

**Die westlichen Chinabeschreibungen in der literarischen
Nonfiction am Anfang des 21. Jahrhunderts.
Eine stilistische Perspektive**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Jinlong Liu
2021

Erstgutachter:

Zweitgutachter:

Tag der mündlichen Prüfung:

PD Dr. habil. Wolfram Ette

Prof. Dr. Raoul Eshelman

12.07.2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
1.1 Problemstellung und Zielsetzung.....	2
1.2 Theoretische und methodologische Überlegungen.....	5
1.2.1 Die komparatistische Imagologie.....	5
1.2.2 Die Rezeptionsästhetik.....	8
1.2.3 Die Literatursoziologie.....	9
1.2.4 Die literarische Gattungstheorie.....	11
1.2.5 Theoretische und methodologische Herangehensweise der vorliegenden Arbeit.....	12
1.2.6 Untersuchungskorpus.....	14
1.3 Forschungsstand.....	15
2. Ein theoretischer Überblick: Reflexion über literarische Nonfiction.....	19
2.1 Das theoretische Wissen über literarische Nonfiction: Ein Genre zwischen Faktualität und Fiktionalität.....	21
2.1.1 Die Definitionsfrage der literarischen Nonfiction.....	21
2.1.2 Das Verhältnis zwischen Faktualität und Fiktionalität.....	26
2.1.3 Das Verhältnis zwischen literarischer Nonfiction und Nachbargattungen..	33
2.2 Das Historische: Entwicklungen der literarischen Nonfiction innerhalb der nationalen Grenze und über diese hinaus.....	35
2.2.1 Entwicklung der literarischen Nonfiction in den USA.....	36
2.2.2 Entwicklung der literarischen Nonfiction in Europa.....	40
2.2.3 Entwicklung der literarischen Nonfiction in China.....	45
2.2.4 Literarische Nonfiction in der Gegenwart.....	51
2.3 Fazit.....	54
3. Ein synchronischer Überblick: Publikationslandschaft der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts.....	56
3.1 Die stilistischen Merkmale.....	56
3.1.1 Die Anzahl, Größen und Verteilung der Genres der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts.....	56
3.1.2 Die Identitäten der westlichen Autoren der erfolgreichen Chinabeschreibungen.....	60
3.1.3 Genres und Stile der westlichen Chinabeschreibungen.....	68
3.2 Die inhaltliche Perspektive.....	73
3.2.1 Das Beeindruckt-Sein von der raschen Veränderung und der Vitalität der chinesischen Gesellschaft.....	74

3.2.2 Die Jagd nach dem ‚Exotischen‘	78
3.2.3 Die Begegnungen mit den Menschen	81
3.2.4 Lebenserfahrungen als ‚das Fremde‘	83
3.2.5 Die Reflexion über sich selbst	87
3.3 Ein kurzer zeitlicher Rückblick: Westliche Chinabeschreibungen im historischen Verlauf	89
3.4 Fazit.....	93
4. Hessler und seine Chinabeschreibungen	94
4.1 Über die Person Hessler.....	94
4.2 Hesslers Chinabeschreibungen: Eine Inhaltsangabe.....	95
4.2.1 <i>River Town</i> : Ein geographisches Chinabild und Hesslers Anpassungsprozess als ein „Fremder“ in China.....	96
4.2.2 <i>Oracle Bones</i> : Ein historisches Chinabild und Hesslers Leben als ein Korrespondent in China.....	104
4.2.3 <i>Country Driving</i> : Ein gegenwärtiges Chinabild und Hesslers Integration ins lokale Leben in China.....	110
4.2.4 <i>Strange Stones</i> : Ein fragmentiertes Chinabild und China als Bezugsrahmen für Hesslers Leben in den USA	116
4.2.5 <i>The Buried</i> : Ein entferntes Chinabild und China als das zweite „Fremde“ für Hesslers Leben in Ägypten	119
4.2.6 Fazit	121
4.3 Hesslers Werke als repräsentative „Creative Nonfiction“-Werke	122
4.3.1 „True Stories“: Die Faktualität der Creative Nonfiction	123
4.3.2 „Well Told“: Die Literarizität der Creative Nonfiction.....	126
4.3.2.1 Die Leserorientierung: Textstrukturen und szenische Beschreibungen der Creative Nonfiction	127
4.3.2.2 Intime Details: Die Präzision der Creative Nonfiction.....	136
4.3.2.3 Auch zum Reflektieren: Der Interpretations-/Assoziationsraum der Creative Nonfiction.....	140
4.3.2.4 Einfache Leute mit Begehren: Die Charaktere in Creative Nonfiction	144
4.3.2.5 Die Vorbilder: Der Einfluss anderer Autoren auf Hesslers Schreiben der Creative Nonfiction	147
4.3.3 Die Rolle des Ich-Erzählers: Der Schattenprotagonist der Creative Nonfiction.....	150
4.3.3.1 Der Autor, der die Materialien sammelt, auswählt und präsentiert.....	151
4.3.3.2 Der Ich-Erzähler im Text, der sich selbst reflektiert und humorvoll inszeniert	154
4.3.3.3 Der Autor als ein Beruf	159

