

Ein Adoleszenzroman für China:

**Gattungsdebatten und genderorientierte Untersuchungen ausgesuchter
Werke von Cao Wenxuan, Yang Hongying und Guo Jingming im
Zeitraum 1997-2008**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der
Universität Heidelberg

vorgelegt von

Petra Thiel

Erstgutachterin: Prof. Dr. Barbara Mittler

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Ylva Monschein

Datum: 08.10.2018

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	1
Zum Gebrauch von Schriftzeichen, Zitaten und zur bibliographischen Dokumentation	5
Zum (Nicht-)Gebrauch genderneutraler Sprache	6
Prolog: Drei Geschichten aus England.....	1
Einleitung: Ein Adoleszenzroman für China?	11
Genderidentität im globalen Adoleszenzroman	15
Vier Bestseller-Romane einer bewegten Zeit (1997-2008).....	20
Forschungsstand und Quellenlage.....	29
Aufbau der Arbeit.....	37
1 – <i>Chengzhang xiaoshuo</i> 成长小说: Vom Bildungsroman zum Adoleszenzroman für junge Leser ..	40
Der <i>chengzhang xiaoshuo</i> 成长小说 als Bildungsroman.....	42
Der <i>chengzhang xiaoshuo</i> 成长小说 als Adoleszenzroman	56
2 – Adoleszenz und <i>doing gender</i> : Zur Benennung von Genderperformanz in der (chinesischen) Literatur	80
<i>Agency</i> , Genderperformativität und <i>doing gender</i>	85
Die genderorientierte Erzähltextanalyse im chinesischen Adoleszenzroman	101
Figuren	104
Körper-Gestalten	110
Körper gestalten	123
3 – Genderperformanz in ausgewählten zeitgenössischen chinesischen Adoleszenzromanen	128
Entstehungskontext der ausgewählten literarischen Werke	128
<i>Cao fangzi</i> 草房子 (Das Schilfhaus) von Cao Wenxuan 曹文轩	142
Die Tagebuchromane von Yang Hongying 样红婴	203
<i>Nüsheng riji</i> 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin)	211
<i>Nansheng riji</i> 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers).....	243
<i>Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends</i> von Guo Jingming 郭敬明	259

Schlussbetrachtung.....	316
Epilog: Eine Geschichte aus Amerika.....	325
Literaturverzeichnis.....	333

Danksagung

*You have brains in your head. You have feet in your shoes. You can steer yourself any direction you choose. Oh! The places you'll go!*¹

Eine Doktorarbeit beginnt immer mit großem Enthusiasmus, Entdeckergeist und dem Sammeln unzähliger Ideen und Materialien. So auch die vorliegende Dissertation, die aus einem langjährigen Projekt entstanden ist, das zwischenzeitlich immer wieder brach lag und neu zum Leben erweckt werden wollte.

You'll get mixed up, of course, as you already know. You'll get mixed up with many strange birds as you go. So be sure when you step. Step with care and great tact and remember that life's a great balancing act. Just never forget to be dexterous and deft. And never mix up your right foot with your left.

Auch meine Forschungsreise folgte nicht immer geraden Wegen und hätte nicht ohne die Hilfe zahlreicher Unterstützer vollendet werden können. Bis zum Ende jeder einzelnen Etappe vergingen viele Jahre des intensiven und regelmäßigen Austauschs mit Mentoren, Kollegen und Freunden, die mich immer wieder daran erinnerten, meinen rechten nicht mit meinem linken Fuß zu verwechseln. All diesen Wegweisern und Leuchttürmen möchte ich nachstehend ganz herzlich danken.

Mein erster Dank geht an meine langjährige Betreuerin Prof. Dr. Barbara Mittler, eine wahre „Doktormutter“, die „mit unbändiger Energie begeistern kann für die Sinologie.“ Barbara Mittler begleitete meinen akademischen Weg bereits seit dem Grundstudium in Heidelberg und prägte meinen wissenschaftlichen Werdegang in erheblichem Maße. Durch ihren unermüdlichen Enthusiasmus, ihr kontinuierliches Interesse an meinem Forschungsgegenstand und ihren Einsatz auch in schwierigen Denk- und Schreibphasen kam ich den Kernfragen meiner Arbeit mit jedem Schritt ein weiteres Stück näher. Dafür, dass sie mir gleich während zweier längerer Zeiträume trotz eigener Mehrfachbelastung den Rücken freihielt, mich von sämtlichen Arbeitsverpflichtungen befreite und mir somit ermöglichte, konzentriert und ohne Unterbrechungen zu schreiben, kann ihr gar nicht genug gedankt sein!

An zweiter Stelle möchte ich meiner Zweitgutachterin, Frau Prof. Dr. Ylva Monschein, danken, die mir ohne zu zögern zusagte, mich ebenfalls auf dem Weg zur Promotion zu begleiten. Ylva Monschein zeigte mir, dass man die Welt der Wissenschaft und die der Praxis sinnvoll und mit Freude verbinden und China immer wieder aufs Neue entdecken kann – auch durch die Literatur. Dadurch, dass sie erste Kapitelentwürfe der vorliegenden Arbeit stets mitgelesen und sich bereitwillig Zeit für Gespräche genommen hatte, flossen auch ihre nützlichen Vorschläge in den Text.

¹ Alle hier kursiv aufgeführten Zitate stammen aus der im Jahr 1990 bei Random House, New York erschienenen Ausgabe des Kinderbuchklassikers *Oh! The Places You'll Go!* von Dr. Seuss.

Den Mitarbeitern des Konfuzius-Instituts an der Universität Heidelberg e.V. danke ich ebenso wie dem Sekretariat des Instituts für Sinologie und dem ehemaligen Administrationsteam des Exzellenzclusters „Asia and Europe in a Global Context“, darunter insbesondere Jenja Tiede und Petra Kourschil, dass sie während meiner Schreibphasen zur Vollendung dieser Arbeit ohne Klagen den Mehraufwand, den diese Freistellungen mit sich brachten, auf sich nahmen.

You'll be on your way up! You'll be seeing great sights! You'll join the high fliers who soar to high heights.

Dem Heidelberger Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“ und ganz besonders den ehemaligen Mitgliedern der Research Area B „Public Spheres“ der ersten Förderphase danke ich für die stets gute und wertschätzende Arbeitsatmosphäre sowie den regelmäßigen interdisziplinären wissenschaftlichen Austausch, der mir nicht nur neue Einblicke in mein Fach, sondern auch in transkulturelle Zusammenhänge samt all ihrer Chancen und Herausforderungen verschaffte. Das Cluster finanzierte zudem zahlreiche Konferenz- und Forschungsreisen in das In- und Ausland, dank derer ich stets reich an Material und neuen Forschungseindrücken zurück an meinen heimischen Schreibtisch zurückkehren konnte.

Durch die Teilnahme am Sokrates Dozentenaustauschprogramm der Universität Heidelberg konnte ich auch im Ausland Lehrerfahrung sammeln und mich mit den dortigen Professoren und Kollegen austauschen. Prof. Dr. Denise Gimpel und Prof. Dr. Bent Nielsen von der Universität Kopenhagen sowie Prof. Dr. Ann Heirman und Prof. Dr. Bart Dessein von der Universität Gent sowie den interessierten Studierenden der Partneruniversitäten sei an dieser Stelle für ihre Gastfreundschaft und Offenheit für mein Thema ganz herzlich gedankt!

Dank der Einladung des Buchinformationszentrums (BIZ) Peking zur Teilnahme an einer Lizenzbörse und der Möglichkeit, mit der damaligen Leiterin, Frau Dr. Jing Bartz, über mein Forschungsthema zu sprechen, konnte die Auswahl der Romane für die Fallstudien dieser Arbeit noch einmal konkretisiert und aktuellen chinesischen Buchmarktentwicklungen angepasst werden. Für die freundliche Aufnahme und die bereitwillige Überlassung von Informationsmaterialien sei ihr an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich gedankt!

Dr. Ann Kull und Dr. Annika Pissin vom Centre for East and South-East Asian Studies der Universität Lund danke ich für ihre Einladung zur „Focus Asia“ Konferenz 2011 über „Women and Children: Contemporary Agents of Change in Asia“ und die Möglichkeit, dort in einer internationalen und interdisziplinären Runde vorzutragen, was schließlich den Impetus für die Fokussierung meines Dissertationsthemas auf Geschlechterdarstellungen im zeitgenössischen chinesischen Adoleszenzroman gab. Vor allem die kritischen Anmerkungen von Dr. Lena Scheen (NYU Shanghai) und Dr. Orna Naftali (Universität Tel Aviv) stellten sich als richtungsweisend für den weiteren Vorbereitungsprozess dieser Arbeit heraus. Ihnen sowie den Organisatorinnen und Teilnehmern der Konferenz sei daher ein großer Dank ausgesprochen.

Der Bibliothekarin des Heidelberger Instituts für Sinologie, Frau Anne Labitzky-Wagner, verdanke ich zahlreiche Hinweise auf diverse Publikationen, die sich mit Kinder- und

Jugendliteratur im Allgemeinen sowie mit chinesischen Sekundärquellen im Speziellen befassen, und die mir ohne ihr wachsames Auge sicherlich entgangen wären.

Out there things can happen and frequently do to people as brainy and footsy as you.

Viele Anregungen, die in diese Arbeit einfließen, stammen von den Teilnehmern meiner Kurse zur Quellenlektüre und Analyse chinesischer Kinder- und Jugendbücher. Die kritischen Rückfragen der Studierenden und die zahlreichen fruchtbaren Diskussionen eröffneten mir häufig neue Blickwinkel auf die dieser Arbeit zugrunde liegenden Primärtexte und halfen mir dabei, meine Thesen immer wieder zu überdenken und neu zu formulieren.

Die regelmäßigen Diskussionsrunden mit meinen ehemaligen Kolleginnen und Kollegen aus dem bereits im Jahr 2012 abgeschlossenen Forschungsprojekt „Rethinking Trends: Transcultural Flows in Popular Sphere(s)“ des Exzellenzclusters „Asia and Europe in a Global Context“ sowie der „Popular Culture Group“ des Instituts für Sinologie brachten mich zahlreichen philosophischen, anthropologischen und sozialwissenschaftlichen Theorien näher, an denen ich alleine sicher häufig verzweifelt wäre. Dass einige der behandelten Quellen nun tatsächlich auch in die vorliegende Arbeit einfließen konnten, geht auf den Austausch mit den Mitgliedern und Gästen beider Gruppen zurück. Für zusätzliche Hinweise zu Materialien und Theorien, die für meine Arbeit wichtig waren, danke ich im Besonderen Laila Abu-er-Rub, Jennifer Altehenger, Emily-Mae Graf, Sebastian Gehrig, Huang Xuelei, Annika Jöst, Marie Sander und Sun Liying sowie Prof. Dr. Susan Brownell, deren Forschungen zu Körpern sowie Weiblichkeiten resp. Männlichkeiten in diese Arbeit mit einfließen.

You'll come down from the lurch with an unpleasant bump. And the chances are, then, that you'll be in a slump. And when you're in a slump, you're not in for much fun. Un-slumping yourself is not easily done.

Anne Marschall, Emily Mae Graf, Judith Hufnagel, Lena Henningsen, Sun Liying, Pauline Grys und Yiman Liu danke ich für ihren steten Zuspruch und ihre Unterstützung – auch über tausende von Kilometern hinweg – wenn das „Un-slumping“ alleine nicht so recht gelingen wollte. Lena Henningsen, Sun Liying, Emily Mae Graf, Judith Hufnagel und Yiman Liu sei an dieser Stelle noch ein besonderer Dank ausgesprochen für geduldiges Korrekturlesen unterschiedlicher Versionen und Abschnitte dieser Arbeit. Ich hätte den Text in keine besseren Hände geben können!

You'll look up and down streets. Look 'em over with care. About some you will say, „I don't choose to go there.“ With your head full of brains and your shoes full of feet, you're too smart to go down any not-so-good street. And you may not find any you'll want to go down. In that case, of course, you'll head straight out of town.

Schließlich sei auch meiner Familie gedankt – allen voran meinen Eltern sowie meiner Schwester Eva Maria – die meine Entscheidung, nach einer bereits sehr langen Ausbildungsphase noch einer weiteren wissenschaftlichen Qualifikation nachzugehen, stets

unterstützten und dabei jedes Etappenziel mit gleichbleibender Begeisterung feierten. Ohne das große Vertrauen in mich und die Möglichkeit, mein Leben sehr früh schon selbstbestimmt zu gestalten, hätte ich den langen Weg bis zur Vollendung dieser Doktorarbeit nicht gehen können.

Max Stille danke ich, immer im richtigen Moment Fels in der Brandung oder Leuchtturm zu sein.

Gewidmet sei diese Arbeit den Kindern, die mein Leben bereichern: meinen Patenkindern Mila, Lotta, Olivia und Emma sowie Alia. Ich empfinde es als großes Glück, ihr Heranwachsen mit immer wiederkehrendem Staunen begleiten zu dürfen.

And when things start to happen, don't worry. Don't stew. Just go right along. You'll start happening, too. Oh! The places you'll go!

Auch wenn der vorliegende Text vor der offiziellen Einreichung durch zahlreiche Hände ging, sind sämtliche darin noch verbliebenen Fehler selbstverständlich auf mich zurückzuführen.

Zum Gebrauch von Schriftzeichen, Zitaten und zur bibliographischen Dokumentation

- (1) In dieser Arbeit werden durchgängig Kurzzeichen sowie die *Hanyu pinyin* 汉语拼音-Umschrift eingesetzt. Ausgenommen hiervon sind wörtliche Zitate, in denen andere Umschriften verwendet werden, sowie bekanntere Schreibungen von Eigen- und Personenamen wie beispielsweise Peking, Shaanxi oder Eileen Chang. Schriftzeichen werden einmalig bei der ersten Einführung von chinesischen Namen bereitgestellt.
- (2) Chinesische Fachtermini und Vokabeln werden zunächst in der *Hanyu pinyin*-Umschrift und in Schriftzeichen aufgeführt. Die Übersetzung folgt in Klammern und wird nicht gebeugt. Wird in einem oder in aufeinanderfolgenden Paragraphen mehrfach auf ein und denselben chinesischen Begriff hingewiesen, erscheint dieser nach seiner erstmaligen vollständigen Aufführung nur noch in der *Hanyu pinyin*-Umschrift. Ausgenommen ist die Gattungsbezeichnung *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 für den Adoleszenz- und den Bildungsroman. Diese erscheint stets in der *Hanyu pinyin*-Umschrift, gefolgt von Schriftzeichen und der deutschen, ungebeugten Übersetzung in Klammern.
- (3) Längere zitierte Abschnitte aus den chinesischen Primär- und Sekundärquellen erscheinen zunächst in ihrer Originalform, bevor die deutsche Übersetzung des Zitats folgt.
- (4) Alle im Text aufgeführten Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir. Die Übersetzungen der Auszüge aus ausgesuchten Romanen erfolgten nah am Original, da detaillierte Figurenbeschreibungen sowie die Herausarbeitung bestimmter Wortgruppen die Grundlage meiner Analyse bilden und Vergleiche der zugrunde liegenden Werke durch das textnahe und weniger literarische Übersetzen erleichtert wurden.
- (5) Die Namen der in den Romanen aufgeführten Figuren werden nur bei ihrer ersten Erwähnung in dieser Arbeit mit Schriftzeichen aufgeführt. Im weiteren Textverlauf erscheinen Figurennamen in der *Hanyu pinyin*-Umschrift. Eine Übersetzung der Namen erfolgt immer dann, wenn diese für die weitere Figurenanalyse sinnvoll ist.
- (6) Im Haupttext zitierte, nicht-chinesische Quellen werden bei ihrer Erstnennung vollständig in Fußnoten dokumentiert. Im weiteren Verlauf wird auf den Nachnamen, das Publikationsjahr und die entsprechende Seitenangabe verwiesen.
- (7) Chinesische Publikationstitel erscheinen bei ihrer Erstnennung zunächst in der *Hanyu pinyin*-Umschrift und in Schriftzeichenform; die deutsche Übersetzung des Titels folgt in Klammern. Bei wiederholten Angaben wird auf den Nachnamen, das Publikationsjahr und die entsprechende Seitenangabe verwiesen.
- (8) Die vorliegende Arbeit ist nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung verfasst worden. Zitate, in denen die alte Rechtschreibung verwendet wird, bleiben jedoch unverändert.

Zum (Nicht-)Gebrauch genderneutraler Sprache

In einer Doktorarbeit, die sich mit Genderfragen beschäftigt, bewusst keine genderneutrale Sprache anzuwenden, mag für Empörung oder zumindest Irritation sorgen, ist es doch ein erklärtes Ziel der Gender und Queer Studies und auch meiner Forschung zu unterstreichen, dass Sprache performativ ist, dass gender somit durch Sprache hervorgebracht und dass die Handlungsfähigkeit eines Menschen, wie Judith Butler schreibt, erst „aufgrund der sprachlich-diskursiven Verfasstheit von Subjektivität möglich wird.“² Ich habe mich dafür entschieden, im Sinne der Lesbarkeit des häufig durch sperrige Begriffe aus der Gender- und Queerforschung sowie chinesischsprachige Termini und Zitate durchbrochenen Textes durchgängig das generische Maskulinum zu verwenden mit dem Hinweis, dass dieses genderunabhängig betrachtet werden möge. Ich wünsche mir, dass diese Arbeit dennoch eine Sensibilisierung für genderbedingte Vorurteile erwirkt und die Probleme, die vorherrschende heteronormative Vorstellungen von gender hervorbringen, nicht verharmlost werden.

² Zitiert nach: Babka, Anna und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion: Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: Facultas, 2016 (S. 92).

Prolog: Drei Geschichten aus England

„Das ist einfach so was von ungerecht“, sagte Dennis schließlich erschöpft. „Für Mädchen gibt es die tollsten Sachen!“

„Warum muss man sich denn immer an irgendwelche Regeln halten?“, meinte Lisa lachend. „Du kannst dich doch selbst ganz neu erfinden, Dennis!“

David Walliams, *Kicker im Kleid*¹

Ein Mädchen interessiert sich für Mode, ein anderes tanzt semi-professionell Ballett, ein Junge spielt in seiner Freizeit am liebsten Fußball. Wie könnte ein Roman für junge Leser aussehen, dessen Protagonisten genau diesen Kurzbeschreibungen entsprechen? Welche Handlungsverläufe, welche Wendungen, was für ein Ende könnte man sich vorstellen? Wie würden sich die Geschichten schließlich verändern, wenn man nun eine neue Information bekäme, nämlich die Vornamen der jeweiligen Charaktere?

Namen bieten zahlreiche Anknüpfungspunkte für Assoziationen und zur weiteren wissenschaftlichen Erforschung. So beschäftigt sich die Onomastik mit Fragen der Herkunft und Verbreitung von Namen, die Namenssoziologie bringt Namen mit gesellschaftlichen Strukturen, Schichten und auch Religion in Verbindung. Namenspsychologische Studien erörtern die Motivation der Vergabe bestimmter Namen und die Erwartungen, die diese wecken. Die Namensgeographie wiederum weist Namenshäufigkeiten bestimmten Regionen und Orten zu. Wie würden sich die gedachten Geschichten also verändern, wenn nun eine von der modebegeisterten Coco handelte, die andere von der Ballett tanzenden Polina und die dritte von einem fußballbegeisterten Leon?

Eine modebegeisterte Coco könnte – zumindest einen entsprechend informierten Leser – an die französische Modeikone Coco Chanel erinnern, Polina wiederum Assoziationen mit der zeitgenössischen Primaballerina Polina Semionowa hervorrufen, die im russischen Bolschoi-Theater ihre Ausbildung erhielt und schließlich zum international gefeierten Ballett-Star avancierte. Leon wäre für einen in Deutschland aufgewachsenen jugendlichen Leser leicht als möglichen männlichen Altersgenossen zu identifizieren, führte dieser Vorname die Hitliste der beliebtesten Vornamen für Jungen zwischen 2007 und 2010 in Deutschland an.² Leon würde vermutlich auch hohe Erwartungen an sein (Leser-)Umfeld wecken, und so käme

¹ Siehe: Walliams, David: *Kicker im Kleid*, Berlin: Aufbau Verlag, 2010 (S. 105).

² Eine Konsultation der Webseite www.beliebte-vornamen.de belegte, dass der Vorname Leon seit 1997 in der Top Ten der beliebtesten Vornamen für Jungen in Deutschland gelistet ist.

manchem sicherlich auch ein löwengleich zweikampfstarker Torjäger als Protagonist des gedachten Romans in den Sinn, um den sich aufregende Geschichten entwickeln ließen.

Namen sind jedoch nicht nur Ausgangspunkt für Assoziationsketten sowie soziologische und geographische Einordnungen, sie transportieren darüber hinaus kulturelle Codes, wie z.B. Gender-Codes, und sind somit Marker für das jeweilige Geschlecht des Namensträgers. Stimmen Name und linguistische Kennzeichen, wie z.B. die entsprechenden Personalpronomina, mit der Konnotation des Textes und den vorherrschenden Geschlechternormen überein wie bei den soeben genannten Beispielen (Coco-Mädchen-Frankreich-Mode, Polina-Mädchen-Russland-Ballett und Leon-Junge-Deutschland-Fußball), wird die Erwartung des Lesers aller Wahrscheinlichkeit nach bestätigt.³ Was geschieht jedoch, wenn der qua Name vermittelte Gender-Code von der Konnotation des Textes abweicht, wenn das erzählte Geschlecht nicht den Erwartungshorizont des Lesers erfüllt?⁴ Welche neuen, anderen Plots würden sich eröffnen, wenn sich nun ein männlicher Hauptcharakter eines Jugendromans für Mode begeisterte, ein weiterer semi-professionell Ballett tanzte und es ein Mädchen wäre, das in ihrer Freizeit am liebsten Fußball spielte?

Tatsächlich sind Dennis, der an Mode interessierte 12-Jährige, Billy, der Balletttänzer, und Jesminder, das Fußball spielende Mädchen, die Protagonisten dreier erfolgreicher englischer Publikationen der frühen und späten 2010er Jahre, die eines verbindet: *Kicker im Kleid*, *Billy Elliot: I will dance* und *Kick it like Beckham*, so die Titel der Ausgaben für den

³ Begriffe aus der *Gender* und *Queer Theory* werden hernach in ihrer englischen Form verwendet. So steht *sex* für das biologische und *gender* für das soziokulturell geprägte Geschlecht. Die englische Kleinschreibung wird aus Konsistenzgründen beibehalten, sofern es sich nicht um Eigennamen oder deutsche Binome mit Verwendung des Präfix „Gender-“ handelt bzw. in Zitaten auf andere Weise erscheint. Ein weiterer Grund für die Übernahme der englischen Form liegt in der Tatsache begründet, dass sich die Aneignung der englischsprachigen Termini in der deutschen Wissenschaftspraxis bereits etabliert hat und mögliche Mehrdeutigkeiten durch unklare Übersetzungen dadurch ausgeschlossen werden können. Der deutsche Begriff „Geschlecht“ wird kontextsensibel verwendet, wenn keine explizite *sex*-versus-*gender*-Differenzierung notwendig ist.

⁴ Der Begriff „Erwartungshorizont“ beschreibt ein zentrales Konzept der Rezeptionstheorie und Hermeneutik, das die „Situiertheit des Lesers in der Welt“, d.h. dessen Bezug zur zeitgenössischen Wirklichkeit sowie dessen kulturelles Wissen, „als einen den Verstehensprozeß entscheidend beeinflussenden Faktor erfaßt“ und das den Verstehens- und Interpretationsprozess während des Lesens bestimmt. Eine besondere Prägung erfuhr das Konzept durch den Konstanzer Literaturwissenschaftler und Romanisten Hans Robert Jauß, der den Erwartungshorizont mit einer „Erwartungsstruktur im Sinne eines die Lektüre leitenden Referenzsystems“ umschreibt. Der Leser gleicht seine Erwartungen an den Text demnach während des Leseprozesses ständig mit seinem individuellen Referenzkatalog ab, um den Text letztendlich erfassen und interpretieren zu können. Erwartungshorizonte sind aufgrund ihrer Abhängigkeit von zeitlichen und kulturräumlichen Dimensionen historischen Veränderungen unterworfen und „damit auch mitverantwortlich für die Neubewertung literar[ischer] Werke im Laufe der Zeit.“ Siehe: Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Grundbegriffe der Literaturtheorie* (4. Auflage), Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004 (S. 46-47).

deutschsprachigen Markt, handeln von Heranwachsenden, die sich den vorherrschenden gesellschaftlich determinierten Geschlechtermustern nicht unterwerfen, sich dabei aber weder der Lächerlichkeit preisgeben, noch an ihrer Figurenbiographie zerbrechen müssen.⁵ Zwei der genannten Publikationen, *Billy Elliot* sowie *Kick it like Beckham*, wurden erst in Romanform veröffentlicht, nachdem die Geschichten über Billy, den Tänzer, und Jesminder, das fußballbegeisterte Mädchen, bereits verfilmt worden waren. *Billy Elliot: I will dance* und *Bend it like Beckham*, so die englischen Originaltitel der Filme, erfuhren eine große Medienpräsenz; sie wurden auf internationalen Filmfestivals gezeigt, gewannen zahlreiche Preise und sind auch heute noch in Digitalformat erhältlich.⁶ Zusätzlich erschienen Sondereditionen für den englischen Fremdsprachenunterricht an deutschen Schulen sowie Begleitmaterialien und Leitfäden für Lehrkräfte.⁷

Während die Autoren der beiden Romane, Melvin Burgess und Narinder Dhami, hauptberuflich Kinder- und Jugendbücher verfassen, die sich mit typischen Themen der Pubertät und des Heranwachsens beschäftigen, wie beispielsweise der Entdeckung der eigenen Sexualität (Burgess), Generationskonflikten zwischen Eltern und Jugendlichen oder Problemen mit Mitschülern (Dhami), so ist David Walliams (eigentlich David Edward Williams), der Verfasser des Buchs *Kicker im Kleid*, hauptsächlich durch seine Fernsehaktivitäten bekannt geworden.⁸ Als Teil des Comedy-Duos „Little Britain“ persifliert er im Jahr 2017 mit dem

⁵ Die bibliographischen Angaben der vorliegenden Romane lauten: Walliams, David: *Kicker im Kleid*, Berlin: Aufbau Verlag, 2010; Burgess, Melvin: *Billy Elliot: I will dance*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2003; Dhami, Narinder: *Kick it like Beckham*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2005.

⁶ Im Dezember 2010 wurde *Bend it like Beckham* zudem als erster „westlicher“ Film im nordkoreanischen Staatsfernsehen gezeigt. Initiiert wurde die Ausstrahlung von der britischen Regierung im Zuge der 10-Jahresfeier der britisch-nordkoreanischen Beziehungen. Siehe: „North Korea bends it like Beckham in UK film first“, BBC News Asia Pacific (30.12.2010), <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-12095775> (Zugriff am 12.03.2012).

⁷ Siehe: Dhami, Narinder: *Bend it like Beckham. Schullektüre: Based on the Original Screenplay*, Stuttgart: Klett, 2010; Spieler, Claudia: *Bend it like Beckham: Teacher's Guide*, Stuttgart: Klett, 2005; Hesse, Mechthild: *Teenage Fiction in the English Classroom*, Stuttgart: Klett, 2009; Fell, Karolina und Heidrun Wachenfeld: *Melvin Burgess ‚Billy Elliot‘*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2005.

⁸ Dass sexuelles Begehren sowie sexuelle Handlungen seit den späten 1990er Jahren vermehrt in Jugendbüchern thematisiert werden, diskutiert der ehemalige Leiter des Frankfurter Kinder- und Jugendbuchinstituts, Hans-Heino Ewers, in seinem Vortragspapier „Frühlingserwachen heute: Erste Liebe und Sexualität in der Jugendliteratur der Gegenwart“. Er bezieht sich darin auf den Roman *Doing it* des o.g. britischen Autors Melvin Burgess, in dem das sexuelle Erwachen dreier jugendlicher Paare beschrieben wird. Ewers sieht in dem erhöhten Aufkommen sexueller Themen innerhalb der zeitgenössischen Jugendliteratur einen literarischen Trend, der einen Stilwandel innerhalb des aktuellen Diskurses über Jugend und Sexualität bewirkt. Den sogenannten „katastrophischen Jugenddiskurs“, der auf eine zunehmend „pornographisierte“ und medienkompetente Jugend reagiert, beschreibt Ewers in Kontrast zu einem zeitgleich aufgetretenen Paralleltrend, der „Konstruktion einer keuschen, sauberen Jugend“ in zeitgenössischen Jugendromanen. Innerhalb dieses Spannungsfeldes identifiziert Ewers mehrere neue Subgattungen, wie z.B. verschiedene Modelle des „Erste-Liebe-Romans“, den „Pubertätsroman“, den „gleichgeschlechtlichen Jugendroman“ oder aber den „Coming out-Roman“, in dem sich der jugendliche Protagonist zu seiner Homosexualität bekennt. Siehe: Ewers, Hans-Heino:

Order of the British Empire ausgezeichnete Walliams das Leben der britischen Land- sowie Stadtbevölkerung. Er spielt mit Gesellschafts- und Geschlechterklischees und schlüpft dabei in regelmäßig wiederkehrende Charaktere.⁹ Verkleidung, *cross-dressing*¹⁰ und Karneval¹¹ begleiten und unterstützen dabei die einzelnen Szenen; das Auftreten der stets in Jogginganzug und Turnschuhe gekleideten *chavette* Vicky Pollard stellt zudem eine Referenz an spezifische britische Jugend(sub)kulturen dar.¹²

Dieser künstlerisch-komödiantische Ansatz, das Spiel mit Kleidung und Geschlechterrollen sowie die subtile Kritik an der tief in ihrem Klassenbewusstsein verwurzelten britischen Gesellschaft flossen schließlich auch in Walliams literarisches Debüt ein. Darin präsentiert Walliams einen Jungen, dessen scheinbar plötzlich auftretendes Interesse an Mode nicht nur seine unmittelbare familiäre Umgebung, sondern sogleich auch den gesamten Schulkosmos auf eine harte (Geschlechter-)Toleranzprobe stellt. Doch nicht nur Dennis muss während seines Identitätsfindungsprozesses um Verständnis und Akzeptanz ringen, auch Billy und Jesminder kämpfen gegen die Vorurteile ihrer sozio-kulturell geprägten Umwelt an, wie die nachfolgenden Textbeispiele zeigen werden.

„Frühlingserwachen heute: Erste Liebe und Sexualität“, 18.-20.06.2010, Ev. Akademie Tutzing in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlegern AvJ (1-17), S. 8.

⁹ Das Spektrum seiner Figuren umfasst unter anderem das Upper-class-Muttersöhnchen Harvey oder Sebastian Love, den überspitzt dargestellten homosexuellen Assistenten des fiktiven britischen Premierministers Michael Stevens.

¹⁰ Als *cross-dressing* bezeichnet man ein gegengeschlechtliches Bekleiden. Man unterscheidet dabei zwischen *female-to-male cross-dressing* (eine Frau/ein Mädchen kleidet sich wie ein Mann/ein Junge), *male-to female cross-dressing* (ein Mann/ein Junge kleidet sich wie eine Frau/ein Mädchen) sowie *transgendered cross-dressing* (permanentes *cross-dressing* zum Ausdruck der eigenen Genderidentität). In dieser Arbeit wird der englische Terminus durchgängig verwendet, da sich dieser bereits in der Genderforschung etabliert hat. Siehe: Flanagan, Victoria: „Reframing Masculinity: Female-to-Male Cross-Dressing“, in: Stephens, John [Hrsg.]: *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York und London: Routledge, 2002 (78-95); Flanagan, Victoria: *Into the Closet: Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*, New York und London: Routledge, 2008 (19-61).

¹¹ Karneval wird hier im Sinne von Michail Bachtins Karnevalismus-Konzept verstanden, das er in der zweiten Auflage seines Werks über *Probleme der Poetik Dostoevkijs* (russ. Original: 1963) sowie in seinem Buch *Rabelais und seine Welt* (russ. Original: 1965) vorstellte. Eine karnevaleske Performanz stellt eine Gegenkultur zu den vorherrschenden gesellschaftlichen Regeln und Normen dar. Die Grenzen zwischen „Oben und Unten, Kunst und Leben, Innen und Außen, Ernst und Spaß, Lachen und Verlachtem“ lösen sich im Karneval auf. Die Alltagswelt wird dadurch kurzzeitig aus den Angeln gehoben; es kommt zu einer *Mésalliance* der Figuren, was schließlich den Eindruck entstehen lässt, man lebe in einer egalitären Welt. Siehe: Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (4. Auflage), Stuttgart und Weimar: Metzler, 2008 (S. 346).

¹² Als *chavette* wird eine Jugendliche bezeichnet, die meist der britischen Unterschicht entstammt und sich durch eine bzw. mehrere frühe Mutterschaft(en), den regelmäßigen Griff zur Zigarette, das Tragen gefälschter Markenkleidung und der häufigen Verwendung von Slang-Idiomen auszeichnet. Das männliche Pendant zu ist der sogenannte *chav*. Siehe: „Chavette“, Urban Dictionary, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=chavette> (Zugriff am 13.03.2012).

Dennis (12): Fußballer en vogue

Dennis, Sohn eines britischen Lastkraftwagenfahrers und Star der Fußballmannschaft seiner Schule, erkennt bereits früh, dass er „irgendwie anders“ als andere Jungen seines Alters ist. So berichtet der auktoriale Erzähler: „Wenn er [Dennis] in den Spiegel blickte, sah er einen völlig normalen Jungen. Zwölf Jahre alt. Trotzdem, er *fühlte* sich einfach anders – seine Gedanken waren so bunt, so voller Poesie...[Hervorhebung im Original].“¹³ Der Leser erfährt wenig später, dass Dennis‘ Mutter die Familie vor längerer Zeit verlassen hat, dass der Vater in seiner Freizeit häufig fernsieht und dabei immer dicker wird. Im Vergleich zu anderen Nebenfiguren bleibt John, der ältere Bruder, eher blass. Seine Stimme ist hauptsächlich dann zu hören, wenn es um das einfache, jedoch starre Regelsystem in Dennis‘ Familie sowie dessen Verteidigung geht, welches besagt: (1) über Gefühle spricht man nicht, (2) Umarmungen sind nicht erwünscht und (3) Weinen ist verboten, denn: „Heulen ist was für Mädchen.“¹⁴ So verwundert es auch nicht, dass Dennis seine neuen Interessen zunächst verschweigt. Als er zufällig in einem Zeitschriftengeschäft eine Ausgabe des international erfolgreich vermarkteten und einflussreichen Modemagazins *Vogue* entdeckt, auf dessen Cover eine Frau in einem Blumenkleid abgebildet ist, muss er diese Zeitschrift besitzen, auch wenn es ihn sein gesamtes Taschengeld kostet. Das Modemagazin eröffnet dem Jungen unbekannte Welten, von denen er nicht einmal ahnte, dass sie existierten und dass sie für ihn von Bedeutung sein könnten:

Es kam ihm vor, als wenn diese Zeitschrift wie eine Schatzkiste in einem dieser alten Filme einen goldenen Glanz auf sein Gesicht warf. Auf den ersten hundert Seiten gab es in einem fort Werbung, aber irgendwie war sie toll: Seite um Seite edle Aufnahmen von wunderschönen Frauen in wunderschönen Kleidern und Make-up und Schmuck und Schuhen und Taschen und Sonnenbrillen. (...) Dennis starrte wie gebannt auf die bunten Bilder. Er war hypnotisiert von den Kleidern, ihren Farben, ihrer Länge, ihrem Schnitt. Er hätte sich dieses Heft ewig ansehen können.¹⁵

Zuhause angekommen, versteckt Dennis seine Neuerwerbung sogleich unter der Matratze seines Bettes. Fortan sieht er sich die bunten Bilder und Fotografien nur heimlich an. Lediglich in seiner Schulkameradin Lisa, für die er schwärmt, findet er eine Gleichgesinnte. Lisa und Dennis werden Freunde, sie tauschen sich über Mode aus und reflektieren dabei auch

¹³ Siehe: Walliams, David: *Kicker im Kleid*, Berlin: Aufbau, 2010 (S. 11). Im Jahr 2008 wurde das Original *The Boy in the Dress* auf dem englischsprachigen Buchmarkt veröffentlicht. Der deutsche Titel mit dem unbestimmten Subjekt „Kicker“ (es könnte sich um einen, aber auch um mehrere Fußballspieler handeln) spielt auf eine bestimmte Szene des Buches an, in der Dennis‘ Fußballkameraden ihren Sportdress in der Halbzeitpause eines wichtigen Spiels solidarisch gegen Abendkleider eintauschen, um gegen den Ausschluss des Freundes aus der Mannschaft zu protestieren.

¹⁴ Siehe: Walliams (2010): S. 19.

¹⁵ Siehe: Walliams (2010): S. 47f.

Rollenmuster und Geschlechterfragen. So verkündet Lisa, als Dennis sich zum wiederholten Male kritisch darüber äußert, wie „langweilig“ doch jungenspezifische Kleidung sei: „Ich finde vor allem diese Regeln langweilig. Wer was tragen soll und was nicht. Eigentlich soll doch jeder anziehen können, was ihm gefällt.“¹⁶ Lisa überredet Dennis, selbst einmal ein Abendkleid anzuziehen. Das Resultat überwältigt den Jungen. Geschminkt und in Pailletten gehüllt steht er vor dem Spiegel und ist „mit einem Mal so glücklich, dass er am liebsten getanzt hätte.“¹⁷ Doch das Glück währt nicht lange. Der Vater entdeckt die Zeitschrift und zitiert den Sohn zu sich. Dennis versucht zu erklären, weshalb er sich plötzlich für Modedesign und Haute Couture interessiert, doch der Vater kann kein Verständnis für den Sohn aufbringen: *Vogue*, Frauenkleider und Jungen passen nicht zusammen, das sei „abartig“ und „einfach nicht richtig.“¹⁸ John, der ältere Bruder, ist in seiner Kritik noch konkreter. So seien Modemagazine seiner Meinung nach nur etwas für Mädchen „[u]nd für Schwulis.“¹⁹ „Einzig Dennis‘ gleichaltrige Klassenkameraden sowie der Zeitschriftenverkäufer Raj bringen Verständnis für den Jungen auf, nachdem dieser auf dem Höhepunkt der Geschichte mit Perücke, Make-up und einem Sommerkleid als Denise, die neue Austauschschülerin aus Frankreich, in der Schule erschienen und aufgefliegen ist.

Darvesh, Dennis‘ bester Freund, kann nicht verstehen, weshalb ein Junge keine (Mädchen-)Kleider tragen darf. Er vergleicht dies mit dem Tragen der *Patka*, der traditionellen Kopfbedeckung gläubiger junger Sikhs. Wenn ein Sikh die *Patka* trägt, hat dies eine bestimmte Bedeutung und einen konkreten Nutzen für den Träger. So schützt die *Patka* dessen Haar, welches aus Glaubensgründen nicht abgeschnitten werden darf. Wenn aber Dennis eine *Patka* aufsetzte, so wäre sie „einfach nur eine Mütze“, „ein etwas ausgefalleneres Kleidungsstück.“²⁰ Für Darvesh ist es ganz einfach: So, wie die *Patka* Dennis nicht zum Sikh macht, so machen Kleider den Jungen auch nicht zum Mädchen. Darvesh ist es „völlig egal“, dass Dennis Kleider trägt, und sieht die Freundschaft der Jungen auch nicht gefährdet: Dennis bliebe schließlich Dennis, sein Freund, „[m]it oder ohne Fummel.“²¹

¹⁶ Siehe: Wallaims (2010): S. 82.

¹⁷ Siehe: Wallaims (2010): S. 102

¹⁸ Siehe: Wallaims (2010): S. 52.

¹⁹ Siehe: Wallaims (2010): S. 56.

²⁰ Siehe: Wallaims (2010): S. 92.

²¹ Siehe: Wallaims (2010): S. 177.

Billy (11): Kein sterbender Schwan

Auch Billy Elliot, der jugendliche Protagonist in Melvin Burgess' gleichnamigem Roman, stößt bei seinem Vater, einem nordenglischen Minenarbeiter und aktiven Gewerkschafter, auf Unverständnis und Ablehnung, als dieser erfährt, dass Billy heimlich Ballettunterricht nimmt anstatt in das vom Vater verordnete Boxtraining zu gehen.²² Ähnlich wie in David Walliams Roman über Dennis, den Fußball spielenden Jungen im Abendkleid, spielt die Geschichte des Ballett tanzenden Billy in einer britischen Familie aus dem Arbeitermilieu. Sie setzt im Jahr 1984 ein, einer Zeit, in der die britischen Bergbauarbeiter kollektiv zum Streik aufgerufen hatten, um gegen die Schließung diverser Kohlehütten zu protestieren. Billy Elliot ist zu diesem Zeitpunkt 11 Jahre alt. Er besucht die lokale Boxklasse, hat jedoch wenig Spaß an diesem Sport. Als eine Gruppe Ballettschülerinnen in derselben Sporthalle trainieren muss wie die jungen Boxer, da deren Studio zur Versorgungsküche der ortsansässigen Streikenden umfunktioniert wurde, kommt Billy zum ersten Mal mit klassischem Tanz in Berührung. Er erkennt schnell, dass ihn Ballett viel mehr anspricht als das Boxen und beginnt, mit den Ballettschülerinnen zu trainieren. Mrs. Wilkinson, die den Unterricht leitet, entgeht wiederum Billys Talent nicht. Sie nimmt diesen daher ohne zu zögern als einzigen männlichen Eleven in ihre Kreise auf. Billys Vater entdeckt eines Tages zufällig, dass sein Sohn nicht, wie vereinbart, zum Boxtraining geht. Erschüttert darüber, ihn tanzend, inmitten einer Schar Ballettmädchen zu sehen, stellt er Billy zur Rede, der nun zum ersten Mal die vorherrschenden stereotypen Vorstellungen seiner (männlichen) Umgebung zu überdenken beginnt:

Klar wusste ich, was er meint. Jedenfalls habe ich das mal gewusst. Ballett ist nichts für Jungs. Weil das nichts mit Fußball und mit Boxen und mit Hartsein zu tun hat. Weil es nichts mit Streik und sich wehren und es mit den Kumpels durchstehen und alle sitzen im selben Boot zu tun hat. Nichts mit Bergbau. Nichts mit der Gewerkschaft. So was tun wir nicht.²³

Die Ängste seines Vaters antizipierend, erklärt Billy, dass Ballett „nicht bloß für Schwule“, sondern vielmehr ein Sport sei, der mit harter Arbeit verbunden ist.²⁴ Dass er sich als Junge mit Pirouetten und Pliés beschäftigt, ist für ihn zudem „total normal“.²⁵ Obwohl Billy in seinem Umfeld auf wenig Verständnis stößt und trotz des spezifischen Settings der Geschichte, sieht

²² Siehe: Burgess, Melvin: *Billy Elliot: I will dance*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2003. Das Original erschien unter demselben Titel im Jahr 2001. Es wurde veröffentlicht, nachdem der gleichnamige Film ein Jahr zuvor internationale Erfolge feierte. Die Geschichte über den Ballett tanzenden Jungen Billy Elliot wird in linearer Reihenfolge, jedoch aus verschiedenen Perspektiven erzählt. So kommt nicht nur der Protagonist Billy zu Wort, sondern auch dessen Vater Jackie, Tony, der Bruder, ein Pfandleiher und Billys bester Freund Michael.

²³ Siehe: Burgess (2003): S. 61.

²⁴ Siehe: Burgess (2003): S. 61.

²⁵ Siehe: Burgess (2003): S. 60.

der Junge keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht und der Anerkennung bzw. Ablehnung non-konformer Genderrollen - Jungen tanzen einfach kein Ballett, so sind die Regeln:

Hinter mir auf dem Hügel lag Everington. Ich war auf der besseren Seite der Stadt. Wo die Miss [Mrs. Wilkinson] wohnte. Ich überlegte, ob ich zum Ballett dürfte, wenn ich auch so fein wäre wie sie. Aber das war's nicht. Ich war der einzige Junge in der Tanzklasse. Mittelschicht, Arbeiterklasse – das war egal. Jungs gehen nicht zum Ballett. Punkt. Dagegen konnte sie gar nichts machen.²⁶

Billy kennt die gesellschaftlichen Konventionen scheinbar genau. Es gibt offensichtlich jungenspezifische und Mädchenspezifische Sportarten. Wer aus dem Rahmen fällt wie er, muss mit entsprechenden Konsequenzen rechnen. Doch auch Billy ist – ebenso wie Dennis – von Menschen umgeben, die ihn nicht aufgrund seiner partikularen sportlichen Interessen verurteilen. So hält sein bester Freund Michael stets zu ihm und auch die anderen Elevationen seiner Klasse akzeptieren den Jungen als vollwertiges Gruppenmitglied. Als der Vater Billy eines Tages heimlich beim Tanztraining beobachtet, beginnt er zu begreifen, welche Kraft und Mühen es seinen Sohn gekostet haben und welche Leidenschaft dahinter stecken muss, die vielen unterschiedlichen, präzisen Figuren zu erlernen und das für den klassischen Tanz erforderliche Körpergefühl zu entwickeln. Letztendlich lässt er Billy den Tanz und stimmt zu, ihn für die Aufnahmeprüfung an der Royal Ballett School in London anzumelden, auch wenn dies einen für die Familie kaum zu leistenden finanziellen Aufwand darstellt.

Die Geschichte endet in der Jetztzeit.²⁷ Billys Vater ist mit seinem ältesten Sohn Tony auf dem Weg zur Oper in Covent Garden, um sich die *Schwanensee*-Aufführung der Royal Ballett Company anzusehen, in der Billy seine erste Hauptrolle tanzt. Als Billy die Bühne betritt und zu seinem ersten Sprung ansetzt, denkt sein Vater nicht mehr an all die Kohle, die er fördern musste, um Billy dorthin bringen zu können, wo er jetzt ist. Auch der Vater kann sich dem hohen künstlerischen Ausdruck des klassischen Tanzes nicht mehr entziehen. Dass sein jüngster Sohn nun auf der Bühne steht und „wie ein junger Gott“ springt, erfüllt ihn voller Stolz, denn „niemand – niemand, niemand, niemand – kann das so gut wie unser Billy.“²⁸

Jesminder (18): Mit Sari und Stollenschuhen

²⁶ Siehe: Burgess (2003): S. 63.

²⁷ Auch wenn der Erzähler den exakten Zeitpunkt nicht preisgibt, so weiß der Leser aufgrund des abrupten Tempuswechsels (das letzte Kapitel ist im Präsens und nicht, wie die vorangegangenen Kapitel, im Imperfekt verfasst worden), dass dieser Teil der Geschichte in der Gegenwart spielt.

²⁸ Siehe: Burgess (2003): S. 191.

Auch Narinder Dhama geht in ihrem Buch *Kick it like Beckham* der Frage nach, welche Faktoren gewisse Vorstellungen von konformen sowie non-konformen Genderrollen bestimmen. Die Geschichte über das fußballbegeisterte Mädchen Jesminder, genannt Jess, spielt in London. Die Protagonistin und Ich-Erzählerin steht kurz vor ihrem Schulabschluss. Ihre Eltern, indische Migranten, sind ihrer Herkunft eng verhaftet geblieben; sie haben zudem genaue Vorstellungen davon, wie das Leben ihrer beiden Töchter Pinky und Jesminder zu verlaufen hat: Pinky, die Ältere, steht kurz vor ihrer Hochzeit mit dem Sohn einer befreundeten, einflussreichen indischen Familie, ihre jüngere Schwester soll Jura studieren und eine erfolgreiche Anwältin werden. Doch das Nesthäkchen spielt lieber heimlich Fußball mit den Nachbarjungen, als sich bei den Hochzeitsvorbereitungen einzubringen, und schwärmt für David Beckham – nicht etwa, weil er so gut aussieht, sondern vielmehr aufgrund seines sportlichen Könnens, denn, so Jess: „Niemand kickt wie Beckham [Hervorhebung im Original]!“²⁹ Auch heiraten würde Jess erst dann, wenn sie „etwas aus ihrem Leben gemacht“ habe.³⁰ Der Mutter missfällt das Betragen ihrer Jüngsten – sie wettet:

„Welche Familie will schon eine Schwiegertochter, die den ganzen Tag übers Fußballfeld rennt, aber keine runden *Chapattis* backen kann?“ Sie bedachte mich mit einem strengen Blick. „Jetzt, wo deine Prüfungen vorbei sind, will ich, dass du lernst, ein komplettes *Punjabi*-Dinner zu kochen. Mit Fleisch *und* vegetarisch [Hervorhebungen im Original]!“³¹

Für die Mutter ist demnach klar, welche Aufgaben eine Frau zu erfüllen hat: Sie muss fleißig, in Schule und Berufsleben erfolgreich sein, heiraten, indische Gerichte kochen können und ihre Schwiegereltern zufriedenstellen. Mehrfach wird erwähnt, dass es sich für indische Mädchen nicht schickt, Fußball zu spielen. Ein Verstoß gegen dieses Gebot würde den Gesichtsverlust der gesamten Familie zur Folge haben oder, schlimmer noch, den Ausschluss aus der indischen Diaspora – wenn ein Kind aus der Reihe tanzt, sind ganz sicher die Eltern bzw. deren Erziehungsmethoden mitschuldig. Jesminders Teamkolleginnen finden diese Einstellung „altmodisch“.³² Ihre Freundin Juliette, genannt Jules, ebenfalls eine Vereinskameradin, hält das asymmetrische Geschlechterverhältnis zwischen Fußball spielenden Mädchen und Jungen jedoch nicht nur für kulturell bedingt, sondern für ein grundsätzliches Problem. So argumentiert sie, dass das Interesse an Frauenfußballmannschaften generell gering sei, man müsse sich nur

²⁹ Siehe: Dhama, Narinder: *Kick it like Beckham*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2005 (S. 10). Der Film *Bend it like Beckham*, so der englische Originaltitel, feierte im Jahr 2002 seine Premiere und verhalf der damals noch unbekanntenen britischen Schauspielerin Keira Knightley, die Jesminders Freundin Jules verkörperte, zu ihrem künstlerischen Durchbruch.

³⁰ Siehe: Dhama (2005): S. 22.

³¹ Siehe: Dhama (2005): S. 41.

³² Siehe: Dhama (2005): S. 52.

einmal vor Augen halten, wie viele bzw. wenige Zuschauer zu den jeweiligen Heimspielen der eigenen Mannschaft kämen.³³ Was jedoch auch Jules nicht von der Hand weisen kann, ist die vorurteilsbelastete Sicht vieler Erwachsener gegenüber Fußball spielenden Mädchen. So sieht sich auch Jules machtlos gegenüber den ständigen Versuchen ihrer Mutter, sie zu verändern:

„Meine Mutter ist davon überzeugt, dass ich ein halber Junge bin. Dauernd versucht sie, mich in Girlie-Klamotten zu stecken und mich mit Kevin zu verkuppeln, einem Jungen aus der Nachbarschaft. Und weißt du, was sie neulich erst gesagt hat?“ Jules spitzte die Lippen und säuselte: ›Schätzchen, ich kann dir erklären, warum Sporty Spice die Einzige ist, die keinen festen Freund hat!‹ Mal ehrlich, ist es zu fassen?!³⁴

Was Jules' Mutter nur andeutet, spricht Jesmin's Schwester Pinky aus, als diese der neuen Freundin ihrer jüngeren Schwester zum ersten Mal begegnet. So erklärt Pinky, als ihre Eltern sich nach dem unangemeldeten Besuch ihrer jüngsten Tochter erkundigen, dass dies ganz sicher „eines der lesbischen Mädchen“ aus Jess' Fußballverein gewesen sein müsse.³⁵

Jules trägt kurze Haare, ihr Rufname lässt zunächst nicht eindeutig auf ein bestimmtes biologisches Geschlecht schließen, sie schert sich nicht um ihre Kleidung und sie hat es sich zum Ziel gemacht, in eine US-amerikanische Nachwuchsmannschaft aufgenommen zu werden, da die Trainingsbedingungen für Frauenfußballmannschaften in den USA besser seien als in Großbritannien. Führen all diese Eigenschaften und Attribute bei Pinky zu Spekulationen über die sexuelle Orientierung der Jugendlichen, so bewundert die gleichaltrige Jess vielmehr das Selbstbewusstsein der forschenden Freundin, die keine Hemmungen hat, ein „kleines Helles“ in einem Pub zu bestellen und die schon „genau wusste, was sie wollte und welche Richtung ihr Leben nehmen sollte.“³⁶ Während Jules, wie oben genanntes Zitat zeigt, bereits einen ironischen Abstand zu den abwertenden Aussagen ihrer Mutter gewonnen hat, kämpft Jess, die sich nicht verbiegen lassen möchte, unermüdlich dafür, endlich von ihren Familienmitgliedern so akzeptiert zu werden, wie sie ist. Trotz aller Konflikte und trotz einiger Wirrungen endet auch diese Geschichte schließlich glücklich: Jess und Jules werden von einem US-amerikanischen Talentsucher entdeckt und mit einem Studienstipendium belohnt; die Eltern der fußballbegeisterten Mädchen erkennen die Lebenspläne der Töchter an und stimmen, wenn auch nur schweren Herzens, der damit verbundenen räumlichen Trennung zu.

³³ Siehe: Dhama (2005): S. 52.

³⁴ Siehe: Dhama (2005): S. 44.

Sporty Spice ist der Künstlernamen eines Mitglieds der mittlerweile aufgelösten britischen Frauenband „The Spice Girls“, welche in den 1990er Jahren internationale Charterfolge feierte. Während ihre Kolleginnen in engen Kleidern, kurzen Röcken und Schuhe mit hohen Absätzen auftraten, so trug Sporty Spice in Anlehnung an ihren Namen vorwiegend Trainingsanzüge und Turnschuhe.

³⁵ Siehe: Dhama (2005): S. 77.

³⁶ Siehe: Dhama (2005): S. 61.

Einleitung: Ein Adoleszenzroman für China?

Literatur – auch Kinder- und Jugendliteratur – ist Reaktion und Aktion in einem umfassenden kulturellen Prozeß. Geschichte fungiert dabei nicht nur als Hintergrund, sondern Aktionsfeld von Literatur. Literatur wiederum gibt in ihrer ästhetischen Gestalt ein Bild von der „Wirklichkeit“, in der sie steht. Literatur ist Aneignung und Kommunikation, sie ist Ausdruck von Erfahrungen und Bewußtseinsständen konkret-historischer Subjekte und gleichzeitig Aktion in Hinblick auf einen potentiellen Leser.
Carsten Gansel, „Jugendliteratur und jugendkultureller Wandel“¹

„Chinese children’s literature is in transition (...) [i]t is longing for its own identity“², konstatiert die Shanghaier Schriftstellerin Chen Danyan 陈丹燕 (geb. 1958), selbst erfolgreiche Autorin zahlreicher Kinder- und Jugendromane. Aus diesem Grund steht eine „doppelte Identitätssuche“ im Mittelpunkt der nachfolgenden Untersuchungen: Zunächst soll erörtert werden, inwiefern die vorliegenden chinesischen Romane – *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) des Pekinger Literaturwissenschaftlers Cao Wenxuan 曹文宣 aus dem Jahr 1997, die im Jahr 2000 bzw. 2004 publizierten Tagebuchromane *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) und *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) der Bestsellerautorin Yang Hongying 杨红樱 sowie der erste Band der Romanserie *Tiny Times* des Schriftstellers und Popidols Guo Jingming 郭敬明 – einem bestimmten Modell jugendliterarischen Erzählens zugeordnet werden können, nämlich dem Adoleszenzroman als Subgenre des zeitgenössischen Jugendromans.³ Diese noch recht junge Gattung, die sich auf dem globalen Kinder- und

¹ Siehe: Gansel, Carsten: „Jugendliteratur und jugendkultureller Wandel“, in: Ewers, Hans-Heino [Hrsg.]: *Jugendkultur im Adoleszenzroman: Jugendliteratur der 80er Jahre und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*, Weinheim und München: Juvena, 1997 (13-42), S. 13.

² Siehe: Chen, Danyan: „Trends in Chinese Youth Culture and Literature“, in: *Bookbird*, 3, 2006 (13-19), S. 19.

³ „Zeitgenössisch“ bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den Produktionszeitraum und nicht etwa auf die erzählte Zeit des jeweiligen Texts. Häufig wird zeitgenössische Literatur auch als aktuelle oder gegenwärtige Literatur übersetzt. Im modernen Chinesisch wird „zeitgenössisch“ üblicherweise mit *dangdai* 当代 übersetzt. In der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung bezeichnet *dangdai ertong wenxue* 当代儿童文学 jedoch Kinder- und Jugendliteratur, die in einem zeitlichen Rahmen seit Gründung der Volksrepublik bis zum Ende der Kulturrevolution, d.h. zwischen 1949 und 1976 publiziert wurde. Dieser geht die *xiandai ertong wenxue* 现代儿童文学, die moderne Kinder- und Jugendliteratur, voraus, die wiederum zwischen 1919 und 1949 entstand. Gegenwärtig wird chinesische Kinder- und Jugendliteratur, die seit 1976 veröffentlicht wurde, als *xin shiqi ertong wenxue* 新时期儿童文学, Kinder- und Jugendliteratur der neuen Zeit bzw. der neuen Ära, bezeichnet. Wang Quangen 王泉根, einer der einflussreichsten chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforscher, nimmt in diesem Zusammenhang eine weitere Zäsur vor und legt das Jahr 1992 als Beginn der Epoche der *hou xin shiqi ertong wenxue* 后新时期儿童文学, d.h. der Kinder- und Jugendliteratur der späteren neuen Zeit bzw. der post-neuen Ära, fest, die auch in den Fallstudien dieser Arbeit behandelt wird. Vgl. hierzu: Li, Biaoqing: *Ertong wenxue yinlun* 儿童文学引论 [Einführung in die Kinderliteratur], Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe,

Jugendbuchmarkt bereits erfolgreich etabliert hat und deren Charakteristika seit den 1990er Jahren vermehrt innerhalb der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteraturforschung besprochen werden, ist auch Thema der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung. So wurden die genrespezifische Einordnung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) bzw. *shaonian chengzhang xiaoshuo* 少年成长小说 (Adoleszenzroman für jugendliche Leser) und dessen Gestaltungsparameter bereits zu Beginn der 2000er Jahre von führenden Vertretern der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung diskutiert – jedoch mit noch offenem Ergebnis.

Obwohl bereits ausführliche Forschungsarbeiten über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 existieren, rekurren die betreffenden Schriften stets auf dessen Wurzeln, d.h. den deutschen Entwicklungs-, Bildungs- und Erziehungsromanen des 18. und 19. Jahrhunderts. Diese Werke der Klassik und des Realismus richteten sich ursprünglich an ein erwachsenes Lesepublikum und behandelten weniger die Adoleszenzprozesse ihrer Protagonisten, als vielmehr deren meist ein Leben lang andauernden Bildungsweg. Aus diesem Grund werden die Gattungsbezeichnungen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 und Bildungsroman in der chinesischen Sekundärliteratur meist synonym verwendet. In ihren Diskussionen zum Thema *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 versuchen chinesische Kinder- und Jugendliteraturforscher wie der Autor und Literaturwissenschaftler Cao Wenxuan jedoch eine neue Annäherung an den Begriff.⁴

Da sich die jungen Protagonisten des Adoleszenzromans naturgemäß in einer Phase des Dazwischen befinden, richtet sich der Fokus dieser Arbeit desweiteren auf die Identitätsfindungsprozesse der jugendlichen Charaktere und deren implizites sowie explizites Verhandeln von Geschlechterrollen. Auch die Mitglieder der sogenannten „peer-group“ sowie mögliche erwachsene Rollenvorbilder stehen als Teil dieser Identitätssuche im Zentrum der Untersuchung, da *gender* nicht nur individuell, sondern auch kollektiv sowie in Anlehnung an

1991 (S. 229; 262); Fang, Weiping: *Zhongguo ertong wenxue lilun fazhan shi* 中国儿童文学理论发展史 [Die Geschichte der Entwicklung der chinesischen Kinderliteraturtheorie], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2007 (S. 347ff.); Wang, Quangen: „20 shiji baijiushi niandai Zhongguo ertong wenxue de shenceng tuozhan 20 世纪八九十年代中国儿童文学的深层拓展 [Eine Tiefenuntersuchung der chinesischen Kinderliteratur der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts]“, in: Ders. [Hrsg.]: *Zhongguo xin shiqi ertong wenxue yanjiu* 中国新时期儿童文学研究 [Die Erforschung der Kinderliteratur der neuen Zeit in China], Shijiazhuang: Hebei shaonian ertong chubanshe, 2004 (S. 75).

⁴ Diese wird im dritten Kapitel dieser Arbeit ausführlich vorgestellt.

oder in Ablehnung von vorherrschenden Geschlechterrollen erfahren werden kann.⁵ Anhand von Rückgriffen auf Methoden der genderorientierten Erzähltextanalyse, genauer um die in den Texten präsentierten Figuren und deren Körperbeschreibungen, sollen dominante Darstellungsformen von *gender* herausgearbeitet sowie mögliche Abweichungen davon aufgedeckt werden. Die Ergebnisse werden darüber hinaus in Bezug zu den anhand der im Prolog vorgestellten Werke abgeleiteten Problemfeldern gesetzt, um die den chinesischen Beispieltextrn inhärenten Ausprägungen von Heteronormativität und Intersektionalität zu beleuchten.⁶ Der theoretische Beitrag dieser Arbeit liegt somit darin, den Adoleszenzroman als analytische Kategorie innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturgeschichte zu verankern und dessen Potential als Verhandlungs- und Präsentationsmedium für Geschlechterdarstellungen herauszuheben.

Unterschiedliche Wahrnehmungen davon, was „typisch männlich“, was „typisch weiblich“ ist, sowie Fragen zur eigenen Genderidentität sind elementare Themen, die Heranwachsende während ihres Adoleszenzprozesses begleiten und beschäftigen. Subjektivierung, Individualisierung und Identitätssuche sind daher nicht nur zentrale Begrifflichkeiten der feministischen Philosophie sowie der *Gender* und *Queer Studies*, sie betreffen ebenso Prozesse des Erwachsenwerdens. Aus diesem Grund stehen Überlegungen zur eigenen Genderidentität sowie zu unterschiedlichen Darstellungsformen von Maskulinität(en) und Femininität(en) häufig im Mittelpunkt der Literatur, die sich an ein junges Lesepublikum richtet, wie auch die drei ursprünglich englischsprachigen Textbeispiele im Prolog dieser Arbeit zeigten.

⁵ Eine *peer-group* – auch *peers* genannt - bezeichnet nicht alle Vertreter einer Alterskohorte. Entwicklungspsychologen und Sozialisierungstheoretiker schreiben der *peer-group* innerhalb des Sozialisierungsprozesses eines Heranwachsenden eine bedeutsame Rolle zu, weshalb sich psychologische und soziologische Studien über typisches bzw. atypisches Schülerverhalten gezielt mit den zwischenmenschlichen Dynamiken innerhalb des Klassenzimmers auseinandersetzen. Siehe: Breidenstein, Georg: „Peer-Interaktion und Peer-Kultur“, in: Helsper, Werner und Jeanette Böhme [Hrsg.]: *Handbuch der Schulforschung* (2., durchgesehene und erweiterte Auflage), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008 (945-965), S. 945.

Auch innerhalb der *Cultural Studies* wird das *peer-group*-Phänomen im Zusammenhang mit der Entstehung und Verbreitung von Jugendkulturen bzw. jugendlichen Subkulturen intensiv studiert. Von besonderem Interesse ist dabei die Frage nach der Existenz globaler Jugendkulturen, welche in unterschiedlichen Kontexten parallel in Erscheinung treten bzw. regelmäßig wiederkehren. Siehe hierzu beispielsweise: Hodkinson, Paul und Wolfgang Deicke [Hrsg.]: *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, New York und London: Routledge, 2007.

⁶ Heteronormativität ist einer der Schlüsselbegriffe aus der queertheoretischen Forschung, der sich auf die „unhinterfragte Prämisse der Naturhaftigkeit von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität“ bezieht. Vertreter der *Queer Theory* kritisieren, „dass die Zwei-Geschlechter-Ordnung und das Regime der Heterosexualität in komplexer Weise koexistieren, sich bedingen und wechselseitig stabilisieren“. Siehe: Degele, Nina: *Gender/Queer Studies*, Paderborn: Fink, 2008 (S. 42; 44).

Der Adoleszenzroman ist *das* literarische Medium, das sich dezidiert mit der Lebenswelt junger Heranwachsender beschäftigt, mit den Prozessen, die das Erwachsenwerden begleiten, mit der Suche nach der eigenen Identität, und infolgedessen auch mit der Suche nach der eigenen Geschlechteridentität. Doch wie werden diese in Romanen behandelt, die sich an ein junges *chinesisches*⁷ Publikum richten? Inwieweit spielen spezifische kulturelle sowie historische Weiblichkeits- und Männlichkeitsmuster eine Rolle, wenn Möglichkeiten der individuellen Darstellung von *gender* (fiktional) be- und verhandelt werden?

Betrachtet man aktuelle Buchmarktzahlen so fällt auf, dass China im Hinblick auf die Publikation kinder- und jugendliterarischer Texte ein sehr produktives Land ist. So ermittelte die amerikanische Fachzeitschrift für Buchverlage *Publishers Weekly*, dass die Zahl der (potentiellen) jungen chinesischen Leser bis 18 Jahre im Jahr 2016 bei 370 Millionen lag.⁸ Insgesamt existierten im Jahr 2015 dreißig reine Kinder- und Jugendbuchverlage in der Volksrepublik China, die diese große Anzahl an potentiellen Lesern mit Lesematerial versorgten, wobei zahlreiche weitere Verlage ein Kinder- und Jugendbuchprogramm führen. Insgesamt bestreitet das Segment Kinder- und Jugendliteratur beinahe ein Viertel des chinesischen Gesamtbuchmarktes.⁹ Dass Bücher für Kinder und Jugendliche und das Lesen in China einen sehr hohen Stellenwert besitzen, unterstreicht eine Analyse der Zahlen von chinesischen Sortimentern, die an Open Book teilnehmen, einem führenden Anbieter für Daten- und Informationsvermittlungsservices für die Buchbranche in China: Publikationen zu sozialwissenschaftlichen Themen hatten im Jahr 2015 den größten Anteil am Gesamtumsatz, gefolgt von der Kategorie Kinder- und Jugendbuch mit einem Anteil von 18,2% (stationärer Handel) bzw. 21,9% (Online-Handel), auf Platz drei folgten Lehrbücher, auf Platz vier Belletristik.¹⁰ Im Jahr 2016 konnte das Kinder- und Jugendbuch seine Position mit einem Marktanteil von 23,5% (stationärer Handel) bzw. 28,8% (Online-Handel) verbessern und verdrängte das Segment „sozialwissenschaftliche Publikationen“ von Platz eins.¹¹ Auch auf

⁷ Im analytischen Teil dieser Arbeit werden Romane untersucht, die zwischen 1997 und 2008 in der Volksrepublik China (VR China) publiziert wurden. Literatur aus Hongkong und Taiwan werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt. Wenn im Folgenden also von „China“ bzw. „chinesisch“ die Rede ist, so beziehe ich mich stets auf das chinesische Festland.

⁸ Siehe: Tan, Teri: „Children’s Books in China 2017: An Overview of the Children’s Book Market in China“, in: *Publishers Weekly* (17.03.2017), <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/73074-children-s-books-in-china-2017-an-overview-of-the-children-s-book-market-in-china.html> (Zugriff am 20.09.2017).

⁹ Siehe: Johnson, Hannah: „Download: Report on Chinese Book Market 2015“, in: *Publishing Perspectives* (26.05.2015), <http://publishingperspectives.com/2015/05/download-report-on-chinese-book-market-2015/> (Zugriff am 13.11.2017).

¹⁰ Siehe: Buchinformationszentrum China (BIZ): *Buchmarkt China (2016)*, 2016: S. 2.

¹¹ Siehe: Buchinformationszentrum China (BIZ): *Buchmarkt China (2017)*, 2017: S. 2.

dem Lizenzmarkt zeigte sich der Sektor „Kinder- und Jugendbuch“ stark. So waren von insgesamt 1.514 ins Ausland verkauften Titeln allein 765, d.h. 50,5%, Kinder- bzw. Jugendbücher.¹²

Dieser immensen Produktion steht eine sehr geringe Anzahl von Analysen zeitgenössischer Entwicklungen in der Produktion und Rezeption von Romanen, die sich dezidiert an ein junges Publikum richten, gegenüber. Die wenigen Quellen, die sich zum Thema finden, berichten von einer steigenden Tendenz der inhaltlichen Fokussierung auf Belange, die den Nerv der jungen Adressaten treffen. So beschäftigt sich Literatur für jugendliche Leser in China seit den 1990er Jahren mehr und mehr mit Themen wie Gefühle, Freundschaft, Beziehungen und dem typischen „*emotional turmoil*“ Jugendlicher in der Adoleszenzphase.¹³ Gleichsam wird konstatiert, dass sich die chinesische Kinder- und Jugendliteratur auch bzw. immer noch in einem besonderen Spannungsfeld befindet, nämlich dem zwischen der „Sozialisations- und Autoritätsinstanz Kinder- und Jugendbuch“, die didaktisch sein und Werte vermitteln soll, und dem „Unterhaltungsmedium Kinder- und Jugendbuch“, das durch seinen Bezug zur aktuellen Lebenswelt junger chinesischer Heranwachsender vielmehr einen gewissen jugendlichen Nerv trifft, der nicht immer mit dominanten Erziehungsdiskursen einhergeht.¹⁴

Genderidentität im globalen Adoleszenzroman

Mit ähnlichen Entwicklungen konfrontiert, haben sich in der Kinder- und Jugendliteraturforschung interdisziplinäre Ansätze etabliert, die auch zur Beschreibung der chinesischen literarischen Entwicklung fruchtbar gemacht werden können. Ein erstes Ziel der vorliegenden Arbeit ist daher, die laufenden chinesischen Diskussionen mit dem globalen Diskurs zum Adoleszenzroman in Verbindung zu bringen. Auf den folgenden Seiten sollen einige der globalen literarischen Entwicklungen und die grundlegenden Begrifflichkeiten ihrer Analyse vorgestellt werden.

Waren starke und unabhängige Mädchen in den 1940er Jahren – mit Ausnahme von Astrid Lindgrens erstem und erfolgreichstem Werk *Pippi Langstrumpf* aus dem Jahr 1945 – noch ein seltenes Bild innerhalb der europäischen Kinder- und Jugendliteraturlandschaft, so propagieren jugendliterarische Texte, die seit den späten 1990er Jahren publiziert wurden,

¹² Siehe: Buchinformationszentrum China (BIZ) (2017): S. 5.

¹³ Siehe: Tang, Rui: „Chinese Children’s Literature in the 21st Century“, in: *Bookbird*, 3, 2006 (21-29).

¹⁴ Siehe: Beständig, Andrea: *Die chinesische Kinder- und Jugendliteratur als Autorität für ihre Leser unter besonderer Berücksichtigung des Jugendromans der 1990er Jahre* (Inaugural-Dissertation), Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg: 2007.

vermehrt ein Aufbrechen gängiger Geschlechtermuster. So kann in zeitgenössischen Kinder- und Jugendromanen beispielsweise eine Tendenz zur Darstellung einer neuen „jungmännlichen Sensibilität“ identifiziert werden, und auch *queere* Themen finden ihren Weg häufiger in jugendliterarische Texte.¹⁵ Die Abbildung hegemonialer, konformer Geschlechtervorstellungen, die einer vermeintlichen Normalität unterliegen, weicht somit sukzessive unterschiedlichen Darstellungsalternativen, die in der Literatur, die sich gezielt an ein junges Lesepublikum richtet, vorgestellt werden.

Die im Prolog nachgezeichneten Adoleszenzromane zeigen, dass sich in der jugendliterarischen Auseinandersetzung mit scheinbar non-konformen Geschlechterrollen diverse, zum Teil miteinander verknüpfte Problemfelder eröffnen. Dass zwei der Bücher von einer unabhängigen, jedoch einflussreichen Bewertungsinstanz mit Preisen ausgezeichnet und somit von offizieller Seite sanktioniert wurden, zeigt überdies, dass Geschlechterthematiken ein Forum innerhalb zeitgenössischer Kinder- und Jugendmedien erhalten.¹⁶ Auch wird ihnen seitens der sogenannten *gatekeeper* des Kinder- und Jugendbuchmarktes – Verlage und Lektoren auf der Produktions- und Distributionsseite, die darüber entscheiden, welches Buch publiziert und vermarktet werden darf, sowie Kritiker auf der Evaluationsseite – nicht entgegengewirkt.¹⁷

¹⁵ Karin Haller beschreibt in ihrem Artikel über Gender-Perspektiven in der Kinder- und Jugendliteratur, dass den „starken Mädchen“ häufig eine unabhängige, arbeitende und erfolgreiche Mutter an die Seite gestellt wird. Diesem starken Mutter-Tochter-Paar steht meist eine konservative Großmutterfigur gegenüber, die von den jungen Lesern sogleich als das zu negierende Gegenmodell verstanden wird. Haller mahnt, dass diese Entwicklungen innerhalb der Kinder- und Jugendbuchproduktion – so notwendig und wichtig sie auch sein mögen – dazu führen können, dass das „schwache, ängstliche Mädchen“ oder der „starke, heldenhafte Junge“ zur Anti-Figur degenerieren. Eine Offenheit für sich wandelnde Geschlechterbilder sollte sich jedoch nicht auf Kosten neuer Feindbilder vollziehen, da dadurch nur ein weiterer Unterdrückungsmechanismus in Gang gesetzt würde, den es jedoch generell zu überwinden gilt. Siehe: Haller, Karin: „Von Marsmädchen und Jupiterjungs: Zur Gender-Perspektive in der Kinder- und Jugendliteratur“, in: *Erziehung und Unterricht*, 6, 2004 (488-495), S. 493.

¹⁶ Unter sanktionierter Kinder- und Jugendliteratur sind Texte zu verstehen, die von gesellschaftlich dazu autorisierten Instanzen zur geeigneten Kinder- und Jugendlektüre erklärt worden sind und eine entsprechende Auszeichnung erfahren haben. Siehe: Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur*, München: Fink, 2000 (S. 21).

¹⁷ Dies wird auch deutlich, wenn man die Entscheidungen eines der wichtigsten Organe der deutschen Kinder- und Jugendliteraturevaluation innerhalb der jüngeren Vergangenheit nachzeichnet. Der Deutsche Jugendliteraturpreis ist der einzige Staatspreis für Literatur, der seit 1956 jährlich während der Frankfurter Buchmesse vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend verliehen wird. Ausgezeichnet werden herausragende Werke der Kinder- und Jugendliteratur, die im vergangenen Produktionsjahr in deutscher Sprache veröffentlicht wurden. Eine Kritikerjury bestehend aus neun erwachsenen Juroren, die vom Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. zusammengestellt wird, vergibt den Deutschen Jugendliteraturpreis in den Sparten Bilderbuch, Kinderbuch, Jugendbuch und Sachbuch. Insgesamt werden 24 Bücher, d.h. sechs Publikationen pro Sparte, nominiert, aus denen die Jahressieger gewählt werden. Im Jahr 2003 wurde zusätzlich eine unabhängige Jugendjury etabliert, die parallel zu den vier genannten Buchpreisen den Preis der Jugendjury vergibt. Die Jugendjury wird jedes Jahr neu gewählt

Vergleicht man die Prologbeispiele, so fällt auf, dass alle drei Romane zunächst einem ähnlichen narratologischen Muster folgen. Die Erzählsituation ist personal, ein jugendlicher Protagonist steht im Mittelpunkt der Erzählung. Diesem werden wenige, jedoch enge Freunde an die Seite gestellt. Auch auf inhaltlicher Ebene lassen sich Gemeinsamkeiten finden. Die Erprobung neuer Genderrollen findet bei allen drei Protagonisten über den Körper statt: Dennis gestaltet seinen Körper mithilfe von geschlechtlich codierter Kleidung; Billy und Jesminder setzen ihre Körper in Sportarten ein, die in ihrem Umfeld ebenfalls als geschlechtlich codiert gelten. Die Selbstermächtigung der jungen Figuren im individuellen Verhandeln der eigenen Geschlechteridentität bzw. in ihren Versuchen des *performing gender* führt schließlich bei allen drei Figuren zu Verständigungsschwierigkeiten und Konflikten mit der älteren Generation. Die „traditionellen“, d.h. sich an dominanten Gendervorstellungen orientierenden Auffassungen der Erwachsenen stehen dabei in starkem Kontrast zur Offenheit der unmittelbaren *peer-group*. Während die Eltern den „ungewöhnlichen“ Interessen ihrer Kinder ablehnend oder verständnislos gegenüberstehen, offenbaren sich die Freunde der Protagonisten als Befürworter einer Geschlechterdiversität, die Abweichungen von der Norm als Bereicherung und als Komplement zu den existierenden Ausdrucksmöglichkeiten von *gender* verstehen.

Aus soziologischer Perspektive betrachtet ist das Verhalten der Erwachsenen, wie es in den Romanen beschrieben wird, plausibel zu erklären: Normen und Werte werden zunächst von Menschen bestimmt und verteidigt, die qua ihres Amtes, ihres Alters, ihrer Stellung oder ihres Geschlechts innerhalb eines soziokulturellen Gefüges mit Sonderrechten und einer gewissen

und setzt sich aus unterschiedlichen Schülergruppen wie z.B. Literatur-AGs oder unabhängigen Lesekreisen zusammen. Siehe: Daubert, Hannelore: „Jugendliteratur im Wandel: 50 Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis“, in: Daubert, Hannelore und Julia Lentge [Hrsg.]: *Momo trifft Marsmädchen: Fünfzig Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis*, München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 2006 (10-15).

Die Begriffe *gatekeeper* und *gatekeeping* wurden von Kurt Lewin (1890-1947) geprägt, einem Sozialpsychologen, der das Verhalten von Menschen in Entscheidungssituationen analysierte, um bestimmte Kultur- und Sozialtechniken zu entschlüsseln, die das Potential bergen, Veränderungen einzuleiten. In den Medienwissenschaften beschreiben sie Methoden der gezielten Nachrichtenverbreitung durch Personen und/oder Institutionen, die – bildlich gesprochen – die Hüter des Tores darstellen, durch welches Informationen an die Öffentlichkeit gelangen. In ihrer Studie zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte der in Shanghai von Ernest Major, einem britischen Geschäftsmann, im April 1872 gegründeten Zeitung *Shenbao* 申報 weist die Sinologin Barbara Mittler darauf hin, dass *gatekeeping* eine normative Wirkungskraft besitzt: in ihrer Auswahl an Artikeln und Anzeigen geben die Herausgeber bzw. das *editorial board* von Printmedien wie z.B. der *Shenbao* einen bestimmten soziopolitischen bzw. soziokulturellen Rahmen vor, der wiederum Rückschlüsse darauf ermöglicht, wie die jeweils zeitgenössische Realität von den Rezipienten dieser Medien wahrgenommen wurde. Die Handlungsmacht der Herausgeber ist jedoch ebenfalls in ihren jeweiligen soziopolitischen bzw. soziokulturellen Kontext eingebettet und kann somit nie als absolut angenommen werden. Siehe: Mittler, Barbara: *A Newspaper for China? Power, Identity, And Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 2004 (S. 183; 245-246); Shoemaker, Pamela: *Gatekeeping*, London: Sage Publications, 1991.

Macht ausgestattet wurden. Normen und Werte gelten wiederum als Regelwerk, das dafür sorgt, dass „Menschen miteinander auskommen“, dass „Gesellschaft überhaupt erst möglich ist.“¹⁸ Ein Verstoß gegen dieses Regelwerk führt zu Irritation, Angst und Ablehnung und birgt in den Augen der konservativen und/oder verunsicherten Mitmenschen zudem die Gefahr, die gesellschaftliche Struktur und infolgedessen auch das Leben eines jeden einzelnen Gesellschaftsmitglieds in Unordnung zu bringen. (Mädchen-)Kleidung für Dennis, der Tanz für Billy und das Fußballspiel für Jesminder sind somit nicht nur Ausdruck von Freiheit und Gleichberechtigung, sondern auch ein Symbol für Rebellion.

Dass ein scheinbar non-konformes Geschlechterverhalten verunsichern kann, dass sowohl die äußere Erscheinung, als auch persönliche Vorlieben, wenn sie nicht den heteronormativen Vorstellungen der Umwelt entsprechen, häufig negativ besetzt sind und mit Homosexualität in Verbindung gebracht werden, machen die im Prolog genannten englischen Beispiele ebenfalls deutlich. Ein Rollenverhalten gemäß der vorherrschenden Gendernorm gilt demnach als „normal“. Alles, was von dieser Norm abweicht, „gehört sich nicht“¹⁹, ist „abartig“²⁰, nicht normal. Das Verhalten der Jugendlichen erscheint in den Augen der Elterngeneration gar als existenzielle Bedrohung; man fürchtet die soziale Exklusion und versucht aus diesem Grund, die Identitätsfindungsprozesse der eigenen Kinder zu beeinflussen oder ganz zu unterbinden. Kulturelle Faktoren werden angesprochen und auch die eigene Klassenzugehörigkeit scheint in engem Zusammenhang mit der Akzeptanz resp. Ablehnung der Geschlechterrollen der jungen Protagonisten zu stehen, auch wenn die Jugendlichen diesen in den Romanen wiederholt eine eher geringe Bedeutung zusprechen.

Tatsächlich weist das vergleichbare Auftreten überschrittener Geschlechtergrenzen in den unterschiedlichen Settings, Milieus, Gesellschaftsschichten und Kulturen, so, wie sie in den genannten Beispielen präsentiert werden, auf die Allgegenwärtigkeit eines offensichtlich nicht ephemeren Phänomens hin: Intersektionalität.²¹ Intersektionalität ist ein soziologisches

¹⁸ Siehe: Degele, Nina: *Gender/Queer Studies*, Paderborn: Fink, 2008 (S. 13).

¹⁹ Siehe: Walliams (2010): S. 52.

²⁰ Siehe: Walliams (2010): S. 52.

²¹ Der Begriff Intersektionalität (*intersectionality*) wurde von der US-amerikanischen Juristin Kimberlé Williams Crenshaw geprägt, die diesen erstmalig in ihrem wissenschaftlichen Artikel „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine“ aus dem Jahr 1989 erörterte. Darin befasst sich Crenshaw mit Überschneidungen von Rassismus und Sexismus, einer Mehrfachdiskriminierung also, der sich vor allem Schwarze Frauen und Frauen of Color ausgesetzt sehen. Gemäß Crenshaw führt ein einseitiger Fokus auf *gender* zu einer Unter-Inklusion, d.h. zu einer Verdeckung weiterer wirkender Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen. Auch in der Analyse von Kinder- und Jugendmedien ist ein Aufdecken des Zusammenspiels mehrerer Differenzkategorien, die in einer Figur zusammentreffen, wie z.B. Alter, *gender*, Schicht, Religion, interpretatorisch aufschlussreich. Siehe: Crenshaw, Kimberlé W[illiams]: „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist

Konzept, das Überlappungen sozialer Ungerechtigkeit in einer Person beschreibt. Intersektionalität schließt die Eindimensionalität einer persönlichen Gender-Biographie aus, da davon ausgegangen wird, dass stets das Zusammentreffen unterschiedlicher Persönlichkeitsmerkmale zu einer spezifischen Form von Diskriminierung führt. Diskriminierungserfahrungen können sich somit durchaus ähneln, sind jedoch gemäß des Intersektionalitätskonzepts immer individuell. Im Falle von Kindern und Jugendlichen bedeutet dies, dass es „die“ Gruppe an Mädchen resp. Jungen nicht gibt und dass Fragen, die die Geschlechterrollen von Kindern und Jugendlichen betreffen, darüber hinaus immer innerhalb einer generationalen Ordnung verortet werden müssen: Kinder und Jugendliche sind bis zu ihrer Volljährigkeit aufgrund ihres Alters benachteiligt und unterliegen nicht nur dem Schutz, sondern auch den Regeln ihrer Erziehungsberechtigten bzw. der Erwachsenenwelt, die sie umgibt.

Für die Analyse der (fiktiven) Gender-Biographien Heranwachsender stellt Intersektionalität ein nützliches Konzept dar, da es nicht nur unterschiedliche Bedingungen von Diskriminierung sichtbar macht und kritisch hinterfragt, sondern darüber hinaus hilft, Identität als vielschichtiges Konstrukt zu verstehen. Gerade das Dazwischen der Adoleszenz, dieser „Schwellenbereich des lebensgeschichtlichen Umbruchs“²² gilt als Phase, in der die Identität, d.h. auch die Genderidentität, eines Heranwachsenden mehr und mehr an Kontur gewinnt. Begleiterscheinungen dieser Adoleszenz- und Identitätsfindungsprozessen sind daher nicht nur das Hinterfragen und Verhandeln, sondern auch die aktive Mitgestaltung und das Ausprobieren von Geschlechterrollen.

„Du kannst dich doch selbst ganz neu erfinden!“, erklärt Lisa ihrem Freund Dennis ganz selbstverständlich, als dieser nach seinem ersten, überwältigendem *cross-dressing* Erlebnis weitere Kleider, Röcke, Blusen, Haarspangen, Handtaschen und sogar Elfenflügel aus dem Fundus der Freundin anprobiert und sich darüber beklagt, dass es für Mädchen „die tollsten Sachen“ gibt, jungenspezifische Kleidung hingegen langweilig und einfach sei.²³ Lisas Ausspruch kann als Quintessenz der drei im Prolog vorgestellten Romane gelesen werden, verdeutlichen die Geschichten über Dennis, Billy und Jesminder doch, dass Gender-Normen

Critique of Antidiscrimination Doctrine” in *Feminist Theory and Antiracist Politics*, University of Chicago Legal Forum 1989 (139-167); Benner, Julia, „Intersektionalität und Kinder- und Jugendliteraturforschung”, in Josting, Petra, Roeder, Caroline und Ute Dettmar (Hrsg.), *Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und –medien(forschung)*, (kjl&m 16.extra), München: kopaed, 2016 (29-39), S. 37.

²² Siehe: Stemann, Anna: „Die Textur der (Un)Schärfe“, in: *1001 Buch*, 4, 2017, S. 23.

²³ Siehe: Walliams (2010): S. 105.

im zeitgenössischen jugendkulturellen Kontext (idealiter) keine Gültigkeit mehr besitzen, dass unterschiedliche Auffassungen, wie ein Mädchen, wie ein Junge zu sein, wie sie auszusehen und was sie zu tun haben, vielmehr im Spannungsfeld einer (immer noch) binären Geschlechtermatrix parallel existieren können, ohne notwendigerweise miteinander konkurrieren zu müssen. Doch kann sich tatsächlich jeder, wie Lisa vorschlägt, selbst ganz neu erfinden? Was sind Wünsche, Modalitäten und Grenzen, wenn die jugendlichen Protagonisten nicht Dennis, Billy und Jesminder heißen, sondern Sang Sang, Ran Dongyang, Wu Mian, Gu Li oder Tang Wanru?

Vier Bestseller-Romane einer bewegten Zeit (1997-2008)

Um die literarische Praxis von *performing gender*, so wie sie in den vorangegangenen Seiten vorgestellt wurde, auch im chinesischen Adoleszenzroman zu verfolgen, sollen in dieser Arbeit Oberflächen- und Tiefenstruktur²⁴ folgender Werke dreier etablierter Autoren der zeitgenössischen chinesischen Jugendliteratur unter dem Aspekt der darin transportierten Gendervorstellungen analysiert werden: (1) *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus)²⁵, das Schlüsselwerk des Pekinger Autors und Literaturwissenschaftlers Cao Wenxuan 曹文轩 (geb. 1954) aus dem Jahr 1997, (2) die Tagebuchromane *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) sowie *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) der Shanghai-er Schriftstellerin Yang Hongying 杨红樱 (geb. 1963), die im Jahr 2000 bzw. 2009 erschienen,

²⁴ Als Oberflächenstrukturen werden Figuren, Handlungen, Episoden, Motive und Bilder bezeichnet, die in einem Erzähltext präsentiert werden, d.h. es geht um die inhaltliche Darstellung, um das „Was“ des Erzählens (*story*). Eine Untersuchung der Tiefenstrukturen eines Textes erfasst dessen „semantischen Strukturen“ sowie „alle elementaren semantischen und syntaktischen Beziehungen“ und betrifft folglich das „Wie“ des Erzählens (*discourse*). Die tiefenstrukturelle Analyse erforscht Figurenbeziehungen, das Wechselspiel zwischen Figur und Handlung sowie den Texten inhärente kulturelle Codes und Symbole bzw. „das dem Text eingeschriebene Wertgefüge“, wodurch sich auch Urteile über Modernität, Unmodernität oder Postmodernität der Erzähltexte ableiten lassen. Siehe: Gansel, Carsten: „Jugendliteratur und jugendkultureller Wandel“, in: Ewers, Hans-Heino [Hrsg.]: *Jugendkultur im Adoleszenzroman: Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*, Weinheim und München: Juventa Verlag, 1997 (13-42), S.15.

²⁵ Die deutsche Übersetzung des Romans erschien im Oktober 2017 unter dem Titel *Das Schilfhaus*. Sie wurde von der Sinologin und Verlegerin Nora Frisch angefertigt. Frisch bezieht sich in ihrer Titelwahl offensichtlich auf das im Roman mehrfach erwähnte Schilf, *luwei* 芦苇, das in der Umgebung des (fiktiven) Handlungsortes *Youmadi* 油麻地 (Ölhanffeld) zahlreich wächst. Weitere Beschreibungen deuten darauf hin, dass es sich genauer um *baimao* 白茅, bot. *Imperata cylindrica* bzw. Silberhaargras, aufgrund seiner auffällig roten Farbe auch Japanisches Blutgras genannt, handeln muss, eine Pflanze, die in China im Handwerk und als Baumaterial zahlreiche Verwendung fand und immer noch findet. So wird daraus Papier hergestellt sowie Matten und Körbe geflochten. Auch wird es beim Dachdecken verwendet. Cao Wenxuan spricht in seinem Buch zwar nicht von Schilfhäusern, sondern einfach von *cao fangzi* 草房子, Grashäusern. Dennoch ist der deutsche Titel gut gewählt und sinnvoll, weil die jungen Leser leicht einen Bezug zu reetgedeckten Häusern, wie sie typischerweise in Norddeutschland vorkommen, herstellen können. Siehe: Cao, Wenxuan: *Das Schilfhaus*, Esslingen: Drachenhäuser-Verlag, 2017.

und schließlich (3) den Eröffnungstitel der ursprünglich als Pentalogie geplanten Romanserie *Tiny Times*²⁶ [sic] 小时代 des Shanghaier Literaturstars Guo Jingming 郭敬明 (geb. 1983), der im Jahr 2008 publiziert wurde und den zweisprachigen Titel *Xiao shidai* 小时代 1.0: *Zhezhi shidai* 折纸时代 [Das kleine Zeitalter 1.0: Das Origami-Zeitalter] bzw. *Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends* trägt (nachfolgend: *Tiny Times 1.0*).²⁷

Die ausgesuchten jugendliterarischen Texte sind in einer Zeit entstanden, in der sich das literarische Feld in China aufgrund globaler und nationaler ökonomischer, soziokultureller und letztlich auch technologischer Entwicklungen zu wandeln beginnt.²⁸ So werden nicht nur Produktions- und Publikationsprozesse vermehrt von Verkaufszahlen abhängig und der Literaturbetrieb zunehmend kommodifiziert, auch das kulturelle Leben spiegelt die dynamischen Prozesse der globalisierten und medialisierten Welt in zunehmendem Maße wider. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass diese äußeren Entwicklungen und Einflüsse auch in der Literatur reflektiert werden, die sich an ein junges Lesepublikum richtet und somit auch auf die in den Texten transportierten Darstellungsformen von *gender*.

Die vorliegende Studie vertritt die These, dass die ausgewählten Werke paradigmatisch für die realistische Jugendliteratur – genauer: den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) des zeitgenössischen China stehen.²⁹ Dieser stellt nicht nur bzw. nicht

²⁶ Bislang sind drei Romane erschienen, die auch bereits vom Autor selbst nach eigenem Drehbuch in insgesamt vier Adaptionen verfilmt wurden. Der englische Titel *Tiny Times* ist eine vom Autor gewählte Übersetzung des chinesischen Haupttitels. Jeder Romanband wird zusätzlich mit dem Addendum 1.0 (resp. 2.0 und 3.0) und einem chinesisch- sowie englischsprachigen Untertitel versehen. Die Graphic Novels erscheinen in Anlehnung daran mit dem Zusatz 1.5 (für Band eins).

²⁷ Siehe: Guo, Jingming: 小时代 1.0 *Xiao shidai 1.0: 折纸时代 Zhezhi shidai* [Das kleine Zeitalter 1.0: Das Origami-Zeitalter], *Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe: 2008.

Auf den Titel des Romans wird in der entsprechenden Fallstudie in Kapitel 3 eingegangen.

²⁸ Das Handlungs- und Symbolsystem Kinder- und Jugendliteratur kann im Sinne Pierre Bourdieus auch als ein partikular ausgerichtetes literarisches Feld verstanden werden. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu (1930-2001) formulierte erste Hypothesen über das literarische Feld bereits in den 1980er Jahren. Diese fanden jedoch erst in der kultursoziologischen Studie *Les règles de l'art* aus dem Jahr 1992 ihre Vervollständigung. Darin verbindet Bourdieu das Handlungs- und Symbolsystem der Literaturproduktion, -distribution und -rezeption mit seiner Habitus-Theorie, um die Mechanismen aufzuzeigen, die dem Kulturprodukt „Literatur“ letztlich seinen Wert verleihen. Dieser richtet sich jedoch nicht nach dem kommerziellen Erfolg eines literarischen Werkes, sondern nach seiner Positionierung innerhalb des literarischen Feldes. Den Wert eines literarischen Werkes identifiziert Bourdieu vielmehr als eine bestimmte Form von kulturellem Kapital, die er „symbolisches Kapital“ nennt. Der Theorie des literarischen Feldes geht die These voraus, dass das Agieren der Subjekte des literarischen Handlungs- und Symbolsystems einem bestimmten Denk- und Handlungsschema folgt und durch deren Habitus gesteuert wird. Siehe hierzu die deutsche Fassung: Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2001.

²⁹ „Realistisch“ steht hier in Opposition zu „phantastisch.“ Im Sinne von Erich Auerbachs Konzept der Mimesis wird die literarische Welt als dargestellte Wirklichkeit verstanden. Siehe: Auerbach, Erich:

unbedingt eine Sozialisations- und Erziehungsinstanz dar, sondern weist zudem zeitdiagnostische Qualitäten auf, die wiederum Rückschlüsse auf politische und soziokulturelle Entwicklungen – und somit auch auf vorherrschende Genderdiskurse – zulassen. Die sogenannte „systemprägende Dominante“ der Romane stellt aus diesem Grund der dargestellte Maturations- und Sozialisationsprozess der zentralen Figuren dar, der geprägt ist durch die Suche nach der eigenen (Gender-)Identität und den allmählichen Eintritt in das Erwachsenenleben.³⁰

Innerhalb kinder- und jugendliteraturtheoretischer Diskussionen gilt Cao Wenxuan als Hauptverfechter der Einführung des Gattungsbegriffs *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) als Analysekategorie innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung. Dieser setzt sich zentral mit *chengzhang* 成长, dem Heranwachsen, auseinander. Da Cao Wenxuan darüber hinaus in seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten sowohl Darstellungsformen von Männlichkeit, als auch Figurentypisierungen in der Kinder- und Jugendliteratur diskutiert, wird seiner Interpretation des Verhandels von

Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Tübingen und Basel: Francke, 2001 [1946].

Diese Welt wird in den literarischen Texten „mit den imaginativen Mitteln der Sprache vergegenwärtigt“, wodurch Wirklichkeitsnähe und Lebensechtheit in den zugrunde liegenden, realistischen Texten transportiert werden sollen. Siehe: Nünning (2008): S. 501.

Wenn nachfolgend von Realismus in der Kinder- und Jugendliteratur gesprochen wird, so bezieht sich dies nicht etwa auf die Epochenbezeichnung, sondern auf „eine Stilrichtung, in der es bei Themenauswahl und Darstellungsweise um eine möglichst nahe Anlehnung an die (soziale) Wirklichkeit und ein möglichst genaues Treffen der tagtäglichen Probleme von Kindern und/oder Jugendlichen geht“. Siehe: Doderer, Klaus [Hrsg.]: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur: Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur* (Dritter Band, P-Z), Weinheim und Basel: Beltz, 1984 (S. 135).

³⁰ Da auch ein Gattungsbegriff dem Wandel der Zeit unterliegt, sich mehrere Gattungen zudem häufig in einem einzigen Text finden lassen, wurde die Methode der systemprägenden Dominante eingeführt, die einen Text auf dessen Strukturmerkmale sowie stoffliche, thematische und motivische Anhaltspunkte untersucht. Der dadurch ermittelte Schwerpunkt des Textes bestimmt schließlich dessen genrespezifische Einordnung. Siehe: Jauß, Hans R. und Erich Köhler [Hrsg.]: *Grundriß der romantischen Literaturen des Mittelalters* (Bd. 1), Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1973 (S. 112).

Polyvalente Gattungsbezeichnungen finden sich auch in der Kinder- und Jugendliteraturtheorie. Als Grund für diese Aporie führt Ernst Seibert die Tatsache an, „dass sich in der Kinder- und Jugendliteratur Korpusbildungen vorwiegend aus der Sicht des Metiers, weniger aus der des Genres eingebürgert haben, und beim Versuch von logischen Gruppierungen jeweils Parameter erkennbar werden, die außerhalb poetologischer Kategoriebildungen situiert sind.“ Auch hier bietet sich die Suche nach der systemgebenden Dominante an, um eine konkrete literaturwissenschaftliche Einordnung zu erwirken. Steht beispielsweise ein Geschehen in der Vergangenheit im Zentrum der Geschichte, so gilt diese Handlungszeit als systemgebende Dominante. Der betreffende Roman würde somit zu den historischen Jugendromanen gezählt werden. Sind spezifische Probleme Adoleszenter, wie beispielsweise Drogenmissbrauch, Mobbing oder zerrüttete Familienverhältnisse, Hauptthema eines Jugendromans, so wird dieser dem sogenannten „Problembuch“ zugeordnet. Siehe: Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*, Wien: Facultas, 2008 (S. 63ff.).

Geschlechterrollen Adoleszenter innerhalb seines Schlüsselwerks *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) besonderes Interesse zuteil.

Ein weiterer Grund für die Auswahl des Romans *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) als Fallstudien-Exempel ist dessen spezifisches Setting, das sich von den anderen Textbeispielen hinsichtlich eines Aspekts maßgeblich unterscheidet. Spielen Yangs und Guos Romane in einem großstädtischen Umfeld und im Heute, so siedelt Cao seine Geschichte in den frühen 1960er Jahren in einer kleinen Dorf- und Schulgemeinschaft an. Der Protagonist Sang Sang 桑桑 (Maulbeerbaum) hat dabei eine besondere Rolle inne, dient sein Charakter doch als Vermittler zwischen der dargestellten Welt der Erwachsenen und der Welt der jungen Charaktere.³¹ Durch die besondere Fokalisierungsinstanz in Gestalt des Jungen Sang Sang werden dem Leser Einblicke in das Verhandeln von Genderrollen aus der Perspektive eines Heranwachsenden gewährt; gleichsam dient Sang Sang als Identifikationsfigur für die jungen Leser des Romans.

Cao vertritt die Auffassung dass literarische Texte, die sich an ein junges Lesepublikum richten, inhaltlich und stilistisch so gestaltet werden müssten, dass sie nicht nur das spirituelle Wachstum der jungen Leser, sondern auch eine Sensibilisierung für sprachlich-ästhetische Gestaltungsmittel fördern.³² Das bedeutet, dass Kinder- und Jugendliteratur in Caos Verständnis stets eine erzieherische und didaktische Verantwortung trägt, weshalb Autoren von Kinder- und Jugendliteratur hohen Ansprüchen an Ausdruck und Stil der Texte gerecht werden müssen.

Neben Caos didaktischem Ansatz ist eine weitere Tendenz auszumachen: Eine buchmarkt- und leserorientierte Kinder- und Jugendliteratur nämlich, die sich mit dem alltäglichen Leben der urbanen chinesischen Jugend, mit den typischen Freundschafts- und Beziehungsmustern von Mittelschülern und mit jugend- und popkulturellen Phänomenen beschäftigt, die aufgrund ihrer Medienpräsenz auch die Lebenswelten dieser Heranwachsenden

³¹ In China wird der Nachname grundsätzlich vor dem Vornamen genannt. In Sang Sangs 桑桑 Fall sind Nach- und Vorname jedoch identisch und bedeuten jeweils „Maulbeerbaum“, weshalb der Junge im Deutschen Maulbeerbaum Sang oder Maulbeerbaum Maulbeerbaum heißen müsste. Möglich wäre jedoch auch, dass es sich hier um eine spezifische Koseform für Kinder handelt, d.h. um eine Verniedlichungsform, die aus einer Verdoppelung des Vornamens gebildet wird. Sangsang 桑桑 würde dann mit „Maulbeerbäumchen“ übersetzt werden. Da die Figuren in *Cao fangzi* 草房子 nur mit wenigen, begründeten Ausnahmen durchgängig mit vollständigem Namen aufgeführt werden, ist davon auszugehen, dass dies auch bei Sang Sangs bzw. Maulbeerbaum Sangs der Fall ist. In der vorliegenden Arbeit werden Figurennamen aufgrund der besseren Lesbarkeit und aus Konsistenzgründen jedoch nicht in ihrer Übersetzung, sondern durchgängig in ihrer *Hanyu pinyin*-Umschrift aufgeführt.

³² Siehe: Tang, Rui: „Chinese Children’s Literature in the 21st Century“, in: *Bookbird*, 3, 2006 (21-29), S. 23.

durchdringen.³³ Aus diesem Trend gehen häufig Buchserien hervor, die sich einer großen Resonanz erfreuen, zusätzlich verfilmt und durch zahlreiche Merchandising-Artikel ergänzt und weiter vermarktet werden.³⁴ In diesem Zusammenhang wird oftmals Yang Hongying genannt, eine Bestsellerautorin, die zu den bestverdienenden Schriftstellern des zeitgenössischen chinesischen Buchmarkts zählt und daher auch als „China’s J. K. Rowling“ bezeichnet wird.³⁵

In ihren Romanen *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) und *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) präsentiert Yang die jeweiligen (fiktiven) Tagebucheinträge einer Schülerin sowie eines Schülers der sechsten Klasse einer Grundschule in Chengdu, die sich über den Zeitraum eines Schuljahres bzw. der sich daran anschließenden Sommerferien erstrecken. Die Romane schildern den typischen Schul- und Familienalltag chinesischer Heranwachsender, gehen jedoch auch auf die körperlichen Veränderungen ein, die die Pubertät gewöhnlich begleiten. Die besondere Form des Tagebuchromans sowie die Tatsache, dass die großen und auch kleinen Begebenheiten, die die Protagonisten beschäftigen, aus einer dezidiert weiblichen bzw. männlichen Perspektive erzählt werden, macht den besonderen Reiz der Romane für die nachfolgenden Gattungs- und Genderanalysen aus.³⁶

³³ Siehe: Tang (2006): S. 27.

³⁴ Siehe: Tang (2006): S. 29.

³⁵ Siehe: „China’s J.K. Rowling enters English book market“, http://www.china.org.cn/arts/2010-12/24/content_21609345.htm (Zugriff am 11.03.2012).

So schreibt das Buchinformationszentrum (BIZ) in Peking, die chinesische Dependence der Frankfurter Buchmesse in seinem Buchreport aus dem Jahr 2010, dass die Bücher Yangs in China noch beliebter seien als die *Harry Potter* Bände. Siehe: Buchinformationszentrum China (BIZ): *Die aktuelle Situation der Verlagsindustrie in China*, 2010 (1-15), S. 11.

J[oanne] K. Rowling ist die Schöpferin der berühmten *Harry Potter*-Serie über einen Zauberlehrling und Waisen, der erst spät von seiner magischen Familiengeschichte erfährt und mit seinen Freunden Ron und Hermione gegen den dämonischen Magier Lord Voldemort, das personifizierte Böse, kämpft. Die insgesamt siebenteilige Buchserie zählt zu den größten Verkaufphänomenen der zeitgenössischen All age-Literatur und sorgte auf dem internationalen Buchmarkt für erfreuliche Absatzzahlen. Die *Harry Potter*-Welt umfasst neben den Büchern eine achteilige Spielfilmserie, Computerspiele und zahlreiche Marketingprodukte, die an die magische Zauberwelt der *Harry Potter*-Serie angelehnt sind.

³⁶ In der genderorientierten Erzähltheorie spricht man in diesem Fall von einer *cross-gendered narrative*, d.h. von einer Erzählung, in der das biologische Geschlecht des Autors nicht mit dem der Erzählinstanz übereinstimmt. Vera und Ansgar Nünning betonen, dass sich die Frage nach dem Geschlecht von Erzählinstanzen „als eine sinnvolle Ausdifferenzierung und Ergänzung des Kommunikationsmodells narrativer Texte“ erweist. Siehe: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: Metzler, 2004 (49-71), S. 16.

Auch wenn mit *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) und mit *Tiny Times 1.0* zwei *cross-gendered narratives* vorliegen, wird das Geschlecht des Autors nicht in den Genderanalysen der Romane nicht diskutiert. Stattdessen orientieren sich diese ausschließlich an den in den Texten entworfenen Figuren und deren Genderdarstellung.

Sowohl Cao Wenxuan, als auch Yang Hongyings Bücher haben bereits in einschlägiger, vorwiegend chinesischsprachiger Sekundärliteratur Erwähnung gefunden und werden vielfach als Paradebeispiele für die Entwicklungen auf dem chinesischen Kinder- und Jugendbuchmarkt der späten 1990er und frühen 2000er Jahre herangezogen.³⁷ Das Gesamtwerk beider Autoren umfasst eine große Anzahl an Romanen, Romanserien sowie Kurzgeschichtensammlungen, die zum Teil verfilmt wurden. Beide Autoren wurden zudem innerhalb ihrer Karriere als Literaturschaffende bereits mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.³⁸ Cao und Yang ist zudem gemein, dass ihre Bücher auch heute noch Bestsellerstatus erreichen. Auf dem chinesischen Kinder- und Jugendbuchmarkt waren beispielsweise im Jahr 2015 zwei Bände der Serie *Xiaomao riji* 笑猫日记 (Das Tagebuch eines lachenden Katers) sowie ein Band der Serie *Taoqibao Ma Xiaotiao* 淘气包马小跳 (Der Frechdachs Ma Xiaotiao) von Yang Yongying in der Top Ten Liste der bestverkauften Titel verzeichnet; auf Platz fünf landete *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) von Cao Wenxuan.³⁹ Auch im Folgejahr konnten sich beide Autoren wieder behaupten, *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) rutschte zwar von Platz fünf auf Platz sechs, unterstrich aber mit einer Auflage von mehr als einer Millionen Bücher seinen

³⁷ Vgl hierzu u.a.: Wang, Quan: *Ertong wenxue de wenhua zuobiao* 儿童文学的文化坐标 [Die Anfänge der Kinderliteraturkultur], Changsha: Hunan shifan daxue chubanshe, 2007; Wang, Ruixiang: *Ertong wenxue chuanguo lun* 儿童文学创作论 [Über das Kinderliteraturschaffen], Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2006; Zhou, Xiaobo: *Dangdai ertong wenxue yu suzhi jiaoyu yanjiu* 当代儿童文学与素质教育研究 [Zeitgenössischen Kinderliteratur und die Erforschung der *suzhi jiaoyu*], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2004; Fang, Weiping et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue jiaocheng* 儿童文学教程 [Kurs zur Kinderliteraturwissenschaft], Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004.

³⁸ Cao Wenxuan wurde im Jahr 2016 der Hans Christian Andersen Award verliehen, für den er bereits im Jahr 2004 vorgeschlagen wurde. Der Hans Christian Andersen Award ist der höchste internationale Kinder- und Jugendliteraturpreis. Er wird jährlich vom International Board on Books for Young Readers (IBBY) unter der Schirmherrschaft der dänischen Königin Margrethe II. vergeben. Der Preis honoriert Autoren sowie Illustratoren, „whose complete works have made a lasting contribution to children's literature.“ Siehe: International Board on Books for Young Readers (IBBY), <http://www.ibby.org/index.php?id=287&L=1> (Zugriff am 11.03.2012).

³⁹ Siehe: BIZ (2016): S. 4. Es handelt sich im einzelnen um die Bände 笑猫日记-云朵上的学校 (Das Tagebuch eines lachenden Katers: Die Schule in den Wolken), das Platz 3 erreichte, 笑猫日记-青蛙合唱团 (Das Tagebuch eines lachenden Katers: Der Chor der Frösche), das auf Platz 9 gelistet wurde sowie 杨红樱淘气包马小跳系列: 白雪公主小剧团 (Yang Hongyings Buchserie über den ungezogenen Jungen Ma Xiaotiao: Schneewittchens kleine Theatertruppe), das Platz 8 einnahm. In Deutschland sind einige Bänder der Serie über den lachenden Kater im Schneider-Verlag der Egmont-Gruppe erschienen. Der deutsche Titel der Serie, *Die Abenteuer eines lachenden Katers*, wurde jedoch leicht verändert.

Bestsellerstatus.⁴⁰ Yang Hongying vertrat erneut mit Bänden aus den genannten Buchserien Plätze in der Top Ten Liste der Jahresbestseller im Kinder- und Jugendbereich.⁴¹

Guo Jingming erfährt im Vergleich zu seinen innerhalb des (chinesischen) Handlungs- und Symbolsystems⁴² Kinder- und Jugendliteratur etablierten Schriftstellerkollegen Cao und Yang zwar noch wenig Aufmerksamkeit von Seiten der chinesischen Literaturkritik, seine Bücher erfreuen sich jedoch großer Popularität unter chinesischen Jugendlichen und jungen Erwachsenen.⁴³ Sie sind Verkaufsschlager und werden innerhalb eines kreativen Verlagskonglomerats in Serie produziert, wurden erfolgreich verfilmt und erscheinen zudem in Form von Graphic Novels. Der in dieser Arbeit behandelte erste Band der *Tiny Times*-Serie eignet sich aufgrund der spezifischen Figurenkonstellation besonders gut für Genderanalysen, da der Plot dicht um das enge Beziehungsgeflecht der vier in ihrem Aussehen und Temperament recht unterschiedlichen Protagonistinnen, Studienfreundinnen aus Shanghai, gewebt wurde. Innerhalb des unmittelbaren Umfelds der Freundinnen agieren diverse junge Männer, welche trotz vergleichbarer Lebenswege und Karrieren unterschiedliche Formen von Maskulinität(en) präsentieren. In ihrem häufig erotisch aufgeladenen Zusammenspiel mit den vier Protagonistinnen lassen sich zudem genderspezifische Handlungs- und Verhandlungsmuster nachzeichnen, die schließlich mit den Beschreibungen und Analysen der jüngeren Charaktere aus den Romanen Cao Wenxuans und Yang Hongyings in Relation gesetzt und ergänzt werden.

⁴⁰ Die durchschnittliche Auflagenhöhe eines Buchtitels beträgt in China 13.988 Exemplare. Mit einer Auflage von über einer Million gedruckten Büchern nimmt *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) im Jahr 2016 somit einen Spitzenplatz ein, auch wenn der Titel nur Platz fünf der Bestsellerliste erreichte. Lediglich sieben weitere Titel zeitgenössischer chinesischer Literatur schafften es ebenfalls, die Millionenmarke zu durchbrechen. Siehe: Wen, Dong: „China’s Press and Publishing Industry Report 2016 reveals: growing scale and more reprint titles“ (2016 年新闻出版产业分析报告显示：出版产业规模扩大重印书占比增加), in: Qu, Jingfan [Hrsg.]: *China Publishing and Media Journal* (29.09.2017), S. 6, http://www.buchmesse.de/images/fbm/dokumente-ua-pdfs/2017/china_publishing_media_journal_63494.pdf (Zugriff am 13.11.2017).

⁴¹ Siehe: BIZ (2017): S. 4. Gelistet wurden die Bände 笑猫日记-转动时光的伞 (Der Regenschirm, der die Zeit verändern kann; Platz 2) und 杨红樱淘气包马小跳系列-孔雀屎咖啡 (Yang Hongyings Buchserie über den ungezogenen Jungen Ma Xiaotiao: Der Pfauenkacke-Kaffee; Platz 7).

⁴² Das Handlungs- und Symbolsystem Kinder- und Jugendliteratur ist ein Polysystem, das Organe der Produktion (Verlage), Distribution (Buchhandel und Bibliotheken), Evaluation (Preisverleihungen und Literaturkritik) sowie Rezeption (Schul- oder Privatlektüre) umfasst. Laut Ewers sind die einzelnen Organe des Systems eng miteinander verzahnt; die involvierten Personen reagieren zudem „nach einem mehr oder weniger konstanten Handlungsmuster.“ Ist ein Autor in allen nationalen wie auch internationalen Sparten des Systems wahrgenommen worden, so zählt dieser zu den etablierten Literaturschaffenden innerhalb der globalen Kinder- und Jugendliteraturlandschaft. Siehe: Ewers (2000): S. 41ff.; Ewers, Hans Heino: *Fundamental Concepts of Children’s Literature Research: Literary and Sociological Approaches*, New York und London: Routledge, 2009 (S. 53ff.).

⁴³ Dass Buchmarkterfolge nicht unbedingt mit einer Mehrfachplatzierung innerhalb des Handlungs- und Symbolsystems zusammenhängen müssen, zeigt das Beispiel Guo Jingmings. Guo zählt zu den Großverdienern des chinesischen Buchmarkts. Unter Chinas Jugend gilt er zudem als einflussreiche Stilikone und Popidol. Siehe: BIZ (2010): S. 9.

Neben den genannten produktions-, darstellungs- und rezeptionsästhetischen Aspekten wurden die Autoren Cao, Yang und Guo schließlich auch aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Schriftstellergenerationen ausgewählt. Die Einordnung von Kulturschaffenden in spezifische Generationen erfolgte in China in den 1980er Jahren, als eine Gruppe chinesischer Filmemacher auf nationaler sowie internationaler Ebene wahrgenommen wurde, die eines verband: Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Alterskohorte durchlebten Regisseure wie Zhang Yimou 张艺谋 (geb. 1951) oder Chen Kaige 陈凯歌 (geb. 1952), um nur zwei bekannte Vertreter dieser sogenannten fünften Generation an chinesischen Filmemachern zu nennen, ihre Adoleszenz während der Zeit der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ (*wuchan jieji wenhua da geming* 无产阶级文化大革命).⁴⁴ Dieses Merkmal unterschied diese Generation entschieden von allen vorausgegangenen sowie nachfolgenden Künstlergenerationen.⁴⁵

Auch bei Schriftstellern erfolgte eine vergleichbare Klassifizierung spezifischer Autorengenerationen, bei der nicht das Geburtsjahr oder die Zeit der Ausbildung, sondern vielmehr der Zeitraum ihrer Adoleszenz als Hauptkriterium für die jeweilige Zuordnung gilt. Die im Jahr 1988 veröffentlichte Monographie *Di si dai ren* 第四代人 (Die vierte Generation) präsentiert in Bezug dazu insgesamt vier Schriftstellergenerationen, die sich zwischen den 1940er Jahren und den 1980er Jahren in China herausgebildet haben.⁴⁶ Das verbindende Element der ersten Generation ist die Tatsache, dass sich deren Adoleszenz in den 1940er Jahre

⁴⁴ Vgl. hierzu: Larson, Wendy: „The Fifth Generation: A Reassessment“, in: Song, Hwee Lim und Julian Ward: *The Chinese Cinema Book*, London: BFI, 2011 (113-121).

⁴⁵ Zur ersten Generation zählen die Pioniere des Filmemachens in China, die zu Beginn der vergangenen Jahrhundertwende die ersten chinesischen Filme produzierten. Diese waren geprägt von technischen Experimenten sowie von Bestrebungen, internationale Strömungen in das Spektrum traditioneller chinesischer Künste zu integrieren. Die zweite Generation chinesischer Filmemacher ist in den Zeitraum zwischen den 1920er und 1940er Jahren einzuordnen. Seit den 1950er Jahren agierte die nachfolgende dritte Generation, deren Inszenierungen sich am sozialistischen Realismus des stalinistischen Kinos orientierten. Die vierte Generation erhielt ihre Ausbildung während der Kulturrevolution. Form und Inhalt gestalteten sich zu jener Zeit gemäß der Vorgaben Maos, die er bereits in seiner berühmten Yan’aner Rede über Kunst und Literatur im Jahre 1942 formulierte und die schließlich unter der Ägide Jiang Qings weiterentwickelt wurden. Neben der nachfolgenden fünften Generation, deren Vertreter ihr Studium nach dem Ende der Kulturrevolution antraten, ist noch eine weitere, sechste Generation zu verzeichnen, die die Filme der 1990er Jahre inhaltlich und stilistisch formte. Siehe: Kramer, Stefan: „Einleitung“, in: Kramer, Hu-chong und Stefan Kramer: *Bilder aus dem Reich der Mitte*, Bad Honnef: Horlemann, 2002 (S. 15ff.). Tatsächlich beziehen sich theoretische Schriften, die sich mit der chinesischen Filmgeschichte befassen, hauptsächlich dann auf das Generationssystem, wenn die Werke der fünften und sechsten Generation besprochen werden (ich danke Huang Xuelei für diesen Hinweis).

⁴⁶ Siehe: Zhang, Yongjie und Cheng Yuanzhong: *Di si dai ren* 第四代人 [Die vierte Generation], Beijing: Dongfang chubanshe, 1988.

vollzog. Sie gilt als „Heldengeneration“ (*yidai yinghao* 一代英豪⁴⁷), da sie ihre Interessen völlig der Partei und dem Staat unterordnete. Ihre oberste Verhaltensmaxime lautete, „revolutionär“ zu sein („*tamen de zui gao xingwei yuanze shi ,geming xing‘* 他们的最高行为原则是,革命性“).⁴⁸ Die zweite Generation, die ihre Jugendzeit in den 1950er Jahren verlebte, zeichnet ein ähnlicher Kollektivgeist aus.

Die Adoleszenzphase der dritten Autorengeneration, der auch Cao Wenxuan zuzuordnen ist, fiel in den Zeitraum der Kulturrevolution.⁴⁹ Auch diese Generation stellt das „Wir“ in das Zentrum ihrer Gedanken, wobei dieses „Wir“ hauptsächlich die Mitglieder dieser Alterskohorte betrifft („*di san dai ren shuo ,women‘ ,zhi de shi ziji de yi dai* 地三代人说 ,我们‘, 指的是自己的一代“).⁵⁰ Erst die vierte Generation, die ihre Adoleszenz nach der Kulturrevolution bzw. während der Reform- und Öffnungsphase verlebte, wie beispielsweise die Autorin der Tagebuch-Serie, Yang Hongying, beginnt, vom Kollektivgedanken ihrer Vorgängergenerationen abzurücken und richtet ihren Fokus auf zwei Faktoren, nach welchen sich ihr Leben nun ausrichten und gestalten soll. Im Zentrum steht nun nicht das Kollektiv, sondern der Einzelne, das Individuum selbst sowie dessen Subjektivität („*zui gao yuanze jiu shi ,ziwo‘ he ,zhuti xing‘* 最高原则就是,自我‘和,主体性“).⁵¹

Noch deutlicher zeigen sich Individualisierungs- und Subjektivierungsbestrebungen innerhalb der nachfolgenden Generationen, die in zeitgenössischen Studien, die sich mit rezenten Jugendkultur- bzw. Jugendliteraturphänomenen in China auseinandersetzen, nun aufgrund ihres Geburtsjahres klassifiziert werden. Guo Jingming, der im Jahr 1983 zur Welt kam, gilt als ein typischer Vertreter der sogenannten 80 后- bzw. *Ba ling hou-* oder „*Post-80s*“-Generation. Die Vertreter dieser Alterskohorte, die in den 1980er Jahren geboren wurden, wuchsen aufgrund neu verabschiedeter Reproduktionsgesetze der chinesischen Regierung,

⁴⁷ Siehe: Liu, Guangtao: *Ershi shiji Zhongguo qingchun wenxueshi yanjiu: Bai nian wenxue qingchun zhuti de wenhua chanshi* 二十世纪中国青年文学史研究:百年文学青春主题的文化阐释 [Erforschung der Geschichte der chinesischen Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts: Kulturelle Interpretationen des Jugendthemas der modernen Literatur], Jinan: Qilu chubanshe, 2007 (S. 20).

⁴⁸ Siehe: Liu (2007): S. 21.

⁴⁹ Anhand einer weiteren Einteilungsmöglichkeit ließen sich Cao Wenxuan und Yang Hongying auch zu der sogenannten „New-Born Generation“, *xinsheng dai* 新生代, zählen, d.h. denjenigen, die nach der Gründung der Volksrepublik China in den 1950er und 1960er Jahren geboren wurden. Siehe: Scheen, Lena: *Shanghai Literary Imaginings: A City in Transformation* (International Institute for Asian Studies Publication, Asian Cities Band 3), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013 (S. 116).

⁵⁰ Siehe: Liu (2007): S. 20.

⁵¹ Siehe: Liu (2007): S. 21.

zumindest im urbanen Kontext, weitgehend als Einzelkinder auf. Ihre Adoleszenz vollzog sich in einer Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs und des wachsenden Wohlstands.

Die Literatur dieser Generation an jungen Autoren, die meist als Blogger begannen und schnell einen großen Leserkreis – besonders innerhalb der urbanen Jugend Chinas – fanden, erzählt von dramatischen Schulkrisen, ihre Protagonisten sind Rebellen oder Angehörige einer urbanen konsumorientierten Szene. Kernthema ist das Jungsein, auch das Marginalisiertsein; es geht um Lebensbewältigung, aber auch um Identitätssuche und Genderfragen. Die Texte dieser jungen Autoren zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie mit Sprache, Stil und gattungsspezifischen Strukturen experimentieren, und zum Teil bewusst nicht konsistent in der Perspektive und zeitlichen Ordnung ihrer Erzählungen sind. Sie rücken Denk- und Handlungsweisen der Heranwachsenden mehr und mehr in den Mittelpunkt der Erzählung, wodurch die erwachsenen Stimmen zunehmend verdrängt werden, was die pädagogischen Ziele der chinesischen Jugendliteratur bzw. des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) allmählich als obsolet erscheinen lässt.

Eine Gegenüberstellung der Werke Caos, Yangs und Guos ermöglicht somit nicht nur das Nachzeichnen von Genderaspekten und themenspezifischen Tendenzen innerhalb des jugendliterarischen Mediums *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman). Sie bietet darüber hinaus auch einen Rahmen für literatursoziologische Überlegungen, in welchen sowohl der Publikationszeitraum der Romane, als auch die Generationszugehörigkeit des betreffenden Autors mit gegenwärtigen Entwicklungen innerhalb des Literaturschaffens in China in Relation gesetzt und diskutiert werden können.

Forschungsstand und Quellenlage

Die Themen, die in dieser interdisziplinär angelegten Arbeit behandelt werden, sind vielfältig. Kern der Arbeit ist die Literaturanalyse, weshalb sich ein Großteil der Sekundärliteratur mit Texten zur chinesischen Kinder- und Jugendliteraturtheorie beschäftigt. Die Untersuchung zur zeitgenössischen chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung wird zudem in ein methodisches Gerüst eingebettet, das sich der Theorien aus den *Gender* und *Queer Studies* bedient.

Auf die Forschungslücke zum chinesischen Jugend- und Adoleszenzroman in der westlichen sinologischen Forschung wurde bereits verwiesen. Bestehende Studien über chinesische Kinder- und Jugendliteratur thematisieren hauptsächlich das Gesamtphänomen „Kinder- und Jugendliteratur in China“. Dies mag daran liegen, dass die chinesischen Termini

ertong wenxue 儿童文学 (Kinderliteratur) und *shaonian ertong wenxue* 少年儿童文学 (Kinder- und Jugendliteratur) für den Gesamtkorpus an Texten, der sich an ein junges (Vor)Lesepublikum richtet, ähnlich übergreifend verwendet werden wie beispielsweise der englische Begriff *children's literature* oder aber die deutsche Bezeichnung „Kinder- und Jugendliteratur“ (in Fachtexten häufig mit KJL abgekürzt). Die Tatsache, dass es sich bei Jugendliteratur in ihrer Funktion als Unterhaltungs- und nicht ausschließliches Erziehungsmedium um ein vergleichbar junges Genre innerhalb der chinesischen Literaturgeschichte handelt, mag ein weiterer Grund für die bisherige Unterrepräsentation derselben innerhalb der westlich-sprachigen sinologischen Literaturforschung sein. Überblickswerke wie Mary Ann Farquhars im Jahre 1999 veröffentlichte Monographie *Children's Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong*⁵² oder Dorothea Hayward Scotts Publikation über *Chinese Popular Literature and the Child*⁵³ aus dem Jahr 1980 beispielsweise geben Aufschluss über die allgemeine Geschichte der Kinderliteratur in China. Eine Trennung in Kinder- und Jugendliteratur nehmen beide jedoch nicht vor.

Farquhars Studie richtet ihren Fokus auf die Genese der chinesischen Kinderliteratur innerhalb spezifischer historischer Phasen. Schwerpunkte bilden die theoretischen Anfänge der Kinder- und Jugendliteratur, die von prominenten Figuren wie Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), Bing Xin 冰心 (1900-1999) oder Ye Shengtao 叶圣陶 (1894-1988) vorangetrieben wurden, sowie die Entstehung und Entwicklung revolutionärer Kinder- und Jugendliteratur von der späten Republikzeit bis zur Phase der Großen Proletarischen Kulturrevolution (*wuchan jieji wenhua da geming* 无产阶级文化大革命, hernach „Kulturrevolution“). Die Studie endet mit einer Darstellung des chinesischen Kinder- und Jugendbuchmarkts zu Beginn der 1980er Jahre. Auch wenn Farquhars Buch als Schlüsselwerk der westlich-sprachigen sinologischen Erforschung der chinesischen *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) bezeichnet werden kann, so ist doch kritisch anzumerken, dass sie durch die Betonung historischer Zäsuren (möglichen) Diskontinuitäten innerhalb der chinesischen Kinderliteraturgeschichte mehr Wert beimisst als (möglichen) Kontinuitäten.

Scotts Monographie beschäftigt sich mit unterschiedlichen Genres der chinesischen Kinderliteratur. So behandelt ihre thematisch angelegte Studie neben frühen Mythen und

⁵² Siehe: Farquhar, Mary Ann: *Children's Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong* (Studies on Modern China), Armonk und London, England: M.E. Sharpe, 1999.

⁵³ Siehe: Scott, Dorothea Hayward: *Chinese Popular Literature and the Child*, Chicago: American Library Association, 1980.

Legenden aus der oralen Tradition auch traditionelle pädagogische Literatur für Kinder, Adaptionen der großen Erzählungen der späten Ming- und Qing-Zeit sowie Kinderreime, um nur einige gattungsspezifische Kategorien zu nennen. Auch wenn Scotts Ausführungen hinsichtlich der frühen chinesischen Kinderliteraturgeschichte sehr aufschlussreich sind, so sind sowohl der untersuchte Zeitraum als auch der Forschungsgegenstand für die vorliegende Arbeit von weniger großem Interesse.

Heike Frick stellt in ihrer im Jahre 2002 veröffentlichten Dissertation *Rettet die Kinder!* das chinesische Kindheitsbild und dessen Entwicklung während der Phase der 4.-Mai-Bewegung in den Mittelpunkt einer interdisziplinär angelegten Studie. Dabei verknüpft sie historische Kindheitsforschung mit pädagogischen sowie literaturwissenschaftlichen Untersuchungen, weshalb diese auch als eine wertvolle Ergänzung zu Anne Behnke Kinneys Werken zur vormodernen chinesischen Kindheitsgeschichte gelesen werden können.⁵⁴ Auch Jean-Pierre Diény schränkt seinen Untersuchungsgegenstand zeitlich ein und konzentriert sich hauptsächlich auf etwa 180 Bücher für junge Leser, die er zwischen 1964 und 1966 in China erworben hatte.⁵⁵ Jugendbücher und Kinderzeitschriften fanden ebenso wenig Verwendung wie auch *xiaorenshu* 小人书 (wortwörtlich: „Bücher für junge Leute“), die Diény „Bildhefte“ nennt.⁵⁶ Diény erwähnt mehrfach, dass seine Auswahl durchaus als arbiträr zu bezeichnen ist und seine Studie aus diesem Grund auch nicht versucht, eine bestimmte Entwicklung der chinesischen Kinderliteraturgeschichte präzise nachzuzeichnen. Dennoch gewährt seine Monographie einen umfangreichen Einblick in die chinesische Kinderliteratur zu Zeiten der Vorbereitungs- und Anfangsphase der Kulturrevolution in China.

Li Baimins Monographie *Shaping the Ideal Child*, in der das chinesische Kindheitsbild sowie diverse historische und pädagogische Trends in China erläutert werden, untersucht die

⁵⁴ Siehe: Frick, Heike: „*Rettet die Kinder!*“ *Kinderliteratur und kulturelle Erneuerung in China, 1902-1946*, Münster: LIT, 2002; Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1995; Kinney, Anne Behnke: *Representations of Childhood and Youth in Early China*, Stanford: Stanford University Press, 2004.

⁵⁵ Siehe: Diény, Jean-Pierre: *Die Welt gehört den Kindern: Das moderne China und seine Kinderbücher*, Weinheim: Beltz, 1973. Die Originalausgabe erschien in Frankreich im Jahr 1971 unter dem Titel *Le monde est à vous: La Chine et les livres pour enfants*.

⁵⁶ Die ersten *xiaorenshu* 小人书, ein besonderes Format chinesischer Comics, wurden in einem spezifischen Bilderbuchformat (Chin.: *lianhuanhua* 连环画) veröffentlicht, in denen eine Geschichte in aufeinanderfolgenden Bildsequenzen erzählt wurde. Das Bild dominierte jeweils das Blatt, weshalb diese Buchform einen leichten Zugang auf für diejenigen bot, die nicht oder nur schlecht lesen konnten. In den 1920er Jahren wurde das Geschäft mit den *xiaorenshu* 小人书 professionalisiert: Es entstanden kleine, zum Teil mobile Verkaufsläden, in denen man die Bücher für wenig Geld leihen oder gegen eine Gebühr unmittelbar vor Ort lesen konnte. Siehe: Seifert, Andreas: *Bildergeschichten für Chinas Massen: Comic und Comicproduktion im 20. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008 (S. 47).

frühe Phase der Kinderliteratur in China sowie deren Entstehungsgeschichte und widmet sich ausführlich frühen Lehrbüchern für Kinder. Lis Buch stellt eine sinnvolle Ergänzung zu Anne Birrels konzisem Überblick über Frauen in der chinesischen Literatur dar, in welchem auch frühe Lehrwerke (Benimmbücher) beschrieben werden, die sich in erster Linie an ein weibliches erwachsenes Lesepublikum richteten.⁵⁷

Andrea Beständig's Studie *Die chinesische Kinder- und Jugendliteratur als Autorität für ihre Leser unter besonderer Berücksichtigung des Jugendromans der 1990er Jahre* ist die einzige westlich-sprachige Quelle, die sich dezidiert mit dem zeitgenössischen chinesischen Jugendroman auseinandersetzt. Sie bietet besonders im Hinblick auf ihre detaillierten literaturhistorischen und literaturtheoretischen Analysen eine nützliche Zusammenschau der Gattung. Beständig präsentiert in ihrer Arbeit zudem eine ausführliche Figurendarstellung der Protagonisten zweier Romane der in den 1990er Jahren überaus erfolgreichen Shanghaier Autorin Qin Wenjun 秦文君, nämlich *Nansheng Jia Li* 男生贾里 (Der Schuljunge Jia Li) und *Nüsheng Jia Mei* 女生贾梅 (Das Schulmädchen Jia Mei). Sowohl die Schriftstellerin, als auch ihre Bücher über die Zwillinge Jia Li und Jia Mei werden darüber hinaus – neben Cao Wenxuans *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) – in der chinesischsprachigen Sekundärliteratur stets zitiert, wenn der chinesische Jugendroman der 1990er Jahre behandelt wird, was Beständig's Arbeit noch wertvoller für die vorliegende Studie macht.⁵⁸ Beständig konzentriert ihre Figurenanalyse jedoch hauptsächlich auf den Aspekt des gesunden Heranwachsens (*jiankang chengzhang* 健康成长), das jungen Lesern in China mithilfe einer auf sie zugeschnittenen Literatur vermittelt werden soll.⁵⁹ Die Kernfrage der Arbeit Beständig's zielt daher auch auf die Rolle des chinesischen Jugendromans als Autoritäts- und Erziehungsinstanz. Obwohl Beständig die Charaktere des männlichen Protagonisten und dessen Zwillingsschwester ausführlich nachzeichnet, spricht sie Geschlechterrollen oder Genderfragen nicht explizit an. Sie bezieht sich in ihren Ausführungen jedoch auf idealtypische

⁵⁷ Siehe: Li, Baimin: *Shaping the Ideal Child: Children and Their Primers in Late Imperial China*, Hongkong: The Chinese University Press, 2005; Birell, Anne: „Women in Literature“, in: Mair, Victor H. [Hrsg.]: *The Columbia History of Chinese Literature*, New York und Chichester: The Columbia University Press, 2001 (194-220); Hou, Sharon Shih-jiuan: „Women's Literature“, in: Nienhauser, William H. [Hrsg.]: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1986 (175-194).

⁵⁸ Qin Wenjun veröffentlichte seit 1982 zahlreiche Bücher für Kinder und Jugendliche; sie zählt neben ihrem gleichaltrigen, jedoch in Peking ansässigen Schriftstellerkollegen Cao Wenxuan zu den am meisten besprochenen Autoren des chinesischen Jugendromans der 1990er Jahre. In den chinesischen Quellen spricht man aufgrund ihrer sich geographisch voneinander abgrenzenden Wohnorte auch von „Qin aus dem Süden“ und „Cao aus dem Norden“. Siehe: Beständig (2007): S. 96.

⁵⁹ Zu *jiankang chengzhang* 健康成长 (gesundes Heranwachsen) siehe Kapitel 1.

Figuren innerhalb der chinesischen Jugendliteratur und erklärt, dass in den 1980er Jahren beispielsweise der Typus des sogenannten *xiao nanzhan* 小男子汉, des kleinen „echten Kerls“ in der Jugendliteratur vermehrt auftauchte und propagiert wurde. Dieser sollte sich mit seinem offenen Rebellentum und seiner Eigenständigkeit gezielt vom braven, gehorsamen Kind, *hao haizi* 好孩子, absetzen.⁶⁰ Auch wenn Beständig's Zusammenschau des Handlungs- und Symbolsystems „Kinder- und Jugendliteratur“ im China des 20. Jahrhunderts sowie ihr Fokus auf die Genese des Jugendromans in den 1990er Jahren als singulär innerhalb der westlich-sprachigen sinologischen Forschung betrachtet werden können, verstärkt Beständig in ihrer historischen Einordnung unterschiedlicher Figurenzeichnungen dennoch den Eindruck, dass Figurentypen in der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturgeschichte schematisch, die darin präsentierten Figurenkonstellationen wiederum in Opposition dargestellt werden, was wiederum in weiteren Untersuchungen geprüft werden müsste.

Eine Genderanalyse der Protagonisten Jia Li und Jia Mei ist schließlich in Zhang Jiahuas Artikel „Gendered Imaginaries of Childhood“ zu finden, der 2006 in dem englischsprachigen Literaturmagazin *Bookbird* erschien, einer Publikation des International Board on Books for Young People (IBBY), das es sich zur Aufgabe gemacht hat, Trends, Ideen und Beobachtungen, die den zeitgenössischen internationalen Kinder- und Jugendbuchmarkt betreffen, an ein Fachpublikum zu kommunizieren. Zhangs methodisches Vorgehen hat die nachfolgenden Untersuchungen in den drei Fallstudien inspiriert, muss aber aufgrund der kaum existierenden Studien zu Genderfragen innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteratur zu Recht als singulär angesehen werden.⁶¹

Einen umfangreichen Einblick in rezente Forschungen über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (hier: Bildungsroman) in China vermittelt Li Huas Studie *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times*.⁶² Li stellt dabei die Romane zweier zeitgenössischer Autoren, Su Tong 苏童 [Tong Zhonggui 童忠贵] (geb. 1963) und Yu Hua 余华 (geb. 1960), ins Zentrum der Untersuchung und analysiert deren Inhalt und

⁶⁰ Siehe: Beständig (2007): S. 116.

⁶¹ Siehe: Zhang, Jiahua: „Gendered Imaginaries of Childhood in Qin Wenjun's Jia Li and Jia Mei Stories“, in: *Bookbird*, 44, 2006 (48-55).

⁶² Li verwendet in ihrer Studie ausschließlich den chinesischen Begriff *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, wenn sie sich auf Romane bezieht, weshalb *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 auch in diesem Abschnitt nicht übersetzt wurde. Bei kürzeren epischen Stücken wie Novellen oder Kurzgeschichten setzt Li den allgemeinen Terminus *coming-of-age narrative* ein. Siehe: Li, Hua: *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times* (Sinica Leidensia, 102), Leiden und Boston: Brill, 2011.

Struktur mit denen des klassischen deutschen Bildungsromans. Auch wenn sich Lis Werk nicht mit dem *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) als Subgattung des chinesischen Jugendromans beschäftigt, so ist ihr sorgfältig recherchiertes historisches Abriss über die Genese des Genres in China aufgrund der zahlreichen sowie umsichtig konsultierten Quellen äußerst stichhaltig und informativ. Li bezieht sich in ihren Ausführungen mehrfach auf die Dissertation Song Mingwei, in der ausgesuchte chinesische Bildungsromane aus der Zeit von 1919 bis 1949 im Hinblick auf damals gegenwärtige Jugendsdiskurse analysiert werden.⁶³ Auch diese Studie rekurriert auf den deutschen Bildungsroman, versucht jedoch anhand der ausgewählten Textbeispiele, den chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (hier: Bildungsroman) als eigenständiges historisches Genre zu verankern. Li und Song betonen, dass chinesische Literaturwissenschaftler und Schriftsteller erst in den 1990er Jahren begonnen haben, sich intensiver mit der Gattung Bildungsroman bzw. *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 auseinanderzusetzen und dessen chinesische Charakteristika herauszuarbeiten. Dies kann als ein weiterer Grund für die derzeit noch auffällige Abwesenheit von chinesischer, deutsch- oder englischsprachiger Literatur zum Thema gewertet werden.

Zahlreicher sind die neueren Publikationen aus China, die sich im Allgemeinen mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigen. Laut Beständig wird der Kinder- und Jugendliteraturforschung in China seit den späten 1980er Jahren mehr und mehr an Bedeutung zugemessen; darüber hinaus stellen die 1990er Jahre ein an kinder- und jugendliteraturwissenschaftlichen Publikationen sehr ertragreiches Jahrzehnt dar. Diese Entwicklungen schlagen sich auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kinder- und Jugendliteratur nieder, sind die 1990er Jahre doch die Dekade, in der sich die chinesische Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft als eigenständige Disziplin an den Universitäten etablierte.⁶⁴

Da der Forschungszeitrahmen der soeben vorgestellten Quellen zur Kinder- und Jugendliteraturforschung – mit Ausnahme der Studie Beständig – nur bis in die frühen 1980er Jahre reicht, waren diejenigen chinesischsprachigen Publikationen für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, die sich gezielt mit zeitgenössischen Phänomenen des chinesischen

⁶³ Im Gegensatz zu Li zieht Song ausschließlich den Gattungsbegriff „Bildungsroman“ heran, wenn er sich auf die klassischen deutschen Werke bezieht. Diesem stellt er den „chinesischen Bildungsroman“, *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, gegenüber, den er anhand ausgesuchter chinesischer Werke zu definieren versucht. Details dazu finden sich im ersten Kapitel des Theorie- und Methodenteils. Siehe: Song, Mingwei: *Long Live Youth: National Rejuvenation and the Chinese Bildungsroman, 1900-1958* (Inaugural-Dissertation), Columbia University, 2005.

⁶⁴ Siehe: Beständig (2007): S. 10.

Literaturschaffens für Kinder und Jugendliche beschäftigt. Bei der inhaltlichen Auswertung der jeweiligen Quellen wurde offenkundig, dass in den Fachkreisen weitgehend Übereinstimmung in Bezug auf die literaturwissenschaftliche Einordnung des betreffenden Textkorpus „Kinder- und Jugendliteratur in China“ herrschen muss, da sich viele der nachstehend aufgeführten Autoren auf dieselben Studien federführender Wissenschaftler auf dem Gebiet der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung berufen.⁶⁵

Für die vorliegende Untersuchung wurden hauptsächlich Publikationen konsultiert, die nach der Jahrtausendwende erschienen sind. Besonders hilfreich für die Einordnung des Forschungsfeldes Kinder- und Jugendliteratur in China waren Yu Hong's 于虹 allgemeines Überblickswerk *Ertong Wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur), Li Biaojing's 李标晶 *Ertong wenxue yinlun* 儿童文学引论 (Einführung in die Kinderliteratur), Fang Weiping's 方卫平 *Zhongguo ertong wenxue lilun fazhan shi* 平中国儿童文学理论发展史 (Die Geschichte der Entwicklung der chinesischen Kinderliteraturtheorie) und die unter Fang Weiping's 方卫平 Herausgeberschaft veröffentlichte Studie *Ertong wenxue jiaocheng* 儿童文学教程 (Kurs zur Kinderliteraturwissenschaft).⁶⁶

Spezifische Informationen bezüglich der chinesischen *shaonian wenxue* 少年文学 (Jugendliteratur) sowie aktuellerer Entwicklungen hinsichtlich der Gattung des Jugendromans wurden Wang Ruixiang's 王瑞祥 *Ertong wenxue chuanguo lun* 儿童文学创作论 (Über das Kinderliteraturschaffen), Zhu Ziqiang's 朱自强 *Zhongguo ertong wenxue yu xiandai jincheng* 中国儿童文学与现代进程 (Die chinesische Kinderliteratur und der Verlauf der Moderne) sowie dem Konvolut *Ertong wenxue wu ren tan* 儿童文学五人谈 (Fünf Experten diskutieren

⁶⁵ Beständig erklärt, dass diese „tonangebenden Wissenschaftler (...) in der Regel Mitglieder des Chinesischen Schriftstellerverbandes *Zhongguo zuojia jiehui* 中国作家接回 [sind].“ Ein Kinder- und Jugendliteraturforscher, der in diesem Zusammenhang häufig genannt wird, ist beispielsweise Wang Quangen 王泉根, der als Professor am Institut für chinesische Literatur an der Beijing Shifan Daxue 北京师范大学 (Pädagogische Hochschule Peking) tätig ist und für die Herausgabe der vom chinesischen Erziehungsministeriums zum 9. Fünfjahresplan initiierten Publikation *Zhongguo xin shiqi ertong wenxue yanjiu* 中国新时期儿童文学研究 (Die Erforschung der chinesischen Kinderliteratur der Neuen Ära) aus dem Jahr 2004 verantwortlich zeichnet. Siehe: Beständig (2007): S. 11.

⁶⁶ Siehe: Yu, Hong: *Ertong Wenxue* 儿童文学 [Kinderliteratur], Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 2004; Li, Biaojing: *Ertong wenxue yinlun* 儿童文学引论 [Einführung in die Kinderliteratur], Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1991; Fang, Weiping: *Zhongguo ertong wenxue lilun fazhan shi* [Die Geschichte der Entwicklung der chinesischen Kinderliteraturtheorie], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2007; Fang, Weiping et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue jiaocheng* 儿童文学教程 [Kurs zur Kinderliteraturwissenschaft], Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004.

über Kinderliteratur) entnommen.⁶⁷ Diese wurden ergänzt durch diverse Artikel der wissenschaftlichen Zeitschrift *Ertong wenxue yanjiu* 儿童文学研究 (Kinderliteraturforschung), die vorrangig auf Literaturphänomene aus der chinesischen Jugendromanproduktion der 1990er Jahre eingehen.⁶⁸

Überlegungen zur Gestaltung und zum Themenfeld postmoderner Romanliteratur für Jugendliche stellte Wang Quan 王泉 in der umfassenden Monographie *Ertong wenxue de wenhua zuobiao* 儿童文学的文化坐标 (Koordinaten der Kinderliteraturkultur) an.⁶⁹ Zhou Xiaobos 周晓波 Studie *Dangdai ertong wenxue yu suzhi jiaoyu yanjiu* 当代儿童文学与素质教育研究 (Die Erforschung zeitgenössischen Kinderliteratur und der *suzhi jiaoyu*) wiederum war nicht nur hinsichtlich der Erörterung des Begriffs *suzhi jiaoyu* 素质教育 (Qualitätserziehung)⁷⁰ hilfreich; vor allem die darin präsentierten Umfragen zum Leseverhalten sowie zu Lesevorlieben chinesischer Kinder und Jugendlicher ergänzten vorliegende Buchmarkterhebung des Buchinformationszentrums (BIZ) China aus dem Jahr 2010 sowie Lin Chenglins Studie zum chinesischen Jugendbuchmarkt mit aktuellen Daten.⁷¹

Die vom Jiangsu shaonian ertong chubanshe 江苏少年儿童出版社 (Kinder- und Jugendbuchverlag der Provinz Jiangsu) veröffentlichte Publikation *Gandong: Zoujin Cao Wenxuan de chunmei shijie* 感动: 走进曹文轩的纯美世界 (Bewegt sein: In Cao Wenxuans reine Welten eintreten) umfasst eine umfangreiche Einführung in Cao Wenxuans literarisches Schaffen. Neben Interviews mit dem Autor - u.a. auch über die Gattung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) in China – bietet sie darüber hinaus Lesehilfen sowie

⁶⁷ Siehe: Wang, Ruixiang: *Ertong wenxue chuanguo lun* 儿童文学创作论 [Über das Kinderliteraturschaffen], Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2006; Zhu, Ziqiang: *Zhongguo ertong wenxue yu xiandai jin Cheng* 中国儿童文学与现代进程 [Die chinesische Kinderliteratur und der Verlauf der Moderne], Hangzhou: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2000; Cao, Wenxuan et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue wu ren tan* 儿童文学五人谈 [Fünf Experten diskutieren über Kinderliteratur], Tianjin: Xinlei chubanshe, 2002.

⁶⁸ Seit dem Jahr 2000 erscheint *Ertong wenxue yanjiu* 儿童文学研究 (Kinderliteraturforschung) gemeinsam mit der Zeitschrift *Ertong wenxue xuankan* 儿童文学选刊 (Ausgewählte Werke der Kinderliteratur) unter dem Titel *Zhongguo ertong wenxue* 中国儿童文学 (Die chinesische Kinderliteratur).

⁶⁹ Siehe: Wang, Quan: *Ertong wenxue de wenhua zuobiao* 儿童文学的文化坐标 [Die Anfänge der Kinderliteraturkultur], Changsha: Hunan shifan daxue chubanshe, 2007.

⁷⁰ Zur Erläuterung von *suzhi jiaoyu* 素质教育 (Qualitätserziehung) siehe Kapitel 1 dieser Arbeit.

⁷¹ Siehe: Zhou, Xiaobo: *Dangdai ertong wenxue yu suzhi jiaoyu yanjiu* 当代儿童文学与素质教育研究 [Die Erforschung zeitgenössischen Kinderliteratur und der *suzhi jiaoyu*], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2004; Lin, Chenling: „A Study of Chinese Young Adult Reading and Its Market“, in: Baensch, Robert [Hrsg.]: *The Publishing Industry in China*, New Brunswick und London: Transaction Publishers, 2003 (101-119).

Unterrichtsmaterialien zu Cao wichtigsten Romanen an, die auch zum Teil bei den Untersuchungen zu *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) angewandt wurden.⁷²

Von all den genannten Publikationen ist jedoch besonders das Buch *Ertong wenxue wu ren tan* 儿童文学五人谈 (Fünf Experten diskutieren über Kinderliteratur) hervorzuheben, eine Dokumentation transkribierter Gespräche fünf führender chinesischer Wissenschaftler auf dem Gebiet der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschung, in welchen Themen wie z.B. Klassiker der Kinderliteratur, Humor und Phantasie in der Literatur für junge Leser oder aber zeitgenössische Jugendliteratur auch im Kontext des internationalen Kinder- und Jugendbuchmarkts diskutiert werden.⁷³ Ein gesondertes Kapitel widmet sich ausschließlich dem Begriff *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) und erörtert diesen als mögliches Modell bzw. als mögliche Subgattung des chinesischen Jugendromans. Auch wenn die Überlegungen der Wissenschaftler lediglich Versuche darstellen, das Phänomen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) einzuordnen, und dementsprechend tentativ sind, so bildeten die einzelnen Aussagen der Forscher dennoch die Grundlage für die nachfolgende literaturhistorische Einordnung dieses spezifischen Romantypus als chinesische Form des Adoleszenzromans.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Dissertation ist eine interdisziplinär angelegte Forschungsarbeit, die sich an Sinologen und Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler gleichermaßen richtet. Sie wendet Theorien aus der Literaturwissenschaft sowie der *Gender* und *Queer Theory* an, um ein globales Gattungsphänomen der Kinder- und Jugendliteratur, den Adoleszenzroman, in China zu verorten. Aus diesem Grund wird im ersten Kapitel dieser Arbeit zunächst die Begriffsgeschichte der chinesischen Gattungsbezeichnung *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 nachgezeichnet. Der Fokus liegt auf rezenten Forschungen, die auch die inhaltliche Gestaltung des Genres diskutieren. Desweiteren werden die Diskussionen führender chinesischer Kinder-

⁷² Siehe: Jiangsu shaonian ertong chubanshe: *Gandong: Zoujin Cao Wenxuan de chunmei shijie* 感动: 走进曹文轩的纯美世界 [Bewegt sein: In Cao Wenxuan's reine Welten eintreten], Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2006.

⁷³ Es diskutierten Mei Zihan 梅子涵 (Professor für Literatur an der Shanghai Shifan Daxue sowie Kinder- und Jugendbuchautor), Fang Weiping 方卫平 (Professor für Literatur an der Zhejiang Shifan Daxue mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur), Zhu Ziqiang 朱自强 (Professor für Literatur mit Schwerpunkt Kinder- und Literatur an der Dongbei Shifan Daxue), Peng Yi 彭懿 (Herausgeber diverser kinder- und jugendliteraturwissenschaftlicher Schriften) sowie der bereits mehrfach erwähnte Pekinger Literaturprofessor und Autor Cao Wenxuan 曹文轩.

und Jugendliteraturforscher vorgestellt. Durch das Nachzeichnen und Gegeneinanderstellen der chinesischen und globalen wissenschaftlichen Debatten über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman kann somit der Status Quo der Begriffsdefinition in China eingefangen werden und der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 innerhalb einer globalen Gattungsentwicklung als eigenständiges Genre sichtbar gemacht werden.

