

Felix Kraemer

**Das Bekannte im Fremden,
das Fremde im Bekannten**

Darstellung und Funktion des Chinabildes
in Tilman Rammstedts *Der Kaiser von China*

Felix Kraemer

Das Bekannte im Fremden, das Fremde im Bekannten

Darstellung und Funktion des Chinabildes in Tilman Rammstedts *Der Kaiser von China*

This work is licensed under the

[Creative Commons](#) License 3.0 “by-nd”,
allowing you to download, distribute and print the
document in a few copies for private or educational
use, given that the document stays unchanged
and the creator is mentioned.

You are not allowed to sell copies of the free version.



Felix Kraemer

Das Bekannte im Fremden, das Fremde im Bekanntem

Darstellung und Funktion des Chinabildes in Tilman
Rammstedts *Der Kaiser von China*

eScripta

Göttinger Schriftenreihe für studentische Germanistik

Band 2



Seminar für Deutsche Philologie
Georg-August-Universität Göttingen 2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Erschienen in der Reihe

eScripta. Göttinger Schriftenreihe für studentische Germanistik.

In der elektronischen Schriftenreihe eScripta werden herausragende Arbeiten von Studierenden des Göttinger
Seminars für Deutsche Philologie publiziert.

ISSN: 2192-0559

<http://www.escripta.de>

Herausgeber der Reihe

Seminar für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität Göttingen

Hartmut Bleumer, Albert Busch, Hiltraud Casper-Hehne, Heinrich Detering, Anke Detken, Ruth Florack, Udo
Friedrich, Anke Holler, Gerhard Kaiser, Ina Karg, Gerhard Lauer, Markus Steinbach, Claudia Stockinger, Simone
Winko

Anschrift des Autors

Felix Kraemer

Felix.Kraemer@stud.uni-goettingen.de

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht Vorstellungsbilder eines deutschen Romans der Gegenwartsliteratur, Tilman Rammstedts *Der Kaiser von China*, unter imago- und xenologischer Perspektive. Ziel war es, zu zeigen, dass die dargestellten Bilder im Gesamtzusammenhang des Textes als literarischem Konstrukt gesehen werden müssen, um ihre spezifische Gestaltung zu erklären. Der Text enthält auf verschiedenen Ebenen unterschiedliche Bilder Chinas, die einerseits aus europäischen Bildtraditionen rühren, andererseits jedoch in metaphorischer Verwendung stehen, um Eigen- und Fremdwahrnehmung sowie Auseinandersetzungsprozesse der Hauptfigur darzustellen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Das Bild vom Fremden	4
3. Die Darstellung Chinas im Roman <i>Der Kaiser von China</i>	6
3.1. Die Darstellungsweise des Chinabildes	7
3.2. Das Chinabild der Extradiegese	9
3.2.1. Das explizite Chinabild der Extradiegese	9
3.2.2. Das implizite Chinabild der Extradiegese	12
3.3. Das Chinabild der Intradiegese	15
3.3.1. Das explizite Chinabild der Intradiegese	16
3.3.2. Das implizite Chinabild der Intradiegese	17
4. Die Funktion Chinas im Roman <i>Der Kaiser von China</i>	20
4.1. Das Fremde und das Eigene	20
4.2. China als Metapher	25
4.3. Welche Bedeutung kommt dem Chinabild zu?	31
5. Schluss	33
6. Literaturverzeichnis	35

1. Einleitung

Bereits der Untertitel dieser Arbeit weist darauf hin, dass es darum gehen wird, das Bild Chinas, also die Vorstellungen über ein fremdes Land, sowie dessen Funktion in einem deutschen Roman zu untersuchen. Auf den ersten Blick mag dieses Thema kulturwissenschaftlich erscheinen, da es sich mit der Wahrnehmung und Beschreibung einer fremden Kultur beschäftigt. Die Aussage, es handle sich um ein kulturwissenschaftliches Thema, trifft aber nur dann zu, wenn Literatur als bloßes Dokument einer Kultur verstanden wird, dessen Inhalt allein von Belang für sein Verständnis ist. Eine solche Sichtweise auf Literatur ist nicht selten anzutreffen, sie handelt sich aber auch immer wieder den Vorwurf der Verkürzung ein. Denn literarischen Texten lässt sich auch über ihren Inhalt hinaus ein eigenes Bedeutungsfeld zuweisen, welches sich in der spezifischen Gestaltetheit von Literatur ausdrückt.¹ Wird diese Annahme als Ausgangspunkt genommen, dann handelt es nicht mehr nur um eine kultur-, sondern auch um eine literaturwissenschaftliche Arbeit und dann geht es nicht mehr nur um Beschreibung, sondern auch um Darstellung. Durch seine spezifische Darstellung, durch das Arrangement seiner Bestandteile, kann ein literarischer Text mehr vermitteln, als sein bloßer Inhalt es vermuten lässt.

Doch keine Darstellung kann sich selbst genügen, hinter jedem Arrangement steckt auch immer ein Sinn. Jede Darstellung erfüllt eine spezifische Funktion, die sich erst im Gesamtzusammenhang der Geschichte, im Zusammenspiel von Motiven, Geschehen und Figuren enthüllt. Ziel dieser Arbeit ist es deshalb nicht, die Darstellung des Chinabildes allein in einem kulturellen Kontext einzuordnen, es soll im Gegenteil auch nach dem Zweck gefragt werden, den das Chinabild durch die Art seiner Gestaltung erfüllt. Das Chinabild ist dabei als Zusammenspiel sowohl von kulturellen Bildtraditionen als auch von literarischer Komposition zu verstehen. Mit der Funktion des Bildes wiederum wird ein Feld betreten, welches gänzlich der Literaturwissenschaft gehört, denn sie allein befragt die Texte in dieser Hinsicht. Die Fragestellung lautet demgemäß: Wie wird China dargestellt und welche Funktion übernimmt das Chinabild innerhalb des Textes?

Dieses Programm spiegelt sich im Aufbau der Arbeit wider. Der Ansatz, der hier angewandt wird, ist hermeneutisch unter besonderer Berücksichti-

¹ Mag es sich hierbei um das Konzept der Kunstautonomie vgl. Norbert Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München 2008, S. 51-55; um die Idee einer ästhetischen Funktion literarischer Texte, vgl. Andrea Leskovec, *Fremdheit und Literatur: alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*, Berlin u.a. 2009, S. 48-52; oder um andere handeln, letztlich sehen sie alle in literarischen Texten mehr als den bloßen Ausdruck einer Kultur.

gung einer imagologischen und einer xenologischen Perspektive. In einem ersten Teil wird es deshalb darum gehen, die zwei hauptsächlichen Analyse-kategorien zu erläutern. Diese sind zum einen die des Bildes als mentale Projektion des Dargestellten, das auch als Form der Darstellung verwendet werden kann, und zum anderen die der Fremde als eine Möglichkeit, das Dargestellte zu beschreiben. Darauf folgt die Analyse der spezifischen Darstellung Chinas in Tilman Rammstedts Roman *Der Kaiser von China*. Dabei wird es einmal darum gehen, unter welchen Vorbedingungen diese Darstellung zu sehen ist, und einmal darum, welche Formen die entworfenen Bilder haben und woher sie rühren. Im letzten Teil werden dann die gewonnenen Erkenntnisse über das Bild Chinas zur Handlung in Beziehung gesetzt, um darüber ihre Funktion zu bestimmen. Der Weg, der hier beschritten wird, ist also letztlich der, über das »Wie« des Textes zum »Warum« des Textes zu gelangen oder vielleicht noch ein wenig präziser zum »Warum auf diese Weise?«.

Die Analyse kann sich dabei auf keine Forschungsliteratur zum Text selbst stützen, da solche noch nicht vorhanden ist. Im Bereich der Imagologie hingegen besteht ein breiteres Spektrum an Forschungsbeiträgen. Die vorliegende Arbeit bezieht sich hier auf die Definitionen und Ausführungen zum Bild bzw. image von Manfred Beller² und Joep Leerssen³, die diese im imagologischen Handbuch *Imagology* machen. Auch zum Chinabild selbst existieren verschiedene Beiträge sowohl von chinesischen als auch von deutschen Wissenschaftlern. Einige dieser Beiträge wie Harth⁴ und Schweiger⁵ arbeiten dabei die Entwicklung eines europäischen Chinabildes von der Antike bis ins 20. Jahrhundert auf, während andere wie Gao⁶, Zhang⁷ und Hsia⁸

² Manfred Beller, Perception, image, imagology, in: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, a Critical Survey*, hrsg. v. dems., Amsterdam u.a. 2007, S. 3-12.

³ Joep Leerssen, Imagology: History and method, in: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, a Critical Survey*, hrsg. v. Manfred Beller, Amsterdam u.a. 2007, S. 17-32.

⁴ Dietrich Harth, Fiktion des Fremden, Vorbemerkung des Autors, in: *Fiktion des Fremden: Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*, hrsg. v. dems., Frankfurt a.M. 1994, S. 7-12; Dietrich Harth, China – Monde imaginaire der europäischen Literatur, in: *Fiktion des Fremden: Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*, hrsg. v. dems., Frankfurt a.M. 1994, S. 201-223.

⁵ Irmy Schweiger, China, in: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, a Critical Survey*, hrsg. v. dems., Amsterdam u.a. 2007, S. 126-131.

⁶ Yunfei Gao, China und Europa im deutschen Roman der 80er Jahre: das Fremde, das Eigene in der Interaktion; über den literarischen Begriff des Fremden am Beispiel des Chinabildes von Adolf Muschg, Michael Krüger, Getrud Leutenegger und Hermann Kinder, Frankfurt a.M. 1997.

⁷ Zhenhuan Zhang, »Chinesen sind Chinesen, und damit war alles gesagt.«: Die Struktur der China- und Chinesenbilder in der deutschen Unterhaltungsliteratur, in: *Fiktion des Fremden: Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*, hrsg. v. Dietrich Harth, Frankfurt a.M. 1994, S. 224-241.

⁸ Hsia, Chinesien: Zur Typologie des anderen China in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts, *Arcadia* 25:1 (1990), S. 44-65.

sich explizit mit dem Chinabild in der deutschen Literatur vornehmlich des 19. und 20. Jahrhunderts beschäftigen. Florack⁹ hingegen verbindet in ihrem Aufsatz beide Bereiche, indem sie Überlegungen zu Imagologie, Chinabild und Literaturwissenschaft anstellt. Zur Xenologie und dem Fremdenbegriff existieren ebenfalls viele und reichhaltige Beiträge vor allem aus dem Feld der interkulturellen Germanistik, wo diese eine Grundkategorie darstellen. Wegen der großen Zahl und Komplexität von Fremdenbegriffen wurde für diese Arbeit auf die Basis zurückgegriffen, die Albrecht¹⁰ skizziert. Die Monographien von Leskovec und Mecklenburg wiederum versuchen den Fremdenbegriff bzw. die (inter)kulturelle Dimension von Texten wieder mit der Literaturwissenschaft in Verbindung zu bringen. In diesem Sinne bilden sie hier den Hintergrund, wenn es darum geht, kulturwissenschaftliche Kategorien wieder an den literarischen Text heranzuführen.

2. Das Bild vom Fremden

Bild und Literatur sind nur dem ersten Eindruck nach zwei unterschiedliche Gegenstandsbereiche. Ein Bild kann außer auf einer Leinwand auch mental entworfen und eine solche mentale Abbildung kann in literarischen Texten artikuliert werden. Aus diesem Vorgang lässt sich ein ganzer Katalog von Forschungsfragen herleiten, der sich je nach Interessenlage mit den Ursprüngen, der Gestalt oder der Funktion dieser Bilder befasst. Auch die vorliegende Arbeit wird sich mit diesen Aspekten auseinandersetzen. Sie wird sich dabei auf eine bestimmte Kategorie von Bildern konzentrieren, nämlich solche, die das Fremde abbilden.

Bevor mit der Analyse begonnen werden kann, muss jedoch zunächst geklärt werden, was überhaupt unter dem Begriff Bild zu verstehen ist. Ein mentales Bild oder image ist ein Konstrukt, das unter Einfluss bestimmter Voraussetzungen »as the mental silhouette of the other«¹¹ entsteht. Es ist also eine mentale Abbildung oder Vorstellung des Anderen, des nicht Eigenen im weitesten Sinne, die von Bedeutung für dessen Wahrnehmung ist. Wird diese noch recht allgemeine Aussage speziell auf die Darstellung von

⁹ Ruth Florack, China-Bilder in der deutschen Literatur? Überlegungen zur komparatistischen Imagologie, in: Literaturstraße: Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 3, hrsg. v. Yushu Zhang/Hans-Georg Klemper/Horst Thomé, Würzburg 2002, S. 27-45.

¹⁰ Corinna Albrecht, Fremdheit, in: Handbuch interkulturelle Germanistik, hrsg. v. Alois Wierlacher/Andrea Bogner, Stuttgart 2003, S. 232-238; Corinna Albrecht, Der Begriff »der, die, das Fremde«: zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Fremde – Ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie, in: Vom Umgang mit dem Fremden: Hintergrund – Definitionen – Vorschläge, hrsg. v. Yves Bizeul, Weinheim/Basel 1997, S. 80-92.

