

Zhai Yongmings lyrische Topographien : Frauen, "Kaffeehauslieder" und "New York 2006"

Autor(en): **Jaguscik, Justyna**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **65 (2011)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-154528>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZHAI YONGMING'S LYRISCHE TOPOGRAPHIEN *FRAUEN*, "KAFFEEHAUSLIEDER" UND "NEW YORK 2006"

Justyna Jaguscik, Universität Zürich

女性人们对于自身, 自身处境的私人化关注一方面有效地破解了男化的意识形态禁锢, 一方面带动了诗歌语言, 乃至整个文学语言的创新。¹

“Das Interesse der Frauen an ihren persönlichen Befindlichkeiten und Problemen hat einerseits zum erfolgreichen Schleifen männlich determinierter ideologischer Festungen geführt. Andererseits setzte es die Sprache der Lyrik in Bewegung, ja es führte sogar zu einer kreativen Erneuerung der gesamten literarischen Sprache.”

*Abstract*²

Zhai Yongming's Lyrical Topographies: *Women*, "The Café Songs" and "New York 2006". Despite the fact that poetry in the classical tradition has always been considered a suitable genre for women, female poets have claimed only a peripheral place in the Chinese literary canon. Chinese and western literary critics studying contemporary Chinese women's poetry place this heterogeneous category at the intersection of influences of western feminism, indigenous tradition and the output of social and political changes, which took place in the post-Mao period. They led to an ongoing deconstruction of various sets of images of "modern women" which had emerged in the Republican and Maoist iconographies. Female subjectivity and agency have been re-conceptualized in a process of self-questioning. The aim of this paper is to inquire into the question how images and representations of femininity, (imaginary) "womenscapes" and real places have been constructed in Zhai Yongming's lyrical and essayistic writing.

Zhai Yongming³ 翟永明 vervollständigte ihren ersten poetischen Zyklus *Frauen* (*Nüren* 女人) im Jahr 1984. Zwei Jahre später konnte er publiziert werden. Fünf

1 Xi, 2002: 269.

2 Ich beschränke mich in diesem Artikel auf einen Interpretationsversuch dreier Texte aus Zhai Yongmings umfassendem Werk, in denen der Kategorie "Raum" eine Schlüsselfunktion zuzuschreiben ist. Alle Ausschnitte aus dem Gedichtzyklus *Frauen*, aus dem Gedicht "Kaffeehauslieder" sowie aus dem Essay "Das nächtliche Bewusstsein" werden, falls nicht anders vermerkt, nach Wolfgang Kubins Übersetzung zitiert. Vgl. KUBIN, 2004.

von insgesamt zwanzig Gedichten erschienen damals in der Zeitschrift *Shikan* 诗刊.⁴ Ein Beiwort zu diesem Zyklus trägt den Titel “Das nächtliche Bewusstsein” (“Heiye de yishi” 黑夜的意识). Es wurde bereits im Jahr 1985 geschrieben, aber erst im Jahr 1993 in einem staatlichen Verlag veröffentlicht.⁵ Die Dichterin hat diese essayistische Beilage nach der Vollendung des Gedichtzyklus geschrieben. Gemäss Zhai wurde sie dazu von einem Freund inspiriert, der nach der Lektüre des Zyklus bemerkte, er habe aus ihren Gedichten die schwarze Nacht herausgelesen.⁶

Zhai Yongming vervollständigte 1985 diesen Text, in dem sie das weibliche Bewusstsein als ein “nächtliches Bewusstsein” definierte und auf die selbstzerstörerischen Kräfte und Triebe hinwies, die in die Natur einer Frau eingeschrieben seien. In einer Gesellschaft, die nach säkularer Erleuchtung strebte und jahrelang nur von einer “Menschensonne” bestrahlt worden war, wies diese Geste des Sich-in-die-schwarze-Nacht-Zurückschreibens eine unübersehbare Bedeutung auf. Dieses “nächtliche Bewusstsein” beeinflusste entsprechend folgenreich eine Reihe chinesischer Dichterinnen. In einer umfangreichen, der “weiblichen Dichtung” (*nüxing shige* 女性诗歌) gewidmeten Diskussion, die 1989 im Magazin *Shikan*⁷ veröffentlicht wurde, äusserte sich Zhai Yongming selbstironisch wie folgt zu diesem Thema:

3 Zhai Yongming wurde 1955 in Chengdu geboren. Nach dem Abschluss der höheren Mittelschule wurde sie während der Kulturrevolution 1974 aufs Land verschickt und arbeitete dort in einer landwirtschaftlichen Produktionsbrigade. 1977 immatrikulierte sie sich an der Akademie für Nachrichteningenieurwesen. 1980 begann sie ihr literarisches Schaffen und ist bis heute in diesem Feld aktiv geblieben. Zu ihren wichtigsten Werken aus der frühen Schaffensphase zählen u.a. die folgenden: *Jing'an zhuang* 静安庄 (Jing'an-Dorf, 1985), ein langes Gedicht, in dem sie ihre Erinnerungen an die Landverschickung aufarbeitete; *Siwang de tu'an* 死亡的图案 (Todesmuster, 1987), in dem Zhai den Tod ihrer Ziehmutter verarbeitete; *Cheng zhi wei yiqie* 称之为一切 (Nenne es Alles, 1988); und *Yanse zhong de yanse* 颜色中的颜色 (Die Farbe in der Farbe, 1989). Vgl. dazu GÖSSE/LAWITSCHKA, 1995.

4 ZHAI, 1986: 13–16. In dieser Ausgabe erschienen folgende Gedichte: “Dubai” 独白 (Monolog), “Muqin” 母亲 (Mutter), “Yugan” 预感 (Vorahnung), “Shijie” 世界 (Welt) und “Bianyuan” 边缘 (Rand). Der ganze Zyklus, der aus insgesamt zwanzig Einzeltexten besteht, wurde 1997 im Sammelband *Cheng zhi wei yiqie* veröffentlicht. 1994 wurde in Chengdu ein weiterer Sammelband mit Gedichten Zhai Yongmings unter dem Titel *Zhai Yongming shiji* 翟永明诗集 (Zhai Yongmings Gedichtsammlung) herausgegeben, aber darin besteht der Zyklus *Frauen* nur aus neunzehn Gedichten; der Text “Chongjing” 憧憬 (Erwartung) fehlt.

5 Siehe hierzu: ZHANG, 1995a: 70–72.

6 ZHAI, 1995b: 234.

7 Vgl. ZHAI, 1989: 4–23.

不知何时起,更形成了一股“黑旋风”.黑色已成为“女性诗歌”的特征,以致于我常开玩笑说,应该把我的《黑房间》首句“天下乌鸦一股黑”改为“天下女人一股黑”.⁸

Man kann gar nicht genau sagen, wann der ‘schwarze Wirbelsturm’ anfing. Die Farbe Schwarz ist bereits zum Kennzeichen der ‘weiblichen Dichtung’ geworden. Ich mache öfter Scherze darüber, indem ich sage, dass man eigentlich die erste Zeile meines Gedichtes “Das schwarze Zimmer”: ‘Die Krähen unter dem Himmel sind schwarz’, hätte umschreiben müssen in: ‘Alle Frauen unter dem Himmel sind schwarz’.