Sieht man *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 nicht als Bildungs-, sondern als Adoleszenzroman, so rückt zudem *gender* als eine zentrale Kategorie seiner Beschreibung in den Blick. Die vorliegende Studie wendet das spezifische Vokabular der Gender- und Queerforschung an, um Genderphänomene im chinesischen Adoleszenzroman zu deuten und zu erörtern. Das zweite Kapitel setzt sich daher mit den zentralen Begrifflichkeiten der globalen *Gender* und *Queer Theory* auseinander, die nicht nur ihren Weg in die chinesische Geschlechterforschung, sondern auch in die Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft gefunden haben. Insbesondere drei Axiome aus der *Gender* und *Queer Theory* – *agency*, Genderperformativität und *doing gender* – sind hierbei bedeutend. Um sie für die Beschreibung der Darstellung und Verhandlung von *gender* im chinesischen Adoleszenzroman fruchtbar zu machen, wird zudem die genderorientierte Erzähltextanalyse eingeführt, die entscheidende Methoden für die Analyse von Figurenzeichnungen und Körperdarstellungen in den Romanbeispielen bereitstellt. Sich hieraus ergebende Fragen sind etwa: Sind die jungen Protagonisten bereits Akteure, die ihre Genderidentität eigenständig inszenieren, oder verharren sie eher in einer passiven Beobachterrolle? Welche Geschlechter Vorbilder werden präsentiert und wie setzen diese *gender* performativ in Szene? Werden auch *queere* Darstellungsformen von *gender* vorgestellt und, wenn ja, wie lässt sich diese „*queerness*“ begründen? Sind Überlappungen mit den *queeren* Figuren aus den englischen Romanbeispielen festzustellen oder muss „*queerness*“ vielmehr in den partikularen zeitlichen, räumlichen und kulturellen Kontexten spezifisch erörtert werden? Sind es gar ganz andere Geschichten von ganz anderen Adoleszenzprozessen, die in China erzählt werden?

Im dritten Kapitel wendet sich die Arbeit der literarischen Praxis zu, d.h. der Analyse der ausgesuchten Romane der Autoren Cao, Yang und Guo anhand des zuvor vorgestellten Untersuchungsinstrumentariums. Da der Publikationszeitraum der Romane in einem Jahrzehnt angesiedelt ist, das von Wirtschaftswachstum, einer allgemeinen Kommerzialisierung und einer Diversifizierung der Lebensstile geprägt ist, werden zunächst Entwicklungen innerhalb der Literatur- und Kulturszene Chinas nachgezeichnet und eine besondere Repräsentantin von

Genderperformativität, „queerness“ und fragiler Weiblichkeit vorgestellt. Vor diesem Hintergrund wird im Folgenden der spezifische Beitrag des chinesischen Adoleszenzromans herausgearbeitet. Welche Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit transportieren die Fallbeispiele? Wie divers sind die in den Romanen präsentierten Genderdarstellungen? Welcher Bedeutung von „queer“ folgen die Erzählungen?

Die Untersuchungen der ausgesuchten Romane sind ähnlich aufgebaut: Jede Fallstudie beginnt zunächst mit einer kurzen Vorstellung des Autors sowie einer Einführung in den Plot des jeweiligen Romans. Auf diese folgt die Untersuchung der genauen Art und Weise der Darstellung der in den Romanen beschriebenen Geschlechterrollen anhand einer detaillierten Analyse der zentralen Figuren und deren Körperinszenierungen, in denen *gender* performativ in Szene gesetzt wird. Die Fallstudienanalyse ist daher nicht nur ein Litmus-Test für den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman, sondern auch ein Versuchsraum, um Darstellungen von Genderrollen herauszuarbeiten und in ihrem jeweiligen situativen Kontext kritisch zu beleuchten. Ziel der Arbeit ist es, auf Grundlage der in den Romanen präsentierten Figuren- und Körperdarstellungen aus der Perspektive der *Gender* sowie *Queer Theory* aufzuzeigen, wie fluide und relational Geschlechtervorstellungen in der fiktionalen Darstellung zeitgenössischer chinesischer Adoleszenzromane tatsächlich sind. Durch Querverbindungen zu den englischen Romanbeispielen und durch Rückgriffe auf und Vergleiche mit Maskulinitäts- und Femininitätskonzepten aus der chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte sollen zudem etwaige Parallelen, Kontinuitäten und Brüche in der Entstehung und Entwicklung unterschiedlicher Geschlechterbilder aufgezeigt werden.

Diese Dissertation schließt, nach einer Zusammenfassung ihrer Ergebnisse, mit einer letzten Geschichte von einer ungewöhnlichen literarischen Figur und einem persönlichen Wunsch für weitere, wagemutige(re) Adoleszenzromane für Chinas junge Leser.

1 – *Chengzhang xiaoshuo* 成长小说: Vom Bildungsroman zum Adoleszenzroman für junge Leser

A literary genre is the conceptualization or visualization of some aspects of reality, and the creation of new genres is more of a response to “social changes in real social life” than the mere “result of purely mechanical processes or the revival of neglected devices. (...) Once a new literary genre arises, it can provide the reader with a new lens with which to observe some aspects of reality, and can “become common in spheres remote from [its] origin.”
Li Hua, *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua*¹

Recognising an individual work’s relation to its proper genre is often fundamentally important to the act of interpretation, because it is a means to approach a text that enables us to identify important aspects of its meaning.
Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*²

Wie junge Heranwachsende in der Adoleszenzphase, so befindet sich in China auch die Gattung, die sich mit Phänomenen des Heranwachsens beschäftigt, in einer Schwellenphase. Bereits in den 1990er Jahren begannen Experten der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft, die Einführung eines Genres zu diskutieren, das Adoleszenzerfahrungen und -prozesse junger Menschen literarisch einzufangen und adäquat zu beschreiben vermag. Obwohl die Debatten über die genauen Gestaltungsparameter des Genres bis heute noch nicht abgeschlossen sind, herrschte bei den chinesischen Kinder- und Jugendliteraturforschern jedoch bei der Wahl der Gattungsbezeichnung Einigkeit. So bedienten sie sich des Begriffs *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, d.h. einer etymologischen Annäherung an den Terminus Adoleszenzroman resp. *adolescent novel* – eine Gattung, die sich zu jenem Zeitpunkt in der globalen Kinder- und Jugendliteraturlandschaft bereits etabliert hatte.

In der weiteren Beschäftigung mit diesem noch recht jungen Gattungsphänomen innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturlandschaft gestaltet sich die Begriffswahl aufgrund der Tatsache, dass dieser in der chinesischen Literaturwissenschaft bereits besetzt ist, als besonders problematisch. So wird auch der Bildungsroman im Chinesischen homonym als *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 bezeichnet. Da unter den Wissenschaftlern, die sich mit dem *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman

¹ Sieh: Li, Hua: *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times* (Sinica Leidensia, 102), Leiden und Boston: Brill, 2011 (S. 15). Li bezieht sich im vorliegenden Zitat auf: Morson, Gary Saul und Caryl Emerson: *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press, 1990 (S. 277).

² Siehe: Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974 (S. 147).

beschäftigen, auch die Meinung vertreten wird, dass dieser auf den deutschen Bildungsroman zurückzuführen ist – eine Annahme, der auch in der globalen Erforschung des Adoleszenzromans zum Teil gefolgt wird – ist es wichtig, zunächst die Transition zwischen den beiden Gattungsaffassungen, so wie sie in China stattgefunden hat, zu erörtern. Durch dieses Vorgehen können nicht nur die chinesischen Diskussionen über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) besser nachvollzogen werden; es soll auch vermieden werden, globale, hegemoniale Begriffe der Literaturwissenschaft leichtfertig zu übernehmen und chinesische Entwicklungen zu verkennen.

Generell ist festzuhalten, dass Prosawerke, die sich mit dem Maturationsprozess einer Figur auseinandersetzen, im Chinesischen als *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 bezeichnet werden. Der zweite Bestandteil des Termins, *xiaoshuo* 小说, lässt sich semantisch und literaturwissenschaftlich leicht einordnen. Wörtlich übertragen bedeutet *xiaoshuo* 小说 „kleines Gerede“. Wie die deutsche Übersetzung vermuten lässt, war der Terminus *xiaoshuo* 小说 ursprünglich negativ konnotiert und stand für Schriften, die gemäß „konfuzianisch-konservativer Ansicht“ als nicht seriös galten.³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde *xiaoshuo* 小说 jedoch rehabilitiert und zur Gattungsbezeichnung für sämtliche Formen der erzählenden Prosa ernannt.⁴

Im Vergleich dazu birgt der erste Bestandteil des Terminus, *chengzhang* 成长, eine semantische Ambiguität, die die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman zusätzlich erschwert. Adoleszenz und Jugend sind Konzepte, die Phasen des Heranwachsens beschreiben. Eine semantische Annäherung an den chinesischen Begriff *chengzhang* 成长 (erwachsen werden) unterstreicht dies. In seiner weitergefassten Bedeutung beschreibt *chengzhang* 成长 jedoch „wachsen, und

³ Siehe: Klöpsch, Volker und Eva Müller [Hrsg.]: *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C.H. Beck, 2004 (S. 350).

Eine ähnliche Einschätzung lässt sich z.B. auch in England finden. Dort entstanden im 18. Jahrhundert die Haupttypen des frühen Romans. Diese waren „Teil eines Spektrums des Fiktiven, in dem Realistisches und Phantastisches nicht nur nebeneinander existierten, sondern auch vielfache und überraschende Verbindungen eingehen konnten.“ Im Verlauf des Jahrhunderts entwickelte sich der Roman zur dominanten Großform der Erzählliteratur. Obwohl manche „Themen und Techniken, die für manche großen Romane charakteristisch erscheinen“, auch in der populären Erzählliteratur Anwendung fanden, wurde die populäre Form des Romans zur damaligen Zeit als „trivial“ bezeichnet. Siehe: Fabian, Bernhard et al. [Hrsg.]: *Die englische Literatur, Band 1: Epochen, Formen*, München: DTV, 1994 [1991], S. 441-442.

⁴ *Xiaoshuo* 小说 werden, je nach Länge, unterteilt in Kurzgeschichten (*duanpian xiaoshuo* 短篇小说), Erzählungen und Novellen (*zhongpian xiaoshuo* 中篇小说) sowie Romane (*changpian xiaoshuo* 长篇小说).

dann reifen“ (*shengzhang er chengshu* 生长而成熟) bzw. „sich bis zu einem [gewissen] Reifestadium entwickeln“ (*xiang chengshu jieduan fazhan* 向成熟阶段发展).⁵ Dem Terminus *chengzhang* 成长 unterliegt folglich ein gewisser teleologischer Anspruch, der über rein altersbezogene und zeitliche Kategorien hinausgeht. Auch Bildungswege zeichnen Reifungsprozesse einer literarischen Figur nach, was die Wahl, die Gattung, die sich mit diesen Bildungswegen beschäftigt, als *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) zu bezeichnen, auch gut begründet. Um Verwechslungen zwischen den beiden konzeptuell unterschiedlichen Gattungen Bildungs- und Adoleszenzroman zu vermeiden, werden die Gattungsbegriffe nachfolgend in der gleichlautenden chinesischen Version übernommen und der genaue Genrebezug durch die deutsche Übersetzung in Klammern konkretisiert.

Der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Bildungsroman

Das literarische Genre, dessen rezente Entwicklungen in diesem Subkapitel nachgezeichnet werden soll, der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Bildungsroman, lässt sich gattungsgeschichtlich auf den klassischen deutschen Bildungsroman des 18. Jahrhunderts zurückführen und verweist auf Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* (1795/96) als modellbildendem Text.⁶ Aus diesem Grund wird der deutsche Terminus „Bildungsroman“ in chinesischen Schriften über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 häufig anstelle von bzw. ergänzend zu dessen chinesischen Pendant verwendet.⁷

Der Bildungsroman als literarisches Werk fand seinen Weg über Anhänger der 4.-Mai-Bewegung nach China und wurde vor allem von Schriftstellern und Literaturkritikern mit einem „deutlichen Interesse an deutscher Literatur“ verbreitet.⁸ Autoren und Intellektuelle wie Guo

⁵ Siehe: Zhang, Guolong und Zhang Yanling: „Chuyu chengzhang zhi zhong de Zhongguo “chengzhang xiaoshuo“ 处于成长之中的中国“成长小说“ [Der sich im Heranwachsen befindende chinesische “*chengzhang xiaoshuo*“], in: *Nanfang wentan piping luntan* 南方文坛批评论坛 [Das Literaturkritik-Forum des Südens], 4, 2009 (42-45), S. 42.

⁶ Die Rekurrenz auf einen bestimmten Roman Goethes als Prototyp des Bildungsromans geht auf den Literaturhistoriker und Hermeneutiker Wilhelm Dilthey (1833-1911) zurück, der diese Gattungszuschreibung in seinem Werk über den Theologen Friedrich Schleiermacher aus dem Jahr 1870 erstmals formulierte. Siehe: Jacobs, Jürgen: *Wilhelm Meister und seine Brüder*, München: Fink, 1972 (S. 12).

⁷ Der deutsche *Terminus technicus* ist auch in englisch- und französischsprachigen Studien zu finden, sofern in diesen nicht auf die jeweilige Übersetzung des Gattungsbegriffs, wie z.B. *apprenticeship novel*, *novel of formation* bzw. *roman d’éducation* oder *roman de formation*, zurückgegriffen wird. Siehe: Gutjahr, Ortrud: *Einführung in den Bildungsroman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007 (S. 8f.).

⁸ Ein Bildungsroman-Verfechter war z.B. der Poet und Kritiker Feng Zhi 冯至 (1905-1993). Siehe: Song, Mingwei: *Long Live Youth: National Rejuvenation and the Chinese Bildungsroman, 1900-1958* (Inaugural-Dissertation), Columbia University, 2005 (S. 5).

Moruo 郭沫若 (1892-1978) und Lu Xun 鲁迅 [Zhou Shuren 周树人] (1881-1936) kamen bereits während ihrer Studienzeit mit deutscher Literatur in Berührung.⁹ Diese wurde, neben anderen Werken aus dem nicht-chinesischen Ausland, als „neue“ Literatur zum Kult erhoben, Schriftsteller wie Goethe, Byron oder Whitman zu Helden ernannt.¹⁰ Da man weder im 18. Jahrhundert in Deutschland noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts in China auf literarische Vorreiter der Gattung verweisen konnte, wurden genrespezifische Charakteristika und Analyse Kriterien zunächst aus dem synchronen Vergleich der in Deutschland entstandenen „klassischen“ Bildungsromane ermittelt. Die Gattung Bildungsroman beschreibt jedoch eine Textgruppe, die „sich sowohl durch transhistorische Konstanten als auch epochenspezifische Ausformungen“ auszeichnet.¹¹ Zu den inhaltlichen Konstanten zählt die Ausrichtung des Plots auf den Entwicklungsprozess des männlichen Protagonisten und, damit zusammenhängend, das Nachzeichnen dessen Bildungswegs, der sich an vorherrschenden Bildungsidealen orientierte. Das Erzählwerk sollte dem Leser eine aufklärerische Weltansicht vermitteln sowie eine Philosophie, die vom Humanismus der Entstehungszeit des Genres geprägt war. Der Bildungsroman der Aufklärung versteht sich aus diesem Grund auch als eine modellhafte Schrift, die alternative Blick- und Denkrichtungen anbietet und – durch das Erzählen der „inneren Geschichte“¹² des Protagonisten – unterschiedliche Lebensansichten und Wertevorstellungen vermittelt.¹³ Dabei wird den Figuren „das Recht auf einen individuellen Lebensentwurf auch gegenüber gesellschaftlichen Normvorgaben [Hervorhebung im

Die ersten chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 nach europäischem Vorbild waren die Erzählungen Yu Dafus 郁達夫 [eig. Yu Wen 郁文] (1896-1945) aus dessen Kurzgeschichtenband *Chenlun* 沉沦 (Versinken) aus dem Jahr 1921 sowie *Shafei nüshi de riji* 莎菲女士的日记 (Das Tagebuch der Sophia) von Ding Ling 丁玲 [Jiang Bingzhi 蒋冰之] (1904-1986) aus dem Jahr 1928. Siehe: Li, Hua: *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times* (Sinica Leidensia, 102), Leiden und Boston: Brill, 2011 (S. 27).

⁹ Studierende des Fachs Medizin in Japan, wie Guo Moruo und Lu Xun, mussten obligatorisch studienbegleitende Sprachkurse in Latein, Englisch und Deutsch belegen. Sie waren aus diesem Grund in der Lage, englische und deutsche Werke im Original zu lesen. Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller übersetzte Guo auch ausländische literarische Werke, wie z.B. Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Guos Übertragung aus dem Jahr 1922 fand ein großes Publikum und „bewegte“ eine „ganze Generation junger Leser.“ Siehe: Hockx, Michel: „Playing the Field: Aspects of Chinese Literary Life in the 1920s“, in: Ders. [Hrsg.]: *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999 (61-78), S. 63; Klöpsch, Volker und Eva Müller [Hrsg.]: *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C.H. Beck, 2004 (S. 112); Idema, Wilt und Lloyd Haft: *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997 (S. 278).

¹⁰ Siehe: Hockx (1999): S. 64.

¹¹ Siehe: Gutjahr (2007): S. 8.

¹² Dieser Ausdruck geht auf Friedrich von Blanckenburg zurück, der sich in seiner Monographie *Versuch über den Roman* aus dem Jahr 1774 mit den Charakteristika der Romane des 18. Jahrhunderts auseinandersetzte, die für die Gattung des Bildungsromans (die zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierte) maßgeblich wurden. Siehe: Gutjahr (2007): S. 15.

¹³ Siehe: Gutjahr (2007): S. 13.

Original]“ eingeräumt, d.h. das Recht auf eine freie Persönlichkeitsentfaltung und Bildungserfahrung.¹⁴ Bildungsromane boten somit unterschiedliche Alternativen einer individuellen Entwicklung an. Der Bildungsprozess setzte meist in der Jugendphase des Protagonisten ein und vollzog sich in manchen Romanen bis in dessen hohes Alter. Dieser Prozess konnte durchaus krisenhaft verlaufen, eine Figur von Selbstzweifeln geplagt sein, sich an gesellschaftlichen Normvorstellungen und den hohen Bildungsidealen seiner Umwelt reiben. Sich zu bilden bedeutete nicht, messbares Wissen anzusammeln. Das deutsche Bildungskonzept zur Entstehungszeit des Bildungsromans war vielmehr höchst subjektiv und innengerichtet.

Der Begriff Bildung und dessen Bedeutung sind sowohl kulturell als auch epochenspezifisch verortet. Abhängig vom jeweiligen Bildungsdiskurs können Bildungsromane folglich religiöse Erziehungsideale transportieren oder eher weltliche oder pädagogisch gefärbte Bildungsziele verfolgen.¹⁵ Bildungsromane sind zudem genrespezifisch häufig nicht eindeutig einzuordnen, da sie oftmals sich ähnelnde gattungstypologische Muster vereinen, wie beispielsweise die prozessuale Entfaltung der geistigen, emotionalen und körperlichen Fähigkeiten des Protagonisten, die auch dem Künstler-, Entwicklungs- oder Erziehungsroman zuzuordnen sind.¹⁶ Literaturwissenschaftler orientieren sich in solchen Fällen üblicherweise an einem dem betreffenden Roman inhärenten dominanten Strukturschema, das schließlich dessen endgültige Kategorisierung bestimmt. Dennoch kommt es bisweilen vor, dass Bildungsromane wie Goethes bereits genannter Roman *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* oder Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* (1854/55) mehrfache Zuschreibungen verliehen bekommen.

Im Vorwort der ersten chinesischen Edition von *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren* aus dem Jahr 1943 verwendete der damalige Übersetzer Feng Zhi 冯至 gleich

¹⁴ Siehe: Gutjahr (2007): S. 13.

¹⁵ Siehe: Gutjahr (2007): S. 9.

¹⁶ Der Gattungsbegriff Entwicklungsroman beschreibt Romane, die allgemein die Lebensgeschichte eines Protagonisten nachzeichnen. Die Erzählung beginnt an einem bestimmten Punkt innerhalb der Lebensgeschichte der Hauptfigur, begleitet diese und endet meist auch mit deren Tod. Ein spezifisches Entwicklungsziel wird in dieser Romanform nicht verfolgt; es geht vielmehr um die allgemeine Darstellung des Lebenswegs einer spezifischen Figur und deren Entwicklungsprozess und die Darstellung der unterschiedlichen Lebensetappen, die ein Mensch durchlaufen kann. Der Entwicklungsroman gilt aus diesem Grund auch als überzeitlicher Romantypus. Anders gestaltet es sich beim Erziehungsroman, der eine klare didaktische Funktion hat. Der Erziehungsroman beschreibt exemplarisch den auf ein spezifisches pädagogisches Ziel gerichteten Weg eines Protagonisten. Das zugrunde liegende pädagogische Ideal wird dabei häufig durch entsprechende Instanzen oder Nebenfiguren, wie z.B. Lehrer, verkörpert und transportiert. Der Künstlerroman gilt als eine Sub-Gattung des Bildungsromans, die den Lebens- und Bildungsweg einer Künstlerfigur thematisiert.

zwei Termini: *Xiuyang xiaoshuo* 修养小说 (Erziehungsroman) sowie *fazhan xiaoshuo* 发展小说 (Entwicklungsroman), um das Werk gattungstypisch einzuordnen.¹⁷ Vergleicht man diese Beschreibung mit Lemmata zu Goethes Werken im *Deyu wenxue cidian* 德语文学词典, dem chinesischsprachigen *Lexikon der deutschsprachigen Literatur*, so findet man unter dem Eintrag zu *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren* die Gattungsbezeichnung *fazhan xiaoshuo* 发展小说 (Entwicklungsroman).¹⁸ Darüber hinaus wird kurz erklärt, dass sich der Roman mit dem Heranwachsensprozess des Protagonisten, dessen Ausbildung sowie der Ergründung des Lebenssinns beschäftigt, an dessen Ziel die Reifung des Subjekts steht – allesamt Inhalte, die den typischen Bildungs- und Entwicklungsidealen der Literatur der deutschen Klassik entsprechen.¹⁹

In seinem Vorwort zur chinesischen Übersetzung von Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* aus dem Jahr 1979 verwendete der Übersetzer Liu Banjiu 刘半九 den Terminus *jiaoyu xiaoshuo* 教育小说 (Erziehungsroman), um die Geschichte über die (erfolgreiche) Verwirklichung eines Künstlerlebens gattungsspezifisch einzuordnen.²⁰ Kellers *Grüner Heinrich* entstand in der Epoche des Realismus (1850-1880), in dem der Roman „die ihm faßbare Welt unparteiisch beobachten und schildern“ wollte.²¹ Erich Auerbach betont den Mimesis-Charakter des deutschen Romans dieser Zeit, dessen Wirklichkeitsdarstellung er als eine „Nachahmung der alltäglichen Vorgänge“ ansieht.²² Im Mittelpunkt der realistischen Darstellung stand die Imitation des Menschen in seinem bürgerlichen Alltag. Die individuelle, innengerichtete Bildung wurde hier nicht mehr als wichtigstes Element der Menschformung angesehen – diese erschien künstlich und lebensfern. Das Individuum sollte vielmehr seinen zukünftigen Dienst an der Gesellschaft als oberstes Entwicklungsziel verfolgen. Der Literaturhistoriker Wilhelm Dilthey beschrieb den Entwicklungsprozess in diesem Zusammenhang als einen stufenweisen Prozess, der von Konflikten und Dissonanzen begleitet wurde, durch die das Individuum innerlich wachsen und seinen Platz in der Gesellschaft finden sollte.

¹⁷ Siehe: Li Hua: *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times* (Sinica Leidensia, 102), Leiden und Boston: Brill, 2011 (S. 29).

¹⁸ Siehe: Zhang, Weilian: *Deyu wenxue cidian* 德语文学词典 [Lexikon der deutschsprachigen Literatur], Shanghai: Shanghai chubanshe, 1991 (S. 83).

¹⁹ Siehe: Frenzel, Hubert A. und Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung: Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte* (Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland, Band 1), München: dtv, 1990 (S. 267f.).

²⁰ Siehe: Li (2011): S. 29.

²¹ Siehe: Frenzel (1990): S. 412.

²² Siehe: Frenzel (1990): S. 409.

All diese Elemente des klassischen und des realistischen Bildungsromans lassen sich auch in chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) finden, wie zeitgenössische Studien aus China belegen. Diese beziehen sich – der literaturwissenschaftlichen Konvention folgend und in Ermangelung der Existenz einer eigenen Gattungsgeschichte – ebenfalls zunächst auf den deutschen Bildungsroman als historisches Gattungsvorbild, wobei auch hier stets auf die Schwierigkeit der eindeutigen Genrezuordnung verwiesen wird.²³ Bei der Analyse exemplarischer Romane, die in China seit den 1920er bis in die frühen 1990er Jahre entstanden sind, erkennen die Autoren dieser literaturwissenschaftlich orientierten Forschungsarbeiten formale und inhaltliche Parallelen zum Bildungsroman; sie sprechen dem chinesischen Modell jedoch auch eine eigene Entwicklung bzw. spezifische Ausprägung zu. Aus diesem Grund verwendet eine der Autorinnen, Li Hua, den deutschen Terminus nur dann, wenn sie sich konkret auf das nicht-chinesische Gattungsmodell bezieht.²⁴ Grundsätzlich spricht sie jedoch von *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, wenn es sich um einen chinesischen Bildungsroman handelt, sowie, um Verwechslungen zu vermeiden, von *coming-of-age narrative*, wenn eine Erzählung oder Kurzgeschichte behandelt wird.²⁵

Song Mingweis Untersuchung *Long Live Youth: National Rejuvenation and the Chinese Bildungsroman*²⁶ beschäftigt sich mit unterschiedlichen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman), die zwischen 1928 und 1958 in China entstanden.²⁷ Im Fokus der

²³ Vgl. hierzu: Li, Hua: *Contemporary Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times*, Leiden und Boston: Brill, 2011 (S. 19); Song, Mingwei: *Long Live Youth: National Rejuvenation and the Chinese Bildungsroman, 1900-1958* (Inaugural-Dissertation), Columbia University, 2005 (S. 5); Gu, Guangmei: *Zhongguo chengzhang xiaoshuo yanjiu* 中国成长小说研究 [Die Erforschung des chinesischen *chengzhang xiaoshuo*] (Inaugural-Dissertation), Jinan: Shandong shifan daxue, 2009 (S. 1-5).

²⁴ Der zweite Autor, Song Mingwei, verwendet durchgängig die Bezeichnung „Chinese Bildungsroman“, um das chinesische Modell von seinem deutschen Vorbild zu unterscheiden.

²⁵ Diese Handhabung wird im Nachfolgenden beibehalten. Vgl. hierzu: Li, Hua: *Contemporary Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times*, Leiden und Boston: Brill, 2011 (S. 4).

²⁶ Siehe: Song, Mingwei: *Long Live Youth: National Rejuvenation and the Chinese Bildungsroman, 1900-1958* (Inaugural-Dissertation), Columbia University, 2005.

²⁷ Zu den behandelnden Romanen zählen *Ni Huanzhi* 你焕之 (Ni Huanzhi) von Ye Shengtao 叶圣陶 [Ye Shaojun 叶绍钧] (1894-1988) aus dem Jahr 1928, in dem die Geschichte des idealistischen Lehrers Ni Huanzhi erzählt wird, der davon träumt, Teil der damaligen Aufklärungsbewegung in China zu werden, daher auch an den Aufständen in Shanghai teilnimmt, jedoch später an Typhus stirbt; *Hong* 虹 (Regenbogen) von Mao Dun 矛盾 [Shen Dehong 沈德鸿] (1896-1981) aus dem Jahr 1929, der die Reise der jungen Miss Mei von Sichuan nach Shanghai beschreibt, die gleichsam als Metapher für den Bildungs- bzw. Entwicklungsprozess der Protagonistin angesehen werden kann; der erste Band einer dreibändigen Familiensaga, *Jia* 家 (Die Familie), von Ba Jin 巴金 [Li Feigan 李芾甘] (1904-2005) aus dem Jahr 1933, der den Niedergang der fiktiven Gao-Familie nachzeichnet, einer traditionellen *gentry*-Familie, deren jüngste Generation, bestehend aus drei ungleichen Brüdern, zwischen den alten und den neuen Idealen des beginnenden modernen China hin- und hergerissen ist; *Qingchun zhi ge* 青春之歌 (Das Lied der Jugend) von Yang Mo 杨沫 [Yang Chengye] (1914-1996) aus dem Jahr 1958, das sich zentral mit Klassenunterschieden und dem Klassenkampf auseinandersetzt und in diesem Zusammenhang die

Untersuchungen stehen die Darstellung der zentralen Figur, deren Bildungsweg sowie die Rolle, die das politische und soziale Umfeld dabei einnimmt. Songs Studie zeigt zunächst auf, dass sich alle vorliegenden *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) mit der Lebenswelt von Chinas sogenannter „neuen“ Jugend (*xin qingnian* 新青年) beschäftigen und deren Sozialisationsprozess in den Blickpunkt ihrer Ausführungen rücken.²⁸ Ziel des diachronen Vergleichs der Texte ist es, zeittypische Formationen des Jugenddiskurses in China herauszuarbeiten, die wiederum Rückschlüsse auf das kulturelle Klima sowie die spezifische Modellierung des chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zulassen.

Doch wen genau bezeichnet der Begriff „neue Jugend“ (*xin qingnian* 新青年)? Was genau zeichneten diese „neuen“ Jugendlichen aus? Mit Liang Qichaos 梁启超 (1873-1929) Essay „Shaonian Zhongguo shuo“²⁹ 少年中国说 (Ode an das junge China), der im Februar 1900 zum chinesischen Neujahr publiziert wurde, tauchten die Begriffe *shaonian* 少年 (Jugend; jugendliche Person) und *qingnian*³⁰ 青年 (Jugend; jugendliche Person) zum ersten Mal in

persönliche Entwicklung einer Studentin von einer bourgeoisen Intellektuellen zur kommunistischen Revolutionärin verfolgt, die sich zur Zeit der patriotischen Studentenbewegung zwischen 1931 und 1933 vollzog; und schließlich *Qingchun wan sui* 青春万岁 (Lang lebe die Jugend), dem Erstlingswerk von Wang Meng 王蒙 (geb. 1934), das er im Jahr 1956 vollendete, das jedoch erst 1979 veröffentlicht wurde. *Qingchun wan sui* 青春万岁 (Lang lebe die Jugend) spielt in den 1950er Jahren und ist – ebenso wie *Qingchun zhi ge* 青春之歌 (Das Lied der Jugend) – im Studentenmilieu angesiedelt. Dort findet sich eine Gruppe Studierender zusammen, die zwei Kameradinnen dazu verhelfen, ihre Klassenherkunft zu überwinden, um zu Revolutionärinnen zu werden. Siehe hierzu auch: Klöpsch, Volker und Eva Müller [Hrsg.]: *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C.H. Beck, 2004; McDougall, Bonnie S. und Kam Louie [Hrsg.]: *The Literature of China in the Twentieth Century*, New York: Columbia University Press, 1997.

²⁸ *Xin* 新 (neu) ist das Adjektiv, das den Übergang Chinas vom 20. ins 21. entscheidend prägte. Der Wunsch nach einem gesellschaftlichen Wandel, nach Chinas Eintritt in die Moderne, zeigte sich in sämtlichen Lebenssphären: „Chinese began to read “new papers *xinbao* 新报,“ they would dress in “new cloth *xinbu* 新布,“ they would train “new armies *xinjun* 新军,“ and develop “new education *xinxue* 新学,“ they would pose as “new citizens *xinmin* 新民“ and write “new poetry *xinshi* 新诗“ in order to facilitate – the ultimate goal – the formation of a “new culture *xin wenxua* 新文化.“ Siehe: Mittler, Barbara: „Defy(N)ing Modernity: Women in Shanghai’s Early News Media“, in: *Shanghai’s Early News-Media (1872-1915)* (Jindai Zhongguo Funü shi yanjiu; Research on Women in Modern Chinese History), Dezember 2003 (215-259), S. 216.

²⁹ Siehe: Liang, Qichao: „Shaonian Zhongguo shuo 少年中国说“ [Ode an das junge China], in: Ders.: *Yinbingshi heji – Wenji* 饮冰室合集 – 文集 [Gesammelte Schriften aus dem Studio eines Eistrinkers – Gesammelte Essays], Beijing: Zhonghua shuju, 1989 [1936]; Tang, Xiaobing: „Poetic Revolution,“ Colonization, and Form at the Beginning of Modern Chinese Literature“, in: Karl, Rebecca E. und Peter Zarrow [Hrsg.]: *Rethinking the 1898 Reform Period: Political and Cultural Change in Late Qing China* (Harvard East Asian monographs, Band 214), Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2002 (245-268), S. 259.

³⁰ Der Terminus *shaonian* 少年 (Jugend, jugendlich) kann, wie bereits in der Exposition dieser Arbeit erwähnt wurde, auf das 2. Jahrhundert v. Chr. zurückgeführt werden, wobei sich dieser zu jenem Zeitpunkt

Verbindung mit der Wunsch nach „a “new“ and “modern“ cultural and political imaginary for nation building“ auf.³¹ Auf den Schultern jugendlicher Akteure sollte sich also der Aufbau eines wieder jungen China bzw. einer „neuen Welt“ vollziehen. Dieser wurde zunächst aus den Metropolen gesteuert, sollte sich jedoch schnell auch landesweit verbreiten:

It was also during this period that “new youth“ was incarnated as college students, young poets, fledgling revolutionaries, tens of thousands of young men and women flocking to modern metropolitan centers like Beijing, Shanghai and Nanjing. They were aspiring to seek the way of the world, meanwhile engaging to create a new world that was envisioned as “young China.”³²

Das „Projekt ‚neue Jugend‘“, so zeigt sich hier, war aufs engste mit einem landesweiten Transformations- und Reformationsprojekt verbunden, das Politik, Kultur und Gesellschaft gleichermaßen betraf. „Jugend“ wurde jedoch nicht nur zum dominanten Topos innerhalb der damals aktuellen Diskussionen über chinesische Modernisierungsbestrebungen, kulturelle Erneuerung, politische Revolution und nationale Renaissance. Die „neue“ Jugend Chinas wurde innerhalb literarischer Texte vermehrt als zentraler Handlungsträger eingesetzt und entwickelte sich infolgedessen zum Leitmotiv des modernen chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman). Der große Erwartungsdruck, der auf der „neuen“ Jugend lastete, spiegelte sich in den darin porträtierten Personenbiographien wider; die hohen Bildungsziele äußerten sich in der Darstellung der inneren Konflikte der literarischen Figuren sowie deren Zerrissenheit zwischen „ideal and reality, self and society, subjectivity and objectivity“ – Spannungsfelder, die nicht nur Jugendsdiskurse in China bestimmten, sondern auch Geschlechterdebatten auslösten und Frauenaktivist(in)en beschäftigte, die sich aus dem

auf männliche Jugendliche bezog. *Qingnian* 青年 (Jugend; jugendliche Person) bedeutet wörtlich übersetzt „die grünen Jahre.“ In China wird die Farbe Grün mit dem Leben sowie dem Frühling konnotiert, ähnlichen Bildern, die auch im Westen mit Jugend verbunden werden. *Qingnian* 青年 (Jugend; jugendliche Person) ist ein in China durchweg positiv konnotierter Begriff „associated with hope, courage and dynamism.“ Darüber hinaus wird Jugend als Gruppe eine „politische Kraft“ zugesprochen, auf die sich die Kommunistische Partei Chinas bei der Erfüllung ihrer nationalen sowie internationalen Ziele auch beruft. Maos geflügelte Worte, die chinesische Jugend sei die aufgehende Sonne, der die Welt in Zukunft gehören wird, wird auch gegenwärtig noch häufig verwendet, wenn Jugend in politischen Diskussionen thematisiert wird. Heute steht *shaonian* 少年 (Jugend; jugendlich), ebenso wie *qingnian* 青年 (Jugend; jugendliche Person), allgemein für „Jugendlicher“ (*nianqing ren* 年轻人) bzw. „Jugend.“ Siehe: Liu, Fengshu: *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York und London: Routledge, 2011 (S. 5f.); Luo, Zhufeng et al. [Hrsg.]: *Hanyu da cidian (di er juan)* 汉语大词典 (第二卷) [Das große Chinesisch-Wörterbuch (2. Bd.)], Shanghai: Hanyu da cidian chubanshe, 1988 (S. 1649); Luo, Zhufeng et al. [Hrsg.]: *Hanyu da cidian (di er juan)* 汉语大词典 (第十一卷) [Das große Chinesisch-Wörterbuch (11. Bd.)], Shanghai: Hanyu da cidian chubanshe, 1988 (S. 521).

³¹ Siehe: Zhong, Xueping: *Mainstream Culture Refocused: Television Drama, Society, and the Production of Meaning in Reform-Era China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010 (S. 98).

³² Siehe: Song (2005): S. 54.

Korsett des nun antiquiert und rückständig wirkenden Typus der „weisen Ehefrau und tugendhaften Mutter“ (*xianqi liangmu* 贤妻良母) befreien wollten.³³

Doch nicht nur die Literatur, auch andere Medien, wie z.B. Film und Zeitschriften, griffen das Thema „neue“ Jugend auf, das sich durch die kulturelle Produktion der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in China zog. Eine besondere Publikation stellte in diesem Zusammenhang Chen Duxius (1879-1942) Zeitschrift *Qingnian zazhi* 青年杂志 (Jugendzeitschrift) dar, die im September 1915 zum ersten Mal veröffentlicht und im darauffolgenden Jahr in *Xin qingnian* 新青年 (Neue Jugend) umbenannt wurde.³⁴ Chen formulierte in seinem Vorwort zur ersten Ausgabe, durch welche Eigenschaften sich die „neue Jugend Chinas“ auszeichnen sollte. So sollte sie in ihrem Denken und Handeln unabhängig und nicht untertänig, progressiv und nicht konservativ, aggressiv und nicht defensiv, kosmopolitisch³⁵ und nicht isolationistisch, utilitaristisch und nicht formalistisch sowie wissenschaftlich und nicht phantasievoll sein.³⁶ Der Begriff *xin qingnian* 新青年 (Neue Jugend) wurde dadurch zum Emblem der aufgeklärten, modernen, „neuen“ Jugend, die sich von der vorangegangenen Generation abzusetzen versuchte. Durch die erhöhte Medienpräsenz wurde

³³ Siehe: Song (2005): S. 6.

³⁴ Siehe: Li (2011): S. 41.

³⁵ Der Terminus „Kosmopolitismus“ ist sehr komplex und muss stets innerhalb des jeweiligen historischen und kulturellen Kontexts, in dem er verwendet wird, erörtert werden. Der Begriff geht auf Immanuel Kant zurück, der den modernen Kosmopolitismus zum Ideal all derjenigen Menschen machte, die denselben Moralkodex teilten, unabhängig des Ortes, in dem sie lebten. Im heutigen Verständnis liegen dem Begriff meist dualistische Konzepte zugrunde, wie z.B. einheimisch vs. ausländisch, national vs. international, urban vs. ländlich (im Sinne von „provinzlerisch“). Gemäß der Soziologen Ulrich Beck und Natan Sznaider sollten zeitgenössische Diskussionen vermehrt transnationale und transkulturelle Phänomene in den Blick nehmen. Die Welt ist in diesem Zusammenhang als Kontext zu verstehen: Ideen, Objekte und Personen, die sich von ihrem Ursprungsort wegbewegen und Grenzen überschreiten, hinterlassen auf ihrem Weg Spuren; ihre (globale) Präsenz hat wiederum einen signifikanten Einfluss auf weitere (lokale) Orte, Ideen, Objekte und Personen. Siehe: Beck, Ulrich und Natan Sznaider: „Unpacking Cosmopolitanism for the Social Sciences: A Research Agenda,” in: *The British Journal of Sociology*, 57:1, 2006 (381-403). Chens Vorstellung von einer kosmopolitischen Jugend kommt der Idee eines weltoffenen, modernen, urban geprägten Bürgers nahe. Kosmopolitisch zu sein und zu handeln steht dabei in starkem Kontrast zum provinziellen Denken und Handeln. Im Chinesischen wird der Terminus *yang* 洋 verwendet, um eine kosmopolitische, weltoffene Haltung zu beschreiben. *Yang* 洋 bedeutet Ozean; der Begriff wird jedoch auch eingesetzt, um etwas, das aus dem Westen bzw. Ausland stammt, zu beschreiben. Eine weitere Übersetzungsmöglichkeit für *yang* 洋 ist „modern“. Dem Begriff *yang* 洋 (modern; kosmopolitisch) wird im Chinesischen der Terminus *tu* 土 gegenübergestellt, dessen ursprüngliche Bedeutung „Erde“ bzw. „(Acker-)Land“ sich hier jedoch auf das Provinzielle, Ländliche, nicht Kosmopolitische bezieht. Siehe: Zheng, Yi: „A La Mode: The Cosmopolitan and the Provincial”, in: Donald, Stephanie Hemelryk et al. [Hrsg.]: *Branding Cities: Cosmopolitanism, Parochialism, and Social Change*, New York, London: Routledge, 2009 (172-186).

³⁶ Siehe: Luo, Xu: *Searching for Life's Meaning: Changes and Tensions in the Worldviews of Chinese Youth in the 1980s*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002 (S. 9).

zudem die Vielschichtigkeit dieses Jugendphänomens – vor allem im urbanen Umfeld – zunehmend sichtbarer, wie auch Zhong Xueping feststellt:

[T]hese cultural products revealed the complexity of the pre-1949 urban social, cultural, and political scenes in which representations of (urban) “youth” were symptomatic of the social contradictions and political and ideological struggles of the time.³⁷

Anhand einer diachronen Analyse der exemplarischen chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) und der darin abgebildeten Jugend deckt auch Song verschiedene Identitäten der chinesischen *shaonian* 少年 (Jugend; jugendliche Person) bzw. *qingnian* 青年 (Jugend; jugendliche Person) auf und unterstreicht dabei die Symbolhaftigkeit und Multivalenz des Begriffs „Jugend“ in China während der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts: In den Werken der 4.-Mai-Autoren beispielsweise galten die *xin qingnian* 新青年 (Neue Jugend) als Scharnier zwischen Tradition und Moderne und wurden schließlich zum Inbegriff der chinesischen Reformbewegung. In späteren *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman), z.B. in den Schriften Mao Duns, spiegelte das „elusive and transitory feeling of being young“ den Übergang von der reformorientierten Jugend zu einer Jugend wider, die zunehmend vom Revolutionsgedanken durchtränkt war und sich infolgedessen mehr und mehr zum ideologischen Werkzeug wandelte.³⁸ Werke wie *Qingchun zhi ge* 青春之歌 (Das Lied der Jugend) aus dem Jahr 1958 oder *Qingchun wan sui* 青春万岁 (Lang lebe die Jugend), das im Jahr 1956 entstand, wiederum rückten den Klassenkampf in das Zentrum des Geschehens und beschrieben den inneren Konflikt der jugendlichen Protagonistinnen, der sich erst durch die Vollendung ihres Bildungswegs, d.h. durch die Abkehr von der eigenen Herkunft und die Hinwendung zu den Revolutionären innerhalb ihrer studentischen Umgebung löst. Andere *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman), wie beispielsweise Ba Jins gesellschaftskritische Trilogie über den Niedergang der konfuzianisch geprägten, traditionsverbundenen und patriarchalisch organisierten Großfamilie Gao, betonten die „ethical, affective and aesthetic agencies of youth in the formation of an utopian vision of a perfect society“ – einer Utopie, der Chinas Jugend auch zum Opfer fallen konnte.³⁹

Songs Fallbeispiele offenbaren somit eine Entwicklung, die dem dominanten Jugenddiskurs und dem zugrunde liegenden historischen Verlauf folgt; die Protagonisten

³⁷ Siehe: Zhong (2010): S. 98.

³⁸ Siehe: Song (2005): S. 282.

³⁹ Siehe: Song (2005): S. 282.

durchlaufen Stadien „from rebellious modern students, to progressive new youth, to radical revolutionary youth, and finally to tamed socialist youth.“⁴⁰ Darüber hinaus werden dem chinesischen Lesepublikum in Mao Duns *Hong* 虹 (Regenbogen) aus dem Jahr 1927, Yang Mos *Qingchun zhi ge* 青春之歌 (Das Lied der Jugend) aus dem Jahr 1958 und Wang Mengs *Qingchun wan sui* 青春万岁 (Lang lebe die Jugend), verfasst im Jahr 1956, veröffentlicht jedoch erst 1978, die Bildungswege verschiedener weiblicher Hauptdarstellerinnen präsentiert – ein gestalterischer Akt, der gezielt mit der formalen Tradition gemäß des deutschen Vorbilds bricht.

Songs Untersuchung der in den Fallbeispielen präsentierten Figurenkonstellationen verdeutlichte zudem, welches das verbindende Element der unterschiedlichen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman), die in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts in China entstanden, ist: Obwohl sich der jeweilige Plot in erster Linie auf den Entwicklungsprozess einer einzelnen Person konzentriert, so kann sich dieser jedoch nur in der Gemeinschaft mit Gleichgesinnten erfolgreich vollziehen. Die im modernen chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) aufgegriffenen Bildungsziele transportieren somit auch den für die damalige Transformationsphase in China paradigmatischen Kollektivgedanken. Aus diesem Grund können die Protagonisten ihren Platz in der Gesellschaft nur im Zusammenspiel bzw. in der Auseinandersetzung mit spezifischen Gruppen finden; ihre gesellschaftliche Rolle erfüllt sich wiederum erst in der Zugehörigkeit zu einem reformtreuen bzw. revolutionär gesinnten Kollektiv.

Was Song jedoch – wohl aufgrund seines Fokus auf die Darstellung von „Jugend“ und aufgrund seiner eklektischen Auswahl an Fallbeispielen – in seiner Studie vernachlässigt, sind Überlegungen, die die literarische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen durch das Individuum innerhalb eines Kollektivs von Gleichaltrigen in Texten betrifft, die zu Beginn der Republikzeit und im Zuge der 4.-Mai-Bewegungen entstanden sind. In dieser Zeit finden Subjektivierungsbestrebungen des Individuums und die typischen Begleiterscheinungen dieser Prozesse, wie z.B. die Auseinandersetzung des Ich mit den Vorstellungen des Kollektivs resp. der Gesellschaft, ihren Weg in die chinesische Literatur und auch in Geschichten, die von den Entwicklungsprozessen ihrer jungen Figuren erzählen. Als Paradebeispiel für eine solche literarische Auseinandersetzung aus der Perspektive einer weiblichen Protagonistin kann Ding Lings 丁玲 [Jiang Bingzhi 蒋冰之] (1904-1986) Prosawerk *Shafei nüshi de riji* 莎菲女士的日

⁴⁰ Siehe: Li (2011): S. 76.

记 (Das Tagebuch der Sophia) aus dem Jahr 1928 genannt werden. Durch die gewählte literarische Form des Tagebuchromans ermöglicht die Erzählung Einblicke in die Innenwelt der Protagonistin Sophia, einer tuberkulosekranken Studentin, die trotz ihrer Krankheit und ihres geschwächten Körpers abwechselnd in Peking und Shanghai weilt und die Bekanntschaft mit verschiedenen Männern aus ihrem studentischen Umfeld pflegt. In ihren Aufzeichnungen setzt sich Sophia mit ihrem sexuellen Begehren und den gesellschaftlichen Konventionen des Miteinanders der Geschlechter auseinander, von denen sie sich loslösen möchte.

Auch im Zusammenhang mit der Stadt-Land-Dichotomie, die von Song Mingwei ebenfalls in das Blickfeld seiner Untersuchungen genommen wird, wurden Geschlechterfragen und das Gefangen-Sein der Frau in oppressiven, konfuzianistisch geprägten Gesellschaftsstrukturen literarisch behandelt, wie z.B. in Shen Congwens 沈从文 [Shen Yuehuan 沈岳焕] (1902-1988) Erzählung über Xiaoxiao 萧萧, einer Waise vom Land, die noch im Kindesalter verheiratet wird.⁴¹ Shen Congwen verfasste die Geschichte im Jahr 1929; veröffentlicht wurde sie ein Jahr später. Shen beschreibt den Lebens- und Bildungsweg des Mädchens als einen Versuch des Ausbruchs aus dem konfuzianischen Denken, das die Lebenssituation der ländlichen Bevölkerung zum damaligen Zeitpunkt dominierte. Die Begegnung mit progressiven jungen Frauen aus der Stadt, die ihre Sommerferien auf dem Land verbringen, beeinflusst Xiaoxiaos Blick auf ihr eigenes Leben und auf ihr Umfeld. Trotz eines Fluchtversuchs, den sie begeht, nachdem sie von einem anderen Mann ungewollt schwanger geworden ist, schafft es Xiaoxiao nicht, sich aus ihrem Leben zu befreien. Ihren Wunsch nach gesellschaftlichen Veränderung und Emanzipation gibt sie jedoch an ihren Sohn weiter, denn sie hofft, dass er einmal eine Frau heiraten wird die, wie die jungen Frauen aus der Stadt, ein selbstbestimmte(re)s Leben führen als sie.

Die Bildungswege von Sophia und Xiaoxiao sind nur zwei Beispiele, die zeigen, wie der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) gesellschaftliche Veränderungen und, damit zusammenhängend, auch Geschlechterfragen und Subjektivierungsprozesse behandelt, die die eigene Genderidentität betreffen, und inhaltlich auf Transformationsprozesse reagiert.⁴² Auch Li Huas Studie *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming*

⁴¹ Shen Congwen und Ding Ling waren nicht nur Zeitgenossen, sondern auch Freunde, die sich in ihrer literarischen Arbeit gegenseitig unterstützten und inspirierten.

⁴² Die Einordnung von *Shafei nüshi de riji* 莎菲女士的日记 (Das Tagebuch der Sophia) als Bildungsroman müsste tatsächlich noch einmal genauer überprüft werden. Anhand der nachfolgenden Auseinandersetzung mit dem *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman wäre eine Zuordnung zu diesem Genre durchaus denkbar.

of Age in Troubled Times bestätigt die zeitdiagnostische Qualität des chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) und greift die Frage nach der Notwendigkeit kollektiv erfahrener Entwicklungs- und Bildungsprozesse wieder auf. Anhand der Werkuntersuchung unterschiedlicher *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) – Romane und Erzählungen – der Autoren Su Tong 苏童 (geb. 1963) und Yu Hua 余华 (geb. 1960), die in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren entstanden sind, erkennt Li zudem neue parodistische und tragische Züge des Genres. Letztere lassen sich beispielsweise in Su Tongs *Chengbei didai* 城北地带⁴³ (Die Zone nördlich der Stadt) aus dem Jahr 1994 sowie Yu Huas *Zai xiyu zhong huhan* 在细雨中呼喊⁴⁴ (Schreie im Nieselregen) aus dem Jahr 1991 nachweisen. Die darin präsentierten Figuren sind utopielose Teenager, einstige Hoffnungsträger der chinesischen Gesellschaft, die nicht (mehr) in der Lage sind, ihrem Leben einen Sinn zu geben. Ihr unvollendeter Bildungsweg offenbart „how the old Maoist utopian vision has given way to an essentially pessimistic view of the future of Chinese young people coming of age in the late 1960s and 1970s.“⁴⁵ In den Romanen Su Tongs und Yu Huas sehen sich die jugendlichen Protagonisten alleine gelassen in einer Umgebung, in der sie ihr Potential nicht auszuschöpfen vermögen, und in einer Realität, an der sie letztendlich zerbrechen. So fasst Li zusammen:

In the fiction of Su Tong and Yu Hua, the complexity of individual potentiality is revealed in the young protagonist's assertion of independence and autonomy; his dissatisfaction with the status quo; his ambition; his anxiety, loneliness, fear, and alienation; and his longing for warmth, tenderness, and support. The reality he has to face is a chaotic society full of political suppression,

⁴³ In *Chengbei didai* 城北地带 (Die Zone der nördlichen Stadt) erzählt Su Tong vom kurzen Leben seines Protagonisten Dasheng. Die Geschichte setzt ein, als Dasheng 12 Jahre alt ist und endet sieben Jahre später mit dessen Tod. Dashengs Jugend ist gekennzeichnet von Konflikten mit der Elterngeneration. Selbst in der Gruppe von Gleichaltrigen findet er keinen Rückhalt – im Gegenteil: „Dasheng's peer community is as helpless and cruel as the parental society, and finally leads him to self destruction.“ Sus Hauptdarsteller bleibt im Verlauf seiner kurzen Jugend letztendlich ein von seiner verrohten Umwelt Entfremdeter. Siehe: Li (2011): S. 197.

⁴⁴ Yu Hua zeichnet in *Zai xiyu zhong huhan* 在细雨中呼喊 (Schreie aus dem Nieselregen) ein sensibles Porträt von Guanglin, einem vereinsamten Jungen auf der Suche nach Liebe und Geborgenheit, der im Alter von sieben Jahren von einer Familie adoptiert wird, das Heimatdorf seiner biologischen Familie verlässt und in die Stadt zieht. Dort bekommt er die Möglichkeit, zur Schule zu gehen und ein materiell gesichertes Leben zu führen. Guanglin kommt jedoch früh mit der brutalen Realität der Erwachsenen in Berührung, was den Jungen zunehmend verstört. Guanglin reist später zurück in sein Heimatdorf, wird dort jedoch ebenfalls mit einer degenerierten Erwachsenenwelt konfrontiert. Guanglins Suche nach Zuneigung wird trotz eines intakten Freundeskreises nicht erfüllt. Siehe: Li (2011): S.198.

⁴⁵ Siehe Song (2005): S. 2.

Noch deutlicher ist die literarische Verarbeitung der Erlebnisse chinesischer Autoren während der Kulturrevolution in der sogenannten „Wundenliteratur“ (*shanghen wenxue* 伤痕文学) der späten 1970er Jahre nachzulesen, repräsentiert durch die gleichnamige Kurzgeschichte *Shanghen* von Lu Xinhua, die am 11. August 1978 in der Shanghaier *Wenhui bao* 文汇报 (Wenhui Daily) erschien. Diese stellte laut Perry Link „a vital connection between [its readers'] own daily lives and the widely trumpeted symbolic evil of the Gang of Four“ dar. Siehe: Link, Perry [Hrsg.]: *Stubborn Weeds: Popular and Controversial Chinese Literature after the Cultural Revolution*, Bloomington: Indiana University Press, 1983 (S. 19).

a failure of the educational system, the loss of humanity and cultural tradition, the lack of positive role models and guidance from his parental generation, and the drifting and helplessness of his peers. Under such circumstances, his sense of self-realization can never come to terms with his reality. His youthful aspirations remain unfulfilled.⁴⁶

Während die jungen Hauptdarsteller aus Songs Fallbeispielen ihre persönlichen Bildungsziele innerhalb eines Kollektivs verwirklicht sehen und ihr Leben auf eine revolutionäre Vision und eine kommunistischen Karriere ausrichten, so lassen sich aus den Einblicken in das (Innen-)Leben der jungen Protagonisten aus Su Tongs und Yu Huas *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) vielmehr Forderungen nach einem selbstbestimmten Entwicklungsprozess und nach einer individuellen Lebensgestaltung herauslesen.⁴⁷ Paradoxerweise zeichnet sich der starke Fokus auf das Individuum und dessen Individualismusbestrebungen in manchen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) dieser Zeit gerade durch die Unmöglichkeit der Umsetzung persönlicher Pläne aus, wie auch Yu Huas Werke zeigen. In diesen sieht sich die Hauptfigur den Lebensumständen oder seiner Umwelt machtlos ausgeliefert. In ihrem Scheitern demonstriert Yu „the impossibility of individual agency in the grip of predetermined structures inherent to the dominating culture.“⁴⁸

Auch die chinesischen Heranwachsenden der 1980er Jahre erfuhren, dass sich ihre Wünsche mit den Anforderungen der realen Welt nicht vereinbaren ließen. Einerseits überlegte man, ein Individualismus-Konzept gemäß der humanistischen Tradition zu übernehmen, das dem Bildungsideal des klassischen und realistischen Bildungsromans gleichkam.⁴⁹ Andererseits sollte auch zu einem eigenen Wertesystem zurückgefunden werden, um die seit dem Ende der Kulturrevolution herrschende „Werte-Krise“ zu überwinden.⁵⁰ Dieses Dilemma

⁴⁶ Siehe: Li (2011): S. 201.

⁴⁷ Siehe: Li (2011): S. 7.

⁴⁸ Anne Wedell-Wedellsborg bezieht sich hier, wie Li, hauptsächlich auf Yu Huas *Zai xiyu zhong yuhan* 在细雨中呼喊 (Schreie aus dem Nieselregen). Siehe: Wedell-Wedellsborg, Anne: „Between Self and Community: The Individual in Contemporary Chinese Literature“, in: Hansen, Mette Halskov und Rune Svarerud [Hrsg.]: *iChina: The Rise of the Individual in Modern Chinese Society* (NIAS Studies in Asian Topics, Band 45), Kopenhagen und Singapur: NIAS, 2010, (164-192), S. 172.

⁴⁹ Auch im konfuzianischen Denken existierte ein Konzept von Individualismus, das sich in der moralischen Autonomie des Subjekts äußerte. Das chinesische Konzept unterscheidet sich von einem durch die europäische Philosophie geprägten Freiheitsbegriffs und Individualismuskonzepts jedoch dadurch, dass „the Western standard of freedom is individual, whereas in Chinese tradition the emphasis was on the boundary between the individual and collective.“ Das bedeutet, dass die spirituelle Freiheit in China zwar durchaus eine individuelle Freiheit darstellt, das Individuum jedoch stets an das Kollektiv gebunden und angehalten ist, sich diesem unterzuordnen. Siehe: Yu, Ying-shih: *Zhongguo zhishifenzi lun* 中国知识分子论 [Über chinesische Intellektuelle], Zhengzhou: Henan renmin chubanshe, 1997 (S. 150), zitiert nach Luo (2002): S. 260.

⁵⁰ Die Gründe für die Krise sahen chinesische Intellektuelle im post-Maoistischen Wertevakuum, das in den damaligen Diskussionen unter unterschiedlichen Schlagwörtern kursierte, wie z.B. *jiazhi mihuo* 价值迷惑

beeinflusste das Leben und Denken der Heranwachsenden und äußerte sich in „significant changes in their political beliefs, views on the meaning of life, ideas of the relations between society and individuals, and attitudes toward money, work, education, life-style, marriage, and sex.“⁵¹

Während Su Tongs und Yu Huas Texte, die in den späten 1980er Jahren entstanden, zur Avantgardeliteratur⁵² gezählt werden, so weisen ihre in den 1990er Jahren publizierten Werke zunehmend neorealistische Züge auf. So erkennt Wolfgang Kubin in ihnen eine „Art Gegenprogramm gegen den verordneten Sozialistischen Realismus, der nach 1979 immer noch die Widerspiegelung eines typischen Charakters in einer typischen Situation gefordert hatte.“⁵³ Chinesische Literaturwissenschaftler sehen darin bereits eine „chinesische Spielart der Postmoderne.“⁵⁴ Diese ist von einer sozialen und kulturellen Wende, einer zunehmenden Individualisierung und einer Pluralisierung von Kultur und Gesellschaft gekennzeichnet, das Leben und Denken der Menschen mehr und mehr von einer globalen Marktwirtschaft und Konsum bestimmt. In der chinesischen Literaturgeschichte stellt das Jahr 1990 daher auch den Zeitpunkt dar, in dem die „Neue Ära“ (*xin shiqi* 新时期) von der sogenannten „Post-Neuen Ära“ (*hou xin shiqi* 后新时期) abgelöst wird.⁵⁵ Die Gründe, weshalb sich der postmoderne *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) inhaltlich und formal neu gestaltete, lassen sich demnach mit äußeren Einflüssen bzw. soziokulturellen Dynamiken erklären, die sich auch

(Werteverwirrung), *jiazhi hunluan* 价值混乱 (Wertechaos), *jiazhi mishi* (Werteverlust) 价值迷是 oder *jiazhi weiji* 价值危机 (Wertekrise). Siehe: Luo (2002): S. 4.

⁵¹ Siehe: Luo (2002): S. 4.

⁵² Die Avantgardeliteratur (*qianwei wenxue* 前卫文学) ist eine literarische Strömung, die mit Form, Inhalt und Sprache experimentierte, unkonventionelle Themen behandelte, neue Figurenzeichnungen vorstellte und mit den üblichen Plotstrukturen brach. Siehe: Idema, Wilt und Lloyd Haft: *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997 (S. 296).

⁵³ Siehe: Kubin, Wolfgang: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* (Geschichte der chinesischen Literatur, Band 7), München: Saur, 2005 (S. 392).

⁵⁴ Siehe: Kubin (2005): S. 396ff.

Der Begriff Postmoderne, d.h. die der Moderne folgende Epoche, sowie der Begriff Postmodernismus, d.h. die Kulturform, die die postmoderne Weltsicht vertritt, sind in den Kulturwissenschaften und, im Zusammenhang mit Entwicklungen in China, auch unter Sinologen umstritten. Für manche gilt die Postmoderne als „postsocialist society’s fundamental condition.“ Andere sehen in der Postmoderne „just an alternative version of modernity“ bzw. „a newer version of modernity (...) instead of (...) an essential critique of or a break with it.“ Siehe: McGrath, Jason: *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford: Stanford University Press, 2008 (S. 6f.); Wang, Ning: „The Mapping of Chinese Postmodernity“, in: Dirlik, Arif und Xudong Zhang [Hrsg.]: *Postmodernism & China*, Durham und London: Duke University Press, 2000 (21-40).

Wenn in dieser Arbeit nachfolgend das Adjektiv „postmodern“ verwendet wird, so bezieht sich dieses stets auf die inhaltliche und formale Gestaltung von Literatur.

⁵⁵ Siehe: Wang, Ning: „Globalizing Chinese Literature: Toward a Rewriting of Contemporary Chinese Literary Culture“, in: Lu, Jie [Hrsg.]: *China’s Literary and Cultural Scenes at the Turn of the 21st Century*, London und New York: Routledge, 2008 (103-118): S. 114.

auf die chinesische Literaturlandschaft auswirkten. Der Bildungsroman, und mit ihm der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Bildungsroman, kann somit als globales Phänomen und internationale Gattung verstanden werden, die – je nach vorliegendem kulturellen, historischen und politischen Kontext – ihre eigenen Charakteristika herausbildet.⁵⁶

Der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman

Die „Post-Neue Ära“ gilt auch als die Zeit, in der der Terminus *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, der bis dato mit dem Bildungsroman gleichgesetzt oder aber in seiner besonderen Form eines chinesischen Modells des Bildungsromans verhandelt wurde, zum ersten Mal im Zusammenhang mit Kinder- und Jugendliteratur in China erwähnt wird.⁵⁷ In den chinesischen Quellen wird hauptsächlich auf den bereits mehrfach genannten Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Cao Wenxuan verwiesen, wenn es um die Definition und die Einordnung dieses in der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturlandschaft „neuen“ Phänomens geht.⁵⁸ In einem Interview auf seine Arbeit als Autor und Forscher angesprochen, berichtet Cao von den Beweggründen, die ihn dazu gebracht haben, eine eigenständige, d.h. vom Bildungsroman losgelöste Kategorie des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteratur zu etablieren. Dabei weist er zunächst darauf hin, dass die Eingrenzung des Forschungsgegenstands *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinder- und Jugendliteratur) problematisch sei und kritisiert zudem, dass in China noch zu

⁵⁶ Wilt Idema und Lloyd Haft erklären in diesem Zusammenhang, dass westliche Literaturkonzepte in China nie gänzlich angenommen oder imitiert wurden, vor allem dann nicht, wenn die didaktische Note fehlte. Siehe: Idema, Wilt und Lloyd Haft: *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997 (S. 10).

Eine weitere Begründung, weshalb der moderne Bildungsroman in China inhaltliche und formale Besonderheiten aufweist, die sich vom ursprünglichen Gattungsmodell unterscheiden, kann in den unterschiedlich formulierten Bildungszielen gefunden werden: Der „klassische“ Bildungsroman transportierte ein humanistisches Bildungsideal des deutschen Bürgertums des späten 18. Jahrhunderts – ein äußerst bourgeoises Konzept also, welches sich nicht ohne weiteres auf die chinesische Realität übertragen ließ. Siehe: Li, Hua: *Contemporary Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times*, Leiden und Boston: Brill, 2011 (S. 23).

⁵⁷ Siehe: Liu, Guangtao: *Ershi shiji Zhongguo qingchun wenxueshi yanjiu* 二十世纪中国青春文学史研究 [Studien zur Geschichte der chinesischen Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts], Jinan: Qilu shushe, 2007 (S. 52f.); Wang, Quan: *Ertong wenxue de wenhua zuobiao* 儿童文学的文化坐标 [Die Anfänge der Kinderliteraturkultur], Changsha: Hunan shifan daxue chubanshe, 2007 (S. 2); Zhang, Guolong und Zhang Yanling: „Chuyu chengzhang zhi zhong de Zhongguo ‘chengzhang xiaoshuo’“ 处于成长之中的中国“成长小说“ [Der sich im Heranwachsen befindende chinesische “*chengzhang xiaoshuo*“], in: *Nanfang wentan piping luntan* 南方文坛批评论坛 [Das Literaturkritik-Forum des Südens], 4, 2009 (42-45), S. 45.

⁵⁸ Siehe: Li (2011): S. 29; Beständig (2007): S. 13. Beständig übersetzt den Terminus *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 an dieser Stelle mit Adoleszenzroman, geht jedoch nicht tiefer auf die Bedeutung des Begriffs ein.

wenig Zielgruppenforschung betrieben würde.⁵⁹ Aus diesem Grund fordert er nicht nur ein grundsätzliches Umdenken der Autoren und Verleger von Kinder- und Jugendliteratur in China, sondern auch eine größere Offenheit der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler gegenüber neuen Gattungen, die Kind- und Jugend-gerechte Inhalte besser zu transportieren und die Lebenswelt der jungen Adressaten besonders gut darzustellen vermögen. So erklärt Cao:

我是从儿童的视角去写文学，实际上，我觉得应该叫成长小说。这个概念是我最早提出来并由我完成对它的内涵的阐释。儿童文学这一概念很笼统。因为儿童包括了还几个年龄层次。过去的观点认为，只要是写给少年儿童们看的文学作品，都叫儿童文学。传统意义上的儿童文学，实际上就是指给低幼和小学中高年级的孩子看的作品。而初中的孩子，是忽略不计的。大孩子们看得很不过瘾，因为这些儿童文学作品赶不上他们的欣赏水平。我觉得，关注少年儿童的成长，描写青少年心理成长轨迹和历程，放在原先定义的那个儿童文学里，就无法施展拳脚，应独立成一个文学种类。（...）过去儿童文学很少写爱情，但在成长小说里，则可自由地描写少年儿童在成长过程中的情感体验和情感状态，写少男少女们生理和心理上的变化。成长小说的提出，使文学发现了一块新天地，是对传统意义上儿童文学的解放，是一个新领域的获得。⁶⁰

Ich schreibe Literatur aus der Perspektive des Kindes. Eigentlich bin ich der Meinung, [diese Literatur] *chengzhang xiaoshuo* zu nennen. Dieses Konzept ist von mir zuerst vorgeschlagen und die Erläuterung der Bedeutung ausgeführt worden. Der Terminus Kinderliteratur ist sehr vage, da [der Begriff] „Kind“ viele Altersstufen umfasst. In der Vergangenheit war man der Ansicht, dass alles als Kinderliteratur zu bezeichnen ist, solange es sich um literarische Werke handelt, die für Kinder und Jugendliche verfasst wurden. Kinderliteratur im traditionellen Sinne [umfasst] Werke, die sich tatsächlich [nur] auf Kinder im Kindergarten-, Mittel- und Oberstufen der Grundschule beziehen. Die Kinder ab der Unterstufe der Mittelschule wurden jedoch vernachlässigt. Ältere Kinder lesen Kinderliteratur mit wenig Begeisterung, da diese kinderliterarischen Werke nicht ihr geistiges Niveau ansprechen können. Ich denke, [wenn man] die aufmerksame Beobachtung des Heranwachsens von Kindern und Jugendlichen, die Beschreibung des psychologischen Wegs und Prozesses des Heranwachsens der Jugendlichen in die ursprüngliche Bedeutung jenes Kinderliteratur[begriffs] einsetzt, ist zu erkennen, dass dieser unbrauchbar ist und man [vielmehr] unabhängig eine [eigene] literarische Gattung entwickeln/hervorbringen muss. (...) In der Vergangenheit beschäftigte sich Kinderliteratur selten mit [dem Thema] Liebe; doch im *chengzhang xiaoshuo* kann man die emotionalen Erfahrungen und den emotionalen Zustand der Kinder und Jugendlichen, die den

⁵⁹ Die Probleme, die Cao in diesem Interview anspricht, sind auch von anderen Wissenschaftlern erkannt worden. So beklagt Xia Baige in seinem Artikel über die „Geschichte und Entwicklung der Kinderliteratur in China“ aus dem Jahr 1991, dass es in China einige „grundsätzliche Fragen“ gebe, „für die seit langer Zeit keine befriedigende Lösung gefunden wird. Angefangen von einer Definition der Kinderliteratur, ihrer Besonderheiten, ihrer Funktion, bis hin zu der Frage, ob es überhaupt Kinderbücher geben sollte, reichen die Themen, über die endlos debattiert und doch kein abschließendes Urteil gegeben wird.“ Wie Cao Wenxuan befürwortet Xia eine Anpassung des Lesestoffs an das Alter der jeweiligen Zielgruppe, und auch Xia spricht sich für einen internationalen Austausch mit anderen Wissenschaftlern und Schriftstellern über die „künstlerisch-literarische Gestaltung, die verschiedenen Stile und Richtungen“, die Kinder- und Jugendliteratur haben kann, aus und wünscht sich mehr Information über „neueste Entwicklungen im Bereich theoretischer Ansätze.“ Auch die Einbeziehung interdisziplinärer Untersuchungen und Diskussionen, wie z.B. „Erkenntnisse aus Pädagogik, Psychologie, Literaturwissenschaft, Ästhetik und anderen Gebieten“, sollte für die Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft sowie für das kinder- und jugendliterarische Schaffen nutzbar gemacht werden. Siehe: Xia, Baige: „Geschichte und Entwicklung der Kinderliteratur in China“, in: Internationale Jugendbibliothek Schloß Blutenburg [Hrsg.]: *IJB Report*, 1, 1991 (3-11), S. 10.

⁶⁰ Siehe: Jiangsu shaonian ertong chubanshe (2006): S. 34.

Heranwachsensprozess begleiten, frei beschreiben und über die physischen und psychischen Veränderungen der Jungen und Mädchen schreiben. Die Etablierung des *chengzhang xiaoshuo* ermöglicht, durch die Literatur ein neues Stück Welt zu entdecken, sie stellt eine Befreiung von der Kinderliteratur in ihrem traditionellen Sinn sowie den Gewinn eines neuen Gebiets dar.

Cao hält die Einführung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 in die chinesische Kinder- und Jugendliteratur(wissenschaft) für notwendig, da dieser eine Lücke zu füllen vermag, die eine besondere Leserschaft in einer besonderen Entwicklungsphase betrifft: Heranwachsende ab dem frühen Mittelschulalter nämlich, die sich vermehrt für Themen wie Liebe, Emotionen und körperliche Veränderungen zu interessieren beginnen. Aus diesem Grund fordert er eine grundlegende Neuformierung des Forschungsgegenstandes *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur).

Cao stellt zunächst fest, dass selbst *ertong* 儿童 (Kind) nicht eindeutig zu definieren sei, da sich sowohl der Adressat als auch der Begriff im Verlauf der Zeit gewandelt haben.⁶¹ Je nach vorliegendem Kindheitsbild und je nach Forschungskontext, umfasst die Zielgruppe eine kleinere oder größere Alterskohorte an jungen Lesern, umfasst Kinderliteratur ein engeres oder breiteres Spektrum an Gattungen bzw. Lektüre. Doch nicht nur der Begriff *ertong* 儿童 (Kind), auch die Literatur, die sich an Kinder und Jugendliche richtet, deren Klassifizierung sowie die der jeweiligen Adressaten und Lesergruppen, sind von sozialgeschichtlichen Veränderungen abhängig und daher nie konstant, was Debatten über den Textkorpus „Kinderliteratur“, die in China seit Beginn des 20. Jahrhunderts geführt wurden, auch darlegen.

In China wurde die Entstehung einer eigenständigen Literatur für Kinder im Zuge der 4.-Mai-Bewegung als besonders dringlich und unabdingbar für die Zukunft des noch jungen, postdynastischen China diskutiert.⁶² Zum damaligen Zeitpunkt wurde Kindheit erstmals offiziell als autonome Entwicklungsphase anerkannt, weshalb die zu diesem Zeitpunkt noch junge Kindheits- und Kinderliteraturforschung ihren Forschungsgegenstand zunächst nur auf die Kindheitsjahre bzw. Kinder als zentrales Lesepublikum beschränkten.⁶³ Auch wenn sich die

⁶¹ Vgl. hierzu auch: Beständig (2007): S. 16.

⁶² Einer der bedeutendsten Vertreter der Einführung einer Literatur, die sich speziell an Kinder richtet und die sich vom reinen Lehrwerk zu einem Medium entwickeln sollte, das sein junges Publikum auch zu unterhalten vermag, war Lu Xuns jüngerer Bruder Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967). Zhou führte im Jahr 1913 als Erster den Begriff *ertong de wenxue* 儿童的文学 (Kinderliteratur) in China ein. Er wird in einer Studie über die Entwicklung der chinesischen Kinderliteratur im 20. Jahrhundert daher auch als „Prometheus“ der chinesischen Kinderliteraturforschung bezeichnet. Siehe: Zhu, Ziqiang: *Zhongguo ertong wenxue yu xiandai jin Cheng* 中国儿童文学与现代进程 [Die chinesische Kinderliteratur und der Verlauf der Moderne], Hangzhou: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2000 (S. 206ff.).

⁶³ Lu Xun, Zhou Zuoren und Guo Moruo verfassten bereits früh Schriften, die sich auch mit der Frage nach den jugendlichen Lesern und einer auf diese spezifische Lesegruppe zugeschnittenen Literatur Siehe: Farquhar (1999): S. 26f.

Einordnung des Textkorpus sowie der Zielgruppe bis heute schwierig gestalten, so waren sich die Schriftsteller und Literaturwissenschaftler, die sich für die Etablierung einer *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) in China einsetzten, von Anfang an in einem Punkt einig: *Ertong wenxue shi wenxue* 儿童文学是文学“ – Kinderliteratur ist Literatur, und nicht etwa eine minderwertige Form von (Erwachsenen-)Prosa, Lyrik oder Dramatik.⁶⁴

Obwohl Vertreter der 4.-Mai-Bewegung ein steigendes Interesse an der chinesischen Jugend als gesellschaftlichem Akteur zeigten, wie in den vorangegangenen Ausführungen über den modernen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) für erwachsene Leser in China erläutert wurde, so wirkte sich dies zunächst nicht auf die Definition des Textkorpus „Kinder- und Jugendliteratur“ aus. Die Bezeichnung *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) blieb zunächst als Sammel- und Oberbegriff für sämtliche kinder- und jugendliterarische Schriften bestehen.⁶⁵ Erst in den 1980er Jahren wurde die Gültigkeit des Terminus *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) von chinesischen Literaturwissenschaftlern infrage gestellt und eine Neueinordnung des Forschungsgegenstands „Kinder- und Jugendliteratur“ gefordert. In erster Linie wollte man sich dadurch von einem „Erwachsenen-Zentrismus“ (*chengren zhongxin zhuyi* 成人中心主义) loslösen, der die Kulturproduktion in den 1960er und 1970er Jahren dominierte, und zukünftig eine Kinder- und Jugendliteraturproduktion fördern, die den unterschiedlichen Altersstufen und Interessen ihrer Zielgruppe gerecht werden sollte.⁶⁶ In den 1980er Jahren durchlebte zudem die erste Generation an chinesischen Einzelkindern ihre Kindheitsphase. Die Verlagsredakteure, Schriftsteller und Illustratoren, die zu diesem Zeitpunkt auf dem chinesischen Kinder- und Jugendbuchmarkt aktiv waren, konnten nur selten auf vergleichbare Erfahrungen zurückgreifen. Sie sahen sich jedoch gezwungen, auf diese neue soziale Realität zu reagieren.⁶⁷ Um die Lektüreinhalte den Bedürfnissen der jungen Leser überhaupt anpassen zu können, sollte zunächst die Einteilung der Zielgruppe in unterschiedliche Lesealter-Kohorten vorgenommen werden.

Innerhalb dieser Diskussionen spielte Wang Quangen, einer der bis heute einflussreichsten Vertreter der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft, eine

⁶⁴ Siehe: Zhu (2000): S. 351.

⁶⁵ Siehe: Beständig (2007): S. 17. Nachfolgend wird *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) dennoch in Anlehnung an die ursprüngliche bzw. wortwörtliche Bedeutung des Begriffs durchgängig mit „Kinderliteratur“ übersetzt.

⁶⁶ Siehe: Beständig (2007): S. 68.

⁶⁷ Siehe: Chen, Danyan: „The Trend of Contemporary Children’s Literature in China: Literature for the Only Sons and Only Daughters,“ in: Internationale Jugendbibliothek Schloß Blutenburg [Hrsg.]: *IJB Report*, 3, 1992 (6-10), S. 8.

tragende Rolle. Er unterteilte den Textkorpus – nach Alter, Rezeptionsfähigkeit und psychologischen Entwicklungsstufen gestaffelt – in *younian wenxue* 幼年文学 (Kleinkindliteratur), *tongnian wenxue* 童年文学 (Kinderliteratur) und *shaonian wenxue* 少年文学 (Jugendliteratur) ein.⁶⁸ Diese Einteilung orientierte sich an den Alterszäsuren, die den Besuch der entsprechenden Bildungseinrichtungen der Zielgruppe bestimmten, d.h. dem Kindergarten-, Grundschul- und Mittelschulalter. Somit umfasste die Lesergruppe der *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) gemäß Wang eine Altersspanne von insgesamt 3 bis 17 Jahren⁶⁹ – eine Einordnung, die zunächst von vielen Kinder- und Jugendliteraturforschern übernommen wurde.⁷⁰

Als sich die Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft in den 1990er Jahren schließlich als eigener Forschungszweig in China etablierte, wurden die Diskussionen über eine geeignete Lesergruppeneinteilung und über die Einführung neuer Gattungen in den Textkorpus der *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) erneut aufgenommen.⁷¹ Im Zuge der sogenannten „Romanjahre“ (*changpian nian* 长篇年), eines genrespezifischen Literaturbooms in China, der Anfang der 1990er Jahre einsetzte, hielt auch eine neue Gattung Einzug in das chinesische

⁶⁸ Wang Quangen spricht daher auch von den „drei Ebenen“ (*san ge cengci* 三个层次) der *ertong wenxue*. Siehe: Fang, Weiping et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue jiaocheng* 儿童文学教程 [Kurs zur Kinderliteraturwissenschaft], Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004 (S. 14).

Wang Quangen folgt damit Zhou Zuorens Dreiteilung des Textkorpus für Kinder- und Jugendliteratur. Dieser identifizierte insgesamt drei Lesealter, die sich am Beschulungsalter der jungen Leser seiner Zeit orientierten: 1. Die frühe Kindheit (*younian* 幼年 3 bis 6 Jahre), 2. die späte Kindheit (*tongnian* 童年 6 bis 10 Jahre), 3. die Adoleszenzphase (*shaonian* 少年 10 bis 15 Jahre). Jeder Altersgruppe wies Zhou eine spezifische Lektüre zu. Für die jugendlichen Heranwachsenden sah Zhou Lyrik (Balladen), Fabeln (aus der griechischen Mythologie sowie klassische chinesische bzw. buddhistische Fabeln), Legenden, realistische Erzählungen (hierunter fallen z.B. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* oder der Qing-zeitliche Roman *Rulin waishi* 儒林外史 (*The Scholars* bzw. wörtlich: Die unoffizielle Geschichte aus den Wäldern der *Ru*-Literati) über das konfuzianische Beamtenprüfungssystem sowie Theaterstücke (Übersetzungen aus dem Ausland in Ermangelung chinesischer Texte für Jugendliche) als geeignetes Lesematerial an. Siehe: Farquhar (1999): S. 124.

⁶⁹ Die Zielgruppe der Kleinkindliteratur ist zwischen drei und sechs bzw. sieben Jahre alt; das Kindesalter umfasst etwa Sechs-/Siebenjährige bis Elf-/Zwölfjährige; Jugendliche sind gemäß der vorliegenden Rechnung zwischen elf/zwölf und siebzehn Jahre alt. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die chinesische Lebensalterrechnung bereits den Tag der Geburt einschließt. Ein chinesischer 15-Jähriger ist daher gemäß der deutschen Rechnung erst 14 Jahre alt.

⁷⁰ Die Termini wurden in anderen Studien jedoch z.T. verändert in *you'er wenxue* 幼儿文学 (Kleinkindliteratur), *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) und *shaonian wenxue* 少年文学 (Jugendliteratur). Vgl. hierzu beispielsweise: Wang, Ruixiang: *Ertong wenxue chuanguo lun* 儿童文学创作论 [Über das Kinderliteraturschaffen], Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2006 (S. 28-33).

Auch Wang Ruixiang formulierte sehr deutlich, dass *ertong wenxue* nur eine bestimmte Alterskohorte an Lesern anspricht und jugendliche Leser nicht umfasst: „*Ertong wenxue shi* “*ertong*“ *de wenxue*. 儿童文学是“儿童“的文学“ – Kinderliteratur ist Literatur für „Kinder“, und somit abzugrenzen von Literatur, die sich an Jugendliche richtet. Siehe: Wang (2006): S. 38

⁷¹ Siehe: Beständig (2007): S. 84.

Kinder- und Jugendliteraturschaffen sowie in die chinesische Kinder- und Jugendliteraturforschung: Der Jugendroman (*shaonian xiaoshuo* 少年小说).⁷² Dieser richtete sich an ein Lesepublikum, dessen Alter plötzlich nicht mehr so eindeutig festzulegen war wie noch unter Wang Quangens Ägide.

In der chinesischen Sekundärliteratur finden sich aus diesem Grund unterschiedliche Alterszäsuren, die die jugendlichen Leser (*shaonian* 少年 bzw. *qingnian* 青年) von Kindern (*ertong* 儿童) und Erwachsenen (*chengren* 成人) als separate Lesergruppe trennen. Li Biaojing unterteilt die Jugendphase beispielsweise in eine frühe Jugendphase (*shaonian qi* 少年期), die 12- bis 15-jährige Leser einschließt, sowie in eine späte Jugendphase (*qingnian qi* 青年期), die sich auf ein 15- bis 23-jähriges Lesepublikum bezieht.⁷³ In ihrer Untersuchung zum Leseverhalten chinesischer Kinder und Jugendlicher teilte Zhou Xiaobo die Probandengruppen wiederum nach Klassenstufen ein, um herauszufinden, welche Lesevorlieben Grundschulern sowie Mittelschüler der Unter- sowie Oberstufe besitzen.⁷⁴ So stellte sie einer Kohorte an jungen Lesern – Kindern im Alter von 6 bis etwa 12 Jahren nämlich – je eine weitere Kohorte von etwa 12- bis 14-jährigen und 15- bis 17-jährigen jugendlichen Lesern gegenüber, um zu ermitteln, nach welcher Lektüre die jeweiligen Gruppen greifen.⁷⁵ Zhou kam zu dem (nicht überraschenden) Ergebnis, dass sich die Lektüreinteressen der Mitglieder beider Gruppen erheblich voneinander unterscheiden.⁷⁶ Auch Wang Ruixiang setzt für das Jugendstadium (*shaonian jieduan* 少年阶段) eine Altersspanne von 11 bzw. 12 bis zu 17 Jahren an, unterteilt diese jedoch nicht wie Li und Zhou in eine Früh- bzw. Spätphase.⁷⁷ Eine noch aktuellere

⁷² Siehe: Beständig (2007): S. 86.

⁷³ Siehe: Li, Biaojing: *Ertong wenxue yinlun* 儿童文学引论 [Einführung in die Kinderliteratur], Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1991 (S. 11).

⁷⁴ Siehe: Zhou, Xiaobo: *Dangdai ertong wenxue yu suzhi jiaoyu yanjiu* 当代儿童文学与素质教育研究 [Die Erforschung der Zeitgenössischen Kinderliteratur und der *suzhi jiaoyu*], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2004.

⁷⁵ Den Gruppen wurde ein jeweils auf sie zugeschnittener Evaluationsbogen mit insgesamt 100 Fragen zu ihrem Leseverhalten vorgelegt. Dieser ermittelte, dass die Schüler etwa eine halbe Stunde pro Tag für das Lesen von nicht schulrelevanter Lektüre aufwenden. Sie interessieren sich gleichermaßen für chinesische wie auch nicht-chinesische Werke, bevorzugen jedoch Geschichten, deren Protagonisten Jugendliche ihres Alters sind, mit denen sie sich identifizieren können. Mit einer Gesamtwertung von 70% schnitt der Roman als favorisierte Lektüre ab und ließ Märchen (*tonghua* 童话), Erzählungen (*gushi* 故事) und Prosa (*sanwen* 散文) weit abgeschlagen hinter sich. Siehe: Zhou (2004): S. 81-90.

⁷⁶ Zhous Studie unterstreicht somit Cao Wenxuans These aus dem vorangegangenen Zitat, die besagt, dass Kinder und Jugendliche nach unterschiedlichen Büchern greifen und der allumfassende und nicht eindeutige Begriff *ertong wenxue* 儿童文学 (Kinderliteratur) aus diesem Grund überdacht werden sollte.

⁷⁷ Siehe: Wang, Ruixiang: *Ertong wenxue chuanguo lun* 儿童文学创作论 [Über das Kinderliteraturschaffen], Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2006 (S. 33).

Forschungsarbeit über Jugendliteratur in China beschreibt einen Jugendlichen als eine Person im Alter von mindestens 12 bis maximal 25 Jahren.⁷⁸

All diese Studien zeigen, dass sich die Jugendphase in der „Post-Neuen Ära“ aus literaturwissenschaftlicher Sicht in einem Alter von mindestens 11 bis maximal 25 Jahren vollzieht und sich somit im Vergleich zu Wang Quangens Konzept aus der Zeit der „Neuen Ära“ verlängert hat.⁷⁹ Sozialgeschichtliche Forschungen belegen, dass der Eintritt in das Erwachsenenalter auch im vormodernen China etwas früher erfolgte, nämlich im Alter von etwa 15 bis maximal 20 Jahren.⁸⁰ Als Kindheit und Jugend noch nicht als eigenständige Lebensphasen anerkannt waren, sondern die wortwörtlich als „Kinderjahre“ (*tongnian* 童年) bezeichnete Zeit, die dem Erwachsenenalter vorausging, als ein reines Übergangs- und Vorbereitungsstadium für das Leben als Erwachsener galt, wurde der Eintritt in das Erwachsenenalter traditionell mit einer rituellen Zeremonie begangen.⁸¹ Der Zeitpunkt, in dem

⁷⁸ Siehe: Li, Yingying: *Ershi shiji yilai de Zhongguo qingchun wenxue bijiao* 二十世纪以来的中国青春文学比较 [Chinesische Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts], MA-Arbeit, Liaoning Daxue, 2007 (S. 1).

⁷⁹ In der Kinder- und Jugendliteraturforschung werden in diesem Zusammenhang häufiger Stimmen laut, die sich gegen eine strikte Einteilung in „Kinderliteratur“ und „Jugendliteratur“ aussprechen und die Etablierung eines allumfassenden Begriffs fordert, der sich nicht nach Entwicklungsstufen, Zielgruppen oder Lesealter richtet. Termini, die bereits in theoretischen Schriften kursieren, sind z.B. All-age Literatur, Cross-over-Literatur oder im Norwegischen *tverrbøkene* („Querbücher“). Siehe: Bierschenk, Iris: *Kreuz und Queer: Queere Erzählstrukturen in der schwedischen allälderslitteratur*, (Gender Studies: Interdisziplinäre Schriftenreihe zur Geschlechterforschung, Band 18), Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2010; Blume, Svenja: *Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters: Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne* (Reihe Nordica, Band 10), Freiburg i. Br.: Rombach, 2005.

Ralf Schweikart sieht in der Etablierung des Begriffs „All-age-Literatur“ nicht nur eine literaturtheoretische Notwendigkeit, sondern vielmehr ein Trend-Thema des Buchmarkts. Seiner Meinung nach habe sich Kinder- und Jugendliteratur hinsichtlich Stil, Form und Gattungszuordnung mehr und mehr an die großen Titel der Weltliteratur angenähert, was zur Folge habe, dass die neueren Publikationen des Kinder- und Jugendbuchmarkts ein – vom Altersgesichtspunkt aus betrachtet - breiteres Publikum ansprechen. Die *Harry Potter* Serie gilt als eines der bekanntesten rezenten All-age-Phänomene, die aus marketingtechnischen Gründen auch in einer sogenannten „Erwachsenenausgabe“ erscheint, welche sich inhaltlich zwar nicht von den Originalwerken unterscheidet, jedoch mit einem spezifischen Einband versehen wurde. Siehe: Schweikart, Ralf: „Trendthema All-Age“, in: *Eselsohr: Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien*, 10, 2009 (14-17).

⁸⁰ Siehe: Kinney, Anne Behnke: „Introduction“, in: Dies. *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (1-14) S. 1.

⁸¹ Siehe: Kinney (1995): S. 40f.

Traditionelle Initiationsrituale wurden bereits im *Liji* 礼记 bzw. Buch der Riten beschrieben. So beschrieb eine spezielle Zeremonie, in der die Haare eines Mädchens mit Haarnadeln hochgesteckt wurden, den Eintritt in das Erwachsenenstadium. Die *tongnian* 童年 (Kindheitsjahre) eines Jungen wurden wiederum durch das rituelle Zusammenbinden der Haare und dem Tragen einer Kappe beendet. Siehe: Furth, Charlotte: „From Birth to Birth: The Growing Body in Chinese Medicine“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (157-191) S. 181; Wu, Hung: „Private Love and Private Duty: Images of Children in Early Chinese Art“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (79-110) S. 97.

das Übergangsritual⁸² (*chengnian li* 成年礼) durchgeführt wurde, stellte somit die Demarkationslinie dar, die den Nicht-Erwachsenen vom Erwachsenen trennte.

Zeitgenössische Forschungen chinesischer wie auch nicht-chinesischer Wissenschaftler, die sich mit altersbasierten Kategorien wie „Kindheit“, „Jugend“ oder „Erwachsenenalter“ beschäftigen, belegen, dass Alterszäsuren generell nicht fest fixierbar sind, da diesen in verschiedenen Disziplinen jeweils unterschiedliche Parameter zugrunde liegen.⁸³ Soziologen wie Pierre Bourdieu sehen in der Etablierung von Altersklassen zudem das Ergebnis eines sozialen Ordnungsprinzips, das eingesetzt wird, um einen natürlichen bzw. biologischen Prozess – das Älterwerden – zu systematisieren und in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang zu bringen.⁸⁴ Konzepte, die sich aus dieser Ordnung ableiten, sind daher konstruierte Größen⁸⁵, „Jugend“ folglich ein „Phänomen, das in seinen Erscheinungsformen historisch-gesellschaftlichen Dimensionen unterworfen ist.“⁸⁶

Den Evaluationsergebnissen einer im Jahr 2000 durchgeführten Erhebung des Chinesischen Jugend- und Kinderforschungszentrums (*Zhongguo qingshaonian yanjiu zhongxin* 中国青少年研究中心 bzw. *China Youth and Children Research Center CYCRC*) zufolge, gilt in China eine Person im Alter von 15 bis 29 Jahren als Jugendlicher.⁸⁷ Diesen

⁸² In seinem Hauptwerk zu Übergangsriten, *Les Rites de Passage*, aus dem Jahr 1909 unterscheidet der französische Anthropologe Arnold van Gennep drei Phasen des rituellen Prozesses: Trennungsriten (*rites de séparation*), Schwellen- bzw. Umwandlungsriten (*rites de marge*) sowie (Wieder-)Angliederungsriten (*rites d'agrégation*). Schwellen- bzw. Umwandlungsriten dienen dazu, Novizen in einen „Schwebe- und Zwischenzustand“ bzw. in eine „labilen Zwischenexistenz“ zu versetzen, während dessen sie „eine Verbindung zur Sakrasphäre“ bzw. „zu zentralen Normen und Symbolen einer Kultur herstellen“. Die Schwellenphase gilt als „ein herausgehobener Erfahrungszustand“ und als „höchst symbolträchtige Grenz- und Übergangsphase“. Siehe: Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek: Rowohlt, 2006 (S. 115-118).

⁸³ Aus juristischer Perspektive endet die Jugend beispielsweise mit der Volljährigkeit. Die Rechte und Pflichten, die sich daraus ableiten, sind wiederum von den jeweils lokal verorteten Rechtsgewohnheiten abhängig.

⁸⁴ Bourdieu trennt daher auch das „biologische Alter“ vom „sozialen Alter“ und erklärt, dass beide Konzepte als „weitgehend unabhängig“ voneinander zu betrachten sind. Mit altersbasierten Konzepten zu arbeiten sei seiner Meinung nach durchaus sinnvoll; sie bedingen jedoch auch soziale Ungleichheiten und fördern das Entstehen unterschiedlicher Machtverhältnisse. Siehe: Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2001 (S. 200; 249); Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1987 (S. 350).

⁸⁵ Siehe hierzu: Münchmeier, Richard: „Jugend als Konstrukt“, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 1, 1998 (103-118), S. 106;

⁸⁶ Griese, Hartmut M.: *Sozialwissenschaftliche Jugendtheorien: Eine Einführung*, Weinheim: Beltz, 1977 (S. 11).

⁸⁷ In ihrem Werk über die Lebenswelt der urbanen chinesischen Jugend erklärt Liu Fengshu, dass *qingnian* 青年 (Jugend) auch Personen mit einem Lebensalter bis zu 38 Jahren einschließen kann. Liu betont darin, dass Chinas Jugendliche zwar „common characteristics“ teilen, sie jedoch keine homogene Gruppe darstellen. Neben soziokulturellen Rahmenbedingungen würden auch geographische Faktoren sowie unterschiedliche Familienhintergründe diverse Prägungen und Gruppenzugehörigkeiten prägen. Siehe:

zeichnet aus, dass er Verantwortung für sich und seine Familie übernimmt und sich zudem klare Bildungs- und Karriereziele setzt.⁸⁸ Gleichzeitig wird konstatiert, dass Jugendliche vermehrt mit Identitätsfindungsfragen sowie mit divergierenden Erwartungen zu kämpfen haben: Ihren eigenen, denen ihrer Eltern und schließlich denen der chinesischen Regierung.

Die Zerrissenheit chinesischer Jugendlicher werden in manchen sozialwissenschaftlichen Studien hauptsächlich auf den erhöhten Druck zurückgeführt, dem diese vermehrt ausgesetzt sind. So heißt es, „Chinese youth are expected to make many decisions about their education, relationship and career development while trying to learn skills in making right decisions, developing dating and other meaningful relationships and establishing themselves financially.”⁸⁹ Die angeführten Konflikte und Probleme des Heranwachsens zu lösen bzw. zu mildern sei die Pflicht chinesischer Eltern. Diese sollen die Jugendlichen bei den komplizierten Entscheidungsprozessen, die das Erwachsenwerden begleiten, aktiv unterstützen. Grundlage dafür sei eine gute Eltern-Kind-Beziehung sowie eine offene und „gesunde“ („*healthy*“) Kommunikation zwischen den Generationen.⁹⁰ „Gesund“ ist nicht jedoch nur in Hinblick auf die Erziehung von Jugendlichen ein zentraler Aspekt. Ein Schlagwort, das nicht nur pädagogische Maßnahmen, sondern auch die inhaltlichen und formalen Gestaltung des Jugendromans der „Post-Neuen Ära“ gleichermaßen begleitet, ist das „gesunde Heranwachsen“⁹¹ (*jiankang chengzhang* 健康成长), das durch eine sogenannte *suzhi jiaoyu* 素质教育 (wortwörtlich: Qualitätserziehung), die es im folgenden Abschnitt zu erörtern gilt, gezielt gesteuert und gefördert werden kann.⁹² *Suzhi* 素质 bezieht sich in erster Linie auf

Liu, Fengshu: *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York und London: Routledge, 2011 (S. 5f.).

⁸⁸ Die Zahlen richten sich nach den Ergebnissen der fünften Bevölkerungserhebung auf dem Festland, die im Jahr 2000 vom Landesamt für Statistik der VR China (*Zhonghua renmin gongheguo guojia tongji ju* 中华人民共和国国家统计局 bzw. National Bureau of Statistics) durchgeführt wurde. Zu diesem Zeitpunkt machten Jugendliche einen Anteil von insgesamt 25,36% von der auf dem Festland ermittelten Gesamtbevölkerung aus. Da der vorliegende Band in englischer Sprache erschien, ist anzunehmen, dass die Altersangaben der westlichen Rechnung angepasst wurden. Siehe: Xi, Jieying: „Introduction to Chinese Youth“, in: Xi, Jieying et al. [Hrsg.]: *Chinese Youth in Transition*, Burlington, USA: Ashgate, 2006 (79-96).

⁸⁹ Yan, Xia: „Introduction to Chinese Youth: A Commentary,“ in: Xi, Jieying et al. [Hrsg.]: *Chinese Youth in Transition*, Hampshire, Burlington: Ashgate, 2006 (97-105), S. 97f.

⁹⁰ Siehe: Yan (2006): S. 101.

⁹¹ Der Poet Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931) erwähnte *jiankang* 健康 (gesund; Gesundheit) im Zusammenhang mit dem Literaturschaffen in China, als er ein Manifest im Namen der *Xinyue she* 新月社 (Neumond-Literaturgesellschaft), die er im Jahr 1923 gründete, verfasste, in denen er die „intellektuelle Welt“ der damaligen Zeit mit einem Markt vergleicht, dessen Mechanismen er sich nicht unterwerfen wollte. Das intellektuelle Leben und das Literaturschaffen sollten sich vielmehr durch die Attribute *jiankang* 健康 (gesund) und *zunyan* 尊严 (würdevoll) auszeichnen. Siehe: Hockx (1999): S. 68f.

⁹² Wortwörtlich würde man diesen Begriff mit „Qualitätserziehung“ ins Deutsche übertragen. Beständig schlägt vor, *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) mit „Erziehung und Ausbildung nach

die (inneren) Qualitäten einer Person; im modernen Chinesisch wird *suzhi* 素质 daher mit „Qualität“ oder „Essenz“ übersetzt. *Suzhi* 素质, so erklärt Tamara Jacka,

refers to the innate and nurtured physical, psychological, intellectual, moral, and ideological qualities of human bodies and their conduct. (...) In its contemporary usage, it has become widespread only since the 1980s. However, it intersects with, and contains powerful traces of, other keywords, such as *civilization* and *modernity*, whose histories are long and fraught and entangled with developments across languages and cultures. Laden as it is with cultural and historical associations, *suzhi* is of critical importance to contemporary Chinese booming, globally oriented market economy and to new, “postsocialist” forms of state governance and social control. It plays a central role in contemporary processes of citizenship, simultaneously contributing to understandings of the responsibilities, obligations, claims, and rights that connect members of society to the state; to determinations of which individuals and social groups are included in this set of rights and responsibilities and which are excluded; to discourses on how to produce the “ideal” citizen as well as what to do about the less-than-ideal citizen (...) [Hervorhebungen im Original].⁹³

Suzhi 素质 (Qualität; Essenz) ist demnach ein ganzheitliches Konzept, das nicht nur eine Person und deren physische und psychische Kondition betrifft, sondern auch stets im Zusammenhang mit deren mittelbarer sowie unmittelbarer Umgebung zu betrachten ist. *Suzhi* ist darüber hinaus ein Konzept, das ein Individuum auszeichnet, geradezu „veredelt“ und integriert – schließlich wird eine Person erst durch *suzhi* zum mündigen „Qualitätsbürger.“ *Suzhi* ist somit ein grundlegender Bestandteil von Subjektivierungsprozessen sowie ein wichtiger Faktor innerhalb Chinas Zukunftsplanung.

Um China für den globalen Konkurrenzkampf zu rüsten, muss jedoch nicht nur der Einzelne, sondern das gesamte chinesische Volk so gestärkt werden, dass es sich anderen Ländern im internationalen Vergleich erfolgreich stellen und diese langfristig übertreffen kann.⁹⁴ Das *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“)-Konzept setzt daher bei der Erziehung der jüngsten Gesellschaftsmitglieder an; es ist ein tragender Baustein des chinesischen Schul- und Bildungswesens. Im Jahr 1999 verabschiedete die chinesische Regierung einen Zehn-Jahres-Plan, mithilfe dessen Curricula, Lehre und auch Prüfungsmethoden chinesischer Staatsschulen reformiert und internationalen Standards

Veranlagung“ zu übersetzen, da diese in der chinesischen Pädagogik in die Bereiche „ideologisch-moralische Erziehung, wissenschaftlich-kulturelle und technische Ausbildung“ sowie „Anleitung bei der physischen und psychischen Entwicklung“ unterteilt wird, und gemäß ihrer jeweiligen Ausrichtung unterschiedliche Bildungsziele verfolgen und Fähigkeiten herausbilden. Als wichtigste Bestandteile der *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) gelten „die Liebe zum Vaterland, zum Volk, zur Arbeit, zur Wissenschaft und zum Sozialismus.“ Siehe: Beständig (2007): S. 106; Fang et al. (2004): S. 7; Zhou (2002): S. 10-25.

⁹³ Siehe: Jacka, Tamara: „Cultivating Citizens: Suzhi (Quality) Discourse in the PRC“, in: *positions*, 17:3, 2009 (523-535), S. 524.

⁹⁴ Siehe: Greenhalgh, Susan: *Cultivating Global Citizens: Population in the Rise of China*, Cambridge, MA und London, England: Harvard University Press, 2010 (S. 20).

angepasst werden sollte.⁹⁵ Ziel dieses Erziehungsprogramms war es, Schüler gemäß der *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“)-Richtlinien zu selbständig denkenden und handelnden Subjekten zu erziehen. Ein zentrales strategisches Ziel von *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) ist daher auch die Festigung und Stärkung der Wertvorstellungen der Jugendlichen – schließlich seien sie die „Zukunft des Vaterlandes“, wie auch der Kinder- und Jugendliteraturforscher Ma Li 马力 betont:

新少年作为祖国的未来，人类的希望，他们思想品德素质的高低，不仅影响到当前的社会风尚，而且决定着国家的未来与民族命运。所以说加强青少年一代的德教，具有深远的战略意义。⁹⁶

Die Jugend ist die Zukunft des Vaterlandes und die Hoffnung der Menschheit. Das Niveau ihrer moralischen und ideologischen Qualität hat nicht nur Einfluss auf die Sitten der gegenwärtigen Gesellschaft, sondern es bestimmt die Zukunft des Landes und das Schicksal der Nation. Deshalb ist die Stärkung der moralischen Erziehung der Jugendgeneration von weitreichender strategischer Bedeutung.

In der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturproduktion der „Post-Neuen Ära“ zielt *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) hauptsächlich auf die inhaltliche Gestaltung von Prosatexten. Autoren wurden nun intensiv dazu aufgefordert, den physischen und psychischen Status der Zielgruppe (*shaonian ertong de shengcun zhuangtai, xinli zhuangtai* 少年儿童的生存状态, 心理状态) sowie deren ästhetisches Empfinden (*shenmei qingqu* 审美情趣) bei der Gestaltung ihrer Plots und Figuren zu berücksichtigen.⁹⁷ Literatur, die sich an Heranwachsende richtete, sollte daher möglichst realistisch sein und Themen ansprechen, die den Interessen und der Lebenswelt der Zielgruppe entsprachen. Auch gesellschaftliche Probleme konnten angesprochen werden, solange der Text eine geeignete Lösung mitlieferte.⁹⁸ Gerade die Romanform erlaubte eine „tiefgründigere Darstellung des jugendlichen Lebens“ sowie ein detailreichere Figurenzeichnung. Zudem bot sie sich dazu an, „komplexere Situationen und Zusammenhänge“ zu erklären als beispielsweise kürzere Prosastücke.⁹⁹

Fasst man die wichtigsten Punkte zusammen, die in den Debatten über die Neukonzeptionierung der zeitgenössischen Kinder- und Jugendliteratur als essentiell erachtet

⁹⁵ Siehe: Naftali, Orna: „Treating Students as Subjects: Globalization, Childhood and Education in Contemporary China“, in: Resnik, Julia [Hrsg.]: *The Production of Educational Knowledge in the Global Era*, Rotterdam: Sense Publishers, 2008 (251-274), S. 251.

⁹⁶ Siehe: Ma, Li: *Ertong wenzue de jiaoyu jiazhi lungang* 儿童文学的教育价值论纲 [Theorien über den pädagogischen Wert von Kinder- und Jugendliteratur], Shenyang: Liaoning shaonian ertong chubanshe, 2000 (S.14).

⁹⁷ Siehe: Wang (2007): S. 2.

⁹⁸ Siehe: Zhu (2000): S. 387.

⁹⁹ Siehe: Beständig (2007): S. 88.

wurden, so sollte diese nicht nur eine Unterhaltungs- und Erziehungsfunktion innehaben. Eine nach *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“)-Richtlinien gestaltete Literatur diene vor allem dazu, den Subjektivierungsprozess ihrer jungen Leserschaft von einer „natürlichen Person“ (*ziran ren* 自然人) zu einer „sozialen Person“ (*shehui ren* 社会人) zu begleiten.¹⁰⁰ Sie ist daher nicht nur als ein Sozialisationsmedium anzusehen, sondern auch als eine Autorität, welche die jüngeren Gesellschaftsmitglieder stärkt, deren Wertesystem festigt und somit indirekt Einfluss nimmt auf die zukünftige Entwicklung der chinesischen Nation.¹⁰¹

Die 1990er Jahre gelten in China jedoch nicht nur aufgrund der Diskussionen über das Sendungsbewusstsein und die pädagogische Ausrichtung der chinesischen Kinder- und Jugendliteratur als richtungweisend. Wie die Ausführungen über Su Tongs und Yu Huas *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Bildungsroman) zeigten, werden die 1990er Jahre auch aufgrund globaler Entwicklungen und internationaler Einflüsse als Wendepunkt innerhalb des kulturellen Leben und des künstlerischen Schaffens in China angesehen.¹⁰² Im Zuge dieser

¹⁰⁰ Siehe: Zhou (2004): S. 9.

¹⁰¹ Auch Cao Wenxuan zufolge sollten Kinder und Jugendliche durch eine an sie gerichtete Literatur ein Verantwortungsbewusstsein dem chinesischen Staat gegenüber vermittelt werden, da diese schließlich die Zukunft des chinesischen Volkes verkörpern. Aus diesem Grund sieht er sich als Autor von Kinder- und Jugendliteratur in der Pflicht, seine Texte entsprechend dieser Prämisse zu gestalten. Diesen Gedanken formulierte Cao im Jahre 1984 erstmals öffentlich auf der Nationalen Konferenz zur Theorie der Kinder- und Jugendliteratur (*Quanguo ertong wenxue lilun zuotanhui* 全国儿童文学理论座谈会). Dort hieß es: „*Zuojia de genben shiming shi suzao zhonghua minzu de zhanxin xingge (...) haizi shi minzu de weilai, women shi minzu weilai xingge de suzaozhe* 作家的根本使命是塑造中华民族的崭新性格. (...) 孩子是民族的未来, 我们是民族未来性格的塑造者. [Die grundlegende Mission eines Schriftstellers liegt darin, den brandneuen Charakter der chinesischen Nation zu formen. Die Kinder sind die Zukunft des (chinesischen) Volkes; wir sind die Bildhauer der zukünftigen Gestalt der (chinesischen) Nation].“ Siehe: Huang, Yunsheng: *Shaonian ertong wenxue* 少年儿童文学 [Kinder- und Jugendliteratur], Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004 (S. 167) zitiert nach Beständig (2007): S. 108.

Cao greift hier den Gedanken Lu Xuns auf, der sagte: „*Tongnian de qingkuang shi shi jianglai de mingyun* 童年的情况使是将来的命运 [In der Kindheit gestaltet sich das zukünftige Schicksal [Chinas].“ Siehe: Wang, Ruixiang: *Ertong wenxue chuanguo lun* 儿童文学创作论 [Über das Kinderliteraturschaffen], Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2006 (S. 38).

¹⁰² Aus diesem Grund erscheint Wang Quangens Zäsur, welche die „Kinderliteratur der Post-Neuen Ära“ (*hou xin shiqi ertong wenxue* 后新时期儿童文) von der „Kinderliteratur der Neuen Ära“ (*xin shiqi ertong wenxue* 新时期儿童文) trennt, mit dem Jahr 1992 als durchaus sinnvoll gewählt. Zu Beginn des Jahres 1992 bereiste Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), den Süden Chinas, um in seinen berühmten Nanxun-Reden (*Nanxun jianghua* 南巡讲话) das Reformprogramm zur Einführung einer sozialistischen Marktwirtschaft voranzutreiben. Das bereits durch seine Reform- und Öffnungspolitik eingeleitete ökonomische Wachstum sollte nun nicht mehr nur von ausgewählten Wirtschaftssozonen und sogenannten „geöffneten Städten“ der chinesischen Ostküstenregion, sondern zukünftig von allen Teilen des Landes vorangetrieben werden. Der sich an die Reise anschließende wirtschaftliche Aufschwung und der damit verbundene erfolgreiche Eintritt in einen zunehmend globalisierten Weltmarkt transformierte nicht nur den chinesischen Wirtschafts- und Technologiesektor, sondern beeinflusste auch zunehmend die chinesische Kultur- und Medienindustrie. Siehe: Wang, Quangen: „20 shiji baijiushi niandai Zhongguo ertong wenxue de shenceng tuozhan 20 世纪八九十年代中国儿童文学的深层拓展 [Eine Tiefenuntersuchung der chinesischen Kinderliteratur der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts]“, in:

intensiven Kontaktphase wurden neue ökonomische Verbindungen geknüpft und auch der Kulturimport wuchs. Das chinesische Handlungs- und Symbolsystem Kinder- und Jugendliteratur wurde ebenfalls von globalen literarischen Strömungen und Gattungen inspiriert, wie der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler Wang Quan 王泉 berichtet:

但自 90 年代以来, 中国儿童文学随着中国社会的转型, 也在努力探索出一条自我发展的生存之道。西方的现代主义, 后现代主义文化在影响中国成人文学列作的同时, 也对儿童文学的发展产生了一定的影响。少年成长小说异军突起 (...)无疑构成了对传统儿童文学一次次冲击波。¹⁰³

Doch seit den 1990er Jahren hat sich die chinesische Kinderliteratur parallel zu den gesellschaftlichen Transformationen in China ebenfalls intensiv um die Existenz einer eigenen Entwicklung bemüht. Während die moderne und postmoderne Kultur des Westens die chinesische Erwachsenenliteratur beeinflusste, hatte sie gleichzeitig auch einen gewissen Einfluss auf die Entwicklung der chinesischen Kinderliteratur. Als der Adoleszenzroman für Jugendliche plötzlich auftauchte, stellte [dies] zweifellos eine wiederkehrende Schockwelle für die traditionelle Kinderliteratur dar.¹⁰⁴

Als exemplarische *shaonian chengzhang xiaoshuo* 少年成长小说 (Adoleszenzroman für Jugendliche)-Autoren nennt Wang die Shanghaier Schriftstellerin und Verlegerin Qin Wenjun 秦文君 (geb. 1954) und Cao Wenxuan.¹⁰⁵ Qin Wenjun gilt als eine der renommiertesten und produktivsten Kinder- und Jugendbuchautorinnen Chinas.¹⁰⁶ Ihre zu Beginn der 1990er Jahre publizierten Romane über den Schüler Jia Li (*Nansheng Jia Li* 男生贾里) und dessen Zwillingsschwester, die Schülerin Jia Mei (*Nüsheng Jia Mei* 女生贾梅), erzählen auf humorvolle Weise aus dem Leben der Geschwister Jia, die in einem urbanen Umfeld aufwachsen. Ein zentrales Thema ist deren Schulalltag, weshalb die Bücher häufig als

Ders. [Hrsg.]: *Zhongguo xin shiqi ertong wenxue yanjiu* 中国新时期儿童文学研究 [Die Erforschung der Kinderliteratur der neuen Zeit in China], Shijiazhuang: Hebei shaonian ertong chubanshe, 2004 (S. 75).

¹⁰³ Siehe: Wang (2007): S. 2.

¹⁰⁴ Umso erstaunlicher ist es, dass sich bis heute kaum Quellen zum Thema finden. Vielleicht ist der Grund für die auffällige Abwesenheit chinesischer Sekundärliteratur über den *shaonian chengzhang xiaoshuo* 少年成长小说 (Adoleszenzroman für Jugendliche) jedoch gerade in seiner „schockwellenartigen“ Auswirkung auf das chinesische Handlungs- und Symbolsystem Kinder- und Jugendliteratur zu suchen. Dieses befand sich schließlich zum damaligen Zeitpunkt in einem umfassenden Umwandlungsprozess – was die Diskussionen über Lesealter-Kategorien und pädagogische Inhalte auch zeigten – und hatte gerade erst den Jugendroman als neue literarische Gattung eingeführt. Eine weitere Variable einkalkulieren zu müssen, hätte den Komplexitätsgrad des Systems durchaus weiter erhöhen können, so dass sich ein Großteil der am kinder- und jugendliterarischen System Beteiligten eventuell dafür entschied, die Existenz des *shaonian chengzhang xiaoshuo* 少年成长小说 (Adoleszenzroman für Jugendliche) zunächst nur zur stillschweigend Kenntnis zu nehmen.

¹⁰⁵ Siehe: Wang (2007): S. 2.

¹⁰⁶ Siehe: Zhang, Jiahua: „Gendered Imaginaries of Childhood in Qin Wenjun’s Jia Li and Jia Mei Stories,” in: *Bookbird*, 3, 2006 (48-55), S. 53.
Im Jahr 1996 wurde in Shanghai sogar eine Konferenz ausgerichtet, die sich ausschließlich mit Qin Wenjuns Werken beschäftigte. Siehe: Beständig (2007): S. 121.

Campusroman (*xiaoyuan xiaoshuo* 校园小说) deklariert werden.¹⁰⁷ In den Geschichten über das Geschwisterpaar versuchte Qin, „bislang weitgehend tabuisierte Themen wie erste aufkeimende Sexualität und Gefühle für das andere Geschlecht (...) behutsam zu brechen.“¹⁰⁸

Auch für Wang sind die essentiellen Begleiterscheinungen des jugendlichen Maturationsprozesses ein Thema für den *shaonian chengzhang xiaoshuo* 少年成长小说 (Adoleszenzroman für Jugendliche). Die Gefühlslage der Heranwachsenden in der Adoleszenzphase beschreibt er wie folgt:

同时，由于少年时代生理发生的急剧变化，他们产生了对异性的好奇与新近，心理上处于一种激动，紧张，坐卧不安的状态。¹⁰⁹

Gleichzeitig entwickeln sie infolge der dramatischen körperlichen Veränderungen, die sich in der Jugendzeit vollziehen, ein neues Interesse und eine Neugier gegenüber dem anderen Geschlecht; psychologisch betrachtet befinden sie sich in einem Zustand der Erregung, der Anspannung und Ruhelosigkeit.

Cao, der Hauptverteidiger des [*shaonian*] *chengzhang xiaoshuo* [少年] 成长小说 (Adoleszenzroman [für Jugendliche]), wiederum versteht *chengzhang* 成长 (erwachsen werden) in seiner weiter gefassten Bedeutung.¹¹⁰ Auf die Besonderheit des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) angesprochen, erklärt er zunächst knapp:

¹⁰⁷ Siehe: Beständig (2007): S. 121.

¹⁰⁸ Siehe: Beständig (2007): S. 121.

¹⁰⁹ Wang (2007): 3.

¹¹⁰ Cao Wenxuan spricht in seinen Ausführungen stets von *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), und nicht, wie sein Kollege Wang Quan, von *shaonian chengzhang xiaoshuo* 少年成长小说 (Adoleszenzroman für Jugendliche), wenn sie sich auf das Gattungsphänomen beziehen, das im deutschsprachigen Raum unter „Adoleszenzroman“ geführt wird. In seinem Artikel über die Besonderheiten der von Cao Wenxuan formulierten Definition von *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) erklärt Zhang Haicheng Cao sogar zum „Schöpfer“ des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman): „*Cao Wenxuan chuanguo le yi zhong zai Zhongguo ben yinggei you que mei you de xiaoshuo xingshi – chengzhang xiaoshuo*. 曹文轩创作了一种在中国本应该有却没有的小说形式 - 成长小说.“ (Cao Wenxuan erschuf eine Romanform, die es in China geben sollte, die ursprünglich jedoch nicht existierte – den *chengzhang xiaoshuo*). Da das Gattungskonzept des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Artikels bereits in China bekannt war, jedoch nur im Hinblick auf den Bildungsroman bzw. innerhalb der Erwachsenenliteratur, und Zhang auf diesen auch in seinen nachfolgenden Ausführungen nicht eingeht, ist anzunehmen, dass er in Cao Wenxuan's *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) tatsächlich eine neue Romanform sieht, die in der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft noch fehlte, bevor Cao sie schließlich einführte. Ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei Caos Konzept um ein spezifisches Gattungsphänomen der Jugendliteratur handeln könnte, kann in der Artikelüberschrift, *San chong men* 三重门 (Die dreifache Tür), gelesen werden. *San chong men* 三重门 (Die dreifache Tür) ist der Titel des literarischen Debüts des Autors Han Han 韩寒 (geb. 1982), das er im Alter von 18 Jahren veröffentlichte und welches sogleich zum Bestseller wurde. *San chong men* 三重门 (Die dreifache Tür) gilt als typisches jugendliterarisches Werk der sogenannten 80 后- bzw. „Post-80s“-Generation. Han Han kritisiert darin anhand der fiktiven Geschichte eines Schülers das chinesische Schulsystem, an dem der Autor selbst scheiterte. Siehe: Zhang, Haicheng: „San chong men: Cao Wenxuan chengzhang xiaoshuo lun 三重门曹文轩成长小说论 [Die

成长小说应有自己的特征. 一句话, 得有成长.¹¹¹

Der *chengzhang xiaoshuo* sollte ein eigenes Merkmal besitzen. Kurz gesagt: Er sollte das Heranwachsen [zum Thema] haben.

Cao beruft sich daraufhin auf das klassische Gattungsvorbild, d.h. Bildungs- und Entwicklungsroman aus der europäischen Literaturgeschichte, und führt Goethes *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* als modellbildendes Beispiel an. Doch auch spätere Werke, die in England und Frankreich erschienen, wie Charles Dickens' *David Copperfield* (1849) und Romain Rollands *Jean-Christophe* (1904-12), gibt er als „Klassiker“ des Genres zu erkennen („*Dou shi qi zhong jingdian xing de zuopin*. 都是其中经典性的作品.“).¹¹²

Caos Meinung nach sollte der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) die „Perfektionierung der Persönlichkeit“ (*reng de wanshan* 人格的完善) fördern sowie ein „geistiges“ bzw. „spirituelles Heranwachsen“ (*jingshen de chengzhang* 精神的成长) unterstützen.¹¹³ Seine Protagonisten durchlaufen während ihres Maturationsprozesses durchaus

dreifache Tür: Über Cao Wenxuans *chengzhang xiaoshuo*“, in: *Lüliang xueyuan bao* 吕梁学院报 [Journal of Lüliang University], 1:5, 2011 (14-16), S. 14.

Die drei Hauptmerkmale des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), die Zhang anhand einer Untersuchung verschiedener Romane Cao Wenxuans herausarbeitete, sind: (1) Die Märchenhaftigkeit der Erzählung (Zhang verwendet hier das Adjektiv *shenmi* 神秘, das eigentlich „mysteriös“ bedeutet), (2) das Verlassen des Elternhauses (*chuzou* 出走: aus dem Elternhaus oder aus der Heimat (aus-)ziehen) und (3) das Umherziehen des jugendlichen Protagonisten (*piaobo* 漂泊).

¹¹¹ Siehe: Jiangsu shaonian ertong chubanshe (2006): S. 34. Auch in der Diskussionsrunde mit vier weiteren Autoren- und Wissenschaftlerkollegen erklärt Cao beinahe im selben Wortlaut, dass das Kernelement des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) dessen Themenschwerpunkt, d.h. der Fokus auf den Heranwachsendenprozess der Protagonisten ist. Siehe: Cao et al. (2002): S. 145.

¹¹² Vgl. hierzu auch Caos Vorwort zur Kurzgeschichtensammlung *蝶变 Diebian (Der Schmetterling)*: Cao, Wenxuan: „*Chengzhang*: *Xiaoshuo yu Beida* 成长: 小说与北大 [Erwachsen werden: Erzählungen und die Peking-Universität]“, in Cao, Wenxuan [Hrsg.]: *Diebian: Beida shisheng de chengzhang xiaoshuo* 蝶变: 北大师生的成长小说 [Der Schmetterling: *Chengzhang xiaoshuo* der Lehrenden und Studierenden der Peking-Universität], Fuzhou: Haixia wenyi chubanshe, 2005 (1-6), S. 2. Mit *xiaoshuo* 小说 (allg.: Prosawerk; ugs.: Roman) sind in diesem Fall *duanpian xiaoshuo* 短篇小说 gemeint, d.h. Erzählungen und Kurzgeschichten, und keine *changpian xiaoshuo* 长篇小说 bzw. Romane.

Die Verwendung des Ausdrucks „Klassiker“ im Zusammenhang mit einer „Erstklassigkeit“ von Literatur wird häufig auf den lateinischen Terminus *civis classicus* zurückgeführt, einem Mitglied der höchsten Vermögensklasse gemäß der römischen Centuriatsverfassung, bzw. den *scriptor classicus*, einen „Autor von Rang“. Siehe: Lexe, Heidi: *Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur* (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich, Bd. 5), Wien: Edition Praesens, 2003, 14. In der Literaturgeschichte rekurriert der Begriff „Klassiker“ auf paradigmatische Texte, die *genera lectorum* der sogenannten „Grammatikerschulen“ Alexandrinischer Philologen. Siehe: Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: A. Francke Verlag, 1993, 255. Im Chinesischen wird „Klassiker“ üblicherweise mit *jing* 经 übersetzt. *Jing* 经 (Klassiker) bezieht sich auf grundlegende literarische Werke der vormodernen Zeit, weshalb der Begriff auch gleichbedeutend wie „Kanon“ oder „Sutra“ anzusehen ist.

¹¹³ Siehe: Wang (2007): S. 4.

schwierige Phasen (*tongguo kunan* 通过苦难), die jedoch ihre moralische Kraft (*daoyi de lilian* 道义的力量) stärken.¹¹⁴

Auch Liu Guangtao 刘光涛 führt den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) in seiner Studie zur Geschichte der Erforschung des chinesischen Jugendromans des 21. Jahrhunderts auf zwei spezifische Gattungen zurück.¹¹⁵ Das Vorbild der einen ist der Erziehungsroman bzw. *jiaoyu xiaoshuo* 教育小说, dessen Ursprung im aufklärerischen Glauben an die Erziehbarkeit des Menschen liegt. Als modellhafte Schrift führt Liu Rousseaus *Emile ou de l'éducation* aus dem Jahr 1762 an, die den fiktiven Lebensweg des Jungen Emile nachzeichnet und sich an aufklärerischen und reformpädagogischen Erziehungsidealen orientiert. Die zweite Form beschreibt jene Gattung, die gemäß Goethes Vorbild *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* als Bildungsroman bzw. *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 bezeichnet wird. Dieser erzählt von dem von Hindernissen und Problemen gekennzeichneten Lebensweg eines Jugendlichen zum *chengren* 成人¹¹⁶, zum Erwachsenen also, wobei auch Liu das höhere (Bildungs-)Ziel des Protagonisten in dessen „spirituellem Wachstum“ (*jingshen chengzhang* 精神成长) sieht. Aus diesem Grund konzentriert sich die inhaltliche Gestaltung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) hauptsächlich auf die literarische Umsetzung dieser „spirituellen Reise“:

成长小说“ 简言之, 就是描写青年成长经历的小说, 是描写少年摆脱幼稚长大成人的小说, 是成长者精神旅程的一种记录.¹¹⁷

Kurz gesagt, stellt der „*chengzhang xiaoshuo*“ einen Roman dar, der die Erfahrungen des Heranwachsens von Jugendlichen beschreibt, der schildert, wie Jugendliche sich von ihrer naiven Kindlichkeit befreien, um zu Erwachsenen zu werden; [der *chengzhang xiaoshuo*] stellt eine Art Aufzeichnung der spirituellen Reise der Heranwachsenden dar.

So unterstreichen nicht nur Caos und Lius Rückgriffe auf Beispiele aus der europäischen Literaturgeschichte, sondern auch ihre Forderung nach einem „nach innen gerichteten“,

¹¹⁴ Siehe: Wang (2007): S. 4.

¹¹⁵ Siehe: Liu, Guangtao: *Ershi shiji Zhongguo qingchun wenxueshi yanjiu* 二十世纪中国青春文学史研究 [Studien zur Geschichte der chinesischen Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts], Jinan: Qilu shushe, 2007 (38-55).

¹¹⁶ *Chengren* 成人 wurde hier substantivisch mit „Erwachsener“ übersetzt. Als Verb bedeutet *chengren* 成人 „erwachsen werden“ bzw. „volljährig werden.“ Grammatisch betrachtet, handelt es sich bei diesem Begriff um eine Verb-Objekt-Verbindung, die man wortwörtlich mit „zum Menschen werden“ bzw. „zu einer Person werden“ übersetzen kann. *Chengren* 成人 beinhaltet somit nicht nur den Heranwachsenden-, sondern auch den Sozialisationsprozess eines Jugendlichen. Siehe: Pearse, Catherine E.: „Remembering the Taste of Melons: Modern Chinese Stories of Childhood“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (179-320), S. 279.

¹¹⁷ Siehe: Liu (2007): S. 49.

spirituellen Wachstum der Protagonisten eines *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) ihre Nähe zum klassischen Bildungsroman.¹¹⁸

Interessanterweise zeigten sich Cao und einige seiner Kollegen einige Jahre zuvor noch offener gegenüber der Definition dieses neuen Romantyps und versuchten, die inhaltlichen Charakteristika herauszuarbeiten, ohne sich sogleich auf den europäischen Bildungsroman als Gattungsvorbild zu berufen. Die teilnehmenden Wissenschaftler gingen infolgedessen auf chinesische Neuerscheinungen ein, sie sprachen über Übersetzungen aus dem Ausland, debattierten über kinder- und jugendliterarische Themen, versuchten die Frage zu klären, was genau einen Kinder- und Jugendbuchklassiker zum Klassiker macht und gingen auch auf Buchmarktdetails ein, die das Verlegen von Kinder- und Jugendliteratur betreffen. Eine der Sitzungen beschäftigte sich speziell mit dem *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman).¹¹⁹

Auch wenn die Wissenschaftler in ihren Gesprächen zu keinem abschließenden Ergebnis kamen, so waren sie sich in einigen Punkten doch einig. Zunächst unterstrichen sie Cao Wenxuans Forderung, dass die systemprägende Dominante der Gattung die Beschäftigung mit dem Heranwachsen (*chengzhang* 成长) sei.¹²⁰ Als einen weiteren konstitutiven Faktor ermittelten sie die Adoleszenz (*qingchun qi* 青春期) als zentrales Motiv der Erzählung.¹²¹

Adoleszenz beschreibt eine Lebensphase eines Menschen, die von bestimmten physiologischen, psychischen und sozialen Veränderungen begleitet wird. Zu den physiologischen Veränderungen zählen somatische Entwicklungsprozesse, die sich üblicherweise während der Pubertät vollziehen, wie die sexuelle Reifung und – damit zusammenhängend – das „Erwachen der Sexualität“ (*xingyishi de juexing* 性意识的觉醒).¹²² Auf psychologischer Ebene beschreibt Adoleszenz komplexe und individuelle Vorgänge der Identitätssuche (*ziwo yishi de xunzhao* 自我意识的寻找), die mit Auseinandersetzungen mit

¹¹⁸ In seiner Studie zu Su Tongs und Yu Huas *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (hier: Bildungsroman) sieht Li Hua Cao Wenxuans Werke ebenfalls in der Tradition des Bildungsromans. Siehe: Li (2011): S. 29.

¹¹⁹ Siehe: „Guanyu chengzhang xiaoshuo 关于成长小说 [Über den *chengzhang xiaoshuo*]“, in: Cao, Wenxuan et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue wu ren tan* 儿童文学五人谈 [Fünf Menschen diskutieren über Kinderliteratur], Tianjin: Xinlei chubanshe, 2002 (145-156).

¹²⁰ Zhu Ziqiang spricht in diesem Zusammenhang von *chengzhang* 成长 (heranwachsen) als „Thema“ bzw. „Motiv“: „*Wo jue de chengzhang shi yige zhuti de gainian huozhe muti de gainian*. 我觉得成长是一个主题的概念或者母题的概念 (Ich denke, „heranwachsen“ ist das Konzept eines Themas oder Motivs).“ Siehe: Cao et al. (2002): S. 145; 146; 147.

¹²¹ Siehe: Cao et al. (2002): S. 146.

¹²² Siehe: Cao et al. (2002): S. 147

dem Selbstbild sowie Fragen nach der eigenen Rolle innerhalb sozialer Netzwerke und Gruppen einhergehen.¹²³

Gegenüber „Jugend“ hat der Begriff „Adoleszenz“ als Kategorie für Genderanalysen aufgrund seiner Fokussierung auf individuelle Identitätsfindungsprozesse und, damit zusammenhängend, auf Prozesse, in denen Heranwachsende „in einer besonderen Weise damit befasst [sind], ihren geschlechtsspezifischen Habitus zu entwickeln, neu zu konstituieren und zu verkörpern“ gewisse Vorteile.¹²⁴ Dies ist besonders in Zusammenhang mit der literarischen Auseinandersetzung adoleszenzbezogener Entwicklungsprozesse von Nutzen. „Jugend“ – so zeigten die Ergebnisse der Forschungen Song Mingweis und Li Huas – ist ein Konzept, das sich sowohl als literarisches Motiv, als auch als literatursoziologischer bzw. sozialgeschichtlicher Untersuchungsgegenstand eignet, um „collective sensibilities associated with the young“ darzustellen und herauszuarbeiten.¹²⁵ Aufgrund seiner spezifischen inhaltlichen und formalen Gestaltung erwies sich der chinesische Bildungsroman bzw. *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als geeignetes Medium, aktuelle Jugenddiskurse sowie kollektiv erfahrene Bildungswege einer partikularen Jugendgeneration Chinas nachzuzeichnen. Wenn nun jedoch unterschiedliche Praxen der Geschlechterdarstellung beschrieben werden sollen, so bietet der Adoleszenzroman den passenden konzeptionellen Rahmen.

In Deutschland wurde die Einführung des Adoleszenzromans als jugendliterarisches Genre zum ersten Mal in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren diskutiert, d.h. rund 20 Jahre, bevor man in China die ersten Diskussionen zum Thema zu führen begann.¹²⁶ In den 1990er Jahren schließlich etablierte sich der Gattungsbegriff innerhalb der Kinder- und Jugendliteraturforschung.¹²⁷ Bis dato wurde Literatur, die sich an jugendliche Leser wendet, unter dem Oberbegriff „Jugendliteratur“ geführt.¹²⁸ Parallel existierten – ähnlich wie in China

¹²³ Siehe: Cao et al. (2002): S. 147.

¹²⁴ Siehe: King, Vera: „Der Körper als Bühne adoleszenter Konflikte: Dimensionen der Vergeschlechtlichung“, in: Niekrenz, Yvonne und Matthias D. Witte [Hrsg.]: *Jugend und Körper: Leibliche Erfahrungswelten*, Weinheim und München: Juventa, 2011 (79-92), S. 79.

¹²⁵ Siehe: Bennett, Andy: „As Young as You Feel: Youth as Discursive Product“, in: Hodginson, Paul und Wolfgang Deicke: *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, New York und London: Routledge, 2007 (23), S. 23.

¹²⁶ Vgl. hierzu beispielsweise: Gansel (2010): S. 166; Weinkauff und von Glasenapp (2011): S. 130.

¹²⁷ Die „wahren Innovationen der jugendliterarischen Gattung des Adoleszenzromans“ stammen aus dem anglo-amerikanischen bzw. skandinavischen Raum. Der deutsche Adoleszenzroman orientierte sich zeitlich versetzt an diesen jugendliterarischen Werken. Siehe: Kalteis, Nicole: *Moderner und postmoderner Adoleszenzroman: Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung* (Diplomarbeit), Universität Wien, 2008 (S. 5).

¹²⁸ Siehe: Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, Berlin: Cornelsen Verlag, 2010 (S. 158).

– Bezeichnungen, die verschiedene Stoffe des Genres beschrieben und sich weitgehend an bibliothekarischen Schwerpunktthemen orientierten, wie beispielsweise der Abenteuerroman, Detektiv- oder Kriminalgeschichten, um nur einige der Subkategorien zu nennen. Aufgrund der Vielfalt an Themen, Figuren und Erzähltechniken und aufgrund der sich schnell verändernden Lebenswelten, in denen sich Heranwachsende bewegten, bedurfte es jedoch einer Neudefinierung des Textkorpus Jugendliteratur. Gerade in den 1970er und 1980er Jahren entstanden verschiedene Subgenres des Jugendromans, wie z.B. das Problembuch oder die sogenannte Jeansliteratur, die sich mit den typischen Konflikten und Lebenswelten von Adoleszenten auseinandersetzten. Aufgrund der auffallenden Pluralität an themenorientierten Publikationen für Heranwachsende wurde angeregt, nach einer systemprägenden Dominante zu suchen und gegebenenfalls einen geeigneten Gattungsbegriff aus der Erwachsenenliteratur zu entlehnen.¹²⁹ In Anlehnung an das anglo-amerikanische Muster der *adolescent novel* wurde schließlich der Begriff „Adoleszenzroman“ für diejenigen Schriften eingeführt, die sich in Hinblick auf den darin präsentierten Stoff mit adoleszenzbezogenen Motiven und Entwicklungsprozessen beschäftigten.¹³⁰

Auch diese besondere Form des jugendliterarischen Erzählens orientiert sich an einer gleichnamigen Gattung aus der Erwachsenenliteratur, zu deren Vorläufern die Bildungs- und Entwicklungsromane des 18. Jahrhunderts zählen. In der Sekundärliteratur wird jedoch meist auf ein bestimmtes Werk zurückgegriffen, nämlich auf das „wohl bedeutendste Prosaerzeugnis des Sturm und Drang“: Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).¹³¹ Dieser handelt von der existentiellen emotionalen Erschütterung eines jungen Mannes, der nicht verwinden kann, dass seine Liebe zu einer bereits vergebenen jungen Frau nicht erhört wird, und sich aus diesem Grund das Leben nimmt. Goethe brach mit Werther die vorangegangene Romantradition, indem er den Entwicklungsprozess eines Individuums erstmals als tiefgreifende Identitätskrise beschrieb, aus der der Protagonist keinen anderen Ausweg als den

¹²⁹ Am einflussreichsten waren zu diesem Zeitpunkt Romane aus Skandinavien sowie aus dem anglo-amerikanischen Raum. Siehe: Klein, Simone: *Der skandinavische Adoleszenzroman der Gegenwart und seine Bedeutung für die Theorie des Adoleszenzromans in Deutschland* (Inaugural-Dissertation), Frankfurt (Main): Johann Wolfgang von Goethe-Universität, 2005 (S. 1).

¹³⁰ Siehe: Gansel (2010): S. 166.

¹³¹ Siehe: Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: *Kinder- und Jugendliteratur*, Paderborn: Schönigh, 2010 (S. 125). Auch Li Hua bezeichnet Goethes Werk als Bildungsroman. Auf den Adoleszenzroman kommt Li in seiner Studie nicht zu sprechen. Es wäre jedoch interessant zu untersuchen, ob Su Tongs und Yu Huas Werke nicht auch in das Konzept des Adoleszenzromans einzuordnen sind und ob in China in den 1990er Jahren nicht auch eine parallele Entwicklung in der Erwachsenen- sowie der Jugendliteratur aufgezeigt werden kann. Siehe: Li (2011): S. 29.

Selbstmord sieht.¹³² Die als „klassisch“ bezeichneten, frühen Adoleszenzromane, die während der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Deutschland entstanden, griffen das Krisenmotiv auf, ließen die Handlung jedoch in einem zeitgemäßen Setting spielen. Infolgedessen entstanden zahlreiche Schülerromane, in denen das „krisenhafte Aufeinandertreffen von Individuum und Gesellschaft“ innerhalb des Mikrokosmos Schule inszeniert wurde.¹³³

Auch J.D. Salingers zum modernen Klassiker der westlichen Adoleszenzliteratur avancierter und wohl bekanntester Roman *The Catcher in the Rye* aus dem Jahr 1951 erzählt von einem „hochgradig versehrten Entwicklungsprozess“, den der Protagonist Holden Caulfield im Verlauf der Erzählung durchläuft; das Ende des Romans bleibt dabei jedoch offen.¹³⁴ Der Leser begleitet den 16-jährigen Schulverweigerer nur ein paar Tage durch dessen Leben. In diesem kurzen Zeitraum verlässt Caulfield das Internat, fährt in seine Heimatstadt New York zurück und zieht dort ruhelos durch die Straßen, Bars und Museen, nicht ohne seiner kleinen Schwester Phoebe einen geheimen Besuch abzustatten. Caulfield entzieht sich bewusst den gesellschaftlichen Normen und Regeln. Von der Erwachsenenwelt abgestoßen, spricht er sich gegen das Erwachsenwerden und, damit zusammenhängend, auch gegen die Vollendung seines Sozialisationsprozesses aus. Caulfield erklärt, er sähe sich selbst als der titelgebende „catcher in the rye“, d.h. als ein „Fänger im Roggenfeld“, der Kinder davor bewahren muss, von den Klippen zu stürzen – gemeint ist: Erwachsen zu werden, was die entscheidende und titelgebende Szene des Romans belegt:

Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around – nobody big, I mean – except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff – I mean if they're running and they don't look where they're going. I have to come out from somewhere and catch them. That's all I do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be.¹³⁵

Salingers Roman setzte in der Geschichte der Adoleszenzliteratur der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik gleichsam eine Zäsur, als dieser in einer „abgeschwächten“ Übersetzung von Heinrich Böll im Jahr 1956 auf dem Buchmarkt erschien.¹³⁶ Literaturtheoretische Schriften sehen in ihm einen „Reflex“ damaliger

¹³² Siehe: Weinkauff und von Glasenapp (2010): S. 126.

¹³³ Siehe: Weinkauff und von Glasenapp (2010): S. 126.

Beispiele für diesen Typus sind Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906) oder, für den deutschsprachigen Raum, Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906). Siehe: Gansel (2010): S. 170.

¹³⁴ Siehe: Weinkauff und von Glasenapp (2010): S. 127.

¹³⁵ Salinger, J[erome] D[avid]: *The Catcher in the Rye*, Boston: Little, Brown Books, 1991 (S. 173).

¹³⁶ Siehe: Gansel, Carsten: „Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur“, in: Ders. und Pawel Zimniak [Hrsg.]: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 2011 (S. 170).

Modernisierungsprozesse, in denen die jüngere Generation „zunehmend gegen die etablierten gesellschaftlichen Instanzen revoltierte.“¹³⁷ Auch in China sorgte der Roman für Aufsehen, allerdings erst durch die zweite Veröffentlichung der chinesischen Übersetzung aus dem Jahr 1983.¹³⁸ Aufgrund des vergleichbaren historischen Kontextes – China erlebte in den 1980er Jahren einen ähnlichen wirtschaftlichen Aufschwung wie die USA, durch den die jüngere Generation hin- und hergerissen war zwischen materiellem Überfluss, der Suche nach Spiritualität und einem Sinn in ihrem Leben – entwickelte sich *Maitian li de shouwangzhe* 麦田里的守望者, so der wortwörtlich aus dem Englischen übertragene chinesische Titel des Romans, laut Li zu einem Bestseller und wurde zu einer Inspirationsquelle, nicht nur für seine jungen Leser, sondern gleichermaßen für Autoren der vierten Generation.¹³⁹

Cao Wenxuan sieht in Salingers Erfolgswerk einen prototypischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) für ein jugendliches Publikum; er klassifiziert diesen jedoch nicht weiter als „modernes“ Werk. Holden Caulfields kurze Reise durch New York setzt Cao mit einer Art „Initiationsreise“ gleich, in der der verwirrte Heranwachsende Caulfield seine Sozialisation erfährt.¹⁴⁰ Obwohl Salingers Protagonist so vehement gegen das Erwachsenwerden protestiert und obwohl seine Geschichte abrupt endet, bevor der Leser über das endgültige Schicksal des rebellischen Jugendlichen aufgeklärt werden kann, so sind bereits die wenigen Schritte, die Caulfield auf seiner kurzen Reise zurücklegt, die entscheidenden: Gemäß Cao ist Caulfield bereits „durch das Tor der Gesellschaft gegangen“ („*Ta zoujin le shehui de da men*. 他走进了社会的大门.“), d.h. sozialisiert worden.¹⁴¹

¹³⁷ Siehe: Gansel (2011): S. 170.

¹³⁸ Die erste Veröffentlichung erfolgte bereits 20 Jahre früher. Siehe: Ding, Wenlei: „Youth’s Guardian Angel“, in: *Beijing Review*, 09.03.2010, http://www.bjreview.com.cn/culture/txt/2010-02/27/content_249036.htm (Zugriff am 16.04.2012).

¹³⁹ So soll Su Tong Salingers umgangssprachlichen Stil in diversen Texten kopiert haben. Siehe: Li (2011): S. 75f.

¹⁴⁰ In seinen Studien zum modernen amerikanischen Roman ermittelte Peter Freese zu Beginn der 1970er Jahre die sogenannte Initiationsreise als ein „literarisches Modell (...), das für Entwicklungsromane konstitutiv ist.“ In Anlehnung an mythische Sagen und religiöse Erzählungen und Gleichnisse arbeitete Freese vier unterschiedliche Reiseverläufe wie folgt heraus: (1) „Regressus in uterum“, d.h. das Verlassen des bisherigen Lebens, eine z.T. durch Gefahren erschwerte Rückreise und die Ankunft als „grundlegend Veränderter“; (2) „Decensus ad inferos“, d.h. erst nach dem Gang in die Unterwelt kann der Reisende zurück ins „ewige Leben“ bzw. „zum Wissen und Verstehen des Lebens“ finden, (3) die „Nachtmeerfahrt“, in der der Reisende einen Teil des Weges im Bauch eines Fisches oder während der begriffsbildenden Nachtmeerfahrt zurücklegt, durch die der Reisende geläutert wird und schließlich (4) der „paradoxe Durchgang“, welcher die Wanderung einer Figur beschreibt, in der diese ein scheinbar unüberwindbares Hindernis bewältigen muss. Siehe: Lange, Günter: *Erwachsen werden: Jugendliterarische Adoleszenz im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004 (S. 16f.).

¹⁴¹ Zhu Ziqiang hingegen widerspricht Cao. Er erkennt in Salingers *Catcher in the Rye* kein Potential für einen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), da der Autor die entscheidenden Bestandteile des

In der Literatur für Heranwachsende, die seit den 1980er Jahren in Deutschland und auch im europäischen Ausland veröffentlicht wurde, zeichnet sich die Adoleszenzphase jedoch nicht mehr ausschließlich durch die Auseinandersetzungen des jungen Individuums mit der Gesellschaft, mit fest fixierten Regeln und Normen sowie den Figuren, die diese repräsentieren, aus. Hans-Heino Ewers identifiziert in den zeitgenössischen Adoleszenzromanen für Jugendliche zudem eine zunehmende Abwendung von didaktischen Grundideen.¹⁴² Die wichtigsten inhaltlichen Säulen dieses Romans entsprechen vielmehr den elementaren Entwicklungsprozessen, die sich in der Adoleszenzphase vollziehen und die auch bereits von den chinesischen Wissenschaftlern angesprochen wurden. Die Texte fußen somit zunächst auf dem Individualitätsmotiv, d.h. der Suche nach einem „festen Wesenskern, nach einer unverwechselbaren Persönlichkeit, nach Individualität“ sowie nach dem Erlangen von Handlungsautonomie und der Übernahme von sozialer Verantwortung.¹⁴³ Solche Individualitätsprozesse werden einerseits durch das Bestreben des Heranwachsenden angestoßen, seine „an die Elternfamilie gebundene Rollenidentität“¹⁴⁴ zu rekonstruieren und sich im Zuge dessen allmählich von der Familie abzulösen. Andererseits vollziehen sich diese Prozesse durch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstbild sowie den Vergleich mit bzw. durch die Abgrenzung zu anderen, meist Gleichaltrigen, wie auch Zhu Ziqiang bemerkt:

我因为与别人不同，所以我是有价值的。这是典型的成长小说。¹⁴⁵

Weil ich anders als andere bin, bin ich wertvoll. Dieser Aspekt [macht] den typischen *chengzhang xiaoshuo* [aus].

Der zweite wichtige Faktor bezieht sich auf die körperlichen Veränderungen, die einem regelrechten *mysterium tremendum et fascinans* für die Heranwachsenden gleichkommen, und dem sie mit gemischten Gefühlen gegenüberstehen:

他们开始对自己的身体发生怀念与兴趣。(…)面对镜子，对自己的变化既感到欣喜，又感到苦闷。¹⁴⁶

Adoleszenzprozesses nicht einzufangen vermochte („*Sailinge bu zhuazhu chengzhang zhong de guanjie lai bawo de*. 赛林格不抓住成长过程中的关节来把握的“). Siehe: Cao et al. (2002): S. 156.

¹⁴² Siehe: Ewers, Hans-Heino: „Zwischen Problemliteratur und Adoleszenzroman: Aktuelle Tendenzen der Belletristik für Jugendliche und junge Erwachsene“, in: *Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur*, 15, 1989 (4-23), S. 10.

¹⁴³ Siehe: Gansel (2010): S. 180.

¹⁴⁴ Siehe: Döbert, Reiner, Jürgen Habermas, Gertrud Nunner-Winkler [Hrsg.]: „Zur Einführung“, in: Dies. *Entwicklung des Ichs*, Königstein/Ts.: Athenäum, 1970 (S. 14).

¹⁴⁵ Siehe: Cao et al. (2002): S. 155.

¹⁴⁶ Siehe: Cao et al. (2002): S. 149.

Sie [die Heranwachsenden] beginnen, ein Gefühl von Nostalgie und Interesse für ihren Körper zu entwickeln. (...) Wenn sie vor dem Spiegel stehen, dann fühlen sie sich hinsichtlich ihrer [körperlichen] Veränderungen glücklich und deprimiert zugleich.

Auch wenn die Suche nach der eigenen Identität sowie die Begleiterscheinungen der Pubertät universale Entwicklungsprozesse beschreiben, so erfahren Adoleszente ihre Identitätssuche nicht ausschließlich individuell, sondern auch häufig in Auseinandersetzung mit anderen. Die Ausdrucksformen dieser Suche verändern sich jedoch, da das Erleben und das Ausleben der Adoleszenz kultur- und zeitspezifisch determiniert sind. Das bedeutet, dass der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) zwar als eine Gattung der (globalen) Kinder- und Jugendliteratur angesehen werden kann, das in den Texten präsentierte Adoleszenzerleben, d.h. auch die Identitätsfindungsprozesse der Figuren jedoch aufgrund der kulturellen und zeithistorischen Verortung von Adoleszenz stets kontextsensibel untersucht werden müssen.

Der Literaturwissenschaftler Carsten Gansel ermittelte ein universelles Grundgerüst von Merkmalen für den modernen Adoleszenzroman, das mit den Gestaltungsmerkmalen, die die chinesischen Wissenschaftler für den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) zusammentrugen, eine sehr große Übereinstimmung aufweist. Gansel nimmt jedoch auch konkrete narratologische Gestaltungsmittel in seine Zusammenschau auf, die von den chinesischen Wissenschaftlern vernachlässigt wurden. Demnach stehen eine jugendliche Figur oder mehrere jugendliche Charaktere im Zentrum der Darstellung, wobei die Handlung in einer personalen Erzählsituation vermittelt wird. Anders als im Bildungsroman konzentriert sich die Erzählung auf die Adoleszenzphase der Hauptcharaktere, die von der Vorpubertät bis in die Postadoleszenz, d.h. bis in das dritte Lebensjahrzehnt, reichen kann. Problembereiche und Handlungsmuster, die angesprochen werden, behandeln die Ablösung von den Eltern, die Ausbildung eigener Wertevorstellungen, das Erleben erster sexueller Kontakte, das Entwickeln eigener Sozialbeziehungen sowie das Hineinwachsen in die eigene soziale Rolle bzw. das Ablehnen ebendieser Rolle. Weiterhin identifiziert Gansel eine „existentielle Erschütterung“, eine „tiefgreifende Identitätskrise“, mit der die die Hauptfigur konfrontiert wird oder aber eine „lustvolle Sinn- und Identitätssuche“ als typische Merkmale eines Adoleszenzromans. Anders als im Bildungsroman ist das Ende des Adoleszenzromans häufig offen.

Postmoderne Adoleszenzromane experimentieren offen mit neuen Elementen inhaltlicher, sprachlicher und formeller Art. Kernthema ist das Jungsein, auch das Marginalisiertsein, es geht um Jugend- wie auch Lebensbewältigung. Individualisierungsprozesse und die Suche nach der eigenen Identität werden von einer zunehmend an Medien orientierten Selbststilisierung und Körpermodellierung begleitet –

Heinrich Kaulen spricht gar von einer Tendenz des aktiven „Selbstdesigns“, in dem das Selbst mehr und mehr zu einer „Marke“ generiert wird.¹⁴⁷ Liebe und Sex werden thematisiert, ebenso wie Illusionslosigkeit und Utopieverlust. Gendergrenzen verwischen zunehmend, und auch Homosexualität wird offen angesprochen.¹⁴⁸

Die Untersuchungen der chinesischen Primärtexte orientieren sich an Gansels Analysegerüst ergänzt dieses jedoch noch mit Aspekten, die in den chinesischen Diskussionen deutlicher anklingen, nämlich den erzieherischen Merkmalen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman). Um zu belegen, dass der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) als eigenständige analytische Kategorie innerhalb eines globalen kinder- und jugendliterarischen Kontextes betrachtet werden kann, werden in den Analysen somit die motivgeleiteten Ausprägungen des Heranwachsens im Vordergrund stehen. Beschreibungen von Prozessen der Identitätsfindung und des Erwachsenwerdens stehen dabei im Zentrum der Untersuchungen.

Da in Adoleszenzromanen „[d]er Komplexität dieser Selbstfindungsprozesse“ nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf narrativer Ebene Rechnung getragen wird und der Körper ein typisches Ausdrucksmedium der eigenen Persönlichkeit, des individuellen Stils und auch der eigenen Genderidentität darstellt, sollen schließlich anhand der in den Romanen präsentierten Figuren und deren Körperinszenierungen Repräsentationsmuster von *gender* zusammengestellt und miteinander in Verbindung gebracht werden.¹⁴⁹ Das nun folgende Kapitel stellt daher zunächst Begriffe und Thesen aus der *Gender* und *Queer Theory* vor, die in den Untersuchungen der chinesischen Primärtexte ihre Anwendung finden werden, und bietet eine Zusammenschau von typenhaften Genderdarstellungen, die in bestimmten chinesischen Zeitkontexten in der Literatur propagiert wurden und auch ihren Weg in den zeitgenössischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) (wieder) fanden.

¹⁴⁷ Siehe: Kaulen, Heinrich: „Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne,“ in: *1001 Buch*, 1, 1999 (4-12), S. 11.