¹¹ Beller, Perception, image, imagology, S. 4.

fremden Orten, Kulturen und Menschen in literarischen Texten bezogen, führt sie zu dem, was in der Literaturwissenschaft als imagologischer Forschungsansatz bezeichnet wird:

Literary [...] imagology studies the origin and function of characteristics of other countries and peoples, as expressed textually, particularly in the way in which they are presented in works of literature, plays, poems, travel books and essays.¹²

Der Begriff Bild bezeichnet im Wesentlichen also eine mentale Repräsentation, die dem Anderen oder Fremden bestimmte Eigenschaften zuschreibt. Diese Zuschreibungen können auch stattfinden, ohne dass ein tatsächlicher Kontakt mit dem Anderen oder Fremden zustande gekommen ist. Im Prinzip geht jedem Sehen des Fremden bereits eine Vorstellung dessen voraus, was erwartet wird zu sehen, die beeinflusst, welche Elemente wahrgenommen und wie sie wahrgenommen werden. Das Bild, welches auf diese Weise vom Anderen bzw. vom Fremden entsteht, ist daher notwendigerweise nicht dem Original entsprechend, sondern teilweise schon vorgeformt. Demgemäß ist es in gewisser Hinsicht treffender anstatt von Bildern von Vorstellungsbildern zu sprechen.¹³

Die Tradierung solcher Vorstellungsbilder findet häufig ebenfalls ohne den direkten Kontakt mit dem Abgebildeten statt. Somit sind die Bilder um ein weiteres Mal in großem Maße den Vorstellungen über das jeweilige Fremde unterworfen. Auf diese Weise können sie sich mehr oder weniger losgelöst von dem Gegenstand, den sie darstellen, entwickeln. Gerade für literarische Texte trifft der Begriff der Vorstellungsbilder besonders zu, da sie durch ihren fiktionalen Charakter die Freiheit der Erfindung besitzen und auf diese Weise Bilder erschaffen und verändern können. Gleichzeitig sind aber auch sie Teil eines Überlieferungskontextes. Dieser umfasst Bildtraditionen im Sinne von Darstellungstraditionen ebenso wie einen historischen und sozialen Kontext, der Bilder mit spezifischen Bedeutungen und Wertungen versieht.¹⁴ Der fiktionale Charakter einerseits und die Eingebundenheit in einen Überlieferungskontext andererseits machen es daher notwendig, Bilder, die in literarischen Texten entworfen werden, genau zu analysieren, wenn nicht nur ihr Auftreten und ihre Gestalt festgestellt, sondern auch ihre Funktion erschlossen werden sollen. Dafür ist es notwendig, die im Text erscheinenden Bestandteile außer auf ihre Form auch auf die Art und Weise ihres Arrangements zu untersuchen.

¹² Beller, Perception, image, imagology, S. 7.

¹³ Vgl. ebd., S. 4-5.

¹⁴ Vgl. Leerssen, Imagology: History and method, S. 27-28.

Der, die oder das Fremde als der Gegenstand, von dem ein Bild entworfen wird, ist die zweite wichtige Kategorie dieser Arbeit. Da es sich bei China für den durchschnittlichen deutschen Rezipienten wohl immer noch um ein fremdes Land handeln wird, ist die Verwendung dieser Kategorie gerechtfertigt. Im Besonderen, wie noch gezeigt werden wird, ist das Fremde aber eines der Grundmotive des untersuchten Textes, welches in verschiedenen Formen beschrieben wird und deshalb einen guten hermeneutischen Zugang bietet. Fremdheit als solcher ist ein Begriff, der nicht selten mit definitorischen Problemen behaftet ist, denn es handelt sich um eine relationale Größe. Was fremd ist, hängt von der Perspektive des Betrachters ab und ist damit niemals absolut. Um Fremdheit beschreiben zu können, ist es deshalb unerlässlich, sie in Verbindung mit dem Begriff des Eigenen zu sehen, mit dem sie in einem dialektischen Verhältnis steht. Fremdheit drückt eine Beziehung aus zwischen dem, das als Eigenes aufgefasst wird, und dem, das diesem als nicht zugehörig angesehen wird. Sie ist damit immer konstitutiver Bestandteil des Eigenen, das erst in Abgrenzung zum Anderen entsteht, welches dadurch zum Fremden gemacht wird. Insofern ist das Fremde von Bedeutung für die Identität jedes einzelnen Menschen.¹⁵ Dasselbe gilt auch für literarische Figuren, solange sie wie reale Menschen dargestellt werden.

Doch damit ist das Fremde noch längst nicht abgehandelt. Es muss bedacht werden, dass nicht alles, was anders ist, auch als fremd wahrgenommen wird. Fremdheit ist erst das Interpretament von Andersheit. Da also stets auf etwas als etwas Fremdes verwiesen wird, kann es sich dabei um so gut wie alles handeln. Fremdheit ist entsprechend immer durch eine hohe Unbestimmtheit geprägt. Welche Bezugspunkte für die Bestimmung des Fremden herangezogen werden (personelle, räumliche, zeitliche usw.) ist stets unterschiedlich. Fremdheit ist somit nicht nur eine umfassende, sondern auch eine äußerst fließende Wahrnehmungskategorie, weshalb jedes Mal aufs Neue gefragt werden muss, was fremd ist und aus welchem Grund.¹⁶ Dies gilt besonders für literarische Texte, in denen das Spiel mit oder die Reflexion von Perspektiven und Wahrnehmung konstitutiv ist. So ist nicht zwangsläufig das weit Entfernte auch das Fremde und umgekehrt das ganz Nahe auch das Vertraute. Es kommt immer darauf an, wer sie unter welchen Bedingungen als das eine oder das andere interpretiert. In der Literatur kommt Fremdheit aus diesem Grund eine zweifache Analysearbeit zu: Erstens muss analysiert werden, wo, wann und aus welcher Sicht die Grenzen zwischen Andersheit und Fremdheit verlaufen, und zweitens welche Funktionen damit verbunden sind, etwas als fremd oder etwas als anders darzustellen. In diesem Punkt gleichen sich die Analyse des Fremden und die

¹⁵ Vgl. Albrecht, Fremdheit, S. 234-236.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 236.

von Bildern, denn Letztere sind häufig nur eine literarische Verarbeitungs- und Darstellungsweise von Ersterem.

3. Die Darstellung Chinas im Roman *Der Kaiser von China*

Bereits der Titel des Romans *Der Kaiser von China* lässt vermuten, dass der Text sich in irgendeiner Form mit China auseinandersetzen wird. In welcher konkreten Form dies passieren wird, verrät er nicht. Doch diese Form ist nicht unerheblich. Das in einem Text von einem weitgehend bzw. relativ unbekanntem Ort vermittelte Bild legt nicht nur Zeugnis ab von der Sicht des Autors respektive einer kulturell, gesellschaftlich und/oder gruppenspezifisch geprägten Sichtweise auf diesen Ort, sondern ermöglicht auch Einblicke in die Funktion desselben innerhalb der erzählten Geschichte. Auf den Punkt gebracht bedeutet dies, das »Wie« ermöglicht auch die Ergründung des »Warum«.

In *Der Kaiser von China* existiert das Chinabild nicht nur im Singular, sondern sogar im Plural. Zum einen gibt es hier den Reisebericht des Protagonisten Keith, der in seinen fingierten Briefen ein China beschreibt, das er angeblich mit seinem Großvater bereist hat. Zum anderen gibt es die Erzählung seines Großvaters, der von seinen Erlebnissen vor vielen Jahren mit einer chinesischen Artisten-truppe in Deutschland berichtet. Beide Erzählungen vermitteln ihr eigenes Chinabild, wobei das Bild vom fremden China bei ersterer eher durch eine (kultur-)räumliche Distanz und bei letzterer eher durch eine zeitliche Distanz bestimmt ist. Da beide Chinabilder aber jeweils auch auf einer eigenen Erzählebene angesiedelt sind, werden sie im Folgenden nach Extradiegese und Intradiegese unterschieden. Dass diese Aufteilung mehr Sinn ergibt als eine nach Raum und Zeit, wird sich im Verlauf der weiteren Analyse noch herausstellen.

3.1. Die Darstellungsweise des Chinabildes

Bevor aber Untersuchungen zum Chinabild vorgenommen werden können, müssen zunächst einige Punkte Beachtung finden, die die Darstellungsweise desselben betreffen. Dem Rezipienten werden gleichsam einige Auflagen gemacht, was die Rezeption des Chinabildes anbelangt. Hiermit ist ein Umstand gemeint, der als doppelte Fiktionalität bezeichnet werden könnte. Dass fiktionale Literatur erst als solche rezipiert werden kann, weil eine Konvention darüber besteht, was als real und was als fiktional angesehen wird, ist weithin bekannt und wird unbewusst von den meisten Rezi-

pierten umgesetzt. Bei *Der Kaiser von China* weist der Autor im Paratext aber noch einmal explizit darauf hin: »Alles, was in den Schilderungen Chinas der Wahrheit entsprechen mag, entstammt dem Reiseführer Lonely Planet China.«¹⁷ Er ahnte also eine mögliche Vermischung von Fiktionalität und Realität, der er auf diese Weise vorbeugen wollte, oder anders ausgedrückt wurde an dieser Stelle die Fiktionalitätskonvention noch einmal bestätigt und gestärkt.¹⁸

Dies wäre die erste Fiktionalität des Textes, wie sie sich auch bei den meisten anderen literarischen Texten finden lässt. Die doppelte Fiktionalität kommt dadurch zustande, dass der Erzähler der Geschichte gleichzeitig ihr Protagonist ist. In zweierlei Hinsicht ist dies von Relevanz. Zum einen handelt es sich um intern fokalisiertes und autodiegetisches Erzählen, welches fixiert ist. Das bedeutet sämtliches Erzählen wird vom Protagonisten vorgenommen, aber vor allem erfolgt es aus seiner subjektiven Sicht. Dietrich Harth hat mit Hinblick auf den fiktionalen und ästhetischen Modus von literarischen Texten darauf hingewiesen,

[...] daß die Bilder in solchen Texten nicht unbedingt in die Verantwortung des Autors fallen, sondern in der Regel an die Wahrnehmungsperspektiven der erzählten Figuren gebunden sind. Die Grenzen zwischen Figuren- und Autorverantwortung mögen fließend sein.¹⁹

Die in den Briefen des Protagonisten vorhandenen Beschreibungen Chinas und seiner Bewohner sind entsprechend als subjektive Aussagen einer fiktiven Figur zu verstehen. Wie der letzte Satz verdeutlicht, heißt das aber nicht, dass der Autor außen vor gelassen werden kann. Es bedeutet lediglich, dass die Aussagen des Erzählers nicht das Privileg eines uneingeschränkten Wahrheitsanspruches besitzen, da sie im Text in Form subjektiver Aussagen auftreten.²⁰ Zum anderen sind, worauf bereits hingewiesen wurde, die Erzählungen, die China betreffen, Erfindungen des Protagonisten. Da der auf Erfahrung basierende Anteil der entworfenen Chinabilder somit gegen Null sinkt, müssen diese als fiktional angesehen werden.²¹ Der Text macht also auf zweifache Weise, über Paratexte und seine Handlung, deutlich, dass

¹⁷ Tilman Rammstedt, *Der Kaiser von China*, Köln 2008, S. 192.

¹⁸ Obgleich angemerkt werden kann, dass diese Bestätigung erst am Schluss des Textes erfolgt, die Rezeption also u.U. erst nachträglich beeinflusst.

¹⁹ Harth, *Fiktion des Fremden*, Vorbemerkung des Autors, S. 10.

²⁰ Vgl. Martinez/Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007, S. 96.

²¹ Vgl. Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde*, S. 240.

sämtliche Eindrücke und Bilder, die über China vermittelt werden, als fiktional anzusehen sind.²²

Ebenfalls in diese Richtung geht, dass die Erzählungen des Großvaters über China, also das Chinabild der Intradiegese, als eine Form des mimesisch unentscheidbaren Erzählens gelten können.²³ Unentscheidbar sind diese, da sie übernatürliche Elemente enthalten, die im Gegensatz zur Wirklichkeitssphäre der Extradiegese stehen und vom Text nicht aufgelöst oder erklärt werden. Dadurch unterlaufen sie, bezogen auf die fiktiven Rezipienten, die anfängliche Intention des Protagonisten, durch die Briefe eine realistische Erklärung für das Verschwinden des Großvaters zu liefern. Bezogen auf den realen Rezipienten wird durch die Markierung der Erzählungen des Großvaters als zweifelhaft²⁴ eine erhöhte Aufmerksamkeit eingefordert, diesen Schwebezustand zu beobachten. Der Text präsentiert auf diese Weise das Chinabild der Extradiegese als das realitätsgetreuere, das aber durch das Chinabild der Intradiegese relativiert werden kann. Diese Relativierung tritt vor allem mit der narrativen Metalepse zum Ende der Geschichte zutage, bei der die Grenzen zwischen Rahmen- und Binnengeschichte bzw. extradiegetischem und intradiegetischem Chinabild brüchig werden.²⁵

Insgesamt wird also durch Text und Paratext der Realitätsanspruch der Chinabilder relativiert und ihre Fiktionalität hervorgehoben. Damit wird auch noch einmal ersichtlich, dass es sich um einen literarischen Text handelt, der mit den Bildern arbeitet, die er entwirft. Sie allein in einem kulturwissenschaftlichen Paradigma als Beschreibung Chinas aus einer deutschen, kulturell geprägten Perspektive zu sehen, wäre eine Verkürzung.

