

Nr. 09 Mai 2010
kostenlos



點墨

Dian Mo – Zeitung
Leipziger Sinologie-
Studenten

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts setzten sich zahlreiche chinesische Künstler mit der europäischen Malerei auseinander. Der Beitrag von Juliane Noth gibt am Beispiel des Malers Huang Binhong Einblicke in die künstlerische Vielfalt dieser frühen Umbruchphase und zeigt, wie dieser sich in seinen Werken mit Darstellungstechniken der europäischen Malerei auseinandergesetzt hat. Interessant dabei ist, dass Huang die Bezugnahme auf Tradition und alte Meister vorrangig dazu nutzte, legitimierende Grundlagen für eine neue Technik zu schaffen.

Ganz ähnlichen Fragen der interkulturellen Auseinandersetzung widmen sich Kai Marchal und Florian Arndtz, wenn auch in einer ganz anderen geisteswissenschaftlichen Disziplin – der Philosophie. Im Gespräch über die „chinesischen“ und „westlichen“ philosophischen Traditionen plädiert Marchal dafür, einen neuen, wirklich kosmopolitischen Begriff des Philosophierens zu entwickeln, während Arndtz in seinem Essay *Der Garten der Interkulturalität* der Frage nach Bedingungen des Selbstverständnisses zur eigenen Kultur nachgeht.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Ausgabe liegt auf der filmischen Rezeption. Marco Sparmberg schildert am Beispiel der Filme *Der Koloss von Konga* und *Father and Son* den ewigen Konflikt der Hong Konger Filmidentität zwischen Kunstfilm und Mainstream. *Bewusst mit Exotik* spielen nicht nur einige Romanciers, wenn es um chinesische Kunst, Musik und Jugendkulturen geht, sondern auch einige Filmemacher. Antje Rademacker streifte die Exotikbrille ab und untersucht deutsche

Dokumentarfilme zur gegenwärtigen Rock- und Punkkultur in China. Etwas theoretischer geht es im Beitrag von Kayo Adachi-Rabe zu, der sich Orientierungselementen des innerfilmischen Daseins in den Filmen von Valeska Grisebach und Kim Ki-duk widmet.

Am 14. April 2010 ereignete sich ein katastrophales Erdbeben in der Provinz Qinghai im Nordwesten Chinas. Das Epizentrum lag im Autonomen Bezirk Yushu im Süden der Provinz und richtete verheerende Schäden an, 80-90 % der Bezirkshauptstadt Jiegu wurden zerstört, etliche Nachbeben folgten. Neben über 2.000 Toten und zehntausenden Verletzten werden noch etliche Menschen vermisst. Janka Linke, die sich momentan zu Feldforschungszwecken in der Provinzhauptstadt Xining aufhält, schildert in ihrem Artikel das Leid und den Verlust der Menschen in Yushu. Vielen ist nur die Kleidung geblieben, die sie zum Zeitpunkt des Bebens am Körper trugen.

Des Weiteren ist ein offener Brief des Leipziger Wissenschaftlers Andreas Gruschke abgedruckt, der zur Unterstützung von lokalen und internationalen NGOs vor Ort bei der Erdbebenhilfe aufruft. DianMo appelliert hiermit an alle Leser, diese Initiativen zu unterstützen. Denn jeder Beitrag zählt!

Viel Spaß beim Schmökern!

Frank Andreß

- 4 **Im Focus** Juliane Noth | *Eine Kiefer auf dem Huangshan*
- 12 **Impression** Thomas Roth | *Epang-Palast – Kurioses und Herzliches*
- 15 **Nachgefragt** *Im Gespräch mit Kai Marchal*
- 20 **Schmökertext** *Goethes China*
- 22 **Alumna** Cordula Hunold | *„Versuchskaninchen“ in einem großen Umbruch*
- 24 **Reportage** Simone Beindorf | *Förderung von Menschen mit Behinderung in China*
- 30 **Wortspüle** 守株待兔
- 31 **Filmrezension** *Der Koloss von Konga & Father and Son*
- 35 **Saitenhieb** *Wang Dan im Dialog mit Cui Zhongpeng*
- 40 **CrossOver** Florian Arndtz | *Der Garten der Interkulturalität*
- 43 **Im Kreuzfeuer** Antje Rademacker | *Bewusst mit Exotik spielen*
- 46 **Qinghai** Janka Linke | *Nichts als die Kleidung*
- 48 **Aufruf** *Erdbeben in Yushu*
- 49 **Impression** Benjamin Stache | *Klangkurs in Hsinchu*
- 54 **VERSiert** 《李清照 · 醉花陰》
- 55 **Chinese Landscape** *Großer Buddha von Leshan*
- 56 **Kinemathek** Kayo Adachi-Rabe | *Das „Zuhandene“ als Orientierungsinstrument des innerfilmischen Daseins*
- 62 **Praktikumsbericht** *Quer über die Weltkugel*
- 64 **Kommentar** *Kunst, die der Gesellschaft dient*
- 66 **Nachlese** *Bliefe von dlüben*
- 68 **Impressum**

Eine Kiefer auf dem Huangshan – Naturwahrnehmung und alte Meister bei Huang Binhong

Von Juliane Noth

Huang Binhong 黄宾虹 (1865–1955) war tief in der Tradition der Gelehrtenmalerei verwurzelt, und unzählige Bilder in seinem umfangreichen Werk zeugen von seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Pinseltechnik und den Theorien historischer Maler. Ein Beispiel hierfür ist ein als Hängerule montiertes Albumblatt aus der Ellsworth Collection im Metropolitan Museum of Art, New York (Abb. 1).



Huang Binhongs Bild zeigt eine hügelige Landschaft an einem Seeufer: Über die größtenteils unbemalte Fläche des Wassers hinweg ist eine Landzunge zu sehen, auf der unter hohen Bäumen ein Anwesen liegt. Im oberen Stockwerk des vorderen Gebäudes blickt eine menschliche Figur – wahrscheinlich der Hausherr – hinaus. Ein zweiter Mann im langen Gelehrtengewand – der erwartete

Gast – ist gerade dabei, eine Brücke zu überqueren, die den Zulauf zum See überspannt und zugleich eine Verbindung zum Mittelgrund des Bildes herstellt. Hinter den Gebäuden und von diesen durch einen Nebelschleier getrennt erhebt sich ein steiler Berghang, der von dichter Vegetation bewachsen ist. Er schließt das Bild ab; lediglich schemenhaft lavierte ferne Bergketten sind jenseits von ihm noch auszumachen.

Eine solche Beschreibung birgt jedoch ein Dilemma: Die Landschaft wird beschrieben, als sei eine natürliche Szenerie abgebildet, in der zugleich die Geschichte eines Besuchs unter Freunden erzählt wird. Tatsächlich sind die Elemente, aus denen das Bild aufgebaut ist, zeichnerische Versatzstücke – es geht eben nicht darum, natürliche Landschaft darzustellen oder ein menschliches Zusammentreffen zu schildern. Stattdessen zitieren die Berge, die Bäume, das Landhaus mit dem Hausherrn am offenen Fenster und der Besucher auf der schmalen Brücke Bilder oder Kompositionen, in denen diese auch bereits eine Referenz auf eine abgebildete Landschaft waren. Im Œuvre von Huang Binhong finden wir zahlreiche Variationen dieses Bildaufbaus – Gewässer im rechten Vordergrund, etwas zurückgesetzt einige Gebäude, Wanderer auf schmalen Stegen, massive Bergrücken im Hintergrund und hell lavierte Gebirgsketten dahinter.

Diese Bildelemente bilden den motivischen Untergrund für das, worauf Huang Binhong in dem Bild sein Hauptaugenmerk richtet und was er in seiner Bildaufschrift behandelt: das Verhältnis von Pinselstrich und Tuscheauftrag. In der Aufschrift schreibt er:

董玄宰畫兼皴帶染 取法華滋 趙文度沈子居淺迷瑣碎流為雲間習氣 以筆力不足為墨所掩耳

„In der Malerei von Dong Xuanzai (Dong Qichang, 1555–1636) sind Texturstriche und Lavierung gleichzeitig eingesetzt; dadurch ist seine Methode reich und üppig. [Die Arbeiten von] Zhao Wendu (Zhao Zuo, ca. 1570–nach 1633) und Shen Ziju (Shen Shichong, tätig ca. 1607–1640) sind flach, unklar und trivial, typisch für die Gewohnheiten der Yunjian-Schule. Ihre Pinseltechnik ist nicht kraftvoll genug und wird von der Tusche überdeckt.“ (Vgl. auch die englische Übersetzung von Fong 2001, S. 170.)

Wegen dieser Aufschrift trägt das Bild heute den Titel „Landschaft im Stil von Dong Qichang“. Ein Vergleich des Bildes mit der „Landschaft nach Huang Gongwangs ‚Gestaffelte Bergketten in warmem Grün‘“ von Dong Qichang (Abb. 2) zeigt aber, dass der maltechnische Diskurs über einen der einflussreichsten Künstler des 17. Jahrhunderts in dem Text nicht automatisch eine eng stilistische Anlehnung an Dongs Malweise im Bild bedeutet. Die Technik, in der Dong Qichang seine Texturstriche weich und in abgestuften Tuschetönen übereinander legt und so eine formdefinierende Flächigkeit erzeugt, lässt sich mit der Formel des gleichzeitigen Texturierens und Lavierens (jian cun dai ran 兼皴帶染) beschreiben, mit der Huang Binhong die Methode von Dong Qichang benennt.

Gleichzeitig aber bleibt bei Dong Qichang jeder Pinselstrich klar definiert und die Ordnung, in der die einzelnen Striche aufeinander aufbauen, deutlich nachvollziehbar. Bei Huang Binhong sind nicht einzelne Linien oder Linienbündel in mehreren Schichten aufgebaut, sondern die gesamte Oberflächenstruktur der Landschaft. Dies lässt sich an dem Bergrücken, der das New Yorker

Bild dominiert, gut nachvollziehen. Über ein Gerüst aus Konturlinien, die die Struktur der Landschaft festlegen und eine aus hellen Tupfen aufgebaute Grundfarbigkeit ist ein Netz feiner Linien gelegt, das die Falten des Berges beschreibt.

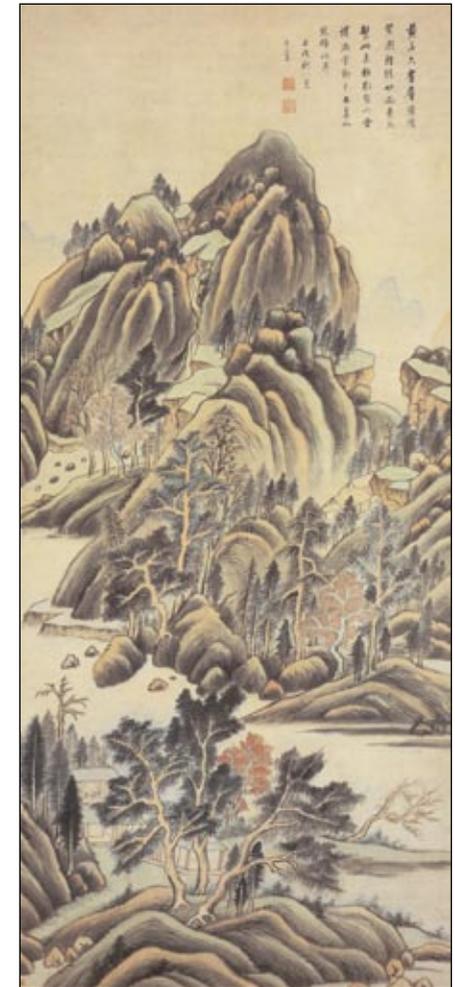


Abb. 2

Über dieses Netz legen sich mehrere Schichten von Tupfen zunehmender intensiverer Schwärze. In der Mitte des

Berghangs verdichtet sich dies zu einer dichten Struktur schwarzer Linien, Striche und Tupfen. Diese stehen zwar für Vegetation, das Bezeichnete wird jedoch überlagert von dem Zeichen selbst, das in erster Linie auf seine Ausführung, also Huang Binhongs Pinsel-Methode verweist. Die ostensive und fast obsessive Überlagerung der Landschaft mit Pinseltechnik rückt die individuelle Handschrift des Künstlers in den Vordergrund und betont die abstrahierenden Qualitäten in der chinesischen Gelehrtenmalerei.

Was Dong Qichang und Huang Binhong verbindet, ist das Interesse an einer malerischen und theoretischen Auseinandersetzung mit Pinseltechniken; die Namen bedeutender Künstler, die dabei aufgerufen werden – Huang Binhong bezieht sich auf Dong Qichang, dieser auf Huang Gongwang (1269–1354) –, stehen dabei in erster Linie für einen bestimmten Stil oder eine Technik (der chinesische Terminus ist *bifa* 筆法, Pinsel-Methode), der ihnen zugeordnet wird. Es scheint jedoch, dass der Bezug auf den älteren Meister in erster Linie dazu dient, eine legitimierende Tradition für eine neue Technik zu schaffen. Es ist also nicht in erster Linie die Malweise selbst, die auf Dong Qichang zurückgeht, sondern nur die Terminologie, mit der sie benannt wird. Huang Binhong bezog sich jedoch nicht nur auf gemalte Landschaft, sondern reiste extensiv und fertigte Tausende von Skizzen an, die von seiner Auseinandersetzung mit der von ihm bereisten Landschaft zeugen. Noch im hohen Alter, in den letzten Jahren vor seinem Tod, bestieg er die Berge rund um Hangzhou, wo er an der Kunstakademie lehrte, um zu skizzieren.

Zu fragen ist daher, in welchem Verhältnis seine Beschäftigung mit den Qualitäten von Pinsel und Tusche und den Methoden alter

Meister einerseits und seine Wahrnehmung von natürlicher Landschaft und ihrem Festhalten auf Papier andererseits zueinander stehen. Dieser Frage soll hier am Beispiel einer Skizze und einer Hängerolle mit dem Motiv des Huangshan nachgegangen werden.

Der Huangshan in der Provinz Anhui ist das vielleicht meist gemalte Gebirge in der chinesischen Kunst. Besonders im 17. Jahrhundert war er ein verbreitetes Motiv im Werk von Malern, die in Anhui tätig waren, wie Hongren (1610–1664), Shitao (1642–1707), Mei Qing (1623–1697) und Dai Benxiao (1621–1693). Das 20. Jahrhundert brachte verbesserte Reisemöglichkeiten; gleichzeitig wurde vielfach die Forderung erhoben, Malerei müsse Wirklichkeit abbilden. Der Huangshan mit seinen steilen Felswänden, gewundenen Kiefern und dichten Wolken wurde für Maler und Fotografen zu dem Motiv, an dem moderne Darstellungstechniken und solche, die mit der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei assoziiert wurden, miteinander in Einklang gebracht werden konnten. Für Huang Binhong, dessen Familie aus Shexian in Anhui stammte, der lange Zeit seines Lebens dort verbrachte und in späteren Jahren Malerei von Künstlern der Anhui-Schule sammelte, war er ein naheliegendes Motiv; er bereiste ihn neun Mal (Wang 2000, S. 23), unter anderem in den Jahren 1900, 1918, 1923 und 1934.

Eine der Skizzen, die er dort machte (Abb. 3), zeigt einen berühmten Baum, die Gewundene-Drachen-Kiefer (Raolongsong 擾龍松) und den nahegelegenen Shixin-Gipfel (始信峰). Die Kiefer, die in kräftigen Windungen um die schmale Felsnadel, die sie trägt, hinab wächst, ist links auf der Skizze zu sehen; rechts von ihr liegt eine höhere und breitere Felsnadel, die ebenso steil aufragt. Weitere, knapp an-

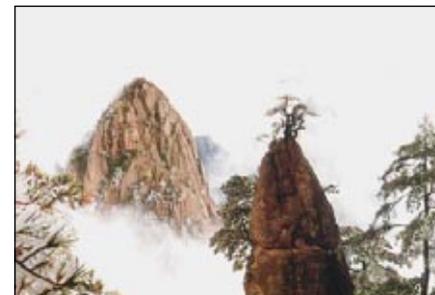
gedeutete Kiefern wachsen auf ihr, und unterhalb der Spitze sind mit kurzen Querstrichen einige Stufen angedeutet. Anfang und Ende des Weges, den sie markieren, sind nicht zu erkennen, dennoch kennzeichnen sie den Fels als begehbar. Weitere schmale Felsnadeln umgeben die beiden markanten Formationen; nach unten hin verschlucken dichte, mit Wellenlinien umrissene Wolken den Fuß der Felsen.



Abb.3

Fotografien zeigen die Kiefer auf einem nicht ganz so schmalen, konisch zulaufenden Felsen, an dessen Hängen noch weitere Kiefern wachsen (Abb. 4; der Baum ist inzwischen abgestorben; ein Fragment seines Stamms ist im Huangshan-Museum ausgestellt. An seine Stelle wurde 1984 eine Kopie aus Plastik gesetzt, Renmin Wang, 28.02.2002).

Abb.4



Die schmalen, in sich gedreht scheinenden Formationen in Huangs Skizze dagegen finden sich in einer ganz ähnlichen Komposition in einer Holzblockillustration von Wang Jingu zur Chronik des Huangshan (Huangshan zhi 黃山志) aus der frühen Qing-Zeit. (Abb.5)

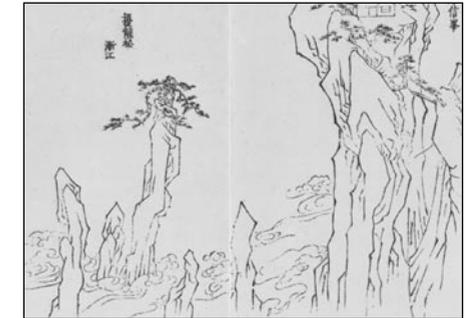


Abb.5

Hier sind die Felsen in kristallinen Formen dargestellt, die von dekorativen Wolkenwirbeln umschlossen werden. Das räumliche Verhältnis des Felsens mit der berühmten Kiefer und des Shixin-Gipfels zueinander ist ähnlich, in beiden Bildern sind kleinere Felsnadeln zwischen ihnen zu sehen und in beiden schließt zum rechten Bildrand hin ein größerer Bergrücken die Komposition ab. Auf dem Holzschnitt sind zwar keine Treppenstufen in den Shixin-Gipfel gehauen, dafür ist auf einem Plateau hoch oben im Bild ein Gebäude zu sehen. Der Weg dorthin ist nur durch eine steinerne Balustrade etwas unterhalb nachvollziehbar gemacht. Eine Beschriftung benennt die abgebildeten Sehenswürdigkeiten, wie es für Illustrationen zu Lokalchroniken üblich ist. Neben den Schriftzeichen Raolongsong, die die Kiefer benennen, steht der Name Jianjiang 漸江 (Hongren) und verweist wiederum auf die Quelle für dieses Bild: ein Blatt aus einem Album dieses Malers mit topographischen Bildern des Huangshan, das die wichtigsten Sehenswürdigkeiten zeigt und ebenfalls ihre

Namen verzeichnet (Abb. 6).



Für Huang Binhong ist in diesem Zusammenhang der Bezug auf die Illustration der Lokalchronik vermutlich wichtiger als der zu Hongren, einem individualistischen Maler des 17. Jahrhunderts. Viele seiner Darstellungen bestimmter Orte ergänzte er mit topographischen oder lokalhistorischen Informationen, die er aus solchen Chroniken oder im Gespräch mit Einheimischen gewann (Tracing the Past 2010, S. 298) – ein prägnantes Beispiel ist etwa das Album „Skizzen von zwölf bizarren Gipfeln“, das etwa 1935 entstand (Abb. 7).

Nicht nur geben hier die Aufschriften Angaben zu den abgebildeten Bergen im sachlichen Stil von Lokalchroniken, auch in der Linearität, in der Huang Binhong sie konturiert, folgen sie den Darstellungskonventionen von Holzblockdrucken. Doch zurück zu der Skizze der Gewundenen-Drachen-Kiefer. Für sie ist also festzustellen, dass Huang Binhong sie zwar wohl vor Ort auf dem Huangshan anfertigte, seine bildliche Umsetzung vielleicht – und auch seine Wahrnehmung – geprägt sind von der älteren Darstellung desselben Motivs. Auf ähnliche Weise von älteren Darstellungs-

formeln beeinflusst sind die „Skizzen von zwölf bizarren Gipfeln“.



Abb.7

In ihnen geht es nicht um die Erschließung der räumlichen Verhältnisse und der Oberflächenbeschaffenheit, wie es bei Landschaftsskizzen in der europäischen Kunsttradition der Fall ist, sondern darum, die energetischen Linien und die strukturelle Beschaffenheit der Berge, also quasi ihre leiblichen Eigenschaften zu erfassen. Dafür greift Huang Binhong wieder auf die etablierten Bildformeln der Gelehrtenmalerei zurück, so dass seine vor der Natur aufgenommenen Skizzen sich nicht grundlegend von deren und seinen eigenen Ideallandschaften unterscheiden. Eine Ausnahme bildet die kleinformatige Hängerolle „Kiefernrauschen auf dem Huangshan 黄海松涛“ (Abb. 8). Trotz des fast dramatischen und eher konventionellen Titels ist die gezeigte Szenerie ganz undramatisch.



Abb.8

Wir sehen eine niedrige, schmale Kiefer mit wenigen Zweigen und langen Wurzeln, die sich an den felsigen Berghang klammern. Neben ihr erhebt sich ein schlanker Felsen, der fast die Höhe des Baumes erreicht. Zu beider Füßen ist noch ein Stück eines Weges zu erkennen, auf dem der Betrachter verortet wird. Dadurch, aber vor allem durch den engen Bildausschnitt und das unprätentöse Motiv erweckt das Bild den Anschein, auf eine nicht-idealisierte, so gesehene und vor

Ort aufgenommene Landschaft zu verweisen. Die Technik, in der Huang Binhong diesen Landschaftsausschnitt malte, lässt sich wieder mit dem Ausdruck „Texturstriche und Lavierung verbinden“ beschreiben. In den Lavierungen in Malachitgrün, in Ocker und in Tusche bleibt der einzelne Pinselstrich, mit dem sie aufgebracht wurden, immer sichtbar; die Texturstriche dagegen, deren Aufgabe es ist, die Oberflächen zu strukturieren, sind überwiegend mit geborstener Pinselspitze flächig aufgetragen und lassen keine Bezüge zum kanonisierten Repertoire bestimmter Strichtypen erkennen. Neben diese rauen Striche treten Flächen, in denen stark verdünnte Tusche kontrolliert verläuft und den Eindruck kühler Feuchtigkeit vermittelt. Auffallend ist, dass diese dunklen Flecken auf der jeweils linken Seite der Felsen und links unterhalb der Kiefer angelegt sind. So markieren sie nicht nur das Volumen der Bildgegenstände, sondern auch deren Schattenseite. Umgekehrt wird damit auch die Position der Lichtquelle, also der Sonne, als rechts von den Felsen und recht tiefstehend bestimmt. Dies ist in der chinesischen Landschaftsmalerei sehr ungewöhnlich und zusammen mit der Wahl des Bildausschnitts und des Betrachterstandpunkts ein deutlicher Hinweis darauf, dass sich Huang Binhong in diesem Bild mit Darstellungstechniken der europäischen Malerei auseinandergesetzt hat. Meines Erachtens gilt dies auch für den Tusche- und Farbauftrag. Das Übereinanderlegen von mehreren Farbschichten, bei dem die einzelnen Farben ineinander übergehen und der Verzicht einer deutlichen Differenzierung zwischen Kontur und Textur dürfte von der Technik der Ölmalerei inspiriert sein; die Bildgegenstände erhalten so eine Dichte und ein Gewicht, die bei einer klaren Unterscheidung zwischen Linie und Farbauftrag, wie sie in der chinesischen Malerei üblich

ist, nicht entstehen. Gleichzeitig bleiben die malerischen Mittel schon allein durch die Verwendung der chinesischen Materialien und eines weichen Pinsels, vor allem aber durch das aufrechterhaltene Primat des kalligraphisch ausgeführten Pinselstrichs in der chinesischen Maltradition verankert. So lassen sie sich mit der seit Jahrhunderten entwickelten Terminologie chinesischer Maltraktate beschreiben. Dies wiederum macht es möglich, eine innovative Maltechnik mit einer historischen Autorität wie Dong Qichang in Verbindung zu bringen. Dadurch bindet Huang Binhong seine formalen Neuerungen fest in die Geschichte der chinesischen Malerei ein. ■

Literatur

James Cahill: *The Compelling Image*. Cambridge, Mass., 1982.

Ho, Wai-kam (Ed.): *The Century of Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)*. Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992.

Yang, Xiaoneng (Ed.): *Tracing the Past, Drawing the Future*. Stanford, CA: Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, 2010.

Wang, Luxiang: *Huang Binhong (Zhongguo minghua jia quanji)*, Shijiazhuang 2000.

Fong, Wen C.: *Between Two Cultures. Late-Nineteenth- and Early Twentieth-Century Chinese Paintings from the R. H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2001.

