© Hilo Fuchs

MAGAZIN

SIA INTERCULTURA

2008 · 2

Inhalt

03 Vorwort

04 Literaturempfehlung: Tsuji Hitonari, *Warten auf die Sonne*

08 *Die Geschichte vom Prinzen Genji.* Eine Prachtausgabe *des Genji monogatari* in der Bayerischen Staatsbibliothek München

15 Zeitgenössische Kunst aus Japan. Interview mit dem Münchner Galeristen Cornelius Pleser

20 Chinesisches im Münchner Theater der Jugend: *Fünfzehn Schnüre Geld*. Nach einem chinesischen Bühnenstück von Chu Su-Chen, auf das europäische Theater gebracht von Günther Weisenborn

24 *Ina aus China oder Was hat schon Platz in einem Koffer*
Susanne Hornfecks Roman zum Thema Heimat und Fremde in China und Deutschland

27 Von taiwanischen Spukfrauen. Zu Li Angs Roman *Sichtbare Geister*

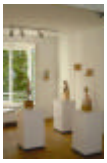
31 Inmpressum

Sehr geehrte Mitglieder, Freunde und Interessenten von ASIA INTERCULTURA e.V.,

nachdem im Zentrum der letzten Ausgabe unseres Magazins vorwiegend chinesische Themen standen, soll diesmal zunächst Japan in den Blickpunkt gerückt werden. Die drei Artikel hierzu sind auf die Bereiche Literatur und Kunst gerichtet.

Der japanische Schriftsteller Tsuji Hitonari (*1959) stellte seinen Roman *Warten auf die Sonne*, der sich mit Hiroshima und der japanischen Kriegsvergangenheit beschäftigt, 2007 im Münchner Literaturhaus vor. Im Anschluss entwickelte sich zwischen ihm und den zahlreichen Besuchern eine lebhafte Diskussion, die immer wieder die Frage umkreiste, wie ein solch kritischer Roman über die Ereignisse des 2. Weltkriegs in Ostasien wohl in Japan aufgenommen worden sei. Die Japanologie-Professorin Evelyn Schulz, die am Münchner Japan-Zentrum der LMU lehrt, stellt den Roman vor.

In der Bayerischen Staatsbibliothek wird in diesem Jahr das 450. Jahr seit ihrer Gründung als Hofbibliothek begangen. Aus diesem Anlass werden dort in acht Sonderausstellungen Kostbarkeiten aus den vielfältigen Beständen gezeigt, darunter (vom 2. bis 27. Januar 2008) hervorragende Werke aus Ostasien. Über ein japanisches Glanzstück dieser Schau, die Prachtausgabe des *Genji monogatari* (*Die Geschichte des Prinzen Genji*), referiert die Japanologin Dr. Inga Streb.



Schließlich wollen wir die Galerie Cornelius Pleser vorstellen, eine kleine aber sehr interessante Japan-Galerie in München, die sich mit viel Engagement ausschließlich der zeitgenössischen Kunst und jungen, vielversprechenden Künstlern aus Japan widmet. Im Gespräch mit ASIA INTERCULTURA geht der Galerist insbesondere auf die schwierige Situation dieser Kunstrichtung in Japan ein.

Nicht weit entfernt von dieser Galerie, nämlich in der Schauburg, dem Münchner Theater der Jugend, ist zur Zeit eine besondere Aufführung zu erleben, und zwar der chinesische Bühnenklassiker *Fünfzehn Schnüre Geld* (*Shiwuguan*), der den Bühnenautor Günther Weisenborn 1956 auf einer China-Reise so faszinierte, dass er ihn ins Deutsche übertrug. Eine ur-

chinesische Kriminalgeschichte und westliche Bühnenkunst gehen hier eine durchaus sehenswerte Verbindung ein.

Nicht nur für jugendliche Leser interessant ist der Erstlingsroman der Sinologin Dr. Susanne Hornfeck, die im vergangenen Jahr den Übersetzer-preis des Beck Verlags erhielt und

- nebenbei bemerkt - auch Gründungsmitglied unseres Vereins ist. Sie erzählt die wahre und bewegende Geschichte eines kleinen chinesischen Mädchens aus Shanghai, das 1937 aus Kriegsgründen ihre Heimat verlassen muss und nach Brandenburg kommt, wo sie fast acht Jahre ihres Lebens und den größten Teil ihrer Schulzeit verbringt. Dabei lernt sie Begriffe wie Heimat und Fremde, Freund und Feind ganz neu zu definieren, bevor sie schließlich nach Ostasien, und zwar nach Taiwan, zurückkehrt.

Aus Taiwan stammt auch Li Ang, die Autorin des Romans *Sichtbare Geister*, in dem wir in die Welt von zu Spukwesen mutierten

taiwanischen Frauen geführt werden. Tiefe Einblicke in die patriarchalisch dominierte Welt des traditionellen Chinas werden gegeben, aber auch lebendige Schilderungen von Rachegeistern, die nach getaner „Arbeit“ durchaus die angenehmen Seiten des überirdischen Lebens zu genießen lernen.

Das Titelbild unseres Magazins (*Kunst talk in* Shanghai, 40x85cm, Acryl auf Leinwand) zeigt diesmal ein Gemälde der Münchner Künstlerin Hilo Fuchs, der wir im vergangenen Jahr die Ausstellung *Shanghai abflugbereit* gewidmet haben und die mit ihrer Shanghaier Bildhauerkollegin Xie Aige wieder auf der Suche nach neuen interkulturellen Projekten ist.

Wir hoffen, dass wir mit unserer Auswahl Ihr Interesse finden und einige Anregungen geben können. Für den am 7. Februar 2008 beginnenden neuen Mondjahrzyklus, der wie immer mit dem Jahr der relalistisch-umsichtigen und dynamischen Ratte beginnt, wünschen wir Ihnen vor allem viel Glück und Gesundheit.

Ihre Dr. Irene Wegner mit der Redaktion vom
ASIA INTERCULTURA Magazin

Literaturempfehlung:
Tsuji Hitonari, *Warten auf die Sonne*

1. Tsuji Hitonari – Tsuji Seijin

Tsuji Hitonari wurde 1959 in Tôkyô geboren, lebte später für eine Weile in Süd-Japan, in Fukuoka auf Kyûshû, und später in Nord-Japan, in Hakodate in Hokkaidô. Seit 2003 lebt er mit seiner Familie in Paris.

Tsuji Hitonari ist ein enorm vielseitiger, experimentierfreudiger Künstler – in Japan ist er als Schriftsteller, Rocksänger, Filmemacher und Fotograf ein Idol und dort unter zwei Namen bekannt: : Als Tsuji Jinsei – Jinsei ist die sino-japanische Lesung seines Vornamens – war er von 1985 bis 1991 als Sänger, Gitarrist und Komponist der sehr erfolgreichen Rock-Band *Echoes* ein Star der japanischen Musikszene. Auch nach Auflösung der Gruppe im Jahr 1991 hat er seine musikalische Tätigkeit fortgesetzt, u.a. komponiert er Filmmusik und Musiktexte, die weiterhin große Popularität genießen.

Tsujis vielfältiges künstlerisches Können zeigt sich auch im Film. Er hat bereits etliche Drehbücher verfasst, eigene Drehbücher verfilmt und die Filmmusik dazu geschrieben. Im Jahr 2001 erhielt er für seinen Film *Hotoke* (2001) den Preis *Lotus de la meilleure photographie* beim Festival für asiatischen Film (Festival du film asiatique) in dem berühmten Badeort Deauville in Frankreich.

In den letzten Jahren wurde Tsuji Hitonari vor allem aufgrund seines literarischen Schaffens bekannt. Mittlerweile liegt ein beachtliches Oeuvre von ihm vor. In Japan sind mittlerweile mehr als fünfzig Titel Tsujis erhältlich, darunter umfangreiche Romane kürzere Erzählungen, Essays und auch Gedichte. Einige seiner Werke liegen in koreanischer, taiwanesischer, indonesischer, thailändischer und türkischer Übersetzung vor. In Europa wird er bisher vor allem in Frankreich rezipiert: 1999 erhielt er als erster japanischer Schriftsteller den französischen Literaturpreis *Prix fémina étranger* für die französische Übersetzung *Le Bouddha Blanc* (*Der weiße Buddha*, die japanische Originalausgabe erschien 1997 unter dem Titel *Hakubutsu*). Diesen Preis haben u.a. Joyce Carol Oates, Amos Oz, Magda Szabo, Ian McEwan und Julian Barnes erhalten. Mittlerweile liegen acht seiner Romane in französischer Übersetzung vor.

Sein Debut als Schriftsteller gab Tsuji Hitonari 1989 mit seinem Roman *Pianissimo*, für den er den Subaru-Literaturpreis erhielt. Weitere Werke folgten, darunter auch einige Werke, für die er in Japan mit hoch angesehenen Literaturpreisen ausgezeichnet wurde. Für *Kaikyô no Hikari* (Französisch: *La Lumière du détroit*; Editions Gallimard, 2003) erhielt er 1996 den renommierten Akutagawa-Preis. 1999 landete Tsuji Hitonari gemeinsam mit der in Japan ebenfalls sehr bekannten Schriftstellerin Ekuni Kaori einen enormen Erfolg: gemeinsam verfassten sie einen Liebesroman in zwei Bänden. Während Ekuni die Handlung aus der Perspektive der Frau schrieb, schilderte Tsuji das Geschehen aus der Perspektive des Mannes. Der aus dieser Gemeinschaftsarbeit hervorgegangene Roman wurde als *Reisei to Jônetsu no Aida* (*Zwischen erkalteter Liebe und*

Leidenschaft) zwei Jahre später ebenfalls sehr erfolgreich verfilmt.

Tsujis Werke zentrieren sich immer wieder um das Thema „Liebe“, der Frage nach den Bedingungen und den Verwirrungen emotionaler Beziehungen. Darüber hinaus nimmt er in vielen Werken Bezug auf das Zeitgeschehen ebenso wie auf Aspekte der Vergangenheit; darunter so gewichtige Themen wie Japans Kriegsvergangenheit und die veränderte weltpolitische Lage nach dem 11. September ebenso wie der zunehmende Verfall etablierter Familienstrukturen in der japanischen Gesellschaft.

Tsujis Art und Weise der Narration wird als eine Art „filmischen Schreibens“ bezeichnet, das die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart und zwischen den Genres aufhebt. Insofern ist es verführerisch, seine Werke einer vom magischen Realismus beeinflussten Postmoderne zuzuordnen. Tatsächlich jedoch finden sich solche Züge bereits in den modernistischen Romanen, wie sie etwa von Virginia Woolf in den zwanziger Jahren verfasst wurden, und später im so genannten Nouveau Roman – dem „Neuen Roman“ –, einer in Frankreich entstandenen experimentellen Literaturform der 1950er bis 1970er Jahre, weiter entwickelt wurden. Kennzeichen solcher Romane sind u.a. wechselnde Erzählperspektiven, die Verflechtung mehrerer Zeitebenen und Handlungen, der Verzicht auf einen kohärenten Plot sowie auf eine stringent-chronologische Erzählführung. Zudem werden subjektive Wahrnehmungs- und Bewusstseinsvorgänge unterschiedlicher Personen geschildert.

Einige dieser Tendenzen lassen sich exemplarisch auch an dem Roman *Warten auf die Sonne* aufzeigen. Mit der vorliegenden Übersetzung besteht erstmals die Gelegenheit, in deutscher Sprache einen Eindruck von Tsujis fantasievollen literarischen Welten zu gewinnen.

2. *Warten auf die Sonne*

Warten auf die Sonne basiert auf einer Rahmenhandlung, die sich thematisch und motivisch wie eine Klammer um mehrere, zeitlich versetzte Nebenhandlungen schließt, die wiederum auf einen gemeinsamen Plot fokussiert sind – nämlich um Personen, die alle irgendwie warten. Im Mittelpunkt des Wartens steht die Figur des betagten, berühmten Regisseurs Inoue Hajime, der sich monatelang mit seinem Filmteam, darunter hunderte von Komparsen, Beleuchter und Schauspieler, zu Dreharbeiten in Hokkaido aufhält, um dort auf die richtige Sonne zu warten, um seinen letzten Film abzuschließen. Das exzentrisch wirkende Warten auf die richtigen Lichtverhältnisse ist mit einer traumatischen Erinnerung Inoues an eine leidenschaftliche, tragische Liebesbeziehung in seinem Leben verknüpft: In den 30er und 40er Jahren, im Krieg gegen China, hatte er als Regieassistent des berühmten Regisseurs Sakata Togoro gearbeitet. Sakata hatte den Auftrag, Propagandafilme über die japanische Besatzung Chinas zu drehen; dies zu einem Zeitpunkt, als schon abzusehen war, dass Japan allein aufgrund der immensen Größe Chinas keine Chance hatte, als Sieger aus diesem Krieg hervorzugehen. Sakata drehte derart geschickt, dass statt Propagandafilme Antikriegsfilme entstanden, die dann verboten wurden.