¹⁴⁸ Der gestalterische Wandel, der sich innerhalb des Adoleszenzromans aufgrund seines engen Bezugs zur Jugendliteratur und aufgrund seiner inhaltlichen Fokussierung auf Heranwachsendenprozesse von Jugendlichen vollzieht, die beide von soziokulturellen Veränderungen und auch von Trendthemen, die während des Produktionsprozesses des jeweiligen Textes virulent sind, beeinflusst werden, sprechen sich manche Kinder- und Jugendliteraturforscher, wie z.B. die Heidelberger Literaturwissenschaftlerin Gina Weinkauff und die Leiterin der Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung in Köln, Gabriele von Glasenapp, dafür aus, den Adoleszenzroman nicht als eigenständige Gattung, sondern als eine Modellform des Jugendromans zu bezeichnen. Siehe: Weinkauff und von Glasenapp (2010): S. 118ff.

¹⁴⁹ Siehe: Weinkauff und von Glasenapp (2010): S. 128.

2 – Adoleszenz und *doing gender*: Zur Benennung von Genderperformanz in der (chinesischen) Literatur

On ne naît pas femme, on le devient.
Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*¹

Because there is neither an 'essence' that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires, and because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all.
Judith Butler, *Gender Trouble*²

Kindheit, Jugend, Maskulinität und Femininität sind Konstrukte, die einer soziokulturellen und historischen Dimension unterliegen. Jugendliche in der Adoleszenzphase, also auch die Leser und die Protagonisten des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), befinden sich grundsätzlich in einem Zustand von Liminalität.³ Während ihres Maturations- und Sozialisationsprozesses lavieren Heranwachsende zudem in einem Spannungsfeld aus persönlichen Interessen und partikularen gesellschaftlichen Erwartungen. Individualisierungsprozesse, d.h. Prozesse, die auch darauf zielen, die eigene Genderidentität zu formen, äußern sich aus diesem Grund auch dadurch, dass Heranwachsende die Normen der Erwachsenenwelt, die ihren Maturationsprozess beeinflussen und regulieren häufiger zu hinterfragen beginnen und aufzubrechen versuchen.

Der Wunsch nach einer eigenständigen, individuellen Entwicklung und die Auseinandersetzung mit der Erwachsenenwelt erinnern an die Emanzipationsversuche der Feministinnen um die französische Philosophin und Feministin Simone de Beauvoir (1908-1986). Diese konzentrierten ihre Forderungen hauptsächlich auf eine Enttraditionalisierung der modernen Gesellschaft, die nur durch die Stärkung der Handlungsmacht der Frau gelingen konnte. Erst diese Voraussetzung sollte es der Frau ermöglichen, sich aus der vorherrschenden

¹ Siehe: Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième Sexe* (Band 2), Paris: Editions Gallimard, 2013 (S. 13).

² Siehe: Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York und London: Routledge, 1990 (S. 140).

³ Den Begriff Liminalität oder Schwellenphase prägte der schottische Ethnologe Victor Turner, der sich wiederum auf die Ritualtheorie des französischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873-1957) bezog, der sich in seinem Schlüsselwerk *Les rites de passage* aus dem Jahr 1909 mit Übergangsriten und deren Verlaufsformen beschäftigte. Laut Turner vollziehen sich Übergangsriten nach einem bestimmten Schema: zunächst erfolgt die ritualbegleitete Trennung, einer Loslösung von vorherrschenden Ordnungen (*rites de séparation*); nach der Trennung folgt eine Schwellen- oder Übergangsphase, die Phase der Liminalität (*rites de marge*); erst danach erfolgt die Wiedereingliederung (*rites d'agrégation*). Riten sind gemäß Turner und van Gennep eng verknüpft mit Gruppenzugehörigkeiten, darüber hinaus tradieren sie gesellschaftliche Normen. Siehe: Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*, aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt (Main): Campus-Verlag, 2005.

Sozialhierarchie und ihrer eigenen Liminalität zu befreien und die ursprünglich patriarchalisch organisierte Gesellschaft zu einer egalitären umzugestalten. Nachdem Simone de Beauvoir Mitte des vergangenen Jahrhunderts proklamierte, dass eine Frau nicht als Frau geboren, sondern durch die vorherrschenden, „traditionell“⁴ geprägten Gesellschaftsstrukturen „zur Frau gemacht“ werde, begann eine weitreichende öffentliche Diskussion über die notwendige Unterscheidung zwischen dem biologischen und dem sozial bzw. soziokulturell geprägten Geschlecht eines Menschen.⁵ Diese wurde von Vertretern der *Gender* und *Queer Theory* fortgeführt und fand schließlich in der Etablierung der dem heterogenen Feld der *Cultural Studies* angegliederten wissenschaftlichen Disziplin *Gender Studies* ihre akademische Heimat.

Vertreterinnen der zweiten Feminismus-Welle⁶ bezogen sich in ihrem Kampf gegen Unterdrückungen aufgrund ihres biologischen Geschlechts auf zwei spezifische Aspekte ungleicher Machtverhältnisse: Auf der Makroebene richtete sich ihre Kritik primär gegen die vorherrschenden patriarchalischen Strukturen der westlichen Gesellschaften; auf der Mikroebene galt es zu untersuchen, welche Faktoren das Frau-Sein überhaupt erst bestimmen und beeinflussen. In ihrem Schlüsselwerk *Le Deuxième Sexe* aus dem Jahr 1949 zog de

⁴ „Traditionell“ wurde in der damaligen feministischen Diskussion in Abgrenzung zu „modern“ verstanden. Im nachfolgenden Verlauf soll jedoch die Anwendung des Paradigmas „Tradition versus Moderne“ vermieden werden, da diese Arbeit vielmehr versucht, die Kontinuitäten in der Wahrnehmung verschiedener wiederkehrender und gegebenenfalls parallel existierender Formen von Geschlechterdarstellung aufzudecken. Auch wenn die Bewegungen und Strömungen des Feminismus hauptsächlich von Frauen initiiert und getragen wurden, verwende ich dennoch aus Konsistenzgründen durchgehend das generische Maskulinum.

⁵ Judith Butler selbst verwies in ihrem Vorwort zur deutschen Ausgabe ihrer Monographie *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‚Sex‘* (1993) [*Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (1995)], in dem sie Stellung zur deutschen Rezeption ihrer ersten Studie *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) [*Das Unbehagen der Geschlechter* (1991)] nimmt, dass ihr erst durch die ihr widerfahrene Kritik seitens des deutschsprachigen Publikums bewusst wurde, „daß »das Biologische« im Deutschen und den deutschsprachigen Kulturen eine Anzahl Wertigkeiten getragen hat, die ich nicht vollends erfaßt hatte. Tatsächlich läßt schon die Schwierigkeit, eine angemessene Übersetzung für »gender« zu finden, deutlich werden, daß die Trennung von *sex* und *gender* in der deutschen Sprache nicht leicht ist“. Siehe: Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: 1995 (S. 9).

⁶ Der Begriff „Feminismus“ tauchte im Zuge der Frauenbewegung gegen 1890 zum ersten Mal auf. Die erste Generation gesellschaftskritischer Feministinnen bestand aus Frauen, die sich mit Ungleichbehandlungen auf politischer Ebene auseinandersetzten und sich für ein Wahlrecht der Frau einsetzten. Eine weitere Gruppierung stellen Schriftstellerinnen dar, die sich, wie etwa Virginia Woolf, in ihren Texten mit dem sozialen Leben der Frau in einer männerdominierten Welt auseinandersetzten. In ihrem Essay „A Room of One’s Own“ (1929) beschäftigte sich Woolf auf fiktionaler Ebene mit „historischen und strukturellen Beschränkungen, die Frauen an der Entfaltung ihrer Persönlichkeit hindern“. Das titelgebende Zimmer wurde zur Metapher der befreiten Schriftstellerin, für die Woolf einen Arbeitsraum und eine finanzielle Grundlage forderte, damit sie in geschützter Privatsphäre künstlerisch tätig sein und unabhängig leben konnte. Woolfs Essay gingen zwei Vorträge voraus, die sich u.a. auch mit den frauenfeindlichen Strukturen innerhalb der Literatur sowie innerhalb des Literaturbetriebs kritisch auseinandersetzten. Siehe: Klawitter, Arne und Michael Ostheimer: *Literaturtheorie: Ansätze und Anwendungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008: S. 238.

Beauvoir daher nicht nur biologische, sondern auch soziologische, sozialgeschichtliche sowie psychoanalytische Studien heran, um das Bild der Frau in der westlichen Tradition, dessen Geschichte und Veränderungen darzustellen.⁷ Ihr berühmtes Diktum „*On ne naît pas femme, on le devient*“ („Man wird nicht als Frau geboren, man wird es.“) transportierte daher nicht nur die Verurteilung des Gemacht-Werdens durch patriarchalische Gesellschaftsstrukturen. De Beauvoirs Befund kann vielmehr als eine weitreichende Kritik an der Degradierung der Frau zum unvollkommenen, defizitären Menschen, dem sogenannten „zweiten Geschlecht“, gelesen werden, die sich auch auf Kunst, Literatur und Philosophie übertragen lässt – Disziplinen, die die Frau aus feministischer Sicht zum Objekt machen, auf das sich der Blick (*gaze*)⁸ und das

⁷ In den 1960er und 1970er Jahren erschienen weitere einflussreiche Studien der zweiten Generation gesellschaftskritischer Feministinnen, die sich jedoch mit der Diskriminierung der Frau auf produktionsästhetischer sowie textueller Ebene auseinandersetzen. So befasste sich die anglo-amerikanische Gynokritik (*gynocriticism*), ein von Elaine Showalter geprägter Begriff, hauptsächlich mit der Situation weiblicher Autorinnen, mit Figuren und Motivkonstellationen innerhalb der Literatur, während Vertreterinnen des französischen Feminismus wie Luce Irigaray, Hélène Cixous und Julia Kristeva die „Textualisierung des Weiblichen“ mithilfe psychoanalytischer Theorien zu deuten bzw. mit dekonstruktivistischen Methoden zu analysieren versuchten. Um sich von ihren anglo-amerikanischen Kolleginnen abzusetzen, nannten die französischen Feministinnen ihren Ansatz Gynesis. Siehe: Klawitter und Ostheimer (2008): S. 243.

Angeregt durch eine Chinareise verfasste Kristeva im Jahr 1974 einen essayistisch angelegten Band, in dem sie die Stellung der Frau in den westlichen (kapitalistischen Ländern) der der chinesischen Frau gegenüberstellt. Sie kritisiert Konfuzius als einen „Eater of Women“, dessen geistiges Erbe in der feministischen Bewegung im China des beginnenden 20. Jahrhunderts überwunden werden musste. Kristeva betrachtet die chinesischen Revolutionen des vergangenen Jahrhunderts auch als Revolutionen der Frau, deren Emanzipationsbestrebungen durch die Überwindung traditioneller Strukturen, wie beispielsweise des konfuzianischen gesellschaftlichen Ordnungsprinzips, vorantrieben werden konnten. Siehe: Kristeva, Julia: *About Chinese Women*, New York und London: Marion Boyars, 1977 [1974] (S. 66).

Ende der 1970er Jahre erfuhr auch die „*écriture féminine Chinoise*“ eine Blüte. Die Sinologin Irmay Schweiger erklärt dazu jedoch, dass das Augenmerk auf die chinesische Frauenliteratur, d.h. von chinesischen Autorinnen für chinesische Leserinnen verfasste epische, lyrische oder dramatische Texte, durch die Literaturkritik der VR China forciert wurde. Der offizielle Diskurs über Frauenliteratur sei somit ein „staatlich gelenkter Versuch [gewesen], die weibliche Geschlechterrolle im post-maoistischen China zwischen konfuzianischer Tradition, nationaler Neuordnung und marktwirtschaftlicher Öffnung neu zu definieren“. Siehe: Schweiger, Irmay: *Halber Himmel Ganzer Herd: Die Wiederbelebung der Weiblichkeit. Eine Analyse des Diskurses über Frauenliteratur im post-maoistischen China* (Heidelberger Frauenstudien, Bd. 8), Heidelberg: Wunderhorn, 2001.

Für den Terminus „Frauenliteratur“ existieren im Chinesischen unterschiedliche Begriffe, wie z.B. *funü wenxue* 妇女文学, *nüxing wenxue* 女性文学, *nüzi wenxue* 女子文学 oder aber *nüxing zhuyi wenxue* 女性主义文学, wobei letzterer sich auf feministische Literatur bezieht. „Frauenliteratur“, in: Klöpsch, Volker und Eva Müller [Hrsg.]: *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C.H.Beck, 2004 (S. 95-97).

Die Untersuchungen, die im Analyseteil dieser Arbeit durchgeführt werden, legen ihren Fokus jedoch nicht auf produktionsästhetische Faktoren, sondern vielmehr auf rezeptionsästhetische Ansätze und eine textinterpretierende Vorgehensweise. Das Geschlecht des Autors sowie eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von Schriftstellern einer *écriture féminine* oder *écriture masculine* werden daher nicht in die Erörterungen mit einfließen.

⁸ Der sogenannte „male gaze“ wurde im Zuge der zweiten Feminismus-Welle zum zentralen Thema feministischer Filmanalysen. In ihrem richtungweisenden Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ bediente sich die britische Medienwissenschaftlerin und Feministin Laura Mulvey psychoanalytischer Theorien, um die Faszination des männlichen Zuschauers an der filmischen Darstellung der Frau zu erklären. Sie kam zu dem Schluss, dass das Betrachten eines Films einem

Verlangen (*desire*) des männlichen Subjekts richten.⁹ *Sex*, so wurde in diesem Zusammenhang argumentiert, sei die Ursache einer natürlichen Genderhierarchie, in der der Mann die Frau dominiere. Um die Frau aus diesen repressiven, patriarchalen Strukturen zu befreien, forderte de Beauvoir eine Reform der damals gegenwärtigen Erziehungsmethoden. Mithilfe einer existenzphilosophisch geprägten Pädagogik sollte sich die Frau zukünftig aktiv und eigenverantwortlich emanzipieren, um schließlich aus eigener Kraft und nach eigenen Vorstellungen „Frau werden“ zu können.

Die Überlegungen der Feministinnen um Simone de Beauvoir, *sex* und *gender* begrifflich zu trennen um zu verdeutlichen, dass sich aus dem biologischen Geschlecht keine Annahmen über das sozial bzw. soziokulturell konstruierte Geschlecht ableiten lassen, bildeten auch die Grundlage für weiterführende Studien zur Geschlechterforschung, mit denen sich Historiker, Philosophen, Ethnologen und auch Sprachwissenschaftler seit den 1970er Jahren mehr und mehr beschäftigten. In China gilt die Feminismusforschung ebenfalls als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zu *gender*, jedoch etablierte sich der Begriff in seinem Verständnis als sozial konstruiertes Geschlecht, *shehui xingbie* 社会性别, dort erst in den frühen 1990er Jahren.

Angeregt durch eine internationale Konferenz der Harvard University zum Thema „Engendering China“ (der chinesische Konferenztitel lautete *Zhongguo zhi xingbie guannian* 中国之性别观念, wörtlich: Das Konzept von *sex* in China), die im Jahr 1992 stattfand und die Feminismusforscher aus und über China zusammenbrachte, sollten die Facetten von *gender* aus einer chinesischen Perspektive diskutiert werden.¹⁰ Unglücklicherweise wurde in der Konferenzankündigung anstelle des Begriffs *shehui xingbie* 社会性别 (soziales Geschlecht bzw. *gender*) der Terminus *xingbie* 性别 (biologisches Geschlecht bzw. *sex*) als (vermeintliches) chinesisches Pendant für *gender* verwendet. Dies sorgte bei den chinesischen Wissenschaftlern zunächst für Verwirrung, da der Begriff *xingbie* 性别 (Geschlecht i.S.v. *sex*) zu jenem Zeitpunkt in China hauptsächlich aufgrund der Tatsache bekannt war, dass dieser auf offiziellen Registrationsformularen aufzufinden war, um das biologische Geschlecht einer Person zu

voyeuristischen Akt gleichkäme, da der Mann dabei stets seine sexuellen Begierden auf das Objekt Frau projiziere. Siehe: Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16:3, 1975 (6-18).

⁹ So erklärt der deutsche Altphilologe Thomas A. Schmitz in seiner Einführung zu Theorien der Literaturwissenschaft und deren Anwendung auf altsprachliche Texte: „In Western history and thought, “human” has always been equated with “male” (as a term such as “mankind” suggests). Women were defined as “the other,” in opposition and contrast to men, and this alterity was usually perceived as being deficient: women are not human beings in the full sense of the term.“ Siehe: Schmitz, Thomas A.: *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*, Oxford: Blackwell, 2007 (S. 122).

¹⁰ Siehe: Hershatter, Gail und Wang Zheng: „Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis“, in: *The American Historical Review*, 113.8, 2008 (1404-1421), S. 1416-1418.

erfragen. Dennoch legte die Konferenz den Grundstein für eine produktive Weiterführung der chinesischen Genderdiskussionen.

Die Aktivitäten der Chinese Society for Women's Studies (CSWS bzw. *Haiwai Zhonghua Funü Nixue Xuehui* 海外中华妇女学学会), die im Jahr 1989 von chinesischen Auslandsstudentinnen in den USA gegründet wurde, können als wirksamer Multiplikator und fruchtbarer Nährboden für die weitere Etablierung des Genderbegriffs in der chinesischen Feminismus- und Geschlechterforschung betrachtet werden. So fertigte die CSWS Übersetzungen grundlegender Texte der frühen *Gender Studies* und übertrug den im Jahr 1989 im *American Historical Review* erschienenen Artikel „Gender: A Useful Category of Historical Analysis“ der US-amerikanischen Historikerin Jean W[allach] Scott ins Chinesische.¹¹ Die chinesische Übersetzung erschien im Jahr 1997 und wurde daraufhin auch in feministischen Kreisen innerhalb Chinas diskutiert.

Die 1990er Jahre sind somit nicht nur in Hinblick auf Entwicklungen innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturproduktion und die chinesischen Gattungsdebatten über die Einführung des Begriffs *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) in China markant. Die 1990er Jahre sind auch insofern richtungsweisend für die *Gender* und *Queer Theory*, da der globale Genderdiskurs mit der Veröffentlichung von Judith Butlers Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (dt. Titel: *Das Unbehagen der Geschlechter*), das im Jahr 1990 erschien, durch neue Begriffsdiskussionen geprägt wurde. Auf den folgenden Seiten werden daher die Konzepte und Termini vorgestellt, die in den Analysen der chinesischen Romane ihre Anwendung finden, und auf die Entwicklungen innerhalb der globalen Gender- und Queerforschung eingegangen.

¹¹ Siehe: Scott, Joan W.: „Gender: A Useful Category of Historical Analysis“, in: *The American Historical Review*, 91.5, 1986 (1053-1075).

Agency, Genderperformativität und doing gender



Zeichnung von Philip Waechter, *Ich so, Du so*¹²

Trotz der Fortschrittlichkeit der feministischen Denkansätze und der Einführung des Genderbegriffs gingen diese Entwicklungen den Gender- und Queer-Forschern der 1990er Jahre noch nicht weit genug. Einer ihrer Haupt-Kritikpunkte betraf die Annahme, dass das Subjekt „Frau“ eine Kategorie darstelle, „die vereinheitlicht, wo es keine Einheit gibt.“¹³ Frauen würden als „scheinbar feste kollektive Identität konstruiert“, was jedoch dazu führe, dass all jene ausgeschlossen werden, die sich wegen oder trotz ihrer biologischen Voraussetzungen nicht in dieses Kollektiv einordnen lassen können oder wollen, weil sie beispielsweise den hegemonialen Cisgender-Vorstellungen nicht entsprechen.¹⁴

Aus diesem Grund griff die US-amerikanische Philosophin und Philologin Judith Butler (geb. 1956), eine der bedeutendsten Gender-Forscherinnen unserer Zeit, rezente Feminismus- und Geschlechterdebatten auf, um diese unter Einbeziehung philosophischer Fragestellungen und sprachwissenschaftlicher Theorien sowie einer zusätzlichen Fokussierung auf die physischen Aspekte von *gender* voranzutreiben. In ihrem wohl einflussreichsten Werk *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* aus dem Jahr 1990 – die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter* ein Jahr später – problematisiert Butler die Trennung von *sex* und *gender*, indem sie unter Bezugnahme auf Theorien der

¹² Siehe: Labor Atelieregemeinschaft: *Ich so, Du so*, Weinheim und Basel: Beltz & Gelberg, 2017 (ohne Seitenangabe).

¹³ Eine prägnante Darstellung aktueller Genderdiskurse und ihrer Genese findet sich auf dem Online-Blog der Streitschrift gegen sexistische Zustände, *AS.ISMS*. Siehe: gender-killer, a.g.: „Das Unbehagen der Geschlechter für Queer-Einsteiger_innen“, in: *AS.ISMS.4*, 31.03.2008, http://asbb.blogspot.de/2008/03/31/das-unbehagen-der-geschlechter-fuer-queer-einsteiger_innen/ (Zugriff am 25.07.2017).

¹⁴ Siehe: gender-killer (2008).

Als Cisgender (lat. *cis*: diesseits), im Gegensatz zu Transgender (lat. *trans*: jenseits), werden Personen beschrieben, deren Geschlechtsidentität mit ihrem biologischen Geschlecht übereinstimmt.

linguistischen Pragmatik und der Dekonstruktion bestimmte diskursive Praktiken entlarvt um zu beweisen, dass der Körper keine natürliche Gegebenheit, sondern „eine der Kultur vorgängige Instanz“ darstellt.¹⁵ Butler erklärt, dass sowohl Körperbilder, als auch Körpererfahrungen historisch codiert und diskursiv reglementiert. Der biologische Körper befindet sich dabei in einem „vorstrukturierten, binären Rahmen von Geschlechtlichkeit.“¹⁶ Diese „heterosexuelle Matrix“ steht laut Butler „für ein Raster der kulturellen Intelligibilität, durch das die Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehren naturalisiert werden. (...) Es geht darum, ein hegemoniales, diskursives/epistemisches Modell der Geschlechter-Intelligibilität zu charakterisieren, das folgend unterstellt: Damit die Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muß es ein festes Geschlecht geben, das durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität gegensätzlich und hierarchisch definiert ist.“¹⁷ Anders ausgedrückt gibt der (enge) Rahmen der heterosexuellen Matrix vor, dass sowohl das biologische Geschlecht (*sex*), als auch das soziale bzw. soziokulturell konstruierte Geschlecht (*gender*) und das Begehren (*desire*) heterosexuell geprägt sind und darüber hinaus auch eine Kohärenz aufweisen müssen. Eine biologisch determinierte Frau, d.h. ein weiblicher Körper, hat demzufolge notwendigerweise eine weibliche Geschlechtsidentität, die ihr heterosexuelles Begehren auf Männer richtet. Daraus folgt, dass Identitäten, die sich nicht in diesen Rahmen einordnen lassen, automatisch aus der Matrix fallen.

Geschlechteridentitäten sind jedoch divers, Begehren ist zudem nicht immer in ein heteronormatives Korsett zwängbar. Aus diesem Grund versucht die Gender- und Queerforschung, sich von Vorstellungen einer hegemonialen Heteronormativität zu lösen – auch, um gesellschaftliche Exklusions- und Normalisierungsmechanismen aufzudecken und zu reflektieren. Denn nicht nur die Frau bzw. das Frau-Sein, der Mann bzw. das Mann-Sein sind Konstrukte, die soziokulturellen und historischen Bedingungen unterworfen sind. Auch kollektivsinguläre Begriffe wie Kind und Jugendlicher, auch Binaritäten wie Maskulinität und

¹⁵ Siehe: Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York und London: Routledge, 1990; Dies.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1991.

Butlers Monographie *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* wurde aufgrund ihres radikalen Ablehnens der Naturalisierung von Geschlechterzuschreibungen bzw. ihrer Fürsprache für eine Entkörperung der Geschlechter heftig kritisiert. Vor allem die Dekonstruktion der Kategorie „Frau“ stellte für die feministische Bewegung eine Gefahr dar, da ihr dadurch den Ausgangspunkt, das zentrale Subjekt ihres Handelns genommen wurde. Aufgrund der ihr entgegengebrachten Kritik ergänzte Butler die zweite Auflage von *Gender Trouble* aus dem Jahr 1999 um ein weiteres Vorwort, in dem sie sich mit den zentralen Kritikpunkten auseinandersetzt. Siehe: Bierschenk (2010): S. 37.

¹⁶ Siehe: Scheuring, Jana: „Begriffe und Bedeutungen“, in: *Phase 2: Zeitschrift gegen die Realität*, <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/begriffe-und-bedeutungen-301/> (Zugriff am 25.07.2017).

¹⁷ Siehe: Butler (1991): S. 220.

Femininität beschreiben diskursiv hervorgebrachte Entitäten, die von sozialen, kulturellen und historischen Faktoren bestimmt, jedoch häufig einem (scheinbaren) biologischen Determinismus untergeordnet werden.

Anthropologen wie Frederick Errington und Deborah Gewertz kritisierten in diesem Zusammenhang die Dominanz der von europäischen bzw. US-amerikanischen Wissenschaftlern geprägten Dichotomien, die innerhalb der internationalen akademischen Debatten über Maskulinität und Femininität universell eingesetzt werden – schließlich würden beiden Begriffen z.B. in Papua Neuguinea andere Attribute zugeschrieben als etwa in Nordamerika oder Westeuropa.¹⁸ Erringtons und Gewertz' Argumentation folgt einem dominanten anthropologischen Genderdiskurs, dessen Anfänge bei den frühen Studien Margaret Meads (1901-1978) zu finden sind, die in den 1920er Jahren Samoa bereiste, um Adoleszenzprozesse innerhalb südpazifischer Völker zu untersuchen. Meads Beobachtungen zeigen, dass Genderrollen nicht nur sozial konstruiert werden, sondern auch kulturell geprägt sind. Ihre Studie *Coming of Age in Samoa* aus dem Jahr 1928 gilt daher als richtungsweisend innerhalb der ethnologisch orientierten Genderforschung, auch wenn diese in den Jahren nach ihrem Erscheinen mehrfach korrigiert und ergänzt wurde.¹⁹ Auch Geert Hofstede thematisierte in seiner monumentalen Studie *Culture's Consequences* (1980) Maskulinität und Femininität als Topoi, denen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten unterschiedliche Bedeutungsfelder zugeordnet werden können.²⁰ Laut Hofstede gilt das Begriffspaar Maskulinität/Femininität als ein Marker kultureller Differenz.²¹ Doch Maskulinität und Femininität sind keine in sich

¹⁸ Vgl. hierzu: Errington, Frederick und Deborah B. Gewertz: *Cultural Alternatives and a Feminist Anthropology: An Analysis of Culturally Constructed Gender Interests in Papua Guinea*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Raewyn Connell beklagt jedoch nicht nur die Eurozentriertheit innerhalb der Genderforschung. In ihrem Webseitenartikel „Thinking Gender from the Global South“ kritisiert sie, dass im internationalen Vergleich hauptsächlich die Forschungsergebnisse und Publikationen wahrgenommen werden, die der “global North” produziert. So schreibt sie: „I have gradually become convinced that there is a profound problem in the way gender theory is usually done. Mainstream gender theory that circulates in the English-speaking world, from de Beauvoir to Butler, is mainly written out of the social experience of the global North, and pays very little attention to the intellectual production of the global South. Yet the South is where most of the people live. This post gives two examples of theoretical work that ought to get a lot more attention.“

Siehe: Connell, Raewyn: „Thinking Gender from the Global South“, <http://www.raewynconnell.net/2012/02/thinking-gender-from-global-south.html> (Zugriff am 13.03.2012).

¹⁹ Siehe: Mead, Margaret: *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization*, New York: The American Library of World Literature, 1959.

²⁰ Vgl. hierzu: Hofstede, Geert: *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values* (Sage Cross-Cultural Research and Methodology Series, Bd. 5), Beverly Hills: Sage Publications, 1980.

²¹ Anhand empirischer Erhebungen identifizierte Hofstede insgesamt fünf solcher „Dimensionen“ bzw. kultureller Vergleichsgrößen, nämlich: 1. Power distance, 2. Uncertainty avoidance, 3. Individualism/collectivism, 4. Masculinity/femininity sowie 5. Long/short term orientation. Siehe: Hofstede, Geert: „Masculinity/Femininity as a Dimension of Culture“, in: Hofstede, Geert et al. [Hrsg.]:

geschlossenen, fest fixierten Konstitutionen; sie verändern sich auch innerhalb eines Kulturkreises „from setting to setting“, ihre Ausprägungen sind dynamisch und polymorph, wie die Chinawissenschaftler Susan Brownell und Jeffrey N. Wasserstrom in ihrem Vorwort des *Readers Chinese Femininities, Chinese Masculinities* feststellen.²² Verschiedene Formen von Maskulinitäten und Femininitäten können demnach parallel existieren, in spezifischen zeitlichen und örtlichen Kontexten wiederkehren, eine andere Gestalt annehmen oder verschwinden, wie das folgende Kapitel auch zeigen wird, das sich mit chinesischen Gender- und Körperdarstellungen beschäftigt.

Obwohl diese zunächst etwas künstlich anmutenden Pluralformen die vielfältige Natur der Begrifflichkeiten darzustellen vermögen, so implizieren beide Termini dennoch einen unvermeidlichen Rückgriff auf die Analysekategorien „Mann“ und „Frau“ und somit auch auf deren biologischen, physischen und chromosomalen Unterschiede. Die Überwindung dieses Umstands haben sich die *Gender* und *Queer Studies* zum Ziel gemacht, indem sie nicht den Mann oder die Frau, männlich oder weiblich, sondern vielmehr „Geschlechtlichkeit als Genus, d.h. als historisch wandelbares, gesellschaftlich-kulturelles Phänomen“ in das Zentrum ihrer Untersuchungen rücken.²³ Somit scheint ein Blick in den Theorie-Baukasten der *Gender* und *Queer Studies* eine zusätzliche Hilfestellung bei der Analyse unterschiedlicher Geschlechterbilder, wie sie auch in der Adoleszenzliteratur beschrieben werden, zu bieten, richten deren Anhänger – ähnlich wie Vertreter des poststrukturalistischen, psychoanalytischen Feminismus – doch ihren Fokus auf die Frage, welche Funktionen Maskulinität und Femininität innerhalb einer Gesellschaft einnehmen und welche Rahmenbedingungen eine Genderidentität überhaupt erst entstehen lassen. Wenn nämlich hauptsächlich soziale, soziokulturelle, zeitliche und räumliche Faktoren, d.h. äußere Einflüsse, Auswirkungen auf *gender* haben, so ist fraglich, wieviel Spielraum einer Person überhaupt noch verbleibt, um das eigene „Werden“ selbstbestimmt zu gestalten. Bei der Betrachtung der Figurenzeichnung

Masculinity and Femininity: The Taboo Dimension of National Cultures, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 1998 (3-26).

²² Siehe: Brownell, Susan und Jeffrey N. Wasserstrom: *Chinese Femininities, Chinese Masculinities: A Reader*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 2002 (S. 2).

Brownell und Wasserstrom erklären, dass sie die Pluralformen *femininities* und *masculinities* aufgrund ihrer Unschärfe gewählt haben. So schreiben sie: „It is the polymorphous, plural nature of gender constructs – which take on various contours over time, among different social groups, and when put to divergent purposes – that generates the femininities and masculinities of our title. We have chosen these words for their vagueness. What exactly is femininity or masculinity – what anatomical details, behaviours, discussions, and ideas make a woman into a woman and a man into a man?“ Siehe: Brownell und Wasserstrom (2002): S. 1.

²³ Siehe: Nünning (2008): S. 245.

innerhalb der chinesischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) stellt sie daher die Frage, ob die jungen Figuren in der Lage sind, ihre eigene Genderidentität nach ihren individuellen Vorstellungen zu formen.

Die Frage nach der *agency* von Personen, d.h. ihrer Handlungsmacht, versuchen Vertreter der *Gender* und *Queer Theory* zu beantworten, indem sie sich eines konstruktivistisch orientierten Ansatzes bedienen. Die Untersuchungen zielen darauf herauszuarbeiten, wie sich die konkreten Prozesse genau vollziehen, durch die „Geschlechter (und damit eben auch vergeschlechtliche Strukturen und der gesellschaftliche Tatbestand der Zweigeschlechtlichkeit) *gemacht* werden [Hervorhebungen im Original].“²⁴ Nach Judith Butler ist die Geschlechterzugehörigkeit nämlich „keineswegs die stabile Identität eines Handlungsortes, von dem dann verschiedene Akte ausgehen: vielmehr ist sie eine Identität, die stets zerbrechlich in der Zeit konstituiert ist – eine Identität, die durch eine *stilisierte Wiederholung von Akten* zustande kommt [Hervorhebung im Original].“²⁵ Zeitgebundenheit und Repetition sind in diesem Zusammenhang die zentralen Schlagworte. Die eigene Genderidentität wird, so Butler, durch iterative Handlungen geschaffen. Sie ist somit einem zirkulären Prozess des ständigen „Gemachtwerdens“ unterworfen. Das Frau-Sein resp. Mann-Sein ist ergo kein gegebener oder statischer Zustand, sondern „eine kontinuierliche Leistung, die jedes Individuum immer wieder neu vollbringen muss.“²⁶

Dies erinnert an das Konzept des *devenir* bzw. *becoming*²⁷, das von dem französischen Philosophen Gilles Deleuze (1925-1995) und dem französischen Semiotiker Félix Guattari entwickelt wurde, um zu zeigen, dass das Sein bzw. die Existenz eines Menschen kein stabiler Zustand ist, sondern vielmehr einem ständigen Im-Werden-begriffen-Sein entspricht. So behaupten sie:

The supposed real world that would lie behind the flux of becoming is not [...] a stable world of being; there 'is' nothing other than the flow of becoming. All 'beings' are just relatively stable moments in a flow of becoming-life.²⁸

²⁴ Siehe: Degele, Nina: *Gender/Queer Studies*, Paderborn: Fink, 2008 (S. 17).

²⁵ Siehe: Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution: Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Wirth, Uwe [Hrsg.]: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2002 (301-320), S. 302.

²⁶ Siehe: Bierschenk (2010): S. 25.

²⁷ Siehe: Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1987 [1980] (S. 21).

²⁸ Siehe: Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze* (Routledge Critical Thinkers), London und New York: 2002 (S. 125).

Auf die vorangegangene Diskussion übertragen bedeutet dies, dass sich jeder Mensch stets im Prozess des *becoming-woman* bzw. *becoming-man* befindet.²⁹ Die Genderidentität kann, davon abgeleitet, folglich nur durch diesen kontinuierlichen Werdensprozess konstituiert werden.

In der *Gender* und *Queer Theory* spricht man jedoch nicht von einem passiven *becoming*, sondern vielmehr von einem aktiven Tun, durch das Geschlechtlichkeit geschaffen wird: Dem sogenannten *doing gender*.³⁰ Dabei interessiert „weniger das ‚was‘ (das ist bekannt: zwei verschiedene Geschlechter, geschlechtlich ungleiche Strukturen in Politik, Ökonomie, Wissenschaft, Kultur, Alltag und wo auch immer), und noch weniger das ‚warum‘ (etwa die Entstehung von Zweigeschlechtlichkeit und der gesellschaftlichen Bevorzugung von Heterosexualität).“³¹ *Doing gender* umschreibt vielmehr das ‚wie‘, d.h. die symbolischen Mittel und performativen Prozesse, mit welchen ein Individuum bzw. Akteur Geschlecht herstellt. Butler greift diesen Gedanken auf, indem sie die ursprünglich für stabil befundene Geschlechtsidentität als ein Produkt stetig wiederholter, ritualisierter Akte, Posen und Gesten zu erkennen gibt und somit performativ hergestellt wird.

Hintergrund dieser Überlegungen ist die kulturwissenschaftliche Neufokussierung durch den sogenannten *performative turn* auf „Ausdrucksdimensionen von Handlungen und Handlungsereignissen.“³² Dieser Prämisse folgend können sprachliche Äußerungen sowie der körperliche Ausdruck als Inszenierung eines jeden Individuums verstanden und folglich auch interpretiert werden. Butler bezieht sich in ihren Ausführungen auf John L. Austins Sprechakttheorie, die besagt, dass „in bestimmten Akten des Sprechens [...] bestehende Sachverhalte nicht nur im Modus der Aussage wiedergegeben, sondern geradezu erschaffen“ werden.³³ Sprache ist in Austins Verständnis demnach nicht nur konstativ, sondern immer auch performativ; Aussagen sind eng mit bestimmten Handlungskonventionen verknüpft.³⁴ Auf die Inszenierung von *gender* übertragen bedeutet dies, dass beispielsweise

²⁹ In Deleuzes und Guattaris Theorie existiert lediglich die Möglichkeit des *becoming-woman*, da der Mann „essentially majoritan“ sei sowie „the point of view or ground from which all other beings or becomings are supposedly determined.“ Siehe: Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1987): S. 139.

³⁰ *Doing gender* ist ein fester Begriff innerhalb der *Gender Theory*, der jedoch nicht auf Judith Butler, sondern auf Candace West und Don H. Zimmerman zurückgeht, deren gleichnamiger Artikel im Jahr 1987 veröffentlicht wurde. Siehe: West, Candace und Don H. Zimmerman: „Doing Gender“, in: *Gender & Society*, 9, 1987 (125-151).

³¹ Siehe: Degele (2008): S. 19.

³² Siehe: Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek: Rowohlt, 2006 (S. 104ff.).

³³ Siehe: Bachmann-Medick (2006): S. 107.

³⁴ Austin trennt sprachliche Äußerungen gemäß ihrer Lokution, Illokution und Perlokution. „Lokution“ stellt dabei eine einfache Äußerung dar, d.h., das, was gesagt wurde. „Illokution“ hingegen, beschreibt nicht, was gesagt wurde, sondern vielmehr, was der sprachliche Ausdruck bewirkt. So sind Äußerungen vom Empfänger stets daraufhin zu überprüfen, ob es sich beispielsweise um eine Aufforderung, der man als

allein die Wiederholung der Aussage „Es ist ein Mädchen“ resp. „Es ist ein Junge“ nach der Geburt eines Kindes nicht nur dessen sexuelle, sondern bereits dessen Genderidentität manifestiert. Derartige sprachliche Äußerungen werden zudem von alltäglichen Taxonomien komplementiert, wie beispielsweise der Wahl der Bekleidung – man denke an rosafarbene Kleidung für Mädchen oder blaue Kleidung für Jungen im Babyalter – oder der Übernahme bestimmter Verhaltensweisen und Gesten.³⁵

Um diese Sprechakte und performativen Handlungen jedoch überhaupt aktiv und selbstbestimmt durchführen zu können, muss ein Individuum mit einer gewissen Handlungsmacht ausgestattet sein. Gemeint ist keine destruktive Macht, wie sie z.B. die frühen, in repressiven Strukturen gefangenen Feministinnen erlebten, sondern vielmehr eine schöpferische, gestaltende Macht, wie sie auch der französische Philosoph und Sozialtheoretiker Michel Foucault (1926 – 1984) in seiner Abhandlung über Dispositive der Macht diskutiert.³⁶ Dass der Mensch Macht akzeptiert, so Foucault, liege einzig an deren „produktiven und ermöglichenden Aspekte.“³⁷ Er behauptet:

Der Grund dafür, daß die Macht herrscht, daß man sie akzeptiert, liegt einfach daran, daß sie nicht nur als neinsagende Gewalt auf uns lastet, sondern in Wirklichkeit die Körper durchdringt, Dinge produziert, Lust verursacht, Wissen hervorbringt, Diskurse produziert; man muß sie als ein produktives Netz auffassen, das den ganzen sozialen Körper überzieht, nicht so sehr als negative Instanz, deren Funktion in der Unterdrückung besteht.³⁸

Angesprochener nachkommen sollte, handelt, oder aber um eine Feststellung bzw. Darstellung eines Sachverhaltes, die der Sender übermitteln möchte. „Perlokution“ verknüpft das Gesprochene schließlich mit aktiven Handlungen. Wenn beispielsweise eine Einladung ausgesprochen wird, so folgt darauf entweder eine Absage oder eine Zusage, wobei Letztere schließlich mit der tatsächlichen Teilnahme realisiert wird. Aussagen können demnach nicht in Isolation stehenbleiben. Sie müssen vom Gegenüber zunächst verstanden bzw. richtig eingeordnet werden und werden darüber hinaus erst wirksam in Vollzug mit einer Handlung. Siehe: Austin, John L.: *How to do Things with Words*, Oxford und New York: Oxford University Press, 1980 [1962] (S. 94ff.); Eckert, Penelope und Sally McConnell-Ginet: *Language and Gender*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003 (S. 130ff.).

³⁵ In vielen Gesellschaften ist es beispielsweise üblich, die Kleidung gemäß des biologischen Geschlechts eines Neugeborenen farbspezifisch zu gestalten. Die in den USA derzeit noch vorherrschende geschlechtstypische Farbzusammenordnungen „rosa“ und „blau“ für Mädchen bzw. Jungen sind jedoch erst Mitte des 20. Jahrhunderts eingeführt worden. Davor galt rosa bzw. pink als männlich konnotiert. Siehe: Eckert, Penelope und Sally McConnell-Ginet: *Language and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (S. 16).

³⁶ Feministinnen kritisierten vor allem die vorherrschende hegemoniale Männlichkeit, die eng mit der Vorstellung vom starken, aggressiven, sexuell potenten Mann verknüpft ist, der seine Überlegenheit ausnutzt, um Frauen zu unterwerfen und zum Objekt zu degradieren. Sie beriefen sich auf Michel Foucaults Machttheorie, die er im Jahr 1976 im ersten Band seiner Trilogie *Histoire de la Sexualité (Sexualität und Wahrheit)*, *La volonté de savoir (Der Wille zum Wissen)*, vorstellte. Darin vergleicht er Macht mit einem Set aus Regeln und Normen, das nicht notwendigerweise nur von einer dominanten Gruppe angewendet werden kann. Auch ein Einzelner ist laut Foucault in der Lage, Macht auszuüben. Eine der Hauptantriebskräfte, Macht anzuwenden, ist die Sexualität bzw. das sexuelle Begehren. Siehe hierzu auch

³⁷ Siehe: Jagose, Annamarie: *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag, 2001 (S. 105).

³⁸ Siehe: Foucault, Michel: „Wahrheit und Macht. Interview mit A. Fontana und P. Pasquino“ (übersetzt von Elke Wehr), in: Ders. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve, 1978

Foucaults Definition von Macht als eine positive, schöpferische Kraft kann hier als eine spezifische Form von *agency*³⁹ verstanden werden, einem freien, individuellen Handeln, das mit einem durch „soziale Begrenzungen und Einschränkungen“ gekennzeichneten System kontrastiert, von dem der Einzelne abhängig ist, aus dessen Strukturen er sich jedoch lösen will.⁴⁰ Im weiteren Sinne hat *agency* – vor allem im Kollektiv – das Potential, gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken.⁴¹ Im engeren Sinne betrifft der Einsatz von *agency* das Individuum selbst, das sein Leben selbstbestimmt führen und seinen eigenen Lebensbereich aktiv gestalten möchte. *Agency* kann folglich als ein zentraler Gesichtspunkt in der Diskussion um die Herausbildung der eigenen Identität, und somit auch der Genderidentität, betrachtet werden – einem Kernaspekt der Adoleszenz- sowie der Genderforschung.⁴²

(21-54), S. 34f., zitiert nach Jagose, Annamarie: *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag, 2001 (S. 104).

³⁹ Innerhalb sozial-, geistes- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen gewann der Begriff *agency* in den 1980er Jahren – auch in deutschsprachigen Diskussionen – mehr und mehr an Bedeutung. Im Deutschen wird er kontextabhängig als Handlungsmächtigkeit oder Handlungsbefähigung/Handlungsfähigkeit übersetzt, als transformative Handlungsmacht beschrieben oder ganz schlicht mit Handeln gleichgesetzt.

⁴⁰ Struktur wird in diesem Zusammenhang als etwas verstanden, „das menschliches Tun und Handeln beeinflusst bzw. ihm zugrunde liegt“. Menschen haben durch ihre *agency* oder Handlungsmacht, d.h. durch ihre individuellen oder kollektiven Handlungen die Möglichkeit, „die sozialen Strukturen, in denen sie leben, [zu] reproduzieren, [zu] beeinflussen, [zu] verändern oder gar [zu] erzeugen“. Siehe: Raitelhuber, Eberhard: „Von Akteuren und *agency* – eine sozialtheoretische Einordnung der *structure/agency*-Debatte“, in: Homfeldt, Hans Günther, Wolfgang Schröer und Cornelia Schweppe [Hrsg.]: *Vom Adressaten zum Akteur: Soziale Arbeit und Agency*, Opladen und Parmington Hills: Verlag Barbara Budrich, 2008 (17-45).

⁴¹ Dieses positive Potential von *agency* im Sinne von einer transformativen Handlungsmacht nimmt der Anthropologe William Sax auf, wenn er ritualdynamische Prozesse beschreibt. *Agency*, so Sax, habe die Fähigkeit, „die Welt zu verändern“. Sie wird hier als ein Netzwerk vieler (menschlicher) Akteure und (nicht notwendigerweise menschlichen) Agenten verstanden, deren Handlungen von einer höher gestellten Autorität, dem Ritual nämlich, gelenkt werden. Sax, William: „Agency“, in: Kreinath, J, Jan Snoek und Michael Stausberg [Hrsg.]: *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden: Brill, 2006 (473-481). Ich danke Laila Abu-er-Rub für diesen Hinweis.

⁴² Die Bedeutung des Terminus „Identität“ hat sich in der langen Philosophie- und Literaturgeschichte mehrfach gewandelt. Ursprünglich beschrieb Identität im religiösen sowie philosophischen Kontext eine Einheit, d.h. eine Kondition des Gleich-Seins (lat. *idem* = derselbe, dasselbe). Aus diesem Grund findet sich der Begriff auch in der Mathematik im Zusammenhang mit Gleichheitsbeziehungen bestimmter Terme. Mit dem Aufkommen des Kapitalismus und dem damit zusammenhängenden Kulturkontakt durch den internationalen Handel sowie mit der Etablierung der Psychoanalyse als wissenschaftliche Disziplin wurde der Begriff in seiner Bedeutung als „das, was ich bin“ bzw. „das, was mich ausmacht“ in Abgrenzung zum „Anderen“ neu diskutiert. Der amerikanische Psychiater Robert Stoller war jedoch der Erste, der das Identitätskonzept auf Genderfragen anwandte. Gemäß seiner im Jahr 1968 publizierten Monographie *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity* bildet die „Kern-Genderidentität“ (core gender identity) die Basis der Erwachsenenpersönlichkeit. Darüber hinaus fokussierte Stoller die Genderidentität auf einen bestimmten Aspekt, nämlich „her or his involvement in gender relations or sexual practices.“ Stoller führte die Genderidentität somit immer auf das binäre System von Männlichkeit und Weiblichkeit zurück. Eine Form von „drittem Geschlecht“ (third gender), zu dem beispielsweise Transsexuelle gezählt werden und das Vertreter der *Gender* und *Queer Theory* in ihre Untersuchungen mit einbeziehen, existierte bei Stoller jedoch nicht. Siehe: Connell, Raewyn: *Gender in World Perspective*, Second Edition, Cambridge, UK: Polity, 2009 (S. 104ff.).

⁴² Siehe: Keller, Reiner: *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Opladen: Leske + Budrich, 2004.

In Butlers Konzept des *performative gender* hat das Individuum als Akteur jedoch immer nur einen eingeschränkten Handlungs- und Gestaltungsspielraum, der durch äußere Zwänge und gesellschaftliche Einflüsse beeinträchtigt bzw. verkleinert wird. So schreibt sie in ihrem Vorwort von *Körper von Gewicht* (engl. Titel: *Bodies that Matter*):

[W]enn ich argumentierte, daß die Geschlechtsidentitäten performativ sind, konnte das heißen, ich stellte mir das so vor, daß jemand morgens erwache, den Schrank [*closet*] oder einen etwas offeneren Raum auf eine Geschlechtsidentität eigener Wahl hin durchsehe, dann diese Geschlechtsidentität für den Tag anlege und die Einkleidung abends wieder an ihren Platz zurücklege. Ein derart absichtsvoll und instrumentell vorgehendes Subjekt, das *über* seine soziale Geschlechtsidentität entscheidet, hat fraglos nicht von Anfang an seine soziale Geschlechtsidentität und versäumt, sich klarzuwerden, daß seine Existenz schon längst *von* der sozialen Geschlechtsidentität entschieden ist [Hervorhebungen im Original].⁴³

Die eigene Genderidentität kann demnach nicht einfach an- und abgelegt werden wie ein Kleidungsstück. So findet auch *doing gender* stets nur in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen statt, d.h. im Rückbezug auf etablierte und gesellschaftlich anerkannte Normen, sowie in einem „zirkulären Prozess zwischen BetrachterIn und DarstellerIn.“⁴⁴ Wenn ein Junge wie der eingangs beschriebene Dennis seine Genderidentität dadurch ausdrückt, dass er ausschließlich Mädchenkleidung zu tragen beginnt, so vollzieht sich dieser Gestaltungsprozess der eigenen Genderidentität immer im Dialog mit den bekannten, tradierten, diskursiv hervorgebrachten, binären Vorstellungen von männlich und weiblich resp. maskulin und feminin.

Judith Butler beschreibt die gezielte, jedoch immer auch von soziokulturellen Nebenbedingungen abhängige Genderdarstellung mithilfe körperlicher Gesten, Bewegungen und Inszenierungen aus diesem Grund als „Illusion eines beständigen, geschlechtlich bestimmten Selbst“, da „[d]ie Konzeption der Geschlechterzugehörigkeit [...] damit aus dem Rahmen substantieller Identitätsmodelle herausgenommen und in einen Rahmen versetzt [wird], der die Konzeption einer konstituierten *sozialen Zeitlichkeit* erfordert [Hervorhebung im Original].“⁴⁵

Wenn Judith Butler „Geschlechtlichkeit als Produkt performativer Akte“ beschreibt, so lässt sie doch offen, welches Ende der iterative Prozess nehmen wird.⁴⁶ Laut Butler können performative Akte „in ihren Wiederholungen die Norm sowohl bestätigen als auch

⁴³ Siehe: Butler (1997): S. 14.

⁴⁴ Siehe: Degele (2008): 80.

⁴⁵ Siehe: Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution: Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Wirth, Uwe [Hrsg.]: *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2002 (301-320), S. 302.

⁴⁶ Siehe: Schöbler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies* (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft), Berlin: Akademie Verlag, 2008 (S. 98).

unterlaufen.“⁴⁷ Geschlecht ist für sie daher „ein Werden und Konstruieren [...], von dem man nie rechtmäßig sagen kann, daß es gerade beginnt oder zu Ende geht. Als fortdauernde diskursive Praxis ist dieser Prozeß vielmehr stets offen für Eingriffe und neue Bedeutungen.“⁴⁸ Dennis wird durch das wiederholte Tragen von Mädchenkleidung demnach nicht automatisch zum Mädchen oder würde, wie sein Freund Darvesh feststellt, nicht durch das Tragen der Patka automatisch zum gläubigen Sikh werden. Gleichsam wird eine chinesische Mädchenfigur nicht gleich zum Jungen, nur weil sie sich entscheidet, entgegen der vorherrschenden Gendernorm einen Kurzhaarschnitt zu tragen, den ihre Klassenkameraden eindeutig als Jungenhaarschnitt identifizieren, wie im Tagebuchroman *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) geschehen. Dennis' *cross-dressing* bietet jedoch, ebenso wie das „*cross-grooming*“ des chinesischen Mädchens, die Möglichkeit, die Vorgaben einer vorherrschenden heterosexuellen Matrix zu hinterfragen, vor allem, wenn sie regelmäßig erfolgen. Denn gerade in der Wiederholung von Akten, die von der gesellschaftlichen Norm abweichen, liegt die Kraft der Transformation.

Judith Butler argumentiert in diesem Zusammenhang, dass Travestie oder *drag*⁴⁹ als ein typisches Beispiel für Genderperformativität vorherrschende Geschlechtsmuster hinterfragt, indem die beteiligten Darsteller nicht nur wiederholt auf vorherrschende Maskulinitäts- bzw. Femininitätsmuster zurückgreifen.⁵⁰ Das Subversionspotential zeigt sich vor allem in der überspitzten Präsentation dieser Muster, die durch wagemutige Perücken, farbenfrohes Make-up und extravagant geschnittene Kleider erzeugt wird. Durch diese hyperbolische Art der Imitation können Gendercodes nicht nur überschritten und durchbrochen werden. Da spezifische Zeichen der Geschlechtererkennung arbiträr, Normierungen historisch variabel und demnach generell instabil sind, können *drag*, Transvestitismus sowie *cross-dressing* in ihrer Iterabilität eine subversive Unterminierung der Gendernorm und, damit zusammenhängend, „subversive Neueinschreibungen“ in den Genderdiskurs bewirken.⁵¹ Diese Iterabilität⁵² oder

⁴⁷ Siehe: Schößler (2008): S. 98.

⁴⁸ Siehe: Butler (1991): S. 60.

⁴⁹ *Drag* bezieht sich auf den englischen Terminus „to be in drag“, in Frauenkleider gekleidet sein. Auch wenn sich dieser Begriff in erster Linie auf Männer – sogenannte *drag queens* – bezieht, welche sich im Hinblick auf vorherrschende Normen genderunspezifisch kleiden, so existiert gleichsam die genderperformative Ausdrucksform der *drag kings*. Als *drag kings* bezeichnet man demnach Frauen, die sich in Kleidung, Gestus und Körperschmuck (wie z.B. dem Ankleben von Bärten) als Mann ausgeben.

⁵⁰ Siehe: Butler (1997): S. 317ff.

⁵¹ Siehe: Haller, Miriam: „Unwürdige Greisinnen: ›Ageing Trouble‹ im literarischen Text“, in: Hartung, Heike [Hrsg.]: *Alter und Geschlecht: Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld: Transcript, 2005 (45-64), S. 60.

⁵² Der Terminus Iterabilität geht auf Jacques Derrida (1930-2004) und dessen Auseinandersetzung mit Austins Sprechaktheorie zurück, die er weiter konkretisierte. Laut Derrida bedeutet Iterabilität nicht nur

Zitathaftigkeit von performativen Akten stellt wiederum eine spezifische Form von *agency* dar, die nicht nur Transgressionen sowie Transformationen von Gendernormen, sondern auch eine Neubesetzung der Zeichen bzw. Gendermarker innerhalb des aktuellen Diskurses erzeugen können.⁵³

Als Diskurs bezeichnet man im Allgemeinen „die Verknüpfung von einzelnen sprachlichen Ereignissen und kontextabhängiger Zuweisung von Bedeutung.“⁵⁴ Das heißt, dass sprachliche Äußerungen bestimmte Ordnungen, beispielsweise Verbote, produzieren, anhand derer sich Individuen orientieren. Gemäß Foucault definieren Diskurse, „was als wahr/falsch, normal/wahnsinnig und sagbar/unsagbar“ gilt.⁵⁵ Diskurse sind jedoch nicht nur sprachlich fixierte Zeichensysteme oder Codes, sondern vielmehr Praktiken, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“ – sie sind insofern eine Form sozialen Handelns, d.h. „mit Machtwirkungen ausgestattete gesellschaftliche Redeweisen, die das Denken und Handeln von Menschen bestimmen.“⁵⁶ Diskurse produzieren ergo gesellschaftliche Realität und sind demnach performativ.

In der gender- und queerorientierten Forschung ergänzt die Diskursanalyse als poststrukturalistische und dekonstruktivistische Methode seit den 1990er Jahren Untersuchungsverfahren der Kultur- und Sozialanthropologie wie z.B. qualitative Erhebungen mittels Interviews und Beobachtungen.⁵⁷ Dabei werden sogenannten Mainstream-Diskursen, die auf heteronormativen Aussagen basieren, Alternativ-Diskurse gegenübergestellt, die auch von der Gendernorm abweichende Muster berücksichtigen. Gender- und Queertheoretiker wie Judith Butler beziehen sich in diesem Zusammenhang ebenfalls auf Michel Foucault, der in seiner dreibändigen Abhandlung *Histoire de la Sexualité* (1976-1984) aufzeigt, dass die Institutionalisierung der Sexualität „mit der Produktion von Wissen und einem Regime von

Reproduktion einer sprachlichen Aussage oder eines sprachlichen Zeichens. Durch die Wiederholung sei es vielmehr möglich, eine Aussage resp. ein Zeichen zu modifizieren und infolgedessen Einfluss auf den jeweiligen sprachlichen Kontext zu nehmen. Siehe: Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, 1988 (291-314).

⁵³ Marjorie Garber bezeichnet das kontinuierlich steigende Aufkommen von subversiven Genderstilisierungen durch *drag* und *cross-dressing* innerhalb von Theater, Film, Fernsehen sowie der Musik- und Sexindustrie als Zeichen einer kulturellen Kondition bzw. als „a major expression of contemporary cultural anxiety.“ Siehe: Garber, Marjorie: *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 2002 zitiert nach: Connell (2009): S. 110.

⁵⁴ Siehe: Keller, Reiner: *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Opladen: Leske + Budrich, 2004 (S. 14).

⁵⁵ Siehe: Schöblier (2008): S. 93.

⁵⁶ Siehe: Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1981 zitiert nach Degele (2008): S. 128.

⁵⁷ Siehe: Degele (2008): S. 128.

Wahrheit“ verbunden ist.⁵⁸ Diese „Diskursivierung der Sexualität“ hat zur Folge, dass wir es als normal empfinden, „die Identität eines Individuums zuerst auf das biologische Geschlecht festzulegen.“⁵⁹ Der Mensch ist demnach so sozialisiert (und konditioniert), das äußere Erscheinungsbild eines Menschen sowie dessen *sex* stets als untrennbar miteinander verbunden zu verstehen.

Auch das menschliche Begehren ist gemäß Foucault das Produkt gesellschaftlicher Sozialisationsnormen, die festlegen, wie ein Mann, wie eine Frau zu handeln und zu begehren haben. Butler kritisiert diese „gesellschaftlich festgelegten Identitätszuschreibungen, die stets über die Sexualität erfolgen“ und fordert in ihren Schriften dazu auf, diese vermeintlich normalen Zuschreibungen zu hinterfragen und das biologische Geschlecht nicht als individuelles Schicksal hinzunehmen. Da Diskurse produktiv sind, sollten die durch die *Gender* und *Queer Theory* angestoßenen Diskussionen *gender* und, damit zusammenhängend, Genderperformativität und –pluralität als gesellschaftliche Realität etablieren und somit einen neuen Genderdiskurs erzeugen.⁶⁰

Ein Medium, das unterschiedliche Genderdiskurse transportiert, diskutiert und evaluiert, ist das Handlungs- und Symbolsystem „Kinder- und Jugendliteratur.“ Kinder- und Jugendliteratur muss, wenn sie erfolgreich vermarktet werden will, stets mehreren Parteien gerecht werden. Das Handlungs- und Symbolsystem „Kinder- und Jugendliteratur“ wird jedoch immer noch hauptsächlich von Erwachsenen gesteuert, die als sogenannte *gatekeeper* entscheiden, welche Bücher und Geschichten überhaupt auf dem Buchmarkt erscheinen und

⁵⁸ Siehe: Klawitter, Arne und Michael Ostheimer: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008 (S. 249).

Im ersten Band der Studie, *Histoire de la Sexualité I: La Volonté de Savoir*, aus dem Jahr 1976 untersucht Foucault die Entstehung des Begriffs Sexualität und geht der Frage nach, inwieweit die sprachliche Auseinandersetzung mit Sexualität im späten 19. Jahrhundert mit dem damaligen sexuellen Begehren in Zusammenhang steht. Für Foucault ist auch Sexualität ein mit Macht aufgeladenes Konzept: Sie ist Grundlage und Ziel jedweden Handelns innerhalb moderner Gesellschaften; ihre Triebkraft ist das menschliche Begehren. Siehe: Foucault, Michel: *The History of Sexuality I: An Introduction*, London: Penguin, 1990 (S. 19f.).

⁵⁹ Siehe: Klawitter und Ostheimer (2008): S. 240.

⁶⁰ Butler definiert Diskurs in Anlehnung an Foucault als „nicht bloß gesprochene Wörter, sondern ein Begriff der Bedeutung; nicht bloß, wie es kommt, dass bestimmte Signifikanten bedeuten, was sie nun mal bedeuten, sondern wie bestimmte diskursive Objekte und Subjekte in ihrer Intelligibilität ausdrücken. In diesem Sinne benutze ich das Wort „Diskurs“ nicht in seiner alltagssprachlichen Bedeutung, sondern ich beziehe mich damit auf Foucault. Ein Diskurs stellt nicht einfach vorhandene Praktiken und Beziehungen dar, sondern er tritt in ihre Ausdrucksformen ein und ist in diesem Sinne produktiv.“ Siehe: Butler, Judith: „Für ein sorgfältiges Lesen“, in: Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser [Hrsg.]: *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt (Main): Fischer, 1993a (122-132), S. 129.

innerhalb der Literaturkritik, in der Kinder und Jugendliche nur eine marginale bis keine Rolle spielen, öffentlich besprochen werden dürfen.

Dass Kinder und Jugendliche innerhalb dieses Systems kaum bis wenig Handlungsspielraum haben, stellt sich für Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler wie Maria Nikolajeva als problematisch dar.⁶¹ Nikolajeva sieht in diesem vom Geschmack und von Vorstellungen von Erwachsenen dominierten System ein Machtinstrument, das Kinder und Jugendliche zum handlungsunfähigen „Anderen“ bzw. zu „Andersartigen“ macht.⁶² Ähnlich wie die feministische Literaturkritik den maskulinen Blickwinkel auf Frauencharaktere, so wie sie in den Texten männlicher Autoren präsentiert werden, aufzudecken und aufzubrechen versuchen, sieht Nikolajeva ihre Aufgabe als Wissenschaftlerin darin, auf die in ihren Augen subalternen, marginalisierten kindlichen bzw. jugendlichen Figuren aufmerksam zu machen.

Da Kinder- und Jugendliteratur – mit einigen Ausnahmen – zum Großteil von erwachsenen Autoren verfasst wird, ist in den meisten Fällen auch die Erzählerstimme eine erwachsene, die der Fokalisierungsinstanz der kindlichen bzw. jugendlichen Figur gegenübergestellt wird.⁶³ Dies ist beispielsweise in personalen Erzählsituationen der Fall, in denen nicht der jugendliche Protagonist selbst erzählt, sondern eine übergeordnete Erzählinstanz, wie es z.B. in Cao Wenxuan's *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) der Fall ist. Darin wird der Erzählstimme mit dem Jungen Sang Sang eine Identifikations- und Reflektorfigur an die Seite gestellt, durch dessen Beobachterrolle den jungen Leser das Geschehen vermittelt wird.

Um mögliche aetonormativen Strukturen, d.h. Strukturen, die die Erwachsenenperspektive als Norm etablieren, innerhalb des Kinder- und

⁶¹ In Deutschland geben beispielsweise nur vereinzelte Medien Kindern und Jugendlichen eine Stimme, wenn es um die Evaluation von Kinder- und Jugendliteratur geht. Auch wenn zahlreiche Kinder und Jugendliche einen eigenen Literaturblog oder Büchervorstellungen per Video online zur Verfügung stellen, gestaltet es sich schwierig, deren Meinungen systematisch auszuwerten. Eine Ausnahme bildet die Jugendjury innerhalb des Gremiums des Deutschen Jugendliteraturpreises, welche bereits im Expositions-kapitel kurz Erwähnung gefunden hat. Diese wurde im Jahr 2003 erstmals einberufen; seither nominiert und prämiert die jährlich neu zusammengestellte Jugendjury selbständig das in ihren Augen beste deutschsprachige Jugendbuch des vergangenen Produktionsjahres.

⁶² Siehe: Nikolajeva, Maria: *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, New York, London: Routledge, 2010 (S. 8).

⁶³ Dies erinnert an Rezeptionsästhetische Theorien, die besagen, dass ein Autor während des Schreibprozesses und, damit zusammenhängend, bei der Beschreibung der Figuren von zwei Bildern geleitet und beeinflusst wird: Dem eigenen sowie dem des impliziten Lesers. Vgl. hierzu: Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, 1973.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Autoren von Kinder- und Jugendliteratur oftmals nicht bewusst ist, dass sie aufgrund des aktuellen All-age-Phänomens für eine weit größere Leserschaft schreiben als ursprünglich angenommen. D.h., dass der implizite Leser nicht notwendigerweise dem tatsächlichen Leser gleichen muss.

Jugendliteraturschaffens offenzulegen, schlägt Nikolajeva einen an queer- und gendertheoretische Theorien angelehnten Forschungsansatz vor. Dadurch sollen die der Kinder- und Jugendliteratur inhärenten Machtverhältnisse besser beleuchtet und vorherrschende Normen hinterfragt werden.⁶⁴ So erklärt Nikolajeva:

Queer theory is in fact best suited for analyzing power positions, as long as we apply it with imagination, without reducing it to hetero- and homosexual relationships. The essence of queer theory, in this broad interpretation, is the interrogation of one single condition as a norm. Queer studies test how we can exchange an established pattern [...] for another one, and examine what happens if we instead depart from child in power as norm and the powerless child as deviation.⁶⁵

Das „machtlose Kind“, das Nikolajeva anspricht, wurde bis in die 1990er Jahre in der Genderforschung ignoriert. Bis zu diesem Zeitpunkt ging man davon aus, dass Kinder und Jugendliche durch die Erwachsenen in ihrem Umfeld in ihre jeweiligen Genderrollen „hineinsozialisiert“ wurden.⁶⁶ Kindheit wurde somit ebenfalls zu einem Produkt der Erwachsenen.⁶⁷ Diese Annahme unterstreicht die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Annette Wannamaker, indem sie behauptet, dass es die Erwachsenen sind, die die Deutungshoheit über das, was ein Kind macht und ist, innehaben.⁶⁸ „Adults construe the child“, so Wannamaker; Kinderliteratur hingegen „frames the child“.⁶⁹

Kinder- und Jugendliteratur, die lediglich als Rahmen für Genderdarstellungen und Genderinterpretationen dienen, gewähren den dargestellten jungen Figuren eine *agency*. Identitätsfindungsprozesse werden somit von den Heranwachsenden selbständig und individuell gestaltet. Wird die Genderrolle der jungen Figuren jedoch durch die Erwachsenencharaktere oder eine übergeordnete Instanz festgelegt, die Heranwachsenden also in einem *top-down*-Verfahren in spezifische Genderrollen gedrängt, so übernimmt der

⁶⁴ In Anlehnung an den queertheoretischen Begriff „Heteronormativität“ plädiert Nikolajeva für die Einführung des Terminus „Aetonormativität“ (von lat. *aeto-*: altersbezogen), um das Erwachsenen-Jugendlichen-Ungleichgewicht innerhalb des kinder- und jugendliterarischen Handlungs- und Symbolsystems zu beschreiben und zu untersuchen. Siehe: Nikolajeva (2010): S. 8.

⁶⁵ Siehe: Nikolajeva (2010): S. 8.

⁶⁶ Siehe: Connell (2009): S. 13.

⁶⁷ Karin Lesnik-Oberstein, die Direktorin des Graduate Center for International Research in Childhood: Literature, Culture, Media (CIRCL) der University of Reading, beschäftigt sich in ihrer Forschung mit Kindheitsvorstellungen im internationalen Vergleich. Ihrer Meinung nach wird Kindheit von Erwachsenen konstruiert, indem sie ihre eigenen Erfahrungen und Vorstellungen auf Kinder projizieren. Siehe: Lesnik-Oberstein, Karin: *Children's Literature: New Approaches*, London: Palgrave, 2004.

⁶⁸ Siehe: Wannamaker, Annette: *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection and the Fictional Child*, New York und London: Routledge, 2008 (S. 23).

⁶⁹ Siehe: Wannamaker (2008): S. 23.

Der Begriff „Framing“ wird in der Kommunikationsforschung eingesetzt, um zu analysieren, wie Individuen, Gruppen und Gesellschaften Realität wahrnehmen und wie sie darüber kommunizieren. So ermittelte der US-amerikanische Politik- und Kommunikationswissenschaftler Robert Entmann, dass die jeweiligen „Interpretationsrahmen“ eines Nachrichtentextes die politische Meinung und das Weltbild der jeweiligen Rezipienten maßgeblich mitprägten. Siehe: Entmann, Robert: „Framing: Towards a Clarification of a Fractured Paradigm“, in: *Journal of Communication* 43.3, 1993 (51–58).

literarische Text die Rolle des Erwachsenen, der die Kinder- bzw. Jugendlichenfigur konstruiert. Im Idealfall liegt mit dem *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) also eine Erzählung vor, die den jungen Protagonisten einen Rahmen im Sinne eines Erprobungs- und Verhandlungsraums anbietet, der individuelle Formen des *doing* und *performing gender* möglich macht.

Beim Verhandeln unterschiedlicher Genderrollen sollen vermeintlich „neue“ Muster nicht mit bereits existierenden Mustern in Konkurrenz treten – dies wäre nicht im Sinne der queer- bzw. genderorientierten Theorie. Es geht, im Gegenteil, um das Bewusstmachen einer Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten, die völlig wertfrei nebeneinander existieren können, wie auch Nikolajeva betont:

Queer theory tries to demonstrate, firstly, that norms are arbitrary, and secondly, and perhaps more important, that the whole argument about “norms” and “deviations” gives the norm priority over deviation, and thus more authority and power. Queer theory does not strive to replace one norm by another, but claims that all conditions are equally normal.⁷⁰

Der Kerngedanke, welcher der *Queer Theory* zugrunde liegt, ist, dass es etwas wie Normalität nicht gibt. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, etwas als nicht normal zu deklarieren. Positiv formuliert bedeutet es, wie auch Nikolajeva erklärt, „that all conditions are equally normal.“⁷¹

Die Etymologie von *queer* ist nicht eindeutig nachzuverfolgen. Aufgrund der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs – *queer* wurde bereits im 16. Jahrhundert mit „exzentrisch“, „seltsam“, „unkonventionell“ und „komisch“ gleichgesetzt, als Verb bedeutet *queer* „jemanden irreführen“ – war *queer* lange Zeit negativ konnotiert.⁷² Die chinesische

⁷⁰ Siehe: Nikolajeva (2010): S. 8.

⁷¹ Siehe: Nikolajeva (2010): S. 8.

⁷² In der Vergangenheit wurde *queer* abwertend und diskriminierend für Homosexuelle gebraucht. Erst seit Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre gilt *queer* als positiv besetzter Begriff, der von Homosexuellen selbst als positive Selbstbezeichnung, vor allem auch in der *Gay Pride* Bewegung eingesetzt. Siehe: Rauchut, Franziska: „Wie *queer* ist *queer*? – Folgen der Fixierung eines notwendig unbestimmten Begriffs“, in: Jagose, Annamarie: *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag, 2001 (7-12), S. 120.

Queer sollte, so Judith Butler oder die deutsche Soziologin Sabine Hark, nie festgelegt werden, weshalb eine Einführung des Terminus *queer* (sic), sprich: quer, sich bislang im Deutschen auch noch nicht durchsetzen konnte. Es gehe zudem generell nicht darum, „[den Begriff] zu definieren oder ihn festzuhalten“, sondern, so Butler, „ihn im Gegenteil in eine Zukunft vielfältiger Bedeutungen [zu] entlassen (...) und ihm freies Spiel zu geben als einem Schauplatz, an dem bislang unvorhergesehene Bedeutungen zum Tragen kommen können.“ Siehe: Butler, Judith: „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ›Postmoderne‹“, in: Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser: *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt (Main): Fischer, 1993b (31-58), S. 50 zitiert nach Rauchut, Franziska: „Wie *queer* ist *queer*? – Folgen der Fixierung eines notwendig unbestimmten Begriffs“, in: Müller, Lucia und Sabine Schülting [Hrsg.]: *Geschlechter-Revisionen: Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften*

Feministin und Soziologin Li Yinhe 李银河 (geb. 1952) setzt sich für die Einführung des Begriffs *ku'er* 酷儿 als chinesische Standardübersetzung für *queer* im Zusammenhang mit Genderfragen ein. *Ku* 酷 bedeutet wortwörtlich „stark“, „kräftig“, „stimulierend“, als Lehnwort jedoch auch „cool“ oder „hip.“ Eine semantische Annäherung an *queer* lehnt sie aufgrund des Exklusionscharakters der chinesischen Übersetzungsvorschläge, wie z.B. *qiyi* 奇异 (merkwürdig, seltsam) oder *yu zhong bu tong* 与众不同 (anders als die Masse) ab.⁷³

Queer Theory wird häufig, so auch in China, zunächst mit der sogenannten LGBTTIQ*-Bewegung (LGBTTIQ*: *Lesbian, gay, bisexual, transsexual, transgender, intersexual, queer, **) in Verbindung gebracht und somit auf Diskussionen über sexuelle Orientierung und sexuelle Unterdrückung reduziert.⁷⁴ Tatsächlich konzentrieren sich *queere* Analysen darauf, „Sexualität in ihrer vermeintlichen Natürlichkeit zu berauben und sie als ganz und gar von Machtverhältnissen durchsetztes, kulturelles Produkt sichtbar zu machen.“ Die „Destabilisierung gesellschaftlicher Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit“ ist jedoch nur ein Aspekt der *Queer Theory*. Ihre Ablehnung betrifft grundsätzlich „binäre Systeme, in denen zwei Kategorien als gegensätzlich und sich gegenseitig ausschließend angesehen werden, und somit als die einzigen beiden Kategorien gelten, die je existieren könnten.“⁷⁵

Die *Queer Theory* beschäftigt sich ergo in erster Linie mit Identitätsfragen und setzt sich damit auseinander, dass Menschen egal welchen Geschlechts den Wunsch haben, von ihrer Umwelt angenommen zu werden. Giffney spricht hier von einem „desire for inclusivity.“⁷⁶ Das Potential der *Queer Theory* liegt darin, intersektionale und heteronormative Strukturen aufzudecken und herauszufordern. Die Ziele, die die Befürworter der *Queer Theory*

(Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 9), Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 2006 (116-132): S. 127.

⁷³ Siehe: Chiang, Howard und Ari Larissa Heinrich [Hrsg.]: *Queer Sinophone Cultures*, New York: Routledge, 2014 (S. 204).

Die Nomenklaturdebatte über die Begriffsdefinition von *queer* ist in China noch nicht abgeschlossen. Auch Studien aus Taiwan und Hongkong beteiligen sich an den Diskussionen und tragen mögliche Ersatztermini aus der zeitgenössischen Literatur, die sich mit Homosexualität beschäftigt, sowie aus der LGBTTIQ*-Szene zusammen. Zum jetzigen Zeitpunkt bildet *ku'er* 酷儿 die größte Schnittmenge an Meinungen. Siehe: Liu, Petrus, *Queer Marxism in Two Chinas*, Durham and London: Duke University Press, 2015.

⁷⁴ Siehe: Liu, Petrus, *Queer Marxism in Two Chinas*, Durham and London: Duke University Press, 2015.

⁷⁵ Siehe: Ganschel, Corinna et al. [Hrsg.]: „Vorwort“, in: Jagose, Annamarie: *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag, 2001 (7-12), S. 11; Bierschenk (2010): S. 9f.

⁷⁶ Siehe: Giffney, Noreen: „Introduction: The ‚Q‘ Word“, in: Giffney, Noreen und Michael O'Rourke [Hrsg.]: *The Ashgate Companion to Queer Theory* (Queer Interventions), London und New York: Routledge, 2016 (1-16), S. 4.

verfolgen, sind aus diesem Grund Sichtbarkeit, Anerkennung, die Gleichstellung vielfältiger Lebensformen sowie Kritik und Dekonstruktion der Heteronormativität.⁷⁷

Die genderorientierte Erzähltextanalyse im chinesischen Adoleszenzroman

Die Fruchtbarmachung der Ansätze der *Queer Studies* in der Auseinandersetzung mit literarischen Texten geschieht über die Analyse der Tiefenstruktur. Ziel ist es, den Texten inhärente binäre Ordnungsstrukturen offenzulegen. Die Germanistin Franziska Schöblier sieht dabei die Notwendigkeit, „die Gender-Konstellationen eines Textes eng auf das spezifische Genre und seine formalen Vorgaben zu beziehen.“⁷⁸ Die Narratologie, so Schöblier, biete sinnvolle Analyseansätze, da diese „die Grundelemente des epischen Erzählens – also Plot, Raum, Zeit, Figur, Erzählhaltung – ausdrücklich mit Gender verbindet.“⁷⁹

In einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft, in der Gattungen als „Instrumente im Prozeß der jeweiligen gesellschaftlichen Realitätskonstruktion“ verstanden werden, bedeutet dies, dass die in den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) dargestellten Geschlechterbilder zwar textuell entworfen werden, dass sich deren Gestaltung jedoch in Anlehnung an die jeweils gegenwärtige Realität vollzieht.⁸⁰ Man könnte nun unterstellen, dass Gattungen allgemein, und somit auch der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), in Produktionsländern, in denen die Publikation von Literatur einer staatlichen Kontrolle unterliegt, einer vorgegebenen Formtradition zu folgen haben und demgemäß von den entsprechenden *gatekeepers* als „Mittel kultureller Kontinuierung“ eingesetzt werden oder aber, um eine bestimmte gesellschaftliche Wirklichkeit literarisch zu konstruieren – nämlich die, die erwünscht ist bzw. als ideal erachtet wird.⁸¹ Aus

⁷⁷ Siehe: Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur: Eine Einführung* (Einführungen Germanistik), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013 (S. 113).

⁷⁸ Siehe: Schöblier (2008): S. 165.

⁷⁹ So gilt der Bildungsroman in diesem Zusammenhang als männlich konnotiert. Siehe: Schöblier (2008): S. 161.

⁸⁰ Siehe: Erll, Astrid und Claudia Seibel: „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, in: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (S. 180-208): S. 180.

Ein Text kann aufgrund seiner „(konstitutiven) Medialität“ grundsätzlich nur ein Modell von Wirklichkeit erzeugen. Bei der Rekonstruktion von Genderkonzepten in Texten „bewegt man sich [somit] immer auf der Ebene einer Konstruktion von Welt [Hervorhebung im Original].“ Auch wenn die in den Adoleszenzromanen dargestellte Welt ein textuell konstruiertes Abbild der Realität ist, können die in den Romanen beschriebenen Figuren authentisch wirken, können die erzählten Welten trotz ihres Modellcharakters mit der tatsächlichen Realität „in variabler Beziehung“ stehen. Siehe: Krahs, Hans: „Gender, Kinder- und Jugendliteratur und analytische Praxis: Grundlagen und Methodik“, in: Müller, Karla, Jan-Oliver Decker, Hans Krahs, Anita Schilcher [Hrsg.]: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln: Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016 (45-63), S. 45 und 47.

⁸¹ Siehe: Erll und Seibel (2004): S. 180.

diesem Grund sind die nachfolgenden Analysen umso aufschlussreicher, da diese aufzudecken vermögen, „welche Werte und Normen bis hin zu Ideologien ein Text wirklich transportiert, auch bei scheinbar gegensätzlichem Anspruch.“⁸² Dies bedeutet, dass die These, der zeitgenössische Adoleszenzroman fungiere in China nicht nur als Unterhaltungs-, sondern vor allem auch als Erziehungs- und Sozialisationsmedium, mithilfe einer (gender-)narratologischen Analyse gestützt oder aber widerlegt werden kann. Es muss also geprüft werden, ob der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) über die Erwachsenenfiguren oder deren Instanzen partikuläre Genderdarstellungen, die dominanten Vorstellungen von *gender* entsprechen, befürwortet und diese den jungen Figuren vorgibt, und somit kein Medium (mehr) ist, das lediglich einen geeigneten Rahmen für unterschiedliche Darstellungsformen von *gender* anbietet.

Grundsätzlich geht es bei narratologischen Untersuchungen darum, die Handlung literarischer bzw. narrativer Texte zu entschlüsseln, um das, was erzählt wird, verstehen und interpretieren zu können. Fasste man lediglich den Inhalt einer Geschichte zusammen, könnten zwar die wesentlichen Punkte der Handlung zusammengetragen werden, also „das, was sich dem Leser unmittelbar darbietet“, die Tiefenstruktur eines Textes ließe sich dadurch jedoch noch nicht erfassen.⁸³ Erst durch die Analyse der Darstellungsebene, d.h. des Zusammenspiels der Figuren und Handlungen und der damit transportierten Geschichte ist es dem Leser möglich, die Vielschichtigkeit eines Textes und die darin enthaltenen Handlungsmuster und Bedeutungen – die semantisch-ideologische Tiefendimension des Textes also – zu beleuchten.⁸⁴ Im Falle der vorliegenden Arbeit bedeutet dies, anhand der Analyse spezifischer Elemente der Darstellungsebene Muster für Repräsentationen von *gender* in der zeitgenössischen Adoleszenzliteratur für junge chinesische Leser herauszuarbeiten.

Die Untersuchung widmet sich zwei zentralen Aspekten des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), nämlich der Art und Weise, wie in den ausgesuchten chinesischen Romanbeispielen der Autoren Cao Wenxuan, Yang Hongying und Guo Jingming *gender* durch die in den Texten eingeführten Figuren sowie deren Körperbeschreibungen präsentiert wird. Auf Grundlage der fundamentalen Einsicht der Performativität von Literatur und *gender*

⁸² Siehe: Müller, Karla, Jan-Oliver Decker, Hans Krahl, Anita Schilcher [Hrsg.]: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln: Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016 (S. 9).

⁸³ Siehe: Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, 4. überarbeitete Auflage, Berlin: Cornelsen, 2010 (S. 75).

⁸⁴ Siehe: Gansel (2010): S. 76.

unterstützt meine Studie die These, dass *gender* in der Figurenbeschreibung und dem Handeln der Protagonisten ebenfalls performativ in Szene gesetzt, „dass Geschlecht im Akt des Erzählens erst erzeugt wird.“⁸⁵

„Das Performative,“ so stellt der amerikanische Literaturtheoretiker Jonathan Culler fest, „bringt uns dazu, Literatur als Handlung oder als Ereignis aufzufassen.“⁸⁶ Ähnlich, wie performative Äußerungen nach Austin die Handlung, die sie bezeichnen, vollziehen (und nicht nur beschreiben) und ähnlich, wie das Individuum nach Butler durch das Performative seine Geschlechtsidentität erst erschafft, stellen auch literarische Texte Identitäten nicht lediglich dar, sie stellen Identitäten in der Gestalt von literarischen Figuren her.⁸⁷ Die Figuren werden von den Lesern während des Leseprozesses eingeordnet und interpretiert. Dabei werden die Informationen, die der Leser durch deren Beschreibung, d.h. deren äußere Gestaltung, deren Handeln und deren Gedankenwelt erhält, mit bereits bekannten Figuren, Personen und Darstellungsformen abgeglichen. Auch die jungen Leser der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) nehmen während des Leseprozesses Vergleiche mithilfe von Rückgriffen auf bekannte Figurentypen und Chiffren vor, um das Handeln, das Verhalten und das Aussehen der Figur einordnen, interpretieren und nachvollziehen zu können.

Im Rahmen dieser Interpretationsarbeit gehen Erzähltextanalyse und (literaturwissenschaftliche) *Gender Studies* eine „produktive Allianz“ ein: Da auf der Handlungsebene keine „geschlechtslosen Darsteller“, sondern weibliche und männliche Figuren agieren, die ihren Körper sowohl im Zusammenhang mit Geschlechtlichkeit thematisieren, als auch einsetzen, um Geschlechtlichkeit zu demonstrieren, ist die Figuren- und Körperanalyse von zentraler Bedeutung.⁸⁸ Diese soll jedoch nicht ausschließlich Aufschluss über die in den ausgesuchten Adoleszenzromanen transportierten Figurenkonstellationen und Geschlechterbilder geben, sondern auch darüber, ob die in diesen Texten zugrundeliegenden

⁸⁵ Siehe: Bierschenk (2010): S. 74f.

⁸⁶ Siehe: Culler, Jonathan: *Literaturtheorie: Eine kurze Einführung*, Stuttgart: Reclam, 2013 [2002], S. 142.

⁸⁷ Siehe: Culler (2013): S. 165.

⁸⁸ Auch die Erzählinstanz ist keine „geschlechtslose Stimme“, sondern weiblich oder männlich. Darüber hinaus können die Erzählsituation, Raum- und Zeitdarstellungen sowie Plot- und Gattungsmuster „geschlechtsspezifisch geprägt“ sein. So gilt eine auktoriale Erzählsituation als männlich, während das polyperspektivisch-subjektivierende Erzählen als spezifisch weiblich identifiziert wird. Topologische Konfigurationen haben ebenfalls eine geschlechtliche Codierung inne, wie z.B. die männlich konnotierte Großstadt vs. das weiblich konnotierte Ländliche. Ein linearer Zeitverlauf gilt als männlich, während Augenblicklichkeit dem Weiblichen zugeordnet wird. In der vorliegenden Arbeit konzentriert sich die Analyse jedoch lediglich auf die Handlungs- und Darstellungsebene bzw. auf die in den Beispielromanen präsentierten Figuren und deren Körperbeschreibungen. Siehe: Nünning, Vera und Ansgar Nünning: „Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse“, in: Dies. [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (1-32), S. 1, sowie Schöblier (2008): S. 165.

Genderkonzepte eher stabilisiert oder aber in Frage gestellt, ob die Vorgaben der heterosexuellen Matrix in den vorliegenden Texten eingehalten oder durchbrochen werden. Die Kernfragen, die an die Texte gestellt werden, lauten: Haben die Figuren bereits eine *agency* oder werden Genderrollen vorgegeben bzw. durch die Texte aetonormativ konstruiert? Welche Rolle spielen Kollektive? Wie wird *gender* von den Figuren performativ in Szene, wie wird der Körper als Darstellungsfläche des *doing* bzw. *performing gender* eingesetzt und beschrieben? Werden Phänomene der „*queerness*“ und der geschlechtlichen Entgrenzung, wie z. B. Androgynie, Transsexualität oder Travestie thematisiert, ähnlich wie es in den englischsprachigen Romanbeispielen aus dem Prolog der Fall war?

Figuren

Vater: Aber hierin liegt doch das Übel! In den Worten! Wir tragen alle eine Welt von Dingen in uns; jeder seine eigene Welt! Doch wie sollen wir einander verstehen, Herr Direktor, wenn ich in die Worte, die ich spreche, den Sinn und die Bedeutung der Dinge lege, die in mir sind, während jener, der sie hört, sie unweigerlich mit dem Sinn und der Bedeutung auffaßt, die sie in seiner inneren Welt haben. Wir glauben einander zu verstehen, doch wir verstehen uns nie!
Luigi Pirandello, *Sechs Personen suchen einen Autor*⁸⁹

Allgemein gesprochen wird eine „menschliche oder menschenähnliche Gestalt in fiktionalen Texten“ als literarische Figur (lat. *figura*: Gestalt) bezeichnet.⁹⁰ Literarische Figuren stellen als deren Handlungsträger die Grundpfeiler narrativer Texte dar. Ihre Äußerungen, ihr Denken und Handeln sind daher zentral für alle epischen Gattungen, und somit auch für den Adoleszenzroman.⁹¹ Schließlich sind es die Figuren, die durch ihr „Evokationspotential (...) im Leser Empathie (...) erzeugen“ und ihre Leserschaft zum Nachdenken oder gar zur Identifikation anregen – besonders dann, wenn sie sympathisch, glaubwürdig und vertrauensvoll gezeichnet sind.⁹²

„[D]ie Figuren eines Textes,“ so der Literaturwissenschaftler Carsten Gansel „geben mit dem, was sie äußern, denken, tun ein Bild von sich, sie charakterisieren sich selbst oder werden von anderen Figuren des Textes eingeschätzt.“⁹³ Eine Figur lässt sich somit nicht nur in ihrer äußeren Beschreibung fassen, d.h. anhand von Namen, Alter, Aussehen und Größe. Es sind auch ihre inneren Merkmale, ihr Denken, ihr Fühlen und ihre Handlungsmotive, die sie

⁸⁹ Siehe: Pirandello, Luigi: *Sechs Personen suchen einen Autor*, Stuttgart: Reclam, 1995: S. 41.

⁹⁰ Siehe: Nünning (2008): S. 199.

⁹¹ Siehe: Gansel (2010): S. 78.

⁹² Siehe: Gansel (2010): S. 82.

⁹³ Siehe: Gansel (2010): S. 78.

individuell auszeichnen. Auch ihr Gegenüber und ihr Zusammenspiel mit anderen gibt dem Leser Aufschluss darüber, wer die Handlungsträger eines Textes sind und was sie individuell auszeichnet. Bei der Figurenanalyse wird aus diesem Grund zwischen zwei Untersuchungsebenen unterschieden: der Ebene der Figurenkonzeption einerseits und der Ebene der Figurencharakteristik andererseits.⁹⁴

Unter Figurenkonzeption, „kann man die Konventionen fassen, die dem Aufbau der Figur zugrunde liegen und die in der strukturellen Beziehung zwischen Figur und Handlung (...) zum Ausdruck kommen.“⁹⁵ Da sich die vorliegende Arbeit mit dem zeitgenössischen realistischen Adoleszenzroman in China befasst, liegt dessen Figurenkonzept zunächst ein realistisch-mimetisches zugrunde. Die Lebensechtheit einer Figur ist jedoch nicht prinzipiell erforderlich, um eine literarische Inszenierung und Problematisierung von *sex* und *gender* zu ermöglichen.⁹⁶

Der Literaturwissenschaftler Manfred Pfister, der in seinem Standardwerk *Das Drama*, das im Jahr 1977 erstmals erschien, das umfassendste strukturalistische Instrumentarium zur Analyse von Figurenkonzeptionen in der dramatischen Literatur vorlegte, hält eine Unterscheidung in oppositive Modelle zielführend.⁹⁷ Figuren können somit statisch oder offen, ein- oder mehrdimensional angelegt sein.⁹⁸ Im Gegensatz zu offen angelegten Figuren verändern sich statisch konzipierte im Verlauf einer Erzählung nicht. Im Fall von mehrdimensionalen Figuren, Charaktere genannt, „liegt die Betonung auf der[en] persönliche[r] Eigenart und Unverwechselbarkeit.“⁹⁹ Charaktere weisen zudem eine „komplexe Fülle von

⁹⁴ Siehe: Gansel (2010): S. 78.

⁹⁵ Siehe: Gansel (2010): S. 78.

⁹⁶ Siehe: Gymnich, Marion, „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung“, in: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (122-142), S. 126. Die Sinologin Lena Scheen weist in ihrer Arbeit zur zeitgenössischen chinesischen Stadtliteratur darauf hin, dass es in China immer noch Konvention sei, fiktionale Charaktere mit der Stimme des Autors gleichzusetzen. Auch wenn sie in ihrer Studie belegt, dass „Roland Barthes‘ (...) famous declaration of the death of the author does not apply to China“, werden in dieser Arbeit die Figuren losgelöst von der Autorenbiographie und Erzählerstimme untersucht. Siehe: Scheen (2015): S. 117.

⁹⁷ Siehe: Gansel (2010): S. 108.

⁹⁸ Ein weiteres Oppositionspaar stellt die transpsychologische bzw. psychologische Figurenkonzeption dar, welche in der nachfolgenden Analyse jedoch keine Anwendung finden wird. Bei der psychologischen Figurenkonzeption bewegen sich die Figuren innerhalb eines Rahmens des „psychologisch Plausiblen“; bei der transpsychologischen Figurenkonzeption wird dieser Rahmen überschritten. Siehe: Gansel (2010): S. 108.

⁹⁹ Der britische Autor Edward Morgan Forster systematisierte literarische Figuren ebenfalls in Bezug auf deren Vielschichtigkeit. Typen wurden von Forster als „*flat characters*“, Charaktere wiederum als „*round characters*“ bezeichnet – Beschreibungen, die heute noch üblich sind und in narratologischen Untersuchungen ihre Anwendung finden. Siehe: Nünning (2008): S. 93.

Eigenschaften” auf, wodurch sich auch deren Individualität darstellen lässt.¹⁰⁰ Eindimensionale Figuren hingegen „abstrahier[en] vom Individuellen und repräsentier[en] bestimmte allgemeinmenschliche Züge, eine bestimmte allgemeinmenschliche Schicht oder eine Berufsgruppe”, weshalb sie als Typen bezeichnet werden.¹⁰¹ Für Typen gilt darüber hinaus, dass sie „durch einen kleinen, in sich stimmigen Satz von Merkmalen gekennzeichnet” sind.¹⁰²

Die jungen Figuren in den Romanen, die der nachfolgenden Analyse zugrunde liegen, befinden sich in einer Phase, die von Übergängen und Veränderungen geprägt ist. Gerade im Zusammenhang mit Überlegungen zu *gender*, Adoleszenz und dem die typischen Entwicklungsprozesse Heranwachsender begleitenden Ausprobieren verschiedener (Geschlechter-)Rollen erscheint es logisch, dass sich die jungen Protagonisten – insbesondere deren Innenleben und auch deren Geschlechtsbiographie – in der zeitgenössischen Adoleszenzliteratur durch Komplexität und Dynamik auszeichnen. Es ist daher zu überprüfen, ob Caos, Yangs und Guos Protagonisten tatsächlich offen konzipierte Charaktere sind, so, wie es auch in den Geschichten über Dennis, Billy und Jesminder nachgezeichnet werden konnte, oder ob sie eher Stereotype verkörpern, die einer bestimmten erzieherischen Richtlinie gemäß einer *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) folgen, die auch die moralische Erziehung eines Menschen umfasst, und dazu dienen sollen, den Charakter der jungen Leser gezielt zu formen. So sind in der chinesischen Kinder- und Jugendliteratur auch modellhafte Charaktere anzutreffen, von denen die jungen Leser Tugenden ableiten und vorbildliches Verhalten lernen sollten. Eine besonders beliebte Figur ist Lei Feng 雷锋 (1940-1962), ein Soldat der Volksbefreiungsarmee, um den sich zahlreiche Geschichten mit selbstlosen Taten zum Wohle der chinesischen Nation ranken, der auch heute von unterschiedlichen Medien und politischen Akteuren in China immer wieder als Vorbildfigur herangezogen wird.¹⁰³

Da vor allem die Figuren in Caos und Yangs Romanen Sechstklässler sind, die noch bei ihren Eltern wohnen, und auch die Lehrerfiguren bei beiden Autoren eine wichtige Rolle als Gendervorbilder einnehmen, ist ebenfalls wichtig herauszuarbeiten, inwieweit die erwachsenen Figuren, die den Jugendlichen gegenüberstehen, in ihren Rollen verharren oder sich weiterentwickeln, ob diese also eher Typen verkörpern oder aber eine partikuläre

¹⁰⁰ Aus diesem Grund wird der Begriff „Charakter“ auch häufig durch „Individuum“ ersetzt. In dieser Arbeit wird jedoch nur der erstgenannte Begriff verwendet.

¹⁰¹ Siehe: Nünning (2008): S. 93.

¹⁰² Siehe: Nünning (2008): S. 93.

¹⁰³ Siehe: Steen, Andreas: „Im Frühjahr kommt Lei Feng zurück!“, in: *Das Neue China*, 34.3, 2007 (13-17); Geist, Beate: „Lei Feng and the Lei Fengs of the Eighties“, in: *Papers Far Eastern History*, 42, 1992 (97-124).

Sozialtypologie versinnbildlichen. Typen bieten dem Leser – insbesondere in ihrer Gegenüberstellung mit komplexeren Charakteren – Anregungen dafür, den Romanen inhärente Genderstereotype sowie Intersektionalitäten zu identifizieren. Es ist jedoch nicht nur die Analyse einzelner Charaktere, sondern auch die Untersuchung von Figurenkonstellationen, die Aufschluss über Genderkonstrukte und ihre literarische Verarbeitung in Adoleszenzromanen geben, weshalb diesen gesondert Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte.

Eines der Kernthemen der Gattung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) ist die Suche nach bzw. die Formung der eigenen Identität, auch der Genderidentität, die sich sowohl im Individuum selbst vollzieht, als auch in der Auseinandersetzung des Individuums mit einer Gruppe.¹⁰⁴ *Gender* ist relational und sozial konstruiert. Aus diesem Grund stehen in der nachfolgenden Analyse auch die Figurenkonstellationen, in denen sich die Heranwachsenden befinden, und die sozialen Bündel, die sich mit anderen eingehen, im Zentrum der kritischen Auseinandersetzung, wie z.B. ihre *peer groups* oder aber Beziehungen zu erwachsenen Autoritätspersonen wie Eltern oder Lehrer.

Da sich die Entwicklung der eigenen Identität stets im Spannungsverhältnis zwischen individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Anforderungen vollzieht und da Gendernormen nicht von Einzelnen, sondern von Gruppen festgelegt werden, können die Identitätsfindungsprozesse einzelner Charaktere durchaus vom Aufbegehren gegen vorherrschende gesellschaftliche Normen und Erwartungen bzw. jene Gruppen, die diese repräsentieren, begleitet werden. Gerade die Aufdeckung solcher Kontrastrelationen vermag es, die Vielschichtigkeit von Identität sowie unterschiedliche, zeitlich oder generationsbedingt differierende Genderkonzepte zum Vorschein zu bringen und somit auch Erklärungen für einen historischen Wandel von Gendernormen zu finden.¹⁰⁵ So stellt auch Franziska Schöblier fest, dass es „bei der Gender-Thematik immer um die Ordnung der dargestellten Welt an sich geht, denn auf dieser Ebene manifestieren sich Werte und Normen“, weshalb es nicht reicht, „sich nur um die Protagonisten und Protagonistinnen zu kümmern.“¹⁰⁶ Innerhalb von Identifikationsfindungsprozessen, so Schöblier, können Kontrastfiguren, „die strukturell ähnlich konzipiert sind und damit zu einem Vergleich aufrufen, (...) [zudem] als Konturierung dienen, da sich in der Opposition indirekt die Wertegrundlage als Basis einer möglichen Identifikation spiegelt.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ Siehe: Culler (2013): S. 162.

¹⁰⁵ Siehe: Culler (2013): S. 137.

¹⁰⁶ Siehe: Schöblier (2008): S. 61.

¹⁰⁷ Siehe: Schöblier (2008): S. 61.

Doch auch eine Untersuchung korrespondierender Relationen ist hilfreich, um Verhandlungsprozesse von *gender* innerhalb des zeitgenössischen chinesischen Adoleszenzliteratur in China nachzuvollziehen. Alle drei Romanbeispiele sind als sogenannte *campus novels* (*xiaoyuan xiaoshuo* 校园小说) angelegt, d.h. als Romane, deren Setting von Bildungsinstitutionen und den damit zusammenhängenden Gruppenbildungen bestimmt wird. So gehen die Schülerinnen und Schüler in Yangs Tagebuchromanen beispielsweise „homosoziale Bünde“ ein und bewegen sich hauptsächlich in gleichgeschlechtlichen Gruppen.¹⁰⁸ In Cao Wenxuans *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) wiederum wird dem Protagonisten Sang Sang mit seinem Klassenkameraden Du Xiaokang 杜小康 („Kleiner-Wohlstand“ Du) eine Kontrastfigur gegenübergestellt, deren Genderperformanz eine „natürliche und lässige“ (*xiaosa* 潇洒) Männlichkeit verkörpert, die der Junge Sang Sang bewundert und nachzuahmen versucht.

In Guo Jingmings Roman *Tiny Times 1.0* sind die vier Protagonistinnen nicht nur ehemalige Klassenkameradinnen und nun Studierende, sondern auch Freundinnen und Mitbewohnerinnen, die sich intensiv mit ihrer Weiblichkeit auseinandersetzen und sich untereinander über ihre Beziehungen zu Männern austauschen. Genderphänomene werden innerhalb dieser Überlegungen und Gespräche nicht nur vorgeführt und kommuniziert, sondern auch problematisiert. Somit vermögen es nicht nur kontrastierende, sondern auch korrespondierende Figurenrelationen, vorherrschende Genderdiskurse zu hinterfragen bzw. neue Genderdiskurse zu initiieren.

Die Figurencharakteristik – die zweite Untersuchungsebene neben der Figurenkonzeption – vollzieht sich innerhalb eines narrativen Textes ebenfalls in der Vorstellung des Individuums durch eine weitere Person. So bezeichnet die figurale Charakteristik „die Kennzeichnung bzw. Beschreibung der Figur durch eine andere Figur“, während bei der auktorialen Charakteristik „die Bestimmung der Figur direkt über den auktorialen bzw. heterodiegetischen Erzähler [erfolgt].“¹⁰⁹ Beide Techniken können noch weiter diversifiziert werden, indem man sie auf eine explizite bzw. direkte oder aber implizite bzw. indirekte Charakteristik untersucht. Zu ersterer werden Eigenkommentare der Figur sowie Fremdkommentare über diese gezählt; eine indirekte Charakteristik wiederum kann z.B. über sprechende Namen oder Beschreibungen einer individuellen Verhaltensweise der Figur

¹⁰⁸ Siehe: Schößler (2008): S. 114/115.

¹⁰⁹ Siehe: Gansel (2010): S. 80.

erfolgen.¹¹⁰ Aufgrund der unterschiedlichen Erzählsituationen in den vorliegenden Romanen – bei *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) handelt es sich um eine auktoriale Erzählsituation, die Tagebuchromane *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) und *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) sind ebenso wie der Roman *Tiny Times 1.0* autodiegetisch angelegte Texte – können darin sowohl die figurale, als auch die auktoriale Charakteristik vorgefunden werden.

Im Zusammenhang mit Genderuntersuchungen sind bei figuraler und auktorialer Charakteristik zwei Rezeptionsebenen, nämlich Kategorisierung und Entkategorisierung, von besonderer Bedeutung. Bei der Kategorisierung ordnet der Leser die Figur einer etablierten Kategorie zu; wenn eine Anpassung bzw. Korrektur des Figurenbildes aufgrund von neuen Informationen notwendig geworden ist, spricht man von Entkategorisierung.¹¹¹ Entkategorisierungen finden im Zusammenhang mit Genderthemen häufig dann statt, wenn die Erzählung beispielsweise das biologische Geschlecht oder die sexuelle Orientierung einer Figur offen lässt bzw. erst spät offenbart oder aber falsche Fährten legt, die im Verlauf der Geschichte von den Lesern erst Stück für Stück enttarnt werden müssen. Entkategorisierungen werden auch dann vollzogen, wenn sich explizite linguistische Markierungen wie „er“, „sie“, „der Mann“, „die Frau“ oder sogenannte *gendered codes* wie Namen, metonymische Referenzen zu Kleidung, Aktivitäten oder Verhalten, „die zwar historisch veränderlich sind, aber immer weiter tradiert werden“ gegensätzlich zur eigenen, subjektiven Annahme darüber verhalten, wie eine weibliche oder männliche Figur konzipiert werden sollte, oder wenn die Lesereinschreibung des Textes dem tatsächlichen *gender* der Figur widerspricht und die Erwartungen des Rezipienten aus diesem Grund nicht erfüllt werden.¹¹²

Eine Untersuchung von Figurenkonzeption, Figurencharakteristik und Figurenkonstellationen ist ein sinnvoller erster Schritt in der Analyse der Handlungs- und Darstellungsebene eines *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman), da diese dazu verhilft, die in den Erzählungen vorgestellten Figuren kennenzulernen sowie die den Texten inhärenten relationalen und situativen Gestaltungsformen von *gender* aufzudecken. Für eine aussagekräftige Genderuntersuchung der in den Texten präsentierten Figuren und ihrer partikularen Genderidentität ist dieses Vorgehen jedoch nicht hinreichend und umfassend

¹¹⁰ Eigenkommentare werden häufig monologisch in Szene gesetzt, während Fremdkommentare eher dialogisch eingeführt werden. Siehe: Gansel (2010): S. 81.

¹¹¹ Siehe: Gymnich (2004): S. 137.

¹¹² Siehe: Bierschenk (2010): S. 82/83.

genug, weshalb weitere Faktoren hinzugezogen werden müssen, um die Art und Weise, wie die Romanfiguren *gender* genau darstellen, kontextspezifisch interpretieren zu können. Da gerade der Körper als zentrales Verhandlungsmedium von Identität und Geschlecht gilt und dieser in der vorliegenden Literatur auch als relevantes, wenn nicht sogar dominantes „Ich-Thema“ der Figuren eingeführt wird, steht die Analyse deren Körperperformanzen im Zentrum der weiteren Untersuchung.¹¹³

Körper-Gestalten

Finally, to say that gender is constructed does not make it any less real and does not mean that it doesn't affect the everyday experience of living in a body that is gendered. A discussion of gendered subjectivity also, then, must necessarily include a discussion of the body, the ways culture acts on our bodies, and the ways bodies bound and define the self. Bodies are at once both natural and constructed, constricted by cultural norms that determine how we dress, how we move, and the spaces we are allowed to inhabit and to what degree.

Annette Wannamaker, *Boys in Children's Literature and Popular Culture*¹¹⁴

„Wherever an individual is or goes he must bring his body along with him,“ formulierte der kanadische Soziologe Erving Goffman (1922-1982) pointiert in seinem Aufsatz „The Arrangement Between the Sexes“ aus dem Jahr 1977.¹¹⁵ Darin diskutierte er den Zusammenhang zwischen sozialer Interaktion und biologischem Geschlecht und wies auf die soziale Konstruktion von *gender* hin. Auch wenn diese Aussage für manche zunächst trivial klingen mag, kann sie doch als Ausgangspunkt weiterführender Überlegungen zur Vielschichtigkeit von Leib und Körper sowie, davon abgeleitet, zu Körper- und Genderdarstellungen betrachtet werden. Treffen Menschen im realen Leben zum ersten Mal aufeinander, nehmen sie – sofern sie von keiner Sinneseinschränkung betroffen sind – schließlich zunächst die physische Beschaffenheit ihres Gegenübers wahr, d.h. dessen Körper,

¹¹³ Der bulgarisch-französische Sozial- und Literaturwissenschaftler Tzvetan Todorov führte die Begriffe „Ich-Thema“ resp. „Du-Thema“ ein, um Innen- und Außenwelt einer Figur offenzulegen. Ich- bzw. Blick-Themen betreffen dabei „Fragen der Innenwelt, der Reflexion, der psychischen Konflikte“; die Figur wird dabei als sich selbst beobachtend und reflektierend beschrieben. Du- bzw. Diskurs-Themen „handeln von der Beziehung zwischen Mensch und Umwelt: Es geht um das Agieren in einer sozialen Gemeinschaft, wobei dies als ein aktives Einwirken zu verstehen ist, der Einzelne bleibt nicht isolierter Beobachter, sondern tritt in eine dynamische Beziehung zu anderen.“ Siehe: Gansel (2010): S. 81.

¹¹⁴ Siehe: Wannamaker, Annette, *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection, and the Fictional Child*, New York and London: Routledge, 2008 (S. 27).

¹¹⁵ Siehe: Goffman, Erving: „The Arrangement between the Sexes“, in: *Theory and Society*, 4.3, 1977 (301-331), S. 327. Die deutsche Übersetzung lautet demgemäß „Wo auch immer ein Individuum sich befindet und wohin auch immer es geht, es muss seinen Körper dabei haben.“ Siehe: Goffman, Erving: *Interaktion und Geschlecht*, 2. Auflage, Frankfurt (Main), New York: Campus (S. 152).

Aussehen und Form. Erst beim näheren Kontakt und im Gespräch offenbaren sich weitere Eigenschaften und auch physische Charakteristika, wie z.B. die Stimme oder bestimmte Bewegungsmuster einer Person, die diese auszeichnen.¹¹⁶ Aussehen und Form wiederum werden von einer räumlichen und zeitlichen Dimension bedingt. So gelten je nach historischem oder geographischem Kontext unterschiedliche Idealvorstellungen von Körpern, ihren Maßen und ihrer Gestaltung. Gleichsam bestimmen diese Idealvorstellungen vorherrschende Körper-, Gender- und Modediskurse.

Die Leiblichkeit und das „Form-Sein“ eines Menschen sind seit jeher Kernthemen philosophischer und theologischer Überlegungen zum Dasein des Menschen und zum Sinn des Lebens. Fragen danach, was genau den Menschen auszeichnet und dessen Existenz bestimmt – sein Geist, sein Denken, das, was man gemeinhin als „Seele“ oder „Geist“ bezeichnet, oder aber seine Materialität, d.h. sein Körper – werden besonders dann drängender, wenn es darum geht, die Unbestimmtheitsstellen des Lebens zu füllen, mit Kontingenzerfahrungen fertig zu werden oder aber in Auseinandersetzungen mit der eigenen Endlichkeit. Doch nicht nur auf existenzphilosophischer und religiöser Ebene, auch sprachlich offenbart sich die Komplexität der Körper-Seele- bzw. der Materie-Geist-Dichotomie.

Im Deutschen unterscheidet man zwischen (beseeltem) Leib und (materiellem) Körper oder, wie die US-amerikanische Ethnologin Susan Brownell es formuliert, zwischen „subjective, experienced body“ und „alienated object body“.¹¹⁷ Aufgrund der engen Bezüge zum Subjekt und zur Beseeltheit schwingt daher stets eine moralische Implikation mit, wenn von „Leib“ gesprochen wird. Der Terminus „Leibeserziehung“ umfasst im Deutschen infolgedessen nicht nur die körperliche Ertüchtigung eines Menschen, sondern auch dessen moralische Kultivierung („*moral cultivation*“).¹¹⁸ Im Gegenzug dazu beschreibt der vergegenständlichte, unbeseelte Körper lediglich eine somatische Beschaffenheit.

¹¹⁶ Bewegungsmuster sind im Verständnis des französischen Soziologen und Ethnologen Marcel Mauss (1872-1950) anerzogene, nachgeahmte oder erlernte „Körpertechniken“ (im Chinesischen wird der gleichbedeutende Begriff *shenti zhishu* 身体技术 verwendet). Es handelt sich dabei um (technische) Verrichtungen, die den Körper als Mittel einsetzen bzw. um „die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie in der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.“ Körpertechniken sind sozial konstruiert, variieren jedoch in unterschiedlichen Zeiten und Räumen, nach Alter und Geschlecht. Siehe: Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch Verlag, 1997 (S. 199).

¹¹⁷ Siehe: Brownell, Susan: *Training the Body for China: Sports in the Moral Order of the People's Republic*, Chicago und London: University of Chicago Press, 1995 (S. 16).

¹¹⁸ Siehe: Brownell (1995): S. 16.

Auch in China sind es feine semantische Unterscheidungen, die die verschiedenen existierenden Körper-Bezeichnungen voneinander abgrenzen. In der chinesischen daoistischen Philosophie beispielsweise, besonders in der daoistischen Praxis, zeichnet sich der Mensch zunächst durch seine Form (*xing* 形) aus, die ihn von anderen in der Welt existierenden Formen von Dingen und Wesen unterscheidet. Darüber hinaus sind es sein materieller Körper (*ti* 体) bzw. „Fleisch-Körper“ (*routi* 肉体), seine Gefühle und sein Denken, die sich allesamt in seiner Person (*shen* 身) vereinen.¹¹⁹ Aufgrund dieser engen Verknüpfung von menschlichem Körper und Person übersetzt der Historiker und Chinawissenschaftler Mark Elvin *shen* 身 mit „body-person“ bzw. „Körper-Person“.¹²⁰ Physis und Psyche, das Materielle und das Nicht-Materielle sind in chinesischen Körperdiskursen somit als nicht voneinander trennbare Entitäten zu betrachten.

Auch wenn es zunächst so scheint, als könne man einen Bezug zwischen *ti* 体 (materieller Körper) und dem im Deutschen als „Körper“ sowie zwischen *shen* 身 (Person; „Körper-Person“) und dem im Deutschen als „Leib“ bezeichneten Begriff herstellen, existiert im Chinesischen eine ontologische Materie-Geist- bzw. Körper-Seele-Dichotomie in diesem Sinne nicht.¹²¹ Vielmehr fungiert *ti* 体 als „vessel for lived experience“ und ist nicht von dem „experiencing subject“ zu trennen.¹²² Angewandt auf Goffmans Eingangszitat müsste es für den chinesischen Fall demnach heißen: „Wherever a body is or goes he eventually brings an individual along with him.“

Ti 体 (materieller Körper) wird im heutigen China als genderneutraler Begriff eingesetzt; er steht darüber hinaus im Fokus der zeitgenössischen chinesischen Körperkultur (*tiyu* 体育).¹²³ Auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit bezogen bedeutet dies, dass der materielle

¹¹⁹ Im daoistischen Denken gilt Selbstkultivierung (*xiu shen* 修身) als Grundlage, Langlebigkeit, sogar Unsterblichkeit zu erlangen. Diese bezieht sich auf den Körper, und nicht auf die Seele, „von der es im Körper gleich mehrere gibt.“ Der Sitz dieser Seelen befindet sich in unterschiedlichen Organen, für die es wiederum unterschiedliche Möglichkeiten der Stimulation gibt. Siehe: Ess, Hans van, *Der Daoismus: Von Laozi bis heute*, München: C.H. Beck, 2011 (S. 36-37; 66).

¹²⁰ Siehe: Brownell (1995): S. 16.

¹²¹ Siehe: Brownell (1995): S. 16.

¹²² In der daoistischen Philosophie ist es darüber hinaus die als *qi* 气 bezeichnete (Lebens-)Kraft oder Essenz, welche am Ursprung jeglicher Existenzerhaltung steht. Diese besondere Kraft wandelt sich in dynamischen Prozessen und befindet sich im stetigen Austausch mit dem Kosmos. Der Mensch ist als Person bzw. *shen* 身 Teil des kosmischen Energiekreislaufs; er ist angehalten, das die (Lebens-)Kraft *qi* 气 nicht aus seinem Körper entweichen zu lassen, sein Leben bzw. sich selbst als Person mithilfe von Selbsttechniken zu „nähren“ (*yang shen* 养身) und im Einklang mit dem Kosmos zu agieren. Im daoistischen Denken stellt eine Person ergo einen formbaren Mikrokosmos unter vielen dar, die sich innerhalb eines großen Ganzen wiederum gegenseitig bedingen. Siehe: Ess (2011): S. 66.

¹²³ Siehe: Brownell (1995): S. 16.

Körper bzw. *ti* 体, so wie er innerhalb der zeitgenössischen chinesischen Adoleszenzliteratur beschrieben wird, *sui generis* einen Subjektbezug besitzt. Der Terminus „Subjekt“ ist hier in seiner Foucaultschen Doppeldeutigkeit zu begreifen: einerseits ist das Subjekt „vermittels Kontrolle und Abhängigkeit jemandem unterworfen“, andererseits ist es „durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis seiner eigenen Identität verhaftet.“¹²⁴ Unterwerfung und Identitätsbildung sind dabei unmittelbar mit dem menschlichen Körper verbunden.

Michel Foucault beschäftigte sich vor allem im ersten Band seines dreibändigen Werkes *Histoire de la Sexualité, La volonté de savoir*, der im Jahr 1976 erschien, mit dem öffentlichen Körper, den er darin in seiner Funktion als Teil gesellschaftspolitischer Machtstrukturen untersuchte. Foucault erörterte, dass der Körper innerhalb eines Herrschaftssystems stets zweckgebunden sei und primär der Erhaltung und der Optimierung der Gesellschaft und des Gesellschaftssystems diene. Darüber hinaus stellt der Körper ein Mittel zur Legitimierung der Souveränität des Herrschenden dar, da dieser über Leben und Tod bzw. „Leib und Leben“ seiner Untergebenen entscheidet. Als Mittel des persönlichen Ausdrucks hat der Körper für das einzelne Individuum wiederum eine identitätsstiftende Funktion. Letzteres ist jedoch keinesfalls eine naturgegebene Selbstverständlichkeit – vor allem nicht für alle Geschlechter – sondern vielmehr ein Ergebnis moderner sozialgeschichtlicher Entwicklungen.

Galt der menschliche Körper, ähnlich wie die soziale Stellung einer Person, in Europa bis in das 18. Jahrhundert hinein als natur- bzw. gottgegeben, d.h. als eine von Geburt an festgelegte, nicht veränderbare Größe, so rückte der Körper im Bestreben, sich von feudalistischen Oppressionsstrukturen und den Unterdrückungsmechanismen der oberen Stände zu lösen, in den Fokus individueller und leistungsbezogener Disziplinierung. Das Ziel, die eigene soziale Stellung durch Fleiß und Sittsamkeit zu verbessern, verfolgten hauptsächlich Männer; Frauen wurden hingegen auf ihre „leistungsunabhängige Rolle im Privaten und ihrer Familie verwiesen.“¹²⁵ Der Körper wurde somit von Männern bewusst eingesetzt, um ihren eigenen sozialen Aufstieg und ihr wirtschaftliches Vorankommen erfolgreich verfolgen zu können. Doch auch der Staat hatte ein Interesse am disziplinierten, kontrollierten und berechenbaren Körper: der kräftige, leistungsfähige Körper konnte eingesetzt werden, um die

¹²⁴ Siehe: Foucault, Michel: „Das Subjekt und die Macht“, in: Dreyfus, Hubert L und Paul Rabinow [Hrsg.]: *Michel Foucault: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz, 1994 (243-264), S. 246.

¹²⁵ Siehe: Diebold, Jan und Friederike Faust: „Diszipliniere deinen Körper!“, in: *schwarzweiss*, 06.07.2013, <http://www.schwarzweiss-hd.de/diszipliniere-deinen-koerper/> (Zugriff am 20.11.2017).

Produktivität zu steigern; der gesunde, reproduktive Körper diene dem Erhalt und der Vergrößerung der Gesellschaft.¹²⁶

Der enge Bezug zwischen der Arbeit am Körper und dem Erstarren einer Gesellschaft ist auch in China kein unbekanntes. Maßnahmen zur körperlichen Ertüchtigung erfreuten sich dort zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts einer äußerst großen Popularität. Zu diesem Zeitpunkt litt das Land unter seinem Image des „kranken Mannes Ostasien“ (*dongya bingfu* 东亚病夫 bzw. „sick man of East Asia“), dem Sinnbild einer durch Opiummissbrauch geschwächten und aufgrund von „ungleichen Verträgen“ nach dem Ersten Weltkrieg diskreditierten Nation. Gleichzeitig zirkulierten auf globaler Ebene wirtschaftlich und politisch motivierte Ideen zum Kapitalismus und Nationalstaat, die auch in die privaten Sphären drangen und welchen sich auch China nicht entziehen konnte.¹²⁷ Unter dem Stichwort *tiyu* 体育 (Körperkultur) wurden Kampagnen gestartet, die den sportlichen und kraftvollen Körper anpriesen. Presse und Konsumgüterproduktion wiederum reagierten auf aktuelle Sport- und Körpertrends, wodurch dem Körper ein zusätzlicher ästhetischer Wert und eine Kaufkraft verliehen wurde. *Tiyu* 体育 (Körperkultur) galt als „magic potion,“¹²⁸ um China zu erstarren und zu modernisieren; es wurde zum „key concept in plans to transform the hoary Chinese imperium into a modern and fit nation-state“ und zum Grundstein des Erschaffens einer kollektiven Identität, die ein gemeinsames Ziel verfolgte.¹²⁹

Susan Brownell definiert *tiyu* 体育 (Körperkultur) in ihrem Glossar wie folgt als „physical culture (...); embraces high-level sports, popular fitness activities, and physical education in the schools“ sowie als „physical education“, wobei die Sportarten und Körperertüchtigungsmethoden, die zum damaligen Zeitpunkt propagiert wurden, gemäß Brownell vor allem aus dem westlichen Ausland und Japan stammten, d.h. von genau jenen ausländischen Mächten, die für das ursprüngliche Problem, nämlich das emotionale Trauma einer gesamten Nation, verantwortlich zeichneten.¹³⁰ Die Historikerin Gao Yunxiang erweitert Brownells Definition zudem, indem sie *tiyu* 体育 (Körperkultur) als Körperkultur vorstellt, die

¹²⁶ Foucault prägte die Begriffe „anatomische Macht“ sowie „Bio-Macht“ (frz. *biopouvoir*) im Zusammenhang mit den erwähnten individuellen Körpereinsätzen zur Leistungssteigerung bzw. zum Bevölkerungswachstum. Siehe: Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen*, Band 1, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1983 (S. 14-15; 126-127; 166ff.).

¹²⁷ Siehe: Morris, Andrew D.: *Marrow of the Nation: A History of Sport and Physical Culture in Republican China*, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 2004 (S. 75).

¹²⁸ Siehe: Morris (2004): S. 69.

¹²⁹ Siehe: Morris (2004): S. 3.

¹³⁰ Siehe: Brownell (1995): S. 337.

nicht nur Sport und Körpertraining umfasst, sondern auch Mode, Film, Körperhygiene und Sexualität.¹³¹

Tatsächlich brachte die *tiyu* 体育 (Körperkultur)-Bewegung Körpertrends hervor, die Fragen zu Femininität und Maskulinität aufwarfen.¹³² Vor allem die ideale Körperform der sogenannten „neuen“, sichtbaren Frau, *xin nüxing* 新女性, die sich – im Gegensatz zur Frau als *neiren* 内人 („Mensch des Inneren) – nicht mehr ausschließlich in den „inneren Räumen“ aufhielt, sondern auch das Haus verließ, wurde öffentlich diskutiert, was zur Folge hatte, dass das Sport treibende „experiencing female subject“ nicht nur nach seinem sportlichen Erfolg gemessen, sondern auch nach dem Aussehen beurteilt wurde, das bestimmte Kriterien zu erfüllen hatte, um als attraktiv wahrgenommen zu werden.¹³³ Als attraktiv galt eine Frau

¹³¹ Es ist daher anzunehmen, dass *tiyu* 体育 (Körperkultur) während der chinesischen Selbsterstärkungskampagnen auch gelegentlich als reine Phrase verwendet wurde mit dem eigentlichen Ziel, Konsumgüter erfolgreich zu vermarkten und Absatzzahlen von Kulturgütern zu steigern. Gao (2013): S. 12.

In ihrer noch unveröffentlichten Dissertation bemerkt auch Sun Liying, dass das Ideal eines gesunden und schönen (Frauen-)Körpers, d.h. das sogenannte *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit)-Ideal, das nachfolgend weiter ausgeführt wird, ebenso wie „physical culture“ zwar häufig in den damals zirkulierenden chinesischen Frauenzeitschriften im Zusammenhang mit Nationalismus, jedoch manchmal auch lediglich „as a form of rhetoric within consumer culture“ Erwähnung fand. Siehe: Sun, Liying: *Body Un/Dis-Covered: Luoti, Editorial Agency and Transcultural Production in Chinese Pictorials (1925-1933)*, unveröffentlichte Dissertation, Heidelberg: 2014 (S. 92).

¹³² Siehe: Gao (2013): S. 63.

¹³³ Das Ende des 19. Jahrhunderts stellt vor allem einen Wendepunkt für die Frauen der chinesischen Elite dar. Diese waren gemäß des Diktums der Riten von Zhou, *Zhouli* 周禮, einer ausführlichen Darstellung der konfuzianischen Riten, die sich vor allem mit der Staatsführung befassten, bislang als sorgende Mütter und Ehefrauen Hüterinnen des Hauses und als sogenannte *neiren* 内人 („Mensch des Inneren“) in der und für die Öffentlichkeit unsichtbar. Das damalige Schönheitsideal der weiblichen „Schwanenfüße“, das nur durch schmerzhaftes Brechen und Abbinden der Füße im jungen Alter erreicht werden konnte, unterstützte die Prämisse der (unbeweglichen) Frau als *neiren* 内人 („Mensch des Inneren“). Während der tiefen Krise am Ende der Qing-Dynastie jedoch wandelte sich das Bild. Wenn der ostasiatische Mann als „krank“ galt, wie stand es dann erst um das „schwache Geschlecht“? Um China aus der Krise und in die „Moderne“ befördern zu können, bedurfte es starker Frauen, die auch nach außen vordrangen. Auf diese „neuen Frauen“, *xin nüxing* 新女性 wurde die Hoffnung gelegt, den notwendigen sozialen Wandel einzuleiten und das Reich wieder erstarben zu lassen. Trotz ihrer Aufgabe als „agents of modernity“ und trotz des öffentlichkeitswirksamen „Schocks“, den das Auftreten der „neuen“ Frau *xin nüxing* 新女性 auf den Straßen und in den Printmedien der Zeit auslöste, blieben diese Frauen jedoch vor allem die „Mütter der (zukünftigen) chinesischen Gesellschaft“, *guomin zhi mu* 国民之母, deren Hauptbetätigungsfeld der Haushalt war, der (innere) Raum der traditionellen Rollenperformanz der Frau. Die „neue“ Frau war somit nicht in Gänze „neu“, sondern trug weiterhin Elemente der *liangqi xianmu* 良妻贤母 in sich, der „guten (im Sinne von keuschen) Ehefrau und weisen Mutter“, einem vorbildlichen Frauentypus aus der Hanzeitlichen Kollektion von insgesamt 125 Biographien herausragender Frauen, dem *Lienüzhuan* 列女传. Daneben existierte die Vorstellung der unabhängigen, starken, nahezu männlichen Frau, deren Bild vor allem in frühen Ausgaben spät Qing-zeitlicher Printmedien zirkulierte. *Xin nüxing*, war demnach kein „master word“ im Sinne Gayatri Spivaks, das eine Gruppe in ihrer Gesamtheit umschloss. Die *xin nüxing* lavierten vielmehr zwischen unterschiedlichen alten und neuen Rollenbildern und befanden sich somit – ähnlich wie Adoleszente – in einem Zustand von Liminalität. Da sich ihr Subjektivierungsprozess in Abhängigkeit von gesellschaftlichen, d.h. vorwiegend männlich geprägten Anforderungen und Vorstellungen vollzog, muss die tatsächliche Handlungsmacht der *xin nüxing* auch infrage gestellt werden.

demzufolge dann, wenn ihr durch sportliche Aktivität geformter Körper *jiankang* 健康, d.h. Gesundheit, ausstrahlte.¹³⁴ Als Vorbild für diese „gesunde Schönheit“ oder „robust beauty“, *jiankang mei* 健康美, dienten Frauen aus dem westlichen Ausland, die diesem neuen Schönheitsideal eine gewisse Internationalität und gleichsam das Emblem des Modernseins verliehen. *Jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) – so der einschlägige chinesische Terminus – sprach daher in erster Linie die gebildete, junge Städterin an, die modisch und auch gesellschaftspolitisch auf der Höhe der Zeit sein wollte.¹³⁵

Die englische Übersetzung des Begriffs verdeutlicht, was eine als *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) betitelte Frau genau ausmachte. Diese galt demgemäß als „robust beauty“, „strong beauty“ oder „double beauty“, als eine Schönheit mit einem athletischen, muskulösen, d.h. robusten und starken Körper. Darüber hinaus umfasste *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) ein ausgewogenes Körpergewicht, eine gute Körperhaltung, eine gesunde Hautfarbe, aber auch eine aktive, offene und agile Geisteshaltung inclusive eines Modebewusstseins, was sich in der Frisuren- und Kleiderwahl äußerte.¹³⁶

Siehe: Mittler (2003): S. 217-218, 223; Mittler, Barbara: „In Spite of Gentility: (New) Women and (New) Men in Linglong, a 1930s Women's Magazine“, in: Berg, Daria und Chloe Star [Hrsg.]: *The Quest for Gentility in China: Negotiations Beyond Gender and Class*, London: Routledge (208-234). Zu *neiren* siehe auch: Ebrey, Patricia Buckley: *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, Berkeley: University of California Press, 1993; Ko, Dorothy: *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford: Stanford University Press, 1994. Zu *xin nüxing* siehe auch: Barlow, Tani E.: *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham, NC: Duke University Press, 2004; Nienhauser, William H. et al. (Hrsg.): *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1985 (S. 177).

¹³⁴ Konkrete Optimierungsstrategien, die darauf abzielen, den eigenen Körper und sogar das eigene Leben zu gestalten wie beispielsweise die *tiyu* 体育 (Körperkultur)-Bewegung in China, nennt Foucault in Anlehnung an den *ars vivendi* der Antike „Technologien des Selbst“ bzw. „Selbsttechniken“ (frz. *technologies de soi*; chin. *ziwo zhishu* 自我技术). Es handelt sich um eine individuelle Handlungsmacht, die Subjekte einsetzen, um „sich selber zu transformieren, sich in ihrem besonderen Sein zu modifizieren und aus ihrem Leben ein Werk zu machen suchen, das gewisse ästhetische Werte trägt und gewissen Stilkriterien entspricht.“ Selbsttechniken wirken somit nicht nur persönlichkeitsformend, sie richten sich auch nach Werturteilen, die die sinnliche Wahrnehmung der Subjekte betreffen. Siehe: Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit: Der Gebrauch der Lust*, Band 2, 3. Auflage, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1993 (S. 18).

¹³⁵ Guo (2013): S. 69.

Jianmei 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) bezieht sich nicht nur auf ein physisches Ideal, sondern auch auf die Sportart Bodybuilding, die auch in Wettkämpfen (*jianmei bisai* 健美比赛) ausgetragen wurden, jedoch hier nicht diskutiert werden. Siehe: Brownell (1995): S. 330.

¹³⁶ Auch Sun Liying merkt an, dass *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) über das Ideal einer „robusten“ bzw. „starken“ Schönheit hinausgeht und zieht Vergleiche mit dem Bild des Athleten und der Phryne, das der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard (1929-2007) in seinem Schlüsselwerk *La Société de Consommation* aus dem Jahr 1970 diskutierte. Sun schreibt: „Drawing on Baudrillard's view, I argue that the Chinese term *jianmei* is beyond “robust beauty,” “strong beauty” or “double beauty,” as scholars argued in the last decade. It includes the two poles of “health” and “beauty,” or correspondingly, athleticism and Phryneism. Depending on [the] historical context, the desired model of *jianmei* could move between the two poles. Moreover, *jianmei* contains an additional element beyond

Weitere Hinweise darauf, was *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) für das damalige Schönheitsideal bedeutete, geben Artikel, Werbeanzeigen und Fotos, die in einschlägigen Publikationen veröffentlicht wurden, die sich nicht ausschließlich, doch in ihrer inhaltlichen Gestaltung sehr stark an ein weibliches Publikum richteten, wie z.B. die Zeitschrift *Linglong* 玲瓏¹³⁷, die zwischen 1931 und 1937 im wöchentlichen Rhythmus erschien.¹³⁸ Nicht nur darin waren Athletinnen in kurzer Kleidung und mit hochhackigen Schuhen zu sehen, die die trainierten Beine der Sportlerinnen zur Geltung bringen sollten. Einfache, leichte und kurze Kleidung, „more or less following men’s styles“ wurde empfohlen; als praktische und modische Frisur wurde der kinnlange Bob angepriesen.¹³⁹

Eine Sportlerin, die das *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) Ideal besonders verkörperte und aus diesem Grund ausgesprochen populär war, war der Sprintstar Qian Xingsu. Qian trug auf Fotoaufnahmen hochgeschlossene, jedoch kurz geschnittene Kleider, die in ihrer ungekürzten Form als *qipao* 旗袍 bekannt waren.¹⁴⁰ Aufgrund ihres

“healthy (bodies),” that of “*mei* (beauty),” which, I believe, reflects not only the widespread discourse of “aesthetic education” from the 1910s advocated by Cai Yuanpei, but also the attributes of a mature consumer culture from the late 1920s [Hervorhebungen im Original].” Siehe: Sun (2014): S. 93.

¹³⁷ Eine umfassende Sammlung verschiedener chinesischer Frauenzeitschriften der späten Qing- und frühen Republikzeit bietet die von Historikern und Chinawissenschaftlern aus Deutschland, Kanada und Taiwan zusammengestellte und kommentierte Datenbank „Early Chinese Periodicals Online (ECPO)“, die nicht nur den historischen Kontext, in welchem die ausgesuchten Zeitschriften entstanden, sowie deren inhaltlichen Schwerpunkte konzise aufbereitet, sondern darüber hinaus durchsuchbare Online-Versionen der betreffenden Publikationen in Form von Einzelscans bereitstellt. Die hier genannte Zeitschrift *Linglong* 玲瓏 (Eleganz) hatte es sich u.a. zum Ziel gesetzt, ein neues Frauenbild zu propagieren und zu unterhalten. Sie sah sich somit als anspruchsvolles Lifestyle- und Kulturmagazin, das einen Beitrag leisten wollte, „beauty and grace (*youmei* 優美) to women’s lives“ zu bringen und darüber hinaus den gebildeten und finanzkräftigeren Gesellschaftsmitgliedern ein „high-minded amusement (*gaoshang yule* 高尚娛樂)“ zu bieten. Der Name der Zeitschrift war dabei Programm: *linglong* 玲瓏 in seiner adjektivischen Form kann im Deutschen mit „grazil“ bzw. „exquisit“ wiedergegeben werden. Die Zeitschrift verkörperte Eleganz, Anmut und Distinktion und sprach eine vorwiegend urbane Leserschaft der oberen Mittelklasse an. Diese bestand aus Schülern und Schülerinnen weiterführender Schulen, Studierenden, Hausfrauen und erwerbstätigen sogenannten *young urban professionals*. Siehe: „Linglong“, in: *Chinese Women’s Magazines in the Late Qing and Early Republican Period*, https://kjc-sv034.kjc.uni-heidelberg.de/frauenzeitschriften/public/linglong/the_magazine.php?magazin_id=3.

¹³⁸ Gemäß einer Wörterbuch- und Medienanalyse Sun Liyings war der Begriff *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) besonders ab den späten 1920er Jahren virulent. Desweiteren erschienen mindestens 13 illustrierte Magazine in den 1930er und 1940er Jahren in China, die *jian* 健 (gesund; Gesundheit), *mei* 美 (schön; Schönheit) oder *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) im Titel trugen, was das ästhetische und auch das Trendpotential des *jianmei* 健美 -Schönheitsideals unterstreicht. Siehe: Sun, Liying: „Whose Health? How to be Beautiful? Incorporating *Freikörperkultur* (Nudism) into the Chinese Market (1925-1935), unveröffentlichter Vortrag, Konferenz „Trends on the Move: Transcultural Dimensions of Popular Flows“, Heidelberg, 28.-29.10.2011 (S. 13; 15).

¹³⁹ Siehe: Gao (2013): S. 67.

¹⁴⁰ In ihrer langen, jedoch weiter geschnittenen Passform und in Kombination mit Kurzhaarschnitten galten *qipao* 旗袍 in den 1920er Jahren als ein von der Männermode inspiriertes und somit auch männlich wirkendes Kleidungsstück. Es heißt, dass ältere Generationen dieses aus diesem Grund ablehnten. Junge

durchtrainierten Körpers wurde die Läuferin als „*xiong* [grand or masculine] among women [Hervorhebungen im Original]“ bezeichnet.¹⁴¹

Obwohl das äußere Erscheinungsbild der Läuferin den *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit)-Vorgaben der Zeit entspricht, die darauf zielten, ein dezidiert weibliches Schönheitsideal zu erfüllen, wird Qians Phänotyp offensichtlich dennoch primär als maskulin eingestuft. Aus feministischer Perspektive könnte man argumentieren, dass Qian durch die Anwendung von Selbsttechniken eine Art physische Gleichberechtigung erlangte, die es ihr letztlich ermöglichte, sich die Rolle des ursprünglich männlichen „Retters der Nation“ anzueignen und somit die großen Erwartungen der Gesellschaft an die „neue“ starke und gesunde Frau zu erfüllen. Aus Perspektive der Gender- und Queerforschung zeigt Qians Beispiel, dass kollektive Körperbilder als „Einschreibefläche kultureller Prägungen und Zurichtungen“ verstanden werden müssen und Genderphänomene trotz bester Voraussetzungen häufig nicht beschrieben und analysiert werden können, ohne sich dem Oppositionspaar „weiblich“ vs. „männlich“ zu bedienen.¹⁴² Darüber hinaus gelten bestimmte Attribute nicht nur als kulturell eingeschrieben, sondern auch als geschlechtlich codiert, was eine Überwindung des Denkens außerhalb binärer Oppositionen und der heterosexuellen Matrix zusätzlich erschwert.

Durch den Rückgriff auf das Materie-Geist-Körper-Modell würden die Genderdarstellungen der weiblichen und männlichen Figuren auf zwei Ebenen analysiert: einer physischen und einer geistig-emotionalen. Beide Ebenen dienten sowohl als Arena, als auch als Ausdrucksmedium für die „lived experiences“ der Figuren, und somit auch für deren „lived gender experiences“. Der Vorteil einer solchen Figurenanalyse, die auf einem Physis-Psyche-

Frauen, meist Studierende, die ihren Unmut gegenüber geschlechtsspezifischen Ungerechtigkeiten ausdrücken wollten, griffen jedoch häufig zu diesem Kleidungsstück – das *qipao* 旗袍 wurde somit zu einem politischen Statement. Von der *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit) Mode inspirierte Frauen wie Qian Xingsu trugen das Kleid in einer weiter geschnittenen, kurzen Variante, die einen Blick auf die gestählten Beine der sportlichen Frauen erlaubten. Erst in den 1930er Jahren veränderte sich die Silhouette des Kleides. Die modische, moderne Großstädterin trug nun körperbetonte *qipao* 旗袍 mit Beinschlitz. Experimente mit Materialien, dekorativen Elemente und hinsichtlich der Gestaltung der Ärmel und der Beinlänge bewirkten, dass das Kleid zum Marker von Distinktion und femininem Stil avancierte. Siehe: Yang, Chui Chu: *The Meanings of Qipao as Traditional Dress: Chinese and Taiwanese Perspectives*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde (Doctor of Philosophy), Ames: Iowa State University, 2003 (S. 31; 34), <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=16603&context=rtd> (Zugriff am 20.12.2017).

¹⁴¹ Siehe: Gao (2013): S. 67.

Gemeint ist *xiong* 雄, das als Adjektiv „männlich“ bzw. „maskulin“, „stattlich“, „mächtig“, aber auch „einflussreich“ bedeuten kann.

¹⁴² Siehe: Hochholdinger-Reiterer, Beate. „It ain't me, babe: Zur Konstruktion des schönen Körpers in Joyce Carol Oates „Sexy“ und Ron Koertges „Ein viel zu schönes Mädchen““, in: *1000 und 1 Buch*, 1, 2007, (7-9), S. 7.

Dualismus basiert, ist, dass diese sich frei macht von einer rein genderbinär geleiteten Spurensuche, die in erster Linie auf das Aufdecken „typisch weiblicher“ bzw. „typisch männlicher“ Attribute zielt.

Ein Versuch, eine methodische Vorgehensweise zu entwickeln, die Genderbinaritäten nicht berücksichtigt, hat auch Kam Louie entwickelt.¹⁴³ Vergleichbar mit daoistischen Vorstellungen von *yin* 阴 und *yang* 阳, stellt er zwei Konzepte von Männlichkeit vor, die ebenfalls keine Gegensatzpaare bilden, sondern Pole auf einer miteinander verbundenen Skala, die sich nicht binär oder kontrastiv gegenüber verhalten, sondern komplementär. Der Begriff „Maskulinität“ wird in Kams Modell trotz seiner zahlreichen und durchaus ambigen Bedeutungen als eine unabhängige Kategorie vorausgesetzt.

Die zwei Ideale von chinesischer Maskulinität, die Kam identifiziert, nämlich *wen* 文, was Kam als „cultural attainment“, also kulturelle Errungenschaften oder Leistungen, definiert, und *wu* 武, „martial valour“, d.h. kämpferischer Heldenmut und Tapferkeit, lassen sich in zahlreichen Figuren der chinesischen Literatur-, Film- und Kulturgeschichte finden. Beide Kategorien umfassen ein voneinander unabhängiges Set an menschlichen Qualitäten sowie „concepts, icons and symbols“, die mit Maskulinität in Verbindung gebracht werden.¹⁴⁴

Da Konzepte, Bildzeichen und Symbole instabile soziale Konstrukte sind, die diskursiv verhandelt werden und sich in Abhängigkeit von ihrem historischen und soziokulturellen Kontext wandeln, arbeitet Kam zunächst anhand der „lived experiences“ ausgesuchter Figuren aus der chinesischen Philosophie-, Literatur- und Filmgeschichte paradigmatische *wen* 文- bzw. *wu* 武-Ausprägungen heraus und untersucht diese innerhalb ihres Entstehungskontexts. Die gesammelten Manifestationen von *wen* 文 („cultural attainment“) und *wu* 武 („martial valour“) bilden schließlich eine generalisierende Schnittmenge, die als Grundlage bzw. Orientierungsmatrix für weitere Untersuchungen zu Maskulinität(en) in China herangezogen werden kann. So repräsentieren Gelehrsamkeit, Intelligenz, Wissen, gute Umgangsformen, Kultiviertheit, Tugendhaftigkeit und Distinguiertheit ideale Eigenschaften von *wen* 文 („cultural attainment“). *Wu* 武 („martial valour“)-Attribute umfassen kämpferisches Können, militärische Führungsqualitäten, physische Kraft, Mut, Selbstbeherrschung, Loyalität, Integrität, Ehrenhaftigkeit, ein ausgeprägter Gerechtigkeitssinn sowie Standhaftigkeit, besonders gegenüber amourösen und finanziellen Versuchungen. Maskulinität kann sich jedoch

¹⁴³ Siehe: Kam, Louie: *Theorising Chinese Masculinity*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 2002.

¹⁴⁴ Siehe: Kam (2002): S. 3.

auch in Mischungen von *wen* 文 („cultural attainment“)- und *wu* 武 („martial valour“)-Eigenschaften ausdrücken – gerade heute erscheinen Maskulinitäten in China „constructed with an increasing appreciation of a new synthesis that embraces a blend of wen and wu, with the context-appropriate display of confidence, assertiveness, coolness, gentility, and warmth.“¹⁴⁵

In seiner Studie zeigt Kam desweiteren auf, dass *wen* 文 („cultural attainment“)-Attribute, historisch betrachtet, eine Vormachtstellung gegenüber *wu* 武 („martial valour“)-Attributen innehatten. Auch weist Kam auf externe Faktoren hin, die Transformationen beider Ideale bedingten. So gilt der erfolgreiche junge Geschäftsmann des ausgehenden 19. Jahrhunderts in China beispielsweise durchaus als Verkörperung des *wen* 文 („cultural attainment“)-Ideals, das ursprünglich dem klassischen konfuzianischen Gelehrten bzw. *wenren* 文人 zugesprochen wurde, der sich selbst als moralischer Richtungsweiser der Gesellschaft betrachtete, gebildet war und den privaten, eigennützigen Profit, *sili* 私利, verabscheute. Diesen jungen Geschäftsmännern wird zugesprochen, besonders *fengliu* 风流, d.h. mit einer Kombination aus distinguiertes Gelehrtheit und einer lässigen Eleganz ausgestattet zu sein, einer Qualität, die dem „cultivated wen ideal“ der damaligen Zeit entsprach.¹⁴⁶ Zum Ende des 21. Jahrhunderts wurde der *bailing nanren* 白领男人, der „white-collar man“, schließlich zum Inbegriff urbaner Maskulinität und zum Beschleuniger chinesischer Reform- und Modernisierungsprozesse.¹⁴⁷ Ähnlich wie die das *jianmei* 健美 (gesund und schön bzw. gesunde Schönheit)-Ideal verkörpernden Frauen sollten die kultivierten (*wenming* 文明) und hochqualifizierten (*suzhi gao* 素质高) jungen Angestellten und Geschäftsmänner der chinesischen Großstädte in ihren Bestrebungen, ihren materiellen Reichtum zu vergrößern und

¹⁴⁵ Siehe: Li, Xuan und William Jankowiak: „The Chinese Father: Masculinity, Conjugal Love, and Parental Environment“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (186-203), S. 188. Zitiert nach: Dies.: „The Decline of the Chinese Chauvinistic Model of Masculinity“, in: *Chinese Sociological Review*, 46:4, 2014 (3-18).

¹⁴⁶ Siehe: Stevenson, Mark: „Theater and the Text-Spatial Reproduction of Literati and Mercantile Masculinities in Nineteenth-Century Beijing“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (51-71), S. 68.

¹⁴⁷ Siehe: Rosen, Stanley: „The Victory of Materialism: Aspirations to Join China’s Urban Moneyed Classes and the Commercialization of Education“, in: *China Journal*, 51, 2004b (27-52). Vgl. hierzu: Hird, Derek: „Making Class and Gender: White-Collar Men in Postsocialist China“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (137-156), S. 137.

ihre Karrieren voranzutreiben, die Nation stärken und das Land im internationalen Wettbewerb voranbringen.¹⁴⁸

Während das *wen*-Ideal hauptsächlich von Vertretern der gebildeten Schichten Chinas verkörpert wird, steht für das *wu*-Modell meist ein Mann, der wenig besitzt und in den unteren Schichten anzutreffen ist.¹⁴⁹ Anders als ein Vertreter des *wu* 武 („martial valour“-)Ideals, der Kriegsgott Guan Yu, der als Held, *yingxiong* 英雄, gefeiert wird, der politische Ambitionen verfolgt und seine Stärke in seiner Rolle als Führungspersönlichkeit beweist, gilt der gemeine *wu* 武 („martial valour“-)Vertreter eher als „good fellow“ bzw. *hao Han* 好汉.¹⁵⁰ Der typische *hao Han* 好汉 („guter Kerl“) ist ein unterprivilegierter Kämpfer einer geschwächten Ethnie, der Han 汉 nämlich, der gegen ausländische Usurpatoren kämpft und am Rande der Gesellschaft sein Dasein fristet, häufig gemeinsam mit seinen gleichgesinnten „Brüdern“. ¹⁵¹ Er zeichnet sich durch körperliche Stärke, Mut, Kampfeswillen und einen unbändigen Appetit aus – nicht selten werden in der Literatur Trink- und Essgelage der *hao Han* 好汉 („guter Kerl“) beschrieben, wie z.B. in *Shuihu zhuan* 水浒传 (dt. Die Räuber vom Liangshan-Moor bzw. engl. The Water Margin), einem Roman aus dem 14. Jahrhundert. Die darin präsentierten männlichen Charaktere sind Ausgestoßene, die in Robin-Hood-Manier gegen Unterdrückung, Korruption und Misswirtschaft kämpfen, in ihren kämpferischen Handlungen jedoch auch sadistische Züge an den Tag legen. Wenn sie auch Trink- und Essgelagen nicht abgeneigt sind, zeichnen sich diese *hao Han* 好汉 („guter Kerl“) durch eine weitere *wu* 武 („martial valour“-)Eigenschaft,

¹⁴⁸ Siehe: Hird (2016): S. 137.

¹⁴⁹ Kam betont, dass Schicht in diesem Zusammenhang nicht im Sinne einer marxistischen Interpretation zu verstehen sei und es sich somit nicht um Arbeiter oder Proletarier, sondern um Bauern handelt, die das *wu* 武 („martial valour“-)Ideal in den herangezogenen Fallstudien verkörpern. Siehe: Kam (2002): S. 79.

¹⁵⁰ Guan Yu (160-219) war ein General der späten Han-Zeit und der Zeit der drei Reiche sowie, in seiner fiktionalen Reinkarnation, Protagonist des Qing-zeitlichen Romanklassikers *Sanguo yanyi* 三国演义 (Die Geschichte der drei Reiche bzw. Romance of the Three Kingdoms) des chinesischen Autors Luo Guangzhong 罗贯中 [Luo Ben 罗本] (~1330-1400). Guan Yu stieg während der Ming-Dynastie zum Kriegsgott auf und gilt aus diesem Grund als Inkarnation des *wu* 武 („martial valour“-)Ideals. Guan Yu stellt Kam Konfuzius gegenüber, den Prototypen des *wen* 文 („cultural attainment“-)Ideals bzw. des vollendeten chinesischen Gelehrten. Darüber hinaus zieht Kam Klassiker der Literaturgeschichte ebenso wie Kurzgeschichten von Lao She 老舍 (1899-1966) und Jia Pingwa 贾平凹 [Jia Pingwa 贾平娃] (geb. 1952) sowie Filme mit den international bekannten Darstellern Bruce Lee (1940-1973), Jackie Chan und Chow Yun Fat heran, um Abstufungen und Transformationen der *wen* 文 („cultural attainment“-) resp. *wu* 武 („martial valour“-)Genderscripte herauszuarbeiten. Siehe: Kam (2002): S. 79.

¹⁵¹ Siehe: Kam (2002): S. 79; Siehe: Mühlhahn, Klaus: *Geschichte, Frauenbild und kulturelles Gedächtnis: Der ming-zeitliche Roman Shuihu zhuan* (Berliner China Studien, Band 23), München: Minerva, 1994 (S. 100).

nämlich Selbstdisziplin, aus, da sie ihr sexuelles Begehren zu kontrollieren bzw. zu unterdrücken wissen.

Vorstellungen von „lived (gender) experiences“, so lässt sich aus den vorangegangenen Ausführungen schließen, finden sich nicht nur in der chinesischen Kulturgeschichte, sondern auch in unterschiedlichen Medien, wie Literatur und Film. Über Kinderbuchadaptionen und Comics gelangen die (Helden-)Figuren aus den Klassikern der chinesischen Literaturgeschichte – und somit auch spezifische Maskulinitäts- und Femininitätschiffren – auch in die chinesischen Kinderzimmer. Doch auch spezifische jugend- bzw. popkulturelle Phänomene – Popstars, Schauspieler oder auch Genderscripte aus beliebten Filmgenres wie z.B. den Filmen über Kampfkünstler und „fahrende Ritter“ (*wuxia* 武侠) – treten in die Denkräume der Kinder und Jugendlichen ein und prägen deren Vorstellungen von *gender*.

Was die vorangegangenen Ausführungen auch zeigen, ist, dass Zeiten der Krise und Schwellenzustände Veränderungen in der Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit bedingen, die sich auch in der kulturellen Produktion widerspiegeln. Dabei kommt es jedoch zu keinen radikalen Brüchen; neue und alte Bilder von *gender* können vielmehr parallel existieren. Respektive entstehen in Zeiten der Krise und in Transformationsphasen Zäsuren und Schwerpunktverlegungen in der Repräsentation von *gender*, die auch den dominanten Genderdiskurs mitbestimmen. Die propagierten Weiblichkeits- und Männlichkeitsideale durchdringen sowohl die private, als auch die öffentliche Sphäre. Sie gehen mit körperlichen Transformations- und Optimierungsmaßnahmen einher, wobei der Körper keine reine Hülle oder Materialität, sondern eine Einheit aus Geist, Materie und Subjekt darstellt. Genderrepräsentationen, die eine bestimmte Körperform propagieren, werden darüber hinaus von den Medien und der Mode aufgegriffen, was dem Körper einen zusätzlichen ästhetischen Status verleiht und ihn zum Konsumobjekt transformiert. Doch auch sozialwirtschaftliche Faktoren wie die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schicht oder ethnischen Gruppe beeinflussen Geschlechterbilder.

Für die nachfolgenden Analysen wird daher das Paradigma des Körpers als „kulturelles Faktum“ vorausgesetzt, das der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard (1929-2007) in seiner Studie über die Konsumgesellschaft, *La Société de Consommation*, vorstellt, die im Jahr 1970 veröffentlicht wurde.¹⁵² Darin widmet Baudrillard dem menschlichen Körper ein gesondertes Kapitel und beschreibt, wie dieser durch die Transformation der westlichen

¹⁵² Siehe: Baudrillard, Jean: *The Consumer Society: Myths and Structures*, London, Thousand Oaks, Delhi: Sage, 1998 (S. 129).

Gesellschaften zu Konsumgesellschaften mehr und mehr vom physischen Lebenskörper zum funktionalen Objekt generiert. Diesem Objekt werden vielerlei neue Funktionen zugeschrieben, wie z.B. Statusmarker, Kapitalanlage, Investitionsgegenstand oder Fetisch. Der Körper wird somit nicht nur als Darstellungs- und Inszenierungsfläche der eigenen Persönlichkeit und Individualität immer bedeutsamer; aufgrund seiner Abhängigkeit von den jeweils vorherrschenden (idealisierten) Körperbildern und dominanten Körperdiskursen wird der Körper auch zum Objekt menschlicher Bedürfnisse und Begehrlichkeiten sowie zur Bewertungsgrundlage einer Person.

