

Zeitpuppen

Von Sun Ganlu

Übersetzung: Rupprecht Mayer

Schon als Kind hatte ich die Fantasienvorstellung, das Leben, das ich durchschreiten würde, sei nur ein minder wichtiger Teil meines Lebens. Der Kern meines Lebens fände auf andere Weise in einer anderen Geschichte statt. Diese Vorstellung war so real, so zum Greifen nah wie die tausendfache Berührung des eigenen Körpers – wie die Trugbilder, die Begierde, der Trost und der Schmerz der Realität. Und die Ideen des Körperlichen entsprangen zuerst aus Bildern, aus erinnerten, vergrößerten und verzerrten Bildern. Mal war es eine alte Ansichtskarte in unserer Wohnung, mal ein vergilbtes Landschaftsbild aus einer alten Illustrierten, mal ein im Fernsehen vorbeiflickerndes Gesicht. Öfter aber eine Filmsequenz - sie bestand aus Personen, Geschichten und Orten, und nachdem sie meine Netzhaut passiert hatte, wurden daraus anonyme Gesichter, impressionistische Landschaften, bewegte Glieder und die immer gleichen und doch ständigem Wandel unterworfenen Jahreszeiten. Ganz wie in Dantes „Göttlicher Komödie“:

*Die Trugbilder, die ich geseh'n,
waren fast entschwunden, doch ihr Duft
tropfte noch auf mein Herz.*

Eine zarte Empfindung, ein betrübter Seufzer aus dem Mittelalter, eine fast proletarische Gemütsstimmung, hatte die Geburt der Filmindustrie und deren historisches Schicksal angekündigt.

Ja, von Trugbildern soll hier die Rede sein. Sie rühren von einem Shanghai her, das anscheinend wirklich existiert hat, von der Flut mexikanischer Yinyang-Dollars in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, von Frauenschönheit und fleischlicher Begierde, von wüsten Nächten und von einem Jazz-Stück mit dem Titel „You Belong To My Heart“. „Ein Krebs am Bauch“, ins Pidgin-English jener Zeit übersetzt. Das war auch der Titel dieses Films. Das waren die Klänge meiner Heimat, die bis in jeden Winkel dringenden Heimatklänge.

Eine schrille, feminine Stimme, die über dem Huangpu-Fluss und dem Suzhou-Creek schwebte, untermischt mit dem Atem der unreinen Welt.

Ich neige zu der Ansicht, dass jenes Shanghai nie existiert hat. All die flüchtigen Bilder, die mattgelben Töne scheinen dies zu signalisieren. Und diese Stadt hat ein feines Gespür für Signale. Neben Saiten- und Bambusweisen spielt sie plötzlich Jazz, eine Musik, die anscheinend nichts mit ihr zu tun hat, die nach Amerika schmeckt, im Rhythmus der Schwarzen, windet sich unvermittelt durch die Drehtür des Sassoon Gebäudes und wird aufgenommen von der Skyline des Bund.

Musik ist wie die Zeit, mit Leichtigkeit durchmisst sie Monate und Jahre und hinterlässt überall wie ohne Absicht Spuren der Verstörung. Über die Bilder einer flüchtigen Welt legt sich eine Stimme voller Kummer. Binnen eines Augenblicks wird aus der Republik die Volksrepublik. Manchmal schenkt uns die verstrichene Zeit bestimmte Methoden des Weglassens, die uns erlauben, mit einem Sprung die Stätten einer düsteren Epoche hinter uns zu lassen, um dann die Scherben der Geschichte aufzufädeln, deren Intarsienmuster ungewolltes Vergessen ebenso birgt wie trickreiches Ausweichen. Zwischen den Falten der Bilder nisten verwundete kleine Lebewesen, und deren Seufzer ist manchmal das Lied einer vagabundierenden fremden Nation. Ich kam aus dem Staunen nicht mehr heraus.

Ach, Jazz! Ach, Kino!

