Kürzel „EC" und eine Angabe der Seitenzahl erkennbar machen.

[129] Wie abgestumpft die Bewohner*innen von Explosion ihrer Umwelt gegenüber bereits sind, zeigt sich etwa im folgenden Zitat: „When Minghui walked past that town, he saw that the pigeons sitting there were also colorfully decorated in red and yellow. The real pigeons were just like fake ones, and the fake ones were just like real ones, but he found this mixing of reality and imitation to be completely unremarkable." (EC, 329) Der Einsatz der „defamiliarization" dürfte somit vor allem dem Ziel dienen, die Leser*innen wieder empfänglicher für ihre eigene Realität zu machen.

Dass aus einer solchen subjektivierten und literarisierten Darstellung allerdings trotzdem ein allgemeinerer Wahrheitsanspruch entstehen kann, ergibt sich aus Yan Liankes Ausführungen zum Mythorealismus. Erst kürzlich merkte er diesbezüglich in seiner Preisrede anlässlich der Auszeichnung mit dem „Newman Prize for Chinese Literature“ Anfang des Jahres an:

> Was andere nicht sehen können, sieht der*die Schriftsteller*in, was andere nicht entdecken können, entdeckt allein der*die Schriftsteller*in durch die nur ihm*r zur Verfügung stehenden Methoden und Sprache. Wenn er*sie darstellt, was er*sie auf diese Weise entdeckt hat, werden andere es für erfunden halten, aber für den*die Schriftsteller*in ist das die absolute Wahrheit, seine*ihre Realität und Existenz. (Meine Übersetzung)
>
> 别人看不见的你见了，别人不能发现的你独自发现了，而当你以最个人的方式和语言，把这些发现呈现出来时，别人便称此为虚构；而在你，那却是百分之百的真实、现实和存在。(Yan 2021)

Die Forderung nach einer subjektiven Perspektive spiegelt sich in der Erzählsituation des Romans nur teilweise wider. Zwar handelt es sich dabei um einen allwissenden Erzähler, der die Handlungen und Gedanken unterschiedlichster Personen wiedergibt, allerdings bleibt er innerhalb der Diegese weitestgehend unsichtbar. Nur an zwei Stellen hebt er seine Existenz kommentierend hervor: Einmal, zu Beginn des Romans, berichtet er von Kong Dongde, dem Vater von Kong Mingliang, und dessen Erfahrungen während der 50er Jahre und attestiert: „[H]e was sent to prison on charges of having broken the law by harming socialism’s tools. This became the Kong family’s deepest trauma, but it was also what spurred the author of this history to take up his pen and begin writing.“ (EC, 9) Und später im Roman findet sich sogar ein direkter Hinweis auf den Erzähler: „[W]hen Kong Mingliang recalled the initial period of Explosion’s growth and development, he told me […].“[130] (EC, 138) Abgesehen von diesen beiden Stellen gibt es innerhalb der Haupthandlung keinen direkten Verweis auf den Erzähler, sodass eine Referenzillusion entsteht (vgl. Kapitel 2.2.1), welche den Eindruck von wissenschaftlicher Objektivität erzeugt. Diese erfüllt meiner Meinung nach in *The Explosion Chronicles* jedoch eine andere Funktion als gewöhnlich in historiografischen Werken, denn anstatt einer historisch-mimetischen Darstellung den Anschein von Objektivität zu verleihen, soll sie die durch den Roman suggerierte allegorische Lesart legitimieren, welche die oberflächlich dargestellte Fiktion transzendiert, um eine tieferliegende Wahrheit offenzulegen. Diese Intention des fiktiven Autors, welche von jener seiner Auftraggeber abweicht, wird im Roman auf mehrere Weisen sichtbar gemacht.

Im ersten auf das Vorwort folgende Kapitel wird die Vorgeschichte des Dorfes referiert, wobei nicht nur seine Existenz während verschiedener Dynastien – Song, Yuan, Ming und Qing – und

[130] Obzwar der Erzähler an dieser Stelle direkt sichtbar wird und somit mit der Illusion einer objektiven Darstellung bricht, beruft er sich zugleich doch ebenfalls auf einen Zeitzeugen als Quelle für das Berichtete, wodurch die Glaubwürdigkeit der geschilderten Ereignisse untermauert wird.

der republikanischen Periode belegt wird, sondern auch sein Schicksal während der maoistischen Ära nach der Gründung der Volksrepublik China auf wenigen Seiten vorgestellt wird. Dazu heißt es: „After the founding of new China in 1949, the history of Explosion Village replicated in miniature the pain and prosperity undergone by the nation itself.“, (EC, 8) und kurz darauf: „In 1958, China implemented a process of collectivization, and Explosion Village was designated a production brigade under the People's Commune. This further reinforced the glory and trauma the village shared with the People's Republic.“ (EC, 9) Die historische Entwicklung des Dorfes während der 1950er wird damit deutlich als Spiegel der Volksrepublik allgemein etabliert. Dazu passt ebenfalls Explosions wiederholte Bezeichnung als Modelldorf/-stadt in wirtschaftlichen Belangen sowie die dort abgehaltene demokratische Wahl eine*r Dorfvorsteher*in, welche als erste ihrer Art seit der Gründung der VRCh bezeichnet wird (EC, 92f.)

Ein weiterer Hinweis auf eine intendierte allegorische Lesart sind die in der zweiten Hälfte des Romans sporadisch eingebauten Referenzen auf reale historische Ereignisse, darunter etwa die Bombardierung der chinesischen Botschaft in Belgrad durch ein amerikanisches Flugzeug am 7. Mai 1999 (EC, 262), die Kollision eines chinesischen und amerikanischen Fliegers nahe der Insel Hainan am 1. April 2001 (EC, 293) sowie Verweise auf die unvollständige Aufarbeitung der japanischen Kriegsverbrechen während des 2. Weltkriegs, den Irakkrieg, den Inselstreit im südchinesischen Meer und einige andere internationale Konflikte (EC, 374). Keine dieser Angelegenheiten betrifft die politische Führung oder die Bürger*innen von Explosion direkt, stattdessen handelt es sich um Zuständigkeiten der nationalen Politik, sodass auf diese Weise anschaulich wird, dass die im Roman verhandelten individuellen und gesellschaftlichen Reaktionen eigentlich stellvertretend für die ganze chinesische Gesellschaft stehen.[131] Zwei weitere Argumente für eine allegorische Lesart ergeben sich zudem aus der Beziehung der Romanhandlung zur realen Welt. Nicht nur entspricht der fiktive Verfasser in einigen Aspekten dem realen Autor der *Explosion Chronicles* – beide sind Professoren und Schriftsteller, stammen aus der Provinz Henan und leben in Peking –, als ersterer am Ende des Romans im Nachwort von seiner Rückkehr in die Hauptstadt erzählt, berichtet er außerdem von einem sintflutartigen Regen, welcher die Stadt unter Wasser setzt (EC, 449). Diese Katastrophe, die einige Menschenleben forderte und massiven Schaden anrichtete, beruht ebenfalls auf wahren Tatsachen und ereignete sich im Juli 2012, kurz vor der Fertigstellung der *Explosion Chronicles*. Der Verweis auf ein Ereignis aus dem Leben des realen Autors hebt die Erzählung somit aus

[131] Aus den erwähnten Ereignissen und den Biografien mehrerer genannter realer Politiker*innen lässt sich außerdem ableiten, dass sich die Haupthandlung des Romans von den frühen 1980ern bis 2012, das heißt unmittelbar vor seiner Erstveröffentlichung in China, erstreckt (vgl. EC, 438).

einem rein fiktionalen Raum heraus und stellt sie in Beziehung zur außerliterarischen Wirklichkeit, wobei der solchermaßen erweiterte Verweisrahmen ebenfalls eine allegorische Lesart unterstützt[132] (vgl. Cao 2016b, S. 110). Dieser Bruch mit dem Imaginären wird schließlich noch durch einen weiteren metafiktionalen Kunstgriff verstärkt. Im Rahmen des Vorworts gibt der fiktive Autor einen Überblick über die Chronologie des Entstehungsprozesses der *Explosion Chronicles*, aus der wir lernen, dass das Werk erstmals 2013 in China erschien, was sich gleichfalls mit der realen Publikationsgeschichte des Romans deckt.

6.3.2 Ein Mythos von Wohlstand und Fortschritt

Wovon aber erzählt Yan Lianke nun in seinem Roman? Nach einem einleitenden Kapitel zur Dynastien übergreifenden Vorgeschichte und einer knappen Abhandlung der Situation des Dorfes während der Mao Ära setzt die eigentliche Handlung zu Beginn der 80er Jahre ein, das heißt nach der Initiierung der Politik von Reform und Öffnung durch Deng Xiaoping. Dieser Umstand ist sehr bedeutend, denn während in *Die vier Bücher* der nahezu religiöse Glaube an die politische Führung und deren Ideologie die Handlungen der Menschen steuert, sind es in *The Explosion Chronicles* der Wunsch nach Reichtum und Wohlstand sowie der „quasi-religious […] zeal for growth" (Cao 2016b, S. 106), der allen Entwicklungen zugrunde liegt. Mit anderen Worten, der ehemals von der KPCh propagierte Kommunismus wird im modernen China durch einen alles dominierenden Turbokapitalismus abgelöst,[133] was auch einer der Protagonisten bestätigt, als er attestiert: „The economy is the nation's top priority" (EC, 297).
Im Mittelpunkt der Erzählung stehen die vier Söhne von Kong Dongde, Mingguang, Mingliang, Mingyao und Minghui, sowie Zhu Ying, die Tochter von dessen Erzrivalen Zhu Qingfang. Letzterer war für lange Zeit Vorsteher des kleinen Dorfes, wird jedoch kurz nach Beginn des Romans von Kong Mingliang abgelöst, welchem es als erstem Bewohner des Ortes gelingt, die Summe von zehntausend Yuan zu erwirtschaften und dadurch zu einem „nationally acclaimed model ten-thousand-yuan household"[134] (EC, 21) aufzusteigen.

---

[132] An einigen wenigen Stellen wird der fiktionale Rahmen der Allegorie sogar durchbrochen und stattdessen die gesamte Nation evoziert, etwa als Mingyao sich in einer Szene an die Bürger*innen von Explosion wendet: „Comrades, brothers … for the sake of Explosion, for the sake of the People, for the sake of the Reform and Opening Up campaign, for the sake of the modern reconstruction of traditional China, and to enable China's construction to overtake that of Japan, America and Europe, and become a socialist superpower, everyone please put aside your selfish desires and march with us." (EC, 282f.)

[133] Carlos Rojas merkt zu diesem Übergang an: „[I]n contemporary China […] capitalism […] is being offered as an antidote to the socioeconomic weaknesses resulting from a quarter century of communist rule." (Rojas 2016, S. 1)

[134] Sein plötzlich akkumulierter Wohlstand ist nicht nur aufgrund der illegalen Praktiken, auf denen er beruht, problematisch. Mit Blick auf die historische Entwicklung Chinas wurde gezeigt, dass die Praxis, zuerst nur einige Wenige zu Reichtum zu führen, zu massiven gesellschaftlichen Ungleichheiten führte: „Indeed, at the beginning of the Reform Era, Deng Xiaoping famously declared that a minority of the population should be allowed to ‚get rich first,' and sure enough the nation's Gini coefficient – a standard measure of income inequality – has

Um den ersehnten Reichtum zu erlangen, begibt sich Mingliang jeden Tag zu einem mehrere Kilometer entfernten, von Eisenbahnschienen gesäumten Gebirgskamm, wo er auf vorbeifahrende Güterzüge wartet, die den Kamm aufgrund der großen Steigung nur im Schritttempo erklimmen können. Sobald diese ihn passieren, nutzt er einen eigens modifizierten Rechen, um die darauf transportierte Kohle abzutragen, welche er dann in mitgebrachte Behälter füllt, um sie später in der Stadt zu verkaufen (EC, 20f.). Auf diese Weise gelingt es ihm, durch systematischen Diebstahl innerhalb kürzester Zeit zu einem ansehnlichen Vermögen zu gelangen. Dieser Reichtum ist zwar die Grundvoraussetzung dafür, dass er Zhu Qingfang in seiner Rolle als Dorfvorsteher ablösen kann, wichtiger noch sind aber die Versprechen, die er den Bewohner*innen gibt, als Hu Dajun, der Bürgermeister der Kleinstadt, in deren Verwaltungsgebiet Explosion fällt, ihn fragt, ob er auch das restliche Dorf zu Wohlstand führen könne. Mingliang garantiert, „that by the end of the year half of the village's households would be ten-thousand-yuan households, by the following year all of them would be ten-thousand-yuan households, and by the third year they all would be able to […] move into new tile-roof houses." (EC, 23) Er wendet sich damit von der sozialistischen Doktrin des Kommunismus ab, welcher Besitz und Wohlstand von einzelnen verteufelt, und verschreibt sich stattdessen dem Ethos des Kapitalismus. Dieser Wechsel wird auch im Roman thematisiert: Nachdem Mingliang Zhu Qingfang von seinem Posten verdrängt hat, bezahlt er die anderen Dorfbewohner*innen dafür, dass diese den Erzfeind seines Vaters so lange bespucken, bis dieser wortwörtlich in ihrem Speichel ertrinkt. Bei seinem darauffolgenden Begräbnis heißt es auf seinem Grabstein „Tomb of the most loyal old communist, Zhu Qingfang", was der Erzähler mit den folgenden Worten kommentiert: „With this, someone who had been a party member since the founding of the nation penned a coda to that era" (EC, 27).