Auch die Genderkonzepte aus der chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte weisen auf, wie exklusiv der menschliche Körper in seiner Funktion als Repräsentationsfläche von *gender* ist. Das betrifft zum einen dessen engen Bezugs zu seinem immateriellen Bestandteil – dem Intellekt als geistiger Schöpfungskraft und Zentrum für Wissen, Ideen und Kreativität. Zum anderen betrifft dies seine Physis. In den hier kursorisch präsentierten Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit tauchte der Körper stets in seiner gesunden, unversehrten Form auf. So ist es in erster Linie der robuste, reproduktive und kontrollierte Körper, der gesellschaftspolitische Pflichten erfüllt und zum Adressat der Konsumgüterindustrie wird. Es überrascht daher nicht, dass der eingangs erwähnte Erving Goffman von einer „physical arena“, einem Schau- oder Kampfplatz von Körpern, spricht, der automatisch entsteht, wenn Menschen räumlich aufeinandertreffen und interagieren.¹⁵³ So kann auch der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) als eine (fiktionale) „physical arena“ angesehen werden, in der sich die jungen Protagonisten der Romane in ihrer Identitätsarbeit bewähren müssen.

Körper gestalten

Geschlechterzugehörigkeit ist eine „interaktive und interpretative Leistung, die sowohl die Leistung des Darstellens wie auch die Leistung der Zuschreibung (Geschlechtsattribution) umfasst.“¹⁵⁴ Um zu einem Genderdarsteller zu werden, ist es für die jungen Heranwachsenden jedoch zunächst wichtig zu erkennen, „dass man über das eigene Aussehen, den eigenen Körper verfügt“ und es nicht mehr die Eltern sind, die die Entscheidungen über die Körpergestaltung

¹⁵³ Siehe: Goffmann, Erving: „The Arrangement between the Sexes“, in: *Theory and Society*, 4.3, 1977 (301-331): S. 301.

¹⁵⁴ Siehe: Hirschauer, Stefan, „Die interaktive Konstruktion von Geschlechterzugehörigkeit“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 18, H.2 (100-118), S. 193.

wie z.B. die Kleiderwahl treffen.¹⁵⁵ Adoleszenz ist somit nicht nur ein „natürlicher Prozess, dem man unterworfen ist“, sie erfordert eine aktive Mitgestaltung.¹⁵⁶

„Körper werden demonstrativ inszeniert und vielfältigen Techniken einer auf Wirkung hin angelegten Gestaltung unterworfen“ stellen auch die Soziologin Yvonne Niekrenz und der Sozialpädagoge Matthias Witte in ihren Forschungen über die Bedeutung des Körpers in der Lebensphase Jugend fest.¹⁵⁷ In dieser werden Körper nicht nur gestaltet, „sondern sie gestalten auch und reproduzieren das Soziale in Interaktionen. (...) Die Kategorie Körper ist zum einen verflochten mit Ästhetiken des körperlichen Tuns und expressiven Gestaltens und hierüber mit dem Themenkomplex *Inszenierung*. Gleichzeitig fungieren Körper (...) als Identitätsmedien und rücken damit das Themenfeld *Identität* in den Fokus [Hervorhebungen im Original].“¹⁵⁸ Dies bedeutet, dass der Körper als Darstellungs- und Inszenierungsraum stets von externen Faktoren abhängig ist. So sind Körpergestaltungspraktiken an das ökonomische Kapital gebunden, das den Heranwachsenden zur Verfügung steht. Körperinszenierungen können mit Schamgefühlen einhergehen, aber auch mit Ängsten vor (sozialer) Degradierung und Exklusion. Auch die Umwelt, d.h. gesellschaftliche Instanzen, Erwachsene und vor allem die Herkunftsfamilie, gibt ein bestimmtes „Repertoire an kulturellen Praktiken“ vor, die beispielsweise den Geschmack mitbestimmen.¹⁵⁹

Vor allem das Körpergewicht und die Körperform sind Urteilen über Weiblichkeit, Männlichkeit, Attraktivität und Sexyness unmittelbar ausgesetzt.¹⁶⁰ Eine Frage, die sich in diesem Zusammenhang sogleich stellt, betrifft daher die Einordnung von Normabweichungen durch die jungen Heranwachsenden, die in den Romanen häufig als Beobachter und

¹⁵⁵ Siehe: König, Alexandra: „Wie Jugendliche sich kleiden: Reproduktion sozialer Ungleichheit – im Sinne eines eigenen Geschmacks“, in: Niekrenz, Yvonne und Matthias D. Witte [Hrsg.]: *Jugend und Körper: Leibliche Erfahrungswelten*, Weinheim und München: Juventa, 2011 (155-172), S. 160.

¹⁵⁶ Siehe: König (2011): S. 161.

¹⁵⁷ Siehe: Niekrenz und Witte (2011): S. 7.

¹⁵⁸ Siehe: Niekrenz und Witte (2011): S. 7.

¹⁵⁹ Siehe: König (2011): S. 164.

¹⁶⁰ In ihrer Umfrage an einer Gesamtschule in Köln, an der sich eine siebte Klasse beteiligte, ermittelten die Pädagogin Almut Carlitschek und die Textilgestalterin Tina Stürtz, dass das vorherrschende Körperideal dieser 13- bis 14-jährigen Schüler zwei Extremen folgt, nämlich die Größe XXS für Mädchen und XXL für Jungen. Mit dem dünnen, am besten auch kleinen Körper der Mädchen sowie dem trainierten, großen Jungenkörper wurden Qualitäten wie Femininität, Zartheit, Zurückhaltung, Schönheit (für die Mädchen) sowie Maskulinität, Coolness, Draufgängertum, Härte (für die Jungen) in Verbindung gebracht. Beiden Idealen gleich ist ihr Bezug zu Sexyness – zumindest in den Augen des Großteils der Probanden. Interessant sind auch die Hinweise der Befragten zu ihren Vorstellungen von Rollenverteilungen. So betrachten die Jugendlichen „die zu Beschützende“ und „den Beschützer“ als typische weibliche bzw. männliche Rollen, welche sie in den beiden Körperidealen XXS und XXL für das jeweilige Geschlecht auch verwirklicht sehen. Siehe: Carlitschek, Almut und Tinka Stürtz: „XXS trifft XXL“, in: Gaugele, Elke und Kristina Reiss [Hrsg.]: *Jugend, Mode, Geschlecht: Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur*, Frankfurt (Main) und New York: Campus Verlag, 2003 (81-92).

Kommentatoren wirken, aber auch selbst Genderrollen durch Inszenierungen des eigenen Körpers erproben. Lösen körperliche und geschlechtliche Entgrenzungen Irritationen oder gar Unbehagen aus oder werden unkonventionelle, non-konforme Geschlechterdarstellungen vielmehr als bereichernd, als Teil eines individuellen Handlungsrahmens und Ausdruck der eigenen Persönlichkeit wahrgenommen? Es ist daher sinnvoll, auch das, was in den Romanen nicht zur Sprache kommt, in das Blickfeld der Untersuchungen zu rücken. Werden Überlegungen zu Krankheit und Versehrtheit sowie Berichten von Diskriminierungserfahrungen aufgrund von Aberrationen von der vorherrschenden Körper- und Gendernorm Raum geschaffen?

Antworten auf diese Fragen bieten Untersuchungen zu Körpermodellierung (im Zusammenhang mit Körpergröße und –gewicht sowie Körpertraining), Körpergestaltung (im Zusammenhang mit Kleidung, Schmuck, Frisur, Make-up) und Körpereinsatz (im Zusammenhang mit Bewegung und Haltung) der in den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) präsentierten Figuren, um sowohl Genderideale, als auch komplexere und abweichende „performances“ von *gender* aufdecken zu können. Besonders Körpergestaltungsmaßnahmen wie das Tragen einer bestimmten Frisur oder Kleidung sind Mittel, derer sich Heranwachsende mit den ihnen zustehenden Mitteln leicht bedienen können. Gerade die Kleidung – also das, womit wir den Körper bedecken und schmücken – ist unmittelbar mit Gendervorstellungen und Genderperformanzen verknüpft.

In ihrem Artikel „On Their Dress They Wore a Body: Fashion and Identity in Late Qing Shanghai“ erinnert uns die Sinologin und Genderwissenschaftlerin Paola Zamperini daran, dass wir weder über Kleidung nachdenken können „without thinking about the body underneath“, noch über den Körper „without thinking about the clothes.“¹⁶¹ Im Zusammenhang mit Genderfragen ist Kleidung schließlich kein reiner „Schutz vor den Elementen“ mehr, wie die schwedische Historikerin Therése Andersson feststellt.¹⁶² Kleider sind vielmehr „images“, also Bilder, die Vorstellungen von Individualität und *gender* transportieren und subtil kommunizieren, „precisely because of that intimate relationship to our bodies and ourselves, so that we speak (...) of both a ‘language’ and a ‘psychology’ of dress.“¹⁶³ Die Wahl unserer

¹⁶¹ Siehe: Zamperini, Paola, „On Their Dress They Wore a Body: Fashion and Identity in Late Qing Shanghai,“ in *positions: east asia cultures critique*, 11, 2003 (301-330), S. 302.

¹⁶² Siehe: Andersson, Therése: „Fashion, Market, and Materiality: Along the Seams of Clothing“, in: *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 3, 2011, Linköping: Linköping University Press (13-18), S. 13.

¹⁶³ Siehe: Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2003 (ohne Seitenangabe).

Kleidung drückt somit sehr viel darüber aus, wer wir sind, wie wir uns sehen, wie wir sein und wie wir wahrgenommen werden möchten. Durch die Wahl unserer Kleidung können wir zudem auf den ersten Blick einer bestimmten Gruppe zugeordnet werden – Kleidung kann also uniformieren und inklusiv wirken. Zugleich können Kleidung und Mode eine bestimmte Art von Exklusivität transportieren, die sie in Anlehnung an Bourdieus Distinktionstheorie zu einem Differenzierungs- und Abgrenzungsmedium macht.¹⁶⁴

Auch in der Kinder- und Jugendliteratur können Figuren „durch ihren Lebensstil, ihr Outfit, die Markenkleidung, ihr Auftreten, ihre geschmacklichen Vorlieben wie Abneigungen „feine Unterschiede“ zur Darstellung bringen.¹⁶⁵ Jedoch befinden sich Kinder und Adoleszente in ihrer Situation als „liminale Wesen“ in einem besonderen Abhängigkeitsverhältnis, das sie nicht immer nach ihren Vorstellungen handeln lässt. Als Bestandteil von Initiationsriten stell(t)en bestimmte kleidungsspezifischen Zeichen beispielsweise „die Integration der Jugendlichen *in* die Erwachsenenwelt nach Außen unübersehbar zum Ausdruck [Hervorhebung im Original].“¹⁶⁶ Kleidungsspezifische Zeichen, die nicht den gängigen, mandatorischen Zeichen entsprechen, bewirken wiederum das genaue Gegenteil, nämlich „Distanz zur Erwachsenenwelt oder auch zu anderen Gruppen.“¹⁶⁷

Es sind also diese Zeichen, die anhand der Untersuchung der Figurencharakteristika in den ausgesuchten *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) nachfolgend zusammengetragen werden sollen. Lassen sich anhand der Aufdeckung bestimmter semantischer Felder, die die Modellierung, die Gestaltung und den Einsatz des Körpers einer Figur, deren Aussehen, Verhalten und Gefühle beschreiben, Kategorien ableiten, die Genderanalysen *in praxi* auch ohne Rückgriffe auf binäre Oppositionen wie „weiblich“ und „männlich“ ermöglichen? Werden durch eine solche Vorgehensweise möglicherweise die Tiefenstrukturen der vorliegenden Romane leichter offengelegt, wie z.B. pädagogische und/oder gesellschaftspolitische Ziele und Diskurse, die diese verfolgen und die diesen zugrundeliegen? Was die nachfolgenden Analysen ebenfalls berücksichtigen werden, ist eine

¹⁶⁴ So rücken die detaillierten Beschreibungen von Kleidung und Mode in der Prosa der späten Qing-Zeit den Fokus auf deren Vermögen, Kultiviertheit, *wenming* 文明, zu transportieren und den Träger entsprechend zu adeln. Siehe: Zamperini (2003).

¹⁶⁵ Siehe: Gansel (2011): S. 26.

¹⁶⁶ Siehe: Gansel (2011): S. 26.

Kleiderkonformität gilt in diesem Zusammenhang ergo als integraler Bestandteil des Erwachsenwerdens. Auch ist das in China obligatorische Tragen einer Schuluniform ein bindendes Mittel, um Gleichheit unter den Schülern, d.h. Gruppenkonformität herzustellen. Kleidung als ein individuelles Ausdrucksmittel einzusetzen, ist für Schüler somit nur nach Schulschluss möglich.

¹⁶⁷ Siehe: Gansel (2011): S. 26.

weitere, in der Kinder- und Jugendliteratur- sowie in der sinologischen Genderforschung bislang wenig beachtete Dimension von *gender*, die jedoch gerade im Hinblick auf Fragen zur *queerness* von chinesischer Adoleszenzliteratur von Bedeutung ist, nämlich die Überwindung des Körpers und der Gefühle und der damit zusammenhängenden Transformation einer Person zu einem vollständig kontrollierbaren, funktionierenden Objekt.

3 – Genderperformanz in ausgewählten zeitgenössischen chinesischen Adoleszenzromanen

Sang Sang war voller Neugier, wenn es um die Angelegenheiten der Erwachsenen ging, so wie jemand, der sich suchend umblickte und plötzlich einen Spalt in der Tür entdeckte. Er gierte danach, durch diesen Spalt einen Blick in die Erwachsenenwelt zu erhaschen – eine wunderbare Welt.

Cao Wenxuan, *Cao fangzi*

Entstehungskontext der ausgewählten literarischen Werke

Der Eintritt Chinas in das globale, kapitalistische Marktgeschehen Ende der 1990er Jahre und der WTO-Beitritt des Landes im Dezember 2001 brachten zahlreiche Veränderungen in der chinesischen Literatur- und Kulturproduktion mit sich, wovon auch die chinesische Kinder- und Jugendliteratur nicht unberührt blieb, wie die Gattungsdiskussionen über die Einführung eines *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) in China auch zeigten. Schließlich brachte das beschleunigte Wirtschaftswachstum und der Zugang zu neuen Medien auch für Chinas Nachwuchs – die potentiellen Leser dieser *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) – Veränderungen mit sich, die bis in deren Alltag hineindrangen. Vor allem für den Nachwuchs der aufstrebenden urbanen Mittelschicht eröffneten sich zahlreiche neue Kommunikations- und Konsumwelten. Die Figuren in Guos Roman *Tiny Times 1.0* stehen exemplarisch für diese neuen, jungen Konsumenten, die nicht nur mit den notwendigen finanziellen Mitteln, sondern auch mit Handys und Wii-Konsolen ausgestattet sind und die neuesten Modetrends über internationale Hochglanzmagazine verfolgen.¹ Gleichzeitig sahen sie sich als Einzelkinder einem besonderen Erwartungs- und Erfolgsdruck ausgesetzt – eine Tatsache, mit der sich vor allem die jungen Figuren der Tagebuchromane konfrontiert sehen, die kurz vor dem Abschluss der Grundschule stehen und damit auch kurz vor den entscheidenden Prüfungen für die weiterführende Schule.²

¹ Siehe: Hedrick-Wong, Yuwa: *The Future and Me: Power of the Youth Market in Asia*, Singapur: Wiley, 2008 (S. 38; 44).

² Als Deng Xiaoping (1904 – 1997) Ende der 1970er Jahre begann, die chinesischen Staatsgeschicke zu leiten, sah er sich aufgrund der wachsenden Population vor allem essentiellen Problemen wie beispielsweise der Frage nach Ernährung, Versorgung, Ausbildung und Beschäftigung des chinesischen Volkes gegenübergestellt. Die Bevölkerungszahl war mittlerweile auf nahezu 800 Millionen Menschen angewachsen, was von der chinesischen Regierung als eines der Haupthindernisse für ein zügiges Voranschreiten des angestrebten Modernisierungsprozesses angesehen wurde, mithilfe dessen das aufgrund von Hungersnöten und politischen Fehlentscheidungen in der jüngeren Vergangenheit

Die in den 1980er und 1990er Jahren geborenen Kohorten, im Chinesischen kurz 80 后 („Post-80s“ für die in den 1980er Jahren geborenen Jahrgänge) bzw. 90 后 („Post-90s“ für die in den 1990er Jahren geborenen Jahrgänge) genannt, erlebten ihre Adoleszenz in einem Land, das nicht von Revolutionen, sondern Reformen geprägt war, die eine kontinuierliche wirtschaftliche Entwicklung und wachsenden Reichtum versprachen. Verlebten die Eltern dieser Heranwachsenden ihre eigene Jugend noch während der Kulturrevolution und erlebte diese Elterngeneration auch die vom Ausland heftig kritisierte und unter dem Schlagwort „Tiananmen-Massaker“ in die westliche Geschichtsschreibung eingegangene blutige Niederschlagung der Studierendenproteste auf dem Platz des Himmlischen Friedens im Sommer 1989, so wuchsen die Kinder der 1980er und 1990er Jahre weitgehend unter den Zeichen der Prosperität und mit festem Blick in eine Zukunft jenseits revolutionärer Brüche und kommunistischer Ideologien auf. Stattdessen war es nun der nachdrückliche Anspruch der chinesischen Regierung nach Leistung und materiellem Erfolg, der die Lebensumstände und Hoffnungen der „Post-80s“ und „Post-90s“ Generationen nachhaltig beeinflusste.

Diese sollten ihr Leben „placed in service to their private ambitions“ ausrichten infolgedessen eichtum, auch der private, ein zunehmend positiv konnotierter Begriff wurde.³ So stellt auch Stanley Rosen fest, dass die während der Transformationsphase vor der Jahrtausendwende geborenen Kohorten sich zu „eager consumers in the global market place“ entwickelten, deren „core aspiration“ Konsum und Wohlstand seien.⁴ Diese Kinder und

geschwächte Land wieder erstarken sollte. Trotz eines registrierten Rückgangs der Fruchtbarkeitsrate in den 1970er Jahren wurde von chinesischen Demographen ein erneuter Anstieg der Bevölkerungswachstumsrate für die kommenden Jahre errechnet, weshalb auf dem 3. Plenum des 11. Zentralkomitees der KP China im Dezember 1978 zum Handeln aufgerufen wurde. Unter der Ägide Deng Xiaopings wurde infolgedessen im darauffolgenden Jahr eine Geburtenplanungspolitik eingeführt, die die Ein-Kind-Familie als anzustrebendes Ideal propagierte: „*Tichang yi dui fufu zhi sheng yi ge haizi* 提倡一对夫妇只生一个孩子 (ein Ehepaar ermuntern, nur ein Kind zur Welt zu bringen)“ – so lautete der Leitsatz der neuen politischen Linie, die im Westen aus diesem Grund weitgehend unter dem Begriff „Ein-Kind-Politik“ bekannt wurde. Diese sollte von einer extensiven Aufklärung und Überzeugungsarbeit begleitet werden, die beispielsweise eine kostenlose oder –günstige Verteilung von Kontrazeptiva beinhaltete. Die staatliche Familienplanungskommission sah vor, sämtliche Verstöße gegen die „Ein-Kind-Politik“ rigide zu ahnden. Tatsächlich war jedoch nicht automatisch jeder chinesische Staatsbürger von diesem strikten Reproduktionsverbot betroffen. So durften z.B. bestimmte Bevölkerungsgruppen oder Bewohner bestimmter Regionen zwei Kinder bekommen. Nach weiteren Lockerungen im Jahr 2013 wurde die „Ein-Kind-Politik“ im Jahr 2015 von der chinesischen Regierung für offiziell beendet erklärt. Siehe: Scharping, Thomas: „Bevölkerungsgeschichte und Bevölkerungspolitik in China“, Kölner China-Studien Online: Arbeitspapiere für Politik, Wirtschaft und Gesellschaft Chinas, 3, 2005 (S. 16); Böcker, Bärbel und Ina Simson: *Chinas kleine Sonnen: Ein-Kind-Familienpolitik; Einzelkind- und Sexualerziehung*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 1989 (S. 79).

³ Siehe: Rosen, Stanley: „The State of (Urban) Youth/Youth and the State in Early 21st-Century China: The triumph of the Urban Rich?“, in: Gries, Peter Hays und Stanley Rosen [Hrsg.]: *State and Society in 21st-century China: Crisis, Contention, and Legitimation*, New York und London: Routledge, 2004a (S. 160).

⁴ Siehe: Rosen (2004): S. 160.

Jugendlichen, von denen Rosen spricht, hatten das Glück, dass sie nicht zu den wirtschaftlich oder regional Abgehängten zählten, so dass sich ihr Leben jenseits der von Armut, Not und Mangel geprägten Peripherie abspielte. Sie wuchsen jedoch auch in einem Spannungsfeld auf, in welchem Chancen und „Performance-Druck“ ihr Leben gleichermaßen bestimmten. Einerseits fanden sich die Heranwachsenden der „Post-80s“ und „Post-90s“ Generationen von einem neuen Pluralismus an Möglichkeiten umgeben, der nicht nur die inländische Versorgung und Bedürfnisbefriedigung betraf, sondern auch vermehrt Bildungs- und Konsumchancen aus und in der ausländischen Welt zuließ. So kamen diese Adoleszenten zunehmend mit popkulturellen Einflüssen aus Südkorea, Japan und der westlichen Welt in Kontakt, sahen sich aber andererseits mit einem hohem Leistungsdruck und einer starken Konkurrenz mit Gleichaltrigen um gute Noten, Schulzulassungen und Studienplätze konfrontiert.⁵

Die jungen Figuren in den Romanen von Cao Wenxuan sind noch weit entfernt von dieser Lebensrealität, spielt doch *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) in den Jahren 1961 und 1962 auf dem Land, d.h. in einer Zeit, in der der ländliche Alltag in China von den Folgen der Zwangskollektivierung im Zuge des „Großen Sprungs nach Vorn“ (*da yuejin* 大跃进) geprägt und die gesamte chinesische Nation von den Folgen einer großen Hungersnot betroffen war.⁶ Yang Hongyings Schüler leben im Chengdu 成都 der frühen 2000er Jahre.⁷ Guo Jingmings erster *Tiny Times* Band setzt im Jahr 2008 ein. Seine Protagonisten sind Studierende unterschiedlicher Fachrichtungen, die sich nach ihrer gemeinsamen Schulzeit auf derselben Universität wiederfinden. Neben kurzen Rückblenden auf bestimmte Ereignisse während der Schulzeit befasst sich der Text auch mit Fragen nach der weiteren Lebensplanung und Möglichkeiten des Berufseintritts nach dem Bachelor-Abschluss, den einige der Figuren am Ende des ersten Bandes absolviert haben werden. Die Metropole Shanghai spielt bei diesen Entscheidungen und bei der Freizeitgestaltung der Figuren als Nährboden für Karriereschritte und Konsumerlebnisse eine entscheidende Rolle.

⁵ Siehe: Hedrick-Wong (2008): S. 37; 45.

⁶ Der „Große Sprung nach Vorn“ war eine von Mao Zedong eingeleitete Kampagne, die China wirtschaftlich voranbringen und die Unterschiede zwischen Stadt und Land, Industrie und Landwirtschaft, Intellektuellen und Bauern bzw. Arbeitern überwinden sollte, um sich auf wirtschaftlicher Ebene an die westlichen Industrienationen anzunähern. Initiativen, die diese Ziele verfolgten, liefen von 1958 bis 1961. Sie wurden zwei Jahre vor der geplanten Laufzeit aufgrund ihres offensichtlichen Scheiterns und der grassierenden Hungersnot im Land abgebrochen, der gemäß des Historikers Frank Dikötter mindestens 45 Millionen Menschen zum Opfer fielen. Siehe: Dikötter, Frank: *Maos großer Hunger: Massenmord und Menschenexperimente in China*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2014.

⁷ Chengdu 成都 ist die Hauptstadt der Provinz Sichuan 四川.

Wie die Ausführungen zu Körper und Körperanalysen gezeigt haben, sind Zeitkontexte für die Untersuchung von Gender- und Körperbildern relevant. Fragestellungen zu *gender* und Körperdarstellungen betreffen zwar in erster Linie das Individuum, sie stellen jedoch auch stets überzeitliche Fragestellungen dar, die sich wiederum in unterschiedlichen Repräsentationsmodellen und Konstrukten niederschlagen. Bestimmte Repräsentationen von Weiblichkeiten und Männlichkeiten tauchten beispielsweise in Krisenzeiten auf; auch in Schwellenphasen wurden spezifische Weiblichkeits- und Männlichkeitsideale propagiert, wie die ausgesuchten Beispiele aus der chinesischen Literatur- und Filmgeschichte zeigen.

Bei Foucault sind es gerade die Diskontinuitäten und Brüche innerhalb der Geschichtsschreibung, die es vermögen, einen (diskursiven) Wandel hervorzubringen, weshalb Diskontinuitäten und Brüche für ihn „zugleich Instrument und Gegenstand der Untersuchung“ darstellen.⁸ Jedoch zeigten die vorangegangenen Beispiele auch, dass neben „neuen“ häufig auch noch „alte“ Repräsentationen von *gender* parallel existierten, die unter Umständen sogar den dominanten Diskurs bestimmten. Historische Eruptionen dienen somit durchaus als Nährboden für Veränderungen und für Neues; im Zusammenhang mit Geschlechterbildern bedingen sie jedoch nicht notwendigerweise einen unwiderruflichen Umkehrpunkt bzw. eine nachhaltige Zäsur.

Aus diesem Blick wird im folgenden ein Blick auf besondere Genderrepräsentationen in der chinesischen Kultur zu werfen, die während des Publikationszeitraums der zu untersuchenden Romane in Erscheinung traten. Werden Genderrepräsentationen bzw. Repräsentationen von Weiblichkeiten und Männlichkeiten in dieser sich schnell wandelnden, komplexeren Lebenswelt ebenfalls vielschichtiger oder abwechslungsreicher? Da die Adressaten der nachfolgenden Fallstudienromane junge Heranwachsende sind, stellt sich zudem die Frage, ob und, wenn ja, welche (post-)sozialistisch geprägten Weiblichkeiten und Männlichkeiten sich während des Publikationszeitraums manifestierten, die es vermochten, auch Jugendkulturen zu durchdringen.

Gemäß den Anforderungen der Zeit finden sich in den chinesischen Erwachsenenmedien der späten 1990er Jahre Figuren, die selbstbewusst und erfolgreich am urbanen Leben teilnehmen, wie z.B. die in Zeitschriften und in der Werbung propagierte „neue neue Frau“ (*xin xin nüxing* 新新女性), eine Abstraktion, die als eine tatkräftige, effiziente

⁸ Siehe: Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1981 (S. 18). *L'Archéologie de Savoir* erschien erstmals im Jahr 1969. Foucault stellt darin sein umfangreiches Methodengerüst zur Diskursanalyse als Gegenposition zu ideengeschichtlichen Untersuchungen vor.

Macherin, die sich das, was sie begehrt, leisten kann, präsentiert wird, die ihre Ziele geradlinig verfolgt, sowohl einfühlend, als auch ein bisschen rebellisch ist.⁹ Fernsehserien präsentierten die erfolgreiche Geschäftsfrau resp. den erfolgreichen Geschäftsmann als Inbegriff der „successful personages (*chenggong renshi* 成功人士) of the new urban market economy.“¹⁰ Die neue wirtschaftliche Situation in China stimulierte somit nicht nur neue Aspirationen für die Gesellschaft, sondern brachte auch neue soziale Schichten sowie an den Zeitgeist angepasste Idealbilder von Weiblichkeit und Männlichkeit hervor.

Eine Herausforderung, der sich die Frauen und Männer im postsozialistischen China gleichermaßen zu stellen haben, stellt die persönliche Positionierung gegenüber diesen Idealbildern, aber auch gegenüber den verschiedenen kollektiven sowie privaten Formen von wirtschaftlicher Teilhabe dar. Tatsächlich fühlten sich Frauen der aufsteigenden urbanen Mittelschicht, so zeigen Umfragen der Ethnologin Elisabeth Croll (1944-2007) aus den frühen 1990er Jahren, von den umwälzenden Veränderungen häufig überfordert. Die Anforderungen an sie, materielle und familiäre Erfüllung zu finden, ließen sie oftmals verwirrt zurück, „without clear directions or models to follow.“¹¹ Kurzgeschichten, die in der Post-Reform-Ära entstanden sind und das Leben der „modernen Frau“ bzw. *xin xin nüxing* 新新女性 thematisieren, teilen daher häufig die gemeinsame inhaltliche Fokussierung auf die Spannungen und Wirrungen, die den beschleunigten, mit unterschiedlichen Erwartungen und Selbstoptimierungsmaßnahmen verbundenen Alltag der Protagonistinnen bestimmten.¹²

Die Männer der aufsteigenden Mittelschicht in den Städten sehen sich ebenfalls mit den negativen Seiten konfrontiert, die die Anforderungen, die ihnen abverlangt werden, mit sich bringen. Und auch hier reagieren Kulturschaffende auf die neue soziale Situation. So erkennt Sheldon Lu in den Protagonisten der Filme des im Jahr 1970 geborenen chinesischen Regisseurs Jia Zhangke 賈樟柯, die zwischen 1997 und 2013 entstanden sind, nicht nur einen Gegenpol zu den „well-groomed, well-educated, worldly“¹³ und vor allem auch konsum- und

⁹ Die „model new woman“ der späten 1990er Jahren wurde vermehrt in Frauenmagazinen als eine zeitgenössische Tochter der „model new woman“ bzw. *xin nüxing* 新女性 aus den 1920er und 1930er Jahren beschrieben. Siehe: Andrews, Julia F. und Kuiyi Shen: „The New Chinese Woman and Lifestyle Magazines in the Late 1990s“ in: Link, Perry, Richard P. Madsen und Paul G. Pickowicz [Hrsg.]: *Popular China – Unofficial Culture in a Globalizing Society*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2002 (137-162), S. 151.

¹⁰ Siehe: McGrath (2008): S. 68.

¹¹ Siehe: Croll, Elisabeth: *Changing Identities of Chinese Women: Rhetoric, Experience and Self-Perception in Twentieth-Century China*, London und New Jersey: Zed Books, 1995 (S. 172).

¹² Siehe: Croll (1995): S. 171-172.

¹³ Siehe: Hird (2016): S. 141.

aufstiegsorientierten „white-collar men“, die die neuen Wirtschaftsreformen heraufbeschworen hat. Er sieht in ihnen vielmehr den Beweis für einen offensichtlichen Mangel an männlichen Rollenvorbildern „in a confusing and rapidly changing era.“¹⁴

Jias Filme erzählen Geschichten über das „drama and trauma of ordinary Chinese citizens in the throes of economic reforms.“¹⁵ Seine (Anti-)Helden stammen aus der Arbeiterklasse. Ihr Dasein wird bestimmt von ihren Versuchen, persönliche Krisen, die Lu auch als Männlichkeitskrisen deutet, zu überwinden. Nachdem die alte sozialistische Trias bestehend aus Arbeitern, Bauern und Soldaten im postsozialistischen und reformgetriebenen China an Attraktivität verloren und im dominanten Genderdiskurs als potentielles Vorbild für den chinesischen Mann ausgedient zu haben scheint, orientieren sich Jias Protagonisten stattdessen am *xiao wu* 小武, dem Kleinkriminellen aus dem actionreichen Hongkong-Kino, an Arbeitsmigranten, den „primary laborers building China’s shining façades of modernization and globalization in the decades of Reform and Opening“, an rebellischen Jugendlichen und, allen Unkenrufen zum Trotz, auch am sozialistischen Fabrikarbeiter.¹⁶

Auseinandersetzungen mit Genderfragen, die Suche nach den „wahren“ Rollenvorbildern für Frauen und Männer finden also auf vielfältige Weise in unterschiedlichen Medien statt. Auf werbewirksam konstruierte Idealvorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit reagieren Publikum und Kulturschaffende durchaus auch mit Gegenpositionen und bewusst eingesetzten „Anti-Vorbildern.“ Es kann nur gemutmaßt werden, ob Figuren aus Erzählungen, Romanen oder einem anspruchsvollen Filmrepertoire wie dem eines Jia Zhangke es einmal vermögen werden, den dominanten Genderdiskurs tatsächlich zu durchbrechen. Sicherlich hat ein populäres Unterhaltungsprogramm, das ein Millionenpublikum anlockt, größere Chancen, auch weitreichendere öffentliche Genderdebatten auszulösen.

Ein Beleg dafür ist eine Fernsehshow, die im Jahr 2004 in Anlehnung an die zum damaligen Zeitpunkt bereits in Großbritannien erfolgreich etablierte Sendung *Pop Idol* resp. *The X Factor* erstmals im chinesischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.¹⁷ Unter dem englischen

¹⁴ Siehe: Lu, Sheldon: „The Postsocialist Working Class: Male Heroes in Jia Zhangke’s Films“, in: Kam, Louie [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (173-185), S. 181.

¹⁵ Siehe: Lu (2016): S. 173.

¹⁶ Siehe: Lu (2016): S. 177.

¹⁷ Sobald eine Fernsehshow ihr Potential als nationaler „Blockbuster“ oder „Straßenfeger“ bewiesen hat, finden sich ähnliche Formate auf den Kanälen der Fernsehnationen der Welt. Diesen natürlichen Lauf innerhalb eines globalen, vom Kapitalismus dominierten Fernsehmarktes nahm auch die britische Show *Pop Idol*, ein Gesangstalentwettbewerb, der zwischen 2001 und 2003 vom britischen Fernsehsender ITV

Titel *Super Girl* (*chaoji nüsheng* 超级女声, eigentlich *Super Voice Girl* bzw. später *kuai le nüsheng* 快乐女声 *Happy Girl*) produzierte der für seine opulenten Fernsehshows bekannte Sender Hunan Satellite Television einen Gesangswettbewerb, der sich schnell zum Straßenfeger entwickelte, jedoch trotz seines Erfolges im Jahr 2011 abgesetzt wurde. Als – mit großer Wahrscheinlichkeit vorgeschobener – Grund wurde das wiederholte Überziehen der Sendezeit genannt.

Tatsächlich wurde die Show von offizieller Seite heftig kritisiert. Der bereits verstorbene, ehemalige Minister der Kultur- und ehemaliger stellvertretender Vorsitzender der Propagandaabteilung der KP China Liu Zhongde 刘忠德 (1933-2012), zum damaligen Zeitpunkt Mitglied der Politischen Konsultativkonferenz des chinesischen Volkes, *Renmin zhengxie* 人民政协 bzw. Chinese People's Political Consultative Conference (CPPCC), bezeichnete *Super Girl* sowie die Vermarktungsmaschinerie um die Show gar als „Gift für die Jugend“ – eine Reaktion, die nahelegt, dass *Super Girl* in Wahrheit der chinesischen Zensur zum Opfer fiel.¹⁸

produziert und ausgestrahlt wurde und aus dem sich im Jahr 2004 die auch heute noch überaus erfolgreich laufende Castingshow *The X Factor* entwickelte. In den USA folgte 2002 die amerikanische Variante des britischen Vorbilds, *American Idol*, die 14 Jahre Bestandteil des Fox Netzwerks war, und aus welcher zahlreiche Popstars und Hits hervorgingen, wenn auch nicht unbedingt langlebige. Auch in Deutschland wurde bereits im Jahr 2002 eine eigene Version nach Vorbild des britischen Originals auf dem Privatsender RTL vorgestellt, *Deutschland sucht den Superstar*, die inzwischen auf 15 quotenstarke Staffeln zurückblicken kann. All diese Shows folgen demselben Konzept: Eine Jury aus Showgrößen, Sängern und Musikproduzenten bewertet Laiensänger, die sich in mehreren Entscheidungsrounden gegen ihre Konkurrenz durchsetzen müssen, um am Ende als neues Popidol bzw. neuer „Superstar“ auf dem Siegerpodest zu stehen – stets inbegriffen die Hoffnung auf eine weitere Karriere als professioneller Sänger und etablierter Teil des internationalen Showgeschäfts. Auch das Publikum in den Fernsehstudios und an den Bildschirmen zuhause hat die Möglichkeit mitzuwählen. So bilden sich schnell Fangemeinden von einzelnen Teilnehmern, die diese auf ihrem Weg zum „Superstar“ begleiten, deren Marktwert mitbestimmen und für eine gleichbleibend hohe Einschaltquote sorgen.

¹⁸ In dem in englischer Sprache publizierten Interview mit *China Times*, worauf hier Bezug genommen wird, bemängelt Liu hauptsächlich den negativen Einfluss, den popkulturelle Phänomene seiner Meinung nach auf das Publikum, besonders auf ein junges, haben. Im Vergleich zur sogenannten Hochkultur sei Popkultur zwar unterhaltsam, jedoch von einem fragwürdigen ästhetischen Wert. Unterhaltungsprogramme wie *Super Girl* würden ein „problem of guidance“ dartellen, welches die Zukunft der Nation und des Landes negativ beeinflusse. Liu bedauert, dass der Publikumsgeschmack nicht leicht zu kontrollieren sei und ermahnt daher: „We cannot let our youth be contaminated in the midst of entertainment and laughter.“ Stattdessen plädiert Liu dafür, die Öffentlichkeit regelmäßig mit „high art“ interagieren zu lassen „to elevate their aesthetic sensibility“ und Shows wie *Super Girl* kein öffentliches Forum zu gewähren. Lius Ausführungen erinnern an die „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ (*qingchu jingshen wuran* 清除精神污染), die im Jahr 1983 eingeleitet wurde und die sich gegen geistige Einflüsse aus dem westlichen Ausland richtete, welche im Zuge von wirtschaftsliberaleren Maßnahmen ein zusätzliches, in den Augen mancher chinesischer Regierungsbevollmächtigten jedoch ungewünschtes Importprodukt darstellten. Auch hier stand der Schutz des Wohles des Landes und der chinesischen Bevölkerung im Zentrum der Argumentation. Siehe: Martinsen, Joel: „CPPCC: Exterminate the Super Girls“, in: *Danwei: Chinese Media, Advertising, and Urban Life*, 26.04.2006, http://www.danwei.org/trends_and_buzz/cppcc_exterminate_the_super_girls.php (Zugriff am 02.04.2017).

Als die Gewinnerin der ersten *Super Girl* Staffel ausgerufen wurde, reagierte die chinesische (Fernseh-)Nation mit gemischten Gefühlen. Für zahlreiche Zuschauer war die Nominierung Li Yuchuns 李雨春 (geb. 1984), auch bekannt unter ihrem Künstlernamen Chris Lee, eine Überraschung, für manche stellte sie jedoch einen solchen Affront dar, dass sogar Debatten darüber geführt wurden, welchen Stellenwert *Super Girl* innerhalb der chinesischen Populärkultur grundsätzlich einnehmen sollte. Wer war diese Li Yuchun und was zeichnete sie aus, dass sie einen solchen Aufruhr auslösen konnte? Offensichtlich war Li Yuchun nicht die Kandidatin, die man auf dem Siebertreppchen erwartete.

Die Gründe für die gemischte Resonanz auf das Wahlergebnis sieht der australische Sinologe Paul Clark in erster Linie in Li Yuchuns Aussehen und in der Art und Weise, wie sie ihrer Geschlechterrolle in der Öffentlichkeit Ausdruck verlieh. So schreibt Clark:

Much attention was paid to the particular appeal to viewers of the androgyny of Li Yuchun. Her appearance – she had always worn trousers rather than skirts growing up – her voice – hard to tell as female on a blind listening – and her Ricky Martin-style Latin dance moves were in striking contrast to expectations. In a loosely hanging black singlet, with a shock of short hair falling over her face, Li Yuchun embodied a new sexuality, reminiscent of some characters in the Korean television dramas and cartoon novels now popular in China. But she also echoed the kind of male-female gender crossing seen in the characters in the classical Chinese vernacular novels and opera that high schoolers were obliged to read as part of their studies. With such diverse associations, the particular character of Li Yuchun touched a rich chord in young Chinese viewers' minds. The chatrooms showed the high level of interest in this aspect of Li's character, with 'open letters' declaring love apparently from teenager girls and darker allegations of homosexuality. Gays and feminists allegedly text voted enthusiastically for this idol.¹⁹

Li Yuchuns Auftritte polarisierten. Einerseits fand sie unter jugendlichen Zuschauern und innerhalb der chinesischen LGBTTIQ*-Community²⁰ eine große Fangemeinde, andererseits sorgte ihr als androgyn beschriebener Look für Verwirrung und Ablehnung. Clark versteht Li Yuchuns Androgynität als Anlehnung an Figuren aus der koreanischen Fernseh- und Cartoonwelt sowie als Rückgriff auf Charaktere aus der chinesischen Literatur- und Musiktheatergeschichte – Figuren, deren individuelle Genderdarstellung aufgrund uneindeutiger äußerlicher Attribute die Geschlechtergrenzen verschwimmen lassen.

Einer dieser Charaktere, auf die Clark anspielt, ist sicherlich Jia Baoyu 贾宝玉, einer der Protagonisten des Qing-zeitlichen Gesellschaftsromans *Honglou meng* 红楼梦, im

¹⁹ Siehe: Clark, Paul, *Youth Culture in China: From Red Guards to Netizens*, New York: Cambridge University Press, 2012 (S. 136-137).

²⁰ Die Abkürzung steht für die englischen Begriffe *lesbian, gay, bisexual, transsexual, transgender, intersexual* und *queer*. Der Sammelbegriff „LGBTTIQ*“ umfasst also Menschen, die sich aufgrund ihrer sexuellen Orientierung und/oder ihrer eigenen Gendereinordnung außerhalb der heterosexuellen Matrix und der binären Geschlechternorm befinden.

Deutschen unter dem Titel *Der Traum der Roten Kammer* bekannt.²¹ Der Roman zeichnet den Aufstieg und den Verfall einer Adelsfamilie in Peking zu Zeiten der späten Ming-Dynastie nach. Baoyu, verwöhnter Spross ebendieser Familie, lebt als junger Aristokrat weitgehend sorgenfrei. Seine Gefühlswelt schwankt jedoch zwischen Dekadenz und Depression, bis Baoyu sein Glück schließlich fern irdischer Begierden als buddhistischer Mönch findet.

Kennzeichnend für den Roman *Honglou meng* 红楼梦 bzw. *Der Traum der Roten Kammer*, so Volker Klöpsch und Eva Müller, sei nicht nur dessen gesellschaftskritisches Format, welches es vermochte, „ein fast enzyklopädisches, philosophisch vertieftes Zeit- und Sittengemälde“ zu entwerfen, sondern auch die darin angelegten „ästhetischen Kategorien des Männlichen u[nd] Weiblichen“, eingeschlossen die „geschlechtliche Binarität einzelner Personen“, die eine „größere Vielschichtigkeit der Charaktere“ ermöglichten.²² Jia Baoyu gilt als *mei nanzi* 美男子, als hübscher, nämlich feminin wirkender junger Mann.²³ Seine Adoleszenz ist geprägt durch sein wachsendes Interesse an Sexualität und Erotik, die er mit unterschiedlichen Personen auslebt. So ist er hin- und hergerissen zwischen seinen beiden Cousinen Lin Daiyu 林黛玉 und Xue Baochai 薛宝钗 sowie seiner Zuneigung zu seinem Dienstmädchen Hua Xiren 花袭人, die er gerne als Junge verkleiden lässt.

Jia Baoyu ist jedoch nicht nur Gefangener seines heterosexuellen Begehrens. Wie die genannten *cross-dressing* Wünsche bereits andeuten, verstrickt er sich ebenso in homoerotische Abenteuer, beispielsweise mit einem jungen Pekingoperndarsteller. Dieser ist auf weibliche Rollen (Chin. *dan* 旦) abonniert. *Dan* 旦-Schauspieler zählten im vormodernen China zu den untersten Schichten und waren aus diesem Grund nicht zu den kaiserlichen Prüfungen zugelassen. Als „delicate looking boys“ verkörperten sie mit ihrer hellen Haut und „effeminate mannerisms“ den Inbegriff des *nanse* 男色: eine außergewöhnliche männliche Schönheit mit

²¹ Cao Xueqin 曹雪芹, dessen Lebensdaten nicht eindeutig zu bestimmen sind (er wurde im Jahr 1715 oder 1724 geboren und starb 1763 oder 1764/65), verfasste die ersten 80 Kapitel des Romans, welcher zu den vier „klassischen“ Romanwerken des vormodernen Chinas zählt. Vollendet wurde dieser von Gao E 高鹗 (1738-1815), der die restlichen 40 Kapitel anhand Caos Vorlage niederschrieb. Der Roman ist auch unter anderen Titeln bekannt, wie z.B. *Shitou ji* 石头记 („Die Geschichte des Steins“ bzw. im Englischen „The Story of the Stone“). Siehe: Klöpsch und Müller (2004): S. 50.

²² Siehe: Klöpsch und Müller (2004): S. 50.

²³ Siehe: Miller, Julien: „Children of the Dream: The Adolescent World in Cao Xueqin’s *Honglou meng*“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1995 (219-249), S. 237.

femininer Ausstrahlung, die das männliche sexuelle oder auch romantische Verlangen zu wecken vermochte.²⁴

Einer der berühmtesten Pekingoper-Darsteller, der *Dan* 旦-Schauspieler Mei Lanfang 梅兰芳 (1894-1961), der, neben anderen Pekingoper-Darstellern, über gezielte Kampagnen sogenannter „*entertainment newspapers*“ (*xiaobao* 小报) vom schlechten Ruf der Profession befreit und zum nationalen Star gemacht wurde, ist ebenfalls eine solche Figur, deren partikuläre Männlichkeitschiffren Teil des kollektiven Bildgedächtnisses Chinas wurden.²⁵ Die Fotos der Darsteller zirkulierten nicht nur in den Zeitschriften, sondern wurden auch in den Schaufenstern zahlreicher Fotostudios in den chinesischen Großstädten ausgestellt. Durch die mediale Verbreitung seines Namens und seines Aussehens und die gezielte, positive Berichterstattung über ihn und seine Paraderolle der *qingyi* 青衣 (die ernsthafte und aufrechte junge Frau) avancierte Mei Lanfang schnell zu einem Massenphänomen und Star.²⁶ Mei Lanfang begeisterte nicht nur durch seine Darstellung und seine Stimme, sondern auch aufgrund seiner „delicate and graceful appearance“ und seines „upright and modest demeanor.“²⁷

Dass nicht nur Mei Lanfangs Aussehen seine Kritiker beeindruckte, sondern auch sein Wesen, war ungewöhnlich, wie Catherine Yeh bemerkt.²⁸ Auch der *Dan*-Schauspieler selbst ist eine durch und durch *queere* Erscheinung: Obwohl er aus Peking kam, trug er kurze Haare anstelle eines langen Zopfes, die damals übliche Frisur für Männer aus dem Norden. In seinen Opernrollen verkörperte er das Sinnbild einer nach moralischen Grundsätzen lebenden jungen Frau, und in seiner neuen Medienrolle, d.h. als öffentlich sanktionierte Figur, verbreitete und stärkte er das Image des *mei nanzi* 美男子 bzw. *nanse* 男色.²⁹

²⁴ Siehe: Mungello, David Emil, *Western Queers in China: Flight to the Land of Oz*, Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2012 (S. 25) sowie Wu, Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, London and New York: Routledge Curzon, 2004 (S. 7).

²⁵ Catherine V. Yeh zeichnet die Kampagnen einer spezifischen *entertainment newspaper*, *Theater Illustrated* (*Tuhua jubao* 图画剧报), für den Zeitraum von 1912 bis 1917 anhand der Biographien dreier Pekingoper-Darsteller nach. Mei Lanfang ist einer davon. Siehe: Yeh, Catherine V.: „The Press and the Rise of Peking Opera Singers to National Stardom: The Case of Theater Illustrated (1912-17)“, in: *East Asian History*, 29, 2004 (53-86).

²⁶ *Qingyi* 青衣 bedeutet, wortwörtlich übersetzt, schwarzes Kleid bzw. schwarze Kleidung. Diese Rolle verkörperte nicht nur die nach moralischen Prinzipien lebende junge, ernsthafte Frau, sondern die treue und keusche (Ehe-)Frau. *Qingyi* waren nicht reich, doch für ihren noblen Charakter bekannt.

²⁷ Siehe: Yeh (2004): S. 72.

²⁸ Siehe: Yeh (2004): S. 73.

²⁹ Die Pekingoper wurde im Gegenzug über die neuen nationalen Stars als „*new opera in contemporary costume*“ (*shizhuang xinxi* 时装新戏), d.h. als reformiertes Medium der Modernem erfolgreich vermarktet. Siehe: Yeh (2004): S. 58.

Ähnlich wie die *queere* äußere Erscheinung und das Verhalten der Charaktere in *Honglou meng* 红楼梦 bzw. *Der Traum der Roten Kammer* und des Pekingopern-Darstellers Mei Lanfang ein homo- oder bisexuelles Begehren anregen, wirkt auch Li Yuchuns Auftreten auf ihre Zuschauer. Ihr als „männlich“ deklariertes Aussehen wird als Zeichen ihrer (möglichen) Homosexualität gedeutet, weshalb sich bestimmte Fangruppierungen für sie zu interessieren beginnen und sich auch diejenigen chinesischen Jugendlichen angesprochen fühlen, die noch nicht „out of the closet“ gekommen sind, ihre Homosexualität also noch in der Verborgenheit halten. Somit geht es Li Yuchun wie Jules, der Freundin und Mannschaftskollegin von Jesminder, Protagonistin des Romans *Kick it like Beckham* aus dem Prolog dieser Arbeit. Wie wir dort erfahren, veranlassten Jules‘ von anderen als „burschikos“ gewertetes Verhalten, ihr „unweibliches“ Hobby und ihre kurzen Haare manche in ihrem Umfeld dazu, sogleich Vermutungen über ihre vermeintliche Homosexualität anzustellen.

Durch das Abgleichen des Aussehens und Verhaltens einer Person mit den Koordinaten der heterosexuellen Matrix werden jedoch nicht nur Annahmen über deren mögliche sexuelle Orientierung abgeleitet, sondern auch Ausbrüche aus der Matrix ermittelt. Lässt sich eine Person nicht eindeutig zuordnen, werden sogleich Bezeichnungen für Abweichungen von bestehenden bzw. konformen Geschlechterbildern gesucht, die ihre Fixierung schließlich im allgemeinen Sprachgebrauch, in den Medien oder sogar in Wörterbüchern finden. So kursierte auch im Zuge der ersten *Super Girl*-Staffel plötzlich ein Begriff, *chunge* 春哥 (wortwörtlich: „älterer Frühlingsbruder“) nämlich, der die Teilnehmerin Li Yuchun und ihre nicht eindeutige Genderdarstellung beschreiben sollte.

Nachdem ein Zuschauer eine Kurznachricht³⁰ an den Sender verschickt hatte, um seiner Unterstützung für *chunge* 春哥, den „älteren Frühlingsbruder“, Ausdruck zu verleihen – gemeint war die junge Wettbewerbsteilnehmerin Li Yuchun – und diese Nachricht schließlich auch auf den Bildschirmen des Publikums an den heimischen Fernsehgeräten zu lesen war, wurde eine weitreichende Debatte über die Genderdarstellung der Sängerin in Gang gesetzt, die das Publikum in zwei Lager teilte. Während die Fans der Sängerin durch die Aneignung des Terminus *chunge* 春哥 („älterer Frühlingsbruder“) ihren Rückhalt ausdrückten – Li Yuchun

³⁰ Mithilfe ihrer Mobiltelefone konnten Fans per SMS für ihre Favoriten stimmen. Während ein Handy in den regionalen Vorausscheiden unbegrenzt Stimmen für einen Interpreten einsenden konnte, wurde für die Finalshow ein SMS-Limit von 15 Stimmen pro Mobiltelefon eingeführt. Siehe: Clark (2012): S. 132.

war für sie wie ein guter Kamerad bzw. *tiege* 铁哥³¹ – reagierten ihre Gegner mit Fotocollagen und Videozuschnitts, welche sie auf den einschlägigen Online-Kanälen kursieren ließen. Diese zeigten gestählte Männerkörper, deren Gesichter durch Li Yuchuns Konterfei ausgetauscht wurden. Manche Collagen diffamierten die Sängerin, indem sie diese in eindeutigen sexuellen Posen mit anderen Männern abbildeten.

Was zunächst mit einem einfachen Wortspiel begann – *chun* 春, Frühling, ist auch Bestandteil des Vornamens der Sängerin, *ge* 哥, der ältere Bruder, kann als Anspielung auf Li Yuchuns „maskulinen“ Look aus Hosen, offener Krawatte und Kurzhaarfrisur gedeutet werden – entwickelte sich schnell zum virulenten Internetmem. Ein Gedicht eines unbekanntes Verfassers mit dem Titel „*Chunge lai qiao wo jia men* 春哥来敲我家门“, „Älterer Frühlingsbruder, klopf an meine Haustür“, zirkulierte im Netz, in welchem die „wahren“ (chinesischen) Männer mit Aufrufen wie „*Chunge chun yemenr* 春哥纯爷们!“ – „Ältere Frühlingsbrüder, (ihr) wahre(n) Männer!“ beschworen wurden.³² Schließlich wurde die mit *chunge* 春哥, älterer Frühlingsbruder, homophone Bezeichnung *chunge* 鹁鸽, Taube, in die inzwischen auf zehn erfundene Geschöpfe angewachsene Liste der sogenannten „mythischen Kreaturen“ der chinesischen Online-Plattform *Baidu Baike* 百度百科, den *Baidu shi da shenshou* 百度十大神兽, aufgenommen, um einer möglichen Zensur zu entgehen.³³

Obwohl das erste chinesische *Super Girl* weder einer nach den üblichen Fernsehmustern konfektionierte Sängerin, noch dem gängigen chinesischen Schönheitsideal vermarktungsfähiger junger Frauen entsprach, triumphierte Li Yuchun als erste Siegerin des TV-Gesangswettbewerbs, dessen Ausgang von den Zuschauern maßgeblich mitbeeinflusst

³¹ *Tiege* 铁哥, wortwörtlich: Eisenbruder, ist eine Bezeichnung unter (männlichen) Freunden, mit welcher Zuneigung und Zusammenhalt ausgedrückt wird. Im Englischen wird *tiege* meist mit „buddy“ oder „mate“ übersetzt.

³² Dem Auftaktsaufruf folgen weitere Ansprachen an die „wahren“ bzw. „reinen“ (*chun* 纯) chinesischen Männer: „*Tiexue zhen hanzi!* 铁血真汉子! *Renmin hao xiongd!* 人民好兄弟! *Fuqin hao erzi!* 父亲好儿子!“; im Deutschen: „Willensstarke, echte Kerle! Des Volkes wahre Brüder! Der Väter gute Söhne!“.

³³ Als Reaktion auf die schärfere Internetzensur unter der Führung des ehemaligen Staatspräsidenten Hu Jintao führte die chinesische Online-Plattform *Baidu Baike* 百度百科 Phantasiebezeichnungen für erfundene, mit obszönen Ausdrücken jedoch gleichlautende Tiere ein, die auch als Internetmeme über die chinesischen Grenzen hinaus Bekanntheit erlangten, wie z.B. das „Grasmatschpferd“, *caonima* 草泥马, ein Homonym der unflätigen chinesischen Verwünschung *cao ni ma* 你妈 („fuck your mother“). In Anlehnung an o.g. Gedicht wurde die Herkunft der „Taube“ *chunge* 鹁鸽 sogar in den Jemen verlegt, da dieser gleichlautend mit dem Begriff *yemen(r)* 爷们(儿) ist, dem lyrisch angesprochenen starken Mannsvolk. Tatsächlich befindet sich das Habitat der *chunge* 鹁鸽 im neotropischen süd- und mittelamerikanischen Lebensraum.

wurde.³⁴ Doch es war in erster Linie die Tatsache, dass ihr Auftreten polarisierte und ihre Genderdarstellung nicht von allen goutiert wurde, die den Anlass dazu gaben, dass sich das Gesangsphänomen Li Yuchun letztlich zu einem transmedialen – und auch kommerziell erfolgreichen³⁵ – Phänomen wandeln konnte. Paul Clark geht in seiner Interpretation sogar noch einen Schritt weiter. Er sieht in Li Yuchuns Siegesweg und in ihrer partikularen Form der Selbstpräsentation auf der *Super Girl*-Showbühne vor allem Zeichen jugendlicher Hoffnung und jugendlichen Selbstbewusstseins. So resümiert er: „To China’s youth the special quality of the popular appeal of *Supergirl* was clear. It was a programme about youthful hope and confidence. Li Yuchun’s triumph in late August embodied this element perfectly. (...) Instead of the standard, officially sanctioned, saccharine national-minority song with a pretty girl in ethnic costume and jewellery backed by hordes of similarly clad dancers, *Supergirl* reflected the new times, with young women alone on stage singing songs of love and pain.“³⁶

Im vormodernen China wären Li Yuchuns Spiel mit den Geschlechterrollen und ihre Bühnenauftritte als Solo-Künstlerin als Akt der künstlerischen Selbstermächtigung gedeutet worden. Da die eigene gesellschaftliche Position niedriger als die eines Mannes gestellt war,

³⁴ Laut der Online-Plattform Business of Fashion (BoF), die im Jahr 2007 von einem britisch-kanadischen Geschäftsmann und ehemaligen Unternehmensberater gegründet wurde, um marktstrategische Hintergründe und Trends der internationalen Modeindustrie zu beleuchten, wurden China, Brasilien und Indien zu Beginn der 2000er Jahre zu den neuen wichtigen Märkten der Modewelt. BoF bietet seinen Lesern ein breites Spektrum an Artikeln und Analysen, die sich mit dem wichtiger werdenden Einfluss sozialer Medien und sogenannten Influencern, den finanziellen und operativen Werttreibern der Modeindustrie und, damit zusammenhängend, auch mit den unterschiedlichen werbewirksamen Schönheitsidealen der verschiedenen Märkte beschäftigen. Laut BoF gilt eine Frau in Ostasien als attraktiv, wenn sie sich in ihrer Kleiderwahl, in ihrem Aussehen und Verhalten als „cute“, „soft“, „sweet“ und „gentle“ zu erkennen gibt. Als China-spezifisches „feminine ideal“ wird die Schauspielerin Fan Bingbing 范冰冰 (geb. 1981) angeführt. Fan Bingbing, so die Begründung, „possesses porcelain pale skin and a slender, heart-shaped face. Her charcoal black hair is both long and lush, and her large Bambi eyes are complemented by a wide set of gently-arched eyebrows.“ Damit steht Fan nicht nur äußerlich in starkem Kontrast zu der sich burschikos und rauh gerierenden Li Yuchun. Dass die Modeindustrie jedoch nicht nur den dominanten Schönheitsidealen folgt, sondern vielmehr dem Marktwert einer Person, beweist die Tatsache, dass sowohl Fan Bingbing, als auch Li Yuchun in die sogenannte „BoF-500“-Liste des Jahres 2017 aufgenommen wurden. In diesem jährlich neu ermittelten Index stellt die Plattform die ihrer Meinung nach 500 für die internationale Modeindustrie einflussreichsten Personen vor. Siehe: Kong, Daniel: „Unmasking East Asia’s Beauty Ideals“, in: *Business of Fashion*, 21.09.2016, <https://www.businessoffashion.com/articles/global-currents/unmasking-east-asias-beauty-ideals> (Zugriff am 16.04.2017).

³⁵ Nach ihrem *Supergirl*-Sieg konnte Li Yuchun ihre Karriere weiter ausbauen und nahm sowohl Filmrollen, als auch Modelaufträge für Weltmarken wie Coca Cola oder das französische Modehaus Givenchy an, die ihrerseits auf Diversität und „frische“ neue Gesichter setzen, um sich stärker auf dem asiatischen Markt positionieren zu können. Der große Erfolg der Online-Givenchy-Kampagne mit Li Yuchun konnte leicht anhand der Anzahl der Online-Retweets abgelesen werden. So werden Givenchy-Werbefotos von der Netzgemeinschaft durchschnittlich mit 50 Retweets verbreitet. Mit Li Yuchun als Givenchy-Testimonial stieg die Summe an Retweets auf 31.655. Siehe: Young, Robb: „The Digital Asia Effect“, in: *Business of Fashion*, 29.09.2015, <https://www.businessoffashion.com/articles/bof-500/digital-asia-mademoiselle-yulia-g-dragon-cl> (Zugriff am 25.04.2018).

³⁶ Siehe: Clark (2012): S. 135.

wurde von manchen vormodernen Autorinnen die Literatur herangezogen, um von mutigen, tatkräftigen Frauen zu erzählen, die es mit Männern durchaus aufnehmen konnten – sowohl intellektuell, als auch in physischer Hinsicht, jedoch nur in getarnter Weise. So verkleidet sich eine junge Frau als Mann, um dann, vom Erfolg gekrönt, die Beamtenprüfung zu bestehen, wie eine Figur aus einem Gedichtes der Lyrikerin Chen Duansheng 陈端生 (1751-1796?).³⁷ Eine andere junge Frau lässt sich anstelle ihres Vaters als Soldat getarnt zum Militär einziehen, um zahlreiche Abenteuer zu erleben, wie die legendäre Hua Mulan 花木兰, die archetypische Kriegerin aus der Nördlichen Wei Dynastie (386-534) und Heldin einer Ballade eines unbekanntes Verfassers, um die sich zahlreiche Geschichten ranken.³⁸

Doch Li Yuchun bewegte sich als *Super Girl*-Kandidatin in keiner Männerdomäne wie die genannten Charaktere aus der vormodernen Literatur. Der Gesangswettbewerb richtete sich explizit an junge weibliche Talente. Li Yuchuns selbstermächtigtes Handeln, die Art und Weise also, wie sie sich in ihrer Kleider- und Frisurenwahl, in ihren Posen und Gesten immer wieder als Sängerin, d.h. als Frau, präsentiert, ist daher als Teil eines performativen Prozesses zu verstehen, der Geschlecht herstellt. Li Yuchun wird dadurch jedoch nicht zum Mann – ihr *cross-dressing*, die wiederholten, beinahe ritualisierten Akte ihrer Auftritte unterminieren vielmehr die Gendernorm – und sie sorgen für Verwirrung. Li Yuchuns Geschlechtsidentität, die ursprünglich für stabil erachtet wurde, wird in den Augen der Zuschauer plötzlich instabil. In einer produktiven Deutung ebnet Li Yuchun durch ihre körperbetonte Geschlechterdarstellung, durch ihre Art des *doing gender* also, den Weg für eine Neueinschreibung dessen, was bislang als typisch weiblich galt. In einer destruktiven, oberflächlichen Deutung wird Li Yuchun zum Mann und homosexuellen *chunge* 春哥 („älterer Frühlingsbruder“) deklariert, zum „Gift für Chinas Jugend“, das auch andere junge Chinesen bestärken könnte, gesellschaftlich non-konforme Genderrollen zu erproben.

Einmal mehr wird an diesem Beispiel deutlich, wie sehr zeitgenössische Genderdebatten immer noch im Rahmen der binären Opposition „männlich“ vs. „weiblich“ geführt werden, vor allem dann, wenn eine Person hauptsächlich aufgrund ihres Auftretens und ihres Aussehens bewertet wird und nicht etwa durch das, was sie sagt oder denkt. So etablierte sich im Zuge der Diskussionen um Li Yuchun in den Online-Foren ein weiterer Begriff als Gegenpol zu *chunge*

³⁷ Siehe: Mair, Victor H. [Hrsg.]: *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Chichester: Columbia University Press: 2001 (S. 211).

³⁸ Siehe: Edwards, Louise: *Women Warriors and Wartime Spies of China*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016b (S. 17ff.).

春哥 („älterer Frühlingsbruder“), nämlich die despektierlich als *weiniang* 伪娘, „Pseudo-Mädchen“, bezeichneten Jungen und Männer, deren aktive äußere Darstellung – ihre Kleidung, ihre Frisur und ihre Bewegungen – weiblich anmutet. Galt Jia Baoyu noch als *mei nanzi* 美男子, als schöner, attraktiver Mann, gerade weil er feminine Züge trug, werden die in den Augen konservativer Betrachter betont „weiblich“ wirkenden Jungen und Männer des 21. Jahrhunderts plötzlich zu „fake girls“, ähnlich, wie Li Yuchun in den Augen derer, die sie ablehnten, zum „älteren Frühlingsbruder“ wurde. Darüber hinaus zeigt die Debatte über das erste *Super Girl* des chinesischen Fernsehens, wie sehr Medien, die ein junges Publikum ansprechen und erreichen, unter Beobachtung stehen und wie wichtig es nicht nur für manche Vertreter der KP China ist, dass chinesischen Kindern und Jugendlichen, der „Zukunft des Vaterlandes“, die „richtigen“ Vorbilder präsentiert werden.

Alle vier nachstehend zu untersuchenden Romane haben es, wie das *Super Girl* Li Yuchun, geschafft, seit ihren ersten öffentlichen Auftritten, d.h. seit ihrer Erstpublikation, weiterhin auf dem chinesischen Buchmarkt erfolgreich zu sein. Preisvergaben und die weitere mediale Verarbeitung dreier der insgesamt vier zu untersuchenden Romane untermauern zudem deren Sanktionierung innerhalb des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Stellt sich nun die Frage, welche Geschlechter(vor)bilder die ausgesuchten Romane von Cao Wenxuan, Yang Hongying und Guo Jingming ihrer jungen Leserschaft anbieten, auf welche Männlichkeits- und Weiblichkeitstypen sie zurückgreifen und wie diese von den jungen Romanfiguren aufgenommen werden. Werden in den Romanen auch Ausnahmeerscheinungen mit einer starken *agency* wie das erste chinesische *Super Girl* Li Yuchun vorgestellt oder dominieren hegemoniale Männlichkeits- und Weiblichkeitsmuster die Genderrepräsentationen? Wie individuell agieren die jungen Protagonisten? Rahmen die Erzählungen in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin), *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) und *Tiny Times 1.0* die Geschlechterdarstellungen ihrer Figuren, bieten sie ihnen eine Bühne, um *gender* performativ in Szene zu setzen, oder werden sie selbst zu Konstrukteuren von *gender*, die ihre Figuren in bestimmte Genderrollen „hineinsozialisieren“ wollen?

***Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) von Cao Wenxuan 曹文轩**

Cao Wenxuan erklärte in einem Postskriptum aus dem Jahr 1997, das sich als Nachsatz an seinen Roman *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) anschließt, dass sich die Kinder von gestern und heute – von einem psychologischen und lebensalltäglichen Standpunkt aus betrachtet – seiner Meinung nach sicherlich voneinander unterschieden, dass sie sich auf einer abstrakteren, philosophischen Ebene, nämlich in ihrem Grundverlangen und ihren Gefühlen, aber dennoch sehr ähnlich seien.⁴⁰ Aus diesem Grund könnten Kinder stets gleichermaßen „emotional bewegt“ werden, unabhängig ihres historischen Kontextes. Dieses universelle „Berührt-“ bzw. „Bewegt-Sein“ trifft laut Cao auch auf die Funktion und Wirkungsweise von Literatur zu.⁴¹ Der Schlüsselbegriff, den er in diesem Zusammenhang verwendet, lautet *gandong* 感动, „berühren/bewegen“. So schreibt er:

感动新世，并非一定要写今世。“从前“也能感动今世。⁴²

Um die heutige Welt bewegen/berühren zu können, muss man nicht notwendigerweise über die heutige Welt schreiben. Das „Davor“ kann die heutige Welt ebenso emotional bewegen/berühren.

Das bedeutet, dass auch Texte der Kinder- und Jugendliteratur, die in der Vergangenheit spielen, in Caos Verständnis Geschichten erzählen und Themen transportieren, die in ihren jungen Lesern vergleichbare Reaktionen und Emotionen hervorrufen. Es verwundert daher nicht, dass Cao seinen wohl bekanntesten Roman, *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), der im Jahr 1997 erstmals in China publiziert wurde, in seinem gewohnten Kindheitsumfeld, nämlich auf dem chinesischen Land zu Beginn der 1960er Jahre spielen lässt, einem Kontext also, der der jungen

³⁹ Siehe: Lawrence, D[avid] H[erbert]: *Studies in Classic American Literature*, in: Greenspan, Ezra, Lindeth Vasey und John Worthen [Hrsg.]: *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003 [1923], (7-162), S. 14.

⁴⁰ Siehe: Cao, Wenxuan: „*Zhuisui yongheng* 追隨永恒 [Dem Ewigen folgen]“, in: Ders.: *Cao fangzi* 草房子 [Das Schilfhaus], Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2007 (285-288).

⁴¹ Einen ähnlichen Denkansatz verfolgte bereits der Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929), der durch seine Antiken- und Erinnerungsforschung die sogenannte Pathosformel erfand, eine universelle Bildsymbolik, die jedem Werk innewohnt. Wiederkehrende Motive wie Gestiken und Mimiken, so Warburg, werden kunsthistorisch weitertradiert und vermögen es aufgrund ihrer Allgemeingültigkeit, dieselben Gefühle in unterschiedlichen Betrachtern zu wecken – ganz unabhängig von Zeit und Raum. Ob Cao Wenxuan von der westlichen Ikonographie beeinflusst wurde, bleibt in dieser Arbeit unbeantwortet. Es kann jedoch sicher behauptet werden, dass Cao in literarischen Topoi bzw. in literarisch verarbeiteten Gefühlen eine Art Pathosformel erkennt, die zeit- und raumunabhängig die Leser gleichermaßen bewegt – ganz egal, ob es sich um Kinder- und Jugendliteratur oder um Erwachsenenliteratur handelt. Siehe: Böhme, Hartmut.: „Aby M. Warburg“, in: Michaels, Axel (Hrsg.), *Klassiker der Religionswissenschaft*, München: C.H. Beck, 1997 (133-157).

⁴² Siehe: Cao, Wenxuan: *Cao fangzi* 草房子 [Das Schilfhaus], Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2007 (S. 287).

Zielgruppe des Romans fremd ist. Der Roman gibt seinen Lesern jedoch eine Identifikationsfigur mit an die Hand, die den Erfahrungshorizont mit ihnen weitgehend teilt und sich auf einer vergleichbaren Reflexionsebene bewegt. Dadurch wird der Fokus vermehrt auf die Figurenentwicklung und den Handlungsverlauf gelegt. Das vergangene, ländliche China dient dabei nur vordergründig der Atmosphäregestaltung.

Cao Wenxuan selbst wuchs in einem Dorf westlich der Stadt Yancheng 盐城 in der Provinz Jiangsu 江苏 auf. Er ist – neben seiner akademischen Tätigkeit – ein sehr produktiver Autor. So hat er bereits mehr als 40 Prosawerke veröffentlicht – Romane, Kurzgeschichten und Erzählungen, die sich vorwiegend an ein junges Publikum richten – und zählt in China zu den bekannten Schriftstellern der Gegenwartsliteratur. Cao wurde mit zahlreichen nationalen Preisen ausgezeichnet und im Jahr 2016 auch international gewürdigt, als ihm als erster chinesischer Autor der Hans-Christian-Andersen-Preis verliehen wurde. Einige seiner Texte sind heute Schullektüre – so auch *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus).

Cao fangzi 草房子 (Das Schilfhaus) erzählt aus dem Leben von Sang Sang 桑桑 (übers. Maulbeerbaum), einem zu Beginn der Geschichte zwölfjährigen Jungen, und seinem unmittelbaren Umfeld bestehend aus Lehrern, Schulkameraden, Dorfbewohnern, seinen Eltern, seiner jüngeren Schwester und seinen zahlreichen Tauben. Der Roman deckt Sang Sangs Erlebnisse während eines Schuljahres in Youmadi 油麻地 (Ölhanffeld) ab.⁴³ Die überwiegend chronologisch erzählte Geschichte wird stellenweise von kurzen, sorgfältig platzierten Rückblenden unterbrochen, in denen einzelne Figurenbiographien mit der Dorfgeschichte Youmadis verknüpft werden, was den Lesefluss jedoch nicht stört und auch für das jüngere Lesepublikum keine Verständnishürde darstellen sollte. Anhand spezifischer Personenbiographien, wie z.B. der einer alten, renitenten Frau, dem Großmütterchen Qin (*Qin da nainai* 秦大奶奶), wird den jungen Lesern ein besseres Verständnis für die Folgen der ökonomischen und sozialen Veränderungen vermittelt, die zur damaligen Zeit gravierend in das

⁴³ Das Dorf Youmadi existiert in der Realität nicht, jedoch erklärt Cao Wenxuan in Interviews stets, dass seine Kindheitserinnerungen in die Beschreibungen des Dorf- und Schullebens seiner Texte einfließen. Dies erklärt auch das Präskriptum, das dem Roman vorangestellt wurde. Dort heißt es: „*Yexu, women shei ye wu fa zouchu ziji de tongnian* 也许，我们谁也无法走出自己的童年... [Vielleicht vermag es niemand von uns, der eigenen Kindheit zu entkommen...]“. Siehe: „*Mei you tongnian de Jiangsu jiyi, bu keneng you hui jintian de xiezu* 没有童年的江苏记忆，不可能有今天的写作 [Ohne meine Kindheitserinnerungen von Jiangsu hätten all die Texte, die es heute von mir gibt, nicht entstehen können]“, in: *Yangzi wanbao wang* 扬子晚报网 [Yangzi Online-Abendzeitung], 03.05.2017, <http://www.yangtse.com/jiangsu/2017/05/03/1250851.html> (Zugriff am 10.10.2017); Cao (2007): ohne Seitenangabe.

Leben der chinesischen Landbevölkerung eingriffen, wie z.B. die Kollektivierung der Landwirtschaft und weitere Initiativen, die während des sogenannten „Großen Sprungs nach Vorn“ (*da yuejin* 大跃进) durchgeführt wurden.⁴⁴

Ethnographische Studien, die im selben Zeitkontext wie dem des vorliegenden Romans in China durchgeführt wurden, beschreiben das chinesische Dorfleben der späten 1950er und frühen 1960er Jahre als mühsam, arbeitsintensiv und durchstrukturiert.⁴⁵ Die kleinste wirtschaftliche Einheit stellte ein Haushalt bzw. eine Familie (*jia* 家) dar. In der Region, in der auch Cao Wenxuan aufgewachsen ist, lebten die Menschen vom Ackerbau und vom Reisanbau. Berichten zufolge konnte die Produktion durch die Kollektivierungsmaßnahmen auf dem Land zwar gesteigert werden, doch das Leben der Dorfbewohner veränderte sich dadurch nicht zum Besseren. Manche Dörfer, die weitere „supplementary industries“ zu bedienen hatten, wie z.B. die Seidenraupenzucht, berichten von Zusatzbelastungen. Auch weitere Infrastruktur- und Industrialisierungsprojekte stellten für die meisten Dorfbewohner eine kaum zu bewältigende Aufgabe dar.

Alle erwachsenen Mitglieder eines Kollektivs – Frauen und Männer – waren angehalten, Produktionspunkte zu erwirtschaften. Zahlreiche Haushalte züchteten zusätzlich Kleintiere wie Hasen, Schweine oder Schafe. Das wichtigste Transportmittel der in Meeresnähe gelegenen Dörfer stellte das Boot dar. Boote wurden nicht nur als Transportmittel und zum Fischen, sondern auch dazu eingesetzt, Wasserpflanzen zu sammeln, die als Dünger dienten. Die Menschen trugen praktische, schlichte Kleidung nach sowjetischem Vorbild. Die Kleidung war einheitlich, für die kalte Jahreszeit gab es gefütterte Jacken und Hosen, für die heißen Sommertage gab es eine einfache Ausstattung an leichter Kleidung; die jüngeren Dorfbewohner besaßen zumeist sogar Turnschuhe.⁴⁶ Viele Dörfer hatten keine ausreichenden finanziellen Mittel, um neue Häuser zu bauen und waren von den Anforderungen, die planwirtschaftlichen Sollzahlen zu erfüllen, überlastet. Wirtschaftliche Fehlplanungen sowie Missernten aufgrund

⁴⁴ Der „Große Sprung nach Vorn“, dessen einzelnen Ziele im Zuge des für den Zeitraum von 1958 bis 1963 festgelegten zweiten Fünfjahresplanes der chinesischen Regierung realisiert werden sollten, umfasste vor allem wirtschaftliche Maßnahmen zur Produktionssteigerung, die China im internationalen Wettbewerb voranbringen und die Unterschiede zwischen Stadt und Land verringern sollten. Die Initiative scheiterte jedoch und endete in einer Hungerkatastrophe. Sie wurde aus diesem Grund im Jahr 1961 vorzeitig beendet.

⁴⁵ Vgl. hierzu: Tung, Fei Hsiao: *Chinese Village Close-Up* (China Studies Series), Peking: New World Press, 1983 (S. 158ff.). Tung führte in den Jahren 1946, 1957 und 1981 eine Feldforschung in einem im Süden der Provinz Jiangsu 江苏, in der Nähe des Ostchinesischen Meeres gelegenen Dorfes durch. Auch Cao Wenxuan stammt aus der Provinz Jiangsu, weshalb anzunehmen ist, dass er unter ähnlichen Bedingungen aufgewachsen ist wie diejenigen, die Tung in seiner ethnographischen Studie beschreibt.

⁴⁶ Siehe: Tung (1983): S. 188.

von Dürre und Überschwemmungen führten zwischen 1959 und 1961 zur größten Hungerkatastrophe des Landes.

Die Dorfbewohner und die Mitglieder der Schulgemeinschaft, die in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) beschrieben werden, führen ihr Leben unter ähnlichen Bedingungen. Ein Werkstoff, der die Region besonders prägt, ist das titelgebende *cao* 草 (Gras), eigentlich eine Schilfart namens *luwei* 芦苇, die in der Umgebung des (fiktiven) Handlungsortes *Youmadi* 油麻地 (Ölhanffeld) zahlreich wächst und als Baumaterial, wie z.B. zum Decken der Dorfhäuser eingesetzt wird. Man erfährt, dass einige Mitglieder der Dorfgemeinschaft, so auch das Großmütterchen Qin, Hühner züchten. Sang Sang selbst besitzt einen eigenen Taubenschlag, um den er sich regelmäßig kümmert. Davon, dass die Menschen Hunger leiden, erfährt der Leser jedoch nichts.

Charakteristisch für die Erzählung ist die detaillierte Beschreibung ausgesuchter erwachsener und junger Charaktere. Für Genderuntersuchungen ist dies besonders hilfreich, da der Leser dadurch die wichtigsten Figureninformationen nicht während des gesamten Handlungsverlaufes zusammentragen muss, sondern die charakteristischen Kennzeichen und Wesenszüge bereits früh und in kompakter Form erhält. Nur von Sang Sang, dem jungen Protagonisten des Romans, ergibt sich erst am Ende des Romans ein stimmiges Gesamtbild.

Im Vergleich zu den englischen Romanbeispielen aus dem Prolog konzentriert sich die Erzählung nicht auf den Identitätsfindungsprozess einer einzelnen Figur. Auch nimmt Sang Sang im Vergleich zu Dennis, Billy und Jesminder vorwiegend eine Beobachterrolle ein, wodurch Maskulinitäts- und Femininitätschiffren über ihn als Fokalisierungsinstantz vorgestellt werden, er selbst jedoch als Figur ohne ausgeprägte *agency* vorgestellt wird. Ein aktiver „gender performer“ ist jedoch sein (zunächst) wohlhabender Klassenkamerad Du Xiaokang 杜小康 (Kleiner-Wohlstand Du), der Sohn des Dorfkaufmanns, dem in der Analyse eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Von den Erwachsenenfiguren stellen vor allem Sang Sangs Lehrer Jiang Yilun 将一轮 (Einrad Jiang) und Wen Youju 温幼菊 (Junge-Chrysantheme Wen) (Gender-)Vorbilder für den Jungen dar. Weitere Charaktere, deren Genderdarstellung nachfolgend behandelt wird, sind Sang Sangs Vater Sang Qiao 桑桥 (übers.: großgewachsener Maulbeerbaum), der auch der Rektor der Grundschule von Youmadi ist, und ein Mönch namens Hui Si 慧思 (Weise Gedanken). Von den Frauenfiguren werden Bai Que 白雀 (Weißer Spatz), ein Dorfmädchen,

und die Frau des zweiten Onkels Qiu (*Qiu da nainai* 邱大奶奶) vorgestellt, die beide in der Region als Schönheiten bekannt sind.

Aspekte, die in dieser Fallstudie von besonderem Interesse sind, ist der Rückbezug der Figurenbeschreibungen zum Zeitkontext der Erzählung sowie die Frage nach dem Kollektivgedanken, den Cao Wenxuans Schriftstellergeneration in ihren Werken häufig thematisiert. Sind die Figuren als mögliche Rollenvorbilder realistisch dargestellt? Wie gestalten sich die Gendererfahrungen der jungen Figuren? Orientieren sich diese an bestimmten Gruppen oder präsentiert der Roman eine Vielfalt an Genderdarstellungen, die parallel nebeneinander existieren?

Die narratologischen Elemente in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) ähneln denen der englischen Romanbeispiele. So ist die Narration auch hier extradiegetisch angelegt: ein äußerer Erzähler führt durch die Handlung, die jedoch immer wieder durch personale Erzählsituationen unterbrochen wird. In diesen Abschnitten – und dies unterscheidet *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) von den englischen Beispielen – wird der Blickwinkel des beobachtenden Kindes in der Figur Sang Sangs eingenommen, der nicht alles, was um ihn herum passiert, einordnen oder verstehen kann. Auktoriale und figurale Figurencharakteristik wechseln sich somit im Roman häufig ab. Im Zentrum des Geschehens steht die Dorfschule von Youmadi, eine Grundschule, deren Rektor Sang Sangs Vater ist und die die wichtigsten Figuren des Romans räumlich zusammenbringt.

Für die Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann ist Raum „ebenso wenig wie die Zeit eine rein mentale Koordinate, sondern zugleich Voraussetzung und Produkt sozialen, politischen und kulturellen Handelns.“⁴⁷ Räume sind somit einer vielfältigen Semantisierung unterworfen. Sie können zudem Orte der Exklusion oder der Inklusion sein. In der genderorientierten Erzähltextanalyse sind Raumerfahrungen der literarischen Charaktere von besonderer Bedeutung, wie auch die Literaturwissenschaftlerin Natascha Würzbach feststellt. So schreibt sie, dass „geschlechtsspezifische Unterschiede im Erleben und Handeln“ in der Erzählliteratur genau dort exemplifiziert werden, „[w]o männliche und

⁴⁷ Siehe: Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, Band 27), 3. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011 (S. 180).

weibliche Figuren als Fokalisierungsinstanzen⁴⁸ und Handlungsträger denselben sozialen Raum teilen.⁴⁹

Haupthandlungsort in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) ist die besagte Grundschule von Youmadi, ein sozialer Raum also, in dem Jungen und Mädchen aus unterschiedlichen Familien mit unterschiedlichen wirtschaftlichen Hintergründen aufeinandertreffen. Bis auf das Mädchen Zhiyue, das aus einem Nachbardorf stammt und jeden Tag einen weiten Schulweg zurücklegen muss, und den adoptierten Jungen Xi Ma, auf den in dieser Untersuchung nicht eingegangen wird, sind die Schülerinnen und Schüler allesamt Ortsansässige. Die Grundschule steht für einen Raum der Inklusion, nicht aber der Homogenität, sowie für einen Ort, der unmittelbar mit Kindheit verbunden ist. Das endgültige Verlassen der Grundschule von Youmadi gleicht somit dem Verlassen des (vermeintlich) geschützten Kindheitsraumes und dem allmählichen Eintritt in die Erwachsenenwelt.

Neben Kapiteln, die sich mit ausgesuchten Figuren beschäftigen, werden auch spezifischen Räumen Kapitel gewidmet. Diese haben die Funktion inne, den Leser mit nützlichen Hintergrundinformationen zu versorgen. So erzählt das Kapitel *Aidi* 艾地 (Das Beifußfeld) von den größten Veränderungen, die Youmadi seit 1948 erfahren musste anhand der Biographie von Qin da nainai 秦大奶奶 (Großmütterchen Qin) nach, einer unbeugsamen, geradezu dickköpfigen Frau, die nicht einsehen will, dass ihr schwer erworbenes und hart bestelltes Land, ein Beifußfeld, nach der Einleitung der Kollektivierungsphase nicht mehr ihr gehören soll, weshalb sie des öfteren mit Rektor Sang aneinandergerät, der stets um Ordnung und Disziplin in- und außerhalb des Schulgeländes bemüht ist.

⁴⁸ Als Fokalisierung bezeichnet man in der Narratologie eine besondere Art der *point of view*-Vermittlung. Dabei nimmt der Leser die Perspektive der sogenannten Fokalisierungsinstanz (bzw. des *focalizers*), einer der dargestellten Figuren der Erzählung, ein und verfolgt das Geschehen somit aus deren Auge. Die Fokalisierungsinstanz (Franz Stanzel spricht auch von „Reflektorfigur“) ist folglich nicht der Erzähler selbst. Gérard Genette schreibt dem Erzähler und dem Vermittler zur besseren Veranschaulichung zwei unterschiedliche Leitfragen zu: „*Qui voit?*“, d.h. wer sieht, steht hier für den Erzähler, „*Qui parle?*“, wer spricht, für den *focalizer*. Insgesamt unterscheidet man drei unterschiedliche Formen der Fokalisierung: (1) Weiß und sieht der Erzähler mehr als der *focalizer*, so spricht man von einer Null-Fokalisierung. (2) Weiß und sieht der Erzähler weniger als der *focalizer*, so spricht man von einer externen Fokalisierung; die Fokalisierungsinstanz verhilft hier dem Leser zu einem präziseren Verständnis der Erzählung bzw. zu einem schärferen Blick auf das Geschehen. (3) Weiß und sieht der Erzähler genauso viel wie der *focalizer*, so handelt es sich um eine interne Fokalisierung. Siehe: Nikolajeva, Maria: *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Oxford: Scarecrow Press, 2005 (S. 188f.); Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (4. Auflage), Stuttgart und Weimar: Metzler, 2008 (S. 211f.); Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens*, Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008 (S. 22).

⁴⁹ Siehe: Würzbach, Natascha: „Raumdarstellung“, in: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: Metzler, 2004 (49-71), S. 52.

Zwei weitere Kapitel widmen sich *Hongmen* 红门, dem „roten Tor“, das zum stattlichen Wohnhaus und zum Geschäft der reichsten Familie von Youmadi, der Kaufmannsfamilie Du führt. Der Sohn des Kaufmanns mit dem bezeichnenden Namen Du Xiaokang 杜小康 (Kleiner-Wohlstand Du) ist Sang Sangs Klassenkamerad und größter Konkurrent. Nachdem die Familie Du all ihren Reichtum verloren hat – aufgrund einer fahrlässigen Unachtsamkeit sinkt das neu erworbene Schiff des Kaufmanns, in das alle Ersparnisse der Familie geflossen sind, mitsamt der Großladung an Gütern und Nahrungsmitteln für das Geschäft der Familie – verändert sich das Verhältnis zwischen Sang Sang und dem plötzlich verarmten Du Xiaokang, der aufgrund der schwierigen finanziellen Situation seiner Familie die Grundschule von Youmadi vorzeitig verlassen muss, um Geld zu verdienen. So wächst in Sang Sang die Bewunderung für den tapferen Du Xiaokang zusehends, und aus der von Eifersucht geprägten Beziehung entwickelt sich zwischen den ungleichen Jungen schließlich eine ehrliche, wenn auch immer noch nicht ganz ebenbürtige Freundschaft.

Mit dem Kapitel *Yaoliao* 药寮 (Die Medizinkate) schließt der Roman. *Yaoliao* lautet der Name der Wohnung von Sang Sangs Lehrerin Wen Youju 温幼菊 (Junge-Chrysantheme Wen), eine in der Zubereitung traditioneller chinesischer Medizin versierte, einfühlsame junge Frau, die nie ohne ihren Medizintiegel anzutreffen ist. Als Sang Sang schwer erkrankt, ist es Wen Youju, die es vermag, den komplizierten Trank, dessen Rezeptur ein ferner Arzt für den Jungen zusammengestellt hat, zuzubereiten. Sang Sang verbringt daher viel Zeit mit seiner Lehrerin in ihrer „Medizinkate“ und erfährt dadurch auch, wie es dazu kam, dass sich Wen Youju so gut im Brauen und Mixen von Tinkturen, Tränken und Salben versteht. Generell wird Sang Sangs Lehrern eine besondere Rolle zuteil. So sind sie Vermittler zwischen der Kinder- und Erwachsenenwelt, Rollenvorbilder und diejenigen, die dem Jungen Einblicke in die Geheimnisse des Erwachsenseins geben.

Der Roman beginnt mit einer Prolepse. An einem Tag im August des Jahres 1962 sitzt der inzwischen 13-jährige Sang Sang auf dem höchsten Schilfdach eines der Häuser des Grundschul-Komplexes in Youmadi, um Abschied von seinem Zuhause zu nehmen, denn am folgenden Tag wird er mit seiner Familie den Ort verlassen.⁵⁰ Nach dieser kurzen vorausdeutenden Szene setzt die Basiserzählung im Spätsommer 1961 zu Beginn des sechsten

⁵⁰ Im Roman wird Sang Sangs Alter im August 1962 mit *shisi* 十四, d.h. 14 Jahren angegeben. Da in China der Tag der Geburt bereits als erster Geburtstag gezählt wird, ist Sang Sang zu diesem Zeitpunkt gemäß unserer Rechnung tatsächlich erst 13 Jahre alt. Auch bei nachfolgenden Figurenbeschreibungen wird das Alter entsprechend der deutschen Zählung angepasst.

Schuljahres ein. Der Alltag der jungen Figuren wird von ihrem Schülerdasein dominiert. In ihrer Freizeit halten sie sich überwiegend in der freien Natur auf, fahren Boot oder spielen gemeinsam. Zur Landarbeit oder zur Mithilfe im Haushalt werden die Kinder nicht angehalten. Der Schulalltag wird nicht nur vom Unterricht, sondern auch von der Vorbereitung und der Aufführung von Theaterstücken, die die ganze Dorfgemeinschaft mit einbindet, sowie von regelmäßigen Delegationsbesuchen bestimmt. Vertreter der Schul- und Bildungsbehörde des Kreises rufen im Verlauf des Schuljahres diverse Wettbewerbe aus und statten der Grundschule auch angekündigte Inspektionsbesuche ab, um sich von den Fortschritten der Schüler ein Bild zu machen. Für Sang Qiao, den Rektor der Schule, sind diese Besuche nicht nur aufgrund der intensiven Vorbereitung anstrengend. Seine Nervosität lässt er die gesamte Schulgemeinde bereits Wochen vor dem betreffenden Stichtag spüren.

Zwei einschneidende Erfahrungen prägen die Adoleszenz der Jungen Du Xiaokang und Sang Sang. Während die Familie Du ihren Ruin verkraften muss und Du Xiaokang die Schule verlässt, um im Schilfland Enten zu züchten, erkrankt Sang Sang schwer. So werden beide Jungen vom Schicksal auf eine harte Probe gestellt und auf ihre individuellen Initiationsreisen geschickt, die sie beide gereift zurückkehren lassen.⁵¹ Mit Sang Sang und Du Xiaokang beginnt daher auch die nun folgende Figuranalyse. Dieser folgt eine Untersuchung der Figurencharakteristika der erwachsenen Männerfiguren, bevor das Kapitel mit der Analyse der Genderdarstellung der weiblichen Charaktere und einer Schlussbetrachtung endet.

Sang Sang ist ein aufgeweckter Zwölfjähriger, der oft zu Scherzen und Streichen aufgelegt, in der Schule jedoch eher unauffällig ist, solange sein Stolz nicht herausgefordert wird, wie beispielsweise in Situationen, in denen er mit seinem Klassenkameraden Du Xiaokang um die Gunst des Mädchens Zhiyue oder aber um die Hauptrolle in einem Theaterstück konkurriert. Zu seinen Eltern und zu seiner jüngeren Schwester hat er ein gutes Verhältnis, mit seinem Chinesischlehrer Jiang Yilun verbindet ihn eine besondere Freundschaft und selbst das bisweilen recht misanthropisch wirkende Großmütterchen Qin hat den Jungen in ihr Herz geschlossen. Sang Sang ist zeitweise etwas nachlässig, wenn es um seine

⁵¹ Das Konzept der Initiationsreise des Amerikanisten Peter Freese aus dem Jahr 1971 ist inzwischen fester Bestandteil des kritischen Vokabulars der Literaturanalyse, insbesondere der Analyse von Adoleszenzliteratur geworden. Die Initiationsreise zeichnet den Individuations-, Sozialisations- und Revelationsprozess einer literarischen Figur von der Phase der Unschuld bzw. *innocence* zur Erlangung von Erfahrung bzw. *experience* nach. Sie lässt sich in drei Stationen, nämlich Ausgang, Übergang und Eingang, unterteilen. Siehe: Freese, Peter: *Die Initiationsreise: Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman, mit einer exemplarischen Analyse von J.D. Salingers „The Catcher in the Rye“* (Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik, Band 9), Hamburg: Wachholtz, 1971

Körperhygiene geht und zeichnet sich auch nicht durch die besten Tischmanieren aus. Am liebsten hält er sich bei seinen Tauben oder in der Natur auf, beobachtet Vögel, aber auch die Erwachsenen in seiner Umgebung, deren Welt ihm gleichermaßen verheißungsvoll wie rätselhaft erscheint:

桑桑对大人之间的事充满了好奇心。他好像一个爱东张西望的人，忽然看到了一道门缝。他渴望着能从这道门缝里看到大人的世界——一个不可思议的世界。⁵²

Sang Sang war voller Neugier, wenn es um die Angelegenheiten der Erwachsenen ging, so wie jemand, der sich suchend umblickte und plötzlich einen Spalt in der Tür entdeckte. Er gierte danach, durch diesen Spalt einen Blick in die Erwachsenenwelt zu erhaschen – eine wunderbare Welt.

Die metaphorische Tür, die hier erwähnt wird, erinnert an das Bild, dessen Cao Wenxuan sich bediente, um das Ende der Adoleszenz des Protagonisten in Salingers *Fänger im Roggen* zu beschreiben.⁵³ Während Holden Caulfield, der desillusionierte Internatsschüler und Ausreißer, der sich gegen die Regeln der in seinen Augen heuchlerischen Erwachsenenwelt auflehnt, am Ende seiner rastlosen nächtlichen Reise durch New York durch das „Tor der Gesellschaft“ getreten ist – so die Auffassung Caos – steht Sang Sang noch neugierig und staunend davor. In seinem Schwellenzustand beginnt sich Sang Sang mehr und mehr für die Erwachsenen in seiner Umgebung und ihre Beziehungen untereinander zu interessieren, doch ist er auch zunehmend mit sich selbst beschäftigt.

So nimmt Sang Sang regen Anteil, als sein Chinesischlehrer Jiang Yilun und das Dorfmädchen Bai Que während der Proben für das Theaterstück, das die Schule während des ersten Halbjahres einstudiert, ihre Zuneigung füreinander entdecken. Im Text heißt es, dass der Junge seit dem Moment, als er seinen Lehrer und Bai Que bei den abendlichen Sonderproben am Lotosteich außerhalb des Schulgrundstückes gesehen hatte, „fühlte (...), dass sie zusammengehörten“ und sie seiner Meinung nach auch „unbedingt zusammen sein“ sollten.⁵⁴ Doch Bai Que ist einem anderen Mann versprochen, Gu Wei 谷苇, dessen Familie, im Gegensatz zu der des Lehrers, aus Youmadi stammt.⁵⁵

Als das Mädchen Zhiyue zu Beginn des Schuljahres neu in Sang Sangs Klasse kommt, ist Sang Sang noch der verspielte Zwölfjährige. Doch ganz unvermittelt sind ihm plötzlich

⁵² Siehe: Cao (2007): S. 80.

⁵³ Vgl. hierzu Kapitel I in dieser Arbeit.

⁵⁴ So heißt es im Original: 甚至，桑桑那天看荷塘边上蒋一轮与白雀在月光下排练时，就已在心里觉得，蒋一轮和白雀应该在一起他们才应该在一起呢！Siehe: Cao (2007): S. 80.

⁵⁵ Die Ortszugehörigkeit von Bai Ques versprochenem Ehemann spiegelt sich auch in dessen Namen, Gu Wei 谷苇, wider: Wei ist ein Bestandteil der Bezeichnung für das Schilf, *luwei* 芦苇, das in der Gegend von Youmadi großflächig wächst.

normale Dinge und Handlungen, wie z.B. den Nachttopf zu benutzen, unangenehm, nur weil das Mädchen aufgrund eines Unwetters bei Familie Sang übernachten muss und so eventuell mitbekommen könnte, dass sich Sang Sang erleichtert. Anstatt dem drängenden Bedürfnis nachzugehen, bleibt der Junge daher grübelnd in seinem Bett liegen, bis er schließlich doch einschläft, um dann am nächsten Morgen eingenasst aufzuwachen. Am nächsten Morgen bemerkt Sang Sangs Mutter, dass ihr Sohn ins Bett gemacht hat und hängt Sang Sangs Bettdecke zum Trocknen auf eine Leine. Zhiyue bemerkt dies, als sie das Haus der Sangs verlässt, kommentiert die Bettdecke jedoch nicht. Sang Sang ist verzweifelt, da er befürchtet, Zhiyue könne nun von seinem Malheur erfahren haben und schämt sich.

Sang Sangs Scham ist unmittelbar mit seinem Körper verbunden, der in den Augen des Jungen möglichst unauffällig sein soll, vor allem dann, wenn ein gleichaltriges Mädchen in seiner Nähe ist. Dass ihn sein Körper im Stich gelassen, er somit – wie ein kleines Kind – keine Kontrolle über diesen hat, macht ihn wütend. Seinen Zorn versucht der Junge jedoch nicht zu unterdrücken, sondern lässt ihn heraus, indem er das gereinigte Bettzeug von der Leine reißt, aufgebracht durch den Schmutz zerrt und letzenendes einfach dort liegen lässt. Auch sein eigenes Aussehen wird ihm durch die Begegnung mit Zhiyue plötzlich bewusst. Als er Zhiyue zum ersten Mal begegnet – ihre Großmutter sucht seinen Vater zuhause auf, um Zhiyues Aufnahme in der Grundschule in Youmadi zu erbitten – bereitet ihm seine äußere Gestalt, die das Gegenteil einer sauberen, sorgfältig gepflegten ist, zum ersten Mal Gefühle von Unbehagen:

桑桑突然不安起来，因为，他看到了自己的样子：没有穿鞋⁹，两只光脚脏兮兮的；裤子被胯骨勉强地挂住，一只裤管耷拉在脚面，而另一只裤管却卷到了膝盖以上；褂子因与人打架，缺了纽扣，而两只小口袋，有一只也被人撕得只有一点点连着。⁵⁶

Plötzlich fühlte sich Sang Sang unbehaglich, da er sich seines Aussehens bewusst wurde: Ohne Schuhe, mit schmutzigen Füßen, die Hose gerade so von seinen Hüften gehalten. Ein Hosenbein hing ihm weit über dem Rist seines Fußes, das andere war bis über das Knie aufgerollt. An seiner Jacke fehlten einige Knöpfe, die er bei einer Prügelei verloren hatte, und von den beiden Jackentaschen war auch eine abgerissen und hing nur mehr an einem Faden.

Während Sang Sang sich aufgrund seines Bettnässens grämt und seine Schamgefühle durch aggressives Verhalten zu kompensieren versucht, beginnt er auch zunehmend Vergleiche mit seinem Klassenkameraden Du Xiaokang anzustellen, der noch nie in zerrissener und schmutziger Kleidung anzutreffen war. Der Kaufmannssohn ist bekannt dafür, dass er stets gut gekleidet ist, darüber hinaus bewegt er sich lässig und selbstbewusst, schreibt gute Noten und wird jedes Schuljahr erneut zum Klassensprecher gewählt. Sang Sang hingegen beginnt sich erst jetzt, da er Zhiyue begegnet ist, Gedanken über sein eigenes Äußeres zu machen. In der

⁵⁶ Siehe: Cao (2007): S. 32.

Nacht, als Zhiyue bei Familie Sang übernachtet und Sang Sang plötzlich aufwacht, weil er das dringende Bedürfnis verspürt, zur Toilette zu gehen, denkt er plötzlich an Du Xiaokang, der so ganz anders als er selbst ist:

他在心里说：你做什么？你有什么好做的？但桑桑又不免悲哀地承认一年四季总是穿着白球鞋的杜小康，确实是其他孩子不能比的——他的样子，他的成绩，还有很多很多方面，都是不能和他比的。⁵⁷

In Gedanken fragte er ihn: Warum bist du so arrogant? Aber er kam nicht umhin, schweren Herzens zuzugeben, dass Du Xiaokang, der das ganze Jahr über weiße Turnschuhe trug, mit niemandem vergleichbar war: sein Aussehen, seine schulischen Noten und noch so vieles mehr – niemand konnte sich mit ihm messen.

So zu werden wie Du Xiaokang, scheint für Sang Sang ein noch sehr weit entferntes Ziel zu sein, da der Kaufmannssohn in den Augen seines Klassenkameraden unerreichbare Qualitäten in sich vereint. Du Xiaokang trägt nicht nur modische Turnschuhe, sie sind auch noch weiß, d.h. schmutzempfindlich, doch offensichtlich gelingt es dem Jungen, die Schuhe stets sauber zu halten.⁵⁸ Doch nicht nur Du Xiaokangs Aussehen, auch seine schulischen Leistungen sind überdurchschnittlich gut. Umso schmerzlicher ist es für Sang Sang, dass Du Xiaokang für die Hauptrolle des Theaterstücks, einen Armeekommandanten, ausgewählt wird, und nicht er. Im Text heißt es voll Anerkennung:

杜小康是男孩里头最潇洒又长得最英俊的，演一身英气的新四军队长，正合适。纸月演那个秀美的有点让人怜爱的小姑娘，让人无话可说，仿佛这个纸月日后真的长成一个十八岁的姑娘时，也就是那样一个姑娘。⁵⁹

Du Xiaokang war von allen Jungen der selbstwussteste und lässigste, außerdem sah er am besten aus. Die Rolle des heldenhaften Kommandanten der Neuen Vierten Armee war ihm wie auf den Leib geschnitten.

In diesem kurzen Abschnitt begegnen dem Leser zwei Adjektiven, die den Charakter des Jungen und sein Aussehen beschreiben und die auch für die weiteren männlichen Figurenbeschreibungen von Relevanz sind. Du Xiaokang wird als *xiaosa* 潇洒 beschrieben, d.h. als natürlich und ungezwungen. Das Adjektiv wurde hier jedoch dem Alter des Jungen angemessen mit „lässig“ übersetzt. Seine äußere Erscheinung wird als *yingjun* 英俊 (heldenhaft) charakterisiert.

Xiaosa 潇洒 (natürlich und ungezwungen; lässig) ist ein Adjektiv, das zahlreiche positive Konnotationen in sich vereint. Die klassische Bedeutung zielt auf den gesamten

⁵⁷ Siehe: Cao (2007): S. 45.

⁵⁸ Weiß gilt in China als Farbe der Trauer. Im Kontext des Romans stellt die weiße Farbe der Kleidung und der Accessoires der Figuren jedoch ein Symbol für Sauberkeit und Hygiene dar.

⁵⁹ Siehe: Cao (2007): S. 26.

Ausdruck einer Person, d.h. deren Haltung und Sprache, die als ungekünstelt und natürlich („unrestrained“), gleichzeitig auch als ungewöhnlich elegant und geschmackvoll beschrieben wird. Die „Natürlichkeit“, die hier angesprochen wird, ist also tatsächlich eine kultivierte und eingeübte. Aus Genderperspektive betrachtet, ist *xiaosa* 潇洒 (natürlich und ungezwungen; lässig) das Ergebnis eines regelmäßigen Tuns, des *doing gender*, das sich auf der *shen* 身 (Materie-Geist-Körper)-Ebene äußert.

Die ungebundene Form *ying* 英 kann mit „Blütenblatt“ übersetzt werden, weshalb der Begriff häufig als Teil eines Kompositums in botanischen Bezeichnungen auftaucht. In der Umgangssprache ist dieser jedoch bekannter in seiner Bedeutung als „Held“ bzw. „herausragende Person“. *Jun* 俊 wiederum ist ein Adjektiv, das mit „gutausssehend“ i.S.v. „smart“ gleichgesetzt werden, jedoch auch „talentiert“ bedeuten kann. Aus dieser kurzen semantischen Analyse lässt sich schließen, dass sich Du Xiaokangs Attraktivität vor allem in seiner kraftvollen, strahlenden Jugendlichkeit begründet, er also noch kein kultivierter, distinguiertes Mann, sondern ein gut aussehender, talentierter Junge ist, der das Potenzial hat, in seinem Leben noch etwas zu erreichen.

Am Beispiel Du Xiaokangs lässt sich gut ablesen, wie sich junge Heranwachsende in ihrer Geschlechterrolle erproben, wie sie *gender* mittels wiederholter Handlungen performativ in Szene zu setzen beginnen und wie sich dadurch aus der ursprünglich ungezwungenen Natürlichkeit eines Kindes allmählich eine kultivierte, beherrschte, jedoch auch entspannt wirkende Haltung eines Adoleszenten entwickelt. Du Xiaokangs Genderdarstellung vereint sowohl *wen* 文 („cultural attainment“)-, als auch *wu* 武 („martial valour“)-Eigenschaften, die sich in unterschiedlichen Situationen unterschiedlich stark zeigen. So kann auch das hier angesprochene Selbstbewusstsein des Jungen sowohl als Resultat seines Einsatzes all seiner positiven *wen* 文 („cultural attainment“)- und *wu* 武 („martial valour“)-Attribute verstanden werden, die den Schüler nicht nur auf der Bühne zur Figur des Anführers aufsteigen lassen, sondern ihm auch zu seinem verantwortungsvollen Amt des Klassensprechers verhelfen. Du Xiaokangs Selbstbewusstsein kann jedoch auch, wie Sang Sang in seinem nächtlichen Zwiegespräch beklagt, als Arroganz infolge eines Überschusses an *wu* 武 („martial valour“)-Elementen begriffen werden.

Die nachfolgende Textstelle veranschaulicht dies anhand mehrerer „performances“ des Jungen, die ihn in der Masse der Schulkinder als besonders erscheinen lassen. Erneut ist auf die Details zu achten, mit denen das Aussehen und das Verhalten des Jungen beschrieben werden:

杜小康个头长得高，比其他同龄的孩子高出一头多，但并不胖，脸色红润，很健康，是一个女孩子的脸色。杜小康生在长在油麻地，但杜小康是油麻地的一个例外。杜小康往油麻地孩子群里一站，就能很清楚地与油麻地的孩子们区别开来，像一簸箕黑芝麻中的一粒富有光泽的白芝麻。

油麻地的孩子，念书都念到六年级了，都还没有一个有一条皮带的。[...]

杜小康才读一年级，就有了一条皮带带。棕色的，油汪汪的样子，很有韧性，抓住头，往空中一甩一收，就听见叭的一声脆响。下了课，孩子们你推我搡地抢占尿池，力小的，不时地被力大的从台阶上挤落下来。[...]

一片乱哄哄的景象。每逢这时，杜小康远远地在厕所门口站着，等哗哗声渐渐稀落下来，才走进厕所。他往台阶上一站，挺直了身子，左手抓住靠皮带扣的地方，肚皮稍微一收缩，用手拉住皮带头，这么潇洒地一拉，铁栓便从皮带眼里脱落下来，左手再一松，裤子就像一道幕布漂亮地落了下来。

杜小康撒尿，绝不看下面，眼睛仰视着天空的鸟或云，或者干脆就那么空空地看。杜小康撒尿时，总有那么几个小孩站在那儿很羡慕地看，把他撒尿时的那副派头吃进脑子里，仿佛要努力一辈子记住。

油麻地一般人家的小孩，一年四季，实际上只勉强有两季的衣服：一套单衣，一套棉衣。[...] 杜小康却有一年四季的衣服。冬季过去，棉袄一脱，就在衬衫外面，加一件不薄不厚的绒衣或毛衣，再穿一件外衣。若天气又暖和一些，就脱掉外衣。天气再暖和下去，就脱掉绒衣或毛衣，重新穿上外衣，直至只穿一件单衣进入夏季……一年四季，完全可以根据天气的冷暖来增减衣服。因此，一年四季的杜小康，身体都是很舒服的。杜小康不会缩头缩脑地被凉意拴住全部的心思。杜小康身上也没有酸溜溜的汗臭——杜小康身上，只有一股很清洁的气味。

到了严冬，杜小康的形象就最容易让人记住：他上学时，嘴上总戴一个白口罩。那白口罩很大，只露出一双睫毛很长的大眼睛。远看，他整个的脸，就是一个大白口罩。在油麻地小学，除了温幼菊也戴口罩之外，就只有他一个人了。杜小康的白口罩总是很白，因为杜小康不是只有一个白口罩。[...]

进了教室，他在许多目光注视之下，摘下了口罩。说是摘下，还挂在脖子上，只是将它塞到了胸前的衣服里。这时，他的胸前，就会有两道交叉的白线。这在一屋子穿着黑棉袄的孩子中间，就显得十分健康，并非常富有光彩。大约是在杜小康上四年级时，他变得更加与众不同了。因为，他有了一辆自行车。⁶⁰

[...]

杜小康的成绩还特别好，除了纸月可以跟他比之外，谁也比不过他。因此，杜小康一直当班长。不少孩子怕杜小康。这原因倒不在于他是班长，而是因为他家开着杂货铺。⁶¹

Er [Du Xiaokang] war großgewachsen und überragte seine Altersgenossen um mehr als einen Kopf. Er war nicht dick, seine Gesichtsfarbe sah rosig und gesund aus, so wie die eines Mädchens. Obwohl er in Youmadi geboren war, war er eine Ausnahmeerscheinung. Wenn er zwischen anderen Kindern von Youmadi stand, fiel er sofort auf, so wie ein glitzerndes weißes Sesamkorn auf einer Kehrschaufel voller scharzer Sesamkörner.

Keines der Kinder von Youmadi, auch keines der sechsten Klasse, hatte jemals einen Ledergürtel besessen. (...)

Du Xiaokang trug einen Ledergürtel, seit er eingeschult wurde. Er war braun, glänzend und sehr geschmeidig. Wenn man ihn an einem Ende festhielt, das andere Ende in die Luft schwang und zurückpeitschte, schnalzte es. Nach dem Unterricht schubsten sich die Kinder gegenseitig, um möglichst schnell bei den Toiletten zu sein. (...)

Es war das reinste Chaos. In solchen Momenten stand Du Xiaokang in einem sicheren Abstand vor der Toilettentür. Er ging erst dann hinein, wenn das Geschrei der Kinder nahezu verebbt war. Während er auf der Stufe stand und seinen Körper reckte, schnappte seine linke Hand die Gürtelschnalle. Den Bauch etwas eingezogen zog er lässig am Gürtelende, so dass sich der Dorn mühelos aus dem Gürtelloch löste. Dann lockerte er seine linke Hand, und seine Hose fiel so schön wie ein Theatervorhang zu Boden.

⁶⁰ Siehe: Cao (2007): S. 134-136.

⁶¹ Siehe: Cao (2007): S. 137.

Wenn Du Xiaokang pinkelte, sah er nie nach unten, sondern betrachtete die Vögel oder die Wolken oder [blickte] einfach ins Leere. Einige Kinder sahen ihn bewundernd an. Es schien so, als wollten sie dieses Bild für immer in ihr Gedächtnis brennen.

Die Kinder der meisten Familien hatten nur zwei Garnituren Kleidung – eine ungefütterte und eine baumwollgefütterte, die ein ganzes Jahr ausreichen sollte. (...) Du Xiaokang jedoch besaß Kleider für jede Jahreszeit. Wenn der Winter vorüber war, und man die wattierte Kleidung ablegte, trug Du Xiaokang einen Baumwoll- oder Wollpullover – nicht zu dünn und nicht zu dick – über seinem T-Shirt und darüber noch eine Jacke. Wenn es wärmer wurde, zog er die Jacke aus. Wenn es noch wärmer wurde, zog er den Pullover aus, die Jacke jedoch wieder an, bis er im Sommer nur noch dünne Baumwollkleidung trug. So konnte er zu jeder Jahreszeit, je nach Wetterlage, Kleidungsstücke hinzufügen oder entfernen. Du Xiaokang fühlte sich das ganze Jahr über wohl. Er musste sich im Winter nicht zusammenkauern, die Kälte stets in Gedanken, und im Sommer roch er nie unangenehm nach Schweiß. Er roch immer frisch und sauber.

Im bitterkalten Winter war Du Xiaokang immer eine besonders denkwürdige Erscheinung, denn wenn er zur Schule ging, trug er stets einen weißen Mundschutz aus Mull, um sich vor dem kalten Wind zu schützen. Es war ein großer Mundschutz, der nur seine großen Augen mit den langen Wimpern enthüllte. Aus der Entfernung sah es so aus, als bestünde sein ganzes Gesicht aus einer weißen Maske aus Mull. Mit Ausnahme von Wen Youju (Lehrerin) war er der einzige der Youmadi-Grundschule, der einen Mundschutz trug. Sein Mundschutz war jedoch immer weiß, denn er besaß mehr als nur einen. (...)

Sobald er sich auf seinen Platz gesetzt hatte, nahm er den Mundschutz, von zahlreichen Augen verfolgt, ab und hängte ihn sich um den Hals, so dass zwei weiße gekreuzte Linien auf seiner Brust zu sehen waren. In einem Raum voller schwarzer baumwollgefütteter Jacken sah er besonders gesund und strahlend aus. Es war ungefähr zu der Zeit, als Du Xiaokang in die vierte Klasse kam, dass er sich noch mehr von der Masse abzuheben begann, denn er hatte ein Fahrrad. (...)

Darüber hinaus waren Du Xiaokangs schulische Leistungen außergewöhnlich gut. Außer Zhi Yue konnte niemand an ihn heranreichen. Seit jeher war er Klassensprecher. Viele Kinder bewunderten ihn. Dies lag nicht daran, dass er Klassensprecher war, sondern vielmehr daran, dass seine Familie den Gemischtwarenladen von Youmadi führte.

Bereits der erste kurze Paragraph des Textausschnitts weist Parallelen zu den vorausgegangenen Figurencharakteristika auf: Du Xiaokang ragt nicht nur deshalb aus der Masse an Schulkindern heraus, da er – wahrscheinlich aufgrund seiner guten Ernährung – großgewachsen ist, er hebt sich auch sonst von den Kindern und den Bewohnern des Dorfes ab. Du Xiaokang ist also *yu zhong bu tong* 与众不同 (anders als die Masse; auch: *queer*), um einen Ausdruck aus der chinesischen Queerforschung zu verwenden, auch wenn sich chinesische Wissenschaftler aufgrund dessen Exklusionscharakters inzwischen gegen die Verwendung des Ausdrucks entschieden haben. Seine Hautfarbe, die als rosig wie die eines Mädchens beschrieben wird, ist zudem geschlechtlich codiert. Sie gilt, ebenfalls wie die hier erwähnte, strahlende Sauberkeit seiner Kleidung, als Merkmal für Gesundheit und darüber hinaus auch als Attribut für Attraktivität. Du Xiaokang könnte somit, wie Jia Baoyu, aufgrund seiner feminin anmutenden Gesichtsfarbe durchaus als *mei nanzi* 美男子, als ein hübscher (junger) Mann bezeichnet werden, was der Erzähltext jedoch nicht tut.

Auffällig ist, dass Du Xiaokangs Attraktivität explizit als etwas Ungewöhnliches für ein Kind aus Youmadi beschrieben wird. So merkt der Erzähler an, dass der Junge, obwohl er aus Youmadi stammt, eine „Ausnahmerecheinung“ ist, was die Schlussfolgerung zulässt, dass der

gemeine Dorfmensch bzw. das gemeine Dorfkind in den Augen des Erzählers, überspitzt formuliert, als eher unattraktiv, wenn nicht sogar unkultiviert, in jedem Fall jedoch als besonders unspektakulär bzw. unauffällig gilt. Es ist anzunehmen, dass die Bauern und Fischer der Umgebung aufgrund ihrer Arbeit unter freiem Himmel braun gebrannt, ihre Kleidung robust, dunkel und praktisch ist und sich die Erde und der Schmutz dennoch in Haut und Fasern gräbt, auch wenn man noch so sehr auf Reinlichkeit achtet. Es ist ebenfalls anzunehmen, dass die hart arbeitenden Landleute aufgrund der täglichen körperlichen Anstrengung sehnig und muskulös sind. Weder die in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) als attraktiv geltenden Männer, noch Du Xiaokang werden jedoch als besonders sportlich, trainiert oder muskulös beschrieben. Ihre Ausdauer und Beharrlichkeit zeigt sich vielmehr an ihrer sorgfältigen Körperpflege, am Grad ihrer Beherrschtheit und an ihren (schulischen) Leistungen.

Du Xiaokangs helle, saubere Erscheinung ist zugleich sein Distinktionsmerkmal. Seine weißen Turnschuhe, sein weißer Mundschutz und seine gepflegte, umfangreiche Garderobe machen seine Erhabenheit über seine Klassenkameraden und die Dorfbevölkerung von Youmadi sichtbar und unterstreichen diese. Du Xiaokang repräsentiert dadurch auch eine gewisse Kultiviertheit, die auf Annahmen aus dem spätkaiserlichen China zurückgeführt werden können. Zur damaligen Zeit gingen Kultiviertheit und Zivilisiertheit nämlich nicht nur mit bestimmten festgelegten Körperpflege- und -gestaltungsstandards einher, sondern auch mit der wirtschaftlichen Situation der betreffenden Person.⁶²

Der Reichtum der Kaufmannsfamilie Du zeigt sich nicht nur in ihrem prächtigen Anwesen, das hinter dem vielbesagten „roten Tor“ liegt, sondern auch in der besonderen Ausstattung des eigenen Nachwuchses. Diese wird nun von dem Jungen gezielt eingesetzt, um sich in einer ganz partikularen Weise vor den Gleichaltrigen zu präsentieren und um sich von seinem Umfeld abzuheben. So dient sein Ledergürtel nicht nur dazu, seine Hose zu halten; der Ledergürtel bzw. das Ziehen desselben aus den Hosenschnallen wird vielmehr zu (einem Teil) einer Performance, in der Du Xiaokang seine lässig-natürliche, d.h. seine als *xiaosa* 潇洒 charakterisierte Art einmal mehr betont.

Du Xiaokangs Ziehen des Ledergürtels und das Peitschenknallen lassen weitere Assoziationen und Einordnungen des Charakters zu. Die Eröffnungsszene der Verfilmung des

⁶² Siehe: Dikötter, Frank: „Hairy Barbarians, Furry Primates, and Wild Men: Medical Science and Cultural Representations of Hair in China“, in: Hildebeitel, Alf und Barbara D. Miller [Hrsg.]: *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, Albany: SUNY Press, 1998 (51-74).

musikalischen Epos *Dongfang hong* 东方红 (Der Osten ist rot) aus dem Jahr 1965 verdeutlicht, dass Du Xiaokang und seine Familie zu Beginn der 1960er Jahre alles andere als positiv besetzte Figuren waren. Der Film beginnt mit einem Sonnenblumentanz, der orchestral und mit einem opulenten Chorgesang begleitet wird. In dem titelgebenden Lied wird die glorreiche Befreiung des chinesischen Volkes durch die Kommunistische Partei Chinas besungen und dem „Mao Zedong Zeitalter“ (*Mao Zedong shidai* 毛泽东时代) gehuldigt. Dieses ist ein Zeitalter, in dem das Klassenbewusstsein des Volkes gestärkt wird, in dem Arbeiter, Bauern und Soldaten aus den oppressiven Strukturen befreit werden und als Träger der chinesischen Modernisierung einen neuen gesellschaftlichen Stellenwert erlangen. Als Anti-Helden gelten (profitgierige) Kaufleute und Intellektuelle.

Nachdem der Chorgesang abgeklungen ist, blendet die Kamera ab, so dass der Betrachter nur noch einen schwarzen Hintergrund sieht. Die Stimme des männlichen Erzählers, der gemeinsam mit einer weiteren Erzählerin durch den Film führen wird, ist zu hören. Er berichtet von der Zeit vor der Befreiung, die für das chinesische Volk ebenso dunkel und „tiefschwarz“ (*heishenshen* 黑深深) war wie der Bildhintergrund, und mahnt, die Qualen der Vergangenheit nicht zu vergessen. Der erste Teil des Filmes, „Der Morgenanbruch des Ostens“ (*Dongfang de shuguang* 东方的曙光), beginnt nun mit einer Hafenszene. Im Vordergrund ist eine Gruppe Menschen zu sehen – Vertreter des gemeinen Volkes, Männer, Frauen, Alte und Kinder, die sich teils gebückt, teils flehend, in zerrissener Kleidung präsentieren. Im Hintergrund plagen sich Arbeiter, die schwere, große Holzkisten mit Seidenstoffen transportieren, damit diese verladen werden können. Über allen schwebt eine metaphorische, riesige Kette. Die Kamera schwenkt nun zu zwei Gestalten, die am rechten oberen Bildrand bislang nur als Schatten zu erkennen waren. Die beiden Männer sind dem Volk ab- bzw. nur halb zugewandt. Als die Kamera direkt auf sie hält, drehen sich beide Männer zu den Arbeitern und zum Volk um. Es handelt sich um einen Intellektuellen in langer Gelehrtentracht, mit glänzendem, präzise gescheiteltem, eng am Kopf anliegendem Haar und Brille, der sich erhaben auf einen Stock stützt, und um einen Kaufmann mit grauem Schnurrbart, der in einen Dreiteiler gekleidet ist. Der Kaufmann streift sich mit großer Geste einen weißen Handschuh über. Beide Figuren, der Gelehrte und der Kaufmann, blicken auf die Arbeiter und das Volk herab, ihre erhöhte Position und ihre Gesten drücken ihre Überlegenheit aus. Die Arbeiter schufteten mit grimmigen Gesichtern, ihre Anstrengung ist jeder ihrer Bewegungen

abzulesen. Plötzlich taucht ein Mann aus dem Kaufmannsgefolge auf und zieht einen weißen Strick hervor, den er als Peitsche einsetzt, um die Arbeiter weiter anzutreiben.

Du Xiaokangs Beschreibung ähnelt nicht nur dem Verhalten des Mannes mit der Peitsche, auch er wird, so wie der Kaufmann mit den weißen Handschuhen aus der Filmszene, aufgrund seiner weißen Accessoires und Kleider aus der Klassengemeinschaft herausgehoben. Der Roman präsentiert mit Du Xiaokang einen Körperfetischismus, der zu Beginn der 1960er Jahre eigentlich nicht möglich gewesen wäre. Dass eine Figure wie Du Xiaokang als Rollenvorbild präsentiert wird, gleicht einem Bruch mit Modellen der Zeit und kann somit als ein *queering* damals zeitgenössischer Maskuliniätsmarker verstanden werden.

Du Xiaokangs Gürtel ist jedoch nicht nur ein Distinktionsmerkmal, sondern auch das Attribut, das demonstriert, dass der Junge – anders als sein Klassenkamerad Sang Sang – die Kontrolle über seine Körperfunktionen innehat. Gelassen wartet der Schüler in der Pause vor den Toiletten, lässt den lernenden und eiligen Schulkameraden den Vortritt, um dann den Ledergürtel in einer gekonnten Bewegung zu ziehen, bevor er sich schließlich betont entspannt erleichtert, während er in Seelenruhe das Treiben der Vögel am Himmel beobachtet. Auch den weißen Mundschutz, den Du Xiaokang im Winter zu tragen pflegt, inszeniert der Junge gewandt.

Du Xiaokang ist nicht nur Besitzer zahlreicher Kleidungsstücke, er hat auch mehr als einen Mundschutz, so dass er nie in die Verlegenheit kommt, in schadhafter oder gar schmutziger Garderobe gesichtet zu werden. Wenn sich Du Xiaokang an kalten Tagen auf seinem Platz im Klassenzimmer niederlässt, so geschieht das unter der Beobachtung seiner Klassenkameraden, die das nun folgende „Spektakel“ – das Abnehmen des Mundschutzes und das gezielte Platzieren desselben auf Du Xiaokangs Brust – bereits mit Spannung erwarten. Doch Du Xiaokang ist nicht immer so beherrscht und betont zwanglos. Auch er lässt sich nicht lange bitten, wenn es darum geht, Schabernack zu treiben oder ein Abenteuer zu erleben.

Als er und Sang Sang eines Tages beim Spielen mit Streichhölzern aus Versehen eines der abgeernteten Felder in Brand setzen, überschreiten die Jungen eine moralische und legale Grenze, denn anstatt Hilfe zu holen und sich ihrer Tat zu stellen, flüchten die beiden. Während Sang Sang es trotz seines schlechten Gewissens nicht wagt, sich zu offenbaren, beweist Du Xiaokang – das Feuer ist inzwischen unter großen Anstrengungen gelöscht worden – schließlich doch seinen Mut und seinen Anstand. Auf einer Schulversammlung stellt sich der Junge auf die Bühne und gibt vor allen Anwesenden unaufgefordert zu, dass er der Verursacher des Feuers war und deckt somit sogar Sang Sangs Mittäterschaft. Du Xiaokangs Geständnis

beschädigt sein Ansehen jedoch keineswegs – im Gegenteil: Du Xiaokangs Status steigt nahezu ins Unermessliche, wie der nachfolgende Ausschnitt zeigt:

台下的孩子，顿时觉得杜小康是个英雄，是个好汉，差一点没为他鼓掌。
即使是老师，望着面不改色的杜小康，也为之一振：这是一个什么样的孩子呀！⁶³

Die Kinder, die vor der Bühne saßen, dachten sofort, dass Du Xiaokang ein wahrer Held und ein mutiger Mann sei. Sie applaudierten ihm beinahe zu. Sogar die Lehrer waren von dem gefassten Du Xiaokang beeindruckt. Was für ein Junge!

Erst sein öffentliches Geständnis, das seine moralische Integrität letztendlich doch noch bestätigt, macht Du Xiaokang in den Augen seiner Klassenkameraden zum *yingxiong* 英雄, d.h. zum Helden, eine Rolle, die sich, wie die vorangegangene Beschreibung des Jungen als *yingjun* 英俊 bereits andeutete, schon früh abzuzeichnen begann. Die Kinder aus Du Xiaokangs Schule sehen in ihrem Klassenkameraden jedoch noch viel mehr. So nennen sie ihn auch einen *hao Han* 好汉 – hier mit „mutiger Mann“ übersetzt – eine Bezeichnung, die in der chinesischen Literaturgeschichte den unterprivilegierten Kämpfern zugesprochen wurde.

Du Xiaokang wird hier als eine Figur gezeichnet, die vermehrt *wu* 武 („martial valour“)-Elemente in sich vereint. Durch die Bezeichnung *yingxiong* 英雄 (Held) wird der Junge zudem als ein „outstanding male“ gekennzeichnet – eine Figur, die als *wu* 武 („martial valour“)-Ideal vor allem mit Führungsambitionen und dem Wunsch, die Welt zu regieren, in Verbindung gebracht wird.⁶⁴ Die Charakterisierung als *hao Han* 好汉 (hier: „mutiger Mann“) lässt sich auf prominente Figuren der chinesischen Literaturgeschichte zurückführen. Der *hao Han* 好汉 (hier: „mutiger Mann“), wie er z.B. in *Shuihu zhuan* 水浒传 (dt. Die Räuber vom Liangshan-Moor bzw. engl. The Water Margin) aus dem 14. Jahrhundert beschrieben wurde, gilt als ein unerschrockener, kampfbereiter Vertreter des geschwächten Han 汉-Volkes, das sich gegen ausländische Usurpatoren behaupten und schließlich erkennen muss, diesen Mächten unterlegen zu sein.⁶⁵

Aufgrund seiner Brandstiftung kann Du Xiaokang nicht (mehr) das *hao haizi* 好孩子, das gehorsame, gute Kind sein, als das er bekannt ist. Durch sein Geständnis und durch die Übernahme der gesamten Verantwortung für sein und für Sang Sangs Handeln und den damit

⁶³ Siehe: Cao (2007): S. 157.

⁶⁴ Siehe: Kam (2002): S. 8.

⁶⁵ Siehe: Song, Weijie: „Space, Swordsmen, and Utopia: The Dualistic Imagination in Jin Yong’s Narratives“, in: Huss, Ann und Jianmei Liu [Hrsg.]: *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, Amherst und New York: Cambria Press, 2007 (155-178).

zusammenhängenden Schutz seines Kameraden, wird Du Xiaokang zunächst zum alleinigen „Kämpfer“, der nun seine gerechte Strafe erwartet. Das Geständnis, das er gefasst, d.h. „ohne eine Miene zu verziehen“ (*mian bu gai se* 面不改色) im Schulplenum ablegt, führt jedoch nicht zu seiner Verurteilung, sondern stellt den Jungen stattdessen auf eine Stufe mit einem Erwachsenen und Helden.

Als die Familie Du ihren Reichtum verliert, Du Xiaokangs Vater erkrankt und der Junge die Schule verlassen muss, beginnt Du Xiaokangs Heldenstatus zu schwinden. Der Junge versucht, trotz der besonders schwierigen familiären und finanziellen Situation, in der er sich plötzlich vorfindet, die Fassung zu wahren und weiterhin auf sein Äußeres zu achten. Sang Sang, der seinen Klassenkameraden eines Tages zufällig trifft, bemerkt, dass der ohnehin schon großgewachsene Du Xiaokang in seinem Leid nicht gebrochen, sondern vielmehr noch größer wirkt, und noch immer sauber und gepflegt (*gangan jingjing* 干干净净) aussieht.⁶⁶

Du Xiaokang verbringt seine Tage nun außerhalb des „roten Tors“. Stets trägt er seine besten und saubersten Kleider und möchte unbedingt von den Kindern aus Youmadi gesehen werden. Dabei stellt er trotz seines Schicksals eine übertriebene Fröhlichkeit zur Schau.⁶⁷ Tatsächlich fühlt sich der sonst von seinen Klassenkameraden so bewunderte Junge, der anfänglich noch zuversichtlich ist, bald wieder zur Schule gehen zu können, sehr einsam. Als sich schließlich abzeichnet, dass Du Xiaokangs Hoffnung enttäuscht wird, wirft das den Jungen aus der Bahn:

油麻地的孩子们再看到杜小康时，他已是一副邋遢样子：衣服扣没有扣上，裤带没有插进裤鼻儿而耷拉着，鞋子趿拉在脚上，头发也乱糟糟的。他倒也不总在红门里呆着了，就这个样子，在村子里晃来荡去。见了同学，他也不躲避，甚至也不觉得有什么羞愧。⁶⁸

Wenn die Kinder aus Youmadi ihn nun sahen, machte er einen nachlässigen Eindruck. Sein Hemd war nicht zugeknöpft, der Gürtel nicht richtig zugeschnallt, so dass er hinunterhing, die Füße steckten lose in den Schuhen. Er lungerte gerade eben so herum, und wenn er seine Klassenkameraden sah, versteckte er sich nicht mehr. Er schämte sich nicht einmal.

Du Xiaokangs Äußeres spiegelt sein Inneres wider. Dadurch, dass sich sein größter Wunsch nicht erfüllt hat, erscheint es dem Jungen nicht mehr wichtig, sich in dieser Situation der Aussichtslosigkeit noch Mühe um sein Aussehen zu geben; er lässt sich gehen. Sein Ledergürtel, der ihm noch vor kurzem zu Ansehen und „Lässigkeit“ verholfen hat, wird nun zum Symbol

⁶⁶ Der Satz lautet im Original: 但，杜小康还是一副干干净净的样子。Siehe: Cao (2007): S. 168.

⁶⁷ 这样过了些日子，杜小康终于走出红门，并且在大部分时间里将自己暴露在外面。Siehe: Cao (2007): S. 229.

⁶⁸ Siehe: Cao (2007): S. 232-233.

seiner Verzweiflung, seine nachlässige Garderobe zur korporealen Vergegenwärtigung seines sozialen Abstiegs.

Denkt man zurück an die Unmöglichkeit, eine Figur wie Du Xiaokang zu Beginn der 1960er Jahre als Held hochleben zu lassen, da er genau das verkörpert, was u.a. zur Unterdrückung des chinesischen Volkes führte, so ist es denkbar, hinter Du Xiaokangs Fall auch eine Erfüllung des Retributionsprinzips zu erkennen. Durch den Verlust dessen, was ihn einst aus der Masse hervorstechen ließ, bekommt der Junge nun das, was er verdient. Der Niedergang der Familie Du bedeutet jedoch nicht nur das (vorläufige) Ende Du Xiaokangs Ära als strahlender Held der Grundschul Kinder von Youmadi. Die Krise der Familie Du stellt vielmehr den Beginn einer neuen, wichtigen Phase in Du Xiaokangs Entwicklung dar. Mit dem Austritt aus dem geschützten Kindheitsraum der Schule und mit dem Herausgehen aus dem ihm zuvor Sicherheit und Wohlstand verleihenden „roten Tor“, begibt sich Du Xiaokang schließlich auf seine Initiationsreise.

Adoleszenz, so heißt es, stellt eine Zeit der Prüfung dar, in der ein junger Heranwachsender allmählich in die Gesellschaft eingeführt wird. So beginnt auch Du Xiaokang, sich um den Unterhalt seiner Familie zu kümmern, indem er versucht, im umliegenden Schilfland Enten zu züchten, die er später verkaufen möchte. Der Junge begibt sich alsbald in die Einsamkeit der rauhen Natur, wo er Entbehrungen erfährt und Hunger leidet, jedoch auch zunehmend an seiner schweren Aufgabe wächst. Als er eines Nachts an seine Familie, an Sang Sang und an die anderen Kinder aus Youmadi denkt, überkommt ihn daher mit einem Mal keine Traurigkeit mehr – „[e]r spürte“ stattdessen, „dass er plötzlich erwachsen und stark geworden war.“⁶⁹

Du Xiaokangs nun erlangte Nähe zur Erwachsenenwelt wird von Sang Sang wahrgenommen, als er seinen Klassenkameraden zum ersten Mal seit dessen Auszug ins Schilfland wiedersieht. Du Xiaokang, dessen früheres, gepflegtes Äußeres ihn einst aus der Masse hervorstechen und strahlen ließ, kehrt in Lumpen zurück:

走在后面的杜小康，好像又长高了。裤管显得很短，膝盖和屁股，都有洞或裂口，衣服上缺了许多纽扣，袖口破了，飘着布条。头发很长，与杜雍和的头发一样枯干，却黑得发乌，脖子已多日不洗，黑糊糊的。面容清瘦，但一双眼睛却出奇的亮，并透出一种油麻地的任何一个孩子都不可能有的早熟。⁷⁰

Da waren Löcher oder Risse an den Knien und am Hinterteil, zahlreiche Hemdknöpfe fehlten, die Ärmel waren zerrissen und die herabhängenden Stoffstreifen flatterten im Wind. Sein Haar

⁶⁹ 他觉得自己突然地长大了，坚强了。Siehe: Cao (2007): S. 244.

⁷⁰ Siehe: Cao (2007): S. 247.

war sehr lang geworden und ebenso strohig wie das seines Vaters, doch es war [immer noch] rabenschwarz. Er hatte seinen Hals seit Tagen nicht gewaschen, so dass er schwarz vor Schmutz war. Er war dünn, doch seine Augen von einem überraschenden Leuchten, das eine frühe Reife ausdrückte, die kein anderes Kind von Youmadi besaß.

Auch wenn Du Xiaokangs Kleidung zerrissen und zu klein geworden, sein Körper ungewaschen, seine Frisur struppig und herausgewachsen ist, zeugen die rabenschwarze Farbe seiner Haare und seine leuchtenden Augen von seiner wieder erlangten Kraft und Reife. Auch Sang Sang bemerkt, dass „der Du Xiaokang, den er jetzt sah, (...) nicht der Du Xiaokang von früher [war]“, sondern „viel erwachsener als er selbst.“⁷¹

Du Xiaokangs Initiationsreise gleicht einem „*regressus in uterum*“: Er musste sein bisheriges, als geschützt geltendes Leben verlassen und Entbehrungen erleiden, bevor er schließlich die Rückreise antreten und als „grundlegend Veränderter“ zurückkehren konnte.⁷² Du Xiaokang erkennt, ähnlich wie Sang Sang, dass er durch die harte Probe, die ihm das Schilfland auferlegte, eine besondere Erfahrung gemacht hat, die ihn reifen ließ und nun von anderen Gleichaltrigen unterscheidet. So heißt es:

杜小康是坐在那里咀嚼着油麻地的任何一个孩子都不会去咀嚼的，由大芦荡给予他的那些美丽而残酷的题目。他不可能立即领悟，但他确实比油麻地的孩子们提前懂得了许多……⁷³

Du Xiaokang saß da und dachte daran, wie viele schöne, aber auch grausame Erfahrungen das Schilfland ihm auferlegt hatte. Das war etwas, das kein anderes Kind in Youmadi verstehen würde. Du Xiaokang konnte nicht alles begreifen, doch er verstand so viel mehr als die anderen Kinder aus Youmadi.

So ungleich der ungezügelte Sang Sang und der durch das Leben plötzlich abgehärtete, doch in den Augen seines Klassenkameraden immer noch strahlende Du Xiaokang zu sein scheinen, lassen sich bei beiden Figuren doch ähnliche Entwicklungserfahrungen nachzeichnen. Während sich der Kaufmannssohn vor dem Verlust des Familiengeschäfts in der Beherrschung seiner Emotionen und der Kontrolle seiner körperlichen Bedürfnisse erfolgreich übte, zeigte sich Sang Sang zunächst den meisten Versuchen, ihm Manieren und ein kultivierteres Verhalten beizubringen, resistent gegenüber. Erst die Begegnung mit Zhiyue, die einen bleibenden Eindruck auf den Jungen hinterlässt, bewirkt eine Veränderung in ihm:

这些日子，吃饭没有吃相，走路没有走相，难得安静的桑桑，似乎多了几分柔和。桑桑的母亲很纳闷，终于在见到桑桑吃饭不再吃得桌上汤汤水水，直到将碗里最后一粒米粒

⁷¹ Siehe: Cao (2007): S. 248.

⁷² Siehe: Lange, Günter: *Erwachsen werden: Jugendliterarische Adoleszenz im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004 (S. 16f.).

⁷³ Siehe: Cao (2007): S. 248.

也拨进嘴里才去看他的鸽子时，向桑桑的父亲感叹道：“我们家桑桑，怎么变得文雅起来了？”⁷⁴

In dieser Zeit schien Sang Sang, der selten leise war und weder ordentlich aß oder lief, sanftmütiger geworden zu sein. Seine Mutter wunderte sich. Wenn sie sah, dass Sang Sang den Tisch nicht mehr mit dem Wasser oder der Suppe bekleckerte und seinen Reis bis zum letzten Körnchen aufaß, bevor er zu seinen Tauben ging, sagte sie seufzend zum Vater: „Wie kommt es, dass Sang Sang plötzlich so gute Manieren hat?“

Die „guten Manieren“, die Sang Sings Mutter anspricht und die mit Sang Sings offensichtlicher und unmittelbarer Verwandlung zu tun haben, werden im chinesischen Originaltext mit *wenya* 文雅 wiedergegeben, d.h. wieder mit einem Kompositum, das das Morphem *wen* 文 beinhaltet, sowie dem Adjektiv *ya* 雅, das „elegant“ bzw. „kultiviert“ bedeutet. Es könnte natürlich sein, dass die Mutter den Begriff absichtlich gewählt hat, um ihrer Aussage einen ironischen Unterton zu verleihen, kennt sie ihren Sohn doch eigentlich ganz anders. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich Sang Sang bemüht, regelmäßige Handlungen, die ihm zu einem gepflegten Äußeren verhelfen sollen, nun gewissenhafter auszuführen und reinlicher zu werden.

Wie in Du Xiaokangs Fall, beginnt Sang Sings wahre Verwandlung erst im späteren Handlungsverlauf, kurz vor Abschluss der sechsten Klasse, als der Junge schwer erkrankt. Zu der Zeit, als Du Xiaokang in das Schilfland geht, ist Sang Sings Krankheit bereits ausgebrochen. Ein Tumor, der an seinem Hals wächst, schwächt ihn zusehends. Keiner der Ärzte, die Sang Sings verzweifelter Vater aufsucht, gibt dem Kind Hoffnung; eine geeignete Therapie zu finden, scheint aussichtslos. Die schwerste Krise, die Sang Sings Familie nun erfährt, stellt den Jungen plötzlich vor existentielle Fragen und Ängste. Die Erkankung birgt jedoch auch Positives in sich. So verhilft sie Sang Sang dazu, sein Umfeld, wie auch seine schwindende Kraft, allmählich besser anzunehmen, zudem gewinnt er neue Erkenntnisse über sich selbst. Seine zunehmende Schwäche lässt Sang Sang schließlich ruhiger und nachdenklicher werden. So wird geschildert:

桑桑发现，他从未像今天这样被孩子们注意。他有一种说不出的娇气和莫名其妙的满足感。他哀伤而又甜美地接受着那一双双祝福与安慰的目光，并摆出一副“我生病了”而不堪一击的样子。他忽然文静了，卫生了，就像当初纸月到油麻地小学来读书那会儿一样。所不同的是，现在他又多了些娇气与软弱。⁷⁵

Sang Sang bemerkte, dass er von den anderen Kindern noch nie so gesehenen worden war. Er fühlte sich unbeschreiblich geschwächt und doch, aus keinem ersichtlichen Grund, auch zufrieden. Mit einem Gefühl schmerzlichen Verlusts, aber auch mit Freude nahm er all die wohlmeinenden und tröstlichen Blicke an, und zeigte sich krank und verletztlich. Auf einmal wurde er so liebenswürdig, ruhig und sauber wie damals, als Zhiyue zum ersten Mal zur Grundschule kam. Nur war er jetzt sensibler und kraftloser.

⁷⁴ Siehe: Cao (2007): S. 39.

⁷⁵ Siehe: Cao (2007): S. 267.

Sang Sangs Krankheit scheint den Jungen von der Anstrengung zu befreien, aus eigener Kraft regelmäßig an seinem Körper, an seiner Männlichkeit und an seiner Attraktivität zu arbeiten. Eine gewissenhafte Körperhygiene wird zwar umso wichtiger, je mehr sich Sang Sangs Zustand verschlechtert, jedoch führt vor allem Sang Sangs innere Ruhe dazu, beherrscher zu werden. Wie zu Beginn des Schuljahres, als Sang Sang sich aufgrund Zhiyues Eintritt in sein Schülerleben plötzlich so bemühte, ein ansehlicherer und braverer Junge zu werden, sieht auch der kranke Sang Sang nun wieder so „sauber“ und gepflegt aus wie zum damaligen Zeitpunkt – jedoch sind die Gründe dafür gänzlich andere.⁷⁶

Auch das hier mit „ruhig“ übersetzte Adjektiv *wenjing* 文静 ist, ebenso wie die Begriffe in den vorausgegangenen Figurenbeschreibungen, mit Bedacht gewählt. Erneut ein Kompositum mit *wen* 文, ist neben der üblichen Bedeutung „ruhig“ bzw. „leise“, um das Wesen einer Person zu beschreiben, auch „milde“ eine Übersetzungsmöglichkeit. Sang Sang ruht in sich und zeigt sich seinem Umfeld freundlich und wohlwollend gegenüber.

Die Handlung nimmt schließlich eine abrupte Wendung zum Guten, als der Vater einen Arzt antrifft, der Sang Sangs Krankheit als kurierbar erkennt. Sah sich der Junge bereits mit seinem sicheren und baldigen Tod konfrontiert, kehren Vater und Sohn nun mit der ersehnten, heilenden Rezeptur nach Youmadi zurück, wo Sang Sangs Genesungsprozess beginnen kann. Als es dem Jungen endlich besser geht, holt Rektor Sang Qiao sein altes Gewehr heraus, das bislang stets mit seiner verhassten Vergangenheit in Armut und seiner tief empfundenen Scham verhaftet war, und schießt schließlich 14 Freudenschüsse in die Luft – für jedes Lebensjahr seines Sohnes einen. Sang Sang wiederum lässt seine Freude über sein wiedergewonnenes Leben nicht nach außen dringen. In sich gekehrt denkt er über die Zeit nach, die von seiner Krankheit überschattet war:

桑桑虽然没有死，但桑桑觉得已死过一回了。⁷⁷

Er war nicht gestorben, doch es war ihm, als wäre er aus dem Reich der Toten zurückgekehrt.

⁷⁶ Das an dieser Stelle adjektivisch übersetzte Substantiv *weisheng* 卫生 bedeutet tatsächlich „Hygiene“ und stellt zunächst einen Hinweis darauf dar, dass Sang Sang aufgrund seiner Erkrankung und seines geschwächten Körpers nun besonders auf seine Körperpflege achten muss. *Weisheng* 卫生 (Hygiene) ist jedoch nicht nur ein Terminus, der die Bedeutung eines gesunden Lebensstils und eines kontrollierten Körpers transportiert, sondern auch ein Begriff, der mit einem Kultivierungs- und Zivilisierungsgedanken konnotiert ist. Siehe: Messner, Angelika C.: „Transforming Chinese Hearts, Minds, and Bodies in the Name of Progress, Civility, and Civilization“, in: Pernau, Margrit et al.: *Civilizing Emotions: Concepts in Nineteenth Century Asia and Europe*, Oxford: Oxford University Press, 2015 (231-249), S. 237f.

⁷⁷ Siehe: Cao (2007): S. 283.

Sang Sangs „Auferstehung von den Toten“ stellt ein weiteres Motiv für eine typische Initiationsreise dar.⁷⁸ So musste der reisende Sang Sang erst den metaphorischen Gang in die Unterwelt wagen, bevor er wieder zurück ins Leben bzw. „zum Wissen und Verstehen des Lebens“ finden konnte. Sang Sangs „*decensus ad inferos*“ kann somit ebenfalls als seinen Eintritt in das Erwachsenwerden verstanden werden: Wie Du Xiaokang nach seiner Rückkehr aus dem Schilfland steht Sang Sang nun ebenfalls mitten auf der Schwelle des sinnbildhaften Tors, durch das er zu Beginn der Geschichte nur einen Blick erhaschen konnte.

Du Xiaokangs und Sang Sangs Initiationsreisen haben, neben der symbolischen Darstellung des Adoleszenzerlebens beider Figuren, jedoch noch eine weitere Funktion inne. So entoben die durch schwerwiegende Krisen ausgelösten Reisen die beiden Charaktere von der obligatorischen Aufgabe, stets an ihrem Körper, an ihrer äußerlichen Attraktivität und, damit zusammenhängend, auch an ihrer Geschlechterrolle zu arbeiten. Stattdessen konzentrierte sich die Erzählung auf die innere Reise und die jeweilige Rückkehr beider Figuren, d.h. auf die Überwindung ihrer Krisen und die Bewahrung ihrer seelischen Unversehrtheit. Nach den gut ausgegangenen, in Du Xiaokangs Fall jedoch nicht gänzlich glückbringenden, Reise bleibt schließlich offen, wie es Du Xiaokang und Sang Sang weiterhin ergehen wird. Die Geschichte endet offen, mit Sang Sangs Abschied von Youmadi und Du Xiaokangs Versuch, sich als Straßenhändler von Schreibwaren vor den Toren der Grundschule zu etablieren.

Neben den jugendlichen Rollen wie der des Beobachters und Fokalisierers Sang Sang und der des gefallenen Kaufmannssohns Du Xiaokang sind es ausgesuchte Erwachsenenfiguren, die in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) ausführlicher präsentiert werden. Eine wichtige Figur ist der Chinesischlehrer Jiang Yilun 将一轮, zu dem Sang Sang eine besondere Beziehung hat. Über Jiang Yiluns genaues Alter ist nichts bekannt. Jiang Yilun stammt nicht aus Youmadi, er ist noch unverheiratet und lebt auf dem Campus der Grundschule. Könnte sein Vorname, „Einrad“, als Anspielung auf seinen Status als Junggeselle verstanden werden, liegt eine andere Deutung seines Namens ebenfalls nahe: *Yilun* 一轮, „Einrad“, ist homophon mit *yilun* 彝伦, einem Substantiv, das „Vorbild“ bedeutet. Im modernen Chinesisch bedeutet das Morphem *jiang* 将 in seiner Verbform „jemanden unterstützen“ bzw. „sich einer Sache annehmen“. Es ist anzunehmen, dass Cao Wenxuan diese Bedeutungen im Sinn hatte, als er einen passenden Namen für den Lehrer suchte, ist Jiang Yilun doch ein von allen Kollegen

⁷⁸ Siehe: Lange (2004): S. 16.

geschätzter Pädagoge, der für Sang Sang ein Vorbild darstellt und der das akademische Vorankommen seiner Schüler unterstützt.

Die erste ausführlichere Beschreibung des Lehrers beginnt mit einer einfachen Aufzählung. So heißt es:

桑桑最崇拜的一个人就是蒋一轮。蒋一轮长得好，笛子吹得好，篮球打得好，语文课讲得好……桑桑眼里的蒋一轮，是由无数个好加起来的一个完美无缺的人。⁷⁹

Die Person, die Sang Sang am meisten bewunderte, war Jiang Yilun. Jiang Yilun sah gut aus, er konnte gut Flöte⁸⁰ spielen, er spielte gut Basketball und er war ein guter Chinesischlehrer... In Sang Sangs Augen war Jiang Yilun ein vollkommener Mensch, der zahlreiche gute Eigenschaften besaß.

Der hier aufgeführte, kurze Abschnitt zeigt deutlich den für die Erzählweise des Romans typischen Wechsel der Perspektive von der eines allwissenden zu der eines intern fokalisierenden Erzählers, der ausschließlich aus dem Erfahrungshorizont einer bestimmten Figur, in diesem Fall Sang Sangs, schöpft. Demnach hält der Junge im Zusammenhang mit Attraktivitätsfragen sowohl physische, als auch über das Körperliche hinausgehende Eigenschaften für wichtig und bewertungswürdig. Jiang Yiluns Aussehen, sein sportliches Können, seine musisch-künstlerischen Fähigkeiten und die Art und Weise, wie er seinen Beruf ausübt, sind daher die Koordinaten, an denen sich Sang Sangs Evaluation orientiert. *Hao* 好, d.h. „gut“ auszusehen bzw. „gut“ in etwas zu sein, erscheint dem 12jährigen dabei als ein völlig ausreichendes Urteil für Vollkommenheit.

Der Erzähler überlässt es jedoch nicht der Phantasie des Lesers, sich an dieser Stelle bereits ein genaueres Bild von Jiang Yilun zu machen. Vielmehr ergänzt er die knappe Beschreibung der Lehrerfigur aus der Jungenperspektive in einer sich anschließenden indirekten Figurencharakteristik, die weitere Details über das Aussehen des Lehrers und sein Verhalten offenbart. So berichtet er:

蒋一轮长得很高，但高得不蠢，高得匀称、恰当。油麻地不是没有高个儿，但不是高得撑不住，不是背驼了，就是上身太长，要不又是两条腿太长，像立在水里的灰鹤似的。蒋一轮只让人觉得高得好看。蒋一轮的头发被他很耐心地照料着，一年四季油亮亮的：分头，但无一丝油腔滑调感，无一丝阔“小开”的味道，很分明的一道线，露出青白的头皮，加上鼻梁上架了一副眼镜，就透出一股挡不住的文气。⁸¹

Jiang Yilun war hochgewachsen, ohne dabei plump zu wirken. Alles an ihm war wohlproportioniert. Es gab andere hochgewachsene Männer in Youmadi, doch entweder waren sie so groß, dass sie eine schlechte Haltung, einen gekrümmten Rücken oder einen zu langen Oberkörper hatten. Manche wiederum ähnelten mit ihren langen Beinen grauen Kranichen, die

⁷⁹ Cao (2007): S. 67.

⁸⁰ Jiang Yilun spielt die *dizi* 笛子, eine Querflöte aus Bambus.