Es ist fast eine Mischung von Bertolucci und Kieslowski, opernhafte Leidenschaft, versetzt mit osteuropäischer Nachdenklichkeit. Der Anfangsteil basiert hauptsächlich auf den Memoiren von Langsdon Hughes, ist eine Bearbeitung des Abschnitts über Shanghai. Eine sehr phantasievolle Bearbeitung. Die Erinnerungen eines Wanderers an die Stationen seiner Reise. In „I Wonder as I Wander“ (s. Anm.) blickt ein berühmter und erfolgreicher Schwarzer nicht ohne Stolz auf sein Dichterleben zurück.

Ein Tanzsaal nach den Vorbildern aus einer Unzahl von Hollywood-Genrefilmen, voll von kulissenhaftem Luxus, ohne Schlagschatten, ausgewogen ausgeleuchtet. In europäischen Filmen dieser Art kommen solche Säle seltener vor, und in diesem Film wirkt er etwas überkandidelt. Er lässt in seiner Gediegenheit und Ausstattung selbst den historischen Tanzsaal des Sassoon-Gebäudes hinter sich. Wenn die Kamera die Vorhänge, die Sessel und

das Geschirr zeigt, in dem sich das Kerzenlicht spiegelt, dann soll man zum Staunen gebracht werden.

Ich weiss nicht, wieviele Menschen uns spielen hörten, ich weiss nicht, wieviele Menschen sich bei unserer Jazzmusik Nacht um Nacht die Zeit vertrieben. Es gibt zwar die Stücke noch, sie begegnen einem immer wieder unerwartet, doch die Gesichter, die Gestalten und die Posen der sich drehenden Tänzer sind längst verschwunden. Ich erinnere mich nicht einmal mehr an mein eigenes Aussehen, obwohl es mir aus einer alten Fotografie entgegenblickt. Doch scheint das schon ein anderer Mensch zu sein, an einem anderen Ort, aus einer anderen Geschichte. Anderes hat sich dazwischengeschoben, wie wenn es in einem Musikstück eine Pause gibt, ein Innehalten, nach dem das Stück an einer ganz anderen, unerwarteten Stelle weitergeht und einen umfängt, einen irgendwo berührt und nach einem kurzen Innehalten im Leben mit sich zieht. Heute denke ich, das war der Grund, warum ich als junger Mann jeden Abend im Sassoon-Gebäude gespielt habe. Ich erinnere mich, dass jemand immer einen Ausspruch von Duke Ellington im Mund führte: „Die Strasse ist mein Zuhause“ ... Shanghai war nur die Adresse, an die ich postlagernd meine Briefe schicken ließ.

Der nächtliche Canidrome-Club (kann man ihn heute noch finden?), opulente Innenaufnahmen. Ein Waggon kanadischer Rotfichte war nötig gewesen, um das Flair dieses Orts wieder aufleben zu lassen. Damals war es Thai-Pinie. Und die feuchtigkeitshemmende Asbestschicht gilt heute als krebserregend. In Moskau, der Heimat der russischen Exilanten, gibt es solche Gebäude heute noch. Das Auftreten dieser Leute ist eine Verallberung von Alt-Shanghai, wie man es aus der Literatur jener Zeit kennt, eine Schönfärbung der Zustände in einer visumfreien Metropole der Zuflucht. Durch die Linse der Zeit gesehen war es ein Paradies. Oder: die Zeit selbst war ein Paradies.