Im Rahmen des Dynastiewechsels werden zwei weitere wichtige Aspekte sichtbar, die für den ganzen Roman prägend sind. Zum einen führt Mingliang die Dorfbewohner*innen unmittelbar nach seinem politischen Aufstieg zu den Eisenbahnschienen, um sich gemeinsam an fremden Gütern zu bereichern, wodurch vorgeführt wird, dass der folgende Wohlstand des Ortes von Anfang an auf illegalen Praktiken beruht, zum anderen zeigt sich in Mingliangs Beteuerungen anlässlich seiner Amtseinführung, dass die Legitimität seiner Position gänzlich auf wirtschaftlichen Versprechen basiert. Hierin besteht eine Verbindung zwischen Kapitalismus und Kommunismus, da beide ein utopisches Moment enthalten: „Capitalism […] offered contemporary China an anticipatory promise similar to that which Marx and Engels had previously found in communism." (Rojas 2016, S. 1f.) Doch während letzterer eine

subsequently ballooned from an impressively low 0.16 to a dangerously high 0.47. The result is a nation marked by a set of profound contradictions." (Rojas 2016, S. 7f.)

gleichgestellte und faire Gesellschaft propagierte, stellt ersterer Wohlstand und Bequemlichkeit für alle in Aussicht, wobei in beiden Fällen die Schattenseiten der jeweiligen Zukunftsvisionen bewusst ausgeblendet wurden. Die Darstellung weist außerdem insofern deutliche Parallelen zur gegenwärtigen chinesischen Realpolitik auf, als die KPCh ihre Herrschaft seit Deng Xiaoping ebenfalls primär durch ökonomische Kennzahlen wie Wirtschaftswachstum und Armutsrate legitimiert.

Wie abhängig die Politik dadurch von der Wirtschaft ist,[135] zeigt sich innerhalb der Erzählung wenig später, als Explosion ausgewählt wird, um als erster Ort in China demokratische Wahlen abzuhalten, welche bestimmen sollen, wer fortan dem Dorf vorsteht. Da sich kurz zuvor die Geschwindigkeit der Züge erhöht hat und bereits mehrere Dorfbewohner*innen beim „Abladen“ [136] ums Leben gekommen sind, ist Mingliang nicht länger in der Lage, den wirtschaftlichen Aufschwung voranzutreiben. Das bisher akkumulierte Kapital ist in die einzelnen Haushalte geflossen und nicht verwendet worden, um eine nachhaltige Wirtschaft aufzubauen. Seine Konkurrentin Zhu Ying hingegen hat sich nach dem Tod ihres Vaters, der zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Jahre zurückliegt, in der Stadt eine neue Existenz aufgebaut und ist nun Besitzerin zahlreicher Massagesalons und ähnlicher Etablissements, sodass sie kurz vor den Wahlen als reiche Frau nach Explosion zurückkehrt. Das Ausmaß des von ihr lukrierten Reichtums zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie nicht nur allen Dorfbewohner*innen, die sie trifft, Geldgeschenke macht (EC, 77), sondern etwa auch Hu Dajun, dem Bürgermeister der Stadt, eine große Geldspende in Form eines neuen Sedans zukommen lässt (EC, 47).

Ihr Weg zum Wohlstand ist, genau wie der Mingliangs, aus moralischer Sicht jedoch ebenfalls problematisch. Dies wird erkennbar als letzterer alle Familien zweier nahegelegenen Dörfer besucht, um diese davon abzubringen, für Zhu Ying zu wählen. Um seine Konkurrentin in ein schlechtes Licht zu rücken, klärt er die Bewohner*innen darüber auf, dass ihr Vermögen darauf basiert, dass sie junge Frauen und Männer, darunter die Söhne und Töchter der Menschen ihres eigenen Dorfes, als Sexarbeiter*innen für sich arbeiten lässt (EC, 61ff.). Obzwar dies zu einem Konflikt zwischen der älteren und jüngeren Bevölkerung führt, ändert es trotzdem nichts am

[135] Mit Bezug auf diese enge Verknüpfung und das als Vorlage für den Roman gewählte historiografische Genre schreibt Cao: „[T]he theme of economic development and its entanglement with power and state ideology is specific to the subcategory of the historical chronicle.“ (Cao 2016b, S. 105)

[136] Den realitätsstiftenden Moment von Sprache nutzend, verbietet Mingliang den Dorfbewohner*innen von „stealing“ oder „theft“ zu sprechen und hält sie stattdessen dazu an, den euphemistischen Ausdruck „unloading“ zu verwenden, um auf diese Weise den Aufschwung des Ortes in ein besseres Licht zu rücken, was ihm auch gelingt: „Later, no one would believe that the villagers had gone every day to steal from passing trains.“ (EC, 28) Dies ändert jedoch nichts an den Tatsachen, und auch später noch schickt Mingliang alle jungen Frauen und Männer in andere Großstädte, um sich dort entweder durch Betrug und Diebstahl oder Sexarbeit ein ordentliches Kapital aufzubauen, welches sie nach ihrer Rückkehr dann in die Wirtschaft von Explosion investieren sollen (EC, 46, 50).

vorläufigen Wahlausgang, denn längst haben die Menschen begonnen zu erahnen, was Zhu Ying später in einer Rede noch einmal konkret ausformuliert: „Prosperity is something that needs to be supported every day." (EC, 148) Im Namen des Wohlstands kann daher auch mit althergebrachten Moralvorstellungen gebrochen werden.[137] Aufgrund ihres überragenden Reichtums – Zhu Ying selbst sagt in diesem Kontext zu Mingliang: „They aren't going to vote for me, they're going to vote for money." (EC, 81) – und der Tatsache, dass sie im Gegensatz zu ihm eine Möglichkeit bietet, auch in Zukunft weiterhin neues Vermögen zu lukrieren (EC, 42), erlangt sie bei der Auszählung zwei Drittel aller Stimmen. Die Wahl endet jedoch alles andere als demokratisch, denn nachdem Mingliang ihr verspricht, sie zu heiraten und mit ihr gemeinsam Explosion reich zu machen, wird bei der anschließenden Ergebnisverkündigung entgegen dem Wähler*innenwunsch nicht ihr Name, sondern seiner ausgerufen (EC, 95.f).

Da Mingliangs Position als Dorfvorsteher nun solchermaßen gefestigt ist, gibt er sich nicht länger damit zufrieden, den individuellen Wohlstand der ihm unterstellten Bevölkerung zu erhöhen, sondern möchte Explosion selbst zu neuer Größe verhelfen, indem er daraus erst eine Kleinstadt, dann eine Stadt, anschließend einen Kreis und schließlich eine Megalopolis macht (EC, 68). Obzwar er dafür zunächst den Aufbau einer Industrie forciert, ändert sich doch nichts an den Prinzipien, die dem Wirtschaftswachstum des Ortes zugrunde liegen. Die Produktionsweise der neuen Fabriken basiert fast sämtlich darauf, existierende Waren wiederzuverwerten und als neu zu verkaufen, sei es, indem aus Gummischuhsohlen Kübel oder Zahnputzbecher und aus Früchten und Pilzen Schwalbennestsuppe gemacht werden (EC, 136), oder indem Orte und Namen in Zeitungsartikeln aus Südchina umgeändert werden, um sie als lokale Neuigkeiten an nordchinesische Zeitungen zu verkaufen und vice versa (EC, 137). Die Güter, die dabei entstehen, sind oftmals von äußerst minderwertiger Qualität, wie die von einer lokalen Fabrik produzierten Kabel beweisen, die ausschließlich in andere Städte verkauft werden, wo sie schon öfter Brände verursacht haben, bei denen zahlreiche Menschen ums Leben gekommen sind. Dass das Geschäftsmodell trotzdem funktioniert, liegt an der kurzsichtigen Wirtschaftsplanung, welche vorwiegend nach Kosten, nicht aber nach Qualität fragt (EC, 139f.).

[137] Dies erinnert stark an das Zitat, mit welchem ich meine Analyse zu *Das rote Kornfeld* beendet habe: „Manchmal beunruhigt mich das Gefühl, dass kultureller Verfall, wachsender Wohlstand und zunehmende Bequemlichkeit wohl eng miteinander verbunden sind. […] Im Streben nach Wohlstand und Bequemlichkeit beraubt die Menschheit sich selbst einiger ihrer edelsten Eigenschaften." (RK, 455) Insofern als auch Yan Lianke in *The Explosion Chronicles* vor allem die negativen Seiten des wirtschaftlichen Fortschritts hervorhebt und dabei ebenfalls besonderes Augenmerk auf den moralischen Verfall der Gesellschaft legt, wird deutlich, dass beide Werke eine ähnlich dystopische Perspektive auf die Gegenwart beziehungsweise die Zukunft propagieren.

Darin besteht allerdings nicht das einzige Problem der rapide anwachsenden Stadt. Immer mehr zeigen sich die Schattenseiten des angestrebten Fortschritts und Wohlstands,[138] wobei bereits die gewählte Form der Lokalchronik, die durch ihren Aufbau unterschiedlichste Bereiche des Lebens abdeckt, durch ihre Struktur suggeriert, dass mehr als nur ein Faktor bei der Betrachtung der Geschichte berücksichtigt werden muss. Nicht nur produzieren einige zu Unternehmer*innen aufgestiegene Dorfbewohner*innen gefährliche Waren von minderwertiger Qualität, andere beginnen, nachdem sie nicht länger Güterzüge „abladen" können, in großem Stil Materialien von Baustellen der neu designierten Kleinstadt zu entwenden, um sich selbst zu bereichern. Auf diese Weise wird deutlich, dass sich mit dem Übergang zum Kapitalismus auch der gesellschaftliche Fokus vom Kollektiv hin zum Individuum verschoben hat, das nunmehr sein eigenes Wohl in den Mittelpunkt stellt.

Gleichzeitig finden jedoch eine sukzessive Entindividualisierung der Bürger*innen und eine Abgrenzung von Herrschenden und Beherrschten statt. Während Mingliang zu Beginn seiner Karriere noch von allen als Bruder, Onkel oder Neffe angesprochen wird (EC, 67), verbietet er ihnen kurz nach seiner Beförderung zum Bürgermeister solch intime Umgangsformen und schafft damit eine neue Hierarchie. Stolz berichtet er Zhu Ying: „Now, everyone addresses me as Mayor Kong, and no one dares address me as Uncle, Nephew, or simply neighbor." (EC, 157) Schlimmer noch ist indes die zunehmende Namenlosigkeit der gewöhnlichen Bevölkerung. Als die vier Kong Brüder zu Beginn des Romans von ihrem Vater in die Nacht hinausgeschickt werden, um dort Hinweise auf ihr Schicksal zu finden, werden nahezu alle Dorfbewohner*innen, denen sie begegnen, namentlich genannt (EC, 15). Als später hingegen immer wieder Menschen beim „Abladen" der Züge ums Leben kommen, werden diese zwar als Märtyrer*innen bezeichnet und am Dorfplatz begraben, sodass „whenever the villagers, their children, and their grandchildren passed through, they would remember the efforts and sacrifices their ancestors made so that they themselves could have better food, clothing, and houses" (EC, 35), genannt wird aber nur noch ein einziger von ihnen beim Namen (EC, 29). Und selbst ihre Ernennung zu Märtyrer*innen dient letztlich nicht der Erinnerung an einzelne Menschen, sondern lediglich ihrer Funktionalisierung als Zahnräder im Getriebe der Wohlstandsmaschine. Anstatt ihrer als Individuen zu gedenken, wird über sie gesagt, dass sie „for the sake of the prosperity of the entire village" gestorben wären (EC, 31). Nicht nur der Dorfvorsteher, sondern auch die anderen Dorfbewohner*innen scheinen dabei den persönlichen Reichtum über das Leben ihrer Mitmenschen zu stellen, denn unmittelbar nach dem Begräbnis

[138] Im Sinne einer allgorischen Lesart beziehen auch diese sich selbstverständlich nicht nur auf das Romangeschehen selbst: „In *The Explosion Chronicles*, Yan explores the traumas that underlie contemporary China's economic development, thereby revealing a less appealing, but all the more fascinating, perspective on the explosive growth of the fictional community of Explosion." (Cao 2016b, S. 105)

von Zhu Damin, dem einzigen namentlich erwähnten Märtyrer, eilen sie zurück zu den Bahngleisen, wo sie eine Ladung äußert wertvoller Delikatessen erwarten, darunter „wild hericium“, „gastrodia tuber“ und „wild ginseng“ (EC, 34). Im Kontrast zu der detaillierten Aufzählung der Luxusgüter stehen die kategorisch zusammengefassten „sixteen graves“ des Märtyrerfriedhofs, welche sie auf dem Dorfplatz zurücklassen (EC, 34) und welche später, nachdem die Stadt bereits zu einem Vielfachen ihrer ursprünglichen Größe angewachsen ist, an einen abgelegenen Ort außerhalb der Stadtgrenze verbannt werden (EC, 322).

Auf diese Weise verschmelzen die Bewohner*innen nach und nach zu einer namenlosen Masse und werden dabei zu Ressourcen degradiert, die jederzeit für die Entwicklung des Ortes geopfert werden können (vgl. Cao 2016b, S. 106). Besonders deutlich wird dies gegen Ende des Romans, als Mingliang seinen Bruder Mingyao, den reichsten Mann der Stadt, um dessen Hilfe beim Bau eines riesigen Flughafens und eines U-Bahnnetzes von mehr als 100 Kilometer Länge bittet, welche innerhalb von nur einer Woche errichtet werden müssen, damit Explosion die Zustimmung der Regierung bekommen kann, zu einer Megalopolis aufzusteigen. Zwar erklärt sich Mingyao bereit, die Errichtung zu übernehmen, als Voraussetzung für das Gelingen der Unternehmung verlangt er von Mingliang jedoch fünftausend abgetrennte Beine und zehntausend Finger, denn „[w]ithout severing that many legs and without cutting off that many fingers, and without thousands of people dying, do you think these construction projects can be completed?“ (EC, 401) Nachdem er diese vom Bürgermeister erhält, gelingt es ihm und der von ihm finanzierten Privatarmee (EC, 299) tatsächlich, unter Verwendung sämtlicher zur Verfügung gestellter „Ressourcen“, die unmöglichen Bauprojekte zu realisieren, welche auf diese Weise zu Symbolen für „mass killings“ werden (Cao 2016a, S. 186). Für sie kann somit ebenfalls geltend gemacht werden, was Yan Lianke über den Anbau des Blutweizens in *Die vier Bücher* geschrieben hat: „In this way, the inner causality of the *mu* of land that yielded ten thousand *jin* of grain was able to reveal humanity’s innermost pain and hardship.“ (Yan 2018, S. 456) Wie Yomi Braester schreibt, lenkt die künstlerische Darstellung der Fertigstellung von riesigen Bauprojekten vermeintlich über Nacht oft von dem „painful process of demolition-and-relocation“ ab, welcher mit solchen Konstruktionen meist einhergeht[139] (Braester 2016, S. 17). Die verstümmelten Körperteile, welche für die Errichtung des Flughafens und des U-Bahnnetzes benötigt werden, bringen jedoch gleichermaßen die menschlichen Opfer und damit Leid und Schmerz der Bevölkerung zum Vorschein, die ihnen im Namen der politischen Utopie von den Mächtigen abverlangt werden.