3.2. Das Chinabild der Extradiegese

Es ist eine Eigenschaft narrativer Texte, dass sie Informationen in ausführlicher Weise sowohl durch Figuren als auch durch einen Erzähler vermitteln können. Da diese Vermittlung auf verschiedenen Ebenen stattfindet, muss in der Analyse der Chinabilder zwischen denjenigen Informationen unterschieden werden, die explizit durch die Aussagen und Beschreibungen des Erzählers gegeben werden, und denjenigen Informationen, die implizit über die Gestaltung der Figuren und ihrer Handlungen vermittelt werden.

²² Die fiktiven Rezipienten der Briefe des Protagonisten, seine Geschwister, im Ggs. verfügen nicht über dieses Wissen, sie würden also annehmen müssen, dass die Schilderungen der Wahrheit entsprächen.

²³ Vgl. Martinez/Scheffel, Erzähltheorie, S. 103-104.

²⁴ »Wenn man, was selten ratsam war, den Erzählungen meines Großvaters Glauben schenkte [...]«, Rammstedt, Der Kaiser von China, S. 29; vgl. auch ebd. S. 123, S. 130, S. 139.

²⁵ Vgl. hierzu 4.2 China als Metapher.

Dieses Vorgehen wird im Folgenden für die Bilder von Extra- und Intradiege ange wandt.

3.2.1. Das explizite Chinabild der Extradiege

Für das explizite Chinabild ist von Bedeutung, dass das vermittelte Bild nicht statisch ist, sondern sich im Verlaufe der Geschichte in einem Auseinandersetzungprozess des vermittelnden Erzählerprotagonisten entwickelt. Die einzelnen Stationen dieses Prozesses manifestieren sich in drei unterschiedlichen Bildern. Zu Beginn des Textes steht ein modernes China im Vordergrund, welches aus einem touristisch geprägten Blickwinkel betrachtet wird. Im weiteren Verlauf geht es in ein befremdlich wirkendes China über, das sich der Kommunikation und dem Verständnis entzieht. Es endet mit einem Vertrautheit hervorrufenden China, einem Ort, an dem etwas Bekanntes wiedergefunden werden kann, wenngleich er sich auch nicht vollkommen erschließt. Diese einzelnen Stationen sollen im Folgenden kurz dargelegt werden.

(1) Das touristisch geprägte Chinabild kommt vor allem in den ersten Briefen des Erzählers vor. Obwohl seine Dominanz über die Zeit abnimmt, findet sich dieses »Reiseführerbild Chinas« fast über den gesamten Text verteilt immer dort, wo es darum geht, der Erzählung einen realistischen Rahmen zu geben.²⁶ Es ist kausal aus der Handlung motiviert, da die Briefe anfangs die Funktion haben, eine Urlaubsreise vorzutäuschen. So wird zunächst eine durchschnittliche, touristische Reise dargestellt mit deren typischen Elementen wie dem Besuch von Touristenattraktionen, Hotels, Restaurants, Souvenirs usw.²⁷ Manche Passagen wirken sogar so, als wären sie direkt aus einem Reiseführer übernommen.²⁸ Die Konfrontation mit der chinesischen Kultur und den dort vorherrschenden Gewohnheiten wird einerseits durchaus als fremd andererseits aber vordringlich als interessant und faszinierend dargestellt.²⁹ Insgesamt gesehen handelt es sich um die relativ neutrale Beschreibung eines modernen Industrielandes mit einer eigenen Geschichte und Kultur.

(2) Die Passagen, in denen Befremden zum Ausdruck gebracht wird, zentrieren sich um die Ereignisse in Luoyang. Die Stadt stellt auf verschiedenen Ebenen einen Wendepunkt der Handlung dar. Auf der dynamischen Motiv-

²⁶ Für Beispiele vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 140 (Shanghai), S. 164 (Fenghuang).

²⁷ Für Beispiele vgl. ebd., S. 39-40, S. 45-46, S. 56-59.

²⁸ Vgl. z.B. die Beschreibungen am Anfang des dritten Briefes, ebd., S. 56-57; dass sowohl der Autor als auch der Erzähler/Protagonist ihr Wissen über China allein aus Reiseführern beziehen, macht diese Vermutung umso wahrscheinlicher, vgl. ebd. S. 42, S. 192.

²⁹ Zum Beispiel die Beschreibung des nächtlichen Treibens auf den Straßen von Xi'an, ebd., S. 80.

ebene der Handlungen bricht in Luoyang mit dem unangemeldeten Abflug des Großvaters nach Schanghai die geplante Chinareise ab und das, was als eigentliche Reise bezeichnet werden könnte, bricht an. In diese Interpretation fügt sich, dass der Großvater auf der Zugfahrt nach Luoyang das erste Mal ausführlicher von Lian erzählt, die, wie sich später herausstellt, zum eigentlichen Auslöser der gesamten Reise wird. Das Befremden indessen wird dadurch ausgelöst, dass auf der statischen Motivebene ein veränderter Zustand einsetzt, denn im Gegensatz zu Peking und Xi'an ist Luoyang ein ruhiger Ort: »Eine Schicht Melancholie liegt über Luoyang [...].«³⁰ Nach der anfänglichen Fülle neuer Eindrücke beginnt der Erzähler sich in dieser Ruhe nun gewissermaßen bewusst zu werden, dass er sich in einem fremden Land befindet. Am deutlichsten wird diese Fremdheit in der Schilderung des Postamtes. Nachdem die Kommunikation hier vollkommen versagt, reflektiert der Erzähler:

China setzt einem doch mehr zu, als man wahrhaben will. Erst fasziniert die Fremdheit noch, dann ermüdet sie, und bald fängt man an, sich nach Dingen zu sehen wie Kastanien, wie Stromkästen, wie Kinderwagen, all das, was es hier nicht gibt [...].³¹

China wird nun als anders und fremd dargestellt. Es ist ein Ort, der sich dem eigenen Verständnis entziehen kann.

(3) Auf der nächsten Station in Shanghai hat sich das Bild Chinas wieder etwas von der Fremdheit abgewandt und ist erneut leicht touristisch geprägt. Es hat sich aber insofern erweitert, dass nun aus einer Perspektive parallel zum regulären Tourismus erzählt wird. Die Handlung verschiebt sich auf intimere Örtlichkeiten wie Hafenspelunken und versteckte Restaurants. Gerade die Beschreibung der Küche im Hinterraum des Spielsalons mit ihrer Enge, Hitze, Lautstärke und dem großen Aquarium vollgefüllt mit Fischen und Krustentieren vermittelt etwas, das als Blick hinter die Kulissen, wo das wahre China liegt, bezeichnet werden könnte.³² Die Andersheit Chinas wird mit größerer Akzeptanz beschrieben und eine Art Harmonisierung mit dem Fremden versucht. Gerade Shanghai erscheint dafür als idealer Ort, da in dieser Stadt das Vertraute, Westliche und das Unvertraute, Chinesische zusammenlaufen. In Fenghuang ist diese auf Harmonisierung und Gemeinsamkeit hinauslaufende Darstellung noch einmal gesteigert. Die Touristen in dieser Stadt sind Chinesen, die ihr eigenes Land erkunden. Der Tanz des

³⁰ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 97, vgl. auch S. 109.

³¹ Ebd., S. 111.

³² Vgl. ebd., S. 146.

Großvaters mit der Chinesin Dai zum Spiel der kleinen Kapelle symbolisiert schließlich das Zusammenfinden zweier Welten:

Es war schön, ihnen zuzusehen, die Lieder wurden immer schneller, und die beiden drehten sich immer atemloser, immer öfter blitzten Dais goldene Schneidezähne auf, bis sie irgendwann einen durchgehenden Ring zu bilden schienen.³³

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass die explizite Darstellung, die sich mehr aus Versatzstücken als aus umfassenden Beschreibungen oder Reflektionen zusammensetzt, mehrere Chinabilder bereithält, die als Entwicklungsstationen eines Auseinandersetzungsprozesses mit dem fremden Land ineinander übergehen. Mit der sich verändernden Wahrnehmung des Protagonisten wandelt sich auch das Bild des wahrgenommenen Chinas. Insofern ist hier also zu beobachten, wie sich Eigenes und Fremdes in einem Interpretationsprozess gegenseitig bedingen und sich in dieser Verschränkung verändern.

Die Fixierung auf den Wahrnehmungshorizont des Erzählerprotagonisten erklärt auch, aus welchem Grund das kommunistische China im gesamten Roman nicht erwähnt wird. Auch wenn es der Extradiegese darum geht, ein eher realistisches Bild von China zu entwerfen, ist dieses nicht zu verwechseln mit einem objektiven Bild.³⁴ Das kommunistische China hat für die Geschichte keinerlei Relevanz und ist deshalb auch nicht in das Chinabild der Extradiegese eingegangen, obwohl es für das reale China und dessen Wahrnehmung in der Welt sicherlich von großer Bedeutung ist. Hieran zeigt sich einerseits, dass Bilder fremder Länder immer selektiv entworfen werden³⁵, andererseits ist es auch Ausdruck des Konstruktionscharakters des literarischen Textes.

3.2.2. Das implizite Chinabild der Extradiegese

Für die implizite Darstellung der Extradiegese können zum einen die Figur Dai und zum anderen eine Zahl von nur in einzelnen Szenen vorkommenden Nebenfiguren herangezogen werden. Während jene einen eher blitzlichtartigen aber dafür auch breit gefächerten Eindruck vermitteln, bietet die Figur Dai einen etwas ausführlicheren Einblick, der allerdings durch ihre Darstellung auch gebrochen wird. So erscheint die ehemalige Artistin auf

³³ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 165.

³⁴ Vgl. Florack, *China-Bilder in der deutschen Literatur?*, S. 38-39.

³⁵ Vgl. Beller, *Perception, image, imagology*, S. 6.

den ersten Blick fast wie eine Karikatur: eine Akrobatin mit zwei verschiedenlangen Beinen und blitzenden goldenen Schneidezähnen, die doch nicht ganz vom Turnen ablassen kann und mitten im Shanghaier Stadtverkehr auf dem Lenkrad eines Tandems balanciert. Unter diesem Gesichtspunkt ist sie eigentlich eher der Intradiegese zuzuordnen, die durch solcherlei exotische Züge gekennzeichnet ist.³⁶ In der Extradiegese ist sie daher eine eher auffällige Gestalt, die falls nur eingeschränkt als typischer Chinese gelten kann. Dennoch weist sie Merkmale auf, die für die Untersuchung des Chinabildes der Extradiegese aufschlussreich sind. Vordringlich zwei ihrer Eigenschaften fallen ins Auge. Diese sind zum einen ihre Essgewohnheiten und zum anderen ein ausgesprochener Pragmatismus. Bei zwei Gelegenheiten fällt vor allem ihre Speisewahl von Oktopoden über Quallen bis hin zu Waschbären ins Auge.³⁷ Ihr Pragmatismus offenbart sich darin, dass sie Autos auf der offenen Straße anhält, um sie dann ihren Besitzern direkt dort abzuhandeln.³⁸ Hierin lassen sich noch Spuren des Utilitarismus' vermuten, der den Chinesen bereits im 19. Jahrhundert nachgesagt wurde, der aber auch heute im Angesicht der Wirtschaftsmacht China erneut Aktualität besitzt.³⁹ Die Darstellung Dais scheint so gesehen durchaus europäischen Bildern und Klischees über Chinesen zu entsprechen. Jedoch darf bei der Figurencharakterisierung nicht vergessen werden, dass es sich bei *Der Kaiser von China* auch um einen komischen Text handelt, der sich u.a. über seine Charakterkomik vom Beschriebenen distanziert. Dies allerdings ist ein Balanceakt, bei dem Stereotyp und Konterkarierung desselben sehr dicht beieinander liegen. Der Text befindet sich in dieser Hinsicht in einer Grauzone, da er es nicht mit ausreichender Konstanz und Souveränität schafft, alle auftretenden Stereotype als solche zu markieren. Dais Essgewohnheiten z.B. werden kaum als stereotyp dargestellt:

›Ihr mögt doch Waschbär?‹, fragte sie und wartete die Antwort lieber gar nicht ab, obwohl ich, was das Essen anging, mittlerweile alle Hemmungen verloren hatte, und auch Großvater beschwerte sich nicht. ›Waschbär‹, wiederholte er nur, als sei es ein chinesisches Wort, das er gerade gelernt hatte.⁴⁰

³⁶ Tatsächlich lässt sich für Dai etwas wie eine Mittlerrolle zwischen Extra- und Intradiegese feststellen, denn sie ist es, die den Protagonisten und seinen Großvater am Ende zum Artistenwohnheim führt.

³⁷ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 146-147; S. 166.

³⁸ Vgl. ebd., S. 148.

³⁹ Vgl. Zhang, »Chinesen sind Chinesen, und damit war alles gesagt.«, S. 225-226; Schweiger, *China*, S. 130.

⁴⁰ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 166.