4.3.4 Fazit	163
4.4 China in der literarischen Nonfiction: Eine Fortsetzung als das ‚Fremde‘	164
4.4.1 Die vererbten Chinabilder bzw. Stereotype als Ausgangspunkt der China- Begegnung	165
4.4.2 Die gebrochenen Stereotype durch die China-Begegnung.....	171
4.4.3 China als das neu konstruierte ‚Fremde‘	176
4.4.4 Fazit	184
4.5 Literarische Nonfiction beim Formen der Länderbilder: Stärken und Beschränkungen.....	185
4.5.1 Die Rezeptionslage von Hessler's Werken in China	185
4.5.2 Die Stärke von literarischer Nonfiction im Bezug auf das Beschreiben von China.....	192
4.5.3 Die Beschränkungen von literarischer Nonfiction im Bezug auf das Beschreiben von China	194
4.5.4 Exkurs: Die nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen von chinesischen Autoren	197
4.5.5 Fazit	200
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	202
5.1 Zusammenfassung.....	202
5.2 Fragen und Ausblick	205
Literaturverzeichnis	208
Danksagung	224

„Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum.“

Johann Wolfgang von Goethe

„Im Zeitalter der Globalisierung müssen wir aus der Sicht der Welt China sehen und nicht aus Sicht Chinas die Welt.“

Zhou Youguang

1. Einleitung

1.1 Problemstellung und Zielsetzung

Seit jeher ist China ein beliebtes Motiv in der westlichen Literatur. In den Büchern des Anfangs des 21. Jahrhunderts sind einige neue Phänomene in diesem facettenreichen Bereich zu beobachten. Der größte Unterschied zu den westlichen Chinabeschreibungen in der Vergangenheit ist wohl, dass viele dieser Werke ebenfalls in China veröffentlicht wurden und dort für Aufsehen sorgten. Bei diesen handelt es sich meist um Werke der Kategorie der „literarischen Nonfiction“, die eigenständige stilistische Merkmale zeigt. Es lohnt sich daher, die Rolle des Genres zum Formen vom Chinabild in solchen Werken zu analysieren, was für die Forschung des Länderbildes in der Komparatistik eine methodologische Bereicherung sein könnte. Und sowohl die allgemeine Landschaft der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts als auch die reichen inhaltlichen und stilistischen Merkmale von repräsentativen Werken bieten ein ideales Modell zum Erforschen der kulturellen Kommunikation zwischen China und dem Westen in der heutigen Zeit.

