



universität
wien

Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

„Migration und Identität:
Chinesische Künstler in Wien“

Verfasserin

Katharina Steiger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

0307445

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Sinologie

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik

1.	Einleitung	4
1.1.	Positionierung im wissenschaftlichen Diskurs	5
2.	Identitätsbildung	7
2.1.	Zusammenfassung Identitätsbildung	12
2.2.	Sinn	13
3.	Narrative Identität und Interviewform	16
3.1.	(Interkulturelle) Kommunikation	16
3.2.	Das narrativ-biographische Interview	18
3.3.	Das Interview als soziale Situation	22
4.	Hintergrundrecherche für mögliche Themenfelder	23
4.1.	Migration	24
4.1.1.	Allgemein	24
4.1.2.	Heterogene Diaspora	25
4.1.3.	Die jüngste Phase der Migration von Chinesen	26
4.1.4.	Stigmatisierung und Chineseness	26
4.1.5.	Loyalität und Autorität	27
4.1.6.	Wandel des primären sozialen Umfelds	29
4.2.	Künstler	30
4.2.1.	Künstlerbegriff im Westen und China	30
4.2.2.	Künstler als Intellektuelle	34
4.2.3.	Niederschlagung der Proteste: Tiananmen 1989	36
4.3.	Gesetzlicher Rahmen	40
5.	Praktische Durchführung und Auswertung	42
5.1.	Das Raster	42
5.2.	Die Fragen	44
5.3.	Transkriptionsregeln	47
5.4.	Die Auswertung der Interviews	47
5.4.1.	Auswertung IP1	47
5.4.2.	Auswertung IP2	56
5.4.3.	Auswertung IP3	67
5.4.4.	Auswertung IP4	73
5.4.5.	Zusammenfassende Analyse	79
5.4.6.	Das Spektrum der Identitätsbildungen	83
6.	Schlussbemerkung	89

Anhang	91
Tabelle 1.	91
Quellen	93
Abstract	102
Lebenslauf	105

1. Einleitung

Unser Leben ist heute untrennbar mit China verbunden. Viele der Gegenstände, die wir täglich benutzen, wurden in China gefertigt. Die aktuelle US-Amerikanische Finanzkrise, die auch Europa berührt, wurde durch das Aufkaufen amerikanischer Staatsanleihen durch China und durch das amerikanische Handelsdefizit gegenüber China gefördert. Wir erfahren China als Touristen, oder weil wir geschäftlich dort zu tun haben. Bleiben bei so viel persönlichem und wirtschaftlichem Kontakt die westliche und die chinesische Kultur einfach nebeneinander bestehen, vermischen sie sich oder beeinflussen sich gegenseitig? „Globalisierung“ ist zu einem Platzhalterwort geworden, welches als Erklärung für alle Übel und Segnungen der heutigen Welt dient. Klüger wird man aus diesem Wort nur, wenn man dessen einzelne Aspekte betrachtet. Eines der vielen Phänomene von Globalisierung ist die „Deterritorialisierung von Kultur“, unter anderem durch Migration. (Appadurai 1990, nach Parker 1998:111) Diese Deterritorialisierung wird in den Identitätsbildungsprozessen von Migranten reflektiert. Die Frage nach der Art der Identitätsbildung wird in dieser Arbeit mithilfe Interviews, vor allem narrativ-biographischer Art, behandelt. Die Zielgruppe der Interviews sind chinesische Künstler in Wien. Dabei habe ich angestrebt, keine rein reproduktiven Künstler zu interviewen. Wenn ich den Begriff „Künstler“ in dieser Arbeit gebrauche, schließe ich die Konnotation des „rein reproduktiven Künstlers“ aus. Künstler können als eine „Verkörperung“ der Kultur gesehen werden, und zusätzlich sind sie Sinnproduzenten und Identitätsstifter. Sinnbildung ist gerade für Migranten, die sich in einer neuen Gesellschaft zurechtfinden müssen, ein zentrales Thema. Migranten, die Künstler sind, *finden sich*, genau wie andere Migranten, in einer fremden Kultur bzw. Kulturkreis wieder (finden ein neues Selbst), sind aber zusätzlich auch noch aktiv Kulturschaffende, wenn man die Konnotation „Hochkultur“ bemüht. Außerdem stehen Künstler in einem bestimmten Verhältnis zu Tradition, sei es, dass sie diese weiterführen oder sie brechen. Auch die Frage nach Identifikation mit einer bestimmten Tradition, ist für die Diskussion der Identitätsfrage von Nutzen. Zudem verfügen Künstler oft über höhere Bildung, was ihnen eventuell durch

Reflektionsfähigkeit einen bewussten Umgang mit ihrer Lebensgeschichte ermöglicht. Dies hat den Vorteil, dass sie ihre Lebensgeschichte für die westliche ZuhörerIn vielleicht mit Erklärungen anreichern, die die Umstände ihrer Lebensgeschichte besser verständlich machen. Diese Arbeit gibt auch einen Einblick in das Leben von außergewöhnlichen Menschen, die sich in einer ungewöhnlichen Situation befinden. Wie ungewöhnlich, zeigt sich auch daran, wie schwer es war, genügend Interviewpartner zu finden. Die Beschäftigung mit einer in der Migrationsforschung eher marginalen Gruppe kann dazu beitragen, die Annahmen dieser Forschungsrichtung zu hinterfragen.¹

Die Sinologin Lena Springer hatte sich in ihrer Diplomarbeit „Professionelle und kulturelle Positionierung von Ärzten für chinesische Medizin aus der VR China in Wien“ (Springer 2004), mithilfe von narrativ-biographischen Interviews, mit chinesischen TCM Ärzten in Wien beschäftigt. Sie hat sich in Ihrer Arbeit unter anderem auf „Das Selbst als ein Anderer“ von Paul Ricoeur und auf den Psychoanalytiker Erik Erikson bezogen, um den Begriff von Identität zu untersuchen, und um den theoretischen Hintergrund für narrativ-biographische Interviews zu liefern. Für die Interviews stützte sie sich vor allem auf die Arbeit von Lucius-Hoene und Deppermann. Ich habe das Thema der Identitätsbildung von Vertretern einer bestimmten Berufsgruppe, anhand von narrativ-biographischen Interviews, aus ihrer Arbeit über die TCM-Ärzte übernommen, und beziehe mich auf die gerade genannten Autoren. Somit sind unsere Arbeiten zu einem gewissen Grad vergleichbar. Allerdings habe ich im Laufe der Beschäftigung mit besagten Autoren, sowie anderen Quellen, eine Auffassung von Identitätsbildung entwickelt, die sich von der ihren unterscheidet. Auch durch die Konzentration auf eine andere Berufsgruppe von Interviewpartnern, sowie durch meine Beschäftigung mit dem Feld der Overseas Chinese Studies, entwickelte sich die Arbeit in eine etwas andere Richtung.

1.1.Positionierung im wissenschaftlichen Diskurs

Diese Arbeit ist unter anderem dem wachsenden Gebiet der „Overseas Chinese Studies“, die sich mit der Immigration von Chinesen nach Europa beschäftigen, zuzuordnen. Im Gegensatz zu Overseas Chinese Studies die Regionen mit längerer

¹ Auf die in der Einleitung angesprochenen Themen gehe ich im Laufe der Arbeit näher ein.

chinesischer Einwanderungs-Geschichte beihandeln, wie Südostasien oder die USA, sind diese noch relativ wenig entwickelt. Dies ist erstaunlich, da China in den verschiedensten Diskursen in Europa einen prominenten Platz einnimmt, und das Verhältnis der in Europa lebenden Chinesen zu China einen wichtigen Faktor für das Verhältnis zwischen China und Europa darstellt. Erst während der letzten Jahrzehnte entwickelten sich die Overseas Chinese Studies als unabhängige Disziplin. Ihr Ziel ist es, die vorhergehenden Diskurse, die durch „Othering“ geprägt waren, zu kritisieren und neue Herangehensweisen aufzuzeigen. (Harris 2006:179) Denn davor gab es entweder die chinesischen Forscher, die sich vor allem mit der Frage der Loyalität zu China beschäftigten, und die westlichen, durch „Othering“ geprägte Forschung: nämlich die komparative Herangehensweise der Kolonialbeamten, welche zwischen den chinesischen Immigranten und den Einheimischen unterschieden, über die sie regierten, aber auch „ihre“ chinesischen Einwanderer mit denen anderer Kolonien verglichen, oder die Amerikanische Forschung, mit Augenmerk auf die politischen und rechtlichen Seiten von Immigration, Arbeitsplätzen, etc.. (Wang 1998:4-6) Die Forschung der letzten zwei Jahrzehnte beschäftigt sich viel mit dem ökonomischen Erfolg von Auslandschinesen und der Frage, welchen Einfluss deren „Chineseness“ auf diesen Erfolg hat. (Wang 1998:11,12) Durch eine interdisziplinäre Herangehensweise möchte ich zu dem Forschungsfeld der Chinese Overseas Studies beitragen.

Das Hauptinteresse der Arbeit liegt in der Erfassung von Veränderlichkeit und Konstruktion persönlicher Identität chinesischer Künstler, die nach Wien immigriert sind. Dazu benutze ich die Methode des narrative-biographischen Interviews. Das narrative Interview wurde in den 1970er Jahren von Fritz Schütze begründet. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:77) Für die Beschäftigung mit Identität von chinesischen Migranten beziehe ich mich sowohl auf renommierte Autoren der Overseas Chinese Studies, wie Wang Gungwu, Lok Siu oder Ronald Skeldon, sowie auf Theorien aus der Psychologie, Sozialpsychologie und Philosophie. Der Psychoanalytiker Erik Erikson ist bekannt für die theoretische Konstruktion von acht psychosozialen Lebenszyklen, wovon einer die Phase der Adoleszenz beschreibt, die eine wichtige Rolle bei der Festigung der Identität spielt. Erikson geht von der amerikanischen/westlichen Gesellschaft aus. Er war Schüler von Anna Freud, und ist daher auch von Freud geprägt: (Zimbardo/Gerrig ¹⁸2008:388-390) Sexualität im Allgemeinen, Ödipuskomplex oder Penisneid im speziellen sind in seinen

Ausführungen immer wieder von Bedeutung, allerdings viel weniger zentral als bei Freud. George H. Mead war einer der ersten Sozialpsychologen. Seine behavioristische Sicht auf Identitätsformation betont stark den Einfluss der Umwelt auf das Individuum, weshalb seine Theorie für die Beschäftigung mit Individuen, die durch Migration mit einer völlig neuen Umwelt konfrontiert sind, geeignet ist. Aus demselben Grund ist es wichtig, sich auf psychologische sowie *soziale* Faktoren zu konzentrieren, die sowohl Teil von Meads, als auch Eriksons Theorie sind. Ein weiterer psychologischer Zugang, in dessen Kontext diese Arbeit zu sehen ist, ist die kognitive Psychologie. Im Gegensatz zum Behaviorismus stellt diese nämlich fest, dass das Individuum nur zum Teil von der Umwelt beeinflusst wird. Sie untersucht „höhere geistige Prozesse wie etwa Wahrnehmung, Gedächtnis, Sprache, Problemlösung und Entscheiden auf einer Vielzahl von Ebenen.“ (Zimbardo/Gerrig ¹⁸2008:13) Paul Ricoeur, „der wesentliche zeitgenössische Hermeneutiker“ neben Hans-Georg Gadamer, allerdings mit einem von Gadamer völlig verschiedenen Verständnis von Hermeneutik (Mattern 1996:7,11,12), hat in „Das Selbst als ein Anderer“ den Begriff der narrativen Identität in Fabeln geprägt, wobei er vorschlug, ihn auch auf die Lebensgeschichte zu übertragen. (Ricoeur 1996:194) Wenn ich mich in dieser Arbeit auf Ricoeur beziehe, dann, in Anlehnung an Lena Springer, nur auf „Das Selbst als ein Anderer“. Auf dem Konzept der narrativen Identität basiert das narrativ-biographische Interview, eines der meistgenutzten Datenerhebungsverfahren der Sozialwissenschaften. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:77) Niklas Luhmanns Systemtheorie ist eine Erweiterung und Abänderung der Theorie des kommunikativen Handelns von Habermass. Auch seine Theorie trägt zu dem Diskurs um Identität und Kommunikation bei. Die Beschäftigung mit diesen Autoren dient dazu, ein fundiertes Verständnis des Konzepts der narrativen Identität, besonders der von Migranten zu schaffen.

2. Identitätsbildung

Im Folgenden stelle ich die Theorien, die sich mit (narrativer) Identitätsbildung im Allgemeinen beschäftigen, einander gegenüber. Sie beleuchten Identitätsbildung von verschiedenen Seiten, stimmen aber darin überein, dass wechselseitiger Einfluss von Umwelt und Individuum, aktiver und passiver Teile der Identität, Verinnerlichung oder

Nicht-Verinnerlichung von Andersheit, sowie Sprache eine wichtige Rolle bei der Identitätsbildung spielen.

Ricoeur beschreibt das Selbst folgendermaßen: „Gemäß der ontologischen Zielrichtung des Zweifels ist die erste Gewißheit, die ihm entstammt, die Gewißheit meiner Existenz“ (Ricoeur 1996:15). Hier stimmt Ricoeur mit Descartes „Ich zweifle, ich denke, also bin ich.“ überein. Das Selbst existiert, da es sich hinterfragt, und da es imstande ist, „sich selbst als denjenigen zu bezeichnen, der einen Körper hat.“ (Ricoeur 1996:159) Das Selbst ist also etwas das zweifelt, hinterfragt und bezeichnet, wobei es gleichzeitig, zusammen mit der Umwelt, als Objekt dieses Zweifelns, Hinterfragens und Bezeichnens dient.

Wie auch Lucius-Hoene und Deppermann, Erikson und Ricoeur, unterstreicht Luhmann, dass „Realität“, das heißt also auch Identität, immer konstruiert ist. (Berghaus 2004:33) Daher benutze ich, in Anlehnung an den Psychoanalytiker Erik Erikson (Erikson:140,141), den Begriff „Identitätsbildung“. Das Subjekt der Identitätsbildung nenne ich „Ich“, im Gegensatz zum Objekt, dem „Selbst“. Der Einzige der Autoren, der nicht zwischen zwei oder mehr Aspekten der Identität unterscheidet ist Luhmann. Er spricht nur vom „psychischen System“, welches er als „Person“ bezeichnet. (Berghaus 2004:33) Meine Verwendung von „Selbst“ ist zu Vergleichen mit der von Ricoeur, Mead und Erikson². (Erikson 1973:188; Mead 1995:18) Den Begriff des „Ich“ habe ich von Mead und Erikson übernommen. (Mead 1995:218-220) Denn bei allen drei Autoren ist das Selbst immer auch Objekt der Identitätsbildung, auch wenn es manchmal das Subjekt mit einschließt: Bei Erikson ist das Ich organisierende Instanz, das Selbst veränderlich, wobei es „jeweils verlangt, mit allen zurückliegenden und in Aussicht stehenden Selbst (in Übereinstimmung gebracht zu werden.“ (Erikson 1973:190,191) Der Sozialpsychologe Mead unterteilt das Selbst auch in Subjekt und Objekt, indem er die Identität, die das Synonym für das Selbst ist (Mead 1995:18), in »Ich« und »ICH« teilt, wobei das »Ich« aktiv ist, und erfahrene Eindrücke in das »ICH« integriert. (ebd.:220)

Eine besondere Rolle in der Identitätsbildung spielt die Zeit bis zur Adoleszenz: Die „Ich-Identität“ ist ein Konzept, das Erikson nur für die Zeit bis zur Adoleszenz eines Menschen anwendet. (Erikson 1973:123,190,191) „Die Ich-Identität [eigentlich

² Erikson schreibt, dass der „Begriff der Identität sich weitgehend mit dem deckt, was verschiedene Autoren das »Selbst« nennen“. (Erikson 1973:188)

Selbst-Identität, d. Autorin] entwickelt sich (...) aus einer gestuften Integration aller Identifikationen; aber auch hier hat das Ganze eine andere Qualität als die Summe seiner Teile.“ (Erikson 1973:108) Die Identifikationen werden an den sozialen und historischen Kontext angepasst, weiters an die eigenen Chancen und in einer Weise, dass sie zusammenpassen. (ebd.:139) Die Bildung von Selbst-Identität ist gleichzusetzen mit der Bildung eines Identitäts-„Kerns“, etwas, dass im Laufe des weiteren Lebens nur schwer zu verändern ist. Was Erikson als „Identitätsbildung“ bezeichnet, funktioniert nach ähnlichen Regeln wie die Bildung der Selbst-Identität, ist aber ein lebenslanger Prozess. (ebd.:140,141)

Umwelt und Individuum beeinflussen sich also stark gegenseitig. Dabei wird das Andere in das Selbst integriert. Dies wird in allen oben erwähnten Theorien unterstrichen. Doch auch hier gibt es Unterschiede: Luhmann geht nicht von Individuen aus, sondern allein von Systemen. Seine Theorie ist „anti-humanistisch“, da nur soziale Systeme, und nicht Menschen kommunizieren können. Ein Mensch ist kein System, sondern hat Anteil an verschiedenen Systemen verschiedenen Typs. Die Gesellschaft ist ein System, und auch Wirtschaft, Politik, Familien, etc. sind alles soziale Systeme. (Berghaus 2004:33) Soziales System und psychisches System sind verschiedene Systeme, die sich gegenseitig beeinflussen und sich gegenseitig bedingen. (Berghaus 2004:64) Das soziale System ist die „Umwelt“ des psychischen Systems. Luhmann bezeichnet die System/Umwelt-Differenz als „Leitdifferenz“ der Systemtheorie. „Ein System *ist* Differenz zur Umwelt. Umwelt gibt es nur *durch* das System. Die Umwelt ist die ‚Außenseite‘ des Systems“ (ebd.:42) Auch wenn Systeme von Außen beobachtet werden, ist die System/Umwelt-Differenz Leitdifferenz. Ein Beobachter vergleicht also ausgehend von dem System, an welchem er Teil hat. Dieses Vergleichen findet durch „Selbstreferenz“ und „Fremdreferenz“ statt. (ebd.:47) Erikson schlägt eine Gliederung von Identität in die drei Teile, nämlich Über-Ich, Ich-Ideal und Ich-Identität, vor. Dabei bezieht er sich auf Freud: „Freud schrieb die verinnerlichte Übernahme kultureller Einflüsse den Funktionen des »Über-Ichs oder Ich-Ideals« zu, welches die aus der Umwelt und ihren Traditionen stammenden Gebote und Verbote repräsentiert.“ (Erikson 1973:189) Das Über-Ich ist archaisches, verinnerlichtes, angeborenes Gewissen, Träger „blinder“ Moralität. Das Ich-Ideal ist beweglicher, mehr mit den wechselnden Realitäten historischer Perioden verbunden. Und die Ich-Identität ist noch beweglicher, noch individueller, und hat die Funktion,

gesammelte Selbst-Vorstellungen zu prüfen, zu sortieren und in das Selbst zu integrieren. (Erikson 1973:189)

Ricoeur zeigt, dass Identität durch Identifikation gebildet wird: Es "besteht die Identität einer Person, wie die einer Gemeinschaft, zum Großteil aus diesen *Identifikationen mit* Werten, Normen, Idealen, Vorbildern, Helden, *in* denen Person und Gemeinschaft sich wiedererkennen." (Ricoeur 1996:151) Wie grundlegend Verinnerlichung von Andersheit für Identitätsbildung ist, wird besonders deutlich durch Ricoeurs Konzept von Selbigkeit und Selbstheit: Ricoeur benennt mit Selbigkeit und Selbstheit die zwei Eigenschaften des Selbst. Selbigkeit ist eine *numerische* Kategorie. Dasselbe wird *n*-mal reidentifiziert, zum Beispiel wenn ein Mensch den Raum verlässt und wieder auftaucht, wird er als derselbe Mensch wieder erkannt. (Ricoeur 1996:147) Selbstheit ist eine *qualitative* Kategorie. Ein wichtiges Selbstheitsmerkmal ist die Leiblichkeit und erdhafte Verfasstheit (Nietzsche, Husserl, Heidegger: leibliche Verankerung in der Welt) und die Selbstständigkeit einer Person. Hier ist die Ethik konstitutiv: Ricoeur geht davon aus, dass das „Wort-Halten“, ein Selbstheitsmerkmal, von Menschen aufgrund ihrer Ethik angestrebt wird.³ Selbstheit und Selbigkeit fallen am ehesten in der Form des beständigen Charakters zusammen. Ein Charakter-Zug ist „angeeignete, erworbene und zur festen Veranlagung gewordene Gewohnheit“ (ebd.:151) Gewohnheiten werden durch Verinnerlichung von Andersheit gewonnen. (ebd.:151) Die Gesamtheit der Charakterzüge macht einen Menschen wieder erkennbar. Denn jedes Mal, wenn man ihm begegnet, ist er „der Selbe“, auch wenn sich manche seiner Gewohnheiten oder gar Charakterzüge verändert haben. (ebd.:148) Die Selbstständigkeit der Selbstheit bedeutet, dass sich Andere auf die Selbigkeit der Person, also die Beständigkeit ihres Charakters, verlassen können. (ebd.:184,185) Damit wird deutlich, dass die Verinnerlichung von Andersheit die Basis der Identitätsbildung ist; denn ohne sie gäbe es keine Charakterzüge, ohne Charakterzüge keine Selbigkeit und Selbstheit, die Eigenschaften des Selbst.

Diese Beständigkeit des Charakters ist auch für George H. Mead ein Zeichen von Identität. Dabei beschreibt Mead Verinnerlichung von Andersheit auch als zentralen

³ Die „Ethische Ausrichtung“ des Lebens beschreibt Ricoeur als „Ausrichtung auf das „gute Leben“ mit Anderen [autrui] und für sie in gerechten Institutionen“ (Ricoeur 1996:210) Das „gute Leben“ sieht er, in Anlehnung an Aristoteles, praktisch, nämlich als „Gutes für uns“. (ebd.:211,214) Es ist „ein nebulöses Gebilde von Idealen und Erfüllungsträumen, angesichts deren ein Leben als mehr oder weniger erfüllt oder unerfüllt gilt“. (Ricoeur:218)

Aspekt von Identitätsbildung, allerdings spielen dabei die anderen Menschen die zentrale Rolle, nicht wie bei Ricoeur das Andere allgemein: Identität ist die komplexe Organisation von Haltungen. (Mead 1995:86) Identitätsbildung einer Person geschieht durch Verinnerlichung der Haltungen der Anderen dieser Person gegenüber und der verallgemeinerten Haltung der Gesellschaft als Ganzes ihm gegenüber. (Mead 1995:201) Somit ist Identität ein individuelles „Spiegelbild der allgemeinen, systematischen Muster des gesellschaftlichen oder Gruppenverhaltens.“ (ebd.:201) „Das »Ich« ist die Reaktion des Organismus auf die Haltung anderer; das »ICH« ist die organisierte Gruppe von Haltungen anderer, die man selbst einnimmt. Die Haltungen der anderen bilden das organisierte »ICH« und man reagiert darauf als ein »Ich«.“ (Mead 1995:218) Jede Handlung, auch z. B. einfaches Gehen, bringt etwas Unerwartetes. Die Reaktion darauf, also wie damit umgegangen wird, wie das Unerwartete, das Fremde oder das Andere in das »ICH« integriert bzw. nicht integriert wird, ist Aufgabe des »Ich«. (ebd.:220) Dafür ist Sprache die Grundvoraussetzung. Denn Haltungen werden durch Sprache vermittelt, also durch signifikante Symbole (ebd.:86). Symbole werden nur von anderen verstanden, wenn sich entweder Sender oder Empfänger des Symbols oder beide in den jeweils Anderen hineinversetzen. (ebd.:81-90) Identitätsbildung setzt also das Übernehmen der Rollen Anderer, also Nachahmung Anderer, voraus. (ebd.:203) Die Vorstufe ist das kindliche „Rollenspiel“. Das Kind verhält sich einmal so, einmal so, probiert verschiedene Rollen aus. Man kann sich nicht auf es verlassen, es hat keinen festen Charakter. (ebd.:201,202)

Die sozialpsychologische Sicht Meads, und Konzepte wie das Über-Ich, Ich-Ideal, die Selbigkeit und Selbstständigkeit zeigen also alle, dass unsere Identität zu einem großen Teil von äußeren Umständen beeinflusst ist, wie von der Gesellschaft in der wir leben. Bei Jucius-Hoene und Deppermann findet sich dieses Andere, vermittelt durch „signifikante Symbole“ (Mead 1995:86), kategorisiert wieder, und zwar in Form von identitätsstiftenden Attributen und identitätskonstitutiven Ressourcen:

Unsere Kultur vermittelt uns *Identitätswürfe* und *-bilder* aller Art. Gruppenzugehörigkeiten wie Nationalität oder Ethnizität, Glaubensgemeinschaft oder politische Organisation, Geschlecht oder Alter bieten uns Identitätsstiftende Attribute an. Sozialisationstragende Einrichtungen unserer Gesellschaft wie Familie, Schule und Ausbildungsstätten bis zu unseren professionellen Vertretungen liefern uns Vorlagen wie Grenzen und Zwänge unserer möglichen

Identitätsbestimmungen. Macht- und Funktionsbeziehungen, in die wir eingebunden sind, weisen uns Identitäten zu, deren Übernahme verpflichtend ist und deren Verweigerung Sanktionen nach sich zieht. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:49,50)

Den Vorgaben und Spielräumen gegenüber, stehen die identitätskonstitutiven Ressourcen. Das sind „sprachliche, kognitive, instrumentelle und materielle Mittel, mit denen sie [die Person, d. Autorin] ihre Identitätsansprüche sozial durchsetzen und sich ihrer selbst vergewissern kann“. (z.B. „rhetorische Kompetenzen oder der Zugang zu narrativen Formen, Deutungsmustern und Sinnstiftungsangeboten“) (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:50) Auf die identitätsstiftenden Attribute und identitätskonstitutiven Ressourcen, die in der Kindheit und Jugend gebildet werden, wird besonders oft zugegriffen, was Erikson mit der „Ich-Raum-Zeit“ beschreibt. Die Ich-Raum-Zeit ist eine Eigenschaft oder Wahrnehmungsweise, die sich bis zur Adoleszenz heranbildet, und dann bestehen bleibt: „Das, was man als Ich-Raum-Zeit des Menschen bezeichnen könnte, konserviert also die soziale Topologie des Kindheitsmilieus wie auch die Umrisse seines Körper-Ichs.“ (Erikson 1973:31) Um das Konzept zu verdeutlichen, folgt ein Beispiel übertrieben starr konstruierter Ich-Raum-Zeit: Geschwister, die in der Villa des hoch angesehenen Großvaters aufwuchsen zogen aus der Villa aus.

Einige (...) nehmen aber die Villa als verinnerlichte Lebensweise mit sich, als untergründigen Ich-Raum, der ihre Abwehrmechanismen stolzer, leidender Zurückgezogenheit, ihre Zwangssymptome und sexuelle Empfindungslosigkeit bestimmt.“ (Erikson 32) „Daher leisten sie der Heilung Widerstand, weil Heilung ja bedeuten würde, daß sie ihre Ich-Identität aufgeben und eine neue Ich-Synthese im Rahmen des gewandelten Wirtschaftslebens vollziehen müßten. (ebd.:33)

2.1. Zusammenfassung Identitätsbildung

Man könnte die Selbst-Identität mit einer chemischen Substanz vergleichen, die manche Stoffe an sich bindet, andere aber nicht. Dabei verändert sich ihre Struktur, was sie befähigt, wieder andere Stoffe an sich zu binden. Wichtiges Merkmal der Identitätsbildung ist die relative Beständigkeit des Charakters. Die Identität/das Selbst ist immer nur der momentane Stand der Konstruktion des Selbst. Es gibt den objekthaften Teil der Identitätsbildung, der z. B. Identität oder Selbst oder ICH genannt wird, der nur eine jeweilige Momentanaufnahme der Identitätsbildung darstellt, bzw. für den beobachtet, geordnet und beurteilt wird, bzw. der beobachtet,

geordnet und beurteilt wird. Und es gibt den subjekthaften Teil, der z. B. Ich oder Selbst-Identität genannt wird, der beobachtet, urteilt und ordnet. Sie konstituieren gemeinsam mit den äußeren Einflüssen die Identitätsbildung. Äußere Einflüsse, wie die Gesellschaft und die Geschichte, repräsentieren entweder äußere Faktoren (wie das Über-Ich) oder sind durch die Wahrnehmung des Ichs konstruiert (wie das Ich-Ideal). Identitätsbildung geschieht durch gesellschaftliche Interaktion, unter Verwendung von Sprache, in Form von signifikanten Symbolen als einzigem Medium, durch das Kommunikation mit Anderen, aber auch Kommunikation zwischen Ich und Selbst, möglich ist. Durch Identifikation und „Nicht-Identifikation“ bzw. Selbstreferenz und Fremdreferenz, bestätigt sich Identität ständig selbst wieder. Das Ich identifiziert bzw. „nicht-identifiziert“ das Selbst mit der Umwelt und mit vergangenen und zukünftigen Selbsten. Dabei verändert sich die Identität aber gleichzeitig. Denn für soziale Interaktion durch Sprache, inklusive einfachsten Verhaltens (wie Gehen), ist Verinnerlichung von Andersheit in das Selbst die Voraussetzung. Durch Verinnerlichung von Andersheit kann aus Nicht-Identifikation Identifikation werden. Das Ich greift auf identitätsstiftende Attribute und identitätskonstitutive Ressourcen zurück. Identitätsbildung ist ein lebenslanger Prozess, wobei die Phase der Kindheit sich von den Phasen danach grundlegend unterscheidet, da in dieser Zeit der Kern der Identität geformt wird, der schwer veränderlich ist.

2.2. Sinn

„Sinn“ ist ein Begriff, der sowohl für die Identitätsbildung, als auch für die Themenfelder Kunst und Migration relevant ist. Für all diese Felder, ja für alle Handlungen, die ein Mensch tätigt, muss angenommen werden, dass jeder Handlung Sinn zugrunde liegt. So definiert Max Weber „Handlung“ und „soziale Handlung“ in *Wirtschaft und Gesellschaft* so: „‚Handeln‘ soll dabei ein menschliches Verhalten (einerlei ob äußeres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden) heißen, wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven *Sinn* verbinden. ‚Soziales‘ Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten *anderer* bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist.“ (Weber ⁵1976, zitiert nach Ricoeur 1996:191) Speziell bei der Identitätsbildung kommt Sinn dann ins Spiel, wenn teilweise unzusammenhängende Teil-Identitäten oder Ereignisse von Person von dieser zu einer (subjektiv) sinnvoll zusammenpassenden Identität verknüpft werden. Es ist also klar, dass Sinn grundlegend wichtig ist. Was aber genau als sinnvoll

betrachtet wird ist subjektiv: Die Welt ist nicht an sich sinnvoll geordnet (Aristoteles), sondern Sinn wird vom Beobachter konstruiert. („mit seinen fünf Sinnen wahrgenommen“) Somit ist das potenzielle Sinnrepertoire in der Welt unendlich: „Daß alles Beobachten auf Unterscheidungen angewiesen ist, erklärt den Sinnreichtum der Welt. Denn man kann das, was man bezeichnet, identifizieren, indem man es immer wieder anderen Unterscheidungen aussetzt.“ (Luhmann 1997:56 zitiert nach Berghaus 2004:122) Durch die Medien beziehen wir einen großen Teil der Informationen und des Wissens darüber, wie die Welt geordnet ist. Durch die neuen Medien wurde die Kommunikation extrem ausdifferenziert, vermehrt und beschleunigt. Es kann „alles“ übertragen, gespeichert und gezeigt werden. Die Medien wählen Berichtenswertes außerdem vor allem danach aus, ob es etwas Neues, Abweichendes ist, was also nicht unbedingt heißt, dass es außerdem besonders erwähnenswert sein muss. Es gibt keine übergeordnete Wahrheit, die uns bei der Selektion hilft, keine zentrale Konsensstiftung. (Berghaus 2004:292-295)

Für die Beschäftigung mit Migranten/Künstlern sind die Konnotationen von Kultur als „Hochkultur“ sowie „Kultur eines Kulturkreises/einer Nation“ relevant. Beide Kulturbegriffe beruhen folgendermaßen auf *Sinn*, wobei Pankokes Definition von Sinn mit der von Weber übereinstimmt:

„Kultur‘ bedeutet auch in soziologischer Perspektive jene besondere Qualität menschlicher Kommunikation, über welche der ‚Sinn‘ sozialen Handelns und Erlebens ‚sinntfällig‘ Gestalt gewinnt und zum Ausdruck kommt. ‚Sinn‘ bedeutet dabei die Richtung, Gewichtung, Stimmung und Färbung, worin soziales Handeln sich ausrichtet (Pankoke 2002:103,104)

In den heutigen komplexen, sich schnell wandelnden Sozialstrukturen (wobei dieser Wandel für Migranten besonders extrem ist) fehlen selbstverständliche Bewertungsrahmen, und Sinn wird umso mehr zur persönlichen Wahl und persönlichen Erleben. Sinn wird kommuniziert durch Hochsprache, Muttersprache, Schrift, Körper, Symbol, Mythos, Rationalität, Kreativität, etc. (Pankoke 2002:103,104) Der Künstler schafft nicht nur Kultur, er wird gleichzeitig zum „personalisierten Sinn“, zum „Repräsentanten kultureller Produktivität“ (ebd.:106) also auch zum „personalisierten Identitätsstifter“.