Bei den Dreharbeiten lernte Inoue seine große Liebe kennen, Fei-fan,

eine bild-hübsche Chinesin, die sich zunächst mit Inoue und später mit Sakata liierte. Letztlich zerbrach sie an ihrem Zwiespalt: einerseits arbeitete sie für die Japaner und ging mit ihnen sogar Verhältnisse ein, andererseits fühlt sie sich gegenüber ihrem Volk, den Chinesen, als Verräterin. Schließlich starb sie selbstgewählt im Kugelhagel zur Zeit des Nanjing-Massakers. In seinem letzten Film will Inoue noch einmal die Ereignisse im Verlauf des japanischen Überfalls auf Nanjing nachdrehen, wobei er während der Dreharbeiten immer wieder von den Erinnerungen an Fei-fan überwältigt wird.

Neben Inoue und seinem Filmteam warten in diesem Roman noch weitere Personen: Shiro, der als Requisiteur für Inoue arbeitet, wartet darauf, dass sein älterer Bruder Jiro, ein Drogendealer, aus dem Koma aufwacht. Dieser war in Yakuza-Kreise geraten, hatte diese offenbar um eine große Menge Rauschgift betrogen und in einem Schulranzen versteckt. Er wurde von einem Yakuza namens Fujisawa mit einem Kopfdurchschuss niedergestreckt, der ihn aber nicht sofort tötete. Auch wartet Shiro darauf, dass Tomoko – sie ist die Gefährtin seines Bruders und Mitglied des Filmteams – endlich seine Liebe erwidert. Auch Fujisawa, der Gangster, der Jiro angeschossen hat und der der Sohn des Amerkaners ist, wartet: Er verfolgt und bedroht Shiro, damit dieser ihm endlich den „schwarzen Ranzen“ gibt, den Jiro an sich genommen hat und der offensichtlich mit Drogen gefüllt ist. Doch Shiro hat überhaupt keine Ahnung, wo dieser Ranzen sein könnte. Und noch eine Person wartet in diesem Roman: Craig Bouchard ist der Vater des Gangsters Fujisawa. Wir erfahren von ihm durch sein fiktives Tagebuch, das in acht Kapiteln über den Roman verteilt ist und am 4. Juli 1945 beginnt und am 2. August mit einem Brief an sein ungeborenes Kind Fujisawa endet. Bouchard wartet in den letzten Kriegswochen in einem Krankenhaus in Hiroshima voller Angst und Gewissensqualen auf den Abwurf der Atombombe. Er war Pilot und gehörte zu dem kleinen Kreis Eingeweihter, die die Bombe auf Hiroshima abwerfen sollten. Er war bei einem Aufklärungsflug über Hiroshima abgeschossen worden und lag nun mit einem gebrochenen Bein in einem japanischen Lazarett. Verzweifelt versucht er, seine Umwelt vor der bevorstehenden Katastrophe zu warnen. Was ihm auch letztlich gelingt – die Krankenschwester Fujisawa Reiko, mit der er kurz vor dem Abwurf der Atombombe auf dem Krankenbett ein Kind zeugte, flüchtet aus Hiroshima und bringt später den gemeinsamen Sohn zur Welt.

Die zahlreichen Nebenhandlungen können unterschiedlichsten Genres zugeordnet werden: Liebesroman, Kriminalroman, und Fantasy. In diesem Roman werden die großen Themen angesprochen, die schon immer Gegenstand der Literatur waren: Erinnern und Vergessen, Leben und Sterben, Sehnsucht und Liebe. Doch *Warten auf die Sonne* ist weit davon entfernt, leichte Unterhaltung zu sein. Denn im Mittelpunkt steht ein sehr politisches, in Japan ideologisch heiß umkämpftes Thema, nämlich Japans Kriegsvergangenheit, die bis heute Japans außenpolitische Beziehungen enorm belastet.

Prof. Dr. Evelyn Schulz

Tsuji Hitonari: *Warten auf die Sonne*.
(Japanisch: *Taiyômachi*; 2001)
Übersetzt von Ursula Gräfe.
München: Piper Verlag, 2006, 413 S.
ISBN-10: 349204865X
ISBN-13: 978-3492048651

Evelyn Schulz ist Professorin für Japanologie am Japan-Zentrum der Ludwig-Maximilians-Universität München. Arbeitsschwerpunkte bilden die Literatur und Kultur des modernen Japan. Langjährige Forschungen zum urbanistischen Diskurs in Japan. Neuere Forschungsgebiete sind die Kriminalliteratur und postmoderne Literatur in Japan.
http://www.japan.uni-muenchen.de/Evelyn%20Schulz.html

© Fotos: Maki Suzuki
Wir danken dem Piper Verlag für die Übermittlung des Bildmaterials und die Druckgenehmigung.

Die Geschichte vom Prinzen Genji

Eine Prachtausgabe des ***Genji monogatari*** in der Bayerischen Staatsbibliothek München

Die Bayerische Staatsbibliothek feiert im Jahr 2008 ihre Gründung als Hofbibliothek[1] vor 450 Jahren (1558) und präsentiert der Öffentlichkeit aus diesem Anlaß in acht Wechselaustellungen[2] ihre Kostbarkeiten aus allen Sammlungsbereichen. Auch aus Asien.

Wie kommen nun japanische Werke wie das *Genji monogatari* in eine bayerische Universalbibliothek, die ihren weltweiten Ruhm auf ihre einzigartige Sammlung früher Handschriften und Inkunabeln (Wiegendrucke von 1450-1500) gründete?

Schon in den Anfangsjahren hatte sich das Sammlungsprofil der Bibliothek nicht auf europäische Ausgaben beschränkt, sondern bereits Orientalia (hauptsächlich Vorderasien und Nordafrika) eingeschlossen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde mit dem Erwerb chinesischer Jesuitendrucke die asiatische Sammlung initiiert und später im Gefolge der Auflösung der Gesellschaft Jesu 1773 und der Säkularisation der bayerischen Klöster 1803 mit den dabei freigewordenen Buchbeständen ganz wesentlich ausgebaut[3].

Der systematische Aufbau der asiatischen Sammlung setzte jedoch erst im 19. Jahrhundert ein[4] – mit dem Ergebnis, daß die Bayerische Staatsbibliothek heute zu den großen Bibliotheken gehört, die umfangreiche und bedeutende Bestände aus allen Teilen des asiatischen Kontinents besitzen. Um mit der Leiterin der Orient – und Ostasienabteilung, Frau Dr. Helga Rebhan, zu sprechen: „Sie (die Staatsbibliothek) kann sich im Jubiläumsjahr 2008 nach 450 Jahren als eine Institution präsentieren, die kontinuierlich … fremden Sprachen und Kulturen gegenüber aufgeschlossen geblieben ist …, so dass sie im 21. Jahrhundert im asiatischen und orientalischen Bereich eine Sammlung von Weltrang besitzt.“[5]

Der japanische Bestand innerhalb der asiatischen Sammlung ist - etwa im Vergleich zum chinesischen - relativ spät und in zahlenmäßig kleinerem Umfang erworben worden. Seit den 70er Jahren wurde jedoch insbesondere der Handschriftenbestand in erheblichem Umfang ausgeweitet.
So hat sich die Zahl der orientalischen und asiatischen Handschriften insgesamt seit 1973 von 3.300 Bänden auf heute 16.500 Manuskripte verfünffacht. Von diesen 16.500 gehören 11.500 zu Asien, und von diesen wiederum 3.200 zu Ostasien[6].

In der ersten der acht oben erwähnten Wechselausstellungen[7] wird unter dem Titel „Liebe, Götter und Dämonen“ eine Auswahl asiatischer Handschriften in der Schatzkammer gezeigt, darunter zwei Exponate aus Japan:

---

[1] Gegründet von Herzog Albrecht V.

[2] Verbindender Titel der Wechselausstellungen: „Sammelleidenschaft [1558-2008]: Kostbarkeiten aus den Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek“. Titel der Hauptausstellung mit Schwerpunkt auf dem Gründungsbestand: „Kulturkosmos der Renaissance“.

[3] 1803 kamen auch die großen Bestände der kurpfälzischen Hofbibliothek von Mannheim nach München.

[4] „im Zusammenhang mit dem steigenden Interesse an Asien und der Einrichtung von einschlägigen Lehrstühlen an den Universitäten.“ Vgl. die historische Darstellung der Erwerbungspolitik im Ausstellungskatalog „Liebe, Götter und Dämonen“, in „Einleitung“ von Dr. Helga Rebhan, Leiterin der Orient- und Ostasienabteilung. Manuskriptquelle, daher keine Seitenzahlen, Jahr und Ort

[5] Katalog, „Einleitung“, Manuskript vor Drucklegung.

[6] 1.600 Zentralasien, 2.600 Südasien, 4.100 Südostasien, 3.200 Ostasien.
Anzahl der heutigen japanischen Manuskripte: VOHD 1986: Katalognummern bis 587, keine gesonderte Zählung der Handschriften; VOHD 1994: Neuerwerbungen 709 und 24 Blätter, davon Handschriften: 11
Anzahl der abendländischen Handschriften: 40.000

[7] Daten der Ausstellung: 02.01.08 bis 27.01.08

Eine buddhistische Schriftrolle mit der Abschrift des Sutras „Daihannya haramitta kyo [8] aus dem 8. Jahrhundert und eine Handschrift des *Genji monogatari,* der *Geschichte vom Prinzen Genji*, vom Beginn des 17. Jahrhunderts[9] in 54 Bänden. Zur Ausstellung erscheint ein Katalog, in dem die beiden japanischen Werke von der Verfasserin dieses Artikels beschrieben wurden.

Entstehung, Wirkungsgeschichte und Inhalt des *Genji monogatari*

Das *Genji monogatari* gilt als das bedeutendste Prosawerk der klassischen japanischen Literatur[10] und beschreibt in insgesamt 54 Kapiteln das Leben und die Liebesabenteuer des „Strahlenden (Prinzen) aus der Familie Minamoto“ [Hikaru Genji][11] und seiner Nachkommen[12] inmitten einer höfischen Gesellschaft , die während der Heian-Zeit (794-1185) ihren luxuriösen Lebensstil ganz unter das Diktat ästhetischer Prinzipien stellt.

Das *Genji monogatari* gilt auch als erster großer Roman der Weltliteratur oder auch ganz einfach als **der** Höhepunkt der japanischen Prosaliteratur überhaupt. Er wurde um das Jahr 1010[13] von der Hofdame Murasaki Shikibu (978?-1015?) verfaßt. Die Berichte über das Schriftsteller-Leben dieser Hofdame aus einer Seitenlinie der damals mächtigen Fujiwara-Familie sind ebenso spärlich wie unsicher[14], aber die vorherrschende Meinung in der fast tausend Jahre umfassenden Kommentarliteratur besagt, daß zumindest ein Teil sicher aus der Hand der Murasaki Shikibu stammt[15], und daß auch zumindest ein Teil des Romans sicher vor ihrem Eintritt in den Hofdienst fertig war[16], also um das Jahr 1010[17].
Ursprünglich für den kleinen Kreis des Hofadels bestimmt, gewann dieser Liebesroman in der Tradition der Heianzeitlichen (794-1185) Uta-monogatari

[8] Katalognr: 30, Sanskrit: Maha-prajña-paramita-sutra, Deutsch: Das Große Sutra von der Vollkommenen Weisheit, Rolle Nr. 153, Cod. jap.20
[9] Katalognr: 31, Cod. jap.18
[10] Lewin, Bruno: *Japanische Chrestomathie*, Wiesbaden 1965, S.102-105.
[11] Prinz Hikaru ist Sohn des Kaisers, wegen des niedrigen sozialen Status seiner Mutter allerdings ohne Antwartschaft auf die Thronfolge. Der Familienname Genji (Minamoto) wurde vom Kaiser kaiserlichen Nachkommen gegeben, die nicht den kaiserlichen Status hatten.
[12] Die Genji-Kommentare enthalten in der Regel eine Genealogie der verzweigten und verzwickten Familienverhältnisse. Es treten ca. 30 Hauptfiguren und ca. 300 Randfiguren auf , Lewin Anm.10. Andere Autoren nennen noch mehr Personen.