Die jungen Chinesen (gemeint sind der Saxonphonist und der Pianist, die von jungen Chinesen gespielt wurden) kommen heiter und frohgemut herein. Sie schreiten durch das Menschengewühl. Eine Kamerafahrt im Stil Martin Scorceses, Totale mit dem Nachtclub (noch ein Amerikaner, die Settlement-Atmosphäre wird immer ausgeprägter). Weiches Licht. Tatsächlich, über den Köpfen der Leute sind ein paar Lampions zu sehen. Man trägt westliche Kleidung, die nach Second-Hand-Laden aussieht, und von manchen Kleidungsstücken tragen andere Kopien. Und in ihrer Anwesenheit hier und ihrer Schicksalsverbundenheit mit dem Jazz könnte man eine Kopie amerikanischer Kultur sehen. Um sie herum gruppieren sich

hauptsächlich Ausländer, wie die geschmeidig bewegte Steadycam verrät. Natürlich auch Scorsese-Stil. Aber das war es auch schon. Was nun kommt, ist so verschüchtert und weich, dass man die Fassung verliert.

Der ältere der beiden sagt: „Das ist Irene West, die Managerin hier.“ „Und wer ist der Schwarze?“, fragt der Jüngere höchst interessiert.

Das war der erste Dialog für die männliche Hauptrolle. Ein Fragesatz, die erste von einer ganzen Reihe von Fragen. Der ganze Film ist eine einzige Frage. Wie wenn jemand in eine Musikpause hineinrufen würde: „Hallo, was hat denn Jazz mit Chinesen zu tun?“ Wer wusste das schon.

Dann eine Antwort auf eine Frage, die niemand gestellt hatte: „Sie hat eine Menge Freunde. Nachher wirst du einen hochgewachsenen Schwarzen sehen, einen Pianisten. Das ist Teddy Weatherford. Heute Abend wirst du die beste amerikanische Jazzband des Orients erleben.“

Die angeregte Unterhaltung der beiden gleicht dem Wahnsinn, in den das Spiel von Tragöden früher oder später umschlägt. Seit der Däne Hamlet das im England des 16. Jahrhunderts vorgemacht hat, ist es über die Jahrhunderte zur Tradition geworden.

Der schwarze Dichter, dessen Werk dieser Film zweckentfremdet, wendet sich in diesem Augenblick zufällig (und genau zur rechten Zeit) um, sozusagen als Antwort auf die oben gestellte Frage. Was für ein banales Gesicht! Wenn in chinesischen Filmen Ausländer gebraucht werden, dann bekommt man solche Gestalten zu sehen. Eine lebende Requisite, ein völlig aus der Umgebung herausfallendes, leeres Gesicht. Angestrenktes Lächeln, Stirnfalten eines bewegten Lebens, so hält er in dem von seinem historischen Vorbild beschriebenen Nachtclub voll gespielter Vergnügtheit den Kopf vor die Linse. Er, die historische Figur, tauscht mit den beiden fiktionalen jungen Leuten einen Gruß. Dann wendet er sich mit seinem Reklamelächeln Irene West zu (einer semihistorischen Figur), und sagt: „Interessante Leute, diese Shanghaier, sie erinnern mich an die Farbigen zu Hause.“ Im Buch von Langsdon Hughes findet sich tatsächlich dieser Ausspruch.

„Shanghai?!“, seufzt Irene West, „wirklich, bleiben Sie noch ein paar Tage, dann werden Sie merken, wie verrückt diese Stadt ist!“ Irene West und Langsdon Hughes übertreffen sich

gegenseitig in ihrer Schauspielkunst. Wie wenn ein gefälschtes Produkt einem anderen verliebte Blicke zuwirft. Ihr Dialog hat zwar etwas Bühnenhaftes, war aber von der Realität nicht allzu weit entfernt.

Jetzt verfällt der Schwarze in den Augen des jungen Chinesen ins Träumen. Die Kriegs- und Handelsschiffe aller Herren Länder auf dem Huangpu, dazu die chinesischen Segelschiffe, diese Szene wird ihm lange im Gedächtnis bleiben. „Das ist eine unglaubliche Stadt, selbst das chaotische Chicago kommt da nicht mit. Ich kann es mir nicht leisten, allzu lang in so einer Stadt zu leben.“

Langsdon Hughes' Wertung war so nebulös wie aufrichtig. Sie würde bei vielen glücklosen Shanghaiern auf Resonanz stoßen. Das war der alte Kunstgriff, mit Andeutungen den Blickwinkel des Zuschauers zu beeinflussen, ohne dass die Figur selbst das Geringste davon weiss. Die Position des Wissenden einzunehmen hat sicher etwas Angenehmes, wie das Wesen des Kinos von Anbeginn ja gierigen Voyeurismus beinhaltet.