Entfremden (von sich selbst) und Befremden (der Anderen) kann zu Anomie führen, oder aber in Innovation umschlagen. Der Wechsel der Lebenssituation kann in drei Stufen geschehen: Erst durchläuft man eine Phase der „traditionsfixierten Distanzierung“, also des Betrachtens der neuen Umgebung vom Standpunkt des alten Systems aus. Danach kommt die Phase der „rationalisierenden Relativierung“, also ein sich Annähern an die neue Umgebung und der „kontextualisierenden Partikularisierung“, die Erkenntnis, dass etwas, was vorher als absolut angesehen wurde, nun als partikular gesehen wird. (Z.B. partikular dörflich) Diese Begriffe der Distanzierung und Relativierung stammen aus der „Wissenssoziologie“ Karl Mannheims. Diese Theorie kann zwar nicht vollständig für transnationale Migranten übernommen werden, da sie in Bezug auf Arbeiter entwickelt wurde, die damals aufgrund der Industrialisierung vom Land in die Stadt zogen. So kommt für transnationale Migranten beispielsweise hinzu, dass sie auch mit einer fremden Sprache konfrontiert sind. (Pankoke 2002:94) Modernisierungstheoretische Konzepte beschreiben heute diese Art sich in einem neuen Lebenskontext zurechtzufinden als „Empathie“. (Pankoke 2002:99) Dabei heißt Empathie nicht, dass man, wenn man das neue System nachvollziehen kann, und man erkennt, dass das alte System partikular ist, sich mit dem neuen System *identifiziert*. Dafür wäre bewusste Sinnbildung erforderlich, wie Pankoke vorschlägt: Denn derjenige, dessen Denken noch zu tief in seiner „vor-modernen“ Kultur verwurzelt ist, könne in Anomie verfallen. Wenn es nicht zu bewusster Sinnbildung kommt, kann durch Empathie der Lebenssinn zusammenbrechen. (ebd.:103) Ein Beispiel hierfür ist, wenn jemand aus einem Umfeld, in dem traditionelle Familienstrukturen vorherrschen, in eine moderne Großstadt zieht, nach einiger Zeit eine nicht-eheliche Lebensgemeinschaft eingeht, dann aber innerlich gespalten ist: An dem, was (in der Stadt) als normal angesehen wird, hat er nun Teil und kann es auch nachvollziehen. Doch es widerspricht dem, was er davor über Jahrzehnte für normal hielt, in das er noch „verwurzelt“ ist. Nur wenn er sein Weltbild, und damit sich selbst, neu konstruiert, eben aktiv Sinn bildet, muss er seine Wurzeln nicht „irgendwie“ ausreißen, sondern kann sie behutsam, weil bewusst, „verpflanzen“. Der Künstler müsste durch seine Beschäftigung des Erschaffens „Übung“ im Bilden von Sinn haben. Somit sollte es ihm leichter fallen, nicht aufgrund von Empathie von den neuen Eindrücken der neuen Umgebung überschwemmt und fortgerissen zu werden.⁴

⁴ Es gibt auch Künstler, denen es in ihrem Schaffen gerade um Sinnlosigkeit geht. Dann ist aber

3. Narrative Identität und Interviewform

Die in dieser Arbeit gebrauchte Interviewform ist hauptsächlich die des narrativ-biographischen Interviews, da dieses für die Beschäftigung mit Identitätsbildung geeignet ist. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:9) Dabei sind die Interviews aber berufsgruppenspezifisch, was nicht einem „reinen“ narrativ-biographischen Interview entspricht, bei dem es um das gesamte Leben des Interviewten geht. Die Interviewten wurden vor allem in ihrer Funktion als Künstler und Migranten interviewt, weshalb ich für die Erzählung ihrer Lebensgeschichte um einen Fokus auf diese beiden Themen gebeten habe. Daher haben die Interviews zum Teil Qualitäten von Expertinnen-Interviews.

3.1. (Interkulturelle) Kommunikation

Für jede Art von Interview mit Menschen anderer Herkunft als der eigenen, ist es zu allererst wichtig, sich mit (interkultureller) Kommunikation zu beschäftigen. Bonny Duala-M'bedy entwickelte in seiner Habilitation 1977 die Umriss der Xenologie. Dabei wird nicht Fremdes anderer Kulturen von einem Verstehenszentrum (z.B. Europa) aus betrachtet, sondern davon ausgegangen, dass kulturelle Fremdsysteme oder Subjekte gegenseitig ihr Fremdsein anerkennen und in einem aktiven Austauschprozess miteinander stehen. Verständigung ist Ausgangspunkt und Ziel, nicht das Verstehen. (Schmied-Kowarzik 2002:20,21) Für eine bessere Verständigung muss immer aktiv auf eine ‚Hybridisierung‘ von Fremdkultur hingearbeitet werden. Kulturen müssen nicht logisch und widerspruchsfrei sein. So könnte der Andere als eine von vielen möglichen Ausgestaltungen seiner Kultur betrachtet werden. Da die Kultur aber nicht homogen ist, ist er Vertreter nicht einer, sondern vieler Kulturen. Beschreiben wir das Fremde, so sollten wir nicht versuchen, Ambivalenzen aufzulösen, sondern sie aufzeigen. (Heteroglossie) Um dies zu erreichen sollte weniger *über* den Fremden geredet werden, sondern mit ihm. Wir können uns mit Fremden annähern, indem wir einsehen, dass wir, wie auch der Fremde innerhalb sowie außerhalb der eigenen hybriden Kultur stehen. Außerdem ist

entweder das Anstreben von Sinnlosigkeit eine für den Künstler eine Art, sich mit dem Leben auseinanderzusetzen, und damit sinnvoll, bzw. er entgeht dem Problem des inneren Zwiespalts, da er, wenn er Sinnlosigkeit anstrebt, da in der Sinnlosigkeit keine Widersprüche zwischen Sinnhaftigkeit früherer Strukturen und dem neuen Umfeld bestehen würden.

uns nicht intuitiv zugänglich, was beim Fremden einzig individuell vorkommt, und was eine Eigenart seiner Kultur/Kulturen ist. (Wehlte 2002:44-48) Damit weniger Missverständnisse entstehen, sollte neben dem Versuch des Verstehens, auch Raum für Aspekte bleiben, die nicht verstanden, sondern nur hingenommen werden können. (siehe auch: Fornet-Betancourt 2002:53,54) In diesem Sinne hat Kimmerle in seinem ersten Buch über afrikanische Philosophie von der „Methodologie des Hörens“ als Alternative zu Hans-Georg Gadammers Hermeneutik gesprochen. Das Gehörte wird „sehr vorläufig“ in bestehende Kategorien eingeordnet, man versucht aber auch neue, andere Einordnungen. (Kimmerle 2002:93,298) Weil Hören ohne Kategorisieren nicht möglich ist, aber auch weil die Fragen für die Interviews vorbereitet werden müssen, sowie aufgrund des Status der Interviewpartner als Experten, ist eine Vorrecherche in den Gebieten, die eventuell relevant sind erforderlich. Und gleichzeitig muss die Interviewerin während der Interviews offen für neue Gebiete sein, also bzw. antizipierte Gebiete fallen lassen, wenn sie sich für die Interviewten als nicht relevant erweisen.

Eine weitere Perspektive auf Kommunikation bietet Luhmanns Systemtheorie: „Bewusstseine“ können nicht miteinander kommunizieren. Immer läuft die Kommunikation über die sozialen Systeme, von denen die psychischen Systeme beeinflusst sind. (Berghaus 2004:68) Zwei Menschen können also nie direkt und ausschließlich miteinander kommunizieren. Somit ist es wichtig sich über die sozialen Systeme zu informieren, die an der Kommunikation beteiligt sind. Für diese Arbeit konzentriere ich mich auf die folgenden Diskurse innerhalb der sozialen Systeme: „Künstler im Westen“, „Künstler in China“, „chinesische Migration allgemein“ und „chinesische Migranten in Wien“. Luhmann erklärt auch, dass jede Kommunikation ein selektiver Prozess ist, da das andere System immer nur ausgehend vom eigenen System verstanden wird. (Berghaus 2004:75) Reinhard Sieder hat drei Kulturen identifiziert, denen ein ausländischer Forscher, der in China oder Japan forscht, gerecht werden muss:

der beobachteten Kultur, die sich ihm als weitgehend ‘fremd’ darstellt, der eigenen [...] Lebenswelt, die ihm auch in der Fremde mit einem Set an selbstverständlichen Kompetenzen, Begriffen und Kategorien ausgestattet hat, und schließlich drittens der jeweiligen Wissenskultur, deren Theorien, Methoden und Begriffe er diszipliniert anwenden muß, wenn er ein anerkanntes Mitglied seiner ‘scientific community’ bleiben will. (Sieder 1993:3)

Betrachtet man die Migranten als Teil einer anderen Kultur – selbst wenn Interviewte ihre Identität als „österreichisch“ konstruieren würden – da sie hier als Teilnehmer an einer sinologischen Forschungsarbeit gesehen werden, kann die Forscherin bei der Kommunikation mit chinesischen Migranten auch als von diesen drei Kulturen geprägt gesehen werden. (Berghaus 2004:295,296)

3.2. Das narrativ-biographische Interview

Ausschlaggebend für die narrative Theorie zur Konstitution des Selbst ist nach Ricoeur die Selbigkeit, sowie „diskordante Konkordanz“. Selbigkeit besteht aus drei Komponenten: Re-Identifizierung (numerisch) und größtmögliche Ähnlichkeit (quantitativ) des Selben, sowie ununterbrochene Kontinuität. (Ricoeur 1996:144,145) Der ununterbrochenen Kontinuität der Veränderung muss das Prinzip der „Beständigkeit in der Zeit“ zugrunde liegen. (Ricoeur 1996:146,173,174) Konkordanz ist das Ordnungsprinzip, das nach Aristoteles die „Zusammensetzung der Handlungen“ beherrscht. (ebd.:174) Diskordanz sind Brüche oder „Wendungen des Schicksals, die die Fabel zu einer geregelten Transformation – von einer Ausgangssituation bis hin zu einer Endsituation – machen.“ (ebd.:174) Konfiguration ist die „Kompositionskunst“ der Fabel. Charakteristisch dafür ist die diskordante Konkordanz, definiert durch den Begriff der Synthese des Heterogenen. (ebd.:174)

In der Fabelkomposition (wie auch in der Erzählung der Lebensgeschichte) ist ein Ereignis gleichzeitig Quelle von Diskordanz, sowie von Konkordanz. Das Unerwartete, Überraschende, wird im nachträglichen Verständnis zum notwendigen Bestandteil der Geschichte. (ebd.:176) Dies entspricht Eriksons Verinnerlichung des Anderen, wobei das Andere das ist, was Diskordanz herbeiführt: Das Vorkommnis im Herzen des Ereignisses ist, was die vom bisherigen Verlauf der Ereignisse geschaffenen Erwartungen enttäuscht, das Unerwartete, Überraschende.

Ricoeurs Ausführungen über die Dialektik in der Fabelkomposition können auch auf die einzelne Figur in der Fabel übertragen werden:

Diese Dialektik besteht darin, daß auf der Ebene der Konkordanz die Figur ihre Einzigartigkeit aus der Einheit ihres Lebens schöpft – einer Einheit, die ihrerseits als selber einzigartige zeitliche und sich von jeder anderen unterscheidende Totalität angesehen wird. Dies ist das, was vorher mit Selbstheit beschrieben wurde. Auf der Ebene der Diskordanz wird diese

Totalität durch den Unterbrechungseffekt unvorhersehbarer Ereignisse bedroht. (Begegnungen, Zwischenfälle usw.) Die konkordant-diskordante Synthese bewirkt, daß die Kontingenz eines Ereignisses zur gewissermaßen nachträglichen Notwendigkeit einer Lebensgeschichte beiträgt, die mit der Identität der Figur gleichzusetzen ist. (ebd.:181,182)

Und nicht nur auf die Figur in der Fabel können sie angewendet werden, sondern auch auf das erzählte Ich in der Erzählung der eigenen Lebensgeschichte: Dabei müssen wir von der Annahme ausgehen, dass der Mensch von Ethik beeinflusst ist, einer Annahme die Ricoeur in seiner „humanen, Menschen-freundlichen“ Philosophie vertrat: „Wie könnten (...) ein Handlungssubjekt seinem eigenen, als Ganzes genommenen Leben eine ethische Qualifikation verleihen, wenn dieses Leben nicht zusammengefaßt wäre, und wie könnte es zusammengefaßt sein, wenn nicht genau in Form einer Erzählung?“ (Ricoeur 1996:194) Er erklärt die Verbindung zwischen Narrativität und Ethik, indem er auf Walter Benjamin verweist, der die Kunst des Erzählens auf die Kunst des „Erfahrungsaustauschs“ zurückführt. Mit Erfahrung ist dabei die „alltägliche Ausübung praktischer Weisheit“ gemeint. „Im Erfahrungsaustausch, den die Erzählung herbeiführt, werden alle Handlungen gutgeheißen oder mißbilligt und die Handelnden gelobt oder getadelt.“ (Ricoeur 1996:201) Erzählungen dienen also auch dazu, Gut und Böse zu unterscheiden. (ebd.:201) Es sind aber einige Unterschiede zwischen dem erzählten Ich⁵ in einer Lebensgeschichte und der Figur in einer Fabel zu beachten. Unter anderem ist der Erzähler der eigenen Lebensgeschichte zwar Erzähler und Figur zugleich, ist aber höchstens Co-Autor, da sein Leben auch von der Umwelt beeinflusst wird. Außerdem ist das Interview eine soziale Situation. Zudem mangelt es dem Leben an „literarischer Abgeschlossenheit“, da der Anfang und das Ende offen sind. Und die eigene Lebensgeschichte ist mit den Lebensgeschichten anderer verstrickt, wobei die narrative Einheit des Lebens verloren geht. Andererseits enthalten die Erzählungen in Vergangenheitsform aber viele Elemente, die auf die Zukunft ausgerichtet sind, wie Entwürfe, Erwartungen, etc. Somit wird die Erzählung „kompletter“, da sie auch auf eine mögliche Zukunft hinweist, weshalb man doch von einer narrativen Einheit des Lebens sprechen kann. Die Form der narrativen Erzählung und die der Lebensgeschichte sind ineinander verwoben und beeinflussen sich gegenseitig. Die narrative Erzählung „kehrt ins Leben zurück“. (ebd.:196-200)

⁵ Siehe weiter unten.

So, wie Ricoeur beschreibt, dass einem Ereignis im Nachhinein die Qualifikation verliehen wird, dass es notwendig für die Geschichte war, beschreibt Erikson die für die Identitätsbildung konstitutive Praxis der nachträglichen Sinngebung. Und zwar zum einen durch Andere, denn die Identitätsbildung hängt damit zusammen, dass die Gesellschaft „den jungen Menschen identifiziert, indem sie ihn als jemanden annimmt und anerkennt, der so werden mußte, wie er ist.“ (Erikson 1973:140) Zum anderen durch das Ich: „Das Gefühl der Ich-Identität ist (also) das angesammelte Vertrauen darauf, daß der Einheitlichkeit und Kontinuität, die man in den Augen anderer hat, eine Fähigkeit entspricht, eine innere Einheitlichkeit und Kontinuität (...) aufrechtzuerhalten. (Erikson 1993:107) Da eine narrativ-biographische Erzählung in einem aktuellen zeitlichen und sozialen Kontext steht, muss sie je nach Kontext neu konstruiert werden. Wir schreiben die vergangenen Ereignisse so um, dass sie „der Aufrechterhaltung eines positiven Identitätsgefühls dienen, Kohärenz und Integrität wahren und die Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz absichern“, sowie um uns sozial anzupassen. Wir belegen ein Ereignis im Nachhinein neu mit Sinn und Motivation. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:22,30) Dieses Einordnen und Umordnen der Ereignisse in die aktuelle Geschichte bezeichnet man als „Emplotment“. (ebd.:22) Wird ein Ereignis als motiviert beschrieben, spricht man von Agency: Das Aktantenmodell, ursprünglich von Greimas entwickelt, (Ricoeur 1996:179) hilft bei der Analyse der narrativen Identität. Eine Lebensgeschichte kann damit unter anderem auf *Agency*, also Handlungsoptionen und Handlungsinitiativen oder auf *Widerfahrnis* untersucht werden. Dadurch, dass der Erzähler erklärt, weshalb er sich für eine von mehreren Handlungsoptionen entschieden hat, eine Handlungsinitiative ergriffen hat, stellt er sich als Akteur dar. Als Widerfahrnis wird dagegen das Ereignis bezeichnet, das nicht aktiv angestrebt wurde, also oft vor allem etwas, das nicht als sinnvoll betrachtet werden kann. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:59)

Lucius-Hoene und Deppermann bezeichnen Kontinuität und Kohärenz als die strukturellen Aspekte von narrativer Identität. Qualitative Aspekte dagegen sind Eigenschaften, Gruppenzugehörigkeiten, etc., Bezieht man sich auf Ricoeur, wären diese qualitativen Eigenschaften mit dem in der Zeit beständigen Charakter zu vergleichen, und haben daher auch „numerischen“, also strukturellen Charakter. (normal wieder identifizierbar) Kohärenz ist hier mit Ricoeurs Konkordanz zu vergleichen. Sie bezieht sich auf die „innere Stimmigkeit“ der Person, also wie die

unterschiedlichen Teilidentitäten in einer einzigen Person integriert sind. Dabei müssen diese integrierten Identitäten kein rundes Ganzes ergeben. Es können sich auch fraktale oder polyzentrische Identitäten herausbilden. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:48,49) Der strukturelle Aspekt der narrativen Identität hat eine temporale Dimension: Bei der Untersuchung der Erfahrung der Lebenszeit können verschiedene narrative Modelle unterschieden werden. So z. B. das lineare, bei dem ein Ereignis logisch dem nächsten folgt, das zirkuläre, bei dem das Gewesene immer wieder retrospektiv im Hinblick auf den gegenwärtigen Zustand konstituiert wird, das statische oder das fragmentarische, also das ungeordnete, das jeder Kategorisierung und Bewertung von Erfahrung entgeht, oder eine Kombination verschiedener Modelle. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:58)

Das Verhältnis von erzähltem und erzählendem Ich zeigt sich in mehreren Aspekten: Der Erzähler nimmt eine doppelte Zeitperspektive ein: Er kann sich zwischen zwei Darstellungsmodi bewegen und diese mischen: der erzählten Zeit und der Erzählzeit. (ebd.:25) In der Erzählzeit ist er sein erzählendes Ich, er macht von Emotionsausdruck Gebrauch, in der erzählten Zeit findet sich sein erzähltes Ich und beschriebene bzw. thematisierte Emotionen. (ebd.: 38,60) Zum Beispiel kann der erwachsene Erzähler mit traurigem Gesichtsausdruck von einer Handlung berichten, auf die er als Jugendlicher besonders stolz war, seine damalige Freude beschreiben, und dabei erklären, dass er diese aus heutiger Sicht für töricht hält. Damit distanziert er das erzählende Ich vom erzählten Ich. (ebd.:38)

Als erzählerische Ressourcen dienen primäre Bezugspersonen, verschiedenste Institutionen, Wissenschaftsbestände, etc. Alles, was uns narrative Schemata und Themen anbietet, (ebd.:42) also was uns hilft, Sinn und Kohärenz in unsere Lebensgeschichte zu bringen. Die Interviewsituation ist Ort der Identitätsbildung. Daher sind auch die identitätsstiftenden Attribute und identitätskonstitutiven Ressourcen der Kindheit und Jugend (siehe Punkt 2. Identitätsbildung) erzählerische Ressourcen. Dies wird als soziale Dimension der Erzählung bezeichnet. Individuelle Erfahrung wird durch das zurückgreifen auf diese Ressourcen in kulturell vorgeprägte Muster eingebunden, was z. B. durch die Wahl eines bestimmten Sprachstils vermittelt wird. (Lucius-Hoene / Deppermann 2002:65,66) Damit positioniert sich der Erzähler sozial. Dabei kann er Selbst- und Fremdpositionierungen vornehmen: Er kann sein erzähltes Ich, dessen Interaktionspartner in der Geschichte, sowie sich

selbst und die Zuhörerin in der Erzählsituation positionieren (ebd. 63) Die Weltkonstruktion ist Konstruktion, Kategorisierung und Qualifizierung, entsprechend der Relevanz für den Erzähler (ebd. 63,64) Nach Ricoeur ist das Qualifizieren und Kategorisieren deshalb konstitutiv für die Identitätsbildung, weil es Zeichen der ethischen Einstellung, nämlich der „Ausrichtung auf ein gutes Leben“ ist, der Basis von Identitätsbildung. (Ricoeur 1996:210)

3.3. Das Interview als soziale Situation

In den Interviews dieser Arbeit bin ich, bzw. sind die Leser das Publikum. Eine Erzählung kann eher *kontextorientiert*, also innerhalb eines übergeordneten Diskurses stehen, oder auf den *Hörer* ausgerichtet sein, so dass sich der Interviewte auf die Erwartungshaltung des Interviewers einstellt. Oder sie kann im Dienste des *Erzählers* stehen. Meist ist es eine Mischung aus zwei oder drei der Ausrichtungen. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:43,44) Dass sich der Erzähler der sozialen Situation bewusst ist, erkennt man z.B. am öffnen von *Slots* für den Zuhörer, es wird ausgetestet, inwieweit dieser bereit ist, den Darstellungen zu folgen. (ebd.:38) Versteht der Interviewte z. B. eine Frage nicht, bzw. reagiert nicht, so muss dies auch als eine Aussage gewertet werden. (Lenz 1993:10) Denn er ist sich bewusst, dass er in einer sozialen Situation ist. Das Interviewgespräch kann als ein Tauschakt angesehen werden. Der Nutzen für den Interviewten kann vielgestaltig sein. Das Publikum übernimmt unter anderem die Funktion der *sozialen Anerkennung*, was sich daran zeigt, dass der Erzähler versucht zu unterhalten, also z. B. durch rhetorische Mittel Höhepunkte zu schaffen, sich als Experte darzustellen, etc.. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:33,88) Zum Anderen kann der Nutzen darin liegen, dass der Interviewte für seine persönlichen Belange eintreten kann, oder darin, dass das Interview eine Möglichkeit ist, seine Lebensgeschichte neu zu reflektieren. Für diesen Tauschakt ist gegenseitiges Vertrauen nötig. (Lenz 1993:5,6) Den Nutzen, den der Erzähler aus seiner Erzählung zieht, kann man die selbstbezügliche Dimension (Lucius-Hoene / Deppermann 2002:67) der Erzählung nennen:

Solange wir Erinnerungen und aktuelle Erfahrungen nur für unsere eigene Selbstverständigung abgleichen müssen, können wir sie in unserer jeweiligen Bedürfnislage einpassen und vieles unhinterfragt lassen. Ein Publikum, von dem wir verstanden werden wollen, zwingt uns jedoch zur Mitteilung intersubjektiv nachvollziehbarer und plausibler Zusammenhänge, es verlangt Verdeutlichungen und Festlegungen und setzt uns der Beurteilung ihrer Überzeugungskraft aus. (Zwang zur *Kondensierung*, , also Auswahl von

Relevantem, *Detaillierung* und *Gestaltschließung*, also Erstellen eines Gesamtzusammenhanges) (Lucius-Hoene / Deppermann 2002:36)

Unterscheidbar sind explizite, implizite und eigentheoretische Formen des Selbstbezugs. Mit eigentheoretisch ist die Konstruktion von Theorien gemeint, die bestimmte Aspekte der eigenen Lebensgeschichte zu erklären versuchen. (ebd.:69) „Autoepisthemische Prozesse“ werden die Aspekte des Interviews genannt, bei denen durch Erzählen *Erlebtes verarbeitet* werden kann, bisher kaum reflektierte *Konflikte aufgedeckt* werden können und der Erzähler einen ‚*Mehrwert*‘ produzieren kann, indem er vor allem durch die Einbeziehung des Hörers zur *Erinnerungsarbeit* gezwungen ist. (Wiedergewinnung von Details und neue Assoziationen, Anpassung in neue soziale Kontexte) Autoepisthemische Prozesse zeigen sich im Interview z. B. durch Spannungen oder Konflikten zwischen erzähltem und erzählendem Ich, Detaillierungszwang, „Unordnung“ in der Erzählstruktur mit Reformulierungen, Pausen, grammatikalisch unkorrekter Satzfortführung, etc. oder auch durch argumentative und eigentheoretische Einschübe. (ebd.:70-73)

„Die Versprachlichung unserer Erinnerungen in Anpassung an den jeweiligen Erzählkontext wirkt sich wiederum darauf aus, wie sie in Zukunft in unserem Gedächtnis bewahrt werden.“ (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:31) So kann es passieren, dass sogar zentrale Teile unserer Lebensgeschichte neu konstruiert werden, wenn sich unsere Lebenssituation schwerwiegend ändert. (ebd.:31)

4. Hintergrundrecherche für mögliche Themenfelder

Interviewfragen sollen die Vergleichbarkeit der Interviews gewährleisten. Diese Fragen werden sich an Hypothesen zu den Themenfeldern *chinesische Migration* und *westliche und chinesische Künstler* orientieren. Die Hintergrundrecherche zu diesen Themenfeldern dient nicht nur dazu, Fragen zusammenzustellen. Das Hintergrundwissen hilft auch, zu vermeiden, dass manche Aspekte der Erzählungen von mir unbewusst übergangen werden, da ich keine Anhaltspunkte habe, mit deren Hilfe ich diese Aspekte kategorisieren könnte.

4.1. Migration

4.1.1. Allgemein

Für die längste Zeit in der Menschheitsgeschichte wurde die Migration nur in ihren spezifischen Ausprägungen wahrgenommen, wie Reisen, Eroberung oder Flucht. Da der Begriff „Migration“ ein so großes Spektrum an Phänomenen abdeckt, ist es schwierig ihn klar zu definieren. Die allgemeine Bezeichnung für ethnische Chinesen, die außerhalb Chinas leben ist 海外华人 (*haiwai huaren*). 华侨 (*huaqiao*) werden diese genannt, wenn sie einen chinesischen Pass besitzen. (Pan 1999:104,105) Allerdings wurde der Begriff *huaqiao* politisch aufgeladen. Er wurde von der chinesischen Regierung popularisiert, um die Loyalität der Chinesen zu ihrem Vaterland zu fördern. (Wang 1996:3) Für Chinesische Migration gibt es eine Fülle von Bezeichnungen: „Sojourning“, also der zeitlich begrenzte Aufenthalt entfernt von der Heimat, war für die längste Zeit die einzig akzeptable Selbst- und Fremdbezeichnung in den Augen der Chinesen, die im Ausland lebten. Dies hatte verschiedene Gründe, unter anderem weil andere Formen der Migration eher negativ besetzt waren. Zum einen die von Autoritäten angeordnete unfreiwillige Migration, *yimin shibian*, die Umsiedlung aus Gründen der Grenzverteidigung, und *yimin tongcai*, die Umsiedlung wegen Hungersnöten oder Naturkatastrophen. „Freiwillige Migration war auch negativ besetzt, und zwar mit dem Begriffen *liumin*, für Menschen die aus anti-sozialem, verantwortungslosem Verhalten heraus die Heimat verließen, wie z. B. Verbrecher. (Wang 1996:2-4) Seit der Ming-Dynastie (1368-1644) bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war Emigration sogar offiziell verboten. (Wang 1996:6) Es hatte sich also eine „Sojourner-Mentalität“ entwickelt, mit einer Einstellung, dass man sich nur temporär im Ausland aufhält, und früher oder später wieder nach China zurückginge. Und zwar selbst bei Chinesen, die über Generationen im Ausland lebten. (Wang 1996:11) Erst mit der Festigung der Nationalstaaten nach 1945, setzte sich auch eine Mentalität der Migration⁶, mit dem Ziel sich niederzulassen, bei den Chinesen durch. Denn: „If they decided to settle and become citizens of the newly independent states, they had to convince the national government of their change of loyalties.“ (Wang 1996:10) Für die Festigung der Nationalstaaten, auch Taiwans und der VRCh, war es nötig, zwischen deren Bürgern und „Fremden“ zu unterscheiden. (Wang 1996:9-11) Eine jüngere Gruppe von gebildeten, ethnischen Chinesen

⁶ Wang Gungwu stellt die Frage, ob Sojourning als ein Aspekt von Migration gesehen werden soll, oder ob Sojourning und Migration zwei Phasen bezeichnen, wobei Sojourning die erste Phase ist. (Wang 1996:14)

profitiert von der Globalisierung von Handel, Finanz und Kommunikation, unter der Voraussetzung, dass sie mobil sind. Diese Entwicklung führte wieder zu einer Zunahme der Sojourner-Mentalität. Durch ihre hohe Mobilität sind sie immer nur zu Gast, durch die neue Kommunikationstechnologie können sie den Kontakt zu China über lange Zeit hinweg aufrechterhalten. (Wang 1996:13,14) Generell kann zwischen dem Chinesen, der nur temporär im Ausland lebt, dem Sojourner, und dem, der sich dort als Bürger niederlässt, auf zwei Arten differenziert werden. Ein Differenzierungsparameter ist die Staatsbürgerschaft, ein anderer die eigene Mentalität. Für diese Arbeit ist vor allem die Mentalität von Interesse. Selbst wenn ein ethnischer Chinese die Österreichische Staatsbürgerschaft angenommen hat, kann es sein, dass er sich eine Sojourner-Mentalität bewahrt.