⁸¹ Cao (2007): S. 67.

im Wasser stakten. Jiang Yiluns Körpergröße unterstrich jedoch sein gutes Aussehen. Er pflegte sein Haar mit großer Sorgfalt. Jahrein, jahraus glänzte es von Haaröl. Sein Scheitel war akkurat zu einer Linie gezogen, die seine weiße Kopfhaut entblöbte, doch er wirkte völlig ungekünstelt. Nicht die kleinste Andeutung wies auf einen Prahlhans oder einen reichen Schnösel hin. Jiang Yilun trug eine Brille, was seinen unwiderstehlichen kultivierten Charakter unterstrich.

Jiang Yilun gilt demnach aufgrund seiner Größe, seiner ausgewogenen Proportionen und seinem sich durch Zurückhaltung und Belesenheit auszeichnenden Charakter als gut aussehender Mann. Attraktivität, so lässt sich davon ableiten, betrifft nicht nur das naturgegebene und daher meist schwer veränderbare Äußere einer Person, sondern auch die Art und Weise, wie diese ihren Körper in Szene setzt. Darüber hinaus gilt ein besonderes, nämlich unpräzises und von Sorgfalt geleitetes Verhalten als attraktiv. In Jiang Yiluns Fall sind es seine Akkuratess, mit der er sein Haar pflegt und kämmt, die Tatsache, dass er Brillenträger ist, und seine Bescheidenheit, die ihn in den Augen seiner Betrachter als besonders *wenqi* 文气 (hier mit „kultiviert“ übersetzt) erscheinen lässt.

Wenqi 文气 (hier mit „kultiviert“ übersetzt) ist folglich der Schlüsselbegriff, der Jiang Yiluns Attraktivität unterstreicht. Der erste Wortbestandteil des Kompositums, *wen* 文, ist ein semantisch vielschichtiges Morphem. So gibt *wen* zunächst einen Hinweis darauf, dass etwas mit Schrift bzw. Literalität zu tun hat; die klassische Bedeutung weist auf chinesische Schriftzeichen hin. Als Substantiv bedeutet es desweiteren „Schrift“, „Sprache“ oder „Kultur“. In seiner adjektivischen Form kann *wen*, je nach Kontext, mit „sanft“, „ruhig“, aber auch mit „kultiviert“, „formell“, „belesen“ oder „literarisch“ übersetzt werden.

Das Zeichen *qi* 气 wiederum weist als Suffix auf das Verhalten und das Auftreten einer Person hin. Somit gilt ein belesener Mensch als *wenqi*, eine Eigenschaft, die Jiang Yilun als Lehrer für chinesische Sprache durchaus zuträglich ist. Als Adjektiv beschreibt *wenqi* jedoch auch den Wesenszug, sanftmütig und ruhig zu sein, ein Merkmal, das ebenfalls auf den eher leise und zurückhaltend auftretenden Lehrer zutrifft. Als Synonym für *xiuqi* 秀气 (gebildet bzw. kultiviert) drückt *wenqi* weltgewandte und mit Höflichkeit verbundene Umgangsformen aus.⁸²

⁸² An einer späteren Stelle des Buches – Jiang Yilun steht, nachdem seine Freundschaft mit Bai Que zerbrochen ist, kurz vor der Hochzeit mit einer Frau aus einem anderen Dorf – wird noch einmal auf das Äußere des Lehrers und seine Kultiviertheit eingegangen. Als Sang Sang den Lehrer nach längerer Zeit wiedersieht, scheint bis auf die Tatsache, dass Jiang Yilun neue Kleider trägt, alles beim Alten geblieben zu sein: „蒋一轮穿了一身新衣，皮鞋擦得很亮，头发梳得很细致，还上了头油，那副眼镜似乎也被很好地擦拭过，很文气地架在高高的鼻梁上。他的胸前戴了一朵红花。他的心情不坏，略微不好意思地微笑着，跟那些进进出出的亲戚或来帮忙的人点着头。 [S]eine Schuhe glänzten und sein Haar war sorgfältig mit Haaröl gekämmt. Seine Brille sah ebenfalls so aus, als sei sie sorgsam geputzt worden und saß graziös auf seinem sehr hohen Nasenrücken. Am Revers trug er eine rote Blume. Er schien guter Dinge zu sein, lächelte verhalten und verlegen und nickte den ein- und ausgehenden Verwandten und Helfern zu.“ Das hier mit „graziös“ übersetzte Adverb wird im

Da anhand der bloßen Beschreibung des Aussehens Jiang Yiluns bislang nur Annahmen über dessen *wenqi*-Qualitäten gemacht werden können, liefert der Erzähler sogleich weitere Details über die Wesenszüge und das Auftreten des Lehrers, indem er ihn bei der Ausübung einer seiner liebsten Freizeitbeschäftigungen, dem Flötenspiel nämlich, beschreibt:

蒋一轮的笛子能迷倒一片人。

蒋一轮的笛子装在一只终年雪白的布套里。他取出笛子时，总是很有章法地将布套折好放到口袋里，绝不随便一团巴塞进裤兜里。在蒋一轮看来，笛子是个人，那个布套就是这个人的外衣。一个人的外衣是可以随便团巴团巴乱塞一处的吗？蒋一轮在吹笛子之前，总要习惯性地用修长的手指在笛子上轻轻抚摸几下，样子很像一个人在抚摸他宠爱的一只猫或一条小狗。笛子横在嘴边时，是水平的。蒋一轮说，笛子吹得讲究不讲究，第一眼就看笛子横得平不平。蒋一轮的笛子横着时，上面放个水平尺去测试，水平尺上那个亮晶晶的水珠肯定不偏不倚地在当中。蒋一轮吹笛子从来不坐下来吹。这或许是因为蒋一轮觉得，坐下来会把他那么一个高个儿白白地浪费了。蒋一轮说：“笛子这种乐器，只能站着去吹。”最潇洒时，是他随便倚在一棵树上或随便倚在一个什么东西上吹。这时，他的双腿是微微交叉的。这是他最迷人的时刻。⁸³

Jiang Yiluns Flötenspiel verückte zahlreiche Menschen.

Er bewahrte seine Flöte stets in einem schneeweißen Baumwollbeutel auf. Wenn er die Flöte herausnahm, faltete er den Beutel sorgfältig zusammen und verstaute ihn in seiner Hosentasche. Für Jiang Yilun war seine Flöte mit einem Menschen vergleichbar und der Baumwollbeutel mit dessen Jacke. Würde man den Mantel eines Menschen einfach achtlos irgendwohin werfen? Bevor Jiang Yilun anfang zu spielen, pflegte er die Flöte mit seinen langen Fingern zart zu berühren, so wie jemand eine Katze oder einen kleinen Hund streichelte. Wenn er die Flöte ansetzte, so hielt er sie immer in einer perfekten Waagrechten. (...) Wenn Jiang Yilun das Mundstück mit seinen Lippen berührte, hielt er sie horizontal. Jiang Yilun sagte, wenn man Flöte spielte, bedurfte es einer großen Präzision, denn mit dem ersten Blick erkenne man, ob die Flöte gerade gehalten wurde oder nicht. Wenn Jiang Yilun die Flöte ansetzte, hätte man eine Wasserwaage anlegen können, und die Luftblase würde sich genau in der Mitte einpendeln. Nie spielte Jiang Yilun im Sitzen. Vielleicht dachte er, dass seine Statur dadurch nicht recht zur Geltung käme, doch er sagte: „Die Flöte sollte man nur im Stehen spielen.“ Am natürlichsten wirkte es, wenn er sich zwanglos und mit gekreuzten Beinen an einen Baum oder etwas anderes lehnte. Dies war seine betörendste Pose.

Eine ähnliche Sorgfalt und Präzision, wie sie Jiang Yilun beim Frisieren an den Tag legt, präsentiert sich auch in seinem Flötenspiel. Respektvoll zeigt sich der Lehrer dem Instrument gegenüber, indem er es pfleglich behandelt und nur im Stehen spielt. Kein Fleck ist auf dem weißen Baumwollbeutel zu sehen, in den die Flöte nach ihrem Gebrauch gehüllt wird, und wenn Jiang Yilun musiziert, zeigt sich seine wohl einstudierte Technik an seiner professionellen, kontrollierten Haltung. Der Lehrer wirkt konzentriert, versteht es jedoch auch, eine Leichtigkeit auszustrahlen, wenn er auf natürliche und ungezwungene Weise – hier, wie in Du Xiaokangs Fall, mit *xiaosa* 潇洒 beschrieben – an einem Baum lehnd in freier Natur Flöte spielt.

chinesischen Originaltext tatsächlich erneut mit *wenqi* beschrieben. Der sehr hohe Nasenrücken des Lehrers gilt in China wiederum als Schönheitsmerkmal. Siehe: Cao (2007): S. 217.

⁸³

Siehe: Cao (2007): S. 67-68.

In einem ländlichen Umfeld wie dem von Youmadi ist davon auszugehen, dass eine gepflegte, großgewachsene Erscheinung wie die des belesenen und musischen Lehrers eine Ausnahme bildet und Jiang Yiluns Verhalten sowie seine Körpersprache auch deshalb so „betörend“ auf seine Zuschauer wirken, da diese auf einer Distinguiertheit beruhen, die sich von der umliegenden Natur, den rostroten Schilfgebieten und krautigen Beifußfeldern, den auf den Feldern hart arbeitenden Menschen und der Einfachheit des Lebens im Dorf deutlich abhebt. Aus diesem Grund wurde auch „kultiviert“ als adäquate Übersetzung für *wenq* 文气 gewählt, da das Adjektiv in seiner vielschichtigen Bedeutung den Charakter und das Auftreten des Lehrers am treffendsten einfängt. Dass Jiang Yilun auch als sportlich gilt, scheint nicht ausschlaggebend für die Bewertung seiner Attraktivität zu sein.

Mit dem Lehrer wird in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) erneut eine Figur als Rollenmodell vorgestellt, das zu Beginn der 1960er Jahre alles andere als positiv besetzt war. Die Zeit zwischen 1949 und 1979 in China gilt als Zeit, in der Heldenfiguren als „anti-intellectual“, und somit auch als „anti-wen 文 („cultural attainment““)“ gezeichnet werden.⁸⁴ Jiang Yiluns geöltes Haar und seine Brille sind jedoch genau die Attribute, die ihn als besonders *wen* 文 („cultural attainment“) und somit auch als besonders negativ auszeichnen – erinnert sei an die Gelehrtenfigur, die im Film *Dongfang hong* 东方红 (Der Osten ist rot) gezeigt wurde. Es findet in Jiang Yiluns Genderperformanz also erneut ein *queering* von Maskulinitätsidealen statt, ähnlich wie in Du Xiaokangs Fall, der jedoch durch seinen sozialen Abstieg geläutert und nach seiner Initiationsreise gereift nach Youmadi zurückkehren konnte. Doch auch Jiang Yiluns Biographie erzählt von einem herben Schlag, den der Lehrer verkraften muss, als seine Liebe zu der jungen Dorfschönheit Bai Que zerbricht.

Seinen Schülern gegenüber möchte Jiang Yilun stets souverän auftreten. Vor allem in komplizierteren Situationen und bei besonderen Aufgaben ist es ihm wichtig, die Kontrolle zu behalten und gelassen zu bleiben. Eine besondere, extracurriculare Aufgabe stellt Jiang Yiluns Tätigkeit als Laiendramaturg, -intendant und -regisseur dar, die er neben seiner Funktion als Chinesischlehrer der Grundschule von Youmadi ausübt. Diese umfasst nicht nur die Auswahl der aufzuführenden Schultheaterstücke, sondern auch die Zusammenstellung eines geeigneten Ensembles und schließlich die Probenarbeit.

Wie wir bereits erfahren haben, wird an der Grundschule von Youmadi jedes Jahr ein neues Theaterstück aufgeführt, das von der Grundschule und dem Kulturkomitee des Dorfes

⁸⁴ Siehe: Kam (2002): S. 49.

gemeinsam organisiert wird. Die Theaterabende gelten als Attraktion im Ort und werden von allen Dorfbewohnern gleichermaßen herbeigesehnt. Aus diesem Grund steht Jiang Yilun in der Vorbereitungs- und Probenphase unter der besonderen Beobachtung des Rektors. Für diesen sind ein reibungsloser Ablauf der Proben, eine sorgfältig ausgesuchte Rollenbesetzung und ein kurzweiliges Stück das erklärte, da erfolgsversprechende Ziel. Eine schlechte Aufführung würde sogleich einen Gesichtsverlust für ihn als Stellvertreter und höchsten Repräsentanten der Dorfschule mit sich bringen – eine Beschämung, die es unter allen Umständen zu vermeiden gilt.

Das Stück, das die Schule aufführen wird, sieht auch tänzerisch dargestellte Szenen vor. Aus diesem Grund wurde eine der Hauptrollen an Bai Que vergeben, ein anmutiges 17-jähriges Mädchen aus dem Dorf, das sich durch ihr besonderes Tanztalent auszeichnet.⁸⁵ Als sich zwischen ihr und Jiang Yilun, der die Tänze mit seinem Flötenspiel begleitet, eine romantische Liebesbeziehung anzubahnen beginnt, zieht der Lehrer Sang Sang bei den Treffen, die als zusätzliche Proben deklariert werden, hinzu. Diese finden außerhalb des Schulgeländes am Seeufer statt, wo Jiang Yilun gemeinsam mit Sang Sang auf Bai Ques Erscheinen wartet:

蒋一轮也像桑桑一样，在体验着一种紧张。但他在桑桑面前必须得做出一个老师的样子来。他要给桑桑一个平静的而不是激动的样子，并且还要给桑桑一个印象：他与白雀之间，是世上最美好、最纯洁的友谊。⁸⁶

Jiang Yilun war, wie Sang Sang, nervös, doch in der Gegenwart des Jungen musste er sich wie ein Lehrer benehmen. Er wollte sich vor Sang Sang gelassen und unaufgeregt zeigen, und darüber hinaus wollte er Sang Sang den Eindruck vermitteln, dass das, was zwischen ihm und Bai Que war, die schönste und reinste aller Freundschaften war.

Als Lehrer ist es Jiang Yilun demnach wichtig, möglicherweise kompromittierende Situationen, die seinem und Bai Ques Ruf schädigen könnten, dadurch zu vermeiden, indem er seine Angebotete nie alleine, sondern in Begleitung eines Kindes, nämlich Sang Sang, trifft. Diesem gegenüber verhält er sich möglichst unauffällig, indem er versucht, seine Nervosität durch ein scheinbar selbstsicheres Auftreten zu kaschieren – auch, um sein ehrliches Interesse an der Freundschaft mit Bai Que zu bekunden, wie der Erzähler berichtet. Die Beherrschung seiner tatsächlichen Gefühle – Jiang Yilun ist sichtlich aufgeregt und verliebt – ist dafür die Grundvoraussetzung. Sang Sang erkennt wohl, dass zwischen seinem Lehrer und der Dorfschönheit etwas Besonderes geschieht, ist jedoch noch zu naiv und unerfahren, um das Verhalten der beiden richtig zu deuten.

⁸⁵ Auch in Bai Ques Fall ist ihr Alter in der chinesischen Rechnung mit *shiba* 十八, d.h. 18 Lebensjahren, angegeben. Siehe: Cao (2007): S. 66.

⁸⁶ Siehe: Cao (2007): S. 81.

Ist Jiang Yilun bislang noch nichts vorzuwerfen, verändert sich die Lage, als er und Bai Que den Jungen als Boten einsetzen, der von nun an ihre (Liebes-)Briefe in geheimer Mission zwischen Schule und Dorf hin- und hertransportiert. Als Sang Sang eines Tages einen von Bai Ques Briefen aus Neugier öffnet und liest – Sang Sang ist ganz angetan von der gleichmäßigen Schrift und den schönen Worten und Formulierungen, die er da zum ersten Mal in einem Text versammelt sieht – erschrickt er ob seiner Dreistigkeit und lässt den Brief im Affekt in den Fluss fallen. Anstatt das wasserdurchtränkte Schriftstück reumütig seinem rechtmäßigen Empfänger zu überbringen und sein Missgeschick zu beichten, zerreisst das überforderte Kind den bereits zerstörten Brief und überlässt die Überreste dem Wind.

Ähnlich wie in William Shakespeares *Romeo und Julia* ist der nicht übermittelte Brief ausschlaggebend für die nun folgende „Liebestragödie“. Jiang Yiluns und Bai Ques Freundschaft zerbricht, der Lehrer fällt in eine tiefe Lethargie und lässt sich nicht nur körperlich, sondern auch in schulischen Belangen gehen. Sang Sang wiederum plagt sich fortan mit Schuldgefühlen.

Jiang Yiluns Krise führt nicht zu einer „Wiedergeburt“, wie sie Du Xiaokang erlebt. Im weiteren Handlungsverlauf erholt sich der Lehrer allmählich von der Trennung und heiratet später sogar eine Frau aus einem anderen Dorf. Der Leser erfährt jedoch, dass Jiang Yilun Bai Que dennoch nicht vergessen kann

Sind es Jiang Yiluns Nachlässigkeit und Kontrollverlust als Folge der gescheiterten Beziehung mit Bai Que, die seine Attraktivität und seinen Erfolg schwinden lassen, so zeigt sich auch im Verhalten des Rektors Sang Qiao 桑乔, dass die Beherrschung der eigenen Gefühle über jeglicher äußerer Gepflegt- und Schönheit steht, wenn es um die Beurteilung der Qualitäten eines Mannes geht. Gerade bei einem Rektor, d.h. einer Autoritäts- und Leitungsfigur, erscheinen ein ungezügelt Temperament und ein unstandesgemäßes Verhalten als besonders unschicklich. Immer wieder kommt dem Rektor im Verlauf der Geschichte sein choleres Gebaren in die Quere – meist in den ungelegensten Situationen, wie beispielsweise dann, wenn sich wieder einmal der Besuch einer Gesandtschaft der Kultur- und Bildungsbehörde ankündigt, um der Kreisverwaltung über die neuesten Entwicklungen in der Grundschule Bericht zu erstatten. Trotz seiner Neigung zu Gefühlsausbrüchen zeigt sich Sang Qiao jedoch auch als gütiger, verzeihender Vater sowie verlässliches Familien- und Schuloberhaupt, das sich trotz seiner gelegentlichen Ausfälle durchaus für das Wohl seiner Schützlinge einzusetzen weiß.

Der Vorname des Rektors gibt bereits einen Hinweis auf dessen Aussehen: *qiao* 乔 bedeutet großgewachsen; als *qiaomu* 乔木 werden beispielsweise sehr stattliche, hohe Bäume bezeichnet. Sang Qiao entstammt einer armen Familie, die kein eigenes Land besaß, weshalb sein Vater oft zur Jagd ging, um seine Familie ernähren zu können. Sang Qiao empfindet die Armut, in der er aufgewachsen ist, als irritierenden Fleck auf seiner sonst makellosen Biographie. Bis heute schämt sich der Rektor für seinen familiären Hintergrund und versucht, diesen vor allen zu verbergen. Um seine soziale Scham zu überwinden, steckte er in seiner Jugend all seine Kraft und Aufmerksamkeit in seine Fortbildung zum Lehrer. Zudem übte er sich in Kalligraphie und lernte früh, Textkunstwerke mit Pinsel und Tusche in Schönschrift anzufertigen. Da er stets gute Leistungen erbringt und sich als integre Lehrkraft bewährt hat, wird ihm im Verlauf seiner Karriere die Position des Schulrektors der Grundschule von Youmadi angeboten.

Sang Qiao ist zur Zeit der Bewegung der „drei roten Banner“ bzw. „drei roten Fahnen“ (*sanmian hongqi* 三面红旗) Leiter der Grundschule von Youmadi. Diese beziehen sich auf drei politisch und wirtschaftlich ausgerichtete Zielsetzungen der kommunistischen Regierung, die nach dem ersten Fünf-Jahres-Plan formuliert wurden und die zügige und erfolgreiche Umsetzung des Sozialismus (der erste Banner), den „Großen Sprung nach Vorn“ (der zweite Banner) und die Kollektivierung der Landwirtschaft (der dritte Banner) umfassten. Lehr- und Ausbildungsbetriebe wurden ebenfalls in die Umsetzung der Bannerziele mit einbezogen. So hatten sogenannte „Schlüsselschulen“ (*zhongdian xuexiao* 重点学校 bzw. *key-schools*) die Aufgabe, China und den Sozialismus voranzubringen, indem sie besonders gute Absolventen hervorbrachten und in Wettbewerben mit anderen Schulen konkurrenzlos an erster Stelle standen.⁸⁷ Da Schlüsselschulen ihrer „nationalen Mission“ in besonderem Maße nachkommen und sie ihr hohes Niveau auch langfristig halten sollten, wurden sie von der Regierung zusätzlich finanziell unterstützt.⁸⁸

Obwohl der Text keinen genauen Aufschluss über den Status der Grundschule von Youmadi gibt, ist anzunehmen, dass diese, auch wenn sie höchstwahrscheinlich (noch) keine „Schlüsselschule“ geworden ist, in den Augen der Behörden durchaus das Potential dazu hätte. Die Bemühungen des Rektors um Ordnung und Leistung sind über die Dorfgrenzen hinaus bekannt, in Wettbewerben erzielt die Schule ebenfalls häufig Auszeichnungen, weshalb sich

⁸⁷ Siehe: Pepper (1996): S. 295.

⁸⁸ Siehe: Pepper (1996): S. 295.

gleich zu Beginn des Schuljahres ein Delegationsbesuch im Zuge eines Morgengymnastik-Wettbewerbs ankündigt. Bei den Proben zeigt sich Rektor Sangs Anspannung deutlich:

一向重视名誉的桑乔，盯得很紧，并不时地大声吼叫着发脾气。这个形象与平素那个头发梳理得一丝不苟、浑身上下竟无一丝灰尘、裤线折得锋利如刀的斯文形象似乎有点格格不入。但只要遇到与学校荣誉相关的事情，他就会一改那副斯文的样子，整天在校园里跳上跳下，一见了不满意的地方，就会朝老师与学生大声地叫喊。他常弄得大家无所适从，要么就弄得大家很不愉快，一个个消极怠工。这时候，他就独自一人去做那件事，直累得让众人实在过意不去了，又一个个参加进来。桑乔是全区有名的校长。⁸⁹

Sang Qiao, dem der Ruf der Schule sehr wichtig war, sah genau zu. Von Zeit zu Zeit bekam er plötzlich einen Wutanfall und brüllte lautstark los. Dieses Auftreten passte so gar nicht zu seiner sonst so kultivierten Erscheinung, die wohl frisiert war, von Kopf bis Fuß kein Stäubchen aufwies und deren Hosenbeine messerscharf gezogenene Bügelfalten hatte. Doch wenn es um Angelegenheiten ging, die mit dem Ruf der Schule zu tun hatten, konnte sich jenes kultivierte Auftreten plötzlich wandeln. Er sprang den ganzen Tag am Schulhof auf und ab, und sobald er etwas sah, womit er nicht zufrieden war, brüllte er Lehrer und Schüler gleichermaßen an. Er verunsicherte alle und machte sie sehr unglücklich, so dass die Leistungen jedes Einzelnen nachließen. In diesen Momenten riss er alles an sich, bis er so erschöpft war, dass es jedem wirklich leidtat und alle, einer nach dem anderen, wieder mitmachten. Sang Qiao war als Schulleiter in der ganzen Region bekannt.

Aus dem kurzen Abschnitt geht hervor, dass das penibel gepflegte Äußere des Rektors – seine Frisur, seine Reinlichkeit und seine akkurat gebügelte Kleidung – mit einer kultivierten Erscheinung gleichgesetzt wird, hier mit *siwen xingxiang* 斯文形象 beschrieben. Interessanterweise wird Sang Qiaos makelloser, großgewachsener äußerer Gestalt an dieser Stelle vergleichsweise wenig Text eingeräumt. Stattdessen widmet sich der Erzähler hauptsächlich einem bestimmten Charakterzug des Rektors, nämlich dem, schnell die Fassung zu verlieren. Werden seine Qualitäten als Schulleiter inner- und außerhalb der Grundschule von Youmadi zwar positiv bewertet und geschätzt, genießt Sang Qiao aufgrund seiner Eigenschaft, in Situationen der nervlichen Belastung häufig einen emotionalen Kontrollverlust zu erleiden, eine eher zweifelhafte Berühmtheit.

Das kultivierte Äußere und das unberechenbare Temperament des Rektors scheinen auch in den Augen des Erzählers nicht so recht zusammenzupassen; die textuelle, kontrastierende Darstellung der Figur unterstreicht diese offensichtliche Opposition von geordnetem Äußerem und ungeordnetem Innerem. Dennoch wird in dem ausgewählten Textausschnitt auch deutlich, dass ein Gefühlsausbruch in außergewöhnlichen Situationen und unter hoher Belastung zwar als Makel gilt, ein solches Verhalten jedoch durchaus entschuldbar

⁸⁹ Siehe: Cao (2007): S. 17.

ist, wie die Reaktionen der Schüler und Lehrer demonstrieren, als sie sich mitleidig gegenüber dem erschöpften, unter Druck stehenden Rektor zeigen. Dass die Grenze des Tragbaren erst dann als endgültig überschritten gilt, wenn die moralische Integrität einer Person in Gefahr gebracht wird, belegt die folgende Begebenheit.

Erneut kündigt sich ein Besuch der Kultur- und Erziehungsbehörde an, um die Leistungen der Grundschule von Youmadi gemeinsam mit anderen Schuldirektoren zu überprüfen. Zur selben Zeit ist Sang Qiao damit beschäftigt, einen bereits seit langer Zeit erstellten Plan umzusetzen, nämlich den, ein Grundstück zurückzugewinnen, das eigentlich Teil des Schulkomplexes ist. Dieses inzwischen wild bewachsene Beifußfeld beansprucht eine alte Frau, Großmütterchen Qin, für sich. Einst hatten sie und ihr bereits verstorbener Mann einen Teil des Grundstückes erworben und dort Weizen angebaut. Im Zuge der Kollektivierungsmaßnahmen sollten die Besitzverhältnisse schließlich umgewandelt und das Landstück der Schulgemeinde zugeführt werden. Anstatt jedoch in das für sie bereitgestellte Haus außerhalb des Schulkomplexes umzuziehen, damit das Grundstück von der Schule genutzt und auch neu bepflanzt werden kann, ignoriert Großmütterchen Qin – ihr Nachname ist nicht zufällig auch der des Gründers des chinesischen Kaiserreiches – jedoch jegliche Fakten und besetzt ihr einst rechtmäßig erworbenes Heim mit Hartnäckigkeit.⁹⁰ Dort züchtet sie Hühner und Gänse, die ihr immer wieder entwischen, um dann auf dem Schulgelände für Unruhe zu sorgen.

Großmütterchen Qin blieb zeit ihres Lebens kinderlos. Sie pflegt es jedoch, den Schulkindern heimlich und aus der Ferne beim Unterricht zuzusehen, auch wenn sie nicht verstehen kann, was gesprochen wird. Während sie den Erwachsenen gegenüber unwirsch auftritt, empfängt sie gerne die Mädchen, die sich ihre Fingernägel mit dem Saft des Beifußes färben, und flicht ihnen mit Freude Zöpfchen. Auch Sang Sings Besuche sind ihr ein liebgewonnener Zeitvertreib. So tut die Tatsache, dass er der Sohn ihres größten Widersachers ist, auch keinen Abbruch an ihrer Zuneigung zu dem Jungen.

Ähnlich, wie sich der erste Kaiser die Reiche anderer einverleibte, um sein eigenes Großreich zu errichten, ist Sang Qiao besessen von dem Gedanken, auch sein „Königreich“, die Grundschule von Youmadi, zu einen. Da er auf Großmütterchen Qins Kooperation nicht setzen kann, versucht er mit allen Mitteln, sie in das neue Gebäude umzusiedeln, denn:

⁹⁰ Qin Shihuangdi 秦始皇帝 (259-210 v.u.Z.), der „Erste erhabene Gottkaiser von Qin“, einte sieben miteinander rivalisierenden, die sogenannten „streitenden Reiche“. Aus dieser Einigung ging schließlich die Qin-Dynastie als erste kaiserliche Dynastie in der chinesischen Geschichte hervor.

桑乔“统一”大业的思想日益强烈起来。他的王国必须是完美无缺的。⁹¹

Sang Qiaos Idee von einem „Großvorhaben Einigung“, wurde von Tag zu Tag konkreter. Sein Königreich musste perfekt sein.

Nicht etwa das gleichnamige Großmütterchen, sondern Sang Qiao, wird an dieser Stelle mit dem ersten chinesischen Kaiser gleichgesetzt, der nicht nur als Reichseiniger und großer Reformator, sondern auch als Gewaltherrscher in die Geschichte eingegangen ist, der sein Regierungsziel, die vollkommene politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Kontrolle über sein Reich zu erlangen und zu erhalten, mit allen Mitteln verfolgte. Zugleich zieht der Erzähler eine Parallele zu einer weiteren wichtigen, politischen Figur, nämlich dem ehemaligen Großen Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Chinas, Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976). Die sogenannten „Mao Zedong Ideen“ (*Mao Zedong sixiang* 毛泽东思想), auf die hier angespielt werden, stellten die Leitlinien des politischen Denkens und Handelns des Großen Vorsitzenden dar.

Auch Sang Qiaos „Idee“ (*sixiang* 思想) betrifft einen professionellen Plan, der sein „Reich“ nicht nur einen und vergrößern, sondern seiner Meinung nach zur Perfektion geleiten soll. Eine Umsetzung des Vorhabens würde der Schule ganz sicher eine exzellente Bewertung der Delegation einbringen, doch eine Realisierung desselben scheint nur dann möglich, wenn das Mitwirken des Großmütterchens und der gesamten Schulgemeinde gesichert ist. In der Vorbereitungsphase des Delegationsbesuchs wird des Rektors ohnehin recht niedrige Stressresistenz abermals auf die Probe gestellt, stehen doch sein und der gute Ruf der Schule auf dem Spiel. Sang Qiao geht daher wie gewohnt mit harter Hand und angespannten Nerven ans Werk und schreckt sogar vor unlauteren Mitteln nicht zurück – mit Erfolg, wie es zunächst scheint:

桑乔治理下的学校，处处显示着一丝不苟的作风。课堂风纪显得有点森严。⁹²

Unter Sang Qiaos Führung demonstrierte die Schule in jeder Hinsicht eine äußerst sorgfältige Arbeitsweise. Die Disziplin in den Klassenzimmer wirkte beinahe zu streng.

几乎各个教室都在制造不同的迷人效果。这是桑乔的王国。桑乔的王国只能如此。但，秦大奶奶的“部队”已陆续穿过那个大窟窿，正向这边漫游过来。⁹³

Praktisch jede Klasse zeigte sich ganz unterschiedlich von einer beeindruckenden Qualität. Dies war Sang Qiaos Königreich. Sang Qiaos Königreich konnte genau so nur sein. Allein,

⁹¹ Siehe: Cao (2007): S. 109.

⁹² Siehe: Cao (2007): S. 111.

⁹³ Siehe: Cao (2007): S. 112.

Großmütterchen Qins „Armee“ war durch das große Loch im Zaun geschlüpft und im Begriff, von dort aus auszuschwärmen.

Das Schuljahr steht für den Rektor – man ahnt es bereits – jedoch unter keinem guten Stern. Großmütterchen Qins ausgerissene Hühner stören die den Delegationsbesuch empfindlich und durchkreuzen Sang Qiaos Pläne jäh. Weder die dem Delegationsbesuch vorausgegangenen Ablenkungsmanöver, um das Großmütterchen am Tag des Besuchs nicht auf dem Schulgelände, sondern sicher in einem Theater im Dorf sitzend zu wissen, noch sein hartes Regiment in der Vorbereitung der Schulgemeinde nutzen dem Rektor letztendlich, und so kommt es, wie es kommen muss: Die Prüfung der Leistungen der Grundschüler und Lehrer von Youmadi endet in Unordnung und wildem Gegacker.

Wie die ausgesuchten Romanausschnitte und Figurencharakteristika zeigen, richtet sich die Selbstdisziplin des Lehrers und des Rektors zunächst auf ihr äußeres Erscheinungsbild. Beide Männer achten gleichsam auf ihre Kleidung, die sich durch sorgsame Pflege und gründliche Sauberkeit auszeichnet. Eine eindeutige korporeale Sprache sprechen auch ihre stets penibel gekämmten Frisuren, zeugen diese doch von einer sehr gewissenhaft eingehaltenen, täglichen Routine.

Versteht man Kultur als eine Zusammenstellung von Symbolen und symbolischen Handlungen, so stellen Kleidung und Haare als Bestandteil individueller und kollektiver Körpergestaltung kulturelle Bedeutungsträger dar, die mit unterschiedlichen Sinngehalten konnotiert sind, welche sich wiederum in Abhängigkeit von zeitlichen und räumlichen Kontexten wandeln. So kann die Frisur einer Person – ähnlich wie deren Kleidung – je nach historischem und geographischem Kontext etwas über das Alter, das Geschlecht, die soziale Stellung, den Familienstand oder die religiöse Orientierung ihres Trägers aussagen.⁹⁴ Doch existieren in diesem Zusammenhang auch universelle Annahmen, etwa, wenn es um die Beschaffenheit des Kopffhaares geht. Glänzendes Haar gilt bei allen Geschlechtern als Zeichen für Gesundheit, glänzendes und langes Haar wiederum als Zeichen für weibliche Fruchtbarkeit.

⁹⁴ Eine Zeremonie, die häufig herangezogen wird, um das Haar als Symbol für rituelle Übergänge im alten China zu beschreiben, ist die sogenannte „Haarnadelzeremonie“, *jili* 笄礼, in der einem Mädchen im 15. Lebensjahr das Haar in einem Festakt zu einem Knoten gebunden und dieser mit einer Haarnadel befestigt wurde. Dieser Akt markierte den Übergang des Mädchens in das Erwachsenenalter, der mit gesellschaftlichen Pflichten wie Heirat, sozialer Verantwortung (u.a. durch Besteuerungsbefähigung) und gesetzlicher Bevollmächtigung einherging. Für einen jungen Mann galt das Erreichen des 20. Lebensjahres als Eintritt in die Erwachsenenwelt. Dieser wurde ebenfalls rituell begangen, indem dem jungen Mann das Haar ebenfalls zu einem Knoten gebunden, dieser jedoch mit einem Tuch umschlungen wurde, weshalb im Englischen von *capping ceremony* (Chin.: *naili* 耐力) gesprochen wird. Siehe: De Pee, Christina: „The Ritual and Sexual Bodies of the Groom and the Bride in Ritual Manuals of the Sung Dynasty (Eleventh through Thirteenth Centuries)“, in: Zurndorfer, Harriet T. [Hrsg.]: *Chinese Women in the Imperial Past: New Perspectives*, Leiden: Brill, 1999 (53-101), S. 64.

Innerhalb der Zeichenhaftigkeit des menschlichen Körpers und dessen Gestaltung nimmt Körperbehaarung eine besondere Stellung ein. Körperhaar polarisiert. So ruft die Anwesenheit bzw. Abwesenheit von Körperhaar in manchen Kulturen und Gruppierungen negative oder aber positive Assoziationen hervor. Analysen der Semiologie des Körperhaars im historischen Verlauf zeigen, dass die Anwesenheit von Körperbehaarung vermehrt mit Rückschrittlichkeit und Barbarei in Verbindung gebracht wird, die Abwesenheit derselben wiederum mit Fortschrittlichkeit und Zivilität.

In seiner Untersuchung zur Perzeption der menschlichen Körperbehaarung in der chinesischen Kulturgeschichte geht der Sinologe und Geschichtswissenschaftler Frank Dikötter der sozialen Dimension der Körperbehaarung und deren historischer Verortung näher auf den Grund. In seiner Zusammenschau der Situation im spätkaiserlichen China stellt Dikötter fest, dass die sichtbare Körperbehaarung einer Person zum damaligen Zeitpunkt als allgemein anerkannter, d.h. gültiger Hinweis für deren „physical regression, generated by the absence of cooked food, decent clothing, and proper behavior“ galt.⁹⁵ Die Beurteilung der Qualitäten einer Person und ihrer Fortschrittlichkeit war demgemäß nicht nur an gesellschaftlich etablierte Körperpflege- und –gestaltungsstandards, sondern auch unmittelbar an Annahmen über ihre wirtschaftliche Situation, ihren Charakter und ihr Verhalten gebunden.

Mit diesem Hintergrundwissen lassen sich die Charakterisierungen Jiang Yiluns und Sang Qiaos von einem weiteren Blickwinkel aus beleuchten. Auch die situativ eingebetteten Beschreibungen der Lehrer- und der Rektorfigur unterstreichen den Zusammenhang zwischen einer gepflegten äußeren Physis und der sozialen Stellung einer Person. So wird offensichtlich, dass die Körpergestaltungsmöglichkeiten für männliche Lehr- und Leitungsfiguren, so wie sie innerhalb des spezifischen Settings von *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) vermittelt werden, begrenzt sind, dass diese das Tragen eines Bartes offensichtlich nicht zulassen und eine „groomed control of hair“⁹⁶ unerlässlich ist. Sang Qiaos Bemühungen, seine Vergangenheit als Sohn eines Jägers nicht nur hinter sich zu lassen, sondern auch weiterhin zu verschweigen, geben wiederum Hinweise darauf, dass sein Verhalten nicht nur dem Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg, sondern auch der Sorge vor möglichen Diskriminierungserfahrungen entstammt. Der Roman spricht somit auch Formen von

⁹⁵ Siehe: Dikötter, Frank: „Hairy Barbarians, Furry Primates, and Wild Men: Medical Science and Cultural Representations of Hair in China“, in: Hildebeitel, Alf und Barbara D. Miller [Hrsg.]: *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, Albany: SUNY Press, 1998 (51-74).

⁹⁶ Siehe: Olivelle, Patrick: „Hair and Society: Social Significance of Hair in South Asian Traditions“, in: Hildebeitel, Alf und Barbara D. Miller [Hrsg.]: *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, Albany: SUNY Press, 1998 (11-49), S. 13.

Intersektionalität an und zeigt, wie diese im Rahmen von Männlichkeitsvorstellungen verhandelt bzw. (scheinbar) überwunden werden können.

Auch in professioneller Hinsicht ist Jiang Yiluns und Sang Qiaos Handeln von Präzision und Disziplin geleitet. Passioniert setzen sich Lehrer und Rektor für einen reibungslosen Ablauf des Lehrbetriebs und außercurriculare Aktivitäten ein, wofür die Grundschule von Youmadi bereits mit einigen respektablen Erfolgen belohnt wurde. Die ausgesuchten Episoden zeigen jedoch auch, dass nicht nur Beherrschtheit die *conditio sine qua non* ist, um als erwachsener Mann zu bestehen, sondern vor allem ein moralisch gefestigter Charakter.

Jiang Yilun und Sang Qiao sind zweifellos am Gemeinwohl interessiert und bemühen sich, ihre Rollen als Vorbild und Vorgesetzter bestmöglich zu erfüllen. Als der Lehrer jedoch seinen Schüler als Boten einsetzt, um seine privaten Interessen ungestört und verborgen vor den Augen der Öffentlichkeit verfolgen zu können, nimmt das Unglück seinen Lauf: Die gerade erst geknüpften zarten Bande mit Bai Que zerreißen, der Lehrer fällt in eine tiefe Krise und hinterlässt nicht nur ein gebrochenes Herz, sondern auch einen verwirrten, von Schuldgefühlen geplagten Jungen. Auch der Rektor bricht mit seinen sonst von Geradlinigkeit geleiteten Prinzipien, als er Wen Youju, eine besonders freundliche Lehrerin, die später noch beschrieben wird, dazu anstiftet, Großmütterchen Qin nach seinen gescheiterten Überredungsversuchen unter einem Vorwand aus ihrem Haus bzw. ins örtliche Theater zu locken, damit der Delegationsbesuch ungestört vonstatten gehen kann.

Jiang Yiluns Gefühle und Sang Qiaos Ehrgeiz, mit der er die geplante „Schuleinigung“ zügig zu realisieren versucht, spiegeln Wünsche wider, die menschlich und nachvollziehbar sind. In dem Moment jedoch, in dem sie ihre sonst von ethischen Grundsätzen geleiteten Handlungspfade verlassen, sich von ihrer blinden Verliebtheit und ihrem Ehrgeiz leiten lassen und dabei sogar mit Kalkül unbeteiligte Mitmenschen – in beiden Fällen sogar ihre Schutzbefohlenen – zu „Mittätern“ machen, stellen sie ihre eigenen Ziele über das Wohl der anderen und gefährden letztlich das, für was sie sich eigentlich einsetzen wollten, nämlich ihren eigenen und den guten Ruf der Schule.

Anhand beider Figurenbeschreibungen wird somit deutlich, dass Erwachsensein und Männlichkeit mit einer Trias aus gepflegtem Äußeren, einem beherrschten Inneren und einer moralischen Standfestigkeit, die auch Bescheidenheit mit einschließt, einhergehen und sich gerade in heiklen Situationen, die Besonnenheit und Zurückhaltung erfordern, die Qualitäten eines Mannes offenbaren. Die Figurenzeichnungen beider Charaktere bringen zudem zum Vorschein, dass ein anmaßendes, affektgeleitetes Verhalten, d.h. der spontane, sichtbare

Verlust der Selbstbeherrschung in dem Moment, in welchem sie ihr Ziel unter allen Umständen erreichen wollen oder das Erreichen dieses Ziels in Gefahr sehen, und das damit zusammenhängende Überschreiten moralischer Grenzen stets einen weiteren, weitaus gravierenderen Verlust bedingen und daher grundsätzlich ein Risiko in sich bergen. So verschwindet Bai Que aus Jiang Yiluns Leben, bevor ihre gemeinsame Beziehung überhaupt erst wachsen konnte, die Theateraufführung scheitert, der Lehrer lässt sich gehen und muss zusehen, wie ihm sein ehemals so strukturiertes Leben allmählich zu entgleiten droht. Rektor Sang Qiao wiederum muss sich nach wiederholten Gefühlsausbrüchen und seinem misslungenen Täuschungsversuch letztendendes doch noch dem Großmütterchen geschlagen geben, wodurch er nicht nur sein Gesicht verliert, sondern auch die Reputation der Schule aufs Spiel setzt und nun erneut versuchen muss, die Gunst der Behörden für sich und die Schule zu gewinnen.

Eine weitere erwachsene, männliche Figur, die in einer ausführlicheren Figurencharakteristik und als vollendete Verkörperung des in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) präsentierten Ideals von Männlichkeit vorgestellt wird, ist der buddhistische Mönch Hui Si 慧思 (Weise Gedanken). Dieser lebt allein und in Abgeschiedenheit in der Nähe von Youmadi, im „Tempel des versunkenen Mondes“ (*Jin yue si* 浸月寺). Im Ort kursieren einige Gerüchte über den Mönch und das Leben, das er vor seiner Initiation angeblich führte. Sang Qiao erinnert sich, dass dieser ein sehr belesener junger Mann war, der sich plötzlich entschied, Mönch zu werden – den Anlass konnte er im Nachhinein nicht benennen.⁹⁷ Es heißt, dass Hui Si, noch keine 19 Jahre alt, im Jahr 1948 zum „Tempel des versunkenen Mondes“ gekommen war.⁹⁸ Der Erzähler erinnert sich weiter, dass das Haar des jungen Mönches zum damaligen Zeitpunkt „so dunkel wie das Gefieder eines Rabens“ (*toufa hei ru yafei* 头发黑如鸦羽) war, „sein Gesicht so blass wie das eines Mädchens“ (*mian baide youdian xiang nü haizi* 面白得有点像女孩子) was einige Landleute dazu veranlasste, Hui Sis Entscheidung zu bedauern.⁹⁹

Eine dunkle Haar- und eine helle Hautfarbe stehen, so lässt sich aus den Aussagen ableiten, für Jugendlichkeit und für Schönheit. Hui Sis rabenschwarzes Haar und seine ungebräunte Haut gelten in den Augen seiner Zeitgenossen, die den jungen Mann lieber auf

⁹⁷ 这个人从前是个教书先生，并且是一个很有学问的教书先生，后来也不知是什么原因，突然出家当和尚了。Cao (2007): S. 48.

⁹⁸ Auch an dieser Stelle ist das Alter gemäß der chinesischen Berechnung im Originaltext mit 20 Jahren angegeben. Siehe: Cao (2007): S. 48.

⁹⁹ Siehe: Cao (2007): S. 48.

dem heimischen Heiratsmarkt anstatt im Tempel gesehen hätten, zudem als attraktiv. Herauszuheben ist, dass an dieser Stelle im Roman ein äußerliches Charakteristikum einer Figur, nämlich die helle Hautfarbe des jungen Mönches, explizit geschlechtlich codiert wird.

Die hier als weiblich klassifizierte Blässe lässt sich auf ein bestimmtes Weiblichkeitsideal zurückführen. Im kaiserlichen China waren Frauen der chinesischen Elite keine in der Öffentlichkeit sichtbaren Personen, sondern Hüterinnen des Hauses, sogenannte *neiren* 内人 („Menschen des Inneren“). Als solche waren sie, anders als Menschen der ärmeren Schichten oder die in der Landwirtschaft tätigen Bauern, keinem Sonnenlicht ausgesetzt und zeichneten sich dadurch durch das hohe und seltene Gut einer „vornehmen Blässe“ aus, die schließlich zu einem Schönheitsideal stilisiert und darüber hinaus zu einem Distinktionsmerkmal wurde. Ein junger Mann mit heller Haut musste somit ein „Mann des Inneren“ sein, der sich eher geistig als körperlich betätigte und seinen Lebensunterhalt ganz sicher nicht mit harter Arbeit auf dem Feld verdiente. Auch für Sang Qiao ist der Mönch ganz gewiss kein Mensch vom Lande (*Hui Si heshang bushi xiangye zhi ren*. 慧思和尚不是乡野之人。), zeichnete sich dieser in jungen Jahren nicht nur durch sein gutes Aussehen und seine akademischen Leistungen aus, sondern auch durch seine Kalligraphiekünste, seine kultivierte Ausdrucksweise (*fengya yanci* 风雅言辞) und sein natürliches, zwangloses (*xiaosa* 洒脱) Wesen.¹⁰⁰

Diese kurze indirekte Figurencharakteristik Hui Sis weist Parallelen zu den Beschreibungen Du Xiaokangs, Jiang Yiluns und Sang Qiaos auf. Der Mönch beherrscht, wie Sang Qiao, die für die korrekte Ausführung der chinesischen Kunst des Schönschreibens notwendige geübte Pinselführung. Wie für Du Xiaokang und Jiang Yilun ist für Hui Si ebenfalls eine besonders entspannte Haltung und ein „natürlicher“ Ausdruck charakteristisch – hier, wie auch zuvor, mit *xiaosa* 洒脱 beschrieben. Der Erzähler erweitert an dieser Stelle jedoch das semantische Feld, das die Art und Weise beschreibt, wie sich Kultiviertheit im Verhalten einer Person äußert, indem er ein weiteres Morphem einführt, um Hui Sis sprachlichen Ausdruck zu beschreiben. Wurden bislang hauptsächlich Komposita eingesetzt, die den Wortbestandteil *wen* 文 (Literatur, Schrift, Kultur) führten, um den Charakter des Lehrers und des Rektors zu

¹⁰⁰ Die chinesische Bezeichnung für den Pagodenbaum, *Sophora japonica*, lautet *huaishu* 槐树. Dieser ist im Englischen auch als „Chinese scholar tree“ bekannt. Es ist anzunehmen, dass Cao Wenxuan bewusst den mit Gelehrtsamkeit assoziierten Pagodenbaum als Ruheort für den als sehr gebildet geltenden, musizierenden Mönch gewählt hat. Siehe: Cao (2007): S. 48.

beschreiben, wie z.B. *wenqi* 文气 (kultiviert, sanftmütig und ruhig) oder *siwen* 斯文 (kultiviert, sanftmütig), bedient sich der Erzähler nun des Ausdrucks *fengya* 风雅.

Im Deutschen entspricht *fengya* 风雅 dem Adjektiv „kultiviert“; es kann jedoch auch „elegant“ bedeuten. Die englische Übersetzung bietet neben „cultured“ auch „sophisticated“ als mögliche Übertragung an, was die Art und Weise, wie sich der junge Mönch äußert, noch genauer zu treffen vermag. „Cultured“ beschreibt eine Kultiviertheit, die auf Bildung beruht und nicht nur das Wissen, sondern auch das erlernte bzw. anerzogene Benehmen einer Person umfasst. „Sophisticated“ lässt sich auf das altgriechische Adjektiv *sophos* σοφός zurückführen, das sich auf verschiedene Aspekte des Könnens und Wissens einer Person bezieht. Auf deren Fertigkeiten in Kunst und Handwerk bezogen, bedeutet *sophos* geschickt, gewandt bzw. kunstfertig zu sein. Im Zusammenhang mit der Erfahrung und dem Intellekt einer Person wiederum beschreibt *sophos* klug, gelehrt bzw. weise zu sein.

Diese vielfältigen Bedeutungen des Adjektivs *fengya* 风雅, das in der Figurencharakteristik Hui Si zur Sprache kommt, lassen die Vermutung zu, dass auch dem Mönch nicht ohne Grund der Name „Weise Gedanken“ verliehen wurde. Zudem zeugen die Aussagen des Rektors vom Wissensdrang, von der kalligraphischen Kunstfertigkeit und von der sprachlichen Gewandtheit, die Hui Si bereits in jungen Jahren auszeichneten und sein Gegenüber zu beeindrucken vermochten. Der Mönch versteht es sogar auch, durch seine Musik zu verzaubern. Auf Sang Sang übt der musizierende Hui Si eine ähnliche Faszination aus wie der Flöte spielende Lehrer, wie die erste Begegnung zwischen dem Kind und dem Mönch, von der nachfolgend berichtet wird, zeigt.

Als sich Sang Sang eines Tages nach einem Spaziergang vor dem „Tempel des versunkenen Mondes“ einfindet, vernimmt er eine Melodie. Der Junge ist sichtlich beeindruckt, wagt nicht einzutreten, sondern beobachtet, am Eingang des Tempels stehenbleibend, den Mönch beim Spiel der dreisaitigen Langhalslaute (*sanxian* 三弦). Dieser, so die Erzählerstimme, „schien völlig in sich zu ruhen“ (*sihu hen anjing* 似乎很安静), während er unter einem alten Pagodenbaum saß und die Saiten so wohl temperiert und ruhig zupfte, dass die Klänge des Instruments dem jungen Zuhörer „gänzlich frei von Hast“ (*shizhong bu jiaozu* 始终不急躁) und „vollkommen rein“ (*shifen danchun* 十分单纯) erschienen.¹⁰¹ Trotz Sang Sangs rücksichtsvollem Abstand und trotz der vermeintlichen Versunkenheit des Mönches, spürte dieser jedoch, dass jemand am Eingangstor des Tempels stand und hob seinen Kopf.

¹⁰¹ Siehe: Cao (2007): S. 47/48.

In der nun folgenden Ausführung, die weiteren Aufschluss über die besonderen Eigenschaften des Geistlichen gibt, wird die Erzählung erneut perspektivisch gebrochen und der Junge zur Fokalisierungsinstanz des allwissenden Erzählers, der die erste Begegnung zwischen Sang Sang und Hui Si wie folgt schildert:

就在这一刹那间，桑桑看到了一双深邃的眼睛。尽管这种目光里含着一种慈祥，但桑桑却像被一股凉风吹着了似的。微微震颤了一下。

慧思和尚轻轻放下三弦，用双手捏住僧袍，然后站起来，轻轻一松手，那僧袍就像一道幕布滑落下去。他用手又轻轻拂了几下僧袍，低头向桑桑作了一个揖，便走了过来。

桑桑不敢看慧思和尚的脸，目光平视。由于个头的差异，桑桑的目光里，是两只摆动的宽大的袖子。那袖子是宽宽地卷起的，露出雪白的里子。

“小施主，请进。”

桑桑壮大了胆抬起头来。他眼前是副充满清爽、文静之气的面孔。桑桑长这么大，还从未见过这样的面孔。[...]

慧思和尚微微弯腰，做了一个很恭敬的、让桑桑进入僧院的动作。桑桑有点不自然。因为，谁也没有对他这样一个几年前还拖着鼻涕的孩子如此庄重过。¹⁰²

In diesem Moment blickte Sang Sang in ein Paar tiefgründiger Augen. Obwohl in diesem Blick Güte lag, zitterte Sang Sang leicht, so als wäre er von einem kühlen Wind gestreift worden.

Mönch Hui Si legte die dreisaitige Langhalslaute sachte nieder, raffte mit beiden Händen sein Gewand und stand daraufhin auf. Als er seinen Griff sanft löste, fiel es wie ein Vorhang hinunter. Er klopfte es mit den Händen leicht ab, senkte seinen Kopf, verbeugte sich mit aneinandergelegten Handflächen in Sang Sangs Richtung und kam auf ihn zu.

Sang Sang wagte es nicht, Mönch Hui Si ins Gesicht zu blicken und starrte stur geradeaus. Da er kleiner als der Mönch war, gelangten nur dessen weite, weich fallende Ärmel in Sang Sangs Blickfeld. Die Ärmel waren aufgekrempelt, so dass Sang Sang das schneeweiße Innenfutter erkennen konnte.

„Kleiner Wohltäter, komm herein!“

Sang Sang nahm all seinen Mut zusammen und hob den Kopf. Vor sich sah er ein vollkommen entspanntes und Ruhe ausstrahlendes Gesicht. Obwohl Sang Sang schon so groß war, hatte er noch nie solches Gesicht gesehen. (...)

Mönch Hui Si verbeugte sich leicht. Mit einer äußerst respektvollen Geste lud er Sang Sang ein, in den Tempel zu treten. Sang Sang fühlte sich etwas unsicher, denn noch nie hatte sich jemand ihm – einem Kind, das vor wenigen Jahren noch mit einer Rotznase herumgelaufen war – gegenüber so würdevoll verhalten.

Beinahe beiläufig und nur indirekt wird in diesem Abschnitt erzählt, dass auch der Mönch auf ein gepflegtes Äußeres und saubere Kleidung achtet. Das hier als schneeweiß bezeichnete Innenfutter, auf das Sang Sang nur deshalb einen Blick werfen kann, da die Ärmel des Mönchsgewandes aufgeschlagen sind (und dadurch auch möglichem Schmutz und Staub ausgesetzt), erinnert an Jiang Yiluns reinlichen Flötenbeutel und die gänzlich staubfreie Erscheinung des Rektors. Auffällig ist, dass dem Aussehen Hui Sis im vorliegenden Textauszug sonst wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, seinem Auftreten und Verhalten dafür umso mehr.

¹⁰² Siehe: Cao (2007): S. 49.

Dies mag daran liegen, dass den jungen chinesischen Lesern bekannt sein müsste, wie sich ein buddhistischer Mönch kleidet, und dass beispielsweise die Tonsur einen obligatorischen Bestandteil der buddhistischen Körpergestaltung darstellt, weshalb die wallende Mönchsrobe nicht näher beschrieben und das typische geschorene Haar gar nicht erst erwähnt wird. Darüber hinaus ist das Leben eines buddhistischen Mönches auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet, nämlich die Erlangung des *nirvāṇa*, eines Zustandes völliger innerer Ruhe, befreit von allen negativen Impulsen.¹⁰³ Auch wenn das Erreichen dieses Zieles nie gesichert ist, muss das tägliche Tun und Handeln eines buddhistischen Mönches konkreten Prinzipien und einer spezifischen rituellen Praxis folgen.¹⁰⁴ Diese betreffen vor allem die innere Haltung und das von Güte und Mitgefühl geleitete Verhalten gegenüber anderen, weshalb sich die Kleider- und Haargestaltungsvorschriften buddhistischer Mönche durch eine besonders geringe Pflegeintensität auszeichnen und Äußerlichkeiten, Eitelkeiten und materiellem Konsum generell kein Raum gewährt wird, was die vorliegende Szene auch textlich widerspiegelt.

Eine linguistische Analyse des Textes unterstreicht das dem vorliegenden Romanausschnitt inhärente Zusammenspiel von Form und Inhalt. So wird nicht nur dem Charakter des Mönches quantitativ mehr Text zugesprochen als seinem Aussehen, auch die gewählten Begriffe, die das Auftreten und bestimmte Bewegungen Hui Sis beschreiben, unterstreichen, dass sein Handeln der buddhistischen Lehre folgt. Dem sichtlich mit Ehrfurcht erfüllten Jungen imponieren Hui Sis würdevolles (*zhuanzhong* 庄重) Auftreten und seine sehr respektvollen Gesten (*hen gongjing de dongzuo* 很恭敬的动作) ihm gegenüber, die sich auch sprachlich äußern, als der Mönch den Jungen als „kleinen Wohltäter“ (*xiao shizhu* 小施主) bezeichnet – eine Ansprache, die üblicherweise buddhistischen Laienmönchen vorbehalten ist. Der Erzähler erwähnt zudem Hui Sis vollkommen entspanntes, Ruhe ausstrahlendes Gesicht (*chongman qingshuang, wenjing zhi qi de miankong* 充满清爽、文静之气的面孔), das der

¹⁰³ Der Tibetologe und Buddhismuskundler Peter Harvey bezeichnet *nirvāṇa* prägnant als „object of insight“ bzw. „object of mind“, d.h. einen geistigen Zustand, der friedvoll, erhaben und losgelöst von allen (irdischen) Bindungen ist. Siehe: Harvey, Peter: *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*, 2. Auflage, Cambridge: Cambridge University Press, 2013 (S. 80).

¹⁰⁴ Das Verhältnis eines buddhistischen Mönches zur Welt und zu den Menschen zeichnet sich durch seine liebende Güte (*mettā*) und sein Mitgefühl (*karuṇā*) aus. Diszipliniert übt er sich in Askese, Kontemplation und Meditation, lebt zölibatär und zeigt sich seinen Mitmenschen gegenüber großzügig – nicht in materieller Hinsicht, sondern vielmehr in sympathischer Hinwendung. Durch diese rituellen, regelmäßig auszuübenden Handlungen, d.h. durch das stetige Arbeiten an sich, der Zurückhaltung der Begierden und negativen Gefühle und der Pflege der positiven Emotionen nähert er sich schließlich allmählich seiner Selbstvervollkommnung. Diese gilt als eine Grundvoraussetzung, um aus dem Kreislauf des wiederkehrenden Werdens und Vergehens, *samsāra*, ausbrechen und das leidhafte, unbeständige, leere Dasein überwinden zu können. Nur, wenn man es schafft, dem Karma, dem ewigen Kreislauf der Wiedergeburt, zu entgehen, kann das *nirvāṇa* erst erlangt werden.

Junge erblickt, als sich der Mönch ihm zuwendet und Sang Sang es nach anfänglichem Zögern endlich wagt, ihn anzusehen. Hui Si's Gesichtsfarbe, die in der vorangegangenen Beschreibung seines jungen Aussehens Erwähnung fand, oder aber andere Attribute, die auf ein attraktives Äußeres schließen ließen, bleiben an dieser Stelle unerwähnt. Vielmehr ist es die Qualität des Blickes, die Sang Sang gefangen hält, der, wie es weiter heißt, auch Güte (*cixiang* 慈祥) ausstrahlt.

Ähnlich wie Jiang Yilun's und Sang Qiao's Körpergestaltung und -einsatz beiden Figuren Distinktion verleihen, so hebt sich der Mönch von anderen Männern in Sang Sang's Umfeld ab, indem er, vollkommene Ruhe, Entspanntheit und Milde ausstrahlend, sich dem (ehemals) „rotznasigen Kind“ gegenüber genauso freundlich, respektvoll und zugewandt verhält wie jedem anderen gegenüber auch. Hui Si, der die buddhistischen Prinzipien konsequent lebt, gleicht in Sang Sang's Augen einem *mysterium fascinans*, das den Jungen beeindruckt, ihn jedoch auch seine eigenen Unzulänglichkeiten bewusst werden lässt.

Auch der Lehrer und der Rektor arbeiten – so zeigt ihr perfektionsgeleitetes, wiederholtes Tun – auf ihre Weise an ihrer „Vollkommenheit“. Das Umfeld, in dem sich die Figuren bewegen, und ihre Lebensumstände unterscheiden sich jedoch markant. Während Hui Si sich in der Abgeschiedenheit darin übt, seine (negativen) Gefühle zu beherrschen und seine liebende Güte und Sympathie für andere zu nähren, die Auseinandersetzung des Mönches ergo hauptsächlich in Klausur mit sich selbst und in seiner eigens gewählten Eremitage stattfindet, sind Jiang Yilun und Sang Qiao in der Schulgemeinschaft von Youmadi einem regelmäßigen zwischenmenschlichen Austausch ausgesetzt, der natürlich auch Konflikte provokieren, d.h. negative Gefühle hervorrufen kann. Dass das Unterdrücken von negativen Emotionen in einem solchen Umfeld zwar umso notwendiger ist, sich jedoch auch als ungleich schwieriger gestaltet, veranschaulichten die analysierten Szenen und Figurenbeschreibungen. Beherrschtheit, so lässt sich daher schlussfolgern, stellt in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) nicht nur ein symbolisches Kapital dar, das einen erwachsenen Mann kultiviert und attraktiv erscheinen lässt, sondern auch ein Ideal, das von partikularen (Lebens-)Bedingungen abhängig ist, eine kontinuierliche Arbeit an sich selbst erfordert und aus diesem Grund nicht von jedermann gleichermaßen und zu jedem gewünschten Zeitpunkt erlangt werden kann.

Doing gender – so zeigen die Analysen der erwachsenen und jugendlichen männlichen Figuren – findet in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) auf zwei Ebenen statt: auf einer rein äußerlichen, die das Aussehen und die Körpergestaltung eines Menschen betrifft, und auf einer

auf das Innere einer Person ausgerichteten. Im ersten Fall geht es darum, den Körper, *ti* 体, nach bestimmten Kriterien zu gestalten, d.h. zu kleiden und zu frisieren. Diese Kriterien hängen u.a. von vorherrschenden Regeln ab, wie im Fall Hui Sis deutlich wurde. Universal ist jedoch die Annahme, dass saubere, makellose Kleidung sowie eine gepflegte Frisur die Grundvoraussetzungen sind, um als Mann als attraktiv wahrgenommen zu werden. Im zweiten Fall gilt es, sein Temperament zu zügeln und nach bestimmten moralischen Prinzipien zu handeln. Dabei kann sich diese „innere Beherrschtheit“ einer Person jedoch auch in ihrer äußeren Haltung äußern, wird somit körperbezogen und sichtbar. In diesem Fall wird der Körperbegriff erweitert und zu einer Einheit aus Materie und Geist. Der ideale Mann, so lässt sich zusammenfassen, versteht es demnach, durch wiederholte Übung, seinen Materie-Geist-Körper, *shen* 身, zu pflegen, zu präsentieren und schließlich auch zu beherrschen – auch unter erschwerten Bedingungen.

Cao fangzi 草房子 (Das Schilfhaus), so haben die vorangegangenen Figurenanalysen ebenfalls gezeigt, bietet seinen jungen Lesern ein breites Spektrum an Vorbild- und Identifikationsfiguren, die jedoch nicht immer den zeitgenössischen Idealen entsprechen, wie die Figuren Du Xiaokang und Jiang Yilun, und zu einem gewissen Anteil auch die des Rektors Sang Qiao belegen. Auffällig ist, dass den weiblichen Rollen weit weniger Raum gegeben wird als den männlichen. Großmütterchen Qin beispielsweise bleibt in ihrer Darstellung als renitente alte Frau eindimensional. Nur, wenn sie Kinder um sich scharen kann und wenn sie Jiang Yiluns Flötenspiel vernimmt, das sie so berührt, dass ihr sogar die Tränen kommen, zeigt sie eine andere Seite von sich als die der mürrischen Alten. In den meisten Szenen bleibt sie jedoch so unwirsch und stur, wie wir sie in den vorangegangenen Figurenanalysen kennengelernt haben, und plagt den Rektor mit ihrer hartnäckigen Dickköpfigkeit.

Von Sang Sangs Mutter erfährt man wenig. Sie bleibt sowohl im Romangeschehen, als auch in ihrer Figurenrolle im Hintergrund, wenn sie geschäftig ihren Pflichten als Hausfrau nachkommt. Während ihr Mann hauptsächlich mit Schulangelegenheiten beschäftigt ist, kümmert sie sich um den Haushalt und um die Erziehung der beiden Kinder. Lügen und anderes fehlbares Verhalten lässt sie nicht durchgehen, was Sang Sang auch zu spüren bekommt, wenn sie seine Streiche mit Schlägen quittiert. Auffällig ist, dass man ihren Namen nie erfährt. So bleibt sie stets *Sang Sang de muqin* 桑桑的母亲, d.h. Sang Sangs Mutter.

Auch das Mädchen Bai Que ist eine eher statisch konzipierte Figur. Im Text wird sie hauptsächlich auf ihr gutes Aussehen reduziert, was der weiblich konnotierte Titel *meiren* 美

人 – wortwörtlich „schöner Mensch“, nachstehend jedoch mit „Schönheit“ übersetzt – mit dem sie von den Dorfleuten angesprochen wird, unterstreicht. Dass sie auch eine ebenmäßige Handschrift hat und wohlformulierte Briefe zu verfassen vermag, erfährt der Leser nur nebenbei, als Sang Sang ihren nicht an ihn gerichteten Brief dennoch öffnet und liest. In zweiter Linie konzentriert sich die Beschreibung Bai Ques darauf, ihre Anmut hervorzuheben, weshalb der Erzähler in der folgenden Szene den Blick des Lesers auf die kinetischen Details lenkt, die für die Figur charakteristisch sind:

白雀是油麻地的美人。油麻地一带的人习惯用老戏里的话把长得好看的女孩儿称作“美人”。

白雀在田野上走，总会把很多目光吸引过去。她就那么不显山不露水地走，在人们的眼里，却有说不明白的耐看。她往那儿一站，像裸临风飘动着嫩叶的还未长成的梧桐树，亭亭玉立，依然很耐看。

白雀还有一副好嗓子。不洪亮，不宽阔，但银铃般清脆。¹⁰⁵

Bai Que war die Schönheit von Youmadi. Die Leute in Youmadi hatten die Angewohnheit, hübsche Mädchen wie in alten Theaterstücken „Schönheit“ zu nennen.

Wenn Bai Que durch die Felder lief, zog sie immer die Blicke vieler auf sich. Sie bewegte sich ohne Dünkel, und doch konnten die Leute ihre Blicke aus ihnen unerfindlichen Gründen nicht von ihr abwenden. Wie sie so dastand, glich sie einem noch nicht ganz ausgewachsenen Parasolbaum, dessen zarte Blätter sich im Wind bewegten – anmutig schlank und berückend wie jeher.

Bai Que hatte auch eine wunderbare Stimme. Sie war weder sonor, noch tragend, sondern klar und melodios wie Silberglocken.

Ähnlich, wie Jiang Yiluns Flöten- und wie Hui Sis Lautenspiel ihre Zuhörer betören, so wirken Bai Ques Präsenz und ihre Bewegungen äußerst anziehend auf ihre Zuschauer. Diese sind gänzlich unpräntiös – hier mit der Negierung des viersilbigen, idiomatischen Ausdrucks *xian shan lu shui* 显山露水 (hier: seine Talente [nicht] zur Schau stellen), umschrieben – eine Eigenschaft, die bereits bei der Lehrerfigur als besonders positiv gewertet wurde. Der Textausschnitt verrät jedoch wenig über ihr Aussehen. Nur der Hinweis *ting ting yu li* 亭亭玉立 (schlank und anmutig) – ein ebenfalls viersilbiges Idiom, das sich nur auf weibliche Personen bezieht – gibt Aufschluss über die Gestalt der 17-jährigen. So bleibt es zunächst der Vorstellungskraft des Lesers überlassen, sich ein Bild davon zu machen, wie Bai Que sich wohl kleiden oder wie sie ihr Haar frisieren mag.

Das Mädchen besticht durch ihre Jugend, hier dargestellt durch den Vergleich mit dem noch nicht ganz ausgewachsenen Parasolbaum, *Wutong shu* 梧桐树 bzw. *Firmania platanifolia*,

¹⁰⁵ Siehe: Cao (2007): S. 66.

der auch unter dem Namen Phönixbaum bekannt ist.¹⁰⁶ Wie der junge Baum ist auch die noch unverheiratete Bai Que *hai wei chengzhang* 还未长成, d.h. noch nicht erwachsen bzw. vollständig gereift. Bai Ques schulische Ausbildung, von der anzunehmen ist, dass sie eine solche genossen hat, ist bereits abgeschlossen. Sie scheint keinem Beruf nachzugehen. Erst durch ihre Hochzeit wird Bai Que daher offiziell in die chinesische Gesellschaft eingeführt, wird ihre Subjektwerdung vollzogen werden können, und somit auch ihr Eintritt in die Welt der Erwachsenen.

Neu ist, dass die Figurenbeschreibung auf eine bestimmte Besonderheit der jungen Frau hinweist, die bislang noch keine Erwähnung fand, nämlich ihre Stimme. Diese wird als „hell und melodios wie Silberglocken“ (*yinlingban qingcui* 银铃般清脆) beschrieben und betont Bai Ques jugendliche Attraktivität. Wurde Bai Ques Anmut im vorangegangenen Textausschnitt bereits in der Art und Weise, wie sie läuft und steht begründet, ergänzen Sang Sings Beobachtungen das ungewöhnliche Bild, das die „Schönheit“ Bai Que im dörflichen Youmadi abzugeben vermag.

Als Sang Sang die junge Frau eines Tages nämlich zufällig bei einem Spaziergang wieder sieht, ist die Beziehung zwischen Bai Que und Jiang Yilun bereits beendet. Bai Que konnte dem familiären Druck nicht standhalten und auch die Aussprache zwischen ihr und dem Lehrer wird verhindert, weil Sang Sang ungewollt den Brief zerstört, der hätte Klarheit schaffen können. Ihr Kummer über das Ende ihrer besonderen Freundschaft mit dem Lehrer haben Bai Ques Anmut keinen Abbruch getan, auch wenn sie an Gewicht verloren hat, wie die folgende Szene belegt:

白雀还是那个样子，只是好像清瘦了一些。她一出现在桑桑的视野里，桑桑就觉得天地间忽然亮了许多。白雀走着，依然还是那样轻盈。她用双手轻轻抓着胸前的那根又黑又长的辫子，一方头巾被村巷里的风吹得飞扬起来。¹⁰⁷

Bai Que sah aus wie immer, nur schien sie etwas dünner geworden zu sein. Kaum war sie in Sang Sings Blickfeld getreten, erschien ihm die Welt viel heller. Ihr Gang war anmutig wie immer. Mit beiden Händen hielt sie ihre langen, schwarzen, geflochtenen Zöpfe sachte vor ihrer Brust. Ihr quadratisches Kopftuch bewegte sich im Wind, als sie durch die Dorfgassen lief.

¹⁰⁶ Der Phönix, ein farbenprächtiger, glückbringender, mythischer Vogel, genießt in der chinesischen Bildsprache eine ähnliche Popularität wie der Drache. Der männliche Phönix gilt gemäß eines Kommentars zu den *Frühlings- und Herbstanalen*, *Chunqiu* 春秋, eines der sogenannten Fünf Klassiker, *Wu jing* 五经, als Zeichen für ein gutes Zeitalter bzw. für eine gute Regierungsperiode. Der weibliche Phönix stellt, gleichermaßen wie der Drache, ein beliebtes Motiv im chinesischen Kunsthandwerk und in der chinesischen Malerei dar; er ist oftmals auch in gemeinsamer Abbildung mit dem Drachen zu finden. Der Drache repräsentiert dabei den Kaiser, der Phönix steht indes als Sinnbild für die Kaiserin. Siehe: Zheng, Chantal: *Mythen des alten China* (Diederichs Gelbe Reihe, Band 87), München: Diederich, 1990 (S. 60-61).

¹⁰⁷ Siehe: Cao (2007): S. 75.

In Sang Sangs Augen wirkt Bai Que wirkt trotz ihrer vorangegangenen Krise so strahlend wie der für ihn unerreichbare Du Xiaokang. Sang Sangs Beobachtung gibt zudem Aufschluss über Bai Ques Frisur, die – im Gegensatz zu ihrer Ausstrahlung – eher gewöhnlich erscheint. Wie für unverheiratete Landfrauen üblich, flechtet Bai Que ihr langes Haar in zwei gleichmäßige Zöpfe und trägt dazu ein Kopftuch. Die Anmut des Mädchens Bai Que, wird mit *qingying* 轻盈 (anmutig und leicht) ähnlich bezeichnet wie zuvor, als ihre Gestalt mit der eines jungen Parasolbaumes verglichen und als *ting ting yu li* 亭亭玉立 (schlank und anmutig) beschrieben wurde.

Auch wenn der Leser nicht weiß, wie sich Bai Ques Leben als erwachsene, verheiratete Frau gestalten wird, gibt ein weiterer weiblicher Charakter, nämlich die Frau des zweiten Onkels Qiu, Aufschluss darüber, was das Leben einer verheirateten Frau bzw. einer Frau im Alter auszeichnet, die selbst in ihrer Jugend als „Schönheit“ galt.¹⁰⁸ Wie die Figur der Mutter Sang Sangs, bleibt auch die der Frau des zweiten Onkels Qiu im weiteren Handlungsverlauf namenlos und wird stattdessen in Anlehnung an ihre soziale Rolle durchgängig *Qiu er ma* 邱二妈, also „Ehefrau des zweiten (Onkels) Qiu“, genannt. Ihre Beschreibung ruft Erinnerungen an bereits diskutierte Facetten der als attraktiv befundenen, männlichen Charaktere hervor:

邱二妈是油麻地有名的俏二妈。油麻地的人们都说，邱二妈嫁到油麻地时，是当时最美的女子。邱二妈现在虽然是五十多岁的人了，但依旧很有光彩。邱二妈一年四季总是一尘不染的样子。邱二妈的头发天天都梳得很认真，搽了油，太阳一照，发亮。发髻盘得很讲究，仿佛是盘了几天才盘成的。髻上套了黑网，插一根镶了玉的簪子。那玉很润，很亮。¹⁰⁹

[D]ie zweite Frau Qiu, war in ganz Youmadi für ihre Schönheit bekannt. Als sie nach Youmadi kam, sagten die Einheimischen, dass sie die schönste Frau der Region sei. Obwohl sie nun bereits über 50 Jahre alt war, sah sie so strahlend schön aus wie zuvor. Die zweite Frau Qiu machte stets einen gepflegten Eindruck. Täglich bürstete sie sorgfältig ihr Haar und behandelte es mit Öl, so dass es in der Sonne glänzte. Sie trug einen kunstvoll geschwungenen Knoten, der aussah, als hätte sie mehrere Tage benötigt, ihn zu frisieren. Ein schwarzes Haarnetz mit einer Haarnadel aus Jade umschloss den Knoten. Die Jade war glatt und glänzend.

Wie Bai Que zeichnet sich die Frau des zweiten Onkels Qiu durch ihr unübertroffen gutes Aussehen aus – hier ebenfalls mit *mei* 美 (schön) beschrieben – wodurch sie in jungen Jahren eine große Bekanntheit in der Umgebung erlangte. Auch jetzt, mit über 50 Jahren, wird sie

¹⁰⁸ „Zweiter Onkel“ ist der Name, unter dem Qiu Yuanlong 邱元龙 bekannt ist, weshalb seine Ehefrau als „(Ehe-)Frau des zweiten Onkels Qiu“ bzw. „(Ehe-)Frau des zweiten Qiu“ bezeichnet wird. Dass Qiu Yuanlong vermögend ist – er arbeitet als Makler bzw. Mittelsmann im Rinderhandel – zeigt sein Name: Yuanlong kann sowohl mit „erster Drache“ übersetzt werden, als auch mit „Gelddrache“. Der Drache ist in China ein glücksverheißendes, starkes, mythisches Wesen, das in seiner künstlerischen Verarbeitung den Kaiser repräsentiert.

¹⁰⁹ Siehe: Cao (2007): S. 170.

weiterhin für ihre Schönheit bewundert, kennzeichnet ihre Erscheinung doch das unveränderte Strahlen (*guangcai* 光彩) ihrer Jugendzeit. Ihre tägliche Routine sieht eine penible Haarpflege vor. So ölt und bürstet sie ihr Haar, wie es auch Jiang Yilun zu tun pflegt, und frisiert es dann gekonnt zu einem raffiniert gewundenen Knoten, den sie schließlich noch dekoriert, wie es üblich ist für vereiratete Frauen auf dem Land.¹¹⁰ Auch sie achtet, wie die erwachsenen männlichen Figuren des Romans, stets auf Sauberkeit. Ihr Äußeres ist von keinem Stäubchen behaftet (*yi chen bu ran* 一尘不染), genau wie die makellose Garderobe des Rektors.

Über ihre Gefühle gibt der Roman ebenfalls Aufschluss. Es wird erzählt, dass die Frau des zweiten Onkels Qiu sich nichts sehnlicher gewünscht hatte, als Mutter zu werden, und sich aufgrund ihrer großen Liebe zu Kindern als besonders großzügig diesen gegenüber zeigt, indem sie sie mit Zuneigung und Süßigkeiten nahezu überschüttet. Als feststeht, dass sie keine eigenen Kinder bekommen würde, ändert sich ihr Verhalten. So wendet sie sich allmählich von den Kindern in ihrer Umgebung ab, befindet sie plötzlich für zu laut und störend. Man muss kein Psychologe sein, um den Sinneswandel der Frau als Reaktion auf die wohl größte Enttäuschung ihres bisherigen Lebens und als Schutzmaßnahme vor weiteren schmerzhaften Begegnungen zu deuten. Als sie und ihr Mann das Kind eines entfernt Verwandten, Xi Ma, annehmen, verändert sich jedoch die Situation: So treten wieder ihre Muttergefühle zutage, ihre Freude kehrt zurück und sie beginnt, ihre ganze Zuwendung von nun an auf den Jungen zu richten.

Kennzeichnend für die erwachsenen weiblichen Rollen ist zunächst ihre (Personen-)Namenlosigkeit. Die Namen der weiblichen Figuren folgen ihrer sozialen Rolle, d.h. ihres Status innerhalb der Gesellschaft bzw. innerhalb ihrer Familie. So sind die Figuren Großmütter, Mütter oder Ehefrauen, über die nicht sehr viel mehr bekannt ist, als dass ihre Aufgaben darin bestehen, ihren Haushalts- und, sofern sie Kinder haben, Erziehungspflichten nachzukommen oder, wenn sie reich genug sind, sich ihrem Aussehen zu widmen. Letzteres geschieht jedoch nicht, um ihrer Sexualität oder Individualität Ausdruck zu verleihen. Die Körpergestaltungsmaßnahmen gleichen denen der attraktiven Männer; geschlechtsspezifische Details begründen sich in Regeln und Ritualen, die schichts- oder statusspezifisch sind, wie man z.B. an dem mit einer jadeverzierten Nadel dekorierte Knoten der verheirateten Frau des zweiten Onkels Qiu erkennen kann. Selbst bei der jungen Bai Que zeichnet sich kein

¹¹⁰ Dieser *yuantou* 圆头 genannte Knoten hatte die geschwungene, halbrunde Form einer flachen Schale und war ein typischer Frisurenstil für verheiratete Landfrauen zur damaligen Zeit, der – genau wie in der Textstelle beschrieben – mit Pomade behandelt und dekoriert wurde. Siehe: Scott, Adolphe Clarence: *Chinese Costume in Transition*, Singapore: Donald Moore, 1958 (S. 34-35).

emanzipatorischer Prozess ab, und so kann angenommen werden, dass auch sie mit ihrer Heirat ihren Namen ganz verlieren wird, ist sie doch jetzt bereits in der Dorfgemeinschaft nicht Bai Que, sondern „nur“ der „schöne Mensch“ bzw. *meiren* 美人.

Die Lebensumstände der in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) präsentierten Frauenrollen deuten darauf hin, dass die Modernisierungsmaßnahmen, die im zeithistorischen Kontext der Erzählung virulent waren, entweder die Bewohner des Dorfes Youmadi noch nicht gänzlich durchdrungen haben, oder der Erzähler die Erwartungshaltung des Lesers bewusst nicht erfüllt. Ob und inwieweit Bai Que, Sang Sangs Mutter und die Frau des zweiten Onkels Qiu am (land-)wirtschaftlichen Produktionsprozess teilnehmen, bleibt unbeantwortet. Das Enten und Hühner züchtende Großmütterchen, das sich jedoch mit aller Kraft gegen rezente sozioökonomische Veränderungen stemmt, könnte durchaus in der Lage dazu sein, neben ihrer Selbstversorgungstätigkeit auch Arbeits- bzw. Haushaltspunkte für das Kollektiv zu erwirtschaften, doch auch darüber wird nicht berichtet. Es scheint, dass die hier präsentierten Frauenfiguren, ob sie nun farblos gestaltet sind wie beispielsweise Sang Sangs Mutter oder schillernd, wie Bai Que und die Frau des zweiten Onkels Qiu, (noch) keine gleichberechtigte *funü* 妇女, d.h. keine „national female subject(s)“ im Sinne der Modernisierungspläne der kommunistischen Partei sind, die als revolutionäre, progressive Kraft China im gleichen Maße wie Männer modernisieren und stärken sollen.¹¹¹ Ihre Produktivität scheint in erster Linie eine reproduktive zu sein, ihre Lebensziele primär darauf zu zielen, die kleinste gesellschaftliche Einheit, d.h. ihren Haushalt bzw. ihre Familie, in Ordnung zu halten und sich um die Erziehung des eigenen Nachwuchses zu kümmern.

Daher verwundert es nicht, dass auch Mutterschaft und Kinderlosigkeit Themen sind, die die erwachsenen Frauenfiguren in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) beschäftigen. Kinderlosigkeit wird zwar nicht direkt als Makel deklariert, doch als ein ungewollter, krisenbehafteter Umstand beschrieben, der die Lebensplanung einer verheirateten Frau massiv durchkreuzt. Auch das Großmütterchen blieb ungewollt kinderlos. Zieht man eine Parallele zur Frau des zweiten Onkels Qiu, so ist denkbar, dass das schroffe, abweisende Verhalten Großmütterchen Qins daraus resultiert, dass sie selbst nie eigene Nachkommen hatte, was sich besonders jetzt, in ihrem hohen Alter und als Witwe, bemerkbar macht. Wandelt sich die Bitterkeit der Frau des zweiten Onkels Qiu in Freude, als sie doch noch Mutter eines adoptierten

¹¹¹ Siehe: Barlow, Tani: „Politics and Protocols of *Funü*: (Un)Making National Woman“, in: Gilmartin, Christina K., Gail Hershatter, Lisa Rofel und Tyrene White [Hrsg.]: *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994 (339-359), S. 345.

Jungen wird, zieht sich das alleinlebende Großmütterchen auf ihr Beifußfeld zurück und wendet sich stattdessen ihren Tieren zu. Einzig die gelegentlichen Besuche der Dorfmädchen und Sang Sangs empfängt sie ohne Gram, bedeuten ihr Kinder doch sehr viel, auch wenn sie dies nie zugeben würde.

Im Vergleich zu den männlichen Charakteren des Romans sind die weiblichen Figuren weit weniger facettenreich gezeichnet. Noch augenfälliger wird dies, wenn junge, weibliche Figuren untersucht werden sollen. Einzig Zhiyue 纸月 (Papiermond), das Mädchen aus dem Nachbardorf von Youmadi, das zu Beginn des sechsten Schuljahres zu Sang Sangs Klasse dazustößt, ist ein relevanter Charakter, der näher beschrieben wird. Dennoch vermag es ihre Figur nicht, das ungleiche Textverhältnis zwischen Jungen- und Mädchenfiguren innerhalb des Romans aufzuwiegen.

Zhiyues Name, Papiermond, ist ungewöhnlich und nicht leicht zu interpretieren. In der chinesischen Mythologie ist der Mond weiblich konnotiert. Da der Mond in China als am schönsten gilt, wenn der Herbst einzieht, wird nach dem alten kalendarischen System am 15. Tag des 8. Monats das Mondfest in China gefeiert. Dies unterstützt die Annahme, dass Zhiyue eine positiv besetzte Figur sein muss.

Es ist auch denkbar, dass der Autor von einer Filmfigur inspiriert wurde, als er die Figur des Mädchens Zhiyue entwickelte, und zwar von einer 10-jährigen Halbwaise, die während der großen Depression in Amerika ihre Mutter verliert und daraufhin von ihrem (ihr bis dato unbekanntem) Vater zu ihren Großeltern in einen anderen Bundesstaat gebracht werden soll. Der Vater wird als liebenswerter Gauner präsentiert, der Bibeln an Witwen verkauft. Der Film, der im Jahr 1973 unter dem Titel *Paper Moon* in den USA uraufgeführt wurde, stellte den Startschuss für die Karriere der Schauspielerin Tatum O'Neal dar, die die Figur des Mädchens verkörperte. O'Neal gewann im Jahr 1973 sowohl den Golden Globe, als auch den Oscar für ihre schauspielerische Leistung. Unter dem gleichnamigen Titel, *Zhiyueliang* 纸月亮 (Papiermond), ist der Film auch in China bekannt.

Auch Zhiyues Mutter ist gestorben, weshalb das Mädchen bei ihrer Großmutter aufwächst. Doch auch die Großmutter stirbt am Ende des Romans, weshalb sich Hui Si, der buddhistische Mönch, des Mädchens annimmt. Er verlässt den Tempel und zieht mit Zhiyue aus Youmadi fort. Die Tatsache, dass der Roman am Ende andeutet, dass der Mönch tatsächlich Zhiyues Vater ist – Hui Si ist zum möglichen Zeitpunkt von Zhiyues Geburt in den „Tempel des versunkenen Mondes“ gezogen, einen Tempel, dessen Bezeichnung auf den Namen des Mädchens anspielt – untermauert die Annahme, dass Cao Wenxuan den Bibel verkaufenden

Betrüger und dessen Tochter aus *Paper Moon* im Sinn hatte, als er seinen Roman verfasste. Und auch *Paper Moon* lässt, wie *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), die Erzählung während eines Krisen- und Transformationszeitpunkts spielen.

Zhi Yu ist tatsächlich ein besonderes und außergewöhnliches Mädchen, das trotz ihrer Schüchternheit auffällt. Weil Zhiyue vor ihrem Schulwechsel von einer Gruppe von Jungen aus ihrem Dorf immer massiver gehänselt wird, spricht ihre Großmutter bei Rektor Sang Qiao vor, um für das Mädchen einen Platz an der Grundschule von Youmadi zu erbitten. Der Rektor gibt dem Wunsch der Großmutter nach anfänglichem Zögern schließlich nach. Zhiyues erstes Auftreten in ihrer neuen Schulklasse wird im Roman wie folgt beschrieben:

上课前一刻钟，正当教室里乱得听不清人语时，蒋一轮领着纸月出现在门口。教室里顿时安静下来。大家都在打量纸月：纸月上身穿着袖口大大的紫红色褂子，下身穿着裤管微微短了一点的蓝布裤子，背着一只墨绿色的绣了一朵红莲花的书包，正怯生生地看着大家。¹¹²

Eine Viertelstunde vor Unterrichtsbeginn, als es im Klassenzimmer sehr laut zuing, erschien Jiang Yilun mit Zhiyue in der Türe. Mit einem Schlag wurde es still. Alle musterten Zhiyue. Sie trug eine purpurrote Jacke mit breiten Ärmelaufschlägen und eine blaue Baumwollhose, die ein wenig zu kurz war. Sie trug eine dunkelblaue Tasche, die mit einer roten Lotusblume bestickt war. Schüchtern blickte sie alle an.

Dass die Klassenkameraden mit einem Mal verstummen, als Jiang Yilun das Mädchen in den Klassenraum führt, liegt offensichtlich nicht an einer äußerlichen Besonderheit des Mädchens. Zhiyues herausgewachsene, praktische Kleidung ist eher unauffällig und zeugt von ihrer Armut. Die Qualitäten des Mädchens äußern sich vielmehr in ihrem Tun, in ihrem Können und in ihrem Charakter. So muss sie als Externe jeden Tag sehr früh aufstehen und eine lange Strecke zu Fuß zurücklegen, um pünktlich zum Unterrichtsbeginn in der Schule zu erscheinen. Trotz dieser Erschwernis ist das Kind stets pünktlich. Zhiyue zeichnet sich demnach auch durch Gewissenhaftigkeit aus. Auch ihr Fleiß und ihre kalligraphische Kunstfertigkeit machen sich schnell bemerkbar, wie auch Rektor Sang Qiao freudig – und staunend – feststellt:

总之，纸月觉得在油麻地小学读书，挺愉快的，那张显得有点苍白的脸上，总是微微地泛着红润。

不久，大家还知道了这一点：纸月原来是一个很了不起的女孩子。她的毛笔字大概要算是油麻地小学的学生中间写得最好的一个了。蒋一轮老师恨不得给纸月的大字簿上的每一个字都画上红色的圆圈。桑乔的毛笔字，是油麻地小学的老师中间写得最好的一个。他翻看了蒋一轮拿过来的纸月的大字簿，说：“这孩子的字写得很秀丽，不骄不躁，是有来头的。”就让蒋一轮将纸月叫来，问她：“你的字是谁教的？”纸月说：“没有人教。”纸月走后，桑乔就大惑不解，对蒋一轮说：“这不大可能。”¹¹³

¹¹² Siehe: Cao (2007): S. 36-37.

¹¹³ Siehe: Cao (2007): S. 37.

Kurzum, Zhiyue gefiel es, zur Grundschule von Youmadi zu gehen, und ihr blasses Gesicht wurde allmählich rosig.

Nach einiger Zeit wussten die Schüler, dass Zhiyue in der Tat ein fantastisches Mädchen war. Ihre Handschrift war nahezu die beste in der gesamten Grundschule von Youmadi. Lehrer Jiang Yilun umrandete beinahe jedes Schriftzeichen in roter Farbe, um seine Anerkennung zu zeigen. Rektor Sangs Kalligraphie war die beste von allen Lehrern der Youmadi Grundschule. Als er Zhiyues Übungsheft durchblätterte, das Jiang Yilun ihm gebracht hatte, sagte er: „Die Handschrift dieses Kindes ist wirklich hübsch, weder gekünstelt, noch ungeduldig dahingeworfen. Sie muss von jemandem unterrichtet worden sein.“ Er bat Jiang Yilun, Zhiyue zu sich zu rufen, und fragte sie: „Wer hat dich schreiben gelehrt?“ Zhiyue antwortete: „Niemand.“ Nachdem Zhiyue gegangen war, blieb Rektor Sang verblüfft zurück und sagte zu Jiang Yilun: „Das ist unmöglich.“

Zhiyues zunehmend rosiger werdende Gesichtsfarbe zeugt von ihrer wachsenden Zufrieden- und Gesundheit. Sie kann jedoch auch als Zeichen verstanden werden, dass sich das Mädchen in einer besonderen Entwicklungsphase befindet und allmählich vom Mädchen zur Frau zu reifen beginnt. Der Wechsel an die neue Schule bekommt Zhiyue gut. In der Art und Weise, wie das Mädchen kalligraphiert, offenbart sich ihr Charakter. Zhiyue ist ein geduldiger, fleißiger Mensch. Ihr Schriftbild wirkt zudem, wie das Flötenspiel des Lehrers, natürlich und ungekünstelt und zeugt von einer kontinuierlichen Übung, der Zhiyue alleine und unaufgefordert nachgekommen sein muss. Auch zeichnet das Mädchen aus, dass sie trotz ihrer für ihr Alter und ihre bisherige Ausbildung eher ungewöhnlichen Leistungen bescheiden bleibt – eine Tatsache, die auch ihre Klassenkameraden zur Kenntnis nehmen, die Zhiyue *hen liao bu qi* 很了不起 – hier mit „fantastisch“ übersetzt – d.h. als eine in ihrer unaufdringlichen Außergewöhnlichkeit ganz wunderbare Klassenkameradin empfinden. Die nachfolgende Szene unterstreicht die Bescheidenheit des Mädchens:

纸月却没有一点点傲气。她居然丝毫不觉得她比其他孩子有什么高出的地方，一副平平常常的样子。她让油麻地小学的老师居然觉得，她大概一辈子都会是一个文弱、恬静、清纯而柔和的女孩儿。¹¹⁴

Zhiyue war kein bisschen arrogant. Sie fühlte sich den anderen Kindern überraschenderweise kein bisschen überlegen und verhielt sich wie ein ganz gewöhnliches Mädchen. Die Lehrer waren überzeugt, dass sie ihr Leben lang ein sanftes, stilles, reines, mildes Mädchen bleiben würde.

Arroganz, die als negativ gilt, ist eine Eigenschaft, die Zhiyue nicht nachgesagt werden kann. Die Zukunftsvisionen der Lehrkräfte machen jedoch hellhörig. So gehen sie davon aus, dass das Mädchen ganz sicher so *wenrou* 文弱 (sanft), *tianjing* 恬静 (still), *qingchun* 清纯 (rein) und *rouhe* 柔和 (mild) bleiben wird, wie sie es jetzt bereits ist. Trotz ihrer vielen Talente sehen ihre Lehrer in ihr keine zukünftige, progressive Revolutionärin, die das Land aufgrund ihrer

¹¹⁴ Siehe: Cao (2007): S. 38.

intellektuellen und künstlerischen Fähigkeiten mitgestalten könnte, ja nicht einmal eine Mutter, sondern genau das Mädchen, das jetzt vor ihnen steht, das still und leise ihren Pflichten nachkommt und nur selten eine Stimme hat.

Ein wenig vielschichtiger sind die Wünsche der Zuschauer des Theaterstücks, die sie auf Zhiyue projizieren, als sie das Mädchen auf der Bühne sehen. So heißt es da:

纸月演那个秀美的有点让人怜爱的小姑娘，让人无话可说，仿佛这个纸月日后真的长成一个十八岁的姑娘时，也就是那样一个姑娘。¹¹⁵

Zhiyue spielte ein anmutiges, äußerst liebenswertes Mädchen. Alle waren sich einig, dass Zhi Yue mit 17 Jahren sicher genau diesem Mädchen entsprechen würde.

Auch hier wird dem Mädchen auf den ersten Blick kein komplexer Entwicklungsprozess zugesprochen. Eine semantische Analyse des Textausschnitts gibt jedoch weiteren Aufschluss. Das Adjektiv, das an dieser Stelle mit „anmutig“ übersetzt wurde, *xiumei* 秀美, verbindet mit der Schönheit (*mei* 美) der 17-jährigen Zhiyue jedoch auch die Eigenschaft, *xiu* 秀 zu sein, d.h. kultiviert. Im Englischen würde die erwachsene Zhiyue, die die Zuschauer im Geiste bereits vor sich sehen, als „refined beauty“ bezeichnet werden. Zhiyues Anmut unterscheidet sich somit von der Bai Ques, die als „graceful and light“, d.h. als weniger elegant und komplex, beschrieben wurde. Auch die Tatsache, das Zhiyue täglich viele Mühen auf sich nimmt, um zur Schule zu gelangen und auch sonst bei ihren Tätigkeiten ihren Fleiß und ihre Beharrlichkeit zeigt, lässt vermuten, dass Zhiyue eventuell höhere Ziele anstrebt, als eine schöne und anmutige Ehefrau zu werden.

Zhiyues Leben nimmt zum selben Zeitpunkt eine Wendung, als Du Xiaokang und Sang Sang, ausgelöst durch ihre persönlichen Krisen, ihre sinnbildlichen Initiationsreisen antreten. Zu diesem Zeitpunkt stirbt Zhiyues Großmutter, die – wie es bislang schien – einzige Verwandte des Kindes. Sang Sang erblickt das Mädchen eines Tages auf der Brücke, die zum Dorf führt und die Zhiyue jeden Tag überqueren musste, um zur Grundschule zu gelangen. In ihre Zöpfe hat Zhiyue weiße Bänder eingeflochten, um ihrer Trauer und ihrer Kindespietät Ausdruck zu verleihen. Sang Sang fühlt mit dem Mädchen, spricht sie jedoch nicht an. Viele Hinweise, so auch Sang Sangs zurückhaltender, jedoch empathischer Blick auf das Mädchen auf der Brücke, deuten darauf hin, dass die beiden Kinder eine große Zuneigung füreinander empfinden. So prügelte sich Sang Sang einst mit Zhiyues Peinigern aus ihrem Heimatdorf, die ihr nach ihrem Schulwechsel auf dem Schulweg auflauerten, er beobachtete sie heimlich beim

¹¹⁵ Siehe: Cao (2007): S. 26.

Theater-, sie ihn wiederum beim Basketballspiel, doch sie wagen es kaum, miteinander zu sprechen oder sich in die Augen zu sehen. Zhiyue, der reine, sanfte, strahlende Papiermond, ist schließlich auch der Auslöser für Sang Sangs sexuelles Erwachen.

So unauffällig sie durch ihr Äußeres ist, so sehr beeindruckt den Jungen ihr Verhalten und ihre Bewegungen. In der Nacht, in der Sang Sang über Du Xiaokang nachdenkt, ihn seine Blase immer heftiger drückt und er plötzlich Zhiyues Seufzer im Schlaf vernimmt, kommen Sang Sang mit einem Mal ganz andere Bilder in den Sinn als die des strahlenden, erfolgreichen Klassenkameraden. Seine Gedanken schweifen zu Zhiyue, „wie sie am Rand der Felder entlanggeht“, zu „Zhiyues Stimme, wenn sie vorliest, Zhiyues Kalligraphien“, und schließlich zu „Zhiyue, wie sie in einem roten Seidenkleid auf der Bühne steht...“¹¹⁶ Wie wir bereits wissen, schläft Sang Sang unverrichteter Dinge ein und erwacht am nächsten Tag in seinem nassen Bett. Diese Szene kann in ihrer Zweideutigkeit als gezielt eingesetzte Unbestimmtheitsstelle gewertet werden: Deutet zunächst alles darauf hin, dass Sang Sang im Schlaf dem Blasendruck nicht standhalten konnte, ist auch eine andere Interpretation möglich, nämlich die, dass Sang Sang, ausgelöst durch seine Gedanken an Zhiyue, seinen ersten Samenerguss erlebt.

Die Zuneigung des Mädchens zu Sang Sang wird weit weniger subtil beschrieben; auch deutet, bis auf Zhiyues rosiger werdenden Wangen, nichts auf die typischen physische Veränderungen hin, die junge Mädchen während ihrer Adoleszenz erfahren. Bevor Zhiyue ihre Heimat, Youmadi und die Grundschule für immer verlassen wird, schenkt sie Sang Sang jedoch eine Schultasche. Diese hatte ihre Mutter einst für sie angefertigt. Sie ist äußerst stabil, weshalb Zhiyue betont, dass die Tasche sicher noch lange Zeit halten wird – ein Zeichen dafür, wie sehr ihr der Junge am Herzen liegt und wie sehr sie auf Sang Sangs Genesung hofft. Danach kehrt sie der Grundschule von Youmadi und den Menschen, mit denen sie so viel Freude verband, den Rücken. Es ist Hui Si, der Mönch, der das Mädchen zu sich nimmt und mit ihm an einem anderen Ort ein neues Leben aufbaut. So werden am Ende gleich zwei Rätsel gelöst, nämlich, weshalb Hui Si im Jahr 1948, mit nicht einmal 19 Jahren, so plötzlich in den abgeschiedenen „Tempel des versunkenen Mondes“ zog, und wer Zhiyues Vater ist.

¹¹⁶ Die betreffende Stelle im chinesischen Original lautet: 桑桑忽然听到了纸月于梦中发出的叹气声。于是桑桑又去很混乱地想纸月：纸月从田埂上走过来的样子，纸月读书的声音，纸月的毛笔字，纸月在舞台上舞着大红绸…… “Siehe: Cao (2007): S. 45.

Cao fangzi 草房子 (Das Schilfhaus), wie auch dieses Kapitel, schließt mit der komplexesten Frauenfigur der Erzählung, nämlich mit Sang Sangs Lehrerin Wen Youju 温幼菊. Auch Wen Youju oder Junge-Chrysantheme Wen hat einen sprechenden Namen. Ihr Nachname, Wen 温, hat neben der Bedeutung des genannten Eigen- bzw. Personennamens zwei weitere Bedeutungen, die Aufschluss über Wen Youjus persönliche Geschichte und auch ihre Expertise geben. So ist *wen* 温 die Bezeichnung für „Temperatur“ – *tiwen* 体温 ist demnach die Körpertemperatur, die Anzeichen über den Krankheitszustand eines Menschen gibt. In einer abweichenden Schreibweise kann *wen* 温 mit einem gleichlautenden Begriff aus der traditionellen chinesischen Medizin gleichgesetzt werden, *wen* 瘟, der eine akut gewordene Krankheiten beschreibt.

Die Chrysantheme, *ju* 菊, ist eine Blume, die im Herbst blüht. In der chinesischen Pflanzensymbolik wird sie gleichgesetzt mit Gesundheit und einem langen Leben, ist somit eine glücksverheißende Blume. Die Chrysantheme wird in der traditionellen chinesischen Medizin in Tinkturen und in Tees eingesetzt, da der Pflanze eine heilende Wirkung nachgesagt wird. So kurieren Chrysanthemen nicht nur Atemwegskrankheiten oder Schwindel, sondern auch Schwellungen.¹¹⁷ Mit Maulbeerblüten gemischt, bekämpft ein Chrysanthementrank hohes Fieber. Der Präfix *you* 幼 zeigt an, dass etwas bzw. jemand noch jung ist. Als Substantiv bedeutet *you* 幼 „Kind“ bzw. „Kleinkind“.

Wen Youjus Name ist somit mit Krankheiten und mit deren Heilung verbunden. Als Kind war die Lehrerin tatsächlich alles andere als gesund, sondern kränklich und geschwächt. Sie wuchs, wie Zhiyue, bei ihrer Großmutter auf, die ihr Stärke und Zuversicht gab. „*Bie pa* 别怕!“ – „Hab‘ keine Angst!“, lautete die Aufforderung, die die Großmutter ihrer zerbrechlichen Enkelin in deren Kindheit wiederholt mitteilte. Sie ist inzwischen zu Wen Youjus Mantra und Lebensmotto geworden.

Wen Youju spielt die *huqin* 胡琴, eine Kniegeige, und singt in ihrer Freizeit. Sie liebt ihren Beruf als Musik- und Chinesischlehrerin, den sie mit Passion und Professionalität ausübt. Als sich die Delegation der Kultur- und Bildungsbehörde mitsamt den Direktoren aus dem Umland ankündigt, präsentiert sie den Inspizienten daher auch – bevor Großmütterchen Qins

¹¹⁷ Siehe: Wiseman, Nigel und Andrew Ellis: *Fundamentals of Chinese Medicine*, Brookline: Linden, 1996 (S. 362).

Hühnerarmee in die Schule einfällt und für ein Durcheinander sorgt – ein vorbildliches Klassenzimmer:

黑板似乎是被水洗过的一般，黑得无一丝斑迹。温幼菊举起细长的手，在黑板上写下了这一课的课名。不大不小的字透着一股清秀之气。

温幼菊开始讲课，既不失之于浮躁的激情，又不失之于平淡无味，温和如柔风的声音里，含着一股暗拨心弦的柔韧之力，把几十个顽童的心紧紧拽住，拖入了超脱人世的境界 [...].

她是音乐老师兼语文老师，声音本身就具有很大的魅力。¹¹⁸

Die Tafel sah aus, als wäre sie gerade frisch gewaschen worden. Sie war schwarz und ohne jegliche Flecken. Wen Youju hob ihre lange, schmale Hand und schrieb das Thema der heutigen Stunde an die Tafel. Ihre Schriftzeichen – weder zu groß, noch zu klein – zeichneten sich durch ihre filigrane Art aus.

Wen Youju begann mit dem Unterricht. Sie war eine passionierte, jedoch nicht ungestüme Lehrerin. Ihr Vortrag war makellos, ihre Stimme sanft wie eine milde Brise, doch da war auch eine dynamische Kraft in ihrer Stimme, die tief in ihren Zuhörern etwas ins Schwingen brachte. Ihre Stimme konnte die Aufmerksamkeit dutzender ungezogener Kinder fesseln und sie in Regionen jenseits ihrer Welt versetzen. (...)

Wen Youju unterrichtete Musik und Sprache. Ihr Auftreten und ihre Stimme waren stets charismatisch.

Wen Youju achtet auf Sauberkeit. Die blankgeputzte Tafel und ihr ebenmäßiges Schriftbild zeugen davon, dass es ihr wichtig ist, die ihr für den Unterricht zur Verfügung stehenden Mittel und Materialien bestmöglich einzusetzen, um gute Lehr- und Lernbedingungen zu schaffen. Wen Youjus Schriftzeichen sind mit kunstfertiger Gewandtheit an die Tafel gebracht, auch vermag sie es, sich sprachlich gekonnt auszudrücken, wie ihr „makelloser“ (*wu shi* 无失) Vortrag zeigt. Viel mehr noch als ihre professionelle Disziplin zeichnet sie sich durch ihre besondere Stimme aus. Diese ist „sanft wie eine milde Brise“ (*wenhe ru roufeng* 温和如柔风), also schön, und kraftvoll zugleich und wird von der Lehrerin gekonnt eingesetzt, wenn sie sich Gehör verschaffen oder die Aufmerksamkeit ihrer Schüler auf die Lehrinhalte richten will.

Anders als Bai Ques hell klingende Stimme ist Wen Youjus Stimme nicht nur Schmuck und auch „nicht nur das, was der Kehlkopf produziert“, sondern das, „was (...) die Chance hat, Gehör und Anerkennung zu finden.“¹¹⁹ So ist Wen Youjus Stimme auch kein Spiegel ihrer Gefühle, sondern als Ausdruck ihrer Selbstbestimmung ihr wichtigstes Instrument.

Gehör findet Wen Youju jedoch nicht nur als Lehrerin, sondern auch als Expertin für traditionelle chinesische Medizin. So trägt sie auch maßgeblich zu Sang Sangs Genesung bei, da sie sich aufgrund ihrer eigenen Krankengeschichte und durch jahrelange Übung darin versteht, den heilenden Trank für den geschwächten Jungen zuzubereiten, der zu Sang Sangs

¹¹⁸ Siehe: Cao (2007): S. 111.

¹¹⁹ Siehe: Assmann (2011): S. 92.

Genesung führt. Interessanterweise ist Sang Sang, der Junge Maulbeerbaum, von einer mysteriösen Schwellung am Hals befallen, d.h. mit genau dem Krankheitsbild, das Chrysanthemen heilen. Auch die Existenz des Chrysanthemen-Maulbeerblüten-Trankes weist darauf hin, wie wichtig die Verbindung zwischen der Lehrerin und dem Jungen für Sang Sangs Heilungsprozess ist.

Sang Sang ist ein stiller Bewunderer der Lehrerin und lässt sich gerne von ihrer Stimme verzaubern, wie der Erzähler weiß:

桑桑最喜欢的男老师是蒋一轮，最喜欢的女老师是温幼菊。温幼菊会唱歌，声音柔和而又悠远，既含着一份伤感，又含着一份让人心灵颤抖的骨气与韧性。¹²⁰

Von all seinen Lehrern mochte Sang Sang Jiang Yilun am liebsten, doch Wen Youju war seine Lieblingslehrerin. Wen Youju konnte wunderbar singen. Ihre Stimme konnte die Menschen in ihren Innersten berühren: sie war sanft, wie aus einer vergangenen Zeit, und auch sentimental, doch es lagen auch Kraft und Zähigkeit in ihr.

Die an dieser Stelle erneut betonte besondere Eigenschaft ihrer Stimme, sanft (*rouhe* 柔和) zu sein und Zähigkeit (*renxing* 韧性) auszudrücken, kann als Anhaltspunkt dafür gewertet werden, dass der Roman Ambivalenz als ein Teil des Lebens, als ein Teil der Persönlichkeit eines Menschen versteht, der durchaus positiv bewertet werden kann.

Menschlichkeit bzw. menschliche Gefühle, *renqing* 人情, sind das, was Wen Youju verspürt, wenn sie ihren Medizintiegel mit sich führt. Dieser ist, neben ihrer Stimme, ihr zweites wichtigstes Instrument und ein weiteres Symbol für ihre größte Schwäche – ihren von ihrer Krankheit gezeichneten Körper – und ihre Stärke – ihrer medizinischen Kenntnis und ihrer nimmermüden Zuversicht. Auch Sang Sang ist von dem Utensil fasziniert:

在桑桑看来，温幼菊最让人着迷的还不仅仅在于她会唱歌，会拉胡琴，更在于她一年四季总守着她的药罐子。他喜欢看她熬药，看她喝药，看她一副弱不禁风的样子。温幼菊不管是在什么地方出现，总是那副样子。她自己似乎也很喜欢自己这个样子——这个样子使她感到自己很温馨，也很有人情味。¹²¹

In Sang Sangs Augen war das, was die Menschen am meisten an Wen Youju faszinierte, nicht nur ihr schöner Gesang und ihr Knieeigenspiel, sondern vielmehr, dass sie jahrein, jahraus einen Medizintiegel mit sich herumtrug. Er sah gerne zu, wie sie mit ihrer zerbrechlichen, fragilen Statur die Medizin zubereitete und trank. Ganz egal wo Wen Youju auftauchte – stets hatte sie ihren Medizintiegel bei sich. Sie schien das auch selbst sehr zu mögen – die Art und Weise, wie sie den Medizintiegel mit sich führte, gab ihr ein Gefühl von Wohlbefinden und Menschlichkeit.

Auffällig ist, dass Wen Youjus Aussehen auch an dieser Stelle kaum Erwähnung findet. Der Leser erfährt lediglich, dass ihre Statur extrem fragil ist – der Erzähler benutzt hier das

¹²⁰ Siehe: Cao (2007): S. 262.

¹²¹ Siehe: Cao (2007): S. 262.

vielsagende Idiom *ruo bu jin feng* 弱不禁风 bzw. „zu schwach (sein), um dem Wind standzuhalten“. Wen Youjus Zerbrechlichkeit wird in diesem Ausschnitt erneut in einen starken Kontrast zu ihrem professionellen Auftreten gesetzt. So zierlich auch ihre Gestalt ist, so sehr kann sie sich doch als Lehrerin durchsetzen und die Zubereitungsschritte für ihre eigene und für Sang Sangs Medizin sicher und versiert ausführen.

Durch ihre körperliche Schwäche ist Wen Youju gezwungenermaßen eine „Frau des Inneren.“ So verbringt sie viel Zeit in ihrem „inner chamber“, d.h. in ihrer „Medizinkate“, um ihrer musischen Seite nachzugehen, ihren Unterricht vorzubereiten und sich ihren medizinischen Kenntnissen zu widmen. Sie kann auch als eine in der Tradition der *nüdan* 女丹, der weiblichen Alchemistin, stehende Spezialistin verstanden werden, d.h. als eine „perfected woman“ die durch ihr Wissen nicht nur Kultiviertheit und Stärke erlangt, sondern sich dadurch auch von den anderen Frauen in ihrer Umgebung abhebt.¹²²

Wen Youjus Figurencharakteristik macht deutlich, dass der Materie-Geist-Körper, *shen* 身, umso wichtiger wird, je geschwächer der Körper eines Menschen, *ti* 体, ist. Sang Sangs Krankheit und auch Wen Youjus Fragilität lassen ihre äußere Erscheinung in den Hintergrund treten. Ihre Sorgfalt richtet sich stattdessen auf ihre Genesung bzw. ihr medizinisches Können, da ihre Handlungsmacht bzw. *agency*, mittels derer sie an ihrer Körpergestaltung und somit auch an ihrer Genderrolle arbeiten könnten, eingeschränkt wird.

Die erwachsenen Männer scheinen auf den ersten Blick handlungsmächtiger zu sein als die erwachsenen Frauenfiguren, die sich nur innerhalb des ihnen vorgegebenen gesellschaftlichen Rahmens bewegen können. Auch der Mönch Hui Si ist an buddhistische Prinzipien gebunden, die jedoch mit den Aspekten, die die männlichen Ideale von Beherrschtheit und moralischer Integrität auszeichnen, übereinstimmen. Der Junge Du Xiaokang wiederum nimmt sein Leben selbst in die Hand. Seine Armut kann seine Ausstrahlung nicht trüben, da seine neu gewonnene, innere Reife weit mehr wiegt als weiße Turnschuhe oder ein Ledergürtel. Über die weitere Entwicklung des Mädchens Zhiyue kann nur spekuliert werden. Ihre erwachsenen Beobachter sähen es am liebsten, wenn Zhiyue für

¹²² *Nüdan* ist eine im 17. Jahrhundert entstandene, spezifische Weiterentwicklung der daoistischen inneren Alchemie, *neidan* 内丹. Die innere Alchemie fokussierte sich auf heilende Übungen und äußere Praktiken, die das Ziel hatten, Geist und Physis zu stärken. Die äußere Alchemie, *waidan* 外丹, wiederum konzentrierte sich auf das Brauen eines Unsterblichkeitselixiers. Siehe: Valussi, Elena: „Female Alchemy: An Introduction“, in: Kohn, Livia und Robin R. Wang [Hrsg.]: *Internal Alchemy: Self, Society, and the Quest for Immortality*, Magdalena: Three Pines Press, 2009 (141-162), S. 141-142.

immer das sanfte, reine, ruhige und milde Mädchen wie heute bliebe, untersagen ihr somit eine eigene *agency* und einen eigenständigen Subjektivierungsprozess. Sang Sang bleibt meist in seiner Beobachterrolle. Seine zaghaften Versuche des *doing gender* zeugen noch nicht von einer ausgeprägten *agency*. Sein Identitätsfindungsprozess wurde stattdessen von seiner Krankheit und seinem langen Weg zur Genesung geprägt.

Die Zeichnung der Figur Sang Sang als Beobachter und Fokalisierer lassen Vergleiche mit der zeitgenössischen Erwachsenenliteratur Chinas zu, gesellt sich Cao doch aufgrund der spezifischen Weise, in der er seinen Roman bewusst komponiert hat, zu einem weiteren hoch dekorierten Autor der chinesischen Gegenwartsliteratur, nämlich Mo Yan 莫言 (geb. 1955), dem im Jahr 2012 der Nobelpreis für Literatur verliehen wurde.¹²³ Auch dessen Geschichten, die sich im Gegensatz zu Caos ausschließlich an ein erwachsenes Publikum richten, werden dem Leser häufig „durch den naiven Blickwinkel eines Jungen vermittelt, eines Jungen wie derjenige, der Mo Yan selbst einmal war, als er in aller Einsamkeit das Vieh hüten musste.“¹²⁴ Darüber hinaus kann auch *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), ebenso wie Mo Yans realistische Erzählungen vom Land, zur chinesischen Dorf- und Heimatliteratur, *xiangtu wenxue* 乡土文学, gezählt werden, die sich durch ihre wirklichkeitsnahe Darstellung des Landlebens auszeichnet.¹²⁵

Ein wichtiger Aspekt in der Einordnung des Romans als *chengzhang xiaoshuo* (Adoleszenzroman) sind die Initiationsreisen der Jungen Sang Sang und Du Xiaokang. Ist es

¹²³ Guan Moye 管谟业, so Mo Yans bürgerlicher Name, wuchs als Sohn eines Bauern auf dem Land auf. Ursprünglich in Politischer Ökonomie ausgebildet, entschied er sich später für ein Literaturwissenschaftsstudium, das er im Jahr 1991 abschloss. Seit 1981 ist er schriftstellerisch tätig. International wurde Mo Yan durch die Verfilmung seines im Jahr 1986 veröffentlichten Romans *Hong gaoliang jiazu* 红高粱家族 (dt. Titel: *Das rote Kornfeld*) durch den chinesischen Regisseur Zhang Yimou 张艺谋 bekannt, die im Jahr 1988 den „Goldenen Bären“ der Berlinale gewann. Sein Schriftstellernamen bedeutet „ohne Sprache“ bzw. „derjenige, der keine Worte hat“ und kann als Anspielung auf das schwierige Dasein eines Autors und Intellektuellen in der VR China verstanden werden. Mo Yan thematisiert in seinen Romanen umstrittene Themen wie die Ein-Kind-Politik oder die Willkür von Obrigkeiten und zeigt sich durchaus gesellschaftskritisch. Die Entscheidung der Königlich-Schwedischen Akademie, den Nobelpreis an Mo Yan zu vergeben, wurde von einigen chinesischen Künstlern und Intellektuellen dennoch öffentlich kritisiert. Sie sehen in Mo Yan einen „Staatsautor“, der sich hinter seinen oftmals nicht eindeutigen Geschichten verstecke und es nicht wage, das Wort als mahrender Intellektueller zu erheben. Die Übersetzung seiner Werke ins Englische wird staatlich gefördert; Mo ist zudem Mitglied des chinesischen Schriftstellerverbandes. Siehe: Klöpsch und Müller (2004): S. 228-229.

¹²⁴ Siehe: Monschein, Ylva: „Vorwort: Heimkehr aus dem Vergessen – Mo Yans rebellisches Gedächtnis“, in: Dies. [Hrsg.]: *Chinas subversive Peripherie: Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan*, Bochum und Freiburg: projekt verlag, 2013 (7-30), S. 12.

¹²⁵ Erstmals wurde die Heimat- und Dorfliteratur der 1920er Jahre, deren Vorbild Lu Xuns 鲁迅 (1881-1936) Dorfgeschichten waren, als *xiangtu wenxue* bezeichnet. In den 1980er Jahren verwischten die Grenzen zwischen der Heimat- und Dorfprosa und der Literatur der Wurzelsuche resp. der Regionalliteratur, so dass sich eine eindeutige Zuordnung als zusehends schwieriger gestaltet. Siehe: Klöpsch und Müller (2004): S. 360-361.

üblich, eine zentrale Figur und deren Heranwachsensprozess zu beleuchten, weist *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) ein weitaus komplexeres Figurengeflecht auf als beispielsweise die englischen Romane aus dem Prolog. Was *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) anhand der wohl konturierten Charaktere zudem deutlich macht, ist, dass die Figuren nie nur schwarz oder nur weiß gezeichnet sind. Die Vorstellung *queerer* Figuren als Vorbilder, d.h. solcher Charaktere, die während des Zeitkontexts des Romans konträr beurteilt und als Hemmnisse des Modernisierungsprozesses, Unterdrücker des Volkes und Konterrevolutionäre bezeichnet worden wären, macht den Roman für Genderuntersuchungen besonders interessant. *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) ist somit ein vielschichtiger Adoleszenzroman, der einen weit gefassten Rahmen für Genderrepräsentationen bietet, der den zeithistorischen Kontext, in welchem er spielt, und die damals vorherrschenden gesellschaftlichen Vorstellungen jedoch auch auf die Probe stellt. So regt der Roman, wenn auch nur implizit, dazu an, (scheinbar) fixierte Rollen und Geschlechterbilder zu hinterfragen, und ist dadurch in seiner (versteckten) Botschaft weitaus progressiver, als er auf den ersten Blick erscheinen mag.

Die Tagebuchromane von Yang Hongying 样红婴

Viele Mädchen aus dem Haus
sähen gern wie Elfen aus.
Und die Jungs von nebenan
lieber wie ein Supermann.
Nadia Budde, *Und außerdem sind Borsten schön*¹

Die im Jahr 1963 in Chengdu 成都, der Hauptstadt der Provinz Sichuan 四川 geborene Kinder- und Jugendbuchautorin Yang Hongying 样红婴 zählt zu den bestverdienenden Schriftstellern in China. Noch während sie als Chinesischlehrerin einer Grundschule in Chengdu tätig war, begann sie mit dem Verfassen erster Geschichten für Kinder, die sie zunächst in Literaturzeitschriften veröffentlichte. Yang Hongying wird in China als „Phänomen“ des seit den 1990er Jahren zunehmend kommerzialisierten Kinder- und Jugendbuchmarktes bezeichnet („Yang Hongying xianxiang 杨红婴现象“), das den Massengeschmack trifft und die Nachfrage nach neuem Lesestoff in kurzer Zeit mit unterschiedlichen Formaten vom Bilderbuch über Kinderbuchserien bis zu den Tagebuchromanen bedient.² Ihren Durchbruch als Schriftstellerin erlangte sie im Jahr 2000, als ihr in Tagebuchform verfasster Roman *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) vom Pekinger Autorenverlag (*Beijing zuojia chubanshe* 北京作家出版社) publiziert wurde, der inzwischen in mehrfacher Auflage und in unterschiedlichen Ausführungen vom illustrierten Einzelband bis zur Sammleredition auch im Zhejiang Literatur- und Kunstverlag (*Zhejiang wenyi chubanshe* 浙江文艺出版社), der zu einer der zehn größten Verlagsgruppen des Landes zählt, sowie im Morgenverlag (*Mingtian chubanshe* 明天出版社) erschienen ist.³ Aufgrund des großen Erfolges von *Nüsheng*

¹ Siehe: Budde, Nadia: *Und außerdem sind Borsten schön*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2015 (ohne Seitenangabe).

² Siehe: Chen, Manrong: „Yang Hongying xianxiang yanjiu: Ertong wenxue shangyehua de wenti yu guibi „杨红婴现象“ 研究: 儿童文学商业化的问题与规避 (Eine Studie über das „Yang Hongying-Phänomen“: Fragen und Methoden zur Kommerzialisierung von Kinderliteratur), unveröffentlichte Masterarbeit, Guangxi Normal University, 2008.

³ Neben den Tagebuchromanen zählen noch die Romanserien *Taoqi Ma Xiaotiao* 淘气包马小跳 (Der Frechdachs Ma Xiaotiao) sowie *Xiaomao riji* 笑猫日记 (Das Tagebuch des lachenden Katers) zu Yang Hongyings Erfolgspublikationen, die von der HarperCollins Publishers L.L.C., einem der größten Verlagshäuser und Lizenznehmer der Welt, auch in anderen Sprachen verlegt wird. So ist der Frechdachs Ma Xiaotiao in der englischsprachigen Kinderbuchwelt als Hauptfigur Mo Shen Ma der Reihe *Mo's Mischief* bekannt geworden; der deutschen Leserschaft wurde *Xiaomao riji* 笑猫日记 (Das Tagebuch des lachenden Katers) wiederum als Reihe über *Die Abenteuer eines lachenden Katers* vorgestellt, die im Münchner Schneider-Verlag erscheint. Während es sich bei beiden Serien – sogenannten Lausbuben- bzw. Tiergeschichten – um Genreliteratur für jüngere Grundschüler handelt, richten sich die Tagebuchromane in Anlehnung an das Alter ihrer Protagonisten an 11- bis 12-jährige Leser.

riji 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin), dem fiktiven Tagebuch der zu Beginn der Einträge 11-jährigen Ran Dongyang 冉冬阳, folgte im Jahr 2004 ein Spin-off mit dem Titel *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers), das aus der Perspektive eines Klassenkameraden der Schülerin, nämlich Wu Mian 吴缅, erzählt wird.⁴

Ran Dongyang und Wu Mian besuchen gemeinsam die sechste Klasse einer Grundschule in Chengdu, d.h. die Abschlussklasse (*biyeban* 毕业班), mit der die Grundschulzeit endet. Während das Tagebuch der Schülerin die Erlebnisse des gesamten Schuljahres umfasst, denen sie 110 betitelte Einträge widmet, decken Wu Mians 51 Einträge lediglich die Sommerferienzeit nach dem Ende des letzten Grundschuljahres ab. Jeder Tagebucheintrag entspricht einem Kapitel. Die einzelnen Kapitel des Romans sind mit einer Länge von drei bis maximal neun Seiten recht kurz gehalten. Jede Aufzeichnung beginnt mit der Notiz des aktuellen Datums und der Wetterlage, die wiederum Rückschlüsse auf den Gefühlszustand des Verfassers und/oder den Verlauf des nacherzählten Tagesablaufes erlaubt. So handelt ein sonniger Tag von schönen Erlebnissen, während ein regnerischer, bewölkter Tag auf eine Konfliktsituation oder auf die unglückliche Gefühlslage der Schülerin bzw. des Schülers hinweist. Eine genaue Jahresangabe liefern die Tagebücher nicht. Popkulturelle Indizien wie Kinofilme oder Berühmtheiten, die in den Aufzeichnungen erwähnt werden, weisen jedoch darauf hin, dass die Geschichten zeitlich in die späten 1990er bzw. in die frühen 2000er Jahre angesiedelt werden können.

In ihren Einträgen stellen Ran Dongyang und Wu Mian Begebenheiten episodenhaft und sehr häufig auch in direkter Rede nach. So reproduzieren beide wichtige Gespräche, die sie im Verlauf des Tages geführt oder gehört haben, und binden diese in ihre Nacherzählung des Tagesgeschehens ein. Dieses Vorgehen ist ungewöhnlich für das Verfassen von Tagebuchaufzeichnungen, da die aus der Ich-Perspektive formulierten Einblicke in die Verfasstheit des Schreibenden üblicherweise in der erzählenden Form wiedergegeben werden. Auch wenn der Schreibende im Text nicht als isolierte Figur präsentiert würde, so flößen Gespräche mit bzw. von anderen, wenn überhaupt, in indirekter Rede in dessen Aufzeichnungen ein.

⁴ Beide Tagebuchromane wurden im Serienformat für das chinesische Fernsehen verfilmt. Die Erstaussstrahlung der insgesamt 23 jeweils 45-minütigen Episoden von *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) erfolgte im Jahr 2005. *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers) wiederum wurde im chinesischen Fernsehen im Jahr 2008 mit insgesamt 21 Folgen ausgestrahlt.

Durch dieses spezifische Vorgehen werden Ran Dongyang und Wu Mian selbst zu Verfassern eines als Tagebuch getarnten *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman). Die von ihnen präsentierten Dialoge und Gespräche führen dazu, dass die vorgestellten Figuren lebhaft, das Geschehen wiederum dramatischer und direkter erscheinen und die beiden Schüler selbst zu Teilnehmenden werden. Darüber hinaus werden in den dramatischen Szenen Charaktereigenschaften der auftretenden Figuren offenbar, die der Leser sonst ausschließlich durch Ran Dongyangs resp. Wu Mians Augen wahrnehmen könnte, d.h. durch eine interpretierende, geraffte Nacherzählung der Schreibenden.

Neben Briefromanen, Reiseberichten und (auto-)biographisch gefärbten Texten zählt die Tagebuchform zu den sogenannten „Ego-Dokumenten“, die ein Selbst bzw. Ich erfinden, das literarisch Zeugnis über sich und seine Befindlichkeiten ablegt.⁵ Ein solcher als „Selbsterlebensbeschreibung“⁶ bzw. „inszenierte Erfahrung“ gestalteter Text vermag es aufgrund dieses direkten Zugangs zur Gedanken- und Lebenswelt des jeweiligen fiktionalen Tagebuchverfassers, leichter als andere epische Formen Identitäten abzubilden.⁷ Auf die inhaltliche Schwerpunktlegung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) bezogen bedeutet dies, dass vor allem der gedanklichen Beschäftigung der Protagonisten mit Identitätsfindungs- und Adoleszenzprozessen mehr Raum gegeben werden kann, und somit auch der Thematisierung von Geschlechterfragen sowie möglichen Darstellungsformen von *gender*.⁸

Die vom herausgebenden Verlag, dem Pekinger Autorenverlag (*Beijing zuojia chubanshe* 北京作家出版社), aufgrund ihrer inhaltlichen Schwerpunktsetzung als „campus novel“ (*xiaoyuan xiaoshuo* 校园小说) bezeichneten Romane ermöglichen dem Leser aufgrund des besonderen Formats des Tagebuchromans einen sehr persönlichen Einblick in den Schul- und Familienalltag chinesischer Heranwachsender aus einer spezifisch weiblichen bzw.

⁵ Siehe: Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur: Eine Einführung*, Grimm, Gunther E. und Klaus Michael Bogdal [Hrsg.]: *Einführungen Germanistik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013 (S. 78-79).

⁶ Siehe: Nieberle (2013): S. 78-79.

Den Begriff „Selbsterlebensbeschreibung“ prägte der als Jean Paul bekanntgewordene Schriftsteller Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), der seine eigenen Kindheitserinnerungen so benannte.

⁷ Siehe: Nieberle (2013): S. 79.

⁸ Tagebücher, die von chinesischen Denkern und Schriftstellern, wie z.B. Vertretern der 4.-Mai-Bewegung vorliegen, sind auf zwei unterschiedliche Weisen verfasst worden. So existieren nicht-informative Tagebücher (*non-informative diaries*), die Fakten erfassen, wie das Wetter des Tages, Notizen über Dinge, die erledigt wurden, oder über Briefe, die der Tagebuchverfasser erhalten hat, wobei auf deren Inhalt nicht eingegangen wird, sowie informative Tagebücher (*informative diaries*), die detailliert über die Gedanken des Verfassers Auskunft geben. Ran Dongyangs und Wu Mians Tagebücher können zu den informativen Tagebüchern gezählt werden. Siehe: Hockx (1999): S. 63-68.

männlichen (Schüler-)Perspektive. Thematisch kreisen die Gedanken der Protagonisten um die typischen Herausforderungen und Probleme junger Heranwachsender, wie z.B. die Scheidung der eigenen Eltern oder der Eltern von Freunden, gesellschaftliche Probleme sowie Konfliktsituationen in der Schule. Neben dem individuellen Alltag der Erzähler stehen auch körperliche Veränderungen, Vorstellungen von Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en) sowie die Suche nach geeigneten Rollenvorbildern im Zentrum der Überlegungen der jungen Tagebuchschreiber.

Neben ihrer *peer-group* bestehend aus Klassenkameraden und Freunden zählen auch die Erwachsenen in Ran Dongyangs und Wu Mians unmittelbarem Umfeld zu ihren Vertrauenspersonen. So handeln die Tagebucheinträge der Schülerin nicht nur von ihren Eltern, sondern auch von ihren persönlichen Eindrücken von ihren Lehrern, dem Mathematiklehrer mit dem bezeichnenden Namen Herrn Shu bzw. *Shu laoshi* 舒老师 (Lehrer Shu), sowie ihrer langjährigen Klassenlehrerin, Frau Luo bzw. *Luo laoshi* 罗老师 (Lehrerin Luo).⁹ Wu Mian beeindruckt vor allem Liu Shuai 刘帅, ein Soldat und Reisegruppenführer, der den Jungen und dessen Vater auf ihrer Reise in den Nordwesten der Provinz Sichuan zu Beginn der Sommerferien begleitet. Doch auch sein Vater, der neue Partner seiner Mutter und ein Künstler finden in Wu Mians Aufzeichnungen Erwähnung.

In einem Postskriptum mit dem Titel *Meili de chengzhang he chengzhang de meili* 美丽地成长和成长的美丽 (Auf eine schöne Weise erwachsen werden und die Schönheit des Erwachsenwerdens), das sich an die Tagebuchaufzeichnungen der Schülerin Ran Dongyang der vorliegenden Romanausgabe von *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) anschließt, berichtet die Autorin, dass es ihre eigene Tochter war, die sie zu ihrem ersten Roman für junge Heranwachsende inspirierte, nachdem sie bis dahin vorwiegend Kindergeschichten für jüngere Leser im Vorschul- bzw. beginnenden Grundschulalter verfasst hatte.¹⁰ Yang erzählt in ihrem Nachwort, wie überrascht sie darüber war, wie groß ihr plötzlich das eigene Kind erschien, als es einst von einer einmonatigen Reise zurückkehrte, kurz bevor es in die sechste Klasse kam, und Yang Hongying ihre Tochter nicht mehr als das „kleine

⁹ Herrn Shus Nachname ist homophon mit der chinesischen Bezeichnung für Ziffer, Zahl bzw. Betrag, *shu* 数. *Shu laoshi* 舒老师 bzw. Lehrer Shu ist somit auch ein *shuxue de laoshi* 数学的老师 bzw. Lehrer der Mathematik – ein Wortspiel, das die jungen chinesischen Leser sicher trotz der Häufigkeit des Nachnamens Shu 舒 sofort verstehen.

¹⁰ Siehe: Yang, Hongying: „*Meili de chengzhang he chengzhang de meili* 美丽地成长和成长的美丽 (Auf eine schöne Weise erwachsen werden und die Schönheit des Erwachsenwerdens)“, in: Dies.: *Nüsheng riji* 女生日记 [Das Tagebuch einer Schülerin], Peking: Zuoja chubanshe, 2006 (355-357).

Mädchen“ erkannte, das sie in Erinnerung hatte.¹¹ Yang berichtet weiter, dass ihre Tochter, als sie – wie Ran Dongyang und ihre Freunde in den Tagebuchromanen – schließlich die Abschlussklasse der Grundschule besuchte, sich allmählich von ihrer Kindheit zu verabschieden und von einem kleinen Mädchen zu einer jungen Frau zu wandeln begann („(...) *Ta jijiang gaobie tongnian, jijiang cong yige xiao nühai chengwei shaonü*. 她即将告别童年, 即将从一个小女孩成为.“). Diese in Yangs Augen äußerst wichtige und schöne Lebens- und Entwicklungsphase, in der ein Mädchen zur Frau wird und die sie durch ihre Tochter miterlebte, stellte für die Autorin den Anstoß dafür dar, den Text als Tagebuchroman anzulegen und diesen aus der Sicht einer Sechstklässlerin zu verfassen.¹²

Doch nicht nur die individuellen Adoleszenzprozesse, auch der Alltag chinesischer Schüler der sechsten Klasse sowie die Eltern-Kind-Beziehung sind Themen, die Yang Hongying zu jener Zeit vermehrt beschäftigten und daraufhin von ihr fiktional umgesetzt wurden. So erzählt Yang in ihrem Nachwort weiter, dass von den über 200 Schülern, die den Abschlussjahrgang der Grundschule ihrer Tochter bildeten, nur sieben für eine der ausgewählten, weiterführenden Schlüsselschulen¹³ zugelassen werden konnten und sie sich aus diesem Grund keine falschen Hoffnungen darüber machte, dass gerade ihre Tochter zu diesen wenigen herausragenden Schülern zählen sollte. Anstatt ihre Tochter also zu Crashkursen anzumelden, sogenannten *buxiban* 补习班 (Förderklasse), die den Prüfungsstoff für die Abschlussklausuren der sechsten Klasse wiederholen, wie es zahlreiche Eltern in ihrem Umfeld taten, damit ihre Kinder besonders gute Examensergebnisse erzielten, machte sie mit ihrer Tochter eine Reise zu den im Westen ihrer Heimatprovinz Sichuan 四川 gelegenen Hochplateaus. Diese Reise hinterließ tiefe Eindrücke bei ihrer Tochter, die letztenendes doch noch wider Erwarten eine Zulassung für eine der Schlüsselschulen erhielt.

Yang Hongying plädiert dafür, Kinder in Phasen, in denen sie einer besonderen Belastung ausgesetzt sind, wie es zum Beispiel in der Prüfungszeit vor dem Wechsel von der Grundschule zur weiterführenden Schule der Fall ist, nicht noch mehr Druck in Form von zusätzlichem Nachhilfeunterricht zuzumuten, sondern ihnen stattdessen schöne Erlebnisse zu

¹¹ Yang Hongying schreibt: „不过才离开我一个月, 在我心目中一直是小女孩的女儿, 怎么一下子长得和我一般高? (Wie konnte meine Tochter, das kleine Mädchen, das ich in Erinnerung hatte, plötzlich so groß wie ich geworden sein, obwohl sie doch nur einen Monat fort war?)“. Siehe: Yang (2006): S. 355.

¹² Die Aussage, auf die hier Bezug genommen wird, lautet: „作为女性, 这是生命中多么重要、多么美丽的阶段啊! (Eine Frau zu werden ist wirklich eine sehr wichtige und schöne Lebensphase!)“. Siehe: Yang (2006): S. 355-356.

¹³ Zum Begriff „Schlüsselschule“ bzw. *zhongdian xuexiao* 重点学校 siehe auch die Romananalyse zu *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus).

ermöglichen, denn, so schreibt sie: „*Shiqu de tongnian bu hui zai lai*. 失去的童年不会再来。(Eine verlorene Kindheit kehrt nicht wieder).“¹⁴ Yang spricht sich somit gegen eine *yingshi jiaoyu* 应试教育 (examensorientierte Erziehung) aus und lebt stattdessen das Prinzip einer *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“), die die Bedürfnisse eines Kindes bzw. Jugendlichen sowie Prozesse des Heranwachsens ganzheitlich denkt und die zum Ziel hat, auch die Moralvorstellungen eines Heranwachsenden zu formen. Entsprechend dieser Prämissen sind auch die Figuren in den Tagebuchromanen gezeichnet. So dienen nicht nur die jungen Charaktere als Fokalisierungsinstanzen und Identifikationsfiguren für die Zielgruppenleser, auch die in den Romanen präsentierten Erwachsenen evozieren im Leser Empathie, da sie als sympathisch, den jungen Protagonisten zugewandt, verständnis- und vertrauensvoll beschrieben werden. Die in den Romanen präsentierten Figuren pflegen darüber hinaus einen harmonischen Umgang miteinander: Die Beziehungen der Schüler untereinander sind überwiegend freundschaftlich, das Verhältnis der Heranwachsenden zu ihren Eltern und Lehrern zeichnet sich durch gegenseitigen Respekt und Offenheit aus.

Yang Hongyings Vorstellung davon, wie Mädchen und Jungen idealiter sein sollten, floss auch in ihre Tagebuchromane, wie sie in einem Interview verriet, das junge Leser mit ihr führten und das am Ende der vorliegenden Romanausgabe nachzulesen ist. Auf die Frage, durch welche Eigenschaften sich ihrer Meinung nach das ideale Mädchen bzw. der ideale Junge auszeichnen sollte (*Wanmei de nü haizi he wanmei de nan haizi shi shenme yangzi de?* 完美的女孩子和完美的男孩子是什么样子的?), antwortete sie:

像《女生日记》中的冉冬阳，她不是最漂亮，也不是最聪明，但她落落大方，善解人意，是我所欣赏的女孩子，男孩子嘛，最重要的是一定要有责任心，有创造力，有宽容的气度，像《男生日记》中吴缅那样的。¹⁵

So wie Ran Dongyang aus *Nüsheng riji* (Das Tagebuch einer Schülerin): Sie ist nicht am hübschesten und auch nicht am intelligentesten, aber weil sie natürlich (*luoluo dafang* 落落大方) [und] verständnisvoll ist, ist sie ein Mädchen, das ich persönlich schätze. Was Jungen betrifft, so ist am wichtigsten, dass sie ein Verantwortungsgefühl, Kreativität und eine tolerante Einstellung besitzen, so wie Wu Mian aus *Nansheng riji* (Das Tagebuch eines Schülers).

Die positiven Eigenschaften, die Yang Hongying ihren jungen Protagonisten zuschreibt, sind vor allem Attribute, die den Zielen einer *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) entsprechen und die darüber hinaus für ein funktionierendes (gesellschaftliches) Miteinander unerlässlich sind. Verständnis für andere aufzubringen wie Ran Dongyang, sich tolerant zu

¹⁴ Siehe: Yang (2006): S. 356.

¹⁵ Siehe: Yang (2006): S. 359.

zeigen und bereit zu sein, Verantwortung zu übernehmen wie Wu Mian, zeugen von Empathie, Weltoffenheit und Verlässlichkeit. Auffällig ist, dass Intelligenz oder ein gutes Aussehen in Yang Hongyings Augen einen eher geringen Stellenwert einnehmen, wenn es um die Charakterisierung ihrer Modellcharaktere geht. Sie nimmt in ihrer Ausführung jedoch eine genderspezifische Trennung vor und schreibt bestimmte Eigenschaften, die sie als besonders positiv erachtet, bestimmten Geschlechtern zu. So zählen ein verantwortungsvolles Tun, Humor und die geistig-innovative Schaffenskraft der Kreativität zu den Domänen des idealen Jungen, während ein umsichtiger, natürlicher Charakter als Eigenschaft eines idealen Mädchens gilt. Eine solche Betrachtungsweise weist den männlichen Heranwachsenden überwiegend als besonnen Handelnden aus, während bei der weiblichen Heranwachsenden verstärkt die Gefühlsebene angesprochen wird.

Es lohnt sich jedoch ein zweiter Blick auf die zitierte Textstelle. Wenn Yang Hongying das ideale Mädchen als *luoluo dafang* 落落大方 (hier mit „natürlich“ übersetzt; eig.: natürlich und ungezwungen bzw. zwanglos) beschreibt, setzt sie ein Idiom ein, das zum ersten Mal in einem Roman des Qing-zeitlichen Autors Wen Kang 文康, nämlich *Ernü yingxiong zhuan* 儿女英雄传¹⁶ (Die Biographie einer Heldin) Erwähnung fand, um einen der männlichen Charaktere zu beschreiben.¹⁷ Desweiteren gilt *luoluo dafang* 落落大方 (natürlich und ungezwungen bzw. zwanglos) als Synonym für *xiaosa* 潇洒 (natürlich und ungezwungen bzw. zwanglos), ein Adjektiv, das in Cao Wenxuans Roman *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) mehrfach als positiv konnotierter Begriff Erwähnung fand, um den Charakter des Jungen Du Xiaokang bzw. des Lehrers Jiang Yilun in besonderer Weise auszuzeichnen.

¹⁶ Die Lebensdaten des mandschurischen Schriftstellers Wen Kang 文康 sind nicht bekannt. Der Roman, den Wilt Idema und Lloyd Haft mit „A tale of love and courage“ übersetzen, umfasst 40 Kapitel sowie einen Prolog. Er wurde ca. 1850 veröffentlicht und erzählt die Geschichte eines „effeminate young man“, der eine Reise zu seinem Vater unternimmt, der in Schwierigkeiten geraten ist, und dabei selbst zahlreiche Hindernisse in Form von Überfällen und anderen Begegnungen mit Betrügern und Dieben überwinden muss. Auf seiner Reise begegnet dem von Idema und Haft als eher hilflosen und „impractical“ beschriebenen jungen Mann eine tatkräftige, selbstbewusste Frau, die von Idema und Haft wiederum als „tomboy“ bezeichnet wird, d.h. als eine Frau, die sich burschikos geriert, nach ihren eigenen Regeln lebt und die aus diesem Grund jungenhaft oder männlich wirkt. Die von Idema und Haft gewählten Charakterisierungen sind gerade in einem Überblickswerk zur Genese, Gestaltung und Geschichte der chinesischen Literatur problematisch, da sie binären Zuschreibungen folgen, die sich nicht an der chinesischen Kultur- und Literaturgeschichte orientieren, in der starke, selbstbewusste Frauen und feminin anmutende Männer möglichen Darstellungsformen von Weiblichkeit resp. Männlichkeit entsprechen. Siehe: Idema, Wilt und Lloyd Haft: *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997 (S. 226).

¹⁷ Aus dem entsprechenden Eintrag im *Hanyu Da Cidian* 汉语大词典 (Das große Chinesisch-Wörterbuch) geht lediglich hervor, dass es sich bei der Charakterbeschreibung um einen Mann handeln muss – welcher, wird jedoch nicht erwähnt. Es ist anzunehmen, dass Yang Hongying als ehemalige Chinesisch-Lehrerin die Herkunft der Bezeichnung durchaus bewusst ist.

In den vorangegangenen Untersuchungen wurde gezeigt, dass diese auf andere besonders natürlich und ungezwungen wirkende Persönlichkeit einer Figur tatsächlich als das Ergebnis eines stetig wiederholten Tuns, des *doing gender*, verstanden werden muss, das sich in der Art und Weise, wie sich ein Charakter präsentiert, wie dieser seinen Körper einsetzt und wie er sich verhält, widerspiegelt. Das in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) vorherrschende männliche Genderideal beruht somit auf einer Beherrschung von Körper und Geist bzw. *shen* 身 (Materie-Geist-Körper bzw. Person), darüber hinaus stellt auch die Einhaltung moralischer Grundsätze einen grundlegenden Faktor für die positive Beurteilung einer männlichen Figur dar. Da mit Ran Dongyang eine ideale „natürliche und ungezwungene“ weibliche Figur im Zentrum des ersten Romans steht, ist ihre Figurenbeschreibung für die nachfolgende Untersuchung von *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) von besonderem Interesse. Wie äußert die hier angesprochene „Natürlichkeit“ in der Figur der Tagebuchverfasserin Ran Dongyang? Folgen Yang Hongyings männliche und weibliche Charaktere der schematischen Genderdarstellung, die die Autorin in ihrem Interview erwähnt?

Da aufgrund der angenommenen narrativen Performativität der vorliegenden Texte davon ausgegangen wird, dass *gender* im jeweiligen Erzählverlauf nicht nur inszeniert, sondern auch thematisiert wird, lässt sich aufgrund des besonderen Romanformats aus den Aufzeichnungen der Schüler zudem ableiten, welche Idealvorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit Ran Dongyang und Wu Mian selbst vorschweben, und wie die Schüler das Aussehen und das Verhalten ihrer Mitmenschen bewerten. So stehen auch in den nachfolgenden Fallstudien kollektiv vs. individuell erfahrene Adoleszenzprozesse, kontrastierende und korrespondierende Figurenrelationen sowie körperbezogene Genderperformanzen, d.h. Beschreibungen von Körpermodellierung, -gestaltung und -einsatz im Zentrum der Figurenanalyse.

Zunächst wird nun der erste Roman der Serie, *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) anhand der erwähnten Kriterien untersucht. Danach folgt, in einem gesonderte, kürzeren Subkapitel, die Analyse des zweiten Romans, *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers). Abschließend stellt sich die Frage, ob die Tagebuchromane auch eine *queere* Lesart zulassen, d.h., ob auch genderunabhängige Ideale von *shen* 身 (Materie-Geist-Körper bzw. Person) darin präsentiert werden.

Nüsheng riji 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin)

Die fiktionale Verfasserin und Erzählerin des titelgebenden Tagebuchs, Ran Dongyang 冉东阳, ist zu Beginn des Romans 11 Jahre alt. Sie wurde an einem sonnigen Wintertag geboren, worauf ihr Vorname, *Dongyang* 东阳 (Wintersonne), auch Bezug nimmt. Ran Dongyang lebt mit ihren Eltern in Chengdu. Ihr Vater ist Architekt, der Leser erfährt, dass er während seines Studiums zwei Jahre in den USA verbracht hat, sein Alter bleibt unerwähnt. Ran Dongyangs Mutter ist 38 Jahre alt und arbeitet für einen Fernsehsender als Moderatorin der Charity-Sendung *Aixin rexian* 爱心热线 (Hotline des Herzens). Der Name des Vaters wird nicht preisgegeben, den Namen der Mutter, Li Shu 李姝, erfährt der Leser in der Nacherzählung eines Gesprächs der Mutter mit einer alten Freundin. Als Verfasserin der Einträge spricht Ran Dongyang stets von *baba* 爸爸 (Vater; Papa) und *mama* 妈妈 (Mutter; Mama), wenn sie von ihren Eltern berichtet, was in der zeitgenössischen chinesischen Kinder- und Jugendliteratur auch generell üblich ist.

Das Verhältnis zwischen Eltern und Tochter zeichnet sich durch ein großes gegenseitiges Vertrauen und eine unbelastete, humorvolle Kommunikation aus. So treffen sich Vater, Mutter und Tochter gewöhnlich zu gemeinsamen Mahlzeiten, sofern die Arbeitszeiten der Eltern dies zulassen, und tauschen sich rege über familiäre und individuelle Belange aus. Der enge Zusammenhalt und der vertrauensvolle Umgang der Familienmitglieder untereinander hat sich bislang auch in ungewöhnlichen Situationen bewährt. Als Ran Dongyangs Klassenkamerad Ma Jia 马加 beispielsweise aufgrund einer familiären Notsituation während der Neujahrsferien¹⁸ für ein paar Tage alleine auf seinen noch sehr kleinen Bruder aufpassen muss, unterstützen ihn Ran Dongyang und weitere Klassenkameraden, indem sie sich die Hausarbeit und die Betreuung des Babys teilen.¹⁹ Anstatt mit ihren Eltern in den geplanten Familienurlaub nach Hainan 海南, eine im Süden Chinas gelegene Insel, zu reisen, darf Ran Dongyang auf ihre Bitte hin alleine in Chengdu zurückbleiben, um ihrem in Not geratenen Klassenkameraden weiterhin helfen zu können. Dem ungewöhnlichen Wunsch ihrer

¹⁸ Das Neujahrsfest – auch Frühlingsfest (*chunjie* 春节) genannt – ist das wichtigste Fest und der höchste Feiertag in China. Der Termin wird nach dem Lunisolarkalender für jedes Jahr neu berechnet. Es findet in der Regel in den Monaten Januar oder Februar statt. Das chinesische Neujahr wird 15 Tage lang begangen. Es gilt als Familienfest, zu dem die Verwandten zusammenkommen, um gemeinsam zu essen und Geschenke auszutauschen – meist Geldgeschenke, die in rote Umschläge verpackt sind und aus diesem Grund *hongbao* 红包 (rotes Päckchen) genannt werden. Dass Ran Dongyangs Eltern dem Wunsch der Tochter, während der Neujahrsferien alleine zuhause bleiben zu dürfen, nachkommen, ist daher wirklich ein besonderes, außergewöhnliches Entgegenkommen.

¹⁹ Siehe: Yang (2006): S. 223-239.

hilfsbereiten Tochter begegnen die Eltern mit Verständnis und der Auflage, dass Ran Dongyangs ältere Cousine während der Abwesenheit der Eltern täglich bei Familie Ran übernachtet.

Anders als manche ihrer Klassenkameraden, muss Ran Dongyang in ihrer Freizeit keine *buxiban* 补习班 (Förderklasse) besuchen. Obwohl die Abschlussprüfungen, deren Ergebnisse für den Besuch einer weiterführenden Schule ausschlaggebend sind, ein häufig auftretendes Thema in Ran Dongyangs *peer-group* darstellen, versucht das Mädchen, sich davon nicht zu sehr beeindrucken zu lassen – nicht nur, weil sie eine gute Schülerin ist, sondern auch, weil ihre Mutter ihr Kind lieber auf ihre spezielle Weise fördert, als es zu privaten Spezialkursen anzumelden. Als die Klassenlehrerin, Frau Luo, eine nach dem Notenstand gestaffelte Klassenliste an alle Eltern versendet, ist Ran Dongyang überrascht, dass ihre Mutter nicht unzufrieden mit ihrer Leistung ist – schließlich belegt Ran Dongyang „nur“ Platz 18 in ihrer insgesamt 45 Schüler umfassenden Klasse. Die Antwort der Mutter auf Ran Dongyangs Frage, weshalb sie nicht mit ihr schimpfe, macht deutlich, dass es der Mutter durchaus nicht egal ist, wie ihre Tochter in der Schule abschneidet, sie jedoch einen kreativen Umgang mit möglicherweise in Zukunft auftretenden schulischen Problemen pflegt, und ihrer Tochter somit prophylaktisch Übungsbücher mit Musteraufsätzen zu lesen gibt, um diese auf ihre Prüfungen im Fach Chinesisch vorzubereiten.²⁰ Die Mutter erklärt:

我看了你的卷子，数学 100 分，没什么说的。语文 93 分，主要失分在作文的审题上，这就是在暑假里我为什么要你多读命题作文的原因了。分数不能说明一切，我认为你已经努力了，干吗还要骂你？²¹

²⁰ Laut eines Artikels des chinesischen Verlegers Li Yuanjun über die Kinderbuchindustrie in China bildeten Nachhilfebücher zu Beginn der 2000er Jahre das größte Segment innerhalb der immer noch wachsenden Sparte „Kinderbuch“. So ist in seinem Artikel über den chinesischen Kinderbuchmarkt zu lesen: „Textbooks and reference books are and will continue to be the main products in children’s book publishing (...)“. Der Grund für dieses Wachstum wird sogleich auch genannt: „[Textbooks and reference books] will increase along with parents’ hopes for their children to be the best in the future society.“ Siehe: Li Yuanjun: „A Growing Children’s Book Publishing Industry in China“, in: Baensch, Robert [Hrsg.]: *The Publishing Industry in China*. London: 2003 (85-99), S. 91.