[139] Dieser Prozess wird innerhalb des Romans auch noch an zwei anderen Stellen sichtbar gemacht, einmal als die Bauern und Bäuerinnen den Verlust ihres Landes beklagen und ein andermal als die Verlegung des Märtyrer*innenfriedhofs in die Peripherie der Stadt erwähnt wird.

Eine weitere Schattenseite des angestrebten Fortschritts zeigt sich durch die unterschiedlichen Interessen der jüngeren und älteren Bevölkerung. Während die jungen Dorfbewohner*innen nur ein Ziel kennen, die Akkumulation von mehr und mehr Reichtum, und dementsprechend gewillt sind, wie Zhu Ying ebenfalls ihre eigenen Körper zu verkaufen, zeigt sich bei den älteren ein innerer Zwiespalt (EC, 95f.). Zwar ist auch ihnen an Wohlstand und Bequemlichkeit gelegen, doch sind sie dafür nicht bereit, bedenkenlos all ihre Prinzipien über Bord zu werfen. Mehr noch als das Wissen darüber, wie ihre Kinder ihr Geld verdienen, macht ihnen der Verlust ihres Landes zu schaffen, dem sie sich immer noch stark verbunden fühlen, das jedoch zunehmend von der Industrie vereinnahmt wird, sodass für sie keine Möglichkeit mehr bleibt, wie früher Ackerbau zu betreiben (EC, 139). Dementsprechend kommt es kurz nach der Ernennung Explosions zur Kleinstadt zu einem lokalen Protest der über Sechzigjährigen, welche ihr Land, das zwecks Minen- und Straßenbaus enteignet worden ist, zurückfordern[140] (EC, 142). Interessant ist in diesem Kontext ein eingeschobener Kommentar des Erzählers, der anmerkt, dass die Anwesenden der Meinung wären, sie würden lediglich gegen „development und post-industrialization" demonstrieren, während ihre Unmutsbekundungen aus Sicht der Politik jedoch eine Form der Revolution darstellen (EC, 142), da jede Auflehnung gegen die Wirtschaft zugleich eine Kritik an der Regierung bedeutet, die ihre gesamte Legitimation aus ersterer bezieht. Dementsprechend fällt auch die Reaktion von Mingliang aus, der zuerst nur erwidert: „Go home and ask your sons and daughters – and other young people – whether they want to farm the land or make Explosion a city." (EC, 142) Sein einziges Argument besteht darin, zu implizieren, dass Wohlstand und Entwicklung erstrebenswerter sind als die zermürbende Feldarbeit. Die Protestierenden lassen sich jedoch nicht so leicht von ihrer Meinung abbringen und so verfällt Mingliang auf eine neue Strategie. Wissend, dass es den älteren Dorfbewohner*innen vor allem darum geht, die Welt, wie sie sie kennen, zu erhalten, droht er ihnen damit, dass die Nationalregierung in einigen Jahren aufgrund von Landknappheit ein Gesetz erlassen wird, das es Menschen verbietet, sich entsprechend ihrer alten Traditionen begraben zu lassen, sodass stattdessen nur noch Kremationen durchgeführt würden. Die Wahl,

[140] Hier lässt sich eine deutliche Parallele zu den 50ern erkennen. Nachdem die Grundbesitzer*innen nach der Befreiung durch die KPCh zunächst enteignet und ihr Land an die arme Bevölkerung umverteilt wurde, setzte bald darauf im Rahmen des Großen Sprungs eine Kollektivierung ein, sodass die Menschen abermals den Anspruch auf ihr Land verloren. Diese wurde später wiederum aufgehoben und das Land erneut umverteilt, wobei es nunmehr die durch den angestrebten Fortschritt rapide anwachsende Industrie war, welche im Namen der Nation den Menschen ihr Land raubte. Diese, aus Sicht der Bevölkerung paradoxen Entwicklungen werden auch im Roman angesprochen: „[H]ow could the officials have ordered that the communes, which had been in place for several decades, be converted back into countryside, that the production brigades be renamed villages, that the production teams be renamed villager groups, or that the land that had been reclaimed by the state now be reassigned to individual peasants? The officials even encouraged people to start their own businesses. Previously, if you went into private business, you would be arrested and paraded in the streets, but now everyone was encouraged to do precisely that. […] The entire world was turned upside down, with black becoming white and white becoming black." (EC, 15)

vor die er die Anwesenden nun stellt, ist entweder weiterhin sinnlos für die Rückgabe ihres Landes zu protestieren, oder stattdessen nachhause zurückzukehren, dafür aber mit seinem Versprechen, nach ihrem Ableben entgegen der offiziellen Regeln beerdigt zu werden (EC, 143). Dieser Konflikt ist nicht nur ein Indikator dafür, wie schwer es den Menschen fällt, die sich aus der Entwicklung der Stadt ergebende, neue Realität mit ihrer eigenen, disparaten Lebensrealität zu vereinbaren, sondern auch für die enge Verbundenheit der Menschen mit ihren Traditionen und ihrer Geschichte.

Dass diese in der alles dominierenden, linearen Fortschrittslogik keinen Platz mehr haben, wird an einem Brauch ersichtlich, der zu Beginn des Romans vorgestellt, später aber kaum und schließlich gar nicht mehr von den Dorfbewohner*innen eingehalten wird: der jährliche Besuch der Gräber ihrer Vorfahr*innen anlässlich des Qingming-Fests. Mingliang selbst sucht diese zum letzten Mal nach seiner Wahl zum Dorfvorsteher auf (EC, 95). Nach dem Tod ihres Vaters hingegen ist Minghui, der jüngste der vier Brüder, der Einzige, der noch gewissenhaft den Traditionen folgt, die anderen drei sind zu diesem Zeitpunkt bereits durch Macht und Geld korrumpiert worden (EC, 221). Auf diese Weise wird die Abkehr der Bevölkerung von ihrer eigenen Vergangenheit verdeutlicht, welche in starkem Kontrast zu der weiter oben angesprochenen Funktion von Lokalchroniken steht, aus der Vergangenheit einen Spiegel für die Zukunft zu machen. Diese Meinung scheint auch der fiktive Autor Yan Lianke zu teilen, heißt es in der Publikationschronologie im Vorwort doch: „2013, *The Explosion Chronicles* was released […], but virtually all of the cadres, administrators, intellectuals, and common people of Explosion refused to recognize this fantastic and absurd text, which incited an unprecedented antihistorical movement.“ Dementsprechend wird die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Beginn an als essenzielle Thematik des Romans etabliert, ein Umstand, der zwar erst am Ende der Erzählung seine volle Bedeutung entfaltet, der allerdings auch an einer weiteren Stelle während der Handlung direkt aufgegriffen wird. Als eine Delegation aus der Stadt in das Dorf Explosion kommt, um das Ausmaß des in Rekordzeit akkumulierten Reichtums zu begutachten, führt Mingliang die Männer zuerst auf den Märtyrer*innenfriedhof und kommentiert dort: „Those who drink water should not forget who brought the water from the well; and when you drink the water, remember its source.“ (EC, 35f.) Diese Szene ist insofern ironisch zu verstehen, als die Quelle für den Wohlstand des Dorfes von Anfang an eine vergiftete ist. Eine zusätzliche Bedeutungsebene erhält der Satz aber weiters dadurch, dass er in die Lokalchronik des fiktiven Autors Yan Lianke eingebettet ist, wodurch er seinen konkreten Bezug verliert und für Leser*innen der Erzählung stattdessen zur

allgemeingültigeren Maxime „Besinne dich auf deine Wurzeln.“, avanciert (vgl. Haman 2017).[141]

Als letzter großer Kritikpunkt an dem propagierten Fortschrittswunder ist die wiederholte Darstellung der, vor allem auf die Industrialisierung zurückzuführenden, Auswirkungen auf die Umwelt zu nennen. Unmittelbar nach der Erbauung der ersten Fabriken heißt es diesbezüglich: „Every day, the sky was filled with black smoke from the factories’ smokestacks, producing a burning stench that you could smell in the air and taste in the water.“ (EC, 137) Nicht nur die Menschen, sondern auch die Tier- und Pflanzenwelt leidet unter diesen veränderten Bedingungen. So wird etwa beschrieben, wie die Blätter von Bäumen unter einer dicken Staubschicht verschwinden (EC, 140), kranke Ameisen mit Schaum vor dem Mund herumkriechen (EC, 219) oder Vögel vom Himmel stürzen, da sie aufgrund der schlechten Luftqualität nicht mehr richtig atmen können (EC, 345). Am eindrücklichsten aber wird der invasive Eingriff der Menschen durch den folgenden Vergleich zum Ausdruck gebracht: „Everywhere, the ground had been opened up and resealed, like a patient randomly cut up by a surgeon, and things were vibrant but also covered in scars.“ (EC, 139) Diese Gegenüberstellung von Mensch und Natur erinnert an die Aussage Yan Liankes, dass die Menschen untrennbar mit der Welt verbunden sind (vgl. Kapitel 6.1) und erklärt zumindest zum Teil, weshalb viele mythorealistische Szenen im Roman, wie weiter oben im Zusammenhang mit dem Prozess der „defamiliarization“ bereits angesprochen, oft über groteske Vorkommnisse in der Tier- und Pflanzenwelt funktionieren.

6.3.3 Eine mythorealistische Realität im Spiegel der Vergangenheit

Immer schneller und rasanter beginnt die Entwicklung von Explosion voranzuschreiten, und während ihre konkrete Umsetzung zu Beginn noch einigermaßen plausibel erscheint, erreicht sie schon nach kurzer Zeit eine beispiellose Geschwindigkeit als Hochhäuser und Straßen in nur wenigen Wochen oder gar Tagen errichtet werden (EC, 156) und die Bevölkerung innerhalb von rund drei Jahrzehnten von einigen Tausend (EC, 38) auf über 20 Millionen (EC, 419) anwächst.[142] Auf diese Weise bekommt die dargestellte Realität aufgrund des hyperbolischen

[141] Welch große Bedeutung der fiktive Autor der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit beimisst, wird bereits im Vorwort deutlich: „Read these chronicles! Even if you read only a few pages, it will be as if you deposited a flower on my grave!“ (EC, 3)

[142] Obzwar solche Zahlen übertrieben klingen, dürften sie doch nicht allzu weit von der Realität entfernt sein: „According to official census figures, between 1982 and 2010 the percentage of China’s population living in urban areas expanded from 20.6 percent to 49.7 percent. Given that the nation’s overall population grew by more than a third of a billion during the same period, the total increase in urban residents was more than 450 million people.“ (Rojas 2016, S.8) Die Unmöglichkeit, solche Zahlen rational zu erfassen, stellt indes ein gutes Beispiel für die Prämisse des Mythorealismus dar, dass die Realität in China die Grenzen des menschlichen Vorstellungsvermögens gesprengt hätte und es dementsprechend eine Ausweitung unseres Realitätsverständnisses in Form des Mythorealismus bräuchte, um sich ihr wieder anzunähern.

Ausmaßes der Modernisierung und des Wachstums eine absurde Qualität, wie sie für Yan Lianke nicht nur in der Literatur zu finden ist, sondern auch im realen China, dessen rasanter wirtschaftlicher Aufstieg ebenfalls immer wieder als Wunder bezeichnet wurde (vgl. Cao 2016b, S. 104):

> Contemporary China is currently hurtling past a series of economic and developmental milestones that took Europe over two centuries to achieve, but in the process all the usual rules and regulations have been displaced by their corresponding objectives. Shortcuts and unscrupulous methods have become a path to success and prosperity, while power and money have colluded to steal people's souls. The result has been a string of terrifying incidents, wherein beauty and ugliness, good and evil, substance and emptiness, value and meaninglessness, all become inextricably jumbled together. Incidents that at first glance appear utterly illogical and unreal have become increasingly common. (Yan 2018, S. 451)

Dies ist die Realität beziehungsweise das Weltbild, aus der sich Yans Verständnis des Mythorealismus speist, der folglich in *The Explosion Chronicles* erst wiederholt zum Einsatz kommt, nachdem die Entwicklung der Stadt beginnt, sich über die bis dato akzeptierten Regeln der Wirklichkeit hinwegzusetzen. Sichtbar macht Yan dies vor allem über die Natur, die in seinen Werken stets in einer engen Beziehung zum Menschen steht: „[T]he history of Explosion is written in its trees" (Haman 2017). Auf Granatapfelbäumen beginnen plötzlich Apfelblüten zu wachsen (EC, 80) und auf Apfelbäumen Birnenblüten (EC, 169f.), Bäume und Pflanzen blühen auch im Winter in voller Pracht und nachdem Mingguang auf eine Zeitung spuckt, erwächst daraus ein Marillenbaum, der Mangos und Granatäpfel trägt (EC, 222). Dass die Realität von Explosion nicht mehr synchron mit jener der Natur verläuft (vgl. Haman 2017), zeigt sich anschaulich daran, dass Mingliang mehrmals, mit einigem Erfolg, versucht, selbst in deren Lauf einzugreifen. So ist es etwa seiner Unterschrift auf einer Verordnung zu verdanken, dass am Tag des Begräbnisses seiner Mutter die Sonne scheint (EC, 373) oder dass in einem nahegelegenen Dorf doch noch der von den Bewohner*innen langersehnte Schnee fällt (EC, 350).