Die chinesische Literaturkritik hat den Essay “Das nächtliche Bewusstsein” zusammen mit dem Gedichtzyklus *Frauen* rasch als ein Zeichen femininen Erwachens gedeutet. Dieses wird meistens definiert als “Etablierung der selbstbewussten weiblichen Subjektivität” (*nüxing zhuti yishi de que li* 女性主体意识的确立) und des “feministischen Schreibens” (*nüxingzhuyi xiezu* 女性主义写作), die nach der langen Absenz während der Mao-Zeit als selbständiger, von der maskulinen Schreibweise differenter Schreibstil am “Horizont der Geschichte”⁹ auftauchte. Auch heute wird Zhai Yongmings Debüt immer noch von vielen Literaturtheoretikern als chinesische Antwort auf Hélène Cixous’ *écriture féminine* betrachtet. Die wichtigste Frage scheint dabei zu sein, ob sie sich nicht nur von Sylvia Plaths und Frida Kahlos Werken, sondern auch von Cixous literarischem Manifest *Das Lachen der Medusa* inspirieren liess.¹⁰ Dabei ist meiner Meinung nach die Beziehung zwischen Zhai Yongmings “nächtlichem Bewusstsein”, dem Feminismus und Cixous’ Werk viel komplexer, als es nach einem flüchtigen Vergleich von ausgewählten und oft nicht widerspruchsfreien Textpassagen erscheinen mag. In den letzten Jahren erschienen zwei kritische Beiträge, die sich nicht mehr auf eine mechanische Reproduktion von früheren Urteilen beschränken. In diesen wird Zhai Yongmings Schaffen samt dem ihr Werk häufig mehr verschleiern als würdigenden kritischen Diskurs einer theoretisch solide eingebetteten und gleichwohl textorientierten Lektüre unterzogen.¹¹ Dies deutet darauf hin, dass die kritische Aufarbeitung der weiblichen Dichtung und die um die weibliche Autorschaft kreisende Diskussion noch lange nicht abgeschlossen sein werden.

8 ZHAI, 1989: 11.

9 MENG/DAI, 2004.

10 Eine Recherche in der chinesischen Datenbank *Wanfang Data* <www.wanfangdata.com.cn> bestätigt, dass auch in den neuesten Beiträgen, die unter den Stichworten “Zhai Yongming” oder “weibliche Dichtung” erscheinen, ähnliche Behauptungen unreflektiert immer wieder reproduziert werden. Vgl. z.B. CHEN, 2009, WANG, 2010, oder ZHUANG, 2009.

11 CHEN, 2007: 286–318; ZHOU, 2007: 123–133, 212–255.

1. Jenseits des hellen Tages zu sich finden

Der Gedichtzyklus *Frauen*, Zhai Yongmings poetisches Debüt, zeichnet sich durch eine hermetische Schreibweise aus, die aufgrund ihrer extremen Verdichtung keine einfache ist und sich mehreren Lesarten gegenüber öffnet. *Heiye* 黑夜 bedeutet wortwörtlich übersetzt “die schwarze, dunkle, tiefe Nacht”. Die Farbe Schwarz, die Finsternis, wurde in der chinesischen Tradition unterschiedlich assoziiert. Anders als im Westen kann nicht von einer Gleichsetzung der Dunkelheit mit dem Bösen gesprochen werden. Schwarz ist in der chinesischen Naturauffassung ein Teil sich komplementär ergänzender Paare: Leere/Fülle, Himmel/Erde, Yin/Yang, Dunkelheit/Licht, Tag/Nacht. Die beiden Elemente, die zusammen ein Ganzes bilden, liegen nicht im Streit miteinander, sondern es ist ihr Zusammenspiel, das erst den Kosmos und dessen Bewegung hervorbringt. Als Symbol steht Schwarz für das Dunkle, den Tod und die Ehre. Es entsprach der Lehre von den Fünf Wandlungsphasen bzw. Elementen, dass Schwarz dem Element Wasser, der Himmelsrichtung Norden und dem salzigen Geschmack zugeordnet wurde.¹²

Das Schwarze (die Dunkelheit) spielte auch eine besondere Rolle in der chinesischen Philosophie. Das “mystische”, “geheimnisvolle” daoistische Konzept *xuan* 玄 erscheint im *Dao de jing* 道德經 (*Buch des Weges und der Tugend*) im Zusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung der Welt. Im *Yi jing* 易經 (*Buch der Wandlungen*) kommt die Farbe Schwarz als ein Teil der Lehre von den Fünf Elementen vor. Im Buddhismus findet sich das meditative Dunkel, das mit Wissen assoziiert wird. Schliesslich erscheint die Bedeutung des Lichts und des Dunklen auch in der politischen Metaphorik.¹³

Erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die dunkle, kalte oder schwarze Nacht nicht mehr als ein Teil der natürlichen kosmischen Ordnung gesehen, sondern zunehmend zu einem Symbol der Misere, in der sich die chinesische Gesellschaft befand, umgedeutet. Beispiele dafür sind unter anderem in den Werken von Lu Xun 鲁迅 (1881–1936), Mao Dun 茅盾 (1896–1981) und Ba Jin 巴金 (1904–2005) zu finden.

Qiu Jin 秋瑾 (1875–1907), die Gründerin der ersten chinesischen Frauenzeitschrift *Zhongguo nübao* 中国女报 (*Chinesische Frauenzeitung*), stellte im redaktionellen Vorwort zu der ersten Ausgabe die folgenden Fragen:

12 EBERHARD, 1994: 260–261.

13 PREGADIO, 2008, Bd. I: 51.

我中国女界之黑暗何如? 我女界前途之危险更何如?¹⁴

Und was ist mit der Dunkelheit unserer chinesischen Frauenwelt? Und noch um so mehr mit den Gefahren, die auf unsere chinesische Frauenwelt künftig zukommen werden?

Die dunkle Nacht umhüllt auch das Verschwiegene und Marginalisierte in der offiziellen Kulturgeschichte Chinas. Xie Youshun 谢有顺 stellte einst im Zusammenhang mit seinem Versuch der Entwicklung einer auf der Kritik der chinesischen "Somatophobie" basierenden Körperpoetik die folgende Behauptung auf:

[...] 中国文化留下的便都是“仁”、“义”和“志”的演变史，至于与日常生活相关的身体文化，即便有，也只是存在于房中术和饮食文化上，它是黑暗的，不容于正统文化。¹⁵

[...] die chinesische Kultur hat eine evolutionäre Geschichte von 'Menschlichkeit' [*ren*], 'Gerechtigkeit' [*yi*] und 'Idealen' [*zhi*] hinterlassen. Sogar die mit dem alltäglichen Leben verbundene Körperkultur findet man nur im Zusammenhang mit der *ars amandi* und der Esskultur. Diese sind von Dunkelheit umhüllt und gehören nicht zu der offiziell anerkannten Tradition.

