

Literatur und Macht in der Geschichte Chinas.

2. Teil: Die Moderne

Karl-Heinz Pohl

In der medialen Berichterstattung über China heute ist die Neigung unübersehbar, das Land unter der Perspektive der Macht zu betrachten: die Macht der Kommunistischen Partei im Inneren oder Chinas Macht und (gefürchtete?) Übermacht nach außen – mit anderen Worten: China als die kommende „Weltmacht“. So liegt die Thematik „Literatur und Macht“ bzgl. China, vor allem im Sinne von Literatur als Machtkritik, gleichsam zeitgeistgemäß in der Luft.

Und was den Zeitgeist betrifft, so wäre zudem zu bedenken, dass „Literatur und Macht“ eine ausgesprochen moderne Perspektive auf die Literatur darstellt. Immerhin leben wir in der Epoche des Post-Nazismus, Post-Stalinismus und Post-Maoismus und sind insofern für das Thema Macht(missbrauch) genügend sensibilisiert, nicht zuletzt durch die Schriften von Michel Foucault zum Nexus Wissen und Macht.

Der Begriff „Macht“ ist in den post-totalitären Zeiten in der deutschen Sprache konsequenterweise höchst negativ besetzt. So wäre das entsprechende Wortfeld im Deutschen – anhand von Synonymen – etwa so zu sehen: Gewalt, Dominanz, Herrschaft, Unterdrückung etc., wobei der Gedanke des Machtmissbrauchs wohl im Vordergrund stünde. Im Chinesischen besitzt der Begriff „Macht“, im Sinne von Autorität (*quánli* 權力), hingegen eine deutlich andere Konnotation und hätte eher positiv Assoziationen. Dafür spricht die Wichtigkeit einer seit alters her anerkannten und für notwendig erachteten zentralen Macht als Garant von Ordnung (im Gegensatz zum gefürchteten Chaos – *luàn* 亂). Es ist zudem interessant, dass „Macht“ im Chinesischen gleichlautend ist (auch hinsichtlich der Töne) mit „Recht“: *quánli* 權利 (wie in „Menschenrecht“ *rénquán*

人權). Die beiden Worte unterscheiden sich also nur im schriftlichen Chinesisch, wobei der Rechtsbegriff sogar eine leicht negative Schlagseite hat, indem das Wort auch „Privileg“ bedeutet.¹

Diese Vorüberlegungen dürften genügend Anlass geben, sich dem Thema mit der nötigen Behutsamkeit bzw. mit einer selbst-reflexiven, wenn nicht selbstkritischen Komponente zu nähern. Dazu müsste auch ein geschichtlicher Ansatz führen, denn würde man die Thematik historisch angehen, so läge man sicherlich nicht falsch festzustellen, dass in der europäischen Vormoderne die Spannung „Literatur und Macht“ kaum wahrgenommen wurde. Zumindest im *ancien régime* waren die Machtverhältnisse klar definiert und wurden weitgehend akzeptiert. Literatur, die sich politisch äußerte, wurde nicht unbedingt goutiert – man denke etwa an die Szene in Auerbachs Keller in Goethes *Faust*, wo einer der Zechkumpanen ein Lied zur Situation des Heiligen Römischen Reiches anstimmen will und ein anderer ihm dazwischen fährt: „Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied, ein leidig Lied!“²

So gewinnt das Thema Macht und Literatur erst nach der Aufklärung und Französischen Revolution an Kontur, als sich nämlich ein Antagonismus zwischen Staat (Macht) und kritischem Bürger/Intellektuellem (ge-

1 Der zweite Bestandteil des Wortes, lì 利, hat in der konfuzianischen Tradition sogar eine höchst negative Konnotation, nämlich als „Profit“ oder „Gewinn“; der wichtige Klassiker Menzius beginnt mit einer Erörterung des politischen Vorrangs der Moralität, yì 義, vor „Profit“ für einen Herrscher.

2 Bezeichnenderweise fährt er (Brandner) fort: „Dankt Gott mit jedem Morgen, / Daß ihr nicht braucht für's Römische Reich zu sorgen! / Ich halt' es wenigstens für reichlich Gewinn, / Daß ich nicht Kaiser oder Kanzler bin. / Doch muß auch uns ein Oberhaupt nicht fehlen; / Wir wollen einen Papst erwählen.“ (Verse 2090-2097)

genüber Staat/Macht) herauszuschälen beginnt. In der europäischen Literatur nimmt diese Thematik im Realismus und Naturalismus Gestalt an.

1. Teil: Die Tradition? Die Vormoderne?

(ausführlich behandelt in *Zeitschrift für Qigong Yangsheng*, 2018, S. 53–63)

In der chinesischen Vormoderne war der chinesische Literat hingegen immer ausführender Teil des politischen Systems, auch als (loyaler) Kritiker. Sein Schreiben war deshalb immer auch in gewisser Weise politisch. Insofern hat es in der chinesischen Geschichte die Spannung „Literatur und Politik/Macht“ immer schon gegeben.

Die vorliegende Studie verfolgt anhand ausgewählter Beispiele den Zusammenhang von Literatur und (politischer) Macht in China, wobei die Äußerung von Kritik an Machtverhältnissen in bzw. durch Literatur (vor allem in der Dichtung) im Vordergrund steht, und zwar von der Vormoderne bis zur Moderne. Im vormodernen China sind dies Äußerungen zur Funktion von Kritik im „Großen Vorwort“ zum *Buch der Lieder* (*Shījīng* 詩經), der Konflikt zwischen Loyalität und Dissens bei Qū Yuán 屈原 (ca. 340–278 v. Chr.), Sòng Yǔ's 宋玉 (fl. 298–263) „Wind-Rhapsodie“ (*Fēngfù* 風賦) als indirekte politische Ermahnung des Herrschers sowie sozialkritische Dichtung von Dù Fǔ 杜甫 (712–770) und Bái Jūyì 白居易 (772–846) in der Tǎng 唐-Zeit (618–907).