Interessant sind in diesem Zusammenhang außerdem zwei andere Szenen, in denen jeweils ein Ort aufgesucht wird, der erst seit wenigen Tagen verlassen ist, jedoch den Eindruck erweckt, als wäre dort seit Jahren niemand mehr gewesen. So wachsen etwa Bäume aus Schneidbrettern, Fische schwimmen im Wok oder in der Spüle, überall sprießt Unkraut und aus den Toilettenschüsseln erheben sich Bonsai Bäume (EC, 190, 220). Raum und Zeit verschmelzen an diesen Orten miteinander, indem durch die rasante Rückeroberung der Stadt durch die Natur nicht nur ein Blick darauf gewährt wird, wie die Zukunft aussehen könnte, wenn der unaufhaltsame Fortschritt irgendwann zum Stillstand kommt, sondern ebenso eine Vergangenheit evoziert wird, in welcher die Sphären des Menschen und der Natur noch enger miteinander verbunden waren. Auf diese Weise bilden sie einen Kontrast zu der auf die Zukunft

ausgerichteten Stadtplanungspolitik, welche im Sinne des teleologischen Fortschrittsglaubens urbanen Raum immer als „a site of unachieved promise“ betrachtet, das heißt in diesem stets nur das sieht, was er einmal sein könnte, nicht aber das, was er gegenwärtig repräsentiert (Braester 2016, S. 17). In *The Explosion Chronicles* kommt dies bereits früh durch Mingliangs Versprechen zum Ausdruck, dass alle Bewohner*innen bis in kürzester Zeit ihre alten Reet- beziehungsweise Strohdächer durch Ziegeldächer ersetzen und anschließend sogar neuere, luxuriösere Häuser errichten könnten (EC, 23). Noch wichtiger ist aber die von ihm prognostizierte Transformation Explosions von einem Dorf zu einer Megalopolis, wodurch sich der Ort von Anfang an in einem kontinuierlichen Zwischenstadium zwischen der bereits als Vergangenheit wahrgenommenen Gegenwart und der kurz vor ihrer Erfüllung stehenden Zukunft befindet (vgl. Rojas 2016, S. 8). Auf diese Weise verlieren die Bewohner*innen nicht nur ihren Bezug zur mit „specters of past and future temporalities“ bevölkerten Gegenwart (Braester 2016, S. 17), sondern auch ihre Verbindung zur Vergangenheit, da sie lernen, die Stadt, in der sie leben, nur mehr in ihrer Zukünftigkeit wahrzunehmen. Dieser Entwicklung, welche als Ausdruck eines „temporal utopianism“ (vgl. Kapitel 5) verstanden werden muss, werden die oben geschilderten Szenen entgegengesetzt, welche durch die Rückeroberung der Stadt durch die Natur eine zum Scheitern verurteilte Zukunft andeuten und das von Mingliang propagierte teleologische Weltbild negieren, indem sie Risse innerhalb der Oberfläche der Realität zeigen, durch welche die Vergangenheit in die Gegenwart eindringt.

Die prekäre Situation, in welcher sich eine auf rücksichtslosem Fortschrittsglauben basierende Politik befindet, wird in *The Explosion Chronicles* besonders eindrücklich durch die wiederholte Funktionalisierung von Uhren als Messgeräte für gesellschaftlichen Fortschritt zum Ausdruck gebracht, wobei die aus dem Fokus auf das Individuum resultierende Fragmentarisierung der Gesellschaft dadurch symbolisiert wird, dass jede Uhr jeweils nur das Schicksal eines einzelnen Menschen misst. Als Mingliang kurz davor ist, seine Wahl zum Dorfvorsteher zu verlieren, sucht er Zhu Ying auf: „Their buildings were several dozen steps from each other, but he proceeded extremely slowly. At times, he was tempted to stop and turn around, but in the end he didn’t and instead permitted the history of Explosion to continue moving forward.“[143] (EC, 91) Zeit muss, das hat auch Mingliang erkannt, in Explosion linear, ja teleologisch immer nach vorn gerichtet verlaufen, wobei ihr kontinuierliches Voranschreiten Leben verspricht, ihr Stillstand jedoch den Tod bedeutet. Alles, selbst die Zeit, wird somit dem Diktum des Fortschritts untergeordnet, wie Zhu Ying deutlich macht, als sie an einer Stelle zu

[143] Eine ähnliche Szene findet sich auch später noch einmal, als Mingliang an Zhu Yings Gartentor klopft, um sie dazu zu bewegen, ihm zu helfen, für Explosion das Recht zu erwerben, zur Megalopolis aufzusteigen: „Open this door. For the sake of Explosion, for the people, and for history […]. For the sake of history, for the people, I won’t hesitate to take action.“ (EC, 428)

Kong Dongde sagt: „A clock is life, and if a clock stops working, a person will stop living." (EC, 196) Und tatsächlich, als Mingliang wenig später in einem Hotelzimmer die Uhr von der Wand fallen sieht und feststellt, dass sowohl der Stunden- als auch der Minutenzeiger stehengeblieben sind, weiß er sofort, dass sein Vater gestorben ist (EC, 204). Ein ähnliches Szenario wiederholt sich als Minghui nachhause zurückkehrt und sieht, dass die Uhr dort nicht mehr läuft, woraufhin er sofort erkennt, dass ihre Mutter ebenfalls das Zeitliche gesegnet hat (EC, 372). Die Funktion solcher Ereignisse liegt indes primär darin, einen spezifischen Kontext für das Ende des Romans zu schaffen.

Unmittelbar nachdem Explosion zur Megalopolis ernannt wird, muss Mingliang das zweite Versprechen einlösen, das Mingyao ihm abverlangt hatte, damit er für ihn den Bau des Flughafens und des U-Bahnnetzes übernahm. In einem Anfall von Megalomanie hält letzterer alle Bürger*innen dazu an, ihm hinaus in die Welt zu folgen, um diese zu verändern, indem sie gemeinsam zuerst die Probleme Amerikas, dann die Europas und schließlich die Chinas in nur drei Tagen lösen (EC, 439). Bevor sie die Stadt jedoch verlassen, suchen einige von Mingyaos Soldaten Mingliang in seinem Büro auf und erdolchen ihn, damit er sein Versprechen, die Menschen gehen zu lassen, nicht zurücknehmen und damit den Plan seines Bruders nicht verhindern kann (EC, 440). Keine*r der Fortgegangenen kehrt jemals zurück, sodass nur die Alten, Kinder, Menschen mit Behinderung und einige Frauen[144] in der Stadt verbleiben und folglich die Wirtschaft in Explosion und damit die Entwicklung der Stadt zum Erliegen kommen. Symbolisch verstärkt wird dieses apokalyptische Ende durch eine Flut von kaputten Uhren, welche die Zurückgebliebenen auf die Straßen werfen, nachdem alle von ihnen eines Nachts gleichzeitig den Geist aufgegeben haben und sich nicht mehr reparieren lassen: „In this way, the city was buried under a mountain of broken clocks and watches." (EC, 443) Das Stillstehen der Zeit bedeutet zwar das Ende des Fortschritts, nicht aber das kollektive Ende der Menschheit. Nachdem der lineare Verlauf der Zeit endlich unterbrochen wurde, beginnt sie sich gewissermaßen rückwärtszubewegen, sodass die Menschen sich erneut ihrer Vergangenheit und ihren alten Traditionen zuwenden. Der erste Schritt der zurückgebliebenen Bevölkerung besteht dementsprechend darin, gemeinsam die lange vernachlässigten Gräber ihrer Vorfahr*innen zu besuchen und diesen von all dem zu berichten, was sich während der letzten Dekaden zugetragen hat (EC, 445).

Besondere Brisanz erlangt das Ende der Lokalchronik durch das Nachwort des fiktiven Autors, in dem er von seiner letzten Reise nach Explosion und seiner Begegnung mit Bürgermeister

[144] Zurück bleiben somit vor allem jene, die im kapitalistischen Sinn nicht die „desirable quality of population for the nation's fast growing economy" aufweisen (Cao 2016a, S. 187). Dass gerade diese überleben, während alle anderen verschwinden, stellt ebenfalls den Fokus auf die wirtschaftliche Entwicklung infrage, in deren Name individuelle Menschen zu entbehrlichen Ressourcen degradiert werden.

Kong Mingliang berichtet, der, genau wie die Wirtschaft der Stadt, entgegen der Darstellung innerhalb der Erzählung, immer noch lebt.[145] Dieser ist jedoch alles andere als erfreut über die Art, in der der fiktive Yan Lianke die Geschichte von Explosion zu Papier gebracht hat, sodass er ihm nicht nur verbietet, im Falle einer Publikation jemals wieder nach Explosion zurückzukehren, sondern das Manuskript auch vor seinen Augen verbrennt (EC, 448). Auf diese Weise entstehen zwei alternative Enden, welche vermeintlich im Gegensatz zueinander stehen. Indem gezeigt wird, dass Kong Mingliang immer noch am Leben ist und weiterhin dasselbe politische Amt innehat, wird das dystopische Ende als unzuverlässig entlarvt. Berücksichtigt man indes die Funktion von Lokalchroniken als Spiegel für die Zukunft, so bekommen die Darstellung des apokalyptischen Untergangs der Stadt und die allegorische Erzählung als Ganzes eine prophetische Qualität[146] (Cao 2016b, S. 108f.).

Die zwei auf diese Weise entstehenden Realitätsebenen, einerseits die des metafiktionalen Paratextes, andererseits die der Chronik, werden sowohl an einer Stelle des Romans, an der zwischen „reality" und „history" unterschieden wird (EC, 323), thematisiert, als auch durch einen der Handlungsstränge gespiegelt. Minghui, der einzige der vier Brüder, der sich niemals durch Macht und Reichtum hat korrumpieren lassen, findet in einer Baumhöhle einen alten chinesischen Almanach, welcher Umwandlungstabellen zur Berechnung des Sonnenkalenderäquivalents für Daten aus dem Mondkalender sowie Erklärungen dafür enthält, wie sich mithilfe der acht Trigramme die Zukunft vorhersagen lässt. Daneben entdeckt er darin an den entsprechenden Tagen ebenfalls Aufzeichnungen zu wichtigen Ereignissen, die ihn selbst, die Familie Kong und damit auch das Schicksal von Explosion betreffen (EC, 336). Nachdem einige dieser Geschehnisse zum Zeitpunkt seiner Entdeckung bereits in der Vergangenheit liegen und darüber hinaus der Eintrag für den Tag, an welchem er das Buch findet „*Lost but found again*.", (EC, 338) lautet, fällt es ihm leicht, zu überprüfen, dass sich alles genauso zugetragen hat, wie das Buch es prophezeit hatte. Da die Tabellen des Almanachs insgesamt einen Zyklus von sechzig Jahren abdecken und andere Ereignisse somit noch in der

[145] Diese zum Schluss enthüllte Abweichung der „Realität" von der Darstellung innerhalb der fiktiven Lokalchronik offenbart endgültig, dass die retrospektive Beschäftigung mit der Vergangenheit hier einer subjektiven Perspektive unterworfen ist. Dies gilt, wie eingangs erwähnt, indes auch für das Genre der Lokalchronik, deren Aufbau und Form stets abhängig sind von der Intentionalität des*der jeweiligen Autor*in. Insofern als *The Explosion Chronicles* durch ihre Struktur und das metafiktionale Zusammenspiel des als Rahmenerzählung fungierenden Paratextes und der Binnenerzählung diesen Umstand hervorheben, handelt es sich dabei um einen revisionistischen historischen Roman mit metahistoriografischen Elementen.

[146] In diesem Kontext ist es auch interessant, sich noch einmal ein Zitat aus „Der neue Mythos des Sisyphos" in Erinnerung zu rufen (vgl. Kapitel 6.2.2). Darin heißt es, dass die meisten der Meinung wären, die Zeit würde beständig vorwärts laufen, manche hingegen seien überzeugt davon, dass sie sich rückwärts bewegt, „so als würde man einen Comic auf der letzten Seite aufschlagen und dann rückwärtsblättern." (VB, 344) Ähnlich wie für den Gelehrten, der die drohende Hungersnot, welche auf die verblendete Politik des Großen Sprungs folgt, bereits vorhersieht und für den sich die Geschichte unvermeidlich auf die drohende Katastrophe zubewegt, läuft die Zeit auch für den fiktiven Autor der Lokalchronik von Explosion rückwärts, denn der Blick in die Vergangenheit ermöglicht es ihm, das Ende des Fortschritts und damit den Untergang der Stadt vorherzusehen.

Zukunft liegen, versucht Minghui die Hinweise zu entschlüsseln, welche für ihn, aufgrund ihrer Zukünftigkeit, die Funktion von Anweisungen erfüllen, die es auszuführen gilt: „With that almanac, Minghui no longer needed to worry about what the future might bring. It turned out that someone had used a script as tiny as a fly's legs to write all of the details of his past and future into this almanac." (EC, 339 Im Verhältnis zur Chronik, welche theoretisch die Geschichte bis zum Zeitpunkt ihrer Erstellung wiedergibt, wird der Almanach somit zu einer Art Orakel und nimmt damit dieselbe Position ein, welche die Chronik in Bezug auf die im Paratext dargestellte Realität innehat. Und noch in einem anderen Punkt stellt der Almanach eine Spiegelung der Chronik im Kleinen dar. Um seine Bedeutung besser verstehen und seinen Anweisungen folgen zu können, beginnt Minghui sich mit chinesischer Astrologie, traditionellen Kalendern und der Kunst der Weissagung zu beschäftigen (EC, 339). Mit anderen Worten, um die Zukunft verstehen zu können, setzt er sich mit einem Teil der kulturellen Geschichte Chinas und den entsprechenden Traditionen auseinander, eine Notwendigkeit, welche der Roman ebenfalls immer wieder anspricht.

Die Zukunft lässt sich jedoch auch mithilfe des Almanachs nicht ohne Weiteres entschlüsseln, denn aufgrund seines langen Verbleibs in einer Baumhöhle kleben viele durchnässte Seiten zusammen und lassen sich nur mühsam in tagelanger Arbeit und unter Zuhilfenahme von Mondlichtsplittern, welche Minghui eines Nachts im Garten und auf der Straße vor seinem Haus einsammelt, trocknen und voneinander lösen (EC, 353). An einigen Stellen ist indes die Tinte verronnen, sodass sich im besten Fall nur noch einzelne Wörter ausmachen lassen. Sowohl die Tatsache, dass der Almanach Minghuis gesamte Vergangenheit und Zukunft und zum Teil auch die seiner Familie enthält, wie auch der Umstand, dass die darin erzählte Geschichte für ihn lange unlesbar ist, er fortan aber seine ganze Zeit dem Versuch widmet, sie zu entziffern, erinnern stark an das Manuskript des Melchiades in Gabriel Garciá Márquez' Roman *Hundert Jahr Einsamkeit*.