[13] Über die Verfasserin ist wenig bekannt, nicht einmal ihr persönlicher Name. Murasaki nimmt Bezug auf den Nebentitel *Murasaki-no-monogatari* und die weibliche Hauptfigur, Murasaki-no-ue. Lewin, S.103
[14] Murasaki Shikibu stammt aus einer literarisch hochgebildeten Beamtenfamilie, heiratet 999, eine Tochter (die spätere Dichterin Daini Sammi), 1001 verwitwet, seit 1007 im Hofdienst. Berühmt auch als Waka-Dichterin.
[15] *Murasaki Shikibu nikki* (*Tagebuch der MSh*) gibt Hinweise auf die Autorschaft der MSh.
[16] Einer Legende nach hat MSh das *Gm* im Tempel Ishiyama dera (Südufer des Biwa-Sees) 7 Tage zur dort verehrten Kannon gebetet und dann den Roman geschrieben. Kannon soll auch anderen Autoren als Quelle der Inspiration nützlich gewesen sein: Minamoto Shitago: Manyoshukommentar; die Verfasserinnen des *Kagero nikki* und des *Sarashina nikki*
[17] Nach dem *Sarashina-nikki* (um 1060) scheint um 1025 ein Werk in der Länge und Art des *Genji monogatari* im Umlauf gewesen zu sein.

rasch an Popularität und durch seine überragende sprachliche und psychologische Qualität einen maßgeblichen Einfluß auf die gesamte spätere japanische Literatur. Er ist das gefeierte Produkt der „Japanisierung“ jahrhundertelanger chinesischer Einflüsse und eigenständiger einheimischer Kreativität: Allein das den Roman durchziehende, *Genji*-typische lyrische Moment des „Angerührtseins von den Dingen“ [mono no aware][18] gilt als ein Ausdruck japanischer Befindlichkeit schlechthin.

Zum Inhalt:[19]
Der Roman gliedert sich in zwei Teile[20]: Im ersten Teil, den Kapiteln 1 bis 41, ist Prinz Genji die Hauptperson: In „Kiritsubo“, dem 1. Kapitel, wird er als Sohn des Kaisers und der schönen Hofdame Kiritsubo geboren. In den folgenden Kapiteln wächst Genji zu einem unvergleichlich schönen, geistvollen und sensiblen Mann heran, der neben seinem Dienst am Kaiserhof und an seiner Karriere alle freien Stunden – ganz nach der Mode der Zeit - den unterschiedlichsten galanten Abenteuern widmet. Seine größte heimliche Liebe ist seine Stiefmutter Fujitsubo. Mit ihr hat er einen Sohn, der als vermeintlicher Kaisersproß zum Thronerben wird. Seine öffentliche Lieblingsfrau – die Liebe seines Lebens - ist trotz aller Versuchungen und Seitensprünge immer nur Murasaki-no-ue, die er bereits als Kind bei sich aufgenommen hatte. Als sie in Kapitel 39/40 (Minori, Das heilige Gesetz)[21] stirbt, verliert er jede Lust an seinen bisherigen Vergnügungen und zieht sich zurück. Kurz nach Murasaki, im Kapitel 40/41 (Maboroshi)[22], stirbt Genji im Alter von 51 Jahren.

Die restlichen 13 Kapitel berichten über Genjis Sohn (von Aoi-no-ue) Yugiri und über die Liebeshändel zwischen seinem Enkel Niou und seinem vermeintlichen Sohn Kaoru, dessen leiblicher Vater aber tatsächlich der Sohn (Kashiwagi) seines besten Freundes (To-no- Chujo) ist.

Beschreibung der Handschrift

Die 54 Bände werden in einem schwarz gelackten Buchkasten mit zwei Fächern für jeweils 27 Hefte aufbewahrt. Alle fünf Seiten des Deckels sind reich mit Gold- und Silbermalerei verziert. Sie zeigt eine Ideallandschaft mit dem sehr beliebten Motiv des Seeufers mit Brücke, Wasserrad, Kiefern und Kranichen. Auf der Oberseite steht der Kastentitel: „Genjibako“.

Die einzelnen Hefte haben die Maße 23,8 x 18 cm (Schriftspiegel 20,5 x 15 cm) und enthalten jeweils 6-138 Seiten je Band. Der Einband besteht aus dunkelblau gefärbtem Papier und zeigt ein Bild und

[18] Pollack, David: The fracture of meaning, Princeton 1086, S.44 zitiert Motoori Norinaga aus *Genji monogatari tama no ogushi* 1796 (MNzenshu, Bd. 4, S. 225) zu dessen „mono no aware“-Theorie: „To see such a work, written to express mono no aware, as intended for Confucian moral instruction, is like chopping down a live cherry tree, whose very existence consists of its beautiful blossoms, in order to make firewood.”

[19] Ich beziehe mich in den Übersetzungen aus dem *Genji monogatari* auf die vollständige Ausgabe von Benl, Die Geschichte vom Prinzen Genji. Eine zweite deutsche Übersetzung – bis Kap. 41 nach der englischen Übersetzung von Arthur Waley in 4 Bden – von Herlitschka, Herbert E., *Die Geschichte vom Prinzen Genji*, 2 Bde. Leipzig o.J.
In englischer Sprache sind drei Übersetzungen erschienen, Waley, Arthur: *The Tale of Genji. A Novel in Six parts,* New York 1960; Seidensticker, Edward: *The Tale of Genji,* New York 1976 und Tyler, Royall: *The Tale of Genji* , NY 2001

[20] 41 Genji-Kapitel, 3 sehr kurze Übergangskapitel und 10 sog. Uji-Kapitel um Kaoru, den vermeintlichen Sohn Genjis (aber der Enkel seines besten Freundes) und Genjis Enkel Niou. Die Reihenfolge, die Titel und auch die Autorenschaft einzelner Kapitel ist Gegenstand intensiver Diskussion. Die Kommentarliteratur vom Mittelalter bis heute umfaßt alle Detailfragen und hat riesige Ausmaße angenommen. Außerdem gibt es zahlreiche Übertragungen ins moderne Japanisch sowie Kurzfassungen und illustrierte Ausgaben vom emaki bis manga. Außerdem Adaptionen für Theater (No), Film, TV.
Die Literaturhistoriker diskutieren über die Entstehungszeit und die Zuordnung der einzelnen Kapiteln zu Murasaki Shikibu sowie über die ursprüngliche Anordnung, die Reihenfolge der Kapitel. In diesem Zusammenhang wird das *Gm* auch in drei Teile gegliedert.

[21] Die Kapitelzählung ist nicht einheitlich. In meiner internet-Ausgabe z.B. ist 39-Yugiri/ 40-Minori/ 41-Maboroshi
bei Benl: 38-Yugiri/ 39-Das heilige Gesetz/ 40-Maboroshi/ 41-Wolkengeboren/ 42-Niou. Ab Kap.42 Nio no Miya oder Niou ist die Zählung wieder einheitlich.

[22] Von diesem Kapitel existiert – vermutlich von Anfang an – nur der Titel, Benl, Bd.2, S.375

ein sehr üppiges Dekor in Gold und Silber. Die Edelmetalle sind in verschiedenen Techniken und Formen aufgetragen:

Diese Handschrift stammt sicherlich aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, doch die Technik der Blau-Gold-Dekoration von Papier ist wesentlich älter. Japan hatte sie bereits im 8. Jahrhundert aus China für die Sutrenabschriften übernommen und bis zum 12. Jahrhundert zu einem hochspezialisierten, arbeitsteiligen Verfahren weiterentwickelt und ausgefeilt. Die blaugoldenen Sutrenrollen waren außerordentlich beliebt und bis gegen Ende der Heian-Zeit trotz ihrer kostspieligen Herstellung relativ zahlreich.

Die Einbände dieser Handschrift nehmen die technischen Gestaltungsmittel der blaugoldnen Sutrenrollen wieder auf. Dies ist nicht der einzige Hinweis auf eine Rückbesinnung oder zumindest einen Rückgriff auf die künstlerischen Ausdrucksformen der Heian-Zeit. Wir werden noch auf weitere Hinweise stoßen.

Auf dem Vorderdeckel ist jeweils eine Szene aus dem betreffenden Kapitel dargestellt – auf dem Rückdeckel eine deren Bewegung aufnehmendes Ornament. Auf dem orangefarbenen Streifen steht der Titel des Kapitels. Die Innenseiten der Vorder- und Rückdeckel, d.h. die Spiegel, (jap. mikaeshi) sind aus Goldpapier mit verschiedenen Prägeornamenten. Der strahlende Goldglanz wird durch das Glätten mit dem Falz erzielt.

Schrift und Papier

Das Papier der Textseiten hat eine wunderbar glatte Textur und eine zart beige-gelbliche Farbe. Es ist mit großer Sicherheit eine Mischung aus ganpi mit kozo[23].

Der Text ist in elegantem Kursivstil (sosho) in jeweils 9 Zeilen geschrieben. Ein im Lackkasten beiliegendes Antiquariats- oder Bibliothekstäfelchen besagt, daß die Dichterin Ono no Tsu (1558 – 1631) in der Keicho-Periode (1596 – 1615) ihn eigenhändig geschrieben habe[24].
Die zeitliche Zuordnung der Schrift wird von japanischen Fachleuten bestätigt. Es gibt zur Erschließung der Handschrift keine direkten Anhaltspunkte wie etwa Signatur oder Datierung. Nur Indizien. Die Urheberschaft der berühmten Dichterin, die als Hofdame bei Yodogimi und Tofukumonin diente, ist ebensowenig zu verifizieren wie der Vorbesitz der Yodogimi[25]. Ein im Lackkasten gefundener Stoffrest mit dem Aoi-Wappen, dem Wappen der Tokugawa-Familie, könnte allerdings ein Indiz für eine Besitzerin aus dieser Familie sein.

Es wäre eine romantische, tragische Geschichte:
Denn Yodogimi, die Nebenfrau des Toyotomi Hideyoshi und Mutter seines Erben Hideyori, muß sich, um nicht in die Hände der siegreichen Tokugawa zu fallen, mit ihrem Sohn bei dem Kampf um das Osaka-Schloß 1615 selbst töten.
Die Handschrift wäre dann – als Kriegsbeute? – in den Besitz der Tokugawa übergegangen.

Die Schrift ist wie gesagt überaus elegant und zeigt im Stil des frühen 17. Jahrhunderts einen künstlerischen Höhepunkt im Gebrauch der aus den chinesischen Zeichen entwickelten japanischen Kana-Silbenschrift. Es ist der auch Frauenhandschrift (onna-de) genannte Schriftstil, den Murasaki Shikibu benutzte und der heute von Kalligraphen und Lesern Spezialkenntnisse verlangt[26]. Der

[23] ganpi = Wikstroemia sikokiana , kozo= Papiermaulbeerbaum, Broussonetia kazinoki
In Echizen wurde das *torinoko* (Eierschalen) Papier hergestellt, das berühmteste aller ganpi-Papiere.

[24] Kraft, Eva: VOHD Wiesbaden 1986, Nr. 130: „Sonder[sammlung] Jin 6,1/ Keicho jidai / Ono no Tsu fude / Genji monogatari / Yodo no mae no ebako-iri“.

[25] (1567? – 1615) Nebenfrau von Toyotomi Hideyoshi, Mutter des Nachfolgers T. Hideyori. Beide haben sich bei der Erstürmung des Osaka-Schlosses 1615 getötet.

[26] Nakata, Yujiro: The art of Japanese calligraphy, New York 1983, S.27a:“ this beautiful script can justly be called the unique calligraphic style of Japan.” “In the hands of the Japanese noblewomen, hiragana developed by the greatest possible simplification and refinement of sosho.”
s.Kap.9: Hiragana, S.125-144.

hier verwendete „kana-bun“-Stil zeigt eine sehr sparsame Verwendung von chinesischen Zeichen.

Buchbindung

Die Bände sind nach dem sehr arbeitsaufwendigen sogenannten Tetcho-so-System[27] gebunden. Dabei werden die Blätter längs zum Buchrücken geheftet, so daß sie sich ganz flach öffnen lassen.

Diese Bindung ist nicht aus China übernommen worden, sondern wurde in der Heian-Zeit entwickelt. Scheinbar nur für japanische Texte und nicht für Bücher mit chinesischen oder buddhistischen Texten.
Nach der Heian-Zeit kam sie aus der Mode und wurde erst wieder in der Momoyama-Zeit, also gegen Ende des 16. Jahrhunderts, quasi neu entdeckt. Auch dies ein Hinweis auf die Rückbesinnung auf die Heian-Zeit .
Neben diesen konkreten Hinweisen zeigt die Zeit von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis weit in das 17. Jahrhundert hinein in vielen Kunstbereichen ein bewußtes Wiederaufgreifen Heianzeitlicher Formen und Inhalte. Man spricht allgemein von einer „Heian-Renaissance“[28] oder einer „Rückbesinnung auf klassische Formen und Inhalte“[29].

Diese Handschrift ist in technisch-künstlerischer Hinsicht ein luxuriöses Spitzenprodukt , bei dem ganz bewußt auf Traditionen und Vorlagen aus der Heian-Zeit zurückgegriffen wurde.
Die opulente Ausstattung macht es zu einem sogenannten ryoshibon[30], wie sie zur Zeit der Fujiwara gegen Ende der Heian-Zeit en vogue waren: Vom Golddekor auf dem Umschlag bis zur Tinte und den Heftfäden war alles von ausgesuchter Qualität, alles „vom Feinsten“. Und diese Sorgfalt galt in der Regel den Texten der japanischen Literatur. Wie in dieser Prachtausgabe.