„Worüber reden die denn?“, fragt einer. Die Atmosphäre im Canidrome hatte ihn offenbar schon angesteckt. Worüber eine Gruppe von Leuten in einer Szene redet, wird die andere Gruppe niemals erfahren.

Teddy Weatherford berührt die Tasten. Vielleicht hatte man von ihm verlangt, dass sein Anschlag wirken solle wie Herbstlaub, das in einen Teich rieselt. „Es geschah an diesem Abend“, kommentiert eine Stimme aus dem Off, „dass sich jemand entschloss, sein ganzes Leben dem Jazz zu weihen. Jedes Detail wollte er von Teddy Weatherford übernehmen, vom Musikalischen bis zum Gestus des Anschlags. Diese Amerikaner kamen mit ihrer Jazzmusik über Kalkutta, Bombay, die Malayischen Straits Settlements, Manila, Hongkong und Port Arthur bis nach Shanghai. Es schien, als ob sie uns die Liebe zum Jazz einpflanzen wollten.“

Wir wissen, dass es heute Abend Langsdon Hughes ist, der sie begrüßt hat. Dieser Schwarze bewirkte, dass eine virtuelle Realität mit einer dünnen Erinnerungsschicht von Phantasiebildern ummantelt wurde, und jene Bilder gründeten unter anderem auf der in den letzten zwanzig Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts grassierenden Mode, Alt-Shanghai die Referenz zu erweisen. Die Trompete von Buck Clayton und die hübschen Kleider von Josephine Baker hatten bei manchen Auswirkungen auf ihr ganzes Leben. Sie träumten die

ganze Zeit von einem Schiffsticket für die Taiyo Maru, auf der sie über Yokohama nach San Francisco reisen wollten, um in Amerika den richtigen Jazz zu hören.

In dieser Nacht, dieser betäubenden Nacht, waren die ausgeflippten Mackey Zwillinge nicht mit ihrem berühmten Tanz aufgetreten, weil sie sich am Abend davor sinnlos betrunken hatten, und Irene West, die Managerin, bekam sie nicht aus ihren Betten.

Das Licht im Canidrome wird dämmeriger, die Einstellung langsam ausgeblendet. Dieser Ort, der später durch einen Brand vernichtet wurde, lenkt in diesem Moment unsere Gedanken ins Leere. An diesem Tag spielt Teddy Weatherford den „Krebs am Bauch“.

Jene Location, die man wohl recherchiert hatte, hieß Maoyi-Karree, der Baustil ... ach ja. Wenn da von einem Stil die Rede sein konnte. Es ist eine Reihenhausanlage, wie es sie zu Anfang dieses Jahrhunderts in vielen Arbeitervierteln englischer Städte gab. Hier nennt man sie „Shikumen“. Eine Zeitlang waren sie eines der Symbole für das gutsituierte Leben der Bürger von Shanghai. Allerdings scheint es sich hier um eine Variation dieser Bauweise zu handeln.

Ganz tief in einer Innengasse, einer „Longtang“, war aus irgendeinem Grund die ursprüngliche Planung geändert worden, entweder wegen der Form des Grundstücks, oder weil man es sich während der Bauausführung anders überlegt hatte. Kurz, das Herz der Anlage bildet seltsamerweise ein tief versteckter Innenhof. Um ihn verläuft ein verwinkelter Korridor, der bei einer stets fest verschlossenen bunten Glastür endet. Davor führt eine von Rostflecken übersäte, gusseiserne Wendeltreppe hinauf zu einer Terrasse auf dem Niveau des Oberstocks.