<http://www.people.com.cn/GB/huanbao/57/20020228/676066.html> (11.04.2010)

Abbildungen

Abb. 1: Huang Binhong (1865–1955): *Landschaft im Stil von Dong Qichang, späte 1940er Jahre, n. Fong, Tafel 67.*

Abb. 2: Dong Qichang (1555–1636): *Landschaft nach Huang Gongwangs „Gestaffelte Bergketten in warmem Grün“, 1622, n. Ho, Bd. 1, Kat. 44.*

Abb. 3: Huang Binhong: *Skizze des Shixin-Gipfels und der Gewundenen-Drachen-Kiefer, ca. 1930er Jahre, n. Wang, S. 21.*

Abb. 4: *Ansicht des Huangshan mit Kopie der Gewundenen-Drachen-Kiefer, n. Renmin Wang, 28.02.2002 (http://www.people.com.cn/media/200202/28/NewsMedia_161705.jpg, 11.04.2010).*

Abb. 5: Wang Jing: *Gewundene-Drachen-Kiefer, frühe Qing-Zeit, n. Cahill, S. 154.*

Abb. 6: Hongren (1610–1664): *Die Gewundene-Drachen-Kiefer, Blatt aus einem Satz von 7 Alben „Ansichten des Huangshan“, n. Cahill, S. 154.*

Abb. 7: Huang Binhong: *Der Tianzhu-Gipfel, aus dem Album „Skizzen von zwölf bizarren Berggipfeln“, ca. 1935, n. Fong, Tafel 65b.*

Abb. 8: Huang Binhong: *Kiefernrauschen auf dem Huangshan, n. Wang, S. 133.*

Juliane Noth ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Ostasiatische Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin.

Auf nach China!

... und dort mitreden können

KURSE UND VERANSTALTUNGEN
RUND UM CHINA:
● WWW.KONFUZIUSINSTITUT-LEIPZIG.DE





KONFUZIUS-INSTITUT LEIPZIG
莱比锡孔子学院
Das Institut für chinesische Sprache und Kultur

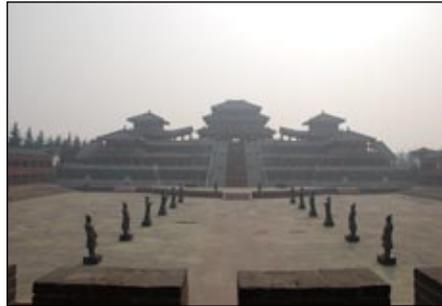
Otto-Schill-Straße 1 / 04109 Leipzig
Telefon 0341 / 97 30 390
E-Mail info@konfuziusinstitut-leipzig.de

Epang-Palast – Kurioses und Herzliches

Von Thomas Roth

Wenn ich an mein Jahr in China zurückdenke, dann gibt es, wie bei jedem anderen auch, einige prägnante Erlebnisse, die mir ins Gedächtnis schießen. Auch wenn das, was ich vermisse, eher das alltägliche Leben mit seinen vielen Kleinigkeiten ist, sind es doch diese in vielerlei Hinsicht beeindruckenden und überraschenden Erfahrungen, von denen zunächst berichtet wird, auch weil sie vom Gegenüber leichter nachempfunden werden können. Aus diesem Grund ist das Folgende auch ein Bericht über ein sowohl kurioses als auch beeindruckendes Erlebnis in Xi'an, obwohl ich mein Jahr eigentlich in Jinan verbracht habe. Eine Reise nach Xi'an war beim ersten Chinaaufenthalt obligatorisch. Die Zeit dazu fand sich für mich und ein paar Freunde in den Winterferien. Bei der Vorbereitung auf die Sehenswürdigkeiten kam bei mir dann die Frage auf, was eigentlich mit dem alten Kaiserpalast der Qin passiert ist und warum man im Bezug auf Xi'an immer nur von Qin Shihuangdis Grab und der Terrakotta-Armee hört. Bei meiner Suche stieß ich auf jene Geschichte der beiden um die Nachfolge der Qin-Dynastie ringenden Heerführer Liu Bang und Xiang Yu, in der letzterer die einstige Qin-Hauptstadt Xianyang niederbrannte. Diesem Brand fiel auch der Epang-Palast 阿房宮 zum Opfer. Obwohl der Palast also vollkommen zerstört wurde, fanden sich jedoch im Internet Bilder eines imposanten Gebäudes, das den gleichen Namen trug. Es stellte sich heraus, dass es einen Nachbau gab und da die Bilder recht beeindruckend waren, dachte ich mir, dass er einen Besuch wert sein könnte.

Nachdem wir in Xi'an die populären Sehenswürdigkeiten abgeklappert hatten, wollten



wir den Besuch beim Epang-Palast in Angriff nehmen und fragten im Hostel nach dem Weg. Die erste Reaktion, die wir bekamen, war jedoch keine Wegbeschreibung, sondern ein Abraten von diesem Ausflug, da es dort nichts zu sehen gäbe und es sowieso nur ein Nachbau sei. Nachdem wir trotzdem darauf beharrten, auch weil es natürlich ein umso interessanteres Ziel sein könnte, bekamen wir endlich nach langem Suchen einen Bus und eine Haltestelle genannt. Da wir aber nicht wussten, an welcher Haltestelle der entsprechende Bus fahren würde, war erneutes Fragen vonnöten. Interessanterweise konnten uns die ersten Leute, die wir fragten, keine Auskunft geben. Nach einer Weile fanden wir jedoch eine äußerst hilfsbereite Frau, die uns dann in ein Geschäft schleppte, um für uns nachzufragen. Mit erfolgreicher Auskunft konnten wir dann zur Haltestelle zurückkehren und endlich den Bus besteigen. Die Fahrt sollte 40 Minuten dauern und führte in den Westen von Xi'an, durch eine Menge Viertel, die man normalerweise als Tourist nicht zu sehen bekommt. Je weiter wir uns vom Stadtzentrum entfernten, umso ärmlicher wurde die Gegend und wir bekamen auch langsam Zweifel, ob an unserer Haltestelle überhaupt ein Palast sein könnte

oder ob wir einfach nur verloren in einem Außenbezirk von Xi'an herumirren würden. Irgendwann bekamen wir aber dann doch von der freundlichen Busbegleiterin Bescheid, an der nächsten Haltestelle auszustiegen.

Das erste, was wir danach sahen, war ein brachliegendes Feld. Als wir aber auf die andere Straßenseite blickten stand da tatsächlich eine große Mauer eines offensichtlich großen Komplexes, zu dessen Eingang ein mit bronzenen Qin-Soldaten gesäumter Weg führte. Als wir näher kamen, sahen wir am Eingangsportal auch die Ticketkontrolleure und etwas weiter links das Kartenhäuschen. Wir hatten die Wahl zwischen dem normalen Ticket für 30 Kuai oder jenem mit zusätzlicher Rundfahrt für relativ stattliche 50. Um alles auszukosten, was möglich war, entschieden wir uns für das volle Programm.

Die Treppen zum Eingangsportal hinaufgestiegen, erlangten wir den ersten wirkungsvollen Blick auf das Innere des Komplexes. Was diesen Blick wirkungsvoll werden ließ, war nicht so sehr die Imposanz des weit ausgedehnten Hofes, an dessen beinahe fernen anderem Ende das Hauptpalastgebäude zu sehen war, sondern die Kombination des Ganzen mit der Stille, die über alledem lag. Denn ebenso wie wir am Ticketschalter die einzigen Besucher waren, waren wir es auch beim Betreten des Palastes. Die bedrückende Atmosphäre ließ in mir die Frage aufkommen, ob sich so in etwa ein Botschafter gefühlt haben muss, wenn er in den Kaiserpalast eintrat. Im Hauptgebäude trafen wir dann jedoch auf andere Besucher, die sich ein Schauspiel ansahen. Wir setzten uns dazu und sahen einige Tänzerinnen, die sich vor dem auf

einem Thron sitzenden Kaiser bewegten. Das Ganze wirkte bereits etwas seltsam, entwickelte sich jedoch zur Absurdität, als plötzlich ein Handyklingeln erklang und kurz darauf eine der Tänzerinnen mit einem großen Telefon hereinkam, welches sie dem Kaiser übergab. Dieser verließ sodann den Saal und das Stück war zu Ende. Bei dem Ganzen spielten sicherlich auch noch unsere Sprachdefizite eine Rolle, aber ich kann mir trotzdem nichts vorstellen, um mir diese Szene einigermaßen erklärlich zu machen.



Noch etwas irritiert ging es dann für uns weiter. Im oberen Teil des Hauptgebäudes konnte man sich gegen Geld als Kaiser fotografieren lassen, was aber dann doch zu viel des Guten gewesen wäre. Wieder draußen, sahen wir einen recht trostlos daliegenden See mit einer abgewrackten Insel in der Mitte. Generell stellte sich der ganze Komplex mehr und mehr als Kuriosum heraus, denn bei näherer Betrachtung war alles ziemlich heruntergekommen und auch recht simpel gebaut. Viele Objekte waren halbherzig mit Farbe übertüncht, wie beispielsweise die Decke des Saales, welche schlicht weiß gestrichen war. Auch die verbauten Materialien waren häufig wenig

historisch, so z.B. die Fliesen, aus denen der Boden an vielen Stellen bestand. Nach etwas Herumlaufen auf der Mauer bekamen wir dann zusammen mit ein paar anderen Gästen auch unsere Rundfahrt und anschließend eine Bootsfahrt, die ursprünglich wohl dazu diente, Besucher auf die kleine Insel in der Mitte zu bringen, aber nun, dem Zustand der Insel geschuldet, nur noch eine Kreisfahrt war. Anschließend ging es vorbei an einem beschädigten und deshalb deutlich erkennbar aus Pappmaché bestehenden Kessel zu einer recht guten und amüsanten Akrobatikvorführung mit Panzi 盘子 und Shaozi 勺子 und ihren Freunden, was dann gleichzeitig auch die letzte Attraktion im Palast war.

Am Eingang wieder angekommen interessierte es uns dann aber, wo nun der Originalpalast gestanden hatte. Laut Auskunft am Schalter brauchten wir lediglich 300m auf dem Feld auf der anderen Straßenseite laufen und würden die Ruinen sehen. Erwartungsgemäß war es dann doch nicht so einfach. Glücklicherweise trafen wir jedoch einen sehr herzlichen älteren Mann namens Yang Maoniu, der uns bat ihm zu folgen. Er war ungefähr 65 Jahre alt, hatte als Beamter im Erziehungsministerium gearbeitet und erzählte uns, dass auf diesem Feld früher sein Geburtshaus stand. Offensichtlich wurde der Ort, wie ich später herausfand, im Zuge des Gesamtprojektes um den Epang-Palast abgerissen.

Nach einer Weile erreichten wir entlang einer hohen Lehmwand ein großes Loch, welches an einer ebenso hohen Wand endete. Viel mehr als eine Ziegelmauer konnten wir leider nicht erkennen. Unser „Touguide“ wies uns jedoch noch auf die vielen erkennbaren Schichten in den beiden Lehmwänden hin, die im Laufe der rund

2200 Jahre diese Höhe erreicht hatten. Drei offizielle Steintafeln bestätigten, dass sich an diesem Ort namens Jujiazhuang 聚驾庄 die Ausgrabungsstelle der Vorhalle des Epang-Palastes befindet und das Palast-Areal sich einst über eine Fläche von ca. 60 ha erstreckte, wozu auch das brachliegende Feld, von dem wir kamen, gehörte. Bis heute ist die Vorhalle der einzig archäologisch belegte Abschnitt des Komplexes, weshalb auch große Zweifel an der Fertigstellung des Palastes und an den Schilderungen Sima Qians zu dessen Aussehen herrschen. Auf dem Rückweg erfuhren wir dann, dass der Nachbau des Palastes von 1995 bis zum Jahr 2000 dauerte und überdies von einem taiwanesischen Geschäftsmann veranlasst worden sein soll. Diese Information zum Bauherren ist dabei wahrscheinlich eine unter vielen Spekulationen über eine, wie die Internetrecherche zeigt, recht dubiose Firma.

Zur Krönung dieses eindrucksvollen Nachmittags wurden wir dann noch von Herr Niu eingeladen, mit zu ihm zu kommen. Er wohnte nicht weit östlich des Feldes, wo sein Heimatort einst gestanden hatte, in einem Dorf mit recht neuen Häusern, welches allem Anschein nach als Ersatz für das alte errichtet wurde. Wir lernten seine Frau kennen und wurden selbstverständlich auch bewirtet. Zum Schluss bekamen wir noch ein Blatt Papier überreicht, auf welchem er uns noch einmal schriftlich seine Freude über unser Zusammentreffen sowie unser Interesse an der Ausgrabungsstätte des Epang-Palasts ausdrückte und ließ es sich auch nicht nehmen, uns zum Hostel zurückzufahren.

Thomas Roth studiert Sinologie und Religionswissenschaft an der Uni Leipzig.

Im Gespräch mit Kai Marchal

„Wir bräuchten einfach mehr Brückenbauer und Quereinsteiger!“

Was ist chinesische Philosophie? Gibt es überhaupt so etwas wie chinesische Philosophie? Kann man sich als westlicher Philosoph mit chinesischem Denken auseinandersetzen und, wenn ja, wie? Solche Fragen beschäftigen jeden, der beginnt, sich mit chinesischem Denken auseinanderzusetzen. Innerhalb der Sinologie findet man auch eine beachtliche Menge an Forschungsliteratur zu dem Thema. Umso mehr erstaunt es einen daher, dass diese Themen, zumindest in Deutschland, bisher kaum Einzug in die Philosophie gefunden haben. Ein lobenswertes Vorbild gibt die Universität Hildesheim, in der Rolf Elberfeld eine Professur für Philosophie unter anderem mit Schwerpunkt auf asiatischer Philosophie einnimmt. Doch bleibt dies eine Ausnahme. Dementsprechend schwer ist es, ausgebildete Philosophen zu finden, die sich mit chinesischem Denken auseinandersetzen.

Als ich mich als Student der Philosophie vergangenes Jahr auf einen Sprachaufenthalt nach Taiwan begab, war ich daher hochofregt festzustellen, dass dort einige deutsche Philosophen Anstellungen an Universitäten und Forschungsinstituten gefunden haben, um ihrem Interesse an chinesischer Philosophie nachzugehen. In dieser und der nächsten Ausgabe werden nun zwei Interviews, das erste mit Kai Marchal, das zweite mit Fabian Heubel, abgedruckt, die ich im Rahmen eines Beitrages für Radio Taiwan International in Taipeh geführt habe.

Als Philosoph stößt man des Öfteren auf die Meinung, dass es in China gar keine Philosophie gebe, dass China so etwas wie eine Philosophie nie entwickelt habe. Wie kommt es zu dieser Meinung? Ist etwas Wahres an dieser Aussage oder handelt es sich nur um ein Vorurteil?

Sie sprechen eine jener Fragen an, die jedem, der Interesse an chinesischer Philosophie hat, im Grunde täglich durch den Kopf gehen müssen. Und die Frage ist streng genommen noch gar nicht wirklich zu beantworten, weil wir keinen positiven Begriff von einer „Weltphilosophie“ besitzen (also einem Philosophieren, das es vermag, die Bindung an das westliche Erbe mit einer Reflektion auf Elemente anderer Kulturen genuin zu vereinen). Dennoch ist eins ganz klar: Das Zeitalter, in dem nur Europäer oder Amerikaner sich philosophisch äußern konnten, ist

heute vorbei. Mit Hegels zutiefst bornierter Vorstellung von „dem“ nichtphilosophischen Orient sollte uns heute keiner mehr kommen. In Zukunft muss es darum gehen, einen neuen, wirklich kosmopolitischen Begriff des Philosophierens zu entwickeln; und zu diesem Zweck ist die Auseinandersetzung mit der chinesischen Tradition, der chinesischen Weltdeutung und des Weltverständnisses unverzichtbar. Ich bin mir überhaupt nicht sicher, ob es da richtig ist, das chinesische Denken (wie es in Pariser Zirkeln augenblicklich sehr in Mode ist) als eine „Nichtphilosophie“ zu verstehen oder postplatonisch oder postmetaphysisch zu überprägen und damit zu einer grundlegenden Alternative zur westlichen Philosophietradition zu stilisieren. Ich denke eher, dass die Fragen, die aus der chinesischen Tradition hergeleitet werden, als gleichrangig betrachtet werden müssen mit den Fragen aus der abendlän-

dischen Tradition wie der Frage nach Gott, der Gerechtigkeit, der Freiheit oder anderen Dingen. Wenn man sich erst einmal dieser Gleichrangigkeit gewahr geworden ist (die ja zugleich eine Gleichzeitigkeit ist: in China wird heute immer noch in Begriffen gedacht, die sich der chinesischen Geistesgeschichte verdanken), dann wird eine ganz andere geistige Landschaft erkennbar. Und die müssen wir erst einmal kartographieren! Die Frage, ob es in China Philosophie gebe, erscheint dann völlig irrelevant. Und ich bin mir im Gegenteil gar nicht so sicher, ob in all den philosophiegeschichtlichen Bemühungen im Europa der Gegenwart immer so viel philosophische Inspiration und philosophischer Eigensinn stecken. Das Wichtigste ist vielleicht die Offenheit, die grundlegenden Fragen in der gegenwärtigen (geschichtlich erstmaligen) Situation der globalen Moderne neu zu durchdenken.

Ein Philosophieprofessor hat mir gegenüber einmal geäußert, es sei ja selbstverständlich, dass sich ein westlicher Philosoph nicht für die chinesische Philosophie interessiert, da diese ja niemals einen Einfluss auf die westliche Philosophiegeschichte gehabt habe. Was, glauben Sie, hat gerade die chinesische Philosophie für den westlichen Philosophen zu bieten? Inwiefern ist für den westlichen Philosophen eine Erweiterung möglich?

So ganz richtig ist diese Vorannahme nicht, denn es gab ja durchaus gegenseitige Beeinflussung und Wechselwirkung (man denke nur an Leibniz). Dennoch scheint in dieser Bemerkung eine Zögerlichkeit auf, die man bei deutschsprachigen Professoren wahrscheinlich oft antrifft. Wenn man zum Beispiel in Deutschland Philosophie studiert, wird man deshalb nicht auf chinesische

Texte stoßen, sie werden einfach nicht unterrichtet. Und das ist zweifellos ein Manko heute, wo wir alle uns in dem großen Prozess der Entwurzelung und Verfremdung befinden, den Peter Sloterdijk treffend als „Weltverdung der Welt“ bezeichnet hat. Wenn man dennoch aus irgendwelchen Gründen dazu kommt, sich auf chinesische Texte einzulassen, dann ist das sicherlich ein persönlicher Entschluss, wahrscheinlich sogar eine existenzielle Entscheidung. Ob diese Entscheidung wirklich vollständig diskursiv begründet werden kann, weiß ich nicht – es steckt einfach zu viel Fremdes in ihr. Aber in irgendeiner Weise werden sich auch die deutschen Philosophieabteilungen dieser Frage einmal stellen müssen. Und natürlich gibt es zahlreiche Perspektiven in der Philosophie, für die die Beschäftigung mit chinesischen Texten unmittelbar relevant ist. Da wäre zum Beispiel der Begriff des Qi, der bekanntlich nur sehr schwer in eine westliche Sprache zu übersetzen ist (Etwa als Atem, Wirkstoff, Energie, oder gar Lebensäther?) – welche Vorstellung von Leiblichkeit und Leben verbindet sich mit einem solchen Begriff? Wie sähe ein aus chinesischen Quellen inspirierter moderner Subjektbegriff aus, der zugleich auf europäische Fragen Antwort geben kann? Französische Sinologen wie Jean François Billeter oder François Jullien haben hier sehr interessante Anstöße geliefert (und in der deutschen Sinologie wird etwas ähnliches gerade versucht von Fabian Heubel und Mathias Obert). Oder auch die Frage nach der Praxis: Wenn man in der globalen Moderne einen wirklich universalen Praxisbegriff formulieren möchte, dann kann man doch nicht nur auf altgriechische Texte zurückgehen, man kann sich nicht immer nur an die altgriechische Polis erinnern, wie Hannah Arendt das macht, sondern man muss auch andere Texte ernst nehmen, arabische,

indische oder eben chinesische Texte, in denen es einen ganz prononcierten und ganz eigentümlichen Praxisbegriff gibt. Natürlich ist es verlockend, wie John Rawls Zuflucht in einer angeblich kulturübergreifenden, prozeduralen Vernunft zu suchen; doch bringen wir damit wirklich die widerborstigen politischen und ethischen Realitäten unter Kontrolle? Und wollen wir das überhaupt? Ich plädiere eigentlich für eine neue Offenheit des Fragens, die sich gerade aus der Erfahrung der Fremdheit in dieser neuen Welt des 21. Jahrhunderts speist. Brauchten wir nicht z.B. viel eher einen womöglich auch an der konfuzianischen Tradition geschärften Praxisbegriff, der die konkreten Handlungsmotive der einzelnen Akteure zu reflektieren vermag und dabei doch unmittelbar mit der Gerechtigkeitsfrage verschränkt ist? Und es gibt Dutzende weiterer Fragen, denen man in einem interkulturellen Zusammenhang nachgehen müsste.

François Jullien sagt, dass er explizit aus der westlichen Philosophiegeschichte, der ganzen Philosophietradition ausbrechen wollte, um eine ganz andere Tradition kennen zu lernen und im Nachhinein feststellen zu können, worauf die philosophischen Traditionen im Westen fußen, was sozusagen die unausgesprochenen Grundannahmen sind, die niemals auch nur thematisiert wurden. Ist das ein realistischer Ansatz?

Wir leben ja heute in einer sehr instabilen globalen Situation, man spürt geradezu täglich, wie sich die tektonischen Platten verschieben, wie schnell China, aber auch Indien, ins Zentrum rückt. In dieser Situation ist François Jullien zweifellos ein sehr wichtiger Ansprechpartner. In seinem neuen Buch *Nourrir sa vie: À l'écart du bonheur* (2005) benutzt er oft das Bild der „Weggabelung“,

als hätte sich irgendwann im Verlauf der Philosophiegeschichte der Weg geteilt, links wäre es nach Altchina gegangen, rechts nach Altgriechenland; und seine Absicht ist es nun, die andere Seite, also China, genauer in den Blick zu bekommen, um so das eigene Denken besser zu verstehen (ja, eigentlich auch aufzuheben, zu „destruieren“). Offen gesagt, ich finde dieses Bild der „Weggabelung“, so verlockend es auch sein mag, irreführend – in letzter Konsequenz wird auf diese Weise China nämlich in seiner Alterität eingesperrt. Ich schenke Julliens heideggerianisch anmutendem Aufruf zur Überwindung der westlichen Philosophie oder seine Beschwörung von Immanenz und radikaler Negativität ebensowenig Glauben (und ich denke, dass die chinesischen Denker, die er bespricht, von ihm z.T. durchaus verzerrt dargestellt werden). Dennoch ist er natürlich jemand, der eine Diskussion in Gang gebracht hat, und er wird deshalb weiter wichtig bleiben. In der Zukunft muss es trotzdem vor allem darum gehen, weniger irgendwelche Makrothesen über „das“ chinesische Denken aufzustellen, als von den Problemen her zu denken, vielleicht eher auf einer Mikroebene, in der genauen begrifflichen Untersuchung. Vor allem kosmopolitische Begriffspraxis ist also nötig, wir bräuchten einfach mehr Brückenbauer und Quereinsteiger – da reicht ein einziger Jullien überhaupt nicht.

In der chinesischen Philosophie unterscheidet man gewöhnlich drei Hauptströmungen, Konfuzianismus, Daoismus und Buddhismus. Die Unterschiede dieser Strömungen sind teilweise signifikant. Sehen sie dennoch eine Gemeinsamkeit zwischen allen dreien, etwas, das man als „typisches Merkmal“ der chinesischen Philosophie bezeichnen könnte?

Ich muss sagen, ich mag all diese Nomenklaturen nicht besonders. Wahrscheinlich ist Konfuzius genauso wenig Konfuzianer gewesen, wie Zhuangzi Daoist oder Marx Marxist. Aber warum nicht trotzdem einmal eine Zuspitzung riskieren. Um es mal ganz vereinfacht zu sagen: Die Idee einer moralisch aufgeladenen Innerlichkeit ist äußerst wichtig im chinesischen Kulturkreis. Also die Idee, dass ich als der Handelnde, bevor ich überhaupt anfangen zu handeln, mich moralisch umgestalten muss, dass ich meine Gedanken und mein Qi in eine bestimmte Richtung lenken, ja verfeinern muss. Wenn das geschehen ist, kann ich auch meinen Körper in eine bestimmte Richtung lenken und meiner inneren Vision eine äußerlich sichtbare Gestalt verleihen. Modern gesprochen kreist chinesisches Denken oft um Fragen der „moral psychology“, wie sie durchaus ähnlich auch von G.E.M. Anscombe, Iris Murdoch oder anderen Tugendethikern behandelt werden.

Sie konzentrieren sich in Ihrer Arbeit auf Neokonfuzianismus. Was ist für sie besonders interessant an dieser Strömung?