Nun wurden solche Prunkstücke nicht für den Alltag, sondern für ganz spezielle Gelegenheiten hergestellt. Für eine Heirat beispielsweise. Es gibt, wie bereits gesagt, keine konkreten Angaben über Besitzer oder Auftraggeber, doch die Indizienkette scheint eindeutig: die oben beschriebene reiche Ausstattung, die Tatsache, daß der gesamte Inhalt des Romans wiedergegeben ist und auch die sorgfältige handschriftliche Ausfertigung sprechen für die Verwendung dieser Ausgabe als Brautgeschenk oder als Teil des Brautschatzes. Die Handschrift der Staatsbibliothek gehört mit Sicherheit zu diesen „yomeiri-bon“.

Geschichte der *Genji monogatari* - Illustrationen

Das *Genji monogatari* ist das am häufigsten und am längsten bebilderte Literaturwerk Japans – abgesehen von den zahllosen szenischen Wiedergaben vom No-Theater bis zu den Fernsehdramen und den Anime.

Die Geschichte der *Genji*-Illustration ist eng mit der Publikatationsgeschichte des Manuskripts verbunden.
Die Hofdame Murasaki hat ihren Roman nicht in einem Zug geschrieben, sondern in einzeln Kapiteln oder Kapitelsequenzen, die dann auch in entsprechenden handschriftlichen Kopien am Kaiserhof und in

---

Klopfenstein-Arii, Suishu Tomoko: Schrift und Schriftkunst in China und Japan, Bern 1992, S.42 ff: Hiragana-Entwicklung im 12. Jh. ausgereift .S.43: “Die meist mit feinem Pinsel geschriebene Kana-Schrift eröffnet mit ihrer Zartheit, Eleganz und rhythmischen Raffinesse einen ganz neuen Bereich des künstlerischen Ausdrucks.“ Dies hatte Wirkung auf die von China übernommenen Schriftarten, wayo.

[27] Auch retchoso. Keine chinesische Vorlage sondern originär japanisch. Ähnlich einer westlichen multisektionen-Heftung (oder der alten koptischen) aber mit sehr komplizierter unterschiedlicher Heftung; kein eingefaßter Buchrücken.
Keine gefalteten Bätter sondern einfache. Während der Heian-Zeit entwickelt und für japanische Texte (No, Gedichte, Geschichten) verwendet. Scheinbar nicht für chinesische oder buddhistische Texte.

[28] 3 Bezeichnungen: koten fukko, kurashishisumu, renesansu

[29] Diskussion zur Terminologie von „klassisch, Rennaissance“ usw. bei z.B. Lillehoj, Elizabeth: Critical Perspectives on Classicism in Japanese Painting, Honolulu 2004

[30] Nihon bijutsushi jiten, Tokyo 1987,S.985, 986. Emakimono sokan, S.528;

den Adelshäusern kursierten[31]. D.h. es gibt kein vollständiges Originalmanuskript, sondern nur eine Vielzahl von Varianten unterschiedlicher Länge - und unterschiedlicher Nähe zum Orignal.
Der Variantenreichtum entstand durch handschriftliche Fehler und auch durch Veränderungen, die Murasaki Shikibu selbst an bereits zirkulierenden Kapiteln vornahm.
Die beiden ersten vollständigen Texteditionen erschienen im 13. Jahrhundert - über zweihundert Jahre nach der Entstehung[32]. Seither haben sich Generationen von Wissenschaftlern mit dem Problem der „Original-Edition" befaßt und dabei eine in ihrem Umfang gigantische Kommentarliteratur hervorgebracht.
Für den „normalen" Leserkreis entstanden neben der Gesamtausgabe auch eine große Anzahl unterschiedlich langer, oder besser: kurzer Varianten, mit oder ohne Kommentar, mit oder ohne Illustrationen oder auch reine Bilderalben.

Aus Berichten über verlorene frühe Illustrationen und durch Vergleiche mit späteren wissen die Kunsthistoriker, daß bereits gegen Ende des 12. Jahrhunderts ein reichhaltiges Bildmaterial vorhanden war und sich auch schon bestimmte Regeln für die Auswahl und Illustration etabliert hatten.
In der Folge entstanden Streitschriften über die einzig wahre, korrekte Bebilderung, Musterbücher für Laien und Maler und sogar bilderlose Ratgeber zur *Genji*-Ikonographie mit ganz detaillierten Anweisungen für die Ausgestaltung der einzelnen Szenen[33].

Innerhalb der unterschiedlichen Malrichtungen spielte die Tosa-Schule in der *Genji*-Illustration die wichtigste Rolle. Sie führte seit dem 15. Jahrhundert die Tradition der „japanischen Malweise" der „Yamato-e", weiter und war mit ihrer eleganten, farbenfrohen Malweise und ihren Motiven aus der japanischen Geschichte und Literatur die bevorzugte Malschule des Adels um den Kaiserhof [34].
Die Mehrzahl der Genji-Illustrationen (bis zum 18. – 19. Jahrhundert) sind im Stil der Tosa-Schule gemalt, auch als diese in anderen Bereichen schon längst im Schatten konkurrierender Malrichtungen stand.

Bis zur Entstehung dieser Handschrift hatte sich das Spektrum der Illustrationsmöglichkeiten noch erweitert. Gleichzeitig begann sich aber auch ein fester Motiv-Kanon des Genji monogatari in allen Kunstbereichen zu etablieren, so daß sogar sehr verkürzte oder kryptische Darstellungen als Hinweis auf ein bestimmtes Kapitel verstanden wurden[35].

Die 54 Bände der Handschrift tragen jeweils nur eine Illustration auf dem Umschlag; der Illustrator mußte aus jeweils mehreren möglichen Bildthemen eines aussuchen.

Die Kriterien für die Bilderauswahl können Aufschluß über das künstlerische Umfeld des Malers, die Stellung des Künstlers und sein Verhältnis zum Auftraggeber geben. Und sie können auch Aufschluß darüber geben, welche Kenntnisse über das *Genji monogatari* man denn beim Betrachter – oder konkret im Fall dieses Brautgeschenks bei der Betrachterin - voraussetzen muß, damit sie die Illustration verstehen und als Textergänzung oder sogar als Textersatz akzepieren konnte.

---

[31] Die Verfasserin des *Sarashina nikki* schreibt, daß sie im Jahr 1021 eine Kopie erhalten hat.

[32] Das Kawachi-bon wurde von Minamoto no Mitsuyuki (gest.1244), dem Gouverneur von Kawachi kollationiert und von seinem Sohn Chikayuki (gest.1277) Kencho 7 (1255) vollendet. Die Mehrheit der *Genji*-Ausgaben bis Ende Kamakura beruhte auf dieser Edition.
Ab Mitte Muromachi wurde das Aobyoshi-hon von F. Teika (1162-1241) bis heute vorherrschend.

[33] Das *Genji monogatari ekotoba* aus dem 16. Jh. erhalten. Sicherlich gab es frühere Ausgaben und Vorläufer. Zur Übersetzung und Interpretation s. Murase, Miyeko: Iconography ot the Tale of Genji, New York 1983. Original in der Osaka Joshi Daigaku. Eine praktische Anleitung für Maler und Laien.

[34] Die Kano-Schule wurde von der Kriegerklasse und der Shogunatsregierung favorisiert.

[35] Durch die Herausbildung eines Motiv-Kanons konnte eine Bildszene auf eine Andeutung, ein Symbol oder einfach nur auf eine beliebige Chiffre verkürzt werden. Die *Genji*-mon dienten als Chiffre, d.h. hier als Ersatz für eine Szenen-Illustration oder einen einzelnen repräsentativen Gegenstand, Pflanze usw.

Diese Frage gehört zu dem weiteren Komplex der Lesefähigkeit, der literarischen Bildung insbesondere der Frauen in dieser Zeit. Und nicht nur in den Kreisen der Hofaristokratie und des Kriegeradels sondern in den jetzt aufkommenden Schichten der Städter, die wirtschaftlich und kulturell stärker und anspruchsvoller werden - und die immer zahlreicher zu den Auftraggebern der „yomeiri-bon“ gehören.
Die neuere Frauenforschung zum 17. Jahrhundert hat sich seit einigen Jahren diesem Thema zugewandt

Die Kriterien für die Bilderauswahl wurden auch von der Rezeption des Romans beeinflußt:
Die Zeitgenossen von Murasaki Shikibu haben ihn als glänzende Unterhaltungsliteratur über den Klatsch und Tratsch am Kaiserhof genossen oder sich als Literaten in sublimerer Form daran delektiert.
Aber neben dieser Begeisterung gab es auch kritische Stimmen. Nicht zur Form, sondern zum Inhalt. Der sogar von der Verfasserin selber als sehr freizügig empfundene Lebensstil des Strahlenden Prinzen gab Anlaß zu Bedenken über mögliche schädlichen Einflüsse auf die Leser. Insbesondere auf die Leser, die durch mangelnde Lebenserfahrung oder von ihrer Natur her nicht ausreichend gegen diese Einflüsse gewappnet waren. Also die jungen Leute und vor allem die Frauen.
Es gab jedoch nicht nur negative Kritik und auch nicht nur die zum Lebenswandel des Heian-Hofes. Das *Genji monogatari* wurde als Parabel gelesen und mit erhobenem Zeigefinger, beziehungsweise mit erhobenem oder gesenktem Daumen weitergereicht
Religiös, moralisch oder ideologisch motivierte Institutionen meldeten sich mit entsprechenden Neu-Interpretationen der beanstandeten Episoden zu Wort und konnten so auch schon einmal mit geradezu kuriosen Deutungen ganz eindeutiger Szenen aufwarten.
Wortführer waren der buddhistische Klerus und die Verantwortlichen für die konfuzianistisch (bzw. neo-konfuzianistisch) geprägte Familien- und Staatsideologie. Daß das *Genji monogatari* in streng national gesinnten Zeiten auch als „nationales Kulturgut“ vereinnahmt wurde, soll hier nur als Anmerkung erwähnt werden[36].

Die Illustrationen blieben von dieser Kritik nicht unbeeinflußt: So gab es beispielsweise nach dem 12. Jahrhundert keine Abbildung einer stillenden Amme mehr, und Liebeszenen erschienen nur noch in speziellen Editionen oder in den Geschenken zur Hochzeit.
Der Maler mußte sich bei der Auswahl des Bildthemas auch nach den privaten und den öffentlich verordneten Empfindlichkeiten und Leitvorstellungen richten.

Dr. Inga Streb

Inga Streb
Studium der Japanologie, Sinologie und der Japanischen Volkskunde. Promotion 1976 bei Prof. Dr. B.Lewin. Von 1979 bis 1996 Aufenthalt in Japan. Während dieser Zeit u.a. Deutschunterricht an verschiedenen Universitäten, allgemeine und wissenschaftliche Publikationen zu japanspezifischenThemen (letzte Buch-Veröffentlichung zusammen mit der Koautorin Mitsue de LaTrobe „Zwischen Kimono und Computer“ - Japans Frauen machen Karriere, München 1992) und Ankauf von Alt-Japonica für die Bayerische Staatsbibliothek. In den beiden letzten Jahren in Japan Teilnahme am kôdô-Unterricht der Shinô-Schule in Tôkyô. Zur Zeit Arbeit an einer Veröffentlichung über die japanische Duftzeremonie (kôdô) und u.a. Mitarbeit an Projekten der Bayerischen Staatsbibliotkek München.

© Foto: Bayerische Staatsbibliothek

[36] Eine weitere Anmerkung: Die positive literarische Würdigung des *Genji monogatari* und seine große Popularität über die Jahrhunderte hinweg machten es zu einem Werk, das auch die extremsten Eiferer nicht ignorieren oder gar verbieten konnten.

ZEITGENÖSSISCHE KUNST AUS JAPAN

Interview mit dem Münchner Galeristen Cornelius Pleser

Seit 2004 gibt es in München die Galerie Pleser, die ausschließlich zeitgenössische japanische Künstler vertritt und sich inzwischen unmittelbar neben der Neuen Pinakothek befindet. Im Vordergrund stehen bei den dort gezeigten Arbeiten die Wechselwirkungen zwischen perfekter, oft traditionell orientierter japanischer Technik und zeitgemäßer Form und Inspiration, die nicht selten auch am Westen orientiert ist. Die Resultate verkörpern Verschmelzungen von Ruhe und Dynamik, Reflexion und Spontaneität, östlicher und westlicher Tradition. ASIA INTERCULTURA unterhielt sich mit dem Galeristen über seine Motivationen, Beobachtungen und Einschätzungen.