Ich will hier einen Versuch unternehmen, sowohl den essayistischen Beitrag "Das Nächtliche Bewusstsein" als auch den Gedichtzyklus *Frauen* als eine imaginäre Frauenlandschaft zu lesen. Diese Werke sehe ich als eine Art Fortsetzung und überschreitende Umschreibung zugleich der frühen feministischen Phantasien über das Ausbrechen aus der patriarchalischen Ordnung. Diese wurden um 1900, in der späten Qing-Periode, verfasst. Ich beziehe mich hier vor allem auf Qiu Jins und Wang Miaorus 王妙如 (1877–1903) dystopische und verschleierte Darstellungen der chinesischen Gesellschaft.¹⁶ In dem Werk *Jingwei shi* 精卫石 (Die Steine des Vogels Jingwei, 1907) von Qiu Jin wird das kaiserliche China als ein Land dargestellt, das scheinbar von einem schlafsüchtigen Kaiser samt seinen kurzsichtigen Beamten regiert, tatsächlich aber von Ausländern kontrolliert wird und in dem besonders die Frauen unter ihrer Marginalisierung leiden. Qiu Jin will den chinesischen Frauen ihren Sklavenstatus bewusst machen und sie aus der schwarzen Nacht erwecken:

I am often pained that my sister compatriots remain in the World of Darkness. [...] But though they are subjected to immeasurable oppression, they are unaware of their pain; they

14 GUO, 2004: 7.

15 XIE, 2001: 192.

16 Vgl. DOOLING, 2005: 22.

suffer abuse and humiliation, yet they have no shame. They are completely blind and ignorant, saying with foolish serenity: this is our fate.¹⁷

Die radikalen Schriftstellerinnen haben am Ende der mandschurischen Herrschaft versucht, mit Hilfe der Fiktion ein Streben nach einer sozialen Umwälzung und ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Revolution zu wecken. Sie träumten vom Ausbruch aus den inneren Gemächern. Die Theoretikerin Rosemary Jackson schrieb in ihrem Buch *Fantasy: The Literature of Subversion* die folgende Passage:

[...] the literature of fantasy features the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to that which lies outside the law, that which is outside the dominant value system.¹⁸

Die "schwarze Nacht" in Zhai Yongmings Gedichtzyklus *Frauen* kann nicht nur als eine rebellische Fantasie, sondern auch als eine "Heterotopie" interpretiert werden. Ich berufe mich hier auf den von Michel Foucault geprägten Begriff, der auf der Annahme beruht, dass es Räume gibt, die in besonderer Weise gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren, indem sie sie repräsentieren, negieren oder umkehren.¹⁹ Das "nächtliche Bewusstsein", als Ort gelesen, scheint beide von Foucault den Heterotopien zugeschriebenen Funktionen zu erfüllen: Zum einen erschafft es einen illusionären Raum, zum anderen dient es als Ort der Kompensation. Dort kann sich das weibliche Bewusstsein gerade in seinen körperlichen Dimensionen entfalten, die für eine lange Zeit politisiert wurden. Man kritisierte sie noch zu Zeiten Qiu Jins und des Vierten Mai als kleinbürgerlich oder revisionistisch und verbannte sie aus dem öffentlichen wie privaten Leben. In Zhais "schwarzer Nacht" wird die Frau in einem Mikrokosmos ihrer Beziehungen zum Anderen ("Du", Mann, Kind) und der Umwelt dargestellt:

一个个人与宇宙的内在意识 – 我称之为黑夜意识 – 使我注定成为女性的思想, 信念和情感的承担者 [...].²⁰

17 DOOLING, 2005: 35.

18 JACKSON, 1981: 3–4.

19 FOUCAULT, 1967. Vgl. auch TONKISS, 2005: 133. Fran Tonkiss schreibt in ihrem Buch, dass nur den Frauen zugängliche Räume ("women-only spaces") als eine moderne Version einer Heterotopie gelesen werden können: "as heterotopias of separation that escape the eyes and the order of men".

20 ZHAI, 1995a: 70.

Das immanente Bewußtsein eines jeden einzelnen und des Kosmos – ich nenne dies das nächtliche Bewußtsein – macht mich zur Trägerin weiblichen Denkens, Glaubens und Fühlens.²¹

Das Private wird nun privat und universell zugleich:

[...]

我在梦中目空一切
轻轻地走来,受孕于天空
在那里乌云孵化落日,我的眼眶盛满了一个大海
从纵深的喉咙里长出百珊瑚
海浪拍打我
好像产婆在拍打我的脊背,就这样
世界闯进了我的身体
使我惊慌,使我迷惑,使我感到某种程度的狂喜。²²

[...]

Dies alles ist lang her; ich schau im Traum darauf herab,
gehe leichtfüßig vorbei, vom Himmel schwanger.
Da brüten dunkle Wolken die Abendsonne aus, meine Augenhöhlen sind
gefüllt mit einem Ozean, aus der tiefen Kehle wachsen Korallen.
Die Wellen tätscheln mich,
als tätschelte eine Hebamme meinen Rücken, so
ist die Welt in mich gestürmt,
daß ich erschrak, daß ich verwirrt war, daß ich mich freute in Maßen.²³

Es ist eines dieser Fragmente, das auf die heterochronische Zeitstruktur einer Heterotopie hinweist – hier ist die Zeit eine mythische. Zhai Yongming sieht in der Frau die Nachfolgerin der chinesischen Urmutter Nüwa 女娲. Die Dichterin “erschließt ihre Mythenwelt”. Die erste dunkle Nacht trägt sie in “eine völlig neue, eigens angelegte und zugeschnittene, nur den Frauen zugehörige Welt”.²⁴ Sie ist durch das nächtliche Bewusstsein mit den Generationen von Frauen verbunden, die schon vor ihr auf der Welt waren.