War die Treppe damals schon so alt? Oder geht die Korrosion selbst des Lilienmusters am Geländer auf eine seltsame Nostalgie zurück? Das Licht scheint erst nach vielfacher Brechung auf die Fenster reflektiert zu werden und evoziert so am hellen Tag eine Stimmung fröstelnder Einsamkeit, wie auf dem Mond. Unser Blick streicht über all dies, um zuletzt auf der verblichenen Glastür zu verweilen. Sie enthält natürlich auch ein Fingerzeig, verdankt ihre Existenz wohl nur ihrer Festverschlossenheit.

Durch diese Tür geht jetzt niemand mehr. Beim Kommen und Gehen schwingt man sich

durch ein Fenster im Oberstock, und zu diesem Fenster führt die Wendeltreppe. Ich glaube, es ist ein echtes Gebäude, keine Filmkulisse. Durch die unverständliche Anordnung vermeidet dieser sorgfältig ausgewählte Ort beim ersten Hinsehen das Ausdrucksmittel der Gliederung in verschiedene Ebenen, das so viele Sets aufweisen. Das bringt aber das Problem mit sich, dass diesem „hin nach Amerika“-Film ein europäischer „heraus aus dem Abgrund“-Geruch anhaftet. Sein changierendes Wesen tritt nun offen zutage. Wenn das bedauerlicherweise kein Vorteil dieses Films ist, dann ist es zumindest sein Charakteristikum. Auf diesen Punkt werden wir später noch zu sprechen kommen.

Dienstmädchen betreten die Häuser in der Regel durch Hintereingänge, mit den Dingen, die sie eingekauft, und dem Klatsch, den sie aufgeschnappt hatten. Eine lange Einstellung wandert beim Wassertrog über ihre ölgesättigten Frisuren, um sie dann wie zufällig zu verlassen und im Stil der Nouvelle Vague zur anderen Seite hinüberzuschwenken und jenseits der dunklen Treppe das Innere des Gebäudes zu erkunden. Bei dieser Shikumen-Spielart erweist eine Dachgaube im bewohnten zweiten Obergeschoß der Tradition ein wenig die Reverenz. Jetzt ist das Fenster zum Sternenhimmel hin geöffnet und lenkt unseren Blick in die nächtliche Unendlichkeit.

Eine nackte 15-Watt-Birne illuminiert die Dachstube, passend zur düsteren Einfärbung des Films. In ihrem Schein trifft jemand die Vorbereitungen für den Auftritt im Sassoon-Gebäude. Er trägt ein Hemd und kurze weiße Socken und kämmt sorgfältig sein Haar – dieses ordentlich frisierte Haar wird ihn sein Leben lang begleiten, selbst wenn es ihm am dreckigsten geht. Er pfeift eine Melodie vor sich hin, doch die ist so undefinierbar, dass sie dem schlimmen Los einer Überinterpretation als tonales Element entgeht.

In kürzester Zeit (in wirklich kürzester Zeit) ist er mit seinen Verrichtungen fertig, nimmt vorsichtig die Hose von der Stuhllehne, hängt sie über den Arm und schaltete die Glühbirne aus. Er nimmt den Saxophonkasten und schwingt sich mit einer routinierten Bewegung aus dem Fenster, das zur Terrasse führt, und schließt es von außen. Jetzt huscht sein Instrumentenkasten zum ersten Mal hinter dem Lilienmuster des Geländers vorbei, und Musik setzt ein, „Wall Street Rag“ von Scott Joplin. Am Schluss des Films, vor den Hochhäusern am nächtlichen Bund, werden wir dieses Stück wieder hören.

Erst im Innenhof, vor der bunten Glastür, stellt er den Instrumentenkasten ab und zieht die

Hose an. Mit der messerscharfen Bügelfalte ist er höchst zufrieden. Auf diese Gestalt, mit der der Film immer wieder spielen wird, wartet bereits unentrinnbar ein Schicksal bitterer Armut. Die Musik hält einen Takt lang inne. Jetzt kommt die Überleitung zu einer Comedy-Szene.