Für die Moderne (20. Jh.) werden beispielhaft die „Hundert Blumen Bewegung“, die „Notizen aus dem Drei-Familiendorf“, Wú Hǎns 吳晗 (1909–1969) Theaterstück „Hǎi Ruì wird entlassen“ (*Hǎi Ruì bà guān* 海瑞罷官) sowie die sogenannte „Obskure Lyrik“ erörtert. Zum Schluss sollen der Frage nach möglichen Kontinuitäten von der Vormoderne bis zur Moderne, allerdings auch ein paar selbstreflexiven Überlegungen nachgegangen werden.

2. Teil: Die Moderne

Überblickt man die Periode von der literarischen Revolution während der 4.-Mai-Bewegung (1917–1921) bis zu Máos Forum in Yán'ān 延安 1942, so zeigen sich folgende bedeutende Veränderungen. Die Literatur-Revolution von 1917 kehrte zunächst die literarischen Standards um: Stand vorher noch die Dichtung nach traditionellen Mustern und in klassischer Sprache an oberster Stelle, so waren es nun umgangssprachliche Romane und Dramen. Die Umwertung erfolgte im Zuge der Rezeption europäischer Literatur und deren Standards. Angesagt waren nun europäische Präferenzen, und zwar Sozialkritik durch Literatur wie im europäischen Realismus und Naturalismus. Im gleichen Atemzug wurde Literatur in hohem Maße politisch. Die Literaturszene wurde von linksorientierten Literaten dominiert, die vor allem Kritik an den Machtverhältnissen übten, an vorderster Front Lǚ Xùn 魯迅 mit seinen kritischen Essais (*záwén* 雜文). Die literarischen Debatten wurden allerdings überschattet durch die politischen Verhältnisse bzw. den Streit zwischen Nationalisten und Kommunisten, den antijapanischen Krieg (1937–1945) sowie schließlich den Bürgerkrieg. Während des Krieges gegen Japan rief Máo in Yán'ān 1942 ein Forum über Literatur und Kunst ein, das eine erhebliche Einschränkung der Literatur durch die politische Macht und den Beginn kommunistischer (maoistischer) Instrumentalisierung der Literatur durch die Politik einleitete. Laut Máo war die Funktion der Literatur nunmehr, die hellen Seiten hervorzuheben und nicht mehr die dunklen Seiten zu enthüllen. Außerdem verfügte er, dass die Zeit kritischer Essais (*záwén*) wie die des bereits acht Jahre zuvor verstorbenen Lǚ Xùn vorbei sei. Literatur sollte von nun an nur noch die Rolle eines „Rädchens und Schraubchens im revolutionären Räderwerk“ (Lenin) spielen.

2.1 Die „Hundert-Blumen-Kampagne“ (Mai 1956 – Mai 1957)

Die in Yán'ān bereits gelegte Basis für die Literatur wurde mit dem Beginn der Volksrepublik (1949) nahtlos übernommen. Nach Gründung der VR hegten die (traditionell linksorientierten) Intellektuellen eigentlich

hohe Erwartungen gegenüber der neuen Regierung. Es wurden auch Versprechungen gegeben, dass alle politisch Andersdenkenden (zum Beispiel die früher der Kuomintang Zugehörigen) im Lande bleiben konnten. So kehrte der berühmte Literat Lǎo Shě 老舍 1950 nach China zurück, Máo Dùn 矛盾 ebenfalls. Doch es kam anders. Der grausamen Kampagne gegen Konterrevolutionäre (*sífǎn* 肅反, 1951/52) fielen zehntausende zum Opfer. Ebenfalls kennzeichnend für die erste Hälfte der 50er Jahre war die „Gedankenreform“ (Gehirnwäsche) gegenüber Intellektuellen (1950–1954: 6–8 Monate Umerziehung) sowie verschiedene Kritikkampagnen auf kulturellem und literarischem Gebiet. Die heftigste davon gegen Hú Fēng 胡風 im Jahre 1955. Hú Fēng, ein Freund und Weggefährte von Lǚ Xùn, war ein unabhängiger Schriftsteller, links engagiert, jedoch auch Gegner eines wie auch immer gearteten Dogmatismus in der Literatur. In der Kampagne gegen ihn wurde er nicht angegriffen wegen seiner unorthodoxen literarischen Ansichten, sondern als KMT-Spion und Konterrevolutionär (das bedeutete in der Regel ein Todesurteil; er wurde erst in den 80er Jahren rehabilitiert). Auch gab es eine Kampagne gegen den Initiator der literarischen Revolution von 1917, Hú Shì 胡適, der aber nicht im Lande weilte. Die Intellektuellen verstanden die Botschaft der Kampagnen sehr wohl: Es wagte sich keiner mehr hervor. Es gab jedoch ein Dilemma, nämlich das Land brauchte, um sich zu modernisieren, Intellektuelle. So gab es an höchster Stelle den Beschluss, die Säuberungs- und Berichtigungskampagnen einzustellen.