In den Ritenaufzeichnungen des *Li ji* 禮記 finden sich Hinweise darauf, dass die Göttin Nüwa ein panflötenähnliches Blasinstrument schuf, die “Nüwa-Mundorgelzungen”.²⁵ Zhai Yongming schreibt: “Von Geburt an haben wir mit

21 KUBIN, 2004: 5. Wolfgang Kubins Übersetzung ist hier von mir angepasst worden; J.J.

22 ZHAI, 1997b: 10.

23 KUBIN, 2004: 15; Übersetzung von mir angepasst; J.J.

24 KUBIN, 2004: 5.

25 LEGGE, 1967, Bd. II: 37. Vgl. auch MÜNKE, 1998: 244.

der dunklen Nacht eine geheime Beziehung. Eine verborgene, vom Leib bis zum Geist alles durchdringende Sprache waltet innerhalb und außerhalb des Empfindens”²⁶ Die Verbindung von Musik und der alles durchdringenden Stimme kann mit Hélène Cixous’ und Julia Kristevas Überlegungen zur Natur des weiblichen Schreibens und der poetischen Sprache in Verbindung gebracht werden. Auch im *Lachen der Medusa* assoziierte Cixous die *écriture féminine* mit Stimme und Gesang:

Text: my body – shot through with streams of song: [...] what touches you, the equivocal that affects you, fills your breasts with an urge to come to language and launches your force: the rhythm that laughs you; the intimate recipient who makes all metaphors possible and desirable: body (body? bodies?) no more describable than god, the Soul, or the Other; the part of you that leaves a space between yourself and urges you to inscribe in language your women’s style.²⁷

Julia Kristeva, die bulgarisch-französische Literaturtheoretikerin und Psychotherapeutin, beschäftigte sich in ihrer Theorie der Marginalität, der Subversion und Dissidenz mit den Texten der Avantgarde, in denen sie die Transgressionen einer symbolischen Kohärenz des Gesetzes sieht. Sie führte den Terminus der “Chora” ein, den sie definiert als “libidinösen Artikulationsraum primärer Triebe und rhythmisch-pulsierender Bewegungen”.²⁸ Es ist eine vorsprachliche Sprache der Lust, die auch eine räumliche Dimension besitzt. So kann, auf Kristevas Terminologie gestützt, behauptet werden, dass die “verborgene, alles durchdringende Sprache” der Nacht den Genotext der weiblichen Dichtung bildet. Mit Genotext sind alle semiotischen Vorgänge gemeint, welche die Grundlage der Sprache bilden, die mit dem Begriff Phänotext gekennzeichnet wird. Auch Zhai Yongmings nächtliche Werke können in ihrer rhythmisch pulsierenden Mehrdeutigkeit als Beispiel eines von Kristeva definierten Genotextes dienen:

Demnach wäre der Genotext lediglich das Transportmittel für Triebenergien, die einen Raum organisieren, in dem das Subjekt noch keine gespaltene Einheit ist, die sich verwischt, damit das Symbolische sich einstellen kann, worin sich das Subjekt vielmehr als solches erst erzeugt in einem Prozeß von Bahnungen und Markierungen unter der Einwirkung der biologischen und gesellschaftlichen Strukturen. [...] Wollte man sie in eine Metasprache über-

26 KUBIN, 2004: 6.

27 CIXOUS, 1975: 352.

28 KRISTEVA, 2007: 36.

setzen, um ihren Unterschied herauszustellen, so gehört der Genotext eher in die Topologie, der Phänotext in die Algebra.²⁹

Laut Kristeva bleibt der mütterliche Rhythmus einer Chora für immer im Gedächtnis von Kindern oder Erwachsenen. Er ist klar und kann in inartikulierten Lauten eines Säuglings, in Träumen sowie in der Kunst wiedergefunden werden. Als eine archaischere Dimension der Sprache, eine vordiskursive, vorverbale, wird der Genotext als ein unmittelbarer Ausdruck der Triebkraft verstanden. „Für uns ist die dunkle Nacht, sie ist auch ein stumm brennendes Verlangen“, schreibt die Poetin und fährt auf der nächsten Seite fort: „Im blinden Herzen der Nacht werden meine Gedichte meinem Willen folgen und alles vor meiner Geburt latent in mir Verborgene ausgraben.“³⁰ Die von Zhai beschriebene nächtliche Existenzform, die mystische Verschmelzung und die Auflösung im Kosmos der zehntausend Dinge rufen Kristevas Konzeption von der „Zeit der Frauen“ in Erinnerung:

On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of a biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with that experienced as extra-subjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnameable *jouissance*. On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality, without cleavage and escape, which has so little to do with linear time (which passes) that the very word temporality hardly fits: all-encompassing and infinite like imaginary space.³¹

Das von Zhai Yongming beschriebene „nächtliche Bewusstsein“ schien im China der achtziger Jahre den Frauen einen Identifikationsraum jenseits der kulturellen und politischen Diskurse zu bieten, deren Destillate – Repräsentationen „der neuen Frau“, „der befreiten Frau“ – im Laufe der Zeit als leer dekonstruiert wurden. Das unter anderem von ihr angestiftete Hinterfragen von mythologisierten „modernen“ Frauenbildern aus der Republik- und Mao-Zeit war einer der Bausteine, die zum Entstehen einer neuen weiblichen Subjektivität beitrugen. Zhai war eine von vielen postmaoistischen Autorinnen, die sich im Laufe der achtziger und neunziger Jahre von den früheren, männlich dominierten Weiblichkeitsrepräsentationen distanzierten und eine Rückforderung der Definitionsmacht und der Handlungsfähigkeit in Anspruch nahmen. Laut Zhou Zan bedeutet das von Zhai Yongming vorgeschlagene nächtliche Bewusstsein so viel wie

29 KRISTEVA, 2007: 96.

30 KUBIN, 2004: 6, 8.

31 KRISTEVA, 1981: 862.

“das Erwachen der bewussten weiblichen Kreativität in einer vom patriarchalen Erbe geprägten Welt”.³²

Zhai Yongmings poetischer Einfluss soll hier nichtsdestoweniger nur auf die Thematik ihrer frühen Gedichte zurückgeführt werden. Seit beinahe dreissig Jahren trägt sie aktiv und erfolgreich zur Etablierung einer neuen lyrischen Sprache in der Volksrepublik China bei:

翟永明诗歌的成功与其他的成功者一样,并不依赖于对特殊题材的占用,而是个人化的书写,命名能力,他们“占有”的只是将公共化的语词变为了个人“发明”版的新词.³³ Die Gründe für den Erfolg von Zhai Yongmings Gedichten sind die gleichen wie im Falle von anderen Erfolgsgeschichten. Sie sind gar nicht mit dem Monopol auf eine spezifische Thematik verbunden, sondern mit der Fähigkeit zu einem individualisierten Schreibstil und zum Benennen. Worauf sie ‘ein Monopol erheben’, ist lediglich die individuelle ‘Entdeckung’ von neuen Wörtern, die sie sich aus der kollektivierten Sprache anverwandelt haben.