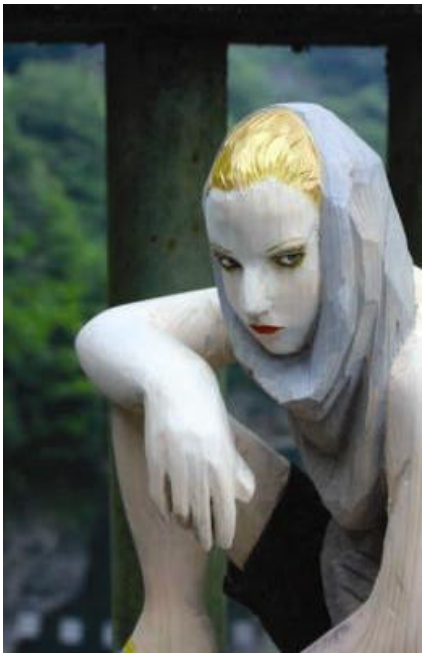
Herr Pleser, wie verlief Ihr persönlicher Weg zur japanischen Kunst?

Oft geschieht die Berührung ja bereits in der Kindheit. In der älteren Generation hat man vielleicht im Elternhaus Ukiyo-e, japanische Farbholzschnitte, gesehen und war fasziniert von dieser Ästhetik. Mir ging es ähnlich. Die neuere Generation kommt häufig über die Manga auf Japan. Da gibt es Leute, die sich damit intensiv beschäftigen und die auch ein fundiertes Wissen darüber haben, was mit dem der älteren Generation über traditionelle japanische Kunst vergleichbar ist.

Ich selber war mir dieser Faszination zunächst gar nicht so bewusst, aber ich bin dann nach dem Abitur sofort an die Universität Heidelberg gegangen, um ostasiatische Kunstgeschichte bei Professor Seckel zu studieren. Das war mir dann aber zu theoretisch, und ich bin längere Zeit nach Ostasien gegangen, wo ich damals, also Ende der sechziger Jahre, gerade noch das alte Asien erlebte. Zurückgekehrt aus Asien gründete ich 1975 in München eine erste Galerie für balinesische Kunst. Ich sammelte und verkaufte. Als ich dann schließlich ein Architekturstudium absolviert hatte, zog mich die moderne Architektur Japans wie ein Magnet an. Bis heute interessiert mich an Japan besonders das Moderne, das Zeitgenössische, im Philosophischen und Handwerklichen genau wie in der Kunst. In Berlin freundete ich mich mit dem Direktor des Museums für Asiatische Kunst an und lernte, asiatische Kunst anzuschauen und zu beurteilen. Dann machte ich einen Berufswechsel und fing an, japanische Kunst zu kaufen und zu verkaufen, hielt Vorträge und versuchte, jede Möglichkeit auszuschöpfen. Dabei galt es ja auch, die Sammler alter japanischer Kunst an die Moderne heranzuführen, was sehr, sehr schwer ist. Bis 2004 blieb ich in Berlin und kam dann hierher nach München.

Was ist das Besondere an zeitgenössischer japanischer Kunst?

Oft ist die moderne Kunst dort nicht auf den ersten Blick von hiesiger Kunst zu unterscheiden, aber dann gibt es doch auffallende Merkmale. Die Japaner haben eine ganz bestimmte Phantasie, eine besondere Ästhetik, einen sehr, sehr guten Blick, eine phantastische Fingerfertigkeit, und daran kann man meist schon erkennen, dass ein Kunstwerk japanisch ist. Bei einem Künstler wie IINUMA Hideki etwa, der nur westliche Frauen darstellt (siehe Fotos der Plastiken), kann man sehen, dass er diese Frauen mit einem ganz anderen Blick erfasst, als wir es jemals tun würden. Wahrscheinlich würde sich auch hier niemand so viel Mühe machen, ins Detail zu gehen. In Japan ist eben auch gerade das Handwerkszeug das Besondere. Dann gibt es andererseits nur in Japan bestimmte,



sehr starke Trends in der Kunst, wie etwa die Auseinandersetzung mit der Girly-Kultur bei Künstlern wie NARA Yoshitomo. Damit ist in Japan viel Geld zu verdienen, aber bei uns könnte man das sicherlich so nicht machen. Ich halte das auch für ziemlich begrenzt und problematisch. Mir als Galeristen kommt es ja immer darauf an, dass die Künstler ihr ganzes Leben lang Künstler bleiben können, mit ihrer Kunst bekannt bleiben und nicht immer wieder etwas ganz Neues machen müssen, je nach Sättigung des Marktes.

Was hat die moderne Kunst für einen Stellenwert in der japanischen Gesellschaft?

Es ist gar kein Bewusstsein dafür da. Mit der zeitgenössischen Kunst können die Wenigsten etwas anfangen. Es gibt ja nur eine ganz, ganz kleine Kunstszene in Tokyo, die noch in den Anfängen ist. Ich war gerade wieder sechs Wochen dort und habe mir ein Bild machen können. Die Leute haben kein Vertrauen und kein großes Verständnis. Man will jetzt Kunst praktisch zu einem Spekulationsobjekt machen, indem die Galeristen an die Auktionshäuser gehen und dort versuchen, die Preise über den Bekanntheitsgrad zu beeinflussen, was auch sehr gefährlich ist.

Und wie sieht man Manga in Japan?

Manga haben Unterhaltungswert, werden aber nicht als Kunst angesehen. Ich sehe im Manga die Zeichnung, häufig eine sehr, sehr schöne Zeichnung. Japaner können sehr gut zeichnen mit guter Linie und gutem Strich. Japanische zeitgenössische Künstler haben aber große, große Schwierigkeiten mit Gesichtern, die selten individuell wirken.

Sind Manga mit den früheren Holzschnitten vergleichbar?

Ja, auch die Holzschnitte wurden gesammelt, angeschaut und hatten Gebrauchswert.

Wird der Manga-Boom bei uns auch in Japan wahrgenommen?

Das ist mir nicht aufgefallen. Ich habe sowieso den Eindruck, Japaner interessieren sich nicht besonders dafür, was im Ausland künstlerisch geschieht. Obwohl sie selber allerdings gern als internationale, nicht bloß als japanische Künstler angesehen werden möchten. Sie wollen unbedingt weg von dieser engen heimischen Kunstszene, also frei davon sein.

Wie beurteilen Sie die Entwicklung der sonstigen Druckgraphik im heutigen Japan?

Die jungen Leute dort lernen ja alle druckgrafisch zu arbeiten, etwa ihre Neujahrskarten selber zu machen. Also jeder kann damit umgehen. Nach dem Krieg wurde so die Druckgrafik wieder hochgebracht, durchaus auch für den amerikanischen Markt. Es gibt schöne Bilder von hervorragender Qualität, aber eigentlich nicht zeitgenössisch. Generell ist wohl die Zeit für Druckgraphik weltweit eigentlich vorbei. Es gibt ja heutzutage soviel Originalkunst, die man sich auch leisten kann. Außerdem stellt das Papier als Grundmaterial immer wieder ein Problem dar, denn es verändert sich natürlich. Entsprechend muss man dann auch für die Erneuerung des Passepartouts und eine entsprechende Umgestaltung der Rahmung sorgen. Aber natürlich ist gute Grafik etwas ganz Großartiges, denn kaum kann man bildnerische Qualität so gut wiedergeben, wie durch die Grafik. Aber klassische Grafik sollte im Schrank, im Grafikschrank aufbewahrt werden. In Japan gibt es natürlich noch Grafik-Ausstellungen, etwa von der Graphic Association im Ueno

Park, aber das sind alles ziemlich starre Organisationen ohne das Frische, das Junge. Die Jugend versucht zwar dagegen anzugehen, aber nicht sehr lautstark.

Wieso haben wohl die modernen japanischen Architekten internationale Anerkennung bekommen, aber nicht die bildenden Künstler?

Das ist nicht so ganz zu vergleichen, da es eine sehr komplexe Angelegenheit ist. Kunst wird nicht gebraucht in Japan und deshalb auch nicht dem Ausland vorgestellt, habe ich den Eindruck. Kunst ist lediglich als Gestaltung der Oberfläche sehr wichtig, und die japanischen Künstler beschäftigen sich intensiv mit dieser Oberfläche. Darin sind sie großartig, aber in die Tiefe gehen sie eher selten.

Welchen Stellenwert hat zeitgenössische abstrakte Kunst in Japan?

Heutzutage findet man dort zwar alles, aber abstrakte Kunst ist nicht mehr so sehr gefragt. Natürlich gibt es einige Künstler, die auch auf diesem Gebiet gezielt für den westlichen Markt arbeiten.

Toko SHINODA (*1913), die große alte Dame der japanischen Kunst, ist mit ihren an der japanischen Kalligraphie orientierten Bildern hier sehr gefragt. Für kurze Zeit war sie auch in Amerika. Aber sie wird ebenso in Japan sehr geschätzt, gilt als sehr japanisch und ist die einzige moderne Künstlerin, deren Werke im Kaiserpalast und in verschiedenen wichtigen Tempeln vertreten sind. Vielleicht spiegelt sich in ihr ja auch die Tradition der japanischen Hofdamen, die ihren eigenen komplizierten Schriftstil entwickelten. Auf alle Fälle ist sie auch handwerklich ganz hervorragend. Man sieht sich selten satt, entdeckt neue Dinge, sieht andere Zusammenhänge.

Andererseits strahlen Shinodas Arbeiten auch eine unglaubliche Kraft aus. So empfehle ich älteren Leuten gern ihre Bilder, die in dem Moment, wo man sie betrachtet, schon Kraft ausstrahlen, etwa die, aufrecht zu sitzen. Ich denke, Kunst kann auch das sein, über das Intellektuelle hinaus.

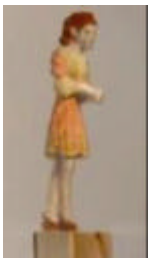
Kann man überhaupt von einem Konzept moderner Kunst in Japan sprechen?

Japanische Künstler verstehen dieses Konzept von Kunst nicht so richtig. Sie sind meist gar nicht intellektuell und haben Schwierigkeiten, ein Konzept überhaupt zu formulieren. Wenn sie etwas haben, was sie gern machen wollen, verbinden sie es häufig sofort mit der (westlichen) Wirtschaft. Ein Beispiel ist MURAKAMI Takashi, der eine Taschenserie für Louis Vuitton gemacht hat. Mit seiner Ästhetik war er dann in aller Munde und ganz, ganz groß. Aber wie die Mode, so war das nach einer Saison wieder vergangen. Ich denke, er arbeitet nun seit einigen Jahren daran, wieder hoch zu kommen. Japanische Künstler werden oft ganz schnell wieder vergessen. Es liegt praktisch immer nur an einigen wenigen Leuten, die die japanische Kunst oder ihre Künstler mögen und die wirklich daran arbeiten, sie nicht in die Vergessenheit zu entlassen. Dabei muss man sagen, die japanischen Künstler werden eigentlich im Westen betreut und nicht dort. Die Kunstszene in Japan sieht ja sowieso ganz anders aus als hier.

Nehmen die Museen dort zeitgenössische japanische Künstler wahr?

Viel zuwenig. Es gibt zu wenig Geld dafür. Man versucht gerade, das ein bisschen aufzubauen und Sammler zu finden, die die Werke den Museen zur Verfügung stellen. Aber das ist sehr schwer in Japan.

Wie sieht es mit Galerien für zeitgenössische Kunst in Japan aus?



Es gibt wenige Galerien, die sich für moderne Künstler interessieren. Meine erste Ausstellung hier kam von einer japanischen Galerie, die

Galerie Cornelius Pleser

sich Röntgenwerke AG nennt. Das war vor 10 bis 15 Jahren die erste Galerie für zeitgenössische Kunst in Tokyo, und alle führenden Künstler haben dort ausgestellt. Danach öffneten mehr Galerien, die alle die Chance hatten, auch hier im Westen auf Messen auszustellen. Aber das geht immer mehr zurück. Entweder werden sie nicht mehr angenommen oder sie ziehen sich selber wieder nach Japan zurück. Viele japanische Künstler sind sehr schwer hier im Westen zu vermitteln. Zum Beispiel der Künstler AIDA Makoto, der das Thema Zellteilung bildlich aufgegriffen hat und solche speziellen Mädchenzüchtungen, Kaviar spendend oder Bier produzierend, daraus gemacht hat. Das sind großartige Zeichnungen, die wunderbar ausgeführt sind, aber rein japanische Themen, für die man sich hier kaum interessiert.

Und wie sind die Preise dort?