Wenn man im Westen an Konfuzianismus denkt, dann gibt es seit Hegel oft diese Vorstellung von einem „lebensnahen“ Konfuzianismus: Konfuzius, wie man ihn in den Lehrgesprächen sieht, zeigt seinen Schülern im Grunde genommen nur, wie man Beamter wird oder eine Matte in die richtige Position rückt. Konfuzius ist dieser Sicht zufolge ein Pedant, ein knöcherner Hofmeister, der irgendwelche rituellen Lehren verbreitet hat. Ein solches Bild, obgleich es nicht ganz falsch ist, führt allzu leicht in die Irre. Doch in diesem Bild wird eines völlig übersehen: dass nämlich in der Song-Dynastie, also im 11./12. Jahrhundert, eine reflexive Überhö-

hung des Konfuzianismus stattgefunden hat, als Antwort auf die theoretische Herausforderung durch den Buddhismus, eine sehr spekulative, „philosophische“ Fassung konfuzianischen Denkens. Das Ergebnis ist der sogenannte „Neokonfuzianismus“ (noch so ein Unwort). Prägende Denker sind z.B. Zhu Xi, die beiden Cheng-Brüder oder auch Wang Yangming. Es ging ihnen plötzlich wirklich um die letzten Fragen: Was ist der Ursprung des Kosmos? Was ist die Bedeutung des Menschen? Was ist sein Zweck? Und um diese Fragen zu beantworten haben Denker wie Zhu Xi oder Wang Yangming ein extrem subtiles Gedankengebäude errichtet, mit Begriffen wie Li und Qi, Taiji und Yin und Yang und Wuxing, und dieses System muss einfach einmal auch im Westen artikuliert und durchdacht werden, weil es bis heute noch die Leute beeinflusst. So ist z.B. die japanische Gesellschaft bis in die Knochen durch den Neokonfuzianismus geprägt worden, und Begriffe wie Li oder Qi sind bis heute in China und in Taiwan eine gängige Währung in der Lebenspraxis, so wie ja auch im atlantischen Westen Traditionsbestände wie die Jungfrau Maria, die Auferstehung oder das Gute bis heute akut sind (man denke nur an Charles Taylors neustes Buch). Daher kommt eine Frage, die mich seit einiger Zeit umtreibt: Worauf ruht eigentlich die Moderne in Asien? Was stellt hier den Hintergrund des modernen Lebens? Wie würde sich die berühmte Auseinandersetzung zwischen Carl Schmitt und Hans Blumenberg über die Verbindung zwischen säkularer Moderne und christlicher Vergangenheit gestalten, wenn sie in Taiwan stattfände?

Und weshalb haben Sie für Ihre Forschungen dann den Standort Taibei gewählt? Welche besonderen Vorzüge bietet Taiwan für Philosophen, die sich für die chinesische Philosophie interessieren?

Es ist eine andere, eine ganz existenzielle Situation. Ich habe schon immer angenommen, dass es sehr wichtig sei, die chinesische Tradition als eine lebendige Tradition zu verstehen. Und das heißt eben auch, dass man sich den zahllosen Risiken und Undurchschaubarkeiten einer lebendigen Gegenwart aussetzt: Zum Beispiel spricht man hier als Ausländer über chinesische Texte und weiß genau, dass man als Westler in einer Minderheit ist: Da hören einem chinesische Zuhörer zu, die die chinesischen Texte viel besser kennen und die man überzeugen muss. Und eine solche Situation ist wirklich sehr, sehr fruchtbar. In der westlichen Sinologie stößt man oft darauf, dass diese klassischen Texte kritisch-philologisch einquartiert und damit irgendwie auch kaltgestellt werden. Es fehlt einfach das Umfeld, die Sprache, was dazu führt, dass die Texte nicht lebendig werden. Und es wird dann oft nicht gesehen, dass in diesen Texten wirklich eine Herausforderung steckt: Diese Texte fordern unser Weltbild, fordern die alteuropäische Tradition unmittelbar heraus in ihrer Andersheit. Ich denke, dass die nötige philosophische Auseinandersetzung vielleicht in China oder auf Taiwan einfacher zu führen ist. Taiwan hat einfach den großen Vorteil, dass es eine demokratische Gesellschaft ist, eine offene und längst modernisierte Gesellschaft, in der die Menschen in ihrer Innerlichkeit aber oft noch durchdrungen sind von Altchinesischem (genauso wie wir auch die eigene Tradition oft immer noch „in uns“ tragen). In China mag das ähnlich sein; eigentlich ist China auch nie weit weg in Taipeh: Wir sehen in Taipeh sozusagen zu, wie dort auf dem anderen Ufer der „Kristallpalast“ der modernen Zivilisation errichtet wird, und man kann hier, an der Peripherie, gar nicht anders als sich zu fragen, wo das alles hinführt. Ein ganz konkreter Vorteil der geistigen Situation auf Taiwan ist es, dass die Schülergeneration der

großen chinesischsprachigen Gelehrten des zwanzigsten Jahrhunderts, also Tang Junyi und Mou Zongsan, hier bis heute unmittelbar wirkt. Eine solche Kontinuität ist äußerst wichtig; und ich kann nur hoffen, dass Tang Junyi und Mou Zongsan im Westen einmal mehr gelesen werden.

Diese Philosophen entstammen einer Tradition, die sich nach der Bewegung vom 4. Mai angefangen hat zu manifestieren als Gegenreaktion auf Tendenzen in China, die gesamte chinesische Tradition einfach abzuschütteln und sich ganz auf den Westen zu konzentrieren. Darin ist ja der Konflikt innerhalb der chinesischen Gesellschaft schon immanent enthalten. Findet man so einen Konflikt heute noch?

Ich will Ihnen nicht verhehlen, dass auch in Taiwan der Antitraditionalismus hohe Wellen schlägt und dass eine allgemeine Sprachlosigkeit zwischen westlicher und chinesischer Philosophie herrscht. Sehr viele philosophische Lehrstühle in Taiwan sind besetzt von Professoren, die in den USA analytische Philosophie studiert haben – und aus verständlichen Gründen haben diese Leute wenig Interesse an der oft etwas vagen, fließenden philosophischen Sprache Chinas. Auf der anderen Seite haben wir zahllose Lehrstühle für chinesische Philosophie, und deren Inhaber kennen viel zu häufig viel zu wenig von der westlichen Philosophietradition, so dass der Dialog oft schwierig ist. Leute, die in beiden Traditionen beschlagen sind, die sowohl Fragen der westlichen als auch der chinesischen Tradition durchdenken können, sind dagegen äußerst rar. Zum Beispiel Yang Rubin oder Lee Ming-huei wären hier in Taiwan zu nennen. Man spürt in ihren Arbeiten oft diese unglaubliche Spannung zwischen globaler Moderne und

chinesischer Tradition, dieselbe Spannung, die man auch in jeder Ecke Taipehs antrifft, in diesen oft so merkwürdig anmutenden Brikolagen aus Alt und Neu, aus Ost und West. Und wie es das kürzlich erschienene Buch von Martin Jacques noch einmal sehr anschaulich vorführt (*When China Rules the World: The End of the Western World and the Birth of a New Global Order*), sind dies ganz handgreifliche Spannungen, die längst auch die Verhältnisse in „unserer“ ruhigen, nordatlantischen Welt zum Tanzen gebracht haben.

Vielen Dank Herr Marchal!

*Das Interview führte Jens Cram.
(Taipei, 11. Juli 2009)*



Kai Marchal studierte Sinologie und Philosophie in Heidelberg und München (Promotion 2006 mit der Arbeit „Die Ordnung des Politischen und die Ordnung des Herzens. Eine Studie zum politisch-philosophischen Denken des Lü Zuqian (1137- 1181)“). Seit August 2006 ist er Assistant Professor am Department of Philosophy an der Hua-fan University (Taipeh) und beschäftigt sich u.a. mit konfuzianischem Denken und westlicher politischer Philosophie.

Goethes China

Johann Wolfgang von Goethe war als Literat bestrebt, die Grenzen zwischen den Kulturen zu überwinden und das übergeordnete Menschliche in der Literatur aller Länder zu erfassen. Es wundert daher kaum, dass Literaturwissenschaftler sich seit jeher darum bemühen, im Werk Goethes Elemente der Weltliteratur beziehungsweise den Einfluss Goethes auf internationale Literatur nachzuweisen.

Bei der Erforschung des Verhältnisses zwischen Goethes Literatur und China mit- samt der chinesischen Literatur hat Woldemar Freiherr von Biedermann im späten 19. Jahrhundert Pionierarbeit geleistet. In seinen Studien zeigt er, wie leicht es ist, chinesische Merkmale in den Schriften Goethes zu finden und auf Inspiration aus China zu spekulieren. Richard Wilhelm vermutete, dass Goethe über die ihm erreichbaren Quellen hinaus einen direkten Zugang zur chinesischen Poesie gefunden habe. Wilhelm war es auch, der in Goethes Weisheit eine geistige Verwandtschaft zu Laozi annahm.

Aus heutiger Sicht erscheinen manche frühen Versuche der Gemeinsamkeitsfindung – beispielsweise die Theorie, Goethes Dichtung verdanke ihre Genialität einzig den chinesischen Einflüssen – übermäßig bemüht. Affinitäten Goethes zu China lassen sich indes kaum übersehen. Goethe hat sich nachweislich mit der chinesischen Kultur auseinandergesetzt. Bekannt ist nicht nur, dass er sich Literatur zu China beschaffte und in Weimar den Prinzessinnen imponierte, indem er ihnen das Schreiben chinesischer Zeichen vorführte. In Goethes Œuvre finden sich vielmehr direkte Bezüge zu China und dem Chinesischen, wie es das gelehrte Europa im 18. und 19. Jahrhundert kannte. Oft angeführt wird Goethes Gedichtszyklus

Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten, der schon im Titel einlädt, in seinen Versen Chinesischem nachzuspüren. Gleich zu Beginn identifiziert sich das lyrische Ich zwar als Mandarin, doch im Folgenden wird es schwieriger, auf inhaltlicher Ebene chinesische Charakteristika auszumachen. Findet sich hier die poetische Umsetzung seiner Eindrücke von China, fordert Goethe an anderer Stelle explizit dazu auf, bei der Suche nach Universalität in der Weltliteratur auch chinesische Werke zu berücksichtigen. In einem Gespräch mit Johann Peter Eckermann lobt er den chinesischen Roman und erklärt, dass „Poesie ein Gemeingut der Menschheit“ sei.

Nichtsdestotrotz äußerte Goethe sich auch kritischer gegenüber der chinesischen Kultur. Im kleinen Sinnlied *Der Chinese in Rom* lässt Goethe einen Chinesen über die Unterschiede zwischen römischer und chinesischer Architektur sinnieren, um im Anschluss gegen den Hang zum Gekünstelten und Schwärmerischen zu wettern, den er bei seinen Zeitgenossen zu entdecken glaubte. Das Chinesische steht hier für das übertrieben Schnörkelhafte. Doch die Kritik geht vor allem ins eigene Land: allgemein gegen die Auswüchse der Chinoiserie und konkret gegen den Schriftsteller Jean Paul, wie aus einem Brief Goethes hervorgeht. Es gibt noch eine weitere Passage bei Goethe, in der die Kunst Chinas schlecht abzuschneiden scheint. Hier philosophiert Goethe über das Los des Literaten und den Dank für sein Schaffen. Er fragt etwas abfällig, was es ihn fördern solle, auf Porzellanen aus China die Figuren seines Werkes *Die Leiden des jungen Werthers* zu entdecken. Doch anhand dieser Passage Goethes Ideen über China und seine dortige Rezeption abzuleiten, ist irreführend. Goethe war zu der Zeit noch kein Name im

Reich der Mitte. Porzellane mit westlichen Motiven wurden in China lediglich als Auftragsarbeiten für den Export angefertigt, was Goethe sicher bewusst war. Obwohl er China in seinem Gesamtwerk nur am Rande behandelt, war Goethes Haltung gegenüber der chinesischen Kultur respektvoll. Der chinesischen Literatur brachte er große Bewunderung entgegen. Dass eine derart offene Haltung in der damaligen Zeit nicht selbstverständlich war, lässt sich leicht mit den wenig geistreichen Gedanken über China bei deutschen Philosophen wie Kant und Hegel belegen. Für den Weltliteraten Goethe stand hingegen fest, dass es in der chinesischen und europäischen Kultur natürliche Gemeinsamkeiten geben musste. Frei von Missgunst erkannte er an, dass die Chinesen bereits die Literatur zur Meisterschaft führten, als seine „Vorfahren noch in den Wäldern lebten“.

jp ■

Literaturhinweise

Günther Debon u. Adrian Hsia (Hrsg.). Goethe und China – China und Goethe. Bern: 1985.

Hans Reiss (Hrsg.). Goethe und die Tradition. Frankfurt a.M.: 1972.

Woldemar Freiherr von Biedermann. Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten. In: Goethe-Forschungen (Neue Folge), S. 426-446. Leipzig: 1886.

„Versuchskaninchen“ in einem großen Umbruch

Von Cordula Hunold



„Warum hast Du eigentlich angefangen, Chinesisch zu lernen?“ Ich kann diese – auch heute noch häufig gestellte – Frage nicht wie viele meiner Kommilitoninnen und Kommilitonen aus jener Zeit Anfang der 90er Jahre mit Interesse an ostasiatischer Kampfkunst und/oder klassischer chinesischer Philosophie beantworten. Sprachen fand ich allerdings immer interessant, die Auswahl war in der ausgehenden DDR bekanntermaßen beschränkt: Russisch und Englisch waren schon auf dem Stundenplan – ich war damals in der 9. Klasse der Schule – und eines sonnigen Tages im Sommer 1988 auf der Terrasse des Schrebergartens meiner Eltern stieß ich auf eine Anzeige in der Leipziger Volkszeitung, in der der erste Volkshochschulkurs Chinesisch in Leipzig beworben wurde. Ich hatte Lust dazu, eine neue Sprache zu lernen – und warum nicht Chinesisch? Vielleicht würde ich heute etwas anderes tun, wenn Indonesisch auf dem Programm gestanden hätte... So lernte ich meinen ersten Chinesischlehrer He Zhiwei kennen, einen Leipziger Chinesen, den zu dieser Zeit vermutlich alle kannten, die irgendetwas mit China und Chinesisch

zu tun hatten und er verpasste mir meinen chinesischen Namen Hu Duola 胡朵拉, der bei den chinesischen Gesprächspartnern oft ein leichtes Grinsen hervorruft, auf den ich aber heute wie auf meinen deutschen Namen höre. Über alle in der DDR üblichen Aufnahmeprüfungen für ein Studium an der Humboldt-Universität Berlin (in Leipzig war die Sinologie zum Zeitpunkt meiner Bewerbung noch nicht wiedereröffnet) kam dann die Wende und die Möglichkeit, in Leipzig zu bleiben und am inzwischen wiedereröffneten Ostasiatischen Institut Sinologie zu studieren. Deutsch als Fremdsprache als zweites Hauptfach war ein Glücksgriff, denn ich fand die Professorinnen/Professoren, Dozenten beider Fächer sowie deren Themen interessant und genoss die vielfältigen Erprobungsphasen und das Gefühl „Versuchskaninchen“ in einem großen Umbruch Anfang der 90er Jahre zu sein an beiden Instituten sehr, zumal ich fast nur Seminare besuchte, in denen zwischen zwei und maximal fünfzehn Studierende saßen.

1993 machte ich meine erste Reise durch China, 1994 mein erstes Unterrichtspraktikum an der Fremdsprachenhochschule Tianjin, 1994-1995 studierte ich dann ein Jahr – wie viele der Leipziger Kommilitonen – an der Volksuniversität in Beijing und schließlich wurde ich nach dem Studienabschluss DAAD-Lektorin zunächst an der Hochschule für Sprache und Kultur Beijing (damals 语言文化大学) und dann an der Zweiten Fremdsprachenhochschule Beijing 北京第二外国语学院. Es hat mich immer in den Norden Chinas und bis auf Tianjin immer nach Beijing verschlagen und so kann ich nun – natürlich mit Unterbrechungen – inzwischen auf 17 Jahre der Entwicklungen in Beijing zurückschauen. Dass das nur ein paar

Jahre weniger als die Hälfte meines Lebens sind, macht mir manchmal ein wunderliches Gefühl, zumal in Augenblicken, in denen ich mich völlig verständnislos unerwarteten Situationen im täglichen Leben gegenübersehe und mich weit davon entfernt fühle, eine Chinakennerin (中国通) zu sein. Inzwischen habe ich aber eine gewisse Abgebühtheit für viele der Absurditäten des chinesischen Lebens entwickelt und nichts ist so absurd, als dass es in China nicht wahr sein könnte. Von absoluten Weltklasse-Kunstschnee-Ski-pisten eine halbe Stunde vor den Toren von Beijing für den Wochenendausflug (einer totalen Skianfängerin), über Züge, die 1.000 Kilometer Dienstreise in weniger als 9 Stunden zurücklegen und dabei auf die Minute pünktlich ankommen bis hin zur Konversation mit dem aus dem Fenster spuckenden Taxifahrer, dessen abgrundtiefe Verwunderung über meine Chinesischkenntnisse gepaart ist mit den immer wiederkehrenden Gesprächsthemen angefangen von deutschem Fußball über die Vorteile deutscher Autos bis hin zu Hitler-Mao-Vergleichen...: In dem Moment, in dem man denkt: „Jetzt habe ich China verstanden“ passiert etwas, was diesen Gedanken völlig ins Gegenteil umschlagen lässt. Aber zurück zum Studium und Leipzig und all dem, was ich mir vorgestellt hatte: Die Kombination von DaF und Sinologie und mein nach wie vor starkes Interesse an Sprache – verbunden mit der guten Sprachausbildung an der Uni Leipzig – und immer mehr auch dem theoretischen Interesse am Spracherwerb an sich führten eigentlich immer in zwei Richtungen, entweder Deutschen Chinesisch beizubringen oder Chinesen Deutsch (oder darüber zu forschen). Mit dieser Vorstellung hatte ich eigentlich immer eine universitäre Karriere im Sinn. Und das DAAD-Lektorat legte dafür auch einen guten Grundstein. Nachdem ich mehrere Jahre beiden Fächern bei der Berufswahl gleiche

Chancen eingeräumt habe, verschob sich der Fokus immer mehr in Richtung Deutsch als Fremdsprache (für Chinesen) und ich verbrachte die Jahre nach meiner Rückkehr 2003 in Leipzig und Göttingen mit Promotion und unterschiedlichen Stellen an beiden Unis. An sich ganz glücklich an der Uni, aber ein bisschen ernüchtert über die Gegebenheiten, denen die Universitäten zurzeit gegenüberstehen, bot sich dann 2009 die Gelegenheit, nach Beijing zurückzukehren und zwar in den kaum zweihundert Meter südlich von meiner alten Uni, der Volksuniversität, gelegenen „Cyber-Tower“, der 1994 freilich noch nicht existierte und der heute das Goethe-Institut Beijing beherbergt. So schließen sich also immer wieder die Kreise... Hier sind meine Aufgaben nun, Kontakte mit den Universitäten zu halten, Fortbildungen für Deutschlehrende zu organisieren und mich um alles zu kümmern, was in der Goethe-Instituts-Sprache mit dem Begriff „Bildungskoooperation Deutsch“ verbunden wird. Nun ist es zwar keine Bedingung für die Anstellung beim Goethe-Institut, Chinesisch zu können, dennoch ist die kulturelle und sprachliche regionale Kompetenz täglich von manchmal ungeahnter Bedeutung (nicht nur wegen der Netzwerke, die sich in den vielen Jahren aufgebaut haben), da wir hier sehr oft in Situationen arbeiten, in denen wir uns mit chinesischen Gegebenheiten aktiv auseinandersetzen müssen. Und ein Sinologie-Studium kann vielleicht nicht alle Fragen dieser Auseinandersetzung mit dem Fremden beantworten, es macht mich aber sicherer im Umgang mit dem nach wie vor Anderen.

Da die Arbeit beim Goethe-Institut darauf angelegt ist, alle paar Jahre den Standort zu wechseln, stehen spannende Zeiten bevor, die mich nach Taipei, Hongkong, Shanghai, aber natürlich auch nach Jakarta führen könnten, womit es dann vielleicht auch möglich wäre, doch noch Indonesisch zu lernen... ■

Förderung von Menschen mit Behinderung in China – Praktische Beispiele von zwei Nichtregierungsorganisationen

Von Simone Beindorf

NGOs in China

Nichtregierungsorganisationen, auf Englisch: Non-Governmental-Organizations (NGO), agieren in den verschiedensten Bereichen. Diese können beispielsweise sein: Umweltschutz, Sozialarbeit, Natur- und Tierschutz, Bildung oder Menschenrechte. Eine Aufgabe von NGOs ist das Bilden einer Brücke zwischen Staat und Gesellschaft, indem sie auf die eingespielte Politik Einfluss nehmen und durch geschickte Medienarbeit versuchen, eine Gegenmacht zu bilden, die vernachlässigte Themen aufgreift. Sie versuchen, gesellschaftliche Probleme eher als die Regierung zu erkennen und zu lösen; überdies behandeln sie „Tabu-Themen“, die sonst von der Politik oft gemieden werden. NGOs dienen als Partizipationsmöglichkeiten der Bürger und der Verwirklichung ihrer Ideen und Vorstellungen. Die Situation von NGOs in China sieht jedoch etwas anders aus. Viele der Institutionen, die sich selbst als NGO bezeichnen, gehören zu staatlichen Einrichtungen. Diese Organisationen nennen sich dann GONGOs (Government-Operated-Non-Governmental-Organizations). Die chinesische Regierung erkennt jedoch auch, dass sie heute nicht mehr alleine die Fürsorge für die Gesellschaft übernehmen kann, und lässt die Entwicklung eines so genannten „Dritten Sektor“ zwischen Markt und Gesellschaft zu.

NGOs in China haben oft ein anderes Selbstverständnis als NGOs in westlichen Ländern. Während den NGOs in den westlichen Ländern die Unabhängigkeit von der Regierung sehr wichtig ist, legen chinesische NGOs oft mehr Wert auf den

Inhalt der Arbeit, der z.B. Strukturwandel oder Armutsbekämpfung sein kann. Die Registrierung als NGO gestaltet sich äußerst schwierig, da es für diesen Bereich keine klare Gesetzgebung gibt. Es gibt diverse Regularien und Bedingungen, die kaum einzuhalten oder zu erfüllen sind, so dass für viele Organisationen nur der Weg der Registrierung als „Dienstleistungsfirma“ bleibt, wodurch ihre Tätigkeit zwar legal wird, die Organisation aber von keinerlei steuerlichen Vergünstigungen profitieren kann. Das heißt ganz konkret, dass die Organisationen auf Einnahmen durch Fundraising-Kampagnen Einkommenssteuern zahlen müssen. (s. Beindorf 2008)

Genauso unklar wie die Gesetzeslage im Bereich der chinesischen Nichtregierungsorganisationen, ist die Terminologie. Momentan sind folgende Bezeichnungen für den „Dritten Sektor“ im Umlauf (in Klammern die etwaige deutsche/englische Entsprechung): minjian zuzhi 民间组织 (NGO), feizhengfu zuzhi 非政府组织 (NGO), minbanfeiqiye danwei 民办非企业单位 (Non-Profit-Organisation), feiyingli zuzhi 非盈利组织 (Non-Profit-Organisation), shehui tuanti 社会团体 (Soziale Organisation/ Gemeinnütziger Verein), jijinhui 基金会 (Stiftung/Foundation).

In dem vorliegenden Artikel möchte ich zwei verschiedene chinesische Nichtregierungsorganisationen vorstellen, die sich beide für Menschen mit Behinderung in China einsetzen. Bevor jedoch die Vorstellung von Stars and Rain (Förderung von autistischen chinesischen Kindern) und Beijing Huiling (Förderung von Jugendlichen und Erwach-

senen mit geistiger Behinderung) erfolgt, möchte ich kurz auf die Situation von Menschen mit Behinderung im Allgemeinen in der Volksrepublik eingehen.

Situation von Menschen mit Behinderung in China

Frühe Quellen belegen, dass Menschen in China wie weltweit auch schon seit frühester Geschichte an erworbenen oder angeborenen Behinderungen litten. Heute nimmt der Druck, der auf Menschen mit Behinderung in der Volksrepublik lastet, stetig zu. Auf Grund der Ein-Kind-Politik ist der Druck, ein „perfektes“ Kind zu bekommen, immens. Die Angst, der Gesellschaft mit einem „nicht-perfekten“ Kind zur Last zu fallen ist riesig, die Tendenz, den Wert eines Menschen an dessen körperlicher Ausstattung zu messen, steigt. Die Illusion der Schaffung einer „perfekten“ Gesellschaft ohne Krankheiten und Behinderung wächst. Gemäß offiziellen Angaben leben heute mehr als 80 Mio. Menschen mit geistigen/körperlichen Behinderung in China, die im chinesischen Alltag weder akzeptiert noch integriert sind. Die offizielle Behindertenpolitik, die mit der Gründung des allchinesischen Behindertenverbandes begann, kann diese Situation nicht ändern. In den letzten Jahren bilden sich immer mehr Organisationen, die sich für die Belange von Menschen mit Behinderung einsetzen. Sie gehen neue Schritte in ihrer Konzeptionierung und in der Umsetzung dieser in die Praxis. Ziel dieser neuen Schritte ist die Integration von Menschen mit Behinderung in die Gesellschaft. (s. Kropp 2008)

Als Beispiel für Organisationen, die diese

neue Konzeption wagen, dienen Stars and Rain und Beijing Huiling, die ich im Folgenden vorstellen möchte.

Stars and Rain – Institut für autistische Kinder in Beijing

Stars and Rain (<http://www.guduzh.org.cn/>) ist eine Einrichtung für Familien mit autistischen Kindern in Beijing. Die Organisation wurde im Jahr 1993 von Frau Tian Huiping 田惠平 gegründet, die selbst einen autistischen Sohn hat, der heute 21 Jahre alt ist. Zu diesem Zeitpunkt gab es in China keine Therapiemöglichkeiten für ihren Sohn, so dass sie sich nach reiflicher Überlegung und Informationsbeschaffung vor allem aus dem Ausland dazu entschied, die gemeinnützige Organisation Stars and Rain zu gründen. Der chinesische Name der Organisation lautet Xingxing yu 星星雨. Der erste Teil des Namens xingxing bezieht sich auf die Tatsache, dass behinderte Kinder in Taiwan als „Kinder der Sterne“ bezeichnet werden; der zweite Teil des Namens yu bezieht sich auf den amerikanischen Film „Rainman“, in dem ein Autist die Hauptrolle spielt.