Diese Feststellung kann, wie gesagt, nicht für den gesamten Text Geltung beanspruchen. An anderer Stelle werden vom Roman Stereotype auch relativiert. Dies geschieht an mancher Stelle, wo die Erwartungen und Wahrnehmungen der deutschen Figuren karikiert werden.⁴¹ Solche Szenen kommen zwar auch vor, sind aber meist nur Randbemerkungen. Die Komik dient im Text entsprechend nicht vorrangig der Relativierung von stereotypen Bildern, sondern hat eher Unterhaltungscharakter.

Dennoch darf die Komik des Textes auch bei der Analyse der unterschiedlichen Nebenfiguren nicht aus den Augen verloren werden. So mag die Beschreibung der Pekinger Straßenhändler,⁴² die mit Schwertern und Jadeskulpturen herumfuchtelten, worüber sie schließlich in einen Straßenkampf geraten, der von Schaulustigen bewettet wird, sicherlich Komik ausdrücken. Doch ist darin kaum ein distanzierender Humor zu erkennen, sondern eher einer, der die Eigenart des Anderen ins Lächerliche zieht. Ähnliches trifft für das Personal der Privatklinik für traditionelle chinesische Medizin zu. Aus den Aussagen des Erzählers wird offensichtlich, dass er nicht an die Wirkung dieser Medizin glaubt, zugleich aber steigert sich die chinesische Krankenschwester dermaßen in den Versuch ihm eine Ampulle zu verkaufen, dass es wiederum lächerlich wirkt: »[...] dank der Wundermedizin könnte ich jede Frau bekommen, die ich wolle. [...] ›Dreihundert Yuan‹, rief sie mir noch hinterher. ›Für den Fortbestand der Menschheit.«⁴³ Der Großvater hingegen ist geneigt, an die Wirkung der chinesischen Medizin zu glauben. Er gibt dem Concierge des Hotels aus seiner guten Laune heraus sogar ein Trinkgeld, obwohl dies, wie der Erzähler anmerkt, Unglück bringen solle. Da der Concierge sich sorgenvoll die Wange hält, scheint auch er dies zu glauben.⁴⁴ Die Komik geht in diesen beiden Szenen also auf Kosten der Chinesen, die (genauso wie der Großvater) als abergläubisches Volk dargestellt werden, während die Straßenhändler wiederum einen übersteigerten Geschäftssinn darstellen mögen.

Die Darstellung Chinas auf der impliziten Ebene scheint auf den ersten Blick wenig reflektiert. Wird jedoch das Entwicklungsschema der expliziten Darstellung auch auf die implizite Beschreibung übertragen, ergibt sich noch einmal ein anderes Bild. Dann handelt es sich an dieser Stelle nämlich um Beschreibungen aus Sicht eines Touristen, der sich in China befindet, um das ihm Fremde zu betrachten, aber nicht unbedingt, um sich mit ihm auseinan-

⁴¹ Zum Beispiel wenn der Großvater behauptet, alle Chinesen in Shanghai würden mit dem Fahrrad fahren, er und sein Enkel aber letztlich die Einzigen sind, die im dichten Autoverkehr mit einem Tandem unterwegs sind oder als er anmerkt, dass für ihn all die Personen auf den Autogrammkarten an der Wand eines Lokals gleich aussähen und Dai ihm darauf entgegnet, dass es sich auch immer um dieselbe Person handle, vgl. ebd., S. 128-129; S. 164.

⁴² Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 57.

⁴³ Ebd., S. 67-68.

⁴⁴ Vgl. ebd.

der zu setzen. Wiederum ist das Chinabild also an die Wahrnehmung des homodiegetischen Erzählers gebunden. Ebenfalls für diese Interpretation spricht, dass andere Figuren ganz andere Bilder vermitteln. Während der Zugfahrt nach Xi'an setzt sich ein alter Chinese einfach an den Tisch des Protagonisten und beginnt dessen Nudeln zu essen, wobei er sich und dem Protagonisten die Bissen abwechselnd zuführt. Diese Handlungen des Chinesen führen zu Unverständnis und einem Gefühl der Einsamkeit beim Protagonisten.⁴⁵ Hier deutet sich bereits der Wandel zur zweiten Entwicklungsstation, der des Befremdens, an. Dadurch, dass diese Szene direkt auf jene zwei folgt, in denen der Protagonist die Eigenarten der Chinesen noch belächelt hatte, wird gezeigt, dass die Erscheinungsformen der Fremdheit bzw. die Formen der Begegnung mit diesen vielfältiger sind, als zunächst angenommen. Der Fremdheit in ihrer stärksten Form begegnet der Protagonist auf dem bereits erwähnten Postamt in Luoyang. Die Postbeamtin und ihre Kollegen vollführen Handlungen, die sich dem Verständnis des Erzählers vollkommen entziehen. Der Wandel von der anfänglichen Freundlichkeit zur Zurechtweisung hin lässt den Protagonisten schließlich ratlos und wütend zurück.⁴⁶ In dieser Szene wird China also sowohl explizit als auch implizit als fremd und unverständlich dargestellt. Die Bewohner des Heims für arbeitsunfähige Artisten endlich gehören prinzipiell zwar eher dem Chinabild der Intradiegese an, doch fügen sie sich auf der anderen Seite auch in das Dreierschema der expliziten Darstellung Chinas. Sie interessieren sich ihrerseits für das Fremde, was in diesem Fall der Protagonist und sein Großvater sind.⁴⁷ In diesem Sinne sind sie die Spiegelung des Protagonisten und seiner Wahrnehmung Chinas, die sich von oberflächlicher Betrachtung über Befremden zu einem tatsächlichen Interesse an dem Land entwickelt hat.

Da die durch die unterschiedlichen Nebenfiguren vermittelten Chinabilder im Zusammenhang betrachtet wieder dieselbe Entwicklung ergeben, die bereits bei der expliziten Darstellung durch den Erzähler zu erkennen war, lässt sich vermuten, dass sie als erzählerische Mittel bewusst in dieser Form und Reihenfolge arrangiert wurden. Sie sind in ihrer Darstellung also nicht allein als Repräsentation Chinas zu verstehen, sondern immer auch auf die Wahrnehmung des Protagonisten zu beziehen. Am Ende ergeben sich aus der Darstellung der Extradiegese also mindestens drei Repräsentationen Chinas, die zwar versuchen sich einen realistischen Rahmen zu geben, indem sie Beschreibungen aus einem Reiseführer übernehmen, im Eigentlichen

⁴⁵ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 68.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 110-111; zudem liefert diese Szene auf dem Postamt eine Erklärung dafür, weshalb die Briefe des Protagonisten seine Geschwister nicht schon während der angeblichen Chinareise, sondern, falls, erst danach erreichen.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 185-186.

aber subjektive Wahrnehmungen bzw., um es ganz genau zu nehmen, subjektive Vorstellungsbilder einer einzelnen Figur sind.

3.3. Das Chinabild der Intradiegese

Die Unterteilung in explizite und implizite Darstellung wird auch für die Analyse der Intradiegese beibehalten. Da die Handlung der Binnengeschichte jedoch nicht in China spielt, sondern in Deutschland, finden sich in dieser keine expliziten Beschreibungen Chinas. Aus diesem Grund werden Passagen aus der Rahmengeschichte herangezogen, um das explizite Bild der Intradiegese herzuleiten.

3.3.1. Das explizite Chinabild der Intradiegese

Dass die explizit-intradiegetische Darstellung Chinas auf der Extradiegese stattfindet, macht die entworfenen Bilder nicht weniger aufschlussreich. Es handelt sich dabei zwar nur um einige kurze aber dafür sehr aussagekräftige Aussagen des Großvaters, die dieser in Shanghai macht, kurz bevor er mit dem Erzählen beginnt:

All die Jahre, erzählte er, habe er nachts immer wieder von China geträumt, in Kindheitserinnerungen sah er sich oft im Gelben Fluss baden oder zu den Füßen der Dorfältesten sitzen, während sie auf ihren unförmigen Gitarren chinesische Volksweisen spielten, manchmal, wenn irgendetwas Schlechtes geschehen war, habe es ihn getröstet, dass er sich schließlich in einem fremden Land befinde, das er wohl nie ganz verstehen werde.⁴⁸

An dieser Passage werden gleich mehrere Eigenschaften des Chinabildes der Intradiegese erkennbar. Erstens handelt es sich um ein traditionelles, ländliches Chinabild, das im Kontrast zum Bild des modernen Chinas mit seiner Industrie und seinen Metropolen steht. Dies bestätigt sich auch in der Intradiegese, denn zumindest Lian und Hu scheinen vom Land zu stammen.⁴⁹

Zweitens ist China ein Sehnsuchtsort, mit dem im Prinzip nur positive Aspekte verbunden werden. Es dient als Projektionsfläche für Wunschvor-

⁴⁸ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 130.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 135.

stellungen und wird als besser als die eigene Lebenswelt empfunden⁵⁰: »›Das hier ist meine Heimat‹, sagte er und breitete die Arme aus, ›ob ich will oder nicht.«⁵¹ Beachtenswert ist auch, dass im letzten Abschnitt des vorherigen Zitats nicht ganz ersichtlich wird, welches für den Großvater das fremde Land ist: China oder Deutschland?⁵²

Drittens ist China ein exotisiertes Gebilde, auf dessen Fremdheit zwar hingewiesen wird, durch die es aber auch seine Anziehungskraft erhält.⁵³ Der Exotismus entsteht hier aus der Abwesenheit des Sehnsuchtsortes. Die Vorstellungen über diesen sind kaum gebunden und können sich frei entfalten:

›Das ist das China, wie ich es kenne‹, sagte er. ›Du kennst es doch gar nicht‹, wandte ich ein, und Großvater sah mich beleidigt an. ›Nur weil ich noch nie hier war, heißt das noch lange nicht, dass ich es nicht kennen kann‹, sagte er.⁵⁴

An einer anderen Stelle thematisiert der Großvater diesen Exotismus sogar selbst, indem er bemerkt:

Zu jener Zeit, betonte Großvater, sei das höchst exotisch gewesen, und man habe mit hohen Einnahmen gerechnet, weil viele Menschen schon allein deshalb zu den Auftritten kommen würden, um überhaupt einmal einen leibhaftigen Chinesen zu sehen.⁵⁵

Die Darstellung Chinas als exotisches Paradies greift dabei auf eine lange europäische Tradition zurück. Zuschreibungen an China als Ort der Wunder, an dem bestehende Normen außer Kraft gesetzt und Beschränkungen abgeschüttelt werden können, existieren in Europa spätestens seit Marco Polos Reisebericht.⁵⁶

Der Text operiert hier also mit einem Chinabild, das im Kontrast zu jenem der Extradiegese steht. Von herausragender Bedeutung für die Existenz dieses exotischen Chinas scheint eine zeitliche Distanz zu sein. Die einleitenden Worte »Zu jener Zeit« implizieren, dass eine solche Sicht auf China heute nicht mehr oder nur noch sehr schwer möglich wäre, da sich China und das Bild von ihm über die Zeit gewandelt haben. Dass es dennoch nicht ver-

⁵⁰ Vgl. Albrecht, Der Begriff »der, die, das Fremde«, S. 89.

⁵¹ Rammstedt, Der Kaiser von China, S. 130.

⁵² Vgl. hierzu auch 4.2 China als Metapher.

⁵³ Vgl. Albrecht, Der Begriff »der, die, das Fremde«, S. 89.

⁵⁴ Rammstedt, Der Kaiser von China, S. 130, in gewisser Weise ist der Text an dieser Stelle auch selbstreferenziell. Er weist darauf hin, dass die Bilder, die er entwirft, nicht auf Erfahrung, sondern ebenso wie beim Großvater auf Vorstellung beruhen.

⁵⁵ Ebd., S. 92.

⁵⁶ Vgl. Harth, China – *Monde imaginaire*, S. 204-209; Florack, China-Bilder in der deutschen Literatur?, S. 45.

schwunden ist, zeigt die Beschreibung des Artistenwohnheims am Schluss der Extradiegese, in dem Elemente des Chinabildes der Intradiegese enthalten sind. Und schließlich beweist der Roman selbst, dass das Bild vom exotischen China auch heute noch fortbesteht, indem er darauf zurückgreift. Es ist also festzuhalten, dass während das Chinabild der Extradiegese versucht, auf einem realistischen Rahmen aufzubauen, die Intradiegese in die genau entgegengesetzte Richtung weist, indem sie auf exotische Vorstellungsbilder Chinas als einer Art Paradies referiert.

3.3.2. Das implizite Chinabild der Intradiegese

Für die implizite Darstellung der Intradiegese können die Figuren Lian, Hu und die restlichen Artisten des chinesischen Zirkus' herangezogen werden. Den meisten Aufschluss für das Chinabild birgt die Figur Lian, die in gewisser Hinsicht selbst die Verkörperung Chinas darstellt. Auf der einen Seite ist sie eine gewaltige und eindrucksvolle Gestalt, die auf der anderen Seite aber gleichzeitig geheimnisvoll und unnahbar erscheint. Der Eindruck von Unnahbarkeit und Distanz wird die Erzählung über dadurch gewahrt, dass Lian nie selbst spricht, sondern immer nur von dem berichtet bzw. übersetzt wird, was sie sagt. Vor allem zwei Motive kommen in Lian zum Ausdruck. Zum einen das Motiv des Übernatürlichen, das zum ersten Mal in ihrer Anpreisung als Wunder der Natur hervortritt.⁵⁷ Vieles an ihr ist übernatürlich: ihre übermenschliche Stärke, ihr ausufernder Körper, ihr unersättlicher Appetit und schließlich die Fähigkeit, sich selbst in die Luft heben zu können. Die einzige Erklärung für diese übernatürlichen Eigenschaften wiederum scheint zu sein, dass Lian aus einem weit entfernten, fremden Land kommt, in dem solcherlei Dinge in der Ordnung des Möglichen liegen.