Etwas geringer als hier. Dieser Künstler IINUMA Hideki, den ich gerade ausstelle, wird zum Beispiel in Japan überhaupt nicht geschätzt oder beachtet. Ich muss über meine Kontakte zu japanischen Journalisten dafür sorgen, dass er in japanischen Zeitschriften veröffentlicht wird. Man hat dort kein großes Bewusstsein für diese Art von Kunst. Es gibt natürlich eine japanische Kunstszene, aber die ist ganz traditionell orientiert. Was das Modernere anbetrifft, so gibt es Nihonga-Malerei, die teilweise unglaublich hoch gehandelt wird, aber in meinen Augen von zweifelhafter ästhetischer Qualität ist. Diese Künstler sind nur dort so geschätzt, und keiner kennt sie außerhalb Japans

Können Sie das Konzept der Pay Gallery, das heute in Japan vielfach anzutreffen ist, kurz erläutern?

In der Pay Gallery zahlt der Künstler Miete für seine ein- bis dreitägige Ausstellung, bei der er persönlich anwesend ist. Ihm gehören danach die Einnahmen, aber er zahlt teilweise sehr hohe Beträge für diese Mieten. Heutzutage ist die Ginza voll von solchen Galerien. Die Künstler müssen also versuchen, möglichst viele Kunden in diese Ausstellungen zu locken. Das ist fast der einzige Weg der Vermarktung. Auch hier wird wohl der Trend in diese Richtung der Kurzausstellungen gehen.

Wie verläuft denn die Ausbildung für zeitgenössische Künstler in Japan?

Viele Künstler studieren an den Akademien japanische Malerei, also Nihonga, und haben darin eine gute Ausbildung. Auch Iinuma, dessen Arbeiten Sie hier sehen, hatte hervorragende Lehrer, die ihn wirklich alles über Bildhauerei gelehrt haben. Das war eine gute Grundlage. Er hatte keine intellektuelle Ausbildung für seine künstlerische Entwicklung, sondern eine rein handwerkliche.

Kennen Sie Künstler, die im Ausland gelebt haben und dann wieder zurück nach Japan wollten?

Ja, das gibt es, und besonders ihre Themen werden dann oft wieder ganz japanisch oder verschleiert japanisch. Ich habe viele Künstler kennengelernt, die unterschiedliche Karrieren gemacht haben, die erst im Ausland waren und dann in Japan oder auch solche, die ganz im Ausland geblieben sind.

Gibt es ausländische Künstler, die in Japan arbeiten und erfolgreich sind und umgekehrt?

Ausländer haben in Japan große Freiheiten. Da gibt es etwa den schweizerisch-deutschen Mario A. (Ambrosius), der sich allerdings als japanischen Künstler sieht. Er hat die jungen japanischen Künstler aufgerüttelt, wird dabei aber eher als Kuriosum angesehen und ist jetzt wohl wieder nach Europa zurückgegangen.
Wenn japanische Künstler im Westen studiert haben, fällt ihnen das Zurückgehen meist schwer. Im Ausland haben sie oft mehr Kraft und Inspiration. Andererseits scheint es so etwas zu geben wie eine

Galerie Cornelius Pleser

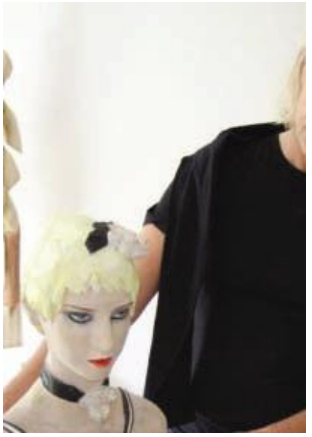
Exportkunst aus Japan, insbesondere Druckgrafik für den amerikanischen Markt. Die ist so gemacht, dass es uns gefällt. Die Japaner selbst würden es wohl wahrscheinlich für sich nicht so machen. Das würde dort nicht gekauft.

Ist denn das Interesse an westlicher zeitgenössischer Kunst größer?

Das glaube ich nicht, es sei denn, es handelt sich um sehr bekannte Namen. Ich habe den Eindruck, man ist da sonst in der Beurteilung sehr unsicher.

Wie sehen sie die künftige Entwicklung?

Es wird sich weiterentwickeln. Einige Leute sind doch da hinterher. In den 80er Jahren, als Japan noch sehr reich war, wurden Museen gebaut, die nun meist ohne Inhalte dastehen. KATO Izumi wäre ein Künstler hierfür. Ich persönlich finde ihn ganz, ganz großartig und habe auch versucht, ihn hier zu zeigen, doch die Leute waren nicht begeistert. Auch in Japan hatte er keine Galerie. Alle waren desinteressiert. Aber jetzt ist er immerhin auf der Biennale in Venedig gelandet. Da wird sich nun einiges ändern für ihn.



Man hat hier ja relativ spät angefangen, japanische Kunst zu sammeln und hatte lange Zeit überhaupt Schwierigkeiten sie zu identifizieren, sie etwa von chinesischer Kunst zu unterscheiden, was ja bis heute noch vielfach Mühe bereitet. Was die Museen anbetrifft, so landen bis heute die Kunstwerke meist in den völkerkundlichen Sammlungen, wo sie ja zwischen der Fülle der kunsthandwerklichen Arbeiten untergehen und leiden. Auch mit der fachgemäßen Präsentation hapert es ziemlich. Ostasiatische Museen gibt es in Deutschland ja leider nur in Berlin und in Köln. Es wäre schön, wenn sich hier auch im süddeutschen Raum bald etwas Ähnliches und Zeitgemäßes herausbilden würde.

CORNELIUS PLESER GALERIE
Heßstr. 4 | an der Neuen Pinakothek
80799 München
Telefon 089 2819-09
Telefax 089 589 898-09
galerie@corneliuspleser.com
www.corneliuspleser.com

© Fotos: Galerie Cornelius Pleser

Chinesisches im Münchner Theater der Jugend:

Fünfzehn Schnüre Geld

Nach einem chinesischen Bühnenstück von Chu Su-Chen
Auf das europäische Theater gebracht von Günther Weisenborn

(nach einem Scherenschnitt von Ernst Moritz Engert)
Copyright: Günter Mattei

In München kann man zur Zeit im Theater der Jugend ein Stück aus dem klassischen Repertoire des chinesischen Theaters kennenlernen. Die Gelegenheiten, eine Originalaufführung der Peking Oper oder einer anderen chinesischen Opernform hierzulande zu erleben, sind rar. Dies liegt an den hohen Reisekosten für eine solche Tournee und an der relativ geringen Nachfrage nach entsprechenden Aufführungen. Die Konzertagenturen sind daher sehr zögerlich, sich auf ein solches Risiko der leeren Theatersäle einzulassen. Die eingangs genannte Münchner Inszenierung bietet daher eine interessante Möglichkeit, sich mit den Inhalten dieser fremden Theaterkultur auseinander zu setzen und einen Einblick in das vormoderne chinesische Alltagsleben zu nehmen mit den weitverbreiteten Sorgen ums Überleben und den einhergehenden Missständen wir Korruption, Gewalt, Willkür aber eben auch Gerechtigkeitssinn und Zivilcourage. Günther Weisenborns Adaption „Fünfzehn Schnüre Geld“ geht auf das alte chinesische Stück *Shiwuguan* zurück, das vermutlich dem Repertoire umherziehender Geschichtenerzähler entstammt. Gegen Ende der Ming-Zeit (17.Jh.) gelangte die Erzählung in die Sammlung des Gelehrten und Dramatikers Feng Menglong. Um 1650 fertigte der Dichter Zhu Suchen daraus ein 26 Szenen umfassendes Libretto für die literarisch

Szene aus *Shiwuguan, Shanghai 1983*
© Foto: Shanghai Kunju Troupe

und darstellerisch sehr anspruchsvolle Kun Oper. Nach chinesischer Tradition wurde das Stück von unterschiedlichen Theatertruppen immer wieder überarbeitet und umgestaltet. Nach Gründung der Volksrepublik, als anfangs noch eine relativ liberale Kulturpolitik verfolgt wurde, erlebte das Stück 1956 mit dem Kun Opernensemble der Provinz Zhejiang eine aufsehenerregende Renaissance und gewann den Status einer Modelloper. Als in den Wintermonaten desselben Jahres der westdeutsche Autor Günther Weisenborn China bereiste, sah er in Peking auch das Stück „Fünfzehn Schnüre Geld", was er später als eines der stärksten Theaterereignisse seines Lebens beschrieb. Er beschaffte sich eine englische Übersetzung und übertrug das Stück ins Deutsche. Es wurde 1958 im Hamburger Thalia-Theater uraufgeführt.
Als in China die kulturvernichtende Epoche der Kulturrevolution anbrach, wurde das gesamte Repertoire des klassischen Theaters verboten und die entsprechenden Theater geschlossen. Doch nach dieser Zeit erinnerte man sich bald auch wieder des Stücks „Fünfzehn Schnüre Geld", das besonders im 1978 neu gegründeten Shanghai Kun Operntheater große Erfolge feierte. Das Foto zeigt eine Szene mit dem Kun Operndarsteller Liu Yilong als Schurke Lou, der am Rattenmotiv über der Nase zu erkennen ist. Dieser berühmte Komiker der Kun Oper gastierte mit seiner Truppe 1998 auch im stets ausverkauften Münchner Gärtnerplatztheater.

Im Zentrum des Stückes „Fünfzehn Schnüre Geld" steht ein Fehlurteil, das beinahe zur Hinrichtung zweier vollkommen unschuldiger junger Leute geführt hätte, dann aber von einem gewissenhaften und nicht korrumpierbaren Richter aufgehoben wird. Zunächst aber wird der Zuschauer mit einem trunksüchtigen Metzger bekanntgemacht, der sich wegen seiner schlecht laufenden Geschäfte einen Strang 15 aufgefädelter Geldmünzen von seiner Schwester leiht. Seiner Tochter, die das Geld sieht und sich wundert, verkündet er scherzhaft, er habe sie inzwischen verkauft und dies sei der Erlös. Das Mädchen glaubt dies und flieht. Der betrunkene Metzger schläft indes in seinem Laden ein. Dort taucht nun der stadtbekannte Schurke Lou mit dem Spitznamen „Ratte" auf, sieht das Geld und nimmt es sogleich an sich. Als der Metzger dabei aufwacht, greift Lou in Panik zu einem herumliegenden Fleischermesser, bringt ihn um und flieht.
Mittlerweile hat die Tochter des Metzgers unterwegs einen jungen Handlungsreisenden getroffen, der zufällig auch 15 Schnüre Geld bei sich führt.
Der Mord in der Metzgerei ist inzwischen bemerkt worden, und man macht sich auf die Suche nach dem Täter. Dabei trifft man auf die Tochter und den jungen Mann. Wegen des vorgefundenen exakten Geldbetrags werden beide sogleich für die Täter gehalten und ins Gefängnis geworfen, wo sie nach einem windigen Indizienprozess zum Tode verurteilt werden.
Hier kommt nun einer der weisen und gewissenhaften Richter der chinesischen Opernliteratur ins Spiel, nämlich der Präfekt von Suzhou, Kuang Zhong, der die

Indizienbeweise einer erneuten Untersuchung unterzieht, so das Urteil revidieren kann und schließlich auch den wahren Täter findet.

Günther Weisenborn weist in seinen Theaterschriften darauf hin, dass die klassische dramatische Kunst Chinas im Westen nicht nachahmbar sei. Entsprechend lässt sich der Regisseur Peer Boysen auf keine theatralen Chinoiserien ein und konzentriert sich auf die Fabel des Stückes und die Gestaltung der Charaktere. Als Hilfsmittel zu ihrer sichtbaren Überhöhung nutzt er Elemente des europäischen Volkstheaters in Form von stark stilisierten Kostümen, Perücken und auch eindrucksvollen, teilweise überlebensgroßen Puppen. Beim Bühnenbild nähert man sich dagegen dem sehr abstrakten, schmucklosen chinesischen Vorbild. Ein genial-virtuoser Musiker thront über dem Bühne-geschehen und trägt mit seinen vielfältigen Instrumenten wesentlich zum Zusammenhalt der Inszenierung bei. Insgesamt ist hier ein höchst phantasievolles, lebendiges Bühnenkunstwerk entstanden, dass zeigt, wie alte chinesische Themen durchaus auch hierzulande aktuelle Bezüge haben können. Einige Mängel der Inszenierung, wie die etwas zu plump geratenen Kommentare des bayrisch-badischen Polizistenpaars oder die holzhammerartig als Epilog vom Band abgespielten weltweiten Statistiken zu Strafvollzügen und Exekutionen Jugendlicher, ändern doch nichts am Gesamteindruck eines seltenen und sehr interessanten deutsch-chinesischen Theaterereignisses.