Zhōu Ēnlái 周恩來 hielt im Januar 1956 eine wichtige moderate Rede. Er versprach den Intellektuellen mehr Freiraum und Lockerung. Die Parteiführung war jedoch gespalten in zwei Lager: Hardliner und Entspanner. Zur ersteren Gruppe gehörten: Liú Shàoqí 劉少奇, Zhū Dé 朱德, Péng Déhuái 彭德懷, Péng Zhēn 彭真. Zu den Entspannern gehörten: Zhōu Ēnlái, Chén Yún 陳雲, Dèng Xiǎopíng 鄧小平, Lín Biāo 林彪 und Máo Zédōng 毛澤東.³

3 Dieser Abschnitt basiert auf Merle Goldman, *Literary Dissent in Communist China*, Cambridge, Mass. 1967.

Dazu kam ein wichtiger außerchinesischer Hintergrund: Die Entstalinisierung der Sowjetunion nach 1956 (nach dem 20. Parteitag der KpdSU), sowie die Aufstände in osteuropäischen, sowjetischen Satellitenstaaten: Ungarn (1956 von der SU niedergeschlagen) und Polen. Die KPCh war unsicher, wie die Ereignisse in der SU zu bewerten waren: Die Hardliner befürchteten, dass das Tauwetter in der UdSSR die Disziplin der chinesischen Intellektuellen untergraben würde, und plädierten deshalb für ein Nicht-Nachgeben. Die Entspanner hingegen hielten die SU für ein gutes Beispiel, das man nachmachen sollte.

Es gab auch unterschiedliche Sichten auf den Ungarn-Aufstand: Die Hardliner sahen darin eine Revolte wegen ungenügender Kontrolle; die Entspanner hingegen äußerten Verständnis für die Revolte, weil es zuvor zu viel Druck gegeben hatte, der zu einer Explosion führen musste. Entscheidend für die weitere Entwicklung, war, dass Máo sein Gewicht in die Waagschale der Entspanner warf. Er glaubte, dass die Intellektuellen solidarisch zum neuen China stünden, und dass man sie durch Gewährung von mehr Freiraum zu mehr Engagement motivieren könnte.

So hielt er eine wichtige Rede im Mai 1956, in der er zum 1. Mal die „Hundert Blumen“ Politik verkündet wurde: „Lasst hundert Blumen blühen, lasst hundert Schulen miteinander wetteifern“. (百花齊放, 百家爭鳴). (Die Rede wurde jedoch nicht veröffentlicht, nur die des Programmchefs Lù Dingyī 陸定一.) Doch die Intellektuellen wagten sich noch nicht hervor, insbesondere, da der 8. Parteitag der KPCh im September 1956 nach wie vor Disziplin betonte.

Auf literarischem Gebiet zeigten sich in dieser Phase jedoch bereits einige Neuerungen in Form von systemkonformer Kritik: Vor allem Wáng Méng 王蒙 und Liú Bīnyàn 劉賓雁 ahmten die russische Tauwetter-Literaten nach. Sie schrieben Werke gegen die Auswüchse eines Bürokratismus, so Wáng Méng: „Der Neuling in der Organisationsabteilung“ und Liú Bīnyàn: „Auf der Brückenbaustelle“. Im Januar 1957 wurden auch Máos Gedichte im klassischen Stil veröffentlicht, was als Signal

für eine Lockerung verstanden wurde (im Vorwort dazu hatte er jedoch Gedichte im klassischen Stil als eigentlich nicht mehr zeitgemäß verurteilt...)⁴

Im Februar 1957 hielt Máo eine maßgebende Rede „Über die richtige Behandlung der Widersprüche im Volk“. Darin behandelte er zwei Sorten von Widersprüchen: 1. einen antagonistischen zwischen Volk und Feinden (Konterrevolutionären), der mit Gewalt, und 2. einen nicht antagonistischen innerhalb des Volkes, der demokratisch mit Diskussion zu lösen sei. (Das Kapitel VIII dieser Rede handelte von „Hundert Blumen“.)⁵

Nachdem Verhinderungsversuche der Hardliner gegenüber einer Lockerungspolitik gestoppt werden konnten, wurde schließlich die „Hundert Blumen“-Kampagne mit allen Mitteln des Propagandaapparates verkündet (ab Ende April 1957), und zwar als Ausrichtungsbewegung (*zhèngfēng* 正風) gegenüber der Partei. Die Intellektuellen wagten nun, sich kritisch zu äußern. Diese Kritik wuchs jedoch zu einer Flut an, die das System selbst hinwegzuschwemmen drohte, denn sie stellte die Macht der Partei in Frage. Es hieß: „Tyrannei!“ In Chongqing unter Chiang Kai-shek hätten Intellektuelle mehr Freiheit gehabt etc. Auch gab es eine erste „Demokratie-Mauer“ an der Peking-Universität.

Die Partei sah ihre letzte Rettung nur noch in einer Notbremsung. Die freie Aussprache wurde gestoppt, indem Máo in das Hardliner-Lager übergang (wie später 1989 Dèng Xiǎopíng). Am 19. Juni 1957 wurde nun auch Máos Rede über die richtige Behandlung der Widersprüche im Volke veröffentlicht. Doch war sie (verglichen mit der Februar-Fassung, die inzwischen auch im – inoffiziellen – Druck vorliegt) um entscheidende Passagen verändert. Am Schluss des „Hundert Blumen Kapitels“ wurden nämlich sechs Kriterien genannt, die nun die Richtlinien für richtige Kritik bilden sollten.

⁴ Siehe Karl-Heinz Pohl, „Mao Zedongs Lyrik - Form als Aussage“, in A. Koschorke et al. (Hg.): *Despoten dichten*, Konstanz: Konstanz 2011, S. 227-248.

⁵ Felix Wemheuer (Hg.), *Maoismus. Ideengeschichte und revolutionärer Geist*, Wien 2008, S. 63f., 71f. u. 81f.