Das Motiv des Übernatürlichen findet sich auch noch im modernen Chinabild, allerdings in abgeschwächter Form, wo es Teil der narrativen Metalepse zwischen Intra- und Extradiegese ist. Hier sind es aber nicht mehr die Fähigkeiten, sondern nur noch die Unfälle der Artisten, die übernatürlich sind.⁵⁸ Daran wird auch wieder die Bedeutung der zeitlichen Distanz offensichtlich. Es wird zwar suggeriert, dass das exotische China in manchen Winkeln des Landes noch zu finden ist, aber nur noch in einer schwächeren Form, in einer Art Abglanz von früher.⁵⁹ Der mittlerweile greise Übersetzer Hu selbst ist Sinnbild dafür. Er verkörpert die Übernatürlichkeit durch sein enormes Alter, das auch durch nichts anderes gerechtfertigt zu werden

⁵⁷ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 93.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 183.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 184-185.

scheint als seiner Zugehörigkeit zur Intradiegese,⁶⁰ zugleich ist er aber auch kleiner und schwächer als früher.⁶¹ Er ist auch der einzige Chinese, der neben Lian aus der Gruppe der Artisten hervorsticht. Ihm lässt sich eine gewisse traditionelle Weisheit zusprechen, die sich u.a. in dem Lied ausdrückt, welches er den einen Abend spielt. Die ganze Situation des Spielens und Singens dieses fremden, schönen Liedes bestätigt zudem noch einmal, dass es sich bei diesem Chinabild um einen Sehnsuchtsort handelt.⁶²

Zum anderen wird vom Text das Motiv eines unumschränkten Herrschertums aufgegriffen, wie es in Europa in Form der orientalischen Despotie mit China seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wurde.⁶³ Untertänigkeit und Ehrfurcht sind die einzigen Eigenschaften, die dem Rest der Artistentruppe zugeschrieben werden können. Wenn sie in Erscheinung treten, dann meist nur im Plural und als Diener Lians, die sie tragen, füttern oder sich anders um sie kümmern. Der Text entschärft dieses Motiv allerdings erheblich, wenn er Lian als Herrscherin mit eigenem Hofstaat darstellt, der alle Chinesen ehrfürchtig und untertänig gehorchen:

[...] nur Lian tat gar nichts, sie thronte regungslos auf einem Diwan im Hinterhof des ›Tamtam‹, zwei Ananasscheiben lagen auf ihren Augen, ein junger Chinese fächelte ihr Luft zu, ein anderer massierte ihre Schultern mithilfe einer Art Holzpaddel, ein dritter schob ihr regelmäßig einen Löffel Eiscreme in den Mund.⁶⁴

Die Analogie zu einem chinesischen Kaiser wird hier dadurch karikiert, dass diese Beschreibung kaum etwas majestätisches an sich hat. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Chinabild der Intradiegese weitaus weniger vielfältig und ausführlich beschrieben ist als das der Extradiegese. Dennoch entwickelt es einen deutlichen Eigencharakter, der sich auf einem in die Vergangenheit gerichteten Blick gründet. China ist hier ein Land der Wunder, bevölkert von außergewöhnlichen Gestalten, mit einem durchweg positiven Charakter.

Aufs Ganze betrachtet existieren damit zwei durchaus gegensätzliche Chinabilder parallel zueinander. Die Extradiegese bildet ein eher zeitgemäßes China ab. Dass dieses moderne Bild trotzdem einem westlichen Erwartungshorizont entspringt, ist daran zu erkennen, dass zum einen Schauplätze ausgewählt wurden, die als typisch für China gelten, wie die Verbotene Stadt,

⁶⁰ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 128.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 183-184.

⁶² Vgl. ebd., S. 137; für Hus Charakterisierung als weise Figur vgl. auch S. 161-162.

⁶³ Vgl. Irmy Schweiger, *China*, S. 128-129; Harth, *China – Monde imaginaire*, S. 213-215; Hsia, *Chinesien*, S. 46-49.

⁶⁴ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 94.

die Große Mauer und die Terrakotta-Armee, und zum anderen vor allem im Bereich der Figurengestaltung gewisse westliche Stereotype verarbeitet wurden. Es handelt sich also durchaus um ein selektives und kein objektives Bild, wie auch die Tatsache zeigt, dass der in China herrschende Kommunismus nicht einmal Erwähnung findet. Die Intradiegese hingegen bildet ein gewissermaßen vergangenes China ab. Der Text löst sich von der realistischen Darstellung und wechselt in eine übernatürliche Wirklichkeitsordnung, die sich vor allem in den Eigenschaften der Figuren ausdrückt. Diese Darstellung rührt ebenfalls aus einer westlichen Sicht. Sie greift ebenso wie die Extradiegese auf eine lange europäische Bildtradition zurück, die sich über Jahrhunderte entwickelt und erhalten hat.

Obwohl diese Bilder bestimmt auch der Unterhaltung dienen, denn immerhin handelt es sich hier auch um Unterhaltungsliteratur, und einige Stereotype vorhanden sind, ist dem Autor insgesamt trotzdem ein bewusster Umgang mit den Bildern, die hier entworfen werden, zu unterstellen. Dafür spricht, dass zumindest die Extradiegese nicht statisch ist, sondern sich mit der Wahrnehmung des Protagonisten ändert, wodurch die Wandelbarkeit des Bildes gezeigt wird. Die Intradiegese hingegen ist teilweise dermaßen überzogen dargestellt v.a. in Bezug auf die Übernatürlichkeit ihrer Figuren und des Geschehens, dass die Übersteigerung und damit die Konstruiertheit deutlich ins Auge fällt. Nicht zuletzt ist es der starke Gegensatz, in dem beide Bilder zueinander stehen, der diese Annahme stützt. Dass sie dennoch eine gewisse Aussagekraft darüber besitzen, auf welche Weise China von Deutschen wahrgenommen wird, soll an dieser Stelle nicht bezweifelt werden. Es muss aber ebenso festgestellt werden, dass die kulturelle Herleitung allein nicht genügt, um die im Text vorgefundenen Bilder zu verstehen. Aus diesem Grund wird sich der zweite Teil dieser Arbeit mit der Funktion der Chinabilder im Gesamtkonstrukt des Textes auseinandersetzen.

4. Die Funktion Chinas im Roman *Der Kaiser von China*

Wie gezeigt wurde, werden von China im Verlaufe der Handlung zwei unterschiedliche Bilder entworfen, die zum einen von europäischen Bildtraditionen herrühren und zum anderen dem individuellen Auseinandersetzungsprozess des Erzählerprotagonisten unterliegen. Besonders für das eher realistische Chinabild der Extradiegese spielten dabei zwei Kategorien eine Rolle, nämlich die der wahrgenommenen Fremde und die des wahrnehmenden Eigenen. Mit diesen werden die verschiedenen Grade von Entfremdung, Befremden, Annäherung und Harmonisierung durchgespielt. Diese Kategorien sind aber nicht nur für die Darstellung Chinas, sondern auch für die

Handlung als Ganzes relevant. Wie schon erwähnt, können Bilder nicht nur etwas darstellen, sie können auch ein Mittel zur Gestaltung sein. In eben dieser Weise nutzt der Text das Chinabild als Metapher, um mit dieser die Auseinandersetzung des Protagonisten mit seinem Großvater zu gestalten. Da es sowohl bei dieser Auseinandersetzung als auch beim Entwerfen von Bildern um die Begegnung des Eigenen mit dem Fremdem geht, muss zunächst gefragt werden, was vom Text als das Eine und was als das Andere gesetzt wird.

4.1. Das Fremde und das Eigene

Das Fremde wird häufig als das definiert, was nicht das Eigene ist. Dieser Akt setzt voraus genau zu wissen, was Eigenes ist und was nicht. Tatsächlich ist das Eigene aber genauso ein Interpretament wie das Fremde. Der erste Schritt dieses Kapitels muss es deshalb sein, aufzudecken, welche Bestandteile des Textes dem einen und welche dem anderen zugeordnet werden können. Dies ist in erster Linie eine Frage der Perspektive. Im Text wird mehr oder weniger alles aus der Perspektive des Protagonisten geschildert, an dessen Wahrnehmungshorizont das Erzählen gebunden ist. Dementsprechend gilt dessen Perspektive als Maßstab des Eigenen, um festzustellen, was vom Text als fremd gesetzt wird.⁶⁵

Als fremd können ganz verschiedene Dinge erscheinen z.B. Orte, Personen oder Gegenstände bzw. auf einen literarischen Text bezogen Schauplätze, Figuren oder Motive. Zudem können literarische Texte durch bestimmte Techniken Dinge verfremdet darstellen.⁶⁶ Auf den ersten Blick könnte es nun so erscheinen, als ob das Fremde, welches der Text darstellt, die Kultur Chinas sei. Die Bilder des Textes zeigten dem Rezipienten dann die strukturelle Fremdheit⁶⁷ dieses Landes:

Strukturell fremd sind beispielsweise eine andere Sprache oder eine andere Kultur, generell eine andere Sinnsphäre oder ein anderes Zei-

⁶⁵ Natürlich ist der Wahrnehmungshorizont des Protagonisten nicht der einzige Maßstab. Jeder Rezipient legt seinen eigenen Maßstab an den Text an, je nachdem unter welchen Voraussetzungen (Erwartungen, Prägungen, Erfahrungen etc.) er an den Text herangeht. Der Maßstab des Protagonisten wurde hier gewählt, weil er offensichtlich derjenige ist, nach dem der Text konzipiert wurde und deshalb Aufschluss über die spezifische Gestaltung des Textes und die Funktionen seiner Bestandteile gibt. Letztlich bleibt aber auch dies nur eine mögliche Interpretation.

⁶⁶ Vgl. Leskovec, *Fremdheit und Literatur*, S. 194-221.

⁶⁷ Diese Klassifizierung des Fremden stammt ursprünglich vom Phänomenologen Bernhard Waldenfels, Andrea Leskovec hat die Klassifizierung im Rahmen der interkulturellen Germanistik auf literarische Texte angewandt.

chensystem, das auch durch ergänzende Informationen nicht unbedingt zugänglich wird.⁶⁸

Es handelt sich hierbei also durchaus um eine umfassende und starke Form der Fremdheit, die nicht schlicht durch das Sammeln einiger Informationen aufgelöst werden kann, sondern einen Prozess der Auseinandersetzung verlangt, bei dem auch das Eigene sich verändern und z.B. gewonnene Fremdbilder aufgeben muss. Dies ist die Fremdheit, in der sich der Text offensichtlich die meiste Zeit über aufhält. Doch tatsächlich stellt diese Fremdheit nur ein Vehikel dar für die Beschäftigung mit einer anderen Form des Fremden.

Die eigentliche Handlung des Romans dreht sich um das Verhältnis von Großvater und Enkel, sie ist also nicht auf den Schauplatz, sondern auf die Figuren ausgerichtet. Aus diesem Grund ist das ausschlaggebende Fremde auch auf der Ebene der Figuren zu finden. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass deren Beziehungen durch Fremdheit geprägt sind. Besonders auffällig ist die Familiensituation des Protagonisten Keith. Er kennt, wie es scheint, weder seine Eltern noch seine Großmutter, noch weiß er, mit welchen seiner Geschwister er biologisch verwandt ist. Es ist auch unklar, ob sein Großvater diese Informationen besitzt, doch löst er die Situation, ob nun absichtlich oder aus Unwissenheit, auch nicht auf.⁶⁹ Einzig und allein die Verwandtschaft mit dem Großvater scheint also gewiss, doch diese wichtigste Beziehung ist mit dem Erwachsenwerden des Protagonisten zunehmend problematisch geworden. Durch die besondere Zuwendung, die der Großvater seinem Enkel zukommen lässt, entfernen respektive entfremden sich die beiden immer mehr voneinander.⁷⁰ Als bezeichnend hierfür mag der Umstand gelten, dass Enkel und Großvater nur wenige Meter voneinander entfernt wohnen, sich aber trotzdem so verhalten, als bestünde eine große Entfernung zwischen ihnen:

Selbst nach meinem Auszug ins Gartenhaus hörte das mit den Karten nicht auf, mitunter mehrfach die Woche erreichten mich welche, inzwischen ordnungsgemäß per Post verschickt, obwohl es natürlich viel einfacher gewesen wäre, sie schnell selbst bei mir einzuwerfen, aber stillschweigend hatten wir vereinbart, die paar Meter Luftlinie zwischen uns als ernstzunehmende Distanz zu betrachten.⁷¹

⁶⁸ Leskovec, Fremdheit und Literatur, S. 36.

⁶⁹ Vgl. Rammstedt, Der Kaiser von China, S. 18-19.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 31-34.

⁷¹ Ebd., S. 31.