Erst als Macondo bereits im Untergang begriffen ist, gelingt es Aureliano Babilonia, den in Sanskrit verfassten Text, welcher in allen Einzelheiten die Geschichte seiner Familie über die letzten einhundert Jahre hinweg wiedergibt, zu entziffern. Das Schicksal wird damit unabwendbar, umso mehr, als zum Schluss sogar sein eigenes Ende beschrieben wird, das im selben Moment einsetzt, als die Gegenwart die Zukunft einholt, sodass es kein Entrinnen gibt. Im Gegensatz zu Aureliano überlebt Minghui zwar, doch auch ihm gelingt es erst auf den finalen Seiten des Romans, die letzten zusammenklebenden Blätter des Almanachs voneinander zu lösen und auch bei ihm setzt erst in diesem Moment ein Verstehen der Endgültigkeit und Unabwendbarkeit der vorhergesagten, zur Gegenwart gewordenen Zukunft ein: „He was holding the almanac, with the stuck-together pages he had finally succeeded in separating. He

was looking out in alarm at Explosion, as though he, too, knew that something momentous had occurred.“ (EC, 441) Und tatsächlich ist der Moment, in dem er sein Haus verlässt, nahezu derselbe Moment, in dem Mingliang in seinem Büro erstochen wird und Mingyao beginnt, alle Bürger*innen der Stadt in die Welt hinauszuführen, von wo sie nie wieder zurückkehren werden. Derselbe Moment somit, in dem das Schicksal von Explosion endgültig besiegelt wird und sein Untergang unumkehrbar feststeht. Jener Moment auch, in dem durch das simultane Kaputtgehen aller Uhren die Stadt symbolisch der Zeit entrissen wird und dadurch in einem linear-chronologischen Sinne aufhört zu existieren. Insofern als der Almanach eine Spiegelung der Chronik selbst darstellt, die ja ebenfalls Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich vereinen soll, übernimmt letztere innerhalb der durch den Paratext etablierten äußeren Realitätsebene somit die Funktion von Melchiades’ Manuskript. Durch den Akt ihrer Verbrennung und damit der symbolischen Auslöschung der eigenen Geschichte wird simultan, in der Logik der selbsterfüllenden Prophezeiung, der Untergang der Stadt besiegelt.

Betrachtet man diese Darstellung im Rahmen einer allegorischen Lesart, so wird schnell deutlich, dass Yan Lianke, ähnlich wie Mo Yan, in diesem Roman eine dystopische Zukunftsvision für die gesamte Nation formuliert, indem er einerseits konkret die Schattenseiten des realisierten Wirtschaftswunders betont und andererseits durch seine Verwendung mythorealistischer Elemente das teleologische Geschichtsverständnis der KPCh infrage stellt. Wie bei Mo Yan ist diese Untergangsprophezeiung ebenfalls eng mit dem Land, der perzipierten Ursprünglichkeit der Landbewohner*innen, deren Geschichte und, wie Yan Lianke bestätigt, ebenfalls mit dem Dorf als Locus Operandi verbunden: „I can’t speak for other authors, but feel that all of my works end in the village, while also representing the end of the village itself, the destruction of the village.“ (Tan 2016) Dies bedeutet, dass auch der allegorischen Darstellung in *The Explosion Chronicles* eine Stadt-Land Dichotomie zugrunde liegt, wobei Yan im Gegensatz zu Mo Yan die beiden Perspektiven einander nicht vergleichend gegenüberstellt, sondern stattdessen untersucht, wie das Eindringen des Urbanen ins Rurale die Realität der dort ansässigen Menschen nachhaltig verändert und im Sinne des Mythorealismus sogar transzendiert, indem es bekannte Grenzen sprengt und eine neue Mythorealität erschafft. Cao spricht deshalb auch davon, dass das eigentlich Besondere des Romans nicht seine allegorische Darstellung von Chinas fortschreitender Urbanisierung ist, „but rather its achievement lies in its having opened up an imaginary space that exposes the unfamiliar within the quotidian and the predictable, and the horror within a rationalized process of development.“ (Cao 2016b, S. 109) Diesem Urteil stimme ich jedoch nur begrenzt zu, denn während Yan Lianke zweifellos daran gelegen war, diese, im Sinne von Franz Rohs „Magie des Seins“, hinter der Realität gelegene Realität darzustellen, geht seine allegorische Erzählung

doch über eine simple Repräsentation der Schattenseiten der wirtschaftlichen Entwicklung hinaus und ist stattdessen als allegorische Re-Präsentation – das heißt im ontologischen Sinne als Beschreibung eines Universums – der daraus resultierenden, chinesischen Mythorealität allgemein zu verstehen. Das Yan diese im Gegensatz zu Mo Yan nicht als gänzlich hoffnungslos erlebt, wird durch den zweiten Teil des oben angeführten Zitats zur Literarisierung des Dorfes deutlich: „In literary terms, an end is also a beginning, and destruction may also mark a moment of new creation.“ (Tan 2016)

7 Conclusio und Ausblick

Alle vier im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Werke können im Sinne von Nünnings Definition eindeutig als historische Romane klassifiziert werden (vgl. Kapitel 3.1). Jede der Erzählungen überschreitet die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit, indem reale Ereignisse in einen fiktiven Kontext eingebettet werden, und bedient sich dabei der Rhetorik von Damals-und-Heute. *Das rote Kornfeld* setzt sich aus der Perspektive eines namenlosen Nachfahren mit Ereignissen auseinander, die noch vor dessen Geburt stattfanden, und *Big Breasts and Wide Hips* präsentiert Jintongs retrospektive Betrachtung seines und des Lebens seiner Familie. *Die vier Bücher* suggeriert durch die fiktiven Publikationsgeschichten seiner vier Teile eine nachträgliche, vergleichende Gegenüberstellung verschiedener Versionen der Vergangenheit und *The Explosion Chronicles* verweist nicht nur durch die gewählte Form der Lokalchronik auf die rückblickende Beschäftigung mit Geschichte, sondern auch durch die im metafiktionalen Paratext geschaffene Rahmenhandlung. Auf diese Weise etablieren alle vier Romane einen impliziten Autor, dessen Schreib- beziehungsweise Kompilationstätigkeit sich durch die in den Büchern genannten Jahreszahlen jeweils relativ genau zur Zeit der realen Entstehung der Werke verorten lässt, wodurch ein eindeutiger Gegenwartsbezug hergestellt wird.

In ihren Darstellungen machen außerdem alle Werke Gebrauch vom Modus des historischen Erzählens. Jedes von ihnen setzt sich mit dem Prozess des Erinnerns auseinander: Während dies in *Das rote Kornfeld* und *Big Breasts and Wide Hips* jeweils aus der persönlichen Perspektive eines Icherzählers heraus geschieht, wobei unterschiedlich intensiver Gebrauch von Zeitmarkern, Erinnerungsorten und Fokalisatoren gemacht wird, schildert *The Explosion Chronicles* das Geschehen aus der Sicht eines personalen Erzählers, beansprucht für sich dabei aber ebenfalls eine subjektive Darstellungsweise. Erinnern wird in letzterem Fall dementsprechend vor allem durch die gewählte Form und auf der diegetischen Ebene thematisiert, nicht aber durch die gewählte Erzählperspektive. Drei der vier Romane rücken damit mehr oder weniger deutlich eine individualisierte Betrachtungsweise von Geschichte in den Vordergrund, während *Die vier Bücher* in metahistoriografischer Hinsicht einen Schritt weitergeht und drei unterschiedliche Perspektiven einander vergleichend gegenüberstellt: die subjektive Darstellung des Schriftstellers, die anonym verfasste, epische Schilderung in „Das himmlische Kind“ und die philosophische Neuinterpretation eines antiken Mythos.

Allen gemein ist, dass sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als Einheit verstehen, was etwa durch die große Bedeutung zum Ausdruck kommt, die sie Traditionen, Bräuchen und Sitten, lokalen Mythen und Legenden etc. für das Leben in der Jetztzeit beimessen. Auch die

dritte Voraussetzung historischen Erzählens, der Bezug zur subjektiven Identitätsbildung, wird von jedem der Romane erfüllt. Auf individueller Ebene erfolgt dies in den beiden Werken Mo Yans jeweils durch den Icherzähler, wobei durch die Biografisierung von Geschichte und der räumlichen Verortung im ländlichen Bereich – ganz im Sinne von Mos Aussage, er würde nicht für die rurale Bevölkerung schreiben, sondern als einer von ihnen – zugleich eine breitere Identifikationsmöglichkeit für die Landbevölkerung geschaffen wird. *Die vier Bücher* hingegen ist nicht als Subjektivierung von Geschichte angelegt, sondern, im Sinne der „traumatic imagination", als aufarbeitende Auseinandersetzung mit einem historischen Ereignis, dessen Existenz von offizieller Seite weitestgehend geleugnet und dessen Bedeutung dementsprechend stark heruntergespielt wurde. Das Identitätsbildungspotenzial des Romans entsteht daher nicht zuletzt aus seiner Thematisierung einer Periode, welche Auswirkungen auf alle zu dieser Zeit in China lebenden Menschen hatte, die bis heute in der Gesellschaft nachwirken. Durch seinen speziellen Fokus auf das Schicksal von Intellektuellen während dieser Zeit wird sein Identifikationspotenzial in einigen Aspekten jedoch limitiert. Anders als *Die vier Bücher* erhebt *The Explosion Chronicles* den Anspruch, als gesamtchinesische Allegorie zu fungieren, wobei durch die beiden voneinander abweichenden Enden eine Diskrepanz zwischen Realität und Realitätswahrnehmung suggeriert wird, welche Yan Lianke als symptomatisch für die gesamte Gesellschaft betrachtet. Indem er diese Abweichung thematisiert, kann der Roman als Auseinandersetzung mit einem kollektiven Geschichtsbild verstanden werden, welches starken Einfluss auf subjektive Identitätsbildung hat.

Wie ich während meiner Analysen versucht habe zu zeigen, nutzen alle vier Romane darüber hinaus eine Sonderform des historischen Erzählens, das kritische historische Erzählen, was vor allem durch ihre jeweilige Auseinandersetzung mit der offiziellen Geschichtsdarstellung deutlich wird. Im Falle Mo Yans findet diese über die Subjektivierung von Geschichte statt, wodurch anschaulich gemacht wird, dass die individuelle Geschichtserfahrung der ländlichen Bevölkerung mit dem apodiktischen Geschichtsnarrativ der KPCh inkommensurabel ist. In der regionalistischen Vergangenheitsbeschäftigung wird die Bedeutung von historischen Ereignissen für die gewöhnlichen Menschen relativiert und eine neue Perspektive etabliert, welche jedoch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Dies entspricht seinem weiter oben erwähnten Ziel, eine „mentale" beziehungsweise eine „Geschichte des Herzens" zu schreiben, welche die individuelle Wahrnehmung der Menschen widerspiegelt und damit eine Betrachtungsweise bietet, die stark von der in Lehrbüchern vermittelten abweicht.

Im Gegensatz zu dieser subjektiven Herangehensweise werden in *Die vier Bücher* Geschichtsbetrachtungen von Intellektuellen („Alte Wege" und „Der neue Mythos des Sisyphos") denen der KPCh („Das himmlische Kind" und „Die Delinquenten") direkt

gegenübergestellt, um auf diese Weise nicht nur das monolithische Narrativ der Partei, sondern auch die retrospektive Selbstinszenierung der Intellektuellen als inkonsistent und unglaubwürdig zu entlarven. Trotz seines allegorischen Anspruchs stellt *The Explosion Chronicles* ebenfalls nicht die Perspektive der gewöhnlichen Bevölkerung ins Zentrum seiner Auseinandersetzung, sondern priorisiert die Erfahrungen der vier Kong Brüder. Da diese innerhalb der Gesellschaft unterschiedliche Rollen ausfüllen, offenbaren sie mit Bezug auf die rapide Entwicklung des Ortes abweichende Realitätserfahrungen und enthüllen dadurch die mannigfaltigen Schattenseiten des propagierten Fortschritts. Während Yans zweiter Roman sich somit am deutlichsten mit den Auswirkungen der Moderne und dem Thema der als invasiv wahrgenommenen Urbanisierung beschäftigt, kann die dieser zugrunde liegende Stadt-Land beziehungsweise Zentrum-Peripherie Dichotomie doch für alle Werke attestiert werden, wie sich insbesondere durch die ähnlich gelagerten Zukunftsdystopien zeigt. Diese problematisieren sämtlich das Eindringen äußerer Mächte in den lokalen Raum und die damit verbundene Abwendung von der eigenen Geschichte und den eigenen Traditionen. Dementsprechend kommt in jedem Roman die Forderung nach einer Negation des teleologischen Geschichtsverständnisses der KPCh zugunsten einer Rückbesinnung auf die Vergangenheit als Spiegel für die Zukunft zum Ausdruck, wodurch sich die vier Werke klar gegen die von Yan Lianke attestierte, staatliche Vergessenskultur stellen. Aus den oben genannten Gründen lassen sich daher alle analysierten Bücher als revisionistische historische Romane klassifizieren, wobei die beiden Texte Yan Liankes auch vereinzelt metahistoriografische Elemente enthalten.