Am wichtigsten dabei, dass die Kritik nicht den sozialistischen Weg, die sogenannte demokratische Diktatur des Volkes und die Führung durch die kommunistische Partei in Frage stellen darf. Am Schluss heißt es wörtlich:

Die Kriterien werden formuliert, um dem Volk zu helfen, eine freie Diskussion über Probleme aller Art zu entfalten, und nicht, um diese Diskussion zu behindern.⁶

In dieser Formulierung haben wir ein schönes Beispiel für die doppelböde Rhetorik einer totalitären Macht, denn *de facto* wurde damit jegliche Diskussion von vornherein unmöglich gemacht. Doch nicht nur das: Diejenigen, die es gewagt hatten, die Versprechungen der Parteiführung ernst zu nehmen, sahen sich nun plötzlich als Zielscheibe einer der heftigsten Kritikkampagnen in der VR China, in welche die „Hundert Blumen-Bewegung“ nahtlos übergang: die „Kampagne gegen Rechtsabweichler“ (*fǎn yòupài* 反右派) von 1957. Im Zuge dieser Kampagne wurden ca. 400.000 – 700.000 Intellektuelle ihrer Posten enthoben und meist für ca. 15–20 Jahre in Arbeitslager aufs Land oder in die Grenzregion des Landes verschickt (so auch Wáng Méng, Dīng Líng 丁玲 etc.). So kam das „Blühen der hundert Blumen“ zu einem jähen Ende – ein Wechselspiel von Frühling und Frosteinbrüchen, wie wir es im späten Verlauf der VR Geschichte noch mehrmals erleben sollten. Und so steht die „Hundert-Blumen-Kampagne“ auch beispielhaft für das Verhältnis zwischen Literatur und Macht im modernen China.

2.2 „Notizen aus dem Drei-Familiendorf“ – die „Kleinen Hundert Blumen“ (1960–1962)

Nach Máos wirtschaftlich desaströsem „Großen Sprung nach Vorn“ (1958) hatte es zum ersten Mal Kritik gegeben, nämlich von Seiten des Verteidigungsministers Péng Déhuái auf der Lúshān 廬山-Konferenz (1959), die mit Péngs Entlassung durch Máo endete. Lín Biāo trat an seine Stelle. Máo konnte auf dem Lúshān zwar noch einen Sieg verbuchen, auch die Kritiker hinter

⁶ <http://www.max-stirner-archiv-leipzig.de/dokumente/Mao.pdf>, S. 62.

sich bringen, indem er sozusagen „die Vertrauensfrage stellte“, doch die Unzufriedenheit mit Máos Umgang mit Péng Déhuái (und dem „Großen Sprung“ überhaupt) war weit verbreitet in der Partei. Péng Déhuái hatte nur mutig ausgesprochen, was die meisten dachten. Der Tenor der Kritik war: Man konnte ein großes Land wie China nicht allein durch politische Indoktrinierung, Massenbewegungen und Guerillakriegsmethoden in einen modernen Staat verwandeln (Wirtschaft wird England einholen), indem man „die Politik an 1. Stelle setzt“.

Das heißt, nicht nur Intellektuelle außerhalb der Partei, sondern innerhalb der Partei waren kritisch gegenüber Máo (auch natürlich schon wegen der Anti-Rechts- und Anti-Hú Fēng-Kampagne). Péng Déhuái erschien, auch in seinem Einsatz für das Volk, als moderne Verkörperung des klassischen konfuzianischen „aufrechten Beamten“ (*qīng guān* 清官): loyal (Parteimitglied), doch frei und mutig genug, dem „Kaiser“ unter Berufung auf moralische Grundsätze und objektive Tatsachen die Meinung zu sagen.

Für Máo bedeutete dies, dass trotz seines Sieges auf dem Lúshān sein Prestige gesunken war. Dazu kam, dass Liú Shàoqí neuer Staatsvorsitzender wurde. Dies führte nach 1960 zur Periode einer gewissen ideologischen Entspannung (bis 1962): Das Land brauchte auch nach Abzug sowjetischer Experten (1960) dringend Wissenschaftler. So erging 1961 eine Ermutigung an die Intellektuellen (seitens Chén Yì 陳毅 und Zhōu Ēnlái), sich auch wieder um Fachwissen zu bemühen, mehr „Experte“ (*zhuān* 專) zu sein als „rot“. Auch wurde eine mildere Form der „Gedankenreform“ eingeführt.

Die Periode 1960–1962 wird auch „Kleine Hundert Blumen“ genannt, doch ist sie höchst unterschiedlich zu den ersten „Hundert Blumen“. Was sind die Unterschiede? Es gab keinen Aufruf zu offener Kritik; es waren auch nur Partei-Intellektuelle, die sich kritisch äußerten. Die Kritik galt nicht der Partei (sie war systemkonform), sondern Máo und dessen Politikstil. Schließlich wurde die Kritik indirekt versteckt vorgebracht (traditionelle konfuzianische Kritik).

Die Hauptkritiker waren das Kleeblatt: Dèng Tuò 鄧拓, Chefredakteur der Parteizeitschrift „Frontlinie“ (*Qiánxiàn* 前線), Wú Hán 吳晗: Historiker und Vizebürgermeister von Peking, sowie Liào Mòshā 廖沫沙 aus der Propagandaabteilung des Parteikomitees. Sie schrieben Artikel unter einem gemeinsamen Pseudonym (kunstvoll zusammengesetzt aus Bestandteilen ihrer Künstlernamen), veröffentlicht in Form einer Spalte mit dem Titel „Notizen aus dem Drei-Familiendorf“ 三家村札記 (der Titel spielt an auf einen aufrechten Beamten der Sòng-Zeit, der wie Péng Déhuái seines Amtes enthoben wurde [*bà guān* 罷官] und sich in einem Dorf gleichen Namens, *sanjiacun*, niederließ.) Die Spalte erschien von Oktober 1961 – Juli 1964 in dem offiziellen Organ des Pekinger Parteikomitees „Frontlinie“, dessen Chefredakteur Dèng Tuò war (früher war Dèng Herausgeber der „Volkszeitung“ bis 1957).