Stars and Rain ist als Dienstleistungsfirma bei der chinesischen Handelskammer registriert. Von der Gründung der Organisation bis zur erfolgreichen Etablierung musste Stars and Rain diverse prekäre Phasen durchlaufen, die gekennzeichnet waren von Unsicherheiten im Bereich der rechtlichen Situation, diversen Kritiken, neuen Lehr- und Lernmethoden und Umzügen. Heute verfügt Stars and Rain über ein Schulungsgebäude im Tongzhou District im äußersten Osten Beijings mit einem Innenhof. Seit Mitte der 90er Jahre legt Stars and Rain den inhaltlichen Schwerpunkt auf die Arbeit mit den Eltern und es gibt immer mehr chinesische Familien, die zu Stars and Rain nach Beijing kommen, um dort an den angebotenen Schulungen teilzunehmen. Die Wartezeit von der ersten Anmeldung und der Teilnahme an der Schulung kann mittlerweile bis zu zwei Jahre betragen.



Neben dem Erbauen einer Brücke zwischen autistischen Kindern und der Gesellschaft ist das Ziel von Stars and Rain die Schaffung eines Elternnetzwerkes (bzw. Familien- und Beratungsnetzwerkes) sowie das Bekanntmachen der Krankheit im gesellschaftspolitischen Kontext. Viele Eltern wissen gar nicht, was Autismus genau ist, wenn sie in die Einrichtung kommen. Sie merken oft erst spät, dass ihr Kind ein auffälliges Verhalten zeigt und konsultieren einen Arzt auch dem-

entsprechend spät. Wenn die Familie Glück hat, hat der Arzt schon mal von „so einem Zentrum“ in Beijing gehört und verweist sie dorthin.



Seit dem Jahr 1996 wird bei Stars and Rain mit dem ABA-Verfahren (Applied Behavior-Analysis-Verfahren) gearbeitet. Hierbei handelt es sich um ein Verfahren, dessen Idee die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Gegenüber bzw. den Lerngegenstand ist. Im Deutschen spricht man von „Angewandter Verhaltensanalyse“. Die Fokussierung der Aufmerksamkeit stellt für autistische Kinder ein wesentliches Problem dar. Beim ABA-Verfahren wird zunächst eine einfache Aufgabe gestellt, bei der davon ausgegangen werden kann, dass das Kind sie erfolgreich meistert. Die Schwierigkeit bei dem Verfahren wird schrittweise gesteigert und das Kind nach jeder erfolgreichen Erledigung einer Aufgabe durch Applaus und/oder Umarmung seitens der Eltern belohnt. Im weitesten Sinne handelt es sich beim ABA-Verfahren um ein Verfahren des Nachahmens, indem immer wieder die gleiche Aufgabe gestellt wird und „nur“ die Schwierigkeit schrittweise gesteigert wird. Dieses System wird in China in den Grundschulen ebenfalls angewandt. Das ABA-Verfahren versucht also, eine Grundlage für einen Schulbesuch zu schaffen. Wenn es nämlich

durch Anwendung der ABA-Methode gelingt, autistische Kinder für ein paar Jahre in das allgemeine Schulsystem zu integrieren, stellt dies eine enorme Entlastung für die ganze Familie dar. Dabei sind die Leistungen oder gar Abschlüsse der Kinder vorerst zweitrangig.

Bei Stars and Rain werden jedes Jahr vier elfwöchige Schulungen für Familien mit autistischen Kindern durchgeführt. An den Schulungen nehmen die Kinder gemeinsam mit ihren Eltern teil; im Idealfall mit beiden Elternteilen. An einer Schulung können jeweils zwischen 25 und 30 Familien teilnehmen, die während der Schulungsphasen in einer Art Wohnheimen nahe dem Gelände von Stars and Rain untergebracht werden. Der elfwöchige Schulungszeitraum wird in drei unterschiedliche Phasen unterteilt. Die erste Phase dient der Beobachtung und Einschätzung der individuellen Situation der Kinder. Diese werden beim Spielen etc. beobachtet und es wird ein individuelles Programm für sie ausgearbeitet. In der zweiten Phase wird den Eltern das ABA-Verfahren ausführlich erläutert und es wird geübt. In dieser Phase werden jeden Freitag Beratungs- und Trainingskurse nur für die Eltern durchgeführt. Überdies gibt es eine Art „Prüfung“ am Ende jeder Woche, in der Eltern und Kinder das Gelernte demonstrieren. Dies spiegelt auch das chinesische Verständnis von „Lernen“ wieder: es kann nur unter Leistungsdruck gut gelernt werden. In der dritten Schulungsphase werden die Eltern und Kinder auf die Rückkehr in ihre Heimatorte vorbereitet und es werden konkrete Alltagsplanungen sowie Übungen durchgeführt. Nach den elf Wochen können die Familien noch ein halbes Jahr wieder zu Stars and Rain kommen, um an Aufbauschulungen teilzunehmen. Die Familien, die zu Stars and Rain kommen, sehen die Einrichtung oft als die letzte Hoffnung an. In dem Film über die Organisa-

tion „Children of the Stars“ von Alexander Haase (2007) berichten die Familien, dass sie sich selbst und ihre Kinder unter einen enormen Erfolgsdruck setzen. Nicht selten muss die Familie am Heimatort einiges aufgeben und zurücklassen, um an den Schulungen teilzunehmen. Besonders wichtig für die Eltern ist die Möglichkeit zum Austausch mit anderen Betroffenen. Die Behinderung ihrer Kinder wird vom absoluten „Tabu-Thema“ zum Diskussions- und Austauschthema und es entwickelt sich ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Nicht selten bilden sich in den Heimatorten der Familien Institutionen, die ähnliche Prinzipien verfolgen wie Stars and Rain. Als Beispiel dient hier die Organisation Lalashou 拉拉手 (<http://www.lalashou.org/>), auf Deutsch Hand-in-Hand, in Xi'an und eine Organisation im Nordosten Chinas. Koreanische Schwestern, die sich zuvor bei Stars and Rain getroffen hatten, bieten Betreuung für autistische Kinder an. (s. Beindorf 2008)

Beijing Huiling – Community Services for People with Mental Disabilities

Beijing Huiling 北京慧灵 ist eine Einrichtung für Jugendliche und Erwachsene mit geistiger Behinderung in Beijing. Die Organisation wurde im Jahr 2000 durch die sehr engagierte, katholische Chinesin Meng Weina 孟维纳 gegründet. Beijing Huiling (<http://www.huiling.org.cn/>) ist eine Einrichtung in einer Reihe von Institutionen für Menschen mit geistiger Behinderung in China, deren Ursprung in der Gründung von Guangzhou Zhiling liegt. Die Zhiling-Spezial-schule ist eine Schule für behinderte Kinder, die von Meng Weina mit Unterstützung der Caritas Hongkong und einer britischen Sozialarbeiterin gegründet wurde. Momentan gibt es in China zehn Einrichtungen dieser Art: Beijing Huiling, Xian Huiling, Tianjing Huiling, Chongqin Huiling, Lanzhou Huiling, Qinghai

Huiling, Guangzhou Huiling, Guangdong Qingyuan Huiling, Changsha Huiling und Hongkong Huiling.

Beijing Huiling ist als feiyongli zuzhi (Non-Profit-Organisation) registriert. Rund fünfzig Menschen im Alter von 16-60 Jahren besuchen die drei verschiedenen Betreuungsgruppen, die es bei Beijing Huiling gibt: Three Primary Colours Workshop, Rainbow Group, Sunshine Group. Die so genannten „Trainees“ werden je nach Grad der Behinderung in eine der verschiedenen Gruppen eingeteilt. Während es sich bei den beiden letzteren genannten Gruppen eher um Betreuungsgruppen handelt, ist der Three Primary Colours Workshop mit einer Behindertenwerkstatt vergleichbar. Dieser befindet sich in einem Hutong, einer traditionellen chinesischen Gasse, hinter der verbotenen Stadt in Beijing. Neben Kunst- und Musiktherapien werden hier in Handarbeit Produkte wie Grußkarten, Ketten, Armbänder etc. hergestellt, die anschließend zum Verkauf angeboten werden. Überdies organisiert die Werkstatt Hutong-Tours, bei denen ausländische Touristen im Rahmen des Besuchs der traditionellen Gassen in Beijing die Organisation kennenlernen können. Hierbei werden dann tänzerische und musikalische Darbietungen und erste Kalligraphie-Versuche für die Touristen angeboten sowie traditionelle chinesische Spiele gespielt. Anschließend erfolgt der Verkauf der selbst hergestellten Produkte. Dies ist ein wesentlicher Teil des Fundraisings von Beijing Huiling. Die „Trainees“, die im Three Primary Colours Workshop arbeiten, erhalten monatlich einen geringen Lohn für ihre Arbeit bei der Organisation. Alle drei Gruppen der Einrichtung organisieren gemeinsam gesellschaftliche Aktivitäten verschiedener Art wie Sportfeste, Fußball-Spiele, Spaziergänge, Ausflüge zu Sehenswürdigkeiten etc. Viele der „Trainees“ von

Beijing Huiling wohnen noch zu Hause bei ihren Eltern oder Geschwistern, manche sogar alleine. Diejenigen, die diese Möglichkeit nicht (mehr) haben, können bei Beijing Huiling in so genannten jiating 家庭 Familien) wohnen. Hierbei handelt es sich um eine Art betreutes Wohnen. Ziel dieses Ansatzes ist, den Trainees die nötige Hilfestellung zu geben, sie aber gleichzeitig auf ihrem Weg zur möglichen Selbstständigkeit zu unterstützen. Alle Organisationen von Huiling möchten gleiche Rechte für Menschen mit Behinderung schaffen und ihre Lebensqualität sowie die ihrer Familien erhöhen.

Förderung durch externe Träger am Beispiel des Bischöflichen Hilfswerks Misereor Aachen

Neben diversen Fundraising-Aktivitäten, die die beiden bereits vorgestellten chinesischen NGOs durchführen, werden beide vom Bischöflichen Hilfswerk Misereor gefördert. Wie so eine Förderung abläuft, möchte ich im Folgenden vorstellen. Misereor ist ein Hilfswerk der katholischen Kirche und der Deutschen Bischofskonferenz, das in Aachen seinen Hauptsitz hat. Projekte werden in Asien, Lateinamerika und Afrika gefördert. Seit dem Jahr 1983 werden Projekte in der Volksrepublik durchgeführt. Misereor arbeitet mit Partnerorganisationen vor Ort zusammen, die für die Umsetzung der Projekte verantwortlich sind. Das sind in diesem Fall Stars and Rain und Beijing Huiling. Die Partnerorganisationen schicken einen Projektantrag an die Hauptgeschäftsstelle in Aachen oder an die Dialog- und Verbindungsstelle in China, der zunächst vom zuständigen Regionalreferent/in bearbeitet wird. Diese(r) muss prüfen, ob die Projektideen mit den Leitsätzen von Misereor kompatibel sind. Misereor fördert vor allem Organisationen, die transparent arbeiten

sowie partizipativ und armutsorientiert sind. Nach dem ersten Kontakt mit einer neuen, unbekanntenen Partnerorganisation kann die Vorlaufzeit bis zum Beginn des Projektes ein bis zwei Jahre betragen; nach Eintreffen des vollständigen Projektantrages dauert es meist neun Monate, bis die erste Rate ausbezahlt werden kann. Der Projektantrag muss einen Kostenplan mit detaillierten Ausführungen über das Budget enthalten. Einen wesentlichen Bestandteil der Arbeit bei Misereor bilden die zwei Dienststreifen der zuständigen Regionalreferenten/innen und Sachbearbeiter/innen im Jahr. Hierbei besuchen die Mitarbeiter verschiedene Projekte, um sich über deren Verlauf dieser zu informieren, Probleme zu diskutieren und neue Ansätze und Ideen zu entwickeln. (s. Beindorf 2008)

Schlussbemerkung

Die Zahl der NGOs in China, die sich für marginalisierte Menschen einsetzen, nimmt stetig zu. Damit werden die Belange und Bedürfnisse von Menschen mit Behinderung stärker wahrgenommen und das Thema gewinnt an Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. Es entwickeln sich zunehmend ein kritischer Sektor und eine kritischere Gesellschaft. Stars and Rain und Beijing Huiling formen einen Teil dieses Sektors: auch wenn als Dienstleistungsfirma registriert, verfolgen beide Organisationen Ideen von NGOs und bilden so eine wachsame Stimme in der Gesellschaft. Sie formen einen Teil von sich entwickelnden gesellschaftlichen Kräften, Schichten und Organisationen, die bereit und imstande sind, politische Freiheiten, Mitspracherechte und institutionelle Neuerungen zu erstreiten; sie formen Teile einer sich entwickelnden Zivilgesellschaft in der VR China.

Dieser Artikel geht auf einen Vortrag zurück, der im Rahmen der Vortragsreihe „Der junge Blick nach China – Nachwuchswissenschaftler sprechen zu ihren Arbeiten“ am 12. Oktober 2009 im Konfuzius-Institut Leipzig gehalten wurde.

Literatur

Beindorf, Simone (2008) Stars and Rain: Beispiel für eine sich entwickelnde Zivilgesellschaft in der VR China?

http://eu-china.net/web/cms/front_content.php?idcat=5&idart=913 (21.10.2009)

Kropp, Michael (2008) „Zwischen Solidarität und Ausgrenzung: Menschen mit Behinderung in China. Praxisbeispiele kirchlich geförderter Entwicklungsarbeit.“ China heute 2008, Nr. 3, S. 85-92.

Simone Beindorf, B.A. in Asienwissenschaften an der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms Universität Bonn. Studiert zurzeit an der Universität Mainz, Fachbereich Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft Gernersheim den Master „Sprache, Kultur, Translation“ (Chinesisch und Spanisch). Seit Juli 2009 tätig beim Bischöflichen Hilfswerk Misereor Aachen in der Asienabteilung.

守株待兔

„Beim Baumstamm auf den Hasen warten“

Vor langer Zeit, noch vor dem ersten Kaiser gab es im Staate Song einen Bauern. Dieser Bauer hatte ein Feld und auf dem Feld stand ein Baumstumpf. Als nun der Bauer eines Tages gerade dabei war, mit der Hacke sein Feld zu beackern, sah er einen Hasen. Der rannte über das Feld just gegen den Baumstumpf, brach sich das Genick und fiel tot zu Boden. Der Bauer war voller Freude, denn er dachte sich: „Wenn sich jeden Tag ein Hase am Baumstamm das Genick bricht, bekomme ich viel Hasenfleisch und brauche nicht mehr auf dem Feld zu schuften.“ Er warf seine Hacke fort und saß von da an Tag für Tag neben dem Baumstumpf, um sich die Hasen aufzusammeln, die gegen den Baumstumpf rannten. Aber viel Zeit verging, ohne dass sich auch nur ein weiterer Hase am Baumstamm das Genick gebrochen hätte. Erst da fiel dem Bauer sein Land wieder ein, aber das war inzwischen unfruchtbar geworden.

Die Geschichte stammt aus dem Werk des Hanfeizi 《韓非子》. Aus ihm ist das Chengyu 守株待兔 abgeleitet, das zum Ausdruck bringt, dass sich jemand für das eigene Wohlergehen auf sein Glück verlässt, statt auf seine Arbeit. Oder aber er verwechselt die Ausnahme mit der Regel und baut sein Weltbild darauf auf.

dr.mo ■

《韓非子·五蠹》：“宋人有耕田者，田中有株，兔走，觸株折頸而死，因釋其耒而守株，冀復得兔，兔不可復得，而身為宋國笑。”

Hanfeizi, Die Fünf Schädlinge, Abschnitt 1: „In Song gab es einen, der sein Feld pflügte. Auf diesem Feld befand sich ein Baumstumpf. Ein Hase rannte gegen den Baumstumpf, brach sich das Genick und starb. Da legte der Bauer seinen Pflug aus der Hand und bewachte den Baumstumpf in der Hoffnung, er würde erneut einen Hasen erlangen können. Doch es gab keine weiteren Hasen zu holen, und der Bauer selbst wurde zum Gespött ganz Songs.“

»Lichtspiele ohne Grenzen« – Fast vergessene Perlen des Hongkong-Kinos neu entdeckt. Gratwanderungen zwischen Trash und Filmkunst

Die ersten Monate des Jahres 2010 waren wegweisend für den Hong Kong Film. Internationale Anerkennung und Preise, wie den für Alex Law und Mabel Cheung auf der Berlinale sowie die starke Präsenz einheimischer Filme auf dem diesjährigen Hong Kong International Film Festival tragen eindeutig die Handschrift einer seit langem verschollenen lokalen filmischen Identität. Der Hong Kong Film ist im Begriff, sich abermals neu zu definieren und positionieren. Die altgedienten Filmemacher der so genannten New Wave wie Ivy Ho, welche schon einmal die cineastische Landschaft Ende der 1970er Jahre revolutionierten, vereinen sich nun mit den jungen Wilden der neuen Generation von aufstrebenden Filmemachern wie Pang Hocheung, um sich gemeinsam von den kommerziellen Zwängen und der Übermacht des Festlands abzugrenzen. Allerdings müssen alle momentanen Werke lediglich als zaghafter Versuch gewertet werden, da beide Filmlandschaften mittlerweile doch zu sehr miteinander verwoben sind. Dennoch liegt der leicht süßliche Duft der Veränderung in der Luft. Da sich die Geschichte stets wiederholt, möchte ich die momentane Situation nutzen, um einmal die Wurzeln der heutigen Filmveteranen zu erforschen und an Hand zweier ausgesuchter Filme einen kleinen, wenn auch natürlich nicht umfassenden Einblick in das damalige Filmschaffen der New Wave Regisseure zu geben. Letztlich war ihr Aufstieg auch Ausdruck des ewigen Konflikts Kunstfilm gegen Mainstream, wie wir ihn heute wieder als brandaktuell erleben.

#5

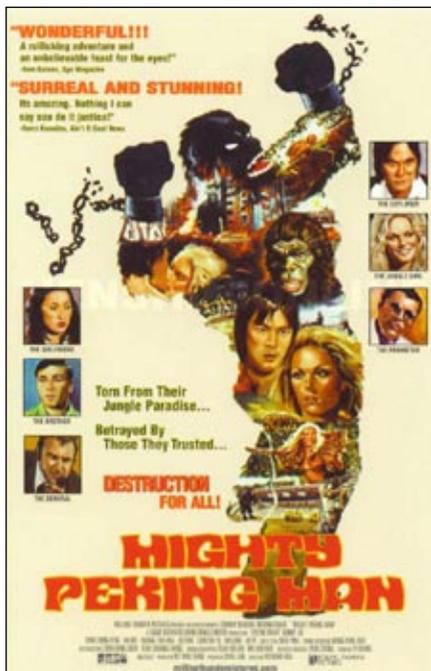
DER KOLOSS VON KONGA 猩猩王 Aka: Goliathon /Mighty Peking Man (HK 1977)
FATHER AND SON 父子情 (HK 1981)

Mitte der 1970er Jahre explodierten die Produktionszahlen in Hong Kong förmlich ins Uferlose. Bruce Lee hatte einen unstillbaren Hunger nach Kung-Fu-Filmen im Westen erweckt und Hong Kong Filme verkauften sich international wie niemals zuvor und danach.

Unzählige Bruce Lee-Imitate überschwemten den Filmmarkt nach seinem Tod, einer bodenloser und schäbiger als der vorhergehende. Ein Großteil der in der Kronkolonie produzierten Filme wurde niemals in den eigenen Kinos aufgeführt, sondern war

ausschließlich fürs Ausland bestimmt. Es war auch die Zeit, in der Ikonen wie Jackie Chan und ein launischer John Woo ihre ersten Erfahrungen im Filmgeschäft machten. Beherrscht wurde das Kino immer noch von den großen Regie- und Schauspiellegenden der 1960er Jahre wie Chang Cheh oder Ti Lung, die weiterhin mit den Shaw Brothers versuchten, an die goldenen Jahre ihrer Filmkunst anzuknüpfen. Trotz aller Bemühungen war der Stern der Shaws und all jener die noch zu ihnen hielten, im Sinken begriffen. Die zahllosen unabhängigen kleinen

Produktionsbüros, die überall in der Stadt wie Pilze aus dem Boden schossen, meist finanziell unterstützt von windigen Finanziers aus Europa oder den USA, konnten einfach Filme billiger und schneller auf den Markt bringen. Filme, die näher am Leben der Einwohner waren als die weltfremden Kostümdramen der Shaws. Das Studiosystem zerbrach und der Trend der Lokalisierung setzte ein. Jeder wollte nur noch Filme in Kantonesisch sehen. Die Shaws aber produzierten ausschließlich in Mandarin. Das Studio versuchte verzweifelt mitzuhalten und warf willkürlich Exploitationfilme auf den Markt. Filme wie LOST SOULS (1980) versuchten, soziale Brennpunktthemen wie Menschenhandel in den Fokus zu rücken und endeten dann aber doch nur unrealistisch, sadistisch und brutal.



DER KOLOSS VON KONGA gehört wohl zweifelsohne auch in diese Kategorie der letzten verzweifelten Versuche des Studios, sein Publikum zu finden. Erzählt wird die Geschichte eines Abenteurers, der den legendären Koloss von Konga im indischen Dschungel aufspüren will. Das Untier wird als riesiger wütender Affe von der Gattung „Pekingmensch“ eingeführt. Nun lässt sich über diese Artenbezeichnung sicherlich streiten, ganz zu schweigen von den politischen Auslegungen, die dieser Begriff in sich birgt, aber darum geht es dem Film überhaupt nicht. Unser Abenteurer findet nun als erstes eine blonde, halbnackte Amazone im Dschungel. Der wirkliche Sinn der geheimnisvollen Urwaldbewohnerin erschließt sich einem wohl kaum. Allerdings liegt der kommerzielle Vorteil optisch klar auf der Hand. Nun führt sie unseren Abenteurer zum besagten Affen und es stellt sich heraus, dass sie nicht nur mit dem Ungeheuer kommunizieren kann, sondern auch von ihm großgezogen wurde. Rasch entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen den zwei Vertretern der Gattung Mensch, wobei der Riesenaffe nur das fünfte Rad am Wagen ist und schnell eifersüchtig wird. Nach einiger ausgedehnter Zeitlupe-romantik und spielerischem Herumtollen mit echten (!) Leoparden, Elefanten und Tigern wird das Mädchen überzeugt, den Affen mit in die Zivilisation zu nehmen, damit man ihn standesgemäß in Hong Kong vorführen kann. Nach einer turbulenten Überfahrt mit dem Schiff wird der Affe in einem Stadion gedemütigt und zur Schau gestellt, gleiches geschieht dem Mädchen, allerdings im lokalen TVB Fernsehstudio. Der Affe reißt sich letztlich los und beginnt seinen Amoklauf durch den Stadtteil Central. Soweit folgt DER KOLOSS VON KONGA den üblichen Regeln des Monsterfilms und es wird schnell klar, dass hier eine schamlos

geklauter Mixtur aus KING KONG und GODZILLA vorliegt. Aber gerade das war beabsichtigt. Ein aufwendiger Special-Effects-Film mit einer simplen und exotischen Geschichte, produziert vorwiegend für ein ausländisches Publikum, was die durch und durch westliche Note erklärt. In Hong Kong selbst flopte dieses HK\$ 6 Millionen teure Schlachtschiff kläglich, verkaufte sich aber weltweit vorzüglich. Gedreht wurde an Originalschauplätzen in Indien und natürlich in der Kronkolonie selbst. Für die Effekte wurde eigens ein Spezialteam aus Japan eingeflogen. Das Ganze ist somit technisch gut gemacht und vollends handwerklich gelöst, auch wenn die Effekte aus heutiger Sicht eher zum Schmunzeln als zum Gruseln anregen. Die satten Farben und die dichte Atmosphäre verstärken ebenfalls den Trashcharakter des Gesamtfilms. Als die Shaws nun um ihre Existenz filmten, kehrte eine Generation von jungen Filmemachern mit fast identischen Lebensläufen in ihre Heimatstadt zurück. Alle hatten in den USA oder Großbritannien studiert und begannen nun ihre Lehrjahre bei den lokalen Fernsehstationen wie RTHK. Dort lernten viele die sozialen Probleme der Großstadtgesellschaft während der Dreharbeiten zu Fernsehdokumentation hautnah kennen. Schnell begannen sie, ihre alltäglichen Erlebnisse und die Brennpunkte der aus allen Nähten platzenden Metropole in ihren Spielfilmwerken zu reflektieren. Bald gelangten ihre Arbeiten so zu lokalem Ruhm und die Zuschauer begannen, sich damit zu identifizieren. Viele wagten nun den Schritt ins Filmgeschäft und begründeten die sogenannte Hong Kong New Wave mit ihren ans Dokumentarische grenzenden Spielfilmen, die sich erfolgreich den Zwängen der Popkultur widersetzen. Einer der wohl prägendsten und wegweisendsten Filmemacher unter ihnen war Allen

Fong. Mit seinem Debütfilm FATHER AND SON reflektiert er eben nicht nur die Emotionen und Wunschvorstellungen einer ganzen urbanen Generation, sondern deckt die verborgenen und stetig steigenden Ägste einer Gesellschaft zwischen britischer Kolonialherrschaft und der drohenden Rückgabe an Festland-China auf.