Migration is a profound biographical event that engrains on many migrants a new cosmopolitan attitude: their life, social environment and aspirations will never again be limited to just one place. Once on the move, many migrants, even those who have returned home, never reach a final destination, but can always move on if the conditions are right. (Pieke 2004:8)

4.1.2. Heterogene Diaspora

„Die Kultur des Fremden ist per definitionem immer schon homogener als die unsrige, denn diese Homogenitätsunterstellung ist Bedingung der Möglichkeit des Zugangs zum Fremden.“ (Wehlte 2002:44) Spricht Wehlte von Fremdkultur, so spricht er als Forscher im Territorium einer fremden Kultur. Man kann seine Aussage aber genauso auf die umgekehrte Situation beziehen, also darauf, wie z. B. ein Europäer einen Chinesen, der sich in Europa befindet, betrachtet. Ronald Skeldon kritisiert, dass „die chinesische Diaspora“ als homogene Einheit gesehen wird, deren Teile untereinander vernetzt sind. Er nennt dies eine orientalistische Sichtweise, z. B. auf Grund der Stereotypisierung chinesischer Migranten, und wegen der Einordnung von Chinesen im Ausland weniger als Siedler (*settlers*) sondern eher als Gäste (*sojourners*), die sich nicht in die Gastgesellschaft integrieren und vorhaben früher oder später wieder nach China zurückzukehren. (Skeldon 2001:111-113) Auch an der Sprache erkennt man, wie heterogen die chinesische „Diaspora“ ist. So stammen die meisten Auslandschinesen aus verschiedenen Teilen Guangdongs, Fujians und Zhejiangs, und ihre Dialekte unterscheiden sich so stark, dass sie untereinander kaum verständlich sind. (ebd.:114) Zudem stammen die Migranten aus verschiedensten ökonomischen Verhältnissen. (ebd.:119)

4.1.3. Die jüngste Phase der Migration von Chinesen

Nach dem Beginn der 1970er, aber vor allem mit Beginn der Politik von Reform und Öffnung 1978 begann eine neue Phase der chinesischen Migration. Während vorher Migration meist von einigen, bestimmten Regionen in China ausging, und zu einigen, bestimmten Regionen außerhalb Chinas führte, kamen nach 1987 viele neue Ursprungs- und Zielregionen dazu. (Pieke 2004:3; Barabantseva 2005:15) Die neuen chinesischen Migranten haben ein höheres Bildungsniveau, und es sind mehr Familien und Studenten darunter, aber auch immer noch große Zahlen an irregulären Migranten. Die meisten chinesischen Migranten kommen heute aus Guangdong, Fujian, Zhejiang, Hong Kong, Taiwan und Südostasien. (Skeldon 2001: 119) Zwischen den alten und den neuen, oft besser ausgebildeten Migranten besteht oft ein ambivalentes Verhältnis. (vgl. Siu 2005) Die Migranten in Europa bewegen sich oft zwischen verschiedenen Ländern hin und her, wobei sie eher Europa als das „Gastland“ ansehen, als das jeweilige europäische Land, in dem sie sich gerade befinden. (Pan 1999:70; Skeldon 2001:120)

4.1.4. Stigmatisierung und Chineseness

Das Interesse an den Auslandschinesen, aber vor allem die Angst vor ihnen, nahm zu, als ihre Zahl mit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Kolonien und in den westlichen Ländern rasant anstieg, und einige Communities wohlhabender wurden. Grund war die Abschaffung der Sklaverei und die industrielle, sowie die minerale Entwicklung, also der Abbau von mineralen Rohstoffen (Harris 2006:182) Somit wurden Auslandschinesen, nun vor allem von den Migrantenstaaten in Amerika und Australasien im Licht von Immigrations- und Arbeitspolitik betrachtet, und innerhalb China beschäftigte man sich mit der Frage, wie und ob man die Emigranten von China aus beschützen kann. Extrem war die Situation gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als im Westen die Rede von der „gelben Gefahr“ war. (Wang 1998:2-4) Aufgrund der Sklaverei-ähnlichen Bedingungen, unter denen viele der chinesischen Arbeiter leben mussten, entstanden die Theorien, dass Chinesen arbeitsam seien, hart im nehmen, sogar Maschinen glichen und dass sie dreckig und unzivilisiert seien. Diese negative Betrachtungsweise der Arbeiter rührte daher, dass viele ihre Arbeitsplätze an die „anspruchslöseren“ Immigranten verloren, aber auch daher, dass die Chinesen nun „die Schwarzen“ in ihrer Funktion als „inferior other“ ersetzten. Die härter arbeitenden und anspruchslösen Arbeitsemigranten wurden also als „unfaire Konkurrenz“ um Arbeitsplätze empfunden. (Harris 185,188)

Ähnlich ging es den reichen chinesischen Geschäftsmännern, die – als „unfaire Konkurrenz“ empfunden – als schlau und gefährlich galten. Huping Ling legt nahe, dass sich die stereotype Darstellung von Chinesen Anfang des 21. Jahrhunderts nur wenig von der vergangener Zeiten unterscheidet. (Harris 2006:180)

Ein wichtiger Aspekt von „Chineseness“ ist es, Schutz vor echter (oder vermuteter Bedrohung) zu geben. Diese „Qualität des Chinesisch-Seins“, ist eher ein Zeichen für das Fehlen anderer Gemeinsamkeiten, denn sie ist konstruiert, und zwar von außen und innen: „To the outsider, the migrants, irrespective of background, are ‘all Chinese’; to the insider, a common Chinese front is in the best interests of self-protection.“ (ebd.:120) Migranten, wenn sie nicht durch eine gemeinsame Herkunft aus einem bestimmten Gebiet Chinas verbunden sind, fühlen sich aufgrund ihrer „Chineseness“ trotz ihrer Heterogenität zusammengehörig. Geht man von Luhmanns Theorie aus, und sieht Identifikation mit anderen Migranten als ein System an, dann wäre die „andere Seite der Münze Identifikation“, das heißt das Gegenteil von, und gleichzeitig die Voraussetzung für, Identifikation, das Empfinden von Andersheit. So würde sich ein chinesischer Student in China nicht so sehr mit einem chinesischen Arbeiter identifizieren, als wenn sich beide in Österreich aufhalten. In Österreich verbindet sie ihre Andersheit im Verhältnis zu Nicht-Chinesen, und sei es nur ihr relativ ähnliches Aussehen. Für Wang Gungwu geht eine stark ausgeprägte Chineseness mit chinesischen Werten und Verhaltensmustern einher: „the mystique of Chineseness has survived only among those who received a fair amount of Chinese education when young and seems to fade among those Chinese born overseas and educated in non-Chinese schools.“ (Wang Gungwu 1998:10) Eine allgemein gültige Definition von Chineseness gibt es nicht. „(It) is a homogenizing label whose meanings are multiple and constantly shifting.“ (Siu 2005:514)

4.1.5. Loyalität und Autorität

Der Raum bleibt immer die an sich wirkungslose Form [...] Nicht die Form räumlicher Nähe oder Distanz schafft die besonderen Erscheinungen der Nachbarschaft oder Fremdheit, so unabweislich dies scheinen mag. Vielmehr sind dies rein durch seelische *Inhalte* erzeugte Tatsachen. [...] Nicht der Raum, sondern die von der Seele her erfolgte Gliederung und Zusammenfassung seiner Teile hat gesellschaftliche Bedeutung. (Simmel 1992:696, zitiert nach Pankoke 2002:91)

Die Forschung über Auslandschinesen beschäftigt sich auch mit Communities als Zentralen oder als Peripherie. Manche Communities schaffen es, sich als Zentren zu

etablieren, welche weitere Migranten anziehen. Die andere Strömung ist auf die periphere Stellung der Communities gerichtet. (Wang 1998:1,2) Die „alten“ Communities waren peripher in jedem erdenklichen Sinn. Sie waren außerhalb der Kontrolle und des Schutzes Chinas, und unter der Autorität der Migrationsländer. Die Migranten waren meist arm und schlecht ausgebildet, die Verbindungen zu den Heimatdörfern oder -Städten in China schwer aufrecht zu erhalten, weshalb sie Schwierigkeiten hatten, ihre eigene Kultur zu bewahren. Vor allem im Westen war es einfacher für Migrantenkinder, die die lokalen Schulen besuchten, sich durch Anpassung an das neue Land aus ihrer peripheren Position zu befreien, als zu versuchen, die Community zu stärken. (Wang 1998:8) Hier wurde also das Gastland zum neuen Zentrum, das China als Zentrum ersetzte. Es ergeben sich einige mögliche Zentren: China, die Community, das Gastland, aber auch die Familie (ebd.:9) oder etwas anderes:

Furthermore, there are many cases of individual departures from convention. These can be found in every Chinese community that is large enough to stimulate a variety of responses to their adopted environment. For example, decisions to convert to Islam or Christianity, to serve as couriers to an indigenous king or sultan, and to turn away from trade to become a writer in a colonial or a local language or choose a career as a painter or performing artist, may all be seen as efforts to find other sources of authority. These may also reflect the wish among younger Chinese to move from the periphery to some sort of centre that would replace the Chinese centre they had lost. (Wang 1998:10)⁷

Mit der Frage nach dem Zentrum geht die Wahl einher, wessen Autorität man akzeptiert, und wem gegenüber man loyal ist. China versucht mit einer neuen Politik gegenüber Emigranten, deren Loyalitäten für sich zu gewinnen. Die „all nation overseas Chinese conference“ in Peking 1977 kann als Beginn dieser Politik betrachtet werden. Die Regierung begann chinesische transnationale Migranten als Ressource anstatt als Verlust zu betrachten. Generell sind alle Migranten in die Politik inkludiert, besonders ist sie aber auf die neuen Migranten konzentriert, die sechzig bis achtzig Prozent der Übersee-Chinesen in Industrieländern ausmachen. (Barabantseva 2005:9,19) Das Selbstbild, das die Regierung der VRCh den Überseechinesen vermitteln will, ist das einer „global-chinesischen“ Identität, mit

⁷ Wie sich zeigen wird, wurde bei den Interviewten dieser Arbeit nicht die Kunst als neues Zentrum nach dem Verlust Chinas als Zentrum oder als Quelle für Autorität entdeckt, sondern sie war bei allen Interviewten schon seit deren Kindheit präsent.

geteilten traditionellen chinesischen, konfuzianischen und chinesisch-sozialistischen Werten. Das Ziel der Migranten soll es sein, zum chinesischen Projekt transnationaler Modernität beizutragen. Dieses Projekt wiederum ist eingebettet in das „Großprojekt“ des Sozialismus mit chinesischer Prägung. (Pal 2001:641) Nach Ronald Skeldon gibt es aber keinen Grund zu glauben, Auslandschinesen würden in hohem Maße versuchen, expansionistische Bemühungen Chinas zu unterstützen, oder sich für Veränderung in China einzusetzen. (Skeldon 2001:113)

Es ergibt sich also, vor allem für die neuen Migranten, ein breites Spektrum des Zugehörigkeitsgefühls. Dieses ist abhängig von verschiedenen Stufen der Identifizierung der chinesischen Migranten mit anderen chinesischen Migranten oder Migranten anderer Herkunftsländer im gleichen Gastland. Weiterhin davon, ob sie sich weder als Chinesen sehen, noch sich mit dem Gastland identifizieren, sondern sich vielmehr als „Weltbürger“ fühlen, ob Nationalität überhaupt ausschlaggebend für ihre Identität ist, oder eher ihr Beruf oder „Berufung“, ihre Individualität, oder etwas anderes, und welchen Platz „Chineseness“ in der Identität der Migranten einnimmt.

4.1.6. Wandel des primären sozialen Umfelds

Abschließend zu dem Themenfeld Migration noch ein allgemeiner Punkt, der nicht ausschließlich für die Frage der chinesischen Migranten relevant ist, nämlich die Frage nach dem primären sozialen Umfeld: Ändert sich das primäre Umfeld und die Quellen der Informationsflut durch Migration, so wirkt sich dies auf die Selektion von Informationen und somit auf die Identitätsbildung aus. Luhmann erklärt, wie Personen ihre „Realität“ wahrnehmen, indem sie aus Massen an Informationen, die besonders durch die neuen Medien noch vielfältiger geworden sind, selektieren. Berghaus entwickelt Luhmanns Theorie weiter: Um mit der Informationsflut und den Selektionsschwierigkeiten umzugehen, werden die Selektionsmaßstäbe des primären sozialen Umfelds genommen. Denn diese ursprüngliche Art der Kommunikation von Angesicht zu Angesicht ist in doppelter Hinsicht bewährt: Sie stand am Anfang der gesellschaftlichen Evolution, und konnte so durch hunderttausende von Jahren geprüft werden. Außerdem steht sie auch in der individuellen Entwicklung jedes Einzelnen am Anfang, in der frühen Mutter-Kind-Beziehung, der Familie und in Primärgruppen, weshalb man damit vertraut ist. (Berghaus 2004:295,296)

4.2. Künstler

4.2.1. Künstlerbegriff im Westen und China

Der Künstlerbegriff, den ich als Vertreterin der europäischen Kultur habe, ist in der europäischen Kunstgeschichte begründet. Als Künstler aus China in Österreich sind meine Interviewpartner diesem europäischen Künstlerbegriff ausgesetzt. Er ist Teil ihrer Umwelt, repräsentiert die Erwartungen der Anderen an sie. Im Interview kann erfahren werden, ob sie diesen Begriff z. B. auf sich selbst anwenden, oder sich von ihm distanzieren. Sie sind aber auch geprägt vom chinesischen Künstlerbegriff, der gleichermaßen ein Produkt der Geschichte ist, wobei sich das chinesische und westliche Künstlerbild seit dem zwanzigsten Jahrhundert stark angenähert haben. Hier stelle ich die Elemente beider Künstlerbegriffe gegenüber, und zeige ihre Unterschiede, vor allem aber ihre Gemeinsamkeiten auf.

Bis zum Beginn der Neuzeit unterschied man in Europa zwischen den mechanischen Künsten, zu denen Tischlerei, Weberei oder Ackerbau gehörten, und den freien Künsten, wie Geometrie, Arithmetik, Rhetorik oder Dialektik. Musik und Poesie hatten, im Gegensatz zu Malerei und Bildhauerei, welche zu den mechanischen Künsten gezählt wurden, einen höheren Status, da sie einen engeren Bezug zu den freien Künsten hatten. In der Renaissance befreiten sich die bildenden Künste von ihrem niederen Status, was Hand in Hand mit einer Intellectualisierung ihrer Tätigkeit ging, um den Status der freien Künste zu erreichen. (Krieger 2007:13) Dazu kam ein Streben nach Ruhm, welches auf die Entwicklung des Humanismus zurückzuführen ist, da sich nun der Mensch in den Mittelpunkt des Interesses rückte, wo vorher Religion gestanden war. (Krieger 2007:15) Mit der Entdeckung der Zentralperspektive, eines wissenschaftlich fundierten Verfahrens zur Raumdarstellung, durch Filippo Brunelleschi (1277-1466), war der erste Schritt hin zum Status der freien Künste getan. Zudem übertrug der Gelehrte Alberti den Begriff des „uomo universale“, des Universalgelehrten der Renaissance, der vorher eher auf Fürsten und Hofleute bezogen war, auch auf Künstler. Somit kam es dann langsam zur Lösung der Künstler aus der Zunftordnung und der Bildung von Kunstakademien. Erst im 18. Jahrhundert waren die Künstler aus der Zunftordnung, also aus ihrer Rolle als Vertreter der mechanischen Künste, herausgefallen, und die Autoritätslücke wurde völlig von den Akademien gefüllt. (ebd.:17,18) Im Gegensatz zum Westen zählte die Malerei in China jedoch traditionell zur gehobenen Kunst, zusammen mit

Kalligraphie, Musik und der Herstellung von Opfergefäßen. (Munsterberg1949:119)
 Der Status des Theaters hat sich im Westen und in China gegenläufig entwickelt: Im Westen waren vor allem Theaterautoren aufgrund der Nähe zur Poesie traditionell höher angesehen als in China, wo Theaterkünstler gleichzeitig Autoren der Stücke waren. Es gab in China bis zum 20. Jahrhundert auch keine Theaterakademien, sondern das Wissen wurde von Meister zu Schüler weitergegeben. Die Stücke des chinesischen Musiktheaters wurden von fahrenden Truppen aufgeführt, die eher einen niedrigen Status hatten, ähnlich dem von Prostituierten, deren Arbeit sie manchmal auch ausführten. Aber sie waren extrem beliebt beim chinesischen Volk. Erst mit dem Einfluss des westlichen Sprechtheaters im 20. Jahrhundert wurden Akademien gegründet, und auch das Traditionelle Chinesische Musiktheater erhielt einen ähnlich hohen Status, vergleichbar mit den anderen Künsten. (Krieger 2007:152,153)

Häufig wurden in China mehrere dieser Künste (außer Schauspiel) von derselben Person beherrscht, unter anderem auch von Gelehrten-Beamten, (Munsterberg1949:119) vergleichbar mit dem abendländischen Universalgelehrten. Außerdem war Malerei in China seit jeher intellektualisiert. Denn chinesische Kunst hat sich, im Gegensatz zu westlicher Kunst, nie auf die reine Abbildung von Realität beschränkt. (Munsterberg 1949: 32)

Im China der Zeit der Sechs Dynastien (222-589) wurden vom Maler Xie He Regeln für die Malerei aufgestellt, die seither größtenteils befolgt wurden, oder zumindest großen Einfluss auf die Maler ausübten. Die wichtigste Regel war, dass der Künstler inspiriert sein musste, und sich in Harmonie mit dem Kosmos befinden musste. Chinesen haben schon immer besonders die exzentrischen und inspirierten Maler und Poeten bewundert, und waren der Meinung, dass das reine Beherrschen der Technik nicht genüge. Während der Song-Dynastie (960-1279) bekam die Chan-Doktrin des Buddhismus, welche Innenschau als den einzigen Weg zur Erleuchtung vertrat, bei den Gelehrten großen Zuspruch, da sie dem Daoismus ähnelte. (ebd.:120,121) Beide Geistesströmungen förderten einen Fokus auf das Innere, auf die Intuition, im Gegensatz zu Verstand und Rationalität, bei den Künstlern. Im Westen war diese Art von Innenschau der Künstler lange Zeit nicht vorhanden. Es formte sich erst in der Renaissance der Begriff des künstlerischen Genius bzw. Ingeniums. Schon Platon übertrug die Konzeption des göttlichen Enthusiasmus vom

Propheten auf den Dichter. Der Unterschied ist aber, dass der Dichter als Werkzeug Gottes galt, und Inspiration nicht ihm selbst entsprang. Ein ähnliches Konzept war das des Dämons bei Sokrates, eine innere Stimme, die dem Philosophen göttliche Eingebungen vermittelt. Darauf ist auch der Gedanke zurückzuführen, dass der Künstler über besondere Sensibilität verfügt, um für die Eingebung empfänglich zu sein. (Krieger 2007:21) Seit dem 16. Jahrhundert formte sich das Konzept der göttlichen Eingebung dann immer mehr hin zu einem Schöpfen aus sich selbst, und dann zu einer „Vergöttlichung“ des Künstlers. Auch hier wird auf die antike Vorstellung zurückgegriffen, dass Gott bei seiner Schöpfungstat mit einem „Handwerker-Künstler“ vergleichbar ist. In der Renaissance wurde der Vergleich auch umgekehrt verwendet, nämlich dass der Künstler mit Gott vergleichbar ist. Wegen des humanistischen Gedankens, dass der Mensch Ebenbild Gottes ist, auch in seiner Eigenschaft als Schöpfer, wurde diese Haltung möglich, ohne als Blasphemie zu gelten. (Krieger 2007:28-30) Das „Erschaffen“ wurde zu einem zentralen Merkmal von Kunst: Man kann ein Kunstobjekt von Werbung, Gebrauchsgegenständen oder Abfall unterscheiden, da es über einen „symbolischen Überschuss verfügt, der es aus dem politischen oder wirtschaftlichen Kontext heraushebt, in den es gestellt sein mag“. (Krieger:178) Der Begriff des Genies entstand aber erst im 17. und 18. Jahrhundert. Man war nicht mehr zufrieden mit metaphysischen Konzepten wie Inspiration, Musen, etc. Die Aufklärung brachte den säkularisierten Geniebegriff mit sich. (ebd.:37) Besonders im „Sturm und Drang“ um 1770 wurde der geniale Mensch zum Idealtyp. Er sollte „die Sinnlücke füllen, die die Säkularisierung hinterlassen hat.“ (ebd.:38) „Das Genie verdankt alles sich selbst, es braucht kein Studium, keine Regel, keine Nachahmung und kein Vorbild mehr.“ (ebd.:37) Auch sollte der Künstler frei von finanziellen Zwängen sein. So formulierte Kant in „Kritik der Urteilskraft“, der „Künstler müsse frei sein, damit er auf Höheres blicken kann als auf das rein Zweckmäßige und Lebenserhaltende – das Schöne und Wahre.“ (Kant 1790, zitiert nach Krieger 2007:41) Die Schattenseite dieser neuen Freiheit war die ungesicherte Existenz der Künstler. Gleichzeitig wurde die Armut und unsichere Lebenssituation zur Ideologie erhoben. (Krieger 2007:44)

Seit 1800 bis heute ist das westliche Künstlerbild vor allem von drei Stereotypen geprägt, von denen sich vor allem der zweite und dritte aus dem Spannungsverhältnis zwischen freiem künstlerischem Ausdruck und politischer und ökonomischer Abhängigkeit ergibt: „1. das Schöpfen aus dem Inneren, 2. das

gesellschaftliche Außenseitertum des Künstlers und 3. das Leiden des Künstlers.“ (ebd.:44) Die Bedeutung höfischer Auftragnehmer und Mäzene hatte abgenommen, und war durch den wachsenden Kunstmarkt ersetzt worden, was viele Künstler in finanzielle Not brachte. (ebd.:51)

„Genialität und Wahnsinn haben eine Seite, wo sie aneinandergrenzen, ja ineinander übergehen. „ (Schopenhauer 1986, zitiert nach Krieger 2007:107) Auch in der heutigen Forschung findet man Belege, dass Manisch-Depressive kreativer sind als andere, und schöpferische Menschen sind häufiger von seelischer Krankheit betroffen als andere. (Krieger 2007:114) Ähnlich wie Schopenhauer argumentierte Freud, dass das Schöpferische und die Neurose die gleichen Triebkräfte haben. (ebd.:120) Im Gegensatz zum Westlichen wird im chinesischen Kontext der Beamten-Gelehrte/Künstler selten in Verbindung mit dem Wahn gebracht. Allerdings galten wie gesagt exzentrische und inspirierte Künstler als am fähigsten, und der berühmte Maler Gu Kaizhi (345-406) wurde nicht nur für seine technischen Fähigkeiten als Maler bewundert, sondern auch auf Grund seiner Qualitäten als gewitzt aber auch töricht. (Munsterberg 1949:122)

Vor allem seit der Moderne wurden westliche Künstler aller Disziplinen vielfältig durch chinesische Kunst beeinflusst. Einige bekannte Beispiele sind Sinclair Lewis, die Wiener Sezession, Ezra Proust, Mark Tobey, Berthold Brecht oder John Cage. Auch chinesische Kunst wurde vom Westen beeinflusst. Mit dem Ende des Zweiten Opiumkrieges nahm der Einfluss des Westens auf die chinesische Kultur immer mehr zu und seit der Gründung der Volksrepublik wurde vor allem russische Kunst propagiert. Mit der Öffnung Chinas 1978 begann eine regelrechte Überflutung Chinas mit westlicher Kultur. „Wir lasen alles, was wir kriegen konnten – Bücher, Zeitschriften, Sartre, Foucault, Derrida, Wittgenstein, alles durcheinander. [...] wir [...] versuchten, 200 Jahre innerhalb von zwei Tagen aufzuholen.“ (Wang Jianwei, zitiert nach Brouwer²2007:68) Es kam in der Moderne also zu einer Verschmelzung der Ideen und Kunststile, und somit auch der Künstlerbilder. Tendenziell gibt es trotzdem ein paar Unterschiede zwischen westlicher und chinesischer Moderne. Nämlich, dass die chinesische Moderne eher auf dem Bejahen des Selbst, auf der Suche nach dem Selbst beruht, die westliche Moderne aber tendenziell auf der Negation des Selbst gründet. So begann mit dem frühen 20. Jahrhundert im Westen die Gegenbewegung zu dem Konzept des Schöpfungstums des Künstlers. Es wurde bewusst der Zufall in

den Schaffensprozess eingebaut, auch um gegen die Rationalisierung vorzugehen, und es wurden extremere Mittel erdacht, um die Frage nach der Schaffenskraft und dem Schöpferstatus des Künstlers auf die Spitze zu treiben. Zum Beispiel unterzeichnete Duchamp industriell produzierte Massenware mit seinem Namen, um sie zum Kunstobjekt zu erheben. (Krieger 2007:152,153) Für die westliche Moderne ist die gesamte menschliche Existenz im Grunde absurd, für die chinesische dagegen nur gegenwärtige soziale Realität. Im Gegensatz zur westlichen Moderne, welche sich von den alten humanistischen Idealen abwendet, entdeckt die chinesische Moderne den Humanismus wieder. (Gao 1987:102, nach Yan 1989:XX) In der westlichen Moderne erhält das Werk seine Bedeutung und sogar Existenz nur vom Anderen, da sein ganzes Wesen, sobald es sich vom Urheber ablöst, „in die Bedeutung, die der Andere ihm verleiht, aufgenommen“ wird. (Hegel 1807, zitiert nach Ricoeur 1996:192) Dabei wird Kollektivismus aber nicht offen abgelehnt. (Yan 1989:XX)

4.2.2. Künstler als Intellektuelle

Als „typische“ Tätigkeit des Intellektuellen wird die Beschäftigung mit Texten gesehen, also Lesen, Sprechen, Schreiben, etc. Oft werden aber auch Künstler (und zwar nicht nur Schriftsteller oder Theaterautoren) zu dieser Gruppe gezählt.⁸ So richtete sich beispielsweise der Anti-Intellektualismus der Thatcher-Regierung nach 1979 gegen Personen in den „chattering classes“ an Universitäten, im Feld der Kunst, in öffentlichen Verwaltungen und im kritischen Journalismus“. (Kreisky 2000:48) Wie im Westen ist der Intellektuelle auch in China ein neueres Phänomen. Der Begriff des „Intellektuellen“ entstand im Kontext der Dreyfus-Affäre und war ursprünglich negativ besetzt, als Bezeichnung für die Dreyfus-Gegner. 1898 erschien in der Zeitschrift „L'Aurore“ ein „Manifest des Intellectuals“, in dem die Ideale der Französischen Revolution verteidigt wurden. Hier zeigt sich eine mögliche Aufgabe von Intellektuellen, nämlich die Kritikbereitschaft. (Köpl 2000:114,115) Die von Karl Mannheim entwickelte Soziologie von Intellektuellen prägt das Bild der Intellektuellen heute noch: „Intellektuellen wurde immer wieder Distanz zur sozialen Wirklichkeit zum Vorwurf gemacht. Mannheim erblickte aber genau darin ihre Chance, ja geradezu ihr ‚Monopol‘ auf Objektivität“ (Kreisky 2000:31,32) Der Intellektuelle ist dem etablierten System gegenüber kritikbereit, er steht autonom außerhalb des „Volkes“ und gesellschaftlicher Machtkonstellationen. (Kreisky 2000:31,32) Diese

⁸ Sofern es sich nicht um rein reproduzierende Künstler handelt.

Autonomie und Kritikbereitschaft gestaltet sich bei chinesischen Intellektuellen anders als bei westlichen. Der Intellektuelle verkörpert die moderne „Subjektivität“: „Das Abendländische Subjekt ist nicht nur ein Subjekt von Wissen und Erkenntnis, (Rationalisierung der Welt) sondern verfügt auch über Schöpfungskraft und die Fähigkeit zur Selbstartikulation.“ (Köpl 2000:113) [Hervorhebung und Einschub: d. Autorin]

Vor der Entstehung des Begriffs „Intellektueller“ gab es im Westen bereits den Begriff der Intelligenz, der in der Frühkapitalistischen Gesellschaft vor allem auf Aristokraten und die neue Schicht gebildeter Bürger angewendet wurde. Bereits diese Intelligenz grenzte sich gegenüber dem „Volk“ ab, also ein Elite-Bewusstsein und vertrat einen gewissen Avantgardeanspruch, die sich auch im modernen Intellektuellen wieder finden. (Köpl 2000:114,115) In China waren diese Intelligenz die Literaten, die chinesischen Beamten-Gelehrten. Auf Grund der traditionellen Verbundenheit von Gelehrten-Beamtentum und Kunst entstanden bereits in der Tang-Zeit (618-906) Bilder mit moralischem und politischem Charakter, z. B. von Ren Liben, (Munsterberg 1949:144). Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825) prägte den Begriff der „Avantgarde“, nachdem er als Freiwilliger im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg mitgekämpft hatte. Er hielt die Künstler als geeignet, um die von Politikern und Wissenschaftlern erarbeiteten Ideen beim Volk zu propagieren. Sie sollten vorgeschickt werden, wie die „avant-garde“ im Militär. Seit der Einführung des Begriffs wurde Avantgarde allerdings meist in dem Sinne verstanden, dass auch die Leitideen von den Künstlern stammen, sie also eine absolute Vorreiterrolle einnehmen konnten. (Krieger 2007:59-60) Ob nun vom Konzept der Avantgarde beeinflusst oder nicht, es entwickelten sich verschiedene Vorreiterrollen. Im Westen entwickelten eine Vorreiterrolle einmal die Politiker-Künstler, also politisch handelnde Künstler und Künstler als Revolutionäre. (ebd.:60-70) Die letzteren lebten vor allem in revolutionären Zeiten. Denn es „bieten doch gesellschaftliche Umbruchsphasen häufig gerade denen Gelegenheit zur Einmischung, die bislang aus dem politischen Geschehen ausgegrenzt waren.“ (ebd.:71) So war es auch Anfang des 20. Jahrhunderts, vor allem während der Oktoberrevolution. Es bildete sich die Gruppe der russischen Konstruktivisten, und anschließend, Ende der 1930er, die Pariser Surrealistengruppe. (ebd.:78) Ähnlich war es im China der 80er Jahre: Die Künstlern der 85er-Gruppe, welche vor allem von 1985 bis Ende der 80er Jahre aktiv waren,

beschäftigten sich mit gesellschaftlichen Problemen und staatlichem oder sozialen Fortschritt, so zum Beispiel die Künstlergruppe der Sterne (*Xing Xing*). (Pi 1998:22)

Georg Jäger beschreibt den Unterschied zwischen dem „typischen“ Intellektuellen und dem „typischen“ Experten wie folgt:

Mit dem Anspruch auf Universalität stellt sich der Intellektuelle dem Experten gegenüber. Der Experte kann sich auf fachspezifische Fähigkeiten und Kenntnisse berufen, die er in der Regel in einer Ausbildung erworben und durch Prüfungen nachgewiesen hat. (Jäger, zitiert nach Kreisky 2000:29)

Dabei dienen Experten eher als „zweckmäßige Agenten moderner Herrschaftssicherung denn als deren moralisches Gewissen oder kritische Seismographen.“ (Kreisky 2000:29) Die Trennlinien zwischen Intellektuellen und Experten verschwinden heute aber zusehends, und mit ihnen der Anspruch auf Universalität der Intellektuellen. Auch die typischen Rollen und Muster von Intellektuellen (der autonome Kopfarbeiter, der Schreibende) sowie ihr Höherwertigkeitsanspruch verlieren an Gewicht. (Köpl 2000:120) Der Grund für das Verschwimmen der Trennlinien zwischen Intellektuellen und Experten ist die schwierige

„Gradwanderung zwischen notwendiger Existenzsicherung, dem Zwang, Arbeits-, also schöpferische Denkkraft zu verkaufen, dem erforderlichen Maß an Qualifikation und Professionalität sowie verantwortlicher wie aufrichtiger Kritik- und Konfliktbereitschaft.“ (Kreisky 2000:30)

4.2.3. Niederschlagung der Proteste: Tiananmen 1989

1980 bis 1985 war eine besonders fruchtbare Zeit für chinesische Intellektuelle, also auch für Künstler. 1984 forderte Hu Qili, ständiges Mitglied des Politbüros, auf dem Vierten Literaturkongress in Peking „a vast sky of artistic freedom“ und verurteilte unangebrachtes administratives Eingreifen in Literatur- und Kunstschaffen. 1985 verurteilte auch Xi Zhongxun, damals Sekretär der Zentralen Disziplinungskontrollkommission, „ultralinkes Eingreifen“. Außerdem wurde der einst kontroverse Schriftsteller Wang Meng zum Kulturminister ernannt. Das politische Klima war beeinflusst durch die partielle Denationalisierung, Kommerzialisierung und Internationalisierung der urbanen Wirtschaft. Doch Ende der 1980er war das Klima reaktionär geworden. Künstler verließen das Land, um sich dem größten „brain

drain“ Chinas des zwanzigsten Jahrhunderts anzuschließen, der schon vor 1989 begann. Neben dem reaktionären Klima kamen viele Künstler nicht mit der starken Kommerzialisierung, „Taiwanisierung“ und „Hongkongisierung“ zurecht. (Yan 1989:XX -XXXV) Dann kam die blutige Unterdrückung der Studenten-Protestbewegung auf dem Tiananmenplatz 1989. Sie führte dazu, dass die optimistischen und kritischen Intellektuellen der 80er tendenziell von Akademikern und Wissenschaftlern, nämlich „professionell Intellektuellen“ bzw. „Experten“ abgelöst wurden. (Xu Zhouyun 1993:24-26) Die so genannte „Intellektuellen-Politik“ hatte gewirkt: Der Mittelstand galt als hauptverantwortlich für die Verbreitung von bürgerlichem Liberalismus, welcher beinahe die Regierung überworfen hatte, zusammen mit den Intellektuellen als seinen Repräsentanten. Dies führte zu einer Politik, bei der es galt, den Klassenkampf im Maoistischen und Stalinistischen Sinne weiterzuführen. Somit wurde der Mittelstand, mit den Intellektuellen als Repräsentanten, zum Feind erklärt. (Brent 1995:280) Die Intellektuellen erholten sich aus ihrer anfänglichen Gelähmtheit nach Tiananmen und von der Angst, die das Ereignis ausgelöst hatte. Neben passivem Widerstand ließen sie sich nun von der Kommerzialisierung mitreißen, da ihre Versuche, an der politischen Situation etwas zu ändern, gescheitert waren, und sie die Hoffnung aufgaben, dass ihre Kritik auf offene Ohren stößt. (Kadinsky 1995:264) Ein Beispiel sind „Cynical Realism“ und „Political Pop“. Im Gegensatz zu den Künstlern der 85er-Gruppe, kam in den 90ern eine „entspanntere, oftmals ironische und spielerische Haltung in Mode“. (Pi 1998:22) Die Vertreter des Cynical Realism und Political Pop waren durch die blutige Unterdrückung der Studentenbewegung auf dem Tiananmenplatz 1989 desillusioniert und im Gegensatz zu Xing Xing wenig revolutionär. Auch wenn sie kritische Standpunkte vertraten, bewegten sich Vertreter des Cynical Realism und Political Pop „im Medium akademisch akzeptierter künstlerischer Praktiken“. (Tasch 2007:37) Ihre Werke wurden die wohl am meisten in den Westen exportierten Kunstäußerungen, da sie als „chinesisch“ gelten und daher im Westen leichter Anklang finden. Beide Richtungen zeichneten sich anfänglich durchaus durch kritische Auseinandersetzung mit Themen wie Propaganda oder westlichen Konsumgütern aus, wurden dann aber kommerziell erfolgreich, was sie daran hinderte Stil und Inhalt dem Wandel der Zeit anzupassen. (Tasch 2007:36-41) Somit entwickelten sie sich von avantgardistischen kreativen Individuen eher in die Richtung reproduzierender Handwerker, da sie ihren kommerziell erfolgreichen Stil

wider und wider reproduzierten. Elite- und Massenkultur verwischen seit den 90ern zusehends. So sind zum Beispiel die pornographischen Szenen in einem Roman des „ernsthaften Schriftstellers“ Jia Pingwas Grund für dessen zehntausendfache Auflage. (Wedell-Wedellsborg 1995:224-228) Die chinesische Theaterszene steht seit Ende der 1980er vor dem Problem, dass sie kaum mehr offizielle finanzielle Unterstützung erhält, und außerdem der Konkurrenz der modernen Unterhaltungsindustrie ausgesetzt ist. Um die Krise zu überwinden musste sie ein breiteres Publikum gewinnen. Dazu mussten sich Künstler Marketingstrategien überlegen, oder sie haben neue Themen aufgenommen, die das moderne Publikum ansprechen, wie z.B. Individualismus, oder Sex als Publikumsmagnet, wie in der Harold Pinter Adaption „The Lover“. (Yan 1989:XXXVII) Der Künstler und Leiter der Abteilung für Neue Medien der Chinesischen Akademie der Bildenden Künste Zhang Peili stuft den großen Teil der heutigen chinesischen Kunst als ideologisch und kritisch sehr schwach ein. (Leanza 2007:51) Es hat sich dadurch in China und im Westen, neben dem Bild des armen aber freien Künstlers, ein weiteres entwickelt: Manche Teile der Gesellschaft betrachten nun ökonomischen Erfolg als eine Grundvoraussetzung für das Künstler-Sein.