Abseits dieser gemeinsamen Genrezugehörigkeit gibt es zwischen den Geschichtsdarstellungen der beiden Autoren aber noch weitere Ähnlichkeiten und Unterschiede. Sowohl Mo Yan als auch Yan Lianke haben ihre Erzählungen jeweils in ihrer eigenen ländlichen Heimatregion verortet, welche sie allerdings beide bereits vor langer Zeit verlassen haben, um nach Peking zu ziehen. Dabei zeigt sich in allen vier Werken eine mehr oder weniger starke Tendenz zur nostalgisch romantisierten Betrachtung des ruralen Lebens – selbst *Die vier Bücher*, welches ansonsten keinen direkten Bezug zur Landbevölkerung herstellt, betont im Rahmen des „neuen Mythos des Sisyphos“ die friedliche Idylle der ländlichen Existenz und kontrastiert diese mit den gewaltsamen Umwälzungen in der Gegenwart der Protagonist*innen –, welches im Sinne der Wurzelliteratur als Wiege der chinesischen Kultur stilisiert wird. Diese Betrachtungsweise zeigt sich besonders deutlich in den beiden Romanen Mo Yans, wo einer verlorenen und aufgrund der Auslöschung ihrer materiellen historischen Spuren nicht mehr rekonstruierbaren Ursprünglichkeit nachgetrauert wird, deren Verlust die sukzessive Degeneration der Menschheit herbeiführt. Um diese dystopische Zukunftsvision anschaulich zu machen, sind die

Geschichten zum einen im ländlichen Raum verortet und zum anderen setzt sich das gesamte Figurenpersonal aus „ordinary people“, das heißt aus Angehörigen der Landbevölkerung zusammen.

Yan Lianke scheint diese Sichtweise grundsätzlich ebenfalls zu vertreten, wie sowohl durch die oben genannte Szene aus dem „neuen Mythos des Sisyphos“ als auch durch die finale Rückbesinnung von Explosions Bewohner*innen auf ihre alten Traditionen am Ende des Romans deutlich wird. Zwar sind auch seine hier analysierten Erzählungen im ländlichen Raum verortet, im Gegensatz zu Mo Yan nutzt Yan das Dorf allerdings nur im übertragenen Sinn als Locus Operandi für seine Figuren. Während *The Explosion Chronicles* zumindest in einem solchen beginnt, wobei dieses sehr schnell über sich selbst hinauswächst, lässt sich im Falle des 99. Lagers definitiv nicht von einem Dorf im herkömmlichen Sinne sprechen. Trotzdem findet sich dieses in beiden Romanen im jeweiligen Weltbild der Figuren und deren starkem Bezug zum Land als Ursprungsort ihres Lebens und Denkens wieder. Die rein räumliche Funktion des Dorfes wird somit transzendiert und der Ort durch Yans Darstellung zu einem idealisierten Symbol traditioneller chinesischer Kultur. Da das Dorf jedoch sehr anfällig für das Eindringen äußerer Mächte, insbesondere des stark negativ behafteten urbanen Raums, ist, repräsentiert es simultan die miteinander in Konflikt liegenden Kräfte, welche laut Yan die gegenwärtige chinesische Lebensrealität ausmachen: „Our nation is new, but at the same time very ancient; it is modern and prosperous, but at the same time feudal and autocratic; it is Westernized, but also intrinsically Asian.“ (Yan 2018, S. 452) Das Dorf beziehungsweise das dörfliche Leben kann somit als Allegorie auf das Leben in China allgemein verstanden werden.

In diesem Sinne lässt sich mit Bezug auf beide Autoren attestieren, dass sich ihre Geschichtsdarstellungen aus einem Verlustgefühl speisen, welches typisch für den magisch-realistischen und möglicherweise auch für den mythorealistischen Modus ist. Die Verwendung von ersterem in den Romanen Mo Yans ist konsistent mit der angewendeten Erzählperspektive, dient die Erwähnung übernatürlicher Elemente hier doch vor allem der Untermauerung einer subjektiven Realitäts- und der daraus abgeleiteten Geschichtsbetrachtung, welche beide ihren Ursprung in den eigenen Traditionen und Mythen haben, wodurch sich auch das große Identifikationspotenzial des Modus erklärt. Darüber hinaus offenbart sich in Mo Yans Romanen aber zugleich ein zweifaches Mangelempfinden, gegen welches mithilfe des magischen Realismus angeschrieben wird. Dies betrifft erstens das von Lyotard angesprochene „Unpräsentierbare“, welches die individuelle Wahrnehmung der Menschen insbesondere in Zusammenhang mit traumatischen Erfahrungen prägt. Dieses Unpräsentierbare findet sich im Falle Chinas nicht in der offiziellen, rationalisierten Geschichtsdarstellung, sodass die Verwendung magisch-realistischer Elemente in Mo Yans Werken auch als Versuch verstanden

werden muss, Differenzen aufzuzeigen, um durch das Eröffnen alternativer Perspektiven eine staatlich verdrängte Vergangenheit wieder zugänglich zu machen. Dabei werden historische Ereignisse in ihrer Bedeutung relativiert und umgedeutet, wodurch anschaulich wird, dass sie sich in der individuellen Realitätserfahrung der Menschen oft ganz anders darstellen als in offiziellen Narrativen.

Während der erste Mangelaspekt somit im Sinne der Mentalitätengeschichte eher auf einer immateriellen Ebene zu verorten ist, bezieht sich der zweite vor allem auf die physische Welt, das heißt auf körperlich erfahrene Nöte. Sowohl in *Das rote Kornfeld* als auch in *Big Breasts and Wide Hips* erweist sich die Realität als äußerst hostil und inhuman, sodass sich die Menschen laut Mo Yan dazu gezwungen sehen, alternative Rationalisierungsmethoden für die Unbill ihres Daseins zu entwickeln:

Politische Mythen, politischer Druck, mir scheint, dass die Herausbildung der Religion auf dem gleichen Prinzip beruht, wie die Entstehung solcher Mythen. Die Menschen erfahren ihre Lebenswirklichkeit als ohne Hoffnung, ohne Ideale, als existentielle Not und Bitternis. Wenn sie in ihrem menschlichen Leben schon nicht in glücklichere Umstände kommen können, so erfinden sie sich mit Hilfe der Religion ein anderes Leben im Himmelreich. […] Die Religion ist in Wahrheit eine Antwort auf hierarchischen und politischen Druck. In moderneren Zeiten angekommen, insbesondere seit der Qing-Zeit, wurden solche altertümlichen Mythen des vollkommenen Glücks unaufhörlich weiterproduziert. (Riemenschnitter 2011, S. 273f.)

Mythen werden von Mo Yan somit zusätzlich als Ausdruck von Unzufriedenheit und als Form der soziopolitischen Kritik gelesen, was für ihre Verwendung und damit den Einsatz des magischen Realismus in seinen eigenen Romanen nicht nur eine identifikatorische, sondern auch eine subversive Lesart nahelegt.

Während der Modus in seinen revisionistischen Darstellungen dabei zumeist lediglich einer Ergänzung, nicht aber einer Substituierung des offiziellen Narrativs dient – zwar widerspricht Mo Yan an mehreren Stellen der historiografischen Selbstinszenierung der KPCh, solche Szenen beinhalten allerdings so gut wie nie magisch-realistische Elemente –, stellt der Mythorealismus hingegen einen umfassenderen Gültigkeits- und Wahrheitsanspruch. Auch hier steht ein Mangelempfinden im Zentrum, welches durch die Diskrepanz zwischen rational erfassbarer und tatsächlich erfahrener Realität definiert wird. Trotz seiner Präferenz für das Motiv des Dorfes liegt der Fokus in den beiden Romanen Yans allerdings nicht so stark auf der nostalgischen Betrachtung der Vergangenheit als Kontrastfolie für den als unabwendbar angenommenen Verfall der Gesellschaft in der Gegenwart, sondern der Blick nach hinten dient bei ihm vor allem als Erklärungsversuch für die gegenwärtige Realität. Das bedeutet, dass die Gegenwart nicht notwendigerweise als Gegensatz zur Vergangenheit wahrgenommen wird,

sondern als deren aktuelle Fortsetzung, welche nur dann sinnvoll entschlüsselbar ist, wenn historische Entwicklungen in ihrem vollen Umfang betrachtet werden, also auch in ihrer individuellen Brechung im Geistes- und Emotionsleben der Menschen. Dass der Mythorealismus trotz dieses holistischen Ansatzes nicht wie in der Einleitung angedeutet zu einem neuen Metanarrativ verkommt, liegt daran, dass er, mit Lytoard gesprochen, bereit ist, „[to] activate the differences" (Lyotard 1984, S. 82). Mit anderen Worten, er versucht die Widersprüche an die Oberfläche zu bringen, welche die gegenwärtige Realität prägen, was zum Beispiel durch die polyphone Struktur von *Die vier Bücher* deutlich wird. Dementsprechend ist Yan Liankes Mythorealismus aufgrund seines allgemeinen Gültigkeitsanspruchs weniger als Ergänzung, denn als Substituierung des offiziellen Narrativs zu verstehen, wird letzteres in seiner einseitig rationalisierten Darstellung als umfassende Repräsentation der Geschichte doch als völlig unzulänglich betrachtet.

Vergleicht man indes einzelne Szenen in den Werken Yans mit Stellen aus Mo Yans Romanen, so lässt sich oftmals nicht klar herausarbeiten, worin genau die Unterschiede der jeweiligen Darstellungen liegen. Entgegen Yans Meinung, die Semikausalität des magischen Realismus würde in ihrer Übertriebenheit immer noch in der Wissenschaftlichkeit verankert bleiben, zeigen etwa die Begegnung des namenlosen Icherzählers mit dem Geist seiner Zweiten Großmutter und deren früheres Besessen-sein vom Geist eines Wiesels in *Das rote Kornfeld* sowie die Verwandlung Lingdis in eine „Bird Fairy" in *Big Breasts and Wide Hips*, dass es sich hier um übernatürliche Ereignisse handelt, die sich nicht rational erklären lassen. Hingegen ist es gerade die innere Kausalität von Yans mythorealistischen Darstellungen, welche durch ein neu gedachtes Konzept von Ursache und Wirkung die Möglichkeit von zumindest semi-rationalen Erklärungsmodellen suggeriert. Eine Unterscheidung der beiden Modi entlang dieser Argumentationslinie muss meiner Meinung nach also hinterfragt werden. Deutlicher zeigen sich die Differenzen in der Intentionalität der Schreibenden, soweit diese in den in ihren Werken präsentierten Welt- und Geschichtsbildern zum Vorschein kommt. Während bei Mo Yan ein klarer Fokus auf eine idealisierte, vormoderne, mythische Vergangenheit dominiert, steht bei Yan Lianke die Betrachtung und Erklärung der (post)modernen Gegenwart im Vordergrund, welche weder als rein magisch noch als rein realistisch wahrgenommen wird, sondern als Hybridform aus beiden, sodass sich die angestrebte Wahrheit nur durch ein Verschmelzen der beiden Ebenen enthüllen lassen kann.

Abschließend möchte ich daher die Behauptung aufstellen, dass der Mythorealismus dem magischen Realismus enger verwandt ist, als Yan dies darstellt. Insofern als er sich, genau wie Carpentiers „real maravilloso" und Mo Yans magischer Realismus, ebenfalls aus den Alltagserfahrungen der Menschen speist und auf ähnliche Weise mit Traditionen, Legenden,

Mythen, Glaube und Aberglaube etc. arbeitet, um die Vergangenheit durch diese neu zu denken, erscheint er eher wie eine Aktualisierung des magischen Realismus und dessen Identifikationspotenzial für eine postmoderne, globalisierte, denn als streng von diesem abgrenzbarer Modus. Ein definitives Urteil lässt sich, zumindest an dieser Stelle, jedoch nicht treffen, da mir eine umfassendere Auseinandersetzung mit Yan Liankes entsprechenden Essays aufgrund sprachlicher Unzulänglichkeiten und eines Mangels an Übersetzungen beziehungsweise Auseinandersetzungen mit seinen Werken in westlichen Sprachen nicht möglich ist. Um insbesondere das Verhältnis zwischen dem Mythorealismus als literarischem Modus und der Darstellung vergangener Ereignisse in historischen Romanen umfassender herauszuarbeiten, wäre es wünschenswert, dem Thema in Zukunft weitere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen.

Literatur

ANGULO, María-Elena (1995) Magic Realism. Social Context and Discourse. New York und London: Garland Publishing.

ARVA, Eugene L. (2006) The Traumatic Imagination: Shock Chronotopes and Hyperreality in Magical Realist Writing. (Dissertation, English Literature) Coral Gables: University of Miami.

BAKER, Suzanne (1993) Binarisms and duality: magic realism and postcolonialism. *Span: Journal of the South Pacific Association for Commonwealth Literature and Language Studies*, 36.

BARTHES, Roland (1967) Der Diskurs der Geschichte. In: Ders. (2006) *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 149-163.

BARTHES, Roland (1968) Der Wirklichkeitseffekt. In: Ders. (2006) *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 164-172.

BACHMANN-MEDICK, Doris (2010) Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

BAYER, Erich (1974) Geschichtsbild. In: Ders. (Hg.) *Wörterbuch zur Geschichte. Begriffe und Fachausdrücke.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, S. 181-182.

BELSEY, Catherine (1980) Critical Practice. London and New York: Methuen.

BERGER, Donald (2021) An Interview with Yan Lianke. Online unter: https://believermag.com/an-interview-with-yan-lianke/ [letzter Zugriff am 17.2.2021]

BERTHOFF, Warner (1970) Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Forms. In: Bloomfield, Morton Wilfred (Hg.) *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, S. 263-287.

BHABHA, Homi K. (1994) The Location of Culture. London: Routledge.

BOL, Peter K. (2001) The Rise of Local History: History, Geography, and Culture in Southern Song and Yuan Wuzhou. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 61 (1), S. 37-76.

BOWERS, Maggie Ann (2004) Magic(al) Realism. London und New York: Routledge.

Braester, Yomi (2016) Traces of the Future: Beijing's Politics of Emergence. In: Rojas, Carlos und Litzinger, Ralph A. (Hg.) *Ghost Protocol. Development and Displacement in Global China.* Durham und London: Duke University Press, S. 15-35.

BROOKE-ROSE, Christine (1981) A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative & structure, especially of the fantastic. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

CAI, Rong (2003) Problematizing the Foreign Other: Mother, Father, and the Bastard in Mo Yan's *Large Breasts and Full Hips*. *Modern China*, 29 (1), S. 108-137.

CAMUS, Albert (1959) Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg: Rowohlt.

CAN, Taner (2015) Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation, and Narration. Stuttgart: Ibidem Press.

CAO, Xuenan (2016a) Village Worlds: Yan Lianke's Villages and Matters of Life. *Journal of Language, Literature and Culture*, 63 (2-3), S. 179-190.