In der Fallstudie der vorliegenden Arbeit werden hauptsächlich die Werke des US-Amerikaners Peter Hessler analysiert. Dies hat vor allem mit seinem aktuellen Erfolg auf dem Buchmarkt zu tun. Im Jahr 2011 und 2012 wurden seine Bücher *Country Driving: A Journey Through China from Farm to Factory* und *River Town: Two Years on the Yangtze* in China veröffentlicht. Die beiden Bücher schafften es an die Spitze der Bestsellerliste und gewannen zahlreiche Preise. Chinesische Leser haben Kenntnis davon genommen, dass dieser US-Amerikaner mit langjährigen Lebenserfahrungen in China bereits im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts aufgrund seiner China-Trilogie der berühmteste westliche Schriftsteller im Feld der Chinabeschreibung geworden war. In seinen Büchern findet man nicht nur Lebensgeschichten einer Vielzahl normaler Chinesen, sondern auch historische und räumliche Dimensionen, die weit über die Beschreibung der zeitgenössischen chinesischen Gesellschaft hinausreichen. Des Weiteren wird das Genre von Hesslers Werken, die „Creative Nonfiction“, ein seit langem etabliertes Genre in den Vereinigten Staaten, aufgrund ihrer stilistischen Merkmale, die die Faktualität und Literarizität klug verbindet, von den chinesischen Lesern, besonders denen aus dem literarischen und journalistischen Kreis, als eine Art ‚Horizontenerweiterung‘ heftig diskutiert. Im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts beginnt dieses Genre in China

unerwartet zu boomen. Die Werke von Hessler üben sozusagen auch einen gewissen Einfluss auf Chinas zeitgenössische Literaturlandschaft aus.

Durch eine Untersuchung des westlichen Buchmarkts ist es zu sehen, dass Hessler der Vertreter einer Vielzahl an westlichen Autoren¹, die, seit der Öffnung Chinas zur Welt Ende der 1970er Jahre, China vor Ort beobachten und beschreiben, ist. Seine Werke bekommen jedoch – im Vergleich zu den meisten anderen westlichen Chinabeschreibungen – die Chance, ins Festlandchina eingeführt zu werden, und erregen dort große Aufmerksamkeit, was manche einzigartigen Merkmale seiner Werke widerspiegelt. Auf der Makroebene betrachtet, können die westlichen Chinabeschreibungen seit der Öffnung Chinas zur Welt, besonders die am Anfang des 21. Jahrhunderts, inklusive der Werke von Hessler, als eine zeitgenössische Fortsetzung der westlichen Chinabeschreibung seit der alten Zeit betrachtet werden. Ihr größtes Merkmal ist, dass sich die Kultur- und Medienlandschaften in den letzten Jahren enorm verändert haben: Eine Vielzahl von Publikationen und neuen Massenkommunikationsmedien, wie die Verbreitung des Internets, haben das äußere Umfeld der Literatur revolutioniert. Die Produktion, Verbreitung und Auswirkung von Literatur finden seit jeher immer an einem Ort statt, wo die komplizierten Wechselwirkungen zwischen den allgemeinen Merkmalen der jeweiligen Zeit, den Bedingungen der verschiedenen Gesellschaften sowie den unterschiedlichen Identitäten und Persönlichkeiten der Teilnehmer nicht zu übersehen sind. Daher konzentriert sich die vorliegende Arbeit vor allem auf die Eigenschaften von Hessler und seinen Werken sowie auf die Charakteristiken der zeitgenössischen Autorengruppe und ihren Werken.

In Bezug auf „literarische Nonfiction“ werden folgende Fragen beantwortet:

- *Was ist die theoretische bzw. ästhetische Bedeutung von literarischer Nonfiction?*
- *Welche regionalen Gemeinsamkeiten und Unterschiede gibt es in diesem Bereich im historischen Verlauf?*

In Bezug auf die zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen werden zwei Fragen beantwortet:

- *Was sind die inhaltlichen und stilistischen Merkmale der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts?*

¹ In dieser Arbeit wird zwar wegen der Einfachheit nur von Autoren oder Lesern gesprochen, aber natürlich werden immer alle Geschlechter umfasst.