Andererseits kann man den Trend, dass sich Künstler in China nach Tiananmen, und eingebunden in die Kommerzialisierung, eher unideologisch mit ihrer Lebensrealität beschäftigen, mit Erika Evasdottirs „obedient autonomy“ auch positiver betrachten. Der Begriff „obedient autonomy“ erscheint zunächst widersprüchlich. Evasdottir erklärt, dass chinesische Intellektuelle sich traditionell eher augenscheinlich gehorsam in die Gesellschaftsstrukturen eingliedern, dass sie partizipieren anstatt zu rebellieren, und trotzdem die Gesellschaft verändern können. Sie zeigt, dass dieser Weg kein konservativer ist, sondern dass das Befolgen von Regeln hilfreich sein kann, um Veränderung herbeizuführen, Ressourcen neu zu verteilen. (Evasdottir 2005:XI,4)

Das Konzept wurde von Evasdottir entwickelt, um die innere Haltung chinesischer Archäologen zu beschreiben. Dabei definiert sie Archäologen als zur Gruppe der Intellektuellen zugehörig. Es tragen etliche Faktoren dazu bei, dass ein gewisser Grad an (zumindest scheinbarer) Anpassung gerade in dieser Profession von Nöten ist, wie z. B. dass ein Archäologe nie wissen kann, in wessen Besitz sich der Boden befindet, auf dem sich eine Ausgrabungsstätte befindet, in wessen Lebensraum er eindringen wird, und er deshalb mit unterschiedlichsten Provinzregierungen,

Gemeindeverwaltungen, Bauern, etc. zurechtkommen muss. (Evasdottir 2005:4) Dabei, sowie für Vermittlung von Ausgrabungsstätten und hilfreichen Informationen, sind *Guanxi* (Beziehungen) besonders hilfreich. Für den Ausbau von *Guanxi* ist ein enges Lehrer/Schüler Verhältnis wichtig. Zum einen sind Studenten in China, bevor sie in die Universität kommen, besonders behütet. Archäologie-Studenten müssen aber potentiell gefährliche archäologische Feldarbeit lernen. Daraus ergibt sich eine große Verantwortung für die betreuenden Lehrer. Um dieser gerecht zu werden, binden sie die Schüler während der Feldarbeit durch strenge Regeln eng an sich, was auch von den Schülern erwartet wird, um sich sicher zu fühlen. Diese enge Verbindung kann dann später als Ausgangspunkt für den Ausbau von *Guanxi* genutzt werden. Um aber die enge Verbindung zu dem Lehrer aufrecht halten zu können, muss der fertig ausgebildete Archäologe sich weiterhin an die Rolle des Schülers halten, also (scheinbar) unwissend und hilfebedürftig sein. Dieses bewährte Verhalten wird auch angewendet, um eine Verbindung z. B. zu den Bauern aufzubauen, die für die Ausgrabungen angestellt werden. So kann der Archäologe eine Schüler-Rolle dem Bauern gegenüber einnehmen, indem er vorgibt etwas über Landwirtschaft lernen zu wollen, und damit dem Bauern schmeicheln, sowie eine Beziehung aufbauen, die sonst, aus Gründen des Unterlegenheitsgefühls des Bauern, nicht möglich wäre. (Evasdottir 2005:39,40,191) Damit ist obedient autonomy gegenüber dem Lehrer sowie Beamten oder Bauern für Archäologen besonders geeignet. Jedoch besteht auch für andere Intellektuelle während ihrer Ausbildung eine starke Lehrer/Schüler Bindung. Im Idealfall sollen diese Beziehungen das ganze Leben halten und eine Quelle von gegenseitiger Freundschaft und Unterstützung sein. (Evasdottir 2005:3,4) Angewendet auf die Künstler hieße dieses Konzept z. B., dass sie sich einfach von gewissen Themen oder Stilrichtungen fernhalten, die bei Markt oder Staat nicht gut ankommen, und sich dadurch frei entfalten können. Traditionell gehört in China das Rebellieren gegen den Staat auch nicht zum angebrachten Verhalten eines Intellektuellen. Der Einfluss europäischer Philosophie, vor allem die Idee der Autonomie des Individuums, haben die Verhaltensnormen des Intellektuellen allerdings verkompliziert, (Evasdottir 2005:11) zumal im Westen wie in China heute bereits wieder infrage gestellt wird, ob Menschen autonom sind und anderen Menschen und der Welt isoliert gegenüber stehen. (Köpl 2000:117)

Der Rückzug aus der gesellschaftlichen Debatte nach Tiananmen kann aber auch als Trotzreaktion gesehen werden, und ist nicht unbedingt mit absoluter Resignation gleichzusetzen ist: Chinesische Intellektuelle sahen sich jeher als Elite, mit der Pflicht die Regierung und das Volk zu beraten. Mit dieser Einstellung fühlten sie sich überlegen, wie so viele Intellektuelle im Westen auch. Zum einen denen überlegen, die keine akademische Bildung genossen haben, und zum anderen denen, die nicht autonom waren, da sie zum Beispiel eine Beamten- oder Regierungsfunktion ausfüllten, und daher vielen Regeln unterworfen waren. Durch die Niederschlagung der Proteste von Schülern und auch anderen Intellektuellen auf dem Tiananmenplatz wurde das elitäre Bewusstsein der Intellektuellen erschüttert. (Evasdottir 2005:11)

Im Grunde sind das moderne chinesische und westliche Künstlerbild relativ ähnlich. Ein Unterschied ergibt sich jedoch aus der etwas geringeren Kritikbereitschaft und Autonomie chinesischer Künstler bzw. der anderen Art der Autonomie und Kritikäußerung, wie sie vor allem mit dem Konzept der obedient autonomy beschrieben wurde. Außerdem besteht bei chinesischen Intellektuellen noch eher der Glaube an das Selbst und den Humanismus als bei westlichen Intellektuellen. Als dritter größerer Unterschied ist das einschneidende Ereignis der blutigen Niederschlagung der Proteste auf dem Tiananmenplatz zu nennen, welche chinesische Künstler stark beeinflusst hat, sowie, damit zusammenhängend, die starke Kommerzialisierung der chinesischen Kunst, die im Westen nicht in diesem extremen Ausmaß stattfindet.

4.3. Gesetzlicher Rahmen

Das neue österreichische „Fremdenrechtspaket“, welches am 1.1. 2006 in Kraft trat, hat gültige Niederlassungsbewilligungen für Künstler aus Drittstaaten in Aufenthaltswilligungen gewandelt. Es werden auch keine neuen Niederlassungsbewilligungen für Künstler ausgestellt. (Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetz: Durchführungsverordnung §11, RIS) Im Fremdengesetz von 1997 gab es dagegen noch eine quotenfreie Erstniederlassungsbewilligung für Künstler, die für bis zu einem Jahr galt, (Fremdengesetz 1997 §19, RIS) sowie die Möglichkeit eine Niederlassungsbewilligung zu erlangen. (Fremdengesetz-Durchführungsverordnung 1997 § 4, RIS) Ein entscheidender Unterschied zwischen Niederlassungs- und Aufenthaltswilligung ist, dass nach einer fünfjährigen Niederlassung Daueraufenthalt beantragt werden kann. (Niederlassungs- und

Aufenthaltsgesetz § 45, RIS) Und ein Nicht-Österreicher kann bei insgesamt zehn Jahren Aufenthalt die österreichische Staatsbürgerschaft erhalten.

(Staatsbürgerschaftsgesetz 1985 § 10, RIS) Das heißt, dass sich Künstler, aber auch Wissenschaftler aus Drittstaaten nun nicht mehr permanent in Österreich niederlassen können, und somit auch keine österreichische Staatsbürgerschaft erlangen können. Es liegt im Ermessen der Behörden, wie oft eine Aufenthaltsgenehmigung verlängert wird. Die Voraussetzungen für die Aufenthaltsbewilligung als Künstler sind, dass „deren Tätigkeit überwiegend durch Aufgaben der künstlerischen Gestaltung bestimmt ist, sofern ihr Unterhalt durch das Einkommen gedeckt wird, das sie aus ihrer künstlerischen Tätigkeit beziehen“ und wenn dazu „im Fall der Unselbständigkeit eine Sicherungsbescheinigung oder eine Beschäftigungsbewilligung als Künstler nach dem Ausländerbeschäftigungsgesetz vorliegt.“ (Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetz § 61, RIS) Dass es in Österreich keine offizielle Definition der Tätigkeiten von Künstlern gibt, liegt an der Kunstfreiheit, die im Grundgesetz beschrieben ist: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“ (Staatsgrundgesetz Art. 17A, RIS) (vgl. Einwallner 2006) Dieses Fehlen einer Definition führt dazu, dass der Begriff der Interpretation der Behörden unterliegt. Im Jahr 2007 wurden 343 Aufenthaltsbewilligungen für Künstler verlängert, (Jahresstatistik 2007: 22, BMI) 77 Erstaufenthaltsbewilligungen erteilt (Jahresstatistik 2007:20, BMI) und 38 Personen wechselten den Zweck ihres Aufenthaltes zu „Künstler“. (Jahresstatistik 2007:23, BMI) Das sind insgesamt 488 Personen aller Herkunftsländer mit dem Aufenthaltswitz „Künstler“ in ganz Österreich.

Im Jahr 2008 wurden 57 Aufenthaltsbewilligungen für Künstler verlängert (Jahresstatistik 2008: 22, BMI), 18 Erstaufenthaltsbewilligungen erteilt (Jahresstatistik 2008:21, BMI) und 10 Personen wechselten den Zweck ihres Aufenthaltes zu „Künstler“. Das sind insgesamt 85 Personen aller Herkunftsländer mit dem Aufenthaltswitz „Künstler“ in ganz Österreich (Jahresstatistik 2008:23, BMI), was einen Rückgang von 82,6% verglichen mit dem Vorjahr bedeutet. Dies ist zurückzuführen auf den allgemeinen Rückgang der Immigration von Drittstaatenangehöriger nach Österreich seit dem Inkrafttreten des neuen Fremdenrechtspakets in Österreich. 2006 gab es 1.135 Zuzüge von der Volksrepublik China nach Österreich, und 988 Wegzüge. Gegenüber den zwei Vorjahren ist mit 2004 1887 Zuzügen und 815 Wegzügen eine Abnahme der Zuzüge

und eine Zunahme der Wegzüge zu verzeichnen. Das macht ein Saldo von 1072 im Jahr 2004 und nur 147 im Jahr 2006 (Wanderungsstatistik, Statistik Austria). Am 1.1.2005 waren in Wien 5.188 chinesische Staatsangehörige gemeldet, am 1.1.2006 waren es 5.557, und am 1.1.2007 waren es 5.640. (Bevölkerungsstand, Statistik Austria) Insgesamt hat also nicht nur die Zahl der ausländischen Künstler in Wien abgenommen, sondern auch die Zuzüge aus der VRCh nach Österreich. Die reale Zahl der in Österreich lebenden Chinesen weicht aber mit großer Wahrscheinlichkeit sehr von den offiziellen Zahlen ab, aufgrund der vielen irregulären Immigranten, die aus der offiziellen Zählung herausfallen.

Dass ich bei meiner Suche nach Interviewpartnern nur auf chinesische Künstler gestoßen bin, die entweder mit Österreichern verheiratet sind und somit die österreichische Staatsbürgerschaft erhalten haben (Interviewpartner 1 und 2), die auf einer österreichischen Universität inskribiert sind (Interviewpartner 4) oder eine andere Haupteinnahmequelle haben (Interviewpartner 3) könnte mit diesem neuen, strikten Fremdenrechtspaket zusammenhängen.

5. Praktische Durchführung und Auswertung

5.1. Das Raster

Ich habe ein Raster erstellt (siehe Anhang, Tabelle 1), auf das ich die Interviewfragen aufbaue. Es basiert auf der vorbereitenden Recherche, die oben ausgeführt wurde. Es soll auch eine Hilfestellung für die Analyse bieten. Bei der Analyse wurde dieses Raster aber nicht eins zu eins übernommen, da bei manchen Aussagen die Analyse-Konzepte auch in anderen Kombinationen verwendet werden mussten, oder gar nicht zur Anwendung kommen konnten. Zur Erläuterung des Rasters: Mein Interesse an den Interviewpartnern lag vor allem in ihrer Positionierung in den Themenfeldern „Kindheit und Jugend“, da ich davon ausgehe, dass diese Phase eine besonders wichtige Rolle in der Identitätsbildung spielt, „Migration“, also wie ob und wie sie sich als Migranten positionieren und „Künstlerbild“, welches das Intellektuellenbild mit einschließt. Zusätzlich habe ich als ein Themenfeld den „eigenen Schwerpunkt“ der Erzählung geschaffen. In dieses Feld können auch Themen eingeordnet werden, die nichts mit den anderen Feldern zu tun haben. Dazu kommen Unterfelder: Ich wollte wissen, ob und wie die Interviewpartner (IP) verbunden mit ihrer Positionierung als

Migranten Stigmatisierung und ihr Zugehörigkeitsgefühl thematisieren, und ob sie einen Freiheitsverlust oder –gewinn mit ihrer Positionierung als Migranten verbinden, und ob sie sich als empathisch darstellen, ob sich durch Empathie ihr Lebenssinn verändert hat. Zum Themenfeld „Künstlerbild, (Intellektuellenbild)“ habe ich versucht zusätzlich herauszufinden, ob diese Bilder etwas spezifisch Chinesisches oder Westliches haben. Allerdings habe ich ja bereits oben gezeigt, dass sich diese Bilder heute sehr ähneln. Innerhalb dieser Themenfelder habe ich dann die verschiedenen Dimensionen von narrativer Identität untersucht. Erstens die temporale, die Lebenszeitmodelle betreffende Dimension. Unter dieser Dimension habe ich die Erzählungen auch nach den strukturellen Merkmalen von Kontinuität und Brüchen untersucht, sowie nach dem Verhältnis zwischen erzähltem und erzählendem Ich. Denn dieses ist auf jeden Fall immer temporal, auch wenn es zusätzlich z. B. eine soziale Dimension hat. Zweitens die soziale Dimension, vor allem im Hinblick auf die soziale Positionierung, z. B. bezüglich einer Zentrale oder Peripherie, sowie auf die Weltkonstruktion. Dabei bin ich davon ausgegangen, dass die Weltkonstruktion vor allem durch Qualifizierungen und Kategorisierungen, Selbst- und Fremdreferenz, sowie die Frage ob etwas als partikular oder universal gesehen wird, erkenntlich wird. Unter „soziale Dimension“ habe ich auch versucht, die Beeinflussung durch das primäre soziale Umfeld zu untersuchen. Für die dritte Dimension, die Selbstbezügliche, habe ich nach eigentheoretischen Elementen, Rechtfertigungsdrang und wiederholte Versuche etwas verständlich zu machen, Unordnung in der Satzstruktur sowie anderen impliziten und auch expliziten Formen des Selbstbezugs gesucht. Außer diesen Dimensionen habe ich die Themengebiete nach Agency und Widerfahrnis untersucht, sowie nach Positionierungen der IP als Experten. Unter „Weiteres“ fallen z. B. strukturelle Aspekte der Identität, wie Kontinuität und Kohärenz der Teilidentitäten, oder anderes.

Bei den drei kürzeren Interviews habe ich das Transkript für die grobstrukturelle Analyse nur in inhaltliche Abschnitte geteilt, gekennzeichnet durch einen Absatz, und habe dann direkt das Raster angewendet. Für das Transkript von IP2 habe ich neben der Unterteilung in inhaltliche Abschnitte, getrennt durch Absätze, zudem ein Inventar der Abschnitte angelegt, mit dessen Hilfe ich dann gezielt Stellen für die Feinanalyse auswählen konnte. (Lucius-Hoene/Deppermann 2002:317, 318) Zusätzlich zu dem Raster war ein Wechseln zwischen der Feinanalyse eines Segments und der Verbindung dieses Segments zu anderen Segmenten nötig. Dabei war vor allem auf

Parallelstellen, Kontrastierungsstellen und strukturanaloge Stellen zu achten.

(Lucius-Hoene/Deppermann 2002:329) Die Leser, die Einsicht in die Transkripte wünschen, bitte ich darum, mich direkt zu kontaktieren: *ka.steiger@web.de*.

5.2. Die Fragen

Der Verlauf des Interviews wurde möglichst dem Interviewten überlassen. Trotzdem sollten alle Fragen ungefähr berührt werden. Die Fragen wurden aufbauend auf der Hintergrundrecherche und der Recherche zum narrativ-biographischen Interview, weitgehend in dem Raster zusammengestellt. Die Interviews wurden auf Chinesisch geführt, da dies die Sprache war, die meine Interviewpartner am besten beherrschten. Ich habe den Interviewpartnern vor dem Interview erklärt, dass ich die Interviews für meine Magisterarbeit benötige, in der es um die Identitätsbildung, bzw. die Lebensgeschichten chinesischer Künstler in Wien geht, und sie damit einen Beitrag zur Migrationsforschung darstellt. Ich habe erklärt, dass sie im Interview ihre Lebensgeschichte als Künstler und Migranten erzählen sollen, und dass für mich alles von Interesse ist, was sie selbst für ihr Leben als relevant oder erwähnenswert halten. Interviewpartner 1, 3 und 4 (IP1,3,4) waren sehr unsicher, über was sie sprechen sollten, weshalb ich ihnen den Fragenkatalog vor dem Interview kurz vorgelesen habe. Damit sie sich trotzdem nicht zu sehr an den Katalog halten, habe ich ihn ihnen nicht für die Zeit des Interviews vorgelegt. Somit war es wahrscheinlicher, dass sie vor allem die Fragen im Gedächtnis behielten, die sie selbst für relevant hielten. Zusätzlich konnten sie auch entscheiden, sich nicht an den Katalog zu halten. Das Vorlesen des Fragenkatalogs ist mit dem Stellen einer Initiationsfrage zu vergleichen, wie sie oft für Interviews verwendet wird, um die Erzählung in eine bestimmte Richtung zu lenken, ohne den Erzählenden zu sehr festzulegen.

Allgemeine Fragen

Wo kommen Sie ursprünglich her?

你是在那儿出生的？

Wie alt waren Sie als Sie gekommen sind? Welches Jahr war das? (Frage nach dem zeitlichen Kontext, und danach, ob die Kindheit und Jugend in China verbracht wurde)

你来到维也纳的时候有多大？那是哪一年？

Können Sie bitte aus Ihrem Leben als Künstler erzählen? Am besten von der Geburt angefangen, wie sie zur Kunst gekommen sind, bis heute. Erzählen Sie einfach, was Sie für wichtig für Ihre Lebensgeschichte als Künstler halten.

能不能请你讲一讲你是怎么成为艺术家的，你作为一个艺术家的生活。你最好像讲一个故事。故事从你出生的时候到现在。

Kindheit und Jugend

Können Sie Ihre Kindheit beschreiben? (Fragen nach dem primären sozialen Umfeld vor der Adoleszenz, während der ein wichtiger Teil der Identitätsbildung eines Menschen stattfindet)

你能不能叙述一下你的童年？

Wissen Sie wie die Bedingungen für Künstler während Ihrer Kindheit und Jugend waren?

你能说一下你童年和青年时在中国的文化艺术情况怎么样？

Können Sie von Ihrer Ausbildungszeit erzählen? (Frage nach dem zeitlichen Hintergrund der Jugend und nach Förderung durch das primäre Umfeld, wie Eltern und Lehrer)

你能讲讲你的学习时期是怎样的吗？

Migration

Weshalb sind sie emigriert? (Frage nach Pull und Push Faktoren)

请说一下你移民的原因。

Weshalb haben Sie sich für Wien entschieden? Können Sie beschreiben wie das für Sie war? (Frage nach Pull und Push Faktoren)

你为什么选择到维也纳来？你能讲讲那时候你有什么感觉，情况怎样吗？

Wie war das mit der rechtlichen Seite der Migration? (Frage nach politischem Asyl und nach der Einstellung zum österreichischen Staat)

你移民的时候法律上或者行政上遇到过什么麻烦吗？现在的情况又是怎么样？

Sind zu der Zeit mehr Leute ausgewandert? (Frage nach Pull und Push Faktoren, und Frage nach „brain drain“, und somit nach der ideologischer Einstellung)

你移民的时候移民的人多不多？

Kannten Sie bereits jemanden in Wien? (Frage nach sozialen Netzwerken in Wien und zwischen Wien und China, Frage nach Integration)

那时候在维也纳有没有你认识的人？

Hatten Sie vor wieder nach China zurückzugehen?

你那时候有没有打算自己有一天要回国? (Frage nach Verbundenheit mit China, damals und heute)

Leben und Schaffen in Wien

Wie sieht ihr Leben hier aus?

你能不能叙述一下你在维也纳的生活?

Wie sind die Verhältnisse für Künstler in Österreich/ in China? (Frage nach dem Verhältnis Künstler/ Gesellschaft, bzw. Künstler/ Staat)

对一个中国艺术家来说在奥地利情况如何? 跟在中国相比呢?

Wie gestaltet sich Ihr Kontakt zu anderen Künstlern? (Frage nach sozialem Umfeld, der Nationalität und dem Aufenthaltsort befreundeter Künstler)

你跟别的艺术家的关系如何?

Können Sie etwas über Ihre Arbeit in Wien erzählen?

你能叙述你在维也纳的工作吗?

Welchen Einfluss hat Ihre chinesische Herkunft auf die Rezeption Ihrer Kunst durch Österreicher? (Frage nach Exotisierung durch Österreicher, und nach speziell chinesischen Merkmalen ihrer Kunst, sowie nach dem Kunstverständnis (Kunst als universelle oder kulturspezifisch verständliche Sprache))

你觉得你的出身影响奥地利人对你的作品的看法吗?

Hat die Migration Ihre Kunst beeinflusst? Wie?

移民是怎么影响你的艺术的?

Bleiben sie in Kontakt mit China und mit chinesischer Kultur? Wie? (Frage nach kulturellen Ressourcen, durch die sie sich mit China auseinandersetzen/ in Kontakt bleiben wie Film, Fernsehen, Musik, Literatur, temporäre Aufenthalte, Telefongespräche, etc.)

你会跟中国或者跟中国文化继续有联系吗? 怎么有联系?

Künstlerbild

Wie würden Sie Ihre Kunst klassifizieren? (Frage bezieht sich auf das Kunstverständnis und die Weltkonstruktion)

你会怎么把你的艺术分类?

Für welches Publikum arbeiten sie? (Frage bezieht sich auf das Zugehörigkeitsgefühl und die transnationale oder nationale Vernetztheit)

你的目标群体主要是谁?

Zukunft

Wie sehen Sie Ihre Zukunft? (Frage nach Zielen, Wünschen, Befürchtungen, etc.)

你怎么看你的前景?

Nachfragen

Immanentes (was erzählt wurde, aber von mir unerwartet) und **exmanentes**

Nachfragen (auf was nicht eingegangen wurde)

5.3. Transkriptionsregeln

IP: Interviewpartner.

- : längere Pause, entweder bevor der Satz weitergeführt wird, oder nachdem der Satz abgebrochen wurde und ein neuer Satz begonnen wird; zeigt kurzes Nachdenken an. In der deutschen Übersetzung mit einem Halbgeviertstrich wiedergegeben.

,: normales Komma; auch zwischen Wiederholungen benutzt, wenn nur eine kurze Pause gemacht wird.

_ : ein Wort wird unterstrichen, wenn die Betonung für das Verständnis der Aussage wichtig ist.

(): eingeklammert werden Beschreibungen von Handlungen (z. B. (Lachen) oder (Kopf schütteln)). In der deutschen Übersetzung stehen auch Anmerkungen und Ergänzungen in Klammern.

(?) : steht für unverständliche Wörter.

(x ?): Wörter mit Fragezeichen in Klammern: das Eingeklammerte wurde nicht einwandfrei verstanden.

Bei Auszügen aus dem Transkript

„“: In Anführungszeichen Gesetztes steht für die direkte Übernahme deutscher oder englischer Ausdrücke, die vom Interviewpartner benutzt wurden

[...]: steht für übersprungene Passagen

5.4. Die Auswertung der Interviews

5.4.1. Auswertung IP1

IP1 ist Mitte vierzig, und macht auf mich einen leicht zurückhaltenden und ruhigen Eindruck. Er hat mich in sein kleines Atelier in Wien eingeladen, das voller Malutensilien und Bildern ist. Viele Bilder sind eher abstrakt, lassen aber Einflüsse traditioneller chinesischer Malerei und Kalligraphie erkennen. Er lebt seit 1989 in

Wien, zusammen mit seiner zweiten Frau, einer Österreicherin. Zur Migration scheinen ihn drei Faktoren gebracht zu haben: ein ambivalentes Verhältnis zu China, Interesse am Westen, das er bereits in China entwickelt hatte, und die Beziehung zu einer Österreicherin, seiner ersten Frau. Sein Zugehörigkeitsgefühl zu China, Österreich und der Community ist teils widersprüchlich, und auch während des Interviews scheint er darüber zu reflektieren. So hat er sich die Meinung zurechtgelegt, dass er sich gut in Österreich eingelebt hat, und er die Migration als positiv bewertet, andererseits kommen immer wieder auch widersprüchliche Aspekte hervor. Sein Bemühen, die Migration nicht als Bruch in seiner Lebensgeschichte zu sehen, scheint nicht gänzlich erfolgreich zu sein. Er positioniert sich als moderner Künstler, seine künstlerische und intellektuelle Position als zwischen den Welten stehender, wobei er sein Naturtalent und seine Sensibilität unterstreicht. Diese Aussagen beruhen auf der folgenden Auswertung des Interviews.

Kindheit und Jugend

In der Familie des bildenden Künstlers IP1 gab es außer ihm niemanden, der malte oder kalligraphierte. Er malte seit er klein war. Während Schule und Studium lernte er viel über westliche Kunst, was sein Interesse an westlichen Ländern weckte. (1⁹) Bevor in chinesischen Universitäten allerdings westliches Gedankengut zugelassen wurde, war er kaum in Kontakt mit westlicher Kunst gekommen, obwohl er sich dies gewünscht hätte. Er beschreibt das, was damals gelehrt wurde, als sehr uniform:

呃, 当然小的时候那个时候接触的书非常非常少。那个时候正好是上学期间当时就是文革的后期吧。//Ich: Hm. // IP1: 这个时候见了一本书就好像是特别特别感兴趣。我们, 呃. 有成语说如饥似渴。(1) [...] 当然我七八年我那个时候学艺术的时候整个文化界的思想还被这个监督得非常厉害。那艺术家可以学的东西非常拆。大家都学差不多同样的东西。(2)

Eh, natürlich kamen wir, als ich klein war, mit sehr, sehr wenigen Büchern in Kontakt. Als ich in die Schule kam, war das ja gerade die letzte Phase der Kulturrevolution. //Ich: Hm. // IP1: Zu dieser Zeit erschien einem jedes (ausländische) Buch das man sah, ganz, ganz besonders interessant. Wir haben, eh, es gibt eine Redewendung dafür: danach hungern und dursten. [...] 1978 natürlich, als ich Kunst studiert habe, wurde, wurden die Gedanken der gesamten Kulturszene sehr stark überwacht. Das, was Künstler lernen konnten war sehr eingeschränkt. Jeder hat ungefähr das gleiche gelernt.

⁹ In den Einzelauswertungen der Interviews stehen die eingeklammerten Zahlen für Seitenzahlen in dem Transkriptionstextes des jeweiligen Interviews.

Dadurch, dass er dieses Interesse an westlicher Kultur erwähnt, das er zu Studienzeiten hatte, zeigt er eine Verbindung auf, die er bereits vor seiner Migration mit Europa hatte, und trägt damit zu Kontinuität in seiner Lebensgeschichte bei.

Soziale, temporale und selbstbezügliche Dimension

对很多人那个时候很麻烦。他们被叫做地主。那个时候我填表每次都很难过。我们也没有什么好的物质生活。(4)

Diese Zeit war für viele Menschen sehr schwer. Sie wurden „Grundbesitzer“ geschimpft. Damals fühlte ich mich jedes Mal sehr schlecht, wenn ich mich in die Listen eintragen musste. Und wir waren nicht mal reich.

Hier geht es um die soziale Dimension seiner Jugend. Man sieht hier, wie er sich diesem, für ihn sehr emotionalen Thema, erst langsam annähert: Er spricht von „vielen Leuten“, die als „Grundbesitzer“ bezeichnet wurden in der dritten Person. Durch diese Art von Fremdreferenz grenzt er sich von den Ereignissen ab. Im darauf folgenden Satz erfährt man aber, dass auch seine Familie Teil dieser „vielen Leute“ war. Indem er erzählt, wie er „sich jedes mal sehr schlecht gefühlt hat“, wenn er sich als „Grundbesitzer“ ausgeben musste, gewährt er Einblick in seine Gefühlswelt von damals. Dies ist ein starkes rhetorisches und psychologisches „Mittel“, da er sich mir öffnet und somit potentiell verwundbar macht. Es lässt sich also auf die große Prägnanz schließen, die dieses Ereignis für sein Leben hat. Betrachtet man die temporale Dimension, erkennt man, dass er sich auch temporal distanziert, um dann gegen Ende des Zitats keinen grammatikalischen Vergangenheits-Anzeiger mehr zu benutzen, so dass erzähltes und erzählendes Ich zusammen fallen. Das zeugt davon, dass diese Erinnerungen noch so lebhaft in seinem Gedächtnis sind, dass er durch das Erzählen in sie hineingezogen wird, was wieder von der hohen Prägnanz zeugt, die diese Erinnerungen für ihn haben. Diese Ausgrenzung in China erleichtert auch die spätere Abkehr von China. Auf einer anderen Ebene nimmt er eine zentrale Position im Bezug auf China ein, auch wenn er dies nur implizit erwähnt: Er hat auf der Akademie für Keramik und Porzellan in Jingdezhen¹⁰ studiert. (1) Durch die Assoziation mit dieser für China zentralen Akademie, nimmt auch er eine zentrale Position ein.

¹⁰ Diese Akademie ist sehr traditionsreich und berühmt. Jingdezhen war über Jahrhunderte bis heute der bekannteste Ort für Porzellan-Herstellung. Porzellan war lange Zeit eines der wichtigsten chinesischen Exportgüter. Im Englischen wird sogar heute noch das gleiche Wort für China (das Land) und „China“ (Porzellan) benutzt.

Migration

IP als Experte, selbstbezügliche Dimension

Als Experten ihres Lebens erklären die Interviewpartner oft Hintergründe, die für mein Verstehen wichtig sind. IP1 spricht als Experte chinesischer Immigration nach Österreich, wenn er erklärt, weshalb Chinesen vor allem vor der „Reform und Öffnung“ Chinas in Österreich unter anderem als organisierte Kriminelle stigmatisiert wurden. Dies habe damit zu tun, dass die chinesischen Einwanderer damals vor allem im Gastgewerbe arbeiteten und geschlossene Gruppen bilden, die sich von den Österreichern abgrenzten. Dies führte dazu, dass sich Vorurteile seitens der Österreicher leicht entwickeln konnten. Von diesen Vorurteilen waren dann aber alle Chinesen in Österreich betroffen, nicht nur die „Gastgewerbe-Einwanderer“ in ihren geschlossenen Gruppen. Die Situation verbesserte sich, als mit der „Reform und Öffnung“ vermehrt auch Chinesen anderer Berufsgruppen nach Österreich immigrierten und mehr Austausch zwischen den beiden Ländern stattfand. (2) IP1 ist hier nicht nur Experte, sondern grenzt sich durch die Schilderung der negativen Auswirkungen, die die Bildung ethnischer Gruppen haben kann, von solcher Gruppenbildung ab. Außerdem bezeichnet er sich als „so genannten ethnischen Chinesen“, was zusätzlich unterstreicht, dass er sich nicht hauptsächlich der chinesischen Community in Wien zugehörig fühlt, oder zumindest nicht allen Mitgliedern der Community:

这样的我们所谓华人在这里不是特别高兴。(2)
Deshalb (wegen der Stigmatisierung) waren wir so genannten ethnischen Chinesen hier natürlich nicht besonders glücklich.

Er spricht auch als Experte, als er von der Diaspora chinesischer Künstler in Europa erzählt. Durch impliziten Selbstbezug am Ende dieses Zitats lässt er ein Zugehörigkeitsgefühl zu dieser Diaspora, sowie eine Selbsteinschätzung als „guter“ Künstler erkennen:

然后我想有一些艺术家除了在维也纳以外在- 像巴黎，也在在德国很多地方也有一些非常成功的那个华人艺术家。[...] 以前有的画家他们觉得感觉到在欧洲好像 mm 很难得到成功，有的就,就回到中国。有少数得流下来,其中有的非常不错的。呃, 像我 [...] (2,3)

Dann denke ich, gab es einige Künstler, außer in Wien – z. B. in Paris, auch an, an vielen Orten in Deutschland gibt es auch, auch einige sehr erfolgreiche, solche, chinesische Künstler. [...] Früher dachten manche Maler, sie haben gefühlt, dass es in Europa wie mm sehr schwer ist Erfolg zu haben. Von

denen gingen dann, dann einige zurück nach China. Eine kleine Zahl hat sich niedergelassen. Davon sind einige sehr gut. Eh, wie ich [...]

Außerdem sei es schwer als chinesischer Künstler in Europa Fuß zu fassen. Fleiß allein reiche da nicht aus. Es scheint ihm aber schwer zu fallen, zu beschreiben, was nun die Gründe für Erfolg des einen, und Misserfolg eines anderen Künstlers sind, was auf einen autoepistemischen Prozess hinweist: (2,3)

Ich: 因为可能作品不太好或者他们不太努力还是说- // IP1: Hm. //Ich: 是这个- // IP1: 我想努力, 应该是大家都都很努力[...] 既然, 既然出来了。都, 不是觉得 [...] — 这么容易在这里。但是很很多人- // Ich: 但质量不太好。 // IP1: 跟能力他都不同, 是吧。 (3)

Ich: Weil ihre Werke nicht gut oder sie nicht so fleißig waren oder – //IP1: Hm. //Ich: Ist es das – //IP1: Ich denke Fleiß, eigentlich sind alle, alle fleißig. [...] Wenn sie schon einmal China verlassen haben. Es finden alle, alle, [...] dass es hier nicht besonders einfach ist. Aber viele, viele – //Ich: Aber die Qualität ist nicht so gut. // IP1: Jeder hat unterschiedlich ausgeprägte Fähigkeiten, oder etwa nicht.

Temporale Dimension, Agency/ Widerfahrnis

IP1 erläutert sein besonderes Interesse an Europa, welches mit der damaligen Öffnung Chinas und seinem Kunststudium zusammenhängt, und er erzählt den Auslöser, der ihn zur Migration brachte. (1) Dieser Auslöser, das Kennen lernen seiner ersten Frau, einer Österreicherin, ist ihm widerfahren. Nach Europa zu ziehen war Schicksal:

呃, 这个时间也碰到了从, 呃, 奥地利维也纳, 呃, 大学的一个女学生到中国去留学。呃, 这样从相识相爱然后就到八九年了就, 呃, 我们就结婚了。我就这个原因到了奥地利了[...]正好这样当时是命运的安排吧, 就来到了维也纳。所以跟欧洲就结下了不解之缘。 (1)

Eh, in dieser Zeit traf ich auch zufällig eine Studentin der, eh, österreichischen Universität Wien, die ein Auslandsstudium in China machte. Eh, so haben wir uns kennen gelernt, dann verliebt, und dann 89 eh, haben wir geheiratet. Aus diesem Grund bin ich nach Österreich gekommen. Es war vom Schicksal vorbestimmt, dass ich nach Wien gekommen bin. [...] Daher wurde ich mit Europa durch ein unzertrennbares Band des Schicksals verbunden.