Übungsbücher mit Anleitungen zu Musteraufsätzen werden z.B. von der Lehrer-Arbeitsgemeinschaft für die Kompilation ausgezeichneter Nationalliteratur (*Quanguo youxiu yuwen jiaoshi bianxiezu* 全国优秀语文教师编写组) herausgegeben. In chinesischen Buchhandlungen sind Nachhilfebücher unter der Sektion *chuzhong jiaofu* 初中教辅 (Lehrmaterialien für Grund- und Mittelschüler) zu finden. Passend für jede Klassenstufe gibt es dort Lehrbücher, in denen der jeweils zu behandelnde Lehrstoff in knapper, aber verständlicher Form präsentiert wird. Zudem bieten diese Materialien Übungsaufgaben mitsamt Lösungen an, mithilfe derer die Schüler ihr Wissen zuhause schnell, einfach und vor allem auch selbständig überprüfen können. Solche Übungs- und Vertiefungsbücher kosten in der Regel nicht mehr als 20 RMB (dies entspricht heute etwa 2,50 EUR); sie sind somit selbst für einen Schüler erschwinglich und eine preiswerte Alternative zu den Nachmittagskursen der privaten Nachhilfeeinstitute.

²¹ Siehe: Yang (2006): S. 7.

Ich habe deine Klassenarbeiten gesehen. Mathematik: 100 Punkte, dazu muss man gar nichts sagen. Chinesisch: 93 Punkte. Die meisten Fehler macht man, wenn man das Thema vorher nicht richtig durchdenkt. Aus diesem Grund habe ich dir in den Sommerferien Aufsätze zu möglichen Prüfungsthemen zu lesen gegeben. Bei deiner Note gibt es nichts, was man erklären müsste. Ich denke, dass du bereits sehr fleißig bist. Wie käme ich dazu, mit dir zu schimpfen?

Die Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter über schulische Leistungen und mögliche erzieherische Konsequenzen zeigt, dass es sowohl der Mutter, als auch Ran Dongyang bewusst ist, wie wichtig gute Noten gerade jetzt, in der sechsten Klasse, sind. Es stellt sich jedoch heraus, dass Ran Dongyangs Eltern keinen offenkundigen Druck auf ihre Tochter ausüben. Der kurze Ausschnitt gibt zudem einen Hinweis darauf, wie die Aufgaben innerhalb der Familie Ran verteilt werden. Beide Elternteile arbeiten und verdienen gemeinsam den Lebensunterhalt für die Familie. Ran Dongyangs Mutter kümmert sich jedoch vermehrt um den Haushalt und um Ran Dongyangs persönliche Belange – in diesem Fall um schulische Dinge, doch auch die Kleiderausstattung oder die Aufklärung der Tochter über körperliche Veränderungen, die die Adoleszenz mit sich bringt, fallen in ihren Aufgabenbereich.

Der Schulkosmos ist für Ran Dongyang, ähnlich wie für die jungen Charaktere in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), ein zentraler Dreh- und Angelpunkt ihres Lebens – vor allem, weil sie dort Freundschaften geknüpft hat, die auch nach Schulwechseln und räumlichen Trennungen noch Bestand haben. Zu Ran Dongyangs engsten Freundinnen zählt ihre Klassenkameradin Mei Xiaoya 梅小雅, die zu Beginn des Romans aus finanziellen Gründen auf eine andere Schule wechseln und in ihrer Freizeit ihre alleinerziehende Mutter unterstützen muss, die einen kleinen Gemischtwarenladen führt. Ran Dongyang besucht Mei Xiaoya oft und hilft ihr bei Besorgungen für das Geschäft. Eine weitere gute Freundin ist Mo Xin'er 莫欣儿, ein ehrgeiziges Mädchen aus wohlhabendem Hause, das unter der Trennung ihrer Eltern, die sich im Verlauf des Schuljahres scheiden lassen, erheblich leidet, was sich auch in ihren schlechter werdenden Zensuren äußert.

Auch mit ihrem Klassenkameraden Wu Mian 吴緬 verbindet Ran Dongyang eine besondere Freundschaft. In den ersten fünf Schuljahren waren die beiden Schüler strategische Sitznachbarn: Ran Dongyang ist immer gut in Chinesisch, Wu Mian wiederum in Mathematik gewesen, so dass sich beide bislang immer gegenseitig unterstützen bzw. „ergänzen“ (*hubu* 互补) konnten, wie Ran Dongyang schreibt.²² Desweiteren notiert sie in ihr Tagebuch, dass sie

²² Ran Dongyang schreibt: „比如说我吧, 我上学期跟吴緬同桌, 我的语文好, 他的数学好, 我们可以互补。(Ich zum Beispiel habe im vergangenen Schuljahr neben Wu Mian gesessen. Ich bin gut in Chinesisch, er ist gut in Mathe. So konnten wir uns gegenseitig ergänzen.)“ Siehe: Yang (2006): S. 12.

vor allem Wu Mians humorvolle Art schätze und er ein Junge sei, der etwas von Humor verstehe. Humor (*youmo* 幽默), so wird in den weiteren Ausführungen deutlich, versteht Ran Dongyang als die Fähigkeit, auf geistreiche Weise andere zum Lachen zu bringen, ohne jemandem dabei Schaden zuzufügen.²³ So berichtet sie, dass Wu Mian auf eine amüsante Art erzähle und klärt den Leser darüber auf, dass sie generell gerne mit humorvollen Menschen zusammen sei, weil sie selbst aus einer humorvollen Familie stamme.²⁴

Doch auch Wu Mians Einfallsreichtum imponieren der Schülerin. Als die Klasse nach Möglichkeiten sucht, finanziell benachteiligte Mitschüler zu unterstützen, wird anonym die Idee einer Spielzeugauktion vorgebracht, für die jedes Kind der sechsen Klasse eigens ausrangierte Spielsachen zur Verfügung stellen kann.²⁵ Der Vorschlag wird von den Schülern begeistert aufgenommen und sogleich umgesetzt. Auch wenn nicht offenbart wird, wer den guten Einfall hatte, steht für Ran Dongyang fest:

这个点子一定是吴缅想出来的，除了他，谁能想出来?²⁶

Diese Idee hatte sich bestimmt Wu Mian ausgedacht. Wem, außer ihm, wäre sonst so etwas eingefallen?

Ran Dongyangs Vermutung verdeutlicht, dass Wu Mian unter seinen Klassenkameraden für sein Verantwortungsgefühl (*zerenxin* 责任心) und für seine Kreativität (*chuagnzaoli* 创造力) bekannt ist – zwei Eigenschaften, die ihm als „idealer“ Junge von seiner Schöpferin Yang Hongying zugeschrieben werden. Auch wenn sich sein Name auf den ersten Blick dafür anbietet, als sprechender Name gelesen zu werden, offenbart Ran Dongyangs Tagebucheintrag jedoch, dass Wu Mian ganz gewiss keine Person *wu mian(zi)* 无面[子], „ohne Gesicht“, d.h. mit einer schlechten Reputation ist.

Ran Dongyangs beste Freundin ist Lin Shu'ai 林叔媛. Sie ist vor kurzem mit ihrer Mutter zu ihrem Stiefvater in die USA gezogen, weshalb Ran Dongyang und sie sich fortan Briefe schreiben. Insgesamt erhält Ran Dongyang im Verlauf des Schuljahres drei Briefe von

²³ *Youmo* 幽默 ist ein Lehnwort und stellt die Transliteration des englischsprachigen Begriffs „humour“ dar. Als Substantiv bedeutet *youmo* 幽默 „Humor“ bzw. „Spaßigkeit“. Als Adjektiv ist *youmo* 幽默 mit „humorvoll“ zu übersetzen. Synonyme im Chinesischen sind *huixie* 诙谐 (humorvoll) bzw. *fengqu* 风趣 (Humor), wobei letztgenanntes Substantiv mit geistiger Wendigkeit, Scharfsinnigkeit, Witz und Esprit konnotiert wird.

²⁴ „他说起话来也挺有意思，懂得幽默。因为我生活在一个有幽默气氛的家庭，所以我喜欢跟幽默的人在一起。(Wenn er [Wu Mian] etwas erzählt, ist es auch [immer] unterhaltsam, denn er versteht etwas von Humor. Weil ich aus einem Haushalt stamme, in dem Humor groß geschrieben wird, bin ich gerne mit humorvollen Menschen zusammen.)“ Siehe: Yang (2006): S. 12.

²⁵ Siehe: Yang (2006): S. 194-195.

²⁶ Siehe: Yang (2006): S. 195.

ihrer Freundin, aus denen hervorgeht, dass sich die Freundinnen über ihren Alltag austauschen und Ran Dongyang somit einige Einblicke in Lin Shu‘ais neues Leben in Amerika erhält. Ein Brief, den Ran Dongyang selbst verfasst hat, thematisiert die besondere Situation chinesischer Einzelkinder während der Prüfungsphase, in der sie sich als Sechstklässlerin gerade befindet. Die als „kleine Kaiser“ (*xiao huangdi* 小皇帝) und „kleine Sonnen“ (*xiao taiyang* 小太阳) bezeichneten Einzelkinder gelten als verwöhnt, stehen jedoch zugleich aufgrund der großen Konkurrenz an Gleichaltrigen unter einem besonders hohen schulischen Leistungsdruck, wie auch die Autorin der Tagebuchromane, Yang Hongying, in ihrem Postskriptum erwähnt.²⁷ So stellt Ran Dongyang in ihrem Brief an ihre Freundin fest, dass das Leben der „kleinen Kaiser und Sonnen“, zu denen sie und ihre Klassenkameraden zählen, von den Hoffnungen der Erwachsenen in ihrer unmittelbaren Umgebung bestimmt wird: Die Eltern wünschen sich, dass ihre Kinder zu „Drachen“ und „Phönixen“ werden, die Lehrer wiederum, dass ihre Schüler in den Abschlussprüfungen besonders gut abschneiden.²⁸

²⁷ Die Sonne als Simile für eine Figur oder Person ist in China durch Mao Zedong besetzt. Im hier genannten Zusammenhang bezieht sich der Vergleich der kleinen Mädchen mit kleinen Sonnen auf die Tatsache, dass es im Universum der Eltern nur eine Sonne gibt, um die die Familie kreist, nämlich das (Einzel-)Kind bzw. die Tochter. „Kleine Kaiser“ bzw. *xiao huangdi* 小皇帝 ist eine geläufige, despektierliche Bezeichnung für chinesische (Einzel-)Kinder, die als verhätschelt gelten.

²⁸ Der Ausschnitt aus dem Originaltext, auf den hier Bezug genommen wird, lautet: „(...) 这些压力正是来自于“小皇帝”、“小太阳”的爸爸、妈妈们，因为他们都希望自己的孩子成龙成凤，还来自于学校的老师，他们都希望自己的学生个个考高分 (Dieser Druck kommt von den Vätern und Müttern der „kleinen Kaiser“ und „kleinen Sonnen“, die hoffen, dass ihr Kind zu einem Drachen, zu einem Phönix wird, und von den Schullehrern, die hoffen, dass jeder ihrer Schüler ein hohes Prüfungsergebnis erzielt).“ Ibid.: S. 342.

In der chinesischen Mythologie gelten Drache (龙 *long*) und Phönix (凤凰 *fenghuang* bzw. 凤 *feng*) als besonders vielschichtige Fabelwesen, denen ausschließlich positive Attribute zugeschrieben werden. So gilt der Drache seit der Han-Zeit (~206 v. Chr. – 220 n. Chr.) als Sinnbild des Kaisers sowie als Symbol für die männliche Zeugungskraft. Im alten chinesischen Volksglauben regierten Drachen über die Elemente, sie waren Schatzhüter, wachten über die Meere und galten als Vermittler zwischen dem himmlischen Kosmos und dem irdischen Leben. Eine ähnliche Popularität genießt der Phönix innerhalb der chinesischen Bildsprache, ein farbenprächtiger, glückbringender, mythischer Vogel. Der männliche Phönix gilt gemäß eines Kommentars zu den *Frühlings- und Herbstannalen* des Staates Lu (春秋 *chunqiu*), einem der sogenannten *Fünf Klassiker* (五经 *wu jing*) des Konfuzianismus bzw. der *Ru-Schule* (*Rujia* 儒家), als Zeichen für ein gutes Zeitalter bzw. für eine gute Regierungsperiode. Der weibliche Phönix stellt, gleichermaßen wie der Drache, ein beliebtes Motiv im chinesischen Kunsthandwerk und in der chinesischen Malerei dar; er ist oftmals auch in gemeinsamer Abbildung mit dem Drachen zu finden. Der Drache repräsentiert dabei den Kaiser, der Phönix steht indes als Sinnbild für die Kaiserin. Wenn chinesische Eltern den Wunsch aussprechen, der Sohn möge zu einem Drachen, die Tochter möge zu einem Phönix werden, dann bedeutet dies nichts anderes, als dass sie hoffen, dass auch ihr Kind mit ähnlich positiven Attributen ausgestattet werde wie die in ihrer Kultur so verehrten Fabelwesen, dass der Sohn bzw. die Tochter einen gesellschaftlichen Spitzenplatz mit einem entsprechend hohem Ansehen einnehmen werden, genau wie die chinesischen Kaiser während der dynastischen Ära. Siehe: Eberhard, Wolfram: *Lexikon chinesischer Symbole: Die Bildsprache der Chinesen*, Diederichs Gelbe Reihe Bd. 68, München: Diederich, 1999 (S. 60 – 63; S. 227-228); Zheng (1990): S. 60-61.

Die Kernthemen des Tagebuchromans sind jedoch nicht die (schulischen) Anforderungen, die von den Erwachsenen an die jungen Figuren gestellt werden, sondern das Heranwachsen selbst, d.h. die körperlichen Veränderungen, die dieses begleiten, das Sich-Positionieren innerhalb der *peer-group* sowie die Suche nach der eigenen Identität und – damit zusammenhängend – auch nach der eigenen Genderidentität. So macht sich die junge Tagebuchverfasserin nicht nur auf die Suche nach geeigneten Rollenvorbildern, sondern thematisiert Körpergestaltungsmöglichkeiten, das Verhältnis zwischen den Jungen und den Mädchen in ihrer Klasse und die typischen Reifungs- und Entwicklungsprozesse während der Pubertät in ihren Aufzeichnungen. Pickel und deren Behandlung, die erste Menstruation und die Notwendigkeit, einen Büstenhalter zu tragen, zählen zu weiteren Themen, die die Schülerin in ihren Tagebucheinträgen beschäftigen.

Der Roman schließt mit einem Eintrag, den Ran Dongyang am 20. Juni, d.h. einen Tag vor den Abschlussklausuren, verfasst und in dem sie auch einen Blick in ihre Zukunft wagt. Sie schreibt:

人是需要倾诉的，向别人倾诉、向自己倾诉。我喜欢向自己倾诉，所以日记已成为我的生活中不可缺少的部分。当我在长大成人的某一天，再翻开这本日记时，也许会说：“原来我是这样长大的...”²⁹

Man muss einfach sein Herz ausschütten, entweder bei einer anderen Person oder bei sich selbst. Ich ziehe es vor, mein Herz bei mir selbst zu erleichtern, weshalb das Tagebuch zu einem unverzichtbaren Bestandteil meines Lebens geworden ist. Wenn ich dann an irgendeinem Tag als Erwachsene dieses Tagebuch noch einmal aufschlagen werde, werde ich vielleicht sagen können: „Ach, so war das also, als ich erwachsen wurde...“

Ran Dongyangs Tagebucheintrag lässt erkennen, wie bewusst es ihr ist, dass sie sich gerade in der wichtigen Entwicklungsphase der Adoleszenz, d.h. in einem liminalen Zustand auf der Schwelle zum Erwachsenwerden befindet. Ihr Brief an ihre in die USA ausgewanderte Freundin unterstreicht zudem, dass der Weg vom Jugendlichen zum Erwachsenen auch von gesellschaftlichen Strukturen geprägt wird und von politischen Bedingungen abhängig ist. Ran Dongyang liegt es jedoch fern, in ihrem Alltag gegen vorherrschende Zustände und Normen zu rebellieren. Stattdessen vertraut sie sich ihrem Tagebuch an, um in ihren Aufzeichnungen überall die Dinge zu reflektieren, die sie beschäftigen.

Eine Begebenheit, der sich Ran Dongyang am 5. September, einem gemäß ihrer Aufzeichnungen sonnigen, klaren (*qing* 晴) Tag, ausführlicher widmet, befasst sich mit spezifischen Aspekten der Adoleszenz, wie dem Subjektivierungsprozess eines

²⁹ Siehe: Yang (2006): S. 354.

Heranwachsenden, der mit der eigenen Positionierung innerhalb der *peer-group* und der Auseinandersetzung mit vorherrschenden Regeln und Normen einhergeht, sowie dem Hinterfragen von Genderrollen.³⁰ Das neue Schuljahr ist nur wenige Tage alt, der Stundenplan bekanntgegeben, die Sitzordnung festgelegt und der neue Mathematiklehrer den Schülern der sechsten Klasse bereits vorgestellt worden – bleibt für die Mädchen nur noch eine Ungewissheit zu klären, nämlich die, ob die Haarlängenverordnung, die im vergangenen Schuljahr verabschiedet wurde, nun, im neuen Schuljahr, tatsächlich Gültigkeit besitzt. Besagte Verordnung legt fest, dass die Schülerinnen aller Jahrgänge der Grundschule ihre Haare nicht länger als bis zu den Ohren tragen dürfen. Ein genauer Grund wird nicht angegeben.

Wie der Titel des Kapitels „Über den Haar-Sturm“ (*Guanyu toufa de fengbo* 关于头发的风波) bereits ankündigt, sorgte die Verkündung der Einführung einer Haarlängenverordnung nicht nur vor den Sommerferien für großen Unmut innerhalb der weiblichen Schülerschaft. Auch jetzt sind alle Schülerinnen angespannt, tragen doch 80% der Mädchen die Haare am liebsten zum Pferdeschwanz gebunden oder geflochtene Zöpfe.³¹ Ran Dongyang macht sich ebenfalls Sorgen darüber, ihr über die Sommerferien gewachsenes Haar abschneiden zu müssen, da ihr kurz geschnittene Haare im Vergleich zu langen als weniger mädchenhaft erscheinen.³² Sie berichtet, dass nur die Anführerin der Jungpioniere (*zhongduizhang* 中队长) der Schule sowie die Mädchen der Basketballmannschaft kurze Haare tragen, eine Kurzhaarfrisur in ihren Augen somit nur im Zusammenhang mit einer spezifischen Position oder einer bestimmten Gruppenzugehörigkeit begründet und akzeptiert werden kann.³³ Die Verordnung lässt sich jedoch nicht umgehen, und so müssen alle Schülerinnen, die bis dato lange Haare getragen haben, diese entsprechend kürzen lassen.

Der Titel des Kapitels kann als Anspielung auf eine Kurzgeschichte von Lu Xun verstanden werden, die er im Jahr 1920 in der Zeitschrift *Xin qingnian* 新青年 (Neue Jugend) unter dem Titel *Fengbo* 风波 (Windsturm; auch: Krise, Auseinandersetzung) veröffentlichte. Die Kurzgeschichte, die auch unter ihrer englischen Übersetzung „A Storm in a Teacup“ bekannt geworden ist, spielt im Jahr 1917, als von Gegnern der Republik China

³⁰ Siehe: Yang (2006): S. 14-18.

³¹ Siehe: Yang (2006): S. 14-15.

³² Ran Dongyang schreibt: „一旦剪了头发，总觉得女孩子的味道就少了几分，头上发再也变换不出什么型了。(Sobald ich die Haare geschnitten bekomme, habe ich immer das Gefühl, dass von meiner Mädchenhaftigkeit etwas verlorenggeht. Außerdem verändert sich mein Kopfhair derart, dass gar keine Frisur mehr erkennbar ist.)“ Siehe: Yang (2006): S. 15.

³³ Siehe: Yang (2006): S. 17.

versucht wurde, den letzten Kaiser der Qing-Dynastie, Puyi 溥仪 (1906-1968), wieder zu inthronisieren. Während der Qing-Dynastie, die bis 1911 andauerte, übernahmen mandschurische Herrscher den Kaiserthron. In dieser Zeit mussten alle Männer in China einen langen Zopf tragen. Die spezifische mandschurische Männerfrisur sah darüber hinaus das Scheren der Stirnhaare vor. In der Geschichte wird von einem Mann berichtet, der seinen Zopf bereits abgeschnitten hat, jedoch nun glaubt, der Kaiser sei zurückgekehrt. Er sorgt sich daraufhin und wird vom größten Gelehrten des Dorfes kritisiert, der seinen Zopf selbst immer nur zusammenrollt, jedoch bei passender Gelegenheit wieder offen fallen lässt. Auch die Frau des Mannes ist beunruhigt und fürchtet, dass ihr Mann bestraft werden könne, da er sich (vermeintlich) einem nun wieder geltenden Gesetz widersetzt hat. Als sich herausstellt, dass die Throneroberung gescheitert ist, rollt der größte Gelehrte des Dorfes seinen Zopf wieder auf, und der Mann kann sich erleichtert wieder mit kurzen Haaren zeigen. Nach diesem „Sturm im Wasserglas“ nimmt das Dorfleben wieder seinen gewohnten Gang.

Auch in dieser Episode über den „Haar-Sturm“ provoziert eine Haarverordnung Widerstand und eine Krise, jedoch nur innerhalb der weiblichen Schülerschaft. Dennoch geben nahezu alle Mädchen der Klasse der Verordnung nach und erscheinen sehr bald mit neuen Frisuren. Wie sehr sich eine Abweichung von Normen und Sehgewohnheiten auf das Verhalten der *peer-group* auswirkt, zeigen die Reaktionen der männlichen Klassenkameraden auf die plötzlich fehlenden, typischen physischen Kennzeichen ihrer Mitschülerinnen, nämlich ihr (ursprünglich) langes Haar.

Der Verlust der Haarlänge wird von den Jungen nicht einfach zur Kenntnis genommen, sondern lautstark kommentiert. So werden für die neuen Frisuren ihrer Klassenkameradinnen sogleich geeignete Metaphern gesucht, und diese – je nach Länge oder Form – abwertend als „Tonziegel“ (*yipian wa* 一片瓦), „verrückter Igel“ (*fengkuang de ciwei* 疯狂的刺猬), „Explosionsstyle“ (*baozhashi* 爆炸式), „Suppennudeln“ (*qingtang guamian* 清汤挂面) oder „Pfannendeckel“ (*shaguogai* 沙锅盖) bezeichnet. Als Ran Dongyang die Schule zum ersten Mal mit kürzeren Haaren besucht, wünscht sie sich deshalb insgeheim, eine Mütze zu tragen, so sehr fürchtet sie die möglichen Verunglimpfungen ihrer Klassenkameraden. Gu Longfei 古龙飞, ein Klassenkamerad und enger Freund von Wu Mian, zieht sie auch sogleich beiseite, als sie die Klasse betritt, um ihr im Vertrauen zuzuflüstern, dass sie „mit dieser Perücke“ eine

schlechte Wahl getroffen habe.³⁴ Ran Dongyang missversteht ihren Klassenkameraden zunächst, hüpft sogleich näher zu ihm heran, um zu erfahren, wer denn hier eine Perücke aufhabe. Gu Longfei wird daraufhin schlagartig bewusst, dass er Ran Dongyangs Frisur fälschlicherweise für künstliches Haar gehalten hat und entschuldigt sich, offensichtlich peinlich berührt, mehrfach, woraufhin alle Jungen in der Klasse loszulachen beginnen. Ran Dongyang ist wütend über die Reaktion ihrer Klassenkameraden. Sie erinnert sich: „*Nanshengmen xiaosile, ke ba wo qisile*. 男生们笑死了，可把我气死了。(Alle Jungen lachten sich tot, was mich jedoch vor Wut platzen ließ).“

Die Charaktere in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) streben, so ist aus dem Kapitel „Über den Haar-Sturm“ herauszulesen, auf den ersten Blick nach einer Einhaltung bekannter Gendercodes und sind noch zurückhaltend und konservativ, wenn es um die eigene Genderperformanz und das Verhandeln von Geschlechterrollen geht. So gelten lange Haare innerhalb der Schülerschaft als feminin und ansprechend – eine Beurteilung, die auch auf die als attraktiv beschriebenen weiblichen Figuren in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), wie die junge Bai Que oder die Frau des zweiten Onkels Qiu, zutrifft, deren außergewöhnliche Schönheit vorwiegend mit ihrem langen, sorgfältig gepflegten und frisierten Haar begründet wird.

Wie die Online-Plattform Business of Fashion (BoF) bestätigt, folgt ein Mädchen bzw. eine Frau mit langem Haar auch dem Schönheitsideal der chinesischen Modeindustrie.³⁵ Während eine junge Frau wie die erste Siegerin des chinesischen TV-Gesangwettbewerbs *Super Girl*, Li Yuchun, aufgrund ihrer kurzen Haare und wegen ihres burschikosen Looks sowohl von ihren Fans, als auch von ihren Kritikern als „älterer Frühlingsbruder“ (*chunge* 春哥), d.h. mit einem explizit männlich konnotierten Kunstwort, bezeichnet wird, gilt die chinesische Schauspielerin Fan Bingbing 范冰冰 (geb. 1981), so auf der Online-Plattform Business of Fashion nachzulesen, aufgrund ihrer „porcelain pale skin“, ihres „slender, heart-shaped face“, ihrer „large Bambi eyes (...) complemented by a wide set of gently-arched eyebrows“ und schließlich wegen ihres langen und vollen „charcoal black hair“ nicht nur als „feminine ideal“, sie stellt darüber hinaus auch eine Kontrastfigur zur „unweiblich“ wirkenden

³⁴ Gu Longfei sagt wortwörtlich: „冉冬阳，你这项假发没有买好。(Ran Dongyang, diese Perücke war kein guter Kauf).“ Siehe: Yang (2006): S. 16.

³⁵ Die Online-Plattform Business of Fashion (BoF), die im Jahr 2007 von einem britisch-kanadischen Geschäftsmann und ehemaligen Unternehmensberater gegründet wurde, beleuchtet marktstrategische Hintergründe und Trends der internationalen Modeindustrie.

Li Yuchun dar.³⁶ Je kürzer die Haare der Schülerinnen sind, desto mehr entfernen sie sich also von diesem „feminine ideal“ der langhaarigen, attraktiven Frau. Stattdessen rücken sie automatisch näher an eine spezifische Darstellungsform von Weiblichkeit, die der des *Super Girl* Li Yuchun nahekommt.

Die Reaktion der Jungen und auch Ran Dongyangs Beschreibungen unterstreichen, wie sehr Körpergestaltungsmaßnahmen bzw. die Gestaltung eines Bestandteils von *ti* 体 (Körper) – in diesem Fall die Frisur – unter den Schülern als Teil einer Genderperformanz wahrgenommen wird. Die Tagebuchaufzeichnung lässt zudem den Schluss zu, dass die jungen Figuren *gender* bislang ausschließlich kollektiv, d.h. im Einklang mit ihren gleichgeschlechtlichen Peers erfahren und auch dargestellt haben. Abweichungen von der dominanten Gruppennorm werden bislang immer auf einen bestimmten Grund zurückgeführt, wie im Fall der Anführerin der Jungpioniere und der Mitglieder der weiblichen Basketballmannschaft der Schule. Dass jedoch trotz einer allgemein gültigen, alle Schülerinnen betreffenden Haarlängenverordnung auch individuelle Darstellungsformen möglich sind, die konforme Genderperformanzen infrage stellen, zeigt das Beispiel der Schülerin Liu Yanghuizi 刘杨惠子, die sich der Verordnung zunächst widersetzt.

Liu Yanghuizi fällt bereits durch ihren besonderen Vornamen auf. Da chinesische Vornamen gewöhnlich mit einem oder maximal zwei Zeichen gebildet werden, ist der Name des Mädchens aufgrund seiner Dreisilbigkeit unkonventionell bzw. *yu zhong bu tong* 与众不同 (anders als die Masse, *queer*), worauf Ran Dongyang in ihrer rückblickenden Zusammenschau des 5. September hinweist. Sie schreibt:

你只要看看她的名字，就知道她是多么的与众不同。³⁷

Du musst nur einen Blick auf ihren Namen werfen, und schon weißt du, wie außergewöhnlich sie [Liu Yanghuizi] ist.

Das Idiom, das Ran Dongyang an dieser Stelle verwendet, um ihre Klassenkameradin zu charakterisieren, nämlich *yu zhong bu tong* 与众不同, wurde hier mit „außergewöhnlich“ übersetzt. Wortwörtlich bedeutet *yu zhong bu tong* 与众不同 „anders als die Masse“ bzw. „nicht so wie die Masse sein“ und beschreibt Personen oder Dinge, die unkonventionell, originell, nicht gewöhnlich oder *queer* sind. Das erste Zeichen des Vornamens

³⁶ Siehe: Kong, Daniel: „Unmasking East Asia’s Beauty Ideals“, in: *Business of Fashion*, 21.09.2016, <https://www.businessoffashion.com/articles/global-currents/unmasking-east-asias-beauty-ideals> (Zugriff am 16.04.2017).

³⁷ Siehe: Yang (2006): S. 16.

ihrer Klassenkameradin Liu Yanghuizi, *yang* 杨, ist ein Substantiv, das eine Pappelart beschreibt. Das Adjektiv *hui* 惠 bedeutet „gutherzig“, „mildtätig“, im Zusammenhang mit Kindern kann es auch „klug“ bzw. „clever“ bedeuten. Als Substantiv kann *hui* 惠 wiederum mit Güte und Mildtätigkeit gleichgesetzt werden. Der Eigenname Yanghui 杨惠 ist darüber hinaus homophon mit Yanghui 杨回, dem Namen der Königinmutter des Westens, einer mythologischen Figur und Gottheit, die an einem See im Kunlun-Gebirge³⁸ (*Kunlun shanmai* 昆仑山脉) lebt und in deren Garten Pfirsichbäume wachsen, deren Früchte unsterblich machen. Als *zi* 子 werden im klassischen Chinesisch die eigenen Nachkommen bezeichnet, weshalb das Morphem im modernen Chinesisch auch „Kinder“ bedeutet und zudem etwas umschreiben kann, das jung und klein ist. Als Suffix deutet *zi* 子 im klassischen Chinesisch auf eine Respektsperson hin, meist einen belesebenen, rechtschaffenen Mann. Auch wenn an dieser Stelle nicht eindeutig bestimmt werden kann, welche der möglichen Bedeutungen ihrer Namensbestandteile für Liu Yanghuizi infrage kommen, kann doch festgehalten werden, dass der unkonventionelle Name des Mädchens zahlreiche positive Interpretationen zulässt und dass der Suffix *zi* 子 aufgrund seines Bezugs zu einer männlichen Person darüber hinaus als ein *queeres* Element verstanden werden kann, das Liu Yanghuizis Persönlichkeit auf besondere Weise auszeichnet.

Wie ungewöhnlich und *queer* Liu Yanghuizi auf Ran Dongyang wirkt, macht ein weiterer Tagebucheintrag deutlich, in dem Ran Dongyang zunächst erneut auf den Namen der Klassenkameradin zu sprechen kommt. Dort ist zu lesen:

刘杨惠子是非常奇特的女孩，她的爸爸妈妈给她取了这样一个与众不同的名字，这就注定了她的与众不同。刘杨惠子敢说敢做，敢爱敢恨，她最崇拜小魔女范小萱，会唱范小萱所有的歌，很用心地模仿范小萱的神态。她曾经对我讲，她为了学范小萱的抿嘴笑，对着镜子练了好长时间呢。现在，她的一举一动、一颦一笑都真的很想范小萱，所以有了小魔女之称。³⁹

Liu Yanghuizi ist ein sehr sonderbares Mädchen. Ihre Eltern haben für sie einen solch außergewöhnlichen Namen ausgesucht, und genau das ist es, was sie dazu verurteilt, anders als alle anderen zu sein. Liu Yanghuizi ist nicht auf den Mund gefallen, sie handelt immer mutig und wagt es zu lieben und zu hassen. Sie betet die „kleine Hexe“ Fan Xiaoxuan an; sie kann alle ihre Lieder mitsingen und ihren Ausdruck bis ins kleinste Detail nachahmen. Sie erzählte mir, dass sie, um Fan Xiaoxuans feines Lächeln einzustudieren, sehr lange vor einem Spiegel geübt hatte. Jetzt ähnelt jede ihrer Bewegungen, jeder Blick und jedes Lächeln Fan Xiaoxuan wirklich sehr, weshalb sie sich von nun an „kleine Hexe“ nennt.

³⁸ Das Kunlun-Gebirge ist eine Gebirgskette, die sich über die autonomen Gebiete Xinjiang 新疆 und Tibet (*Xizang* 西藏) im Osten Chinas erstreckt.

³⁹ Siehe: Yang (2006): S. 84.

Liu Yanghuizi, so zeigt der Ausschnitt, ist sehr ehrgeizig und hartnäckig, wenn es um das Erreichen ihrer Ziele geht – sei es, dass sie so lange übt, bis sie alle Lieder der von ihr so angehimmelten taiwanesischen Sängerin Fan Xiaoxuan (geb.1977, auch: Mavis Fan) mitsingen, oder sei es, dass sie so viel Zeit vor dem Spiegel verbringt, bis sie das Auftreten und Lächeln ihres Idols so perfekt wie möglich nachahmen kann. Liu Yanghuizi nimmt sogar den Namen „kleine Hexe“ bzw. Xiao Monü 小魔女 an, einen Alias der Sängerin, an, um Fan Xiaoxuan noch mehr zu gleichen.⁴⁰ Ran Dongyang findet die Klassenkameradin somit nicht nur wegen ihres Namens „sonderbar“ (*qite* 奇特), sondern auch aufgrund ihres auffälligen Verhaltens.

In der chinesischen Queer-Forschung, so die vergangenen Ausführungen in Kapitel 3 dieser Studie, gilt *yu zhong bu tong* 与众不同 (anders als die Masse) als mögliches chinesisches Synonym von *queer*. Da das Idiom – ähnlich wie der von Ran Dongyang verwendete Begriff *qite* 奇特 (sonderbar, *queer*) und das Adjektiv *qiyi* 奇异 (merkwürdig, seltsam), einem weiteren möglichen chinesischen Pendant zu *queer* – eine Abgrenzung all derer, die sich selbst als *queer* betrachten oder von anderen als *queer* bezeichnet werden, von denjenigen, die als nicht *queer* gelten, impliziert und somit ein Otherring *queerer* Personen bedingt, das diese von allen Nicht-Queeren distanziert und als „Andersartige“ diskriminiert, bevorzugen chinesische Vertreter der *Queer Theory* den Begriff *ku'er* 酷儿, der sich nunmehr phonetisch und nicht mehr semantisch an *queer* anzunähern versucht.

In Liu Yanghuizis Fall sind sowohl der Ausdruck *yu zhong bu tong* 与众不同 (anders als die Masse), als auch der von Ran Dongyang in ihrer weiteren Charakterisierung der Klassenkameradin verwendete Begriff *qite* 奇特 (sonderbar, *queer*) trotz der berechtigten Kritik der chinesischen Queer-Forscher äußerst treffend, um Liu Yanghuizis individuelle Antwort auf die Haarlängenverordnung zu beschreiben. Liu Yanghuizi trägt besonders gerne einen Pferdeschwanz, was darauf schließen lässt, dass das Mädchen mittellanges bis langes Haar haben muss. In ihrem Bericht „Über den Haar-Sturm“ erläutert Ran Dongyang darüber hinaus, dass Liu Yanghuizis bevorzugte Frisur die geschwungene Stirn des Mädchens besonders gut zur Geltung bringe, der Pferdeschwanz also nicht nur eine beliebte Form der Haargestaltung darstellt, sondern auch ein Mittel ist, die Attraktivität der Schülerin zu betonen.

⁴⁰ Fan Xiaoxuan veröffentlichte im Jahr 1996 in Taiwan ein sogenanntes „Cartoon-Lieder-Album“ (*katong gequ zhuanji* 卡通歌曲专辑), das den Titel *Xiaomonü de mofashu* 小魔女的魔法书 (Das Zauberbuch der kleinen Hexe) trug und Lieder beinhaltete, die eine Cartoon-Serie begleiteten. Durch einen Auftritt auf der großen Frühlingsfest-Gala des chinesischen TV-Senders CCTV im Jahr 1998 erlangte sie auf dem chinesischen Festland eine große Bekanntheit und wurde auch dort als „kleine Hexe“ bzw. *xiaomonü* 小魔女 populär.

Als die Haarlängenverordnung in Kraft tritt, ignoriert Liu Yanghuizi als einzige die neu aufgestellten Regeln. Für ihren sichtbaren Widerstand wird sie von der Schülerschaft bewundert und, so Ran Dongyang in ihrem Tagebucheintrag, „nahezu zu einer Persönlichkeit der gesamten Schule“ (*Ta jihu chengle quanxiao de renwu*. 她几乎成了全校闻名的人物。).⁴¹ Doch auch Liu Yanghuizi beugt sich letztlich der Verordnung, entscheidet sich jedoch für einen besonderen Haarschnitt, den Ran Dongyang als Jungen-Haarschnitt identifiziert, wie sie berichtet:

刘杨惠子就是剪头发，也要剪得与众不同，她剪了个小男式，跟她那大脑门儿、小脸蛋儿一配，俏皮极了。⁴²

Als sich Liu Yanghuizi schließlich doch noch die Haare schneiden ließ, tat sie dies erneut auf unkonventionelle Weise. Sie ließ sich nämlich einen Jungen-Haarschnitt schneiden, der gut zu ihrer hohen Stirn und ihrem kleinen Gesicht passte und sie äußerst attraktiv aussehen ließ.

Auffällig an Ran Dongyangs Beschreibung der neuen Frisur ihrer Klassenkameradin ist die Beurteilung *qiaopi jile* 俏皮极了, die hier neutral mit „äußerst charmant aussehend“ übersetzt wurde. *Jile* 极了 bedeutet „auf eine extreme Weise“; der Ausdruck folgt im Chinesischen stets auf Eigenschaftswörter und wird im Deutschen häufig – wie auch hier geschehen – mit „äußerst“ übersetzt. Das Adjektiv *qiaopi* 俏皮 umschreibt ein attraktives, gutes Aussehen, es kann jedoch auch mit „klug“ i.S.v. „smart“ bzw. „geistreich“ übersetzt werden.

Zunächst lässt sich schlussfolgern, dass Frisuren bzw. Haarschnitte in Ran Dongyangs Beschreibungen ge-gendert sind. So gibt es Haarschnitte für Jungen und Frisuren, die vorwiegend von Mädchen getragen werden, wie beispielsweise der bei Liu Yanghuizi so beliebte Pferdeschwanz. In Liu Yanghuizis Fall betonen beide Frisuren ihr Gesicht und lassen sie attraktiv aussehen. Jedoch vermag es nur der explizit als für Jungen ausgewiesene Haarschnitt, dem Mädchen zusätzlich ein intelligentes Aussehen zu verleihen. Daraus folgt, dass die Haargestaltung in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) einen Bestandteil der Genderperformanz der männlichen und weiblichen Figuren darstellt, weiblich konnotierte Frisuren wiederum die *ti* 体-Ebene ansprechen und männlich konnotierte Frisuren jedoch eher die *shen* 身 (Materie-Geist-Körper)-Ebene, wobei bei letzteren unerheblich ist, welchen Geschlechts die Träger der Figuren sind. Auch wenn in Liu Yanghuizis Beispiel binäre Strukturen nicht vollständig aufgehoben werden können, so steht ihre Figur doch für eine *queere* Spielart von *gender*, wenn man der Definition *queer* als „opposition to the very notions

⁴¹ Siehe: Yang (2006): S. 16.

⁴² Siehe: Yang (2006): S. 16.

of dualism, clear-cut boundaries, and categorical purity“ folgt, die auch dieser Arbeit zugrunde liegt.⁴³

Wie in der in Kapitel 1 beschriebenen Gattungsgenese des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) bereits erläutert wurde, steht die Suche nach der eigenen Identität, das Erlangen von Individualität und einer Handlungsautonomie bzw. *agency* im Zentrum des Entwicklungs- und Reifeprozesses eines Heranwachsenden. Dies geschieht zum einen durch die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstbild, zum anderen durch Vergleiche mit den Erwachsenen aus dem Umfeld der Heranwachsenden sowie mit anderen Mitgliedern der *peer-group*. Am Ziel dieser Identitätssuche stehen schließlich die Ablösung von bestimmten einflussnehmenden Gruppen, wie z.B. den Eltern oder anderen Autoritätspersonen, und eine bewusste Entscheidung für oder gegen eine Gruppe an Gleichaltrigen und deren (Gender-)Vorstellungen.

In *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) wird mit Liu Yanghuizi eine Figur vorgestellt, die Grenzen austestet und Normen infrage stellt. Mit ihrer Entscheidung für eine entschieden „un-mädchenhafte“ Frisur dehnt Liu Yanghuizi zudem den Rahmen vorherrschender Genderdarstellungen. Liu Yanghuizis Verhalten kann sowohl als Protest gegen die Erwachsenenwelt bzw. gegen die Schuldirektion und ihre Anweisungen, deren Beweggründe auch tatsächlich nicht transparent gemacht worden sind, als auch als Abgrenzung zur *peer-group* verstanden werden, die Attraktivität zunächst mit den gängigen, durch die Modeindustrie geprägten Gestaltungsmustern von *gender* gleichsetzt und diesen sicherlich auch folgen würde, gäbe es die neue Haarlängenverordnung nicht.

Auch wenn Ran Dongyangs Urteil über das neue, jugenhafte Aussehens ihrer Mitschülerin positiv ausfällt und trotz der partiellen Bewunderung für das Verhalten der Klassenkameradin, kommt es – anders als beispielsweise in David Wallaims Roman *Kicker im Kleid* über den (Frauen-)Kleider tragenden Dennis, dessen Freunde über dominante Vorstellungen von Genderrepräsentationen diskutieren – im Verlauf des Kapitels „Über den Haar-Sturm“ zu keiner tieferen Auseinandersetzung mit normativen resp. non-konformen Darstellungsformen von *gender*. Die Möglichkeit des Ausbrechens aus einem System der Normierung – das nahezu ausnahmslos einheitlich verfolgte Ideal der langen Haare für

⁴³ Siehe: Bachner, Andrea, „Queer Affiliations: Mak Yan Yan’s Butterfly as Sinophone Romance“, in Chiang, Howard and Ari Larissa Heinrich (Hg.), *Queer Sinophone Cultures*, New York: Routledge, 2014 (S. 201-220), S. 201.

Mädchen auf der einen, sowie die Homogenisierungsversuche durch eine höhergestellten Autoritätsebene auf der anderen Seite – wird zwar durch den Bericht über Liu Yanghuizis Weigerung, vorherrschende Regeln anzuerkennen, als Wahl- und Handlungsmöglichkeit vorgestellt, als eigene Reaktionsvariante auf die Haarlängenverordnung von Ran Dongyang jedoch nicht in Betracht gezogen.

Eine kleine Anmerkung in ihrem Tagebuch zu den Ereignissen lässt dennoch die Vermutung zu, dass Liu Yanghuizis Beispiel Ran Dongyang durchaus tiefer beeindruckt hat, als es der weitere Kapitelverlauf zunächst vermuten lässt. So schreibt Ran Dongyang, dass die Schülerinnen „zu jener Zeit“ (*nage shihou* 那个时候), nämlich als sie noch die fünfte Klasse besuchten, ihre Klassenlehrerin, Frau Luo, aufgrund ihres wallenden Haars als Vorbild und Maß für weibliche Schönheit herangezogen haben:

那个时候，我们好羡慕长发飘飘的罗老师，都说等我们长大了，一定留像罗老师那样的长头发，一辈子不剪，谁也管不着。

Zu jener Zeit bewunderten wir das wallende Haar von Lehrerin Luo und sagten ausnahmslos, dass wir ganz sicher unsere Haare so lang wie Lehrerin Luo tragen und niemals abschneiden würden, sobald wir erwachsen sind. Niemand würde uns davon abhalten können.⁴⁴

Die Abgrenzung des Jetzt zum Nicht-Jetzt in Ran Dongyangs Tagebuchaufzeichnung lässt die Interpretation zu, dass die Aussage „zu jener Zeit“ nicht nur als Zeitindikator bzw. Temporaladverbiale betrachtet werden kann, sondern auch als deiktischer Modifikator, der darauf hinweist, dass sich die Verfasserin von ihrer früheren Annahme, nur mit langem Haar sei ein Mädchen, sei eine Frau auch attraktiv, distanziert. Nachdem ihr durch das Beispiel ihrer Klassenkameradin Liu Yanghuizi eine weitere, von ihr vorher nicht bedachte Möglichkeit der Haar- und somit auch der Persönlichkeits- und Gendergestaltung offenbart worden sind, erscheint es durchaus möglich, dass Ran Dongyang ihre „zu jener Zeit“, d.h. vor den Sommerferien getroffene Entscheidung, als Erwachsene stets lange Haare zu tragen und diese niemals abzuschneiden, noch einmal revidieren könnte.

Femininität und ihre eigene Attraktivität sind Themen, die Ran Dongyang das gesamte Schuljahr über beschäftigen. So wie die Schülerin den „Haar-Sturm“ in ihrem Tagebucheintrag als Betroffene und Beobachtende wahrgenommen hat, verhandelt sie auch ihren Körper und ihr Aussehen in ihrem Tagebuch im Zwiegespräch mit sich selbst und im Vergleich mit anderen. Auch ihre Eltern zieht sie hinzu, um deren Meinung über ihr Aussehen zu erfahren. So erhält Ran Dongyang kurz vor ihrem zwölften Geburtstag auf ihre Frage, ob sie denn auch so

⁴⁴ Siehe: Yang (2006): S. 16-17.

„häßlich“ wie alle Babys gewesen sei, von ihren Eltern die Antwort, dass sie nach ihrer Geburt tatsächlich kein sehr hübsches Baby war, sondern „*Chou, chou de bu de liao*. 丑, 丑得不得了。 (Häßlich, unglaublich häßlich).“⁴⁵ Ihre Mutter entschied sich für eine natürliche Geburt, was in China eine Besonderheit darstellt, da der Kaiserschnitt auch ohne medizinische Indikation sowohl bei den Ärzten, als auch bei den meisten Gebärenden als präferierte Geburtsform gilt.⁴⁶ Bis zu ihrer Geburt kannten Ran Dongyangs Eltern das Geschlecht des Kindes nicht. Die Geburt beschreibt die Mutter als sehr langwierig und kräftezehrend; all ihre Aufmerksamkeit war auf das Gebären gerichtet, doch das Kind wollte sich nicht voranbewegen. In der Erinnerung der Mutter wand es sich im Mutterleib so stark, dass sie davon ausging, es müsse sich ganz sicher um einen Jungen handeln (*Wo xiang zhenme neng zheteng, yiding shige nanhai*. 我想这么能折腾, 一定是个男孩。 Ich dachte, wer sich so hin- und herbewegen kann, muss ein Junge sein).⁴⁷

Trotz ihrer Progressivität, sich entgegen der vorherrschenden Meinung für eine natürliche Geburt und gegen den Kaiserschnitt zu entscheiden und trotz ihrer fortschrittlichen Erziehungspräferenzen offenbart Ran Dongyangs Mutter in ihrer Erzählung, dass sie gängigen Ansichten über Genderrollen folgt, wenn sie die Eigenschaft ihres ungeborenen Kindes, sich sehr kraftvoll zu zeigen, sogleich einem Jungen zuschreibt und nicht etwa einem Mädchen. Sie nimmt damit eine genderspezifische Zuordnung bestimmter Charakteristika vor, die der Einschätzung folgt, dass Mädchen weniger aktiv als Jungen seien. Eine Begebenheit, von der nachfolgend berichtet wird, verdeutlicht, welche Auffassung Ran Dongyangs Mutter vertritt, wenn es darum geht, wie junge Frauen (*shaonü* 少女) aussehen und wie diese sich idealerweise verhalten sollten, nämlich elegant und anmutig und nicht etwa kräftig und stark.

Als sich Ran Dongyangs Körper allmählich zu verändern beginnt, versucht sie, diesen mithilfe eines so simplen wie wirkungsvollen Kleidungstricks zu verbergen.⁴⁸ Sie schämt sich

⁴⁵ Siehe: Yang (2006): S. 155.

⁴⁶ In chinesischen Großstädten werden 60-80% der Geburten mit einem Kaiserschnitt durchgeführt. Dies geschieht zum Teil auf Wunsch der Gebärenden selbst, die den Kaiserschnitt einer natürlichen Geburt vorziehen „for reasons that include a desire to avoid pain or potential complications in labor, the desire to give birth at an auspicious time, and the belief that C-sections produce a more attractive and smarter child and that they result in less damage to the woman’s figure and pelvic floor.“ Siehe: Johnson, Tina Phillips und Yi-Li Wu: „Maternal and Child Health in Nineteenth- to Twenty-first-Century China“, in: Andrews, Bridie und Mary Brown Bullock [Hrsg.]: *Medical Transitions in Twentieth-Century-China*, Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 2014 (51-68), S. 66.

⁴⁷ Siehe: Yang (2006): S. 155.

⁴⁸ Siehe: Yang (2006): S. 295-298.

zunächst für ihre wachsenden Brüste, weshalb sie es vermeidet, sommerliche Kleidung zu tragen, obwohl es bereits sehr warm ist. Ihrem Tagebuch vertraut sie ihr Dilemma an:

气温 25°C 以上了, 可我还不敢穿单一。无论怎么热, 我的衬衣外面总套着一件宽大的外套, 背还不敢挺直, 总是含着胸。⁴⁹

Die Temperatur ist bereits über 25 Grad Celsius gestiegen, doch ich wage es immer noch nicht, leichte Kleidung zu tragen. Egal, wie warm es ist: immer trage ich eine weite Jacke über meinem Shirt. Ich traue mich auch nicht, meinen Rücken gerade zu machen. Immer verstecke ich meinen Brustkorb.

Ran Dongyangs Ausführungen machen deutlich, wie unwohl sich das Mädchen in seiner Haut fühlt. Dies entgeht auch der Aufmerksamkeit ihrer Mutter nicht, die ihrer Tochter schließlich Bustiers kauft, die der wachsenden Brust mehr Halt versprechen. Als Ran Dongyang diese zum ersten Mal trägt, freut sie sich und ist erleichtert darüber, endlich wieder sorglos T-Shirts anziehen zu können und ihren Körper nicht mehr unter ihrer weiten Jacke verstecken zu müssen. Aus Gewohnheit läuft sie jedoch immer noch leicht gebeugt, was ihre Mutter ebenfalls registriert, weshalb sie ihrer Tochter ermahmend auf den Rücken klopft, als sie gemeinsam unterwegs sind. Als sich Ran Dongyang daraufhin gerade hält, stellt die Mutter zufrieden fest:

„对了, 少女的风采有了, 少女的韵味也出来了。“⁵⁰

Genau! Jetzt hast du die elegante Haltung einer jungen Frau und auch der Charme junger Frauen kommt nun zutage.“

Eine junge Frau (*shaonü* 少女), so Ran Dongyangs Mutter, sollte einen aufrechten Gang haben – nicht etwa, weil dies gesünder ist und Haltungsschäden vermeidet, sondern weil ein aufrechter Gang der Haltung einer jungen Frau Eleganz und ihr selbst Charme (*yunwei* 韵味) verleiht, sie also attraktiv wirken lässt. Dies erinnert erneut an die Dorfschönheit Bai Que aus *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), deren Bewegungen und deren Gang als *ting ting yu li* 亭亭玉立 bzw. *qingying* 轻盈 (anmutig und leicht) beschrieben wurden und die ebenfalls die Attraktivität der jungen Frau unterstrichen. Wie in Bai Ques Fall, so soll auch Ran Dongyangs Körpereinsatz ihre Femininität betonen, die sich in einem eleganten, aufrechten Gang äußert und den Charme des Mädchens unterstreicht.

Wie im Kapitel „Über den Haar-Sturm“ wird *gender* an dieser Stelle abermals über den Körper (*ti* 体) dargestellt, findet die Genderperformanz erneut auf der *ti* 体 (Körper)-Ebene statt. Doch sind es nicht nur die physischen, adoleszenzbegleitenden Veränderungen, sondern auch

⁴⁹ Siehe: Yang (2006): S. 297.

⁵⁰ Siehe: Yang (2006): S. 298.

der spezifische Einsatz des Körpers – die aufrechte Haltung und der gerade Gang – die bedingen, dass sich der Körper des Mädchens zum Körper einer jungen Frau wandelt. Die Aussage der Mutter wirkt in dieser Szene ebenfalls performativ: In dem kurz skizzierten Gespräch mit ihrer Tochter verwendet sie bewusst den Begriff *shaonü* 少女 (junge Frau), so dass nicht nur die Körperperformanz der Tochter, sondern auch der Sprechakt der Mutter *gender* gemeinsam herstellen. Die Aussage der Mutter verdeutlicht darüber hinaus, dass die liminale Phase des Erwachsenwerdens, in der sich Ran Dongyang gerade befindet, in Etappen gestaffelt ist. Bevor ein Mädchen (*nü haizi* 女孩子) zur Frau (*nüxing* 女性) wird, muss sie zunächst das Stadium der jungen Frau (*shaonü* 少女) durchlaufen.

Im vormodernen China implizierte der Begriff *shaonü* 少女 (junge Frau), dass es sich um eine unverheiratete Frau handeln musste, die erst durch eine Heirat den Status der *funü* 妇女 ([erwachsene] Frau) erlangen konnte. *Nüxing* 女性 (Frau; weiblich bzw. weibliches Geschlecht) wiederum ist ein Terminus, der erst in den 1920er Jahren in China in Abgrenzung zu *funü* 妇女 ([erwachsene] Frau) eingeführt wurde. Während *funü* 妇女 ([erwachsene] Frau) ein relationaler Begriff ist, der die soziale bzw. innerfamiliäre Rolle der Frau umschreibt, bezieht sich *nüxing* 女性 (Frau; weiblich bzw. weibliches Geschlecht) auf die biologische Frau bzw. die Frau als weibliches Wesen. Der Terminus wird, dominanten Binaritätsvorstellungen folgend, im Chinesischen als Gegenpol zu *nanxing* 男性 (Mann; männlich bzw. männliches Geschlecht) verstanden, was ihm einen exklusiven, biologisch determinierten Charakter verleiht, weshalb er auch in den chinesischen Feminismusdebatten früh an Bedeutung gewann. Doch auch in der modernen, in Umgangssprache verfassten Literatur, die Subjektivitätsfragen ebenso thematisiert wie die Rolle des (modernen) Menschen innerhalb der chinesischen Gesellschaft, hat die Frau, *nüxing* 女性, seit dem beginnenden 20. Jahrhundert ihren Platz gefunden.⁵¹

Während Ran Dongyang ihre Mutter als Vertraute und Ratgebende weiterhin aufsucht und sich ihr nahe fühlt, verändert sich ihr Verhältnis zu ihrem Vater im Verlauf ihres Adoleszenzprozesses und ihrer Entwicklung von einem Mädchen (*nü haizi* 女孩子) zu einer jungen Frau (*shaonü* 少女) allmählich. Im Gegensatz zu ihrer Mutter sieht Ran Dongyangs Vater in seiner Tochter noch sein kleines Mädchen, seinen kleinen Schatz. So nennt er Ran

⁵¹ Siehe: Barlow, Tani E.: „Theorizing Woman: Funü, Guojia, Jiating“, in: *Genders* 10, Frühjahr 1991 (132-159), S. 141.

Dongyang *baobei nü'er* 宝贝女儿 (wortwörtlich: Baby-Tochter; auch: Tochtterschatz, nachfolgend: Schätzchen) und setzt sie mit einem *nü haizi* 女孩子 (Mädchen) gleich, wenn er Ran Dongyangs Fragen nach seinen Wünschen für sie als Heranwachsende beantwortet.

Als er seiner Tochter eines Morgens nach dem Frühstück sein Gesicht zuwendet mit der Aufforderung, ihm noch schnell einen Kuss zu geben, bevor er zur Arbeit gehen muss, verweigert sich Ran Dongyang diesem Wunsch plötzlich, was sie selbst überrascht.⁵² In ihrem Tagebuch denkt sie über ihr ablehnendes Verhalten nach. Sie schreibt:

我本能地推开了爸爸的脸。我不知道为什么要这样做，这是我第一次拒绝爸爸。⁵³

Ich schob Papas Gesicht instinktiv von mir weg. Ich weiß nicht, warum ich das tat. Das war das erste Mal, dass ich Papa zurückgewiesen habe.

Zuvor schon fiel es ihr schwer, ihrem Vater einen Kuss zu geben, als sie ihm dafür danken wollte, dass er der Mutter ihrer Freundin Mei Xiaoya eine finanzielle Unterstützung in Form eines privaten zinslosen Darlehens zukommen ließ.⁵⁴ Ihre für sie selbst ungewöhnliche Reaktion begründet sie mit ihrem Erwachsenwerden. In ihrem Tagebuch hält sie fest:

我长大了，不好意思再抱爸爸，只是伸过嘴去，在他的脸上轻轻地吻了一下。⁵⁵

Jetzt, da ich erwachsen werde, ist es mir peinlich, Papa wie sonst zu umarmen. Ich spitzte bloß meine Lippen und küsste ihn flüchtig auf die Wange.

Doch trotz ihrer Schwierigkeiten, ihrem Vater ihre Zuneigung zu zeigen und mit körperlicher Nähe umzugehen, bleibt er ihr männliches Rollenvorbild. Als ihre Mutter auf Geschäftsreise fährt, bereitet Ran Dongyang ein festliches Abendessen für sich und ihren Vater zu. Sie gibt sich sichtlich Mühe, ein „westliches“ Essen (*xican* 西餐) zu kochen, da sie weiß, dass ihr Vater aufgrund seines zweijährigen Studienaufenthaltes in den USA gerne Steaks isst und sehr gut mit Messer und Gabel umgehen kann, was sie auch bewundert. Ran Dongyang spielt die Rolle der Hausfrau perfekt und bietet ihrem Vater sogar Wein an, um den Abend so schön und so professionell wie möglich zu gestalten.⁵⁶ Während des Essens scherzen Vater und Tochter

⁵² Der Vater sagt zur Tochter: „快亲亲我，宝贝女儿，我要迟到了! (Gib mir schnell einen Kuss, mein Schätzchen, ich komme sonst zu spät zur Arbeit!).“ Siehe: Yang (2006): S. 211.

⁵³ Siehe: Yang (2006): S. 211.

⁵⁴ Siehe: Yang (2006): S. 50

⁵⁵ Siehe: Yang (2006): S. 50.

⁵⁶ Ran Dongyang erzählt, dass sie mit ihrer Familie einmal in einem sehr teuren „westlichen“ Restaurant (*yí jiā xī cāntīng* 一家西餐厅) gegessen hat, um den Geburtstag ihrer Cousine zu feiern, was sie sehr

miteinander, und plötzlich muss Ran Dongyang an ihre Klassenkameradinnen denken, die immer wieder wechselnde Popstars vergöttern. Ran Dongyangs männliches Idol ist jedoch ihr Vater. So hält sie in ihrem Tagebuch fest:

[...] 如果我今后要结婚的话，一定要找一个像我爸爸这样的人结婚。所以不论班上的女同学一会儿迷郑伊健，一会儿迷苏有朋，我都无动于衷，因为我坚定不移地认为世界上最有魅力的男人就是我爸爸。⁵⁷

[...] Sollte ich später einmal heiraten, so will ich unbedingt einen Mann finden, der so ist wie Papa [und ihn dann heiraten]. Deshalb lasse ich mich auch gar nicht darüber aus, dass meine Klassenkameradinnen mal verrückt nach Zheng Yijian, mal nach Su Youpeng sind. Mir sind die alle egal, weil ich fest davon überzeugt bin, dass mein Vater der charmanteste Mann der Welt ist.⁵⁸

Ran Dongyangs Aufzeichnungen geben Aufschluss darüber, dass sie sich, anders als ihre Mitschülerinnen, nicht von Stars wie z.B. dem Sänger und Schauspieler Zheng Yijian (geb. 1967; auch: Ekin Cheng) aus Hongkong oder dem taiwanesischen Popstar und Schauspieler Su Youpeng (geb. 1973; auch: Alec Su) beeindrucken lässt, sondern sich an den männlichen Personen in ihrem unmittelbaren Umfeld orientiert, wenn es darum geht, Vorbildfiguren zu benennen. Für Ran Dongyang besitzt ihr Vater all die Qualitäten, die sie an einem Mann schätzt. So ist, neben seinem Humor und seiner Internationalität, auch sein außerordentlicher Charme (*meili* 魅力) ein Grund für sie, ihren Vater für besonders attraktiv zu halten und ihn als Vorbild für ihren zukünftigen Ehemann zu nehmen. Interessanterweise erfährt der Leser nichts über dessen Aussehen.

An Ran Dongyangs Aufzeichnung ist zudem auffällig, dass die Schülerin aufgrund ihrer hypothetischen Formulierung offenlässt, ob sie einmal heiraten wird. Die Ursache für ihre vorsichtige Äußerung liegt aller Wahrscheinlichkeit nicht darin begründet, dass Ran Dongyang die Ehe als Institution infrage stellt, sondern dass sie sich selbst für nicht besonders hübsch bzw. intelligent hält. Ran Dongyang berichtet, dass ihre negative Selbsteinschätzung sie sogar in der vierten Klasse davon abhielt, sich im Unterricht zu beteiligen, und ihr Selbstvertrauen erst im letzten Schuljahr, d.h. in der fünften Klasse langsam zu wachsen begann.⁵⁹ Jetzt, als Sechtklässlerin, sieht sie sich dennoch als ein ganz gewöhnliches Mädchen (*yige pingfan de nühai* 一个平凡的女孩) – nicht aufgrund ihrer Bescheidenheit, sondern weil sie immer noch

beeindruckte. Dieses Erlebnis möchte sie nun für ihren Vater in ihren privaten Räumen noch einmal wiederholen. Siehe: Yang (2006): S. 79.

⁵⁷ Siehe: Yang (2006): S. 81-82.

⁵⁸ Wortwörtlich bedeutet der letzte Satz: Mir sind die alle egal, weil ich fest davon überzeugt bin, dass der Mann, der weltweit den meisten Charme besitzt, mein Vater ist.

⁵⁹ Siehe: Yang (2006): S. 204-205.

der Meinung ist, dass sie weder intelligent (*bu congming* 不聰明), noch hübsch (*bu piaoliang* 不漂亮) sei und darüber hinaus auch kein besonderes Talent besitze (*ye meiyou shenme tebie de caihua* 也没有什么特别的才华).⁶⁰ Ihre Annahme, eventuell einmal nicht zu heiraten, lässt sich daher wohl eher auf ihr (noch) geringes Selbstbewusstsein zurückführen.

Wie wir bereits wissen, sind Ran Dongyangs Noten – zumindest in Chinesisch und Mathematik – sehr gut. Dass sie Platz 18 von 45 Schülern einnimmt, mag daran liegen, dass sie sich in einer sehr leistungsstarken Klasse befindet. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass sie sich selbst für unintelligent hält. Wie Ran Dongyang aussieht, erfährt der Leser nicht, nur, dass sie von den Klassenkameraden als mitfühlend (*wenrou* 溫柔; auch: sanft) bezeichnet wird.⁶¹ Als diese nämlich – in Anlehnung an eine chinesische Popgruppe – in einem Gedankenspiel die ideale Mädchengruppe aus den Mitschülerinnen zusammenstellen wollen, wählen sie u.a. Ran Dongyang aufgrund ihres mitfühlenden (*wenrou* 温柔; auch: sanft) Wesens aus und weil sie sich deshalb mit der intelligenten (*congming* 聰明) Mo Xin'er 莫欣儿 und der hübschen (*piaoliang* 漂亮) Sha Li 沙丽 – den weiteren potentiellen Gruppenmitgliedern – perfekt ergänze. Das musikalische Talent der ausgesuchten Klassenkameradinnen ist den Jungen interessanterweise gleichgültig. Es geht in ihrer Wahl alleine darum, eine „Pop“-Gruppe zusammenzustellen, deren einzelne Mitglieder eine bestimmte Eigenschaft auszeichnet, die die anderen nicht besitzen.

Intelligent (*congming* 聰明) und hübsch (*piaoliang* 漂亮) zu sein, sind in Ran Dongyangs Identitätsfindungsprozess wichtige Orientierungspunkte. Während sie ihren Vater – und nicht etwa Berühmtheiten aus dem Showbusiness – als männliches Ideal heranzieht, weitet sie den Radius ihrer Suche nach weiblichen Vorbildern jedoch über ihre alltägliche Umgebung aus und richtet ihren Blick auch auf die Welt der Mode. Bei einem Einkauf mit ihrer Mutter sucht sich Ran Dongyang daher genau die Jeans aus, für die ein Plakat in dem Geschäft, in dem sie sich gerade befindet, wirbt.⁶² Dem darauf abgebildeten Fotomodell steht die Hose aufgrund ihrer langen Beine sehr gut. Ran Dongyang ist sich bewusst, dass sie sich nicht mit diesem vergleichen kann; auch ihre Mutter gibt zu bedenken, dass es nicht heißen muss, dass die Hose auch Ran Dongyang gut stünde, nur, weil das Model darin gut aussähe. Ran Dongyang hadert daraufhin mit ihrem Aussehen, wie sie in ihrem Tagebuch festhält:

⁶⁰ Siehe: Yang (2006): S. 82.

⁶¹ Siehe: Yang (2006): S. 120.

⁶² Siehe: Yang (2006): S. 72-73.

我一直觉得我的脚不够长。⁶³

Ich bin schon immer der Meinung gewesen, dass meine Beine nicht lang genug sind.

Doch nicht nur die Länge ihrer Beine, auch ihre Körperform und ihr Gewicht beschäftigen die Heranwachsende. So betrachtet sich Ran Dongyang regelmäßig im Badezimmerspiegel, um jede Veränderung ihres Körpers zu verfolgen, sei sie auch noch so gering. Sie erzählt:

卫生间里有一面很大的镜子，站在浴盆里能照见全身，最近我特别爱照镜子，是因为我对我的身体特别感兴趣。我发现我的身体每天都在发生着微妙的变化。⁶⁴

Im Bad gibt es einen sehr großen Spiegel. Er steht in der Badewanne, und man kann seinen gesamten Körper darin sehen. In letzter Zeit betrachte ich mich unheimlich gerne im Spiegel, weil ich mich sehr für meinen Körper interessiere. Ich habe festgestellt, dass sich an meinem Körper täglich minimale Veränderungen vollziehen.

Bei Ran Dongyangs täglichen Inspektionen ihres Spiegelbildes widmet sie die meiste Aufmerksamkeit dem Wachstum ihrer Brüste. Sie nimmt wahr, dass ihr Körper bereits Kurven entwickelt hat und ihre Figur nicht mehr die unreife und flache eines kleinen Mädchens ist.⁶⁵ Gleichzeitig fürchtet Ran Dongyang, zu dick zu sein und plant daher bereits eine Diät, denn, so schreibt sie:

我不可以真么胖。⁶⁶

Ich darf nicht so dick sein.

Ran Dongyangs Selbstbeobachtung gibt weitere Hinweise auf ihre Idealvorstellung von Weiblichkeit. Neben langen Haaren und langen Beinen gilt in ihren Augen auch ein schlanker Körper als Maß für weibliche Schönheit. So, wie die im Peritext dieses Kapitels erwähnten „Mädchen aus dem Haus“ alle „wie Elfen“ aussehen möchten, so möchte auch Ran Dongyang dem weiblichen Schönheitsideal entsprechen, d.h. schlank sein. Zunehmen oder (zu) dick sein „darf man nicht“ und ist daher „verboten“.⁶⁷ Während die Schulverordnung festlegt, dass alle Schülerinnen der Grundschule ihre Haare bis zu den Ohren kürzen müssen und sich Ran Dongyang dieser Regel nicht entziehen kann, liegt die Kontrolle über ihr Körpergewicht jedoch bei ihr selbst, weshalb sie auch beschließt, eine Diät zu machen. So nimmt sie sich vor, eine Tafel Schokolade, die sie geschenkt bekommen hat, nicht zu essen, da sie Sorge hat, sie könne

⁶³ Siehe: Yang (2006): S. 72.

⁶⁴ Siehe: Yang (2006): S. 187.

⁶⁵ Der Originaltext Ran Dongyangs Tagebuch lautet: 总之，身体胀张的已有了曲线，再也不是那种没发育的平直的小女孩身材了。Siehe: Yang (2006): S. 187.

⁶⁶ Siehe: Yang (2006): S. 187.

⁶⁷ Ran Dongyang benutzt an dieser Stelle die verneinte Verbform *bu keyi* 不可以 (nicht dürfen), die einem Verbot gleichkommt.

dadurch dicker werden oder Pickel bekommen.⁶⁸ Essstörungen, auf die Ran Dongyangs Verhalten schließen lassen könnten, werden jedoch von der Schülerin und auch im weiteren Verlauf des Tagebuchromans nicht weiter thematisiert.⁶⁹

Ran Dongyangs Faszination für ihren Körper und seine Veränderungen stehen im Einklang mit den Aussagen des chinesischen Literaturwissenschaftlers Zhu Ziqiang über Adoleszenzprozesse und ihre Darstellung in der Literatur für jugendliche Leser, die in Kapitel 1 diskutiert wurden. In der Gesprächsrunde mit anderen Experten chinesischer Kinder- und Jugendliteratur über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) hob Zhu heraus, dass das Interesse, das Heranwachsende für ihren Körper entwickeln, und die physischen Veränderungen, die sie wahrnehmen, nicht nur eine große Faszination auf sie ausübten, sondern sie auch bedrücken und sogar deprimieren könnten.⁷⁰ Ran Dongyang ist ebenfalls hin- und hergerissen von den neuen Eindrücken, die sie täglich von sich gewinnt, wenn sie sich im Spiegel betrachtet.

Während die Schülerin in starkem Maße mit ihrem Körper beschäftigt ist, nehmen die männlichen Figuren in ihrem Umfeld vornehmlich ihr Wesen wahr. Wie wir bereits erfahren haben, gilt Ran Dongyang unter ihren Klassenkameraden als mitfühlend und sanft (*wenrou* 温柔), was die Aussage ihrer kreativen Mutter Yang Hongying bekräftigt, die besagte, dass sich die Protagonistin ihres Tagebuchromans vornehmlich durch ihre verständnisvolle (*shanjie renyi* 善解人意) Art auszeichne. Auch Ran Dongyangs Vater folgt dieser Meinung.

Während des gemeinsamen Abendessens, das die Schülerin in der Abwesenheit der Mutter für sich und ihren Vater ausrichtet, fragt Ran Dongyang den Vater am Ende, was er ihr wünsche, wenn sie einmal erwachsen ist.⁷¹ Seine Antwort, er hoffe, dass sie ein glücklicher Mensch werde (*zuo yige kuaihuo de ren* 做一个快活的人), entmutigt Ran Dongyang.⁷² Sie denkt, ihr Vater habe keine größeren Erwartungen an sie, da sie nicht hübsch, nicht intelligent

⁶⁸ Siehe: Yang (2006): S. 332.

⁶⁹ Die wenigen existierenden Studien über Essstörungen auf dem chinesischen Festland, die zu Beginn der 1990er Jahre durchgeführt wurden, ergaben, dass 78% der chinesischen Frauen Angst davor hatten zuzunehmen. Weitere Untersuchungen, die Ende der 1990er Jahre unter chinesischen Adoleszenten durchgeführt wurden, bestätigten ein erhöhtes Diätaufkommen innerhalb der jungen Probandengruppe. Siehe: Gordon, Richard A.: „Eating Disorders East and West: A Culture-Bound Syndrome Unbound“, in: Nasser, Mervat et al. [Hrsg.]: *Eating Disorders and Cultures in Transition*, Hove: Brunner-Routledge, 2001, (1-16), S. 7.

⁷⁰ Siehe: Cao et al. (2002): S. 149.

⁷¹ Ran Dongyang fragt ihn: „我...我在想我长大以后, 你希望我做一个人? (Ich...ich denke gerade darüber nach, wenn ich erwachsen bin, was für ein Mensch, hoffst du, werde ich einmal sein?).“ Siehe: Yang (2006): S. 82.

⁷² Siehe: Yang (2006): S. 82.

und dazu noch talentlos sei, und es ihm daher reiche, wenn sie denn „nur“ glücklich werde. Der Vater widerspricht ihr:

„你错了，冬阳。“爸爸走过来，坐在我身边，轻轻地握住我的手，„对一个女孩来说，聪明和漂亮并不是最重要的，温柔善良才是女孩子最宝贵的品质。不聪明、不漂亮的女孩，会因为温柔和善良而变得可爱起来。冬阳，你就是一个非常可爱的女孩，爸爸爱你，所以希望你快乐，永远快乐，这就是我对你的最高期望。“⁷³

„Da irrst du dich, Dongyang.“ Papa kam zu mir herüber, setzte sich neben mich und drückte meine Hand sachte, „Für ein Mädchen sind Schönheit und Intelligenz nicht das wichtigste. Die wertvollsten Eigenschaften eines Mädchens sind [ihre] Sanftheit und Gutherzigkeit. Mädchen, die nicht schlau und nicht hübsch sind, können aufgrund ihrer Sanftheit und Gutherzigkeit zu sehr liebenswerten Mädchen werden. Dongyang, du bist ein sehr liebenswertes Mädchen, dein Vater liebt dich, und deshalb wünscht er sich, dass du glücklich bist, immer glücklich sein wirst, und genau das ist die höchste Erwartung, die ich [überhaupt] an dich haben kann.“

Ran Dongyang ist sich nicht sicher, ob sie tatsächlich begreift, was ihr Vater ihr mit seiner Aussage mitteilen möchte. Sie sieht jedoch ein, dass sein Wunsch tatsächlich nicht anspruchslos ist, da es gewiss keine leichte Aufgabe sein wird, als Erwachsene ein Leben lang glücklich zu sein. Die Ansichten des Vaters, ein Mädchen müsse weder intelligent noch hübsch sein, wenn es nur mitfühlend und sanft (*wenrou* 温柔), gutherzig (*shanliang* 善良) und aus diesen Gründen liebenswert (*ke'ai* 可爱) ist, untermauern die Aussagen der Autorin über ihren Modellcharakter Ran Dongyang. Auch bei Ran Dongyangs Vater stehen das Aussehen und die Intelligenz eines Mädchens nicht im Vordergrund, wenn er seiner Tochter seine Definition eines weiblichen Ideals vorstellt, sondern ein zugewandtes, hilfsbereites Wesen.

Der Begriff *shanliang* 善良, den Ran Dongyangs Vater verwendet und der hier mit „gutherzig“ übersetzt wurde, taucht bereits im *Liji* 礼记, dem Buch der Riten (wortwörtlich: Ritualaufzeichnungen), auf, einem der sogenannten „Fünf Klassiker“ (*wujing* 五经) der chinesischen Literatur. Das *Liji* 礼记 (Buch der Riten), eine Kompilation ritenkundlicher Texte aus der frühen Han-Zeit, stellt ein Regelwerk vor, das sämtliche Aspekte des korrekten Verhaltens einer Person in der Öffentlichkeit beinhaltet.⁷⁴ Die ursprüngliche Begriffsbedeutung des Adjektivs *shanliang* 善良 (hier: gutherzig) umfasst aus diesem Grund auch eine moralische Implikation. Ein Mensch, der als *shanliang* 善良 bezeichnete wird, gilt – so die Definition des *Hanyu Da Cidian* 汉语大词典 (Das große Chinesisch-Wörterbuch) – daher im weiteren Wortsinne nicht nur als gütig (*heshan* 和善); er besitzt darüber hinaus auch einen moralisch

⁷³ Siehe: Yang (2006): S. 82.

⁷⁴ Siehe u.a.: Idema und Haft (1997): S. 54.

einwandfreien Charakter (*xindi hao* 心地好), ist also ein Mensch, der nicht schlecht ist und keine bösen Intentionen hegt (*bu huai eyi de ren* 不怀恶意的人).

Die Charakterisierung des „idealen Mädchens“, so wie sie der Vater vornimmt, zielt demzufolge auf ein Verhalten und auf Handlungen, die gesellschaftskonform und für ein gelingendes, gutes Miteinander unerlässlich sind. Die Genderperformanz des „idealen“, nämlich gutherzigen Mädchens Ran Dongyang – so wie sie von ihrem Vater und auch zuvor von der Autorin Yang Hongyang beschrieben wird – vollzieht sich auf der *shen* 身 (Materie-Geist-Körper)-Ebene. Für die Einordnung des Tagebuchromans als *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) bedeutet dies, dass er durch die Zeichnung der Figur Ran Dongyangs und durch die Stimme des Vaters Verhaltensweisen für Mädchen vorstellt, die auch den Prämissen einer *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) entsprechen.

Vergleicht man den Erwachsenenwunsch an ein Mädchen der Gegenwart, hier von Ran Dongyangs Vater formuliert, mit den Wünschen, die die Dorfbewohner für das Mädchen Zhiyue in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) zu Beginn der 1960er Jahre ausgesprochen haben, so kann eine Übereinkunft beider Parteien festgestellt werden: beide Male soll ein Mädchen nämlich mitfühlend (*wenrou* 温柔) sein. In Zhiyues Fall sind zudem noch *tianjing* 恬静 (still), *qingchun* 清纯 (rein) und *rouhe* 柔和 (mild) zu sein Attribute, die ein Mädchen in den Augen der Erwachsenenfiguren besonders auszeichnet.

Eine Charaktereigenschaft, die Yang Hongying ihrer Protagonistin Ran Dongyang desweiteren zuschreibt, nämlich *luoluo dafang* 落落大方 zu sein (in diesem Kapitel mit „natürlich“ übersetzt; eig.: natürlich und ungezwungen bzw. zwanglos), wird im Roman nicht explizit angesprochen. Ran Dongyang selbst gibt jedoch einen Hinweis darauf, dass ihr Verständnis von *luoluo dafang* 落落大方 einem natürlichen, ungekünstelten Verhalten gleichkommen muss. In einer späteren, sehr kurz gehaltenen Tagebuchaufzeichnung beschäftigt sie sich erneut mit Liu Yanghuizi bzw. der „kleinen Hexe“ Xiao Monü, und deren eigenwilliger Persönlichkeit. In ihrem Eintrag zieht Ran Dongyang die Klassenkameradin als Kontrastfigur heran, um ihr Verständnis von einem liebenswerten, nämlich natürlichen Mädchen zu erläutern.

Liu Yanghuizi nicht nur wegen ihres ungewöhnlichen Namens ein Mädchen, das auffällt. Auch ihre Vorliebe für die Sängerin Fan Xiaoxuan, die sie bis auf die Mimik nachzuahmen vermag, hebt sie aus der Schülermenge hervor. Ran Dongyang findet die Klassenkameradin

nicht nur aus diesem Grund sonderbar bzw. *queer* (*qite* 奇特). Auch die Tatsache, dass Liu Yanghuizi stets versucht, „cool“ (*ku'er* 酷儿) zu wirken, da sie dies für besonders modisch (*shimao* 时髦; auch: trendy, angesagt) hält, missfällt Ran Dongyang.⁷⁵ Ihrem Tagebuch teilt sie ihre Gedanken mit:

我倒觉得刘杨惠子如果不去刻意模仿什么歌星，不那么赶时髦，也许真实的刘杨惠子要可爱得多。⁷⁶

Ich jedenfalls denke, dass die wahre Liu Yanghuizi vielleicht viel liebenswerter erscheinen könnte, wenn sie nicht diesen Aufwand betreiben würde, irgendwelche Gesangsstars nachzuahmen und nicht jedem Modetrend hinterherliefe.

Die „falsche“ Liu Yanghuizi ist nach Ran Dongyangs Auffassung das Mädchen, das als „kleine Hexe“ Xiao Monü auftritt und versucht, besonders „cool“ und „trendy“ zu sein. Die „wahre“ (*zhenshi* 真实; auch: authentisch, natürlich) Liu Yanghuizi ist in Ran Dongyangs Augen folglich eine Liu Yanghuizi, die sich nicht verstellt, die sich stattdessen authentisch und natürlich zeigt, und Ran Dongyang deshalb auch viel liebenswerter erscheint als die gekünstelt wirkende „kleine Hexe“ Xiao Monü. Während Liu Yanghuizis Genderperformanz als „kleine Hexe“, d.h. das „coole“ Mädchen, das so sein und so aussehen will wie eine berühmte Popsängerin, von ihrer Klassenkameradin aufgrund seiner Inszenierungshaftigkeit und Unnatürlichkeit nicht akzeptiert wird, findet die *queere* Liu Yanghuizi mit ihrem außergewöhnlichen Jungen-Haarschnitt bei Ran Dongyang Anerkennung. Die „wahre“ Liu Yanghuizi ist somit auch das Mädchen, das sich nicht genderkonform zeigt und das auffällt, weil es den dominanten Vorstellungen von Femininität nicht Folge leistet, sondern die neue Frisurennorm kreativ und auf ihre individuelle Weise interpretiert.

Natürlich zu sein, so zeigen Ran Dongyangs Überlegungen, ist jedoch ein Wesenszug, der von der Schülerin selbst positiv bewertet wird. *Luoluo dafang* 落落大方 i.S.v. *xiaosa* 潇洒 (natürlich und ungezwungen bzw. zwanglos) zu sein, gilt in ihrer Welt, wie in der, die in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) präsentiert wird, als männliches Ideal. Dieses verkörpert der neue Mathematiklehrer der Sechstklässlerin, Herr Shu bzw. *Shu laoshi* 舒老师 („Lehrer Shu“), der unter der weiblichen Schülerschaft als sogenannter *shuaige* 帅哥 gilt. *Shuaige* 帅哥 (wortwörtlich: gut aussehender, älterer Bruder) ist eine umgangssprachliche Bezeichnung für einen attraktiven jungen Mann bzw. *dashing guy*.⁷⁷

⁷⁵ Siehe: Yang (2006): S. 119-120.

⁷⁶ Siehe: Yang (2006): S. 120.

⁷⁷ Siehe: Yang (2006): S. 3.

Gut, i.S.v *dashing*, auszusehen, ist – neben Humor – laut Ran Dongyang ein wesentliches Wunschmerkmal für männliche Lehrer, das unter den Schülern kursiert. Lehrerinnen wiederum sollten ebenfalls hübsch sowie jung und nett sein, wie sie in ihr Tagebuch notiert:

我敢打赌，百分之九十九点九的同学都要这样回答:喜欢年轻的、漂亮的、和气的女老师; 喜欢幽默、帅气的男老师。⁷⁸

Ich wette, dass 99,9 Prozent meiner Mitschüler antworten würden: Ich mag junge, hübsche und nette Lehrerinnen [bzw.] ich mag humorvolle, gut aussehende Lehrer.

In ihrem Eintrag vom 17.10., einem sonnigen Tag, erklärt Ran Dongyang, was genau den Mathematiklehrer in den Augen der Schülerinnen auszeichnet und worin seine Attraktivität begründet liegt. Das Kapitel trägt den Titel „*Nanzihan de fengdu* 男子汉的风度 (Das Benehmen eines „wahren“ Mannes)“ und erzählt von einem Ausflug der sechsten Klasse, der von der Klassenlehrerin, Frau Luo, und besagtem Mathematiklehrer, Herrn Shu, begleitet wird.⁷⁹ Als der Bus vorfährt, stürmen die Jungen den Wagen, um sich einen Sitzplatz zu sichern mit dem Resultat, dass zahlreiche Mädchen und auch Frau Luo während der Fahrt stehen müssen. Herr Shu, der noch einen Sitzplatz finden konnte, bietet diesen seiner Kollegin an. Ran Dongyang beobachtet ihren Lehrer während der Fahrt. In ihrem Tagebuch hält sie fest:

舒老师转过身来，他今天穿了一身牛仔装，站在车门旁边，一只手臂高高举起来，很随意地拉住扶手，显得格外的潇洒和帅气。⁸⁰

Herr Shu drehte sich zu uns hin. Heute war er von Kopf bis Fuß in Jeans gekleidet. Er stand neben der Bustür, streckte einen Arm weit nach oben aus und hielt den Haltegriff lässig fest, was ganz besonders zwanglos und attraktiv aussah.

Jeans bzw. Kleidung aus Jeansstoff zählen zu Ran Dongyangs begehrteren Kleidungsstücken. Als sie mit ihrer Mutter einkaufen geht, wählt die Schülerin auch sogleich eine Jeans für sich aus, obwohl sie sich nicht sicher ist, ob ihr diese so gut stehen wird wie dem Model, das das Kleidungsstück bewirbt. Für ihre Mutter, die jahrein, jahraus Kostüme oder Hosenanzüge trägt, kommt eine solche Hose aufgrund ihres Alters nicht infrage, wie sie ihrer Tochter erklärt.⁸¹ Auch Herr Shu scheint im Schulalltag gewöhnlich keine Jeans zu tragen, weshalb Ran Dongyang sein besonderes Outfit nun, am Ausflugstag, sogleich zur Kenntnis nimmt. Anders als der Lehrer Jiang Yilun aus *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) zeigt sich Herr Shu also

⁷⁸ Siehe: Yang (2006): S. 307.

⁷⁹ Siehe: Yang (2006): S. 89-93.

⁸⁰ Siehe: Yang (2006): S. 91.

⁸¹ Siehe: Yang (2006): S. 71.

nicht immer in seiner besten Kleidung, sondern trägt auch sportliche Alltagskleidung, die seine Attraktivität in den Augen der Schülerinnen jedoch noch steigert.

Doch auch seine besondere Haltung entgeht der Schülerin nicht. Diese strahlt Entspanntheit aus und verstärkt den positiven Eindruck, den Ran Dongyang von ihrem Mathematiklehrer gewonnen hat. Obwohl er seinen Arm weit ausstrecken muss, um an die Haltegriffe des Busses zu gelangen, wirkt dies auf die Schülerin *hen sui yi* 很随意 (sehr lässig). Auch das Stehen im sich bewegenden Bus scheint für den Lehrer keine Anstrengung zu bedeuten – im Gegenteil: Ran Dongyang beschreibt seine Pose als besonders *xiaosa* 潇洒 (natürlich und ungezwungen) sowie *shuaiqi* 帅气 (attraktiv).

Wie Sang Sang seinen Lehrer Jiang Yilun in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) beobachtet, so betrachtet auch Ran Dongyang ihren Mathematiklehrer, Herrn Shu, genau. In beiden Erzählungen wird die partikuläre Weise, mit der die Lehrer ihren Körper einsetzen, als *xiaosa* 潇洒 (natürlich und ungezwungen) beschrieben. Natürlich und ungezwungen zu sein (oder zu wirken) stellt in beiden Romanen ein Merkmal für (männliche) Attraktivität dar. Tatsächlich ist die natürliche und ungezwungene Haltung beider Figuren unterschiedlich zu bewerten. Jiang Yiluns entspannte Pose beim Flötenspiel im Stehen ist das Ergebnis einer besonderen Körperarbeit und auf ein häufiges Üben zurückzuführen. Herr Shu wiederum hält sich lässig an den Griffen des Busses fest, wird jedoch weder so elegant oder betörend wie der Lehrer aus *Youmadi* beschrieben. Die natürliche, ungezwungene (*xiaosa* 潇洒) Art des Mathematiklehrers ist somit keine kultivierte Form der Selbstdarstellung, sondern tatsächlich eine zwanglose Lässigkeit, die keine große Anstrengung oder ein stetes Tun erfordern.

Während Ran Dongyangs Beobachtungen auf den physischen Ausdruck des Lehrers zielen, richten ihre Klassenkameraden den Blick auf sein Verhalten. Nachdem Herr Shu seinen Sitzplatz Frau Luo angeboten hat, sind die Schüler zunächst überrascht und vermuten sogleich, dass ihr Lehrer in Frau Luo verliebt sein müsse, da er sich ihr so freundlich gegenüber zeigt. Dass es sich bei Herrn Shus Geste um keine reine Liebenswürdigkeit, sondern um eine gesellschaftliche Konvention handelt, wissen die Schüler offensichtlich (noch) nicht. Deshalb stellt der Lehrer den Schülern das Idiom *nüshi youxian* 女士优先 („ladies first“) sogleich vor und erklärt, dass dieses „*yige nanxing yinggai dongde de zui qima de limao* 一个男性应该懂得的最起码的礼貌“, d.h. eine der rudimentärsten Höflichkeitsformen sei, die ein Mann

unbedingt kennen müsse.⁸² Daraufhin bieten die Jungen ihre Sitzplätze den Klassenkameradinnen an und werden von ihrer Klassenlehrerin, Frau Luo, am Ende des Ausflugstages für ihr vorbildliches Verhalten gelobt. Diese resümiert:

„今天，令我感到十分欣慰的是，我们班的男生都很有男子汉的风度，这一点，我相信女生们和我会有同感。“⁸³

„Was mich heute besonders erfreut hat, ist, dass sich alle Schüler in unserer Klasse wie ein echter Mann verhalten haben und ich bin mir sicher, dass die Schülerinnen, was diesen Punkt anbelangt, genauso empfinden wie ich.“

Auffällig ist zunächst, dass die Auffassung der Lehrkräfte keinem emanzipierten Denken entspricht. Auffällig ist ebenfalls, dass die Begriffe, die Herr Shu und Frau Luo für einen Mann bzw. eine männliche Person verwenden, unterschiedlich sind. Herr Shu spricht von *nanxing* 男性, als er die gesellschaftliche Konvention des „ladies first“ erklärt, während Frau Luo die Jungen, die dieser Maxime Folge leisten, lobend als *nanzihan* 男子汉 hervorhebt. *Nanxing* 男性 (Mann; männlich bzw. männliches Geschlecht), so erfahren wir bereits, ist das Pendant zu *nüxing* 女性 (Frau; weiblich bzw. weibliches Geschlecht) und bezieht sich auf die biologische Determinierung einer (männlichen) Person. Der Begriff *nanxing* 男性 (Mann; männlich bzw. männliches Geschlecht) betont somit die biologischen Unterschiede zwischen Mann und Frau und untermauert die Annahme einer bestehenden Geschlechterbinarität.

Die Sechstklässler erfahren während des Ausflugs, dass es eine geschlechtlich kodierte Höflichkeitsform gibt, die u.a. besagt, dass ein Mann (*nanxing* 男性) für eine Frau (*nüxing* 女性) den Sitzplatz räumen sollte, wenn diese sonst stehen müsste. Durch das Befolgen der Maxime „ladies first“ werden die Schüler (*nansheng* 男生) schließlich zu *nanzihan* 男子汉, d.h. zu „wahren“ Männern. Auch wenn es vielleicht merkwürdig ist, dass die Schüler die Maxime nicht kennen, ist doch die Gleichsetzung eines bestimmten männlichen Verhaltens mit der Auszeichnung *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) etwas, das näher untersucht werden sollte.

Das semantische Feld des Morphems *han* 汉 ist weit gefasst. Es kann sich auf die gleichnamige Dynastie beziehen oder auf Han-Chinesen verweisen, d.h. als exklusiver Begriff in Abgrenzung zu anderen in China lebende Ethnien verwendet werden. In der Geschichte der Nördlichen Dynastien (*Beishi* 北史), die der Historiker Li Yanshou 李延寿 in der Mitte des 7. Jahrhunderts kompilierte, taucht *han* 汉 zum ersten Mal in der Bedeutung „Mann“ auf. Der

⁸² Siehe: Yang (2006): S. 93.

⁸³ Siehe: Yang (2006): S. 93.

Begriff *nanzihan* 男子汉, der heute – wie hier geschehen – mit „wahrer Mann“, aber auch adjektivisch mit „männlich“ oder „maskulin“ übersetzt wird, bezog sich ursprünglich auf einen erwachsenen Mann. Dieser wurde, so nachzulesen im *Hanyu Da Cidian* 汉语大词典 (Das große Chinesisch-Wörterbuch), durch die Verwendung des Terminus *nanzihan* 男子汉 als ein Mann mit Charakter ausgezeichnet, d.h. als ein *you zuowei you zhiqi de nanzi* 有作为有志气的男子, als ein Mann mit Benimm und mit Ambitionen. Ein *nanzihan* 男子汉 ist somit im ursprünglichen Sinne ein männlicher Erwachsener, der die gesellschaftlichen Regeln kennt, der sich zu benehmen weiß, der handelt und der seine Ziele verfolgt.

Dadurch, dass die Schüler von ihrem Lehrer gelernt haben, wie sich ein Mann einer Frau gegenüber verhalten sollte und dies sogleich umsetzen, bezeugen sie ihre Qualitäten als „wahre“ junge Männer, die die gesellschaftlichen Regeln befolgen und sich entsprechend zu benehmen wissen. Das titelgebende „*nanzihan de fengdu* 男子汉的风度“ (das Benehmen eines wahren Mannes) der Schüler nimmt ihre Lehrerin jedoch nicht stillschweigend zur Kenntnis, sondern bezieht sich in ihrer Ansprache an die Schüler am Ende des Ausfluges wohlwollend darauf. Erneut findet also eine Genderperformanz durch die Aneignung einer gesellschaftlich festgelegten, geschlechtlich codierten Verhaltenskonvention und durch einen diese begleitenden Sprechakt statt, der wiederum von einer erwachsenen Figur vollzogen wird – so, wie es bereits bei Ran Dongyang der Fall war, als sie von ihrer Mutter ermahnt wurde, aufrechter zu gehen, um sich korrekt, d.h. nicht wie ein Mädchen, sondern wie eine *shaonü* 少女 (junge Frau) zu verhalten.

Im weiterführenden Romanverlauf wird Ran Dongyang selbst zur performativ Sprechenden. Als sie ihrem Klassenkameraden Ma Jia während der Neujahrsferien gemeinsam mit ihrer Freundin Mo Xin'er und ihrem ehemaligen Sitznachbarn Wu Mian bei der Betreuung des kleinen Bruders hilft, da seine Eltern aufgrund eines familiären Krankheitsfalls abwesend sind, wird Ma Jia in ihren Augen ebenfalls zum *nanzihan* 男子汉, zum „wahren“ Mann.⁸⁴ Wie bei den Schülern, die während des Klassenausfluges ihre Sitzplätze für ihre Mitschülerinnen räumten, ist es auch in Ma Jias Fall sein Verhalten, das Ran Dongyang dazu veranlasst, ihn als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) zu bezeichnen.

Eineinhalb Wochen muss Ma Jia seinen Bruder im Babyalter alleine versorgen und sich um den Haushalt kümmern. Dank seiner Freunde kann die Arbeit aufgeteilt werden: tagsüber

⁸⁴ Siehe: Yang (2006): S. 241.

passten die Mädchen auf das Baby auf, während sich die Jungen um die Einkäufe und die Versorgung der Gruppe kümmerten. Wenn die Freunde nicht vor Ort waren, muss Ma Jia jedoch alle Aufgaben alleine bewältigen. Ma Jia, der seinen Bruder anfangs nicht leiden konnte, weil das Baby mehr Aufmerksamkeit als er geschenkt bekam, verwandelt sich während der Abwesenheit seiner Eltern jedoch zu einem fürsorglichen großen Bruder, der Verantwortung übernimmt.⁸⁵ Ran Dongyang ist sichtlich beeindruckt, wie ihr Tagebucheintrag belegt:

你在马加的身上，再也找不到那个六神无主、一切都要依赖别人的马加了。现在的马加，是这个家里的一家之主，是这个家里的男子汉，是小马达的哥哥，他知道什么叫“责任”。⁸⁶

Wenn man jetzt mit Ma Jia zusammen ist, sucht man vergeblich nach jenem chaotischen, alles auf andere abwälzenden Ma Jia. Der jetzige Ma Jia ist ein Familienoberhaupt, er ist der wahre Mann in der Familie und der große Bruder des kleinen Ma Da. Er weiß, was das Wort „Verantwortung“ bedeutet.

Wie Sang Sang und Du Xiaokang in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), die erst eine schwere Krankheit überstehen resp. den finanziellen Ruin der Familie verkraften mussten, bevor sie erwachsen(er) werden, so muss auch Ma Jia in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) zunächst eine Krisensituation bewältigen, bevor seine Wandlung zum *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) vollzogen werden kann. Diese geht mit dem Tragen von Verantwortung und der Übernahme einer sozialen Rolle, nämlich der des Familienoberhauptes einher und ist somit auch diesmal wieder an ein spezifisches, gesellschaftlich sanktioniertes Verhalten gebunden. Sein Vorname, Jia 加, spielt bereits auf seine Qualitäten als Ersatz-Familienvater an, ist dieser doch homophon zu *jia* 家, einem Substantiv, das „Familie“ bedeutet. Dadurch, dass Ma Jia Verantwortung für seinen kleinen Bruder Ma Da übernommen hat, qualifiziert er sich zudem, sich als ein weiterer Kandidat in die Liste der männlichen Modellcharaktere der Autorin einzureihen.

Die Adoleszenz stellt in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin), so lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen, nicht nur eine Zeit dar, in der sich wichtige körperliche Veränderungen und die sexuelle Reife vollziehen, sondern auch eine Phase, in der die Heranwachsenden allmählich in die Gesellschaft eingeführt werden. So lernen die jungen Charaktere soziale Konventionen kennen, sie übernehmen Verantwortung und werden

⁸⁵ Dass Ma Jia einen kleinen Bruder hat, zeigt, dass die Ein-Kind-Politik durchaus durchlässiger war und auch in urbanen Gebieten Ausnahmen möglich waren. Dadurch, dass der Leser nicht mehr über Ma Jias familiären Hintergrund erfährt, kann über die Gründe einer Lockerung des Gesetzes in diesem partikularen Fall jedoch nur spekuliert werden.

⁸⁶ Siehe: Yang (2006): S. 241.

angehalten, gesellschaftliche Regeln befolgen. Dies alles geschieht meist in Begleitung erwachsener Figuren, die eine Vorbildrolle einnehmen und/oder eine Erziehungsfunktion innehaben.

Identitätsprozesse und das Gestalten der eigenen Genderidentität finden im Rahmen vorherrschender Gendernormen statt, die sich auf bestimmten äußeren Faktoren und dem Verhalten einer Person beruhen. So zählen lange Haare, eine schlanke Figur, eine gerade Haltung bzw. ein aufrechter Gang zu den Attraktivitätsmerkmalen, eine natürliche Art und ein sanfter, mitfühlender und gutherziger Charakter wiederum zu den positiven Eigenschaften einer (jungen) weiblichen Figur. Intelligenz und Schönheit werden in der Erzählung nicht als ein weibliches Ideal explizit propagiert, auch wenn Ran Dongyang als Tagebuchverfasserin über Äußerlichkeiten nachdenkt und sich wünscht, intelligent(er) und schlank(er) zu sein. Der ideale Junge resp. Mann wird als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) vorgestellt, d.h. als einen Charakter, der sich zu benehmen weiß, Verantwortung übernimmt und auch an moralischen Grundsätzen festhält.

Auch in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) wird die Geschlechtsidentität performativ hergestellt. Dies kann über soziale Rollen – wie im Fall des *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) Ma Jia – oder aber über körperliche Darstellungsformen geschehen. Dabei werden sowohl der Körper (*ti* 体), als auch der Materie-Geist-Körper (*shen* 身) angesprochen. Ersterer ist Ziel von Körpergestaltungsmaßnahmen, die der äußerlichen Schönheit, d.h. der physischen Attraktivität dienen. Letzterer ist Ziel partikularer Körpereinsätze, die mit weiblich resp. männlich konnotierten Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften einhergehen.

Anders als in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) werden in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) adoleszenz- und pubertätsspezifische Entwicklungsprozesse angesprochen, die sich explizit auf physische Veränderungen und biologische Prozesse beziehen. So thematisiert die Erzählerin Ran Dongyang das Wachsen ihrer Brüste, sie berichtet von ihrer Furcht von Pickeln und ihrer ersten Menstruation. Wiederum anders als in den britischen Romanen, die im Prolog vorgestellt wurden, werden in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) vorwiegend kollektive anstelle von individuellen Gendererfahrungen vorgestellt. Einzig die Figur der Liu Yanhuizi wird hervorgehoben, die ihrer Individualität durch ihre *queere* Genderperformanz und Körperdarstellung Ausdruck zu verleihen versucht.

Doing gender, so wird in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) deutlich, ist ein „komplexer Prozess der Fremd- und Selbstbestimmung.“⁸⁷ So sind es die Erwachsenen – die Schulleitung, die Eltern und die Lehrer – die die Regeln vorgeben, wie ein Mädchen, wie ein Junge zu sein, wie sie auszusehen und wie sie sich zu verhalten haben. Intersektionalität äußert sich somit über die Altersstruktur: diejenigen, die die Geschlechternormen festlegen, sind stets die Erwachsenen. Die Normen und Regeln der (Erwachsenen-)Gesellschaft wiederum schränken die Heranwachsenden in ihren Möglichkeiten der (Gender-)Identitätssuche nicht nur aufgrund ihrer bloßen Existenz ein, sondern vor allem auch, da diese den vorherrschenden Annahmen einer existierenden Genderbinarität folgen. Ausbrüche aus diesem Rahmen bedeuten somit immer ein Verletzen des gesellschaftlich vorgegebenen Regelwerks. So erlangt auch Liu Yanghuizi ihre Individualität nur, indem sie die vorherrschenden Regeln bricht, die nicht vorsehen, dass ein Mädchen einen Jungen-Haarschnitt trägt und die nicht vorsehen, dass sich ein Mädchen unnatürlich verhält.

Doch nicht nur die Erwachsenen orientieren sich an den vorherrschenden Normen; auch die jungen Figuren beginnen, das gesellschaftliche Regelwerk während ihres Adoleszenzprozesses allmählich zu verinnerlichen. Während Ran Dongyang jedoch Liu Yanghuizis frisurenbezogene „Queerness“ akzeptieren kann und diese sogar bewundert, widerstrebt ihr das aufgesetzte, gekünstelte und unnatürliche Verhalten der Klassenkameradin. Ran Dongyang ist somit noch verhalten, wenn es darum geht, *queere* Formen der Genderdarstellung anzunehmen. Sie zeigt sich jedoch trotz ihrer persönlichen Vorlieben und Wünsche anderen Möglichkeiten der Genderperformanz offen gegenüber und ist daher ein Charakter, der jungen Lesern, die selbst heteronormative Vorstellungen infrage stellen oder aufgrund ihrer Persönlichkeit dominante Genderrollen herausfordern, durchaus Mut machen kann.

***Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers)**

Nachdem in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) bereits unterschiedliche Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit präsentiert wurden, wie den humorvollen, charmanten Vater, den gut aussehenden und „lässigen“ Lehrer Herrn Shu, den *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) Ma Jia als Vertreter der männlichen Charaktere sowie die schöne,

⁸⁷ Siehe: Nieberle (2013): S. 7.

zugewandte Lehrerin Frau Luo, die sonderbare, *queere* Liu Yanghuizi und die gutherzige, natürliche Tagebuchverfasserin Ran Dongyang als Vertreterinnen der weiblichen Charaktere, wird das Spektrum an Genderdarstellungen in den fiktiven Aufzeichnungen des Sechstklässlers Wu Mian 吴緬 durch die Vorstellung weiterer Figuren ergänzt. Anders als in *Nüsheng riji* 女生日记 (Tagebuch einer Schülerin) liegt der Schwerpunkt der Figureneinführung in *Nansheng riji* 男生日记 (Tagebuch eines Schülers) auf der Vorstellung männlicher Rollenvorbilder. So denkt Wu Mian in seinen Tagebucheinträgen darüber nach, was einen Mann zum *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) oder aber zum *yingxiong* 英雄 (Held) macht und wirft Fragen auf, die unterschiedlichen Vorstellungen von Schönheit und Attraktivität auf den Grund zu gehen versuchen.

Wie in den vorangegangenen Seiten bereits angesprochen, legte die Autorin der Tagebuchromane, Yang Hongying, in einem Interview dar, dass ein Gefühl für Verantwortung (*zerenxin* 责任心), Kreativität (*chuangzaoli* 创造力) und eine tolerante Haltung (*kuanrong de qidu* 宽容的气度) ihrer Meinung nach zu den Eigenschaften eines „idealen“ Jungen zählen. Einen solchen, so die Autorin weiter, sähe sie in Wu Mian, dem Protagonisten des nun vorliegenden *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman). Durch Ran Dongyangs Tagebuchaufzeichnungen erfährt der Leser bereits, dass sich Wu Mian für benachteiligte Mitschüler einsetzt, dadurch Verantwortung übernimmt, sich in der Lösung von Problemen einfallsreich und kreativ zeigt und darüber hinaus auch sehr humorvoll ist. Das Tagebuch ermöglicht nun weitere und tiefere Einblicke in die Lebenswelt des Jungen.

Wu Mian ist ein aufgeweckter und beliebter Schüler, der in seiner Freizeit gerne Saxophon spielt. Er lebt seit der Scheidung seiner Eltern mit seinem Hund Beethoven (*Beiduofen* 贝多芬) und seiner Katze Traumtau (*Menglu* 梦露) bei der Mutter, einer Chefredakteurin, die die Kinderbuchsparte eines Verlags betreut. Zu seinem Vater hat er ein gutes Verhältnis, obwohl er diesen aufgrund dessen beruflicher Tätigkeit – Wu Mians Vater ist als Fotograf jährlich mehrere Monate auf Reisen – nicht regelmäßig sehen kann. Auch wenn die Familie die Trennung gut verkraftet hat und sich Wu Mians Eltern in ihren Erziehungsansichten und in Betreuungsfragen einig sind, versucht Wu Mian, sich im Verlauf der Ferien in Gesprächen mit seinem Vater mit den Gründen, die zur Scheidung geführt haben, auseinanderzusetzen. Die Tatsache, dass seine Mutter einen neuen Partner gefunden hat, stellt ebenfalls einen Grund für Wu Mians Interesse an den Trennungsursachen der Eltern dar und

führt schließlich zu einem Loyalitätskonflikt, den der Junge jedoch mithilfe seines Vaters lösen kann.

Wu Mians Tagebuchaufzeichnungen umfassen den Zeitraum vom 23.6. bis zum 28.8., sie setzen also kurz nach den Abschlussklausuren der sechsten Klasse ein und enden mit dem letzten Tag der Sommerferien. Anders als in Ran Dongyangs Tagebuch, in dem sie von unterschiedlichen Erlebnissen in kurzer, prägnanter Form berichtet und in dem sie in längeren Abschnitten häufig eine innengerichtete Perspektive einnimmt, um ihre Gedanken festzuhalten, beschäftigen sich Wu Mians Einträge länger mit einem Thema, wie z.B. seinen Reiseerlebnissen oder mit bestimmten Aktionen und Begebenheiten, die er mit seinen Klassenkameraden durchführt und erlebt. Anders als seine Mitschülerin Ran Dongyang beschäftigt sich Wu Mian nicht mit seinem Aussehen oder mit den körperlichen Veränderungen, die die Adoleszenz begleiten.

Ähnlich wie Ran Dongyang bewegt sich jedoch auch Wu Mian innerhalb eines kleinen, intakten Kreises von Freunden. Seine Klassenkameraden Lu Feifei 鲁肥肥, Gu Longfei 古龙飞 und Jing Doudou 精豆豆 zählen zu seinen engsten Vertrauten. Gemeinsam bilden sie die Gruppe der sogenannten „Eisenbrüder“⁸⁸ (*tie gemen'er* 铁哥们儿) bzw. „Brüder“⁸⁹ (*xiongdi* 兄弟). Die von den Schülern eingesetzten umgangssprachlichen Bezeichnungen für eine Gruppe sehr gut miteinander befreundeter Jungen bzw. Männer unterstreicht die besondere Freundschaft und den engen Zusammenhalt der „Eisenbrüder“, die sich bereits seit der ersten Klasse kennen und begleiten.

Wu Mian und seine „Eisenbrüder“ sehen sich selbst in der Tradition der treuen (Wahl-)Bruderschaften, so wie sie in der *jianghu* 江湖 (wortwörtlich: Flüsse und Seen)-Literatur beschrieben werden. Diese Romane von Autoren wie beispielsweise dem 1924 geborenen Zha Lianlong 查良鏞, besser bekannt unter seinem Pseudonym Jin Yong 金庸, der zahlreiche sogenannter *wuxia* 武侠-Erzählungen verfasste, handeln von fahrenden Rittern und Kampfkünstlern, die sich zusammenschließen, um für das Gute zu kämpfen. Die Erzählungen erfreuen sich großer Beliebtheit, auch in ihrer filmischen Adaption. Typisch für

⁸⁸ Siehe: Yang, Hongying: *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers), Beijing: Zuojia chubanshe, 2009 (S. 162; 296).

⁸⁹ Siehe: Yang (2009): S. 144; 296.

wuxia 武俠-Romane und –Filme sind die Heraushebung der Codices der Bruderschaften, die Loyalität, Ehrenhaftigkeit und auch ein pietätvolles Verhalten umfassen.⁹⁰

So verbringen auch die „Eisenbrüder“ nicht nur ihre Freizeit miteinander oder besprechen Zukunftspläne, wie die Wahl der geeigneten weiterführenden Schule, sondern setzten sich auch, durch Wu Mians Initiative angeregt, gemeinsam für einen finanziell benachteiligten Mitschüler ein. Sie beginnen, Aufträge von einer „Agentur für aufrichtige Entschuldigungen“ (*chengken daoqian gongsi* 诚恳道歉公司) anzunehmen und bringen dadurch auf kreative Weise zerstrittene Familienmitglieder wieder zusammen. Um Geld zu verdienen, organisieren sie zudem eine Abendgala, deren Einkünfte sie wieder einem wirtschaftlich schlechter gestellten Klassenkameraden zukommen lassen. Dafür schließt sich der Kreis der „Eisenbrüder“ mit weiteren talentierten Klassenkameradinnen zusammen, die – unterstützt von ihrer Lehrerin, Frau Luo – gemeinsam im Wochenendhaus eines Mitschülers proben und ihre Show schließlich mit großem Erfolg aufführen.⁹¹ So gleichen die „Eisenbrüder“ in ihrem vorbildlichen, caritativen Tun auch „kleinen Lei Fengs“, die sich selbstlos für andere einsetzen.

Dadurch, dass die Grundschulzeit offiziell beendet ist, rückt der Schulalltag in Wu Mians Aufzeichnungen in den Hintergrund. Stattdessen kann der Leser mitverfolgen, wie sich die „Eisenbrüder“ auf die anstehenden Interviews vorbereiten, die letztlich über die Zu- oder Absage der bevorzugten weiterführenden Schule und die Zukunft der Freunde entscheiden. Das Tagebuch schließt mit dem Abschied von seinen Kindheitsfreunden, deren Wege sich nun, nach dem letzten Sommerferientag, trennen werden. Wu Mian schreibt:

我们 4 个从小一起长大的兄弟、同学、铁哥们儿、4 只手紧紧地重叠在一起。月亮在天上看着我们。明天，我们各奔前程。⁹²

Wir vier Brüder, Klassenkameraden, Eisenbrüder, die wir von klein auf gemeinsam groß geworden sind, stapelten unsere vier Hände fest aufeinander. Der Mond am Himmel sah uns dabei zu. Morgen würden wir alle unserer Zukunft entgegengehen.

Was aus Wu Mians Beschreibungen herauszulesen ist, ist sein enger Bezug zu seinen gleichaltrigen Freunden und seine große Identifikation mit einer Gruppe bzw. mit einem Kollektiv aus Vertretern derselben Alterskohorte, sei es der homosoziale Bund der

⁹⁰ Siehe: Rawnsley, Gary D.: „The Political Narrative(s) of Hero“, in: Rawnsley, Gary D. und Ming-Yeh T. Rawnsley: *Global Chinese Cinema: The Culture and Politics of Hero*, London und New York: Routledge, 2010 (13-26), S. 19.

⁹¹ Siehe: Yang (2009): S. 228-232.

⁹² Siehe: Yang (2009): S. 296.

„Eisenbrüder“ oder aber der gemischtgeschlechtliche Klassenverband. Der Mond, der zusieht, wie sich die Wege der Freunde allmählich trennen, ist ein klassisches Element der chinesischen Dichtkunst. So lässt der wohl berühmteste Poet der Tang-Zeit, Li Bai 李白 (701-761) in seinem Gedicht „Gelage im Mondschein“ (*Yuexia duzhuo* 月下獨酌) einen betrunkenen Dichter mit seinem Schatten im Mondschein tanzen und berichtet in „Gedanken einer stillen Nacht“ (*Jingye si* 靜夜思) von Heimwehgefühlen, die den Dichter überkommen, wenn er in der Fremde, nachts, den Mond erblickt. Ähnlich wie dieser Mond, der Erinnerungen an die Heimat, an die Familie und an Freunde weckt, wird auch Wu Mians Mond ein Verbindungselement für die „Eisenbrüder“ bleiben.

Als ihn sein Vater zu Beginn der Ferien zu einer mehrtägigen Reise in den äußersten Nordwesten der Provinz Sichuan einlädt, ist der Abschied jedoch kurz vergessen. Die Reise führt ihn und seinen Vater nach Kangding 康定, eine kreisfreie Stadt, die auf etwa 2.500m Höhe gelegen ist und sich in einem autonomen tibetischen Gebiet namens Garzè (chin. *Ganzi Zangzu zizhizhou* 甘孜藏族自治州) befindet. Dort bereisen sie das Paoma-Gebirge (*Paoma shan* 跑馬山) und lernen durch ihren Fahrer, den Soldaten Liu Shuai 刘帅, die Region und ihre Menschen kennen. Doch bevor die Reise angetreten werden kann, sind einige organisatorische Dinge zu besprechen. In diesen wie auch in zahlreichen weiteren Gesprächen mit seinem Vater, d.h. in der Auseinandersetzung zwischen Kind und Erwachsenem, beginnt Wu Mians allmähliche Verwandlung vom (namenlosen) Sohn (*erzi* 儿子) zur Person Wu Mian, vom Kind zum *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann).

Wu Mian und sein Vater haben eine besondere Beziehung, die sie intensiv pflegen. Trotz der vielen Reisen des Vaters und obwohl Wu Mian bei seiner Mutter lebt, sind Vater und Sohn sehr innig. Wu Mian empfindet es als großes Glück, einen Vater zu haben, der ihn ernst nimmt. Das Verhältnis zu seinem Vater beschreibt er als gleichberechtigt und freundschaftlich. So ist in seinem Tagebuch zu lesen:

我觉得我很幸福，有几个做儿子的能像我这样跟爸爸平起平坐地交谈？老爸从来不端“你是儿子，我是老子”的架子，所以我愿意把他当做我无话不谈的朋友。⁹³

Ich denke, dass ich mich sehr glücklich schätzen kann. Wieviele Söhne gibt es wohl, die sich so wie ich mit ihrem Vater auf Augenhöhe unterhalten können? Papa hat noch nie die „Du bist der Sohn, ich bin der Vater“-Nummer gespielt, weshalb ich ihn gerne als einen Freund ansehen will, mit dem man alles besprechen kann.

⁹³ Siehe: Yang (2009): S. 154.

Die gegenseitige Anerkennung und das entspannte, offene Verhältnis zwischen Vater und Sohn spiegeln sich auch auf semantischer Ebene wider. So nennt Wu Mian seinen Vater ungezwungen und informell *laoba* 老巴 (eig. „alter Pa“; hier: Papa bzw. *daddy*). Er selbst, der von seinem Vater bislang mit *erzi* 儿子 (Sohn) angesprochen wurde, wird nun – kurz vor der gemeinsamen Reise – zu einer Person mit Namen und zu einem *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) – die Gründe werden nachfolgend dargelegt.

In seinen Aufzeichnungen erinnert sich Wu Mian an das Gespräch mit seinem Vater während eines gemeinsamen Essens und notiert:

这次老巴没有叫“儿子”，而是叫我名字，就像两个男子汉，面对面地在谈重要的事情。⁹⁴

Diesmal nannte mich Papa nicht „Sohn“, sondern bei meinem Namen. Als wir uns gegenübermaßen und wichtige Dinge besprachen, glichen wir zwei *nanzihan*.

Die „wichtigen Dinge“, die Wu Mian und sein Vater besprechen, sind Überlegungen zur Organisation der bevorstehenden Reise. Der Grund, weshalb Wu Mian aus seiner sozialen Rolle des Sohnes wächst liegt in seiner Entscheidung, nicht mit dem Flugzeug in das tibetische Gebiet zu reisen, sondern über Land mit einem Militärfahrzeug. Wu Mian zeigt Charakter, indem er sich für den beschwerlicheren und gefährlicheren Reiseweg entscheidet und beweist damit, dass er ein *you zhiqi de nanzi* 有志气的男子, d.h. ein Mann mit einem Ziel vor Augen, ist.⁹⁵ Aufgrund seines Mutes erfüllt Wu Mian ein wesentliches Kriterium, das ihn, einen gewöhnlichen Jungen, zum „wahren“ Mann bzw. *nanzihan* 男子汉 macht.

Während Herr Shu, Wu Mians ehemaliger Mathematiklehrer, und Frau Luo, seine Klassenlehrerin der Grundschulzeit, der Meinung sind, dass sich ein *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) vor allem durch sein galantes Benehmen und seine Manieren auszeichnet, d.h. dadurch, dass er gesellschaftliche Regeln anerkennt und anzuwenden weiß – ein weiteres basales Merkmal eines *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) – werden in Wu Mians Tagebuch weitere Facetten dieser besonderen Form von Männlichkeit vorgestellt. So erfährt der Leser durch die Figurenzeichnung des Vaters, dass ein *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) auch ein Mann ist, der Fleisch mit großen Bissen verzehrt („(...) *Nanzihan jiu yao dakou chi rou!* [...] 男子汉就要大口吃肉!“), wie die in Kapitel 3 vorgestellten *hao Han* 好汉, die sich nicht nur

⁹⁴ Siehe: Yang (2009): S. 7.

⁹⁵ Das *Hanyu da cidian* 汉语大词典 (Das große Chinesisch-Wörterbuch) gibt an, dass ein *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) im ursprünglichen Sinne als ein *you zuowei you zhiqi de nanzi* 有作为有志气的男子, d.h. als ein Mann mit Benimm und mit Ambitionen definiert wird.

durch körperliche Stärke, Mut und Kampfeswillen, sondern auch durch ihren unbändigen Appetit auszeichnen. Doch der *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) ist auch ein Mann, der sich seinen Ängsten stellt und über seinen Schatten springt.⁹⁶

Als Wu Mians Mutter ihrem Sohn ihren neuen Partner, Professor Fu (*Fu jiaoshou* 傅教授), vorstellen möchte, zögert Wu Mian zunächst. Er besucht seinen Vater in dessen Atelier, um über die Angelegenheit zu sprechen. Auf Wu Mians Beschluss, Professor Fu nicht kennenlernen zu wollen, reagiert der Vater sehr bestimmt, wie in Wu Mians Tagebuch nachzulesen ist:

„不，你应该去见。“老巴的表情严肃起来，„你妈妈让你去见这个人，这说明你妈妈很在乎你的意见。“ [...] „我和你妈妈已经离婚了，她应该有自己的生活，你肯定也希望你妈妈过得好吧!“ [...] „男子汉，别愁眉苦脸的。“ [...] „去给你妈妈好好参谋参谋吧!“⁹⁷

„Nein, du wirst ganz sicher hingehen und ihn treffen.“ Papas Miene wurde plötzlich ernst. „Wenn deine Mutter dich bittet, diesen Mann zu treffen, dann bedeutet das, dass deiner Mutter deine Meinung wichtig ist.“ [...] „Deine Mutter und ich sind bereits geschieden, sie sollte ihr eigenes Leben haben. Sicher hoffst auch du, dass sie dieses glücklich verbringt!“ [...] „*Nanzihan*, mach nicht so ein Gesicht.“ [...] „Geh‘ und sei deiner Mutter ein guter Ratgeber!“

Wu Mian lernt, dass ein *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) der Person, die ihm nahesteht, vertrauen und ihr mit Rat und Tat zur Seite stehen sollte. Anstatt die eigenen Befindlichkeiten in den Vordergrund zu rücken, handelt ein *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) besonnen und überlegt und macht sich ein eigenes Bild von Menschen und Situationen, bevor er ein Urteil fällt. Anstatt den Wunsch seiner Mutter aus falsch verstandener Loyalität seinem Vater gegenüber abzuschlagen, befolgt Wu Mian schließlich den Rat seines Vaters.

Auch der Vater gibt sich in seinem Gespräch mit Wu Mian als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) zu erkennen, da er seiner Ex-Frau nur das Beste wünscht und keinen Groll gegen sie hegt, auch wenn die Beziehung der beiden Erwachsenen gescheitert ist. Der Vater ist also nicht nur ein enger Vertrauter und Ratgeber seines Sohnes, sondern aufgrund seiner Qualitäten als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) auch ein Rollenvorbild. Seine männliche Haltung zeigt sich erneut, als er schließlich selbst den neuen Mann an der Seite seiner Ex-Frau kennenlernt.

Dieser ist, genau wie Wu Mians Vater, ein *Xizang mi* 西藏迷, d.h. ein Tibet-Fan.⁹⁸ Professor Fu hat bereits ein Buch mit dem Titel *Xizang de meili* 西藏的魅力 (Die Magie Tibets)

⁹⁶ Siehe: Yang (2009): S. 6.

⁹⁷ Siehe: Yang (2009): S. 138.

⁹⁸ Siehe: Yang (2009): S. 142.

veröffentlicht, wie Wu Mian von seiner Mutter erfährt. Als Wu Mians Vater gerade damit beschäftigt ist, Fotos für einen Bildband über Tibet zusammenzustellen und dabei nach geeigneten Texten sucht, bringt Wu Mian beide Männer zusammen. Nachdem er seinem Vater das Buch des Professors vorgestellt hat, ist dieser begeistert. Er lobt den Schreibstil des ihm noch unbekanntem Wissenschaftlers und ist überzeugt davon, dass sich die Worte des Professors und seine eigenen Bilder perfekt ergänzen würden.⁹⁹ Wu Mian, seine Eltern und Professor Fu treffen sich schließlich, um sich kennenzulernen und um das gemeinsame Buchprojekt zu besprechen.

Wie Sang Sang in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) und Ran Dongyang in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) nimmt auch Wu Mian bei der Begegnung die Rolle des Beobachtenden ein. In seinem Tagebuch hält er seine Beobachtungen fest:

我静静地观察着老爸和傅教授。他们两个不同类型的男人。老爸粗犷、剽悍，完全是浪漫的艺术气质；傅教授衣冠楚楚，文质彬彬，具有学者风范。我认为他们会格格不入，没想到一坐下来他俩就聊上了，聊的是他们都感兴趣的康巴话题，聊得十分投机，旁若无人，我和妈妈坐在那里，完全成了两个多余的人。¹⁰⁰

Ich beobachtete Papa und Professor Fu unauffällig. Sie sind beide völlig unterschiedliche Männertypen. Papa ist direkt und vordringend, ihn umgibt die Aura des romantischen Künstlers völlig; Professor Fu ist makellos gekleidet und wohl frisiert, er hat die besten Manieren und besitzt die Ausstrahlung eines Gelehrten. Ich ging davon aus, dass die beiden nicht miteinander auskommen würden und hätte nie gedacht, dass sie sich sofort unterhalten, kaum dass sie Platz genommen hatten. Sie unterhielten sich über die osttibetische Region Kham, für die sich beide interessieren, tauschten sich intensiv aus und waren so vertieft, dass sie niemanden um sich herum mehr wahrnahmen. Mama und ich saßen da und waren letztlich überflüssig.¹⁰¹

Wu Mian sieht sich zwei „unterschiedlichen Typen von Mann“ gegenüber, die jedoch eines verbindet, nämlich ihr ausgeprägtes Interesse an Tibet. Dieses äußert sich, in Anlehnung an die jeweilige Profession der beiden Männer, in einer intensiven künstlerischen resp. wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der tibetischen Landschaft und Kultur. Die hier präsentierte, äußerliche Darstellung der Figuren betont jedoch nicht die Gemeinsamkeiten, sondern die Unterschiede beider Charaktere sowie deren individuelle Ausdrucksform von Maskulinität. Auf der einen Seite wird ein makellos gekleideter und wohlfrisierter (*yiguan chuchu* 衣冠楚楚) Gelehrter beschrieben, der gute Manieren hat (*wenzhi binbin* 文质彬彬);

⁹⁹ Siehe: Yang (2009): S. 142.

¹⁰⁰ Siehe: Yang (2009): S. 183.

¹⁰¹ Kham ist eine autonome tibetische Region, die sich über den äußeren Westen der chinesischen Provinz Sichuan bis nach Tibet hineinzieht. Die Reise, die Wu Mian und sein Vater gemeinsam erlebt haben, führte sie in den Teil der Region, die noch in Sichuan liegt.

auf der anderen Seite steht Wu Mians Vater, der romantische Vollblut-Künstler, der von Wu Mian als ungestüm (*cuguang* 粗犷) und vorpreschend (*piaohan* 剽悍) beschrieben wird.

Die Begriffe, die Wu Mian für Professor Fus Charakterisierung findet, erinnern erneut an die Figurenzeichnung des Lehrers Jiang Yilun aus *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), der von seinem Schüler Sang Sang aufgrund seines penibel gepflegten Äußeren und seines kultivierten Wesens bewundert wird. Während der Gelehrte Jiang Yilun als besonders *wenqi* 文气 (kultiviert) gilt, beschreibt Wu Mian den Gelehrten, Professor Fu, als eine Person, die sich dadurch auszeichnet, dass sie *wenzhi binbin* 文质彬彬, d.h. „refined in manners“ ist. Diese „besten Manieren“, die Wu Mian vor allem in Kontrast zu seinem ungestümen Vater auffallen, äußern sich desweiteren in der besonderen Zurückhaltung und Kultiviertheit des Professors, die als Symbol seiner Profession und Gelehrsamkeit zu deuten sind.

Das zur Beschreibung der Figur des Professors gewählte Idiom *wenzhi binbin* 文质彬彬 (hier: die besten Manieren haben) ist ein Ausdruck, der ebenfalls mit dem Morphem *wen* 文 gebildet wird. Aus der vorangegangenen Studie über Cao Wenxuan's Roman haben wir bereits erfahren, dass dieses zunächst mit Sprache, Kultur und Literatur in Verbindung gebracht wird, in seiner weiteren Bedeutung jedoch auch darauf hinweist, dass eine Person „sanft“ und „ruhig“ ist oder aber „kultiviert“ bzw. „formell“ auftritt. Auch der erste Bestandteil des für den Professor gewählten Idioms, der Ausdruck *wenzhi* 文质, transportiert diesen Sinngehalt, verbindet dieses im klassischen Chinesisch verwendete Kompositum doch die Schrift (*wenzi* 文字) mit dem Charakter bzw. der Disposition (*zhidi* 质地) eines Menschen. Das Adjektiv *binbin* – hier in seiner Reduplikation, d.h. bedeutungsverstärkend verwendet – weist wiederum auf einen kultivierten und sanften Charakter sowie eine vornehme, elegante Art hin.

Diesem kultivierten *wenren* 文人 (Gelehrter; Literat) wird nun ein Mann gegenübergestellt, der zwar aufgrund seiner beruflichen Tätigkeit als Künstler gilt, auf seinen Reisen jedoch auch zum Abenteurer wird, da er sich auf der Suche nach geeigneten Motiven auch in abgelegene, schwer zu erreichende Regionen wie das nordwestchinesische Hochland wagt. Sein im Vergleich „wilderer“, d.h. direkteres und ungestümeres Wesen, das sich auch in seinen Tischmanieren widerspiegelt – erinnert seien an die großen Bissen, die er als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) zu sich nimmt – unterstreicht diesen Charakter. Die Gegenüberstellung der beiden Figuren in der von Wu Mian beschriebenen Szene lässt Professor Fu und Wu Mians Vater auf den ersten Blick als zwei gegensätzliche Pole erscheinen, die sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausprägungen von Männlichkeit eigentlich abstoßen müssten.

Das Aufeinandertreffen der beiden Charaktere gestaltet sich jedoch überaus harmonisch, da sich Professor Fus Maskulinität nicht dissonant, sondern kontrapunktisch zu der durch die Figur des Vaters dargestellten Männlichkeit verhält.

Die beiden Männer, die sich nun gegenüber sitzen, repräsentieren somit in unterschiedlicher Ausprägung *wen* 文 („cultural attainment“)- und *wu* 武 („martial valour“)-Eigenschaften, sind also Pole auf einer verbundenen Linie, die sich graduell annähern, jedoch nicht abstoßen, da beide Ideale auch immer Anteile des anderen verkörpern. Durch das Zusammentreffen der beiden Männer und nach einem abschließenden Gespräch mit seinem Vater wird Wu Mian schließlich auch bewusst, was genau der eigentliche Kern ist, der einen *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) kennzeichnet, nämlich Ehrlichkeit. Nach dem Gespräch hält er das Plädoyer des Vaters wie folgt fest:

„你妈妈是属于那种长到 70 岁、80 岁也一样天真、一样任性的女人，一辈子都需要别人的迁就和照顾。我看傅教授很沉稳、很细心，你妈妈能找到这样一个人，我真的是为她高兴。“¹⁰²

„Deine Mutter zählt zu den Frauen die, auch wenn sie einmal 70, 80 Jahre alt geworden sind, noch genauso natürlich und eigensinnig sein werden. Sie wird ihr Leben lang jemanden brauchen, der sich anpasst und Rücksicht nimmt. Ich betrachte Professor Fu als einen sehr beständigen und aufmerksamen Mann. Dass deine Mutter einen solchen Menschen gefunden hat, freut mich wirklich für sie.“

Die aufrichtigen und anerkennenden Worte seines Vaters machen Wu Mian nachdenklich. Er erkennt, dass die Ehrlichkeit, die einen *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) charakterisiert, vor allem bedeutet, ehrlich sich selbst gegenüber zu sein. Dies umfasst, auch die Konfrontation mit sich selbst, d.h. mit seinen positiven und negativen Eigenschaften, mit seinen Erfolgen und mit seinen Niederlagen, nicht zu scheuen. Seinen Tagebucheintrag über die Begegnung mit Professor Fu schließt Wu Mian daher mit einem persönlichen Resümee:

我相信老巴说的这番话是真心的，因为他是一个真正的男子汉，敢于面对自己——成功的和失败的。¹⁰³

Ich bin überzeugt davon, dass Papas Worte ehrlich gemeint waren, weil er ein wahrer *nanzihan* ist, der es wagt, sich mit sich selbst zu konfrontieren – mit seinen Erfolgen und mit seinen Niederlagen.

Für Wu Mian ist nicht nur diese Erkenntnis erhellend. Dem Jungen wird durch die Begegnung mit Professor Fu zunächst klar, dass Maskulinität durchaus vielschichtig sein kann und es unterschiedliche Darstellungsformen von Männlichkeit gibt. Eine weitere Darstellungsform,

¹⁰² Siehe: Yang (2009): S. 187.

¹⁰³ Siehe: Yang (2009): S. 187.

die Wu Mian begegnet und die in Kams Analyseschema sogleich dem *wu* 武 („martial valour“)-Ideal zugeordnet würde, ist die des *yingxiong* 英雄 bzw. Helden. Dieser erscheint Wu Mian in der Gestalt des Soldaten Liu Shuai 刘帅, der in der autonomen tibetischen Region Kham als Fahrer (*qichebing* 汽车兵) arbeitet. Wu Mians Vater und Liu Shuai kennen sich bereits von früheren Reisen des Vaters. Auch diesmal begleitet der Soldat diesen und Wu Mian für einen kurzen Zeitraum zu Beginn ihrer Reise.¹⁰⁴

Der Vorname des Soldaten, Shuai 帅, kann als Hinweis auf die Wünsche seiner Familie und seiner eigenen Zukunftsplanung verstanden werden, bedeutet dieser doch „Gruppenführer“ bzw. „Oberbefehlshaber“. Auch Liu Shuais Vater und Großvater waren bereits Soldaten gewesen, der Vater sogar Truppenführer der Fahrzeug- und Transporteinheit.¹⁰⁵ Mit seiner Berufswahl setzt Liu Shuai somit auch eine Familientradition fort. Als Fahrer in der militärischen Hierarchie zwar weiter unten angesiedelt, ist Liu Shuai jedoch für den Verlauf der Reise verantwortlich und leitet den Konvoi, der durch das Paoma-Gebirge geführt werden muss.

Über Liu Shuais Aussehen wird nichts berichtet, doch auch in dieser Hinsicht kann sein Vorname als Hinweis darauf verstanden werden, dass es sich bei Liu Shuai um einen gut aussehenden Mann handeln muss, ist doch die umgangssprachliche Bezeichnung Shuai ge 帅哥, großer Bruder Shuai, mit der Wu Mian den Fahrer aufgrund ihrer Altershierarchie auch anspricht, ein Homonym von *shuaige* 帅哥, ein umgangssprachlicher Terminus, der einen „dashing guy“ bezeichnet, wie wir bereits durch die Figurenbeschreibung des Mathematiklehrers, Herrn Shu – in den Augen der Schülerinnen ebenfalls ein *shuaige* 帅哥 – erfahren haben.

Die erste Begegnung mit Liu Shuai ist für Wu Mian zunächst ernüchternd. Wu Mian wird Liu Shuais Wagen zugeteilt. Während er auf dem Beifahrersitz den Reiseverlauf verfolgt, beobachtet er auch verstohlen den Fahrer neben ihm. Dieser wechselt während der langen Fahrt, die Route fest im Blick, kein einziges Wort mit seinem jungen Fahrgast. Wu Mian wundert sich und fragt sich, weshalb sein Vater Liu Shuai in den höchsten Tönen lobte und ihn sogar als Held bezeichnet hat. In sein Tagebuch notiert er:

¹⁰⁴ Siehe: Yang (2009): S. 20.

¹⁰⁵ Siehe: Yang (2009): S. 22-23.

刘帅一直没跟我讲话，他的眼睛十分专注地盯着前方，仿佛他身边没有我这个人似的。我怎么也不能把他和老巴给我讲的那个英雄似的人物刘帅联系到一块儿。¹⁰⁶

Liu Shuai wechselte die ganze Zeit kein Wort mit mir. Er hielt seinen Blick fest nach Vorne gerichtet. Es schien, als ob es mich, der neben ihm saß, gar nicht gebe. Ich konnte ihn und den Mann, der in Papas Erzählungen wie ein Held schien, kein bisschen in Einklang bringen.

Auch Wu Mians Vorstellung davon, was einen *yingxiong* 英雄 bzw. Helden ausmacht, scheint von bestimmten Figuren geprägt zu sein, die er über die chinesische Geschichte, Literatur bzw. Filme, wie die genannten *wuxia* 武侠-Filme erhalten hat. Ein Held muss somit ein „outstanding male“ und ein „warrior fighter“ sein, der zahlreiche *wu* 武 („martial valour“-Eigenschaften besitzt.¹⁰⁷ Ganz anders zeigt sich nun Liu Shuai. Dieser nimmt seine Aufgabe als Fahrer ernst. So konzentriert er sich lieber auf den Verkehr und die anspruchsvolle Bergroute, als sich in eine Konversation mit seinem Sitznachbarn zu verstricken. Wu Mian lernt den Fahrer daher erst am folgenden Tag kennen, als beide beim gemeinsamen Essen nebeneinander sitzen und Liu Shuai plötzlich von sich zu erzählen beginnt. So erfährt Wu Mian, dass Liu Shuai bereits seit drei Jahren Soldat ist, er seine Familie vermisst, diese jedoch bislang nur zwei Mal besuchen konnte. Auch seine Verlobte kann er aufgrund seines Berufs nur selten sehen. In Liu Shuais Augen ist sie die schönste Frau, die er je gesehen hat und mit der er sein Leben verbringen möchte.

Wu Mian bewundert das Können des verantwortungsvollen Fahrers, der den Jungen trotz des Altersunterschieds von nun an wie einen ebenbürtigen Freund behandelt. Obwohl sie nur zwei Tage miteinander verbringen, werden sie dennoch zu „Eisenbrüdern“, wie Wu Mian erzählt, die die gemeinsamen Erlebnisse während der Bergfahrten verbindet:

在兵站吃过早餐，我们就和帅哥告别了，虽然只和帅哥想出了两天，可我俩已经成了最铁最铁的哥们儿。男儿有泪不轻弹，在我和帅哥紧紧拥抱的那一时候，我的眼泪还是止不住地流了下来。¹⁰⁸

Nachdem wir am Militärstützpunkt gefrühstückt hatten, mussten wir uns sogleich von Liu Shuai verabschieden. Obwohl ich mit großem Bruder Shuai nur zwei Tage verbracht hatte, waren wir bereits die engsten „Eisenbrüder“ (die dicksten Freunde) geworden. Auch wenn Männer nicht weinen sollen, flossen meine Tränen dennoch unaufhörlich, als sich großer Bruder Shuai und ich fest umarmten.

Tatsächlich prägt Liu Shuai, der nicht nur seinem Vaterland, sondern auch seiner Familientradition und seiner Verlobten treu ergeben ist, Wu Mians Verständnis von *yingxiong* 英雄 (Held) nachhaltig. Dies bestätigt die Begegnung mit einem Aktionskünstler, den Wu Mian

¹⁰⁶ Siehe: Yang (2009): S. 21.

¹⁰⁷ Siehe: Kam (2002): S. 8; 67.

¹⁰⁸ Siehe: Yang (2009): S. 30-31.

nach seiner Rückkehr nach Chengdu kennenlernt. Der betreffende Tagebucheintrag trägt den Titel „*Tiancai he fengzi* 天才和疯子“ – Genie und Wahnsinniger.¹⁰⁹ Dieser Künstler „zwischen Genie und Wahnsinnigem“ namens Luo Sang 罗桑 studierte gemeinsam mit Wu Mians Vater an der Kunstakademie. Der ehemalige Studienkollege des Vaters wurde einst als großes Talent gefeiert. Früher der Ölmalerei verschrieben, widmet er sich inzwischen jedoch ausschließlich der *xingwei yishu* 行为艺术 (Aktionskunst), einer Form der darstellenden Kunst, die es sich zum Ziel gesetzt hat, durch spezifische Kunstaktionen Menschen aufzurütteln und eine Veränderung in deren (Konsum-)Verhalten zu bewirken. Angelehnt an konzeptionskünstlerische Arbeiten verfolgen Künstler dieser spezifischen Kunstrichtung in ihren Aktionen die Realisierung eines bestimmten, meist gesellschaftspolitischen oder sozialkritischen Themas.

Doch nicht nur die künstlerische Ausdrucksform, auch das Aussehen des Studienfreundes haben sich in den vergangenen Jahren stark verändert. Obwohl der Vater und der ehemalige Studienfreund lange Zeit noch in Kontakt geblieben sind, liegt das letzte Treffen der beiden bereits einige Jahre zurück. Wu Mian, der sich lediglich an einen Mann mit langen Haaren und langem Bart erinnern kann, der früher gelegentlich zu Besuch gekommen war, wird daher nun mit einem völlig neuen Menschen konfrontiert.

Durch seinen Vater erfährt Wu Mian, dass Luo Sang die vergangenen zwei Jahre damit verbracht hat, zur Quelle des Yangzi (*Changjiang* 长江) zu reisen und ein Buch über die drohende Wasserknappheit zu verfassen. In einem Happening auf dem Times Square (*Shidai guangchengbu* 时代广场成都), einem großen öffentlichen Platz in Chengdu, um den sich zahlreiche Wolkenkratzer scharen, tritt Luo Sang nun an einem Springbrunnen auf, um auf die Probleme der Umweltverschmutzung und Umweltzerstörung im Land hinzuweisen. Er trägt eine Gasmaske, was einen der Zuschauer dazu veranlasst, den Künstler als „*you yidian fengfeng diandian* 有一点疯疯癫癫“, d.h. als ein bisschen verrückt zu bezeichnen.¹¹⁰

Als sich Luo Sang im Anschluss an die Performance mit Wu Mians Vater trifft, trägt er die Gasmaske nicht mehr. Der Künstler erscheint Wu Mian gealtert und vom Leben gezeichnet:

¹⁰⁹ Siehe: Yang (2009): S. 233-238.

¹¹⁰ Siehe: Yang (2009): S. 236.

Im (traditionellen chinesischen) medizinischen Sinne ist eine Verrücktheit (genauer: *kuang* 狂-Verrücktheit) auf einen *yang* 阳-Überschuss im Körper eines Menschen zurückzuführen. Siehe: Mittler, Barbara: „My Older Brother is a Man Eater“: Cannibalism Before and After May Fourth, 1919“, in: Hermann, Marc und Christian Schwermann [Hrsg.]: *Zurück zur Freude: Studien zur chinesischen Literatur und Lebenswelt und ihrer Rezeption in Ost und West* – Festschrift für Wolfgang Kubin (Monumenta Serica LVII), Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2007 (627-655), S. 633.

罗桑除去防毒面具，我看见他还是长头发，长胡子，只是已失去了以前的光泽，显得十分干枯，而且已经花白了，脸上也多了几道刀刻的皱纹，一副饱经风霜的样子。¹¹¹

Nachdem Luo Sang die Gasmasken abgenommen hatte, sah ich, dass er immer noch lange Haare und einen langen Bart trug, doch er hatte seinen früheren Glanz verloren. Er schien völlig ausgelaugt und war schon ergraut. Sein Gesicht war auch bereits von zahlreichen Falten zerfurcht, so dass er einen von der Härte des Lebens gezeichneten Eindruck machte.

Auch wenn von dem „früheren Glanz“ des ehemals erfolgreichen Ölmalers nichts mehr zu erkennen ist, die langen Haare und der lange Bart ergraut sind, das Gesicht zerfurcht und die Mühsal, die seine künstlerische Richtungsänderung und seine neuen Interessen mit sich bringen, in seiner äußeren Erscheinung sichtbar werden, beeindruckt die Mission des Künstlers den Jungen sehr. Während des gemeinsamen Gesprächs stellt Luo Sang Wu Mian und seinem Vater die Frage:

„Artists responsibility is what?“¹¹²
„Which responsibility does an artist carry?“

und beantwortet diese gleich selbst, indem er auf globale Probleme wie Umweltzerstörung und Artensterben hinweist, auf die die Menschen aufmerksam gemacht werden müssen, damit ein Umdenken stattfinden kann.

Zerenxin 责任心, ein Gefühl für Verantwortung, schrieb Yang Hongying auch ihrem jungen Protagonisten Wu Mian zu. Er bewies dieses bislang in seinen karitativen Tätigkeiten, die er gemeinsam mit seinen Freunden und Klassenkameraden durchführte. Verantwortung zu übernehmen, auch wenn dies voller Anstrengung verbunden ist, sich für die Umwelt einzusetzen, auch wenn dies heißt, mit Darstellungsgewohnheiten zu brechen und zu riskieren, für verrückt gehalten zu werden, ist für Wu Mian indes eine heldenhafte Tat, wie der nachfolgende Dialog zeigt.

Nach dem Treffen mit Luo Sang sucht Wu Mians Vater das Gespräch mit seinem Sohn:

„Wu Mian!“ 老巴突然问我, „你怎么看这个人?“¹¹³
„Wu Mian!“, fragte mich Papa plötzlich, „Was hältst du von diesem Mann?“

Auch wenn Luo Sang nicht wie ein „Supermann“ oder wie ein kampferprobter „Eisenbruder“ aus der *jianghu* 江湖-Tradition aussieht – vorpreschend und stark – ist Wu Mians Antwort eindeutig:

¹¹¹ Siehe: Yang (2009): S. 236.

¹¹² Siehe: Yang (2009): S. 237.

¹¹³ Siehe: Yang (2009): S. 237.

„我认为他是英雄。“¹¹⁴
„Ich denke, dass er ein Held ist.“

Der Held, der hier beschrieben wird, zeichnet sich weder durch seine ausgeprägte physische, noch durch seine Kriegsstärke aus. Luo Sang setzt jedoch das ein, was ihn einst berühmt machte, seine Kunst nämlich, um auf seine Weise für eine bessere Welt und eine bessere Gesellschaft zu kämpfen. Dabei riskiert er nicht nur seinen Ruf, sondern auch sein zukünftiges Einkommen, da die Kunstform, die Luo Sang gewählt hat, weder gefällig, noch verkaufskräftig wie seine früheren Ölgemälde ist, die ihm einst zu Ansehen und Geld verhelfen.

In Kam Louies Deutung wäre nicht nur der *yingxiong* 英雄 (Held) ein Vertreter des *wu* 武 („martial valour“-)Ideals, sondern, aufgrund seiner Militärzugehörigkeit, auch der Soldat Liu Shuai. Der Künstler Luo Sang wäre wiederum aufgrund seiner Profession als Vertreter des *wen* 文 („cultural attainment“-)Ideals kategorisiert worden. Wu Mians Helden sind jedoch *yingxiong* 英雄, Helden, die auch vermehrt *wen* 文 („cultural attainment“-)Eigenschaften in sich tragen. Die beiden hier präsentierten Heldenfiguren eint zudem ihr Ziel, nämlich, sich für die Gesellschaft und ihr Land einzusetzen. Damit sind sie beide *yingxiong* 英雄 in ihrer ursprünglichen Bedeutung: Im klassischen Chinesisch wurde der Begriff herangezogen, um talentierte Männer herauszuheben, deren Tapferkeit die der anderen weit überstieg. Unter Mao Zedong wurde die Definition weiter konkretisiert: Ein *yingxiong* 英雄 (Held) zeichnete sich nun vor allem durch Selbstlosigkeit aus, fürchtete keine Mühsal und setzte sich für das Wohl des Volkes ein. Er wird jedoch auch dafür bewundert, heroisch zu kämpfen (*yingyong fendou* 英勇奋斗).¹¹⁵

In *Nansheng riji* 男生日记 (Tagebuch eines Schülers) werden beide Männertypen, der des Soldats und der Typus „Genie und Wahnsinnige“, als Helden bezeichnet, da sie für etwas kämpfen, das dem Allgemeinwohl verpflichtet ist. Sie verfolgen nicht ihren persönlichen Profit, sondern setzen ihr Können für die Gemeinschaft ein und versuchen so, auf ihre persönliche Weise und mit ihren eigenen „Waffen“, Gutes zu tun. Beide Helden bringen dafür Opfer – die Entfernung von der Familie in Liu Shuais Fall und die Entfremdung von anderen Künstlern und

¹¹⁴ Siehe: Yang (2009): S. 238.

¹¹⁵ So fordert Mao Zedong, stets der Kämpfer der Volksbefreiungsarmee und der Revolution zu gedenken, als in seiner Rede „*Zhongguo renmin datuanjie wansui!* 中国人民大团结万岁 ()“ sagt: „为人民解放战争和人民革命而牺牲的人民英雄们永垂不朽! Lang lebe die Erinnerung an die Volkshelden, die sich für den Befreiungskrieg und die Revolution des Volkes geopfert haben!“

Freunden in Luo Sangs Fall – und scheuen somit keine Mühen, um ihrem Verantwortungsgefühl zu folgen.

Während Wu Mian und seine „Eisenbrüder“ sich im Kollektiv als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Held) erproben und Verantwortung übernehmen, zeigt Wu Mians Tagebuch, dass ein *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Held) auch individuell agiert. Ebenso verhält es sich bei den dargestellten Heldenfiguren, den Erwachsenenfiguren Liu Shuai und Luo Sang. Der Soldat Liu Shuai ist ebenfalls Teil eines (militärischen) Kollektivs, während Luo Sang sich alleine für eine bessere (Um-)Welt einsetzt. Männlichkeitserfahrungen werden somit auch als Teil einer sozialen Praxis vorgestellt, die jedoch auch individuell erlebt werden können.

Die in *Nansheng riji* 男生日记 (Tagebuch eines Schülers) präsentierten Beispiele zeigen darüber hinaus, dass Kinder- und Jugendliteratur und insbesondere der *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) aufgrund seiner Fokussierung auf Identitätsfindungsprozesse ein Medium ist, das es ermöglicht „to make masculinity visible as a social construct that is, in varying degrees, created by society and, therefore, also alterable by society.“¹¹⁶ Maskulinität, das zeigten vor allem die Figuren des Soldaten und des Künstlers, ist als soziales Konstrukt „always in process, fluid and tenuous, and subject to change.“¹¹⁷ Jugendliterarische Texte, wie der hier vorliegende Adoleszenzroman, vermögen es somit, nicht nur existierende Genderbinaritäten und hegemoniale Vorstellungen von *gender* aufzubrechen, sondern auch den etablierten Analysemethoden inhärente Schwächen und obsoletere Oppositionspaare aufzudecken und zu hinterfragen.

¹¹⁶ Siehe: Wannamaker, Annette: *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection, and the Fictional Child*, New York und London: Routledge, 2008 (S. 24).

¹¹⁷ Siehe: Wannamaker (2008): S. 24.

Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends von Guo Jingming 郭敬明

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs.

Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*¹

Um Guo Jingmings *Tiny Times*-Serie verstehen zu können, muss man zunächst das Medienphänomen Guo Jingming kennenlernen, ein Multitalent, das nicht nur aufgrund seiner Publikationen polarisiert, sondern auch aufgrund seines öffentlichen Auftritts. Als erfolgreicher „cultural entrepreneur“, Autor von Bestsellern und Regisseur von Blockbuster-Filmen begann Guo bereits früh, sein eigenes Medienimperium zu errichten, als dessen kreativer Kopf und Geschäftsführer er bis heute fungiert. Guo steuert nicht nur die Inhalte, sondern auch die Gestaltung seiner „Produkte“, die er – wie auch sich selbst – zur eigenen Marke stilisiert hat und geschickt zu vermarkten weiß. Guo Jingming kann als Inbegriff seiner Generation, der sogenannten „Post-80s“-Generation, und seiner Zeit verstanden werden, doch offenbaren seine Romane auch eine Kritik an der sich zunehmend konsumorientiert verhaltenden chinesischen urbanen Gesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts.

Aus diesem Grund wird zunächst Guos Karriereweg nachgezeichnet und seine Medienstrategie vorgestellt, bevor in den ersten Band der Serie, *Xiao shidai* 小时代 1.0: *Zhezhi shidai* 折纸时代 [Das kleine² Zeitalter 1.0: Das Origami-Zeitalter] bzw. *Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends* und seine Figuren eingeführt wird.³ Im Zentrum der Serie steht eine Gruppe von vier unterschiedlichen Freundinnen auf der Schwelle ins Berufsleben. Sie leben in Shanghai und bewegen sich in einem Freundes- und Kollegenkreis, dessen Lebensstil und dessen Schönheitsideale von zeitgenössischen Trends, auch aus dem Ausland, geprägt sind. Der erste Band der *Tiny Times*-Romanserie spielt im Jahr 2008. Die vier Protagonistinnen sind somit in dem Alter, in dem auch Ran Dongyang, Wu Mian und ihre Freunde zum selben Zeitpunkt

¹ Siehe: Haraway, Donna: „A Cyborg Manifesto“, in: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women*, New York: Routledge, 1991 (149-181), S. 150.

² Das Adjektiv *xiao* 小 bedeutet „klein“. Es kann jedoch auch mit „winzig“ oder in seiner übertragenen Bedeutung als „nichtig“ bzw. „unbedeutend“ übersetzt werden.

³ Siehe: Guo, Jingming: *小时代 1.0 Xiao shidai 1.0: 折纸时代 Zhezhi shidai* [Das kleine Zeitalter 1.0: Das Origami-Zeitalter], *Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe: 2008.

wären. Mit *Tiny Times 1.0* schließt nicht nur der (literarische) Praxisteil, sondern auch der *rite de passage* der Figuren der vorliegenden Studie, präsentiert dabei jedoch einen neuen, noch nicht angesprochenen Aspekt von *gender*, nämlich den vollkommen kontrollierten und beherrschten Körper, der in seiner höchsten Perfektionsstufe jedoch zum Roboter, zum post-humanen Wesen, zum Cyborg im Harawayschen Sinne wird.