- *Was ist die Besonderheit des Zeitraums am Anfang des 21. Jahrhunderts im Vergleich zu den vorherigen Epochen?*

In Bezug auf Hessler werden folgende Fragen beantwortet:

- *Wie wird Hesslers Chinabild auf der inhaltlichen und stilistischen Ebene dargestellt?*
- *Was sind die Repräsentativität und Besonderheit Hesslers im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Autoren?*
- *Welche Stärken und Schwächen hat literarische Nonfiction, wenn der Schreibgegenstand eine sich rasch verändernde Gesellschaft wie China ist?*

Im Unterschied zu früheren verwandten Forschungen über westliche Chinabeschreibungen untersucht diese Arbeit nicht nur die Inhalte solcher Werke, sondern widmet sich vor allem den stilistischen Merkmalen und deren Rolle bei der Gestaltung des westlichen Chinabildes und im Rezeptionsprozess. Ein Großteil dieser Arbeit analysiert daher die Merkmale des Genres „Creative Nonfiction“. Kombiniert mit der Fallstudie von Hessler kann man sehen, warum das nicht-fiktionale Schreiben in den letzten Jahren einen unerwarteten Boom in China erlebt hat. Berücksichtigt werden hierbei besonders die Verhältnisse zwischen Literatur und Gesellschaft, Literatur und Medien, usw. Große Mühe wird dafür aufgewendet, um sowohl auf die Einzigartigkeit von Hesslers Fall als auch auf die Merkmale der jetzigen Zeit zu achten. Auf dieser Grundlage ist es erst möglich, einen umfassenden Überblick über die Wechselwirkungen zwischen Form und Inhalt der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts zu schaffen.

Um eine bessere Verständnisgrundlage für den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit zu bilden, sollen an dieser Stelle noch ein Begriff näher erklärt werden: Es ist noch zu fragen, welche Länder gemeint sind, wenn vom „Westen“ gesprochen wird. Insgesamt lässt sich der Westen hier trotz interner Differenzierungen nicht rein territorial, sondern vor allem als ein psychisches Ganze auf Ebene der kulturellen Traditionen und Werte definieren. Durch die eingehende Analyse von Hessler und von anderen Autoren in dieser Arbeit wird es ersichtlich, dass sowohl das Chinabild verschiedener Autoren als auch der Buchmarkt bzw. die literarische Tradition zumindest in den englisch- und deutschsprachigen westlichen Ländern, trotz einiger Unterschiede, vor allem gemeinsame Merkmale zeigen. Daher wird die Verwendung des in mancher Hinsicht vielleicht

„vagen“ Begriffes vom „Westen“ berechtigt.

Da es relevante Forschungsergebnisse, einerseits wegen der interdisziplinären, interkulturellen und hochaktuellen Züge und andererseits aufgrund der mangelnden Forschungsmethoden so gut wie nicht gibt, werden zunächst die theoretischen und methodologischen Überlegungen in 1.2. erläutert.

1.2 Theoretische und methodologische Überlegungen

Die für diese Arbeit relevanten Theorien sind vor allem die *komparatistische Imagologie*, die *Rezeptionsästhetik*, die *Literatursoziologie* und die *Gattungstheorie*.

1.2.1 Die komparatistische Imagologie

Unter dem „Bild“ oder „Image“ eines Landes versteht man die Vorstellung eines oder mehrerer Menschen von einem anderen Land. Es bildet sich aus vorhandenen, objektiv gesicherten Informationen und Kenntnissen sowie aus subjektiven Gefühlen, Einstellungen und Erfahrungen. Zwar ist die Bildforschung einer Nation kein unabhängiges Forschungsgebiet in der Wissenschaft, aber ihr Panorama ist vielseitig: Sie reicht von der Betriebswirtschaft (Marktforschung), der internationalen Politikwissenschaft, der Soziologie, der Ethnologie, der Geschichtswissenschaft bis hin zur Medienwissenschaft.² Da es in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich um literarische Texte im weiteren Sinn geht, nähert sich die Forschung hier der „Imagologie“, einem Arbeitsfeld der Komparatistik, an. Gero von Wilpert sieht in der „Imagologie“ die

Untersuchung und [den] Vergleich der Vorurteile und Vorstellungsbilder der verschiedenen Völker voneinander in ihrem literarischen Niederschlag, deren Zustandekommen, Tradition und Einfluss nicht im Sinne eines National- oder Volkscharakter-Klischees, sondern im Sinne eines besseren gegenseitigen Verständnisses³.