Alle drei waren also eng verbunden mit der Pekinger Parteiführung, d.h. sie waren Schützlinge des Bürgermeisters von Peking (und Leiter des Parteikomitees) Péng Zhēn (er gehörte zur Liú Shàoqí-Dèng Xiǎopíng Fraktion, also zu den Pragmatikern, die zwar auch auf strikte Parteidisziplin bestanden, jedoch für einen gewissen intellektuellen Spielraum eintraten, dazu Kritik an Máos wirtschaftspolitischem Abenteuerertum begrüßten). Der führende Kopf des Kleeblattes war Dèng Tuò, der (über die Notizen aus dem „Drei-Familiendorf“ hinaus) kritische Artikel in der Pekinger „Abendzeitung“ unter der Spalte „Abendgespräche am Yānshān“ 燕山夜話 veröffentlichte (März 1961 – September 1962, Yānshān steht für Peking).⁷

Dèng Tuòs Kritik erschien in Form von Essays (*záwén* 雜文), die Máo in Yán'ān „verboten“ hatte, und zwar Essays, die meist historische Begebenheiten zum Thema hatten. Seine Methode war: „Mittels Vergangenheit die Gegenwart kritisieren“ (*yǐ gǔ fēng jīn* 以古諷今) – eine Methode die früher auch schon populär war, d.h. Kritik einfach durch historische Analogien nahelegen. So hatte ein halbes Dutzend seiner Artikel „aufrechte Be-

⁷ Dieser Abschnitt basiert auf Joachim Glaubitz: Opposition gegen Mao. Freiburg 1969.

amte“, die entlassen wurden, zum Thema. Die Analogie zu Péng Déhuái brauchte nicht *expressis verbis* genannt zu werden. So zum Beispiel der Artikel „Der Weg des Königs und der Weg des Tyrannen“ (*Wángdào yǔ bàdào* 王道與霸道), der eine Gegenüberstellung vornimmt zwischen dem konfuzianischen Ideal des „Wegs des Königs“ – gegründet auf Menschlichkeit, Rechtlichkeit und Sittlichkeit – gegenüber dem „Weg des Tyrannen“, der „ohne irgendwelche Rücksichten sich auf Macht und Gewalt stützt, brutal und eigenmächtig handelt, die Menschen herumkommandiert und sie durch Gewaltanwendung oder Hinterlist ausplündert“.⁸ Diese Unterscheidung geht auf Menzius zurück. Für diejenigen, die zwischen den Zeilen zu lesen verstanden (und die Chinesen haben in ihrer mehrtausendjährigen autokratischen Geschichte diese Fähigkeit in hohem Maße entwickelt) lag die Analogie zu Máo auf der Hand – und war trotzdem nicht zu greifen; das war das Kunstvolle daran.

Das Bemerkenswerte an Dèngs Essais ist, dass er als Kommunist traditionelle moralische Maßstäbe anlegt: Die historischen Figuren, auf die er anspielt, zeichnen sich durch konfuzianische Tugenden aus, vor allem: Menschlichkeit, Sorge für das Volk, milde Regierung, Aufrichtigkeit, Mut vor dem Herrscher u.v.m. Auch sind sie nicht leicht zu lesen, weil es einerseits an klassischen Zitaten wimmelt (z.T. sind ganze Erzählungen im Klassischen geschrieben) und andererseits, weil ein gutes Maß an historisch-literarischer Bildung notwendig war, um einige feinsinnige Analogien und Anspielungen richtig goutieren zu können. Sie waren also nicht für jedermann, sondern für die gebildete Elite geschrieben.

Das Fazit, das Glaubitz zieht, ist, dass sich die Chinesen auch heute noch, was Leitbilder und Idealvorstellungen betrifft, an der reichen Überlieferung des eigenen Landes – und nicht an abendländischen – orientieren.⁹ Dazu muss man natürlich ergänzen, dass sie in den 60er Jahren gar keine andere Wahl hatten – Westliches war als bürgerlich verpönt. Heute ist das jedoch schon anders: Dis-

sidenten orientieren sich sehr wohl auch an westlichen Idealen, aber auch an autochthon chinesischen.

Die „Kleinen Hundert Blumen“ verdeutlichen, wie die Tradition der versteckten Machtkritik im modernen China lebendig geblieben ist. Historisch gesehen bilden sie den Übergang zur Kulturrevolution; die genannten drei Autoren gehörten zu ihren ersten Opfern. Dèng Tuò beging 1966 Selbstmord. Das im nächsten Abschnitt zu behandelnde Stück von Wú Hán „Hǎi Ruì wird entlassen“ stellt sogar die genaue Verbindung zur Kulturrevolution her.

2.3 Wú Hán: „Hǎi Ruì wird entlassen“

Waren Dèng Tuòs Essais von denen der drei Autoren die geschliffensten und in ihrer Kritik am schärfsten, so sollte es ein im Stil eines traditionellen Musikdramas geschriebenes Stück von Wú Hán werden, welches am nachhaltigsten wirken sollte – sowohl in seiner indirekten Kritik an Máo wegen Péng Déhuáis Entlassung als auch dadurch, dass die Kritik an Wú Háns Stück den Auftakt zur Kulturrevolution bildete.