CAO, Xuenan (2016b) Mythorealism and Enchanted Time: Yan Lianke's *Explosion Chronicles*. *Frontiers of Literary Studies in China*, 10 (1), S. 103-112.

CARPENTIER, Alejo (1995a) On the Marvelous Real in America (1949). In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham und London: Duke University Press, S. 75-88.

CARPENTIER, Alejo (1995b) The Baroque and the Marvelous Real (1975). In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham und London: Duke University Press, S. 89-108.

CERTEAU, Michel de (1988) The Writing of History. New York: Columbia University Press.

CHAN, Shelley W. (2011) A Subversive Voice In China: The Fictional World Of Mo Yan. Amherst: Cambria Press.

CHANADY, Amaryll Beatrice (1985) Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy. New York: Garland

CHANADY, Amaryll Beatrice (1995) The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms. In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham und London: Duke University Press, S. 125-144.

CHOY, Howard Yuan Fung (2004) Remapping the Past: Fictions of History in Deng's China, 1979-97. (Dissertation, Comparative Literature and Humanities) Boulder: University of Colorado.

CLARK, Elizabeth A. (2004) History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

DANIEL, Ute (2003) Geschichte schreiben nach der «kulturalistischen Wende». *Archiv für Sozialgeschichte*, 43, S. 576-599.

DANTO, Arthur Coleman (1965) Analytical Philosophy of History. Cambridge: Cambridge University Press.

DENNIS, Joseph (2015) Writing, Publishing, and Reading Local Gazetteers in Imperial China, 1100-1700. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Asia Center.

D'HAEN, Theo (1997) Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist. In: Fokkema, Douwe Wessel und Bertens, Johannes Willem (Hg.) *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, S. 283-293.

DING, Yanyan und Fu, Qiang (2013) Xinjiang Memories about Mo Yan, the First Chinese Winner of the Nobel Prize in Literature. *Youlin Magazine*, online unter: https://www.youlinmagazine.com/story/xinjiang-memories-about-mo-yan-the-first-chinese-winner-of-the-nobel-prize-in-literature/MTE1 [letzter Zugriff am 25.11.2020]

DU, Lanlan (2016) Gendered narrative of suffering in Mo Yan's *Big Breasts and Wide Hips*. *Neohelicon*, 43, S. 27-44.

DURAN, Angelica und Huang, Yuhang (2014) Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller. West Lafayette: Purdue University Press.

EHRMANN, Jacques (1981) The Death of Literature. In: Federman, Raymond (Hg.) *Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow.* Chicago, Illinois: Swallow, S. 229-253.

FAN, Jiayang (2018) Yan Lianke's Forbidden Satires of China. *The New Yorker*, online unter: https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/15/yan-liankes-forbidden-satires-of-china [letzter Zugriff am 17.2.2021]

FARIS, Wendy B. (1995) Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction. In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 163-190.

FARIS, Wendy B. (2004) Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative. Nashville: Vanderbilt University Press.

FEUERWERKER, Yi-tsi Mei (1998) Ideology, Power, Text: Self-Representation and the Peasant 'Other' in Modern Chinese Literature. Redwood City: Stanford University Press.

FLORES, Ángel (1995) Magical Realism in Spanish America (1955). In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 109-117.

FRIED, Johannes (1996) Wissenschaft und Phantasie. Das Beispiel der Geschichte. *Historische Zeitschrift*, 263, S. 291-316.

GALLMEISTER, Petra (1981) Der historische Roman. In: Knörrich, Otto (Hg.) *Formen der Literatur: In Einzeldarstellungen.* Stuttgart: Kröner, S. 160-170.

GAY, Peter (1974) Style in History. London: Jonathan Cape.

GEERTZ, Clifford (1983) Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu eine deutenden Theorie von Kultur. In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

GOLDBLATT, Howard (2013) Mo Yan in Translation: One Voice among Many. *Chinese Literature Today*, 3 (1&2), S. 8-9.

GU, Ming Dong (2014) Toward a Transcultural Poetics of Fiction: The Fusion of Narrative Visions in Chinese and Western Fiction Studies. In: Cullhed, Anders und Rydholm, Lena (Hg.) *True Lies Worldwide. Fictionality in Global Contexts*. Berlin und Boston: De Gruyter, S. 203-226.

GUENTHER, Irene (1995) Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 33-73.

GUPTA, Suman (2008) Li Rui, Mo Yan, Yan Lianke and Lin Bai. *Wasafiri*, 23 (3), S. 28-36.

HAMAN, Brian (2017) Five Elements (五行) in Yan Lianke's The Explosion Chronicles. *The Shanghai Literary Review*, online unter: https://www.shanghailiterary.com/tslr-online/2017/7/24/five-elements-in-yan-liankes-the-explosion-chronicles [letzter Zugriff am 2.4.2021]

HE, Jixian (2013) Wordless Mo Yan Sensation: Mobel in China. *International Critical Thought*, 3 (3), S. 332-344.

HEGERFELDT, Anne C. (2005) Lies that Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain. Amsterdam und New York: Editions Rodopi.

HEGEL, Georg Wihelm Friedich; Moldenhauer, Eva und Michel, Karl Markus (Hg., 1995) Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

HOLGATE, Ben (2019) Reimagining Worlds: Magical Realism as Environmental Discourse. New York: Routledge.

HOOPS, Wiklef (1979) Fiktionalität als pragmatische Theorie. *Poetica*, 11 (3), S. 281-317.

HUANG, Weiping (2013) Heldentum, Gewalt und das Magische in Mo Yans Werk. In: Monschein, Ylva (Hg.) *Chinas subversive Peripherie. Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan.* Bochum und Freiburg: projekt verlag, S. 47-63.

HUANG, Xiuguo (2019) A review of the comparative study of Mo Yan and Faulkner in China. *Semiotica*, 227, S. 19-29.

HUTCHEON (1980) Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

HUTCHEON, Linda (1988) A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New York und London: Routledge.

HUTCHEON (1989) The Politics of Postmodernism. 2. Ausgabe (2002). London und New York: Routledge.

IMBACH, Jessica (2012) Dem Realismus ein Grab: Yan Liankes „Shouhuo" als „kleine Literatur". *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft*, 66 (1), S. 79-102.

INGE, M. Thomas (1990) Mo Yan and William Faulkner: Influences and Confluences. *The Faulkner Journal*, 6 (1), S. 15-24.

INGE, M. Thomas (2000) Mo Yan: Through Western Eyes. *World Literature Today*, 74 (3), S. 501-506.

JAMME, Christoph (2011) Mythos. In: Brenner, Peter J. und Reinalter, Helmut (Hg.) *Lexikon der Geisteswissenschaften: Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*. Wien: Böhlau, S. 571-578.

JEISMANN, Karl-Ernst (1997) Geschichtsbewusstsein – Theorie. In: Bergmann, Klaus et al. (Hg.) *Handbuch der Geschichtsdidaktik*. 5. Auflage. Seelze-Velber: Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, S. 42-44.

JÖCKEL, Sabine (1987) Die ‚histoire des mentalités'. Baustein einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft. *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 11, S. 146-173.

JOHNSON, Ian (2017) Novels from China's Moral Abyss. *ChinaFile*, online unter: https://www.chinafile.com/library/nyrb-china-archive/novels-chinas-moral-abyss [letzter Zugriff am 5.3.2021]

KINKLEY, Jeffrey C. (2014) Visions of Dystopia in China's New Historical Novels. New York: Columbia University Press.

KONG, Haili (1997) The Spirit of „Native-Soil" in the Fictional World of Duanmu Hongliang and Mo Yan. *China Information*, 11 (4), S. 58-67.

KRASNER, Barbara (2020) Introduction. In: Dies. (Hg.) *Historical Revisionism*. New York: Greenhaven, S. 14-17.

LACAPRA, Dominick (1983) Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language, Ithaca, NY: Cornell University Press.

LACAPRA, Dominick (1985a) History and Criticism. Ithaca, NY: Cornell University Press.

LAUGHLIN, Charles (2012) What Mo Yan's Detractors Get Wrong. *ChinaFile*, online unter: https://www.chinafile.com/what-mo-yans-detractors-get-wrong [letzter Zugriff am 26.11.2020]

LEAL, Luis (1995) Magical Realism in Spanish American Literature (1967). In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 119-124.

LEE, Vivian P. Y. (2001) The Representation of History in Contemporary Chinese Fiction: Han Shaogong, Mo Yan, Su Tong. (Dissertation, Asian Studies) Vancouver: The University of British Columbia.

LEUNG, Laifong (1994) Morning Sun: Interviews with Chinese Writers of the Lost Generation. Armonk: M.E. Sharpe.

LEUNG, Laifong (2011) Yan Lianke. A Writer's Moral Duty. *Chinese Literature Today*, 1 (2), S. 73-79.

LI, Fang-yu (2015) Writing Oneself as a Writer: Intellectual Identity and Moral Agency in Contemporary Chinese Novels. (Dissertation, Comparative Literature) St. Louis, Missouri: Washington University.

LI, Tonglu (2018) Mo Yan's Fiction: Human existence beyond good and evil. In: Gu, Ming Dong und Feng, Tao (Hg.) *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*. London: Routledge, S. 569-579.

LIANG, Xiaohui (2017) Different Conceptual Blending with Different Cultural Frames: Goldblatt's (Mis-)Construal of Mo Yan's Metaphor in *Big Breasts and Wide Hips*. *Comparative Literature Studies*, 54 (4), S. 771-794.

LIBFC (2021) Yan Lianke – *The Four Books*. *Litfest International Fiction Book Club*. Online unter: https://litfest.org/wp-content/uploads/2021/02/LIBFC_transcript_Jan2021.pdf [letzter Zugriff am 6.3.2021]

LINK, Jürgen (1988) Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Forhmann, Jürgen und Müller, Harro (Hg.) *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 284-307.

LIU, Jianmei (2016) Zhuangzi and Modern Chinese Literature. New York: Oxford University Press.

LU, Tonglin (1995) Misogyny, Cultural Nihilism, & Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction. Stanford: Stanford University Press.

LYOTARD (1984) Answering the Question: What is Postmodernism. In: Ders. (Hg.) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 71-82.

LYOTARD, Jean-François (2012) Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen Verlag.

MÁRQUEZ, Gabriel García (1982) The solitude of Latin America. *The Nobel Prize*, online unter: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/lecture/ [letzter Zugriff am 24.10.2020]

MÁRQUEZ, Gabriel García (1991) Excerpts from the Fragrance of Guava: Plinio Apuleyo Mendoza and Gabriel García Márquez. In: Oberhelman, Harley D. (Hg.) *Gabriel García Márquez: A Study of the Short Fiction*. Boston, Massachusets: Twayne Publishers, S. 64-71.

MATUSCHEK, Stefan (2007) Mythos. In: Burdorf, Dieter et al. (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, S. 524-525.

MCHALE, Brian (1987) Postmodernist Fiction. London und New York: Methuen.

MCKEON, Michael (1987) The Origins of the English Novel 1600-1740. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press.

MCPHERSON, James (2003) From the President: Revisionist Historians. *American Historical Association*, online unter: https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/september-2003/revisionist-historians [letzter Zugriff am 7.4.2021]

MINK, Louis O. (1978) Narrative Form as a Cognitive Instrument. In: Canary, Robert H. und Kozicki, Henry (Hg.) *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding.* Madison: The University of Winsconsin Press, S. 129-149.

MO, Yan (2006a) Big Breasts and Wide Hips. Übersetzt von Howard Goldblatt. York: Methuen.

MO, Yan (2006b) My American Books. Übersetzt von Sylvia Li-chun Lin. *Manoa*, 18 (1), S. 31-35.

MO, Yan (2007) Das rote Kornfeld. Übersetzt von Peter Weber-Schäfer. Zürich: Unionsverlag.

MO, Yan (2009) Learning from Pu Songling. Übersetzt von Haiyan Lee. *World Literature Today*, 83 (4), S. 30-31.

MO, Yan (2013) Die Geschichtenerzähler (Nobelvorlesung). Übersetzt von Karin Betz. In: Monschein, Ylva (Hg.) *Chinas subversive Peripherie. Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan.* Bochum und Freiburg: projekt verlag, S. 248-261.

MONSCHEIN, Ylva (2013) Chinas subversive Peripherie. Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan. Bochum und Freiburg: projekt verlag.

MÜLLER, Harro (1988) Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athanäum.

NG, Kenny (2005) Big Breasts and Wide Hips. *MCLC Resource Center*, online unter: https://u.osu.edu/mclc/book-reviews/big-breasts-and-wide-hips/ [letzter Zugriff am 30.1.2020]

NING, Ken (2016) Modern China is So Crazy It Needs a New Literary Genre. On Living Through the "Ultra-Unreal," and Writing About It. Online unter: https://lithub.com/modern-china-is-so-crazy-it-needs-a-new-literary-genre/ [letzter Zugriff am 22.2.2021]

NOBEL Prize (2012) The Nobel Prize in Literature 2012. *Nobel Media*, online unter: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/summary/ [letzter Zugriff am 25.11.2020]

NÜNNING, Ansgar (1995a) Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

NÜNNING, Ansgar (1995b) Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

NÜNNING, Ansgar (1999) „Beyond the Great Story“: Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion. *Anglia,* 117 (1), S. 15-48.

OSTHUES, Julian (2017) Rewriting. In: Gottsche, Dirk et al. (Hg.) *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 216-219.

OUYANG, Wen-chin (2010) Magical Realism and Beyond: Ideology of Fantasy. In: Hart, Stephen M. und Ouyang, Wen-chin (Hg.) *A Companion to Magical Realism*. Woodbrige: Tamesis, S. 13-20.

PAN, Lu (2013) Der Roman Üppiger Busen, dicker Hintern – ‚Ein Buch für die Mutter und die Erde‘. Die Erinnerungsarbeit in Mo Yans Familiensaga. In: Monschein, Ylva (Hg.) *Chinas subversive Peripherie. Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan.* Bochum und Freiburg: projekt verlag, S. 223-247.

PURTLE, Jennifer und RIDOLFO, Elizabeth (2016) Reading Revolution: Art and Literacy during China’s Cultural Revolution. Toronto: Thomas Fisher Rare Books Library.