Der Bruch, den die Migration in seinem Leben darstellt, wird durch den Verweis auf das Schicksal abgemildert, sowie indem er davon erzählt, dass er in Schule und Studium bereits viel über westliche Kunst lernte, wie bereits unter dem Punkt „Jugend“ beschrieben wurde. Er stellt sich also nicht als aktiv, bezogen auf die Migrationsentscheidung, dar. Ob die blutige Niederschlagung der Proteste auf dem Tiananmenplatz 1989, das war im Jahr seiner Emigration, zur

Migrationsentscheidung beitrug, erwähnt er nicht. Dass er die Migration als Widerfahrnis darstellt, könnte aber eventuell auch damit zusammenhängen. Denn dieses Ereignis stellte ja eine große Enttäuschung (Widerfahrnis) für viele chinesische Intellektuelle dar, weshalb sie aus Resignation emigrierten. Dies kann aber auch nur eine Spekulation meinerseits sein.

Soziale Dimension

Betrachtet man die soziale Dimension seines jetzigen Lebens, nimmt er eine periphere Position ein. Weder fühlt er sich der österreichischen Gesellschaft zugehörig, noch der chinesischen Community in Wien, noch den chinesischen Künstlern in China, sondern am ehesten der europäischen Künstler-Diaspora, wie oben bereits erwähnt. Aus dieser Position heraus hat er eine größere Empathie entwickelt, so dass er China und Österreich aus dem Vergleich heraus teilweise besser verstehen kann als ein Nicht-Migrant:

你可以在两种文化之间在互相地比较才发现别人可能不太容易发现的一些问题。
Indem man zwei Kulturen miteinander vergleicht, kann man erst einige Dinge erkennen, die andere Leute vielleicht nicht so leicht erkennen. (1)

Da er als Ehepartner einer Österreicherin nach Wien kam, hatte er keine großen Schwierigkeiten bei der Einwanderung. Er hat sehr früh die österreichische Staatsbürgerschaft angenommen, geht aber „natürlich“ oft nach China zurück. (1) Die Aufenthalte in China und das Wort „natürlich“ unterstreichen, dass er trotz seiner Distanz zu China (z. B. aufgrund der Ausgrenzung, die er in seiner Jugend erfuhr oder dem starken Interesse am Westen vor der Migration) sich China zugehörig fühlt.

Künstlerbild

Temporale Dimension

Durch Distanzierung vom erzählten Ich durch das Wort „anscheinend“ kann IP1, ohne diese Art von Distanzierung, die Aussage tätigen, dass er eine natürliche Begabung zur Malerei hat, was sonst vielleicht als „eingebildet sein“ abgewertet werden würde. Die Beschäftigung mit Kunst ist etwas Kontinuierliches, das sich durch sein ganzes Leben zieht. Auch in seiner Migrationsgeschichte gibt es eine gewisse Kontinuität, da die Verbindung zum Westen bereits zu Ausbildungszeiten bestand, und er die Migration als Schicksal bezeichnet. Dadurch wird der Bruch, den die Migration darstellt, abgemildert, nicht aber aufgehoben. Wie die Migration, ist

auch die Malerei nicht etwas, was er sich ausgesucht hat. Es ist ihm gewissermaßen in den Schoß gefallen:

在学校的时候好像也比别的学生还是就写得比较好。[...] 然后到了中学一直没有断地练习了。呃, 呃, 所以好像不是什么人逼着自己了画画。(1)

Während meiner Schulzeit habe ich anscheinend im Gegensatz zu anderen Schülern relativ gut geschrieben. [...] Als ich dann in der Mittelschule war, habe ich ununterbrochen geübt. Eh, eh, daher hat mich anscheinend niemand zum malen gedrängt.

Seine Zukunft als Künstler in Österreich sieht er positiv, sowie abhängig von seiner Eingebundenheit in die österreichische Gesellschaft. Hier unterstreicht er eine zunehmende Eingebundenheit, während er vorher berichtet hat, dass er in China marginalisiert und stigmatisiert war:

而且对将来呢也是越来越信心。跟欧洲艺术家的交流那也是更进一步。也是越来越深入(?) 也有欧洲的很好的朋友。(3)

Und was meine Zukunft betrifft werde ich auch immer zuversichtlicher. Meine Kontakte mit österreichischen Künstlern haben sich auch weiter verbessert. Werden auch immer tiefer (?) Ich habe auch sehr gute österreichische Freunde.

Allerdings empfindet er es, wie oben beschrieben, als schwer, in Europa zu leben. Er zeigt zu diesem Thema also eine ambivalente Einstellung.

Soziale Dimension

Das universale Künstlerbild von IP1 wurde bereits unter dem Punkt „Migration“ angesprochen. Er fühlt sich keiner bestimmten Gruppe von Künstlern zugehörig, sondern der Identität „Künstler“ allgemein. Da er sich keiner Gruppe zugehörig fühlt, nimmt IP1 meist eine periphere Position als Mensch und Künstler ein. Dies entspricht dem Künstlerbild vom gesellschaftlichen Außenseiter. Weder fühlt er sich der chinesischen Community in Wien zugehörig, noch den chinesischen Künstlern in China. Vielmehr fühlt er sich als Vermittler zwischen beiden Kulturen, was er auch als seine künstlerische „Mission“ ansieht. Dies erinnert an die chinesischen Maler, die in China seit jeher eine gehobene Stellung einnahmen, die zum Teil moralischen und politischen Anspruch hatten, oder an das Bild der intellektuellen Avantgarde Europas:

我经常在中国有大型的展览。在中国有比较好的机会。但是我还是想住在奥地利好。中国人学到很多西方的知识。但西方人不认识中国。通过我的艺术我想

把中国的文化带进西方。这可以说是我的艺术的比较重要的 Mission 或者是一种 Gefühl. 是比较重要对我来说。(4)

Ich habe in China oft große Ausstellungen. Es gibt in China relativ gute Gelegenheiten. Aber ich denke, ich wohne trotzdem besser in Österreich. Chinesen lernen sehr viel westliches Wissen. Aber Westler kennen China nicht. Durch meine Kunst möchte ich die chinesische Kultur in den Westen bringen. Man könnte sagen, dies ist eine relativ wichtige „Mission“ meiner Kunst, oder es ist eine Art „Gefühl“. Es ist für mich ziemlich wichtig.

Liebt man diese Passage, könnte man meinen, er wolle in Österreich bleiben, obwohl in China die Gelegenheiten für ihn günstig wären, weil er diese Mission hat. Mir scheint es aber wahrscheinlicher zu sein, dass diese Mission ein Konstrukt der aktiven Sinnbildung ist, das ihm die Distanz zu China erleichtert, indem es ihm einen ideologischen Grund gibt, in Österreich zu leben. Passend zum Intellektuellen-Bild ist der Universalitätsanspruch: Dem Westen „DIE chinesische Kunst“ zu vermitteln, birgt einen Universalitätsanspruch, denn realistisch gesehen, kann sein Bild der chinesischen Kultur nur ein subjektives, fragmentarisches sein. Ob er allerdings eine andere Eigenschaft hat, die mit dem Intellektuellenbild verbunden ist, nämlich der politischen Macht in China oder Österreich kritisch gegenüber zu stehen, kommt in diesem Interview nicht klar heraus.

Offenheit für das Andere zeigt sich, wenn IP1 erklärt, dass er auch bereits seit den 80ern in China „neue Wege“ in der Kunst angestrebt hat. Dies zeigt erneut, dass sein künstlerisches Schaffen sich kontinuierlich weiterentwickelt hat, auch trotz der Migration. Vor und nach der Migration hat sich sein Kunststil gewandelt. IP1 erklärt, dass seine Kunst inzwischen im Westen besser verstanden wird als in China. Denn er hat durch Integration von Andersheit, nämlich von westlichen Elementen, seinen Kunststil gefunden:

我的艺术从， 应该从八十年代开始，我在中国就有比较强的那种,就是说，有一种对新艺术的一种要求[...] 从那个时候是更多的是了解西方、关注西方呢 (3)

Was meine Kunst angeht, da habe ich so seit den 80er Jahren begonnen, als ich in China gelebt habe, einen ziemlich starken, also, einen Anspruch gehabt, neue Kunst zu machen [...] zu dieser Zeit habe ich den Westen besser verstehen gelernt, auf den Westen geschaut

然后到九十年代在维也纳基本上通过这个，这个十几年，然后在形成自己的风格。我认为可能是我现在作品西方人更容易了解。(3,4)

Seit den 90ern bin ich in Wien und habe in diesen, diesen über zehn Jahren habe ich dann meinen eigenen Stil gefunden. Ich denke, dass jetzt Westler meine Werke leichter verstehen. (als Chinesen, Anm.)

IP1 bezeichnet sich explizit als ruhigen Menschen, dessen Natur es nicht entspricht, sich zu vermarkten. Der ruhige, introvertierte Maler würde sowohl gut zum Stereotyp des westlichen seit dem 18. Jahrhundert mit Innenschau beschäftigten gesellschaftlichen Außenseiters passen, der sich entgegen seiner Natur vermarkten muss, sowie zum Bild des während der Song-Dynastie (960-1279) zur Innenschau gekehrten chinesischen Malers, der sich am liebsten völlig von der Gesellschaft zurückgezogen hätte. Dies zeigt, dass das Bild des kommerzialisierten, ökonomisch erfolgreichen Künstlers nicht sein eigentliches Selbstbild ist, sondern eine Rolle, in die er sich einfügen muss.

我是比较安静的人。但作为一个艺术家就要 Werbung machen. 就是练习。我现在会比较好地 mich vermarkten.(4)

Ich bin ein recht ruhiger Mensch. Aber als Künstler muss man eben „Werbung machen“. Das ist eben Übungssache. Ich kann das jetzt relativ gut, „mich vermarkten“.

Implizit beschreibt er sich als von Natur aus sensibler als manche andere chinesische Immigranten, wie z. B. manche Chinesen im Gastgewerbe. Er impliziert, dass Empathie und damit gleichzeitig Verinnerlichung von Andersheit für ihn auf Grund seiner Sensibilität leichter möglich ist, sowie auf Grund seines Willens die andere Kultur zu verstehen. Sensibilität ist Teil des chinesischen sowie des westlichen Künstlerbildes. Wieder grenzt er sich von den Chinesen des Gastgewerbes, und damit von einem großen Teil der chinesischen Immigranten in Österreich ab. Hier bezeugt er, dass die Integration für ihn relativ leicht war.

我比较快地适应这里的生活。有的人，他们可能比较难于理解, 对我来说比较容易理解的。或者他们根本不想理解。他们本身不太敏感的人，比如说一些餐馆的人。(4)

Ich habe mich recht schnell an das Leben hier gewöhnt. Manche Leute verstehen vielleicht manches nicht so leicht, was für mich relativ leicht zu verstehen ist. Oder sie wollen überhaupt nicht verstehen. Sie sind von Natur aus nicht besonders sensible Menschen, wie z. B. einige Leute im Gastgewerbe.

Dass die Integration relativ leicht war, hat er wiederholt im Verlauf des Interviews bestätigt. Die einzigen Stellen, an der dieses Bild getrübt wurde, waren seine Aussagen „Es finden alle, alle, dass es hier nicht besonders einfach ist.“ (3), sowie die Passage, in der er Stigmatisierung von Chinesen in Österreich beschreibt:

„Deshalb (wegen der Stigmatisierung) waren wir so genannten ethnischen Chinesen hier natürlich nicht besonders glücklich.“ (2)

5.4.2. Auswertung IP2

Die Autorin und Regisseurin IP2 erscheint auf den ersten Blick eher introvertiert und vorsichtig. Doch sobald sie zu erzählen beginnt, öffnet sie sich völlig, versprüht eine vitale Energie, die einen in den Bann zieht. Sie ist Anfang vierzig, hat an der Zentralen Theaterakademie in Peking studiert und ging in den 90ern für sechs Jahre nach Deutschland, um dort zu studieren. Seitdem interessiert sie sich unter anderem für Thomas Bernhard deren Werk sie China vermitteln will, damit aber nur teilweise erfolgreich ist, da manche Stücke für China politisch zu „brisant“ sind, und weil sie immer wieder „von ihrem Weg abkommt“. Nach ihrer Rückkehr aus Deutschland hat sie ihren österreichischen Mann in China kennen gelernt, und ist 2004 zu ihm nach Wien gezogen, wo die beiden heirateten. Ihre Migrationsentscheidung war vor allem in der Liebesbeziehung zu ihrem jetzigen Mann begründet, dem es nicht möglich war, nach China zu ziehen. Zum Zeitpunkt ihrer Migration sprach vieles dafür, in Peking zu bleiben. Und trotzdem ist sie diejenige unter den IP, die die härteste Kritik am heutigen China übt. Die Migration stellte für sie einen Bruch dar, aber ihre Offenheit für Anderes und ihr Drang zur aktiven Sinnbildung halfen ihr, sich zu „mehr als einer Chinesin“ zu entwickeln. Dabei spielt bei dieser Entwicklung ihr Schaffen als Künstlerin eine große Rolle. Und auch umgekehrt wird ihr Schaffen stark von der Migration geprägt. Sie positioniert sich in erster Linie als Mensch bzw. als Intellektuelle, mit dem Anspruch der Gesellschaft zu dienen, aber ohne Universalitätsanspruch. Ihr künstlerisches Schaffen wurde sowohl vom Aufenthalt in Deutschland, als auch ihrer Migration nach Österreich eher behindert, vor allem, da sie ihr sprachliches Umfeld braucht, um zu arbeiten. Das kontinuierliche Element ihres Lebens bzw. das Zentrum ihrer Lebensgeschichte ist die Kunst. Das zweite Zentrum ist China, auch wenn sie sich seit der Migration nicht mehr nur als Chinesin sieht. Außerdem, wenn auch nicht ganz so präsent wie die ersten beiden, ist der Westen ein Zentrum, mit dem sie sich aktiv und intensiv befasst hat, und darunter speziell Österreich.

Um dem gesamten Text dieses längsten der vier Interviews Rechnung zu tragen, konzentriere ich mich mehr auf die grobstrukturelle Analyse, als bei den anderen Interviews. Die Haupte Erzähllinie ist die chronologisch erzählte Lebensgeschichte von

IP2. Nebenerzähllinien sind ihre Ansichten und Einsichten, die sich aber nicht unbedingt nur auf den jeweiligen Lebensabschnitt beziehen, sondern auch auf die Menschheit allgemein, auf China, etc.

Kindheit und Jugend

Soziale Dimension

Ihre Familie war vor der Kommunistischen Revolution reich. Doch die meisten Familienmitglieder schlossen sich der Revolution an und verloren damit ihren materiellen Reichtum. Doch sie waren sehr zufrieden mit ihrer Entscheidung und ihrem Leben. IP2 positioniert ihre Familie also zentral für die Zeit vor der Revolution, und wieder als eher zentral für die Zeit nach der Revolution, da sie sich denen anschlossen, die schließlich die Revolution gewannen, und da sie zufrieden waren. (19u¹¹,20o) Spricht sie aber von ihren engsten Verwandten, fällt die Positionierung nicht so klar aus. Ihr Großvater war ursprünglich sehr arm und wurde später erst reich, weshalb die Mutter von IP2 eine materiell besser gestellte Kindheit erlebte. Dann wurde der Großvater aber gezwungen, seinen Besitz an den Staat abzutreten, weshalb die Großmutter im Alter bettelarm war. (22m) Dazu kommt die Angst der Eltern vor dem Praktizieren von Kunst und Literatur. (13u) In beiden Fällen können die beschriebenen Personen ihr Schicksal nicht aktiv steuern und sehen sich einer Macht gegenüber, die „die Fäden in der Hand hat“, nämlich der „Zentrale“ im wahrsten Sinne des Wortes (Zentralregierung), was eine eher periphere Positionierung bedeutet. Es lässt sich zusammenfassen, dass IP2 ihre Herkunftsfamilie nicht klar zentral oder peripher positioniert, sondern dass sie zwischen beiden Positionierungen schwankt. Beide Elternteile von IP2 liebten Kunst. Ihre Mutter hatte Chinesisch studiert (1u,2o) und wäre eine begabte Schriftstellerin gewesen, hätte sie dies angestrebt. Beide Elternteile hatten die Aufnahmeprüfung der Zentralen Theater Akademie versucht, dann aber aus verschiedenen Gründen nicht dort studiert. Aber seit der Kulturrevolution verbanden beide Elternteile Kunst und Kultur mit Gefahr, weshalb sie sie dann mieden. Sie waren daher auch dagegen, dass ihre Tochter sich für Literatur und gegen eine technische Ausbildung entschied. (13u) Diese ambivalente Haltung zur Kunst hat IP2 in etwas gewandelter Form übernommen, bzw. kämpft sie oft dagegen an. IP2 sieht gesellschaftlichen Status

¹¹ o, m, u steht bei der Analyse von IP2 für „oberer, mittlerer und unterer Teil der Seite“. Da diese Analyse vor allem auf der Grobstruktur beruht, wären einzelne Zitate und Zeilenangaben zu umfangreich und unübersichtlich.

und materiellen Wohlstand als Gegensatz zur Kunst, und versucht sich immer wieder von neuem, gegen diesen Status und Wohlstand, und für die Kunst zu entscheiden.

Migration

IP2 beschreibt den langsamen Prozess des aktiven „sich Einlebens“, ohne den sie sich in Österreich fremd gefühlt hätte. Bei der Schilderung dieses Prozesses wird besonders deutlich, wie durch Bildung und aktive Sinnbildung und Empathie nach einer Migration neuer Lebenssinn entstehen kann, und welcher großen Einfluss Verinnerlichung von Andersheit auf die Identitätsbildung hat. Dies wird an mehreren Stellen des Interviews deutlich, z. B. in der folgenden Passage, in der sie erzählt, wie sich, durch die Recherche für eine chinesischsprachigen Thomas Bernhard Biographie, ihre Identität verändert hat. Hier ist „Bildung“ schon vorhandene Bildung, vor allem in Literatur und deutscher Sprache, sowie aktive Weiterbildung, speziell die Recherche für das Schreiben der Biographie von Thomas Bernhard. Aktive Sinnbildung ist hier der Wunsch, Thomas Bernhard für Chinesen zugänglich zu machen:

我在一个陌生的国家。我看到都是说，他们怎么生活的，他们在带什么。所有的一切我觉得跟我没有关系。但是我写的那本书的过程中，我就需要了解。比如说，我要去 eh, 波兰哈德坐过的咖啡，我要去坐到那儿看一下，他坐的那儿会是什么感觉。[...]我说我觉得写这本书对我来讲不是一个研究工作，不是一个好像是个纯粹的文字学的工作。我觉得是一个生活。好像是说，好像是像谈了一场怜爱。[...]我会进入这个社会。于是我慢慢就觉得，好像你不光是一个中国人，还是觉得你的位置在改变。(15)

Ich bin in einem fremden Land. Alles was ich sehe ist, wie sie leben, was sie tragen. Ich glaube, dass alles mit mir nichts zu tun hat. Aber während ich dieses Buch geschrieben habe, musste ich es verstehen. Zum Beispiel wollte ich eh, in das Kaffee gehen, in dem Bernhard gesessen hatte, mich da mal hinsetzen und schauen wie das ist, wie er sich gefühlt haben könnte, als er dort saß. [...] Ich mein' ich denke das Schreiben dieses Buches war nicht nur eine Forschungsarbeit, nicht nur eine einfache schriftenkundliche Arbeit. Ich denke das war ein Leben. Also so wie, als wenn man eine Liebesbeziehung hat. [...] Ich bin in diese Gesellschaft eingetreten. Somit habe ich mich langsam so gefühlt, also ob ich nicht ausschließlich eine Chinesin bin, sondern als ob meine Position sich verändert.

Durch die Migration fand auch eine Partikularisierung ihres Weltbildes statt. Denn sie betont, dass sie durch die Migration objektiver geworden ist, auch China nicht mehr nur aus der chinesischen Perspektive betrachtet. Sie kann sich durch Empathie in jemanden aus dem Westen hineinversetzen:

[...]我在国内、国外的生活，给我提供了很多材料。让我不仅仅站在一个中国人的角度，我也可能更多地看到一个客观的角度。我可能会更多的理解。因为西方人怎么看的。或者怎么看的中国. (5u)

[...] mein Leben in China und im Ausland hat mich um viel Material (für ihr Schaffen) versorgt. Deshalb nehme ich nicht mehr nur die Perspektive einer Chinesin ein, sondern bin vielleicht objektiver geworden. Ich verstehe vielleicht mehr. Weil ich mir nun auch denken kann: Wie würde das jemand aus dem Westen sehen. Oder wie würde er China sehen.

Temporale Dimension

Ein Hinweis auf ein lineares Lebenszeit-Modell wird weiter unten ausgeführt, wenn es um das Thema des Resümierens des Lebens geht, also beim Thema Kunst. Bei dem Thema Migration wird aber mit dem linearen Lebenszeit-Modell gebrochen, da IP2 ihre Migration nach Österreich als einen Rückschritt sieht. Hier bewertet sie die Migration als negativ:

[...]那我到了奥地利我能干什么。又回到原来的问题了。我会从德国回中国就是因为我知道，我在德国，我没有办法干我的专业。我需要我的语言环境。所以我回到中国。那现在又回来了。对？我又回到- 走回去了。(17o)

[...] Und was kann ich tun, wenn ich in Österreich bin. Ich war wieder zu der alten Frage zurückgekehrt. Dass ich von Deutschland zurück nach China bin, geschah genau weil ich wusste, wenn ich in Deutschland bin habe ich keine Möglichkeit meinen Beruf auszuüben. Ich brauche mein Sprachmilieu. Deshalb bin ich zurück nach China. Und jetzt war ich wieder zurück. Oder? Ich war wieder zurück bei – es war ein Rückschritt.¹²

An anderen Stellen im Interview betont sie, trotz weiterer Kritik, auch die positiven Seiten der Migration. Trotzdem scheint sie dies eher aus innerer Notwendigkeit heraus zu tun, als aus Überzeugung. In der gleichen Weise bezeichnet sie viele Ereignisse, die sie erst als negativ bewertet, später als „Übung“ (17o) oder als „Lebenserfahrung“, als etwas was sie als Schriftstellerin verwenden kann, was ihr Denken reifer gemacht hat. Dazu zählt sie auch die Migration. (5u) Hier zeigt sich, wie eine diskordante Lebensgeschichte durch nachträgliche Sinngebung bzw. Neubewertung konkordant bleibt. Der Bruch in der Lebensgeschichte, der sich durch das fremde Sprachmilieu auch als Bruch für die Karriere auswirkt, wird abgemildert.

¹² Rückschritt heißt eigentlich „倒退“. In diesem Kontext habe ich aber „我又回到- 走回去了.“ Mit „es war ein Rückschritt,“ übersetzt, da IP2 vor der Aussage in diesem Zitat bereits geschildert hat, dass sie in Deutschland nicht das tun konnte, was sie eigentlich wollte, nämlich schreiben, da sie dazu ihr Sprachmilieu brauchte. Deshalb sei sie froh gewesen, wieder nach China zurückzukehren. Sie hatte sich bereits gut eingelebt, und musste dann in China alles abbrechen, nur um wieder in ein Land zu kommen, in dem sie ihr Sprachmilieu vermisst. Daher „Rückschritt“.

Soziale Dimension, IP als Expertin

IP2 fühlt sich (nicht unbedingt ausschließlich) zur Gruppe der Chinesen in Wien zugehörig, obwohl sie sich zumindest von den Chinesen abgrenzt, die im Gastgewerbe arbeiten. Damit stigmatisiert sie die Personen dieser Gruppe als „anders“ als der Rest der Gruppe. Es ist nicht klar, ob sie die Gruppe der Chinesen in Wien als primäres soziales Umfeld ansieht. Sie formuliert nur: „die Schicht um mich“, was aber nicht unbedingt bedeuten muss, dass die Beziehung zu dieser „Schicht“ sehr eng ist. Über die verschiedenen Schichten der Chinesen in Wien könne sie sich vorstellen zu schreiben. Sie ist also Teil dieser Gruppe, von der sie durch Selbst- und Fremdreferenz die Chinesen im Gastgewerbe abgrenzt, und ist gleichzeitig Expertin für beide dieser Gruppen:

比如我自己周围的层面和中餐馆的层面是完全不一样。那么今天的中国人的状态和八十年前，他们刚到，刚刚开始有移民过来的时间，状态又是完全不一样。所以我觉得可能我要在这个范围里面去做我自己的作品。(19o)

Die Schicht um mich und die Schicht der Leute im Gastgewerbe sind zum Beispiel völlig verschieden. Die Art der heutigen Chinesen und die Art derer die vor achtzig Jahren, als sie gerade gekommen sind, als die Migration hierher gerade begonnen hatte, ihre Art ist wieder vollkommen anders. Daher denke ich vielleicht sollte ich in diesem Bereich meine eigenen Werke schreiben.

Agency/Widerfahrnis

Sie bezeichnet das Leben als lange Reihe von Entscheidungen, ((...)人生其实是由无数选择决定 (21m) *Was das Leben ausmacht sind eigentlich unzählige Entscheidungen*) die man selbst trifft. Somit stellt sie sich als Architektin ihres Lebens dar. Sie lebt ihr Leben als Expertin, die sich bewusst in verschiedene Situationen und Rollen begibt, und sich nicht durch Rollen, wie der der Chinesin, Tochter, Ehefrau, Künstlerin, etc. definiert. Trotzdem ist ihr das Schreiben sehr wichtig, ja unabdingbar für ein erfülltes Leben, wie weiter unten ausgeführt wird.

Künstlerbild

Soziale und temporale Dimension

IP2 positioniert sich stark als Künstlerin. Kunst ist das Hauptzentrum (vor China) ihrer Identität. Wie auf den folgenden Seiten deutlich wird, habe ich in ihrer Erzählung fast alle Eigenschaften des modernen Künstlerbildes gefunden. So steht sie der chinesischen politischen Macht kritisch gegenüber, was sich in nachfolgendem Zitat

zeigt.¹³ Sie kritisiert das heutige chinesische System, indem sie eine Begebenheit schildert, bei der angeordnet wurde, alle großen Hunde in Peking zu töten, was sie mit der Kulturrevolution vergleicht:

我记得去年的时候，我曾经有一段时间很紧张- 就是说一个很- 很小的事情。就说在北京突然国大有一个政策是说，不可一养大的狗。狗的事情按到底是局部的事情。能不能养狗，可以怎么样的养狗。是个很小的事。不可- (跟)国家的经济发展、政治发展相比，和人的生活相比，是一个很小的事情。但是我从这个很小的事情，我突然想到文化大革命的起行。这个就是让我觉得恐惧的地方。[...] 狗应该去得到训练，eh, 应该听话。狗当然不能动咬人，这些，这都是可以解决的问题。但是在中国就变成了说，杀狗。我觉得这很恐怖。[...] 我会突然看到很多的通告。我觉得那个通告的字，也许因为我搞文字，对文字有很大的敏感性。我一看到那样一个通告的时候我突然会觉得，就像文化大革命的大字报。而且那个语言：打一场人民战争，我觉得对代狗为什么打人民战争？// Ich: (lache) // IP2: 这是文革语言。(10u.11o)

Ich erinnere mich, dass ich letztes Jahr eine Zeitlang sehr besorgt war – das war nur eine ganz kleine Begebenheit. In Peking wurde vom Nationalen Volkskongress eine Leitlinie erlassen, die besagte, dass man keine großen Hunde halten darf. Das ist eine sehr kleine Begebenheit. Das kann man nicht mit Chinas wirtschaftlicher und politischer Entwicklung vergleichen, mit dem Leben der Menschen vergleichen. Es ist eine sehr kleine Begebenheit. Aber aufgrund dieser kleinen Begebenheit habe ich plötzlich an den Beginn der Kulturrevolution gedacht. Deswegen habe ich Angst bekommen. [...] Hunde sollten ausgebildet werden, eh, sollten gehorchen. Hunde sollen natürlich nicht beißen und so. Das sind alles Probleme, die man lösen kann. Aber in China macht man das dann so, dass man sagt, die Hunde werden getötet. Ich finde das sehr beängstigend. [...] plötzlich habe ich ganz viele Mitteilungen gesehen. Ich fand die Worte dieser Mitteilungen, vielleicht weil ich mich mit Worten beschäftige, reagiere ich sehr sensibel auf sie. Als ich die Mitteilungen sah, habe ich plötzlich gedacht, das hört sich genau so an wie die Wandzeitungen der Kulturrevolution. Und dann diese Sprache: einen Volkskrieg führen, ich dachte mir, weshalb führt man einen Volkskrieg gegen Hunde? // Ich: (lache) // IP2: Das ist die Rhetorik der Kulturrevolution.

Sie versucht auch, durch ihr Schaffen zur Verbesserung der Situation in China beizutragen. So wollte sie z. B. nachdem sie in Deutschland studiert hatte, Thomas Bernhards „Heldenplatz“¹⁴ in China aufführen, da das Stück zeigt, wie Österreich Vergangenheitsbewältigung betreibt, woran sich China ihrer Meinung nach ein Beispiel nehmen könnte. Dies scheiterte daran, dass es in China als zu politisch brisant angesehen wurde:

¹³ IP2 war in den 80er Jahren, als die Intellektuellen noch „optimistisch und kritisch“ waren, um die 20 Jahre alt, weshalb sie eventuell von diesem Zeitgeist geprägt wurde.

¹⁴ Auf dem Heldenplatz in Wien wurde 1938 der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich ausgerufen.

如果我要去表现六四的广场，我觉得是行不通的。但是我会觉得说，如果我去演“英雄广场”，可能就是可以的。[...] 当然我没有做成。[...] 因为它政治性太强。[...] 当时我在国家话剧院谈。他们看了剧本以后，比较担心。(11)

Wenn ich die Ereignisse vom vierten sechsten auf dem Tiananmenplatz ausdrücken will, ich glaube das würde ich nicht durchkriegen. Aber ich habe gedacht, wenn ich „Heldenplatz“ aufführe, geht's vielleicht. [...] Natürlich habe ich es nicht geschafft. [...] Weil es (das Stück) zu politisch ist. [...] Damals habe ich mit dem Nationaltheater verhandelt. Nachdem sie das Drehbuch gelesen hatten, waren sie ziemlich besorgt.

Auch IP2 sieht die traditionellen chinesischen Werte im Gegensatz zu Übeln der Mao-Zeit, ausgenommen des revolutionären Geistes, den sie lobt. Hier sieht man, dass IP2 die traditionellen Werte Anstand, Milde, Gutmütigkeit, Höflichkeit, Angemessenheit und Nachgiebigkeit für die eigentliche „Seele“ des chinesischen Volkes hält, also für etwas *wirklich* Chinesisches. Die Kulturrevolution dagegen, sowie auch die heutige Situation Chinas, die sie auch kritisiert, sind etwas artifizielles, etwas, das nicht zu China passt. Mit dieser Aussage verteidigt sie China, und sie zeigt, wie sehr sie sich noch mit China verbunden fühlt:

[...]我们那么一个讲究礼，讲究温良恭俭让，就是说，善良，讲究孺子，就是讲究善的怎么一个国家，一个社会，一个民族，为什么会出现像文化大革命这样的灾难？(10o)

[...] Eine solche Nation wie unsere, die großen Wert auf Anstand, Milde, Gutmütigkeit, Höflichkeit, Angemessenheit und Nachgiebigkeit legt, also auf Güte, eine Nation, eine Gesellschaft, ein Volk das großen Wert auf die Lehren von Konfuzius legt, also auf Güte, wie konnte sich da eine Katastrophe wie die der Kulturrevolution ereignen?

Im gesamten Interview betont IP2 stark, wie wichtig es für sie ist, auf ein sinnvolles Lebenswerk zurückblicken zu können. Ein zentrales Thema für sie ist die Auseinandersetzung mit den großen Fragen des Lebens. Fragen die sich jedem Menschen stellen, egal welcher Ethnizität oder Profession. Bisher ist sie nicht mit ihrem Lebenswerk zufrieden, weshalb sie sich immer wieder selbst kritisiert. (4u,5o,6o,17o,18u,20u, u. a.) Ihre größte Kritik an sich selbst ist, zu oft von ihrem Weg abgekommen zu sein, sich zu oft ablenken lassen zu haben. Dies sind die Brüche. Dabei ist „ihr Weg“ das Schreiben, die Kontinuität, „die Ablenkungen“ sind alles andere, inklusive der Migration, die Brüche. (4u,5,19o, u. a.) Eine der Ablenkungen die sie am meisten kritisiert ist die materielle Verlockung. Die materiellen Werte stehen für sie im Gegensatz zu geistigen Werten. (我有了保证。但我的精神未必就是很满足 (21o) *Ich habe Sicherheiten. Geistig fühle ich mich aber nicht zufrieden.*) So wertet sie auch Ihre momentane Arbeit als Vermittlerin

chinesischer Theatergruppen nach Österreich und österreichischer Gruppen nach China als einen Kompromiss ab, da sie diese Arbeit vom Schreiben abhält. (18) Auch das folgende Zitat bestätigt, dass auch IP2 nicht zu den Künstlern gehört, die sich über ökonomischen Erfolg definieren, oder darüber definiert werden wollen. Um der Kunst willen, dürfe sie sich nicht der Massenkultur verkaufen, und müsse sich „in ihr Kämmerlein zurückziehen“. Durch dieses Anstreben von Elite-Kultur (im Gegensatz zu Massenkultur) bzw. Autonomie, sowie Wunsch nach Abgeschiedenheit von der Gesellschaft bestätigt sie mein Künstlerbild:

选择我想做的事情，还是说我做一个现实的事情。我去-可以挣钱，我可以做一个稳定的生活。Eh, 有稳定的收入，过普通人的生活，eh, 我觉得这个对我的压力非常的大。包括到今天位置。比如说我在中国的时候，我也是始终面临的这个选择。比如说我关进门来写我自己的作品，还是说我要出去做项目。我是写戏剧，我还是写电视剧。我写一个戏剧剧本，我可能只能得到一万块钱。我写一个电视剧，我可能可以得到十万、二十万。那么所有的这一些我觉得对我来说呢，都是一种压力。(4u)

Mich für das zu entscheiden, was ich machen will, oder soll ich lieber etwas Praktisches machen. Etwas, bei dem ich Geld verdienen kann, bei dem ich ein geordnetes Leben führen kann. Eh, ein festes Einkommen haben, ein „normales Leben“ führen, eh, ich denke ich war wegen dieser Frage unter sehr großem Druck. Und auch heute noch. Als ich zum Beispiel in China war, war ich auch von Anfang an vor dieser Entscheidung gestanden. Zum Beispiel ob ich mich ein mein Kämmerchen einschließen soll und meine eigenen Werke schreiben soll, oder ob ich rausgehen und Projekte machen soll. Sollte ich Theaterstücke schreiben oder sollte ich Fernsehserien schreiben. Schreibe ich ein Theaterstück bekomme ich vielleicht nur zehntausend Renminbi. Schreibe ich eine Fernsehserie kann ich vielleicht hunderttausend, zweihunderttausend bekommen. Also all das setzt mich glaube ich, das setzt mich alles unter Druck.