Der Film erzählt die sich über mehrere Jahre erstreckende Geschichte einer typischen Hong Konger Arbeiterfamilie. Im Fokus liegt hierbei die Beziehung des Vaters zu seinem einzigen Sohn. Gefangen in seiner traditionellen Rolle versucht der Vater, all seine Zukunfts- und Berufsvorstellungen, die durch die Wirren und Entbehrungen der Nachkriegszeit weitgehend unerfüllt blieben, auf den Sohn zu projizieren. Mit rigider Züchtigung nimmt er dessen Leben vollständig in die eigene Hand und ver-, ja sogar zerplant es fortwährend. Der Sohn kann ihm allerdings nur widerstrebend folgen und flüchtet sich zusehends in die Filmkunst, ein Hobby, das beim Vater auf grobes Unverständnis stößt. Letztlich stirbt der Vater, bevor der Sohn von seinem Auslandsstudium zurückkehren kann, was ihn wiederum veranlasst, seine Beziehung zum Vater zu

rekapitulieren und neu zu interpretieren. Allen Fong erzählt nun seine Geschichte eines Generationenkonflikts mit einem solchen enormen Detailreichtum, dass das typische Thema des Konflikts zwischen Tradition und Moderne wird um die Stadtgeschichte Hong Kongs erweitert. Wir sehen die Familie in einem Wellblechslum leben, wie sie in den 1960er Jahren üblich waren, bevor die Regierung mit ihren großangelegten Sozialwohnungsbauprojekten das ganze Gesicht der Stadt verändern sollte. Selten habe ich einen Film gesehen, der die Lebensumstände sowohl in den Slums als auch den Sozialwohnungen atmosphärischer und genauer beschreibt. Der Film ist wie eine Zeitkapsel, in der ein längst vergangenes Hong Kong konserviert wurde, mit all seinen Problemen, aber auch mit all seinem Charme. FATHER AND SON bietet noch eine weitere Facette, die in einem chinesischen Film mit dieser thematischen Prägung selten geboten wird. Fong beleuchtet die weiblichen Mitglieder seiner Familie fast genauso ausführlich wie die männlichen. Wir sehen, wie die Schwester ständig den misshandelten Bruder in Schutz nimmt und förmlich mit ihm leidet, wohl auch aus der Tatsache heraus, dass sie kaum Beachtung vom Vater bekommt. Besonders einprägsam bleibt die Schlusszene in diesem nichtlinear erzählten Werk, welches durch die verschiedenen Erzählebenen und Zeitsprünge ganz neue Bedeutungsansätze kreiert. Während sich die ganze Familie vom Sohn am Flughafen verabschiedet, scheint sich die Starrheit der Vater-Sohn-Beziehung zu lockern und gleichzeitig entlädt sich die gesamte Anspannung und Angst einer Gesellschaft, die zu Beginn der 1980er Jahre einer mehr als ungewissen Zukunft entgegen sieht. Letztlich lässt sich festhalten, dass FATHER AND SON der wohl eindeutig sehenswertere und einprägsamere Film ist. Dennoch hat

es nie zu wirklicher internationaler Anerkennung geschafft. Während DER KOLOSS VON KONGA mittlerweile sogar in Deutschland seine zweite Billig-DVD-Veröffentlichung sieht, ist FATHER AND SON nur als restlos vergriffene VCD in Hong Kong erhältlich. Jedem seien daher die leider sehr rar gewordenen frühen Werke von New Wave Regisseuren wie Allen Fong, Ann Hui, Yim Ho oder Patrick Tam wärmstens ans Herz gelegt. Besonders dann, wenn man die seltene Gelegenheit hat, sie während eines Filmfestivals oder einer Retrospektive zu bewundern. Allerdings sollte man sich auch nicht das kurzweilige Sehvergnügen entgehen lassen, welches ein trashiger Monsterspaß wie DER KOLOSS VON KONGA an einem verregneten Sonntagnachmittag bieten kann. **ms** ■

Abbildungen

Mighty Peking Man: Celestial Pictures

Father and Son: Mei Ah Laser Disc Co. Ltd.

Wang Dan im Dialog mit Cui Zhongpeng

„Mir fehlten damals die Erkenntnisse über die gesellschaftliche Wirklichkeit!“



Ich habe Cui Zhongpeng 崔忠鹏 im Jahre 1999 im Internet kennengelernt, als ich bei ihm einige Dakoudai gekauft habe. Von Dakoudai über das Peking Musikmagazin Music Pocket bis zum Label Sounds Great, alle diese Namen sind sehr eng mit der Person von Cui Zhongpeng verbunden. Jetzt hat er ein kleines Büro im Peking Stadtteil Baishiqiao 白石桥 gemietet und sein eigenes Label gegründet: Sounds Great. Ihm gefällt Baishiqiao, nicht nur wegen der Nähe zur Nationalbibliothek, zur Peking Konzerthalle und zu einigen Universitäten, sondern auch weil man dort lecker Pizza essen kann, der Zoo gleich um die Ecke liegt und dort ein dicht befahrenes Autobahnkreuz verläuft. Dakoudai 打口带 (engl. saw-gash tapes)

sind vernichtete Kassetten und CDs, die noch als alte Plastik nach China exportiert wurden. Während der Vernichtung wurden den Kassetten und CDs Schnittwunden, häufig in Form eines gestanzten Lochs, zugefügt. Manche davon konnten dennoch repariert werden und ließen sich nach der Reparatur noch prima abspielen. Die meisten Leute haben ihre Dakoudai selbst repariert. Ich habe meine häufig in der Schule während des Unterrichts wiederhergestellt. In meinem Federkästchen hatte ich die „Reparaturwerkzeuge“ immer dabei. In einem großen Haufen von Dakoudai musste man sich die coole Musik schon selbst herausuchen, um interessante Bands zu entdecken. Diese kaputten Kassetten und CDs waren damals die großen Schätze für viele Jugendliche, da man selten Zugang zu ausländischer Indie-Musik hatte. Dakoudai, gebrannte CDs und VCDs, sie haben die Jugendzeit vieler Pekingener in den 80er und 90er Jahren geprägt. 2000 ist Cui Zhongpeng mit seiner großen Leidenschaft für Musik nach Peking gekommen, mit dabei ein großer Sack voller Dakoudai. Seiner Mutter hatte er gesagt, dass er in Peking schon einen Job gefunden hätte. Aber was in Wirklichkeit vor ihm stand, war eine unsichere Reise nach Peking. Am Anfang verkaufte er Dakoudai, gebrannte Musik und Filme. Aber ein paar Jahre später veröffentlichte er im August 2003 die erste Ausgabe des Musikmagazins Pocket Music 《口袋音乐》, um die Leute in China mehr über gute ausländische und chinesische Indie-Musik zu informieren. Auch ich bin eine begeisterte Leserin gewesen. Bis zum letztmaligen Erscheinen im

Jahre 2008 hatte er insgesamt 20 Ausgaben von Pocket Music herausgegeben.



Wenn man jetzt einen Blick auf dein anfängliches Leben in Peking zurückwirft, muss man sagen, dass es doch großen Mut von dir erforderte, sich nach dem Hochschulabschluss für ein unsicheres Leben in einer fremden Großstadt zu entscheiden. Anstatt bei einer Firma eine Anstellung anzunehmen, bist du allein mit einem großen Sack voller Dakoudai nach Peking gekommen. Hattest du damals keine Angst vor der unsicheren Zukunft? Hast du diese Entscheidung, deinen eigenen Weg zu gehen, jemals bereut?

Mir fehlten damals die Erkenntnisse über die gesellschaftliche Wirklichkeit und mein Selbst. Aus einem inneren Impuls heraus bin ich mit Unmengen an Dakoudai nach Peking gekommen. Peking ist einfach das kulturelle Zentrum Chinas. Obwohl ich an der Uni ein naturwissenschaftliches Fach studiert habe, wusste ich seit dem ersten Semester schon,

dass ich kein Material für die Naturwissenschaft und die damit verbundene Arbeit bin. Meine große Liebe waren die Musik und die Kunst. Gleich nach meiner Abschlussprüfung beabsichtigte ich schon, Freiberufler zu werden. Ich hatte damals einen guten Bekannten in Peking und so bin ich ohne weitere Überlegungen hergekommen. Reue habe ich nie empfunden. Wobei ich jetzt der Meinung bin, dass wenn man ein Geschäft eröffnen möchte es sicherlich besser wäre, vorher schon über sich selbst und die Gesellschaft im Klaren zu sein und die richtigen Leute zu kennen. Deswegen ist die Arbeitserfahrung in einer Firma erforderlich.

Welcher Wendepunkt war rückblickend am Wichtigsten in deinem Werdegang? Die Freundschaft zu Yan Jun?

Es gab bei mir mehrere Wendepunkte. Anfänglich verkaufte ich nur Dakoudai, dann habe ich heso aus Wuhan kennengelernt und habe auch begonnen, CDs zu kopieren. Danach hat mich ein alter Kommilitone, den ich damals im ersten Semester kennengelernt hatte und der auch Dakoudai verkaufte, ins Gebiet des Filmkopierens eingeführt. Später hat mich Yan Jun* beeinflusst, Underground-Musik zu verbreiten. Pocket Music zu gründen und herauszugeben sowie Konzerte zu veranstalten war völlig aus meiner eigenen Entscheidung entsprungen. Aber natürlich wurde ich dabei von vielen Leuten unterstützt. Der Looou von Avant Garden Records 前衛花園 hat mir die Möglichkeiten von Konzertveranstaltungen ausländischer Bands eröffnet. Der Weg danach war „mit den Füßen nach Steinen tastend den Fluss überqueren.“

Was hat dich motiviert, eine Musikzeitschrift zu gründen?

Soweit ich weiß ist es aufgrund der Verbreitungsmöglichkeiten durch das Internet sehr schwer, davon zu leben.

Ich mag melodische Indie-Musik und wollte diese auch sehr gern mit mehr Leuten teilen. Damals gab es keine Zeitschrift, die sich speziell mit dieser Musik auseinandersetzte. So wurde die Idee für die Zeitschrift Music Pocket geboren. Wieder aus einem inneren Impulse heraus also. Ein Problem war nur, dass die Zeitschrift keine Werbung enthielt, weil ich dachte, dass man nur durch den Verkauf Gewinn machen kann. Aber die Wirklichkeit sah anders aus. Deswegen konnte die Zeitschrift nach 2008 nicht mehr herausgegeben werden.

Kannst du bitte dein Label und die zugehörigen Künstler einmal vorstellen? Wie sehen damit deine Pläne für die Zukunft und deine beruflichen Träume aus?

Der Name des Labels lautet 声演坊, was ich auf Englisch mit Sounds Great übersetzt habe. Chinesische Künstler haben wir nicht so viele: Yang Qianxi 杨千嬅, Wu Xueying 吴雪颖, Herbstinsekten 秋天的虫子 usw. Die meisten Künstler kommen aus dem Ausland, wie z. B. Tamas Wells, Maximilian Hecker, Chris Garneau usw. Es sind fast 20 Bands. Ich hoffe, dass sich diese Zahl bis auf 100 vergrößern wird. Die Firma muss überleben. Der Konzertmarkt für Bands aus dem Ausland sowie aus Hong Kong oder Taiwan ist ziemlich groß. Deshalb liegt der Schwerpunkt des Labels vor allem auf Konzerten solcher Musiker. Mein beruflicher Traum ist es, zuerst ein wirkungsvolles Musiklabel zu formen und sich dann auch mit anderen Bereichen zu beschäftigen, wie z. B. mit Literatur, Fil-

men und vielleicht sogar mit Essen, Kleidung, Outdoor und Reisen. Kurz gesagt, mit all jenen Aspekten, die für das Leben eines Jugendlichen, sowohl für den Körper als auch für den Geist, von Bedeutung sind.

Nächste Woche fliegst du nach Frankreich zu einem Musikfest. Bist du sehr gespannt darauf? Willst du mit dortigen Labels Kooperationen vereinbaren, gemeinsam Konzerte zu veranstalten?

Auf das kommende Musikfest bin ich nicht so sehr gespannt. Ich wurde zu diesem Musikfest eingeladen, habe mich aber nicht gut vorbereitet. Ich würde viel lieber kommen, wenn ich ein bisschen Französisch sprechen könnte und mehr Kenntnisse über Frankreich hätte. Dann würde ich meine Reise nach Frankreich spannender finden und könnte mehr Sachen kennenlernen. Dieses Mal ist es nur eine Dienstreise, einige Alben französischer Bands nach China zu vermitteln und Konzerte zu veranstalten.

Wie sieht dein Traumleben aus? Bist du zufrieden mit dem jetzigen Zustand?

Ich träume von einem Leben zusammen mit meiner Freundin in einem kleinen Dorf am Stadtrand. Wir wohnen in einem Hof und arbeiten jeden Tag fünf Stunden, bis wir 80 Jahre alt sind. Neben der Arbeit her Bücher lesen, Filme schauen, Sport treiben, reisen, sich unterhalten und Kinder großziehen. Im Moment bin ich noch unzufrieden mit dem Jetzt. Ich habe zurzeit keine Freundin und muss noch lange Zeit arbeiten, da die Firma noch relativ klein und sehr jung ist. Aber ich bin bemüht. Bis ich alles verwirklicht habe, dauert es bestimmt noch zwei oder drei Jahre.

Wie findest du das gegenwärtige Milieu für Independent Musik in China? Ich meine, wie beurteilst du die Umwelt fürs Schaffen und Leben der Musiker und den Zustand der Zuhörer?

Das musikalische Milieu finde ich gegenwärtig nicht besonders spannend, da die Musik, die man mit viel Geld erzeugt, den Markt beherrscht. Die Independent Musik bekommt keinen Respekt und keine angemessene Stellung zugesprochen. Aber es fehlt doch auch die richtige gute Indie-Musik. Und die Qualität der Zuhörer ist noch ziemlich schwach und müsste sich verbessern.

Ich erinnere mich daran, dass du früher einmal eine Erinnerungsveranstaltung an die Dakou-Zeit geplant hast. Kannst du bitte etwas von deiner Erinnerung an die Dakou-Zeit erzählen?

Ich wollte früher ein Buch mit Erinnerungen an die Dakou-Zeit herausgeben. Aber wie die meisten Ideen von mir konnte sich auch diese nicht durchsetzen und ist ohne Ergebnis geendet. In den letzten Jahren war mein Kopf voll mit allerlei Träumen und Ideen. Ich war mir damals noch nicht bewusst darüber, dass man seine Aufmerksamkeit vor allem auf eine Sache konzentrieren sollte. Viele Ideen wurden unterwegs abgebrochen und manche habe ich gar nicht erst angefangen. Für mich war die Dakou-Zeit ein glückliches Leben, in dem ich als „Musikfreund im Musikparadies“ voller Genuss musikalische Nahrung in mich aufzog. ■

Dank Dir Cui Zhongpeng!

Das Interview führte Wang Dan. (Peking, 15. April 2010)

<http://www.douban.com/group/pocketmusic/>
<http://blog.sina.com.cn/u/1496908703>

* Yan Jun 颜峻 wurde 1973 in Lanzhou geboren. In den späten 90ern kam er nach Peking und schrieb Kritiken und Essays über Musik für Zeitungen und Zeitschriften, organisierte Konzerte und gründete sein eigenes alternatives Kunst- und Literatur-Label Subjam (<http://www.subjam.org/>). Ein Klangkünstler, der nicht nur mit Ambient, Kehlkopfgesang und schrägen Live Performances experimentiert, sondern dessen Lyrik ebenso große Anerkennung in der alternativen Kunstszene von Peking genießt.



17. MAI – 29. JULI 2010

Historische Fotografien zu einem Kapitel deutsch-chinesischer Geschichte, 1907–1909. Fotografien von Paul Ernst Proßner



info@konfuziusinstitut-leipzig.de
 Tel.: 0341 7973 03 90
www.konfuziusinstitut-leipzig.de



Otto-Schill-Straße 1
 Eintritt frei

Montag – Donnerstag
 14–18 Uhr

Eröffnung der Ausstellung
 Mo, 17. Mai 19 Uhr

Der Garten der Interkulturalität

Von Florian Arndtz

Hinter Mauern, von der Straße aus nicht zu sehen, liegt der Garten des einfachen Beamten in Suzhou. Es heißt, den Namen erhielt er aufgrund seines Besitzers, der sich nach langen Jahren als Hofbeamter in die Provinz und ins Privatleben, ins Eigentum und in die Einfachheit zurückzog, um sich dort dem Anbau von Gemüse zu widmen. Doch wie privat, wie einfach ist ein solcher Ort? Die Größe der Anlage, ihre Kunstfertigkeit bringen den Besucher ins Grübeln. Für einen Rückzug wirkt sie noch zu pompös, für Bescheidenheit zu elaboriert. War dieser Garten tatsächlich nur eine Stätte des einsamen Aufenthaltes? Verschwendung, diese Herrlichkeiten nicht mit anderen Menschen zu teilen. Nur mit welchen? Mit Freunden, mit Schöngestirnen, mit alten Seilschaften? Wen lässt der einfache Beamte ein und wem verschließt er das Tor?

Fragen wie diese kümmern auch Freunde und Denker des interkulturellen Austausches: Was heißt es, sich zu begegnen und ins Gespräch zu kommen? Wann und wo geschieht das? Wen lädt man ein und wem verschließt man das Ohr? Den Garten als Denkfigur und Metapher muss man dabei nicht überstrapazieren; reizvoll sind jedoch die vielfältigen Formen der Gärten selbst sowie die theoretischen Erörterungen, mit denen ihre Formen in Beziehung zum kulturellen Selbstverständnis, zu Ästhetik, Ethik und Philosophie gesetzt werden. Im Folgenden möchte ich zu einem kleinen Spaziergang durch diese Garten- und Theorielandschaften einladen, ohne bestimmtes Ziel, aber mit offenen Augen und Ohren.

Der Spaziergang führt durch ganz ver-

schiedene Ecken und Areale, Bereiche, die teilweise weit auseinander liegen und die man nicht überblicken kann. Ihre Begrenzungen geraten manchmal aus dem Blick, doch sie sind da, sie sollten da sein. Gärten haben Grenzen, das gehört zu ihrer landläufigen Definition und wohl auch zu ihrer Etymologie. Die Grenzen können unterschiedlich stark markiert sein, der Bereich, den sie bilden, steht in einem Kontrastverhältnis zur ‚normalen‘ Welt, die draußen bleibt. Dabei ist nicht gesagt, dass der Kontrast durch eine völlige Entgegensetzung beider zustande kommt. Als Welt der Phantasie oder der Leere kann ein Garten zwar die Umgebungen des Alltags entschieden verneinen, er kann sie jedoch genauso gut wiederholen, in dieser Wiederholung transformieren, neutralisieren, katalogisieren, optimieren usw. Beete und Bungalows schaffen Nutzen, Bäume und Bäche den Eindruck bekannter oder verlorener Natürlichkeit. Welche Präferenzen hier ins Spiel kommen, sich ergänzen, überlagern oder widerstreiten mögen – letztlich stellt der Garten doch immer eine Heterotopie dar: einen Ort „gegen den Strich“, einen Ort, der anders ist als das, was wir als normal zu kennen meinen, einen Ort mit eigener Struktur, eigenen Zugangsmöglichkeiten und -beschränkungen, ja sogar einer eigenen Zeit. Normal sind die täglichen Pflichten und Konflikte, das, was man täglich treibt, und die Leute, mit denen man zu tun hat. Was treibt uns aber in Gärten, was treiben wir dort? Die Luft, die Pflanzen, der Freiraum sind das eine, das andere kommt hinzu: Gartenarbeit ist kein Broterwerb, Siestas und Feiern durchbrechen die tägliche Zeitökonomie, Unterhaltungen verfolgen selten ein praktisches Ziel. Nur über solche Kontraste

lässt sich verstehen, was Gärten sind oder sein können. Dass die Kontraste zum Normalen und Gewohnten dabei selbst Normen und Gewohnheiten ausbilden, können wir an Kategorien wie ‚Englischer Garten‘ oder ‚Barockgarten‘ ablesen; das treffendste Beispiel ist in diesem Zusammenhang vermutlich der wohlbekannte, wohlreglementierte Schrebergarten.

Apropos Zusammenhänge: Das Wechselspiel von Abgrenzung und Öffnung des Gartens zieht sich durch die Geistesgeschichte. Dem ‚alten Griechen‘ Epikur wird die Maxime „Lebe im Verborgenen!“ zugeschrieben. Derselbe Epikur erwarb ein Grundstück, auf dem er sich mit Freunden, Schülern und Wissbegierigen umgeben konnte, um über Götter und die Welt, vor allem aber über Weisheit und rechte Lebensführung zu debattieren. Die Wertschätzung der Freundschaft als der „weitaus größten Glückseligkeit“ der Weisheit ging für ihn mit dem Streben nach Uner-schütterlichkeit des Gemütes, nach „Freiheit“ von Ängsten und Begierden einher. In politischer Hinsicht äußerte sich die Freiheit für ihn als Vertrag über Recht und Unrecht sowie als Bemühen, mit den so zu steuernden Verhältnissen auszukommen, sie so gut es geht zu regeln, um letztlich „Sicherheit vor den Menschen“ zu haben, wobei die „reinste Sicherheit aus der Ruhe und dem Rückzug vor der Masse“ entstünde. Epikur soll wohl vielen Gästen den Zugang zu seinem Garten gewährt haben. Deutlich spürbar ist jedoch sein Bedürfnis, hinter den willkommenen Besuchern das Tor wieder zu schließen.

Ganz ähnlich klingt es, wenn Jean-Jacques Rousseau über den Garten spricht. Der junge Saint-Preux, zentrale Figur des Briefromans *Julie*, wird eines Tages zu einem Ausflug eingeladen, das Ziel ist ein „völlig versteckt“ gelegenes Stück Natur. Nur eine kleine Pforte

gewährt den Zugang, und nur vier Schlüssel existieren, um die Pforte zu öffnen. Sich nach dem Betreten des Gartens zum Eingang zurückwendend stellt er fest, dass er sie nach wenigen Schritten kaum noch sehen kann. Der Garten löst sich wieder in Natur auf, weder äußere noch innere Grenzen sind zu erkennen. Die Spuren der Arbeit, den Garten wie die Natur selbst wirken zu lassen, sind verwischt worden. Saint-Preux zeigt sich darüber begeistert, gerührt, erhoben. Das Herzstück des Gartens, eine Volière ohne Käfig und Beschränkung, eine Lichtung voller Vögel, versetzt ihn schließlich in höchstes Entzücken. Seine Freunde erklären ihm, dass es Zeit und Geduld braucht, nicht Zwang und Geld, um die Vögel zum Kommen und Bleiben zu bewegen. Der Ort gehörte der Natur bereits, bevor Menschen sich dort aufhielten: „Wen nennen Sie hier Gast? – Wir sind ihre Gäste, nicht sie unsere.“ Die Menschen, die nun kommen, die sich dort geradezu verbergen, suchen den Zustand der Natur vor dem menschlichen Eingriff. Sie versuchen, diesen Zustand wiederherzustellen. Die Gesellschaft der Menschen, die Welt ‚draußen‘, wirkt gegenüber dieser solitären Idylle wie eine falsche Welt, voller Niedertucht, Hass und Verrat. In der Abgeschiedenheit kann man endlich aufatmen. Eine naheliegende Frage ist jedoch zu stellen: Warum baut man überhaupt einen solchen Garten als artifizielle Wildnis? Warum sucht man nicht die Natur selbst auf? In erster Linie sind bei Rousseau zwei Antworten zu finden: Einerseits erhält die künstlich eingerichtete Wildnis einen eigenen Wert durch die „Hände der Tugend“, die mit Bedachtsamkeit und Fürsorge Einfluss auf die Welt nahmen – auch in dieser Form stellt der Garten also eine spezielle ethische Übung dar. Andererseits – und das ist ziemlich modern – ist die Wildnis bereits so zurückgedrängt, dass man sie nicht mehr ohne Weiteres finden kann. In

seinen altersstillen „Träumereien des einsamen Spaziergängers“ führt Rousseau diese Konsequenz aus. Er spaziert nun möglichst weit weg von der Zivilisation. Jedwede Einfriedung, Künstlichkeit, Beschränkung missfällt ihm. Anstelle des natürlich wirkenden Gartens oder Parks tritt schließlich die unberührte Natur selbst. Das Ziel ist nach wie vor das gleiche: Freiheit, Ungetrübtheit des natürlichen Empfindens, und zu diesem Zweck lieber eine „Flucht“ vor den Mitmenschen als eine Auseinandersetzung mit ihnen. Das richtungslose Schlendern ohne „System und Methode“ erscheint ihm als Möglichkeit, sich der „Reichweite der Böswilligen“ zu entziehen, da jene es nur darauf absehen, die Natur zu sezieren, zu unterwerfen, ihre Schätze auszubeuten. Bis unter die Erde stoßen sie dabei vor und „durchwühlen ihre Eingeweide“. Dort umfängt sie jedoch Dunkelheit. In dem Maße, in dem sie sich von der Natur, mit der Sonne und ihrem Licht abwenden, verlieren sie die „Würde, sie zu sehen“.

Unter Tage begegnen wir jedoch nicht nur Bergarbeitern, sondern einer ganz anderen Gestalt: Stefan Georges Algabal. Sein „garten bedarf nicht luft und nicht wärme“, es ist ein mineralischer Garten, den er sich „selber erbaut“ hat – und zwar ganz selber, ohne Rücksicht auf das Profane oder das bloß Natürliche. Was uns hier beschrieben wird, ist die Gegenwelt der Kunst, und auch sie findet im Garten ihr Sinnbild. Während in Algabals unterirdischem Garten der „vögel leblose schwärme [...] noch nie einen frühling geschaut“ haben, finden sich zahlreiche andere Gedichte Georges, in denen von Blumen und Brunnen, Witterungen und Jahreszeiten die Rede ist. Doch sind es keine Beschreibungen realer Gegebenheiten oder Möglichkeiten. Es handelt sich um Bilder und Symbole der „Seele“. Was dort leuchtet, ist

weniger die Sonne als vielmehr der „schimmer ferner lächelnder gestade“ – die nicht zu beschreiben, sondern nur zu evozieren sind. Rechte Freude kommt aufgrund dieser Ferne nicht auf. Verlorenheit weht durch die Parks und über die „hügel, wo wir wandeln“. Um handfeste Arbeit geht es auch bei diesem Wandeln nicht, schon eher, wie gewohnt, um die Abkehr von weltlicher Geschäftigkeit. Aber in welche unterschiedlichen Richtungen kehren sich die Gartenfreunde! Epikur hat alle Angelegenheiten wohlbestellt und widmet sich dem Plausch, Rousseau sucht den stillen Frieden im Freundeskreis, George sammelt melancholisch gestimmte schöne Seelen um sich, Bewunderung heischend. Wer vom „himmlischen wind“ der Dichtung nicht gerührt wird, bleibt ausgeschlossen: „Wir suchen nach den schattenfreien bänken / Dort wo uns niemals fremde stimmen scheuchten“.