2. Nach New York geht das Leben weiter

Der poetische Zyklus *Frauen* zusammen mit dem “Nächtlichen Bewusstsein” werden als repräsentativ für Zhai Yongmings erste Schaffensperiode angesehen. Laut vielen Literaturtheoretikern stand diese unter dem Einfluss von Sylvia Plaths *confessional poetry* und der Idee der *écriture féminine*. Mit der Zeit entfernte sich die Dichterin jedoch immer weiter vom frühen Bekenntnismodus, indem sie die Grenzen ihrer eigenen, um das feminine Bewusstsein zentrierten dunklen Welt überschritt, um in die Realität der Aussenwelt zurückzutreten. Seit dem Anfang der neunziger Jahre wuchs Zhai Yongmings Interesse an realitätsbezogenen Szenen und Objekten einerseits und an dem geschichtlichen Erbe Chinas andererseits. Auffallende Veränderungen in der sprachlichen Komponente ihrer Gedichte bildeten das markanteste Ergebnis der zweijährigen New Yorker Auslandsepisode (1990–1992).

1990 begleitete Zhai Yongming ihren Ehemann, den Maler He Duoling 何多苓, der wie viele andere chinesische Künstler seit den frühen achtziger Jahren, und besonders zahlreich nach der blutigen Niederschlagung der Tiananmen-Unruhen von 1989, ohne eindeutige Emigrationsabsichten das Land verliess. Dem bunten Leben in Gesellschaft vieler chinesischer Auswanderer widmete die Dichterin einen grossen Teil des essayistischen Sammelbandes *Zhishang jianzhu*

32 ZHOU, 2007: 136.

33 CHEN, 2007: 287.

纸上建筑 (Gebäude auf dem Papier, 1995). Sie verarbeitete die Reiseerinnerungen erneut auch in einem anderen Buch: *Niuyue, Niuyue yi xi* 纽约, 纽约以西 (New York, westlich von New York, 2003).

Das damalige Leben in der amerikanischen Stadt wird von vielen Angehörigen der künstlerischen Bohème als eine permanente Partystimmung beschrieben. 2009 konnte man in einer Ausstellung im Pekinger *Three Shadows Photography Art Centre* Fotografien aus dieser Zeit sehen, auf denen sich viele von denen, die in der chinesischen Kultur heute Rang und Namen haben, auf Sofas in dunklen New Yorker Hinterhofwohnungen lümmeln, so z.B. der Filmregisseur Chen Kaige 陈凯歌, der Komponist Tan Dun 谭盾, der Dichter Bei Dao 北岛 und der Künstler Xu Bing 徐冰. Man habe sich damals fast nur über Frauen unterhalten, hat Ai Weiwei 艾未未 kürzlich gegenüber einer Zeitung in Kanton geäußert.³⁴ Doch, von heute aus gesehen, wirkt es so, als sei New York der Inkubationsort der gegenwärtigen chinesischen Kunst gewesen.

In dieser Zeit hat die Dichterin Zhai Yongming, die schon von den Männern in der patriarchalischen Gesellschaft Chinas als “die Andere” wahrgenommen worden war und deshalb Erfahrungen mit der Ausgrenzung im eigenen Land gemacht hatte, auch im Westen das Gefühl, “die Andere” zu sein. Zhai Yongming verstummte in New York vorübergehend. In ihren Erinnerungen ist die New Yorker Phase von depressionsartigen Tiefen, begleitet von einer Überproduktion von Briefen, die an Freunde in China adressiert waren, gekennzeichnet. Nicht nur das Fest, ein Leben im Ausland, das scheinbar einer ununterbrochenen Feier glich, sondern auch dessen Kehrseite, wurden von Zhai Yongming thematisiert. Damit meine ich vor allem die Zerrüttung der Phantasie vom “Goldenen Westen”, der Freiheit und einen mühelosen Aufstieg zum Millionär ermöglichen sollte. Auf die Rückkehr in ihre Heimat Chengdu, in die müßige Welt der Feuertopf-Partys und Teehäuser, folgte der sprachliche Registerwechsel, der sich in ihren Werken deutlich bemerkbar machte. Wie sie selbst zugibt, schrieb sie in den neunziger Jahren einige weniger gelungene Gedichte, aber auch ihr Lieblingswerk, das längere Gedicht “Kafeiguan zhi ge” 咖啡馆之歌 (“Kaffeehauslieder”, 1994):

1990 年底至 1992 年我在纽约约旅居了近两年的时间, 这是自 1980 年开始写作后产量最少的两年. 其间除了写过两首很不成功的《西部的太阳》和《孤独的马》之外, 几乎全部时间都用于和国内的朋友写信 [...].

Von Ende 1990 bis 1992, während der zwei Jahre, die ich in New York verbrachte, schrieb ich so wenig wie noch nie seit 1980. Von den zwei misslungenen Gedichten “Die Sonne des

34 Vgl. SIEMONS/AI, 2009: 31.

Westens” und “Das einsame Pferd” abgesehen, verbrachte ich fast die ganze Zeit damit, Briefe an die zuhause gebliebenen Freunde zu schreiben.

只有在《咖啡馆之歌》中, 我找到了我最满意的形式 [...] 通过写作《咖啡馆之歌》, 我完成了久已期待的语言的转换 [...] 从《咖啡馆之歌》开始, 我越来越着迷一种新的叙说风格 [...].³⁵

Nur in den “Kaffeehausliedern” fand ich eine Form, mit der ich sehr zufrieden war. [...] Während des Schreibens der “Kaffeehauslieder” vollzog ich die seit langem erwartete sprachliche Wende [...]. Mit den “Kaffeehausliedern” beginnend bin ich immer mehr einem erzählenden Stil verfallen.

Die “Kaffeehauslieder” geben eine poetische Beschreibung des Zusammentreffens eines Aussenseiters bzw. einer Aussenseiterin mit einer fremden Stadt und ihren Einwohnern wieder. Das Gedicht ist nach einem zeitlichen Prinzip in drei Teile unterteilt: den Nachmittag, den Abend und den frühen Morgen. Das lyrische Ich berichtet aus einem für eine heutige Metropole typischen Raum – aus einem Café. In der Fifth Avenue sitzend und den von einem kahlköpfigen Barista frischgebrühten Kaffee nippend, nimmt sie die Stadt als eine Kakophonie von Geräuschen, Stimmen und Gesprächsfetzen wahr. Das Gedicht ähnelt einem Patchwork, das aus Fragmenten von Popliedern, beiläufigen Konversationen und der Narration der lyrischen Ich-Stimme zusammengeflickt wurde. Spuren einer körperzentrierten sensorischen Wahrnehmung, wie in Zhai Yongmings früherer *écriture féminine*, werden so auch in diesem Werk sichtbar. Nichtsdestoweniger sind es nicht mehr die Vibrationen der inneren Welt und die Pulsschläge der Mutter Natur, die im Text spürbar gemacht werden. Sie wurden durch eine popkulturell inspirierte Heteroglossie ersetzt. Die Szene in diesem Café ohne Namen, das auch einen Raum ausserhalb einer bestimmten nationalen Ordnung darstellen und eine global gleichgeschaltete Kaffeehausketten-Kultur repräsentieren könnte, erinnert an viele Hollywood-Produktionen. Film und Schauspielkunst werden von den Gesprächsfragmenten, die wir in diesem lyrischen Werk übermittelt bekommen, thematisiert. Das Gedicht endet mit einem wie aus einem Film entsprungenen und wahrscheinlich deswegen vertraut klingenden Dialog:

雨在下, 你私下对我说
“去我家?
还是去你家?”
汽车穿过曼哈顿城.³⁶

Es regnet, heimlich sagst du zu mir:
“Gehen wir zu mir?
Oder zu dir?”
Ein Auto schießt durch Manhattan.³⁷

35 ZHAI, 1995b: 202, 204, 205.

36 ZHAI, 1997a: 58–59.

37 KUBIN, 2004: 83.

Wie hier sichtbar wird, hat sich die Poetin gemäss “ihrer Auffassung von Dichtkunst als Dialog der Hermetik der Frühphase einer Sprache verschrieben, die ins Detaillierte, ins Schlichte und schließlich auch ins Lakonische führt”. Seit den neunziger Jahren geben ihre Gedichte ein neues Ich zu erkennen: “Es ist dies das lyrische Ich einer Beobachterin, welche die Welt gerne wie ein Theaterstück zusammenfasst.”³⁸

Zusammen mit dem Essayband (Gebäude auf dem Papier) bilden die sich auf New York beziehenden Gedichte³⁹ eine Mikrogeschichte der Migration. Zhai Yongming ist es gelungen, den Wandel, den ihre Künstler-Freunde seit den frühen neunziger Jahre erlebt haben, wiederzugeben. Diejenigen, welche damals im Central Park fliessbandartig Portraits von Weissen in Erfolg garantierenden drei Arbeitsschritten vervollständigten, zählen heute zum internationalen Art-Establishment.

朋友告诉我, 外国人特别好画, 轮廓分明, 你只需特他们分门别类, 临时组合, 一号眼睛 (大眼睛) 配二号鼻子 (高鼻子), 再配上三号嘴巴 (大嘴巴), 以此类推, 这样画起来就像流水作业似的, 快极了, 也多少会像那个人。⁴⁰

Ein Freund sagte mir, dass die Ausländer sehr einfach zu malen sind. Sie haben klare Gesichtszüge, du musst sie nur dementsprechend in Kategorien unterteilen: Nummer eins, Augen (grosse Augen), begleitet von Nummer zwei, Nase (grosse Nase), und dazu kommt noch Nummer drei, Mund (grosser Mund). So sortiert lassen sie sich wie auf dem Fließband malen, aussergewöhnlich schnell, und sie ähneln sogar noch mehr oder weniger den Porträtierten.

Mehr als zehn Jahre nach der Entstehung der “Kaffeehauslieder” widmete Zhai Yongming der amerikanischen Stadt erneut ein Gedicht, “Niuyue 2006” 纽约 2006 (“New York 2006”) betitelt. Von der ehemaligen Partystimmung ist wenig übriggeblieben. Die neue Generation gibt sich global, stilbewusst und institutionell verwurzelt:

四男两女讨论着	Vier Männer zwei Frauen diskutierend
横贯中西的国际话题	Den Westen und Osten durchquerende internationale Themen
艺术家, 评论人	Künstler, Kritiker
建筑师, 画廊 BOSS	Architekt, Galerie-Boss

38 KUBIN, 2004: 110.

39 Siehe z.B. “Wode Yindu linju” 我的印度邻居 (Meine indischen Nachbarn), “Lili he Qiong” 莉莉和琼 (Lili und Qiong), “Xingqitian qu kan Bei Ling” 星期天去看贝岭 (Sonntäglicher Besuch bei Bei Ling), in ZHAI, 1997a: 10–11, 20–34, 47–49.

40 ZHAI, 1995b: 122.

Museum 馆长	Museumsdirektor
这些可都是时髦职业. ⁴¹	Das sind ja lauter trendige Berufe.

In ihren Anspielungen auf in die Höhe schiessende Geldsummen, die auf den vom Auktionshaus Sotheby's durchgeführten Versteigerungen für chinesische Kunstwerke bezahlt werden, hebt Zhai den Platzwechsel der ehemaligen chinesischen Künstlerproletarier hervor. Sie wurden vom Rande der Gesellschaft auf die für den globalen Markt bestimmte kulturelle Produktion zugehörigen Positionen katapultiert, was ihnen den neuen Status von Magnaten einbrachte.

Zwischen den "Kaffeehausliedern" und "New York 2006" besteht ein klarer intertextueller Zusammenhang. "New York 2006" setzt sich wie die "Kaffeehauslieder" aus drei Teilen zusammen, die jedoch nicht diachronisch, sondern nach einem topographischen Prinzip strukturiert sind: "Downtown", "Midtown" und "Uptown". In dieser Verschiebung der Akzente spiegelt sich auch ein Wandel von Zhai Yongmings Interessen wider. Nachdem sie sich eine Zeit lang mit Episoden und Personen aus der chinesischen Geschichte beschäftigte, wandte sie sich seit Mitte der neunziger Jahre zunehmend der Architektur zu. Die intertextuelle Beziehung, in der diese Gedichte zueinander stehen, wird vorerst durch die wortwörtliche Wiederholung von einigen Phrasen aus den "Kaffeehausliedern" in "New York 2006" aufgezeigt. Gleichzeitig wird der erste Text, vom direkten Zitat abgesehen, durch Anspielungen und Travestien in den zweiten eingebaut. Der Akt der Wiederholung wird parallel vom Auslöschen und Umschreiben anderer Textstellen begleitet.

Der postkoloniale Diskurs hat gezeigt, dass Orte (als Bestandteile der objektiv existierenden Welt) von den sie beobachtenden Subjekten nicht zu trennen sind. Sie entstehen vielmehr in dem Miteinander von Sprachen, Geschichte und Umwelt. In Bill Ashcrofts Worten: "The theory of places [...] rather indicates that in some sense place is language, something in constant flux, a discourse in process."⁴² So ist auch die Stadt New York in diesen beiden Gedichten von der erzählenden Stimme in den beiden Gedichten nicht zu trennen. In einer melancholischen Verfassung wandte sich das lyrische Ich aus den "Kaffeehausliedern" der Vergangenheit zu, in die auch die verlorene Heimat eingeschrieben wurde. In "New York 2006" spielt sich das Geschehen ganz im Gegenteil hier und heute ab. Und wie in Zhai Yongmings früherem Werk wird es aus einer visuell-auditiven Perspektive übermittelt, die jedoch vielmehr einer ironisch-zynischen als

41 ZHAI, 2008: 85.

42 ASHCROFT/GRIFFITHS/TIFFIN, 2006: 345.

einer niedergeschlagenen lyrischen *persona* entspringt. Das zurückliegende Kaffeehaus aus den “Kaffeehausliedern” war privater Raum und Bühne zugleich, auf der sich die kleinen Melodramen abspielten. Die gegenwärtige Grossstadt in “New York 2006” dient als Platz bzw. Ort der politischen Vokalisierung der “protestierenden Ethnien”.⁴³ Die globale Marktwirtschaft und Politik treten anstelle des müssigen Bargeflüsters laut auf.