Dr. Irene Wegner

Fünfzehn Schnüre Geld
von Günther Weisenborn und Chu Su-chen

Regie
Peer Boysen

Bühne und Kostüme
Peer Boysen

Mitarbeit Bühne und Kostüme
Ulrike Schlemm
Musikalische Leitung
Toni Matheis

Es spielen
Corinna Beilharz
Tamara Hoerschelmann
Marie Ruback
Oliver Bürgin
Sebastian Hofmüller
Tim Kalhammer-Loew
Stefan Maaß
Hussam Nimr

Puppenspieler
Meisi von der Sonnau
Panos Papageorgiou
Panos Papageorgiou

Musiker
Greulix Schrank

Spieldauer: ca. 90 Minuten

Termine

Di	15.01.08	19.30 Uhr
Mi	16.01.08	10.30 Uhr
Do	17.01.08	10.30 Uhr
Do	17.01.08	19.30 Uhr
Fr	18.01.08	10.30 Uhr

SchauBurg
Theater der Jugend
am Elisabethplatz
Franz-Joseph-Strasse 47
80801 München

Szenenfoto der Schauburg (Copyright: DigiPott)
vorn: Marie Ruback & Oliver Bürgin; hinten v.l.: Corinna Beilharz, Panos Papageorgiou/Puppenspieler, Tim Kalhammer-Loew, Tamara Hoerschelmann, Meisi von der Sonnau/Puppenspielerin, Sebastian Hofmüller

Szenenfoto der Schauburg (Copyright: DigiPott)
v.l.n.r.: Marie Ruback, Corinna Beilharz, Stefan Maaß, Tamara Hoerschelmann, Sebastian Hofmüller und Oliver Bürgin

Ina aus China

oder Was hat schon Platz in einem Koffer

Susanne Hornfecks Roman zum Thema Heimat und Fremde in China und Deutschland

Mit dem kleinen Mädchen Ina, eigentlich Chen Yinna, führt uns die Autorin Susanne Hornfeck in ihrem Debütroman in faszinierende vergangene Welten, die mit sehr viel Detailkenntnissen und Einfühlungsvermögen geschildert werden: auf einen quirligen Marktplatz auf Taiwan in der Nachkriegszeit, dann im Jahr 1937 in das Haus einer wohl situierten chinesischen Familie in Shanghai, von dort auf eine Rikschafahrt durch die ausländischen Konzessionen der Stadt, dann in ein chinesisch-europäisches Kinderheim am Strand von Tsingtau (dem heutigen Qingdao), darauf mitten in das bunte Treiben auf dem Dampfer Scharnhorst, der von Tsingtau über Singapur nach Genua fährt, und schließlich in das kleine Städtchen Brandenburg mit seinen so ganz anderen Ansichten und Lebensgewohnheiten.

Geschildert wird die Jugend eines chinesischen Mädchens, das mit Vater aber mutterlos im kriegsgebeutelten Shanghai seine ersten Lebensjahre verbrachte. Als die Lage in der Stadt bedrohlich wird, schickt der Vater das Kind für den Sommer in ein Kinderheim in die Küstenstadt Tsingtau. Doch als japanische Angriffe auf China bevorstehen und auch der Vater Shanghai verlassen muss, beschließt er, seine einzige Tochter aus Sicherheitsgründen mit seiner Nichte zusammen nach Deutschland zu schicken. Ina ist unglücklich, ihr vertrautes Leben mit Vater und Kinderfrau zu verlassen und in Begleitung der wenig geschätzten älteren Kusine, die Deutschland bereits gut kennt und nun nach Berlin zum Studium fährt, in eine ihr völlig fremde Welt zu fahren. Aber sie hat keine Wahl und beginnt bald, alles Neue interessiert aufzunehmen. Nach der langen mehrwöchigen Schiffs- und Bahnreise kommt sie in der neuen Heimat an, in der sie den größten Teil ihrer Schulzeit verbringen wird.

Es handelt sich um die wahre Geschichte einer Frau, die Susanne Hornfeck in den 90er Jahren auf Taiwan kennengelernt hat und deren Jugenderlebnisse sie nun für vornehmlich jugendliche Leser in eine literarische Form gebracht hat. Aufgrund ihrer genauen Kenntnisse beider Kulturkreise und intensiver Detailrecherchen gelingt es der Autorin immer wieder, die vielen Gegensätze dieser beiden Welten – dort das laute, bunte, weltoffene Shanghai der 30er Jahre, hier das wohlgeordnete, zuweilen etwas engstirnige und begrenzte Kleinstadtleben im Deutschland der Nazijahre - lebendig und greifbar zu machen.

Ina muss zunächst die deutsche Sprache erlernen, was der Siebenjährigen schnell gelingt. Sie ist anpassungsbereit, ohne ihre eigenen Ansichten und Träume dabei völlig zu opfern. Bald kann sie in die deutsche Volksschule gehen, und schon nach zwei Jahren wird sie in die Mädchen-Oberschule aufgenommen. Schwerer fällt ihr dagegen die Beschäftigung mit den chinesischen Schriftzeichen, die sie zu Hause ja noch nicht gelernt hat. Susanne Hornfeck nutzt die Gelegenheit, den Lesern eine erste Einführung in die Andersartigkeit des chinesischen Schriftsystems zu geben. Neben den Schilderungen dieser fremden Kultur rückt sie dann aber die verstörenden Realtäten in Nazi-Deutschland immer mehr ins Blickfeld. Sehr einfühlsam wird geschildert, wie die Familie von Inas Schulfreundin, die ein gut gehendes Café in der Stadt besitzt, von den Nazis ihrer

Existenzgrundlage beraubt wird, weil der Vater Jude ist. Sie beschließen zu emigrieren, und zwar nach Shanghai, da ihnen nur noch dort Zuflucht ohne Visum gewährt wird. Ina würde am liebsten tauschen und statt der Freundin zurück in die Heimat fahren. Aber dies ist unmöglich, da ihr Vater und die Kinderfrau längst in andere Teil des Landes geflüchtet sind. Ina bereitet stattdessen die Freundin mit Chinesischunterricht auf das neue, völlig ungewisse Leben vor, so wie sie einst während der Schiffspassage von ihrer Kusine auf Deutschland und die dortige Sprache vorbereitet wurde. Die Schilderung dieses wechselseitigen Emigrantenschicksals ist vielleicht die erschütternste Passage des Buches.

Schließlich erfährt Ina, dass sie zu ihrer deutschen Pflegemutter gekommen ist, weil deren Schwiegervater, ein hochrangiger Offizier, sich im Boxeraufstand in Peking mit Inas Großonkel angefreundet hatte, obwohl beide sich ja eigentlich als Feinde hätten gegenüberstehen müssen. Ihre Vorstellung von Freund und Feind erhält immer wieder andere Fassetten. Stets aufs Neue leuchtet auch die problematische Beziehung zwischen China, Japan und Deutschland auf, wenn etwa geschildert wird, dass Ina für eine Japanerin gehalten wird. In China gelten die Japaner damals als Feinde. Deutschland aber ist mit Japan als Achsenmacht verbündet, was auch seine Beziehung zu China negativ einfärbt. Das kleine Mädchen Ina muss sich entsprechend immer wieder überlegen, was diese politischen Konstellationen nun eigentlich für sie speziell zu bedeuten hat.

Je mehr sie sich in Brandenburg zu Hause fühlt, desto stärker wird ihr Heimatbegriff gründlich durcheinandergebracht, denn die etwas strenge und zurückhaltende Offizierswitwe, Frau von Steinitz, bei der Ina die gesamte Zeit lebt, ist ihr nach einiger Zeit vertrauter als die eigene Kusine in Berlin. Die Erinnerung an China verblasst immer mehr, zumal sie auch aus mangelndem Schreibvermögen keinen direkten Kontakt mit dem Vater pflegen kann.

Die Kriegszustände in Deutschland zwingen Ina schließlich, in die Schweiz zu emigrieren, wo sie den Rest ihrer Schulzeit recht unglücklich, da nun endgültig völlig entwurzelt, in einem Internat verbringt. Die Rückkehr nach Taiwan schließlich im Jahr 1955 macht ihr deutlich, dass sie trotz ihres Aussehens mit einer Chinesin fast nichts mehr gemein hat. Erneut werden enorme Integrationsbemühungen notwendig.

Die Art und Weise, in der das Schicksal dieses Mädchens erzählt wird, macht neugierig zu erfahren, wie sich wohl die nach Ostasien zurückgekehrte erwachsene Ina ihre Welt aus diesen so gegensätzlichen Lebens-Bruchteilen schließlich zusammengezimmert haben mag. Die klare und ungestelzte Sprache, in der auch die verschiedenen Entwicklungsphasen des Mädchens anklingen, erleichtert sicherlich besonders einem jungen Publikum den Einstieg in diesen Roman. In einer Zeit, in der sich wegen ihres zeitlichen Abstands insbesondere Jugendliche wieder unverkrampfter für das Entstehen von und das reale Leben in totalitären Staatsformen wie der Nazi-Diktatur zu interessieren beginnen, scheint ein solches Buch durchaus sinnvoll platziert. Auch wächst die heutige Jugend viel „globaler“ auf als alle vorhergehenden Generationen, so dass Sprünge zwischen den Kulturen, wie hier durchlebt, denkbarer werden und wohl auch neugierig machen. Aber auch für erwachsene Leser, insbesondere solche mit eigenen Erfahrungen zum Leben in unterschiedlichen Kulturen, scheint dieses Buch durchaus lesenswert.

Dr. Irene Wegner

Susanne Hornfeck: Ina aus China
oder: Was hat schon Platz in einem Koffer.
München: Deutscher Taschenbuch Verlag,
Reihe Hanser 2007, 304 S.
Ab 12 Jahre
ISBN 978-3-423-62330-8

Dr. Susanne Hornfeck (Foto S. 24) arbeitete nach dem Studium der Sinologie, Germanistik und Deutsch als Fremdsprache in Tübingen, London und München u.a. als Lektorin und Übersetzerin. Von 1989 bis 1994 war sie als DAAD-Lektorin an der National Taiwan University. Seit ihrer Rückkehr hat sie neben einigen eigenen Sachbüchern zahlreiche Werke aus dem Englischen und Chinesischen übersetzt. 2007 erhielt sie den C. H. Beck-Übersetzerpreis.

Von taiwanischen Spukfrauen

Zu Li Angs Roman *Sichtbare Geister*

Zu Beginn Ihres Romans *Sichtbare Geister* (*Kandejian de gui*) zeigt die Autorin Li Ang in ihrem Vorwort die Zielrichtung auf: ihre Heimat Taiwan, die sie in höchster Gefahr sieht, ein „Geisterland ohne Landesgrenzen“ zu werden. Fremdherrschaft sei das Los der aus dem Südpazifik stammenden Urbewohner gewesen seit der Ankunft der Han-Chinesen im 12. Jahrhundert, den portugiesischen Seefahrern, den Holländern, Spaniern, den Mandschu-Herrschenden, den Japanern und den chinesischen Festlandsrepublikanern.

Endlich im Jahr 2000 habe das Land zu einer demokratischen Staatsform gefunden, indem es die Ein-Parteienherrschaft beendet habe, doch sei das Mehrparteiensystem noch sehr instabil, die notwendige politische Fortentwicklung bleibe stecken, das wirtschaftliche Fortschreiten sei in Gefahr. Wenn man nun auch noch die unter Jahrhunderte langer Fremdherrschaft gewachsene gemeinsame kulturelle Identität vergesse, sei das Schicksal des Landes vorgezeichnet: Eine kleine unbedeutende Insel in peripherer Lage gerät wieder in den Zustand eines „öden, verkommenen Fleckens“, der von misshandelten, gedemütigten Geistern bewohnt wird.

Die folgenden fünf Kapitel des Buches sind Schilderungen von Frauenschicksalen während verschiedener Entwicklungsepochen der alten Hafenstadt Lu, dem heutigen Lugang. Nach chinesischer Tradition werden sie den fünf Himmelrichtungen Osten, Norden, Mitte, Süden und Westen zugeordnet.