Fremde Stimmen – andere Kulturen. Auch interkultureller Austausch bewegt sich, so scheint es, in einem eigenen Raum. Man muss diesem Raum nicht als Garten betrachten – obwohl gerade Gärten einen beliebten Anhaltspunkt bieten, um Kulturen miteinander zu vergleichen. Doch bevor man dies tut, stellt sich die Frage nach der Handhabung des Begriffes „Kultur“: Was definiert man als „Kultur“, die verglichen werden soll? Was sind die entsprechenden Kulturpflanzen, die der Aufmerksamkeit des Gärtners wert sind? Was ist natürlich, was gezüchtet? Was ist Unkraut, was Weg, was Wildnis? Wo verlaufen die Zäune, die all dies voneinander trennen? Kommt interkultureller Austausch nicht über die Ernsthaftigkeit einer Gartenparty hinaus? Arbeitet man gemeinsam an einem Kräuterbeet für exotische Aromen? Die Antworten auf diese Fragen sind offen. Es handelt sich lediglich um Einladungen zum Denken, zum Spazier-

gang durch den Garten der Interkulturalität. Vielleicht kann man durch Kulturen spazieren, so wie sie gewachsen sind. Oder ganz im Gegenteil: Vielleicht ist jede Kultur bereits ein selbst erbauter Garten, sobald sie als Kultur gepflegt wird. Es scheint immerhin, als ob jeder bemüht sei, seinen Garten herzurichten, sein Unkraut zu bekämpfen, die Hecken zu trimmen, die Blumen zu gießen, bevor er sich Gäste einlädt. Für die Gäste gibt man sich Mühe. Und sei man selbst der einzige Gast: Eingriffe werden vorgenommen, Eingriffe desjenigen, der aus einer Kultur heraus zu sprechen beginnt und zum Dialog einlädt, Eingriffe aber auch desjenigen, der sich von einer Kultur angesprochen und zum Dialog eingeladen fühlt. Ob wir das wollen oder nicht: Stets sind Vorentscheide gefallen, es hat Strukturierungen und Selektionen gegeben, Annahmen und Ablehnungen; und übrigens auch Finanzierungen. Es heißt, der einfache Beamte in Suzhou finanzierte sich seinen Garten aus Bestechungsgeldern. Verstellen solche Zusammenhänge, Zwänge und Vorlieben, zerstören Sorge und Pflege, System und Methode die Natur einer Kultur? Dann träte eine weitere Kultur an die Stelle der in die Ferne rückenden Natur. Der Interferenz- oder Begegnungsbereich zwischen Kulturen, so ‚natürlich‘ gewachsen sie sein mögen, ist eine neue Kultur. Oder vielleicht als Frage formuliert: Ist Interkulturalität letztlich nur in Form einer weiteren Kultur der Interkulturalität zu haben? ■

Florian Arndtz ist Promotionsstudent an der Universität Basel mit einem Projekt über Reflexionsphilosophie und technische Bilder.

Bewusst mit Exotik spielen – Chinas Underground-Musikszenen im deutschen Dokumentarfilm

Von Antje Rademacker



Seit bereits 10 Jahren treffen in Peking jährlich Rock- und Punkbands aus ganz China zusammen, um während des Midi Festivals ihre Musik einem breiteren Publikum vorstellen zu können. Das Festival wächst jedes Jahr, beherbergt immer mehr Bands und auch immer mehr Zuhörer. Doch täuscht es darüber hinweg, dass die Rockszene in China nach wie vor eine sehr, sehr kleine ist und Festivals dieser Art die Ausnahme sind. Mit dem gewachsenen Interesse des Westens an China als Land und politischer Macht geht auch eine Suche nach einer Kultur einher, die mehr verspricht als die Fassade aus

touristischen Attraktionen und der offiziell verordneten jahrtausendealten Hochkultur. Doch während die einen auf dem Strom einer eurozentristischen Erwartungshaltung schwimmen und bewusst mit der Exotik des fernen Chinas spielen, suchen andere ein tieferes Verständnis der Entwicklungen in der heutigen Volksrepublik zu erlangen. Auch deutsche Dokumentarfilmer haben sich diesem Interesse angeschlossen, so sind 2005 und 2009 zwei Filme über die chinesische Musikszene jenseits des Mainstreams in die Kinos gekommen.

Beijing Bubbles ist ein Produkt der Filmemacher George Lindt und Susanne Messmer, die den Kinostart mit einer Deutschlandtournee der Band Joyside untermauerten, der nach ihren Worten „besten Punkband Chinas“. Und so widmet sich ein großer Teil des Films auch den alkoholisierten und wenig aussagekräftigen Bemerkungen des Sängers Bian Yuan und seiner Bandkollegen. Die Kamera folgt ihnen in ihre herunterge- wohnte, ganz und gar dem Klischee eines Punkerdaseins entsprechende Wohnung und nur der Fakt, dass hier Chinesen wohnen und nicht Europäer, scheint diesen Aufnahmen etwas Interessantes hinzuzufügen. Susanne Messmer und George Lindt begnügen sich denn auch damit, Joyside und den anderen Bands zu folgen, sie beim Essen, Spazieren gehen und Singen zu filmen und fragt wenig nach den eigentlichen Beweggründen und Motivationen dieser jungen Menschen. Dem Zuschauer wird hier eine Musikszene präsentiert, die gewöhnlicher nicht sein könnte, die sich scheinbar wenig um die Gesellschaft schert, die sie umgibt, und die nichts weiter antreibt als eine nachpubertäre Trotzhaltung. Dennoch darf natürlich die politische Unterdrückung in einem Film über China nicht fehlen und so wird dem Publikum das Stichwort „Platz des Himmlischen Friedens“

hingeworfen, um auch diese Erwartungshal- tung zu erfüllen. Konsequenzen scheinen die gezeigten Musiker aus diesem Ereignis allerdings nicht zu ziehen.



Christina Naber, die an der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg studierte und ihr Kameramann Marcus Müller-Witte hingegen haben eine ganz andere Art und Weise, die chinesische Musikszene zu beleuchten. Über drei Jahre hinweg, von 2006-2009, nähert sich ihr Film China's Music Underground vorsichtig verschiedenen chinesischen Bands an, neben den jüngeren, wie etwa Hang on the Box, die auch bei Beijing Bubbles vorkommen, ebenso den Pionieren der chinesischen Rockmusik Cui Jian 崔健 und Cobra. In Gesprächen mit verschiedenen Bandmitgliedern kommt nicht nur die Motivation der einzelnen Personen zum Vorschein, sondern die Punk-Romantik aus Beijing Bubbles erhält eine zusätzliche, existenzielle Komponente. Ablehnung durch die Gesellschaft, Probleme mit den Eltern,

finanzielle Schwierigkeiten – all das spielt in die Musik und Haltung der Bands mit hinein. Und es scheint hervorzutreten, dass es weniger eine Anti-Haltung gegenüber der Gesellschaft ist, die die Musiker treibt, sondern ein Durchhalten trotz der Ablehnung, die ihnen entgegengebracht wird, um ihre Ansichten und ihre Lebenshaltung durchzusetzen. Neben den einzelnen Bandmitgliedern kommen auch ein amerikanischer Musikjournalist, ein deutscher Konzertorganisator und eine chinesische Musikwissenschaftlerin zu Wort.

Sie beleuchten die Entwicklung der chinesischen Rockszene und die großen Veränderungen seit den Anfängen unter Cui Jian und der Frauenrockband Cobra. Dabei gehen auch Gedanken über westliche Erwartungshaltungen und Klischees nicht verloren, die zum einen Cui Jian als den Bob Dylan Chinas bezeichneten und Cobra Feminismus attestierten, und zum anderen aber die chinesische Rockszene stark beeinflussten (zu Cobra siehe Interview mit Yu Jin in DianMo Nr. 6/2009, S. 16-19).

Während Beijing Bubbles an diesem Punkt stehen bleibt und die Musiker grinsend westliche Plattencover in die Kamera halten lässt, reflektieren Naber und Müller-Witte den westlichen Einfluss, setzen ihn an den Beginn der Bewegung und zeigen die individuelle Entwicklung seither auf. Dabei wird auch deutlich, dass Rock und Punk in China durchaus – anders als heute im Westen, wo sie häufig zum Mainstream geworden sind – eine politische Komponente beinhalten. Auch hier fällt das Stichwort „Platz des Himmlischen Friedens“, doch steht es nicht zusammenhangslos im Raum. Mit Feingefühl erläutern die Filmemacher mit Hilfe einer Musikwissenschaftlerin und einzelnen Bandmitgliedern den Zusammenhang zwischen

Rockmusik und der Studentenbewegung in den 80er Jahren, die heutige Bedeutung des Vorfalles und das große Schweigen, mit dem die jüngere Generation zu kämpfen hat. Rockmusik in China's Music Underground ist mehr als nur ein Abklatsch westlicher Vorbilder und spiegelt die Entwicklung und Kreativität der chinesischen Musik- und Kulturszene. ■

<http://chinasmusicunderground.blogspot.com/>
<http://www.beijing-bubbles.com/>

Abbildungen: Frank Andreß

Antje Rademacker studierte Theaterwissenschaft, Sinologie und Anglistik in Leipzig, Hefei sowie Hongkong und ist Kulturassistentin des Deutschen Pavillons auf der Expo 2010 in Shanghai.

Nichts als die Kleidung

4•14 青海玉树大地震 – Ein Bericht aus Xining

Von Janka Linke



„Heute Morgen um 7.49 Uhr erschütterte ein Erdbeben der Stärke 7,1 den Kreis Yushu. Die Kreisregierung berichtet bislang von mehr als 400 Toten und bis zu 10.000 Verletzten.“ So lautet die Kurznachricht, die mich erreicht, nachdem ich nach zweieinhalbstündigem Flug von Beijing in der Gepäckhalle des Flughafens in Xining, Hauptstadt der Provinz Qinghai im Nordwesten Chinas, mein Handy wieder einschalte. Einem kurzen Moment des Schocks folgt zunächst Unglauben. Zeit für weitere Überlegungen bleibt jedoch nicht, bevor mich Gepäck für drei Monate, Buggy und 13 Monate alte, unausgeschlafene Tochter ins Hier und Jetzt zurückholen. Ein Taxi muss gefunden und Kind und Kegel verstaubt werden: Vom Flughafen Xining bis ins Stadtzentrum benötigt man ca. 20 Minuten Fahrtzeit.

Ein sichtlich von den Nachrichten mitgenommener Taxifahrer erkundigt sich ohne Umschweife, ob ich schon von dem Beben in Yushu 玉树 gehört hätte – womit ich traurige Gewissheit erlange. Meine erste, egoistische Frage danach, ob man Auswirkungen der Erschütterungen auch in Xining gespürt hätte, kann der Mann verneinen: Zwischen

beiden Orten liegen ca. 800 km Entfernung. Dennoch verbinden sie enge historisch gewachsene kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen. Viele haben Freunde und Verwandte in Yushu.

Während der Taxifahrer und ich uns über unser Entsetzen austauschen, überholen wir die ersten Wagen eines endlosen, mit Hilfsgütern beladenen Militärkonvois. Erst ist es ein beruhigendes Gefühl zu sehen, dass wenige Stunden nach der Katastrophe schon gezielte Hilfsmaßnahmen anlaufen. Dieses wird aber gefolgt von dem bitteren Gedanken, dass diese bei den schwierigen Straßenverhältnissen in das abgelegene Gebiet mindestens 24 Stunden bis zu ihrer Ankunft benötigen werden.

Das Erdbeben vom 14. April 2010 ereignete sich im Kreis Yushu (Yushu xian), der genau genommen einer der sechs Kreise des Tibetischen Autonomen Bezirks Yushu darstellt und an die Provinz Sichuan und das Autonome Gebiet Tibet angrenzt. Die knapp 100.000 Bewohner des ca. 13.500 km² großen Gebietes sind hauptsächlich Tibeter,

dort leben aber auch Angehörige der Han, Hui, Salaren und Tu. Die spärliche Besiedlung verdankt die Region den harschen Klimabedingungen. Mit einer durchschnittlichen Höhe von 4.493 m über dem Meeresspiegel liegt die jährliche Durchschnittstemperatur lediglich bei 2,9° C. Die einträglichsten Einkommensquellen bestehen in der traditionell nomadisch betriebenen Viehhaltung, v.a. Schafe und Yaks, sowie dem Verkauf von Raupenpilz, der, in der traditionellen chinesischen Medizin als Stärkungsmittel beschrieben, auf dem Markt Höchstpreise erzielt. Seit 2009 verfügt der Kreis Yushu über einen Flughafen, die Straßenverhältnisse gestalten sich, wie im gesamten Distrikt, jedoch schwierig und sind teilweise stark saisonalen Schwankungen unterworfen.

Am 24. April, zehn Tage nach der Katastrophe, werden offiziell 2.203 Tote, 73 Vermisste und 12.135 Verletzte gezählt. Die nackten Zahlen erlauben jedoch sicherlich wenig Einblick in das tatsächliche Leid der Betroffenen. Am stärksten in Mitleidenschaft gezogen wurde aufgrund der relativ dichten Besiedlung mit geschätzten 50.000 bis 70.000 Einwohnern die Stadt Jiegu (Gyêgu) 结古, in der die Verwaltung sowohl des Kreises als auch des Bezirks ihren Sitz haben. Zeitungsmeldungen sowie lokale Nichtregierungsorganisationen berichten von 90% zerstörter Häusermasse. Viele Bewohner seien nur mit der Kleidung, die sie zum Zeitpunkt des Bebens am Körper trugen, davongekommen. Nächtliche Minusgrade bis zu -5° C gestaltete deren Lage umso dramatischer. Nachdem anfangs Startschwierigkeiten und sogar gewalttätige Auseinandersetzungen bei der Verteilung der Hilfsgüter beobachtet wurden, wird nun schrittweise Ordnung in das Chaos gebracht. Während sich die Hilfsmaßnahmen nun gezielt an Leute richten, die bis jetzt von Güterverteilun-

gen ausgespart geblieben sind, wird mit Plänen für einen langfristigen Wiederaufbau begonnen. Das größte Problem besteht für viele Betroffene weiterhin in den nicht vorhandenen Sanitäranlagen sowie mangelndem Trinkwasser. Gleichzeitig werden aber auch erst jetzt langsam das Ausmaß der Zerstörung in den an Jiegu angrenzenden Dörfern sowie die seelischen Folgen des Unglücks bei der Bevölkerung sichtbar.

Xining erwacht eine Woche nach dem Beben unter einer drei Zentimeter dicken Schneeschicht. Auf den höchsten Pässen, über die sich ununterbrochen die Hilfslieferungen winden, müssen es noch ein paar mehr sein. Im Gedenken an die Opfer des Desasters wird Punkt 10 Uhr der Alltag der Provinzhauptstadt von Sirenengeheul unterbrochen. Der Blick auf eine der Hauptverkehrsstraßen im Zentrum offenbart, dass alle Passanten und Fahrzeuge innehalten. Bus- und Taxifahrer stimmen mit ihren Hupen ein. Es ist ein Moment, in dem sich mir unweigerlich die Nackenhaare aufstellen und Tränen in die Augen steigen. Im frostigen Wind wehen unzählige rote Banner mit Spendenaufrufen und Sympathiebekundungen. ■

Abbildung: <http://www.yushuearthquake-response.org/> (25.04.2010)

Janka Linke ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 586 „Differenz und Integration“ und bearbeitet das Teilprojekt A4 „Nomaden ohne Weide? Brennpunkte nachhaltiger Entwicklung: Politische Ökologie und Menschliche Sicherheit“. Gegenwärtig befindet sie sich auf dreimonatiger Feldforschung in Xining, Qinghai.

Erdbeben in Yushu

Liebe Freunde und Kollegen,

ich nehme an, dass viele von Euch von dem katastrophalen Erdbeben in Nordwestchina gehört haben. Bei dem betroffenen Ort handelt es sich um die Region, in der ich jetzt seit Jahren mit meinen Forschungen über Nomaden aktiv war. Deshalb besteht eine sehr enge Bindung an die Region, so dass ich für die betroffenen Menschen gerne etwas machen möchte.

Da ich mit zahlreichen Menschen dort in Kontakt stehe, bin ich über die Ereignisse und den Fortgang der Hilfsmaßnahmen ziemlich auf dem Laufenden und habe daher auf meiner Homepage <http://www.andreasgruschke.de> eine kleine Webseite eingestellt, die Seiten örtlicher Organisationen empfiehlt: für aktuelle Informationen und natürlich die Möglichkeit zu spenden – namentlich den Zusammenschluss lokaler tibetischer NGOs, Yushu Earthquake Response, sowie die schon seit über zehn Jahren in Yushu aktive internationale NGO Plateau Perspectives mit Yushu Earthquake Relief.

Wer den Menschen in Yushu helfen will, dem seien diese Organisationen ohne Einschränkungen empfohlen. Ich kenne ihre Verantwortlichen persönlich, weiß, dass sie vorzügliche Arbeit leisten, zuverlässig sind und einen guten Ruf in der Bevölkerung von Yushu haben.

Wer also etwas übrig hat, kann über die empfohlenen Seiten etwas spenden (zumeist per Paypal oder Kreditkarte). Wer kleinere Beträge über mich weiterleiten will, kann auch auf mein Konto überweisen (s.u.) – bitte nicht den Vermerk „Erdbebenhilfe“ vergessen! Alle anderen bitte ich, diesen Brief an Freunde und Bekannte weiterzuleiten, von denen sie glauben, sie könnten ebenfalls helfen wollen.

Liebe Grüße,
Andreas Gruschke

Klangkurs in Hsinchu

Von Benjamin Stache

Was midifizierte Scherengitter, präparierte Alarmgeber, schreiende Bücher und 87,3 Kilo Ohm mit einer Gruppe taiwanischer Studenten zu tun haben, erscheint auf den ersten Blick unklar.

Wahrscheinlich auch auf den zweiten, wie die überraschten Blicke und interessierten Fragen des Publikums im Theaterraum der Chiao Tung-Universität 交通大學 in Hsinchu 新竹/Taiwan zeigen, als Studenten der Lehrstätte mit herkömmlichen Büchern, Stühlen, Ventilatoren und Regenschirmen bizarre Klänge und Rhythmen fabrizieren. Das Thema der Gruppe: Möglichst alles mit Kontaktmikrofonen zu versehen. Klänge werden entsprechend programmiert, sodass das Schieben des Stuhls, das Aufschlagen des Schirms oder sogar die verzweifelte Suche von Utensilien in der mitgeführten Handtasche ein wahres Gewitter an Geräuschen ergibt. Es erstaunt, wie fremd allseits bekannte Dinge auf einmal klingen, sobald sie verstärkt und modifiziert sind und entsprechend in Szene gesetzt werden, denn mit ihrem technischen Equipment erzählen die Studenten gleichzeitig eine Geschichte, die bei der Bushaltestelle beginnt und mit der Bewegungslosigkeit im eigenen Wohnzimmer endet.

Eine andere Abteilung Studierender setzt dem szenisch-klanglichen Schattenspiel eine groteske Ansammlung elektronisch bearbeiteter Gegenstände entgegen. Dabei wirken die eigentlichen Objekte zunächst gewohnt, aber die erstaunten Blicke der Zuschauer bleiben nicht aus, wenn beim Umschlagen der Seiten eines Buches plötzlich wimmernde Töne zu vernehmen sind, die sich je nach Geschwindigkeit des Umblätterns und dem Neigungswinkel der Buchseite



Abbildung: Andreas Gruschke

Erdbeben in Yushu – Information und Spendenmöglichkeiten

http://www.andreasgruschke.de/Yushu_earthquake_relief.html

Yushu Earthquake Response

<http://www.yushuearthquakeresponse.org/>

Yushu Earthquake Relief

<http://yushuearthquakerelief.com/>

Andreas Gruschke ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Orientalischen Institut der Universität Leipzig und forscht im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 586 „Differenz und Integration“ (<http://www.nomadsed.de/>) über Nomaden in Osttibet.



beeinflussen lassen. Unterstützt wird der „lesende“ Solist durch drei Akteure, die zur Abwechslung kein Objekt, sondern sich selbst präpariert haben, indem sie mit Kontakten den eigenen Kehlkopf abnehmen und die eigene Sprache dadurch auf eine Weise zu Gehör kommen lassen, wie sie selten wahrgenommen wird – tief, seltsam fremd, dumpf und auch ein wenig beängstigend. Taschenlampen werden dem Morsen gleich an- und ausgeschaltet. Sie leuchten dabei unterschiedliche Personen im Raum an, die mit Lichtsensoren ausgerüstet sind. Die individuell einprogrammierten Töne, die beim Anstrahlen abgerufen werden, bilden den akustischen und optischen Gegenpart zum Geschehen auf der Bühne.

Den Ausgangspunkt des Geschehens bildete der im November 2009 nach Hsinchu eingeladene Klangkünstler, Komponist und Erfinder Erwin Stache aus Beucha bei Leipzig. Von ihm kamen die skurrilen Objekte und technischen Gerätschaften, die nach einer reichlichen Woche der Zusammenarbeit sowohl Studenten als auch Professoren und Publikum verblüfften.

Der wesentliche Inhalt seiner Arbeit: Verfremdung alltäglicher Gegenstände in akustische und elektronische Klangerzeuger. Gebrauchsobjekte werden ihres ursprünglichen Verwendungszweckes entzogen und dienen von nun an der musikalischen Produktion. Die Bandbreite an Gegenständen ist beachtlich. Sie beginnt bei der allseits bekannten Plastik-Mehrwegflasche, die per eingeschnittener Zunge beim Hineinblasen schnarrende Töne von sich gibt. Durch verschiedene Zungengrößen lässt sich ein Tonumfang von knapp zwei Oktaven erschaffen und so entstehen ganze Pfandflaschenorchester. Weiter geht es über komplexere Gerätschaften wie z.B. Home-trainer oder das 87,3 Kilo Ohm. Bei ersterem kann man durch das Treten in die Pedale musikalische Klassiker vorwärts, rückwärts, verlangsamt und gehetzt spielen, je nachdem wie man auf dem umgebauten Fitnessgerät in die Pedale tritt. Letzteres besteht aus mehreren Metallstangen, die unter geringem Strom stehen und bei Berührung von zwei Leuten den individuellen Hautwiderstand messen und diese Parameter in Klänge umsetzen. Je nachdem wie fest man nun

zudrückt, verändert man Tonhöhe, Filter, Dichte oder Geschwindigkeit. Die Zahl der Objekte scheint grenzenlos. Egal, ob es sich um eine Bodenhülsenorgel, abgestimmte Sperrholzplatten, midifizierte Telefone, Saitenschaukeln oder musikalisierte Trampoline handelt – eines ist den Objekten gemeinsam: Sie bergen einen erheblichen Ideenreichtum, viel Kreativität und einen ganz eigenen Humor.

Durch die große Zahl an interaktiven Gerätschaften bietet sich neben der eigenen Auseinandersetzung in Solokonzerten auch die Beschäftigung in Workshops an. Deswegen arbeitet Erwin Stache seit mehreren Jahren häufig mit Schülern und Studenten, aber auch mit Lehrern und allgemein Interessierten, meist über ein paar Wochen, zusammen, wobei er seine Objekte vorstellt, gemeinsam mit den Beteiligten Stücke dafür ausarbeitet, die dann meistens auch öffentlich aufgeführt werden, oder mit ihnen neue Objekte baut. So ein Workshop sollte nun auch in Hsinchu stattfinden. Ausgelöst wurde das von einem an der Chiao Tung-Universität ansässigen Professor namens Tung Chao-Min 董昭民, der des Öfteren zwischen Taiwan und Deutschland unterwegs ist und Erwin Stache bei einem Konzert kennenlernte. So kamen wir nach einem etwas chaotischen Flug über Shanghai und Hongkong um Mitternacht auf der Insel an. Ich selbst sollte den Workshop als Assistent begleiten.

In den ersten Tagen wurden wir hauptsächlich mit dem Campus der Chiao Tung-Universität konfrontiert. Untergebracht in einem Gästehaus einer benachbarten Uni, pendelten wir in der Projektwoche ständig zwischen den Hochschulanlagen und der Stadt hin und her. Die erste Begegnung innerhalb eines neuen Workshops ist immer sehr spannend und vor allem auch ausschlag-

gebend, da aufgrund der Kürze der Zeit schon nach wenigen Stunden erkannt werden muss, wie belastbar die Teilnehmer sind, wie viele Stücke wir schaffen würden und welche Interessen und Fähigkeiten vorhanden sind. Natürlich kann einiges im Voraus geplant werden, aber aufgrund der Eigenart der Objekte, mit denen die Workshopteilnehmer meist noch nie gearbeitet haben und der Anforderungen, die mit einem abschließenden Auftritt verbunden sind, besitzt die theoretische Vorplanung ihre Grenzen. Ein Vorteil vieler Stache-Instrumente ist, dass man sie nicht üben braucht. Sicherlich sind rhythmisches Verständnis und Timing nicht verkehrt, um auf Nordic-Beat-Walkern oder Zentrifugalseilkraftsamplern Stücke zu spielen, aber das Objekt an sich bedarf nicht der Übung wie bspw. eine Geige oder ein Klavier. Dafür werden aber ganz andere Aspekte interessant. Die Klangobjekte haben immer auch einen optischen Charakter und viele Auftritte müssen in Szene gesetzt werden. Natürlich sieht es auf den ersten Blick einfach aus, zwei Stangen zu berühren und durch Druckvariation Melodien zu spielen, aber wie derjenige auf die Bühne geht, das Objekt bedient und seine Zeit einteilt, damit es nicht langweilig wird, sind oftmals unterschätzte Faktoren, an deren Praxis wir in den Workshops hauptsächlich arbeiten und die auch, sind sie einmal gemeistert, nach kurzer Arbeitszeit sehr professionelle Aufführungen ermöglichen, die das Publikum den Schülern oder Studenten meist gar nicht zugetraut hätte.