Im elterlichen Zimmer sind Tür und Fenster geschlossen, die Vorhänge reichen bis zum Boden. Seine Mutter liegt krank im Bett, auf der Stirn ein feuchtes Tuch, das wohl ihre Temperatur senken soll. Aber auch der Vater ist schon früh zu Bett gegangen und liegt neben ihr. Trotz der Krankheit machen beide keinen niedergeschlagenen Eindruck. Gleich werden wir sehen, zu welch seltsamen Aussprüchen diese beiden Prachtexemplare fähig sind, und wie vorbehaltlos sie zu ihrem Sohn stehen.

Wie das Pizzikato in einem Streicherstück enthält dieses Zwischenspiel einen Anflug von Spott. Er tritt ein, grüßt und stellt sich kurz ans Bett, will eigentlich gleich wieder gehen. „Geht es Mama etwas besser?“ Er spricht Hochchinesisch mit einem deutlichen, aber nicht forcierten südlichen Akzent. Der Film hat sich offenbar noch nicht vom Dialektfieber anstecken lassen. Die Mutter hebt kraftlos die Hand und bedeutet ihm, es sei nicht so schlimm. Nur der Vater richtet sich etwas auf und schiebt ein Kissen hinter seinen Rücken, um sich besser anlehnen zu können. „Deine Mutter ist aufgrund einer gelegentlichen Erkältung indisponiert. Es handelt sich um nichts Ernstes. Geh nur aus und hab deinen Spaß!“ Das Gespräch hört sich an, als hätten die Schauspieler ihren Text nicht auf die Reihe gebracht, passt aber gut zur verquastenen Sprechweise des Vaters. Der Sohn verteidigt sich: „Papa, das ist ein richtiger Beruf!“ Der Vater stößt einen langen Seufzer aus und meint: „Ach, diese Orte kennen deine Mutter und ich doch zur Genüge!“ Die kranke Mutter pflichtet ihm bei: „Dein Papa hat Recht.“ Dieser abgeschmackte Dialog soll ihn zum schnellen Fortgehen bewegen. Und tatsächlich gibt er vor, er sei schon spät dran, und wendet sich zur Tür.

Seine Eltern plappern ihm hinterher: „Beeil dich! Es war gar nicht so einfach, dir diesen Job zu besorgen. In der Musik, da bist du begabter als die. Aber die anderen sind fleißiger als du, du bist fauler als sie. Später mal ...“. „Was später sein wird,“ unterbricht er seine Eltern, „darüber reden wir später!“ Er geht. Seine Eltern sehen sich auf ihrem Bett an, ein Bild der Ratlosigkeit und Zufriedenheit zugleich.

Für mich enthielten von den letzten hundert Jahren Shanghais die ersten vierzig eine körperliche Gefühlsstörung, die restlichen sechzig Jahre sind ein Phantasiegebilde wie aus

einem Spiegel. Denn meine individuelle Geschichte, von der ich mich nicht lösen kann, macht Shanghai in meinem Index zuallererst zu einer architektonischen Kolonie, einer von der Familie regierten Kaserne, einem Hafen mit ausgedehnten Flussufern, einer Arbeitervorstadt, einem Konglomerat regenverhangener Straßen, einem Treffpunkt unzähliger Dialekte, einem Körper mit einem feinen Gespür für die Dinge des täglichen Lebens, einem Ort, der Nabokovs Diktum von der „Pflege der großen Tradition des edlen Ehebruchs“ und Mao Zedongs Version der Bauernbefreiung in eins verschmilzt, ein Signifikant.