Wú Hán war wie erwähnt zweiter Bürgermeister von Peking und Historiker. Sein Stück „Hǎi Ruì wird entlassen“ (*Hǎi Ruì bà guān* 海瑞罷官) ist sein einziges Drama. Obwohl die Analogie zum Fall Péng Déhuái schon im Titel anklingt, liest sich das Stück ansonsten wie ein traditionelles Moralstück mit einer Botschaft, die insgesamt gesehen parteikonform erscheint. Protagonist ist eine historische Figur, ein „aufrechter Beamter“ (清官), der zur Míng 明-Zeit lebte (1515–1587), den ausbeuterischen Beamten mit Beziehung zum Kaiserhof das Handwerk legt, den Bauern ihr gestohlenen Land wiedergibt, die Ehre zu Unrecht Verfolgter wiederherstellt und die Schurken bestraft. Da die Schurken jedoch gute Beziehungen zum Kaiser haben, gelingt es ihnen, Hǎi Ruì zu verleumden und ihn seines Amtes zu entheben. Hǎi Ruì gibt allerdings erst sein Amt auf, nachdem er den Sohn des Oberschurken seiner gerechten Strafe (Hinrichtung) zugeführt hat.

Analogien zu den 1950er Jahren ließen sich damals genügend finden:

⁸ Glaubitz, S. 90f.

⁹ Glaubitz, S. 18.

- Den Bauern wurde 1949 in der Landreform Land zugeteilt, doch durch die Volkskommunen wurde es ihnen wieder genommen.
- Lokale Parteikader waren ebenso korrupt und nur auf persönlichen Vorteil aus wie die Beamten im Stück.
- Zu Unrecht Verfolgte gab es seit der Kampagne gegen Hú Fēng zuhauf.
- Péng Déhuái versuchte sich um das Los der Bauern zu kümmern und wurde entlassen.

Interessant für die Hintergründe der Diskussion um dieses Stück ist folgendes: Máo war offenbar selbst auf Hǎi Ruì (bzw. dessen Biographie) gestoßen; der Stoff hatte ihm so sehr gefallen (wegen dessen aufrechter, kritischen Gesinnung), dass er Péng Déhuái eine Kopie von Hǎi Ruìs Biographie zukommen ließ. Aufgrund von Máos Interesse daran wurde Wú Hán gewonnen, um Máo mit mehr Einzelheiten darüber versorgen zu können. Auf der Lúshān-Konferenz soll auch der Vergleich zwischen Péng Déhuái und Hǎi Ruì offen gemacht worden sein (bzw. Péng Déhuái sich selbst mit ihm verglichen haben), Máo soll allerdings zwischen „guten und falschen“, „linken und rechten“ Hǎi Ruì unterschieden haben. Nachdem er schon verschiedene andere Arbeiten über Hǎi Ruì veröffentlicht hatte, formte Wú Hán sein Material (1959–1960) zum vorliegenden Drama mit jetzigem Titel zusammen. Wichtig ist, dass er in einem Vorwort zu dem Stück erwähnt, dass er damit nach der Lúshān-Konferenz begonnen hätte, d. h. also, obwohl seine Beschäftigung weiter zurückreicht, stellt er damit einen Zusammenhang mit Péng Déhuáis Entlassung her.¹⁰

Das Stück wurde im Januar 1961 veröffentlicht, im Februar in Peking uraufgeführt, erhielt positive Kritiken, wurde jedoch nach nur wenigen Vorstellungen abgesetzt. Wie bei Dèng Tuòs Artikeln lag für die Kundigen die Analogie des historischen Stücks für Gegenwartsereignisse auf der Hand. Die Kritik an Wú Háns Stück durch Yáo Wényuán 姚文元 (Mitglied der „Viererbande“) im Jahre 1965 bildete den eigentlichen Auftakt zur

Kulturrevolution. Wú Hán wurde verhaftet und starb 1969 im Gefängnis. Als Beispiel für die so typisch chinesische indirekte Kritik bzw. für die Methode „mittels Vergangenheit die Gegenwart kritisieren“ steht Wú Háns „Hǎi Ruì“ exemplarisch für die Thematik „Literatur und Macht“, und so ist das Stück nicht nur in die Politik-, sondern auch in die Literatur- und Kulturgeschichte Chinas eingegangen.

2.4 „Obskure“ und andere Lyrik

Die Bezeichnung „Obskure Lyrik“ (*ménglóng shī* 朦朧詩) steht für eine Phase der postmaoistischen Literatur vor allem in den Jahren 1978/79. Sie begann allerdings bereits mit der Demonstration auf dem Tiān‘ānmén 天安門 gegen die Ultra-Linke Fraktion („Viererbande“) anlässlich des Todes von Zhōu Ēnlái am 5. April 1976. Die Protagonisten waren junge Poeten – oft ehemalige Rotgardisten – wie Běi Dǎo 北島, Yáng Liàn 楊煉, Shū Tíng 舒婷, Gù Chéng 顧城, Jiāng Hé 江河, Liáng Xiǎobīn 梁小斌 etc. Nach der Abkehr vom Maoismus durch die Reformen von Dèng Xiǎopíng ab 1978 wuchs unter ihnen die Erkenntnis, dass ihr Idealismus von der Politik bzw. von Máo missbraucht wurde. Man sprach von einem ideologischen Vakuum in der Nach-Máo-Ära, denn es gab kaum noch Vertrauen in die offiziell verordnete Ideologie. In ihrem literarischen Ausdruck wählten die Autoren einen Stil, der von Literaturfunktionären der Partei als „obskur“ gebrandmarkt wurde. Die Autoren machten sich den eigentlich abwertend gemeinten Begriff zum Markenzeichen, jedoch blieben die kritischen Botschaften in den veröffentlichten Gedichten durchaus verständlich.¹¹