Guo Jingming 郭敬明 wurde im Jahr 1983 in Zigong 自贡 (Provinz Sichuan 四川) geboren. Der Grundstein für seine Karriere wurde gelegt, als er zu Beginn der 2000er Jahre das Bloggen für sich entdeckte. Das World Wide Web bot ihm zum damaligen Zeitpunkt, wie vielen seiner Altersgenossen auch, nicht nur einen virtuellen Raum für erste eigene Veröffentlichungen. Es stellte auch eine Plattform für neue, auch kritische, Stimmen bereit und ermöglichte den Austausch mit Gleich- und Andersdenkenden.

Erste öffentliche Aufmerksamkeit erregte Guo, als er im Jahr 2001 den Aufsatzwettbewerb „Neues Konzept“ (*xin gainian zuowen dasai* 新概念作文大赛) gewann, den das Online-Literaturmagazin *Mengya* 萌芽 (Samen; Saat)⁴ seit 1998 jährlich ausruft.⁵ Auch im Folgejahr gewann Guo den Wettbewerb. Berühmtheit erlangte er schließlich durch sein

⁴ *Mengya* 萌芽 ist auch heute noch eines der wichtigsten (Online-)Literaturmagazine, das sich an ein junges Publikum richtet. Seine Ursprünge können auf das Jahr 1956 datiert werden, jedoch finden sich Vorbilder auch bereits früher, nämlich aus dem Jahr 1930, als Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) gemeinsam mit anderen Mitgliedern der Liga linksgerichteter Schriftsteller (*Zuolian* 左联) die Zeitschrift *Mengya yuekan* 萌芽月刊 publizierte, die monatlich erschien. Der Titel *Mengya* bedeutet in seiner substantivischen Form „Saat“ bzw. „Samen“ oder auch „Keim/Spross“ und weist – ebenso wie die Zusatzangabe auf der Webseite des Magazins, „*qingchun wenxue jiyuan*“ (青春文学家园) bzw. „Zuhause der Jugendliteratur“ – auf die Zielgruppe des Mediums hin. Die Kalligraphie des Titels wird auch in der heutigen Fassung der Zeitschrift in ihrem Print- und Online-Format Lu Xun zugeschrieben. Siehe: Xiao, Hui Faye: „From New Concept to Youth Economy: The Rise and Crisis of the Me Generation“, in: Berg, Daria und Giorgio Strafella [Hrsg.]: *Transforming Book Culture in China, 1600–2016* (The 2016 Yearbook of the International Society for Book Studies [IBG]). Wiesbaden: Harrassowitz, 2016 (147-172), S. 149-150.

⁵ Ein Jahr, bevor der Aufsatzwettbewerb „Neues Konzept“ vom Herausgeber Zhao Changtian 赵长天 (1947-2013) ausgerufen wurde, der seit 1995 für *Mengya* 萌芽 verantwortlich zeichnete, löste die Publikation mehrerer Essays über die Lage des Chinesischunterrichts in China in *Beijing wenxue* 北京文学 (Peking Literatur), die von Eltern, Schul- und Hochschullehrern verfasst wurden, Rufe nach Reformen aus. Angeregt durch diese Debatten und aufgrund einer finanziellen Krise machte es sich Zhao zum Ziel, talentierte junge Nachwuchsautoren ausfindig zu machen, die – entgegen der vorherrschenden Vorgaben für Aufsatzübungen an Mittelschulen, d.h. ohne Berücksichtigung der Techniken, die ihnen der Chinesischunterricht vermittelte – Texte mit frischen Inhalten und in einer zeitgemäßen Sprache verfassen sollten, die auch Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt junger Chinesen boten. Bei der Auswahl und Prämierung der Texte kooperierte das Magazin mit Universitäten und Autoren. Durch die Veröffentlichung der Wettbewerbstexte erhoffte sich Zhao, eine große Anzahl neuer junger Leser für *Mengya* 萌芽 zu begeistern sowie die bereits etablierte, treue Leserschaft zu halten. Zhaos Strategie war äußerst erfolgreich. So existieren das Magazin und der Aufsatzwettbewerb „Neues Konzept“ bis heute; beide gelten zudem als Katalysator für die Karriere noch unbekannter junger Autoren. Siehe: Xiao (2016): S. 152.

Romandebüt *Huancheng* 幻成 (Magische Stadt oder Stadt der Phantasie), das im Jahr 2003 in Buchform erschien.

Huancheng 幻成 (Magische Stadt oder Stadt der Phantasie), auch bekannt unter den Titeln *Magic City*, *City of Dreams*, *Ice Fantasy* oder *City of Fantasy*, ist ein Fantasy-Roman, der zunächst als Kurzgeschichtenserie in *Mengya* 萌芽 (Saat; Samen) publiziert wurde. Dies stellte sich als besonders erfolgreiches Unternehmen heraus, da durch die serielle Veröffentlichung nicht nur die Bekannt- und Beliebtheit des aufstrebenden Autors unter seiner vorwiegend jungen Leserschaft sukzessive anstieg, sondern auch die Verkaufszahlen des Magazins.⁶ Eine erste Fassung des Romans über einen Prinzen, der in einem Königreich aus Eis lebt und den Thron nur durch den Mord an seinem jüngeren Bruder retten kann, verfasste Guo bereits im letzten Jahr der Mittelschule. Etablierte Autoren wie Cao Wenxuan und Ye Xin 叶辛 (eig. Ye Chengxi 叶承喜) lobten den innovativen Stil und den Aufbau des Romans.⁷

Mit Guos zweitem Roman, *Mengli hualuo zhi duoshao* 梦里花落知多少 (wortwörtlich: wissen, wieviele Blumen im Traum herabfallen; auch: verloren in einem Traum), der im selben Jahr wie *Huancheng* 幻成 (Magische Stadt oder Stadt der Phantasie) erschien und den englischsprachigen Untertitel *Never-Flowers in Never-Dream* [sic] trägt, verlässt der Autor das Fantasygenre. Der Roman erzählt eine Dreiecksgeschichte, die im heutigen Peking spielt und tragisch endet. Ein Gedicht des Tang-Poeten Meng Haoran 孟浩然 (689-740) inspirierte Guo zu dem ungewöhnlichen Titel.⁸

⁶ Nach einem „Boom“ in den 1980er Jahren steckte die Produktion von Literaturzeitschriften in China Mitte der 1990er Jahre in einer tiefen Krise, von der auch das Magazin *Mengya* 萌芽 betroffen war. Im Herbst 1998 fand aus diesem Grund ein Treffen der Herausgeber von insgesamt 18 Literaturzeitschriften, darunter auch Vertreter der *Renmin xue* 人民学 („Volksliteratur“) und *Beijing wenxue* 北京文学 (Peking-Literatur), die zum damaligen Zeitpunkt zu den größten Journalen zählten, am Fuß des Tianshan 天山 (Himmelsberg, in der Provinz Xinjiang 新疆 im äußersten Nordwesten Chinas gelegen) statt. Da Literaturjournale mehr und mehr zwischen unterschiedlichen Anforderungen, Ansprüchen und neuen Interessen lavieren mussten, nämlich denen der Partei, denen des Marktes, denen der Autoren und denen der Leserschaft, war in Zeiten der sich wandelnden Kulturproduktion und des -marktes sowie aufgrund der lauter werdenden Forderungen nach finanzieller Selbständigkeit ein Umdenken der Herausgeber und eine Umgestaltung der Magazine notwendig geworden. Aus diesem Grund wurde diskutiert, wie man das Format den neuen Marktbedingungen anpassen könnte, um das wirtschaftliche und politische Überleben sichern zu können. Siehe: Kong, Shuyu: *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford: Stanford University Press, 2005 (144-169).

⁷ Siehe: Xiao (2016): S. 161.

⁸ Meng Haoran erfuhr zeit seines Lebens wenig Anerkennung für seine Dichtung. Er strebte einen Posten am Kaiserhof an, scheiterte jedoch zunächst und folgte dem Rat des Dichters Wang Wei 王维 (699/701-759/761), sich aufs Land zurück zu ziehen. Mengs Enttäuschung über seinen Misserfolg und seine unfreiwillige Rückkehr in seine Heimat thematisiert er in seinen Gedichten. Als eines seiner bekanntesten Werke gilt der fünsilbige Vierzeiler *Chunxiao* 春晓 (Frühlingsdämmerung). Das lyrische Ich kann hier als

Mengli hualuo zhi duoshao 梦里花落知多少 bzw. *Never-Flowers in Never-Dream* entwickelte sich in kurzer Zeit zum Bestseller und wurde sogar zum Anlass, Guo des Plagiiers zu bezichtigen.⁹

Guo, der zu Beginn seines schriftstellerischen Tuns auch unter dem Pseudonym *disi wei* 第四位 (die vierte Dimension) Essays und Kurzgeschichten auf der Literaturplattform *Rongshuxia* 榕树下 (Unter dem Banyan-Baum) veröffentlichte, was Fans dazu verleitet, ihm den Spitznamen *xiaosi* 小四 („kleine Vier“) zu verleihen, begann nach erfolgreichem Abschluss der Mittelschule zunächst ein Studium mit Schwerpunkt Film und Fernsehen an der Universität Shanghai bzw. *Shanghai daxue* 上海大学. Dieses brach er jedoch nach seinen ersten Bucherfolgen ab, um sich fortan ausschließlich seiner literarischen Karriere und dem Aufbau eines eigenen Schreibstudios und Kreativpools zu widmen.

Guo Jingming ist, wie Cao Wenxuan und Yang Hongying, ein sehr produktiver Autor. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit führt Guo auch Regie, er tritt als Sänger und Model auf und hat sich zudem inzwischen zu einem äußerst erfolgreichen Geschäftsmann entwickelt, der als Kulturunternehmer bzw. „cultural entrepreneur“ Buch- und Filmproduktionen anstößt und leitet, Nachwuchsautoren sucht und fördert sowie am Verkauf von Lizenzen, Buch- und

der Dichter selbst betrachtet werden. Siehe: Chang, Kang-I Sun und Stephen Owen [Hrsg]: *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (S. 306).

Das Gedicht 春晓 (Frühlingsdämmerung) lautet:

Chun mian bu jue xiao 春眠不觉晓,

Chuchu wen ti niao 处处闻啼鸟。

Ye lai feng yu sheng 夜来风雨声,

Hua luo zhi duoshao 花落知多少。

Im Frühling schlafe ich, bemerke die Morgendämmerung nicht,
überall höre ich das Gezwitzchen der Vögel.

In der Nacht rauschen Regen und Wind,
wieviele Blüten sind herabgefallen?

Auch die Figuren in Guos gleichnamigem Roman sind emotional versehrte Charaktere, die unter der Erinnerung an ihre gemeinsame Vergangenheit, ihre gescheiterten Beziehungen und der Erkenntnis, aufgrund der Schmerzen, die sie sich gegenseitig zugefügt haben, kein gemeinsames Leben aufbauen zu können, leiden.

⁹ Guo wurde angeklagt, Handlungsstränge, Passagen und Sätze des im Jahr 2003 veröffentlichten Romans *Quanli quanwai* 圈里圈外 (Innerhalb und außerhalb des Kreises) der Schriftstellerin Zhuang Yu 庄羽 plagiiert zu haben. Das Gericht befand Guo des Tatverdachts schuldig und forderte eine Schadenersatzzahlung über 210.000 Yuan Renminbi sowie eine öffentliche Entschuldigung. Guo zahlte den Betrag, der zum damaligen Zeitpunkt etwa 26.500 EUR entsprach, weigert sich jedoch bis heute, Abbitte bei Zhuang Yu zu leisten. Eine Aufarbeitung des Falles findet sich in: Henningsen, Lena: *Copyright Matters. Imitation, Creativity and Authenticity in Contemporary Chinese Literature*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008 (S. 53ff.).

Filmrechten verdient.¹⁰ Bereits nach der Veröffentlichung seines Erstlings *Huancheng* 幻成 (Magische Stadt oder Stadt der Phantasie) gründete er in Shanghai zunächst das *Dao* 島 (Insel) bzw. i5land [sic] Studio und verlegte Bücher, die sich vor allem an ein junges bzw. jugendliches Publikum richteten. Im Zuge seiner steigenden Bekanntheit und seines wachsenden Erfolgs als Autor vergrößerte Guo sein Unternehmen, das zunächst unter dem Namen Shanghai Ke'ai¹¹ Kulturkommunikations-GmbH firmierte (*Shanghai Ke'ai wenhua chuanbo youxian gongsi* 上海柯艾文化传播有限公司 bzw. Shanghai Ke'ai Cultural Communication Ltd.), bis es schließlich zu einem Medienkonglomerat heranwuchs, das bis heute unter dem Firmennamen Shanghai Zui¹² Kulturentwicklungs-GmbH (*Shanghai zuishi wenhua fazhan youxian gongsi* 上海最市文化发展有限公司) tätig ist.

Die Zui Kulturentwicklungs GmbH publiziert Literaturzeitschriften, sogenannte „mooks“, einer Mischung aus Magazin und Buch in Romanformat, die unterschiedliche Gattungen und Themenbereiche umfassen, wie z.B. Romane (*Zui xiaoshuo* 最小小说 : Superroman bzw. *top novel*), Comics (*Zui manhua* 最漫画: Supercomic bzw. *top manga*) oder Schülerbefindlichkeitsprosa (*Fangke hou* 放学后: Nach Schulschluss).¹³ Ihre Zielgruppe sind Jugendliche und junge Erwachsene. Desweiteren veröffentlicht die Zui GmbH Romane und Comics und schreibt Wettbewerbe für junge Nachwuchsautoren aus. Der Vertrieb der Zui-Printmedien erfolgt wiederum über etablierte chinesische Verlagshäuser. Bis zum Jahr 2016

¹⁰ Siehe: Kunze, Rui: „Cross-Media, Cross-Promotion: Intermediality and Cultural Entrepreneurism in Postsocialist China“, in: *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 43.2, September 2017 (133-161), S. 137.

¹¹ Der englische Name der Firma Ke'ai lautet Castor. Der Begriff *ke'ai* 柯艾, der sich aus den Morphemen „Zweig“ 柯 und „Beifuß“ 艾 zusammensetzt, kann jedoch auch als Wortspiel verstanden werden. *Ke'ai* 柯艾 ist homophon mit *ke'ai* 可爱, einem Adjektiv, das „niedlich“, „süß“ oder „kindlich“ bedeutet. In der japanischen Jugendkultur ist die Entsprechung *kawaii* 可愛い als Ausdruck einer bestimmten Niedlichkeitsästhetik ein fester Bestandteil. Manga- und Animefiguren im *kawaii*-Stil zeichnen sich in erster Linie durch ein übertriebenes Kindchenschema mit großer Stirn, großen, runden Augen, Stupsnase und feinen Mundzügen aus. Das katzenähnliche, pinkfarbene Kunstwesen Hello Kitty ist ein treffendes Beispiel für eine im *kawaii*-Stil gezeichnete Figur. Auch die von Castor bzw. der Ke'ai Kulturkommunikations GmbH entwickelten und veröffentlichten Comics folgen den Gestaltungsprinzipien des japanischen Mangas.

¹² Mit dem Adverb *zui* 最 wird im Chinesischen die Steigerungsform des Superlativs gebildet.

¹³ Siehe: Xiao (2016): S. 161.

Aufgrund ihrer hybriden Form werden Printmedien wie das Literaturmagazin *Zui xiaoshuo* „mook“ genannt. Bei dem Begriff handelt es sich um ein Kofferwort, das durch eine Amalgamierung der Morpheme „magazine“ und „book“ künstlich geformt wurde. Das Format der „Zui-mooks“ ist an die gängige Größe chinesischer Romane angepasst; das visuelle Design sowie die Papierqualität erinnern an Hochglanzmagazine. Siehe: Kunze (2017): S. 137; 148.

kooperierte die Zui GmbH mit der Beijing Changjiang¹⁴ New Century Culture and Media Co. Ltd. (Changjiang xin shijie wenhua chuanmei youxian gongsi 北京长江新世界文化传媒有限公司). Der darauffolgende Wechsel zur China South Publishing & Media Group Co.Ltd. (Zhongnan chuban chuanmei jituan gufen youxian gongsi 中南出版传媒集团股份有限公司) war einer der meist beachtetsten Coups innerhalb der chinesischen Buchmarktszene in der jüngeren Vergangenheit.¹⁵

Guo Jingming macht sich seine eigenen Medienkanäle zunutze, um seine Bücher zu publizieren und zu vermarkten. So veröffentlicht er seine Werke häufig zunächst im Serienformat in der Zeitschrift *Zui xiaoshuo* 最小说 (Superroman bzw. *top novel*), bevor sie in Buchform oder als Comic- bzw. Filmadaptionen erscheinen. Auch wenn diese Vorgehensweise nicht neu ist, so lässt sich am Beispiel der *Tiny Times* Serie doch exemplarisch darstellen, wie Guo Jingming seine Romane über vier Shanghaier Freundinnen und deren Netzwerk aus Freunden, Kollegen und Familienmitgliedern durch ihre verschiedenen – und für die Rezipienten auch leichter zugänglichen – transmedialen Reinkarnationen als Comic, Film, Videospiele und Fernsehserie so kommodifiziert, dass sie als eigenständige „Kulturmarke“ ein viel größeres Publikum erreichen (und somit auch einen viel größeren Gewinn erzielen), als es deren „Urversion“, der literarische Text, vermag.¹⁶

Da in dieser Arbeit textbasierte Geschlechterbeschreibungen die Grundlage der Analyse sind, erfolgt die Untersuchung der im ersten Roman der Serie präsentierten Figuren sowie deren

¹⁴ *Changjiang* 长江 ist der chinesische Name des längsten Flusses in China, der im Deutschen in seiner lautmalerschen Umschrift, die keiner etablierten Standardisierung folgt, als Jangtsekiang bzw. Jangtse bekannt ist.

¹⁵ Siehe: Buchinformationszentrum China (BIZ): *Buchmarkt China (2017)*, 2017: S. 9.

¹⁶ Transmedialität bezeichnet in diesem Zusammenhang „[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.“ Siehe: Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität* (UTB für Wissenschaft, Band 2261), Tübingen: Francke, 2002 (S. 13). Der Erzähltext *Tiny Times* stellt somit als eine Abfolge von Zeichen (*discourse*) und Ereignissen (*story*) ein solches medienunspezifisches Phänomen dar, dessen Zeichen- und Ereignisfolge bzw. *discourse* und *story* sich verändern, sobald der Erzähltext das Medium wechselt. Durch den Medienwechsel entsteht ein für sich stehendes, neues Werk, das aufgrund seiner Handlung und seiner Figuren zwar an den ursprünglichen Erzähltext erinnern, jedoch unabhängig davon betrachtet und evaluiert werden kann. Die Literaturwissenschaftlerin Sandra Poppe erläutert in diesem Kontext, dass die Darstellung in einem neuen, bildbasierten Medium durchaus lückenhaft sein kann, „indem nur ausgewählte visuelle Details genannt werden, dennoch ist auch hier die Zustandsbeschreibung der Figuren, Räume und Objekte von zentraler Bedeutung, ohne die keine Handlung entwickelt werden kann.“ Gerade durch die visuelle Gestaltung einer fiktionalen Welt, wie es beispielsweise in den *Tiny Times* Comics und den *Tiny Times* Filmen der Fall ist, „wird jedoch nicht nur ein Hintergrund geschaffen, vor dem eine Handlung ablaufen kann“, „die Visualität in Text und Film dient vor allem auch der Bedeutungserzeugung und Sinnvermittlung.“ Siehe: Poppe Sandra: *Visualität in Literatur und Film: Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (S. 11-12).

Genderdarstellungen ohne Hinzuziehung der visuellen Adaptionen und konzentriert sich ausschließlich auf die Tiefenstruktur des Erzähltextes. Dennoch zählen die Filme, und vor allem die Reaktion der Filmkritik auf diese, zu einem wichtigen Element des „*Tiny Times*–“ bzw. „Guo Jingming-Phänomens“, weshalb in diesem Kapitel einige Hintergrundinformationen bereitgestellt werden, die für die Einordnung der Romanserie als eine von ihren transmedialen Adaptionen losgelöste Kunstform von Bedeutung ist.

Nachdem der erste Roman, *Xiao shidai* 小时代 1.0: *Zhezhi shidai* 折纸时代 [Das kleine¹⁷ Zeitalter 1.0: Das Origami-Zeitalter] bzw. *Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends* im Oktober 2008 im Changjiang Literatur- und Kunstverlag (*Changjiang wenyi chubanshe* 长江文艺出版社) erschienen war, entwickelte er sich für das in Wuhan ansässige Verlagshaus trotz des späten Publikationsdatums schnell zum Topseller des Jahres.¹⁸ Aufgrund des einschlagenden Erfolgs des ersten Bandes der ursprünglich als Pentalogie geplanten Serie stieß Guo Jingming dessen Comic-Adaption an, die – ebenso wie die *Tiny Times*-Romane – über die zum damaligen Zeitpunkt noch als Ke'ai Kulturkommunikations GmbH bzw. Castor firmierende Zui GmbH sogleich in Serie produziert wurde.¹⁹ Diese präsentiert sich in

¹⁷ Das Adjektiv *xiao* 小 bedeutet „klein“. Es kann jedoch auch mit „winzig“ oder in seiner übertragenen Bedeutung als „nichtig“ bzw. „unbedeutend“ übersetzt werden.

¹⁸ Es heißt, dass aufgrund des einschlagenden Erfolgs des ersten Bandes das Literaturmagazin *Beijing wenxue* 人民文学 („Volksliteratur“), eine Publikation des chinesischen Schriftstellerverbandes (*Zhongguo zuojia xiehui* 中国作家协会 bzw. *zuoxie* 作协) und eine der auflagenstärksten Literaturzeitschriften Chinas, Interesse geäußert habe, den zweiten Band veröffentlichen zu wollen. Desweiteren gibt Xiao Hui Faye in ihrem Artikel über „The Rise and the Crisis of the Me-Generation“ an, dass dieser letztendlich vom Pekinger „Volksliteraturverlag“ *Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社 publiziert wurde, „the most authoritative state-owned publisher“ in China. Tatsächlich sind auf den Webseiten der einschlägigen chinesischen Online-Großbuchhändler nur *Tiny Times*-Romane zu finden, die ausschließlich im Changjiang Literatur- und Kunstverlag veröffentlicht wurden. Auch auf der Webseite des *Renmin wenxue chubanshe* 人民文学出版社 konnten keine Werke des Autors gefunden werden. Siehe: Xiao (2016): S. 162.

Der chinesische Schriftstellerverband wurde im Gründungsjahr der VR China ins Leben gerufen. Die Dachorganisation fungiert auch heute noch als Vermittler zwischen Autoren und der Propagandaabteilung der KP China. Sie organisiert Kulturaktivitäten und Schreibseminare (*bi hui* 笔会) für ihre Mitglieder, subventioniert die Literaturproduktion, veröffentlicht Literaturzeitschriften und verleiht administrative Posten an etablierte Autoren, die auch repräsentative Aufgaben innerhalb des Verbandes übernehmen. Der Schriftsteller des Sozialismus galt als Kulturarbeiter (*wenhua gongzuozhe* 文化工作者). Das Gehalt für Vollzeit-Autoren bzw. professionelle Schriftsteller (*zhuanye zuojia* 专业作家) wurde ebenfalls vom chinesischen Schriftstellerverband gezahlt. Seit Mitte der 1980er Jahre werden Autoren als sogenannte „Vertragsautoren“ (*qianyue zuojia* 签约作家 bzw. *hetong zuojia* 合同作家) jedoch vermehrt auf Kurzzeitvertragsbasis bezahlt. Siehe: Kong (2005): S. 12ff.

¹⁹ Bislang sind insgesamt drei Romane erschienen. Die Titel der Bände 2 und 3 lauten: Guo, Jingming: *Xiao shidai* 小时代 2.0: *Xutong shidai* 虚铜时代 [Das kleine Zeitalter 2.0: Das leere Bronze-Zeitalter], *Tiny Times 2.0: To be blind, to be loved*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2010; Ders.: *Xiao shidai* 小时代 3.0: *Cijin shidai* 刺金时代 [Das kleine Zeitalter 3.0: Das dornengoldene Zeitalter], *Tiny Times 3.0: I will always miss you like a darling*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2011.

Auch eine deutsche Übersetzung erschien in einer von „be“, einem eBook-Imprint des Bastei-Lübbe Verlages, wurde jedoch nur in elektronischer Version veröffentlicht. In der deutschen Übersetzung des

Anlehnung an die japanische Manga-Kultur (chin. *manhua* 漫画, Comic), ein in der globalen Jugendkultur inzwischen fest verankertes popkulturelles Genre, das die Geschichte in sehr reduzierter Form in schwarz-weiß gehaltenen Bilderfolgen wiedergibt und in entsprechend schmalen Bänden erscheint.²⁰ Für die filmische Umsetzung des *Tiny Times* Stoffes agierte Guo Jingming als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent. Die Filmadaptionen der bislang publizierten drei *Tiny Times* Bände wurden zwischen 2013 und 2015 in Spielfilmlänge veröffentlicht und entwickelten sich jeweils kurz nach ihrem Erscheinungsdatum zu sogenannten „Blockbustern.“

Die erste Verfilmung löste trotz ihres fulminanten Starts in den chinesischen Kinos bei den Filmkritikern eine Welle der Entrüstung aus, nachdem diese in der ersten Woche allein mehr als 43 Millionen US Dollar eingespielt hatte.²¹ Die Hauptkritikpunkte bezogen sich auf die schauspielerische Leistung der Darsteller – Guo verpflichtete für die Hauptrollen nicht nur professionelle Schauspieler, sondern auch Models ohne Schauspielerfahrung – sowie auf die im Film zur Schau gestellte Opulenz und den einseitigen Fokus auf Materialismus und Reichtum. Sheila Melvin erkannte in der negativen Presse jedoch auch einen „erfrischenden“ Wechsel in der Berichterstattung, da es im chinesischen Journalismus ihrer Meinung nach gerade an öffentlicher, künstlerischer Kritik mangle, die jedoch eine wichtige Säule für eine lebendige „art culture“ darstelle.²² Auffällig ist, dass die Geschichte, die der erste Band der *Tiny Times*-Romanserie erzählt, in ihrer filmischen Umsetzung weitaus plakativer und oberflächlicher, die Figuren schablonenhafter und klischeebeladener erscheinen, als es im Buch der Fall ist, die visuell-transmediale Umsetzung des Stoffes also aufgrund ihrer spezifischen Bild- und Plotauswahl eine ganz eigenständige Bedeutung erzeugt.²³

ersten Bandes der Romanserie, die von Marc Herrmann, einem als Literaturübersetzer tätigen Germanisten und Sinologen, angefertigt wurde, wird der englischsprachige Titel *Tiny Times* beibehalten. Der Untertitel „Dirty secrets make friends“ wurde mit „Kleine Lügen unter Freunden“ übersetzt. Siehe: Guo, Jingming: *Tiny Times: Kleine Lügen unter Freunden*, Köln: Bastei-Lübbe, 2016.

²⁰ Siehe: Xiao (2016): S. 162.

²¹ Siehe: Melvin, Sheila: „What *Tiny Times* Says About Our Times“, in: *Caixin*, 12.10.2013, <https://listsprd.osu.edu/pipermail/mclc/2013-October/002342.html> (Zugriff am 06.09.2018).

²² Aus diesem Grund stellt Melvin den Einsatz des Kunst- und Kulturreporters der Online-Ausgabe der *China Daily*, Raymond Zhou, für den Film positiv heraus, der nach seinem eigenen Verriss und aufgrund der zahlreichen negativen Schlagzeilen, die der erste *Tiny Times*-Film hervorbrachte, diesen aus Sorge vor einer möglichen Zensur oder eines möglichen Verbots in einem Fernsehinterview verteidigte, indem er sich dafür aussprach, dass auch ein solcher Film trotz aller Kritikpunkte die Berechtigung hat, in den Kinos gezeigt zu werden. Siehe: Melvin (2013): ohne Seitenangabe.

²³ So schreibt auch Maggie Lee, die inzwischen zur leitenden Filmkritikerin des Asien-Film-Ressorts der Online-Ausgabe des Magazins *Variety* aufgestiegen ist, in ihrer Zusammenschau vom 17.07.2013 treffend: „The larger problem is that Guo’s gift as a serial novelist doesn’t translate readily to the screen; what flows eloquently on the page sounds verbose and affected onscreen, at least in this incarnation. Various men gravitate toward the girls but not a single relationship takes off, and without a dominant storyline, the film

Ein wichtiger Bestandteil der Marketingstrategie der Zui GmbH ist, neben der transmedialen Vermarktung ihrer Produkte, auch die sichtbare Positionierung ihres Flaggschiffes auf dem chinesischen Kultur- und Konsumgütermarkt, d.h. ihres bekanntesten Autors und vielseitigen Geschäftsführers, Guo Jingming selbst. Seine unterschiedlichen Inszenierungen als androgynes Model, Mitglied der jungen, urbanen *nouveau riche*, Popstar und Unternehmer polarisieren jedoch. So sehen seine Kritiker – vergleichbar mit den negativen Reaktionen auf das erste *Super Girl* Li Yuchun – in Guo den personifizierten Verfall der chinesischen Jugend; andere bemängeln sein fehlendes soziales Engagement und seinen steten Fokus auf Konsum und Kommerzialisierung, der besonders drastisch in der *Tiny Times*-Filmserie zur Geltung kommt.²⁴ Darüber hinaus wird ihm von manchen seiner Kritiker sogar seine genderqueere Selbstdarstellung als sogenannter *nuannan* 暖男 (wortwörtlich: „warmer Mann“) vorgeworfen, eine betont nicht-aggressive, sanfte Präsentation von Maskulinität, die seine Kritiker als nicht genuin einstufen, sondern als gezielt eingesetzt und somit als besondere Ausprägungsform einer „affective economics“, deren Ziel es ist, Empathie zu erzeugen und weitere potentielle (und vorwiegend weibliche) Käufer für seine Produkte zu gewinnen.²⁵ Auf der anderen Seite stehen seine Fans - die chinesische Mikroblogging-Plattform Sina Weibo (*Xinlang weibo* 新浪微博) registrierte im Juli 2018 insgesamt 40,7 Millionen sogenannter Guo Jingming-„Follower“ bzw. „Fans“ (*fensi* 粉丝)²⁶ – und diejenigen, die Guos berufliche Karriere als Erfolgsgeschichte herausheben.

Guo Jingming kann als ein Kind seiner Zeit bezeichnet werden. Sowohl seine persönliche, als auch seine professionelle Biographie lassen sich mit zeitgenössischen ökonomischen, kulturellen und soziopolitischen Entwicklungen in Verbindung bringen. Während seiner Kindheit in den 1980er Jahren begann die leichte Unterhaltungsliteratur auf dem chinesischen Buchmarkt zu boomen, wie z.B. historisch verortete Ritterromane (*wuxia*

feels more like a collage of photogenic moments than a full-fledged narrative.” Siehe: Lee, Maggie: „Film Review: *Tiny Times*“, in: *Variety*, 17.07.2013, <https://variety.com/2013/more/global/film-review-tiny-times-1200563190/> (Zugriff am 15.02.2014).

Auch in den nachfolgenden Filmen divergieren Text und visuelle Adaption, wie Clarence Tsui im Online-*Hollywood Reporter* in seiner Kritik zur vierten Verfilmung feststellt, als er Guo trotz diesmaliger Unterstützung durch zwei zusätzliche Co-Direktoren bescheinigt, erneut „completely at a loss in adapting his material to the constraints of the film medium“ verblieben zu sein. Siehe: Tsui, Clarence: „*Tiny Times 4.0* (Xiao Shidai 4.0: Ling Hun Jin Tou): Film Review“, in: *The Hollywood Reporter*, 07.10.2015, <https://www.hollywoodreporter.com/review/tiny-times-40-xiao-shi-807825> (Zugriff am 12.07.2018).

²⁴ Siehe: Kunze (2017): S. 145.

²⁵ Siehe: Kunze (2017): S. 143.

²⁶ Siehe:

<http://s.weibo.com/weibo/%25E9%2583%25AD%25E6%2595%25AC%25E6%2598%258E?topnav=1&wvr=6&b=1> (Zugriff am 03.07.2018).

xiaoshuo 武侠小说) über fiktive Helden der chinesischen Kampfkunst, wie sie der unter dem Pseudonym Jin Yong 金庸 veröffentlichende und in Hongkong lebende Autor Zha Lianyong 查良鏞 (geb. 1924) verfasste.²⁷ In den 1990er Jahren wiederum, als Guo selbst anfang zu schreiben, brach auch ein Wandel innerhalb der Literaturproduktion an, die von einem „constant noise of commercialization“ im Hintergrund begleitet wurde.²⁸ So gilt dieses Jahrzehnt als „the transformative period in the commodification of Chinese literature“, in dem sich neue Produktions- und Absatzwege erschlossen, wie beispielsweise die Gründung sogenannter Studios (*gongzuoshi* 工作室), „unofficial cultural units that functioned as literary agents, editors, and book marketers“, und sich das ursprünglich autonome literarische Feld, in welchem das auf ihm gehandelte Gut in erster Linie einen symbolischen Wert besaß, zunehmend zu einem heteronomen wandelte, das mehr und mehr vom ökonomischen Kapital dominiert wurde.²⁹

Im Zuge dieser Entwicklungen wurden auch Schriftsteller vermehrt dazu aufgefordert, sich den sich transformierenden Marktbedingungen anzupassen. Vor allem junge und noch unbekannte Autoren, die nicht mehr vom chinesischen Schriftstellerverband unter Vertrag genommen wurden, sollten nun ausschließlich in Form von Tantiemen entlohnt werden, wodurch die Auflagenhöhe, die Verkaufszahlen der einzelnen Publikationen und die Option des Verkaufs der Markt- und Filmrechte immer wichtiger wurden.³⁰ Ein Autor, der sich in den späten 1990er Jahren in China, der sogenannten „Dekade des Bestsellers (*changxiao shu* 畅销书)“, auf dem Buchmarkt behaupten wollte, musste sich, wenn er von seiner schriftstellerischen Tätigkeit leben wollte, wohl oder übel dem Massengeschmack anpassen, sofern sich für ihn nicht andere lukrative Vermarktungswege eröffneten.

Guos Entwicklung vom Schülerschriftsteller und Blogger über den Romanverfasser und Studio-Besitzer bis zum Bestsellerautor, Regisseur, Filmproduzent und Geschäftsführer seines eigenen Medienimperiums fügt sich ideal in die hier kurz nachgezeichnete Geschichte der chinesischen Literaturproduktion, so wie sie sich in China seit den 1990er Jahren vermehrt hin zu einer marktabhängigen, transmedial operierenden Kulturgüterindustrie entwickelt hat. Dass

²⁷ Zwischen 1955 und 1970 wurden insgesamt 14 dieser Ritterromane in unterschiedlichen Zeitschriften veröffentlicht. Auch diese Geschichten erfreuten sich aufgrund ihrer inhaltlichen Gestaltung und ihrer Darstellung einer „literarisch abwechslungsreichen und idealisierten Welt“ einer großen Beliebtheit, wodurch auch die Verkaufszahlen der Zeitschriften stiegen. Siehe: Klöpsch und Müller (2004): S. 142.

²⁸ Siehe: Kong (2005): S. 10.

²⁹ Siehe: Kong (2005): S. 5.

³⁰ Siehe: Kong (2005): S. 9.

Guo für seine Verfilmungen der *Tiny Times*-Romane, vor allem für die inhaltliche Schwerpunktlegung auf Konsum und Materialismus, stark kritisiert wird, tut seinem wirtschaftlichen Erfolg keinen Abbruch. Dass durch die vermehrt negative Presse der Fokus auf seinen künstlerischen Misserfolg als Regisseur und auf seine umstrittenen öffentlichen Auftritte gelegt wird, lässt Guos Texte jedoch in eine problematische Seilschaft geraten. Auch wenn der Film gemäß der hier zugrundeliegenden Definition von Transmedialität als eigenständiges Werk und getrennt vom Erzähltext zu betrachten ist, läuft der erste Band der *Tiny Times*-Romanserie Gefahr, aufgrund einer vorschnellen, durch die negative Berichterstattung geprägte Meinungsbildung sogleich als seichte Pop- und Kommerzliteratur ohne jedweden Tiefgang eingeordnet zu werden, d.h. als *xiaoshuo* 小说 (modern: Roman) in seiner ursprünglich pejorativen Bedeutung als „kleines Gerede.“³¹

Während die hier dargestellte Kritik auf Guo als Kunstschaffenden zielt, können die kritische Stimmen als negative Reaktion auf Guos Verhalten und seine öffentliche Person wiederum auf eine allgemeine Annahme zurückgeführt werden, nämlich die, dass Guo ein typischer Vertreter der nach 1980 geborenen Generation, der sogenannten „Post-80s“ bzw. *baling hou* 八零后 sei, der nur seinen persönlichen Profit im Sinne hat, wenn er Texte verfasst, seine Geschichten verfilmt oder sich öffentlich in Szene setzt, werden den „Post-80s“ doch hauptsächlich negative Eigenschaften zugeschrieben. So gilt die erste Generation chinesischer Einzelkinder als „me-generation“, als besonders verwöhnt, konsumorientiert und an sozialen Themen uninteressiert.³²

Die Protagonisten der *Tiny Times*-Serie, vier ehemalige Schulfreundinnen, sind selbst Vertreter der „Post-80s“ Generation. Sie stammen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus und sind ohne Geschwister aufgewachsen. Auch wenn manche der Figuren (noch) nicht zu den Gewinnern der wirtschaftlichen Transformation Chinas zählen, sind allen Charakteren Markennamen und Statussymbole nicht fremd. Als zukünftige Absolventinnen einer (fiktiven) privaten Shanghaier Universität bewegen sie sich in einem Umfeld, das vorwiegend aus Familien der aufsteigenden und oberen Mittelschicht stammt. Die Stadt Shanghai, Guos Wohn- und Arbeitsort und ebenso der Lebensmittelpunkt seiner Figuren, kann als fünfte

³¹ Guo Jingming scheint jedoch immun gegen solche Angriffe zu sein und verfolgt weiterhin seine Marketingstrategie. Laut Sheila Melvin entschied er sich dafür, nach der Veröffentlichung des ersten Filmes lediglich technische Hinweise und inszenierungsbezogene Kritikpunkte anzunehmen, und gab sich ansonsten selbstbewusst als derjenige zu erkennen, der *Tiny Times* und den Zui-Kosmos am besten verstünde. Siehe: Melvin (2013): ohne Seitenangabe.

³² Siehe: Rosen, Stanley, „Contemporary Chinese Youth and the State“, in: *The Journal of Asian Studies*, 2009, 68 (359-369).

Hauptdarstellerin der Romanserie betrachtet werden, denn die an der Ostküste des Landes gelegene Millionenmetropole spielt sowohl für das Setting, als auch für den Plot eine wichtige Rolle. Als Inbegriff des aufsteigenden Chinas, dessen wachsende Skyline die beiden durch den Fluss Huangpu (黄 埔) getrennten Gebiete Puxi 浦 西 , auf dem sich die ehemaligen Konzessionsgebiete der europäischen Mächte, die Einkaufsmeilen Nanjing Lu 南京路 und Huaihai Lu 淮海路 und die unter ihrem englischen Namen „Bund“ (*Waitan* 外滩) bekannt gewordene Uferpromenade befinden, die von prachtvollen historischen Kolonialbauten im europäischen Stil gesäumt wird, sowie Pudong 浦 东 , dem Finanz-, Hightech- und Messezentrum der Stadt, zu einem imposanten Gesamtbild zu vereinen scheint, geben sich die Figuren dem Konsum hin und planen ihre Karrieren, durchleben Krisen und versuchen, ihren Platz in einer immer schnelllebigeren Welt zu finden.

Wer diese Figuren mit ihren dunklen Geheimnissen jedoch sind und wo in Shanghai sich diese genau bewegen, eröffnet sich dem Leser beim Aufschlagen des Buches. Bevor der Erzähltext einsetzt, wird diesem zunächst eine unbetitelt Hochglanz-Doppelseite im Vierfarbdruck präsentiert. Die dort dargestellte Szene versetzt den Leser sogleich in eine geschäftige Modenschau-Vorbereitung. Überall ist emsiges Treiben zu sehen: Stylisten frisieren Haare, lackieren Fingernägel und reichen Kleider. Gut aussehende, schlanke und gepflegte Männer in schmal geschnittenen Anzügen mit Krawatte oder Fliege sind entweder mit der Modeproduktion oder ihren Smartphones beschäftigt, andere beobachten die Szenerie. Junge Frauen in Abendrobe unterhalten sich oder sehen schweigend zu, wie andere Frauen, vermutlich Models, zurechtgemacht werden. Die Figuren sind im japanischen Manga-Stil gezeichnet. Vor allem die weiblichen Figuren beeindrucken durch ihre übernatürlich großen Augen. Alle abgebildeten Personen zeichnen sich durch ebenmäßige Gesichtszüge, schmale, kleine Nasen, modische Kleidung und Frisuren sowie ein sehr gepflegtes Äußeres aus.

Im Hintergrund sind zahlreiche Scheinwerfer zu sehen. Der Blick des Betrachters wird jedoch auf einen Tisch im Vordergrund des Bildes gelenkt, der, mit einer auffälligen, nämlich durchsichtigen, in dunkelrote Farbe getränkten und geschwungenen Platte vor einem prunkvolle verzierten Louis-XIV-Sessel steht, auf dem eine junge Frau, in ein schlichtes, langes Abendkleid gehüllt, mit einem Pelzkragen geschmückt und mit dunkelrot geschminkten Lippen sitzt. Dieser werden gerade von einer Coiffeuse die Haare gerichtet; ein Stylist lackiert die Fingernägel in dunkelroter Farbe. Ebenso wie die geschminkten Lippen und die lackierten Nägel des Models steht auch die durchsichtige, im selben Dunkelrotton eingefärbte Tischplatte,

die aufgrund ihres Designs unter der manikürten Hand des Models zu schweben scheint, in starkem Kontrast zu der sonst in Schwarz-, Grau- und Weißtöne gehaltenen Abbildung. In ihrer organischen, fließenden Form erinnert die Tischplatte an einem großen Lackfleck und nimmt dadurch die dargestellte Szene in ihrer Gestaltung auf. Das Dunkelrot der Tischplatte findet sich noch ein weiteres Mal in der Szene wieder. Eine am rechten Bildrand zu sehende, in ein helles, kurzes Volantkleid gekleidete Frau – womöglich eine Mitarbeiterin der Produktion – die gerade eine Auseinandersetzung mit einer anderen Frau in einem langen, schwarzen, schulterfreien Kleid zu haben scheint, balanciert ein ebenso dunkelrotes Tablett in einer Hand. Bei der Frau im Volantkleid könnte es sich um Lin Xiao 林萧 handeln, die die Erzählstimme des Romans und im ersten Band der Romanserie studienbegleitend die Stelle der Assistentin des Herausgebers eines Lifestyle-Magazins übernimmt, für die sie auch bei Modenschauen aushelfen muss.

Der Leser ahnt nun bereits, dass der Roman im Heute spielt und von den Schönen und Reichen handeln muss, geben die Frisuren und Kleider der in der Modeproduktionsszene abgebildeten Figuren sowie die darauf ebenfalls abgebildeten Smartphones einen unzweifelhaften Hinweis auf den Zeitbezug des Romans. Für geübte Mangaleser stellt die zeichnerische Gestaltung, d.h. der spezifische Phänotyp der Manga-Figuren, zudem kein Hindernis dafür dar, diese als asiatisch bzw. chinesisch, d.h. als Figuren des Romans einzuordnen. Es ist anzunehmen, dass Guo Jingming in seiner Rolle als Geschäftsführer und kreativer Kopf seines eigenen Medienimperiums die Gestaltung seiner Romanserie genauso gezielt gesteuert und gestaltet hat wie die Verfilmungen derselben und die Illustration daher bewusst vor den Beginn der Handlung gesetzt hat. Selbst wenn es nicht Guos Intention war, so begleiten die Eindrücke den Leser während des Leseprozesses. Die Figurendarstellungen – die schlanken, gepflegten Körper in modischer Kleidung – nehmen somit bereits Maskulinitäts- und Femininitätschiffren vorweg, die der Leser während des Leseprozesses mit den im Erzähltext präsentierten Figurenbeschreibungen abgleichen muss.

Dass die Welt der schönen und modebewussten Figuren nicht nur glänzt, sondern auch ihre Schatten wirft, ist bereits aus dem englischen Untertitel *Dirty secrets make friends* herauszulesen. Dieser bezieht sich auf Geheimnisse, die die Freundinnen teilen, und auf Geheimnisse, die sie voreinander verbergen wollen, worauf das Kapitel noch zurückkommen wird. Auch die chinesischsprachigen Titel geben Anlass zur Spekulation. Während ein *dashidai* 大时代, ein großes Zeitalter also, impliziert, dass eine umwälzende Zeitrechnung beginnt, die eine solche Tragweite besitzt, dass sie sich auf das Leben zahlreicher Zeitgenossen

und eventuell sogar Nationen auswirken könnte, wie es beispielsweise in Zeiten des Krieges oder zu Beginn einer neuen Kulturepoche der Fall ist, deutet ein *xiao shidai* 小时代, ein kleines Zeitalter, auf eine eher unbedeutende, oder – in einer neutraleren Lesart – auf eine noch junge Epoche hin.³³

Betrachtet man die Untertitel der Folgeromane, so wird deutlich, dass es sich bei den gewählten Epochenamen zwar um künstlich geschaffene Formen handelt, diese jedoch einer bestimmten Evolution folgen. Wird der erste Band mit einer frühen, jedoch bahnbrechenden chinesischen Erfindung in Verbindung gebracht, dem Papier nämlich, das im zweiten Jahrhundert v.u.Z. bereits aus einer Masse aus Abfallprodukten aus der Seidenproduktion und anderen Naturfasern geschöpft wurde, so wird der zweite Band einem sogenannten *xutong shidai* 虚铜时代, einem „leeren Bronze-Zeitalter“, zugeordnet, d.h., dass das Zeitalter mit einer Legierung, der jedoch keinen Wert zugesprochen wird, gleichgesetzt wird. Der dritte Band wird in einem *cijin shidai* 刺金时代, d.h. einem „dornengoldenen Zeitalter“, verortet. Auch hier wird das Edelmetall Gold, das das Zeitalter prägen soll, negativ konnotiert.

Bei den Komposita *xutong* 虚铜 (leere Bronze) und *cijin* 刺金 (dornengolden) handelt es sich, im Gegensatz zu der Verb-Subjekt-Verbindung *zhezhi* 折纸 (wortwörtlich: Papier falten), um Worterfindungen. Durch den Zusatz eines das jeweilige Edelmetall klassifizierenden Morphems werden für die „Epochen“ des zweiten und dritten Bandes der Serie also negative Entwicklungen vorhergesagt. Während der Erzähltext des ersten Bandes auf metaphorischer Ebene mit der japanischen Faltkunst Origami verknüpft wird, einer Technik, durch die komplexe, mehrdimensionale Formen und Figuren aus Papier geschaffen werden, gelten die folgenden Zeitalter, die zwar einem wertvolleren Material zugeordnet wurden, als leer und dornenbesetzt, d.h. als inhaltslos, schmerzhaft und unwirtlich.

Tatsächlich reichen die Erfahrungen der vier Protagonistinnen der Serie, von denen im ersten Band berichtet wird, über die gängigen Erlebnisse Adoleszenter, wie sie in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) oder den Tagebuchromanen beschrieben werden, weit hinaus. Liebeskummer und Auseinandersetzungen mit dem eigenen Körper sind zwar Themen, die der

³³ *Da shidai* 大时代 bzw. *The Greed of Man* lautet auch der Titel einer TV-Serie aus Hongkong, die im Jahr 1992 ausgestrahlt wurde und die Geschichte zweier verfeindeter Familien seit den 1960er Jahren nachzeichnet. Die behandelten Themen umfassen Wirtschaftskriminalismus und den Hongkonger Börsenhandel. Die Serie endet tragisch, als der Antagonist seine Söhne zum Selbstmord durch den todbringenden Sprung vom Gebäude der Börse in Hongkong zwingt. Er selbst überlebt seinen Sprung schwer verletzt und wird schließlich verhaftet. Es ist möglich, dass Guo Jingming die Serie kennt, jedoch waren keine Hinweise zu finden, dass sie ihn zu seiner eigenen Romanserie bzw. zur Titelgebung der *Tiny Times* Serie inspiriert hat.

Roman anspricht, jedoch sind es die im Untertitel bereits erwähnten „dirty secrets“, die dunklen bzw. „schmutzigen“ Geheimnisse, die den Alltag von Lin Xiao 林萧, Gu Li 顾里, Nan Xiang 南湘 und Tang Wanru 唐宛如 – so die Namen der vier Protagonistinnen – mit Dornen besetzen und schmerzhaft gestalten. Doch auch für die Origami-Metapher finden sich Bezüge: Vergleichbar mit einem Papierkunstwerk der titelgebenden Papierfalttechnik sind die sozialen Verbindungen der jungen weiblichen Figuren nämlich nur dem Schein nach geordnet und stabil. Ihr dicht gewebtes Beziehungsgeflecht zeigt sich jedoch als äußerst fragil, als es im Romanverlauf von Schicksalsschlägen erschüttert und die Freundschaft der Studentinnen infolgedessen auf eine harte Probe gestellt wird. Darüber hinaus begleiten – und erschweren – Intrigen, Affären, Betrug und (vermeintliche) sexuelle Neuorientierungen das Erwachsenwerden der Charaktere.

Der erste Band der Serie, *Tiny Times 1.0*, beginnt am Tag der Semestereröffnung im September des Jahres 2007. Ähnlich wie *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) und *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) deckt der Erzähltext, der im Winter 2008 endet, ebenfalls nahezu ein Jahr im Leben seiner Protagonisten ab. Rückblenden und Erinnerungen erzählen aus dem früheren Schulalltag der jetzigen Studentinnen und schließen so allmählich biographische Lücken. Immer wieder werfen der drohende Kontrollverlust und die Sorge vor der Offenbarung der dunklen Vergangenheit ihre Schatten voraus und halten den Spannungsbogen aufrecht, bis nach und nach die alten und neuen Geheimnisse aufgedeckt werden.

Der Roman beschreibt zunächst, wie die vier Freundinnen ihre Freundschaften und Liebesbeziehungen pflegen, ihre Freizeit gestalten und allmählich ins Berufsleben aufbrechen. Über das Studium der Hauptcharaktere, deren eigentliche Hauptbeschäftigung, verliert der Roman jedoch nicht viele Worte. Der Leser erfährt, dass Lin Xiao chinesische Literatur, Nan Xiang Kunst studiert und Gu Li, die zu Beginn der Wintersemester 2007/2008 20 Jahre alt ist, am Ende des ersten Bandes einen Doppelabschluss in BWL und Finanzwirtschaft erworben haben wird, da sie plant, zukünftig als Wirtschaftsprüferin zu arbeiten.³⁴ Über Tang Wanrus Studienfach ist nichts bekannt. Ihr Alter wird zu Beginn des Romans mit 21 Jahren angegeben. Sie widmet sich hauptsächlich dem Badmintonspiel, das sie semi-professionell betreibt.

³⁴ Wie in den vorangegangenen Romanen auch, werden Altersangaben auch in *Tiny Times* in der chinesischen Berechnung angegeben, so dass Gu Li dort bereits 21 Jahre alt ist. Siehe: Guo (2008): S. 12.

Der Leser erfährt desweiteren, dass die vier Freundinnen eine Wohngemeinschaft auf dem Campus ihrer Universität gegründet haben. So teilen sie sich eine Wohnung mit zwei Schlafzimmern, einem Wohnzimmer, Küche und Bad, die sie zum Teil mit Möbeln des schwedischen Einrichtungshauses IKEA ausgestattet haben.³⁵ Der Fokus des Erzähltextes richtet sich jedoch auf ihre Beziehungen zu Freunden, Familienmitgliedern und Partnern sowie auf ihre außeruniversitären Aktivitäten, wie den Antritt einer Arbeitsstelle, sportliche Betätigungen, Einkaufstouren und Restaurantbesuche.

Während sich die weiblichen Figuren zudem Wellness Themen widmen, Yoga praktizieren und sich in Massage- und Kosmetikstudios pflegen lassen, sind die männlichen Figuren in ihrer Freizeit mit Sport und mit ihren Spielkonsolen beschäftigt. Sowohl der Stil, als auch das Konsumverhalten der weiblichen und männlichen Protagonisten sind international geprägt. So tragen sie nicht nur Kleider französischer, japanischer und italienischer Stardesigner, sie freuen sich auch, dass eine Mensa des Campus ein „westliches“ Frühstück anbietet³⁶ und feiern gemeinsam Weihnachten.³⁷ Wies bereits die Darstellung der Modeproduktion, die zuvor beschrieben wurde, Bezüge zum japanischen Manga, auf, so bestätigt der Erzähltext den Einfluss zeitgenössischer Jugendkulturen und -medien Japans auf die Freizeitgestaltung der Protagonisten, als der Leser beispielsweise erfährt, dass Nan Xiang, die Kunststudentin, in ihrer Freizeit Romane der japanischen Autorin Banana Yoshimoto liest.³⁸

Mit seinen zahlreichen Einkaufszentren, Boutiquen, Restaurants, Cafés, Clubs und Spas bietet Shanghai das ideale Setting für die anspruchsvolle Freizeitgestaltung der Figuren. Doch wird Shanghai auch als ein Ort mit zwei Gesichtern gezeigt, in dem das Leben einem „beautiful

³⁵ Die Marke IKEA wird im vorliegenden Abschnitt in seiner chinesischen Übertragung mit *Yijia* 宜家 angegeben. Siehe: Guo (2008): S. 13.

³⁶ Siehe: Guo (2008): S. 61.

³⁷ Siehe: Guo (2008): S. 40.

³⁸ Banana Yoshimoto bzw. よしもとばなな (geb. 1964) – im Roman in der chinesischen Transkription Jiben Banana 吉本芭娜娜 erwähnt – ist der Künstlernamen der japanischen Schriftstellerin Mahoko Yoshimoto bzw. 吉本真秀子. Ihre Erzählungen und Romane, deren deutsche Übersetzung vom Schweizer Diogenes-Verlag publiziert werden, handeln von Verlust, Trennung, Trauer und dem unkonventionellen Leben japanischer junger Menschen in der Großstadt. Ihre Protagonisten sind einsame Außenseiter, finden in Gleichgesinnten jedoch Wahlverwandte, mit denen sie häufig ein mystisches Band verbindet. So verwischen in Yoshimotos Erzähltexten immer wieder die Grenzen zwischen Realität und Geisterwelt, weshalb ihre Werke auch der Strömung des Magischen Realismus zugeordnet werden. Yoshimotos wohl bekannteste Novelle *Kitchen* (キッチン) aus dem Jahr 1988 wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und auch verfilmt. Eine filmische Adaption stammt von dem Hongkonger Regisseur Yim Ho; sie kam 1997 in die Kinos. Siehe: Guo (2008): S. 36; 40.

dream and an ugly reality at the same time”³⁹ gleicht, wie auch die dynamische Eröffnungsszene des Romans detailreich belegt. Dort heißt es:

翻开最新一期的《人物与时代》，封面的选题是《上海与香港，谁是未来的经济中心》——北京早就被甩出去两百米的距离了，更不要说经济疯狂衰败的台北。每一天都有无数的人涌入这个飞快旋转的城市——带着他们的宏伟蓝图，或者肥皂泡的白日梦想；每一天，也有无数的人离开这个生硬冷漠的摩天大楼组成的森林——留下他们的眼泪。拎着 Marc Jacobs 包包的年轻白领从地铁站嘈杂的人群里用力地挤出来，踩着 10 厘米的高跟鞋飞快地冲上台阶，捂着鼻子从衣衫褴褛的乞丐身边翻着白眼跑过去。写字楼的走廊里，坐着排成长队的面试人群，每隔十分钟就会有一个年轻人从房间里出来，把手上的简历扔进垃圾桶。

星巴克里无数的东方面孔匆忙地拿起外带的咖啡袋子推开玻璃门扬长而去。一些人一边讲着电话，一边从纸袋里拿出咖啡匆忙喝掉；而另一些人小心地拎着袋子，坐在路边等待的黑色轿车，赶往老板的办公室。与之相对的是坐在里面的悠闲的西方面孔，眯着眼睛看着 *Shanghai Daily*，或者拿着手机大声地笑着：“What about your holiday?”

外滩一号到外滩十八号一字排开的名牌店里，服务员面若冰霜，店里偶尔一两个戴着巨大蛤蟆墨镜的女人用手指小心地拎起一件衣架上的衣服，虚弱无力，如同衣服上喷洒了毒药一样只用两根手指拉出来斜眼看一看，在所有店员突然容光焕发像借尸还魂一般想要冲过来介绍之前，突然轻轻地放开，衣服“啪”地荡回一整排密密麻麻的衣架中间。外滩的奢侈品店里，店员永远比客人要多。他们信奉的理念就是，一定要让五个人同时伺候一个人。

而一条马路之隔的外滩对面的江边大道上，无数从外地慕名而来的游客正拿着相机，彼此抢占着绝佳的拍照地点，他们穿着各种大型连锁低价服装店里千篇一律的衣服，用各种口音大声吼着“看这里！看这里”。他们和马路对面锋利的奢侈品世界，仅仅相隔二十米的距离。

老式弄堂里有女人顶着睡了一夜的蓬乱卷发端着马桶走向公共厕所，她们的眼神里是长年累月累积下来的怨恨和不甘。而济南路八号的楼下，停满了一排豪华的轿车，等待着接送里面的贵妇，她们花了三个小时打扮自己，只为了出门喝一个下午茶。

这是一个以光速往前发展的城市。旋转的物欲和蓬勃的生机，把城市变成地下迷宫般错综复杂。这是一个匕首般锋利的冷漠时代。在人的心脏上挖出一个又一个洞，然后埋进滴答滴答的炸弹。财富两极的迅速分化，活生生把人的灵魂撕成了两半。我们躺在自己小小的被窝里，我们微茫得几乎什么都不是。⁴⁰

Junge Angestellte drängen sich mit ihren Marc Jacobs Taschen in der Hand kraftvoll durch die lauten Menschenmassen aus der Metro-Station, mit ihren zehn Zentimeter hohen Absätzen eilen sie wie im Flug die Treppenstufen hinauf und halten sich die Nase zu, als sie augenrollend an den Obdachlosen in ihren zerlumpte Kleidern vorbeihetzen. Bei Starbucks stürmen unzählige asiatische Passanten mit ihrem Coffee to go in der Hand durch die Glastüren. Manche trinken ihren Kaffee hastig beim Telefonieren, andere steigen damit vorsichtig in schwarzen Limousinen, die am Straßenrand auf sie warten, um sie zu den Büros ihrer Vorgesetzten zu bringen. Ganz anders die westlichen Gesichter, die in den Cafés sitzen, in ihre *Shanghai Daily* schielen oder laut in ihre Handys „What about your holiday?“ lachen.

In den exklusiven Markengeschäften, die sich von Hausnummer 1 bis 18 den Bund entlangreihen, stehen Verkäuferinnen mit eingefrorenen Gesichtern. Hin und wieder nehmen die raren Kundinnen mit ihren riesigen Piloten-Sonnenbrillen vorsichtig einen Kleiderbügel und ziehen

³⁹ Siehe: Mittler, Barbara: *A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media, 1872-1912*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 2004 (S. 313).

⁴⁰ Siehe: Guo (2008): S. 4-5.

mit spitzen, schwachen Fingern, als ob es mit Gift besprüht wäre, ein Kleidungsstück hervor und betrachten es mit schiefem Blick. Noch bevor die Verkäuferinnen mit einem Mal zu strahlen beginnen und zu den Kundinnen eilen, um ihnen das Kleidungsstück zu präsentieren, lassen sie dieses ebenso plötzlich wieder los, so dass es mit leisem Klicken zurück in die dichte Kleiderbügelreihe fällt. In den Luxusläden am Bund gibt es grundsätzlich mehr Verkäuferinnen als Kunden. Ihre Geschäftsphilosophie besagt, dass unbedingt fünf Personen gleichzeitig einer Person dienen müssen.

Auf dem Boulevard am Flussufer, auf der gegenüber liegenden Straßenseite des Bundes, nur 20 Meter von der schillernden Luxuswelt auf der anderen Seite entfernt, halten unzählige Touristen aus allen Teilen des Landes Kameras in den Händen und fotografieren sich eilig gegenseitig. Sie tragen die gleiche Kleidung verschiedener preisgünstiger Geschäfte der großen Bekleidungsketten und rufen mit unterschiedlichen Akzenten durcheinander: „Schau hier her! Schau hier her!“

In den alten Gassen tragen Frauen mit vom Schlaf zerzausten Haaren ihre Nachttöpfe zu den öffentlichen Toiletten. Ihr Blick ist voller Ernüchterung, die sich über viele Monate und Jahre hinweg in ihnen angesammelt hat. Die Straße vor dem Gebäude Jinan Lu Nr. 8 ist voll beparkt mit Reihen von luxuriösen Wagen, die darauf warten, die Damen, die sich seit drei Stunden zurechtmachen, nur um ihren Nachmittagstee einzunehmen, aus ihren Wohnungen abzuholen.

Dies ist eine Stadt, die sich in Lichtgeschwindigkeit entwickelt. Das immer wiederkehrende materielle Verlangen und ihre kraftvolle Vitalität verwandeln sie in ein komplexes unterirdisches Labyrinth. Dies ist ein Zeitalter der Gleichgültigkeit, scharf wie ein Dolch, der ein Loch nach dem anderen in die menschlichen Herzen bohrt und dann tickende Zeitbomben darin vergräbt. Und während die sich rasant vergrößernde Kluft zwischen Arm und Reich die menschliche Seele in zwei Hälften zerreißt, liegen wir unter unseren winzigen Decken und sind so klein in unserer Ohnmacht, dass fast nichts mehr von uns übrigbleibt.

Der Beginn des Romans nimmt den Leser sogleich mit in die morgendlichen Straßenszenen der aufwachenden Stadt, in das Gewimmel der Passanten, Einheimischen und ausländischen Besuchern und an die unterschiedlichsten Plätze – Metro-Stationen, Coffeeshops, teure Wagen, Wohnanlagen und Boutiquen rund um den Bund. Doch auch von den Schattenseiten der Großstadt wird berichtet. Man sieht Obdachlose und Arme, die sich an Verkehrsknotenpunkten platzieren, wohl weil sie hoffen, so das notwendigen Kleingeld zu erbetteln, das sie über den Tag bringen soll, und wird durch die engen Gassen der den Touristen und Reichen der Stadt unbekanntes Wohnquartiere, der typischen Shanghaier *lilong* 里弄, geführt, inmitten der Wolkenkratzerlandschaft eingebettete Siedlungen aus schlecht isolierten Backsteinhäusern, in denen mehrere Familien auf engem Raum wohnen, und die nicht einmal an das öffentliche Abwassersystem angeschlossen sind.

Die Eröffnungsszene präsentiert ein breites Spektrum an Bewohnern und sozialen Schichten, die in den Morgenstunden in der Metro-Station aufeinandertreffen. Die Frauen in ihren hochhackigen Schuhen, die sich die Nase zuhalten, wenn sie an den Bettlern vorbeieilen, erinnern an die „häßlichen Chinesen“, die der chinesische Kulturkritiker und Schriftsteller Bo Yang 柏楊 (1920-2008) in seinem im Jahr 1985 veröffentlichten Buch *Choulou de*

Zhongguoren 丑陋的中国人 (Die hässlichen Chinesen). Die titelgebenden „häßlichen“ Chinesen sind auch hier nicht die Armen und Obdachlosen, sondern Menschen wie die beschriebenen Geschäftsfrauen, die auf diejenigen herabblicken, die innerhalb der schnelllebigen Metropole den Anschluss verloren haben.⁴¹

Die Eröffnungsszene macht zudem deutlich, dass *Tiny Times 1.0* nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch von den Erzähltexten Cao Wenxuan und Yang Hongyings abweicht. Während Cao Wenxuan in den überwiegend deskriptiven Passagen seines Romans *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) Adjektive und Idiome aufführt, die mit Bedacht gewählt sind, so dass sogar die Bedeutung einzelner Wortbestandteile der in den Figurenbeschreibungen verwendeten Komposita für ein genaues Textverständnis stets berücksichtigt werden muss, passt sich Yang Hongying aufgrund des spezifischen Genres des Tagebuchromans nicht nur weitgehend an die Lebenswelt, sondern auch an die Sprache der Verfasser, d.h. der 12-jährigen Schüler an, die leicht verständlich und eindeutig ist und regelmäßig zwischen Monologen und Dialogen wechselt.

Die Erzählerin Lin Xiao wiederum spielt in *Tiny Times 1.0* mit neuen Wortkreationen. So vergleicht sie die Stadt Shanghai mit einem Wolkenkratzerwald (*motian dalou zucheng de senlin* 摩天大楼组成的森林: der aus am Himmel kratzenden Hochhäusern geformte Wald) und setzt Wiederholungen (*mei yi tian* 没一天: tagtäglich bzw. jeden Tag; *wu shu de ren* 无数的人: unzählige Menschen; Myriaden von Menschen) als Stilmittel ein, um dem Erzähltext einen ganz bestimmten Rhythmus bzw. „Sound“ zu verleihen. Die epischen Elemente zeichnen sich, ebenso wie später die Passagen in wörtlicher Rede, dadurch aus, dass Markennamen überwiegend in ihrer Originalbezeichnung, d.h. nicht in transkribierter Form bzw. in chinesischen Schriftzeichen, oder aber in den für Kenner bekannten Abkürzungen, wie z.B. D&G für das italienische Designer-Duo Dolce & Gabbana oder LV für den französischen Lederwarenhersteller Louis Vuitton, genannt werden.⁴² Desweiteren fließen englischsprachige

⁴¹ Bo bezog sich in seiner Kritik auf heuchlerische chinesische Bürger, die bei tragischen Filmszenen zu weinen beginnen, doch später, wenn sie aus dem Kino kommen, auf die Straße treten und ins reale Leben zurückkehren, kein Herz zeigen, wenn sie einem Bettler begegnen. Barbara Mittler beschreibt die versinnbildlichende Szene und den Kern der Kritik von Schriftstellern wie Bo wie folgt: „Watching a tragic scene on the cinema screen, critics like Bo Yang argue, these Chinamen are sure to sob and cry, but when the film ends and the audience leaves – still sniffing, mind you – and there’s a crippled child or a sick old man begging on the pavement outside the theatre, they will walk right past them with their noses in the air.“ Sie stellt zudem fest, dass Schriften wie Bos *Choulou de Zhongguoren* 丑陋的中国人 (Der hässliche Chinese) eine „radical iconoclastic vision of a China rotten to its cultural core“ präsentierten, die die destruktive Gestalt des Konkurrenzkampfes innerhalb der chinesischen Gesellschaft offenlegt. Siehe: Mittler (2007): S. 628; 631.

⁴² Siehe: Guo (2008): S. 67; 56.

Begriffe, wie z.B. „ok“⁴³ oder „shopping list“⁴⁴ in den Text ein, und es tauchen sogar ganze Sätze in englischer Sprache in den Passagen mit direkter Rede auf, selbst wenn es sich um Gespräche zwischen den (chinesischen) Protagonisten handelt und nicht, wie in der Eröffnungsszene, zwischen ausländischen Touristen.

Das Bild der zerplatzten Seifenblasenträume und der geweinten Tränen, die von den Glücklosen in Shanghai zurückgelassen werden, erinnert an die in Schlagern besungenen, nicht eingehaltenen Versprechen der Metropolen der Welt. Die berühmten Zeilen „If I can make it there, I'll make it anywhere“ des bekannten *New York, New York*-Klassikers von Frank Sinatra über die Sehnsüchte aufstrebender Künstler in der titelgebenden amerikanischen Großstadt besitzen auch für das in *Tiny Times 1.0* präsentierte Szenario Gültigkeit. Auch Shanghai wird als eine Stadt beschrieben, die sich in Lichtgeschwindigkeit wandelt, die Hoffnungen und Begehrlichkeiten weckt und – einer Showbühne gleich – zwar zahlreiche „Stars“ bzw. Gewinner hervorbringt, jedoch auch ebenso viele Sterne verglühen lässt.

Die Shanghaier des Jahres 2007, so erfährt der Leser zu Beginn des Romans, leben also in keinem goldenen Zeitalter des immerwährenden Glamours und Genusses, sondern in einem „Zeitalter der Gleichgültigkeit“ (*lengmo shidai* 冷漠时代) – ein weiterer Hinweis darauf, was ein *xiao shidai* 小时代, ein kleines Zeitalter also, ausmachen könnte. Wie unbedeutend dieses in den Augen der Protagonistin und Erzählerin Lin Xiao ist, wird am Ende des ersten Kapitels deutlich, als Lin Xiao, nachdem sich der erste Tag des Semesters dem Ende zuneigt, resümiert:

其实我们的生命就是这样一天一天地转动过去。秒针、分针、时针，拖着虚影转动成无数密密麻麻的日子，最终汇聚成时间的长河，变成我们所生活的庞大的时代。而我，和我们，都是其中，最最渺小微茫的一个部分。⁴⁵

So verfliegt unser Leben Tag für Tag. Die flüchtigen Sekunden, Minuten und Stunden werden zu unzähligen Tagen, die schließlich in einen langen Strom der Zeit zusammenfließen und zu dem Zeitalter werden, in dem wir leben. Und ich, und wir sind der kleinste, unbedeutendste Teil davon.

Das Bild der Teilchen, des metaphysischen Daseins innerhalb eines unaufhaltsamen Zeitstroms, ist eine Metapher, die im Verlauf des Romans noch einmal aufgegriffen wird, als es im vierten Kapitel heißt, dass „wir nur winzige Teilchen eines irrsinnigen Zeitalters“ sind.⁴⁶ Die Welt, die sich „mit all ihrem Glamour“ unaufhörlich weiterdreht, so im fünften Kapitel, wird als „kalt“ (*hanleng* 寒冷), „grausam“ (*canku* 残酷), jedoch „gerecht“ (*gongping* 公平)

⁴³ Siehe: Guo (2008): S. 141.

⁴⁴ Siehe: Guo (2008): S. 94.

⁴⁵ Siehe: Guo (2008): S. 15.

⁴⁶ Siehe: Guo (2008): S. 60.

beschrieben; es ist eine Welt, in der jeder bekommt, was er verdient (*dengjia jiaohuan* 等价交换).⁴⁷

Das In-der-Welt-Sein der in *Tiny Times 1.0* agierenden Heranwachsenden ist, will man Lin Xiao Glauben schenken, also ein äußerst instabiles, flüchtiges und schattenbesetztes. So schön das Leben in der glitzernden Metropole Shanghai auch auf den ersten Blick erscheinen mag – vor allem dann, wenn man zu den „Stars“, d.h. den wohlhabenden Einwohnern zählt – so gnadenlos zeigt es sich für diejenigen, deren Reichtum sich als vergänglich entpuppt oder deren gesellschaftlicher Aufstieg von Beginn an verhindert wird. Lin Xiao erkennt, dass auch das Versprechen der Jugend nicht eingehalten und dieser hoffnungsvolle Lebensabschnitt vor dem Eintritt in die Erwachsenenwelt nicht auf ewig festgehalten werden kann, so sehr sie sich dies auch wünscht, als sie, kurz bevor der Winter hereinbricht, davon träumt, dass ein großer, nicht enden wollender Schneefall die ganze Stadt in eine „saubere“ (*ganjing* 干净), „schneeweiße“ (*chunbai* 纯白; wortwörtlich: pures Weiß), „ausgestorbene“ (*kongkong dangdang* 空空荡荡; auch: völlig leer) Stadt, in der nichts mehr ist, verwandeln würde, am besten in ein „riesiges Eisfeld“ (*juda de bingyuan* 巨大的冰原) wie in dem Film *The Day After Tomorrow*, denn „dann würden wir alle gemeinsam in einem kristallartigen Eiskwürfel lebendig begraben sein und für immer jung und unsterblich bleiben“ (*Dajia yiqi huohuo maizang zai shuijingban shanyao de bingkuai li, qiannian wannian, qingchun changzhu, yong buxiu*. 大家一起活活埋葬在水晶般闪耀的冰块里, 千年万年, 青春常驻, 永不朽。).⁴⁸

Das Ende der Adoleszenz – im Roman dargestellt durch den Übertritt der Figuren in das Erwerbsleben – erleben die Protagonistinnen unterschiedlich. Wird dieses in Lin Xiaos Fall sukzessive eingeleitet, indem sie studienbegleitend eine Assistenzstelle annimmt, ist es in Gu Lis Fall jedoch eine tiefe familiäre Krise, die sie plötzlich erwachsen werden lässt, als ihr Vater im elften Kapitel des Romans am Tag ihrer Geburtstagsfeier unerwartet stirbt und sich die junge Frau infolgedessen als (vermeintlich) einzige Erbin plötzlich in der Position der Geschäftsführerin eines großen Papier herstellenden Unternehmens wiederfindet. Die

⁴⁷ Siehe: Guo (2008): S. 87.

⁴⁸ Die Passage lautet im Original: 我真心地期待着一场大雪, 持续不断的大雪, 把这个城市, 重新变得干净, 变得纯白, 变得空空荡荡, 变得什么都没有。最好是像电影《后天》里一样, 整个城市都变成巨大的冰原。大家一起活活埋葬在水晶般闪耀的冰块里, 千年万年, 青春常驻, 永不朽。 Siehe: Guo (2008): S. 269.

The Day After Tomorrow – der chinesische Titel lautet, wie im Roman angegeben, *Houtian* 后天 (morgen), ist ein amerikanischer Katastrophenfilm aus dem Jahr 2004. Er erzählt von einem plötzlich eintretenden und aus der Kontrolle geratenden Wettereinbruch als Folge des Klimawandels, der den Beginn einer neuen Eiszeit bedingt.

künstlerisch begabte Nan Xiang, selbst aus zerrütteten Familienverhältnissen stammend, versucht unterdessen, von ihrem sie schlagenden, in illegale Geschäfte verstrickten On-and-off-Freund Xi Cheng 席城 loszukommen, der aufgrund familiärer Tragödien – seine Mutter brachte sich um und wurde nach ihrem Suizid von ihrem Sohn gefunden, sein Vater schlug ihn – bereits im Jugendalter gesellschaftlich abstürzte. Xi Cheng hütet eines der „dirty secrets“ und spinnst eine Intrige gegen Nan Xiangs Freundin Gu Li, die er unter Drogen gesetzt und verführt hat und nun mit dem dabei aufgenommenen Video droht, ihren Ruf zu ruinieren.⁴⁹ Die vierte im Bunde, Tang Wanru, verharrt in ihrer Rolle als stets mit sich und ihrer Figur hadernenden, sportlichen jungen Frau ohne intellektuelle Ambitionen, die sich nach einer Beziehung sehnt.

Während Xi Cheng, Nan Xiangs zwielichtiger Freund und Antagonist des in *Tiny Times 1.0* präsentierten Figurenensembles, als besonders dunkler, männlicher Charakter beschrieben wird, besetzen die eng miteinander befreundeten Studenten Jian Xi 简溪, Lin Xiaos Partner seit Mittelschulzeiten, und Gu Yuan 顾源, Student des Faches Investmentbanking, Sohn wohlhabender Eltern und Gu Lis Freund, die Rollen der gutaussehenden und strahlenden männlichen Figuren, wenn auch nicht der unfehlbaren Märchenprinzen. Auch sie stehen kurz vor der Beendigung ihres Bachelor-Studiums bzw. dem Eintritt in das Arbeitsleben. Ergänzt wird die Gruppe durch Neil, Gu Lis Cousin, dessen Vater Chinese, dessen Mutter jedoch Amerikanerin ist, und der nach Abschluss seines Jurastudiums aus den USA nach Shanghai zurückkehrt. Sein Geburtsname, Li Ao 黎傲, ist von den insgesamt fünf im Roman auftretenden sprechenden Namen der einzige, auf den der Erzähltext Bezug nimmt. Darin heißt es, dass Neils englischer Vorname zwar ähnlich klinge wie sein chinesischer, sein „echter“, d.h. sein chinesischer Vorname jedoch auch seine Persönlichkeit widerspiegele, bedeutet das Adjektiv *ao 傲* doch „stolz“ bzw. „arrogant.“⁵⁰

⁴⁹ Ein weiteres Geheimnis stellt Nan Xiangs Abtreibung dar, die sie als Mittelschülerin durchführen ließ, nachdem sie von Xi Cheng schwanger wurde. Das letzte Geheimnis tragen Lin Xiao und Gu Li. Als sie noch zur Mittelschule gingen, verliebte sich ein Mädchen in Jian Xi, mit dem Lin Xiao damals bereits befreundet war. Als das Mädchen Lin Xiao auf das Schuldach bittet, um ihr dort zu erklären, dass nicht Lin Xiao, sondern sie und Jian Xi zusammengehörten, geht Lin Xiao in Begleitung von Gu Li zu dem Treffen. Als das Mädchen ankündigt, sich umzubringen, sollte Lin Xiao Jian Xi nicht verlassen, gibt ihr Gu Li zu verstehen, dass sie das ruhig tun könne, da sie sowieso niemand vermissen würde, schon gar nicht Jian Xi, der kein Interesse an ihr habe. Lin Xiao und Gu Li verlassen daraufhin den Treffpunkt. Als sie im Treppenhaus angelangt sind, stürzt sich das Mädchen tatsächlich vom Dach. Da niemand von der Auseinandersetzung auf dem Schuldach weiß, behalten die Freundinnen das, was geschehen ist, für sich. Die Geschichte holt Lin Xiao und Gu Li jedoch wieder ein, als die Zwillingschwester des Mädchens ein Verhältnis mit Jian Xi beginnt, woraufhin sich Lin Xiao und Jian Xi trennen.

⁵⁰ Siehe: Guo (2008): S. 140.

Den jungen Figuren der Studierenden werden nur wenige erwachsene Charaktere gegenüber- bzw. zur Seite gestellt. Der Leser lernt Gu Lis Vater und ihre Stiefmutter kennen, wenn von den Besuchen der Tochter erzählt wird. Diese Begegnungen legen eine besondere Beziehung zwischen den Generationen offen, lässt Gu Lis resolute Art doch bei ihrem Vater den Schweiß auf die Stirn treiben, wenn sie ihm vorschreibt, welche Krawatte er zu tragen und welche Anti-ageing-Produkte er zu verwenden hat⁵¹, und in ihrer Stiefmutter wiederum die Wut aufsteigen, wenn Gu Li dieser aufgrund ihrer extravaganten Käufe die Kreditkarte entziehen will.⁵² Mehr Raum erhalten Gong Ming 宫谿, der charismatische, kühle und erfolgreiche Chefredakteur des „M.E.“-Magazins und Lin Xiaos Vorgesetzter, sowie dessen rechte Hand Kitty. Gong Ming ist eine weitere Figur mit einem sprechenden Namen, stellt dieser doch eine Paronomasie des im Chinesischen homophonen Substantivs *gongming* 功名 dar, das für „Ruhm“ steht.

Eine prägnante Charakterisierung der Protagonistinnen liefert der Roman im dritten Kapitel, als Nan Xiang die Freundinnen in einer kurzen Szene befragt, ob sie einen Jungen immer noch lieben würden, wenn dieser plötzlich dick und sein Aussehen so entstellt wäre, dass man ihn nicht wiedererkennen würde.⁵³ Lin Xiao, die Erzählerin, antwortet sogleich in einem, wie es heißt, „aufsteigenden Schwall von Jungmädchengefühlen“ (*shaonü qinghuai fanyong gaozhang* 少女情怀翻涌高涨), dass sie den Jungen gewiss noch lieben könne („*Dangran hui*. 当然会.“); Gu Li wiederum antwortet lapidar: „Natürlich nicht („*Dangran bu hui*. 当然不会.“).⁵⁴ Die Erzählerin Lin Xiao erklärt dem Leser die gegensätzlichen Reaktionen der Freundinnen, indem sie deren Lebenseinstellungen sowie ihre eigenen wie folgt ausführt:

在顾里的人生观里，短短的几十年生命，就应该遵循生物趋利避害的原则，迅速离开对自己有害的人和事，然后迅速地抓紧一切对自己有利的东西。整个人生，都应该是一道严格遵循数学定理的方程式，从开始，到最后，一直解出那个 X 是多少。

但是，在南湘的人生观里，人就这么一辈子，所以一定要纵情地活着，爱恨都要带血，死活都要壮烈，生命中一定要伴随着各种各样的支离破碎和血肉横飞。至于金钱、物质，她觉得这一辈子本来就没什么指望，并且也确实不太在乎。

而我的人生观，就在她们两个的中间来回地摇摆着，就像一个贪得无厌的女人一样，期待着宝马香车的尊贵生活，同时也要有丰富的精神和剧烈的爱恨。

至于唐宛如的人生现——她压根儿就从来没有过人生观。如果不去查字典的话，她压根儿就不知道这三个字是什么意思。⁵⁵

⁵¹ Siehe: Guo (2008): S. 5-6.

⁵² Siehe: Guo (2008): S. 6.

⁵³ Siehe: Guo (2008): S. 39.

⁵⁴ Siehe: Guo (2008): S. 39.

⁵⁵ Siehe: Guo (2008): S. 39.

Laut Gu Lis Lebenseinstellung sollte man in den wenigen Jahrzehnten, die man zu leben hat, unbedingt dem Prinzip des eigenen Vorteils treu bleiben und alles Schädliche meiden, sofort die Personen und Dinge verlassen, die einem nicht gut tun und dann schnell all das festhalten, das einem nutzt. Das ganze Leben sollte eine Gleichung sein, die streng einem mathematischen Gesetz folgt, in dem von Anfang bis Ende durchgängig gelöst wird, wie viel [die Variable] x beträgt.

Laut Nan Xiangs Lebenseinstellung jedoch hat man nur dieses eine Leben, weshalb man es unbedingt in vollen Zügen genießen sollte: lieben und hassen bis aufs Blut, unter allen Umständen stark sein, sich zerschmettern lassen, so dass das Fleisch und das Blut überall hinspritzen. Auf Geld und materiellen Wohlstand macht sie sich in diesem Leben erst einmal keine großen Hoffnungen und, ehrlich gesagt, war es ihr auch egal.

Meine eigene Lebenseinstellung schwankt zwischen den beiden hin und her: wie eine niemals zufrieden zu stellende Frau freue ich mich auf ein Luxusleben mit BMW, gleichzeitig möchte auch ich voller Tatendrang sein, intensiv und voller Gefühl leben.

Was Tang Wanrus Lebenseinstellung betrifft, so hatte sie nie eine besessen. Wenn sie nicht im Wörterbuch nachschlagen würde, wüsste sie nicht einmal, was „Lebenseinstellung“ überhaupt bedeutet.

Was bei diesem kurzen Ausschnitt auffällt, ist, dass Fragen nach Lebenszielen und dem Lebensglück in Gu Lis Fall mit Geld, gutem Aussehen und Berechnung in Verbindung gebracht werden, in Nan Xiangs Fall jedoch mit einem Leben, das in vollen Zügen genossen werden will und in dem Reichtum und Schönheit unerheblich sind. Die Art und Weise, wie ihre Lebenswut, ihr Hineinstürzen in das Leben und ihre Emotionen beschrieben werden, erinnern an das *queere* Mädchen Liu Yanghuizi, das sich von Regeln nicht beeindrucken lässt und das es ebenfalls, bereits in ihrem jungen Alter „wagt, zu lieben und zu hassen“ (*gan ai gan hen* 敢爱敢恨). Nan Xiang ist die Figur, die im Roman am wenigsten zu fassen ist, da sie sich gegen Konformität und Materialismus sträubt. Sie wird als die geheimnisvolle Intellektuelle gezeichnet, die gerne liest, eine besondere sprachliche Ausdruckskraft besitzt und stets die richtigen Worte findet.⁵⁶ Lin Xiao beschreibt sie als außerordentlich hübsch und begabt, jedoch auch als benachteiligt, da sie sich trotz ihrer Erfolge bei Kunstwettbewerben in ganz China aufgrund der einfachen Verhältnisse, aus denen sie stammt, durch das Leben und ihr Studium kämpfen muss.⁵⁷ Lin Xiao, die gerne reich wäre, materiellen Wohlstand jedoch mit dem Verlust von Idealen gleichsetzt, schwankt zwischen den Ansichten ihrer beiden Freundinnen.

Tang Wanru wiederum wird als uninteressierte und uninformierte Person dargestellt, was auch ihr Name widerspiegelt: *Wan* 宛 beschreibt im klassischen wie im modernen Chinesisch ein rundes Gefäß bzw. eine Schale; *ru* 如 bedeutet, ebenso wie das Kompositum

⁵⁶ Siehe: Guo (2008): S. 8.

⁵⁷ Siehe: Guo (2008): S. 8.

wanru 宛如, „genauso sein wie.“ In verneinter Form (*buru* 不如) hat die wortwörtliche Übersetzung („nicht so sein wie“) eine negative Konnotation und zeigt an, dass etwas dem Vergleichsobjekt unterlegen ist bzw. nicht an dessen Qualitäten heranreichen kann. Tang 唐 ist ein geläufiger chinesischer Nachname, der gleichlautend mit dem Namen einer chinesischen Kaiserdynastie ist, die von 618 bis 907 n.u.Z. an der Macht war und als kulturelle Blütezeit gilt. Eine alte Form dieses Morphems, die sich *tang* 嗚 schreibt, kann jedoch mit „eitel“, „übertrieben“ oder aber „leer“ übersetzt werden. Tang Wanrus Name beschreibt somit eine eitle, leere Person, die nicht an andere heranreichen kann. Die runde Form des Gefäßes, *wan* 宛, kann als Bezug auf ihre Eigenwahrnehmung verstanden werden: Tang Wanru fühlt sich zu muskulös bzw. zu dick, besonders im Vergleich zu ihren schlanken Freundinnen und Mitbewohnerinnen.

Der Erzähltext liefert einige glaubhafte Anhaltspunkte, die diese Einschätzung der „Leere“, d.h. der Unkenntnis und des Desinteresses, bestätigen und die anhand szenischer Beschreibungen durch einen Erzähler bzw. genauer: durch die Erzählerin Lin Xiao übermittelt werden, wie z.B. in dem soeben beschriebenen Ausschnitt, in dem Tang Wanrus fehlendes Verständnis dafür, was eine Lebenseinstellung ist, offengelegt wird. Es lohnt sich jedoch, die Figur Tang Wanru und deren Körperbeschreibung trotz ihrer „Leere“ näher zu beleuchten – zum einen, weil sie dadurch mehr an Kontur gewinnt und zum anderen, weil Tang Wanrus Figurenzeichnung mehr Aufschluss über vorherrschende Körper- und Weiblichkeitsvorstellungen zu geben vermag, als beispielsweise die Figuren ihrer Freundinnen Lin Xiao und Nan Xiang.

Tang Wanru ist die Tochter eines Sportlehrers, der sein Kind stets angetrieben hat, hart zu trainieren und im Sport leistungsorientiert zu sein. Seit sie vier Jahre alt ist, schwimmt sie. An der Universität ist sie Mitglied des Badminton-Teams. Durch das tägliche Badmintonspiel und das regelmäßige Konditionstraining bildete sich bei ihr bereits früh eine entsprechend ausgeprägte Arm- und Rückenmuskulatur aus, weshalb es nun schwierig für sie ist, in den Damenabteilungen der Shanghaier Einkaufshäuser und Boutiquen passende Kleidung für sich zu finden. Der Erzähltext geht auf Tang Wanrus Dilemma, trotz ihres sportlichen Erfolges in ihrem Alltag immer wieder mit Misserfolgen konfrontiert zu werden, wie z.B. bei ihren Versuchen, sich neu einzukleiden, mehrfach ein. Als Tang Wanru beispielsweise während einer Shoppingtour vergeblich versucht, sich in einen Damenpullover der Größe L zu zwängen, wird sie von den Verkäufern darauf aufmerksam gemacht, dass es auch in der Herrenabteilung vergleichbare Pullovermodelle gäbe, woraufhin die gekränkte junge Frau das Sportgeschäft

fluchtartig verlässt.⁵⁸ Tang Wanru geht es somit ähnlich wie Jules, die Fußballfreundin des Mädchens Jesminder aus *Kick it like Beckham*, das wir im Prolog dieser Arbeit kennengelernt haben. Jules Mutter befürchtet, ihre Tochter könne in ihrer Sportkleidung und ihren kurzen Haaren zu maskulin erscheinen und sieht im Aussehen der Tochter den Grund, weshalb diese noch keinen Freund hat.

Tang Wanrus muskulöser, durchtrainierter und gesunder Körper, der dem chinesischen *jianmei* 健美 Ideal der 1920er und 1930er Jahre entspricht, scheint also ein Auslaufmodell zu sein und nicht mehr in das zeitgenössische chinesische Bild einer aufsteigenden Weltmacht zu passen, die sich bereits als potent genug sieht, ihre hoch gesteckten Wirtschaftsziele zu erfüllen und den Reichtum des Landes und der Nation zu vergrößern, weshalb sie auch keine gestählten, weiblichen Idole mit einer bestimmten gesellschaftlichen Vorbildfunktion mehr benötigt, die diese Stärke zu verkörpern vermögen. Somit repräsentiert Tang Wanrus Körper nun, in Guo Jingmings Shanghai des 21. Jahrhunderts, in dem eine attraktive Frau in Anlehnung an die internationalen Vorgaben der Modeindustrie Kleidergröße XS oder S zu tragen hat, das Gegenteil dieses kontemporären Ideals von Femininität und demzufolge auch das Gegenteil eines begehrten Körpers.

Während die Körper ihrer Freundinnen diesen äußerlichen Idealvorstellungen entsprechen, hadert Tang Wanru, die den Sport dennoch nicht aufgeben möchte, mit ihrem Schicksal und mit den vorherrschenden Vorstellungen von Weiblichkeit. Wenn sie sich vor dem Spiegel auszieht, die Arme hinter den Kopf hebt, um ihre Rückenmuskeln zu betrachten, ist sie daher auch nicht von Stolz erfüllt – im Gegenteil: in diesen Momenten „füllten sich ihre Augen mit bitteren Tränen“ (*ta yanli shi xinsuan de leishui* 她眼里都是心酸的泪水).⁵⁹

Auch Ran Dongyang, die Sechstklässlerin und Tagebuchverfasserin der vorangegangenen Studie, betrachtet ihren Körper mit gemischten Gefühlen im Spiegel: Einerseits faszinieren sie ihre neuen Rundungen, andererseits hat sie Angst, zu dick zu werden, da auch für sie nur ein schlanker Körper ein schöner Körper sein kann. Tang Wanru und Ran Dongyang sind beide Repräsentationen für eine partikuläre Form von Intersektionalität: Bodyismus bzw. Bodismus sowie Lookismus. Diese Begrifflichkeiten entstanden in Debatten über die Zusammenhänge zwischen *gender*, Körper und Mehrfachbenachteiligungen. Bodyismus und Lookismus sind als „Ausprägung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen in Form von körper- und attraktivitätsbezogenen Diskriminierungen und Regulierungen“ zu

⁵⁸ Siehe: Guo (2008): S. 6-7.

⁵⁹ Siehe: Guo (2008): S. 9.

verstehen. Bodyismus bedeutet, dass der Körper als generelle Bewertungsgrundlage einer Person zur Angriffsfläche von Unterdrückungsformen wird, die diesen als Ganzes betreffen, aber auch Kategorien wie Alter, Gesundheit und Attraktivität umfassen. Lookismus wiederum umschreibt die Annahme, dass das Aussehen eines Menschen als ein Indikator für dessen Wert genommen wird. Gesellschaftlich konstruierte Körper- und Attraktivitätsnormen gelten dabei als Maßgabe für das, was als schön wahrgenommen und allgemein akzeptiert wird.⁶⁰

Nicht die Erzählung selbst, sondern die darin präsentierte fiktionale Lebenswelt, die jedoch vorherrschenden Mode- und Schönheitstrends folgt, konstruieren somit Femininitätsmuster und Genderideale, die den schlanken Körper als attraktiven Körper propagieren. So fragt sich Tang Wanru, wenn sie ihre Mannschaftskolleginnen während des Konditionstrainings beobachtet, ob ein solch durchtrainierter Körper tatsächlich als feminin bezeichnet werden könne.⁶¹ Das „nicht so Sein wie“, das ihr Name verkörpert, durchdringt auch Tang Wanrus Unterbewusstsein: Nachts träumt sie davon, keinen muskulösen Körper mehr zu besitzen und das Badmintontraining zum Teufel zu jagen, wie ihre Zimmermitbewohnerin Gu Li zu berichten weiß, die Tang Wanrus Somniloquien regelmäßig mit anhört.⁶²

Doch nicht nur die Öffentlichkeit, d.h. die das Körperideal der schlanken Frau propagierenden Medien und Industrien erschweren es Tang Wanru, zu ihrer Figur zu stehen, sondern auch ihr privates Umfeld. So ist es immer sie, die von Klassenkameraden gebeten wird, die Wasserkanister im Unterrichtsraum auszutauschen, wenn diese leer sind⁶³, und als sie als einzige der Freundinnen während einer Erkältungswelle nicht erkrankt, nennt Nan Xiang sie „Wanru King Kong“ (*Wanru Jin Gang* 宛如金刚), weil ihr scheinbar stets gesunder, gestärkter Körper in Nan Xiangs Augen dem des legendären Riesenaffen gleicht.⁶⁴ Tang Wanrus Versuche, sich daraufhin weiblicher zu zeigen, scheitern jedoch kläglich. Als sie sich für eine Party „hübsch“ zurechtmacht und sich sichtlich über das Ergebnis freut, sehen ihre Freundinnen aufgrund Tang Wanrus auffälliger Farb- und Kleiderwahl in ihr nur ein „pinkfarbenedes Marshmallow“ (*fenghungse mianhuatang* 粉红色棉花糖). Als Tang Wanru kurz danach „mit großen Sprüngen auf die Sporthalle zueilt“ (*tiaoyuezhe, tiaoyuezhe, tiaoyuezhe (...) chao tiyuyguan pao qule* 跳跃着, 跳跃着, 跳跃着 (……) 朝体育馆跑去了), sieht sie in Lin

⁶⁰ Siehe: Schmid, Lea, Darla Diamond und Petra Pflaster [Hrsg.]: *Lookismus: Normierte Körper-Diskriminierende Mechanismen-(Self-)Empowerment* (Unrast Transparent – Geschlechterdschungel, Band 8), Münster: Unrast Verlag, 2017.

⁶¹ Siehe: Guo (2008): S. 9.

⁶² Siehe: Guo (2008): S. 47.

⁶³ Siehe: Guo (2008): S. 9.

⁶⁴ Siehe: Guo (2008): S. 81-82.

Xiaos Augen aus wie „Hulk, der grüne Koloss, während er glücklich im Sonnenuntergang herumrennt“ (*kanshangqu lü juren Haoke zai xiyang xia xingfu de benpaozhe* 看上去像是绿巨人浩克在夕阳下幸福地奔跑着).⁶⁵

Auch wenn die Neckereien und Vergleiche mit monsterähnlichen Figuren aus Film und Comic schmerzhaft für sie sind, wird Tang Wanrus sexuelle Orientierung im Zusammenhang mit ihrer Körperbeschaffenheit in *Tiny Times 1.0* nicht thematisiert. Während die sportliche Jesminder und ihre Fußballkollegin Jules von ihrem familiären Umfeld für unweiblich und möglicherweise homosexuell gehalten werden, wird Tang Wanrus Begehren in *Tiny Times 1.0* nicht hinterfragt. Was Tang Wanrus Beispiel jedoch einmal mehr zeigt, ist, dass Frauenkörper, die nicht der vorherrschenden Norm entsprechen, im Alltag Diskriminierungserfahrungen erleben und somit leicht zum Opfer von Bodyismus und Lookismus werden. Dass Tang Wanru sogar davon träumt, einen zarten, nicht muskulösen Körper zu besitzen, weist darüber hinaus auf die psychologische Dimension des „Körper-Habens“ bzw. „Körper-Seins“ in einer Umgebung hin, die ein Körperideal vorschreibt, von dem der eigene abweicht.

Obwohl sich Tang Wanru dafür entscheiden könnte, den Sport aufzugeben, die Muskeln dadurch abzubauen, um sich allmählich den vorherrschenden Idealvorstellungen anzunähern, von denen sie jetzt noch so weit entfernt ist, trennt sie sich nicht von dem, was Julia Kristeva als „the illegible, the indefinable, that which threatens the self“ bezeichnet, nämlich ihren Körper, der auch Teil ihrer „subject formation“ ist.⁶⁶ Dieser wird in Tang Wanrus Fall zu etwas, dessen man sich schämt, und schließlich sogar zum Feind ihres Lebensglückes und ihres Selbst – „not because it is an Other but because it cannot even be defined as a whole other being.“⁶⁷ Tang Wanrus Körper kann somit als „the abjected „not I““ in Kristevas Verständnis betrachtet werden, d.h. als ein *queerer* Teil ihres Selbst, das sie als abstoßend empfindet und das sie aus diesem Grund auch in ihren tiefsten Wünschen und innigsten Träumen von sich abstoßen möchte.⁶⁸

⁶⁵ Siehe: Guo (2008): S. 191.

⁶⁶ Siehe: Wannamaker, Annette, *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection, and the Fictional Child*, New York and London: Routledge, 2008 (S. 28).

⁶⁷ Siehe: Wannamaker (2007): S. 28.

⁶⁸ Siehe: Wannamaker (2007): S. 28.

Die Psychologin und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva formulierte ihre Thesen über die Abjektion, d.h. die Verwerfung dessen, was einem Menschen Angst und Ekel einflößt, im Jahr 1980 in ihrem Buch *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Das Abjekt ist, im Gegenteil zu einem benennbaren Objekt, diffuser zu definieren, da es als etwas, das eng mit dem Selbst verbunden ist, beschrieben wird, das den Menschen auf negative Weise innerlich bzw. psychisch bewegt, dass er es verdrängen möchte.

Dass Tang Wanrus starker, gesunder Körper in *Tiny Times 1.0* nicht positiver bewertet wird, liegt – wie auch in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) und in Yang Hongyings Tagebuchromanen – daran, dass der Körper, *shen* 身, darin als ein Bestandteil des Subjekt, d.h. einer Person in Gänze wahrgenommen wird, weshalb ein Angriff auf Tang Wanrus Körper sogleich mit einem Angriff auf Tang Wanru als Person gleichgesetzt werden kann. Doch Tang Wanru mangelt es nicht nur an der passenden Kleidergröße, sondern auch an der gewünschten Beherrschung ihres Inneren. Obwohl ihre Muskeln auch für einen sichtbaren Beweis ihrer Kondition gehalten und als Abbild ihres Willens verstanden werden könnten, d.h. für ihr Durchhaltevermögen als Sportlerin und für ihr Vermögen, ihren Körper zu beherrschen, zeigt sich vor allem in ihrem desinteressierten Verhalten, ihrer Uninformiertheit und ihrem gelegentlich auffälligen Auftreten ihr Unvermögen, ihren Körper, *shen* 身, in Gänze unter Kontrolle zu halten.

In den Untersuchungen der Romane von Cao Wenxuan und Yang Hongying zeigte sich, dass sich Professionalität, das Erwachsensein und auch Attraktivität stets auf mehreren Ebenen äußern: auf der rein körperlichen, äußerlichen d.h. *ti* 体- bezogenen einerseits, und in der Sichtbarmachung der charakterlichen Qualitäten einer Person durch ihren Körper, *shen* 身, andererseits – ein Verständnis, das auch in *Tiny Times 1.0* gilt. Selbst wenn Tang Wanrus muskulöser Körper positiver besetzt wäre, würde ihre „Leere“, d.h. ihre Unwissenheit und Ignoranz dennoch ein Hindernis für sie darstellen, als reif und als attraktiv wahrgenommen zu werden.

Eine Figur, die diese doppelte Körperbeherrschung bereits erfolgreich erprobt, ist die reiche Erbin Gu Li. Sie wird als eine Person beschrieben, die sich nicht aus der Fassung bringen lässt und ihre Gefühle stets unter Kontrolle hat. Selbst als sie sich kurzzeitig von ihrem Freund Gu Yuan trennt, bemerken dies nicht einmal ihre Freundinnen und Mitbewohnerinnen, da Gu Li ihre täglichen Routinen wie immer einhält und sich auch sonst nicht anmerken lässt, wie es ihr eigentlich geht. So erinnert sich Lin Xiao:

这几天里，我所看见的顾里，依然有着固定的作息时间，每天清早都会精神抖擞地在浴室里化精致的淡妆；依然在没有课的下午躺在客厅的沙发上看时尚杂志，茶几上是她从家里带来的顶级蓝山咖啡，每克差不多可以让我和南湘吃一顿午饭；依然会在晚上收看《第一财经》，并且可以很冷漠地看待上海发疯一样猛涨的楼市 [...], “刷刷”地在她的 Moleskine 笔记本上写下相关的看法和分析；依然面不改色地刷卡从 IT 里买回两千

多一副的手套；依然和唐宛如每天晚上斗嘴吵架，依然每天早上对着蓬头垢面不修边幅的我和南湘轻蔑地翻着白眼。在我的眼里，顾里表现得非常正常。⁶⁹

In den letzten Tagen hatte Gu Li, so wie ich sie seit jeher kannte, wie immer ihren gewohnten Tagesplan eingehalten: Jeden Morgen hatte sich im Badezimmer so elegant wie immer geschminkt, wie immer, wenn kein Unterricht war, hatte sie auf dem Sofa gelegen und in Modezeitschriften geblättert, auf dem Teetisch stand der Blue Mountain Kaffee, den sie von zuhause mitbrachte und von dem nahezu jedes Gramm Nan Xiang und mir ein Mittagessen finanzieren könnte. Wie immer hatte sie sich abends die *China Business News* angesehen, gleichgültig den wie verrückt explodierenden Shanghaier Immobilienmarkt zur Kenntnis genommen (...) und sich mit kratzender Feder die wichtigsten Meinungen und Analysen in ihr Moleskine-Notizbuch notiert. Wie immer hatte sie, ohne eine Miene zu verziehen, ihre Kreditkarte gezückt, um im IT-Shoppingcenter ein Paar Handschuhe für mehr als 2.000 Yuan zu kaufen. Wie jeden Abend hatte sie sich mit Tang Wanru gestritten und, wie jeden Morgen, hatte sie die Augen wegen Nan Xiang und mir verdreht, da wir von Kopf bis Fuß zerzaust und schlampig gekleidet waren. In meinen Augen war Gu Li so normal wie immer.

Gu Lis Routinen schließen nicht nur Körperpflegerituale und Bekleidungsstandards ein – Gu Li trägt ausschließlich aufeinander abgestimmte *haute couture* in schwarzer Farbe – sondern auch das Verfolgen aktueller wirtschaftlicher Entwicklungen und Modetrends sowie das Konsumieren zahlreicher, als hochwertig angesehener Produkte. Mit ihrem Verhalten folgt sie dem Rollenbild junger Frauen des zeitgenössischen China, das dem Image der „smart, attractive, and resourceful women“ entspricht, „who need their own space and time“ und die sich durchaus zu belohnen wissen, indem sie sich gelegentlich etwas gönnen, wie z.B. ein Paar Handschuhe im Wert von 2.000 Yuan.⁷⁰ Es heißt, dass Gu Lis Lebensstil und ihr Tagesablauf dem der amerikanischen Oberschicht folge, was bedeutet, dass sie auch an den Wochenenden früh aufsteht und sich an US-amerikanisch geprägten Konsumtrends orientiert.⁷¹ Ihre Pflegeroutine umfasst das regelmäßige Tönen ihrer Haare in einem burgunderroten Ton, der sie laut Lin Xiao „im Licht der Morgensonne aussehen lässt wie jene edlen Damen, die auf Ölgemälden abgebildet waren“ (*Na ceng rutong putaojiu ban de guangmang, rang ta xiang shi youhua li de naxie guifu* 那层如同葡萄酒般的光芒，让她像是油画里的那些贵妇).⁷² Der „einzigartige Roséton junger Mädchen“ (*shaonü dute de fenhong se* 少女独特的粉红色), der ihr Gesicht jugendlich und strahlend aussehen lässt, verdankt Gu Li einer täglichen Ampulle Kollagen und den besten Hautpflegeprodukten.⁷³ Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, weshalb sich Gu Lis tägliche Routine des Frühaufstehens nach den Routinen der US-amerikanischen Oberschicht orientiert, ist zu vermuten, dass sie die entsprechenden Informationen spezifischen

⁶⁹ Siehe: Guo (2008): S. 73.

⁷⁰ Siehe: Wang (2008): S. 78.

⁷¹ Siehe: Guo (2008): S. 92.

⁷² Siehe: Guo (2008): S. 184.

⁷³ Siehe: Guo (2008): S. 218-219.

Lifestyle-Magazinen entnommen hat, die sich an weibliche „young urban professionals“ wendet.

In chinesischen Frauenmagazinen, die Ende der 1990er Jahre erschienen sind, sind bereits Ratschläge von beruflich erfolgreichen, ausländischen Frauen zu finden, die den chinesischen Leserinnen zur Orientierung und Nachahmung vorgestellt werden. So wird eine italienische Geschäftsfrau wie folgt zitiert:

No matter how chaotic your morning, you must never forget your make-up. Your shoes must be shined and your lipstick must match your clothes. Your perfume should be suited for the occasion. When meeting with customers it should be natural and light. Never wear sleeveless blouses or sandals to work, and always keep an extra pair of stockings.⁷⁴

Eine Frau muss, wenn sie erfolgreich sein will, den Widerständen des Alltags trotzen und stets gepflegt und stilvoll zur Arbeit erscheinen. Von Kleidung, die zu viel Haut zeigt oder eher in einem Freizeitkontext getragen wird, wird den Leserinnen abgeraten. Mögliche Malheurs wie eine Laufmasche sollen antizipiert, entsprechende Ersatzstrümpfe daher immer mitgenommen werden. Der professionelle Auftritt einer erfolgreichen Frau soll stets natürlich und leicht wirken. Auch „persistence and hard work“, d.h. Ausdauer, Beharrlichkeit und harte Arbeit werden in den Zeitschriften wiederholt als essentiell propagiert.⁷⁵

Es scheint, dass Gu Li solche Ratschläge bereits als Jugendliche verinnerlicht hat. Obwohl sie zu Beginn des Romans erst 20 Jahre alt ist, ist es ihr wichtig, ihr frisches Aussehen zu pflegen und zu erhalten. Jugendlichkeit gilt als Attraktivitätsmerkmal, weshalb der natürliche Alterungsprozess unter Kontrolle gehalten bzw. gebändigt, der Vergänglichkeit mithilfe einer ausführlichen und aufeinander abgestimmten Haut- und Haarpflege entgegengewirkt werden muss. Gu Li, so Lin Xiao in ihrer Beschreibung weiter:

很享受这样的生活——控制力。她需要对自己的生活有百分百精准的控制力。任何超出她控制范围的事情，都会让她抓狂。任何所谓的惊喜、意外、突然、临时、变故、插曲、更改、取消……这一类型的词语，都是她的死敌。⁷⁶

genoss das Gefühl, ihr Leben im Griff zu haben. Über alles, was ihr eigenes Leben betraf, musste sie zu 100% die Kontrolle haben. Alles, was sich ihrer Kontrolle entzog, machte sie ganz verrückt. Wörter wie „überrascht“, „unterwartet“, „plötzlich“, „ad hoc“, „unvorhergesehen“, „zufällig“, „verändern“, „absagen“ waren ihre Todfeinde.

⁷⁴ Siehe: Andrews, Julia F. und Kuiyi Shen: „The New Chinese Woman and Lifestyle Magazines in the Late 1990s“ in: Link, Perry, Richard P. Madsen und Paul G. Pickowicz [Hrsg.]: *Popular China –Unofficial Culture in a Globalizing Society*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2002 (137-162), S. 151.

⁷⁵ Siehe: Andrews und Shen (2002): S. 153.

⁷⁶ Siehe: Guo (2008): S. 93.

Gu Lis Vorlieben und Ziele zeichneten sich bereits früh ab. Auch wenn sie während der Schulzeit zunächst noch keine so durchgetaktete, Routinen folgende „Roboterfrau“ war, so Lin Xiaos Erinnerungen, hob sich Gu Li von der Masse an Gleichaltrigen ab, als sie noch vor ihrem Schulabschluss plötzlich mehr Gefallen an Investmentgiganten wie George Soros oder Warren Buffett fand, als an den Showstars, für die ihre Freundinnen und Klassenkameraden schwärmten.⁷⁷ Der Vergleich der präzise und routiniert handelnden Gu Li mit einer Maschine, einem Roboter oder einem Computer ist kennzeichnend für ihre Figurencharakteristik. So heißt es, dass sie sich während der Klausurvorbereitungen keine Durchhänger erlaube und ihr Leben ihrer Meinung nach stets „wie ein Hochleistungscomputer“ laufen solle (*Ta de rensheng jiu yinggai shi yitai baochi gaosu zhengque yunzhuan de diannaoy* 她的人生就应该是一台保持高速正确运转的电脑。).⁷⁸ Doch der Leser erfährt auch, dass sie insgeheim eine Romantikerin ist, die sich erhofft, von ihrem Freund Rosen und Schokolade oder aber seltene, besondere Dinge geschenkt zu bekommen wie z.B. vergriffene Bücher oder aber Karten für die Premiere eines neuen Kinofilms.⁷⁹ Als sie ihr Handy verliert und ihr Freund Gu Yuan ihr einen Stapel Geldscheine schenkt, damit sie sich ein neues kaufen kann, lässt sie sich ihre Enttäuschung dennoch nicht anmerken.

Gu Li macht ihrem Nachnamen trotz ihrer sonst so kühlen, rationalen Art dennoch alle Ehre. Als Nomen ein typisch chinesischer Familienname, bedeutet das Zeichen *gu* 顾 in seiner Verbform „sich um jemanden kümmern.“ Ihre fürsorgliche Seite zeigt sich zum Beispiel, als sich ihr Freund Gu Yuan zurückzieht, nachdem seine Mutter seine Kreditkarte gesperrt hat und auch sein Bargeld zur Neige gegangen ist, wovon Gu Li jedoch nichts weiß. Anstatt ihren Freund zu fragen, was ihn beschäftigt, wartet Gu Li zunächst auf eine Nachricht von ihm, die jedoch nicht kommt. Gu Li zeigt sich mütterlich, als sie Gu Yuan schließlich eine Suppe mit Fleischtäschchen vorbeibringt in der Hoffnung, dass ihm dies gut tun würde, nicht wissend, dass dies die erste Mahlzeit ist, die Gu Yuan seit Tagen zu sich nimmt.⁸⁰ Auch nach ihrem Studienabschluss kümmert sich Gu Li auf ihre Weise um ihre Freunde, nämlich nicht mit Zuspruch und Wärme, sondern mit praktischen Ideen, die sie auch sogleich umsetzt. So lässt sie die von Jian Xi verlassene Lin Xiao, ihre ehemalige Zimmerkollegin Tang Wanru, ihren Cousin Neil und ihre einsame, im Testament ihres Mannes nur unwesentlich berücksichtigte

⁷⁷ Siehe: Guo (2008): S. 92.

⁷⁸ Siehe: Guo (2008): S. 113.

⁷⁹ Siehe: Guo (2008): S. 29.

⁸⁰ Siehe: Guo (2008): S. 31.

Stiefmutter in ihr Haus ziehen, das sie nach dem Tod ihres Vaters erworben hat, um mit ihrer ungewöhnlichen Wahlverwandtschaft nun eine neue Wohngemeinschaft zu gründen.

Das elfte Kapitel des Romans, das als Krisenkapitel bezeichnet werden kann, da darin nicht nur Gu Lis Vater in einem schweren Autounfall tödlich verunglückt, sondern auch Xi Chengs Intrige und Gu Lis Geheimnis aufgedeckt werden, woraufhin sich Nan Xiang von den Freundinnen abzuwenden beginnt, wird mit einem Wetterwechsel eingeleitet. Ein Taifun kündigt sich an, begleitet von Gewittern, Regenfällen und Donnerkrachen. Das hier eingesetzte Stilmittel der „pathetic fallacy“ ist ein Element der bildlichen Sprache, in der Natur- und Wetterereignisse die persönlichen Empfindungen und Erlebnissen der dargestellten Charaktere spiegeln, und eine in der globalen Popkultur bekannte Figur. Ähnlich wie der Taifun und das Gewitter bricht auch der Tod ihres Vaters plötzlich und donnerkrachend in Gu Lis Geburtstagsfeier und wirbelt, wie die Ausläufer des Sturmes, ihr bis dahin so kontrolliertes, berechenbares Leben durcheinander. Doch selbst in diesen schicksalhaften und schwierigen Stunden scheint Gu Li ungerührt, wie Lin Xiao berichtet:

她的声音听不出情绪，是啊，她永远都是那个样子。无论发生了什么，都像是有一圈十厘米厚的真空地带牢牢地包裹在她周围，与我们这些悲欢离合的人隔离着，看起来完美无瑕。⁸¹

Ihre Stimme verriet keinerlei Gefühlsregung – ja tatsächlich, sie war so wie immer. Egal, was auch passierte, es schien, als sei sie von einem 10cm gepolsterten Vakuumgürtel umschlossen, der sie von uns trennte und isolierte und alles perfekt aussehen ließ.

So ist nur anhand des Sturmes abzulesen, wie sehr Gu Li durch die familiäre Tragödie erschüttert wird, stellt der Tod ihres Vaters doch einen Wendepunkt dar, durch den sich die nach Erfolg strebende, in Wohlstand und Reichtum aufgewachsene Studierende praktisch über Nacht zu einer rational handelnden Geschäftsführerin und Unternehmerin wandeln muss.

Ganz anders als die überwiegend kühl wirkende Gu Li wird die Erzählerin Lin Xiao dargestellt. Über sich selbst und ihr Aussehen verliert die Ich-Erzählerin im Romanverlauf nicht viele Worte. Es sind vor allem die Beschreibungen anderer, mit denen sie sich vergleicht, oder Szenen, die sie beschreibt, die mehr über ihr Wesen offenbaren. Als ihr beispielsweise kurz nach Antritt ihrer Assistentenstelle ein Wasserglas aus der Sammlung ihres neuen Vorgesetzten, dem Chefredakteur Gong Ming, im Wert von 2.200 Yuan zerbricht und sie nun angehalten ist, einen gleichwertigen Ersatz zu besorgen, wird sie nervös und bricht in Tränen aus.⁸² In ihrer

⁸¹ Siehe: Guo (2008): S. 202.

⁸² Der Durchschnittswert des Umrechnungskurses der chinesischen Volkswährung, *Renminbi* 人民币, auch *Yuan* 元 genannt, betrug im Jahr 2008 7,9, d.h., dass ein Yuan 7,9 Euro wert war. Das Wasserglas, das Lin Xiao ersetzen muss, kostet somit umgerechnet etwa 278 EUR.

Verzweiflung ruft sie ihren Freund Jian Xi an, denn wenn sie erst seine sanfte Stimme am Telefon hörte, so Lin Xiaos Hoffnung, dann würde ihr kein Hindernis auf der Welt mehr unüberwindlich scheinen (*Wo zhi yao tingjian dianhua li Jian Xi wenrou de shengying, jiu juede zhe shijie shang mei you shenme shiqing shi guobuqu de.* 我只要听见电话里简溪温柔的声音，就觉得这世界上没有什么事情是过不去的。)⁸³ Natürlich kommt ihr Jian Xi sogleich zur Rettung, bezahlt das Designerglas und spaziert im Anschluss mit der erleichterten Lin Xiao noch durch das Einkaufszentrum. Dort fühlt sie sich wie in einem Ausstellungsraum, der das Leben ihres Vorgesetzten in all seinen hochpreisigen Einzelteilen präsentiert. Lin Xiao erinnert sich:

我回过头看着自己身边头戴着白色绒线帽子、身上穿着朴素灰色毛衣的简溪，觉得他和宫洺是那么地不同。他真好看。

我一把抱住他，把脸贴上他的胸膛，他的体温隔着毛衣传递过来。我可以听见他沉稳的心跳。毛衣温暖而细腻的质感贴在脸上，我觉得特别幸福。我轻轻地说：“虽然你并没有像宫洺那样被名牌和物质装点得高不可攀，但是我更喜欢这样的你。就算你现在穿着一百块的毛衣，我也觉得你就像王子一样……”

我话还没说完，就感觉他身体僵硬起来，我抬起头，看见他尴尬的脸色，我还正在疑惑，就在眼角的余光里看见了他毛衣胸口处那个小小的 LV 的 logo.

我愤怒地指着他：“你！”

他后跳一步，举起双手：“我可以解释…我妈妈买给我的…”⁸⁴

Ich wandte mich Xi zu: Mit seiner weißen Wollmütze und einem schlichten grauen Wollpullover sah er so ganz anders als Gong Ming aus. Er sah wirklich gut aus!

Ich umarmte ihn, schmiegte mein Gesicht an seine Brust und spürte die Wärme seines Körpers durch seinen Pullover hindurch. Ich konnte seinen gleichmäßigen Herzschlag hören. Mit der warmen und weichen Textur des Pullovers an meiner Wange fühlte ich mich unglaublich glücklich. Leise sagte ich: „Ich mag Männer wie dich viel lieber, obwohl du nicht an Gong Ming mit seinen Markenprodukten und seiner materiellen Ausstattung heranreichen kannst. Nimm nur einmal diesen Pullover, den du da trägst und der nicht mehr als 100 Yuan gekostet hat. Ich finde, dass du gerade darin wie ein Prinz aussiehst...“

Ich hatte noch nicht zuende gesprochen, da fühlte ich, wie er erstarrte. Ich hob meinen Kopf und sah in sein schönes Gesicht. Ich wunderte mich noch, als ich aus den Augenwinkeln das winzig kleine LV-Logo erkannte.

Ich zeigte wütend auf ihn „Du!“

Er trat einen Schritt zurück und hob seine Hände: „Ich kann das erklären... Meine Mutter hat ihn mir gekauft...“

⁸³ Siehe: Guo (2008): S. 46.

⁸⁴ Siehe: Guo (2008): S. 46-47.

Mit ihrem Freund und „Retter“, dem jungenhaften, in Wollmütze und (vermeintlich) einfachem Pullover gekleideten Jian Xi, an der Seite fühlt sich Lin Xiao sicher. Gleichzeitig wird ihr durch den Bummel durch das Einkaufszentrum bewusst, wie sehr sich ihr Leben von dem ihres Vorgesetzten Gong Ming unterscheidet. Dieser schwelgt in Luxus, trägt ausschließlich schwarze Anzüge international bekannter Designer, stattet sich mit in ihren Augen unbezahlbaren Gegenständen aus und zeigt in seinem Miteinander mit anderen keine Gefühle. Lin Xiao hingegen macht sich nichts aus Markenkleidung und Statussymbolen, sie bewegt sich noch unsicher auf dem professionellen Parkett und lässt sich sogar wegen eines zerbrochenen Wasserglases aus der Fassung bringen. Die Welt der Wohlhabenden und Erfolgreichen erscheint ihr oberflächlich, und diese Oberflächlichkeit spiegelt sich auch in deren Äußeren wider. So ist sie entsetzt, als sie feststellt, dass auch ihr geliebter Jian Xi ein teures Kleidungsstück des französischen Modehauses Louis Vuitton (LV) trägt und nicht etwa, wie sie vermutet, einen schlichten, markenlosen Pullover.

Lin Xiao bewegt sich seit Antritt ihrer Assistentenstelle zwischen zwei Welten: der geschützten, überschaubaren Welt der Studierenden auf dem Universitätscampus einerseits, und der gestylten Arbeitswelt, dem exklusiven Kosmos der Erwachsenen andererseits. Auch wenn sie durch ihr Zusammenleben mit der reichen Erbin Gu Li und deren finanzkräftigem Freund Gu Yuan bereits früh Einblicke in jene zweite Welt erhaschen konnte, konnte sich Lin Xiao bislang immer von dieser abgrenzen, indem sie sich in die Arme ihres Freundes Jian Xi, der sie beschützt, oder aber in Erinnerungen aus ihrer Jugendzeit flüchtete. Inzwischen steht sie jedoch genau auf der Schwelle zum Erwachsenwerden, weshalb ihr semi-professioneller Status als studienbegleitende Teilzeit-Assistentin als Sinnbild für die prägende Entwicklungsphase der Adoleszenz verstanden werden kann.

Auch Lin Xiaos Gedanken und ihr Verhalten zeugen von diesem Zwischenstatus *in limbo*. Einerseits möchte sie an der romantischen Verliebtheit mit ihrer Schülerliebe Jian Xi festhalten und von ihm beschützt werden, andererseits hält sie trotz ihrer Zweifel an dem Sinn des Strebens nach Reichtum und Glamour an ihrer Stelle fest und versucht, den Anforderungen, die Gong Ming und Kitty an sie stellen, gerecht zu werden. In ihrem romantischen Verständnis ist es die Liebe zu ihrem Freund, die sämtliche Hindernisse, mit denen sich Lin Xiao konfrontiert sieht, überwinden kann. Lin Xiao träumt von einer Heirat mit Jian Xi, dessen Fürsorge sie genießt, wenn er ihr bei einem gemeinsamen Essen den Zucker in den Kaffee rührt, die Serviette reicht, ihr liebevoll zulächelt und ihr schließlich die Krümel aus dem Mundwinkel

wischt.⁸⁵ In solchen Momenten, in denen Lin Xiao umsorgt wird, scheint ihr Glück vollkommen.⁸⁶ Doch Jian Xi hintergeht und verlässt sie, weshalb sich Lin Xiao gezwungen sieht, zukünftig ohne seinen Zuspruch zurechtzukommen und ihre „Jungmädchenträume“ vollends aufzugeben.

Jian Xi ist eine Figur, die hauptsächlich aufgrund von Lin Xiaos Schwärmereien Erwähnung findet und somit durch ihren undifferenzierten Blick beschrieben wird. So erfährt der Leser, dass Jian Xi mit seinem weißen Hemd, seinem gewaschenen Haar und seiner großen, schlanken Figur „wie ein Model“ (*xiang shi mote yiyang* 像是模特一样)⁸⁷ aussieht, dass seine Jacke den „Duft von frischem Gras“ (*qingcao wei de qixi* 青草味的气息)⁸⁸ verbreitet, dass nicht nur sein weißes T-Shirt, das unter seinem grauen Pullover hervorlugt, sondern alles an ihm „so hell wie Sonnenstrahlen“ (*zheng ge ren kanshang qu xiang shi yangguang yiyang* 整个人看上去像是阳光一样)⁸⁹ leuchtet, und dass auch seine „geraden und strahlend weißen Zähne“ (*zhengqi de bai yachi* 整齐的白色牙齿), wenn er lächelte, „wie ein riesiger Magnet“ (*Ta jiu xiang shi yi kuai juda de yangji citie* 他就像是一块巨大的阳极磁铁)⁹⁰ auf andere wirkte und die Blicke aller auf sich zog. Mit seinem gepflegten und strahlenden Äußeren wirkt Jian Xi wie die personifizierte Jugend und verkörpert somit die Lebensphase, die seine Freundin Lin Xiao glorifiziert. Sein von ihr beschriebenes Verhalten zeugt von der bereits in der Vorstellung des Autors Guo Jingming beschriebenen „sanften Männlichkeit“ *nuannan* 暖男, da er sich den Frauen in seinem Umfeld gegenüber als sehr fürsorglicher, hilfsbereiter junger Mann zeigt. Sein Name zeugt jedoch auch von seiner anderen Seite, die er erst spät zu erkennen gibt und die vor allem Lin Xiao schmerzlich trifft, als er sie hintergeht. Jian Xi 简溪, der Freund, wird schließlich zu Lin Xiaos *jianxi* 奸细, d.h. Feind, dadurch, dass er ihr lange Zeit nicht offen gesteht, sich in eine andere Frau verliebt zu haben, mit der er bereits eine Beziehung eingegangen ist.⁹¹

⁸⁵ Siehe: Guo (2008): S. 214.

⁸⁶ Siehe: Guo (2008): S. 215.

⁸⁷ 他穿着白衬衣, 干净的头发, 高高瘦瘦的样子, 像是模特一样。Siehe: Guo (2008): S. 15.

⁸⁸ Siehe: Guo (2008): S. 110.

⁸⁹ Siehe: Guo (2008): S. 28-29.

⁹⁰ Siehe: Guo (2008): S. 21.

⁹¹ Als *jian* 奸 werden im klassischen und modernen Chinesisch trügerische, boshafte Menschen bezeichnet. Als Substantiv bedeutet *jian* 奸 auch „Verräter“ oder „Spion.“ *Xi* 细 ist ein Adjektiv und bedeutet „dünn“ oder „schlank“. Der schlanke Jian Xi wird durch seine Untreue also zu einem boshafte Verräter und dadurch auch zu Lin Xiaos „Feind“ (*jianxi* 奸细).

Gu Yuan, Gu Lis Freund, gleicht seinem besten Freund Jian Xi in seinem Aussehen wie ein Zwilling, ist jedoch in seinem Verhalten bedeutend loyaler und somit ein weitaus integerer Charakter als sein Kommilitone. Anhand einer kurzen Szenenbeschreibung zeigt sich, wie im Erzähltext unterschiedliche Schwerpunktsetzungen vorgenommen werden, wenn Figuren eingeführt bzw. charakterisiert werden. Ein Treffen zwischen Gu Li und ihrem Freund Gu Yuan wird darin wie folgt beschrieben:

顾里走到男生宿舍小区的门口时，看见了站在大门外的顾源。他穿着之前和她一起逛恒隆时她疯狂喜欢的那件黑色Prada长毛毛衣，周杰伦在MV里穿过同样的一件，当时顾里直接从顾源钱包里掏出信用卡丢在了收银台上，根本没有管顾源在看见那个吊牌上22400的价格时翻出的白眼。

顾源头发染成了深咖啡色，和她头发的颜色一样。只是好像变长了很多，风吹得凌乱起来，看上去有点憔悴。有多少天没见了？突然想起这个问题，好像已经有一段时间没有见过了。似乎是太习惯了和顾源的稳定关系，所以，一段时间不见，并没有让自己觉得有多么陌生。[...]

顾源咧开嘴笑了一笑，雪白的牙齿在冬日灰色的背景里，显得格外明亮。⁹²

Als Gu Li zum Eingang des Männerwohnheims ging, sah sie Gu Yuan davor stehen. Er trug den schwarzen Mohair-Pullover von Prada, den sie so wahnsinnig mochte und den sie ihm bei einem gemeinsamen Einkaufsbummel im Plaza 66 (hier: Hanglong) gekauft hatte, genau den Pullover, den Jay Chou, der taiwanische Musiker und Schauspieler, in einem seiner Musikvideos trug. Als Gu Li die Kreditkarte aus seinem Portemonnaie zog, rollte Gu Yuan mit den Augen angesichts der 22.400 Yuan, die der Pullover kostete.

Gu Yuans Haar war dunkelbraun gefärbt und hatte nun dieselbe Farbe wie Gu Lis. Es war nur viel länger geworden, und als der Wind sanft hindurchstrich, sah er etwas wild aus. Wieviele Tage hatten sie sich schon nicht mehr gesehen? Das musste nun schon eine ganze Weile her sein. Es schien, als ob sie sich bereits sehr an die stabile Beziehung mit Gu Yuan gewöhnt hatte, so dass er ihr überhaupt nicht fremd vorkam, wenn sie sich eine Weile nicht gesehen hatten. (...)

Gu Yuan öffnete den Mund und lächelte. Vor dem wintergrauen Hintergrund strahlten seine schneeweißen Zähne besonders hell.

In diesem Ausschnitt erfährt der Leser sehr wenig über Gu Yuans Charakter, was typisch für seine Figurenzeichnung ist. Nur im Zusammenspiel mit anderen Figuren erscheint Gu Yuan ein wenig konturierter. Im vorliegenden Textausschnitt erfährt der Leser, dass sich seine Beziehung zu Gu Li durch Beständigkeit und Vertrautheit auszeichnet, Gu Yuan also ein verlässlicher und treuer Freund ist. Dass Gu Yuan selbst spontan sehr viel Geld für Kleidung ausgibt, die Gu Li jedoch für ihn aussucht, und er seine Haare in demselben Braunton färben lässt wie dem seiner Freundin, kann auf seine Anpassungsfähigkeit zurückgeführt werden – wie wir wissen, ist Gu Li eine sehr hartnäckige Person, die das, was sie will, auch durchzusetzen

⁹² Siehe: Guo (2008): S. 62-63.

Jay Chou, dessen bürgerlicher Name Zhou Jielun 周杰伦 lautet, wurde im Jahr 1979 geboren. Wie im Textausschnitt angegeben, ist er ein berühmter taiwanischer Musiker und Schauspieler, der auch als Komponist tätig ist.

weiß. Gu Yuan ist, wie sein Freund Jian Xi, ein sehr gepflegter junger Mann, der ebenfalls teure Markenkleidung trägt. Seine Zähne werden als auffällig weiß beschrieben – ein weiterer Beweis dafür, dass Gu Yuan auf seinen Körper und sein Aussehen achtet und ein Hinweis darauf, dass auch Gu Yuan, wie Jian Xi, Jugendlichkeit ausstrahlt.

Die Szene verrät auch, wo sich die jungen Figuren in *Tiny Times 1.0* bewegen, wenn sie einkaufen gehen, nämlich im westlich des Huangpu gelegenen Teil Shanghais, genauer im Bezirk Jing'an (*Jing'an qu* 静安区). Dieser ist nach dem buddhistischen Jing'an Tempel benannt, einer Replika, die sich, ebenso wie der gegenüberliegende, beliebte Jing'an Park, auf dem besagten Stadtgebiet befindet. Durch den Bezirk führt der westliche Teil der Nanjing Lu 南京路 bzw. Nanjing Road eine von luxuriösen Einkaufszentren, wie das erwähnte Plaza 66, und Hotels, wie z.B. das Portman Ritz-Carlton, gesäumte Prachtstraße der Stadt.

Als in *Tiny Times 1.0* diskutiert wird, wo das Zentrum von Shanghai liege, fällt auch der Name des Shopping-Tempels Plaza 66, der darin als das Zentrum der gestylten, modeaffinen Shanghaier und Partygeher der Stadt gilt. Das Plaza 66 wird als ein „Wolkenkratzer, in dem neben einem der angesagtesten Nachtclubs der Stadt die Geschäfte aller berühmten Modelabels versammelt sind“ beschrieben, weshalb dieser von Gu Li und ihren Freunden gerne frequentiert wird.⁹³ Auch wenn der Jing'an Bezirk als durchaus glamourös bezeichnet werden kann, ist er doch vor allem für die jüngeren, betuchten Shanghaier von Interesse, die dort all das finden, was sie für ihre kostspielige Freizeitgestaltung benötigen. Das Zentrum der etablierten Reichen wiederum, so der Erzähltext weiter, sei jedoch der Bund oder das östlich des Huangpu, d.h. in Pudong gelegene Finanzviertel Lujiazui 陆家嘴.⁹⁴

Sowohl das Finanz- und Hightechzentrum, als auch der ältere Teil der Stadt stellen in *Tiny Times 1.0* Sehnsuchtsorte dar. Auf der einen Flußseite steht die Glück, Reichtum und Erfolg versprechende Skyline mit ihrem auffälligen Fernsehturm, dem Oriental Pearl Tower, auf der anderen das den Glamour alter Zeiten in das 21. Jahrhundert getragene, westliche Shanghai. Die aufstrebende Jugend feiert und konsumiert in Multifunktionskomplexen wie dem

⁹³ Siehe: Guo (2008): S. 34.

⁹⁴ Weiter heißt es im Text, dass das von chinesischen und taiwanesischen Investoren umgestaltete, in den ehemaligen französischen Konzessionsgebieten gelegene Viertel Xintiandi 新天地 (wortwörtlich: neuer Himmel und neue Welt), das ausschließlich aus restaurierten alten Backsteinhäusern, den bereits erwähnten *lilong*, besteht, das Zentrum der Touristen darstelle. Der intellektuelle, gebildete Shanghai hält sich gemäß des Erzähltextes wiederum auf der ehemaligen Avenue Joffre, der heutigen Huaihai Lu 淮海路, oder im am Bund gelegenen Peace Hotel auf. Siehe: Guo (2008): S. 34.

Plaza 66, blickt dabei jedoch auf den Ort ihrer zukünftigen Möglichkeiten: die hohen, östlich des Huangpu gelegenen Bürotürme.

Von den in *Tiny Times 1.0* präsentierten Figuren verweigert sich einzig Nan Xiang diesem Denken, diesen Verlockungen und diesen Bestrebungen konsequent und verlässt Shanghai schließlich. Während Lin Xiao noch überlegt, welche Richtung sie in ihrem Leben einschlagen wird, sind die Wege für Gu Li, Jian Xi und Gu Yuan bereits vorgegeben. Auch Gu Lis gut aussehender Cousin Neil wird als Jurist mit wohlhabendem, familiärem Hintergrund eine erfolgsversprechende Karriere anstreben. Über Tang Wanrus zukünftige Hoffnungen kann nur gemutmaßt werden; als Dauermitbewohnerin ihrer Gönnerin Gu Li liegt es nahe, dass sie sich erst spät für ein Berufs- und Lebensziel entscheiden und zunächst weiterhin mit ihrer Figur hadern wird.

Auffällig ist, dass die in *Tiny Times 1.0* erwähnten Orte – bis auf die Wellnessoasen, die die Freundinnen in ihrer Freizeit gerne besuchen, oder die aufgrund gesetzlicher Regelungen geschlechtlich getrennten Wohnhäuser der Studierenden auf dem Universitätscampus – nicht ge-gendert sind, und somit auch den weiblichen Figuren die Welt offen und der sprichwörtliche „halbe Himmel“ zusteht.⁹⁵ Auch werden in *Tiny Times 1.0* geschlechtsspezifische Gruppierungen – die Gruppe der Freundinnen und Mitbewohnerinnen einerseits und die Gruppe der männlichen Figuren andererseits – noch mehr aufgebrochen, als es in Yang Hongyings Tagebuchromanen der Fall ist, in denen die Schülerinnen außerhalb des Unterrichts nur zu bestimmten Anlässen, die einen Schulterchluss mit ihren Klassenkameraden erfordern, ihr homosoziales Kollektiv verlassen.

Wenn in *Tiny Times 1.0* eine „homosocial world of male companionship“ präsentiert wird, dann geschieht dies auf eine aus Genderperspektive interessante Weise.⁹⁶ Wie wir wissen, befinden sich Gu Li und Gu Yuan, wie auch Lin Xiao und Jian Xi bis zu ihrer Trennung, bereits seit Schulzeiten in einer Paarbeziehung. Auch Jian Xis neue Beziehung zeugt davon, dass sich sein Begehren an der heterosexuellen Matrix orientiert, er sich als biologischer Mann also (automatisch) in eine biologische Frau verliebt. *Tiny Times 1.0* spielt jedoch mit der

⁹⁵ Mao Zedong wird die proklamatische Redewendung *funü nengding banbian tian* 妇女能顶半边天 zugesprochen, die besagt, dass chinesische Frauen das Vermögen besitzen, eine Hälfte des Himmels mitzutragen, d.h. am Aufbau der Volksrepublik gleichermaßen wichtig und beteiligt sind wie die männliche Bevölkerung. Siehe: Karl, Rebecca E.: *Mao Zedong and China in the Twentieth-Century World: A Concise History*, London und Durham: Duke University Press, 2010. (S. 77).

Einen Nachweis über die Zuschreibung liegt jedoch bislang noch nicht vor.

⁹⁶ Siehe: Zurndorfer, Harriet: „Polygamy and Masculinity in China: Past and Present“, in: Kam, Louie [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (13-33), S. 18.

Rezeptionsebene, d.h. mit einer Kategorisierung anhand der heterosexuellen Matrix, indem er Lin Xiao erneut von ihren Erinnerungen aus der Zeit, als die jungen Figuren noch Mittelschüler waren, berichten lässt. Da heißt es:

从高中的时候，他和简溪形影不离就足以说明这一点。那个时候，我、顾里、南湘、唐宛如，我们四个连同全校的花季少女都在以他们俩为蓝本，勾勒、描绘、编造、幻想、杜撰、企划、谋算着无限缠绵悱恻的同人故事。并且，他们也非常配合地提供着无数可以让我们尖叫或者窒息的素材，比如两人经常交换穿彼此的衣服，甚至贴身的背心都毫不介意，我们脑海里随之而产生的，也是所有腐女惯用的文笔“他的体温覆盖着他的体温”；他们经常买同样的球鞋；他们一个人去排队打饭，另一个人就会坐在座位上看管书包；两个人经常分享同一瓶可乐；简溪周末回家的时候，还会把顾源的衣服带回家洗，因为顾源的家离得太远，不太常回去；甚至经常可以看见顾源在帮简溪整理着衣领……他们就这样一次、两次、三番五次地挑战着我们的承受极限。⁹⁷

Seit wir auf der Mittelschule waren, waren er (Gu Yuan) und Jian Xi unzertrennlich. Damit wäre eigentlich alles gesagt. Zu jener Zeit skizzierten, erdachten, fabrizierten, schrieben, planten wir vier – d.h. ich, Gu Li, Nan Xiang und Tang Wanru – so wie all diese in ihrer Blüte der Jugend stehenden Mädchen unserer Schule auch, wohl kalkulierte, unendlich verwickelte Geschichten, die auf den beiden basierten. Und die beiden lieferten uns zahlreichen Stoff, der uns zum Kreischen oder Hyperventilieren brachte. Sie tauschten zum Beispiel ihre Kleider aus, sogar ihre Unterwäsche, das war ihnen egal. Was das mit unseren Gedanken anrichtete, war genau das, was den Schreibstil aller verdorbener Frauen ausmachte, die Dinge schreiben wie „seine Körpertemperatur bedeckte seine Körpertemperatur“: oft kauften sie dieselben Turnschuhe, sie stellten sich für den anderen in die Schlange vor der Essensausgabe, sie hielten für den anderen mit der Schultasche einen Sitzplatz frei, oft teilten sie sich eine Cola, und wenn Jian Xi am Wochenende nach Hause fuhr, nahm er Gu Yuans Wäsche mit, um sie dort zu waschen, weil dessen Zuhause zu weit weg lag und er deshalb nicht oft nach Hause fuhr. Oft konnte man Gu Yuan dabei erwischen, wie er Jian Xi half, den Hemdkragen zurechtzurücken..... So testeten sie unsere Grenzen nicht nur ein Mal aus.

In den Augen der Mädchen sind die Freunde Gu Yuan und Jian Xi Heldenfiguren, die ihre Fantasie für zahlreiche Geschichten anregen – nicht etwa, weil sie kriegerisch und stark oder besonders verantwortungsvoll sind wie etwa die „Eisenbrüder“ um Wu Mian, sondern weil sie sehr gut aussehen und eine besondere Freundschaft pflegen. Aus dem homosozialen Bund der Schulkameraden entwickelt sich vor den Augen der Mitschülerinnen eine enge Zweisamkeit, die sich auch körperlich äußert. Die Jungen teilen sich nicht nur ihre Kleidung und Getränke, sie kümmern sich auch gegenseitig um ihr Äußeres, weshalb sie sich in der Öffentlichkeit berühren. Die gegenseitige Fürsorge und öffentliche Intimität nimmt bei ihren Zuschauerinnen schließlich eine sexuelle Dimension an: Die Mädchen, die zunächst harmlose Geschichten über die hübschen Schüler ersannen, werden nun zu erotischen Fantasien angeregt, wenn sie Gu Yuan und Jian Xi in ihrer besonderen Zweisamkeit antreffen. Erst, als die Jungen sich in Lin

⁹⁷ Siehe: Guo (2008): S. 20-21.

Xiao und Gu Li verlieben, den Regeln der heterosexuellen Matrix also wieder folgen, beginnt sich auch die aufgeladene homoerotische Spannung zu lösen.

Das, was zwischen Gu Yuan und Jian Xi sowie zwischen den Jungen und ihren Schulkameradinnen geschieht, ist Thema eines Phänomens, das auch in der chinesischen *danmei* 耽美 Literatur zu finden ist, einer Gattung, die – wie ihr Name auch sagt – „in der Schönheit schwelgt“, genauer: in der Schönheit junger Männer sowie deren Empfindungen füreinander.⁹⁸ Ein in der chinesischen Literaturgeschichte berühmter Roman, der sich *danmei* 耽美-Anleihen bedient, ist das bereits erwähnte Qing-zeitliche Sittengemälde *Honglou meng* bzw. *Der Traum der roten Kammer*, dessen Protagonist Baoyu, ein typischer *mei nanzi* 美男子, d.h. schöner und feminin wirkender junger Mann, seine erotischen Leidenschaften mit unterschiedlichen Gespielinnen und Gespielen auslebt.⁹⁹ Doch auch die auf Frauenrollen abonnierten *dan*-Schauspieler der chinesischen Oper verkörpern dieses Männerideal. In der japanischen Literatur unter der Bezeichnung *tanbi* 美しい bekannt, setzte sich diese Form der fiktionalen Narration über männliche homoerotische Romanzen auch in den Genres der japanischen Pop- und Jugendkultur erfolgreich durch, wie z.B. in spezifischen Mangas, die diese sogenannten *yaoi* やおい („boy’s love“) Geschichten – ästhetisierte Geschichten über die platonische oder romantische Liebe zwischen jungen Männern – bildlich umsetzen.¹⁰⁰ Diese Comics, die in den 1970er Jahren in Japan populär wurden, richten sich in erster Linie an ein weibliches Publikum; sie haben jedoch auch männliche Leser.¹⁰¹

So, wie ihre „sanfte“ Männlichkeit, *nuannan* 暖男, dient auch die homoerotisch gefärbte, an die *danmei*- bzw. *yaoi*-Literatur angelehnte Darstellung der Figuren Gu Yuan und Jian Xi in *Tiny Times 1.0* dazu, der potentiellen Gefahr einer toxischen bzw. „aggressive masculinity“, wie sie beispielsweise die Figur Cheng Xi repräsentiert, entgegenzuwirken.¹⁰²

⁹⁸ Siehe: Kunze (2017): S. 143-144.

⁹⁹ Siehe: Miller (1995): S. 237.

¹⁰⁰ Siehe: Xiao (2016): S. 162.

¹⁰¹ Problematisch ist, wie der Japanologe Björn-Ole Kamm anmerkt, dass nicht nur das Genre, sondern auch dessen Leserschaft auf unterschiedlichen Ebenen angegriffen wird. So wird die Queerness der homoerotischen Darstellung häufig als japanotypisch, die Popularität bei den Leserinnen wiederum als eine pathologische oder aufgrund von Eskapismus-Fantasien motivierte deklariert. Siehe: Kamm, Björn-Ole: „Rotten Use Patterns: What Entertainment Theory Can Do for the Study of Boys’ Love“, in: Nagaike, Kazumi und Kathuhiko Suganuma [Hrsg.]: *Transnational Boys’ Love Fan Studies*, Spezialausgabe von *Transformative Works and Cultures*, 12, 2013, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/427/391> (Zugriff am 28.07.2018) (ohne Seitenzahlen).

¹⁰² Siehe: Feng, Jin: *Romancing the Internet: Producing and Consuming Chinese Web Romance*, Leiden: Brill, 2013 (S. 80), zitiert nach: Kunze (2017): S. 144.

In Kams Deutung wäre Cheng Xi zu den *wu* 武 („martial valour“)-Charakteren zu zählen, da er ein gewaltsamer Mann ist, der seine zerstörerische Kraft dazu einsetzt, um Frauen zu unterdrücken. Da es Cheng Xi jedoch an Ehrenhaftigkeit mangelt, erfüllt er das Ideal nicht vollkommen. Guan Yu und Jian Xi wiederum repräsentieren überwiegend *wen* 文 („cultural attainment“)-Eigenschaften: sie haben gute Umgangsformen, sind intelligente und fleißige Studenten und strahlen im Vergleich zu der Masse an „gewöhnlichen“ Studenten eine gewissen Distinguirtheit aus. In Jian Xis Fall jedoch zeigen sich *wu* 武 („martial valour“)-Elemente, als er untreu wird und seine Freundin im Unwissen darüber lässt, dass er sich in eine andere Frau verliebt hat.

Ähnlich wie der als *mei nanzi* 美男子 gezeichnete Baoyu, und dessen „androgynous beauty“ verkörpern Gu Yuan und Jian Xi in ihrer innigen Freundschaft zudem die weibliche Projektion eines „perfect male image“, was sich bei den Klassenkameradinnen im Spinnen zahlreicher Geschichten über ihre schönen „Helden“ äußert.¹⁰³ Gu Yuan und Jian Xi spielen mit Männlichkeitschiffren: die Übergänge vom Helden (*wu* 武) zu den *mei nanzi* 美男子 sind fließend. Dieses Spiel mit vermeintlich eindeutigen Kategorisierungen fordert wiederum vorherrschende „normative codes conditioning femininity and the expression of female desire“ heraus und dehnt den Rahmen der heterosexuellen Matrix, da Homosexualität, obwohl sie nicht offen angesprochen wird, stets im Subtext mitschwingt.¹⁰⁴

Eine weitere Figur, die als *mei nanzi* 美男 gezeichnet ist und der den Rahmen der heterosexuellen Matrix dehnt, ist Gu Lis Cousin Neil. Dessen sexuelle Orientierung offenbarte sich erst spät, nämlich während seines Studiums in den USA, nachdem er in seiner Schulzeit in Shanghai zunächst als Frauenheld verschrien war. Er selbst zählt mit seinen blonden Locken zu einer Ausnahmeerscheinung inmitten seiner Shanghaier Freunde, steht seiner Cousine Gu Li jedoch im Schwelgen von Schönheit und Materialismus in nichts nach – im Gegenteil, er war ihr Lehrmeister, wie Lin Xiao zu berichten weiß:

在生活品质和嚣张高调方面，如果 Neil 是祖师爷的话，顾里就是刚入门的茶水小弟。¹⁰⁵

Im Hinblick auf Lebensqualität und Arroganz war Gu Li, wenn Neil der Urahn einer Glaubensschule war, der kleine Teejunge, der gerade mal seine Lehre angetreten hatte.

¹⁰³ Siehe: Kunze (2017): S. 144.

¹⁰⁴ Siehe: McLelland, Mark J.: „The World of Yaoi: The Internet, Censorship and the Global ‚Boy’s‘ Love‘ Fandom“, in: *The Australian Feminist Law Journal*, 23, 2005 (61-77): S. 24, zitiert nach: Kunze (2017): S. 144.

¹⁰⁵ Siehe: Guo (2008): S. 140.

Neil ist eine Person, die ihren Körper pflegt und auf ihn achtet. Er wird als groß gewachsen beschrieben; mit seiner makellosen Haut erinnert er an einen „jungen Aristokraten aus einem Hollywoodfilm“ (*kanqilai xiang Haolaiwu dianying li naxie nianqing de wanku guizu* 看起来就像好莱坞电影里那些年轻的纨绔贵族).¹⁰⁶ Doch auch die anderen weiblichen Figuren in *Tiny Times 1.0* ergötzen sich an Neils Anblick, wenn er enge Hemden trägt, die sich über seine kräftigen Brustmuskeln spannen und ihn so attraktiv aussehen lassen „wie ein Model von Dolce & Gabbana.“¹⁰⁷

Als Kind spielte Neil mit den Geschlechterrollen. So wird berichtet, wie er sich einst ein weißes Halstuch seiner Tante, d.h. Gu Lis Stiefmutter, ausgeliehen hatte, um es als Brautschleier zu tragen. In der Erinnerung seiner Tante war es Gu Li, die die Braut spielte. Als Gu Li ihre Stiefmutter aufklärt, denkt diese kurz nach und bestätigt schließlich, dass es tatsächlich Neil war, der das weiße Halstuch als Brautschleier verwendete. Die Reaktion seiner Tante zeigt, dass Neils *cross-dressing* bei ihr keinen bleibenden oder negativen Eindruck hinterlassen hat – vielleicht deshalb, weil *cross-dressing* ein fester Bestandteil der Peking-Oper ist und durch Stars wie Mei Lanfang noch stärker sanktioniert wurde, Neils Tante eventuell diese Bilder in ihrem Kopf hatte, als sie ihren Neffen als Frau verkleidet sah. Ein anderer Grund mag sein, dass sie Neils Verkleidung als harmloses Rollenspiel unter Kindern angesehen hatte. Auffällig ist, dass das Erlebnis in ihrer Erinnerung neu kodiert wurde, denn sie sieht Gu Li, wenn sie an das Brautverkleiden zurückdenkt, was bedeutet, dass Gu Lis Stiefmutter / Neils Tante ihre Gender-Einordnungen anhand der heterosexuellen Matrix vornimmt.

Während *cross-dressing* Erlebnisse und sexuelle Orientierungslosigkeit in *Tiny Times 1.0* der Phase der Jugend zugeordnet bzw. als Teil von typischen Adoleszenzprozessen wie die Suche nach der eigenen Identität betrachtet werden können, weisen die beiden prägnantesten Erwachsenenfiguren des Romans, der Chefredakteur Gong Ming und seine rechte Hand Kitty, keinerlei Ansätze des Sich-Ausprobierens, Unsicherheiten oder Fehlbarkeiten mehr auf. In Lin Xiaos Beschreibung gleicht Kitty mit ihrem schwarzen Rock und ihrem perfekten Make-up geradazu einer „Außerirdischen“ – vor allem im Vergleich zu ihr, der „grauen Maus“.¹⁰⁸ Die Farbe Schwarz stellt hier ein partikulares Erkennungsmerkmal der professionellen Erwachsenenwelt dar. So erklärt Kitty Lin Xiao:

¹⁰⁶ Siehe: Guo (2008): S. 187.

¹⁰⁷ Siehe: Guo (2008): S. 161.

¹⁰⁸ Siehe: Guo (2008): S. 127.

“当你在商业谈判或者沟通的场合，你所需要的气质就是严肃、理智和一点点的冷酷。而黑色的衣服，就是以这种不尽人情的特点，赋予或者增强你的这种气质。当这样冷酷而理性的你，稍微表现出一点点的温和或者让步的时候，对方都会觉得你做出了非常大的妥协。[...]

说完这些，Kitty 回过头对我说：“我并不是歧视你的穿着，但还是建议你如果在工作，就尽量得着装稳重些。别怕黑色显得人老，你看宫洺那张脸，就算把他丢到墨水里去，他那张苍白的脸还是嫩得像 20 岁的人。”¹⁰⁹

„Bei Geschäftsgesprächen und Verhandlungen brauchst du eine ernste, nüchterne und kühle Ausstrahlung. Schwarze Kleidung kann dir genau die richtige Aura an Unnahbarkeit verleihen. Wenn du dann bei aller Härte ein klein wenig Sanftmut und Entgegenkommen zeigst, wird dein Gegenüber das Gefühl haben, du würdest einen ungeheuren Kompromiss eingehen.“ (...)