Im Kaffeehaus sitzend, beneidet das der Vergangenheit der neunziger Jahre zugehörige lyrische Ich die Muttersprachler:

你还在谈着你那天堂般的社区	Du hast nur ein Thema: deine paradiesische
	Gemeinschaft,
你的儿子	deinen Sohn,
高尚的职业	deinen ehrenwerten Beruf
以及你那纯正的当地口音. ⁴⁴	und deinen reinen Lokalakzent. ⁴⁵

Im heutigen New York lernen die einst Marginalisierten über ihre Rechte laut zu sprechen:

[...]	[...]
这里也是 CHINA TOWN	Und hier ist auch CHINA TOWN
听说这是不尊重的称呼	Ich habe gehört, dies sei eine respektlose Bezeichnung
“正确的叫法应该是 ‘CHINESE TOWN’.”	“Der korrekte Name sollte sein ‘Chinese Town’.”
我昨天刚知道	Ich habe es gestern erst erfahren.
[...] ⁴⁶	[...]

In “New York 2006” wird die Stadt als ein Ort bezeichnet, an dem die Menschen “on the borderline of history and language, on the limits of race and gender”⁴⁷ leben. In diesem intertextuellen Gedicht erscheint die New Yorker Metropole selbst als ein Palimpsest, so wie dieser in der Architekturtheorie thematisiert wird – als Geist oder Gespenst, eine Reminiszenz dessen, was sie einst war. Als das lyrische Ich am WTC-Gelände vorbeigeht, erinnert es sich an ein Souvenir in Form der Zwillingstürme, das unverändert auf dem Schreibtisch zu Hause ruht. Das Übriggebliebene wird zu einem Simulakrum der Macht, die ins

43 Vgl. dazu: CHOW, 2002.

44 ZHAI, 1997a: 56–57.

45 KUBIN, 2004: 80. Übersetzung von mir angepasst; J.J.

46 ZHAI, 2008: 85.

47 BHABHA, 1994: 170.

Schwanken geriet, nachdem die Stadt in ihrer Verletzbarkeit blossgestellt worden war. Überall dort, wo Räume rundum erneuert, neugestaltet oder abgewälzt und niedergerissen werden, setzen sich schattenartige Spuren wie Staub ab. So erstreckt sich im Jahre 2006 auch ein Schatten über New York – ein Gespenst geht um in der Stadt, das Gespenst des Terrorismus der Anderen.⁴⁸

Zhai Yongming hat selbst seit den neunziger Jahren ein teilweise nomadisches Leben geführt, als Dichterin und Touristin unterwegs und als Inhaberin eines künstlerischen, heterotopischen Raums in ihrer Heimatstadt Chengdu sesshaft. Dieser nomadische Lebensstil bildet einen Teil des öffentlichen Bildes der Dichterin Zhai Yongming. Auf einer Fotografie, die auf ihrem neuesten Gedichtband *Zui weiwan de ci* 最委婉的词 (Die taktvollsten Wörter, 2008) zu sehen ist, steht sie, dem Leser direkt in die Augen blickend, alleine im Zentrum mit einem professionellen Fotoapparat in der Hand. 1997 erfüllte sich die Dichterin einen Traum, indem sie ihren eigenen Kunst-Raum in ihrer Heimatstadt Chengdu eröffnete – eine Bar, die nach einem sowjetischen Film *Die weissen Nächte* benannt ist. Sie hat sich ursprünglich diesen eigenen Raum als ganz in Lila gestaltet vorgestellt. Von Alice Walkers Buch *Die Farbe Lila* und von violett-farbenen Trachten der Frauen aus der Yi-Minderheit inspiriert, hat sich Zhai Yongming diesen Raum als ein weibliches lilafarbenes Randgebiet fantasiert. Schliesslich wurde die Bar in minimalistischem Weiss eingerichtet. Es ist nicht nur ein den Frauen zugehöriger Raum, wie es einst die “dunkle Nacht” war – und in den späten Abendstunden entfaltet sich dort auch eine neue Art von “nächtlichem Bewusstsein”. Die Bar gehört zu den wichtigsten Treffpunkten der jungen avantgardistischen Künstlerszene Chinas. In Zhai Yongmings aus einem 1999 geschriebenen Gedicht stammenden Worten: “Das Weiss installiert sich.”⁴⁹

Zhai Yongmings Aktivitäten als Dichterin, Kunstkuratorin und Barfrau stimmen mit Julia Kristevas Auffassung von intellektueller Dissidenz überein. Als avantgardistische Poetin hat sie die symbolische Kohärenz des Gesetzes überschritten. Und ausserdem, um zum Abschluss noch einmal die Theoretikerinnen zu Wort kommen zu lassen: “And sexual difference, women: isn’t that another form of dissidence?”⁵⁰

48 DERRIDA, 1997.

49 ZHAI, 2000a: 23.

50 KRISTEVA, 1997: 296. In ihrer Theorie der Marginalität, Subversion und Dissidenz schreibt Julia Kristeva von der weiblichen und männlichen libidinösen Energie, die sich von den Rändern der Gesellschaft mit revolutionärer Kraft ins Machtzentrum bewege und die künstlerische Avantgarde produziere. Sie erwähnt dabei drei Typen von Intellektuellen – den

Literaturverzeichnis

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (Hg.)
2006 *The Post-Colonial Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- BHABHA, Homi
1994 *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- CHEN Chao 陈超
2007 *Zhongguo xianfeng shige lun* 中国先锋诗歌论 [Theoretische Auseinandersetzung mit der Avantgardelyrik Chinas]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe.
- CHEN Zhiping 陈志平
2009 “Nüxing shige de shenti xiezuo pipan” 女性诗歌的身体写作批判 [Kritische Betrachtung der Körperschrift in der weiblichen Dichtung]. *Mianyang shifan xueyuan bao* 绵阳师范学院学报 28.3: 77–79.
- CHOW, Rey
2002 *The Protestant Ethic & the Spirit of Capitalism*. New York: Columbia University Press.
- CIXOUS, Hélène
1975 “The Laugh of the Medusa.” In: WARHOL/HERNOLL, 1997: 347–363.
- DERRIDA, Jacques
1997 *Marx’ “Gespenster”*. *Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt: Fischer Verlag.
- DOOLING, Amy D.
2005 *Women’s Literary Feminism in Twentieth Century China*. New York: Palgrave Macmillan.
- DOOLING, Amy D.; TORGESON, Kristina M. (Hg.)
1998 *Writing Women in Modern China*. New York: Columbia University Press.
- DÜNNE, Jörg; GÜNDEL, Stephan (Hg.)
2006 *Raumtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- EBERHARD, Wolfram
1994 *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. München: Eugen Diederichs Verlag.