So sei es heute vor allem wichtig, Geld zu verdienen, weshalb jüngeren Generationen von Chinesen z. B. wenig Verständnis für die Generationen haben, die sich für die kommunistische Revolution entschieden. (20u,21o) Diese Aussage bestätigt auch IP4, die genau zu einer jüngeren Generation gehört. Dies ist ein innerchinesischer Diskurs, der wenig mit der Migration zu tun hat. Es ist aber wichtig zu erwähnen, da sich IP4 mit der Betonung dieses Generationenunterschieds von den anderen IP distanziert.

Sie versucht sich dagegen zu wehren, von materiellen Werten korrumpiert zu werden. Dies wünscht sie sich auch für China. In dieser Passage lobt sie auch die wenigen ideologischen Menschen in China, die dafür von den Vielen, also von der

Gesellschaft, oder von den Militärs, also den Machthabern, belächelt werden, die sich also Außerhalb von Gesellschaft und bestehenden Machtkonstellationen bewegen. Sie selbst würde sich auch gerne vollkommen zu ihnen zählen können, ist aber noch zu unzufrieden mit sich. Dadurch, dass sie für China hofft, und dass sie sich mit chinesischen Intellektuellen vergleicht, zeigt, dass sie sich China zugehörig fühlt, dass China immer noch wichtiges Zentrum ist:

其实中国人需要，还是需要一个冷静的过程。也许稍微再过一段时间。满满的沉淀下来，就会有人去选择说，我宁愿坐冷板凳喝白开水。我可能会去写我自己，就是心里一定要表达的话。我希望那个阶段呢，比较早的话。我觉得应该有 Minetti 这样的人，去坚持。觉得我不要跟这个社会同流合污。当这个社会所有的人都在 Party 的时候，都在享受的时候，都在把自己灌醉的时候，有一个人说，我就要坚持。我就要演李尔王。我要演艺术。我不要这些乱七八糟的东西。我觉得中国现在特别缺乏这个。所以我想，我们现在如果把李尔王拿出来，eh, 把 Minetti 拿出来的话，会有现实意义。也许很多人觉得，你就是一傻子。就跟所有那个 Minetti 里面这些军种是的，都觉得是你傻吗？Eh, 你自己在哪儿哭哈哈的干吗呀？没关系。但是我想，人为什么就是这样。因为有一小组这样的人存在。我觉得这个- 我希望中国这样的人多一点。OK。(23u)

Eigentlich brauchen die Chinesen, brauchen doch einen Prozess des zur Ruhe Kommens. Vielleicht wenn noch ein klein bisschen mehr Zeit vergangen ist. Wenn sich alles langsam gesetzt hat, dann wird es Leute geben die sich entscheiden: Ich sollte lieber weniger materielle Ansprüche haben. Ich werde vielleicht das aufschreiben, was ich selbst von Herzen unbedingt ausdrücken will. Ich hoffe, dass diese Zeit recht bald kommt. Es sollte Leute wie „Minetti“ geben, die standhaft sind. Die denken, ich will nicht diese Gesellschaft unterstützen. Wenn alle Mitglieder dieser Gesellschaft „Party“ machen, wenn sich alle dem Genuss hingeben, wenn sich alle betrinken, gibt es einen der sagt, ich will standhaft sein. Ich will König Lear aufführen. Ich will Kunst machen. Ich will dieses Durcheinander nicht. Ich glaube, China fehlt es sehr an so etwas. Daher denke ich, wenn wir jetzt König Lear hervorholen, eh, „Minetti“¹⁵ hervorholen, wird es wirklich bedeutend sein. Vielleicht denken viele Leute, du bist ja bescheuert. So wie all die Militärs in „Minetti“, meinen alle, du wärst bescheuert. Eh, was machst du da für verrückte Sachen? Das ist egal. Aber ich meine, warum sind die Menschen so? Weil es eine kleine Gruppe solcher Menschen gibt. Ich glaube solche – ich hoffe in China werden solche Menschen noch etwas mehr werden. OK.

Wenn sie nicht ihre Erfahrungen resümierend ausdrückt, bevor sie stirbt, habe sie ihr Leben verschwendet. Ziel sei nicht Anerkennung oder Geld, sondern mit sich zufrieden zu sein. Für sie fließen die Arbeit als Schriftstellerin und „das Leben“ ineinander. So sagt sie über das Schreiben der Bernhard-Biographie: ([...]) *不是一个好象是个纯粹的文字学的工作。我觉得是一个生活。(15) [...] nicht nur eine*

¹⁵ Ein Stück von Thomas Bernhard, in dem es um den Schauspieler Bernhard Minetti geht, der mit der Rolle des König Lear kämpft.

einfache schriftenkundliche Arbeit. Ich denke, das war ein Leben.) Welchen extrem hohen Stellenwert das Schreiben für IP2 hat, ja dass erfülltes Leben und Schreiben eine Einheit sind, zeigt sich in folgender Passage. Dabei sagt sie im letzten Satz explizit, dass diese Aussage sich direkt auf ihre Identität bezieht, was die Prägnanz der Aussage noch steigert. Außerdem deutet die folgende Aussage auch auf etwas hin, was eher dem Künstlerbild der westlichen Moderne zuzurechnen ist. Nämlich dass IP2 keinen Universalitätsanspruch vertritt, sondern sich bewusst ist, dass sie sich nur subjektiv äußern kann:

除此之外我觉得如果到了那个时候，我觉得我把我的一生，我能够体会的东西，我能够把它再拿出来、能够表现出来，哪怕他非常个性化、非常是我自己的人生经历，但是我觉得我完成了。可能我对我自己就会满意。其他事情我就觉得我，我没有办法考虑。(Lacht) 我想这就是我。(6o)

Außerdem glaube ich, wenn ich diesen Tag erreicht habe, wenn ich glaube, mein Leben, die Dinge, die ich erfahren konnte, wenn ich sie wieder hervorholen kann, sie ausdrücken kann, und wenn sie noch so persönlich sein mögen, wenn es nur meine persönlichen Lebenserfahrungen seinen mögen, aber dann werde ich das Gefühl haben, dass ich es vollendet habe. Dann werde ich vielleicht mit mir selbst zufrieden sein. Alles andere, glaube ich, kann ich nicht berücksichtigen. (lacht) Ich glaube, das bin ich.

IP2 erwähnt immer wieder das Publikum, und ihr Bemühen, sich so auszudrücken, dass es für das Theater- und Lesepublikum verständlich ist. Wie auch im Abschnitt über die Recherche der Bernhard-Biographie, (8o,9, u. a.) zeigt sie in diesem Abschnitt ihr Bemühen um Empathie. So hatte sie sich, bei den Vorbereitungen zur Aufführung von Bernhards „Heldenplatz“ in China, durch Empathie in das chinesische Publikum hineinversetzt, um das Stück dem entsprechend anzupassen. Dazu musste sie die westliche und chinesische Kultur kennen:

但如果我要想把它帶到中国去的时候，我首先想到跟中国有什么关系。中国观众从哪个角度会来看？(9u)

Aber wenn ich das nach China bringen will, überlege ich erst, wie es mit China zusammenhängt. Aus welcher Perspektive werden Chinesen das Stück betrachten?

IP2 vergleicht das Schreiben mit anderen Künsten. Das Schreiben sei im Vergleich zu Künsten wie Malerei oder Regie schwieriger, weil man von null an beginnen müsse. Man habe keine Technik, keine vorgegebenen Motive, etc. Man müsse sich alles selbst ausdenken. Wenn wir an die Künstlerbegriffe denken, wird hier wieder das Thema des Schöpfens aus sich selbst, des (gottähnlichen) Schaffens aus dem Nichts berührt. (5u,6u,7o) Dazu ist Ruhe und eine Abgeschlossenheit von der

Gesellschaft nötig, um zu reflektieren und zu schreiben, was sie öfter wiederholt. (19 u. a.)

IP2 bezeichnet sich im gesamten Interview nicht als „berufen“ oder mit einer besonderen Begabung ausgestattet. Stattdessen bezeichnet sie sich explizit als normalen Menschen, und nicht als Naturtalent:

因为确实当你年轻的时候你很难- 真地像曹禹一样二十岁就成名的人有几个？我觉得那是天才，不是我们这样一般人能达到的。(7m)

Weil wirklich, wenn man jung ist, ist es sehr schwer – wirklich, wie viele Leute gibt es schon, die wie Cao Yu mit zwanzig bereits berühmt wurden? Ich bin der Meinung, dass das Genies sind, das ist nichts, was wir normalen Menschen erreichen können.

Die Migration schlägt sich in Themen nieder, über die sie in Zukunft schreiben will. Neben Themen, die rein China-bezogen sind, hat sie auch vor, Themen aufzugreifen, die die Kenntnis der chinesischen sowie der westlichen Kultur erfordern. (18u) So zum Beispiel während der Mao-Zeit gespaltene chinesische Familien, und wie sich deren Mitglieder in unterschiedlichen Ländern unterschiedlich entwickeln (20u), oder das Resümee ihrer Lebenserfahrung (6o).

Selbstbezügliche Dimension

Dies ist das einzige Interview, das kaum eine selbstbezügliche Dimension hat. Denn IP2 war auf das narrativ-biographische Interview vorbereitet, schon bevor ich sie darum bat. Zum einen spricht IP2 oft davon, wie wichtig es ist, sein Leben zu bewerten, es zu resümieren und darüber zu schreiben. IP2 spricht oft als Expertin ihres Lebens, bzw. des menschlichen Lebens an sich, was sich daran zeigt, dass sie versucht „das Leben“ auf eine abstrakte Ebene zu bringen, es zu theoretisieren. Und auch die Länge des Interviews zeigt, wie viel sie sich (u. a. als Autorin) mit dem Thema „ihres Lebens“ auseinandergesetzt hat. Es gibt wenig Konflikte in ihrem Leben, die sich noch nicht aufgedeckt hat, wenig Erinnerungsarbeit, die sie noch nicht geleistet hat. Wenn sie ihr Resümee schreiben will, muss sie einen Überblick über das Thema haben, also eine Zusammenfassung, wie es dieses Interview auch verlangt hat. Somit ist das narrativ-biographische Interview etwas, auf das sie intensiv vorbereitet war. Dies erklärt die zum Teil sehr reflektierten Aussagen und die klare Sprache ohne viele Reformulierungen und Sprünge, abgesehen davon, dass sie Übung in der Handhabung von Sprache aufgrund ihrer Ausbildung und

jahrelanger Beschäftigung mit Sprache hat. Ihr zentrales Thema sind dabei Entscheidungen, die man im Leben treffen muss. (u. a. 1,60,19u,20)

5.4.3. Auswertung IP3

Auch IP3 ist Mitte vierzig, und er lebt bereits seit zwanzig Jahren in Wien. Er wirkt recht extrovertiert, begrüßt mich gleich mit „Küsschen, Küsschen“, wie das in Frankreich üblich ist. Er hatte in China erst Französisch auf der Fremdsprachenuniversität Peking studiert, seine Frau Germanistik auf der Universität Peking. Seine Frau hatte in Österreich ein Stipendium erhalten, weshalb beide nach Wien zogen. Aufgrund der Unterdrückung der Proteste auf dem Tiananmenplatz kehrte er dann nicht mehr zurück nach China. In Wien studierte er erst weiterhin Französisch, (6) wechselte dann aber zu Buchhaltung, Finanz-, Lohnverrechnung und Wirtschaftsrechnung. Davon lebt er heute. Der Verein für traditionelle chinesische Opernkunst ist sein großes Hobby. (1) Damit unterscheidet er sich von den anderen drei Interviewpartnern, die alle auf einer Kunst-Akademie waren. Seine Unzufriedenheit mit dem politischen System im China nach 1949, sowie dass er sich inzwischen in Wien eingelebt hat, ist der Grund dafür, dass er nicht zurückkehrt. Trotz dieser Unzufriedenheit, und obwohl er Französisch und Deutsch spricht, wenn auch etwas gebrochen, ist das Zentrum seiner Lebensgeschichte eindeutig China bzw. die chinesische Community in Wien. Er definiert sich stark über seine ethnische Identität, und weniger über die künstlerische. Die Migration stellt daher auch keinen Bruch in seiner Lebensgeschichte dar.

Kindheit und Jugend

Soziale Dimension

Er positioniert sich sozial gleichzeitig sehr peripher (bezogen auf China), da er schon als Kind als Mitglied der Bourgeoisie stigmatisiert wurde, und mit dem politischen System in China so unzufrieden ist, dass ihn dies von einem Leben in China abhält. Andererseits positioniert er sich sehr zentral, wenn er betont, aus einer berühmten Familie zu kommen und zur Bildungsschicht zu gehören. Sein Vater war einer der „vier kleine Dan“¹⁶, ein sehr beliebter Darsteller des Traditionellen Chinesischen

¹⁶ 1927 wurden von Opernliebhabern vier Schauspieler, die in der Traditionellen Chinesischen Oper weibliche Rollen, Dan, spielten, durch Wahlen als die „vier berühmtesten Dan“ bestätigt. Unter ihnen war auch Mei Lanfang. 1940 folgten erneut Wahlen, in denen es diesmal um die vier berühmtesten „kleinen Dan“ ging. (Guoji Yishujie Wang 2007) Die „kleinen Dan“ spielen in der Peking-Oper oft eher Nebenrollen. (Shanghai Yishu Yanjiusuo 1981:77)

Musiktheaters. Er zeigt mir z. B. ein Foto von einem seiner Verwandten, Zhu Qiqin, einem der Staatskanzler der Beiyang-Regierung, an einem Tisch mit Zhou Enlai sitzend, und ein Foto von einer seiner Tanten, der Schwiegertochter des jüngeren Bruders des ehemals mächtigen Kriegsherren Zhang Xueliang.¹⁷ (6,7) Schon zu Studienzeiten grenzte sich IP3 vom kommunistischen China ab, was sich auch an seiner Abneigung gegen die Modell-Opern zeigte, die zu jener Zeit aufgeführt wurden. Seine Freunde und er hatten in China damals einen kleinen Opern-Verein gegründet. Sie hatten erlebt, wie mit der Reform und Öffnung nach langer Zeit wieder traditionelle Opern-Aufführungen stattfanden. Nachdem sie Aufführungen gesehen hatten, diskutierten sie über die Stücke und übten sich selbst in der Darstellung. (6)

Agency/Widerfahrnis

IP3 war das Interesse an Kunst, insbesondere an der Oper, „in die Wiege gelegt“, da er aus einer Künstler-Familie stammte:

这个做戏曲做京剧这是自己的-呃 - 业余爱好。因为是我出身一个艺术家的家庭，我爸爸是- 中国京剧有四大名旦四小名旦- 我爸爸是四小名旦之一。在中国有《宋派艺术》，就是我们家这个宋派，一个流派艺术。我从小就很喜欢这个- 喜欢这个京剧。(1)

Dieses Chinesische Oper-, Pekingoper-Spielen, das ist meine Freizeitbeschäftigung. Denn ich stamme aus einer Künstler-Familie, mein Papa ist – in der chinesischen Oper gibt es vier große Dan und vier kleine Dan – mein Papa ist einer der vier kleinen Dan. In China gibt es die „Kunst der Song Schule“, das ist unsere Familie, diese Song Schule, eine „Liupai Yishu“. Schon von klein auf habe ich diese – diese Peking-Oper sehr gemocht.

Aber die politischen Umstände verhinderten, dass er in die Fußstapfen seines Vaters treten konnte, da es als bourgeois galt, Kunst zu studieren:

[...] 我小的时候搞文化革命，我父亲都反对我们孩子在学- 学戏 [...] 因为那个时候学习艺术都当作是 Bourgeoisie 什么- 当作坏的东西 [...]

[...] Als ich klein war, war die Kulturrevolution, und mein Vater hat es völlig abgelehnt, dass wir Kinder Oper- Oper lernen [...] Denn zu jener Zeit wurde es als „Bourgeoisie“ und so angesehen, wenn man Kunst studiert hat – es wurde als etwas Schlechtes angesehen [...]

Auch heute noch ist das Leben von IP3 von seiner Kindheit bzw. von Kunst geprägt, die traditionelle chinesische Werte vermittelt. Diese traditionellen Werte, die ihm in

¹⁷ Zhang Xueliang war ein mächtiger Mandschurischer Kriegsherr, der maßgeblich am Xian Zwischenfall beteiligt war, der Gefangennahme Jiang Kaisheks 1936, die zur Bildung einer Einheitsfront von KPCh und Guomindang führen sollte, um die Verteidigung gegen Japan zu ermöglichen. Dabei sympathisierte Zhang trotzdem eher mit der Guomindang als mit der KPCh. (Kuhn 2007:329,485,610)

seiner Kindheit und Jugend fest verinnerlicht wurden, helfen ihm auch, mit der Migration zurechtzukommen:

[...] 因为爸爸妈妈老唱这些戏, 这些戏是什么意思, 讲的是什么东西, 它们对你有影响。你比如将来的工作- 既然我们到这里来 [...] 遇到了一些困难 [...] 我在欧洲能够找到适合我的一个工作的一个东西- 但是这些基本的一些中国的这些传统的价值观点会支撑着你, 会帮助你 [...] (2,3)

[...] Da Papa und Mama ständig diese Opern-Stücke gesungen haben, der Inhalt dieser Stücke, von was sie erzählten, die beeinflussen dich. Zum Beispiel deine zukünftige Arbeit – da wir hierher kamen [...] da war ich mit einigen Schwierigkeiten konfrontiert [...] diese Sache, ob ich in Europa eine für mich geeignete Arbeit finden kann- aber es sind diese paar grundlegenden chinesischen, diese traditionellen Wertvorstellungen, die einen unterstützen, die einem helfen [...]

Migration:

Soziale Dimension

IP3 scheint ein klares Weltbild zu haben, das sich an häufigen Kategorisierungen und Qualifizierungen zeigt, die manchmal dychotomisch ausfallen. So unterscheidet er z. B. zwischen dem guten alten und dem schlechten neuen China, oder zwischen den Gebildeten und den Ungebildeten. Es deutet allerdings nichts darauf hin, dass sich dieses Weltbild erst durch seine Migration entwickelt hat. Seine Weltsicht scheint eher (partikular) chinesisch, für ihn universal zu sein. Die chinesischen Migranten können sich durch den Opern-Verein fühlen, als wären sie wieder in China. Deshalb gewinne der Verein auch immer mehr Mitglieder, wie IP3 erklärt. Diese traditionelle Kunst ziehe die in Wien lebenden Chinesen an, da sie ihnen ein Heimatgefühl vermittele. (3,4) In diesem Zitat reduziert er das „wahre“ China darauf, von der traditionellen chinesischen Oper repräsentiert werden zu können:

我们京剧一响胡声一响中国人就知道这才是中国- 中国的东西啊, 你的这个中国的胡声一响才觉得这才回到了中国, 中国是这样的 [...] (3,4)

Wenn bei unseren Peking-Opern ein Trommelschlag ertönt, dann wissen die Chinesen sofort, also das ist erst wirklich China – etwas Chinesisches, wenn dein chinesischer Trommelton erklingt weißt du erst, also jetzt bist du erst wirklich zurück in China, so ist China [...]

Soziale und selbstbezügliche Dimension

Er sei nach dem Studium in Wien geblieben, da er gegen das die Unterdrückung der Studentenproteste auf dem Tiananmenplatz war. Er war also Teil des „brain drains“, den China in den 80er Jahren erlitten hat. IP3 ist zwischen dem Gedanken eines Tages nach China zurückzukehren oder in Wien zu bleiben, wo bereits seine Enkel

aufwachsen, hin und her gerissen. In Zeile zwei des folgenden Zitats erklärt er, er möchte nicht zurück nach China, in den Zeilen sechs und sieben hat er bereits seine Meinung geändert, und bestätigt diesen eigentheoretischen Prozess der Meinungsbildung mit einem bejahenden „对“ (*ja*). Wie sehr er sich mit China verbunden fühlt, sieht man auch an der Verwendung von „kommen“ (来) am Ende des Satzes. „来“ impliziert, dass der Sprecher sich an dem Ort befindet, auf den eine Bewegung gerichtet ist, hier China. Die häufige Wiederholung des Wortes „更“ (*mehr*) deutet darauf hin, dass er überlegen muss, bis er die Worte „Hoffnung“ und „frei“ wählt, um zu begründen, weshalb er Europa China vorzieht, obwohl er China liebt, wie sich weiter unten herausstellt. Die Liebe zu China zeigt sich auch an seinen blumigen Beschreibungen des „wahren“ Chinas, wie z. B. der Beschreibung der traditionellen Werte. Die Liebe zu China und die Liebe zur traditionellen Oper fallen bei ihm zusammen, wie in dem vorhergehenden Zitat zu lesen war.

89 年有一个六四 [...] 学生反对腐败 [...] 然后我们中国政府就去镇压对跟我影响很大, 我觉得那个- 那个政府很- 没有希望, 我不想回去, 我还是在这里能够我觉得更- 更更更更更更有希望, 更更更自由一些。可能那个对我影响比较大, 就, 就- 而且就顺便留下, 但是呢我并没有觉得我一定要- 非要留在奥地利不可, 我- 我将来还是想回去, 还是想回去, 因为- 孩子也有孩子了, 然后在这里慢慢就留下了, 但是呢, 但是我觉得我, 我, 我将来还是想回中国来。对。(4)

Im Jahr 89 war der „(Zwischenfall vom) vierten Juni“ [...] die Studenten protestierten gegen die Korruption [...] Und dass die chinesische Regierung das dann niedergeschlagen hat, das hatte einen großen Einfluss auf mich, Ich denke diese – diese Regierung ist hoffnungslos, Ich will nicht zurückgehen, Ich bin doch besser hier- ich kann hier glaube ich mehr – mehr mehr mehr mehr mehr mehr mehr Hoffnung haben, freier sein. Das hat mich wohl relativ stark beeinflusst – und dann hat es sich eben so ergeben, dass ich mich niedergelassen habe. Aber ich denke überhaupt nicht, dass ich sicher – unbedingt in Österreich bleiben will. Ich – Ich möchte irgendwann schon zurückgehen, schon zurückgehen. Weil – meine Kinder haben nun auch Kinder, und man hat sich hier eben langsam niedergelassen, aber, aber Ich denke Ich, Ich, Ich will eigentlich schon zurück nach China kommen. Ja.

Als soziales Umfeld erwähnt IP3 vor allem seine (chinesischen) Kunden in Wien, die Chinesen, die mit ihm in dem Opern-Verein sind, sowie seine Familie in Wien. Von den chinesischen Kunden grenzt er sich insofern ab, als dass er derjenige ist, der ihnen hilft, und der gebildeter ist als sie. Auf Grund seiner Bildung kommen die Leute mit ihren Problemen zu ihm, weshalb er ein ausgeprägtes Verständnis der chinesischen Community habe, er nimmt also eine zentrale und elitäre Position in der Community ein. Er bezeichnet sich in der vorletzten Zeile dieses Zitats explizit als zur

Gruppe der Gebildeten gehörend. Der letzte Satz zeugt von dem Wunsch aktiv Sinn zu finden oder zu bilden. Dieses „Streben“ finde sich nach IP3 vor allem bei gebildeten Menschen:

[...] 但是基本上我很多圈子还是中国人，来找我的都是中国人，他们有什么问题都会告诉我，还有什么困难都会告诉我去帮助他们，这样我就对华人- 整个的华人在这里的生活我很了解，我很了解，我知道他们的苦和困难，我去帮他们，帮他们去做一些事情。//Ich: 他们最大的一些困难是什么？//IP3: 最大的困难是这个- 是拘留和生存问题。生活，挣钱这个问题。但是我觉得你这个问题解决了以后，是吧- 这是次要的。对于我们有文化的人来说，最重要的是精神生活，哈- 你要有一个思想上的追求 [...] (5)

[...] aber eigentlich sind viele meiner (Kunden-) Kreise doch Chinesen, die, die mich aufsuchen, sind alles Chinesen. Egal welche Probleme sie haben, sie sagen mir alles, und wenn sie irgendwelche Schwierigkeiten haben, sagen sie mir das, und ich helfe ihnen. Daher, was ethnische Chinesen betrifft – Ich weiß über das Leben aller ethnischen Chinesen hier sehr gut Bescheid, da weiß ich sehr gut Bescheid. Ich weiß um ihr hartes Leben und ihre Schwierigkeiten. Ich helfe ihnen, helfe ihnen bei einigen Sachen. //Ich: Was sind die größten Schwierigkeiten, mit denen sie konfrontiert sind?// IP3: Die größten Schwierigkeiten sind dieses – sind Inhaftierungen und das Überleben. Zu leben, das Problem des Geldverdienens. Aber ich denke, nachdem man diese Fragen gelöst hast, stimmt's ? – dann sind sie von untergeordneter Bedeutung. Für uns Gebildete ist das geistige Leben am wichtigsten, nicht? Man muss auf ideologischer Ebene etwas anstreben [...]

Innerhalb der Community grenzt er sich aber von den Auslandschinesen ab, die er als eher „unzivilisiert“ ansieht, wenn er sagt, dass man Auslandschinesen die geistigen Dinge langsam näher bringen muss. Ein guter Anfang sei das Interesse bei vielen von ihnen am Gottesdienst. Dies bestätigt wieder seine elitäre Positionierung innerhalb der Community:

[...] 我更喜欢做一些- 呃- 唱唱戏啊、或者做一些自己欢喜做的事情，这个是更重要的，但是我呢- 这个东西要慢慢地让中国人才- 他才能体会到。其实现在很多华人- 中国人已经- 已经慢慢地重视到这个问题了，就是他的- 他工作之余他要去到教会啊、到- 到到教堂啊去听一些传- 传教啊去给你讲一些精神上的东西 [...]

[...] Ich mag es lieber – eh – Opern- Stücke zu singen, oder einige von den Dingen zu tun, die ich mag. Das ist wichtiger. Aber ich- man muss Chinesen das langsam- erst dann können sie es erfahren. Eigentlich gibt es jetzt sehr viele ethnische Chinesen – Chinesen, die schon – schon langsam auf diese Dinge achten, also seine – Man will in seiner arbeitsfreien Zeit in die Kirche, in die Kirche, sich Predigten anhören, erzählt einem etwas von geistigen Dingen [...]

Temporale Dimension

Er sei nicht immigriert, sondern 1987 zum Studieren hergekommen, (4) und dann in Wien geblieben. Er stellt die (Nicht-) Migration nach Österreich also nicht als einen besonderen Bruch in seinem Leben dar, was auch damit zusammenhängt, dass er voll in die chinesische Community in Wien integriert ist. Die Verbindung zu China wird also in Form der Community aufrechterhalten. Er nimmt in der Community eine zentrale Position ein. (5) So konnte er auch die zentrale gesellschaftliche Stellung, die seine Familie in China hatte, bevor diese von den Kommunisten gefährdet wurde, für sich wiederherstellen. Die Migration diene also dazu, diese Kontinuität zu erhalten.

Künstlerbild

Soziale Dimension

Von allen Interviewpartnern passt auf IP3 am besten das traditionelle Bild des chinesischen Beamten-Gelehrten/Künstlers, da er sich nicht ausschließlich mit Kunst beschäftigt, sondern einer Tätigkeit nachgeht, bei der er den Menschen, die seine Hilfe benötigen, mit seinem Wissen hilft, (5) sowie aufgrund seiner Verbundenheit zum „alten China“ und der starken Orientierung an konfuzianischen Werten. Trotz seiner anstrengenden beruflichen Tätigkeit (每天我都坐在电脑前给他们算帐, 很累很辛苦 (4) *Jeden Tag sitze ich immer vor dem Computer und mache die Buchführung für sie. Das ist sehr ermüdend, sehr mühsam*) strebt er nach geistiger Bereicherung (最重要的是精神生活 (5) *das geistige Leben ist am wichtigsten*). Dieses Streben drückt sich bei ihm durch vielseitige Interessen aus, wie Schach spielen, Filme drehen, (4) und natürlich den Opern-Verein: ([...] 我们叫做迷- 戏迷, 就是 Fans, 就是有点儿- 哈哈- fanatisch [...]) (3) [...] *Wir sind so genannte Fans – Opern-Fans, also „Fans“, also eben ein bisschen – hahaha – „fanatisch“ [...]*) Am Ende des Interviews spielt er ein Stück auf der Erhu, einem traditionellen chinesischen Instrument.

Er grenzt sich von der heutigen chinesischen Oper ab, beschreibt sie wie Modell-Opern aus der Mao-Zeit. Entweder er sieht moderne Chinesische Oper nicht als Chinesische Oper an, und schließt sie gar nicht in seine Überlegungen ein, sondern nur die Modell-Opern oder ähnlich revolutionäre Stücke, die vor allem vor den 80er Jahren entstanden sind. Diese zählt er zur chinesischen Oper, empfindet sie aber als schlecht. (6) Eine zweite Möglichkeit wäre, dass er seit seiner Migration keine

neueren chinesischen Opern-Stücke gesehen hat. Da es inzwischen Chinesische Opern gibt, die nichts mit den Modell-Opern oder anderen revolutionären Stücken gemein haben, wäre diese Aussage von IP3 ein Beispiel für die „imaginäre Heimat“ von Migranten. Diese Heimat (hier, in der nur revolutionäre Opern gespielt werden) existiert nur in der Vorstellung der Migranten. Seine Aussage ist ein Hinweis darauf, wie er das heutige China sieht. Nämlich dominiert von der KPCh und beinahe das Gegenteil des alten konfuzianischen Chinas:

现在的戏不一样，现在的戏我们唱的都是要革命要造反，要，要，要打倒地-地主呀[...]它是一个共产党领导的体制，有些东西它是不宣扬，它是-它是不提倡的。比如说我们中国的传统的戏剧里讲的仁、义、礼、志、信，你知道这些吗？ (2)

Die Opern, die es jetzt gibt, sind anders, handeln alle von Revolution und Revolten, davon die Grundbesitzer zu stürzen [...] das ist der Stil der KPCh-Führung, manche Dinge werden nicht propagiert, werden nicht befürwortet. Zum Beispiel die Begriffe von Güte, Aufrichtigkeit, Anstand, Gelehrsamkeit und Ehrlichkeit, von denen die chinesische traditionelle Oper handelt. Kennst du die (Begriffe)?

5.4.4. Auswertung IP4

Die Komponistin IP4 ist mit Mitte dreißig die jüngste der Interviewpartner und die kürzeste Zeit in Europa. Sie kann am wenigsten von allen IP als Migrantin gesehen werden, da sie sich nur Aufgrund eines Studentenvisums in Europa aufhält, was irgendwann auslaufen wird. Erst dann müsste sie sich entscheiden, ob sie sich langfristig in Europa niederlassen will. Daher beschäftigt sie sich auch nicht so explizit mit dem Ereignis der Migration, wie die anderen IP. Sie war bereits 1989 kurz nach Frankreich gekommen, aber erst seit 2002, als sie in Deutschland zu studieren begann, hält sie sich vorwiegend in Europa auf. Sie führt ihre Werke international auf. In Wien lebt sie erst seit 2008. (1,4) Sie positioniert sich als Chinesin, aber auch als transnationale Vagabundin. Sie versucht noch, sich ein Bild von den einzelnen Ländern der Welt zu formen, sich über die Unterschiede zwischen den europäischen Ländern, sowie zwischen dem Westen und China, klar zu werden. Sie beschäftigt sich aber auch mit universalen Eigenschaften der Menschen, die keine nationalen Grenzen haben, wie die Wahrnehmung von Musik. Das kontinuierliche Element in ihrem Leben ist die Kunst, aber auch die Migration, da diese Teil ihrer Vagabunden-Identität ist. Ihre Kunst wird von der Migration insofern beeinflusst, da sie ihr Verständnis von Komposition erweitern konnte, und da sie in Europa mehr Ruhe zum Komponieren hat.