Bei der ersten Begegnung wohnten reichlich zwanzig Studenten fortgeschrittenen Semesters aus den Bereichen Musik und angewandte Kunst und mehrere Dozenten Erwin Staches Eröffnungsvortrag bei. Die Begeisterung blieb natürlich nicht aus, wenn zwischen technischen und musikalischen Erklärungen

immer wieder kleine Einlagen mit schreienden Büchern, kleinen schwarzen Klangkästen und einem sogenannten Nervtöner, einem umgebauten Alarmgeber, der mittels Regler zwischen Ton, Alarmsignal und Knacklauten wechselt, dargeboten wurden.



Unsere Aufgabe bestand darin, innerhalb einer Woche mit den Studenten eine öffentliche Präsentation verschiedener Klangerzeuger zu kreieren. Dabei waren Rahmen und Art der Objekte nicht vorgegeben. Die aus Deutschland mitgebrachten Geräte und Projekte dienten als Anregung für eine eigene Realisierung. Bald hatte man sich geeinigt, drei Gruppen zu bilden, die ganz unterschiedliche Themen bearbeiten wollten. Am Ende des Tages hatten wir ein Performance-Team, welches mittels verschiedenster Sensoren elektronische Klänge erzeugen wollte, weiterhin eine Theatergruppe, die sich eine Art Wohnzimmer-Situation hinter einer Leinwand mit herkömmlichen Möbeln und Gegenständen vorstellte, welche aber alle klingen sollten. Die Akteure würden hinter der Leinwand mit den Objekten agieren, sodass die Zuschauer die Schatten sahen und die entsprechenden verfremdeten Geräusche hörten. Darüber hinaus ließ sich eine dritte Gruppe von einem Video Erwin Staches inspirieren, in welchem er aus einem fahrenden Auto her-

aus eine stark ausgebesserte Straße gefilmt hatte. Man sah demnach die Straße vor sich vorbeiziehen und mit ihr unzählige kleine und größere Teerflecken. Über dieses Video wurden vier Linien gelegt, die vier Instrumente bezeichneten, welche nun immer spielten, wenn die entsprechende Linie einen der Teerflecken kreuzte. Die ursprünglich musikalisch überhaupt nicht motivierte Anordnung der Straßenausbesserungen bestimmte nun die Komposition. Auf dieser Grundlage wollte besagte Studentengruppe von einer Brücke eine Straßenkreuzung in Hsinchu filmen und jedem vorbeifahrenden Auto, Bus oder Motorrad Töne und Geräusche zuordnen um somit ein neues Stück zu schaffen.

Interessant war, dass es an Ideen nicht mangelte, wohl aber an einigen grundlegenden Arbeitsweisen. Am elementarsten war wohl ein Lötkurs, den wir spontan eingeschoben hatten, da sich herausstellte, dass nicht einer der beteiligten Studenten schon einmal einen Lötkolben in der Hand hatte, was aber notwendig war, um die ganzen Sensoren und Tonabnehmer mit den Objekten überhaupt verbinden zu können. Auch blieb die Universität nicht der einzige Schauplatz der Weiterbildung. Auf der Suche nach geeigneten Kabeln und Tonabnehmern wurden wir spontan zu mehreren kleinen Elektrohändlern geführt, die uns aufgrund der Fülle des Angebots sehr faszinierten und schnell zu unseren beliebtesten Sehenswürdigkeiten zählten.

Bei einem Aussuchen des geeigneten Materials blieb es aber nicht, da uns alle Studenten wie selbstverständlich begleiteten, um selbst zu sehen, welche Dinge wir in Erwägung ziehen würden. Da lag es natürlich nahe, den Unterricht gleich weiterzuführen und so fanden zufällige Gäste in besagtem Kleinhandel eine Traube Studenten vor, die sich um Herrn

Stache und den Fachverkäufer drängten, welche ihnen abwechselnd in einer chaotischen Mischung aus Englisch und Chinesisch Grundlagen der Tonabnehmer- und Audiokabelverarbeitung nahebrachten. Auffällig und wiederholt erwähnenswert waren die Einsatzbereitschaft, mit der alle Beteiligten ans Werk gingen und der starke Wille zu lernen. Wenn wir abends um acht Uhr feststellten, dass wir eine bestimmte Leiterplatte für den Fortgang der Arbeit benötigten, konnten wir sicher sein, sie am gleichen Abend um zehn in den Händen zu halten, nachdem sie ein Student besorgt hatte.

Nirgendwo anders wurden während eines unserer Workshops so viele Fotos auf einmal geschossen. Jeder Stecker, jeder Anschluss wurde aus allen Richtungen festgehalten, um keinesfalls ein Detail zu verpassen. Der Umschwung des positiven unbändigen Interesses, Ideen verwirklichen zu wollen, fand erst dann statt, als ständig spontane Änderungen in der Konzeption der Stücke erwogen wurden, die wir teilweise wieder rückgängig machen mussten, um die Realisierbarkeit aufrecht zu erhalten. Schließlich blieben bis zur Präsentation nur noch einige Tage Zeit. Der Hang zur Änderung gipfelte in der Aufführung selbst, als wir im Publikum saßen und der Theatergruppe zuschauten, jedoch ein Ende des Stückes erlebten, wie wir es nie zuvor geprobt hatten.



Alles in allem aber war es eine gelungene Aufführung und nach einem abschließenden gemeinsamen Essen verabschiedeten wir uns von unserem taiwanischen Kurs mit dem sicheren Wissen, einen bleibenden Eindruck sowohl hinterlassen als auch erhalten zu haben. Denn auch wenn Pannen während des Auftritts vorkommen oder nicht alle nach einer Woche gebauten und programmierten Elemente reibungslos funktionieren, ist das Gefühl, einmal etwas völlig Anderes und Besonderes mit Freude und Begeisterung gemacht zu haben, dennoch vorhanden und wenn diese Erinnerung nach einem Workshop bleibt, haben wir ein wichtiges Ziel erreicht. ■

www.erwin-stache.de
www.atonor.de

Benjamin Stache studierte Sinologie in Leipzig.

醉花陰

[宋] 李清照 (1084 – 1155)

薄霧濃雲愁永晝，
瑞腦消金獸。
佳節又重陽，
玉枕紗櫥，
半夜涼初透。

東籬把酒黃昏後，
有暗香盈袖。
莫道不消魂，
簾卷西風，
人比黃花瘦。

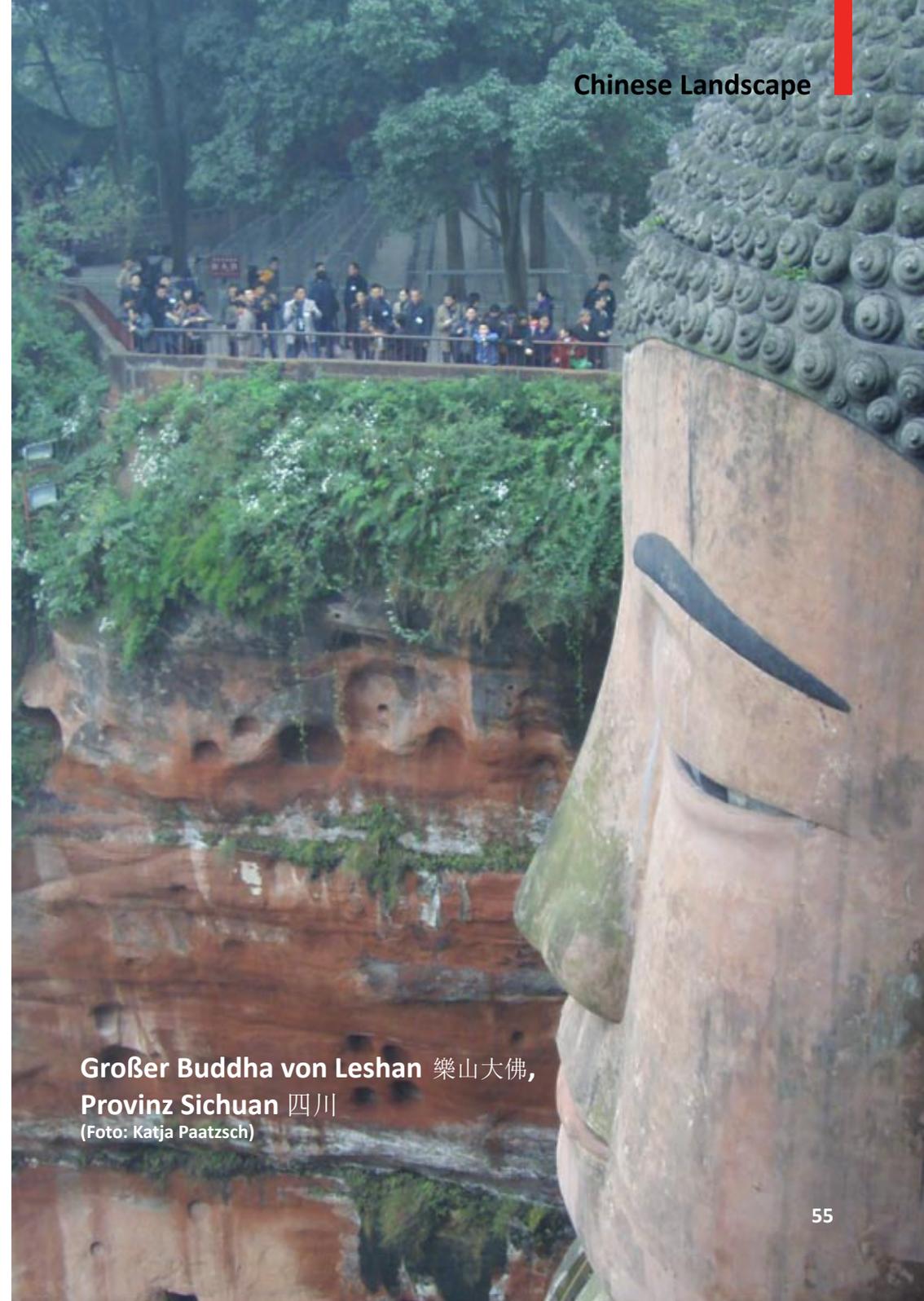
Berauscht im Blütenschatten

Li Qingzhao (1084–1155, Südliche Song)

Leichter Nebel, dichte Wolken - ewig kummervolle Zeit,
da glimmend' Kampferrest dem Öfchen Duft verleiht.
Erneut liegt nun die Zeit des Chongyang-Fests vor mir,
Und meine Nackenstütze, mein seid'nes Schlafgemach
durchkriecht um Mitternacht schon klamme Eisigkeit.

Bis nach der Dämmr'ung trank ich am Gartenzaune Wein,
der Duft entsteigt dem Kleide, so sanft, so stet, so fein.
Ich mag, kann, will's nicht leugnen, er raubt mir Sinn und Geist,
Der Vorhang schmiegt sich sachte dem Hauch des Westwinds an,
zarter noch als Chrysanthem' erscheint des Menschen Sein.

lg ■



Großer Buddha von Leshan 樂山大佛,
Provinz Sichuan 四川
(Foto: Katja Paatzsch)

Das „Zuhandene“ als Orientierungsinstrument des innerfilmischen Daseins – Zu den Filmen von Valeska Grisebach und Kim Ki-duk

Von Kayo Adachi-Rabe

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit dem Thema Paradox, das der filmische Technik und Repräsentation zugrunde liegt. Der Diskurs über das Paradox entstand in der antiken griechischen Philosophie, die versuchte, die Grenze der menschlichen Wahrnehmung zu veranschaulichen. Die Undefinierbarkeit der grundlegenden Elemente der Welt, nämlich der Zeit und des Raums, verursachen Widersprüchlichkeiten in unserem Denken. Der filmische Apparat operiert aufgrund der endlosen Teilbarkeit von Zeit und Raum, der Illusion der Bewegung und der Selbstreflexivität des Mediums, welche typische Erscheinungsformen des Paradoxons sind. In diesem Text wird versucht, das Thema in Bezug zu Martin Heideggers Theorie des „Zuhandenen“ zu erörtern, die ein spezifisches Denkmodell zum filmischen Paradoxon aufzeigt.

Die „Kopernikanische Wende“ und das „In-der-Welt-Sein“ Zunächst müssen zwei Vorgänger von Heidegger erwähnt werden. Immanuel Kant zielte auf eine „Kopernikanische Wende“ in unserer Wahrnehmung. Ihm zufolge sollen sich nicht unsere Erkenntnisse nach den Gegenständen richten, sondern umgekehrt müssen die Gegenstände sich nach unseren Erkenntnissen richten.(I.) Wenn die Zeit und der Raum als Form unseres „inneren Sinnes“ verstanden werden können, lässt sich die Diskrepanz zwischen dem Menschen und der Welt überwinden. Der Subjektivismus des deutschen Idealismus wurde in der Phänomenologie weiter

getragen. Edmund Husserl stieß dabei auf das Problem des „Paradoxons der menschlichen Subjektivität“: Es besagt, dass das wahrnehmende Subjekt die Welt konstruiert und zugleich einen Teil von ihr bildet.(II.) Der Film ist ein Medium, das die so geartete Struktur des selbstreflexiven Paradoxons beispielhaft repräsentiert. Die Darstellung geht ausschließlich aus der Sicht der Kamera hervor, wobei die Kamera selbst lediglich durch ihren Blick präsent ist. Der Zuschauer befindet sich ebenso außerhalb der dargestellten Welt und sieht ihr zu, wird jedoch emotional und physisch in sie verwickelt. Heidegger lehnt die Ansätze von Kant und Husserl ab und kommt zu einem anderen Verständnis, in dem sich das Paradoxon auflöst. Er definiert das menschliche Sein als „Dasein“ oder als „In-der-Welt-sein“. Das Sein ist bei ihm räumlich definiert: Es ist da, wo es sich befindet, nämlich in der Welt, die es wahrnimmt.(III.) Mit diesem Konzept in seiner Habilitation „Sein und Zeit“ beabsichtigt Heidegger, das Verhältnis des Menschen zur Welt ohne Subjekt-Objekt-Schema zu verstehen. Im Unterschied zum Subjekt, das der Welt gegenüber stehe, gehöre die Welt direkt zum Dasein. Das „In-der-Welt-sein“ orientiere sich in seiner Umgebung anhand der werkzeugartigen Eigenschaft der ihm zum unmittelbaren Gebrauch zur Verfügung stehenden Gegenstände, die Heidegger „Zeug“ oder „Zuhandenes“ nennt. Das Dasein versuche dabei, die Distanz und die Richtung kontrollierend, sein Territorium in der Welt

zu schaffen.(IV.)

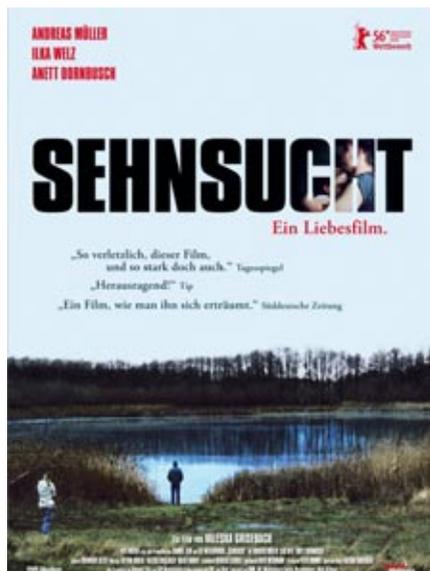
Die Theorie des „Zuhandenen“ basiert auf Heideggers Prinzip, das praktische, alltägliche Hantieren des Menschen in den Mittelpunkt zu stellen, um sein konkretes Verhältnis zur Welt realistisch nachzuvollziehen. Der Mensch begegne der Welt dadurch, dass er einen Gegenstand als Werkzeug mit der Hand ergreife und verwende. Dabei sollte er in der Lage sein, den Verwendungszweck des „Zuhandenen“ sachgemäß zu interpretieren. Der Hammer z.B. dient dazu, einen Nagel einzuschlagen. In der einem Gegenstand immanenten Funktion, die Heidegger „Bewandtnis“ nennt, erscheine das Wesen des „Zuhandenen“.(V.)

Für Heidegger gelten nicht nur kleine alltägliche Gebrauchsgegenstände, sondern alles Seiende, das überhaupt einen interpretierbaren Sinn verkörpert, als „Zuhandenes“. Durch die Interpretation der Gegenstände vernetzt man sich in einem umfangreichen Sinnzusammenhang mit der Welt. Man benutzt z.B. eine Uhr, deren Funktion darin besteht, die Bewegung der Sonne abzumessen. Die Konfrontation mit der Welt anhand eines „Zeugs“ führt das Dasein aber letztlich auf sich selbst zurück. Die Welt zu verstehen heißt also, seine eigene Position als „In-der-Welt-sein“, das selbst den Sinnzusammenhang der Welt stiftet, zu begreifen.(VI.) Heideggers Theorie zeichnet sich durch die Gegenständlichkeit und Indirektheit des Bildes eines Wahrnehmungsprozesses aus, der vom Verstand initiiert ist. Sein Lehrer Husserl prägte hingegen ein sinnlich-physikalisches,

unmittelbareres Bild eines Subjekts. Er stellt die Grundposition des wahrnehmenden Menschen so dar, dass dieser, während er sich im Raum fortbewegt, aus seinen Perspektiven heraus den Horizont seines Sichtfeldes erweitert.(VII.) Husserl verstand den Körper des Menschen als direktes Medium zum Kontakt zur Welt, während Heidegger das Zuhandene als Mittel zur Berührung der unmittelbaren Umgebung benötigt. In der filmischen Wahrnehmung geht der Prozess der Beschäftigung mit dem „Zuhandenen“ in einer komplexen Art und Weise vor sich. Die Kamera fungiert als vorrangiges „Werkzeug“, das dem Auge des Filmemachers und des Zuschauers dient. Die Gegenstände, die von den dargestellten Personen zu einem bestimmten Zweck benutzt werden, zeigen ihren Zeugcharakter. Der hantierende Körper im Film selbst stellt auch ein innerfilmisches „Zuhandenes“ dar, das dem Zuschauer eine Orientierungshilfe bietet. Im Film hat alles Sichtbare und Hörbare das Potenzial, als Zeichen gebraucht und in das Netz eines Sinnzusammenhangs gebracht zu werden. Visuell und akustisch verdeutlicht der Film, dass der Gebrauch eines Gegenstandes unsere Wahrnehmungswelt entscheidend mitgestaltet. Die Kooperation der Bewegung der Kamera und der sich mit „Zeug“ beschäftigenden Protagonisten verwirklicht unser doppeldeutiges „Im-Film-sein“ als Rezipienten eines einheitlichen, ästhetischen Erlebnisses. Im Folgenden werden zwei Filmbeispiele präsentiert, um die Frage zu stellen, ob Heideggers Denkweise tatsächlich eine

Lösung der Paradoxie verheißt oder eher ihr erneutes Auftreten veranlasst.

Sehnsucht von Valeska Grisebach (2006)



Der Protagonist Markus ist Schlosser und Mitglied der freiwilligen Feuerwehr. Schon allein weil sein Beruf es erfordert, beschäftigt er sich ständig mit Werkzeugen. Aber seine Tätigkeit mit den Händen erhält im Verlauf der Handlung auch eine zunehmende Bedeutung als Liebesbeweis. Heidegger meint, dass die blinde Vertrautheit mit dem „Zuhandenen“ letztlich das innerweltliche Dasein zum Verfall führe. Die Welt eröffne ihre wahre Gestalt, wenn die Verwendbarkeit des „Zeugs“ gestört wird. (VIII.) Der Film Sehnsucht unterstützt diese These. Markus scheitert durch seine Besessenheit mit dem Akt des Hantierens. In einem dramatischen Höhepunkt des Films baut Markus einen Stall für ein Kaninchen. Dies dient als Sinnbild dafür, was er für die Menschen, die er liebte, realisieren wollte.

Wir sehen den sich der Arbeit widmenden Protagonisten aus unmittelbarer Nähe und hören eine Maschine, die er bedient. Zwischendurch vernehmen wir Vogelzwitschern und Hundebellen von außerhalb seiner Werkstatt. Markus drückt die Mündung eines Gewehrs an seine Brust und hört dann das sich unruhig bewegende Kaninchen im Off. Wir sehen seine Hand, die es füttert. Kurz nachdem sie aus dem Bild verschwindet, sehen wir ihn abrupt auf sich schießen und in den Raum unterhalb des Bildfeldes fallen. Wenn Stille im leeren Bildfeld einkehrt, ist das Bellen des Hundes, der auf das Schussgeräusch reagiert, zu hören. Der Schuss verfehlt das Herz des Filmhelden, schafft aber eine Verbindung mit der Außenwelt. Die Groß- und Nahaufnahmen in dieser Szene konzentrieren sich auf die Gestalt des Protagonisten und schließen seine Umgebung konsequent aus. Dies deutet an, dass Markus zu sehr mit den Gegenständen in seiner Nähe beschäftigt ist, um sich in einem größeren Netz der Welt anzuschließen. Allmählich verlässt die Kamera den Protagonisten, während auch er nach und nach aus dem Bildfeld verschwindet. Wir spüren seine Präsenz jedoch noch bis kurz vor dem Schuss in einem nahen Off-Bereich. In Heideggers Vorstellung des sich mit dem „Zuhandenen“ beschäftigenden Daseins herrscht eine vertauschte Perspektive. Der Mensch benutzt die Gegenstände in seiner Nähe und versucht dadurch, sich der Welt anzunähern. Er nimmt die Welt wahr, wobei er sowohl die Existenz des Zeugs als auch sein eigenes Dasein vergisst. Es ist so, wie man die Brille nicht sieht, durch die man eine Landschaft betrachtet. (IX.) Das Nächste liegt fern, wobei das Entfernte nah herangeholt wird. Dieses Paradox der Nähe und Ferne entsteht als ein neues Problem der Selbstreflexivität des Daseins. Auch im Film Sehnsucht vertauscht sich die

Perspektive. Die Kamera und die Hauptfigur entfernen sich voneinander. Was näher rückt, ist die Außenwelt durch ihre akustischen Signale. Tatsächlich erscheint dort die wahre Welt, sobald das „Zuhandene“ nicht mehr als Werkzeug fungiert. Der Sinnzusammenhang der Welt, die der Protagonist durch seine Arbeit zu schaffen suchte, zerbricht, so dass er sich selbst als einsames, unbeholfenes Dasein wiederfindet, dem aber noch der Griff zur Welt offen steht.

Auch der Zuschauer wird auf seine eigene Position hingewiesen. Indem wir die Kamera und die Identifikationsfigur als Orientierungshilfe verlieren, wird unser eigenes Dasein außerhalb des Bildfeldes hervorgehoben. Die emotionale Teilnahme des Zuschauers lässt sich mit Heideggers Überlegungen zur Furcht erläutern. Ihm zufolge fürchtet man sich nicht vor etwas Furchtbarem, sondern vor seinem eigenen fürchtenden Dasein selbst. (X.) Anstelle von Markus, des verschwundenen, agierenden Daseins wird die Position des Zuschauers als aktiv am Geschehen teilnehmendes „Im-Film-sein“ unterstrichen, obwohl er sich außerhalb des Films befindet. Diese Szene illustriert auch Heideggers Vorstellung der Zeit. Wir fürchten uns vor dem Moment des Schießens, der einmal durch das Kaninchen aufgeschoben wird. Der Moment des Schießens wird im zeitlichen Zwischenraum zwischen „noch nicht“ und „nicht mehr“ schnell verschlungen, so wie die Gegenwart bei Heidegger charakterisiert ist.

Sowohl das Sein als auch die Zeit bleiben bei Heidegger letztendlich undefiniert. Die Frage nach diesen Elementen der Welt selbst solle an sich die Antwort beinhalten. Auch der Film Sehnsucht vermeidet, die Geschichte zu Ende zu erzählen, sodass das Rätsel eines „In-der-Welt-sein“ unaufgeklärt bleibt. Das „Paradox der menschlichen Subjektivität“ - das wahrnehmende Subjekt konstruiert die

Welt und ist zugleich Teil von ihr - scheint in diesem Fall nicht aufgehoben, sondern eher verstärkt zu werden. Verschiedene Schichten der Selbstreflexivität in diesem Film, nämlich des Mediums, des Protagonisten und des Zuschauers, verdeutlichen sich. Dadurch zeigen sie alle ihr doppeldeutiges Wesen als „In-der-Welt-sein“, das aktiv die Welt konstruiert.