Wenn Entfernung als Maßstab für Fremdheit genommen wird, dann ist das für den Protagonisten ausschlaggebende Fremde nicht China, sondern sein Großvater. Ersteres liegt zwar räumlich weiter entfernt, doch geistig besteht zu Letzterem eine mindestens genauso große Distanz. Dennoch war sein Großvater die wahrscheinlich prägendste Person im Leben des Protagonisten. Diese schon paradoxe Situation einer nahen Ferne führt nochmals vor Augen, dass die eigene Identität zwar durch Abgrenzung und Kontrastierung zum Fremden entsteht, dass dieses dadurch aber auch zum integrativen Bestandteil des Eigenen wird, denn die Identität einer Person umfasst einerseits das, was sie ist, und andererseits das, was sie nicht ist.⁷² Insofern kann konstatiert werden, dass der Großvater ein integrativer Bestandteil der Identität des Erzählers ist, obwohl ihre Beziehung konfliktbelastet ist. Nach dem Tod des Großvaters muss der Protagonist seine Identität neu bestimmen, da nun ein Teil dieser fehlt. Letztendlich geht es also darum, eine Identität, die durch möglichst starke Abgrenzung zum Großvater gekennzeichnet war, in diese neue Situation zu überführen.

Wenn der Großvater also als das ausschlaggebende Fremde angesehen wird, dann stellt sich die Frage, welcher Art die Fremdheit ist, die er darstellt. Wie gesagt wurde, ist das Fremde eine fließende Kategorie, dementsprechend muss der Zeitpunkt bzw. die Perspektive des Erzählers bei der Bestimmung des Fremden beachtet werden. Die Frage lautet daher zunächst, ab wann von Fremdheit gesprochen werden kann. Der Großvater wird als Person beschrieben, die seit jeher viele Eigenheiten besaß, die häufig Verständnislosigkeit und Verdruss beim Erzähler und seinen Geschwistern hervorriefen. Diese können, müssen aber nicht unbedingt als Fremdheit interpretiert werden, sondern können auch als Ausdruck einer individuellen Andersheit angesehen werden: »So gibt es durchaus Differenzen zwischen den Geschlechtern, den Generationen oder Angehörigen unterschiedlicher sozialer Gruppen, ohne daß diese als Merkmale von Fremdheit gelten.«⁷³ Deutlich scheint die Zuspitzung zu einem Zustand der Entfremdung erst im jungen Erwachsenenalter des Protagonisten heraufzuziehen. Spätestens aber mit dem Erscheinen Franziskas tritt sie offen zutage. Der Text markiert dies einerseits durch den Umzug ins Gartenhaus und andererseits durch den körperlichen Verfall des Großvaters, der nun einsetzt.⁷⁴

Den Sprung zu der Form des Fremden, mit der sich der Protagonist letztendlich auseinandersetzen muss, vollzieht der Großvater aber erst mit seinem Tod. Diese Form des Fremden ist radikal,⁷⁵ denn mit einem Schlag

⁷² Vgl. Leskovec, Fremdheit und Literatur, S. 225.

⁷³ Albrecht, Der Begriff »der, die, das Fremde«, S. 36.

⁷⁴ Vgl. Rammstedt, Der Kaiser von China, S. 105.

⁷⁵ Diese Klassifizierung des Fremden stammt ursprünglich ebenfalls von Waldenfels, vgl. Leskovec, Fremdheit und Literatur, S. 82.

macht sie den Großvater uneinholbar für den Protagonisten. Formen radikaler Fremdheit widersetzen sich einem Zugang durch aneignendes Verstehen, da sie außerhalb des eigenen Sinnsystems stehen.⁷⁶ Der Tod stellt eine solche Form radikaler Fremdheit dar, da er die Menschen an den Rande dessen, was sie zu verstehen in der Lage sind, an die Grenzen der Existenz führt, denn er nimmt Menschen, die zuvor in einem Sinnsystem standen, aus diesem heraus und überschreitet es dadurch.⁷⁷ Das heißt, dass es nun nicht mehr möglich ist, ihrem Verhalten einen definitiven Sinn zuzuweisen. Alles, was bis zum Zeitpunkt des Todes nicht ausgesprochen wurde, wird fortan immer zu einem gewissen Grad unklar oder fremd bleiben, da es sich nun einer abschließenden Aussprache oder Klärung und damit Sinnzuweisung entzieht.

Obwohl oder vielleicht auch gerade weil ein abschließendes Verstehen jetzt nicht mehr möglich ist, fordert der Tod aber auch immer eine Auseinandersetzung mit sich. Diese Antwort auf die Existenz des Fremden kann reproduktiv verlaufen, soweit bestehende Wissenslücken noch gefüllt werden können, oder sie kann bzw. muss produktiv verlaufen, wo ein Füllen von Wissenslücken nicht mehr möglich ist, indem ein neuer Sinn in der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht.⁷⁸ Letzteres trifft auf den Protagonisten zu. Der Tod seines Großvaters hinterlässt einen undefinierten Raum, in dem dieser erst wieder sein Selbstbild erschaffen muss. Dazu muss er einen Weg finden dem radikalen Fremden, dem Tod des Großvaters zu begegnen. Der erste Versuch dieser Auseinandersetzung misslingt. Als der Protagonist versucht, eine angefangene Postkarte an seinen Großvater zuende zu schreiben, kann er nichts anderes zu Papier bringen als das Offensichtliche:

Lieber Großvater,

stand da bereits, in viel zu großer Schrift, wohl in der Hoffnung, schon mit der Anrede einen beträchtlichen Teil des angeblich zu knappen Platzes auszufüllen [...]. Und auf einmal wollte ich diesen Leerstand nicht mehr dulden, auf einmal schien er mir mehr als ein Scheitern zu sein, denn vielleicht hatte der Platz immer gereicht, vielleicht war er sogar immer zu groß gewesen, vielleicht hatte es tatsächlich nie mehr zu sagen gegeben als ›Lieber Großvater‹, vielleicht wäre schon das ›Lieber‹ übertrieben gewesen, und vielleicht hätte ich all die Karten so abschicken sollen, wie sie waren, weil das immerhin den Gegebenheiten entsprochen hätte, aber nun hatte ich es mit anderen Gegebenheiten

⁷⁶ Vgl. Leskovec, Fremdheit und Literatur, S. 30-31.

⁷⁷ Leskovec nennt dies mit Waldenfels Grenzphänomene, vgl. ebd., S. 36.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 32-34.

ten zu tun, mit abgeschlossenen, mit übersichtlichen, und ich nahm einen Stift und schrieb unter die Anrede

du bist tot.

[...]

Viele Grüße,
Keith

und starrte lange auf die sechs neuen Worte. Mehr würden es nicht werden.⁷⁹

Dieser gescheiterte Versuch einer Antwort zeigt zwei Dinge. Erstens war die Kluft zwischen dem Protagonisten und seinem Großvater vor dessen Tod bereits so tief, dass Kommunikation, die über das Notwendige hinausging, nicht mehr stattfand. Da Kommunikation aber Voraussetzung für ein gegenseitiges Verstehen ist, blieben auf diese Weise viele Dinge ungesagt und ungeklärt. Kommunikation spielt aus diesem Grund in den sich anschließenden Briefen auch eine Rolle. Zweitens wird ersichtlich, dass der Protagonist eine Antwort auf den Tod des Großvaters geben will. Dabei wird ihm bewusst, dass er nicht weiß, wie er antworten soll, denn schon zu Lebzeiten hatte es nie eine tiefgehende Auseinandersetzung oder Aussprache mit dem Großvater gegeben. Schließlich ist es alleinig der neu eingetretene Zustand des Todes, den er festhalten kann. Dieser schafft eine neue Ausgangslage, mit der der Protagonist erst umzugehen lernen muss. Das Motiv des Todes wird daher ebenfalls in den Briefen behandelt. An dieser Stelle findet hingegen zunächst etwas wie die erste Bestandsaufnahme statt. Die Auseinandersetzung erfolgt an späterer Stelle. Sie baut sich im Verlaufe des Schreibens der Briefe nach und nach auf, bis sie letztlich die ursprüngliche Funktion der Briefe, die Reise nach China vorzutäuschen, ablöst. Die Fremdheit Chinas, das Bild, welches von diesem Land entworfen wird, dient dem Erzähler in diesem Zusammenhang als eine Metapher, um die Auseinandersetzung, die ihm in der Wirklichkeit nicht gelingt, auf eine fiktionale Ebene zu verlagern und in einem neuen Kontext einzubetten.

⁷⁹ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 35.

4.2. China als Metapher

China fungiert im Text also als etwas, das als fiktionaler Verarbeitungsraum bezeichnet werden kann, in dem die Fremdheit, die vom Großvater ausgeht, metaphorisch durch die Fremdheit eines unbekanntes Landes ersetzt wird. Für die Beschreibung dieses Verarbeitungsraumes sind die beiden bereits erwähnten Motive Kommunikation und Tod zentral, die sowohl in der Extra- als auch in der Intradiege auf treten.

In der Realität verläuft die Kommunikation des Protagonisten mit anderen Figuren immer problematisch. Dies trifft vor allem auf die Kommunikation mit seinem Großvater aber auch auf die mit seiner Freundin Franziska zu.⁸⁰ In der Bearbeitung dieses Zustandes im eingeschobenen Erzählen der Briefe verläuft Kommunikation im Gegensatz dazu sehr viel reibungsloser. Dies bezieht sich zum einen auf die gesamte Umwelt, denn obwohl es sich mit China um ein Land handelt, in dem eine vollkommen andere Sprache gesprochen wird, findet sich immer jemand, der deutsch spricht⁸¹ oder eine andere Form der Kommunikation findet statt.⁸² Dasselbe gilt für die Intradiege.⁸³ Zum anderen bezieht es sich auf die Kommunikation zwischen Großvater und Enkel, die nun funktioniert:

›Du hast ihm die Geschichte noch nicht zu Ende erzählt?‹, fragte sie Großvater entsetzt. Er schüttelte den Kopf, es sei leider immer etwas dazwischengekommen. ›Über zwanzig Jahre lang?‹ ›Ja‹, sagte Großvater, ›leider.‹ Aber nun werde ich das endlich nachholen [...].⁸⁴

Der Verarbeitungsraum lässt sich somit dadurch charakterisieren, dass in ihm die Kommunikation gelingt, die in der Realität misslingt.

Das Motiv des Todes begleitet den gesamten Text und stellt in gewisser Weise den Motor der Geschichte dar. Es taucht bereits im ersten Satz auf und entfaltet sich von dort in meist komischer Weise.⁸⁵ Hinter dieser Fassade verbirgt sich aber eine mindestens genauso ernste Seite. Der Erzähler fühlt sich für den Verfall und Tod seines Großvaters mitverantwortlich, weil dieser mit dem Verlust Franziskas einzusetzen scheint.⁸⁶ Es geht in diesem Sinne also auch um die Bearbeitung eines Schuldgefühls, welches der Enkel gegenüber dem Großvater empfindet. Die Beziehung zwischen dem Großva-

⁸⁰ Für Beispiele vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 17; S. 42-43; S. 48-49.

⁸¹ Der Text thematisiert diesen auffälligen Umstand selbst vgl. ebd., S. 154.

⁸² Für Beispiele vgl. ebd., S. 93, S. 97, S. 142-143.

⁸³ Vgl. ebd., S. 132-133.

⁸⁴ Ebd., S. 166.

⁸⁵ Vgl. z.B. ebd., S. 11, oder die Szene in der Privatklinik für traditionelle chinesische Medizin, S. 66-67.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 105.

ter und Lian, die schließlich ebenfalls mit dem Tod endet, spiegelt in gewissen Punkten die Beziehung von Großvater und Enkel. In beiden Beziehungen hatte der Zurückgebliebene nicht die Möglichkeit einer Aussprache oder eines Abschiedes. Zum Symbol dieser aufgeschobenen Auseinandersetzung mit dem Tod des Anderen wird der abgerissene Arm des Großvaters. Er steht einerseits für Trennung und Distanz, zugleich aber auch für das Fortbestehen einer Beziehung, das Festhalten an etwas im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Damit symbolisiert er die Distanz, die im Leben und auch im Tod zwischen dem Protagonisten und seinem Großvater herrscht. Bevor der Großvater bzw. der Protagonist Abschied nehmen können, müssen sie zuerst zu dem zurückkehren, wovon sie getrennt wurden: »Ob wir etwa hier seien, um sie zu suchen, fragte ich, und Großvater winkte ab, nein, nein, sie sei schon lange tot. ›Ich will nur wissen, ob mich hier irgendetwas an sie erinnert«, sagte er.«⁸⁷ So ist die Reise nach China, die der Großvater unternimmt, gleichzusetzen mit dem Verarbeitungsprozess, den der Protagonist beginnt, um sich mit dem Tod seines Großvaters auseinander zu setzen. Letztendlich vollführt der Großvater auf seiner Reise also auch die Handlungen, die der Protagonist selbst vollführen möchte.