Seltsam, meine Phantasievorstellung von meinem Geburtsort scheint einen rostfleckartigen zeitlichen Scheitelpunkt zu haben. Ich habe im Labyrinth der historischen Altstadt zwar schon jahrhundertealte Stadtmauerreste gefunden, doch mein Phantasieblick schweift immer über die kurze Zeitspanne des zwanzigsten Jahrhunderts. Noch weiter zurück würde man auf eine antike Neuzeit treffen, eine Zeit, in der das englische Verb „to shanghai“ noch kein Synonym für die betrügerische Zwangswerbung von Matrosen stand. Schmutz, Fäulnis und Chaos würden mit den Kolonisatoren kommen. Das weit entfernte Shanghai eines ländlichen Chinas aus der Zeit davor besteht aus Tuschetupfern auf Seidengrund, mit einer tiefen, aber unnennbaren Bedeutung. Ach! Diese Vorstellung, die sich im Lauf meines Lebens unaufhörlich ändern wird, erscheint wider Erwarten ein Signifikat zu sein. Das Leben, in das wir gestellt sind, führt uns wegen der Funktion unserer Sinnesorgane oft in Verwirrung, doch eine weit entfernte Vergangenheit sendet beständig traditionell erscheinende Strahlen aus.

Ich frage mich oft, ob ich den Proustschen Ehrgeiz habe, aus den Tiefen meiner Erinnerung das ursprüngliche Gesicht einer verlorenen Zeit zurückzurufen, doch ich mahne mich immer wieder, von solchen Bemühungen abzulassen. Jenes aus verschiedensten Stoffen zusammengesetzte Shanghai existiert nicht. So wie das Leben von Menschen einer Epoche nicht existiert, wenn es nicht angemessen beschrieben wurde. Und der Niedergang, die Abnutzung und die Umwandlung der Beschreibung verstärkt dies noch.

Ich erinnere mich noch vage an jenen Nachmittag, an dem ich in einer Arbeitspause auf einem Klappstuhl im Postamt sitzend Camus las. Dieser durch einen Verkehrsunfall ums Leben gekommene Autor schrieb den Satz: „Wieder hörte ich die Geräusche der Vorstadt.“ Aus dem durchs Fenster dringenden Geräusch der an den Oberleitungen entlangschleifenden Stromabnehmer der Busse gewann ich einen vagen Begriff von Shanghai, einen ständig erweiterten und revidierten Begriff aus dem Revier der Geräusche. Im Zentrum Shanghais gab

es ein Gebäude, das jetzt schon abgerissen ist. Von den Fenstern im ersten Stock konnte man über die Nanjing-Strasse hinweg deutlich den Uhrturm der Shanghaier Bibliothek sehen, der heute zum Shanghaier Kunstmuseum gehört. Doch historische Aufnahmen belehren uns, dass dieses Gebäude einst ein Teil der Pferderennbahn war. Wenn sie in einem fiktionalen Werk vorkommen würden, wären solche historischen Wandlungen zwar höchst symbolreich, könnten aber ebenso gut als plumper Stil gesehen werden.

Der Bund, Shanghais Wahrzeichen, Herz und Peripherie, dieses immer und immer wieder vorgezeigte Gebäudeensemble ... Ich ging zwei Jahre in eine dicht am Bund liegende Schule. Das gab mir Gelegenheit, ihn von seiner Hinterseite zu beobachten, durch einen Straßenspalt hinüberzuschauen zum öden Pudong. Beissender Eisengeruch hing über dem Huangpu. Brennende Schiffsriesen, Kriegsschiffe aus aller Herren Länder. In dieser Aufzählung habe ich die zeitliche Reihenfolge durchbrochen, es kam mir darauf an, ein aus Erinnerungen geknüpftes Bild zu zeigen, von Sprachsilben transportierte Empfindungen, die auf eine sonderbare, schon lange Zeit durch mein Inneres wandernde Sprachlosigkeit antworten.