Frühling, Sommer, Herbst, Winter ... und Frühling von Kim Ki-duk (2003)



Kim Ki-duk zeigt in seinem Film Frühling, Sommer, Herbst, Winter ... und Frühling eine ganz andere Herangehensweise an das „Zuhandene“. Auf einem See im Gebirge befindet sich ein Tempel, in dem ein Mönch lebt. Ein ehemaliger Schüler, der seine Frau getötet hat, sucht im Tempel Zuflucht. Der Meister nimmt den Schwanz einer Katze als Pinsel und schreibt eine Sutra auf den Boden des Tempels. Der Schüler wird aufgefordert,

mit seinem Messer, das die Tatwaffe war, die Schriftzeichen in den Boden zu schnitzen und die Bedeutung des Textes in sich aufzunehmen. Im selben Maß versucht der Film, den Verwendungszweck des „Zeugs“ grundsätzlich neu zu interpretieren.

Als die Schriftzeichen fertig geschnitzt sind und gefärbt werden, dreht sich der Tempel auf dem Wasser. Wir sehen die Drehung aus dem Inneren des Gebäudes. Das Bild assoziiert die „Kopernikanische Wende“ - nicht die Sonne, sondern die Erde bewegt sich - sowie die Erkenntnis von Kant, dass sich die Gegenstände der Welt nach den Erkenntnissen des Menschen richten müssen. Bisher waren wir im Film der realistischen Vorstellung verhaftet, dass der Tempel unbeweglich ist und es Schwierigkeiten bereiten muss, wenn das Boot verloren geht, mit dem seine Bewohner zum Ufer übersetzen. Diese Gegenstände stellen Werkzeuge dar, die von denjenigen beherrscht werden, die erleuchtet sind. Der Mönch kann das Boot sogar anhalten und zurückkommen lassen, ohne es zu berühren. Kim Ki-duk bietet eine außergewöhnliche Lösung des Paradoxons an: die Überwindung der Grenze der menschlichen Wahrnehmung durch übersinnliche Fähigkeiten. Das stellt eine extreme Art der Interpretation des kantischen Subjektivismus dar. Kim Ki-duk versucht aber im Wesentlichen, das Paradox nicht zu lösen, sondern es unbeschränkt zu entfalten, sodass das Unmögliche ermöglicht wird.

In einem späteren Aufsatz verdeutlicht Heidegger seine Absichten mit dem Begriff des „Zeugs“ durch den Begriff des „Dings“. Das „Ding“, das man anfasst und verwendet, soll die weit voneinander entfernten Elemente der Welt miteinander vernetzen. Der Krug dient z.B. dazu, Wein einzugießen, der ein Produkt von Erde, Regen und Sonne ist und Heidegger zufolge sowohl ein Geschenk an die Menschen als auch ein Opfer an die

Götter darstellt.(XI.) In dem Sinne schafft Kim Ki-duks Film auch eine weite Verzweigung des Symbolgehalts von „Zuhandenen“ in der Abstraktion eines meditierenden Denkens.

Das „Ding“ und das „Werk“ des Kunstwerks Zum Schluss müssen Heideggers Gedanken zum „Ding“ im Kunstwerk und zum „Werk“ des Kunstwerks erläutert werden. Heidegger unterscheidet Technik und Kunst dadurch voneinander, dass erstere die Teilnahme des Menschen vergessen lässt, während letztere diese fordert. In der Kunst bestehe die Möglichkeit, die Wahrheit, die durch die Philosophie unvermittelbar sei, zu präsentieren.(XII.) In seinem Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerks“ analysiert Heidegger, wie das „Ding“ im Kunstwerk dargestellt ist. Vincent van Gogh z. B. male ein Paar Bauernschuhe so, dass es die ganze Welt des Lebens einer Bäuerin lebendig vorstellbar mache.(XIII.)

Auf ähnliche Weise erscheint die Welt des Schlossers bei Valeska Grisebach durch die präzise Milieuschilderung und durch die mikroskopische Großaufnahme seines Gesichts realistisch. Der Film von Kim Ki-duk hingegen stellt eine Kunstwelt dar, die aber durch die feine Historisierung der Gegenstände und die Abstrahierung der Umgebung ein in sich geschlossenes Universum bildet. Heidegger charakterisiert das „Werk“ des Kunstwerks im Unterschied zum „Zeug“ und dem „Ding“ dadurch, dass es eine Welt eröffnet und eine Öffnung der Welt sichtbar macht. Diese Öffnung schafft einen Zugang zu dem Seienden, so dass seine Wahrheit unverborgen erscheint. Die Kunst sei ein „Werden und Geschehen im Werk“(XIV.), das die Welt und ihre unveränderlichen Elemente (die „Erde“) in einen Konflikt versetzt. Gerade diese Widersprüchlichkeiten in einem Werk sollen diesem Einheit, Innigkeit und Ruhe verleihen.(XV.) So beschreibt

Heidegger den dynamischen Prozess der Wahrnehmung eines Kunstwerks, das selbst paradoxe Methoden verwendet. Die beiden oben beschriebenen Filmbeispiele stellen jeweils eine Öffnung in dem Moment dar, in dem das „Zuhandene“ unbrauchbar wird oder in dem seine gewöhnliche Funktion verändert wird. Dieser Konflikt wird durch die technischen Elemente des Films verstärkt. Die beständige Ordnung des Sinnzusammenhangs der Welt stürzt ein, so dass die Dimension der Zeit, die einen neuen Prozess des Werdens in unserer Wahrnehmung hervorruft, ihre Wirkung intensiviert. Heideggers Theorie des Zuhandenen, die ursprünglich als Methode der Schaffung einer widerspruchsfreien Wahrnehmungswelt konzipiert wurde, scheint letztlich das Paradox als unvermeidbare Wahrheit der Wahrnehmung und auch als unverzichtbare Ausdrucksform der Kunst neu entdeckt zu haben. ■

Dieser Artikel geht auf einen Vortrag zurück, der am 17. März 2008 auf dem 21. Film- und Fernwissenschaftlichen Kolloquium an der Bauhaus-Universität Weimar gehalten wurde.

Literatur

- I. Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft. Hamburg: Felix Meiner 1998, S. 21.*
- II. Husserl, Edmund: *Husserliana Bd. VI. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. 2. Aufl., Den Haag: Martinus Nijhoff 1976, S. 183.*
- III. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer 1993 (17. Aufl.), S. 56.*
- IV. Ebd. S. 72 - 76 (§16).
- V. Ebd. S. 83 - 88 (§ 18).

- VI. Ebd. S. 86.
- VII. Husserl, Edmund: *Ding und Raum. Hamburg: Felix Meiner 1991, S. 154 ff.*
- VIII. Heidegger: *Sein und Zeit, S. 74 f.*
- IX. Ebd. S. 105.
- X. Ebd. S. 141.
- XI. Heidegger, Martin: *„Das Ding“ in: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Stuttgart: Klett-Cotta 1956, S.157-179: S. 165 f.*
- XII. Heidegger: *„Frage nach der Technik“ in Ders: Aufsätze und Vorträge. S. 9-40: S. 39.*
- XIII. Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam 1960, S. 26 f.*
- XIV. Ebd. S. 73.
- XV. Ebd. S. 43, 47.

Abbildungen

Frühling, Sommer, Herbst, Winter...und Frühling: Cineclick Asia

Sehnsucht: Piff! Medien

Kayo Adachi-Rabe ist Filmwissenschaftler in und forscht zurzeit im Rahmen des Projekts „WerteWelten“ im Germanistischen Seminar der Universität Tübingen zum Thema „Repräsentation der Freiheit in den gegenwärtigen asiatischen Filmen“.

Quer über die Weltkugel — Praktikum im Generalkonsulat in Shanghai

Am 12. März 2010 lande ich in Pudong im noch kühlen Shanghai. Es fühlt sich nicht fremd an, denn es ist mein dritter Aufenthalt in dieser Stadt – es ist jedoch das erste Mal, dass ich bei chinesischen Gasteltern wohne. Deshalb halte ich Ausschau und erspähe tatsächlich die beiden älteren chinesischen Herren, die mich freundlicherweise gleich vom Flughafen abholen, mit einem Schild in der Hand: Wei Xiaolan. „Das bin ich!“, rufe ich und werde durch und durch freundlich empfangen.

Für die nächsten sechs Wochen werde ich also in einem Zimmer im Stadtteil Baoshan leben, mit der Metro etwa 25 Minuten nördlich vom Stadtzentrum gelegen. Das ist die Zeit meines Praktikums im Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland in Shanghai – und ja, sie ist sehr kurz. Ich hatte mich in einem Moment überschwänglicher Motivation vor über einem Jahr Anfang Januar über das anstrengende Bewerbungsportal des Auswärtigen Amtes beworben und im Februar den Platz angeboten bekommen. Da das Praktikum gänzlich unvergütet ist, habe ich mich für den kürzest möglichen Zeitraum entschieden – einerseits aus finanziellen Gründen, andererseits auch ein wenig aus Trotz, da ich schon so viele Praktika gemacht habe, die meisten davon unbezahlt. Dies sollte mein letztes werden. Jedoch auch, weil ich dann ab Mai mit der Magisterarbeit beginnen kann. Letztendlich habe ich dann das „DAAD-Stipendium für Praktika bei internationalen Organisationen“ bekommen, das ausreicht, um die Flüge und Unterkunft abzudecken – eine feine Überraschung kurz vor dem Abflug aus Leipzig.



Am Montag, den 15. März, fahre ich zum Arbeitsbeginn um 7:45 Uhr mit der Metro ins Stadtzentrum. Hier liegt inmitten der ehemaligen französischen Konzession das deutsche Generalkonsulat. Die deutsche und die europäische Flagge flattern im Wind, es regnet. Gleich hinter dem Gebäude befindet sich – mitten in der Stadt – ein weitläufiger Garten mit der Residenz des Generalkonsuls. Genauer gesagt ist dies nur ein Teil des Generalkonsulats, da sich das Rechts- und Konsularreferat, zuständig beispielsweise für die Erteilung von Visa, sowie die Abteilung für Kultur und Bildung an anderen Standorten in der Stadt befinden. Insgesamt sind am Generalkonsulat in Shanghai etwa 60 Leute beschäftigt, darunter einige chinesische Ortskräfte und zurzeit, wegen der Weltausstellung, zwei Praktikanten.

Als Praktikant arbeitet man prinzipiell jedem zu, der gerade Unterstützung benötigt. Meine Aufgaben lagen bisher in den Bereiche Wirtschaft und Kultur & Bildung. Weitere Bereiche sind Politik/Protokoll und die eben genannte Rechtsabteilung, die meist von Referendaren unterstützt wird. Meine erste

Aufgabe liegt darin, verschiedene Grußworte für Vertreter des Generalkonsulats in deutscher oder englischer Sprache zu verfassen – für chinesische Übersetzungen ist eine Ortskraft oder der festangestellte Übersetzer zuständig – beispielsweise für die Eröffnung von Veranstaltungen, aber auch einleitend für Publikationen. Darüber hinaus erhalte ich sogleich Einblicke in verschiedene aktuelle Projekte, einige davon mit Bezug zur EXPO 2010 in Shanghai – beispielsweise tauschen sich deutsche oder auch europäische Teilnehmer untereinander aus und koordinieren gemeinsame Aktionen. Ein interessantes Projekt, in das ich gleich eingebunden werde, ist die laufende Vortragsreihe „Der Vergangenheit gedenken und eine neue Zukunft schaffen: Jüdische Flüchtlinge und Shanghai“, welche das Generalkonsulat in Zusammenarbeit mit dem Shanghai Jewish Refugees Museum im Stadtteil Hongkou organisiert. Im Rahmen einer Ausstellung und verschiedener Vorträge, Lesungen und Diskussionsrunden wird das Exil jüdischer Flüchtlinge in Shanghai in den Jahren 1939 bis 1947 thematisiert. Vor diesem Hintergrund werden Redner eingeladen, die sich mit dem Thema beschäftigen oder selbst Zeitzeugen sind. Hier kann ich gleich in die Organisation der Veranstaltungsreihe, der Betreuung der Autoren und der Ausrichtung des Holocaust Memorial Day in Kooperation mit dem israelischen und österreichischen Konsulat sowie der Shanghai Academy of Social Sciences am 11. April 2010 einsteigen. Darüber hinaus kann ich an externen Veranstaltungen teilnehmen, wenn beispielsweise chinesische Behörden über besondere Anreize für die Förderung ausländischer Investitionen in Shanghai informieren. Hier ist es notwendig, Protokoll zu führen, Informationen verständlich aufzubereiten und Interessenten zur Verfügung zu stellen. Außerdem kann man den Bereich Kultur &

Bildung darin unterstützen, Pressekonferenzen auszurichten, die sich an deutsche und chinesische Medienvertreter richten.



Wenn ich mittags pünktlich um 12:00 Uhr mit den Kollegen zum auswärts Essen aufbreche, erfahre ich allerlei interessante Dinge über die Tätigkeiten und Vorkommnisse in den Stationen des Auswärtigen Amtes. Ich finde, es ist ein schönes Praktikum – man wird schnell in die Abläufe eingebunden, bekommt Aufgaben eigenverantwortlich übertragen – die Tätigkeiten sind vielfältig, das kann ich mir für mein Leben nach dem Studium gut vorstellen. Jetzt muss ich mir nur noch darüber klar werden, ob ich stets quer über die Weltkugel rotierend darum ringen möchte, den Kontakt zu Familie und Freunden zu pflegen und meine eigene Familie überallhin mitzunehmen. Bewerbungsschluss in diesem Jahr ist im Mai; bis dahin bleibt mir genug Zeit, um Pro- und Contra-Listen zu schreiben – oder einfach die restliche Zeit in dieser wahnsinnigen Stadt zu genießen – wie zum Beispiel mit meinen Gasteltern. Aber all diese Geschichten würden den Rahmen dieses kleinen Beitrags sprengen und müssen an anderer Stelle erzählt werden.

Kunst, die der Gesellschaft dient

Ausstellungseröffnung zu Käthe Kollwitz und ihrem Einfluss auf die moderne chinesische Kunst in der ArtMia Gallery, Beijing

„Of all contemporary female artists only Kollwitz has shaken the world.“
(Lu Xun)



»Es ist Frühling, mein Kind 我的孩子，春天来了«, so der Titel der Ausstellung, die am 6. März 2010 seine Eröffnung in der ArtMia Gallery (<http://www.artmia.net/>) im Caochangdi Village hatte. Caochangdi 草场地, seit ein paar Jahren neuer Zufluchtsort von Künstlern und Galleristen, die sich die horrenden Mietpreise des 798 Art Districts nicht mehr leisten können, oder die sich von den immer mehr werdenden Boutiquen und Touristen gestört fühlen. Es liegt noch weit hinter 798, nach Meinung von Pekingern nämlich dort, wo sich Hase und Igel gute Nacht sagen - auf dem Land. Adressen nützen hier nichts, denn in diesem Labyrinth sollte man sich, wenn vorhanden, auf seine chinesischen Sprachkünste verlassen oder einfach dem Taxifahrer das Handy in die Hand drücken.

Das dies mit öffentlichen Verkehrsmitteln nicht innerhalb einer Stunde zu schaffen ist, hätte mir klar sein müssen, aber wahr-



scheinlich war mein Realitätssinn vom Smog benebelt. Nach zweieinhalb Stunden und fast am Rande der Verzweiflung tauchten aus dem Nichts plötzlich Ausländer und teure deutsche Limousinen auf. Ziel erreicht!

Eine ganze Menge deutsche und chinesische Kulturprominenz, oder jedenfalls welche, die es vorgeben zu sein, fanden sich zur Ausstellungseröffnung ein. Da ich den Vortrag von Gudrun Fritsch, Kuratorin des Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, durch meine Schnitzeljagd verpasst hatte, blieb mir nur übrig, die Ausstellung auf mich wirken zu lassen und mir so selbst einen Eindruck zu machen. Die Ausstellung bestand hauptsächlich aus einem Abriss von Kollwitz' Arbeiten anhand ihres Lebens und der Themen, die sie beeinflussten. Im ersten und zweiten Teil waren Porträtzeichnungen und Grafiken der Künstlerin zu sehen. Ein Augenmerk wurde auf die Grafiken gelegt, da diese besonders vielfältige Einflüsse auf die moderne Kunst in



China ausübten. Diesem Einfluss wird sich im dritten Teil der Ausstellung gewidmet. Es wurden fast ausschließlich Werke der Künstler Zeng Fanzhi 曾梵志, Tan Ping 谭平 und Huang Rui 黄锐 gezeigt, die sich von Käthe Kollwitz inspirieren ließen. Begleitend war zu lesen: „She really expressed the feeling for the people, feelings of people“. Die ausgestellten Werke sind alle im Rahmen der Ausstellung »Stars« im Jahre 1979 entstanden. Jene hatte sich unter dem Motto „Picasso ist unser Vorreiter, Kollwitz unser Banner“ verstanden. Die Künstler griffen die Thematik und Ästhetik Kollwitz' auf und transportierten sie in einen chinesischen Kontext. Kollwitz' Arbeit wurde von ihnen als Kunst mit Inhalt, als Kunst, die der Gesellschaft dient, gesehen. Die zu sehenden Werke waren meist ein direktes oder indirektes Zitat der Werke von Kollwitz, ob nun in der Thematik oder in der Form. Obwohl in der Zusammenarbeit zwischen dem Käthe Kollwitz-Museum Berlin (<http://www.kaethe-kollwitz.de/>) und der ArtMia Gallery viele bekannte und einflussreiche Werke Kollwitz' ihren Weg nach Peking fanden, blieb die Ausstellung eher blass.

Zu sehr hatten sich die Aussteller mit dem offensichtlichen Einfluss Käthe Kollwitz' auf die chinesische Kunst beschäftigt. Anstatt Inspi-



ration und Inspirierte nebeneinander wirken zu lassen, wurden chinesische Künstler und Kollwitz' Arbeit räumlich klar getrennt. Schade, denn die unmittelbare Gegenüberstellung hätte einen vielschichtigen Blick auf den Einfluss von Kollwitz auf die Kunst in China zugelassen. Auch auf die indirekte Beziehung zwischen Lu Xun und Kollwitz wird kaum eingegangen, hat jener Kollwitz doch erst einem chinesischen Publikum bekannt gemacht. Zwei kleine Notizen auf ihrem Lebenslauf lassen den Besucher wissen, dass diese Beziehung überhaupt existierte, auch wenn sich beide nie in ihrem Leben trafen. Eine Aneinanderreihung von beeindruckenden Werken macht noch keine beeindruckende Ausstellung. So bleiben am Ende Eindrücke einer großen Künstlerin und das Gefühl, dass man irgendwie hätte mehr daraus machen können, als nur der Peking Kulturprominenz eine Chance zu geben, ihre Wochenendautos zu einem Spaziergang auszufahren.

CmK ■

Bliefe von dlüben

Nach dem Reisebericht „Allein unter 1,3 Milliarden. Eine chinesische Reise von Shanghai bis Kathmandu.“ legt die „weiße Massai Asiens“, Christian Y. Schmidt, nun eine erweiterte Sammlung seiner ursprünglich in der Titanic abgedruckten Kolumnen vor. Konzeption und Inhalt, so der Autor, seien die ideale Vorbereitung auf das große China-Abitur, mit allem benötigten Wissen und Fertigkeiten inklusive essentieller chinesischer Schimpfwörter - doch hätte Schmidt wohl kaum für die Titanic geschrieben, wenn es hier nicht parodistisch zugehen sollte: Natürlich, Wissen wird vermittelt, aber nur ein „höchst disparates“, und es sei auch vorrangig dazu da, „auf Partys zu glänzen“ - wahlweise in Peking, Shanghai oder eben auch Bielefeld. Kurzum, „typisches Angeber- und Aufschneiderwissen“. Passenderweise folgen diese Bemerkungen auf eine Kritik der hiesigen China-Darstellung durch fragliche Auswahlkriterien der Redaktionen (nicht der Berichterstatter vor Ort selbst, die Schmidt zumeist in Schutz nimmt) oder selbsternannte Spezialisten und der Berichtigung des Schreibfehlers auf dem Buch-Cover - natürlich wären ausreichend Chinesen in der Lage, ein r „wie in den Siegerländern“ zu sprechen, aber unter diesem Titel verkaufe sich das Buch in Deutschland eindeutig besser. Ebenso thematisiert werden Verallgemeinerungen - natürlich gäbe es nicht „die Chinesen“, ebenso wenig wie „die Deutschen“ - aber wo bliebe da der Spaß?

Sozusagen als Einstieg, als sein „Tor zu China“, fasst der Autor kurz seine Zeit in Singapur zusammen, wobei er nicht vergisst, einige politische Besonderheiten der Republik durch Vergleiche mit der Volksrepublik hervorzustellen und süffisant darauf hinzu-

weisen, dass diese hierzulande erstaunlich geringe Aufmerksamkeit erhielten.

Neben diesen sehr amüsanten und selbst-ironischen Momenten bietet das Buch vor allem die ganz normalen Absurditäten des chinesischen Alltags, etwa der sinnigen Arbeit der „Fahrstuhlknopfdrückerinnen“ oder dem rätselhaften Verhalten chinesischer Städter auf Natururlaub. In diesem Sinne erinnert es denn auch stark an Bücher wie „Gebrauchsanweisung China“. Allerdings weicht Schmidt in einer Hinsicht deutlich von deren Konzept ab: Der zutiefst parodistische Charakter ermöglicht dem Autor, sich zu allem und jedem extrem subjektiv zu positionieren, egal, welchen Gegenstand seine Einschätzungen haben.

Die Pekinger Musikszenen beispielsweise stellt Schmidt als zwischen (sicher nicht nur für ihn) furchtbar seichter Pop-Musik und musikalisch gutem Punk bzw. Rock gefangen dar – verweist aber ebenso auf die zum Teil hemmungslose und durchsichtige Stilisierung letzterer zu Untergrundkämpfern, die noch vor meterhohen Converse-Plakaten erklären, sie würden Kommerz und Reichtum ablehnen oder in Interviews für ausländische Medien verlautbaren, ihnen allen drohe Verfolgung und Gefängnis. Sicher, so Schmidt - momentan aber eher in Singapur und Malaysia als in Peking, und dann eher für das Rauchen von Joints vor laufenden Kameras als für ihre zumeist englischsprachigen Texte.

Gleiches gilt auch für die chinesische Neuaufgabe von Weihnachten, die als dem Karneval sehr ähnliche „Krawallveranstaltung“ mit einem westlichen Manöver ähnlicher Art gekontert werden sollte: Wahlweise mit ei-

nem deutschen Frühlingfest - Neujahrsjiaozi, gefüllt mit Bratwurst, Senf und Blauschimmelkäse, inbegriffen. Darüber hinaus frönt Schmidt nach anfänglicher Skepsis mit größter Freude einem Pekinger Lokalpatriotismus, den er mit seiner Liebe für die hiesigen Absonderlichkeiten begründet - für Raucher, die ihm auf- und abrauchenden Fahrstuhl einfach mehr Spaß an ihrer Zigarette haben etwa. Oder das furchtbare Fernsehprogramm, welches in aus den typischen Elendsländern Deutschland und Österreich vertrieben und nun selbst in Form von Wiegald Boning und „Wetten dass...“ im Pekinger Fernsehhexil einholt.

In einigen Berichten wird sich der Leser wiederfinden, vor allem durch die innige Hassliebe, mit der Schmidt seine Umgebung beschreibt, und die so manchem wohl-bekannt vorkommen wird. Genau diese emotionale Mischung ist es auch, die die Lektüre angenehm und unterhaltsam bleiben lässt, selbst wenn das Dargestellte mit eigenen Erfahrungen nicht übereinstimmt.

lg ■



Christian Y. Schmidt
Bliefe von dlüben

Berlin 2009
Rowohlt Verlag

ISBN 978-3-87134-658-3
224 Seiten, Hardcover
14,90 Euro

點墨 DianMo - Zeitung Leipziger Sinologie-Studenten

Herausgeber

點墨 DianMo - Zeitung Leipziger Sinologie-
Studenten
Frank Andreß/Lucas Göpfert
Kurt-Eisner-Str. 69
04275 Leipzig
dianmo@hotmail.de
<http://dianmo.wordpress.com/>

ISSN 2190-4014

Redaktion

Till Ammelburg, Frank Andreß, Moritz Bock-
enkamm (*dr.mo*), Viviane Lucia Fluck, Lucas
Göpfert (*Ig*), Christina M. Kirchof (*CmK*),
Jonas Polfuß (*jp*), Simon Preuschoff, Marco
Sparmberg (*ms*), Jacob Tischler, Wang Dan 王
丹, Laura Weinert (*lw*)

Satz/ Layout Zhang Ruxiao 张濡潇

Titelbild "Ship Man", 2006 by Muge 木格
(www.mugephoto.cn)

Geschäftsbedingungen

Alle Rechte und Irrtum vorbehalten. Die
Zeitung und die in ihr enthaltenen Beiträge
sind urheberrechtlich geschützt. Nachdruck
oder Vervielfältigung (auch auszugsweise)
ohne Genehmigung der Herausgeber sind
mit Ausnahme der gesetzlich zugelassenen
Fälle verboten. Namentlich gekennzeichnete
Beiträge geben nicht zwingend die Meinung
der Redaktion wieder. Alle Urheberrechte
liegen bei den Autoren. Die Redaktion behält
sich vor, zugesandte Beiträge zu kürzen. Die
Zeitung erscheint zwei Mal im Semester und
ist kostenlos.

Auflage: 200

**Die nächste Ausgabe erscheint voraussicht-
lich im August.**

ACHTUNG! Für die Inhalte der angegebenen
Links und Internetadressen in den jeweiligen
Ausgaben der Zeitung übernimmt die Redak-
tion keinerlei Verantwortung.

Alle Abbildungen stammen, sofern nicht an-
ders angegeben, von den jeweiligen Autoren.

**Der Druck wurde ermöglicht durch freundli-
che Unterstützung von:**