Über die Motivebene hinaus lässt sich der Verarbeitungsraum aber eben auch an der Darstellung der Chinabilder beschreiben, denen spezifische Funktionen zugewiesen werden können. Auf der Erzählebene der Extradiegeese ist es sinnvoll, dafür auf die einzelnen Entwicklungsstationen des Chinabildes zurückzukommen. Diese haben in ihrer Gesamtheit Ähnlichkeit mit dem Verlauf eines Kulturschocks und dessen Überwindung. Da die Reise und damit der Kontakt mit der fremden Kultur aber in Wirklichkeit nie zustande gekommen sind, ist es sinnvoller, die Entwicklung der Chinabilder als Voranschreiten des Auseinandersetzungsprozesses des Protagonisten mit seinem verstorbenen Großvater zu verstehen. Die touristischen Bilder zu Beginn dieses Prozesses beschreiben dann das distanzierte Verhältnis von Großvater und Enkel. Es wird mit dem eines Touristen analogisiert, der das fremde Land, welches er bereist, meist nur oberflächlich und äußerlich betrachtet und sich nach Ablauf seines Besuchs wieder distanziert. In gleicher Weise toleriert der Protagonist die Eigenheiten des Großvaters als Ausdruck einer Anders- oder Fremdheit, selbst wenn es nach einer Zeit Kraft kostet sie auszuhalten, indem er Distanz zu diesem hält:

[...] als wir nach eineinhalb Stunden dann endlich unser Hotel erreicht hatten, beschloss ich, ihm recht zu geben. Tatsächlich konnte es jetzt

⁸⁷ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 81.

nur noch darum gehen, das Beste aus all dem hier zu machen, und das Beste erschien mir, Großvater so weit es ging zu ignorieren.⁸⁸

Der Bruch, der durch den Tod des Großvaters entsteht, wird im Text durch das befremdliche Chinabild ausgedrückt. Der Großvater ist plötzlich verschwunden und der Protagonist muss einen Tag allein in China verbringen. Er verhält sich zunächst trotzig, indem er beschließt, sich dadurch in seinen Plänen nicht beeinflussen zu lassen, doch bald schon spürt er die Belastung die ihm das heraufziehende Fremde, welches ihn mit einem Male zu umgeben scheint, auferlegt und fühlt sich alleingelassen. Er ist verloren in der Fremde, in der Fremdheit dieser Situation. Der Roman illustriert dies durch die Szene auf dem Postamt in Luoyang und die sich daran anschließenden Reflektionen.⁸⁹ In dieser Situation reflektiert und artikuliert der Erzähler dann in einer Anklage an seine Geschwister auch seine Bindung an den Großvater:

Ich nehme es Euch übel, dass Ihr mich mit ihm alleingelassen habt, so wie Ihr mich immer mit ihm alleingelassen habt. Auch ich wäre lieber vernachlässigt worden, glaubt mir das ruhig, auch ich würde in ihm am liebsten nur einen alten Mann sehen.⁹⁰

Er erkennt, dass er sich von seinem Großvater nicht so einfach lösen kann, dass, auch wenn dieser nicht zugegen ist, er in gewisser Hinsicht noch immer mit ihm in Beziehung steht.

Auf der dritten Station wird die Distanz langsam aufgehoben. Der Protagonist lässt sich darauf ein, China kennen zu lernen bzw. seinen Großvater kennen zu lernen. Er folgt seinem Großvater auf seiner Reise immer tiefer in das Land hinein. Wie bei der Beschäftigung mit einer fremden Kultur, die ebenfalls eine Überdenkung der Kategorien von Eigenem und Fremdem erfordert, gelangen ihm auf diese Weise Aspekte ins Bewusstsein, die seine Wahrnehmung zunehmend in Frage stellen und damit die seines Großvaters und seiner selbst.⁹¹

Ich hatte mir alles mit einer Mischung aus Faszination und Befremden angehört, doch so versunken musste ich in seinen Bericht gewesen sein, dass ich mich, als ich nun den Blick wieder schweifen ließ, auf einmal sehr wunderte, hier zu sein, in China zu sein, in Lians Heimat,

⁸⁸ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 75.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 110-113.

⁹⁰ Ebd., S. 114.

⁹¹ Vgl. Leskovec, *Fremdheit und Literatur*, S. 59.

in Hus Heimat, und mir wurde ein wenig schwindelig, weil mir Großvaters Erzählung immer noch wie eine seiner Gutenachtgeschichten vorkam und China ein Teil davon war, und nun befand ich mich mit-tendrin in seiner Erfindung, und ich musste lange überlegen, was ich mir nun davon einbildete und was nicht.⁹²

Im letzten Schritt akzeptiert der Erzähler schließlich, dass das Fremde auch ein Teil seiner eigenen Person ist, wodurch er den Teil seiner Identität, der nach dem Tod des Großvaters undefiniert zurückblieb, wieder einen Sinnbestand gibt und damit ein neues Selbstbild erschafft: »Mein Enkel wird euch weiter Gesellschaft leisten«, sagte er zum Abschied, »er kommt ganz nach mir.«⁹³ Und zum ersten Mal störte mich diese Behauptung nicht.⁹³ Die Chinabilder der Extradiegese dokumentieren so gesehen also den inneren Entwicklungsprozess des Protagonisten. Sie analogisieren diesen mit der Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur, welche von einer anfänglichen oberflächlichen Betrachtung in die Tiefe geht, wobei einerseits Problemen und Konflikten begegnet wird, andererseits aber auch eine Annäherung und ein besseres Verständnis erreicht werden.

Unter dieser Perspektive ist auch die Intradiegese zu betrachten. Sie beschreibt das Eindringen in die Welt des Großvaters. Die Verbundenheit des Großvaters mit China wurde schon festgestellt.⁹⁴ Bereits als Kind hatte der Protagonist schon einmal geglaubt, sein Großvater würde dieser fremdartigen Welt angehören.⁹⁵ Das Bild des exotischen Chinas übernimmt die Funktion, die Fremdheit des Großvaters darzustellen. Alles Unerklärliche über dessen Person und Verhalten wird somit auf diesen mystischen Ursprung zurückgeführt. Die Übernatürlichkeit der Intradiegese verstärkt diesen Effekt noch. Der Großvater wird einer eigenen Sinnsphäre zugeordnet, die sich von der des Erzählers unterscheidet. Auf diese Weise versucht der Protagonist die radikale Fremdheit, der dieser nun angehört, kreativ aufzulösen. Eine andere Annäherung ist ihm wegen des Todes und damit der Abwesenheit des Großvaters nicht mehr möglich.⁹⁶ Alle Erklärungen für wesentliche Charakteristika des Großvaters werden darum aus der Intradiegese heraus gegeben, dazu zählen: sein Verhältnis zu Frauen, das damit erklärt wird, dass er nur eine wahre Liebe in seinem Leben hatte, seine Einarmigkeit, über die er seine Enkel anscheinend nie aufgeklärt hat, und seine Furcht vor dem

⁹² Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 139; diese Passage deutet außerdem eine gewisse Reflexivität des Protagonisten an, der sich an dieser Stelle fragt, welche Teile seiner Erfindung, v.a. in Bezug auf den Großvater, einer gesicherten Erfahrung entspringen und welche Teile allein seiner Vorstellung entstammen.

⁹³ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 186.

⁹⁴ Vgl. hierzu 3.3.1 Das explizite Chinabild der Intradiegese.

⁹⁵ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 17-18.

⁹⁶ Vgl. Leskovec, *Fremdheit und Literatur*, S. 82-83.

Tod.⁹⁷ Dadurch, dass der Großvater in China bleibt, wird gleichzeitig eine Übergabe bzw. ein Loslassen vom Großvater arrangiert, der in seine Welt zurückkehrt.⁹⁸ Diese Übergabe findet nach der narrativen Metalepse statt. Die Intradiegese dringt noch ein letztes Mal in die Extradiegese und erlaubt es dem Großvater, loszulassen und sich zu verabschieden.⁹⁹ Diese Metalepse ist vergleichbar mit dem Prozess des Briefe Schreibens, in dem der Protagonist noch einmal seinem Großvater nahe ist, bevor er sich von diesem verabschiedet.

Bei diesem Prozess ist allerdings eines zu beachten. Da es sich nur um eine fiktive Reise handelt, ist auch der Großvater, wie der Erzähler ihn schildert, erklärt und handeln lässt, nur eine fiktionale Figur. Und in diesem Sinne ist die Auseinandersetzung mit dem Großvater tatsächlich eine Selbsterforschung des Protagonisten. Diese stößt auf die eigenen Wünsche und Probleme, die eine eigene Großvaterfigur hervorbringen. Diese ist sicherlich am realen Vorbild angelehnt, dennoch ist sie letztlich eine formbare Variante, die den Wünschen des Protagonisten mehr entgegenkommt und entspricht als das Original. Der Großvater jedoch bleibt bei diesem Prozess die unerreichbare Person, die er durch seinen Tod geworden ist. Da es zu spät ist, die Beziehung mit seinem realen Großvater zu klären, schiebt der Protagonist stattdessen ein fiktionales Wunschbild vor diesen, was letztlich nicht zu einer Auseinandersetzung mit dem Großvater, sondern nur zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst führen kann. Setzt der Protagonist sich hingegen mit den Hinterlassenschaften seines realen Großvaters auseinander, begegnet ihm zwar einerseits Bekanntes andererseits aber eben auch Unverständliches, das auf die uneinholbare Fremdheit des realen Großvaters verweist. Manches davon ändert er im Prozess des Briefe Schreibens ab. Ein Beispiel hierfür wird in der Szene geschildert, als der Erzähler erstmals nach zwei Wochen wieder das Familienhaus betritt, und ebenso in den darauffolgenden Zugfahrten und dem Besuch im Leichenschauhaus. Auf der Suche nach dem Pass des Großvaters erinnert der Erzähler sich daran, dass jener sich selbst einmal auf einer Liste als Hamster charakterisiert hatte.¹⁰⁰ Auf der Zugfahrt zum Leichenschauhaus kommt es dann zu folgendem Gedankenwitz:

Und hier hatte er doch wohl nicht bleiben wollen, das konnte doch wohl nicht sein Plan gewesen sein, und er musste doch einen Plan gehabt haben, der dann unerwartet durchkreuzt worden war, er musste doch ein Ziel gehabt haben, das dann nie erreicht wurde, denn das Ein-

⁹⁷ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 81; S. 172-173; S. 139.

⁹⁸ Vgl. hierzu auch die Aussagen, die China als einen Sehnsuchtsort darstellen 3.3.1 Das Explizite Chinabild der Intradiegese.

⁹⁹ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 185.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 121.

zige, was mich noch trauriger machte als die Tatsache, dass er sein Vorhaben, wie auch immer es genau aussah, nicht zu Ende hatte führen können, war die Möglichkeit, dass er es vielleicht doch zu Ende geführt hatte, dass womöglich nichts leichter gewesen war, als es zu Ende zu führen, weil es gar keinen richtigen Plan gegeben hatte, weil es ihm zum Schluss schlichtweg gleichgültig gewesen war, wie ihm so vieles, fast alles irgendwann gleichgültig geworden war, aber wenn er sich schon so dramatisch auf eine letzte Reise begeben hatte, als wäre er doch kein Hamster, sondern ein Elefant [...] dann hätte er sich doch wenigstens ein kleines bisschen weiter entfernen können, denn im Westwald verscholl es sich nun einmal schlecht.¹⁰¹

Der Erzähler verzweifelt regelrecht an dem Verhalten seines realen Großvaters. Er fürchtet sich davor, diesen als den resignierenden alten Mann zu sehen, der er vielleicht war. Also macht er aus dem reiseunlustigen¹⁰² Hamster einen wandernden Elefanten,¹⁰³ indem er ihn auf die Reise durch China schickt. Dadurch aber macht er ihn zu einer Person, die jener in Wirklichkeit wahrscheinlich nie gewesen ist. Es wird hier also einerseits ersichtlich, dass es sich um ein Wunschbild handelt, welches der Protagonist in seinen Briefen erschafft, andererseits werden die tatsächlichen Absichten des Großvaters immer im Dunkeln bleiben, da es zu spät ist, seine Beweggründe zu erfragen. Der Erzähler kann zwar spekulieren, Gewissheit jedoch wird er nie erlangen.

Bei der Erfindung seines Großvaters wandelt der Protagonist somit zwischen Selbstbewusstsein und Selbsttäuschung. Er ist sich der Erfindung bewusst, denn er glaubt auf diese Weise im Sinne seines Großvaters zu handeln.¹⁰⁴ Zugleich ist es fraglich, ob es diesen letzten Willen seines Großvaters überhaupt gegeben hat. In diesem unklaren Raum mögen sich Fantasie und Täuschung begegnen. Es ist aber eben auch dieses Element der Ungewissheit, dass dem Erzähler den kreativen Umgang mit der Leerstelle, die sein Großvater hinterlassen hat, erlaubt. Für die Wirkung des Bearbeitungsprozesses spielt es dabei keine Rolle, dass dieser auf einer fiktiven Ebene stattfindet. Der Text unterstreicht dies durch die narrative Metalepse, die Grenzüberschreitung zwischen Extra- und Intradiegeese. Mit dieser wird durch das Eindringen des übernatürlichen Chinabildes in das moderne Chinabild vom Text selbst vorgeführt, welche Wirkung Fiktionen haben können. Sie werden einerseits aus der Wirklichkeit gespeist, können andererseits aber auch in die

¹⁰¹ Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 149-150.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 16.

¹⁰³ Das Motiv des wird an späterer Stelle nochmals aufgenommen, vgl. ebd., S. 181.