Im ersten und bizarrsten dieser fünf Teile wird das Schicksal zweier Mischlingsfrauen aufgezeigt, in deren Adern das Blut der Ureinwohner bzw. europäischer „Rotschopfbarbaren“ fließt. Beide haben in der chinesisch dominierten Gesellschaft keine Chance und enden in Freudenhäusern. Als sie aufbegehren gegen das ihnen widerfahrene Unrecht, werden sie ins Gefängnis geworfen und schließlich umgebracht. Die nackten, von einem Vollzugsbeamten grausam verstümmelten Leichen wirft man in die Schlucht eines wilden Gebirgspasses, wo sie schließlich, um den Anblick und den Gestank zu beseitigen, von Leuten nach und nach mit einer dicken Salzschicht bedeckt werden. Nach buddhistischem Volksglauben treten auf diese Weise umgekommene Menschen, die unfähig sind, gegen das erlittene Unrecht anzugehen, wieder in den Kreislauf der Wiedergeburten ein. Nicht so diese beiden Toten. Sie wollen sich nicht abfinden und werden zu einem einzigen Rachegeist, der sich mühsam unter der Salzdecke herausarbeitet und sich dann in der jetzt von den Japanern beherrschten Stadt umsieht. Als schließlich Leute die durch das Salz über 300 Jahren konservierten toten Körper entdecken, errichten sie einen kleinen Tempel, in dem fortan für die unglücklichen Seele geopfert wird. Die Zeiten haben sich inzwischen geändert, die Japaner sind vertrieben, und die Kuomintang-Leute vom Festland haben die Macht auf Taiwan unter ihrer Kontrolle. Nach einem Volksaufstand prosperiert schließlich der Außenhandel und die Insel kommt zu Wohlstand. Ein großer Glücksspieltaumel setzt allerorts ein. Im Tempel des Rachegeists hofft man, die richtigen Zahlen für die Lotterie zu erfahren, was einigen Leuten auch gelingt. Zum Dank werden monströse Striptease-tänze veranstaltet. Als die Geisterfrau dies beobachtet, beginnt sie, selbst tanzend, sich ihres eigenen, von ihren Peinigern

zerschnittenen Körpers bewusst zu werden. Mit ekstatischen Bewegungen berührt sie ihre Wundmale und kann sie schließlich abschütteln. Ihr substanzloser Körper wird von Licht durchströmt und löst sich im Raum auf.

Das zweite Kapitel schildert die einst blühende Stadt Lu in der Mitte des 19. Jahrhunderts nachdem das riesige Hafenbecken durch Schwemmsand weitgehend verlandet war. Erzählt wird die Geschichte eines chinesischen Kurpfuschers, genannt „Kräuterelf", der mit seiner Frau und den zwei Kindern vom Festland auf die Insel geflüchtet war. In einer kleinen Hütte in den Bergen hat er eine Quacksalberpraxis eröffnet. Außerdem schnitzt die Familie zum Überleben Essstäbchen aus Bambusrohren. Doch bald kommen diese Leute ins Gerede. Nachts spuke eine Geistfrau an ihrer Hütte. Durch die Vermittlung der Schamanin eines Eingeborenenstammes gerät schließlich die Wahrheit ans Licht: Der Kräuterelf hatte damals in seiner Heimatstadt auf dem Festland versucht, eine hochschwangere Nachbarin zu vergewaltigen. Diese sei daraufhin zusammen mit ihrem nur halb geborenen Kind gestorben und wolle sich nun durch Spuk an ihrem Peiniger rächen. Dazu bläst sie gerne mit ungeheuerer Kraft durch die Bambusrohre, die vor der Hütte des Kräuterelfs gestapelt sind. Das ständige unheimliche Getöse macht aber ein normales Weiterleben dort unmöglich. Schließlich sucht der Missetäter Hilfe beim Hauptschutzgott der Stadt, der enge Beziehungen zum Festland unterhält und von einem schon über sieben Generationen währenden Familienstreit als Auslöser der Geschichte berichtet. Zur Sühne der Tat des Kräuterelfs werde seine Frau einen Sohn gebären, der als Kind der Geisterfrau aufgezogen werden müsse. Die Geisterfrau wird auf das Festland zurückgetrieben, wohin auch der bald geborene Sohn später geschickt werden soll. Auf diese Weise klärt der Schutzgott die Dinge, und der Kräuterelf entwickelt sich zu einem allseits geschätzten Heilpraktiker.

Das mittlere Kapitel führt uns ins Zentrum der geschäftigen Hafenstadt Lu, die von einer besonders ausgestatteten, zweieinhalb Kilometer langen Hauptstraße durchzogen wird. Um Schutz vor intensiver Sonneneinstrahlung, tropischen Regengüssen und Stürmen zu bieten, hat man die gesamte Straße mit einem Holzdach versehen, den sogenannten Himmelsmarkisen. Wir befinden uns in der Blütezeit dieser Hafenstadt, etwa zur Mitte der Qing-Dynastie (um ca. 1800). Auch hier geht es wieder um die parallelen Schicksale zweier Mädchen, diesmal aus gutem Haus. So erhielten beide Unterweisung in Stickerei und Dichtkunst, wurden ansonsten aber streng im Haus gehalten, wo sie auf den künftigen Gatten zu warten hatten. Wegen übergroßer Hitze verlassen beide, aber ganz unabhängig von einander, ihre Frauengemächer und begeben sich in Zimmer, deren Fenster zur geschäftigen Hauptstraße hin liegen. Dort hoffen sie, etwas Abkühlung zu erlangen und lassen, sicherlich nicht ganz unabsichtlich, jeweils ein mit Namen und Liebesgedicht besticktes Taschentuch bzw einen ähnlich bemalten Fächer auf die Straße fallen. Es trifft sich aber, dass dort gerade nicht zwei junge Männer entsprechenden Standes sondern zwei üble, ungebildeten Schurken vorbeigehen und die Gegenstände auflesen. Die eingestickten/ aufgemalten Namen der Mädchen geben ihnen nun Gelegenheit, die beiden Familien zur Heirat mit ihnen zu zwingen oder den Ruf der Familie zu ruinieren. Den Mädchen bleibt in beiden Fällen nur Selbstmord, um

die Familienehre zu retten. Sie springen jeweils in den Brunnen ihres Familienanwesen, und auch sie verwandeln sich in eine einzige Geisterfrau. Nach der Ermordung der beiden Schurken fühlt diese sich frei und ungebunden. Ohne die behindernden kleinen Lotosfüße fliegt sie im gesamten Haus umher und landet schließlich in der Bibliothek, wo sie sich interessiert an das Studium der stets streng verbotenen Erotika macht. Danach verlässt sie erstmals in ihrem Leben das Haus, erkundet die Straße und genießt den Ausblick von den Himmelsmarkisen aus. Von dort macht sie sich auf zu weiteren Erkundungszügen, erlebt 200 Jahre lang die Entwicklung Taiwans mit und schreibt schließlich eine Art von Chronik auf die Unterseite der Himmelsmarkisen. An ihr arbeitet sie wieder etwa 100 Jahre und erlebt dabei die Volksaufstände der Insel aus nächster Nähe. Die Himmelsmarkisen sind für sie der Ort einer im irdischen Leben nie gekannten Freiheit. In einer traumartigen Vision verschmilzt ihr Geistkörper mit ihnen.

Das südliche Kapitel erzählt in knapper Form eine volkstümlich überlieferte Geistergeschichte, die auf Taiwan wohlbekannt ist. Die dschungelartigen Wälder an der Südküste vor Lu sind die Wohnstätte der „Großen Schwester der Kewrabäume“, die sich an einem der Bäume erhängt hatte und dann zum Rachegeist wurde. Nach einer Vergewaltigung im irdischen Leben, war sie schwanger geworden, was in ihrer Familie nicht geduldet werden konnte. Ihr Schicksal steht nach Li Ang für unzählige Frauen, die dort zu Unrecht ermordet oder in den Tod getrieben worden seien.

Das letzte Kapitel schließlich schildert zwei wohlhabenden Frauen, die von ihren Männern aus Habgier grausam ermordet worden sind. Beide Männer stammen vom Festland, wohin sie auch nach den Morden schnell wieder zurückkehren. Der auf der Insel verbliebene Rachegeist der Frauen macht sich nun auf den Weg, beide Männer umzubringen. Mit Hilfe eines Geomantikers und eines schwarzen Schirms gelingt die Überfahrt auf das Festland nach Quanzhou, ein für Geister sonst fast unmögliches Unterfangen. Nach ihrer Tat kehrt die Geisterfrau nach Lu zurück. Doch das Meer lässt sie nicht mehr los, und sie beginnt auf diversen Schiffen hin und her zu segeln, dabei ihre Gedanken frei strömen zu lassen und zu meditieren bis sie bisweilen eins mit dem Nichts wird. Als im Japanisch-Chinesischen Krieg der gesamte Schiffsverkehr mit dem Festland eingestellt wird, fliegt die Geisterfrau mit den brennenden Opferlaternen der Tempelfeste zum Himmel hinauf, um sich nach dem Verbrennen des Lampengerüstes wieder auf die Erde fallen zu lassen. Schließlich geht sie außerdem dazu über, sich mit schwimmenden Wasserlaternen und goldenen Papier-Lotosblüten, die zur Errettung von Totenseelen dienten, genussvoll über die See treiben zu lassen. Doch schon sinnt sie auf weitere Abenteuer, etwa eine Fahrt mit einem der schnellen, neuen Dampfer oder einen Flug mit einem dieser großen silbernen Vögel, in denen sie auch Menschen hat sitzen sehen.

Li Ang führt uns mit ihren Geisterfrauen in eine urchinesische Welt, in der nicht nur historische Ereignisse sondern auch vieles an alten Sitten und Denkweisen aufscheint. Geistergeschichten waren in China schon immer sehr beliebt. Auch im Theater fanden sie ihren

Niederschlag. Über den Bühnenboden nahezu dahinschwebende Rachegeistfrauen, die ihre ehemaligen Peiniger zu Tode erschrecken und schließlich am seidenen Gängelband in die Unterwelt mit all ihren Höllenqualen führen, zählen zu den Paraderollen chinesischer Schauspielerinnen. Li Ang erzählte bei einem ihrer letzten Besuche in München, dass sie hier durchaus Inspirationen für ihre Geschichten gefunden habe. Aber auch ihre Kindheit in Lugang, wo es in dunklen Gassen und verfallenen Häusern nur so von Geistern gewimmelt habe, prägte sie sehr. Sie geht aber über die traditionellen Erzählungen von Rachegeistern weit hinaus. In *Sichtbare Geister* gelingt es den Protagonistinnen, sich von ihrem traditionellen Los des unbehausten, nur die Vergangenheit reflektierenden Herumirrens zu lösen. Die Frauengeister beginnen sich zu emanzipieren und ihr neues, von vielem Ballast befreites Leben nach eigenem Begehren zu gestalten und zu genießen.

Die 1952 in Lugang auf Taiwan geborene Schriftstellerin ging, nachdem sie ihr Grundstudium an der Chinese Culture University in Taipeh absolviert hatte, zum Studium der Theaterwissenschaft an die University of Oregon in die USA. Im Anschluss kehrte sie an ihre alte Alma Mater zurück, um dort zu lehren. Ihr literarischer Durchbruch gelang 1983 mit dem auch ins Deutsche übersetzten Roman *Gattenmord*, in dem sie sich mit den schaurigen Realitäten des chinesischen Patriarchats auseinandersetzt. Feministische Themen sind ihr seither wichtig geblieben. Als eine der ersten chinesischen Autorinnen setzt Li Ang sich mit Sexualität aus weiblicher Sicht auseinander. Dabei fühlt sie sich trotz aller fundamentaler Kritik stets in der chinesischen Kultur geerdet, was ihr besonders in ihrer Heimat viel Anerkennung einbrachte. Zahlreiche ihrer Romane wurden auch in Japan, Frankreich und in den USA übersetzt. 2004 erhielt Li Ang für ihr Werk in Paris den Titel eines „Chevalier des arts et des lettres“.

Sichtbare Geister wurde ins Deutsche übertragen von der Hamburger Sinologin Martina Hasse, die nicht nur selber lange auf Taiwan gelebt hat, sondern seit längerem freundschaftliche Kontakte mit Li Ang pflegt. Entsprechend gelingt es ihr, die Atmosphäre der Insel einzufangen und Li Angs bisweilen bizarr-monströse Phantasiereisen in unsere so völlig anders strukturierte Sprache zu übertragen nachvollziehbar zu machen. Wir erhalten hier Einblicke in chinesische Realitäten und weibliche Geisterwelten, die nicht nur unterhaltsam sind, sondern uns zweifellos einen tieferen Einblick in eine in vieler Hinsicht immer noch sehr fremde Kultur bieten.

Dr. Irene Wegner

Li Ang: Sichtbare Geister
(Chinesisch: *Kadejian de gui*, 2004)
Aus d. Chinesischen v. Martina Hasse.
Bad Honnef: Horlemann Verlag 2007. 317 S.
ISBN: 978-3-89502-235-7

Abbildungshinweis:
S.28 oben: Lesung mit Li Ang und Matina Hasse im Sinologischen Institut der Universität München, 2007 (photo credits: Pressestelle des Taipeh Büros München)
S.28 unten: Li Ang mit Frauen aus Lugang (photo credits: Monika Treut)
S.29 oben: Li Ang und Martina Hasse bei Lesung in FU Berlin (photo credits: Radio Taiwan International)
S. 29 unten: Li Ang (photo credits: longmenshiku)
S. 30: Li Ang in Taipeh (photo credits: Monika Treut)

IMPRESSUM

ASIA INTERCULTURA MAgazIN

Herausgeber: ASIA INTERCULTURA e.V.
Redaktion: Dr. Irene Wegner
Grafik + Layout: milenA mendeZ
Redaktionsanschrift: Pestalozzistr. 14, 80469 München
Tel/Fax: 089-265405
office@asiaintercultura.de