Als Beispiel mögen ein paar Zeilen aus dem Gedicht „China, ich habe meinen Schlüssel verloren“ (中國, 我的鑰匙丟了) von Liáng Xiǎobīn dienen:

China, ich hab‘ meinen Schlüssel verloren
Vor mehr als zehn Jahren
Stürmte ich im Wahnsinn rote Straßen entlang,
Rannte ich in die Wildnis vor die Städte, um zu

¹⁰ Dieser Abschnitt basiert auf Tom Fisher, „The Play is the Thing: Wu Han and Hǎi Ruì Revisited“, *The Australian Journal of Chinese Affairs*, No. 7 (Jan., 1982), S. 1-35

¹¹ Karl-Heinz Pohl, „Auf der Suche nach dem verlorenen Schlüssel - Zur ‚obskuren Lyrik‘ (menglong shi) in China nach 1978“, in: *Oriens Extremus*, 29 (Heft 1/2 1982), S. 148-160.

jubeln.

Später verlor ich meinen Schlüssel.
(...)
Mein Schlüssel, wo liegst Du?
Ich fürchte, Wind und Regen zersetzen dich.
Du bist schon voller Rostflecken.
Nein, so will ich nicht denken,
Ich werde entschlossen weitersuchen,
In der Hoffnung, dich wiederzufinden.¹²

Der 1949 geborene Béi Dǎo gilt als Hauptvertreter der jungen Dichtergeneration und war in der Folge schon mehrfach als Kandidat für den Literaturnobelpreis im Gespräch. Von 1978 bis 1980 gab er zusammen mit Freunden die Untergrundzeitschrift *Jintiān* 今天 (Heute) heraus, die literarisches Forum während der kurzlebigen „Demokratiebewegung“ wurde. In *Jintiān* erschien auch zuerst sein Gedicht „Antwort“ (*huídá* 回答), das er im April 1976, also noch während der Zeit der Kulturrevolution, jedoch unter dem Eindruck der erwähnten Tiān'ānmén-Demonstration, geschrieben hatte. Darin heißt es (in der zweiten Hälfte):

(...) Ich sage dir, Welt,
Ich – glaube – nicht!
Wenn vor deinen Füßen tausend Herausforderer
stehen,
So rechne mich als den tausendundersten.

Ich glaube nicht, dass der Himmel blau ist,
Ich glaube nicht an den Widerhall des Donners,
Ich glaube nicht, dass Träume unwirklich sind,
Ich glaube nicht, dass es keine Vergeltung nach dem
Tod gibt.

Wenn das Meer die Deiche durchbrechen soll,
So laß es all seine bitteren Wasser in mein Herz
hineinströmen.
Wenn sich das feste Land heben soll,
So laß die Menschheit sich neue Gipfel der Existenz
wählen.

Umkehrpunkte zum Neuen und glitzernde Sterne
Schmücken gerade das unverstellte Firmament.
Es sind 5000 Jahre alte Piktogramme,
Es sind die aufmerksam blickenden Augen zukünftiger
Menschen.¹³

Diese „Antwort“ eines „obskuren“ Dichters lässt als Ausdruck der Ablehnung, des Zweifels am überkommenen System an Klarheit nicht zu wünschen übrig. Besonders sein wie ein Fehdehandschuh hingeschleuderter Satz „Ich – glaube – nicht!“ wurde von gleichgesinnten Kritikern als Manifest der postmaoistischen Jugend gelesen.

Die Bilder dieses Gedichtes sind alle einfach und eindeutig interpretierbar – sein Effekt beruht hauptsächlich auf den kontraststarken Parallelismen, die nur von den litaneihaften Wiederholungen des „Unglaubensbekenntnisses“ unterbrochen werden. Die Hoffnung, die am Schluss des Gedichtes durchbricht, gründet sich auf die Gewissheit, dass geschichtliche Ereignisse, wie die Massenversammlung auf dem Platz des Himmlischen Friedens am 5. April 1976, die „Götterdämmerung“ für die Ultra-Linken eingeläutet haben: China mit seiner 5000 Jahre alten Kultur blickt erwartungsvoll einer neuen Epoche entgegen.

Die Phase der „Obskuren Lyrik“ blieb eine nur kurze Tauwetter-Periode im Zusammenhang mit dem sogenannten „Pekinger Frühling“ (1977/78) und der Demokratie-Mauer. Sie wurde mit aller Macht des Staates durch Verbote, Einschränkung und Kampagnen (gegen „geistige Verschmutzung“: 1983) beendet.

Zehn Jahre später beendeten die Ereignisse am 4. Juni, 1989 gewaltsam einen zweiten „Pekinger Frühling“. 1991, also zwei Jahre nach der Niederschlagung der Demokratiebewegung, erschien in der Überseeausgabe (海外版) der *Volkszeitung* (人民日报) zum Neujahrsfest ein Gedicht im klassischen Stil der sogenannten „Regelgedichte“, wie sie Máo auch geschrieben und 1957

¹² Ibid.

¹³ Ibid. Im Mai 1977 wurde das Gedicht sogar im offiziellen Dichtungsjournal *Shikān* 詩刊 veröffentlicht.

veröffentlicht hatte. Der Autor war ein unbekannter, in Amerika studierender Austauschstudenten (留美學生) namens Zhū Hǎihóng 朱海洪.