¹⁰⁴ Er besitzt sogar die Überzeugung, dass alle Beteiligten mit dieser erfundenen Form zufriedener sind; vgl. ebd., S. 37-38, S. 178.

Wirklichkeit zurückdringen. Dass Vorstellungsbilder durchaus einen Effekt auf das wirkliche Leben haben, wurde in größeren Maßstäben von der Imagologie im Zusammenhang mit Nationalcharakteren bereits erforscht. Auch diese sind zum größten Teil nichts anderes als Verallgemeinerungen und Verzerrungen eines realen Kerns, hatten aber in der Vergangenheit und auch heute noch großen Einfluss auf das Denken und Handeln der Menschen.¹⁰⁵

In *Der Kaiser von China* kann sich das fiktionale China sogar noch ausbreiten. Es ist letztendlich nicht nur der Ort, an dem der Protagonist die Beziehung mit seinem Großvater abschließt und in der Erforschung des Fremden und des Eigenen ein neues Selbstbild formt. Es wird auch der Ausgangspunkt, sein Leben zukünftig neu zu orientieren.¹⁰⁶ Sinnbildlich steht es für den Ort, an dem er die Beziehung mit seiner Freundin Franziska überdenken wird. Ob dies gelingt, verrät der Text indes nicht, es kann nur geraten werden, ob sie sich in China wiederfinden werden.¹⁰⁷ Auch hieran wird ersichtlich, dass Fiktionalität keine Beschränkung für Wirkmächtigkeit darstellt.

4.3. Welche Bedeutung kommt dem Chinabild zu?

Der Roman nutzt das Chinabild also letztendlich, um Probleme der eigenen Lebenswelt in einen neuen Kontext zu verlagern, also über ein Fremdbild ein Selbstbild zu produzieren.¹⁰⁸ China wie andere fremde Länder ermöglichen dabei eine größere fiktionale Gestaltungsfreiheit als die eigene Lebensumwelt, da die meisten Rezipienten die beschriebenen Länder nicht aus ihrer Erfahrung kennen werden. Wenn China vom Roman aber nur als Metapher verwendet wird, stellt sich die Frage, ob es als Schauplatz nicht auch auswechselbar wäre. Die Handlung erlaubt dies natürlich nicht, da die Reise nun einmal nach China gehen sollte und nicht irgendwo anders hin. Der Text beantwortet allerdings auch nicht, aus welchem Grund der Großvater ausgerechnet nach China reisen wollte. Die Antwort auf die Frage, weshalb gerade China gewählt wurde, ist daher auch nicht im Text zu finden, sondern verlangt, dass der historische Kontext einbezogen wird.¹⁰⁹ Spätestens seit der Öffnung Chinas in den achtziger Jahren begann etwas, das als erneute Chinamode bezeichnet werden könnte. Das Land, welches so lange abgeschottet gewesen war, war mit einem Mal zugänglich geworden und zog

¹⁰⁵ Vgl. Leerssen, *History and method*, S. 17-21; Florack, *China-Bilder in der deutschen Literatur?*, S. 40-41.

¹⁰⁶ Vgl. Rammstedt, *Der Kaiser von China*, S. 191.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 187-189.

¹⁰⁸ Vgl. Leerssen, *Imagology: History and method*, S. 27.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 28.

nun die Neugierde der westlichen Welt und darunter auch die der westlichen Schriftsteller und Rezipienten auf sich.¹¹⁰ China ist populär geworden, so populär, dass es längst als Schauplatz genutzt wird, um das Interesse auf sich zu ziehen.¹¹¹ Auch dem Roman *Der Kaiser von China* ist zu unterstellen, dass er diese Popularität ausnutzen möchte. Diese These wird dadurch gestützt, dass der Autor keine besondere Beziehung zu China zu besitzen scheint – er kennt es lediglich aus einem Reiseführer, wie er selbst schreibt. China erscheint somit als austauschbarer Schauplatz, der für den eigentlichen Gegenstand des Textes aber keine direkte Relevanz besitzt.

Der besondere Wert dieses Chinabildes liegt deshalb auch nicht darin, dass es die Darstellung Chinas erneuert oder bestimmte Stereotype sichtbar macht. Wie die Analyse gezeigt hat, entspringt die Darstellung Chinas in *Der Kaiser von China* im Großen und Ganzen den bereits bestehenden europäischen Bildtraditionen. Erst wenn der Text als Ganzes betrachtet wird, erschließt sich das Besondere dieser Bilder. Durch die doppelte Fiktionalität, d.h. den zwischengeschalteten Protagonisten, der sich sein eigenes China erfindet, ohne jemals dort gewesen zu sein, führt der Text vor, wie solche Vorstellungsbilder von einer gestaltenden Figur entworfen und beeinflusst werden können, um sie dann mit den Problemen und Erwartungen anzureichern, die eigentlich der eigenen Lebensumwelt entspringen. Auf diese Weise wird der Konstruktionscharakter solcher Bilder zumindest ein Stück weit offengelegt. Gleichzeitig macht der Roman dadurch den Prozess einsehbar, den er selbst ausführt. Darüber hinaus demonstriert er wie Literatur¹¹² als kreative Antwort auf das Fremde entstehen kann – eben auch auf jene radikale Dimension des Fremden,¹¹³ indem sie Fremdbilder als Metaphern verwendet und in bestimmte Funktionszusammenhänge stellt, je nachdem welche Konventionen des Genres vorliegen, ob es sich um deskriptive, propagandistische, humoristische, ironische oder andere Texte handelt.¹¹⁴ So gesehen lässt sich an *Der Kaiser von China* nicht nur der Konstruktionscharakter von Bildern und Literatur selbst erkennen, sondern auch, welche Rolle Letztere in der Auseinandersetzung mit Fremd- und Eigenbildern einnehmen kann.

¹¹⁰ Vgl. Gao, China und Europa im deutschen Roman der 80er Jahre, S. 21-22.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 17; Hsia, Chinesien, S. 62.

¹¹² Auch wenn das Schreiben von Briefen aus dem Urlaub nicht unbedingt als literarisch gelten muss, lassen sich die Briefe des Protagonisten durchaus als literarisch bewerten, da sie Fiktionalität aufweisen ebenso wie verschiedene Erzählebenen und bestimmte Stilmerkmale.

¹¹³ Vgl. Leskovec, Fremdheit und Literatur, S. 194-199.

¹¹⁴ Im vorliegenden Fall musste z.B. die Komik des Textes beachtet werden, vgl. Leerssen, *Imagology: History and method*, S. 28.

5. Schluss

Es ist eine Binsenweisheit, dass Geschichten nicht selten an Orten spielen, von denen sie letztendlich gar nicht handeln. So ist es auch in diesem Fall, wo China wie so häufig in der deutschen Literatur zwar der Schauplatz der Handlung, nicht aber dessen Gegenstand ist. Es ist daher auch ein wenig überraschendes Resultat, dass diese Arbeit eben genau jenes festgestellt hat: es geht mal wieder nicht um China, sondern um etwas anderes. Dieses Andere betrifft die Figuren, die alle samt ihrer Psychologie, ihrer Wünsche und Probleme und ihres Handelns aufgrund jener aus Deutschland stammen. Aber auch dieses konnte festgestellt werden: China ist am Ende doch noch etwas mehr als ein bloßer Schauplatz. Es wird zum Gestaltungsfeld dieser deutschen Figurenpsychologie und damit zu einem äußerst funktionalen Bestandteil des literarischen Konstruktes.

Unter dieser Perspektive konnte die Analyse des Chinabildes über die Beschreibung eines Landes, über die Darstellung eines Bildes, hinausgehen und die Funktion dieser spezifischen Darstellung im Konstrukt des literarischen Textes mit ins Blickfeld ziehen. Wie gezeigt wurde, kommen den entworfenen Chinabildern dabei jeweils bestimmte Funktionen zu. Das Chinabild der Extradiegese reflektiert durch seine differenzierte Darstellung die Wahrnehmung des Protagonisten, vor allem aber dokumentiert es auf diese Weise, wie sich die Figur nicht nur der Wahrnehmung des Fremden, sondern auch seiner selbst bewusst wird, und seine Identität einem Wandel unterzieht. Das Chinabild der Intradiegese führt zum Kern des Problems, der Protagonist nähert sich hier all dem Unbekannten und Unausgesprochenen an, das zwischen ihm und seinem Großvater bestand, und beginnt von hier aus einen kreativen Neuanfang. Am Ende dieses Prozesses stehen ein neues Bild seiner selbst, aber auch ein neues Bild seines Großvaters. Insgesamt kommt China somit die Funktion eines vielschichtigen, fiktionalen Verarbeitungsraumes zu, in dem das Bekannte im Fremden aber auch das Fremde im Bekannten aufgearbeitet wird.

Kernkategorien dieser Verarbeitung sind die des Eigenen und des Fremden. Es konnte nachgewiesen werden, dass das Chinabild zwar auch ein Fremdbild ist, das eigentliche Fremde aber die neuentstandene Situation durch den Tod des Großvaters war. Der Text nutzt bestehende Konnotationen Chinas als fremdes und exotisches Land, indem er sie metaphorisch für diese Fremdheit setzt. Zugleich macht er China zu einer Art Sehnsuchtsort und Paradies, an dem die Probleme gelöst werden können, für die es in der altvertrauten Realität keine Lösung zu geben scheint. Schließlich führt der Text all diese Vorgänge auch selbst vor, indem er den Protagonisten beim Schreiben und reflektieren über sich selbst und seinen Großvater beschreibt und somit die Fixpunkte liefert, von denen die Verarbeitung ausgeht und

über die sich die Bedeutungen und Funktionen des Chinabildes erschließen lassen.

Was bleibt nun am Ende dieser Analyse von China? De Facto nicht viel mehr als einige Reiseführerbeschreibungen und eine Darstellung aus dem Fundus europäischer Bildüberlieferungen. Dennoch enthält *Der Kaiser von China* mehr, wenn sich die Analyse nicht allein auf diese Bilder beschränkt, sondern sie im Gesamtgebilde des literarischen Texten einzubinden weiß. Umgekehrt könnte die Frage auch lauten: Was verrät der Text über den deutschsprachigen Raum? Dies herauszufinden war nicht das Ziel dieser Arbeit. Es würde jedoch eine ebenso interessante und geeignete Forschungsfrage für zukünftige Arbeiten darstellen.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

RAMMSTEDT, Tilman, *Der Kaiser von China*, Köln 2008.

Sekundärliteratur:

ALBRECHT, Corinna, *Der Begriff »der, die, das Fremde«: zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Fremde – Ein Beitrag zur Klärung einer Kategorie*, in: *Vom Umgang mit dem Fremden: Hintergrund – Definitionen – Vorschläge*, hrsg. v. Yves Bizeul, Weinheim/Basel 1997, S. 80-93.

ALBRECHT, Corinna, *Fremdheit*, in: *Handbuch interkulturelle Germanistik*, hrsg. v. Alois Wierlacher/Andrea Bogner, Stuttgart 2003, S. 232-238.

BELLER, Manfred, *Perception, image, imagology*, in: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, a Critical Survey*, hrsg. v. dems., Amsterdam u.a. 2007, S. 3-16.

FLORACK, Ruth, *China-Bilder in der deutschen Literatur? Überlegungen zur komparatistischen Imagologie*, in: *Literaturstraße: Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur 3*, hrsg. v. Yushu Zhang/Hans-Georg Klemper/Horst Thomé, Würzburg 2002, S. 27-45.

GAO, Yunfei, *China und Europa im deutschen Roman der 80er Jahre: das Fremde, das Eigene in der Interaktion; über den literarischen Begriff des Fremden am Beispiel des Chinabildes von Adolf Muschg*, Michael Krüger, Getrud Leutenegger und Hermann Kinder, Frankfurt a.M. 1997.

HARTH, Dietrich, *Fiktion des Fremden: Vorbemerkung des Herausgebers*, in: *Fiktion des Fremden: Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*, hrsg. v. Dietrich Harth, Frankfurt a.M. 1994, S. 7-12.

HARTH, Dietrich, *China – Monde imaginaire der europäischen Literatur*, in: *Fiktion des Fremden: Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik*, hrsg. v. dems., Frankfurt a.M. 1994, S. 201-223.

HSIA, Adrian, *Chinesien: Zur Typologie des anderen China in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des 20. Jahrhunderts*, *Arcadia* 25:1 (1990), S. 44-65.

LEERSSEN, Joep, *Imagology: History and method*, in: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, a Critical Survey*, hrsg. v. Manfred Beller, Amsterdam u.a. 2007, S. 17-32.

LESKOVEC, Andrea, Fremdheit und Literatur: alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft, Berlin u.a. 2009.

MARTINEZ, Matias/SHEFFEL, Michael, Einführung in die Erzähltheorie, München 2007.

MECKLENBURG, Norbert, Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft, München 2008.

SCHWEIGER, Irmay, China, in: Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters, a Critical Survey, hrsg. v. ders., Amsterdam u.a. 2007, S. 126-131.

ZHANG, Zhenhuan, »Chinesen sind Chinesen, und damit war alles gesagt.«: Die Struktur der China- und Chinesenbilder in der deutschen Unterhaltungsliteratur, in: Fiktion des Fremden: Erkundung kultureller Grenzen in Literatur und Publizistik, hrsg. v. Dietrich Harth, Frankfurt a.M. 1994, S. 224-241.