Kindheit und Jugend

Soziale Dimension, Agency/Widerfahrnis

Ihre Eltern liebten Kunst und Musik, ihre Mutter arbeitete als Darstellerin in der Chinesischen Oper. Sie hatten IP4 zwar schon als Kind künstlerisch gefördert, ließen sie Klavier spielen und Tanzunterricht nehmen, haben sie aber nicht gedrängt, Künstlerin oder Musikerin zu werden. (1) Damit impliziert IP4 Agency, nämlich dass es von ihr selbst ausging, Komponistin zu werden. Das primäre Umfeld ihrer Kindheit und Jugend hat sie trotzdem stark geprägt: Ihr Vater hat sie stark beeinflusst. Er arbeitete auf einem Schiff und sah daher viele Länder. Er war nicht gesellig und las lieber, als unter die Leute zu gehen. Sie beschreibt ihn als begabt, etwas zu direkt, heldenhaft, und als einen Idealisten. Er ging gegen den Willen seiner Familie als junger Mann während der Kulturrevolution für sieben Jahre von zuhause fort und arbeitete in der Landwirtschaft, (4,5) im Rahmen einer Kampagne der Kulturrevolution, bei der Intellektuelle den revolutionären Geist von den Bauern übernehmen sollten. Er glaubte an den Maoismus. IP4 sagt, dass sie ihren Idealismus von ihm habe. Sie hat den schweren Beruf Komponistin gewählt, und bleibt dabei, obwohl sie es damit nicht leicht hat, vor allem finanziell. (5) Man erkennt also auch bei IP4 den Konflikt zwischen Kunst und Idealismus auf der einen Seite, und Geld und Bequemlichkeit auf der anderen. Man kann auch eine Parallele ziehen zwischen dem Vater, der die Weltmeere bereist und der Tochter, die es nicht lange an einem Ort aushält. Auch heute haben die Eltern von IP4 großen Anteil an ihrem primären sozialen Umfeld. Sie telefoniert jeden Tag eine Stunde mit ihnen per Internet. (4)

Migration:

Temporal Dimension, Agency/Widerfahrnis

Für IP4 sei das Umherziehen eine innere Notwendigkeit. Wie ihr Vater, der auf einem Schiff die Weltmeere befuhr, reist sie von einem europäischen Land zum nächsten, um ihre Musik aufzuführen. Sie könne nicht länger als drei oder vier Jahre an einem Ort bleiben, da sie das verrückt mache. Sie kann nicht anders. (我没有办法) (2) Mit dieser Aussage beschreibt sie dieses Streben nach Abwechslung implizit als Teil ihres Charakters. Bei ihrer Migration hat Agency und Widerfahrnis mitgespielt. IP4 ist durch ihren Charakter zur Migration „gedrängt“ (Widerfahrnis). IP4 wollte (vor ihrem Studium in Deutschland) schon immer dorthin, da sie es als das Land ansah, in der

die Kunst der Komposition am vollkommensten entwickelt ist. Und diese Ansicht hatte sich als richtig herausgestellt, weshalb sie es nun als sehr gute

„Entscheidung“ ansieht. ([...] 我才越会越来越- 越感觉到德国真的非常对, 到德国学习 [...] (2) [...] *da habe ich erst mehr und mehr gemerkt, dass das mit Deutschland wirklich absolut richtig war, nach Deutschland zum Studieren zu kommen. [...]* (Agency)

Soziale und Selbstbezügliche Dimension

Sie erzählt, dass sie manchmal zwischen der Identifikation und Nicht-Identifikation mit Chinesen schwankt, zwischen Selbst- und Fremdreferenz von Chineseness. Dies sind aber Ausnahmen. Grundsätzlich sieht sie sich als Chinesin, und ist auch glücklich darüber:

然后我就觉得- 这- 这真的是我的同胞吗- 你知道吗? [...] 因为中国是- 很讲究这种人和人之间的关系。[...] 而且我觉得我非常非常荣幸我是一个中国人 [...] (3) *Dann denke ich – sind – sind das wirklich meine Landsmänner – weißt du? [...] weil in China viel Wert auf die zwischenmenschlichen Beziehungen gelegt wird. [...] Und ich bin sehr, sehr glücklich darüber, Chinesin zu sein [...]*

Durch den Kontakt zu ihrem Lehrer in Deutschland kam sie zu der Ansicht, dass sie in China kaum etwas über Komposition gelernt hatte. Somit wurde etwas, was vorher als universal verstanden wurde, nämlich Komposition, wie sie in China gelehrt wird, durch den Kontakt zu der anderen Kultur als partikular erkannt. In Deutschland wurde ihr erst klar, dass Komposition auch „Struktur“ braucht, und sie kritisiert nun die chinesische Auffassung von Komposition, die Struktur zu wenig beachtet. Der Beginn des Abschnitts, in dem es um die Auswirkungen der kulturellen Unterschiede auf die Kunst geht, (1,2) ist von einer unordentlichen Erzählstruktur geprägt, was auf einen Prozess eigentheoretischer Meinungsbildung hinweist. Dies zeigt, dass sie auch während des Interviews ihr musikalisches Weltbild, das durch Migration aufgerüttelt wurde, neu ordnet:

[...] 到德国来, 嗯- 就以前在中国学的那些基础啊, 啊- 或者说- , 就是说整个- 整个真正的那种- 就是什么叫真正, 什么叫作曲, 这个- 作曲, 就是 **composition** 这个, 这个东西, 好像这个概念是不对的, 知道吧! 嗯- , 就是 **Emotion** 是重要的, 呃就是从, 从这个地方, 从 **Bauch** 出来的东西是重要的, 但同时, 这个地方出来的 **Intelligent**, 或者是, 呃 **Struktur** 是也是重要的。(1) *[...] Als ich nach Deutschland kam, en – diese Grundlagen, die ich davor in China gelernt habe, ah – oder bzw. – also die gesamte – die gesamte echte –*

aber was heißt schon echt, was heißt Komposition, diese Komposition, also „composition“ diese, diese Sache, mir scheint diese Auffassung davon ist falsch, weißt du? En – also „Emotion“ ist wichtig, eh, also was von hier, (zeigt auf ihren Bauch) vom „Bauch“ kommt, ist wichtig, aber gleichzeitig, die „Intelligen(z)“, die von hier kommt (zeigt auf ihren Kopf), oder, eh „Struktur“ ist auch wichtig.

Sie erklärt die kulturellen Unterschiede der Auffassung von Komposition dann mit den Unterschieden im Wesen von Orientalen und Westlern:

[...]东方人的思维是横向的，就是线条型思维，但是西方人是纵向的，知道吧！

(1)

[...] Das Denken der Orientalen ist horizontal, also eine vernetzte Denkweise, aber das der Westler ist vertikal (geradlinig), weißt du!

Sie kategorisiert und qualifiziert auch andere europäische Länder, wobei deren Orchester nicht dem Vergleich mit deutschen Orchestern standhalten. Dies könnte als eigentheoretische Meinungsbildung gedeutet werden, was darauf hinweist, dass sie sich auch während des Interviews damit beschäftigt, sich ein Bild über Europa sowie über die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern zu machen. (z. B. 5, siehe „Künstlerbild“) Die vielen Reformulierungen unterstreichen dies:

[...] 就是欧洲的这些国家就是非常棒的一些室内乐团合作，我才越会越来越- 越感觉到德国真的非常对，到德国学习，因为一个是准确，而且它整个那个状态不一样，知道吗！就是有些- 比如说我些一记谱，就是相对要复杂一点的记谱，到德国乐团的话，就是信手拿来，马上就可以演奏出来，没有任何有什么问题，问题是你写得准不准确，你的标题是不是真正把你的这个- 就是你的那个记谱，就那个 **Notation**，是不是真正把你的自己的那个想法还有你的那个 **Emotion** 的这个东西，呃- 就真正的 **ausgedrückt**. (2)

[...] also mit einigen superguten Kammerorchestern aus diesen europäischen Ländern zusammengearbeitet, da habe ich erst mehr und mehr gemerkt, dass das mit Deutschland wirklich absolut richtig war, nach Deutschland zum Studieren zu kommen. Weil das eine ist die Genauigkeit. Und überhaupt ist es gänzlich anders, weißt du! Zum Beispiel einige – Zum Beispiel wenn ich eine Notation schreibe, also eine etwas kompliziertere Notation, wenn ich die einem deutschen Orchester vorlege, nehmen sie sie ohne zu zögern, und können sie sofort runterspielen, da gibt es überhaupt keine Probleme. Es kommt nur darauf an, ob ich es korrekt geschrieben habe, ob dein Thema wirklich durch die, also eben deine Notation, also die „Notation“, ob sie wirklich deine eigene Vorstellung oder deine „Emotion“, eh – wirklich „aus(ge)drückt“ (ist).

Die Kompositionen von IP4 können alle Kulturen verstehen, da Musik eine Sprache sei, die man benutzt, wenn etwas nicht in Worten auszudrücken ist. (6) Sie hat also neben dem Weltbild der unterschiedlichen Nationen, das sie gerade weiter

konstruiert, ein zweites, das nicht im Widerspruch zum anderen steht. Damit meint sie die Vorstellung, dass trotz der Unterschiede zwischen Nationen, etwas universal Verständliches, wie die Musik, besteht.

Künstlerbild

Soziale Dimension, Agency/Widerfahrnis

Sie positioniert sich als Künstlerin, indem sie auf viele Aspekte des Künstlerbildes verweist. So beschreibt sie sich explizit als zum Musikstudium sehr gut geeignet, was zeigt, dass sie von dieser Aussage besonders überzeugt ist. Außerdem entdeckte sie das Improvisieren von selbst, sogar gegen den Willen ihrer Lehrerin. Sie erzählt, wie sie in der Mittelschule Stücke so abänderte, dass sie besser wurden als in der Originalversion. Sie zeigt mit diesen Aussagen implizit, dass sie ein „Naturtalent“ ist:

嗯- 我应该属于这种- 就是这种天赋比较好的那种学生, 嗯- 特别适合学习音乐, 这样- 所以我比较清楚这一点, 所以我自己选择- 呃学习 [...] 然后我经常演奏一些 Variation 这样的嗯, 所以刚才老师就说了: “你怎么这样弹呢? 这样不对啊” 怎么怎么样, 然后我说, 我说这样比那个原始版的要好一点, 呵呵。(1)

En- Ich denke ich zähle zu – zu diesen aus einer natürlichen Begabung heraus recht guten Schülern, en – besonders zum Musikstudium geeignet, so ist das- Daher bin ich mir hiermit recht sicher – daher habe ich selbst entschieden- eh das zu studieren [...] Ich habe dann oft so eine „Variation“ gespielt. En, daher sagt mein Lehrer: „Was spielst du denn für ein Zeug? Das stimmt doch so nicht!“ und so weiter. Darauf ich, ich sagte dann das klingt so ein bisschen besser als das Original, haha.

IP4 sagt von sich, dass ihr nie die Inspiration ausgeht, da sie den Reichtum der chinesischen Kultur „in ihrem Herzen trägt“, wie die Schönheit der chinesischen Schrift oder die chinesischen Klassiker. Sie unterstreicht aber, dass sie nicht einfach traditionelle chinesische Musik nachahmen will, (3) und dass ihre Generation auch nicht die Generation von chinesischen Künstlern vor ihnen nachahmen sollte. Es geht ihr also darum, zu vermeiden, etwas zu reproduzieren, sondern darum, selbst etwas zu schaffen. Ihre Generation von Chinesen solle ihre eigene Individualität ausleben. (3,4) Die Beschäftigung mit Kunst habe sie von von klein auf kontinuierlich begleitet. Sie bezeichnet sich selbst als Naturtalent. Begabung ist Gabe, also etwas, was einem widerfahren ist. Sie unterstreicht aber, man müsse dieses aktiv (Agency) nutzen, immer wieder aus sich selbst schöpfen, damit das Talent nicht versiegt.

[...] 就是说我有这种- 就是天生的这些东西, 但是天生的这些东西我- 就是要注意什么呢- 这个东西不是永远永远都会存在的, 因为你只有不断的挖掘自己,

对- 你才能知道我自己还有什么样的哪- 哪个 Fläche 我还可以再运用等等等等。

(4)

[...] also ich will damit sagen, ich habe diese – eben diese Begabungen. Aber bei diesen Begabungen – da muss man darauf achten, dass sie nicht immer und ewig da sein werden. Denn nur wenn man ununterbrochen aus sich selbst schöpft, ja genau- dann weiß man erst, was für – was für eine „Fläche“ man noch hat, die man nutzen kann, und so weiter.

Ebenso beschreibt sie sich als autonom. Es gibt niemanden, außer ihrer Familie, der sie je wirklich bewegte:

[...] 但就是真正能够打动我的，不是说是，是长时间，因为我说过我的性格是属于是- 什么呢？当我觉得这个东西呀很好，然后我- 我去- 我去挖掘它- 我去- 我去学习它的时候，当我学到了以后，我就不会再觉得很新鲜了[...] (6)

[...] aber dass mich jemand wirklich bewegen kann, also was auch für eine längere Zeit anhält, das gab es nicht. Weil ich habe ja gesagt, mein Charakter ist so, dass – also wie eigentlich? Wenn ich glaube, etwas sei sehr gut, dann – dann hol ich mir es – Wenn ich – wenn ich es lerne, nachdem ich es erlernt habe, dann halte ich es nicht mehr für besonders aufregend [...]

Für IP4 beeinflussen sich Leben und Kunst gegenseitig stark. (5) Im folgenden Zitat sagt sie sogar, Kunst und Leben seien identisch. Sie kategorisiert China, chaotisch und voller Menschen, als „das Leben“ und Europa eher als ruhigen Ort, an dem sie dieses Leben in Kunst verwandeln kann. Auch hier wird also das Leben in China nun als partikular erkannt, da sie sieht, dass nicht überall so lebendige Verhältnisse herrschen, wie dort. Die Migration hat also auch insofern ihre Kunst beeinflusst, da sie in Europa mehr Ruhe zum Arbeiten hat. Ihre Beschreibung des „Lebens“ in China ist mit Lautmalerei und verstärkenden Wiederholungen (*wirklich, wirklich*) ausgeschmückt, und die Beschreibung wird noch plastischer, als sie den letzten Satz unterbricht, um „sein“ durch das konkretere Wort „sitzen“ zu ersetzen. Dies deutet darauf hin, dass ihr etwas daran liegt, die Atmosphäre dort möglichst verständlich zu machen. Die Atmosphäre ist daher erklärungs-würdig für sie, da sie die Beschreibung von „Leben“ ist, und Leben die Basis ihrer Kunst darstellt (5):

因为回中国就是我要- 要的那种气氛，那种，那种- 就是在这边是很安静，可以投入到生活当中去，也就是投入到工作当中去，但是中国呢，是- 就是你一定要真真切切的活着，我觉得当我站在那个马路上- 那个车，哗哗，然后，看- 就是我在地铁里- 做在地铁里，嗯- 看那些人就是一个一个累得不行- 知道吗！(2,3)

Weil wenn ich zurück nach China gehe, will ich – will ich diese Atmosphäre, diese – Hier ist es eben sehr ruhig, man kann sich in das Leben vertiefen, das heißt, sich in die Arbeit vertiefen. Aber China – da musst du auf jeden Fall wirklich, wirklich leben. Ich denke, wenn ich auf dieser Straße stehe- diese

Autos, hua hua, und dann sehe ich – wenn ich in der U-Bahn bin – in der U-Bahn sitze, en – wenn ich diese Leute sehe, alle müde bis zum Umfallen – weißt du!

Weiteres

IP3 erklärt, dass sich ihre Generation völlig von früheren Generationen von Chinesen unterscheidet. Damit bezeichnet sie sich selbst wieder implizit als Chinesin.

七六年出生的人就跟七零年跟七一年完全不一样，因为- 我们- 我那个- 就出生的时候已经文革结束了，对。(7)

Im Jahr 76 geborene sind von denen, die 70 geborenen wurden, völlig verschieden. Denn – wir – meine Generation – als wir geboren wurden, war die Kulturrevolution bereits zu Ende. Ja.

Dass ihre Generation die Kulturrevolution nicht miterlebt hat, verbunden mit der Bemerkung, dass ihre Generation ihre Individualität ausleben soll, (3,4) sowie dass IP4 keine kritischen Bemerkungen bezogen auf die politischen Macht in China gemacht hat, lassen darauf schließen, dass sie sich eher zu einer weniger ideologischen Generation zählt. Somit bestätigt sie das Bild des wenig ideologischen modernen chinesischen Künstlers, und die Aussage von IP2 über die jüngeren Generationen von Chinesen.

5.4.5. Zusammenfassende Analyse

Die Einzel-Analysen der Interviews sollen für sich stehen, da in ihnen die Individualität der Interviewpartner am besten zur Geltung kommt. Hier zeige ich nun, wie die Analyse der Interviews meist die zentralen Aspekte der Themenfelder der vorbereitenden Recherche über „Migranten“ und „Künstlerbild“ bestätigt. Anschließend stelle ich dar, wie sich die Identitätsbildung der IP tendenziell zwischen zwei „Polen“ aufspannt.

Es zeigt sich tatsächlich, wie von Simmel vorgeschlagen (Pankoke 2002:91), dass weniger der Raum, also die Tatsache, ob sich die IP in Österreich, in China, oder in anderen Ländern aufhalten, sondern eher die von der Seele her erfolgte Gliederung für die Identität ausschlaggebend ist: Die IP, die alle zu den jüngeren Generationen von Migranten gehören, also zu denen, die nach 1978 emigriert sind, decken ein breites Spektrum an Zugehörigkeitsgefühlen ab. IP3 fühlt sich vor allem der chinesischen Community und den Gebildeten zugehörig, IP2 vor allem der „Menschheit“, Österreich und China, IP1 vor allem den Künstlern, unabhängig von deren Nationalität, sowie China, IP4 vor allem sich selbst als Individuum und China.

Diese verschiedenen Zugehörigkeitsgefühle sind ein Zeichen für die Heterogenität der chinesischen Diaspora, auf die Simmel und Wehlte hingewiesen haben.

(Pankoke 2002:91; Wehlte 2002:44-48)

Für die Interviewpartner spielt der oben behandelte gesetzliche Rahmen kaum eine Rolle, da sie entweder an einer Universität inskribiert (IP4) oder mit einem Österreicher bzw. einer Österreicherin verheiratet sind. (IP1,2). Nur IP3 lebt und arbeitet mit seiner chinesischen Frau in Wien, wobei er hauptberuflich in Österreich ausgebildeter Steuerberater ist, und somit auch keine Aufenthaltsgenehmigung als „Künstler“ benötigt, um in Wien leben zu können. Die IP werden als ethnische Chinesen auch stigmatisiert, aber nicht so stark wie die Chinesen, die traditionell mit chinesischer Immigration verbundene Berufe ausüben. (Gastronomie, Einzelhandel, Fabrikarbeit, etc.) Wohl aus diesem Grund wird bei meinen IP Stigmatisierung nicht so stark empfunden, wie dies von Ling Huping (Harris 2006:180) für chinesische Migranten im beginnenden 21. Jahrhundert vermutet wurde. In Österreich wurden eher innerhalb der Gruppe von Auslandschinesen diejenigen durch die IP selbst stigmatisiert, die entweder zu der Gruppe der „alten“ Migranten gehören und/oder im Gastgewerbe beschäftigt sind. Diese Rivalität zwischen alten und neuen Migranten wird durch die Migrationsforschung über Auslandschinesen bestätigt, z. B. bei Lok Siu. (Siu 2005) „Chineseness“ spielt bei den Künstlern hier weniger als Verteidigungsfunktion gegenüber einer feindlichen Gast-Gesellschaft eine Rolle, wie es in den Overseas Chinese Studies bezüglich Chineseness vorgeschlagen wird. (Harris 2006:120) Denn bis auf IP1, berichten die IP nicht von Diskriminierung ihrer Person, und auch bei IP1 liegt diese in der Vergangenheit. Obwohl sie keinen Drang verspüren, sich verteidigen zu müssen, findet die Auseinandersetzung mit der Frage was „typisch chinesisch“ ist, trotzdem statt. Da „Verteidigung“ als Grund für „Chineseness“ fehlt, kann dies also nur darauf zurückzuführen sein, dass alle IP ihre gesamte Kindheit und Jugend in China verbracht haben. Dies bestätigt die Aussagen von Wang Gungwu über „Chineseness“. Nach Wang (Wang Gungwu 1998:10,11,12) ist auch die in China erhaltene Ausbildung wichtig für die Bildung von „Chineseness“. Dies war bei allen IP der Fall. Bei IP1, 2 und 3 fand ein Teil der Ausbildung während der Kulturrevolution statt. Diese Phase der Ausbildung wurde, den gelehrten Inhalt angehend, von diesen drei IP als mangelhaft, und die mit der Öffnung Chinas 1979 beginnende Flut von westlicher Literatur, als befreiend

dargestellt. Außerdem beschreiben IP1, 2 und 3, wie sie unter ihrem Status als „Grundbesitzer“ litten. Ihr Bild von dem, was „typisch chinesisch“ ist, ist also auch von diesen negativen Erinnerungen beeinflusst. Es ergibt sich hier die Frage, ob das Konzept der „Chineseness“ nur positive Eindrücke über das „typisch chinesisch sein“ beinhalten soll, ob also nur Idealbilder enthalten sein sollen. In den „overseas chinese studies“ wird oft Letzteres vertreten (siehe Punkt 4.1.4. „Stigmatisierung und Chineseness“). Für IP2 war diese Stigmatisierung kein Push-Faktor, der sie zur Migration bewegte. Für IP1 war die Stigmatisierung zumindest ein Faktor, und für IP3 waren die Stigmatisierung, die Unzufriedenheit mit dem chinesischen System und letztendlich die blutige Unterdrückung der Studentenproteste auf dem Tiananmenplatz ausschlaggebend für die Entscheidung zu emigrieren.

Nach Luhmanns Konzept (Berghaus 2004) der Selbst- und Fremdreferenz kann etwas wie der eigene kulturelle Hintergrund durch Selbstreferenz als Teil der eigenen Identität, und z.B. die Kultur des Gastlandes als „fremd“ gesehen werden. Oder die Kultur des Gastlandes kann internalisiert werden, und somit auch als dem Selbst zugehörig gesehen werden. Durch die System/Umwelt-Differenz wird das psychische System des Migranten von dem neuen sozialen System beeinflusst und umgekehrt. Dabei kann das neue soziale System Teile des alten beinhalten, da der Migrant z. B. meist Verbindungen zu China hat, beziehungsweise zu anderen chinesischen Migranten. Dass aus einer solchen neuen Perspektive heraus das chinesische System kritisiert wird, muss nicht im Gegensatz zu einem Zugehörigkeitsgefühl zu China stehen. Vielmehr zeugt Kritik an China von einem *Fokus* auf China. Das Thema „Autorität und Loyalität“ ist für meine IP nicht so zentral, wie es die Arbeit von Wang Gungwu nahe legt (Wang Gungwu 1998:4-6;1996:3). Die stärkste Ablehnung der chinesischen Autorität empfindet IP3. Da keiner der IP Kritik an Österreich geäußert hat, schließe ich, dass sie die österreichische Autorität (also das Staatssystem, die Gesetze, die Regierung) akzeptieren. Es könnte aber auch daran liegen, dass sie in mir eine Vertreterin Österreichs sehen, und deshalb keine Kritik äußern. Eine Ausnahme könnte wieder IP3 sein, der anderen Chinesen hilft, wenn sie Probleme haben, wobei eines dieser Probleme Verhaftung durch die österreichische Autorität ist. Er akzeptiert die österreichische Autorität also auf diesem Gebiet weniger. Dass es beide Male IP3 ist, der die Autorität nicht akzeptiert, kann auf zwei Faktoren zurückgeführt werden. Zum einen kann er durch die schlechten Erfahrungen, die er in China mit der chinesischen Autorität gemacht hat,

zu einer Einstellung gekommen sein, die jeder staatlichen Autorität widerstrebt. Zum anderen gab es in seiner Familie einige Personen mit hohen politischen Funktionen, weshalb er sich in dieser Tradition selbst zu Autorität berechtigt fühlt. Die kritische Haltung gegenüber dem neuen chinesischen System begründen die IP in erster Linie aus ihren Erfahrungen der Kulturrevolution. Wang Gungwus Konzept der Suche nach dem alternativen Zentrum (Wang 1998:8-10) aufgrund des Verlustes der „Heimat als Zentrum“ wurde nur abgeschwächt bestätigt, da Kunst als ein Zentrum bei allen IP kontinuierlich seit ihrer Kindheit präsent ist, welches sie nach Österreich „mitnehmen“ konnten. Dass sich das Interesse an Kunst temporal früher entwickelte als das Ereignis der Migration, bietet den Lebensgeschichten damit einen kontinuierlichen roten Faden, der die Zeit vor und nach der Migration verbindet. Die soziale Positionierung fällt differenziert aus: Die IP positionieren sich als ethnische Chinesen in Österreich, grenzen sich aber als kleine Gruppe von Künstlern innerhalb der großen Gruppe von chinesischen Migranten in Wien ab. (IP1,2,3) In diesem Zusammenhang sind sie also primär Migranten und sekundär Migranten *und* Künstler. Ricoeur (Ricoeur 1996) hat die Brücke zwischen der Lebenserzählung und der persönlichen Identität geschlagen. So können wir den Schwerpunkt der Erzählungen der IP als den Schwerpunkt ihrer Identität sehen. Dieser liegt deutlich auf ihrer Identität als Künstler (außer bei IP3). So bezeichnen sie die Migration als etwas, was ihnen aus verschiedenen Gründen widerfahren ist (bis auf IP4, die Ortswechsel aus einer inneren Notwendigkeit anstrebt). Die Beschäftigung mit Kunst bezeichnen sie dagegen als etwas, das sie aus vollem Herzen angestrebt haben und anstreben (IP1) oder als etwas, zu dem sie geboren sind (IP2,4) bzw. als etwas, was sie von Kindesbeinen an begleitet hat (IP2,3,4). Dies könnte zum Teil auch als Widerfahrnis gesehen werden. Dann ist es ein Widerfahrnis, das von Anfang an begrüßt wurde, im Gegensatz zur Migration, die eher durch nachträgliche Sinnggebung akzeptiert wird.

Es wird auch deutlich, welch großen Einfluss der in der Phase der Kindheit und Jugend gebildete Identitätskern auf die Erzählungen hat, wie aufgrund von Eriksons Theorie (Erikson 1973) zu vermuten war: Alle IP stammen aus Familien der Mittel- oder Oberschicht und haben studiert, bzw. studieren noch (IP4). Alle IP, (außer IP2) bezeugen, dass ihre Eltern Interesse an Kunst hatten, bzw. selbst künstlerisch tätig waren. Und alle (außer IP2) wurden schon als Kinder künstlerisch gefördert (IP4), bzw. interessierten sich für Kunst. (IP1,3,4). Je ein Elternteil von IP3 und 4 ist Schauspieler, und die Mutter der Autorin IP2 hat chinesische Sprachwissenschaft

studiert. Daran, dass alle IP die „Familien-Tradition“ Kunst übernommen haben, zeigt sich der große Einfluss des Kindheitsmilieus auf das weitere Leben.

Es fühlen sich alle IP mit dem traditionellen China verbunden, was sie entweder explizit sagen (IP3), oder auch, indem sie positiv von den konfuzianischen Werten sprechen sowie den großen Einfluss des Schicksals betonen (außer IP4). Diese Ideale und Werte sehen sie als positiven Kontrast zu den Übeln der Mao-Zeit oder des heutigen Systems in China. IP1, 2 und 3 betonen, dass sie schon während ihres Studiums auch durch westliche Kunst beeinflusst wurden, was den Bruch der Migration abschwächt. Nur bei IP3 zeigen sich deutliche Parallelen zum traditionellen chinesischen Künstlerbild. Alle anderen IP haben zu viele Eigenschaften, die das westliche und chinesische Künstlerbild gemein haben, wie *Naturtalent*, *kritisches Verhalten gegenüber der politischen Macht*, *ambivalente Einstellung zu materiellem Reichtum*, *gesellschaftliche Führungsrolle*, etc. Diese Eigenschaften tauchen in verschiedenen Kombinationen auf: Nur IP1 und 4 weisen auf ihr Talent hin. IP2 weist darauf hin, dass sie nicht von Natur aus außerordentlich begabt ist, IP3 schweigt dazu. Für alle IP steht materieller Reichtum im Kontrast zu geistigem Reichtum. Sie sind alle der Meinung, dass man auf manchen materiellen Reichtum verzichten muss, um geistigen Reichtum zu schaffen, bzw. dass materieller Reichtum unbedeutend und ablenkend ist. Vor allem IP1, 2 und 3 nehmen eine mehr oder weniger stark ausgeprägte gesellschaftliche Führungsrolle ein, oder wollen dies erreichen. (IP1: Vermittlung chinesischer Kultur im Westen, IP2: Gesellschafts- und Führungskritik, Rationalisierung und Vergeistigung des Lebens, IP3: Anlaufstelle für die chinesische Community, Erhaltung der chinesischen Tradition für Chinesen in Wien) Evasdottirs Konzept der „Obedient Autonomy“ (Evasdottir ²2005) trifft am ehesten auf IP2 zu, die, nachdem die Aufführung von „Heldenplatz“ nicht stattfinden konnte, sich auf unpolitischere Stücke konzentrierte, mit denen sie trotzdem das ausdrücken kann, was ihr am meisten am Herzen liegt.

5.4.6. Das Spektrum der Identitätsbildungen

Ich präzisiere hier die in dieser Arbeit besprochenen Konzepte und Theorien über Migration und Identität für meine Fragestellung, indem ich die Theorie postuliere, dass sich die Identitätskonstruktion der emigrierten chinesischen Künstler zwischen zwei Polen bewegt. Dabei bedingen und beeinflussen sich die verschiedenen Aspekte eines Pols stark gegenseitig.

Pol 1 umfasst eine Identitätsformation starker Heimatverbundenheit, die auf vorwiegend traditionellen chinesischen Werten aufbaut, wobei die modernen westliche Werte wenig Bedeutung haben. Die Wünsche und Pläne der Person dieser Identitätsformation beziehen sich vor allem auf China. Bei diesem Pol steht die ethnische Identität stark im Vordergrund, und es besteht ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zu ethnischen Chinesen. Die Künstler-Identität der Person steht dagegen eher im Hintergrund. Die (emotionale) Verbindung zu China wird durch die Migration nicht unterbrochen, stellt somit keinen großen Bruch in der Lebensgeschichte dar, weshalb eine „Gast- (also Sojourner) Mentalität“ vorherrscht. Aufgrund dieser Mentalität ist es auch „nicht nötig“, kulturelle Andersheit zu verinnerlichen, da der Aufenthalt im „Ausland“ sowieso nur temporär ist. Die mangelnde Verinnerlichung von Andersheit verhindert, dass universal Gesehenes als partikular erkannt wird. Anstatt sich mit der Gast-Gesellschaft zu identifizieren, findet eine Integration in die chinesische Community statt. Die Community dient als eine „Tochterfirma“ Chinas, als alternatives Zentrum neben China, das daneben auch weiterhin als Zentrum bestehen bleibt. Für die Identifikation mit China und der Community spielt „Chineseness“ eine große Rolle. Die Person vermittelt chinesische Kultur durch vorhandene Sinnkonstruktionen, und bestätigt dabei „Chineseness“ immer wieder. Somit dient sie auch als Sprachrohr von China zur Community. Die Aspekte dieses Pols lassen sich relativ beliebig austauschen, da sie sich gegenseitig bedingen. So kann auch eine Integration in die Community dazu führen, dass wenig kulturelle Andersheit verinnerlicht wird, und dies wiederum dazu, dass die Gast-Mentalität bestehen bleibt, etc.

Pol 2 umfasst eine Identitätsformation mit einem eher modernen (westlichen) Künstlerbild. Zugehörigkeitsgefühle richten sich auf die „Menschheit“, und weniger auf eine bestimmte Nation oder Gruppe, sie ist (welt-) offen. Die Wünsche und Pläne beziehen sich sowohl auf China als auch Österreich. Überhaupt steht ethnische Identität weniger im Vordergrund, sondern eher die Identität als Künstler oder einfach als Individuum, das sich in keine Kategorie einordnen lässt. Da eine größere Offenheit gegenüber der Gastgesellschaft besteht, wird kulturelle Andersheit eher verinnerlicht. Die „Siedler- (Settler) Mentalität“¹⁸ und der Bruch der Migration

¹⁸ (Begriffe „sojourner“ und „settler“ nach Wang und Skeldon (Wang 1996: 2-6,13,14;Skeldon 2001:111-113))

bedingen sich gegenseitig. Die Verinnerlichung von kultureller Andersheit führt dazu, dass manches, was vorher universal erschien, als partikular erkannt wird. Anstatt sich besonders in die chinesische Community zu integrieren, ist die Person eher in die österreichische Gesellschaft integriert bzw. steht zwischen den Welten, weshalb „Chineseness“ eine geringere Rolle spielt. Kunst begleitet sie als ein Zentrum, weniger China oder Österreich. Die aktive Sinnschaffung unterstützt die Verinnerlichung von Andersheit und macht die Person zu mehr als einem/einer Chinesen/in. Da die Person sich auch mit der Gastgesellschaft identifiziert, kann sie von Österreich nach China vermitteln. Auch hier gilt, dass sich fast alle Punkte auch umgekehrt bedingen.

Die beiden Pole sind einander entgegengesetzt. So führt eine „Gast-Mentalität“, z. B. zu wenig Verinnerlichung von Andersheit und eine „Siedler-Mentalität“ zu viel Verinnerlichung von Andersheit. Eine starke Integration in die Community geht mit einer Konzentration auf die ethnische Identität einher, eine schwache Integration in die Community dagegen, geht einher mit einer Konzentration auf die Künstler-Identität. Dabei möchte ich keinesfalls bewerten, welcher der beiden Pole „besser“ oder „schlechter“ ist. Dazu müsste erst eine Frage festgelegt werden, worauf sich „gut“ und „schlecht“ bezieht, wie z. B. „was ist besser für das Gastland“, oder „was ist besser für die Chinesische Community“, etc. In der Richtung des ersten Pols ist die Identitätskonstruktion von IP3 einzuordnen, in der des zweiten Pols die von IP2. IP1 und 4 bewegen sich dazwischen. Hinzu kommt, dass ich die Pole vor allem auf den Unterschieden zwischen IP3 und 2 aufgebaut habe, und weniger auf Gemeinsamkeiten. Deshalb erscheinen in ihnen nur die Extreme. IP3 *ist nicht* Pol 1 und IP2 *nicht* Pol 2. So zeigen zum Beispiel IP3 und IP2 gleichermaßen ein großes Interesse an der deutschen Sprache. Sie bauen immer wieder deutsche Wörter in ihre Erzählung ein. IP3 lädt mich als Vertreterin der westlichen Kultur wiederholt zu Theaterproben ein und zeigt damit eine inklusive Haltung. Zudem zeigt er mit der „französischen“ Begrüßungsform, dass auch er Aspekte der westlichen Kultur verinnerlicht hat.