QIAO, Guoqiang (2008) The narrative strategy of Chinese avant-garde novels: The case of Mo Yan. *Semiotica,* 170 (1/4), S. 211-220.

REEDS, Kenneth S. (2012) What is Magical Realism? An Explanation of a Literary Style. Lewiston: Edwin Mellen Press.

REICHARDT, Ulfried (1991) Poststrukturalismus und der New Historicism: Geschichte(n) und Pluralität. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 16 (2), S. 205-223.

RICOEUR, Paul (1988) Zeit und Erzählung. Bd. 1: Zeit und historische Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag.

RIEMENSCHNITTER, Andrea (2011) Karneval der Götter: Mythologie, Moderne und Nation in Chinas 20. Jahrhundert. Bern u.a.: Peter Lang.

ROH, Franz (1925) Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

ROH, Franz (1995) Magic Realism: Post-Expressionism (1925). In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 15-31.

ROJAS, Carlos (2016) Introduction. In: Ders. und Litzinger, Ralph A. (Hg.) *Ghost Protocol. Development and Displacement in Global China.* Durham und London: Duke University Press, S. 1-12.

ROJAS, Carlos (2018) „Tell My Mother I'm Sorry": On Chinese as a Minor Discourse. *Chinese Literature Today,* 7 (1), S. 143-152.

RORTY, Richard (1992) The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. With Two Retrospective Essays. Chicago, London: University of Chicago Press.

RÜSEN, Jörn (1982) Die vier Typen des historischen Erzählens. In: Koselleck, Reinhart und Lutz, Hartmut (Hg.) *Formen der Geschichtsschreibung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 514-605.

RÜSEN, Jörn (1983) Historische Vernunft. Grundzüge einer Historik I: Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

SANGARI, Kumkum (1987) The Politics of the Possible. *Cultural Critique,* Herbst (7), S. 157-186.

SARASIN, Philipp (2003) Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SCHIAFFINI-VEDANI, Patricia (2002) Tashi Dawa: Magical realism and contested identity in modern Tibet. (Dissertation, Asian and Middle Eastern Studies) Philadelphia: University of Pennsylvania.

SCHNEIDER, Gerhard (1997) Geschichtsbild. In: Bergmann, Klaus et al. (Hg.) *Handbuch der Geschichtsdidaktik*. 5. Auflage. Seelze-Velber: Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung, S. 290-293.

SCHOLES, Robert (1975) Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future. Notre Dame und London: University of Notre Dame Press.

SCHÖTTLER, Peter (2018) Nach der Angst. Geschichtswissenschaft vor und nach dem ›linguistic turn‹. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.

SCHULZE, Hagen (1985) Mentalitätsgeschichte – Chancen und Grenzen eines Paradigmas der französischen Geschichtswissenschaft. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 36, S. 247-270.

SIEGEL, Robert Anthony (2013) *Bookforum* Talks with Yan Lianke. Online unter: https://www.bookforum.com/interviews/bookforum-talks-with-yan-lianke-12668 [letzter Zugriff am 24.02.2021]

SIMPKINS, Scott (1995) Sources of Magic Realism/Supplements to Realism in Contemporary Latin American Literature. In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 145-159.

SLEMON, Stephen (1995) Magic Realism as Postcolonial Discourse. In: Zamora, Lois Parkinson und Faris, Wendy B. (Hg.) *Magical Realism. Theory, History, Community.* Durham und London: Duke University Press, S. 407-426.

SONG, Weijie (2016) Yan Lianke's Mythorealist Presentation of the Country and the City. *Modern Fiction Studies*, 62 (4), S. 644-658.

SPIEGEL, Gabrielle M. (1990) History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages. *Speculum*, 65 (1), S. 59-86.

SPIEGEL, Gabrielle M. (2005) Practicing History. New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn. New York: Routledge.

STONE, Lawrence (1979) The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History. *Past & Present*, 85, S. 3-24.

STORM, Carsten (2010) Imagination der Geschichte. Authentizität, Historizität, Widerstand und Identität in chinesischen historischen Romanen. Wiesbaden: Harrassowitz.

STUCKEY, George Andrew (2005) Memory – Tradition – History: Ties to the Past in Modern Chinese Fiction. (Dissertation, Asian Languages and Cultures) Los Angeles: University of California.

TAN, Sihan (2016) The Explosion Chronicles: Interview with 2016 Man Booker International Prize nominee Yan Lianke. *Columbia Journal*, online unter: http://columbiajournal.org/explosion-chronicles-interview-2016-man-booker-international-prize-nominee-yan-lianke/ [letzter Zugriff am 21.2.2021]

TSAI, Chien-hsin (2011) The Museum of Innocence: The Great Leap Forward and Famine, Yan Lianke, and *Four Books*. *Modern Chinese Literature and Culture*, online unter: https://u.osu.edu/mclc/online-series/museum-of-innocence/ [letzter Zugriff am 5.3.2021]

VEG, Sebastian (2014) Creating a Literary Space to Debate the Mao Era: The fictionalisation of the Great Leap Forward in Yan Lianke's Four Books. *China Perspectives*, 4, S. 7-15.

VEG, Sebastian (2019) Literary and Documentary Accounts of the Great Famine: Challenging the Political System and the Social Hierarchies of Memory. In: Ders. (Hg.) *Popular Memories of the Mao Era. From Critical Debate to Reassessing History*. Hong Kong: Hong Kong University Press, S. 115-136.

VEG, Sebastian (2020) Resisting Enchantment, Questioning Aestheticism: Modern Chinese Literature and the Public Sphere. *Critical Inquiry*, 46 (3), S. 536-554.

WANG, David Der-Wei (1993) Imaginary Nostalgia: Shen Congwen, Song Zelai, Mo Yan, and Li Yongping. In: Widmer, Ellen und Wang, David Der-Wei (Hg.) *From May Fourth to June Fourth. Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, S. 107-132.

WANG, David Der-Wei und BERRY, Michael (2000) The Literary World of Mo Yan. *World Literature Today*, 74 (3), S. 487-494.

WANG, Jing (1996) High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China. Berkely u. a.: University of California Press.

WANG, Ning (1997) The Reception of Postmodernism in China: The Case of Avant-Garde Fiction. In: Fokkema, Douwe Wessel und Bertens, Johannes Willem (Hg.) *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam: John Benjamins, S. 499-510.

WANG, Yiping und Gu, Jilai (2018) Intermediate text and the canonicity of world literature. *Orbis Litterarum*, 73 (4), S. 348-360.

WARNES, Christopher (2005) Naturalizing the Supernatural: Faith, Irreverence and Magical Realism. *Literature Compass*, 2 (1), S. 1-16.

WATT, Ian (1992) Ian Watt on Realism and the Novel Form. In: Furst, Lilian R. (Hg.) *Realism*. London: Longman, S. 87-94.

WHITE, Hayden (1973) Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press.

WHITE, Hayden (1978) Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism. Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press.

WHITE, Hayden (1986) Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta.

WHITE, Hayden (1987) The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore und London: The Johns Hopkins University Press.

WILLIAMSON, Edwin (1987) Coming to Terms with Modernity: Magical Realism and the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier. In: King, John (Hg.) *Modern Latin American Fiction. A Survey.* London und Boston: Faber & Faber, S. 78-100.

WILPERT, Gero von (2001) Mythos. In: Ders.: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, S. 541-543.

XIAO, Di und ZHENG, Binghan (2015) Reconstructing a narrative, reinterpreting a history: a case study of translating *Big Breasts and Wide Hips*. *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies*, 2 (3), S. 155-173.

YAN, Lianke (2008) Darkness Visible. Übersetzt von Roddy Flagg. *Index on Censorship*, 37, S. 40-44.

YAN, Lianke (2011) *Fāxiàn xiǎoshuō* 发现小说 (Den Roman entdecken). Tiānjīn: Nánkāidàxué Chūbǎnshè.

YAN, Lianke (2013a) *Yán Liánkē wén lùn* 阎连科文论 (Yan Liankes Essays zur Literatur). Kūnmíng: Yúnnán Rénmín Chūbǎnshè .

YAN, Lianke (2013b) On China's State-Sponsored Amnesia. *The New York Times*, online unter: https://www.nytimes.com/2013/04/02/opinion/on-chinas-state-sponsored-amnesia.html?_r=0 [letzter Zugriff am 13.3.2021]

YAN, Lianke (2014) Finding Light in China's Darkness. *The New York Times*, online unter: https://www.nytimes.com/2014/10/23/opinion/Yan-Lianke-finding-light-in-chinas-darkness.html [letzter Zugriff am 21.02.2021]

YAN, Lianke (2016) The Four Books Interview. Online unter: https://booker218.rssing.com/chan-5643463/all_p3.html [letzter Zugriff am 21.2.2021]

YAN, Lianke (2017) Die vier Bücher. Übersetzt von Marc Hermann. Köln: Bastei Lübbe.

YAN, Lianke (2018) The Explosion Chronicles. Übersetzt von Carlos Rojas. London: Vintage.

YAN, Lianke (2021) *Yán Liánkē fābiǎo niǔmàn huáyǔ wénxué jiǎng gǎnyán: Nǐ rènshíle zhège cūnzhuāng, yě jiù zhēnzhèng dǒngle zhōngguó.* 阎连科发表纽曼华语文学奖感言：你认识了这个村庄，也就真正懂了中国 (Yan Liankes Rede anlässlich des „Newman Prize for Chinese Literature“: Wenn Sie dieses Dorf verstanden haben, haben Sie auch China wirklich verstanden). Online unter: https://mp.weixin.qq.com/s/kQKKXukeSlv5hYvFjG9QHA [letzter Zugriff am 31.3.2021]

YANG, Jincai (2014) Political interrogation in contemporary Chinese fiction. *Neohelicon*, 41, S. 145-156.

YEUNG, Jessica (2019) Translationese as Dissent. The use of translation in Zhang Chengzhi's *History of the Soul* and Yan Lianke's *The Four Books*. In: Sun, Yifeng und Song, Chris (Hg.) *Translating Chinese Art and Modern Literature*. London: Routledge, S. 172-185.

YING, Li-hua (2010) Mo Yan. In: Ders. (Hg.) *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*. Lanham: The Rowman & Littlefield Publishing Group, S. 140-142.

ZAGORIN, Perez (1999) History, the Referent, and Narrative: Reflections on Postmodernism Now. *History and Theory*, 38 (1), S. 1-24.

ZAMORA, Lois Parkinson und FARIS, Wendy B. (1995) Magical Realism. Theory, History, Community. Durham und London: Duke University Press.

ZHAI, Wen-Jing (2015) The Inheritance of Loss – Tracing Hallucinatory Realism in Mo Yan's Novels. *English Language and Literary Studies*, 5 (1), S. 127-130.

ZHANG, Kun (2012) Some Nobel Sentiments. *China Daily USA*, online unter: http://usa.chinadaily.com.cn/epaper/2012-10/30/content_15857142.htm [letzter Zugriff am 24.11.2020]

ZHANG, Zhizhong (2013) Über rotem Sorghum weht der Geist der Freiheit. Charakteristika im Erzählwerk Mo Yans. In: Monschein, Ylva (Hg.) *Chinas subversive Peripherie. Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan.* Bochum und Freiburg: projekt verlag, S. 80-106.

ZIMMER, Thomas (2017) Erwachen aus dem Koma? Eine literarische Bestimmung des heutigen China. Baden-Baden: Tectum.

Abstract

Laut Hayden White sind historiografische Werke auf narrative Darstellungsweisen angewiesen, um Vergangenheit zugänglich zu machen. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es auch einem inhärent narrativen Medium wie dem historischen Roman möglich sein müsste, sich produktiv mit historischen Ereignissen auseinanderzusetzen. Ausgehend von dieser Grundannahme untersucht die vorliegende Arbeit die in vier chinesischen Romanen – Mo Yans *Das rote Kornfeld* und *Big Breasts and Wide Hips* sowie Yan Liankes *Die vier Bücher* und *The Explosion Chronicles* – erzeugten Geschichtsbilder. Dabei wird deutlich, dass sich beide Autoren kritisch mit dem offiziellen Geschichtsnarrativ der KPCh befassen, weshalb ihre Werke mit Ansgar Nünning als revisionistische historische Romane klassifiziert werden. Als solche nutzen sie strukturelle, formale und inhaltliche Elemente, um in Form von Gegengeschichten neue Perspektiven auf die Vergangenheit zu eröffnen. Ein besonderes Merkmal von Mo Yans Werken ist dabei sein Einsatz des magischen Realismus zur Erzeugung einer „dual spatiality“ (Baker). Die beiden ontologischen Ebenen des „Realen“ und des „Imaginierten“ werden einander gleichwertig gegenübergestellt, sodass das offizielle Geschichtsnarrativ nicht notwendigerweise ersetzt, sondern zumeist nur ergänzt wird. Yan Lianke hingegen strebt mit dem von ihm benannten Mythorealismus die Verschmelzung der beiden Ebenen zugunsten einer völligen Neuinterpretation der Vergangenheit an, um dadurch eine bisher unbekannte, tieferliegende historische Wahrheit offenzulegen.

According to Hayden White, in order to render the past accessible, historiographical works rely on narrative modes of representation. Conversely, this means that it should also be possible for an inherently narrative medium such as the historical novel to deal productively with historical events. Following this assumption, this thesis examines different conceptions of history presented in four Chinese novels: Mo Yan’s *Red Sorghum* and *Big Breasts and Wide Hips* and Yan Lianke’s *The Four Books* and *The Explosion Chronicles*. As it quickly becomes obvious that both authors have adopted a critical stance towards the CCP’s official historical narrative, their works are classified as revisionist historical novels (Nünning). This implies that they make use of structural, formal and story elements to create counter-narratives and open up new perspectives on the past. A special characteristic of Mo Yan’s novels is their use of magical realism to provide a “dual spatiality” (Baker). By treating the two ontological levels of the “real” and the “imaginary” as equally valid, his books thus not necessarily replace the official historical narrative, but rather mostly supplement it. In contrast, Yan Lianke uses what he calls “mythorealism” to merge the two ontological states, striving to arrive at a total reinterpretation of the past and to uncover an as of yet invisible, deeper historical truth.