Das ist ein Ort, der mich ein wenig verwundert. Er ist das Image und Symbol dieser Stadt, steht aber doch außerhalb seiner selbst, gleich einem außerhalb des Körpers aufgehängten Herzen. Auf irgendeine Weise bestimmt er das Leben dieser Stadt, die Erfahrungen und Vorstellungen. Selbst wenn ich täglich hier entlanggehe, wenn es hier Zusammentreffen gibt zu bestimmten Zeiten mit bestimmten Menschen wegen bestimmter Dinge, dann bleibt er doch eine Reise ohne Abenteuer, eine Träumerei von alles mit ihren Blicken verschlingenden Touristen. Selbst dem Einheimischen gibt er das Gefühl, nur Gast zu sein, er ist nur eine Postkartenlandschaft, oder der überbelichtete, blendend helle Hintergrund auf einer privaten Fotografie. Den Menschen, die früher hier in Massen zusammenkamen, jetzt in kleinen Grüppchen, huscht unwillkürlich ein feines Lächeln über die Mundwinkel, das mich an Sätze von Marguerite Duras erinnert: „Die Geschichten meines Lebens existieren nicht.“ „Selbst die, die es gab, hat es nicht gegeben.“ Oder wie es T.S.Eliot ausgedrückt hat: „And where you are is where you are not.“

Die Übertragungen der oben zitierten Stellen stammen von Herrn Wang Daoqian und Herrn Tang Yongkuan, zwei Shanghaier Übersetzern, die mit ihrem Werk noch einen zweiten Shanghaier Bund gebaut haben, noch etwas Schönes, das vertraut ist und entrückt zugleich.

Wenn man auf der Uferpromenade nach links und nach rechts in die Ferne sieht, so weit der Blick nicht reicht, dann liegen dort Shanghais Altstadt und der Hafendistrikt. Der gedrängteste Ort und der leerste Ort Shanghais, mir nur durch verspielte Exkursionen der Kinderzeit verbunden. Das Gewimmel und die Mühsal, für die sie stehen, existiert nur in der Gestalt vereinzelter Erinnerungsscherben. Die Altstadt gleicht eher dem hinteren Hof in einem Tempel, wo ein feiner Himmelsglanz den Rauch irdischer Bitternis überstrahlt, während die Hafengegend die meiste Zeit einer verlassenen Lagerhalle glich, wo einige Güter seit Jahr und Tag nicht von ihrer Stelle bewegt wurden, es war nur ein Ort, wo Kinder nach der Schule herumstreunerten. Seine vorstadtartige Verlassenheit konnten die Dockarbeiter vielleicht nicht sehen, so wie sich den Kindern kaum die kräftezehrende Welt der Erwachsenen erschloss.

Als Heranwachsender hatte ich eine Zeitlang eine Vorliebe für die Huangpu-Fähren. Für ein paar Fen im Strom der Menschen hin und her zu pendeln brachte mich zum Nachdenken über Dinge, von denen ich nicht das Geringste verstand, und es brachte mir Trost. Die mit den Jahreszeiten wechselnde Gestalt des Flusses, der einem den Atem nehmende Geruch des Wassers bei Wind und Regen, das waren die ersten Dinge, die mich in Verwirrung stürzten. Natürlich wurde das fließende Wasser zu einem Symbol, seine Wellen und Nebelschwaden trieben ohne Unterlass hin zu den Ufern, als wollten sie den feuchten Süden noch mit zusätzlichen Sorgen belasten.

Später entfernte ich mich immer weiter vom Fluss, wanderte eher gedankenversunken durch die Strassen, abwartend, die Rückkehr vergessend. Das an den Ufern des Huangpu liegende Shanghai aus meinen Phantasien entschwand. Die Streiche, die mir die Zeit spielte, ließen meine Leidenschaft der Erfindung erlahmen. Ich glaube, ich weiß auch, warum.

Anmerkung:

Der Shanghai betreffende Abschnitt der Erinnerungen von Langsdon Hughes ist im Internet unter folgender Adresse nachzulesen:

http://www.mountainsongs.net/poet_.php?id=188

Übersetzt für eine Autorenlesung am GI Shanghai, Mai 2009. Rechte an dieser deutschen Fassung beim Übersetzer.