Tabelle 2.

Pol 1 (IP3)	Pol 2 (IP2)
Vormodern verwurzelt, Zugehörigkeit zu ethnischen Chinesen, traditionell	Offen, Zugehörigkeit zu „Menschheit“, modernes Künstlerbild

chinesisch, eher trad. chin. Künstlerbild	
Wünsche und Pläne bezogen auf China	Wünsche und Pläne bezogen auf China und Österreich
ethnische Identität vor Künstler-Identität	Künstler-Identität vor ethnischer Identität
Migration kein Bruch, „Gast- Mentalität“	Migration als Bruch, „Siedler-Mentalität“
Wenig Verinnerlichung von kultureller Andersheit	Verinnerlichung von kultureller Andersheit
Partikular = universal	Universal wird partikular
Integration in chinesischer Community	Integration auch in österreichischer Gesellschaft
Chinesische Community als Zentrum	Kunst als Zentrum
Chineseness spielt große Rolle	Chineseness spielt geringe Rolle
Vermittlung von Kultur durch vorhandene Sinnkonstruktionen	Schaffung von Sinn
Sprachrohr von China zur Community	Vermittlerin von Österreich nach China

In der Richtung von Pol 1 ist IP3 einzuordnen. Als Künstler ist er am ehesten mit dem traditionellen chinesischen Gelehrten-Beamten/Künstler zu vergleichen. Auch wenn nicht unbedingt auf das chinesische nationalstaatliche Territorium, beziehen sich seine Wünsche und Pläne doch auf die *chinesische* Nation. Die ethnische Identität ist prägnanter als die Künstler-Identität. IP3 ist stark in die chinesische Community in Wien integriert. Anstatt in der neuen Umgebung ein neues Zentrum zu suchen, wurde die chinesische Community sein Zentrum in Österreich. Auch seine Frau ist ethnische Chinesin, was dazu beitragen könnte, dass weniger Verinnerlichung der Andersheit „österreichischer“ Gesellschaft stattfindet. Dabei spielt „Chineseness“ eine große Rolle. IP3 vermittelt/bestätigt Leitbilder für „Chineseness“ durch die Opernvorstellungen, was dazu beiträgt, dass das „kleine China“ um ihn, also die chinesische Community, bestehen bleibt. Er vermittelt Kultur und damit Sinn, vor allem aufgrund bestehender Sinnkonstruktionen bzw. ohne bewusster Sinnbildung. Er ist also ein „Sprachrohr“ von China (zumindest von seinem imaginären China) zur chinesischen Community. Es ist also verständlich,

dass IP3 die Migration weniger als Bruch empfindet. Neben seiner Aussage, dass er kein Migrant sei, sondern zum Studieren gekommen, und dann geblieben sei, zeigt sich seine „Gast-Mentalität“ explizit, wenn er als einziger der IP erklärt, er wolle irgendwann nach China zurückkehren. Ricoeur beschrieb Verinnerlichung von Andersheit, vergleichbar mit Meads Konzept der „Verinnerlichung der Positionen Anderer“: Als Gast ist IP3 weniger um Verinnerlichung von kultureller Andersheit bemüht. Er berichtet nicht (explizit oder implizit), dass er etwas als universal Empfundenes durch die Migration als partikular erkannt hätte. Wie Pankoke vorgeschlagen hat, könnte aktive Sinnbildung notwendig sein, um die Eindrücke zu verarbeiten, die in einer neuen, fremden Gesellschaft auf einen Menschen einströmen. Bei IP3 spielt diese aktive Sinnbildung aber anscheinend kaum eine Rolle. Dadurch, dass er sich vor allem in der Community bewegt, ist er nicht genötigt, ein besonderes Maß an Empathie aufzubringen, um die fremde Umgebung zu verstehen. Er kann seinen alten Lebenssinn aufrechterhalten.

In der Richtung des zweiten Pols ist die Identitätskonstruktion von IP2 einzuordnen. IP2 ist nicht so stark in die traditionell chinesische Gesellschaft verwurzelt und offen für das Andere. Ihre Wünsche und Pläne beziehen sich auf China *und* Österreich. Im Vergleich zur ethnischen Identität, steht die Identität als Autorin im Vordergrund, bzw. die Identität als „Mensch“, und damit keine spezifische Rolle. So erwähnt sie oft Eigenschaften „der Menschen“, Eigenschaften, die Menschen verschiedener Nationalität, sowie auch ihr, gemeinsam sind. Die Migration wird als Bruch empfunden, was auf eine „Siedler-Mentalität“ zurückzuführen ist. So wurde auch ihre Karriere unterbrochen, bei der sie stark auf ihr Sprachumfeld angewiesen ist. Sie verinnerlichte durch ihre Recherche für die Thomas-Bernhard-Biographie aktiv das Andere, wodurch sie zu „mehr als einer Chinesin“ wurde. Dieses Beispiel zeigt auch, wie sie ihre chinesische Identität, die sie vorher als universal angesehen hatte, nun als partikular erkannte. Eine starke Integration in ihre neue Umgebung wird auch erleichtert, da IP2 mit einem Österreicher verheiratet ist. „Chineseness“ spielt eine geringe Rolle in ihrer Erzählung. Sie trägt eher Charakteristiken des modernen Künstlerbildes, bzw. der westlichen Moderne. Denn sie erhebt keinen Anspruch darauf, den „Sinn des Ganzen“ zu erkennen, sondern betont, dass sie nur fähig ist, ihre subjektiven Meinungen zu subjektiven Themen zu äußern, und sie erzählt von Unzufriedenheit und dem Streben nach Selbstbestimmung. Sie schafft aktiv Sinn und dient als Vermittlerin zwischen den beiden Kulturen. Was ihr eigenes Schreiben

angeht, dient sie eher als Vermittlerin von westlichem Gedankengut nach China. Dass sie Vermittlerin und nicht „Sprachrohr“ ist, zeugt davon, dass sie Information nicht nur transportiert, sondern sie selbst aufbereitet, sie verändert, mit Erklärungen versieht. Dies setzt ein fundamentales Verständnis sowohl über die Kultur des Ursprungs der Information (Westen) sowie über die Kultur des Empfängers (China) voraus, und damit die Fähigkeit zur Empathie.

IP1 und 4 bewegen sich zwischen den beiden Polen. Sie betonen zwar nicht, wie IP4, wie sie durch Integration von kultureller Andersheit zu mehr als einem/einer Chinesen/in wurden. Aber ihre Kunst hat doch „internationale“ Qualitäten: IP1 betont, dass seine Kunst sehr vom Westen beeinflusst ist, dass Österreicher sie besser verstehen können als Chinesen. Für IP4 ist Musik „international“; eine Sprache, die von allen Nationen gleichermaßen verstanden wird. In ihrer Musik möchte IP4 nichts „typisch Chinesisches“ spielen, sondern legt großen Wert auf ihre eigene individuelle Musik. Dies ist damit auch eher Sinnbildung, als die Vermittlung von Kultur anhand vorhandener Sinnkonstruktionen. Ähnlich verhält es sich bei IP1, der Wert auf seinen ganz persönlichen, „modernen“ Stil legt. Auch IP1 und 4 fühlen sich der chinesischen Community in Wien nicht stark zugehörig. Die Wünsche und Pläne von IP1 und 4 beziehen sich nicht nur auf China, sondern auch auf Österreich, (IP1) sowie auf andere Länder (IP4). Wie IP2 ist auch IP1 ein Vermittler (nicht Sprachrohr) zwischen den Kulturen, aber er vermittelt in die umgekehrte Richtung wie IP2, nämlich von China nach Österreich. Er will erreichen, dass auch der Westen etwas über China lernt, so wie China schon seit langem über den Westen lernt. Diese Richtung der Vermittlung zeigt, dass er im Gegensatz zu IP2 eher China vertritt, wobei IP2 den Westen vertritt. In diesem Fall vertritt IP2, dass China etwas vom Westen zu lernen hat, und IP1 vertritt, dass der Westen etwas von China zu lernen hat. IP1 betont auch, dass ihm seine Integration wichtig ist, da sie der einzige Weg sei, in Österreich mit seiner Kunst auch kommerziell erfolgreich zu sein. Und er erwähnt positiv, dass er bereits etliche österreichische Freunde hat. IP4 unterscheidet sich relativ stark von den drei anderen IP. Zum einen musste sie noch keine langfristige Migrationsentscheidung fällen, da sie sich mit Hilfe eines Studentenvisums in Österreich aufhält. Außerdem grenzt sie sich explizit von der Generation ab, die die Kulturrevolution miterlebt hat, und damit von IP1, 2 und 3. Sie ist auch die einzige, die nicht erwähnte, ob ihre Familie während der Kulturrevolution in die Kategorie der „Grundbesitzer“ fiel, was bei allen drei anderen IP der Fall war. Sie ist auch die

einzigste, die nur Positives über ihre Entscheidung nach Deutschland zu gehen zu sagen hat (sie lebt erst seit kurzem in Österreich), während die anderen IP in der Beurteilung ihrer Migration zwischen für und wider hin und herschwanken. Sie ist auch (wie am ehesten IP3) relativ wenig um Integration in die westliche Gesellschaft bemüht, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Ländern und Mentalitäten beschäftigen sie allerdings sehr, was von Empathie zeugt. IP4 unterscheidet sich auch grundlegend von den anderen IP, da sie, als Tochter eines Seefahrers, diese „Familien-Tradition des Umherziehens“ übernommen hat, und sie häufige Ortswechsel, so wie auch die Kunst als Teil ihrer Identität betrachtet. Damit wird der „Bruch“ des Ortswechsels nach Europa besonders abgeschwächt. Denn sie hat nicht nur die Kunst als einen roten Faden, der durch den Ortswechsel nicht unterbrochen wurde, sondern sie betrachtet das „Vagabundenleben“ als Teil ihrer Identität.

6. Schlussbemerkung

Für eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Identitätsbildung, aber auch um zu zeigen, dass das narrativ-biographische Interview für meine Fragestellung zweckdienlich ist, waren die Theorien von Ricoeur, Luhmann, Erikson und Mead sehr hilfreich. Für die eigentliche Analyse und die Einteilung der Identitätsformationen in Pole allerdings, zeigten sich die Theorien und Methoden der Overseas Chinese Studies, sowie die Methoden von Lucius-Hoene und Deppermann, aber auch der kurze, aber aufschlussreiche Artikel von Pankoke als besonders geeignet. Eine Entwicklung der Konzepte über Identität, wie sie in den Overseas Chinese Studies oder bei Lucius-Hoene und Deppermann zu finden sind, wäre ohne die grundlegenden Theorien von Denkern wie Ricoeur oder Erikson, die in Punkt „2. Identitätsbildung“ vorgestellt wurden, nicht möglich gewesen. Sie wurden aber spezifisch für die Frage nach der Identitätsbildung chinesischer Migranten und für das narrativ-biographische Interview entwickelt. Es hat sich im Laufe der Arbeit herausgestellt, dass Künstler tatsächlich einen Sonderfall im Feld der Overseas Chinese Studies darstellen. Dass sie (vor allem IP1,2 und 4) schwer zu einer bestimmten Gruppe zuzuordnen sind, und sich damit der Forschung etwas entziehen, die bezogen auf eine Gruppe entwickelt wurde (wie die Overseas Chinese Studies), könnte gerade damit zusammenhängen, dass sie als moderne Künstler

„schöpferisch“ tätig und individualistisch sind. Es fällt ihnen leichter, sich an neue Situationen anzupassen, da sie sich das, was ihnen in der neuen Situation oder Umgebung fehlt, „erschaffen“ können. Wenn sie sich nicht völlig an die neue Umgebung anpassen können oder wollen, können sie etwas schaffen, was die neue Umgebung mit einbezieht, aber nicht völlig konform mit ihr ist, eben wie die Bilder von IP1, die Musik von IP4 oder die Literatur von IP2. Ihre Werke sind nicht nur „zwischen“ den beiden Kulturen angesiedelt. Sie sind eine dritte – eine eigene Kultur. Die schöpferische Tätigkeit hilft ihnen, sich in einer neuen Kultur wieder zu finden, ein neues Selbst zu entwickeln, das durch den roten Faden der Kunst kongruent mit vergangenen Formen des Selbst vereinbar ist.

Anhang

Tabelle 1.

Untersuchung auf		Kindheit und Jugend	Migration			
			Stigmatisierung	Zugehörigkeitsgefühl <i>Weltbürger, Diaspora, Community, China, Österreich, brain drain 80er</i>	Freiheit <i>Durch aktive Sinn-Schaffung</i>	Empathie <i>durch aktive Sinn-Schaffung, Bildung</i>
temporal	Lebenszeit-Modell, Kontinuität ,Bruch (Diskordanz)					
	Erzähltes/ erzählendes Ich					
sozial	Soziale Positionierung (Zentral/ peripher)					
	Weltkonstruktion (Kategorisierung, Qualifizierung, Selbst- und Fremdreferenz, partikular, universal)					
	primäres soziales Umfeld					

Selbst Bezügliches (z. B. durch erzähltes/erzählendes Ich)	Eigentheoretisch, rechtfertigend, „Drang verständlich zu machen“, unordentliche Erzählstruktur					
	Explizit, implizit					
Agency/ Widerfahrnis						
Interviewpartner als Experte						
Weiteres: z.B. strukturelle Aspekte der Identität (Kontinuität und Kohärenz der Teilidentitäten)						

		Künstlerbild, (Intellektuellenbild)		Eigener Schwerpunkt
		Chinesisch	Westlich	
Untersuchung auf				
temporal	Lebenszeit- Modell, Kontinuität, Bruch (Diskordanz)			
	Erzähltes/ erzählendes Ich			
sozial	Soziale Positionierung (Zentral/ peripher)			
	Weltkonstruktion			

	(Kategorisierung, Qualifizierung, partikular, universal)			
	primäres soziales Umfeld			
Selbst- Bezügliches (z. B. durch erzähltes/erzählendes Ich)	Eigentheoretisch, rechtfertigend, „Drang verständlich zu machen“			
	Eigentheoretisch, unordentliche Erzählstruktur			
	Explizit, implizit			
Agency/ Widerfahrnis				
Interviewpartner als Experte				
Weiteres: z.B. strukturelle Aspekte der Identität (Kontinuität und Kohärenz der Teilidentitäten)				

Quellen

Barabantseva, Elena (2005), *Trans-nationalising Chineseness: Overseas Chinese Policies of the PRC's Central Government.*, in *ASIEN* (July 2005), 7-28.

Berghaus, Margot (2004²), *Luhmann leicht gemacht. Eine Einführung in die Systemtheorie*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

Brent, William (1995), "Academic Works 'Blacklist' Reportedly Compiled", in Sullivan,

Lawrence R. (Hg.) *China Since Tiananmen: Political, Economic, and Social Conflict*. New York: M. E. Sharpe, Inc., 279-281.

Einwallner, Doris (2006), „KünstlerInnen im Fremdenrecht“, Kulturrat Österreich, (<http://kulturrat.at/debatte/zeitung/rechte/einwallner>), zuletzt gesehen 16.9.2008.

Erikson, Erik H. [Aus dem Amerik. von Käte Hügel] (1973), *Identität und Lebenszyklus: drei Aufsätze / Erik H. Erikson* (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 16). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Evasdottir, Erika E.S. (²2005), *Obedient Autonomy: Chinese Intellectuals and the Achievement of Orderly Life*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Fornet-Betancourt, Raúl, „Hermeneutik und Politik des Fremden. Ein philosophischer Beitrag zur Herausforderung des Zusammenlebens in multikulturellen Gesellschaften“, in Schmied-Kowarzik (Hg.) (2002) *Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 49-59.

Geiger, Theodor (²1949), *Aufgabe und Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.

Harris, Karen L. (2006), „*Not a Chinaman's Chance*“: *Chinese labour in South Africa and the United States of America* (Historia, 52 – 2). Cape Town: Historical Association of South Africa, 177-197.

Kadinsky, P.N. (1995), „Shanghai Professor Criticizes Economic Policies“, in Sullivan, Lawrence R. (Hg.) *China Since Tiananmen: Political, Economic, and Social Conflicts*, New York: M. E. Sharpe, 255.

Kimmerle, Heinz, „Das Verstehen fremder Kulturen und die interkulturelle philosophische Praxis“, in Schmied-Kowarzik (Hg.) (2002) *Verstehen und Verständigung. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie*.

Würzburg: Königshausen & Neumann, 290-302.

Köpl, Regina, „Von gefallen Engeln zur Not der geistigen Arbeiter: Der Intellektuelle als Kunstfigur moderner Subjektivität“, in Kreisky, Eva (Hg.) (2000) *Von der Macht der Köpfe: Intellektuelle zwischen Moderne und Spätmoderne*, Wien: WUV, 109-121.

Kreisky, Eva, „Intellektuelle als historisches Modell“, in Kreisky, Eva (Hg.) (2000) *Von der Macht der Köpfe: Intellektuelle zwischen Moderne und Spätmoderne*, Wien: WUV, 11-65.

Kuhn, Kuhn (³2007) *Die Republik China von 1912 bis 1937: Entwurf für eine politische Ereignisgeschichte* (Würzburger Soziologische Schriften) Heidelberg: Ed. Forum, http://www.opus-bayern.de/uni-wuerzburg/volltexte/2007/2186/pdf/Republik_China.pdf, zuletzt gesehen: 1.11.2008.

Lenz, Ilse, (Abschrift ihres Referats) „Problemfelder interkultureller qualitativer Untersuchungen: ein Erfahrungsbericht“, in Institut für Japanologie (1993) *Arbeitstagung zu Methoden der sozialwissenschaftlichen Feldforschung in den Ostasienwissenschaften*. Wien: Institut für Japanologie der Universität Wien.

Lucius-Hoene, Gabriele / Deppermann, Arnulf (2002), *Rekonstruktion narrativer Identität: ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*. Opladen: Leske + Budrich.

Mattern, Jens (1996), *Ricoeur – zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Mead, George Herbert (¹⁰1995), *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus / George Herbert Mead: Mit einer Einl. hrsg. von Charles W. Morris* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 28). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Nyíri, Pal (2001), "Expatriating is patriotic? The discourse on 'new migrants' in the People's Republic of China and identity construction among recent migrants from the PRC", in *Journal of Ethnic and Migration Studies* 27 – 4, 635-653.
- Pan, Lynn (Hg.) (1999), *The encyclopedia of the Chinese overseas*.
Richmond: Curzon.
- Pankoke, Eckart, „Kontextualität und Interferenz. Grenzgänge zwischen Kulturen“, in Schmied-Kowarzik (Hg.) (2002) *Verstehen und Verständigung. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 89-109.
- Parker, David (1998), "Emerging British Chinese Identities: Issues and Problems", in Sinn, Elisabeth (Hg.) *The Last Century of Chinese Overseas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 91-114.
- Pieke, N. Frank (2004), *Chinese Globalization and Migration to Europe*, (The Center for Comparative Immigration Studies Working Papers, 94). San Diego: University of California, [http:// www.ccis-ucsd.org/publications/wrkg94.pdf](http://www.ccis-ucsd.org/publications/wrkg94.pdf),
zuletzt gesehen: 15.9.2008.
- Ricoeur, Paul [Aus dem Franz. von Jean Greisch] (1996), *Das Selbst als ein Anderer* (Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard (Hg.) Übergänge, 26).
München: Wilhelm Fink.
- Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich (Hg.) (2002), *Verstehen und Verständigung. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie*.(Sammelband)
Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sieder, Reinhard, „file ‚japsin‘ (Methoden)“, in Institut für Japanologie (1993) *Arbeitstagung zur Methoden der sozialwissenschaftlichen Feldforschung in den Ostasienwissenschaften*. Wien: Institut für Japanologie der Universität Wien.

- Siu, Lok (2005), "Queen of the Chinese Colony: Gender, Nation, and Belonging in Diaspora", in *Academic Research Library (2005) Anthropological Quarterly*, 78 – 3, 511-542.
- Skeldon, Ronald (2001), „The Dangers of Diaspora: Orientalism, the Nation State and the Search for a New Geopolitical Order“, in M.A.B. Siddique (Hg.) *International Migration into the 21st Century*. Cheltenham, U.K./Northampton, MA: Edward Elgar, 109-125.
- Springer, Lena (2004), *Professionelle und kulturelle Positionierungen von Ärzten für chinesische Medizin aus der VR China in Wien*. Magisterarbeit, Universität Wien.
- Wang, Gungwu, "Sojourning: The Chinese Experience in Southeast Asia", in Reid, Anthony (Hg.) (1996) *Sojourners and Settlers: histories of Southeast Asia and the Chinese*, (Southeast Asia publications series, 28), St Leonards: Allen & Unwin.
- Wang, Gungwu, „The Status of Overseas Chinese Studies“, in Wang, L. Liang-chi, and Gungwu Wang, eds. (1998) *The Chinese Diaspora; Selected Essays, Vol. 1*. Singapore: Times Academic Press.
- Wehlte, Christian, „Die Kultur des Fremden“, in Schmied-Kowarzik (Hg.) (2002) *Verstehen und Verständigung. Ethnologie – Xenologie – Interkulturelle Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 36-48.
- Xu, Zhouyun (1993), „Das Phänomen der chinesischen Intellektuellen: Konzeptionelle und historische Aspekte“, in Pohl, Karl-Heinz; Wacker, Gudrun (Hg.), *Chinesische Intellektuelle im 20. Jahrhundert: Zwischen Tradition und Moderne*. Hamburg: Institut für Asienkunde, 19-26.
- Zimbardo, Philip G. / Gerrig, Richard (¹⁸2008), *Psychologie*. München: Pearson Studium.

Brouwer, Marianne, „Wang Jianwei im Interview mit Marianne Brouwer“, in Boers, Waling (Hg.) (²2007), *Touching the Stones: China Kunst Heute* (Jahrbuch für moderne Kunst Jahresring 53). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 68-71.

Guoji Yishujie Wang (2007) 国际艺术界网 (2007) *Jingju Si Da Mingdan he Si Da Xiaodan* 京剧四大名旦和四小名旦 (Die vier großen und die vier kleinen Dan der Pekingoper), <http://www.gjart.cn/viewnews.asp?id=22664>, zuletzt gesehen 25.10.2008.

Krieger, Verena (2007), *Was ist ein Künstler: Genie – Heilsbringer – Antikünstler, Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.

Leanza, Beatrice, „Zhang Peili im Interview mit Beatrice Leanza“, in Boers, Waling (Hg.) (²2007) *Touching the Stones: China Kunst Heute* (Jahrbuch für moderne Kunst Jahresring 53). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 48-50.

Munsterberg, Hugo (1949), *A Short History of Chinese Art* (Philosophical Library). New York: Michigan State College Press.

Pi, Daojian (1998), „Gegenwartskunst und Kulturauswahl“, in Boers, Waling (Hg.) (²2007), *Touching the Stones: China Kunst Heute* (Jahrbuch für moderne Kunst Jahresring 53). Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 22,23.

Shanghai Yishu Yanjiusuo (Hg.) (1981) 上海艺术研究所 (Hg.) (1981) *Zhongguo Xiqu Quyi Cidian* 中国戏曲曲艺词典 (Wörterbuch des Traditionellen Theaters und der volkstümlichen Gesangs- und Vortragskunst). Shanghai: Shanghai Cishu Chubanshe.

Tasch, Stephanie, „Political Pop und Cynical Realism: Von ‚China-Avantgarde‘ zum Rekordpreis-Phänomen“, in Boers, Waling (Hg.) (²2007) *Touching the Stones: China Kunst Heute* (Jahrbuch für moderne Kunst Jahresring 53). Köln: Verlag

der Buchhandlung Walther König, 36,37,40,41.

Wedell-Wedellsborg, Anne (1995), "Chinese Literature and Film in the 1990s", in Benewick, Robert; Wingrove, Paul (Hg.), *China in the 1990s*. Houndmills/Basingstoke/Hampshire/London: Macmillan Press, 224-233.

Yan, Haiping (1998), "Theater and Society. An Introduction to Contemporary Chinese Drama", in ders. (Hg.) *Theater & Society. An Anthology of Contemporary Chinese Drama*. Armonk und London: Sharpe, IX-XLVI.

Statistische Quellen

Bevölkerungsstand (Jahres- und Quartalswerte), Statistik Austria, Stand: 11.7.2008
http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/bevoelkerungsstand_jahres-und_quartalswerte/bevoelkerung_zu_jahres-quartalsanfang/index.html, zuletzt gesehen 9.4.2008.

Fremdengesetz 1997 § 19, BGBl. I Nr. 75/1997, Dokumentnummer NOR40033678: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS),
[\(http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/\)](http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Fremdengesetz-Durchführungsverordnung 1997 § 4, BGBl. II Nr. 418/1997, Dokumentnummer NOR40035872: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS) (<http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/>), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Jahresstatistik 2007 in, Fremdenstatistik 2007 in, Republik Österreich, BUNDESMINISTERIUM für INNERES (BMI), Sektion III Recht; Stand: 2.1.2008, Datenbank vom 29.12.2007 <http://www.bmi.gv.at/publikationen/>, zuletzt gesehen 9.4.2008.

Jahresstatistik 2008, in Fremdenstatistik 2008, in Republik Österreich BUNDESMINISTERIUM für INNERES (BMI), Sektion III Recht, Stand: 2.4.2008, Datenbank vom 31.3.2008, zuletzt gesehen 9.4.2008.

Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetz (Fremdenrechtspaket 2005) § 61, BGBl. I Nr.100/2005, Dokumentnummer NOR40067992: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS) (<http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/>), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Niederlassungs- und Aufenthaltsgesetz (Fremdenrechtspaket 2005) § 45, BGBl. I Nr.100/2005, Dokumentnummer NOR40067976: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), (<http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/>), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Staatsbürgerschaftsgesetz 1985 §10, Dokumentnummer NOR40076025: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS) (<http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/>), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Staatsgrundgesetz Art. 17A, RGBI.Nr. 142/1867, Dokumentnummer NOR12010327: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS) (<http://ris.bka.gv.at/bundesrecht/>), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Wanderungsstatistik vom 28.6.2007: Internationale Zu- und Wegzüge 2004-2006 nach ausgewählten Herkunfts-/Zielländern, Statistik Austria
[http://www.statistik.at/web_de/static/internationale zu- und wegzuege 2004-2006 nach ausgewaehlten herkunfts-zie 022924.pdf](http://www.statistik.at/web_de/static/internationale_zu-_und_wegzuege_2004-2006_nach_ausgewaehlten_herkunfts-zie_022924.pdf), zuletzt gesehen 9.4.2008.

Indirekte Zitate:

Appadurai, A. (1990), „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“, in M. Featherstone (Hg.) *Global Culture*. London: Sage, 295-310.

Gao, Xingjian (1987), „Chidao de xiandaizhuyi yu dangjin zhongguo wenxue“ (*The slow arrival of modernism and contemporary Chinese literature*), (Vortrag auf der Conference on Chinese Literature and Modernism gehalten in Hong Kong, 11. Oktober 1987), in Gao, Xingjian (1996), *Meiyou zhuyi* (Non-ism). Hong Kong: Tiandi Publishing House.

Hegel, G. W. F., Kapitel V.

Kant, Immanuel (1790), *Kritik der Urteilskraft*, §51.

Schopenhauer, Arthur (1986), „Die Welt als Wille und Vorstellung“, Wolfgang Freiherr v. Löhneysen (Hg.), *Sämtl. Werke, Bd. I und II*. Frankfurt am Main, 272.

Simmel, Georg (1992), „Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“ (Erstauflage 1908). Berlin, 696.

Simmel, Georg (1992), „Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung“ (Erstauflage 1908), Berlin, 510f.

Luhmann, Niklas (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. 1. und 2. Teilband., 92f.

Weber M. (⁵1976), *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. 1. Halbband. Tübingen.

Abstract

**Steiger, Katharina: *Migration und Identität: Chinesische Künstler in Wien*.
Magisterarbeit, Universität Wien.**

Das junge Forschungsfeld der Overseas Chinese Studies ist in Europa bisher noch wenig entwickelt. Dies ist erstaunlich, da die VR China einen prominenten Platz bei verschiedensten Diskursen in Europa einnimmt, und das Verhältnis der in Europa lebenden ethnischen Chinesen zu China ein wichtiger Faktor für das Verhältnis zwischen der VR China und Europa ist. Grundlegend für die Frage nach diesem Verhältnis ist die Identitätsbildung der „Überseechinesen“. Die Magisterarbeit *„Professionelle und kulturelle Positionierungen von Ärzten für chinesische Medizin aus der VR China in Wien“* von Lena Springer hat sich bereits mit der Frage nach der Identitätsbildung von Ärzten für chinesische Medizin in Wien beschäftigt. Diese Arbeit schließt sich Springers Arbeit an, indem auch hier Identitätsbildung durch die Methode des narrativ-biographischen Interviews untersucht wird, wobei der Fokus aber auf der Identitätsbildung von chinesischen Künstlern in Wien liegt. Diese Arbeit hat, neben dem Fokus auf eine andere Zielgruppe, auch einen stärkeren Bezug auf die Overseas Chinese Studies. Dadurch ergänzen sich beide Arbeiten gegenseitig, anstatt sich gleichförmig aneinander zu reihen. Künstler wurden hier als Zielgruppe gewählt, da sie als eine „Verkörperung von Kultur“ gesehen werden können, was für die Frage nach Identitätsformation, bei der Migration von einem Kulturkreis in einen anderen, besonders interessant ist. Und sie können als Sinnproduzenten und Identitätsstifter gesehen werden. Diese beiden Eigenschaften sind grundlegend für Identitätsbildung bei Emigranten, wenn sie nicht zu einem Gefühl der Entwurzelung führen soll. Zunächst beschäftigt sich diese Arbeit allgemein mit Identitätsbildung, unter anderem mit Bezug auf Paul Ricoeur, Niklas Luhmann, Erik Erikson und George H. Mead. Dadurch wird verständlich gemacht, weshalb das narrativ-biographische Interview zur Untersuchung von Identitätsformation geeignet ist. Die Methode des narrativ-biographischen Interviews wurde vor allem in Anlehnung an Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann erläutert. Ausschlaggebend für die Untersuchung von narrativer Identität ist das Konzept von Bruch und Kontinuität in der Lebensgeschichte. Kontinuität für die Lebensgeschichte wird oft erst im

Nachhinein, während des Erzählens, hergestellt. Um die Interviews vorzubereiten, wird erst eine Hintergrundrecherche zu den Themen Migration und Künstler/(Intellektuelle) ausgeführt. Nach den individuellen Analysen der einzelnen Interviews wird die Theorie postuliert, dass sich die Identitätskonstruktion der emigrierten chinesischen Künstler zwischen zwei Polen bewegt, wobei sich die verschiedenen Aspekte eines Pols stark gegenseitig bedingen und beeinflussen. Dabei entspricht ein Pol eher der Identitätsbildung, die auf die chinesische Identität ausgerichtet ist, bei der der Aufenthalt in Europa eher als temporär angesehen wird. Der andere Pol entspricht der Identitätsbildung, die auf die Identität als Künstler ausgerichtet ist, und bei der die Migration nach Europa als Bruch gesehen wird, wobei die Künstler-Identität der Lebensgeschichte Kontinuität verleiht.

Lebenslauf

von Katharina Steiger
ka.steiger@web.de

Persönliche Daten

Geboren am 2.5.1984 in Fürth, Deutschland

Bis 2003 einziger Wohnsitz in Fürth, Deutschland. Seit 2003 Nebenwohnsitz in Wien.

**Akademische
Ausbildung**

August 2008	Bakkalaureat Sinologie, Universität Wien: Note 2, Wahrfachblock Internationale Entwicklung.
2005 –2006	Zweisemestriges Studium der chinesischen Sprache am Harbin Institute of Technology HIT, VR China: durch ein Stipendium des „Chinese Scholarship Council“.
2003	Abitur am humanistischen Heinrich-Schliemann-Gymnasium Fürth, Deutschland

Sprachen

Englisch	Verhandlungsfähig in Wort und Schrift, Europäischer Sprachenpass C2: unter anderem einjähriger High School Aufenthalt in den USA 1999-2000.
Chinesisch	Europäischer Sprachenpass B2: August 2007: Vertretung Österreichs auf der „Chinese Bridge Competition“, VR China. Juni 2006: HSK Level 7. 2005-2006: zweisemestriges Sprachstudium auf dem HIT, VR China. Juli - September 2005: u. a. Sprachkurs auf der Shaoxing University, VR China.
Französisch	Grundkenntnisse, Europäischer Sprachenpass A1

**Berufliche
Erfahrungen**

Seit Juli 2008	Ehrenamtliche Tätigkeit bei Integrationshaus, Wien: Begleitung chinesischer Asylwerber bei Arztbesuchen.
----------------	---

- 2007 und 2008 Zweisemestrige Honorartätigkeit bei Technikum Wien:
- Dolmetscher-Tätigkeit für Lektoren technischer
Hochschulen aus der VR China bei ihrem
Weiterbildungsaufenthalt am Technikum Wien.
- August 2003 Praktikum bei Siemens Dematic, Nürnberg, Deutschland:
- Bereich Marketing und PR.

Künstlerische Erfahrungen

- Februar bis August
2007 Mitgestaltung und Aufführung eines chinesisch-deutschen
Tanztheaterstücks:
- „Das Märchen vom Wünschen“, gefördert durch
„Kulturforum Peking“ (österreichische Botschaft Peking),
Ragnarhof Wien, CHINAKULT Wien und Konfuziusinstitut
Wien. Aufführung am Ragnarhof Wien und am „Hou SARS
Theater“ Peking.
- 2003-2005 Mitglied der multinationalen Theatergruppe „daskunst“:
- Tanz und Schauspiel, Aufführungen am Akzenttheater Wien,
Museumsquartier Wien, Shäxpir Festival Linz.
(www.daskunst.at)

Sonstiges

Solide EDV-Grundkenntnisse