„Die 15. Nacht des ersten Monats“ (元宵).
Der Ostwind streicht über mein Gesicht, drängt zur
Eile Pflirsich und Pflaume;
Ein Sperber breitet seine Flügel aus, schwingt sich
auf wie der Péng-Vogel.
Der Jadeteller [des Monds] leuchtet über das Meer,
herab rinnen heiße Tränen;
In der Ferne weilend steige ich hoch auf eine
Terrasse, gedenke der heimatlichen Stadt.
Ich will nicht dem Vorsatz untreu werden, mein
ganzes Leben dem Land zu widmen;
Wenn das Volk mich erzieht, ist das mehr wert als
zehntausend Stücke Gold.
Erregt erhebe ich mich, eilends bestrebt, China
aufzurütteln,
Und warte darauf, dass überall in unserem heiligen
Land der Frühling ausbricht.

東風拂面催桃李，
鵝鷹舒翅展鵬程。
玉盤照海下熱淚，
遊子登臺思故城。
休負平生報國志，
人民育我勝萬金。
憤起急追振華夏，
且待神州遍地春。

Das Gedicht ist aufgrund des patriotisch-nostalgischen Inhalts scheinbar akzeptabel für einen Abdruck in der *Volkszeitung*. Sprachlich wirkt es jedoch etwas gewollt. Mit gutem Grund, denn das Gedicht ist ein Beispiel für die bei Chinesen so beliebten Formspielereien und indirekten Ausdrucksweisen (ermöglicht durch die linguistischen Besonderheiten der chinesischen Sprache). In dem Gedicht ist nämlich eine „regelwidrige“ Botschaft versteckt: Liest man diagonal vom letzten Zeichen der ersten Zeile (Li 李 – Nachname, aber auch „Pflaume“) nach links unten (siehe die fettgedruckten Zeichen), dann ergibt sich der Sinn:

Wenn Lǐ Péng 李鵬 [der für das Massaker von 1989 verantwortliche Ministerpräsident] zurücktritt, wird sich der Zorn des Volkes legen.

Dann, so könnte sich die letzte Zeile nahtlos anschließen, könne man erwarten, dass in China der Frühling ausbrechen wird.

Also ein Regelgedicht wider die (politischen) Regeln! Nicht nur Máo Zédōng, sondern auch Nonkonformisten verstehen sich auf Pflege des „Regelgedichts“... Die Botschaft wurde von der chinesischen intellektuellen Leserschaft, geübt in der Lektüre zwischen den Zeilen, jedenfalls verstanden und der verantwortliche Redakteur entlassen.

2.5 Fazit – Kontinuitäten?

Wie deutlich wurde, hat es von der Tradition bis zur Moderne einen bleibenden Zusammenhang von Literatur und Politik (Macht) gegeben. Der Terminus für Satire bzw. subtile Kritik *fěngcǐ* 諷刺 wurde durch das „Große Vorwort“ eingeführt und ist wichtig geblieben bis heute. Die Tradition der verschleierte Kritik – und der Kunst, zwischen den Zeilen zu lesen, ausgebildet in der langen vormodernen Epoche – war und ist immer noch ein bedeutender Teil der chinesischen Literatur. In der Moderne begegnen uns vor allem kritische Essays (*záwén* 雜文), sei es von Lǚ Xùn 魯迅 oder Dèng Tuō 鄧拓 (ca. 1911–1966); bei letzterem mit dem Stilmittel: „Mittels Vergangenheit die Gegenwart kritisieren.“ Insgesamt könnte man vielleicht eine Entwicklung von (sehr) indirekter zu mehr expliziter Kritik feststellen. Die Reaktion der Macht blieb sich allerdings gleich in ihrer Repression: Verbannung, Gefängnis, Zensur.

Zum Schluss dieser kritischen Anmerkungen dürfen jedoch auch ein paar selbstreflexive – und selbstkritische – Betrachtungen nicht fehlen. Politisch kritische Literatur (gegenüber politischen Machtverhältnissen), d.h. „Dissidentenliteratur“, ist hierzulande stark nachgefragt, wenn nicht sogar erwünscht: es ist der politisch-korrekte (post-Foucaultsche ...) *Mainstream*: Das Ergebnis ist eine reiche Dissidentenliteratur, die sich gut verkauft; sie wird als Widerspiegelung einer so gesehenen chine-

sischen Wirklichkeit gelesen. Schaffensästhetisch steht dabei Enthüllung und Machtkritik im Vordergrund, rezeptionsästhetisch eher ein Gefühl der Betroffenheit des Lesers; Aspekte der (literarischen) Qualität werden so nebensächlich.

So ist seit geraumer Zeit der chinesische Dissident zur Lieblingsfigur des deutschen Feuilletons geworden – man denke an die Popularität von Ai Weiwei 艾未未 oder die Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels an Liào Yìwǔ 廖亦武 im Jahre 2012, nachdem letzterer nur ein Jahr in Deutschland weilte.

In der Auszeichnung der Dissidentenliteratur scheint die Selbstvergewisserung unsererseits mitzuschwingen, im Kampf gegen Unrecht und Machtmissbrauch auf der politisch-moralisch richtigen Seite zu stehen – al-

lerdings nicht selten verbunden mit Selbstgerechtigkeit, ganz zu schweigen von dem Unverständnis der Kontexte und der weitgehenden Unkenntnis der Wirklichkeit Chinas. Die Beschäftigung mit China ist eben nicht unparteiisch/neutral, sondern zeitgeistgemäß. So ist unser Chinabild die Projektionsfläche unserer eigenen politischen Präferenzen und Vorurteile – d.h. unseres herrschenden Zeitgeistes/Diskurses. Dies entspricht jedoch auch wieder einer zeitlosen Lebensweisheit, die man dem *Talmud* zugeschrieben findet: „Wir sehen die Dinge nicht, wie *sie* sind, sondern wie *wir* sind.“

Verfasser

Prof. Dr. Karl-Heinz Pohl, Sinologe
Universität Trier, FB II – Sinologie
54286 Trier
pohlk@uni-trier.de