Nachdem sie mir dies mitgeteilt hatte, drehte sich Kitty zu mir um und sagte: „Ich habe nichts gegen deine Kleidung, aber bei der Arbeit solltest du so gesetzt wie möglich auftreten. Mach dir keine Sorgen, Schwarz könnte dich älter machen! Sieh dir Gong Ming an: Man könnte ihn bis zum Hals in ein Tintenfass tauchen, sein helles Gesicht wäre immer noch so zart wie das eines Zwanzigjährigen.“

In der Berufswelt der erfolgreichen Erwachsenen, so erfährt der Leser an dieser Stelle, zählen Härte und Nüchternheit. Anstatt wie manche der jungen Figuren „dirty secrets“ einzusetzen, um an ein Ziel zu gelangen, operieren Kitty und Gong Ming mit Kalkül und innerhalb legaler Grenzen. Eine jugendliche Ausstrahlung ist auch ihnen wichtig, doch mehr noch als das zählen Professionalität und beruflicher Erfolg. Der Vergleich mit den jungen Figuren wird noch augenscheinlicher, wenn Lin Xiao ihren Vorgesetzten Gong Ming beschreibt:

从小到大我看过很多好看的男孩子，比如顾源，比如简溪。还有很多很多我们学校艺术系或者体育系的校草们。

如果说简溪是那种青春偶像剧里一定会出现的全身散发着阳光气昧、眉清目秀的少年的话，那么宫洺就是那种走在米兰时装周伸展台上、面容死气沉沉却英俊无敌的男人，就像我们每次打开时尚杂志都会看见的 Prada 或者 Dior Homme 广告上那些说不出的阴沉桀骜却美得无可挑剔的平面模特。¹¹⁰

Ich habe in meinem Leben schon viele gutaussehende Männer gesehen, darunter Gu Yuan und Jian Xi und unglaublich viele Schönlinge der Sportwissenschaften oder der Kunstgeschichte an unserer Uni. Wenn, sagen wir mal, Jian Xi der Darsteller eines Sunnyboys mit hübschem Gesicht in einer Seifenoper für Jugendliche ist, dann ist Gong Ming jemand, der mit toderner Miene und unbesiegt auf dem Laufsteg der Mailänder Modewoche anzutreffen ist. Er sähe gerade so aus wie eines der unbeschreiblich düsteren und gleichzeitig makellos schönen Models aus der Werbung für Prada oder Dior Homme, die man immer dann sieht, wenn man eine Modezeitschrift aufschlägt.

Einmal mehr wird das Zusammenspiel zwischen innerer und äußerer Beherrschtheit deutlich, die bereits zu den in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) propagierten Körper- bzw. *shen* 身-

¹⁰⁹ Siehe: Guo (2008): S. 127.

¹¹⁰ Siehe: Guo (2008): S. 25.

Idealen zählten. Unerheblich des Geschlechts gilt es für einen Erwachsenen, Perfektion auszustrahlen. Diese äußert sich anhand ausgesuchter Kleidung, gezielter Körperpflege und –modellierung und anhand von Präzision, die sich auch sprachlich äußert, wie Kitty Lin Xiao erklärt. So soll die neue Assistentin außer Punkt und Komma keine weiteren Satzzeichen einsetzen, da nur Punkt und Komma von „Gelassenheit und Strukturiertheit“ zeugen (*Douhao he juhao keyi biaoxian chu women de lengjing he youtiao bubwen*. 逗号和句号可以表现出我们的冷静和有条不紊).¹¹¹ Kitty bringt die Anforderungen an die Mitarbeiter des „M.E.“-Magazins schließlich auf den Punkt, als sie lapidar zusammenfasst, dass diese sich jederzeit wie „Roboter“ (*jiqiren* 机器人) verhalten sollen.¹¹²

Vergleichbar mit den Prämissen des 18. Jahrhunderts, der Blütezeit der Qing-Dynastie, in der ein „elaborately decorated male body“¹¹³ mit „power, high status, and strength“¹¹⁴ konnotiert war, schmückt sich auch Gong Ming mit Anzügen von Prada und Kleidung von Dior, für die seine gertenschlanke Figur wie geschaffen ist und trinkt täglich einen Proteinshake, um Muskelmasse aufzubauen.¹¹⁵ So zählt nicht nur *haute couture*, sondern auch ein definierter, nämlich muskulöser Körper und eine entsprechende Markenausstattung zu besagtem Schmuck eines Macht und Status ausstrahlenden Mannes, wie es Gong Ming einer ist. Von Lin Xiao erfährt der Leser weiter, dass Gong Ming im Notfall auch schnell selbst einen Text verfasst, wenn nicht alle Artikel rechtzeitig zur Drucklegung des Magazins vorliegen, und grundsätzlich „wie ein Roboter mit eingebautem Perpetuum mobile“ arbeitet.¹¹⁶ Über Gu Li, die die Geschäfte ihres verstorbenen Vaters übernimmt, fällt er ein eindeutiges Urteil, indem er erklärt, dass das wertvollste an der von ihr übernommenen Unternehmensgruppe nicht ihre Wälder, die Papierproduktlinien oder die Druckerzeugnisse sind, sondern sie selbst, die junge Frau im Armani-Kostüm, eine perfekte „*working machine* [sic].“¹¹⁷

Gong Ming wird als „moderner Krieger“ gezeichnet, der sich im Kampf um Verkaufszahlen behauptet, dabei stets eine gute Figur macht, sich zu beherrschen weiß und sowohl in seinen Arbeitsprozessen, als auch in seiner täglichen Körperoutine Perfektion an den Tag legt. Gong Ming ist jedoch nicht nur ein erfolgreicher Geschäftsmann, sondern

¹¹¹ Siehe: Guo (2008): S. 26.

¹¹² Siehe: Guo (2008): S. 26.

¹¹³ Siehe: Edwards, Louise: „Aestheticizing Masculinity in *Honglou meng*: Clothing, Dress, and Decoration“, in: Kam, Louie (2016a), (90-112), S. 90.

¹¹⁴ Siehe: Edwards (2016a): S. 90.

¹¹⁵ Siehe: Guo (2008): S. 44.

¹¹⁶ Siehe: Guo (2008): S. 49.

¹¹⁷ Siehe: Guo (2008): S. 223.

übernimmt auch journalistische Tätigkeiten, und so verfasst er selbst unter großem Zeitdruck noch einen Artikel, wenn eine Magazinseite noch zu füllen ist. Gong Ming vereint somit *wen* 文 („cultural attainment“)- und *wu* 武 („martial valour“)-Eigenschaften in sich und verkörpert dadurch die urbane Maskulinität eines erfolgreichen *bailing nanren* 白领男人, d.h. „white-collar man“, der kultiviert (*wenming* 文明) und hochqualifiziert ist (*suzhi gao* 素质高) sowie seine Geschäfte, seinen eigenen materiellen Reichtum und sein gepflegtes Aussehen stets im Blick hat.¹¹⁸

Lin Xiao, die Beobachterin und Erzählerin, die zwischen den Welten wandelt, hinterfragt dieses Ideal des funktionierenden, seinen Körper und seine Gefühle beherrschenden Menschen. Sie sagt:

我们永远都在崇拜着那些闪闪发亮的人。我们永远觉得他们像是神祇一样存在。他们用强大而无可抗拒的魅力征服着世界。比如现在正在打电话的宫谕，比如刚刚离开的 Kitty。但是我们永远不知道，他们用了什么样的代价，去换来了闪亮的人生。

Wir bewundern immer all jene, die diesen gewissen Glanz ausstrahlen. Wir denken immer, sie seien gottgleiche Wesen. Mit ihrem energiegeladenen und unwiderstehlichen Charme erobern sie die Welt. So wie Gong Ming, der gerade telefonierte, so wie Kitty, die gerade gegangen war. Aber wir werden nie erfahren, welchen Preis sie für ihr glamouröses Leben zahlen.¹¹⁹

Shanghai ist eine Metropole, die Seifenblasenträume erfüllt, diese jedoch auch jederzeit platzen lassen kann. Diejenigen, die es unbedingt in die Reihen der „Stars“, der Schönen und Reichen schaffen wollen, müssen sich – zumindest in ihrem professionellen Umfeld – jedoch zwangsläufig in roboterartige Wesen verwandeln. Die anderen, die diesen Preis nicht zahlen, die nicht verglühen und zur Maschine werden wollen, verlassen die Stadt, wie Nan Xiang.

Die in *Tiny Times 1.0* vermittelte Roboter- bzw. Cyborg-Metapher stellt ein schein-idealisiertes Geschlechterbild dar. Laut Jonathan Culler besteht die „Funktion des Konzepts des Post-Humanen (...) darin, einen Weg jenseits der traditionellen Auffassung vom menschlichen Subjekt abzustecken“, d.h. auch jenseits der traditionellen Auffassung von *gender*.¹²⁰ Der Cyborg, den Donna Haraway in ihrem „Cyborg Manifesto“ aus dem Jahr 1991 beschreibt, ist „ein Wesen aus einer post-gender Welt“, eine Kunstfigur, ein post-humanes Wesen ohne Geschlecht.¹²¹

¹¹⁸ Siehe: Hird (2016): S. 137.

¹¹⁹ Siehe: Guo (2008): S. 87.

¹²⁰ Siehe: Culler, Jonathan: *Literaturtheorie: Eine kurze Einführung*, Stuttgart: Reclam, 2013 [2002] (S. 186).

¹²¹ Siehe: Haraway, Donna: „A Cyborg Manifesto“, in: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women*, New York: Routledge, 1991 (S. 23).

Wie Haraway steht auch *Tiny Times 1.0* für eine Lust an der Verwirrung von Geschlechtergrenzen, plädiert jedoch nicht explizit für eine Welt ohne *gender*. Beide, Wissenschaftlerin und Roman, fordern jedoch das Binaritätsdenken heraus, auf dem vorherrschenden die Subjektivitätsvorstellungen begründet sind. Der Cyborg ist aufgrund seiner kühlen Präzision und seiner geschlechterverwirrenden Eigenschaft ein *queeres* Wesen und in *Tiny Times 1.0* ein mögliches Entwicklungsziel der darin präsentierten, jungen Protagonisten, „well-educated, civilized (*wenming* 文明), „high quality“ (*suzhi gao* 素质高)-individuals replete with material and career aspirations.“¹²²

Mit seiner inhaltlichen Gestaltung und mit seiner Figurenzeichnung folgt *Tiny Times 1.0* einem gesellschaftlichen Trend, der sich auch in der zeitgenössischen chinesischen Literatur niederschlägt, nämlich dem der „petit bourgeois“ (*xiaozi* 小资), einer wachsenden, reicher werdenden Mittelschicht in Chinas Großstädten, die einen konsumfreudigen, an aktuellen Moden orientierten Lebensstil pflegt und diesen auch nach außen trägt. Mit dem Eintritt in das Berufsleben in ihren frühen bis mittleren 20er Jahren entwickeln sich die gut ausgebildeten, der *xiaozi*-Kultur folgenden Universitätsabsolventen zu sogenannten „workplace tweens“, die, so Elisabeth Croll, ihre „own unique culture and consumer characteristics“ pflegen und Güter und Produkte konsumieren „that their peers believe reflect a high-status lifestyle.“¹²³

Auch in *Tiny Times 1.0* nimmt das Kollektiv, d.h. die „peers“ der Protagonistinnen einen hohen Stellenwert ein. Modische Trends und Lifestyle-Themen werden ebenso wie Fragen zur Körpergestaltung und zu ihrer Femininität in der Gruppe der Freundinnen verhandelt und gegebenenfalls auch sanktioniert. Während sich die Subjektivierungs- und Adoleszenzprozesse der jüngeren Charaktere in *Cao fangzi* und in den Tagebuchromanen hauptsächlich in der Auseinandersetzung mit ausgesuchten gleichaltrigen Klassenkameraden und Erwachsenen, vor allem Lehrern, vollziehen und somit die Erwachsenenfiguren eine wichtige und unterstützende Rolle bei der (Gender-)Identitätssuche der jungen Charaktere spielen, orientieren sich die Freundinnen ebenso wie die in *Tiny Times 1.0* dargestellten männlichen Figuren an Modetrends, die nicht dem Mainstream, sondern der sogenannten *high fashion* bzw. *haute couture* zugeordnet werden können, sowie an den Körperstandards, die die internationale Modeindustrie vorgibt.

¹²² Siehe: Rosen (2004b): S. 27-52, zitiert nach: Hird, Derek: „Making Class and Gender: White-Collar Men in Postsocialist China“, in: Kam (2016), (137-156), S. 137.

¹²³ Siehe: Croll, Elisabeth: *China's New Consumers*, Abington and New York: Routledge, 2006, S. 214-215.

Wie Wang Jing feststellt, ist das Konsumverhalten in China „built on a tiered logic“.¹²⁴ Ebenso wie chinesische „first-tier cities“¹²⁵, die sich – gemessen an ihrer Infrastruktur, ihres Wirtschaftswachstums, dem Ausbau eines Dienstleistungssektors und dem Wohlstand ihrer Bevölkerung – von anderen Städten aufgrund ihres höheren Entwicklungsgrades unterscheiden, wie es z.B. bei Shanghai der Fall ist, existieren im zeitgenössischen China auch „first-tier desires“, die mithilfe von hochpreisigen Markenartikeln befriedigt werden. In *Tiny Times 1.0* zählt dazu Kleidung der Marken Hermès, Prada, Chanel, Kenzo und Dior oder Autos der Marken Mercedes, Bentley und BMW, aber auch Kultur- und andere Konsumgüter, wie das internationale Mode-Hochglanzmagazin *Vogue*, Moleskine-Notizbücher, Montblanc-Füller oder erstklassiger, aus Jamaica importierter Blue Mountain Kaffee, den die wohlhabendste der vier Freundinnen, Gu Li, regelmäßig von ihrem elterlichen Zuhause in die Wohngemeinschaft mitbringt.¹²⁶

Das Konsumverhalten der *Tiny Times*-Protagonisten ist darüber hinaus an deren individuelles Verständnis des „Modern-Seins“ gekoppelt, das in ihrem Fall mit „Modisch-Sein“ gleichgesetzt werden kann.¹²⁷ Der von Lena Henningsen angesprochene Wunsch nach Authentizität und Individualität unter chinesischen *xiaozhi*-Konsumenten, der durch einen auf spezifische Produkte ausgerichteten Konsum erfüllt wird, wie z.B. durch das Trinken einer Kaffeespezialität der US-amerikanischen Kaffeehauskette Starbucks, wie es in der Eröffnungsszene des Romans erwähnt wurde, ist auch den Figuren in *Tiny Times* gemein. Authentisch ist hier jedoch vor allem im Sinne von „genuin“ oder „echt“ zu verstehen, d.h. nicht gefälscht. So ist die Echtheit der Produkte ausschlaggebend für deren Wert, der sich nicht nur in einem höheren Preis niederschlägt, sondern vor allem als kulturelles Kapital gewertet werden kann, das seinen Besitzern Distinktion verleiht. Dass vor allem die reiche Unternehmertochter Gu Li IKEA-Möbel, d.h. eine zwar nicht günstige, doch an einen Massengeschmack angepasste Massenware, ebenso erwirbt wie die besagten hochpreisigen Markenprodukte, ist darauf zurückzuführen, dass es sich bei *xiaozhi* um „a somewhat

¹²⁴ Siehe: Wang, Jing: *Brand New China: Advertising, Media, and Commercial Culture*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 2008 (S. 180).

¹²⁵ Zu weiteren „first-tier cities“ zählen Peking, Guangzhou, Shenzhen und Tianjin.

¹²⁶ Siehe: Guo (2008): S. 73.

¹²⁷ So konstatiert auch Lena Henningsen, dass „young people’s view on modernization (*xiandaihua* 现代化) is rather peculiar: It may be equated with ‚being fashionable‘, i.e., *liuxing* 流行.“ Siehe: Henningsen (2010): S. 69

contradictory phenomen in Chinese society“ handelt, für das auch „a certain amount of inconsistency and self-irony“ charakteristisch ist.¹²⁸

Inkonsistenz und (Selbst-)Ironie spiegeln sich jedoch nicht nur im Konsumverhalten der Figuren wider; sie werden auch als Gestaltungsmittel der Narration eingesetzt. Wie bereits bekannt ist, wird der Erzähltext aus der Perspektive einer der Protagonistinnen des Romans, nämlich der Ich-Erzählerin Lin Xiao, wiedergegeben. Stellenweise wird die Perspektive jedoch gebrochen, nämlich dann, wenn Hintergründe offenbart werden und der Erzähler in die Gefühlswelt der Figuren eindringt, d.h. Informationen preisgibt, die Lin Xiao nicht wissen oder nur erahnen kann. Ein solches Spiel mit unterschiedlichen Erzählebenen – im vorliegenden Fall mit personaler und auktorialer Erzählsituation – kann durchaus gezielt als Stilmittel eingesetzt werden, um den Leser zu verwirren und den Wahrheitsgehalt der Erzählung unbestimmt zu lassen bzw. infrage zu stellen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich bei den Wechseln der Erzählperspektive um keine gewollte Form des unzuverlässigen Erzählens handelt, sondern um eine Schwäche des Romans bzw. um eine Inkonsistenz in seiner narrativen Gestaltung.

Dass Guo Jingming sich jedoch bewusst der Ironie bedient, wenn er Texte verfasst, beweist seine Reaktion auf die Plagiatsvorwürfe, die ihn im Jahr 2004 vor Gericht brachten. Guo, der sich bis heute für unschuldig hält, veröffentlichte ein Jahr nach der Urteilsverkündung einen Roman, in welchem ein Künstler aufgrund eines Zeitungsinterviews des Plagiats bezichtigt wird, da dessen Wortbeiträge verfälscht wiedergegeben wurden.¹²⁹ Der Ruf des Künstlers ist daraufhin ruiniert, und auch sein Privatleben leidet unter der falschen Anklage. Der Vorname des Künstlers, Xiaosi 小司, ist homophon mit Guos Spitznamen Xiaosi 小四, der „kleinen Vier“, den ihm seine Fans verliehen haben. Auch die Kunstwerke, auf die in der fiktionalen Aufarbeitung des Plagiatsfalles Bezug genommen werden, eine Bildreihe namens *Chunhua qiuyu* 春花秋雨 (Frühlingsblumen, Herbstregen), erinnern aufgrund der Blumen-Anleihe an den englischsprachigen Untertitel des Romans, aufgrund dessen es zur Anklage kam, nämlich *Never-Flowers in Never-Dream*. In den fiktionalen Abhandlungen über Werk und Schöpfer, Kunst und Imitation, die an die Positionen des Autors Guo Jingming erinnern, die er in seinem eigenen Verdachtsfall vertreten hatte, setzt Guo die Stilmittel der romantischen Ironie

¹²⁸ Siehe: Henningsen, Lena: „Individualism for the Masses? Coffee Consumption and the Chinese Middle Class' Search for Authenticity“, in: *Inter-Asia Cultural Studies*, 3.2, 2013 (408-427), S. 4.

¹²⁹ Siehe: Guo, Jingming: *1995-2005 Xiazhi weizhi* 夏至未至 [*Rush to the Dead Summer* (sic), eig.: Noch kein Ende des Sommers bzw. Das Ende des Sommers ist noch nicht erreicht], Shenyang: Chunfeng wenyi chubanshe, 2005. Eine Analyse des Romans in Bezug auf die Plagiatsvorwürfe an Guo findet sich in: Henningsen (2010): S. 74-82.

und des *Mise-en-Abyme* ein, indem er das Erschaffen von Kunstwerken – seiner Kunstwerke – als einen kreativen Vorgang beschreibt, in welchem sich der Künstler an erfolgreichen Kollegen orientieren und diese gegebenenfalls auch imitieren kann.

In *Tiny Times 1.0* macht sich der Verfasser das Stilmittel der Ironie weniger subtil zunutze. Anstatt erneut seinen Alter Ego erscheinen zu lassen, wie im besagten Roman als Antwort auf seine Verurteilung, kommt Guo Jingming im ersten Band der *Tiny Times* Romanserie als Autor und als Herausgeber der Zeitschrift *Zui xiaoshuo* 最小小说 (Superroman bzw. *top novel*) in drei unterschiedlichen Szenen zur Sprache und wird somit Teil der Diegese. In der ersten Szene erhält Lin Xiao die Nachricht, dass ihre Bewerbung für die Stelle als Assistentin des Chefredakteurs des Magazins mit dem bezeichnenden Namen „M.E.“ erfolgreich war – eine Anspielung darauf, dass die Generation der „Post-80s“, zu der Guo Jingming selbst und auch seine Figuren zählen, als konsumfixierte, egoistische „me-generation“ gilt. Während ihre Freundinnen Nan Xiang und Gu Li dieses sofort als ein bekanntes, hochwertiges Lifestyle-Magazin und den Stellenwert der Zusage entsprechend einordnen können, zeigt sich Tang Wanru unbeeindruckt von den Neuigkeiten, woraufhin Lin Xiao erklärt: „Würdest du ihr [Tang Wanru] beispielsweise erzählen, dass Guo Jingming ein Dichter der Tang-Dynastie sei, würde sie genauso teilnahmslos „Oh, tatsächlich“ antworten, aber sie hält ja auch Wang Shuo und Wang Meng für Brüder.“¹³⁰

In einer weiteren Szene wird Guo, als Nan Xiang das Magazin *Zui xiaoshuo* 最小小说 liest und dafür von Gu Li gerügt wird, da Nan Xiang ja „keine siebzehn mehr“, d.h. zu alt für eine solche Lektüre sei, von Nan Xiang als ein Autor vorgestellt und verteidigt, dessen Romane von „Menschen von vierzehn bis vierzig“ gelesen würden.¹³¹ Schließlich zeigt sich Guos

¹³⁰ Siehe: Guo (2008): S. 13.

Wang Shuo 王朔 (geb. 1958) und Wang Meng 王蒙 (geb. 1934) sind berühmte chinesische Schriftsteller, jedoch nicht miteinander verwandt. Wang Meng und einige seiner Werke fanden bereits im Expositions Kapitel „Ein Adoleszenzroman für China?“ Erwähnung. Wang Shuo ist in den 1980er Jahren für seine Schurken- bzw. Hooliganliteratur, im Chinesischen *pizi wenxue* 痞子文学 genannt, bekannt geworden, in denen Gauner, *liumang* 流氓, und andere Strolche, *pizi* 痞子 (auch: Faulpelz), die Hauptrollen spielen. Als seine zwischen 1984 und 1991 erschienenen Werke in einer mehrbändigen Sammelausgabe als *wenji* 文集 bzw. *quanji* 全集 (*collected works*) erscheinen sollten, wurde dies in Literaturkreisen kontrovers diskutiert, galt eine solche Publikation doch als eine den etablierten Autoren vorbehaltene Ehre. Wang Shuo gilt als *celebrity author*, der den Massengeschmack zu treffen und seine Literatur geschickt zu vermarkten weiß. Er zeigte sich als einer der schärfsten Kritiker Guo Jingmings während der Plagiatsdiskussionen um dessen zweiten Roman, was Guo selbst öffentlich als typische Reaktion der älteren auf die jüngere Generation deklarierte, da es, so Guo, die Aufgabe der älteren Generation sei, die jüngere zu kritisieren. Zu weiteren Äußerungen ließ sich Guo jedoch nicht hinreißen. Siehe: Kong (2005): S. 22-28; Siehe: Kong, Shuyu: „Literary Celebrity in China: From Reformers to Rebels“, in: Edwards, Louise and Elaine Jeffreys [Hrsg.]: *Celebrity in China*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2010 (125-143).

¹³¹ Siehe: Guo (2008): S. 163.

Selbstironie ein weiteres Mal, als Gu Li, die nach dem Tod des Vaters nicht nur Verstrickungen innerhalb ihrer Familie aufdeckt, sondern auch innerhalb des Unternehmens, das sie nun leitet, anmerkt, dass sich nur ein volltrunkener Autor einen solchen Roman, will heißen: eine solch verworrene Familiengeschichte, ausdenken könne.¹³² Durch diese Form der Selbstreferentialität wird der Leser – ähnlich wie der Zuschauer eines Stückes des epischen Theaters – daran erinnert, dass er gerade nicht irgendeinen Roman, sondern einen Roman des tatsächlichen Verfassers, nämlich Guo Jingming, liest. So verschmelzen Schöpfer und Werk, Autor und Text erneut – ein Effekt, der den emblematischen Charakter der *Tiny Times* Serie als „Zui“-Produkt und als „Guo Jingming-Marke“ abermals verstärkt.

(Selbst-)Ironie ist auch ein spezifisches Merkmal des postmodernen Adoleszenzromans bzw. *chengzhang xiaoshuo* 成长小说, und wird darin als Mittel eingesetzt, um vorherrschende Normen und Werte infrage zu stellen. Die Themen, mit welchen sich die Figuren postmoderner Adoleszenzliteratur beschäftigen, reichen von jugendlicher Unterhaltungskultur, Alltags- und Konsumerlebnissen bis zu Beschreibungen ihrer sexuellen Erfahrungen. Die Identitätsfindungsprozesse der Figuren gleichen einer Bricolage aus unterschiedlichen Facetten, die in ihrem Verhalten, in der Gestaltung ihres Äußeren und ihrer Genderdarstellung ihren Niederschlag finden und nach Belieben zusammengestellt und „performed“ werden können. Ähnlich gestaltet sich ihr persönliches Netzwerk, das – einem Familienersatz gleich – aus Freunden bzw. Gleichaltrigen besteht und individuell gewebt wird.

Dieses kreative Vorgehen spiegelt sich auch in der textlichen Gestaltung der postmodernen Adoleszenzliteratur wider. Die Sprache der Erzähltexte schwankt häufig zwischen ernsthaft und humorvoll und weist – wie soeben dargelegt – häufig ironische, zum Teil auch zynische Anklänge auf. Die Struktur der Texte wird durch Montage charakterisiert, d.h. einer Vermeidung von synchronem und chronologischem Erzählen. All diese Elemente finden sich in unterschiedlich starker Ausprägung auch in Guo Jingmings erstem Band der *Tiny Times*-Serie, wie die Analysen der darin präsentierten Figurenzeichnungen, Figurenkonstellationen, die Plotgestaltung und die inhaltliche Themenschwerpunktlegung zeigen. *Tiny Times 1.0* zeichnet sich jedoch auch in besonderem Maße durch zahlreiche popkulturelle und jugendkulturelle Anleihen aus, die aus dem Ausland übernommen wurden; darüber hinaus prägen Markennennungen und die Verwendung von Anglizismen die Sprache und das Schriftbild. Elemente des Freizeitverhaltens der Figuren, wie z.B. das Praktizieren von

¹³² Im Text wird das Verb *jiaoqing* 矫情 verwendet, das sowohl mit „präntiös sein“, als auch mit „betrunken sein“ übersetzt werden kann. Siehe: Guo (2008): S. 224.

Yoga, die Verwendung des Manga-Stils bei der künstlerischen Gestaltung des Buches und die *tanbi*- bzw. *yaoi*-Anleihen in der Figurenbeschreibung Gu Yuans und Jian Xis unterstreichen die „mobility across cultural spheres“ des Romans und der darin präsentierten Figuren.¹³³

Die Stadt Shanghai nimmt eine besondere Rolle in diesem postmodernen literarischen Setting ein. Ähnlich, wie sich *Tiny Times* als transmediales Markenprodukt und der Roman als Spiegel zeitgenössischer Trends auf dem chinesischen Buchmarkt präsentiert, so zeigt sich Shanghai ebenfalls als eine sicht- und erlebbare Manifestation gegenwärtiger sozioökonomischer und kultureller Entwicklungen in China und als Metropole, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts ihre ganz eigene „kosmopolitische Marke“ entwickeln konnte. Das in *Tiny Times 1.0* beschriebene Shanghai gleicht jedoch auch einer Chimäre, deren Trugbildcharakter und deren Ambiguitäten den Prozess des Erwachsenwerdens und die Identitätssuche der Protagonisten beeinflussen und prägen.

Diese gut ausgebildeten und vorwiegend in besseren Verhältnissen aufgewachsenen Vertreter der „Post-80s“ Generation stehen als zukünftige „workplace tweens“ auf der Schwelle zu ihrem Eintritt in das Berufs- und Erwachsenenleben. Ihre kollektiven Hoffnungen stimulieren und lenken ihre Handlungsmacht bzw. *agency*, die sie einsetzen, um sowohl ihre beruflichen und privaten Ziele zu erreichen, als auch um ihrer Idealvorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit nahezukommen. Während Gu Li ihr Inneres und Äußeres mit zunehmendem Erfolg beherrscht und kontrolliert, nimmt Tang Wanru ihren Körper jedoch als etwas, das ihr nicht gehorchen will, wahr, wodurch er zu einem verachtenswerten „Nicht-Ich“ wird. Tang Wanrus erfolglose Versuche, der Norm zu entsprechen, d.h. den vorherrschenden idealisierten Körperbildern zu folgen, kommen im Roman immer wieder zur Sprache und die Reaktion ihrer Freundinnen auf diese Versuche zeugen von einer besonderen Form von Intersektionalität. Tang Wanrus nicht normierter Körper und ihre unkontrollierte Art werden – als Ausdruck ihrer Queerness – somit selbst bei den Personen, die ihr nahestehen, zur Bewertungsgrundlage ihrer Person. So fühlt sich Tang Wanru, als man sie in einer Shanghaier Boutique auf die Herrenabteilung verweist, nicht nur in der Öffentlichkeit als ein Opfer des Bodyismus bzw. Lookismus, sondern auch zunehmend in ihrem privaten Umfeld diskriminiert.

Auch Gu Lis kontrollierter Körper *shen* 身, der zu einer funktionierenden Maschine wird, kann zunächst als genderqueere Darstellung von Weiblichkeit verstanden werden. Diese wird in *Tiny Times 1.0* jedoch in erster Linie mit Professionalität gleichgesetzt, weshalb Gu Lis

¹³³ Siehe: Kunze (2017): S. 141.

Queerness von ihrem Umfeld anders wahrgenommen und infolgedessen auch weniger negativ bewertet wird als Tang Wanru. Es bietet sich jedoch noch eine weitere, aus Genderperspektive progressivere Lesart für Gu Lis Cyborg-artiges Wesen an. So ist der maschinengleiche Körper als Zeugnis einer permanenten Genderperformanz und eines perpetuierenden *doing gender* in seiner perfektionierten, berechenbaren Form ein *queerer* Körper.

Während Gu Li und Tang Wanru bereits ihre Körper- und Genderideale benennen und, in Gu Lis Fall, auch „performen“ können, befinden sich ihre Freundinnen Lin Xiao und Nan Xiang noch in einer Phase des Ausprobierens bzw. in einer Phase *in limbo*. Lin Xiao beobachtet die Erwachsenen in ihrem neuen beruflichen Umfeld genau, in welchem Körperbeherrschtheit und –kontrolle als erstrebenswertes Ideal gelten. Lin Xiao sieht darin jedoch kein geeignetes Vorbild. Für sie ist das unterkühlte, geradezu abgebrühte Auftreten ihres Vorgesetzten ein Zeichen fehlender Empathie und ein Zeichen von Rücksichtslosigkeit. Als junge Frau, die sich durch ein ausgeprägtes Mitgefühl auszeichnet, sträubt sie sich, selbst ein solches roboterhaftes Wesen zu werden und bleibt auf der Suche nach ihrer eigenen (Gender-)Identität. Nan Xiang wiederum, die Künstlerin, verweigert sich jedweden konventionellen und vorgezeichneten Berufs- und Lebenswegen. Sie entzieht sich den Freundinnen und verschwindet, ohne einen Hinweis auf ihren Verbleib, aus deren Leben.

Während Intersektionalität ein Thema ist, das innerhalb des Romans über die Kontrastrelation der weiblichen Figuren Gu Li und Tang Wanru sowie in der Gegenüberstellung der wohlhabenden Figuren und der aus einfachen Verhältnissen stammenden Nan Xiang verhandelt wird, die die Gruppe letztendlich verlässt, spielen Mehrfachdiskriminierungen bei den gut gestellten, männlichen Figuren eine weitaus geringere Rolle. Hier sind es vielmehr Fragen nach ihrem Begehren, die ihre Genderdarstellungen auszeichnen. Die homoerotischen Anspielungen in der Männerfreundschaft zwischen Gu Yuan und Jian Xi dehnen den Rahmen der heteronormativen Matrix. Gu Yuans und Jian Xis Spiel mit dem männlichen Begehren, mit Kategorisierung und Entkategorisierung stellt sowohl einen charakteristischen Bestandteil des chinesischen Musiktheaters – genauer der Pekingoper und ihrem für seine besondere Performance von Frauenrollen berühmt gewordenen *Dan* 旦 - Schauspieler Mei Lanfang – als auch der klassischen chinesischen Literatur dar, wie im Fall des reichen, in erotischen Abenteuer verstrickten Sprösslings Jia Baoyu. Jian Xis und Gu Yuans enge Freundschaft und ihre offen zur Schau gestellte, sanfte Präsentation von „warmer“ Männlichkeit, weisen darüber hinaus Bezüge zur japanischen Jugendkultur und spezifischen japanischen Jugendmedien auf.

Neil, der Halb-Amerikaner, dessen „Legende“ ihn zunächst als jugendlicher, frauenverschleißender Schwerehörer zu erkennen gibt, steht nach seiner Rückkehr nach Shanghai offen zu seiner Homosexualität und damit auch zu seiner *Queerness*. Seine Art der Präsentation von Männlichkeit zeichnet sich dadurch aus, dass sie keinem bestimmten Schema folgt. Neil ist, wie Jian Xi und Gu Yuan, ein sehr gepflegter und in den Augen der Freundinnen äußerst gut aussehender junger Mann, der sich modisch kleidet und aufgrund seiner internationalen Erfahrung weltgewandt auftritt. Der Rückblick auf das gemeinsame Hochzeitsspiel mit seiner Cousine Gu Li, als er, anstatt die Rolle des Bräutigams zu übernehmen, kann als früher Versuch einer Unterminierung der Gendernorm verstanden werden – ein typisches Merkmal von *drag*, Transvestitismus und *cross-dressing*.

Neils frühe Begeisterung für das Verkleidungsspiel kann jedoch auch anders gelesen werden nämlich als eine früh Vorliebe für die in den Augen des kleinen Jungen „schöne“ und „besondere“ Kleidung einer Braut resp. einer Frau, wie es beispielsweise beim eingangs vorgestellten Dennis der Fall war, oder aber einer Neugier für das Unbekannte. Ebenso kann Neils Verkleidung als Braut ein Versuch kindlicher Provokation gewesen sein, wie im Fall des die Haarschneideverordnung zunächst missachtenden Mädchens Liu Yanghui aus *Nüsheng riji*, war doch auch seine Tante während seines Besuchs anwesend, deren Reaktion und Grenzen der Junge eventuell hätte testen wollen, ebenso wie Liu Yanghui die ihrer Lehrer und der Schulleitung.

Neils Homosexualität ist immer wieder Thema – vor allem Gu Li neckt ihn, wenn sie ihn „my princess“¹³⁴ nennt oder wenn sie ihren Kleiderschrank mit den Worten „Come on, Neil, it’s time to come out of the closet!“ öffnet.¹³⁵ Die Anspielung auf das Idiom „coming out of the closet“ bzw. „coming out“, das den Akt der Offenlegung der Homosexualität beschreibt und das an dieser Stelle sowohl auf Englisch, als auch auf Chinesisch, *chugui* 出柜, aufgeführt wird, kann jedoch in diesem Fall als harmloses Ärgern unter Freunden bzw. Verwandten gedeutet werden und nicht etwa als diskriminierende Handlung bzw. als (negative) Reaktion auf Neils sexuelle Orientierung.

Weniger harmlos wird die Figur Xi Cheng dargestellt, die im Roman nicht nur durch ihr destruktives und aggressives Verhalten einen Gegenpol zu den anderen Figuren bildet, sondern auch in ihrer Genderdarstellung als Antagonist auftritt. Xi Chengs Dominanz über Frauen, die er durch Erpressung und Gewalt gewinnt, ist Ausdruck einer toxischen Form von Maskulinität.

¹³⁴ Siehe: Guo (2008): S. 272.

¹³⁵ Siehe: Guo (2008): S. 273.

„Toxic masculinity“, ein Begriff aus der Genderforschung und der Psychologie, beschreibt eine Ausprägung bestimmter Aspekte einer als hegemonial angenommenen Männlichkeit „that foster domination of others and are, thus, socially destructive.“¹³⁶ Typische Kennzeichen einer „toxic masculinity“ sind u.a. „extreme competition and greed, insensitivity to or lack of consideration of the experiences and feelings of others, a strong need to dominate and control others, an incapacity to nurture, a dread of dependency, a readiness to resort to violence, and the stigmatization and subjugation of women, gays, and men who exhibit feminine characteristics.“¹³⁷

Auch Gong Ming offenbart Facetten einer toxischen Form von Maskulinität. Dabei unterscheidet er sich von Xi Cheng jedoch in wesentlichen Punkten. Gong Ming zeigt sich seinen Mitmenschen zwar als überheblich und dominant gegenüber, macht dabei jedoch keinen geschlechtlichen Unterschied und weiß seine Gefühle zu beherrschen. Auch bewegt sich Gong Ming innerhalb der Grenzen der Legalität. Er ist weder bekannt als Person, die ihre Hand gegen jemanden erhebt, noch als jemand, der Frauen bewusst unterdrückt oder erniedrigt, sondern eher als funktionierendes Roboterwesen, das seinen Körper und seine Gefühle perfekt unter Kontrolle hat.

Aus Genderperspektive ist *Tiny Times 1.0* ein Roman, der wie *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) und die Tagebuchromane bestätigt, dass *doing gender* ein immerwährendes Tun, d.h. ein Prozess ist, der auch im Erwachsenenalter nicht abgeschlossen ist. Die Figuren Gu Li, Tang Wanru und Lin Xiao unterstreichen, dass in der Adoleszenzphase die Weichen für die präferierte Genderrolle als Erwachsener gelegt werden. Während Gu Li bereits früh eine *agency* entwickelt hat, um ihr Genderideal zu realisieren, denkt Lin Xiao noch über ihre Lebens- und Körpergestaltung nach, indem sie ihr Umfeld beobachtet, untersucht und einordnet. Tang Wanru wiederum vermag es nicht aus eigener Kraft, sich gegen ihre Muskeln, d.h. gegen den Sport und ihren Vater zu entscheiden, um ihrem persönlichen Körperideal näherzukommen, das sich an aktuellen Mode- und Schönheitstrends orientiert – anders als Billy Elliott, der zwar zunächst heimlich an den Ballettstunden teilnimmt, sich jedoch auch dann nicht von seiner neuen Leidenschaft abbringen lässt, als das Geheimnis auffliegt.

Den drei Freundinnen wird somit erlaubt, individuelle Körper- und Gendererfahrungen zu erleben. Auch wenn sich diese an partikularen Vorbildern aus der Mode- oder Berufswelt

¹³⁶ Siehe: Kupers, Terry A.: „Toxic Masculinity as a Barrier to Mental Health Treatment in Prison, in: *Journal of Clinical Psychology*, 61, 6, 2005 (713-724), S. 717.

¹³⁷ Siehe: Kupers (2005): S. 717.

orientieren, wird die Wahl der persönlich präferierten Genderperformanz als eine frei zu entscheidende dargestellt. Selbst Kittys Ratschläge an Lin Xiao sind lediglich Empfehlungen. *Tiny Times 1.0* gibt somit einen Rahmen für unterschiedliche Darstellungsformen von *gender* vor und übernimmt nicht selbst die Rolle eines Konstrukteurs von Genderidealen.

Das allgemeine Körperideal, das *Tiny Times 1.0* vermittelt, ist erneut eines, das nur auf der *shen* 身 (Materie-Geist-Körper)-Ebene verwirklicht werden kann. Beherrschtheit ist besonders im Berufsleben ein essentieller Bestandteil für eine erfolgreiche Genderperformanz. In ihrer Perfektion erinnert diese an das präzise, kontrollierte Verhalten von Computern bzw. Robotern. So steigert *Tiny Times 1.0* die Vorstellung des perfekt beherrschten Wesens und transportiert diese auf eine posthumane Ebene, löst Geschlechterbinaritäten jedoch nicht vollständig auf.

Anders als *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) und die Tagebuchromane werden in *Tiny Times 1.0* auch dunkle, d.h. besonders negative Charaktere vorgestellt. Das Toxische, das sich in der Figur Xi Cheng wiederfindet, kann auf einen Überschuss an *wu* 武 (martial valour)-Elementen bzw. eine verstärkte Genderperformanz auf der *ti* 体 (Körper)-Ebene zurückgeführt werden.

Shanghai, die Lebenswelt der Figuren, spiegelt dieses dunkle und helle Wesen der Figuren wider, wie auch Lin Xiaos Gedanken zeigen. Sie beschreibt die Abgründe der Metropole am Huangpu mit einer gewissen Pathetik, wenn sie räsoniert:

夜晚沉睡的大陆，无数肮脏的秘密和扭曲的欲望，从潮湿的地面破土而出，它们把湿淋淋的黑色触手甩向天空，抓紧后，用力把天幕拉垮。¹³⁸

Auf dem nächtlichen Festland brechen unzählige dunkle Geheimnisse und ein zerrendes Verlangen aus dem feuchten Boden hervor und strecken ihre tropfenden, schwarzen Tentakel empor, um den Himmel, nachdem sie ihn gepackt haben, niederzureißen.

In ihrer Kritik an den negativen Seiten des Stadtlebens erinnert Lin Xiao an den Protagonisten eines der wichtigsten Werke der Adoleszenzliteratur, nämlich Salingers *Der Fänger im Roggen*, der in dieser Arbeit bereits mehrfach herangezogen wurde. Ähnlich, wie Holden Caulfield während seiner nächtlichen Irrfahrt durch New York die moderne Metropole als Ort der Verführung und des Abenteuers, gleichzeitig aber auch als Lebenswelt der in seinen Augen „phony“, d.h. nicht wahrhaftigen Erwachsenen erfährt, die Caulfield verachtet, erleben die Protagonisten in *Tiny Times 1.0* Shanghai als einen Ort mit vergleichbaren Ambiguitäten, wenn

¹³⁸ Siehe: Guo (2008): S. 177.

es auch nicht ausschließlich die Erwachsenenwelt ist, die sich als abgründig zeigt. Hui Faye Xiao meint, in Guo Jingmings Buchserie auch Bezüge zu Werken aus der chinesischen Literaturgeschichte zu erkennen. So identifiziert sie in *Tiny Times* Reminiszzenzen an die Werke Eileen Changs (Zhang Ailing 张爱玲, 1920-1995), einer der erfolgreichsten Schriftstellerinnen der Republikzeit, die in ihren im Jahr 1943 erschienenen Novellen *Qingcheng zhi lian* 倾城之恋 (Die Liebe in einer gefallenen Stadt), die in Shanghai und Hongkong spielt, oder *Jinsuo ji* 金锁记 (Das goldene Joch) die Zerrissenheit junger Frauen zwischen Tradition und Moderne und das Großstadt(er)leben mit einer sichtbaren „fondness for depicting individual feelings, fragmented sensory experiences in an overwhelming metropolitan environment, and the guilty pleasures of the urban material life“ beschreibt, ohne jedoch dessen Schattenseiten zu verschweigen.¹³⁹

Während Rui Kunze *Tiny Times* neutral als eine „narrative of growing pains“¹⁴⁰ beschreibt, attestiert Hui Faye Xiao der Romanserie, „not future-oriented like the China Dream“ zu sein, sondern vielmehr „painted as a nightmarish picture of ‘youth noir’.“¹⁴¹ Sie bezeichnet die Serie als einen „Anti-Bildungsroman“, da sich das Erwachsenwerden der Protagonisten nicht in Reife oder Erfüllung äußert, sondern in „wounds, trauma and degradation.“¹⁴² *Tiny Times* ist in ihren Augen das Spiegelbild eines soziokulturellen Mileus, in welchem „the spectacle of youth has become a utopian imagination in a dystopian society where youngsters are entrapped in banal, everyday reality, facing cutthroat competition from kindergarten onwards, and escalating social inequalities in a radically transforming society.“¹⁴³ Offene Bildungswege, auch scheiternde, dystopische Welten und Zeitbezogenheit gelten im (postmodernen) Adoleszenzroman als Gestaltungsmerkmal bzw. –möglichkeit. Auch wenn die Genreinordnung Xiaos nicht in allen Punkten mit der in dieser Arbeit vorgeschlagenen übereinstimmt, so betrachten sowohl Kunze als auch Xiao die Buchserie ebenfalls als eigenständig zu betrachtendes Werk im Vergleich zu den in der Presse negativ besprochenen Verfilmungen. So zeigt auch Xiaos Einschätzung deutlich, dass *Tiny Times 1.0* nicht dem Spektakel, dem Karrussell der Eitelkeiten und des Materialismus entspricht, das die (Film-)Kritiker in der Serie sehen.

¹³⁹ Siehe: Xiao (2016): S. 157.

¹⁴⁰ Siehe: Kunze (2017): S. 152.

¹⁴¹ Siehe: Xiao (2016): S. 170.

¹⁴² Siehe: Xiao (2016): S. 170.

¹⁴³ Siehe: Xiao (2016): S. 164.

Schlussbetrachtung

文学是人学。
Literatur ist die Lehre vom Menschen
Wang Meng¹

Das wirksamste literarische Werk ist (...) das, das den Leser/die Leserin zu einer neuen kritischen Wachsamkeit gegenüber seinen oder ihren gewohnheitsmäßigen Codes und Erwartungen zwingt. Das Werk befragt und verändert die impliziten Überzeugungen, mit denen wir ihm begegnen, „verunsichert“ unsere Wahrnehmungsgewohnheiten und zwingt uns so, sie zum ersten Mal als das zu erkennen, was sie sind.
Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*²

„Chinese children’s literature is in transition (...) [i]t is longing for its own identity“ – diese Feststellung der chinesischen Schriftstellerin Chen Danyan, die sie zu Beginn der 2000er Jahre formulierte, war der Ausgangspunkt der Überlegungen, die der vorliegenden Arbeit zugrundeliegen. Es ging darum, eine bestimmte Identitätssuche innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft der sogenannten „Post-Neuen Ära“ (*hou xin shiqi* 后新时期) nachzuzeichnen und die Herausbildung des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 bzw. des Adoleszenzromans als eigenständige Gattung innerhalb der chinesischen Kinder- und Jugendliteratur zu verorten, die in der westlich-sprachigen sinologischen Forschung immer noch vernachlässigt wird. Die Bestätigung der Existenz eines Adoleszenzromans in China erfolgte schließlich über die Analyse ausgesuchter Werke dreier Autoren aus unterschiedlichen Schriftstellergenerationen, nämlich Cao Wenxuan, Yang Hongying und Guo Jingming.

Die Wahl des Terminus *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 für die Gattung des Adoleszenzromans erwies sich als problematisch, da sich dieser auf zwei unterschiedliche Literaturphänomene bezieht: den Bildungsroman und den Adoleszenzroman. Im ersten Kapitel wurde daher zunächst die Gattungsgenese des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Bildungsroman nachgezeichnet. Dessen Wurzeln, die deutschen Entwicklungs-, Bildungs- und Erziehungsromane des 18. und 19. Jahrhunderts, erzählen von Bildungswegen meist

¹ Die Aussage *Renxue shi wenxue* 文学是人学 (Literatur ist die Lehre vom Menschen), wird dem Pekingener Schriftsteller und ehemaligem Minister für Kultur (1986-1989), Wang Meng 王蒙 (geb. 1934), zugeschrieben. Sie bedeutet, dass in der Literatur der Mensch im Mittelpunkt stehen sollte und sich Wang gegen Geschichten ausspricht, die die Figuren einem bestimmten (politischen) Ziel unterordnen. Siehe: Kubin, Wolfgang: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* (Geschichte der chinesischen Literatur, Bd. 7), München: Saur, 2005 (S. 351).

² Siehe: Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, 4. Aufl., Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 1997, S. 45.

männlicher Protagonisten, die oft ein Leben lang andauern. Zeitgenössische chinesische Forschungen, die sich mit exemplarischen *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (hier: Bildungsroman) beschäftigten, die zwischen 1920 und 1990 in China entstanden sind, konnten formale und inhaltliche Parallelen zu den Modellwerken aus dem 18. und 19. Jahrhundert aufweisen. Für eine Analyse der chinesischen Jugendliteratur, die sich mit spezifischen Themen des Heranwachsens befassen, sind sie aber irreführend.

Hilfreicher sind Auffassungen vom *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 als Adoleszenzroman, wie sie von führenden Experten der chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft zu Beginn der 2000er Jahre vertreten wurden. Dabei wurde aufgezeigt, dass bereits bei der Etablierung eines eigenständigen Forschungsbereichs „Kinder- und Jugendliteratur“ in China Hindernisse überwunden werden mussten, mit denen sich auch die globale Kinder- und Jugendliteratur konfrontiert sah. So mussten erst einmal das Kind und der Jugendliche als solche anerkannt werden, bevor sich ein Handlungs- und Symbolsystem „Kinder und Jugendliteratur“ etablieren konnte. Mit anderen Worten: Ohne die Konzepte „Kindheit“ und „Jugend“ konnte sich auch keine entsprechend deklarierte Literatur und auch keine wissenschaftliche Erforschung derselben entwickeln. „Kindheit“ und „Jugend“ sind jedoch Konstrukte, die einer historischen Dimension unterliegen. Das Handlungs- und Symbolsystem „Kinder und Jugendliteratur“ operiert somit innerhalb eines Forschungsfeldes, das immer wieder neu bestellt werden muss und das sich auch aufgrund äußerer Einflüsse und globaler Entwicklungen immer wieder wandelt.

In den Diskussionen über die inhaltliche Gestaltung der Gattung kristallisierten sich einige zentrale Kernaspekte heraus, die einen Adoleszenzroman kennzeichnen: Zunächst sollte das entscheidende Thema, die sogenannte gattungsprägende Dominante, die Adoleszenz sein. Diese geht nicht nur mit physischen Veränderungen einher, sondern auch mit Entwicklungsprozessen, die die Identität, und somit auch die Genderidentität, eines jungen Heranwachsenden (mit)formen. Die chinesischen Experten, allen voran Cao Wenxuan, plädierten dafür, dass der Adoleszenzroman sprachlich anspruchsvoll gestaltet sowie der Perfektionierung der Persönlichkeit“ (*reng de wanshan* 人格的完善) und dem „geistigen“ bzw. „spirituellen Heranwachsen“ (*jingshen de chengzhang* 精神的成长) der jungen Leser dienen sollte. Die Protagonisten durften durchaus als krisenerschüttert dargestellt werden, da Krisen auch die moralische Kraft (*daoyi de lilian* 道义的力量) einer Person stärkten. Moralische Integrität und die Festigung von Wertevorstellungen junger Menschen

verfolgt auch eine *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“), die als zeitgenössisches Erziehungsideal in China vorgestellt wurde. Yang Hongying, so offenbarte ihr Vorwort in *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin), gilt als Befürworterin einer *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“).

Auch die nicht-chinesischen Kinder- und Jugendliteraturwissenschaftler betrachten Adoleszenz und das Adoleszenzerleben als zentrale inhaltliche Gestaltungsmerkmale eines Adoleszenzromans. Die in den Texten dargestellten Identitätsfindungsprozesse der Haupthandelnden können ebenfalls von existentiellen Erschütterungen begleitet werden, und auch die Festigung der Wertevorstellungen der jungen Charaktere, meist in Auseinandersetzung mit Erwachsenen, mit Regeln und mit Instanzen, gilt als typisches Gestaltungsmerkmal. Bezüglich der narratologischen Ebene zeigten sich die Experten konkreter. So stellten diese fest, dass sich die Erzählung meist auf einen ausgesuchten Protagonisten konzentriert; es können jedoch auch mehrere Charaktere im Zentrum der Handlung stehen. Diese wird über eine personale Erzählsituation vermittelt. Das Ende des Adoleszenzromans bleibt häufig offen.

Die letztgenannten Punkte ließen sich für alle ausgesuchten chinesischen Romanbeispiele bestätigen. Die didaktische Funktion und die pädagogischen Ziele der Texte konnten jedoch erst über eine Analyse der in den Romanen präsentierten Genderperformanzen bestätigt oder widerlegt werden. Auch sollte aufgedeckt werden, ob Gendererfahrungen und Genderperformanzen individuell oder immer im Kollektiv erleb- und gestaltbar sind. Aus diesem Grund wurden die jungen und erwachsenen Figuren nicht nur hinsichtlich ihrer eigenen Körpermodellierungs-, Körpereinsatz- und Körpergestaltungsmodi untersucht, sondern auch hinsichtlich ihres Mit- und Gegeneinanders. Die zweite Identitätssuche beschäftigte sich somit mit den Identitätsfindungsprozessen der jungen Charaktere innerhalb ihres spezifischen Umfelds sowie innerhalb ihrer spezifischen *peer group*.

Da diese Prozesse auch von der Suche nach der eigenen Genderidentität begleitet werden, wurden drei Axiome aus der *Gender* und *Queer Theory* für die Analyse der ausgesuchten *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) zur Anwendung gebracht. Um die Mittel vorzustellen, derer sich eine Person resp. Figur bedienen kann, um ihre Genderidentität eigenständig zu formen, wurden im zweiten Kapitel die wichtigsten Begriffe und Theorien der *Gender* und *Queer Theory* erarbeitet, die auch in den Primärtextanalysen ihre Anwendung fanden, nämlich *agency*, Genderperformativität sowie *doing gender*. Die Fruchtbarmachung der Ansätze der *Gender* und *Queer Theory* in den literarischen Texten

erfolgte schließlich mithilfe einer genderorientierten Erzähltextanalyse, d.h. mittels einer Untersuchung der Tiefenstruktur der Texte, nämlich der Figurenebene und der Körperbeschreibungen.

Um die in den Romane präsentierten Körpermodellierungs- und Körpergestaltungsmodi sowie die unterschiedlichen Facetten des Körpereinsatzes der Figuren innerhalb eines chinesisch-literarischen Kontextes einordnen zu können, wurde das chinesische Geist-Materie- (*shen* 身)-Körperkonzept vorgestellt, das abgegrenzt von christlich geprägten Körpervorstellungen zu betrachten ist. Das Geist-Materie-Körperkonzept verneint die Existenz eines rein leiblich-materiellen Körpers; ein Körper ist immer Materie und Geist zugleich, weshalb Körperperformanzen auch immer auf beiden Ebenen stattfinden. Das Geist-Materie-Körperkonzept stellte schließlich die Grundlage für die Analyse der in den chinesischen Romanen präsentierten Körperperformanzen dar, da es ermöglichte, diese auch losgelöst von Geschlechterbinaritäten zu betrachten. Da bestimmte Typen von Maskulinität und Femininität, wie z.B. *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) oder *yingxiong* 英雄 (Held), in einigen der Primärtexte als Referenzen herangezogen wurden und die Genderanalyse kontextsensibel erfolgen sollte, wurden Maskulinitäts- und Femininitätschiffren aus der chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte sowie aus der chinesischen Genderforschung ebenfalls kurz vorgestellt.

Das dritte Kapitel beschäftigte sich mit der literarischen Praxis, die die Diskussionen über die Gestaltungsparameter des *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) mit den Axiomen der *Gender* und *Queer Theory* verband. Das Kapitel brachte vier Werke dreier Autoren zusammen, um unterschiedliche Repräsentationen von *gender* zusammenzutragen und die beschriebenen Genderperformanzen auf ihre mögliche *queerness* zu untersuchen. Bei der intensiven Figurenanalyse wurde deutlich, dass in allen Romanen vorwiegend die Erwachsenenfiguren als Gendervorbilder für die jüngeren Figuren herangezogen wurden. Lediglich drei Protagonisten – Du Xiaokang aus *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus), Liu Yanghuizi aus *Nüsheng riji* 女生日记 (Das Tagebuch einer Schülerin) und Gu Li aus *Tiny Times 1.0* – wurden als aktive *gender performer* auch als mögliche Rollenvorbilder wahrgenommen. Sie selbst orientierten sich an Erwachsenen aus ihrer Umgebung bzw. an Figuren aus den Medien oder der professionellen Arbeitswelt.

Die Romane Caos und Guos zeigten in diesem Zusammenhang, dass sie ihren Figuren einen Rahmen für unterschiedliche, parallel existierende und auch *queere* Darstellungsformen von *gender* anboten, während Yangs Tagebuchromane *gender* stellenweise selbst über die

Stimmen und Handlungen der Erwachsenenfiguren bzw. deren Institutionen konstruierte. Alle Romane konnten über die Genderdarstellung ihrer Figuren jedoch gleichermaßen aufzeigen, dass *doing gender* nie abgeschlossen ist und *gender* somit erst im steten, wiederholten Tun erzeugt werden kann. Unter Heranziehung von Vergleichen mit Genderrepräsentationen aus der chinesischen Literatur- und Kulturgeschichte konnte zudem herausgearbeitet werden, dass Gendervorstellungen, die den Körper betreffen, historischen und soziokulturellen Mustern unterliegen, deren Zuschreibungen häufig arbiträr sind und die nur durch eine Kontextualisierung nachvollzogen und erklärt werden konnten.

Während Yang Hongyings Tagebuchromane und Guo Jingmings Roman *Tiny Times 1.0* zu Beginn bzw. in den 2000er Jahren in chinesischen Großstädten spielen, wählte Cao Wenxuan das ländliche China der frühen 1960er Jahre als Schauplatz für seinen Roman. Während die Erzähler der Tagebuchromane aufgrund der gewählten Prosaform aus der Ich-Perspektive berichteten, wechselten Erzähler- und Beobachterrolle in den Romanen Caos und Guos. In Caos Fall ist es Sang Sang, der die Erzählstimme implizit übernimmt; in Guos Fall wechselt die Perspektive der Erzählerin Lin Xiao mit der eines allwissenden Erzählers.

Auch auf der Figurenebene konnten kleine Unterschiede festgestellt werden. Konzentriert sich die Erzählung in den Tagebuchromanen Yang Hongyings auf das Innenleben der Protagonisten und die Entwicklung der jeweiligen jugendlichen Figuren und sind die Figurenkonstellationen eher tektonisch angelegt, so präsentieren Cao Wenxuan und Guo Jingming ein dichter gewebtes Geflecht an Beziehungen, das durch einen zum Teil achronischen Handlungsverlauf, parallel verlaufende Handlungsstränge und Polyphonie schwieriger zu durchbrechen ist.

Allen ausgesuchten Romanen ist gemein, dass die darin agierenden jungen Figuren Fragen zu *gender* und Genderdarstellungen aufwerfen, indem sie sich mit dem eigenen Körper und/oder mit den physischen Eigenschaften anderer beschäftigen. In ihren Beobachtungen, in ihren Gedanken und in ihrem Austausch mit anderen formulieren die Figuren oftmals sehr deutlich, was sie als „schön“ wahrnehmen und was nicht. In der Auseinandersetzung mit dem eigenen Äußeren und dem Aussehen anderer legen sie zudem offen, welche physischen Attribute in ihren Augen als attraktiv und welche als unattraktiv gelten. Auch Stile und Verhaltensmuster werden in den Erzählungen als geschlechtlich codiert offenbart. Dabei wird einmal mehr deutlich, dass der Körper kein bloßer Bestandteil der Materialität des Lebens ist, sondern über seine reine physische Beschaffenheit hinausgeht, indem er Raum zur Gestaltung, auch zur Gestaltung von *gender*, von Femininität und von Maskulinität bietet.

In *Caos Fall* sind es hauptsächlich die Erwachsenenfiguren, die durch Sang Sangs Beobachtungen an Kontur gewinnen. Sang Sang selbst versucht sehr zaghaft, es in seiner Genderperformanz den Erwachsenen nachzutun und verlässt seine Beobachterrolle nur selten. Mit Du Xiaokang wird ihm eine gleichaltrige Kontrastfigur an die Seite gestellt, die sich an den Genderidealen, die die Erwachsenenrollen vorleben, orientiert und somit zeigt, bereits eine *agency* entwickelt zu haben. Sang Sangs und Du Xiaokangs Erwachsenwerden wird jedoch nicht durch ihr perfektioniertes *doing gender* dargestellt, sondern durch eine Krisensituation, die die jungen Figuren gleichzeitig auf unterschiedliche Initiationsreisen schickt. In Sang Sangs Fall ist es eine Krankheit, die sich erst am Ende des Romans als heilbar herausstellt, in Du Xiaokangs Fall ist es der Verlust des Familienvermögens und der finanzielle Ruin der einst reichen Familie Du, die den Jungen vom bewunderten Schüler zum Entenzüchter in Lumpen verwandelt.

Cao bedient sich eines besonderen Motivs der Adoleszenzliteratur, um seine jungen Figuren aus ihrem liminalen Zustand zu befreien. Dass er gleich zwei prominente junge Figuren ihre Initiationsreisen antreten lässt, ist jedoch ungewöhnlich, offenbart aber das Potential einer solchen kreativen Motivaneignung. Du Xiaokangs Beispiel verdeutlicht darüber hinaus, dass in Sang Sangs Auge das äußere Erscheinungsbild einer Person unerheblich ist, wenn sie über eine starke innere Haltung verfügt – so wie sein ehemaliger Klassenkamerad nach seinem Fall.

Die männlichen Figuren in *Caos Roman* streben vor allem an, beherrscht zu sein. Diese Beherrschung äußert sich sowohl körperlich, beispielsweise durch Sauberkeit, eine penible Haarpflege und eine kontrollierte Haltung, als auch auf der Gefühlsebene. So gilt ein besonders kultivierter Mann auch als attraktiver Mann. Das weibliche Genderideal wiederum propagiert eine äußere Schönheit, die ebenfalls in ihrer Gepflegtheit begründet ist, doch zeichnen auch Anmut und Sanftmut eine als attraktiv wahrgenommene Frau aus. Die Genderperformanzen fanden ihre Vervollkommnung dabei stets auf der *shen* 身 (Materie-Geist-Körper)-Ebene.

Die *queerness* der Figuren in *Caos Roman* offenbart sich nur auf den zweiten Blick und mithilfe einer Kontextualisierung. Die Geschichte von Sang Sang und seiner Initiation ist in einer Zeit angesiedelt, in der Hierarchien, auch Genderhierarchien, abgebaut oder gar negiert wurden. Es wurde jedem, d.h. Männer und Frauen, zugesprochen, sich gleichwertig kraftvoll für die Reformierung des Landes einsetzen zu können. Die Zukunft des Landes lag jedoch nicht in den Händen der Arbeiter, Bauern und Soldaten – den sogenannten „Massen“. Der Gelehrte, der Intellektuelle hingegen zählte zu den bourgeois Elementen und galt als durch und durch unfortschrittlich. Eine Figur wie der Lehrer Jiang Yilun wäre zu Beginn der 1960er Jahre somit

die Anti-Figur in einem Land gewesen, das seine Modernisierung mit allen Mitteln voranzutreiben versucht. Auch ein Kaufmannssohn wie Du Xiaokang wäre nicht als Idol und Vorbild propagiert worden, ist er doch jemand, der den eigennützigen Profit verfolgt und seinen Besitz und sein Einkommen für sich beansprucht – Haltungen, die dem Kollektivierungsgedanken und dem Sozialismus diametral entgegenlaufen. Auch die Frauenfiguren – die „Schönheiten“ Bai Que und die Frau des zweiten Onkels Qiu – sind zwar sichtbar und nicht mehr nur „Menschen des Innern“, sie werden jedoch weder als progressiv, noch als emanzipiert gezeichnet und beteiligen sich auch nicht aktiv an den Modernisierungs- und Produktionsprozessen. Ihr Frau-Sein zeigt sich in ihrer sozialen Rolle der Ehefrau. Wen Youju, die alleinstehende Lehrerin und Expertin für chinesische Medizin, könnte in einer urbanen Umgebung sicher als eine der „neuen neuen Frauen“ (*xin xinnüxing* 新新女性) gelten. In Youmadi jedoch beschränkt sich ihr Expressionsraum auf die Schule und ihre „Medizinkate.“ Die Welt, die in *Cao fangzi* 草房子 (Das Schilfhaus) präsentiert wird, ist also eine „verque(e)re“ Welt, der Roman wiederum Ausdrucksfläche für unterschiedliche Repräsentationen von *gender*.

Die Tagebuchromane von Yang Hongying sind in ihrer Darstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit eindeutiger, was die didaktische Funktion der Romane unterstreicht. Besonders ist, dass durch die Figur des Mädchens Ran Dongyang typische, die Adoleszenz begleitende physisch-biologische Veränderungen angesprochen werden. Gendererfahrungen werden von den jungen Figuren jedoch hauptsächlich kollektiv erlebt – innerhalb des Klassenverbands oder aber der *peer-group*. Dabei orientieren sich die Figuren an sozialen Rollen, wie die der (fürsorglichen) Mutter, oder an Rollen, die von der Erwachsenenwelt vorgegeben werden, wie das *nühai* 女孩子 (Mädchen), das mitfühlend (*wenrou* 温柔), gutherzig (*shanliang* 善良) und aus diesen Gründen liebenswert (*ke'ai* 可爱 ist, oder die *shaonü* 少女 (junge Frau), die sich durch eine gerade Haltung auszeichnet. Wu Mian und seine „Eisenbrüder“ üben sich als *nanzihan* 男子汉 („wahrer“ Mann) und offenbaren sich in ihren karitativen Tätigkeiten als „kleinen Lei Fengs“, die selbstlos sind und Gutes für das Kollektiv tun.

Die Tagebuchromane zielen auf den ersten Blick darauf ab, hegemoniale Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu transportieren. Die Erwachsenenfiguren und –instanzen dienen dabei nicht nur als Vorbilder, sondern auch als Konstrukteure, die die jungen Figuren in ihre Genderrolle „hineinzusozialisieren“ versuchen. Doch zeigen sich beide Tagebuchverfasser,

Ran Dongyang und Wu Mian, auch *queeren* Repräsentationen von *gender* gegenüber offen. Das Mädchen Liu Yanghuizi, das sich gegen eine Schulverordnung stellt und einen Jungenhaarschnitt trägt, wird als Rebell vorgestellt, und somit als Gegenentwurf des braven Mädchens in der Figur der Ran Dongyang. Diese ist beeindruckt von dem Mut und der *agency* der Klassenkameradin. Der Künstler Luo Sang wiederum ist in Wu Mians Augen ein *yingxiong* 英雄 (Held), obwohl er als verrückt bezeichnet wird, gealtert und kraftlos ist, weil er auf seine „verrückte“ Weise versucht, die Gesellschaft zum Guten zu verändern. So unterstreichen auch die Tagebuchromane, dass die innere Haltung eines Menschen stets über dessen äußerer Attraktivität steht.

Die Gattungsdebatten über den *chengzhang xiaoshuo* 成长小说 (Adoleszenzroman) fielen in einen Zeitraum, in dem sich der Literaturbetrieb in China stark zu wandeln begann, es daraufhin zu einem Pluralismus an Gattungen und Geschichten kam, Kommodifizierungsprozesse jedoch auch auf die Arbeit der Autoren und die Produktion von Literatur einwirkten. Ökonomisch bedingte gesellschaftliche Veränderungen, wie die Herausbildung einer aufsteigenden Mittelschicht, und globale wirtschaftliche und technologische Entwicklungen wirken bis in den Alltag der chinesischen (Stadt-)Bevölkerung ein. Am Beispiel des „Post-80s“-Autor Guo Jingming und dessen *Tiny Times* Serie ließen sich diese Entwicklungen exemplarisch nachzeichnen.

Guo Jingming präsentiert in seinem Roman vier Freundinnen, die unterschiedlich stark gezeichnet sind. Für die vorliegende Studie waren besonders die Figuren der reichen, beherrschten Gu Li und der muskulösen Tang Wanru von Interesse. Während Gu Lis Körper dem Ideal des professionellen, kontrollierten Körpers entspricht, so wie er in *Tiny Times 1.0* durch die Erwachsenenfiguren Kitty und Gong Ming vorgelebt wird, und ihr klarer Verstand sowie ihre Gabe, ihre Gefühle auch in sehr schwierigen Situationen zu beherrschen, sie allmählich zu einem „Robotermenschen“ bzw. Cyborg generieren lassen, grenzt sich Tang Wanru von ihrem Körper ab. Dieser entspricht weder den Weiblichkeitsvorstellungen, die von der Modeindustrie vorgegeben werden, noch dem des professionellen Körpers, so wie er von Gu Li, Kitty und Gong Ming repräsentiert wird.

Die männlichen Figuren Jian Xi und Gu Yuan werden in ihrer sexuellen Orientierung als uneindeutig gezeichnet. Damit erinnern sie an Figuren aus der chinesischen Kultur- und Literaturgeschichte und lassen auch Bezüge zur japanischen Popkultur, nämlich zum jugendkulturellen Trend des *yao 'i* zu, der über japanische Mangas nach China reiste und der

Homosexualität wenn, dann nur als Subtext mit sich führt. Einzig Gu Lis Cousin Neil, ein Halb-Amerikaner, bekennt sich offen zu seiner Homosexualität.

Queerness, so lässt sich daraus zunächst schließen, offenbart sich in *Tiny Times 1.0* in verschwimmenden Gendergrenzen und in der Darstellung von Homosexualität. Der Kniff, sie als nur „halb“ chinesisch zu markieren, erlaubt die Einführung einer homosexuellen Figur. Alle Figuren sind *gender performer*, allerdings mit unterschiedlichem Erfolg. Der perfekte Körper wird als der professionelle, beherrschte und kontrollierte Körper vorgestellt, der sich zunehmend von Geschlechterbinaritäten entfernt. Die Gleichsetzung des Menschen mit einer Maschine, die Propagierung des Cyborg als Ideal, kann als eine extreme Entgrenzung von Geschlechtlichkeit verstanden werden.

Während Yangs Tagebuchromane sehr eindeutig in ihrer didaktisch-pädagogischen Funktion sind und den Prämissen einer *suzhi jiaoyu* 素质教育 („Qualitätserziehung“) folgen, sind in Caos und Guos Romanen wenn, dann nur versteckt moralischen Absichten zu erkennen. Guo zeigt sich als Kritiker des postsozialistischen Traums von Reichtum und des schnelllebigen, konsum- und trendorientierten Lebens in der Metropole, das Intersektionalitäten wie Lookismus und Bodyismus bedingt, unter denen besonders die Figur Tang Wanru zu leiden hat. Mit Shanghai als seiner fünften Protagonistin stellt er der äußerlich glänzenden Welt seiner Figuren eine kalte, gleichgültige als Versinnbildlichung seiner Kritik gegenüber.

Der Adoleszenzroman (*chengzhang xiaoshuo* 成长小说) präsentierte sich in der vorliegenden Studie als bedeutendes kinder- und jugendliterarisches Medium in China. Er vermag auf vielfältige Weise Adoleszenzerfahrungen und (Gender-)Identitätsfindungsprozesse in China einzufangen. Für sein Verständnis ist es unerlässlich, ihn als Teil globaler Entwicklungen im Bereich Kinder- und Jugendliteratur zu betrachten. In den ausgewählten chinesischen Adoleszenzromanen zeigte sich aber auch, dass Gendererfahrungen nicht immer von Individuen und solitär, sondern auch in kollektiven Konstellationen gesammelt werden können. Der zeitgenössische chinesische Adoleszenzroman bietet Aufschluss auf diese sonst schwer einzufangenden Dynamiken der Adoleszenz. Der globalen Kinder- und Jugendliteraturforschung ermöglicht der Blick auf Entwicklungen in China, weitere Spielarten des Adoleszenzerlebens wahrzunehmen. Ohne den chinesischen Adoleszenzroman ist somit auch die Identitätssuche des globalen Adoleszenzromans noch nicht abgeschlossen.

Epilog: Eine Geschichte aus Amerika

„Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've changed in the night? Let me think: *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is 'Who in the world am I? Ah, *that's* the great puzzle!“

Lewis Carroll, *The Adventures of Alice in Wonderland*¹

Was wäre, wenn unser biologischer Körper keine Rolle mehr spielte, wenn wir uns gedanklich davon lösen könnten, einen Körper zu haben und „Körper zu sein“? Wie könnte man sich eine körperlose, jugendliche Figur vorstellen, die kein Geist ist, sondern lebendig und am Leben teilnimmt? Wären Identitätsfindungsprozesse, wäre ein Adoleszenzroman ohne Körperbezüge überhaupt denkbar?

*A. (16): Körperwanderer wider Willen*²

Der US-amerikanische Autor David Levithan, der sich in vielen seiner Texte mit *queeren* Themen befasst, stellte sich in seinem Jugendroman *Every Day* aus dem Jahr 2012 ebendiese Fragen und erschuf daraufhin A., einen Charakter, der selbst körperlos ist.³ A., der homodiegetische Erzähler der Geschichte, ist 16 Jahre alt. A.s Geschlecht bleibt bis zum Ende der Geschichte unbestimmt. Jeden Morgen wacht er/sie* im Körper einer bzw. eines anderen Gleichaltrigen auf. Auf diese Körperwanderungen hat A. keinen Einfluss; die Erfahrung zeigt jedoch, dass alle seine/ihre* bisherigen „Leihkörper“ in ein und demselben Bundesstaat der USA lebten, meist nur wenige Autostunden voneinander entfernt. A. übernimmt für einen Tag die Rolle seiner jeweiligen unfreiwilligen Gastgeber und laviert sich durch deren Alltag. Dies geschieht, indem A. regelmäßig deren Erinnerungen abrufen. Dadurch versucht A., sich

¹ Der Kinderbuchklassiker *The Adventures of Alice in Wonderland*, der im Jahr 1865 erstmalig erschien, erzählt die Geschichte eines phantasievollen Mädchens namens Alice, das eines nachmittags in ihrem Garten einen geheimnisvollen weißen Hasen erblickt, dem sie in seinen Bau folgt. Dadurch gelangt sie in ein Land voller Paradoxien und wunderlicher Wesen, dem titelgebenden Wunderland. Das hier aufgeführte Zitat stammt aus dem zweiten Kapitel des Werkes, „The Pool of Tears“. Nachdem Alice im Hasenbau von einem Kuchen probiert hat, wächst das Mädchen scheinbar unaufhörlich. Als sie an die Decke des Baus stößt, wundert sie sich und räsoniert, wie „queer“ ihr doch heute alles erscheine. Siehe: Carroll, Lewis: *The Adventures of Alice in Wonderland*, Band 1, Ware: Wordsworth Editions, 1999 (S. 24).

² In diesem Subkapitel wird das generische Maskulinum bewusst nicht verwendet, da die Figur A., wie gleich beschrieben wird, geschlechts- und körperlos ist, und sich daher im Verlauf der Geschichte häufig mit der Frage auseinandersetzt, was (seine/ihre) Identität ausmacht und welche Rolle *sex*, *gender* und der Körper dabei spielen.

³ Levithan, David: *Every Day*, New York: Alfred A. Knopf, 2012. Die deutsche Übersetzung erschien unter dem Titel *Letztendlich sind wir dem Universum egal*. Sie wurde aus Konsistenzgründen für die nachfolgenden Ausführungen verwendet.

möglichst schnell mit dem Lebensumfeld seiner Gastgeber vertraut zu machen, ohne fahrlässig in deren Leben einzugreifen, was jedoch nicht immer gelingt.

Die ersten Minuten im Körper einer für ihn noch völlig fremden Person beginnen für den Erzähler / die Erzählerin* A. mit dem Erfassen der Basisinformationen. A. berichtet:

Ich werde wach. Und muss auf der Stelle herausfinden, wer ich bin. Nicht nur äußerlich – die Augen aufschlagen und nachsehen, ob ich am Arm helle oder dunkle Haut habe, ob meine Haare lang oder kurz sind, ob ich dick oder dünn bin, Junge oder Mädchen, voller Schrammen und Narben oder glatt und unversehrt. Darauf stellt man sich am leichtesten ein, wenn man es gewöhnt ist, jeden Morgen in einem neuen Körper aufzuwachen. Aber das Leben darum herum, das Umfeld – das ist manchmal schwer in den Griff zu bekommen. Jeden Tag bin ich jemand anders. Ich bin ich – so viel weiß ich – und zugleich jemand anders. Das war schon immer so.⁴

Dieser kurze Abschnitt, der den Roman einleitet, zeigt, dass Geschlechtskategorien für A. durchaus Teil eines Wahrnehmungskomplexes sind, jedoch nicht an erster Stelle stehen. Auch wird deutlich, dass A. sich zwar seiner eigenen Existenz bewusst ist, aufgrund seiner täglichen Körperwanderungen jedoch auch seine jeweiligen Gastgeber für den Zeitraum, in welchem er/sie* von deren Körper Besitz ergreift, als Teil der eigenen Identität versteht. Dass der Körper manchmal mehr Raum einnimmt als andere Facetten der Gastpersönlichkeit, machen die Körperwanderungen deutlich, in denen A. mit unterschiedlichen Extremen konfrontiert wird:

Als A. eines Morgens erwacht, stellt er/sie* sogleich fest: „Irgendetwas stimmt nicht (...). Irgendetwas mit der Chemie.“⁵ Es ist A. nicht möglich, viel über seinen Gastmenschen zu erfahren, auch dessen Name bleibt unbekannt. „Der Körper“, wie A. diesen nennt, ist ein kranker, abhängiger, dem es offensichtlich sehr schlecht geht. A.s grenzwertige Körpererfahrung macht deutlich, wie groß die Bedeutung einer persönlichen Handlungsmacht für die Herausbildung der eigenen Identität tatsächlich ist. *Agency* ist nicht nur eine Grundvoraussetzung, selbstbestimmt entscheiden zu können, wer man sein und wie man leben möchte, wie auch die vorangegangenen Kapitel zeigten. *Agency* ist ebenfalls gleichzusetzen mit performativem Handeln: man wird zu dem, was man tut. Ein süchtiger Mensch, so erfährt A., verliert sich und wird zum namenlosen Körper, der keine Handlungsmacht mehr besitzt. A. vergleicht diesen Zustand mit einer unkontrollierten Autofahrt:

Es kann so weit kommen, dass der Körper das ganze Leben beherrscht. Dass seine Nöte und Bedürfnisse über das Leben bestimmen. Du hast keine Ahnung, dass du dem Körper den Schlüssel dazu gibst. Aber du tust es. Und dann hat er dich in der Hand. Wenn du mit der Schaltung Mist baust, übernimmt sie den Laden.⁶

⁴ Siehe: Levithan, David: *Letzendlich sind wir dem Universum egal*, Frankfurt (Main): Fischer, 2014 (S. 7).

⁵ Siehe: Levithan (2014): S. 81.

⁶ Siehe: Levithan (2014): S. 81.

Als Teil dieses Dilemmas muss A. hinnehmen, dass er/sie* den Rest des Tages damit zubringen wird, gegen das Suchtverlangen seines Gastkörpers anzukämpfen in der Hoffnung, stark genug zu sein, die Entzugserscheinungen bis zur nächsten Körperwanderung auszuhalten.

Neben versehrten Körpern stellen Körperextreme eine weitere Herausforderung für A. dar. A. ist es nämlich durchaus nicht egal, in welchem Körper er/sie* aufwacht. Am wohlsten fühlt A. sich, so sein/ihr* Geständnis,

wenn ich halbwegs gut aussehe. Will heißen: dass andere mich nicht unansehlich finden. Dass ich einen positiven Eindruck mache. Dass mein Leben aber nicht komplett von meinem hinreißenden Äußeren bestimmt wird, denn das ist sowohl Fluch wie Segen.⁷

Nachdem A. einen Tag im Körper des stark übergewichtigen Finn verbringen musste, ist die Erleichterung groß, als A. feststellt, dass die Maße des nachfolgenden Gastgebers keine Auffälligkeiten aufweisen. Dabei macht A. eine weitere, für ihn/sie neue Entdeckung:

Mir fällt ein Riesenstein vom Herzen, als ich am nächsten Morgen mit normalem Umfang aufwache. Das Ausmaß meiner Erleichterung macht mir ein schlechtes Gewissen, denn mir wird klar, dass es mich früher nicht gekümmert hat, was andere denken oder wie andere mich sehen, jetzt aber sehr wohl (...).⁸

Der Grund für A.s plötzlichen Sinneswandel heißt Rhiannon. Nachdem A. einen Tag im Körper von Rhiannons Freund verbracht hat, verliebt er/sie* sich in die gleichaltrige Schülerin und versucht seitdem, sie wiederzusehen. A. ist dadurch zum ersten Mal gezwungen, mit seiner/ihrer* Regel zu brechen, nicht in das Leben seiner/ihrer* Leihmenschen einzugreifen. Mit detektivischem Gespür nähert er/sie* sich dem Mädchen in unterschiedlichen Tagesgestalten und streut vereinzelt Hinweise, um Rhiannon näher zu kommen, um sie allmählich besser kennenzulernen und um sich ihr letztendlich zu offenbaren.

Waren A.s Aussehen und Geschlecht in der Vergangenheit lediglich Teil einer Informationssammlung über seine/ihre* aktuelle Tagesidentität, so werden sie durch die Liebe zu Rhiannon plötzlich zum Diskussionsgegenstand. Auch wenn Rhiannon A.s Geständnis über seine/ihre* schwer nachvollziehbare Existenz zunächst mit relativer Gelassenheit aufnimmt und A. primär für das schätzt, was er/sie* sagt, denkt und fühlt; auch wenn sie versuchen möchte, mit A. eine Beziehung zu führen, scheinen die zahlreichen Hindernisse, die diesem Unterfangen ganz eindeutig im Weg stehen, wie z.B. ein fettleibiger oder ein weiblicher Gastkörper, kaum überwindbar. A. bemerkt, dass es Rhiannon schwerfällt, ihn/sie* hinter der umfangreichen Hülle des Jungen Finn wiederzuerkennen, und dass sie auch „weniger auf Zärtlichkeiten aus

⁷ Siehe: Levithan (2014): S. 185.

⁸ Siehe: Levithan (2014): S. 342.

ist“⁹, wenn er/sie* im Körper eines Mädchens steckt. Rhiannon thematisiert schließlich die Frage nach A.s Geschlecht und möchte wissen, ob er/sie* sich im Körper eines Mädchens „mehr zu Hause fühlt“ oder in dem eines Jungen.¹⁰ A.s körperloses Dasein scheint somit zunächst das geringere Problem für sie zu sein, ein geschlechtsloses jedoch das weitaus größere. A. erklärt:

„Ich bin einfach ich“, sage ich. „Ich fühle mich immer zu Hause und nie zu Hause. So ist es eben.“¹¹

Während der Gespräche mit Rhiannon wird A. zunehmend bewusst, dass Heteronormativität und körperliche Normalität Grundvoraussetzungen dafür sind, eine Beziehung mit ihr führen zu können. A.s Dasein als Körperwanderer lässt diese jedoch zu instabilen, nicht berechenbaren Größen werden, was schließlich dazu führt, dass Rhiannon an ihre Grenzen stößt. Rhiannon gesteht A., dass sie nicht alle Personen, in denen A. steckt, gleichermaßen lieben kann, auch wenn sie weiß „dass du darunter bist und es nur die Verpackung ist.“¹² Da A. durch seine/ihre* Körperwanderungen bereits erlebt hat, wie natürlich und befreiend es sein kann, entgegengesetzt der Gendernorm und entgegen der Vorgaben einer heterosexuellen Matrix zu leben, ist diese Erkenntnis umso schmerzlicher und umso schwieriger für ihn/sie* zu akzeptieren. Durch die hoffnungslose Liebe zu Rhiannon erkennt A., dass seine/ihre* Existenz „eine defizitäre ist, da sie das zentrale Bedürfnis nach Nähe, Beziehung und Dauer nicht ermöglicht.“¹³ A.s Selbstverständnis, auch ohne eigenen Körper und ohne Geschlecht „zu sein“, wird in seinen Grundfesten erschüttert.

Levithans Figur A. kann als ein „Beispiel für körperlose Existenz als Freiheit von gesellschaftlichen Konstruktionen“ betrachtet werden, die „zahlreiche Reflexionen über Identitäts- und Genderfragen“ erlaubt.¹⁴ Ohne Körper besitzt A. kein biologisches Geschlecht. Laut seiner/ihrer* Aussage, fühlt A. sich auch keinem bestimmten *gender* zugehörig. *Doing gender* ist daher etwas, das A. nie praktizieren musste. Seine/ihre* Handlungsmacht setzt A. ebenfalls nur selten ein, da er/sie* sich aus dem Leben seiner Gastgeber weitgehend

⁹ Siehe: Levithan (2014): S. 281.

¹⁰ Siehe: Levithan (2014): S. 255.

¹¹ Siehe: Levithan (2014): S. 255.

¹² Siehe: Levithan (2014): S. 344.

¹³ Siehe: Schilcher, Anita: „*Letzendlich sind wir dem Universum egal*: Identitätskonstruktion jenseits von Geschlecht und Gender“, in: Müller, Karla, Jan-Oliver Decker, Hans Krah, Anita Schilcher [Hrsg.]: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln: Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016 (175-193), S. 188.

¹⁴ Siehe: Schilcher (2016): S. 188; 179.

heraushalten möchte. Erst als A. sich durch Rhiannons Augen wahrzunehmen beginnt, erhalten Kategorien wie Körper und Geschlecht ein neues Gewicht.

Körper, die außer Kontrolle geraten sind, waren für A. nie die bevorzugten Gastkörper. Durch Rhiannon jedoch werden sie zum Problem, da ihr Begehren mit einem spezifischen, nämlich männlichen und bevorzugt auch gepflegten und gut aussehenden Körper verknüpft ist. Doch nicht nur Rhiannon wird als Gefangene der heterosexuellen Matrix enttarnt; auch der Leser ertappt sich im Verlauf der Geschichte häufig, A. aufgrund seiner/ihrer* Liebe zu Rhiannon trotz besseren Wissens als männliche Figur wahrzunehmen.

Levithans Roman ist ein gelungenes Beispiel dafür, dass Figuren in Adoleszenzromanen nicht mimetisch-realistisch angelegt sein müssen, um glaubwürdig die zentralen Themen des Heranwachsens zu „verkörpern“, auch wenn A. die spezifischen Maturationsprozesse eines/einer Heranwachsenden und seine/ihre Sozialbeziehungen stets nur in geliehenen Leben, die sich darüber hinaus noch täglich ändern, und in einer (zunächst) sich selbst auferlegten Passivität erfährt. Es ist daher nicht überraschend, dass der Roman einen jugendlichen Nerv getroffen hat, vor allem bei den deutschsprachigen jungen Lesern, gewann die deutsche Ausgabe mit dem Titel *Letztendlich sind wir dem Universum egal* im Wettbewerb des Deutschen Jugendliteraturpreises im Jahr 2015 doch den Preis der Jugendjury für das beste Jugendbuch.

Die Beurteilung der etwa 100-köpfigen Jury macht deutlich, dass dieser eine gründliche Lektüre vorausgegangen ist und sich die jungen Leser viele Gedanken über Levithans Figurenexperiment gemacht haben.¹⁵ A.s Geschichte als Körperwanderer, die von der Jugendjury als Jugendroman bezeichnet wird, wird als „tiefgründig“ beschrieben.¹⁶ A. selbst wird keinem Geschlecht zugeordnet, sondern korrekt als eine „Erzählstimme neutralen Geschlechts“ ausgewiesen, die aus der Ich-Perspektive berichtet.¹⁷ Als Kernthema filtern die jugendlichen Jurymitglieder Pubertät bzw. „der Kampf mit dem sich verändernden Körper“ heraus, das sie durch die Figur A. als „faszinierend umgesetzt“ erachten.¹⁸ Ein weiterer Aspekt des Buches, den die jungen Kritiker ansprechen, ist „der Wunsch vieler Jugendlicher, so zu sein wie jemand anderer“ – ein Wunsch, welcher durch A.s facettenreiche Erfahrungen und Begegnungen in den Augen der Jugendlichen vielleicht gar nicht mehr so verlockend

¹⁵ Siehe: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

¹⁶ Siehe: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

¹⁷ Siehe: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

¹⁸ Siehe: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

erscheinen mag.¹⁹ So sieht die Jugendjury in *Letztendlich sind wir dem Universum egal* auch „eine Einladung zum Nachdenken und Diskutieren: darüber, wie wichtig Äußerlichkeiten sind, welche Werte zählen, wie sich andere Menschen fühlen.“²⁰

Ob David Levithans Geschichte auch von jungen chinesischen Lesern für einen Preis vorgeschlagen würde, kann an dieser Stelle nur gemutmaßt werden. Die gleichnamige chinesische Übersetzung des amerikanischen Originals, *Mei yi tian* 每一天 (Jeder Tag), erschien im Jahr 2013 im Sichuan Literature and Art Publishing House (*Sichuan wenyi chubanshe* 四川文艺出版社) und wurde von diesem mit dem Prädikat „*Zui shanyu shuxie qingchun jiyi de meiguo zuojia Dawei Liweisen yanyi tongai chuanqi* 最善于书写青春记忆的美国作家大卫·利维森演绎痛爱传奇 (Das beste Buch des amerikanischen Autors von Jugenderinnerungen, David Levithan, und seine Interpretation einer Liebeslegende)“ versehen.²¹

Klingt diese Bewertung zunächst vielversprechend, wird nach dem Lesen des Paratextes auf dem Buchrücken jedoch deutlich, dass die für die Publikation zuständigen Verlagsmitarbeiter einer häufigen, wenn nicht sogar der dominanten, Lesereinschreibung gefolgt sind, nämlich der Annahme, dass eine Liebesgeschichte automatisch innerhalb der heterosexuellen Matrix angesiedelt sein muss, d.h., dass Heterosexualität und heterosexuelles Begehren die Grundlage für eine Liebesbeziehung zwischen Jugendlichen in der Literatur bilden, selbst wenn eine der Figuren so außergewöhnlich ist wie A. und selbst wenn es in der chinesischen Literaturgeschichte Beispiele gibt, in denen die Romancharaktere die Matrix aufgrund ihrer sexuellen Ambiguität durchbrechen.

So beginnt die inhaltliche Zusammenfassung mit der kurzen Beschreibung der ersten Begegnung von A. und Rhiannon wie folgt:

他初见她，是在一个乏善可陈的上午。

Er sieht sie zum ersten Mal an einem belanglosen Vormittag.

¹⁹ Siehe: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

²⁰ Siehe: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

²¹ Siehe: Levithan, David (大卫·利维森): *Mei yi tian* 每一天 (Jeder Tag), Chengdu: Sichuan Literature and Art Publishing House, 2013. Es wäre interessant zu prüfen, welche Abweichungen vom Original sich in der chinesischen Ausgabe finden lassen. Die nachfolgenden Beobachtungen lassen darauf schließen, dass der Genderneutralität der Hauptfigur A. von den chinesischen Verlagsverantwortlichen keine Beachtung geschenkt und der Roman hauptsächlich als tragische Liebesgeschichte zwischen zwei (heterosexuellen) Jugendlichen vermarktet wurde.

A. wird in der chinesischen Version somit sogleich als männlich deklariert, auch wenn A.s Geschlecht im amerikanischen Original und auch in der deutschen Übersetzung bis zum Ende der Geschichte unbestimmt bleibt. Könnte man in diesem Fall noch argumentieren, dass A. zum Zeitpunkt der ersten Begegnung mit Rhiannon in einem männlichen Körper steckte, wird am Ende der Zusammenfassung deutlich, dass die Liebesgeschichte von A. und Rhiannon in den Augen der chinesischen Verlagsvertreter in ihrer Unmöglichkeit in erster Linie eine tragisch-romantische ist, in der die beiden Liebenden – ein außergewöhnlicher junger Mann und eine junge Frau – aufgrund besonderer Widrigkeiten nicht zusammenkommen können:

只是短短的一天。这天过后，他会赶往一个又一个别处，而她不会再认得他。他下定决心为她停留，尽管这抉择是对命运的忤逆。

Es war nur ein sehr kurzer Tag. Nach diesem Tag wird er wieder zu einem anderen Ort eilen. Sie wird ihn nicht wiedererkennen. Er ist entschlossen, ihretwegen zu bleiben, auch wenn diese Wahl ein Verstoß gegen das Schicksal (eine Missachtung des Schicksals) bedeutet.

Auf der chinesischen Online-Bücherverkaufsplattform dangdang.com waren im Dezember 2017 für *Mei yi tian* insgesamt 510 Leserbewertungen zu finden, davon 507 mit guter bis sehr guter Bewertung (*haoping* 好评), d.h. mit einer Vergabe von 8-10 Punkten, wobei 10 Punkte die beste Bewertung darstellen.²² Drei Leser befanden *Mei yi tian* für „mittelgut“ (*zhongping* 中评) und vergaben sechs von insgesamt 10 Punkten. Die schlechteren Kritiken begründeten sich darin, dass die Inhaltsangabe zwar auf dem Buchrücken unverständlich, die Geschichte jedoch „ganz interessant“ (*ting youqu* 挺有趣) sei; die anderen beiden Leserstimmen beurteilten *Mei yi tian* mit „ganz ok“ (*hai keyi* 还可以) bzw. „bewegend“ (*rang ren gandong* 让人感动).²³

Stichproben ermittelten, dass sich zahlreiche sehr gute Beurteilungen auf die Verpackung oder die Buchgestaltung bezogen, und der Roman von den Kritikern häufig noch gar nicht gelesen worden war. War die Lektüre jedoch bekannt, tendierten die positiven Lesermeinungen dazu, die Phantasie des Autors herauszuheben oder zu betonen, wie sehr die Geschichte den/die Leser/in berührte. So schreibt ein männlicher Leser:

以前没读过这种风格的小说，很佩服作者的脑洞。²⁴

²² Siehe: <http://product.dangdang.com/23231809.html> (Zugriff am 15.12.2017).

²³ Siehe: <http://product.dangdang.com/23231809.html> (Zugriff am 15.12.2017).

²⁴ Siehe: <http://comment.dangdang.com/comment/info/0/35974083946/23231809/23231809/264647516> (Zugriff am 15.12.2017). Besagter Leser ist auf einer Fotografie im Halbprofil zu sehen, wie er auf einem

Ich habe noch nie einen Roman in solch einem Stil gelesen. Ich bewundere die Phantasie des Autors sehr.

Auffällig ist, dass die Figur A. – so wie der Klappentext auch vorgibt – als männlich gilt, wenn in den Lesermeinungen dezidiert auf sie eingegangen wird. Eine Leserin, die anhand ihres Profildfotos auf 19-20 Jahre geschätzt werden könnte, betont in ihrer Kritik A.s charakterliche Eigenschaften. Sie schreibt:

A 不是魔鬼，所以他放弃尝试占据别人的身体超过一天，所以他注定不能拥有蓄安浓。).²⁵

A. ist kein Teufel, weshalb er gar nicht erst versucht, länger als einen Tag im Körper eines anderen zu bleiben, und so ist er dazu verdammt, von Rhiannon getrennt zu sein

Besagte Leserin sieht A.s Schicksal also in erster Linie darin besiegelt, dass „er“ sich widersetzt, einen Körper langfristig zu okkupieren, und aus dem Grund keine Beziehung mit einer anderen Person führen kann. A.s Geschlechtslosigkeit bzw. Genderneutralität wird weder erwähnt, noch implizit in einen kausalen Zusammenhang mit der Unmöglichkeit gesetzt, langfristig mit Rhiannon zusammen sein zu können.

Zieht man die Blitzanalysen der Leserkommentare sowie die Vermarktungsstrategie des chinesischen Lizenzverlags im Fall von *Mei yi tian* in Betracht, scheint es wohl (noch) ein Wunschdenken zu sein, dass David Levithans Roman in China nicht nur als anregendes Experiment zur Figurendarstellung, sondern auch als gelungenes Beispiel für eine literarische Aufbereitung der Genderthematik wahrgenommen wird. Zu wünschen wäre es allemal, könnten Geschichten wie die von A. Überlegungen zu Identitätsfindungsprozessen, Körperdarstellungen und *doing gender*, so wie sie die Figuren aus Cao Wenxuan, Yang Hongyings und Guo Jingmings Romanen bereits aufwerfen, sinnvoll ergänzen und denjenigen jungen Lesern Mut machen, die sich nicht an konformen Genderrollen oder heteronormativen Vorstellungen orientieren wollen.

Gleisbett sitzt. Auch wenn Lesermeinungen auf Verkaufsplattformen häufig fingiert sind oder von automatisierten Computerprogrammen, sogenannten Bots, gesteuert werden, erscheinen die stichprobenartig erfassten Lesermeinungen als glaubwürdig.

²⁵ Siehe: <http://comment.dangdang.com/comment/info/0/35993221064/23231809/23231809/124692994> (Zugriff am 15.12.2017).

Literaturverzeichnis

Andersson, Therése: „Fashion, Market, and Materiality: Along the Seams of Clothing“, in: *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, 3, 2011, Linköping: Linköping University Press (13-18).

Andrews, Julia F. und Kuiyi Shen: „The New Chinese Woman and Lifestyle Magazines in the Late 1990s“, in: Link, Perry, Richard P. Madsen und Paul G. Pickowicz [Hrsg.]: *Popular China: Unofficial Culture in a Globalizing Society*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2002 (137-162).

Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V.: „Letztendlich sind wir dem Universum egal“, http://www.djlp.jugendliteratur.org/jugendbuch-3/artikel-letztendlich_sind_wir_dem-4005.html (Zugriff am 14.12.2017).

Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, Band 27), 3. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011.

Auerbach, Erich: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen und Basel: Francke, 2001 [1946].

Austin, John L.: *How to do Things with Words*, Oxford und New York: Oxford University Press, 1980 [1962].

Babka, Anna und Gerald Posselt: *Gender und Dekonstruktion: Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Wien: Facultas, 2016.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek: Rowohlt, 2006.

Bachner, Andrea, „Queer Affiliations: Mak Yan Yan’s Butterfly as Sinophone Romance“, in: Chiang, Howard and Ari Larissa Heinrich (Hg.), *Queer Sinophone Cultures*, New York: Routledge, 2014 (S. 201-220).

Barlow, Tani E.: „Theorizing Woman: Funü, Guojia, Jiating“, in: *Genders* 10, Frühjahr 1991 (132-159).

Barlow, Tani: „Politics and Protocols of *Funü*: (Un)Making National Woman“, in: Gilmartin, Christina K., Gail Hershatter, Lisa Rofel und Tyrene White [Hrsg.]: *Engendering China: Women, Culture, and the State*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994 (339-359).

Barlow, Tani E.: *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham, NC: Duke University Press, 2004.

Baudrillard, Jean: *The Consumer Society: Myths and Structures*, London, Thousand Oaks, Delhi: Sage, 1998.

Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième Sexe* (Band 2), Paris: Editions Gallimard: 2013.

- Beck, Ulrich und Natan Sznaider: „Unpacking Cosmopolitanism for the Social Sciences: A Research Agenda,” in: *The British Journal of Sociology*, 57:1, 2006 (381-403).
- Benner, Julia, „Intersektionalität und Kinder- und Jugendliteraturforschung”, in Josting, Petra, Roeder, Caroline und Ute Dettmar (Hrsg.), *Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und –medien(forschung)*, (kjl&m 16.extra), München: kopaed, 2016 (29-39).
- Bennett, Andy: „As Young as You Feel: Youth as Discursive Product“, in: Hodginson, Paul und Wolfgang Deicke: *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, New York und London: Routledge, 2007 (23-36).
- Beständig, Andrea: *Die chinesische Kinder- und Jugendliteratur als Autorität für ihre Leser unter besonderer Berücksichtigung des Jugendromans der 1990er Jahre* (Inaugural-Dissertation), Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg: 2007.
- Bierschenk, Iris: *Kreuz und Queer: Queere Erzählstrukturen in der schwedischen allälderslitteratur*, (Gender Studies: Interdisziplinäre Schriftenreihe zur Geschlechterforschung, Band 18), Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2010.
- Birell, Anne: „Women in Literature”, in: Mair, Victor H. [Hrsg.]: *The Columbia History of Chinese Literature*, New York und Chichester: The Columbia University Press, 2001 (194-220).
- Blume, Svenja: *Texte ohne Grenzen für Leser jeden Alters: Zur Neustrukturierung des Jugendliteraturbegriffs in der literarischen Postmoderne* (Reihe Nordica, Band 10), Freiburg i. Br.: Rombach, 2005.
- Böcker, Bärbel und Ina Simson: *Chinas kleine Sonnen: Ein-Kind-Familienpolitik; Einzelkind- und Sexualerziehung*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 1989.
- Böhme, Hartmut: „Aby M. Warburg“, in: Michaels, Axel (Hrsg.), *Klassiker der Religionswissenschaft*, München: C.H. Beck, 1997 (133-157).
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1987.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2001.
- Bradsher, Keith und David Barboza: „Hong Kong and Shanghai Duel for Financial Capital“, in: *The New York Times*, 16.01.2007, <https://www.nytimes.com/2007/01/16/business/worldbusiness/16hong.html> (Zugriff am 15.05.2014).
- Brownell, Susan: *Training the Body for China: Sports in the Moral Order of the People's Republic*, Chicago und London: University of Chicago Press, 1995.
- Brownell, Susan und Jeffrey N. Wasserstrom: *Chinese Femininities, Chinese Masculinities: A Reader*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press, 2002.
- Buchinformationszentrum China (BIZ): *Die aktuelle Situation der Verlagsindustrie in China*, 2010.

- Buchinformationszentrum China (BIZ): *Buchmarkt China (2016)*, 2016.
- Buchinformationszentrum China (BIZ): *Buchmarkt China (2017)*, 2017.
- Budde, Nadia: *Und außerdem sind Borsten schön*, Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 2015.
- Burgess, Melvin: *Billy Elliot: I will dance*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2003.
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York und London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1991.
- Butler, Judith: „Für ein sorgfältiges Lesen“, in: Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser [Hrsg.]: *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt (Main): Fischer, 1993a (122-132).
- Butler, Judith: „Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der ›Postmoderne‹“, in: Benhabib, Seyla, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser [Hrsg.]: *Der Streit um Differenz: Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt (Main): Fischer, 1993b (31-58).
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1997.
- Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution: Phänomenologie und feministische Theorie“, in: Wirth, Uwe [Hrsg.]: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 2002 (301-320).
- Cao, Wenxuan et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue wu ren tan 儿童文学五人谈* [Fünf Menschen diskutieren über Kinderliteratur], Tianjin: Xinlei chubanshe, 2002.
- Cao, Wenxuan: „*Chengzhang*: *Xiaoshuo yu Beida* 成长: 小说与北大 [„Erwachsen werden“: Erzählungen und die Peking-Universität]“, in: Cao, Wenxuan [Hrsg.]: *Diebian: Beida shisheng de chengzhang xiaoshuo* 蝶变: 北大师生的成长小说 [Der Schmetterling: *Chengzhang xiaoshuo* der Lehrenden und Studierenden der Peking-Universität], Fuzhou: Haixia wenyi chubanshe, 2005 (1-6).
- Cao, Wenxuan: *Cao fangzi* 草房子 [Das Schilfhaus], Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2007.
- Cao, Wenxuan: „*Zhuisui yongheng* 追随永恒 [Dem Ewigen folgen]“, in: Ders.: *Cao fangzi* 草房子 [Das Schilfhaus], Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2007 (285-288).
- Cao, Wenxuan: *Das Schilfhaus*, Esslingen: Drachenhäuser-Verlag, 2017.
- Carlitschek, Almut und Tinka Stürtz: „XXS trifft XXL“, in: Gaugele, Elke und Kristina Reiss [Hrsg.]: *Jugend, Mode, Geschlecht: Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur*, Frankfurt (Main) und New York: Campus Verlag, 2003 (81-92).
- Carroll, Lewis: *The Adventures of Alice in Wonderland*, Band 1, Ware: Wordsworth Editions, 1999.

Chang, Kang-I Sun und Stephen Owen [Hrsg]: *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

-----„Chavette“, Urban Dictionary, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=chavette> (Zugriff am 13.03.2012).

Chen, Danyan: „The Trend of Contemporary Children’s Literature in China: Literature for the Only Sons and Only Daughters,“ in: Internationale Jugendbibliothek Schloß Blutenburg [Hrsg.]: *IJB Report*, 3, 1992 (6-10).

Chen, Danyan: „Trends in Chinese Youth Culture and Literature“, in: *Bookbird*, 3, 2006 (13-19).

Chiang, Howard und Ari Larissa Heinrich [Hrsg.]: *Queer Sinophone Cultures*, New York: Routledge, 2014.

-----„China’s J.K. Rowling enters English book market“, http://www.china.org.cn/arts/2010-12/24/content_21609345.htm (Zugriff am 11.03.2012).

Clark, Paul: *Youth Culture in China: From Red Guards to Netizens*, New York: Cambridge University Press, 2012.

Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze* (Routledge Critical Thinkers), London und New York: 2002.

Connell, Raewyn: *Gender in World Perspective*, 2. Auflage, Cambridge, UK: Polity, 2009.

Connell, Raewyn: „Thinking Gender from the Global South“, <http://www.raewynconnell.net/> (Zugriff am 13.03.2012).

Crenshaw, Kimberlé W[illiams], „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine“ in *Feminist Theory and Antiracist Politics*, University of Chicago Legal Forum 1989 (139-167).

Croll, Elisabeth: *Changing Identities of Chinese Women: Rhetoric, Experience and Self-Perception in Twentieth-Century China*, London und New Jersey: Zed Books, 1995.

Croll, Elisabeth: *China’s New Consumers*, Abington and New York: Routledge, 2006.

Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

Culler, Jonathan: *Literaturtheorie: Eine kurze Einführung*, Stuttgart: Reclam, 2013 [2002].

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen: A. Francke Verlag, 1993.

Daubert, Hannelore: „Jugendliteratur im Wandel: 50 Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis“, in: Daubert, Hannelore und Julia Lentge [Hrsg.]: *Momo trifft Marsmädchen: Fünfzig Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis*, München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 2006 (10-15).

De Pee, Christina: „The Ritual and Sexual Bodies of the Groom and the Bride in Ritual Manuals of the Sung Dynasty (Eleventh through Thirteenth Centuries)“, in: Zurndorfer, Harriet T. [Hrsg.]: *Chinese Women in the Imperial Past: New Perspectives*, Leiden: Brill, 1999 (53-101).

- Degele, Nina: *Gender/Queer Studies*, Paderborn: Fink, 2008.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1987 [1980].
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, 1988 (291-314).
- Dhami, Narinder: *Kick it like Beckham*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2005.
- Dhami, Narinder: *Bend it like Beckham. Schullektüre: Based on the Original Screenplay*, Stuttgart: Klett, 2010.
- Diebold, Jan und Friederike Faust: „Diszipliniere deinen Körper!“, in: *schwarzweiss*, 06.07.2013, <http://www.schwarzweiss-hd.de/diszipliniere-deinen-koerper/>.....(Zugriff am 20.11.2017).
- Diény, Jean-Pierre: *Die Welt gehört den Kindern: Das moderne China und seine Kinderbücher*, Weinheim: Beltz, 1973.
- Dikötter, Frank: „Hairy Barbarians, Furry Primates, and Wild Men: Medical Science and Cultural Representations of Hair in China“, in: Hildebeitel, Alf und Barbara D. Miller [Hrsg.]: *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, Albany: SUNY Press, 1998 (51-74).
- Dikötter, Frank: *Maos großer Hunger: Massenmord und Menschenexperimente in China*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2014.
- Ding, Wenlei: „Youth’s Guardian Angel“, in: *Beijing Review*, 09.03.2010, http://www.bjreview.com.cn/culture/txt/2010-02/27/content_249036.htm (Zugriff am 16.04.2012).
- Döbert, Reiner, Jürgen Habermas, Gertrud Nunner-Winkler [Hrsg.]: „Zur Einführung“, in: Dies.: *Entwicklung des Ichs*, Königstein/Ts.: Athenäum, 1970.
- Doderer, Klaus [Hrsg.]: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur: Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur* (Dritter Band, P-Z), Weinheim und Basel: Beltz, 1984.
- Ebrey, Patricia Buckley: *The Inner Quarters: Marriage and the Lives of Chinese Women in the Sung Period*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Eckert, Penelope und Sally McConnell-Ginet: *Language and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Edwards, Louise: „Aestheticizing Masculinity in *Honglou meng*: Clothing, Dress, and Decoration“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016a (90-112).
- Edwards, Louise: *Women Warriors and Wartime Spies of China*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016b.
- Entmann, Robert: „Framing: Towards a Clarification of a Fractured Paradigm“, in: *Journal of Communication* 43.3, 1993 (51–58).

- Erll, Astrid und Claudia Seibel, „Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis“, in: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (S. 180-208).
- Errington, Frederick und Deborah B. Gewertz: *Cultural Alternatives and a Feminist Anthropology: An Analysis of Culturally Constructed Gender Interests in Papua Guinea*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Ess, Hans van, *Der Daoismus: Von Laozi bis heute*, München: C.H. Beck, 2011.
- Ewers, Hans-Heino: „Zwischen Problemliteratur und Adoleszenzroman: Aktuelle Tendenzen der Belletristik für Jugendliche und junge Erwachsene“, in: *Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur*, 15, 1989 (4-23).
- Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur*, München: Fink, 2000.
- Ewers, Hans Heino: *Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches*, New York und London: Routledge, 2009.
- Ewers, Hans-Heino: „Frühlingserwachen heute: Erste Liebe und Sexualität“, Vortrag auf der Tagung *Extreme – Jugendliteratur ohne Tabus?*, 18.-20.06.2010, Ev. Akademie Tutzing in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft von Jugendbuchverlegern AvJ, (1-17).
- Fabian, Bernhard et al. [Hrsg.]: *Die englische Literatur, Band 1: Epochen, Formen*, München: DTV, 1994 [1991].
- Fang, Weiping et al. [Hrsg.]: *Ertong wenxue jiaocheng 儿童文学教程* [Kurs zur Kinderliteraturwissenschaft], Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004.
- Fang, Weiping: *Zhongguo ertong wenxue lilun fazhan shi 中国儿童文学理论发展史* [Die Geschichte der Entwicklung der chinesischen Kinderliteraturtheorie], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2007.
- Farquhar, Mary Ann: *Children's Literature in China: From Lu Xun to Mao Zedong* (Studies on Modern China), Armonk und London, England: M.E. Sharpe, 1999.
- Fell, Karolina und Heidrun Wachenfeld: *Melvin Burgess ‚Billy Elliot‘*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2005.
- Feng, Jin: *Romancing the Internet: Producing and Consuming Chinese Web Romance*, Leiden: Brill, 2013.
- Flanagen, Victoria: „Reframing Masculinity: Female-to-Male Cross-Dressing“, in: Stephens, John [Hrsg.]: *Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York und London: Routledge, 2002 (78-95).
- Flanagan, Victoria: *Into the Closet: Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film* (Children's Literature and Culture, Band 47), New York und London: Routledge, 2008.

Foucault, Michel: „Wahrheit und Macht: Interview mit A. Fontana und P. Pasquino“ (übersetzt von Elke Wehr), in: Ders. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve, 1978 (21-54).

Foucault, Michel: *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1981.

Foucault, Michel: *The History of Sexuality I: An Introduction*, London: Penguin, 1990.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen*, Band 1, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1983.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit: Der Gebrauch der Lüste*, Band 2, 3. Auflage, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1993.

Foucault, Michel: „Das Subjekt und die Macht“, in: Dreyfus, Hubert L und Paul Rabinow [Hrsg.]: *Michel Foucault: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz, 1994 (243-264).

Freese, Peter: *Die Initiationsreise: Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman, mit einer exemplarischen Analyse von J.D. Salingers „The Catcher in the Rye“* (Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik, Band 9), Hamburg: Wachholtz, 1971.

Frenzel, Hubert A. und Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung: Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte* (Von den Anfängen bis zum Jungen Deutschland, Band 1), München: dtv, 1990.

Frick, Heike: „*Rettet die Kinder!*“ *Kinderliteratur und kulturelle Erneuerung in China, 1902-1946*, Münster: LIT, 2002.

Furth, Charlotte: „From Birth to Birth: The Growing Body in Chinese Medicine“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (157-191).

Ganschel, Corinna et al. [Hrsg.]: „Vorwort“, in: Jagose, Annamarie: *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag, 2001 (7-12).

Gansel, Carsten: „Jugendliteratur und jugendkultureller Wandel“, in: Ewers, Hans-Heino [Hrsg.]: *Jugendkultur im Adoleszenzroman: Jugendliteratur der 80er Jahre und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne*, Weinheim und München: Juvena, 1997 (13-42).

Gansel, Carsten: *Moderne Kinder- und Jugendliteratur: Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*, 4. überarbeitete Auflage, Berlin: Cornelsen, 2010.

Gansel, Carsten: „Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur“, in: Ders. und Pawel Zimniak [Hrsg.]: *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter: 2011 (15-48).

Garber, Marjorie: *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 2002.

Geist, Beate: „Lei Feng and the Lei Fengs of the Eighties“, in: *Papers Far Eastern History*, 42, 1992.

Gender-Killer, A.G.: „Das unbehagen der Geschlechter für Queer-Einsteiger_innen“, in: *AS.ISMS.4*, 31.03.2008, http://asbb.blogspot.de/2008/03/31/das-unbehagen-der-geschlechter-fuer-queer-einsteiger_innen/ (Zugriff am 25.07.2017).

Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*, aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt (Main): Campus-Verlag, 2005.

Giffney, Noreen: „Introduction: The ‚Q‘ Word“, in: Giffney, Noreen und Michael O'Rourke [Hrsg.]: *The Ashgate Companion to Queer Theory* (Queer Interventions), London und New York: Routledge, 2016 (1-16).

Glaser, Gabriele von: „Jugendliteratur nach der Jahrtausendwende: Gattungen, Themen, Erzählmuster – Eine Einführung“, in: Breitmoser, Doris, Kristina Linge [Hrsg.]: *Das Jugendbuch: Ein Empfehlungskatalog*, München: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., 2007 (ix-xv).

Goffman, Erving: „The Arrangement between the Sexes“, in: *Theory and Society*, 4.3, 1977 (301-331).

Goffman, Erving: *Interaktion und Geschlecht*, 2. Auflage, Frankfurt (Main), New York: Campus, 2001.

Gordon, Richard A.: „Eating Disorders East and West: A Culture-Bound Syndrome Unbound“, in: Nasser, Mervat et al. [Hrsg.]: *Eating Disorders and Cultures in Transition*, Hove: Brunner-Routledge, 2001, (1-16).

Greenhalgh, Susan: *Cultivating Global Citizens: Population in the Rise of China*, Cambridge, MA und London, England: Harvard University Press, 2010.

Griese, Hartmut M.: *Sozialwissenschaftliche Jugendtheorien: Eine Einführung*, Weinheim: Beltz, 1977.

Gu, Guangmei: *Zhongguo chengzhang xiaoshuo yanjiu* 中国成长小说研究 [Die Erforschung des chinesischen *chengzhang xiaoshuo*] (Inaugural-Dissertation), Jinan: Shandong shifan daxue, 2009.

Guo, Jingming: *1995-2005 Xiazhi weizhi* 夏至未至 [*Rush to the Dead Summer* (sic), Noch ein Ende des Sommers], Shenyang: Chunfeng wenyi chubanshe, 2005.

Guo, Jingming: *小时代 1.0 Xiao shidai 1.0: 折纸时代 Zhezhi shidai* [Das kleine Zeitalter 1.0: Das Origami-Zeitalter], *Tiny Times 1.0: Dirty Secrets Make Friends*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe: 2008.

Guo, Jingming: *Xiao shidai 小时代 2.0: 虚铜时代 Xutong shidai* [Das kleine Zeitalter 2.0: Das leere Bronze-Zeitalter], *Tiny Times 2.0: To be blind, to be loved*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2010.

Guo, Jingming: *Xiao shidai* 小时代 3.0: *Cijin shidai* 刺金时代 [Das kleine Zeitalter 3.0: Das dornengoldene Zeitalter], *Tiny Times 3.0: I will always miss you like a darling*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2011.

Guo, Jingming: *Tiny Times: Kleine Lügen unter Freunden*, Köln: Bastei-Lübbe, 2016.

Gutjahr, Ortrud: *Einführung in den Bildungsroman*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

Gymnich, Marion, „Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung“, in: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (122-142).

Haller, Karin: „Von Marsmädchen und Jupiterjungs: Zur Gender-Perspektive in der Kinder- und Jugendliteratur“, in: *Erziehung und Unterricht*, 6, 2004 (488-495).

Haller, Miriam: „›Unwürdige Greisinnen‹: ›Ageing Trouble‹ im literarischen Text“, in: Hartung, Heike [Hrsg.]: *Alter und Geschlecht: Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*, Bielefeld: Transcript, 2005 (45-64).

Haraway, Donna: „A Cyborg Manifesto“, in: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women*, New York: Routledge, 1991 (149-181).

Harvey, Peter: *An Introduction to Buddhism: Teachings, History and Practices*, 2. Auflage, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Hedrick-Wong, Yuwa: *The Future and Me: Power of the Youth Market in Asia*, Singapur: Wiley, 2008.

Helsper, Werner und Jeanette Böhme [Hrsg.]: *Handbuch der Schulforschung* (2., durchgesehene und erweiterte Auflage), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008 (945-965).

Henningsen, Lena: *Copyright Matters. Imitation, Creativity and Authenticity in Contemporary Chinese Literature*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.

Henningsen, Lena: „Individualism for the Masses? Coffee Consumption and the Chinese Middle Class' Search for Authenticity“, in: *Inter-Asia Cultural Studies*, 3.2, 2013 (408-427).

Hershatter, Gail und Wang Zheng: „Chinese History: A Useful Category of Gender Analysis“, in: *The American Historical Review*, 113.8, 2008 (1404-1421).

Hesse, Mechthild: *Teenage Fiction in the English Classroom*, Stuttgart: Klett, 2009.

Hird, Derek: „Making Class and Gender: White-Collar Men in Postsocialist China“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (137-156).

Hirschauer, Stefan: „Die interaktive Konstruktion von Geschlechterzugehörigkeit“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, 18, H.2 (100-118).

- Hochholdinger-Reiterer, Beate. „It ain't me, babe: Zur Konstruktion des schönen Körpers in Joyce Carol Oates „Sexy“ und Ron Koertges „Ein viel zu schönes Mädchen““, in: *1001 Buch*, 1, 2007, (7-9).
- Hockx, Michel: „Playing the Field: Aspects of Chinese Literary Life in the 1920s“, in: Ders. [Hrsg.]: *The Literary Field of Twentieth-Century China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999 (61-78).
- Hodkinson, Paul und Wolfgang Deicke [Hrsg.]: *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*, New York und London: Routledge, 2007.
- Hofstede, Geert: *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values* (Sage Cross-Cultural Research and Methodology Series, Band 5), Beverly Hills: Sage Publications, 1980.
- Hofstede, Geert: „Masculinity/Femininity as a Dimension of Culture“, in: Hofstede, Geert et al. [Hrsg.]: *Masculinity and Femininity: The Taboo Dimension of National Cultures*, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage, 1998 (3-26).
- Hou, Sharon Shih-jiuan: „Women's Literature“, in: Nienhauser, William H. [Hrsg.]: *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1986 (175-194).
- Huang, Yunsheng: *Shaonian ertong wenxue 少年儿童文学* [Kinder- und Jugendliteratur], Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004.
- Idema, Wilt und Lloyd Haft: *A Guide to Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997.
- International Board on Books for Young Readers (IBBY), <http://www.ibby.org/index.php?id=287&L=1> (Zugriff am 11.03.2012).
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, 1973.
- Jacka, Tamara: „Cultivating Citizens: Suzhi (Quality) Discourse in the PRC“, in: *positions*, 17:3, 2009 (523-535).
- Jacobs, Jürgen: *Wilhelm Meister und seine Brüder*, München: Fink, 1972.
- Jagose, Annamarie: *Queer Theory: Eine Einführung*, Berlin: Querverlag, 2001.
- Jauß, Hans R. und Erich Köhler [Hrsg.]: *Grundriß der romantischen Literaturen des Mittelalters* (Band 1), Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1973.
- Jiangsu shaonian ertong chubanshe [Hrsg.]: *Gandong: Zoujin Cao Wenxuan de chunmei shijie 感动: 走进曹文轩的纯美世界* [Bewegt sein: In Cao Wenxuans reine Welten eintreten], Nanjing: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2006.
- Johnson, Hannah: „Download: Report on Chinese Book Market 2015“, in: *Publishing Perspectives* (26.05.2015), <http://publishingperspectives.com/2015/05/download-report-on-chinese-book-market-2015/> (Zugriff am 13.11.2017).

- Johnson, Tina Phillips und Yi-Li Wu: „Maternal and Child Health in Nineteenth- to Twenty-first-Century China“, in: Andrews, Bridie und Mary Brown Bullock [Hrsg.]: *Medical Transitions in Twentieth-Century-China*, Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press, 2014 (51-68).
- Kalteis, Nicole: *Moderner und postmoderner Adoleszenzroman: Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung* (Diplomarbeit), Universität Wien, 2008.
- Kam, Louie: *Theorising Chinese Masculinity*, Cambridge UK: Cambridge University Press, 2002.
- Kamm, Björn-Ole: „Rotten Use Patterns: What Entertainment Theory Can Do for the Study of Boys' Love“, in: Nagaike, Kazumi und Kathuhiko Suganuma [Hrsg.]: *Transnational Boys' Love Fan Studies*, Spezialausgabe von *Transformative Works and Cultures*, 12, 2013, <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/427/391> (Zugriff am 28.07.2018).
- Karl, Rebecca E.: *Mao Zedong and China in the Twentieth-Century World: A Concise History*, London und Durham: Duke University Press, 2010.
- Kaulen, Heinrich: „Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne“, in: *1001 Buch*, 1, 1999 (4-12).
- Keller, Reiner: *Diskursforschung: Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Opladen: Leske + Budrich, 2004.
- King, Vera: „Der Körper als Bühne adoleszenter Konflikte: Dimensionen der Vergeschlechtlichung“, in: Niekrenz, Yvonne und Matthias D. Witte [Hrsg.]: *Jugend und Körper: Leibliche Erfahrungswelten*, Weinheim und München: Juventa, 2011 (79-92).
- Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1995.
- Kinney, Anne Behnke: *Representations of Childhood and Youth in Early China*, Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Klawitter, Arne und Michael Ostheimer: *Literaturtheorie: Ansätze und Anwendungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- Klein, Simone: *Der skandinavische Adoleszenzroman der Gegenwart und seine Bedeutung für die Theorie des Adoleszenzromans in Deutschland* (Inaugural-Dissertation), Frankfurt (Main): Johann Wolfgang von Goethe-Universität, 2005.
- Klöpsch, Volker und Eva Müller [Hrsg.]: *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C.H. Beck, 2004.
- Ko, Dorothy: *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Kong, Daniel: „Unmasking East Asia's Beauty Ideals“, in: *Business of Fashion*, 21.09.2016, <https://www.businessoffashion.com/articles/global-currents/unmasking-east-asias-beauty-ideals> (Zugriff am 16.04.2017).

- Kong, Shuyu: *Consuming Literature: Best Sellers and the Commercialization of Literary Production in Contemporary China*, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Kong, Shuyu: „Literary Celebrity in China: From Reformers to Rebels“, in: Edwards, Louise and Elaine Jeffreys [Hrsg.]: *Celebrity in China*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2010 (125-143).
- König, Alexandra: „Wie Jugendliche sich kleiden: Reproduktion sozialer Ungleichheit – im Sinne eines eigenen Geschmacks“, in: Niekrenz, Yvonne und Matthias D. Witte [Hrsg.], *Jugend und Körper: Leibliche Erfahrungswelten*, Weinheim und München: Juventa, 2011 (155-172).
- Krah, Hans: „Gender, Kinder- und Jugendliteratur und analytische Praxis: Grundlagen und Methodik“, in: Müller, Karla, Jan-Oliver Decker, Hans Krah, Anita Schilcher [Hrsg.]: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln: Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016 (45-63).
- Kramer, Stefan: „Einleitung“, in: Kramer, Hu-chong und Stefan Kramer: *Bilder aus dem Reich der Mitte*, Bad Honnef: Horlemann, 2002.
- Kristeva, Julia: *About Chinese Women*, New York und London: Marion Boyars, 1977 [1974].
- Kubin, Wolfgang: *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert* (Geschichte der chinesischen Literatur, Band. 7), München: Saur, 2005.
- Kunze, Rui: „Cross-Media, Cross-Promotion: Intermediality and Cultural Entrepreneurism in Postsocialist China“, in: *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 43.2, September 2017 (133-161).
- Kupers, Terry A.: „Toxic Masculinity as a Barrier to Mental Health Treatment in Prison, in: *Journal of Clinical Psychology*, 61, 6, 2005 (713-724).
- Labor Atelieregemeinschaft: *Ich so, Du so*, Weinheim und Basel: Beltz & Gelberg, 2017.
- Lange, Günter: *Erwachsen werden: Jugendliterarische Adoleszenz im Deutschunterricht*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004.
- Larson, Wendy: „The Fifth Generation: A Reassessment“, in: Song, Hwee Lim und Julian Ward [Hrsg.]: *The Chinese Cinema Book*, London: BFI, 2011 (113-121).
- Lawrence, D[avid] H[erbert]: *Studies in Classic American Literature*, in: Greenspan, Ezra, Lindeth Vasey und John Worthen [Hrsg.]: *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003 [1923], (7-162).
- Lee, Maggie: „Film Review: Tiny Times“, in: *Variety*, 17.07.2013, <https://variety.com/2013/more/global/film-review-tiny-times-1200563190/> (Zugriff am 15.02.2014).
- Lesnik-Oberstein, Karin: *Children's Literature: New Approaches*, London: Palgrave, 2004.
- Levithan, David: *Every Day*, New York: Alfred A. Knopf, 2012.
- Levithan, David (大卫 利维森): *Mei yi tian* 每一天 (Jeder Tag), Chengdu: Sichuan Literature and Art Publishing House, 2013.

- Levithan, David: *Letzendlich sind wir dem Universum egal*, Frankfurt (Main): Fischer, 2014.
- Lexe, Heidi: *Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur* (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich, Band 5), Wien: Edition Praesens, 2003.
- Li, Baimin: *Shaping the Ideal Child: Children and Their Primers in Late Imperial China*, Hongkong: The Chinese University Press, 2005.
- Li, Biaoqing: *Ertong wenxue yinlun* 儿童文学引论 [Einführung in die Kinderliteratur], Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe, 1991.
- Li, Hua: *Contemporary Chinese Fiction by Su Tong and Yu Hua: Coming of Age in Troubled Times* (Sinica Leidensia, 102), Leiden und Boston: Brill, 2011.
- Li, Xuan und William Jankowiak: „The Chinese Father: Masculinity, Conjugal Love, and Parental Environment“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (186-203).
- Li, Yingying: *Ershi shiji yilai de Zhongguo qingchun wenxue bijiao* 二十世纪以来的中国青年文学比较 [Chinesische Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts], MA-Arbeit, Liaoning Daxue, 2007 (S. 1).
- Li, Yuanjun: „A Growing Children’s Book Publishing Industry in China“, in: Baensch, Robert [Hrsg.]: *The Publishing Industry in China*. London: 2003 (85-99).
- Liang, Qichao: „Shaonian Zhongguo shuo 少年中国说“ [Ode an das junge China], in: Ders.: *Yinbingshi heji – Wenji* 饮冰室合集 – 文集 [Gesammelte Schriften aus dem Studio eines Eistrinkers – Gesammelte Essays], Beijing: Zhonghua shuju, 1989 [1936].
- Lin, Chenglin: „A Study of Chinese Young Adult Reading and Its Market“, in: Baensch, Robert [Hrsg.]: *The Publishing Industry in China*. London: 2003 (101-112).
- „Linglong“, in: *Chinese Women’s Magazines in the Late Qing and Early Republican Period*, http://kjc-sv013.kjc.uni-heidelberg.de/frauenzeitschriften/public/linglong/the_magazine.php?magazin_id=3.
- Link, Perry [Hrsg.]: *Stubborn Weeds: Popular and Controversial Chinese Literature after the Cultural Revolution*, Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- Liu, Fengshu: *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York und London: Routledge, 2011.
- Liu, Guangtao: *Ershi shiji Zhongguo qingchun wenxueshi yanjiu: Bai nian wenxue qingchun zhuti de wenhua chanshi* 二十世纪中国青年文学史研究:百年文学青春主题的文化阐释 [Erforschung der Geschichte der chinesischen Jugendliteratur des 20. Jahrhunderts: Kulturelle Interpretationen des Jugendthemas der modernen Literatur], Jinan: Qilu chubanshe, 2007.
- Lu, Sheldon: „The Postsocialist Working Class: Male Heroes in Jia Zhangke’s Films“, in: Kam, Louie [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (173-185).

Luo, Xu: *Searching for Life's Meaning: Changes and Tensions in the Worldviews of Chinese Youth in the 1980s*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002.

Luo, Zhufeng et al. [Hrsg.]: *Hanyu da cidian (di er juan)* 汉语大词典 (第二卷) [Das große Chinesisch-Wörterbuch (2. Band)], Shanghai: Hanyu da cidian chubanshe, 1988.

Luo, Zhufeng et al. [Hrsg.]: *Hanyu da cidian (di er juan)* 汉语大词典 (第十一卷) [Das große Chinesisch-Wörterbuch (11. Band)], Shanghai: Hanyu da cidian chubanshe, 1988.

Ma, Li: *Ertong wenxue de jiaoyu jiazhi lungang* 儿童文学的教育价值论纲 [Theorien über den pädagogischen Wert von Kinder- und Jugendliteratur], Shenyang: Liaoning shaonian ertong chubanshe, 2000.

Mair, Victor H. [Hrsg.]: *The Columbia History of Chinese Literature*, New York, Chichester: Columbia University Press: 2001.

Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellungen, Körpertechniken, Begriff der Person*, Frankfurt (Main): Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

Martinsen, Joel: „CPPCC: Exterminate the Super Girls“, in: *Danwei: Chinese Media, Advertising, and Urban Life*, 26.04.2006, http://www.danwei.org/trends_and_buzz/cppcc_exterminate_the_super_girls.php (Zugriff am 02.04.2017).

McDougall, Bonnie S. und Kam Louie [Hrsg.]: *The Literature of China in the Twentieth Century*, New York: Columbia University Press, 1997.

McGrath, Jason: *Postsocialist Modernity: Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford: Stanford University Press, 2008.

McLelland, Mark J.: „The World of Yaoi: The Internet, Censorship and the Global ‚Boy’s‘ Love‘ Fandom“, in: *The Australian Feminist Law Journal*, 23, 2005 (61-77).

Mead, Margaret: *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization*, New York: The American Library of World Literature, 1959.

-----, „Mei you tongnian de Jiangsu jiyi, bu keneng you hui jintian de xiezu 没有童年的江苏记忆, 不可能有今天的写作 [Ohne meine Kindheitserinnerungen von Jiangsu hätten all die Texte, die es heute von mir gibt, nicht entstehen können]“, in: *Yangzi wanbao wang* 扬子晚报网 [Yangzi Online-Abendzeitung], 03.05.2017, <http://www.yangtse.com/jiangsu/2017/05/03/1250851.html> (Zugriff am 10.10.2017).

Melvin, Sheila: „What Tiny Times Says About Our Times“, in: *Caixin*, 12.10.2013, <https://listsprd.osu.edu/pipermail/mclc/2013-October/002342.html> (Zugriff am 06.09.2018).

Messner, Angelika C.: „Transforming Chinese Hearts, Minds, and Bodies in the Name of Progress, Civility, and Civilization“, in: Pernau, Margrit et a.: *Civilizing Emotions: Concepts in Nineteenth Century Asia and Europe*, Oxford: Oxford University Press, 2015 (231-249).

Miller, Julien: „Children of the Dream: The Adolescent World in Cao Xueqin’s *Honglou meng*“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1995 (219-249).

- Mittler, Barbara: „Defy(N)ing Modernity: Women in Shanghai’s Early News Media“, in: *Shanghai’s Early News-Media (1872 -1915)* (Jindai Zhongguo Funü shi yanjiu; Research on Women in Modern Chinese History), Dezember 2003 (215-259).
- Mittler, Barbara: *A Newspaper for China? Power, Identity, And Change in Shanghai’s News Media, 1872-1912*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 2004.
- Mittler, Barbara: „My Older Brother is a Man Eater“: Cannibalism Before and After May Fourth, 1919“, in: Hermann, Marc und Christian Schwermann [Hrsg.]: *Zurück zur Freude: Studien zur chinesischen Literatur und Lebenswelt und ihrer Rezeption in Ost und West – Festschrift für Wolfgang Kubin* (Monumenta Serica LVII), Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2007 (627-655).
- Mittler, Barbara: „In Spite of Gentility: (New) Women and (New) Men in Linglong, a 1930s Women’s Magazine“, in: Berg, Daria und Chloe Starr [Hrsg.]: *The Quest for Gentility in China: Negotiations Beyond Gender and Class*, London: Routledge, 2008 (208-234).
- Monschein, Ylva: „Vorwort: Heimkehr aus dem Vergessen – Mo Yans rebellisches Gedächtnis“, in: Dies. [Hrsg.]: *Chinas subversive Peripherie: Aufsätze zum Werk des Nobelpreisträgers Mo Yan*, Bochum und Freiburg: projekt verlag, 2013 (7-30).
- Morris, Andrew D.: *Marrow of the Nation: A History of Sport and Physical Culture in Republican China*, Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press, 2004.
- Morson, Gary Saul und Caryl Emerson: *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Mühlhahn, Klaus: *Geschichte, Frauenbild und kulturelles Gedächtnis: Der ming-zeitliche Roman Shuihu zhuan* (Berliner China Studien, Band 23), München: Minerva, 1994.
- Müller, Karla, Jan-Oliver Decker, Hans Krahl, Anita Schilcher [Hrsg.]: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln: Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016.
- Münchmeier, Richard: „Jugend als Konstrukt“, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 1, 1998 (103-118).
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, 16:3, 1975.
- Mungello, David Emil, *Western Queers in China: Flight to the Land of Oz*, Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 2012.
- Naftali, Orna: „Treating Students as Subjects: Globalization, Childhood and Education in Contemporary China“, in: Resnik, Julia [Hrsg.]: *The Production of Educational Knowledge in the Global Era*, Rotterdam: Sense Publishers, 2008 (251-274).
- Nieberle, Sigrid: *Gender Studies und Literatur: Eine Einführung*, Grimm, Gunther E. und Klaus Michael Bogdal [Hrsg.]: *Einführungen Germanistik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013.

Niekrenz, Yvonne und Matthias D. Witte: „Zur Bedeutung des Körpers in der Lebensphase Jugend“, in: Dies. [Hrsg.]: *Jugend und Körper: Leibliche Erfahrungswelten*, Weinheim und München: Juventa, 2011 (7-20).

Nienhauser, William H. et al. (Hrsg.): *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Nikolajeva, Maria: *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*, Oxford: Scarecrow Press, 2005.

Nikolajeva, Maria: *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*, New York, London: Routledge, 2010.

-----„North Korea bends it like Beckham in UK film first“, BBC News Asia Pacific 30.12.2010), <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-pacific-12095775> (Zugriff am 12.03.2012).

Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Grundbegriffe der Literaturtheorie* (4. Auflage), Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004.

Nünning, Ansgar [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (4. Auflage), Stuttgart und Weimar: Metzler, 2008.

Nünning, Vera und Ansgar Nünning: „Von der feministischen Narratologie zur genderorientierten Erzähltextanalyse“, in: Dies. [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004 (1-32).

Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: Metzler, 2004.

Olivelle, Patrick: „Hair and Society: Social Significance of Hair in South Asian Traditions“, in: Hildebeitel, Alf und Barbara D. Miller [Hrsg.]: *Hair: Its Power and Meaning in Asian Cultures*, Albany: SUNY Press, 1998 (11-49).

Pearse, Catherine E.: „Remembering the Taste of Melons: Modern Chinese Stories of Childhood“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (179-320).

Pepper, Suzanne: *Radicalism and Education Reform in Early 20th-Century China: The Search for an Ideal Development Model*, New York: Cambridge University Press, 1996.

Pirandello, Luigi: *Sechs Personen suchen einen Autor*, Stuttgart: Reclam, 1995.

Poppe Sandra: *Visualität in Literatur und Film: Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Raitelhuber, Eberhard: „Von Akteuren und agency – eine sozialtheoretische Einordnung der structure/agency-Debatte“, in: Homfeldt, Hans Günther, Wolfgang Schröer und Cornelia

Schwepe [Hrsg.]: *Vom Adressaten zum Akteur: Soziale Arbeit und Agency*, Opladen und Parmington Hills: Verlag Barbara Budrich, 2008 (17-45).

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität* (UTB für Wissenschaft, Band 2261), Tübingen: Francke, 2002. Rauchut, Franziska: „Wie *queer* ist *queer*? – Folgen der Fixierung eines notwendig unbestimmten Begriffs“, in: Müller, Lucia und Sabine Schülting [Hrsg.]: *Geschlechter-Revisionen: Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften* (Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Band 9), Königstein: Ulrike Helmer Verlag, 2006 (116-132).

Reiss, Kristina: „Heute bin ich so, morgen bin ich anders: Postmoderne Lebensstile als Medium jugendlicher Identitätsbildung“, in: Gaugele, Elke und Kristina Reiss [Hrsg.]: *Jugend, Mode, Geschlecht: Die Inszenierung des Körpers in der Konsumkultur*, Frankfurt (Main): Campus, 2004 (16-33).

Rosen, Stanley: „The State of (Urban) Youth/Youth and the State in Early 21st-Century China: The triumph of the Urban Rich?“, in: Gries, Peter Hays und Stanley Rosen [Hrsg.]: *State and Society in 21st-century China: Crisis, Contention, and Legitimation*, New York und London: Routledge Curzon, 2004a (159-179).

Rosen, Stanley: „The Victory of Materialism: Aspirations to Join China’s Urban Moneyed Classes and the Commercialization of Education“, in: *The China Journal*, 51, 2004b (27-51).

Rosen, Stanley: „Contemporary Chinese Youth and the State“, in: *The Journal of Asian Studies*, 68:2, 2009 (359-369).

Salinger, J[erome] D[avid]: *The Catcher in the Rye*, Boston: Little, Brown Books, 1991.

Sax, William: „Agency“, in: Kreinath, J, Jan Snoek und Michael Stausberg [Hrsg.]: *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden: Brill, 2006 (473-481).

Scharping, Thomas: „Bevölkerungsgeschichte und Bevölkerungspolitik in China“, in: *Kölner China-Studien Online: Arbeitspapiere für Politik, Wirtschaft und Gesellschaft Chinas*, <http://www.china.com.cn/ch-book/jihuashengyu/plan2.htm> (Zugriff am 17.04.2017).

Scheen, Lena: *Shanghai Literary Imaginings: A City in Transformation* (International Institute for Asian Studies Publication, Asian Cities Band 3), Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Scheuring, Jana: „Begriffe und Bedeutungen“, in: *Phase 2: Zeitschrift gegen die Realität*, <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/begriffe-und-bedeutungen-301/> (Zugriff am 25.07.2017).

Schilcher, Anita: „*Letzendlich sind wir dem Universum egal*: Identitätskonstruktion jenseits von Geschlecht und Gender“, in: Müller, Karla, Jan-Oliver Decker, Hans Krahl, Anita Schilcher [Hrsg.]: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln: Grundlagen – Analysen – Modelle*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016 (175-193).

Schmid, Lea, Darla Diamond und Petra Pflaster [Hrsg.]: *Lookismus: Normierte Körper-Diskriminierende Mechanismen-(Self-)Empowerment* (Unrast Transparent – Geschlechterdschungel, Band 8), Münster: Unrast Verlag, 2017.

Schmitz, Thomas A.: *Modern Literary Theory and Ancient Texts: An Introduction*, Oxford: Blackwell, 2007.

Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies* (Akademie Studienbücher: Literaturwissenschaft), Berlin: Akademie Verlag, 2008.

Schweiger, Army: *Halber Himmel Ganzer Herd: Die Wiederbelebung der Weiblichkeit. Eine Analyse des Diskurses über Frauenliteratur im post -maoistischen China* (Heidelberger Frauenstudien, Band 8), Heidelberg: Wunderhorn, 2001.

Schweikart, Ralf: „Trendthema All-Age“, in: *Eselsohr: Fachzeitschrift für Kinder- und Jugendmedien*, 10, 2009.

Scott, Adolphe Clarence: *Chinese Costume in Transition*, Singapore: Donald Moore, 1958.

Scott, Dorothea Hayward: *Chinese Popular Literature and the Child*, Chicago: American Library Association, 1980.

Scott, Joan W.: „Gender: A Useful Category of Historical Analysis“, in: *The American Historical Review*, 91.5, 1986 (1053-1075).

Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*, Wien: Facultas, 2008.

Seifert, Andreas: *Bildergeschichten für Chinas Massen: Comic und Comicproduktion im 20. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008.

Shoemaker, Pamela: *Gatekeeping*, London: Sage Publications, 1991.

Song, Mingwei: *Long Live Youth: National Rejuvenation and the Chinese Bildungsroman, 1900-1958* (Inaugural-Dissertation), Columbia University, 2005.

Song, Weijie: „Space, Swordsmen, and Utopia: The Dualistic Imagination in Jin Yong’s Narratives“, in: Huss, Ann und Jianmei Liu [Hrsg.]: *The Jin Yong Phenomenon: Chinese Martial Arts Fiction and Modern Chinese Literary History*, Amherst und New York: Cambria Press, 2007 (155-178).

Spieler, Claudia: *Bend it like Beckham: Teacher’s Guide*, Stuttgart: Klett, 2005.

Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens*, Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Steen, Andreas: „Im Frühjahr kommt Lei Feng zurück!“, in: *Das Neue China*, 34.3, 2007 (13-17).

Stemmann, Anna: „Die Textur der (Un)Schärfe“, in: *1001 Buch*, 4, 2017 (S. 23).

Stevenson, Mark: „Theater and the Text-Spatial Reproduction of Literati and Mercantile Masculinities in Nineteenth-Century Beijing“, in: Louie, Kam [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (51-71).

Sun, Liying: „Whose Health? How to be Beautiful? Incorporating *Freikörperkultur* (Nudism) into the Chinese Market (1925-1935)“, unveröffentlichter Vortrag, Konferenz „Trends on the Move: Transcultural Dimensions of Popular Flows“, Heidelberg, 28.-29.10.2011.

Sun, Liying: *Body Un/Dis-Covered: Luoti, Editorial Agency and Transcultural Production in Chinese Pictorials (1925-1933)*, unveröffentlichte Dissertation, Heidelberg: 2014.

Tan, Teri: „Children’s Books in China 2017: An Overview of the Children’s Book Market in China“, in: *Publishers Weekly* (17.03.2017), <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/international/international-book-news/article/73074-children-s-books-in-china-2017-an-overview-of-the-children-s-book-market-in-china.html> (Zugriff am 20.09.2017).

Tang, Rui: „Chinese Children’s Literature in the 21st Century“, in: *Bookbird*, 3, 2006 (21-29).

Tang, Xiaobing: „“Poetic Revolution,” Colonization, and Form at the Beginning of Modern Chinese Literature“, in: Karl, Rebecca E. und Peter Zarrow [Hrsg.]: *Rethinking the 1898 Reform Period: Political and Cultural Change in Late Qing China* (Harvard East Asian Monographs, Band 214), Cambridge, MA: Harvard University Asia Center, 2002 (245-268).

Tsui, Clarence: „Tiny Times 4.0 (Xiao Shidai 4.0: Ling Hun Jin Tou): Film Review“, in: *The Hollywood Reporter*, 07.10.2015, <https://www.hollywoodreporter.com/review/tiny-times-40-xiao-shi-807825> (Zugriff am 12.07.2018).

Tung, Fei Hsiao: *Chinese Village Close-Up* (China Studies Series), Peking: New World Press, 1983.

Valussi, Elena: „Female Alchemy: An Introduction“, in: Kohn, Livia und Robin R. Wang [Hrsg.]: *Internal Alchemy: Self, Society, and the Quest for Immortality*, Magdalena: Three Pines Press, 2009 (141-162).

Walliams, David: *Kicker im Kleid*, Berlin: Aufbau Verlag, 2010.

Wang, Jing: *Brand New China: Advertising, Media, and Commercial Culture*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press, 2008.

Wang, Ning: „The Mapping of Chinese Postmodernity“, in: Dirlik, Arif und Xudong Zhang [Hrsg.]: *Postmodernism & China*, Durham und London: Duke University Press, 2000 (21-40).

Wang, Ning: „Globalizing Chinese Literature: Toward a Rewriting of Contemporary Chinese Literary Culture“, in: Lu, Jie [Hrsg.]: *China’s Literary and Cultural Scenes at the Turn of the 21st Century*, London und New York: Routledge, 2008 (103-118).

Wang, Quan: *Ertong wenxue de wenhua zuobiao 儿童文学的文化坐标* [Die Anfänge der Kinderliteraturkultur], Changsha: Hunan shifan daxue chubanshe, 2007.

Wang, Quangen: „20 shiji baijiushi niandai Zhongguo ertong wenxue de shenceng tuozhan 20 世纪八九十年代中国儿童文学的深层拓展 [Eine Tiefenuntersuchung der chinesischen Kinderliteratur der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts]“, in: Ders. [Hrsg.]: *Zhongguo xin shiqi ertong wenxue yanjiu 中国新时期儿童文学研究* [Die Erforschung der Kinderliteratur der neuen Zeit in China], Shijiazhuang: Hebei shaonian ertong chubanshe, 2004.

Wang, Ruixiang: *Ertong wenxue chuanguo lun 儿童文学创作论* [Über das Kinderliteraturschaffen], Hangzhou: Zhejiang daxue chubanshe, 2006.

Wannamaker, Annette: *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection and the Fictional Child*, New York und London: Routledge, 2008.

Wedell-Wedellsborg, Anne: „Between Self and Community: The Individual in Contemporary Chinese Literature“, in: Hansen, Mette Halskov und Rune Svarerud [Hrsg.]: *iChina: The Rise of the Individual in Modern Chinese Society* (NIAS Studies in Asian Topics, Band 45), Kopenhagen und Singapur: NIAS, 2010, (164-192), S. 172.

Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: *Kinder- und Jugendliteratur*, Paderborn: Schöningh, 2010.

Wen, Dong: „China's Press and Publishing Industry Report 2016 Reveals: Growing Scale and More Reprint Titles“ (2016 年新闻出版产业分析报告显示 : 出版产业规模扩大重印书占比增加), in: Qu, Jingfan [Hrsg.]: *China Publishing and Media Journal* (29.09.2017), S. 6, http://www.buchmesse.de/images/fbm/dokumente-ua-pdfs/2017/china_publishing_media_journal_63494.pdf (Zugriff am 13.11.2017).

West, Candace und Don H. Zimmerman: „Doing Gender“, in: *Gender & Society*, 9, 1987 (125-151).

Wilson, Elizabeth: *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

Wiseman, Nigel und Andrew Ellis: *Fundamentals of Chinese Medicine*, Brookline: Linden, 1996.

Wu, Cuncun, *Homoerotic Sensibilities in Late Imperial China*, London and New York: Routledge Curzon, 2004.

Wu, Hung: „Private Love and Private Duty: Images of Children in Early Chinese Art“, in: Kinney, Anne Behnke [Hrsg.]: *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1995 (79-110).

Würzbach, Natascha: „Raumdarstellung“, in: Nünning, Vera und Ansgar Nünning [Hrsg.]: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart: Metzler, 2004 (49-71).

Xi, Jieying: „Introduction to Chinese Youth“, in: Xi, Jieying et al. [Hrsg.]: *Chinese Youth in Transition*, Burlington, USA: Ashgate, 2006 (79-96).

Xia, Baige: „Geschichte und Entwicklung der Kinderliteratur in China“, in: Internationale Jugendbibliothek Schloß Blutenburg [Hrsg.]: *IJB Report*, 1, 1991 (3-11).

Xiao, Hui Faye: „From New Concept to Youth Economy: The Rise and Crisis of the Me Generation“, in: Berg, Daria und Giorgio Strafella [Hrsg.]: *Transforming Book Culture in China, 1600–2016* (The 2016 Yearbook of the International Society for Book Studies [IBG]). Wiesbaden: Harrassowitz, 2016 (147-172).

Yan, Xia: „Introduction to Chinese Youth: A Commentary“, in: Xi, Jieying et al. [Hrsg.]: *Chinese Youth in Transition*, Hampshire, Burlington: Ashgate, 2006 (97-105).

Yang, Chui Chu: *The Meanings of Qipao as Traditional Dress: Chinese and Taiwanese Perspectives*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde (Doctor of Philosophy),

Ames: Iowa State University, 2003, <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=16603&context=rtd> (Zugriff am 20.12.2017).

Yang, Hongying: „*Meili de chengzhang he chengzhang de meili* 美丽地成长和成长的美丽 (Auf eine schöne Weise erwachsen werden und die Schönheit des Erwachsenwerdens)“, in: Dies.: *Nüsheng riji* 女生日记 [Das Tagebuch einer Schülerin], Peking: Zuoqia chubanshe, 2006 (355-357).

Yang, Hongying: *Nüsheng riji* 女生日记 [Das Tagebuch einer Schülerin], Peking: Zuoqia chubanshe, 2006.

Yang, Hongying: *Nansheng riji* 男生日记 (Das Tagebuch eines Schülers), Beijing: Zuoqia chubanshe, 2009.

Yeh, Catherine V.: „The Press and the Rise of Peking Opera Singers to National Stardom: The Case of Theater Illustrated (1912-17)“, in: *East Asian History*, 29, 2004 (53-86).

Young, Robb: „The Digital Asia Effect“, in: *Business of Fashion*, 29.09.2015, <https://www.businessoffashion.com/articles/bof-500/digital-asia-mademoiselle-yulia-g-dragon-cl> (Zugriff am 25.04.2018).

Yu, Hong: *Ertong Wenxue* 儿童文学 [Kinderliteratur], Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 2004.

Yu, Ying-shih: *Zhongguo zhishifenzi lun* 中国知识分子论 [Über chinesische Intellektuelle], Zhengzhou: Henan renmin chubanshe, 1997.

Zamperini, Paola, „On Their Dress They Wore a Body: Fashion and Identity in Late Qing Shanghai“, in: *positions: east asia cultures critique*, 11, 2003 (301-330).

Zheng, Chantal: *Mythen des alten China* (Diederichs Gelbe Reihe, Band 87), München: Diederich, 1990.

Zhang, Guolong und Zhang Yanling: „Chuyu chengzhang zhi zhong de Zhongguo ‘chengzhang xiaoshuo’“ 处于成长之中的中国“成长小说” [Der sich im Heranwachsen befindende chinesische “*chengzhang xiaoshuo*“]“, in: *Nanfang wentan piping luntan* 南方文坛批评论坛 [Das Literaturkritik-Forum des Südens], 4, 2009 (42-45).

Zhang, Haicheng: „San chong men: Cao Wenxuan chengzhang xiaoshuo lun 三重门曹文轩成长小说论 [Die dreifache Tür: Über Cao Wenxuans chengzhang xiaoshuo]“, in: *Lüliang xueyuan bao* 吕梁学院报 [Journal of Lüliang University], 1:5, 2011 (14-16).

Zhang, Jiahua: „Gendered Imaginaries of Childhood in Qin Wenjun’s Jia Li and Jia Mei Stories“, in: *Bookbird*, 44, 2006 (48-55).

Zhang, Weilian: *Deyu wenxue cidian* 德语文学词典 [Lexikon der deutschsprachigen Literatur], Shanghai: Shanghai chubanshe, 1991.

Zhang, Yongjie und Cheng Yuanzhong: *Di si dai ren* 第四代人 [Die vierte Generation], Beijing: Dongfang chubanshe, 1988.

Zheng, Yi: „A La Mode: The Cosmopolitan and the Provincial”, in: Donald, Stephanie Hemelryk et al. [Hrsg.]: *Branding Cities: Cosmopolitanism, Parochialism, and Social Change*, New York, London: Routledge, 2009 (172-186).

Zhong, Xueping: *Mainstream Culture Refocused: Television Drama, Society, and the Production of Meaning in Reform-Era China*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.

Zhou, Xiaobo: *Dangdai ertong wenxue yu suzhi jiaoyu yanjiu* 当代儿童文学与素质教育研 [Zeitgenössischen Kinderliteratur und die Erforschung der *suzhi jiaoyu*], Shanghai: Shaonian ertong chubanshe, 2004.

Zhu, Ziqiang: *Zhongguo ertong wenxue yu xiandai jincheng* 中国儿童文学与现代进程 [Die chinesische Kinderliteratur und der Verlauf der Moderne], Hangzhou: Jiangsu shaonian ertong chubanshe, 2000.

Zurndorfer, Harriet: „Polygamy and Masculinity in China: Past and Present“, in: Kam, Louie [Hrsg.]: *Changing Chinese Masculinities: From Imperial Pillars of State to Global Real Men*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2016 (13-33).