Rebellen, den Psychoanalytiker und den Schriftsteller – und unterstreicht zusätzlich das subversive Potential der Frauen.

- FOUCAULT, Michel
1967 "Von anderen Räumen". In: DÜNNE/GÜNDEL, 2006: 317–330.
- GÖSSE, Susanne; LEWITSCHKA, Valérie (Hg.)
1995 *Chinesische Akrobatik – Harte Stühle. Gedichte chinesisch-deutsch.* Tübingen: Verlag Claudia Gehrke.
- GUO Yanli 郭延禮 (Hg.)
2004 *Qiu Jin xuanji 秋瑾选集* [Qiu Jins ausgewählte Werke]. Beijing: Renmin wenzue Chubanshe.
- JACKSON, Rosemary
1981 *Fantasy: The Literature of Subversion.* London, New York: Methuen.
- KRISTEVA, Julia
1981 "Women's Time." In: WARHOL/HERNOLL, 1997: 860–880.
1997 "A New Type of Intellectual: The Dissident." In: MOI, 1997: 292–300.
2007 *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- KUBIN, Wolfgang
2004 *Kaffeehauslieder. Gedichte.* Bonn: Weidle Verlag.
- LEGG, James (Übers.)
1967 *Li Chi. Book of Rites.* New York: University Books.
- MENG Yue 孟悦 und DAI Jinhua 戴锦华
2004 *Fuchu lishi dibiao: Xiandai funü wenzue yanjiu 浮出历史地标: 现代妇女文学研究* [Emerging from the horizon of history: Modern Chinese women literature]. Beijing: Zhongguo Renmin daxue chubanshe.
- MOI, Toni (Hg.)
1997 *The Kristeva Reader.* Oxford: Blackwell.
- MÜNKE, Wolfgang
1998 *Mythologie der chinesischen Antike. Mit Ausblick auf die spätere Entwicklung.* Bern: Peter Lang.
- PREGADIO, Fabrizio (Hg.)
2008 *The Encyclopedia of Taoism.* 2 Bde. London, New York: Routledge.
- QIU Jin
1907 *Jingwei shi 精卫石* [Die Steine des Vogels Jingwei]. In: GUO, 2004: 181–251.
- SIEMONS, Mark; AI, Weiwei
2009 *So Sorry.* München: Prestel.
- TONKISS, Fran
2005 *Space, the City and Social Theory.* Cambridge: Polity Press.

WANG Lin 王琳

2010 “Kundun zhong de beilun” 困顿中的悖论 [Paradoxien in der Be-
drängnis]. *Zuojia zazhi* 作家杂志 2010.5: 7–8.

WARHOL, Robyn R.; HERNOLL, Diane Price (Hg.)

1997 *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Hamp-
shire: Macmillan Press Ltd.

XI Chuan 西川

2002 “Cong poetess dao woman poet” 从 poetess 到 woman poet [Von der
poetess zur woman poet]. In: HUANG Lihai 黄李孩 (Hg.). *Kuangxiang
de lücheng: Xin nüxing xin shige* 狂想的旅程: 新女性新诗歌 [Eine
fantastische Reise: Neue Frauendichtung]. Fuzhou: Haifeng chuban-
she: 269–272.

XIE Youshun 谢有顺

2001 *Wenxue shenti xue* 文学身体学 [Die Lehre vom Korpus der Litera-
tur]. *Huacheng* 花城 2001.6: 192–205.

ZHAI Yongming 翟永明

1986 “Nüren (liu shou)” 女人 (六首) [Frauen (Sechs Gedichte)]. *Shikan*
1986.6: 13–16.

1989 “Nüxing shige” yu shige zhong de nüxing yishi” “女性诗歌”与诗歌
中的女性意识 [Die “weibliche Dichtung” und das weibliche Be-
wusstsein in der Dichtung]. *Shikan* 1989.6: 10–11.

1995a “Heiye de yishi” 黑夜的意识 [Das nächtliche Bewusstsein]. In:
ZHANG Qinghua 张清华 (Hg.). *Zhongguo xin shiqi nüxing yanjiu
ziliao* 中国新时期女性研究资料 [Materialien zum chinesischen Fe-
minismus der neuen Epoche]. Jinan: Shandong wenxue chubanshe:
70–72.

1995b *Zhishang jianzhu* 纸上建筑 [Gebäude auf dem Papier]. Shanghai:
Dongfang chuban zhongxin.

1997a “Kafeiguan zhi ge” 咖啡馆之歌 [Kaffeehauslieder]. In: *Heiye li de
suge. Zhai Yongming shixuan* 黑夜里的素歌. 翟永明诗选 [Elegien
in schwarzer Nacht. Auswahl von Gedichten Zhai Yongmings]. Bei-
jing: Gaige chubanshe.

1997b “Nüren” 女人 [Frauen]. In: ZHAI Yongming, TANG Xiaodu 唐晓渡
(Hg.). *Cheng zhi wei yiqie* 称之为一切 [Nenne es Alles]. Shenyang:
Chunfeng wenyi chubanshe.

2000a “Baise zhuangzhi women” 白色装置我们 [Das Weiss installiert uns].
Zuojia zazhi 2000.2: 23.

- 2000b “Yige fang’an de liumang gouxiang he zui zhong shishi” 一个方案的浪漫构想和最终实施 [Über die romantische Konzeption und schliessliche Realisierung eines Plans]. *Zuojia zazhi* 2000.2: 21.
- 2008 “Niuyue 2006” 纽约 2006 [New York 2006]. In: *Zui weiwan de ci* 最委婉的词 [Die taktvollsten Wörter]. Beijing: Dongfang chubanshe.
- ZHANG, Hong J.
2004 *The Invention of the Discourse: Women’s Poetry from Contemporary China*. Leiden: Leiden University.
- ZHOU Zan 周瓚
2007 *Touguo shige xiezu de qianwangjing* 透过诗歌写作的潜望镜 (Through the periscope of poetic writing). Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe.
- ZHUANG Caiyun 庄彩云
2009 “Lishi yu shehui de quexi: Zhongguo bentu zuojia de shenti xiezu kunjing” 历史与社会的缺席: 中国本土作家的身体写作困境 [Eine Leerstelle in der Geschichte und Gesellschaft: Die schwierige Situation indigener Körperschrift Chinas]. *Anhui wenxue* 安徽文学 2009.1: 59–60.