Dass es aber außer dem anerkannten Leitfaden der Analyse der Genese, Entwicklung und Auswirkung der Länderbilder noch keine allgemein gültige Methode in der komparatistischen Imagologie gibt, sieht man noch in der Beschwerde aus der bis jetzt aktuellsten Forschung: „Die komparatistische Imagologie verfügt momentan auf ihrem

² Vgl. Wang, Haizhou: „Überblick über die Forschung zum „nationalen Bild“ und ihre Wandlung zur Politikwissenschaft“ („国家形象”研究的知识图谱及其政治学转向). In: *Zhengzhixue Yanjiu*. Beijing: 03/2013. (S. 3-16).

³ Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag. 1989. S. 405f.

Weg zu einer etablierten und im System der Geisteswissenschaften fest verankerten Disziplin über ein ungenügend beschriebenes und spezifiziertes methodologisches Instrumentarium.“⁴

In der Tat ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die Entstehung dieses Forschungsfelds selbst sowie seine Forschungsobjekte auch einen historischen und kulturellen Hintergrund haben. O’Sullivan verweist darauf: „Seit der frühen Neuzeit gehören Bilder fremder Länder und Völker zum Motivbestand literarischer Werke“⁵. Unter dem frühen kolonialen Bewusstsein sind die Europäer den Einheimischen in den Kolonien weit überlegen. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts ist die Reflexion des Zweiten Weltkriegs, die des Nationalismus und die der Kolonialgeschichte zu einem Trend in der westlichen akademischen Welt geworden. Diese Reflexionen führen zu der „postkolonialen Kritik“, was eine Initiative zur Entwicklung der modernen komparatistischen Imagologie in der Komparatistik ist. Der Zweck der komparatistischen Imagologie ist es, durch eingehende Interpretationen der Stereotypen Missverständnisse zu beseitigen und bessere gegenseitige Verständnisse zwischen verschiedenen Kulturen zu fördern.

Wenn es um die Forschungen des westlichen Chinabildes geht und wenn man das Chinabild in der deutschen Literatur als ein Beispiel nimmt (Forschungsstand siehe 1.3), so ist zu bemerken, dass ein Großteil davon von chinesischen Forschern abgefasst wurde und Missverständnisse zum Ausgangspunkt dieses Arbeitsfeldes noch häufig vorkommen. Die deutsche Literaturwissenschaftlerin Ruth Florack hat die von den chinesischen Germanisten verfassten Forschungen um dieses Thema untersucht und ihr Eindruck ist, dass viele chinesische Germanisten nach der Weise arbeiten, dass sie die Äußerungen über China von einem deutschen Schriftsteller aus verschiedenen Stellen wie Mosaiksteine zusammenfügen und dann beurteilen, ob sie realitätstreu sind oder nicht.⁶

Diese „Zusammenfügung“ des Chinabildes eines Schriftstellers kann voller Widersprüche sein, weil die westlichen Chinabeschreibungen in der alten Zeit von Anfang an auf vagen und widersprüchlichen Informationsquellen basierten. Auch die Emotionen eines einzelnen Schriftstellers gegenüber China können manchmal als begeistert und fasziniert,

⁴ Voltrová, Michaela: *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Berlin: Frank & Timme, 2015. S. 13.

⁵ O’Sullivan, Emer: „Repräsentationen eigener und fremder Kulturen in der Kinderliteratur“. In: Irmgard Honef Becker (Hrsg.), *Dialoge zwischen den Kulturen, Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik, Diskussionsforum Deutsch*, Band 24. Hohengehren: Schneider Verlag, 2007. (S.127-144). S. 128.

⁶ Vgl. Florack, Ruth: „China-Bilder in der deutschen Literatur? Überlegungen zur komparatistischen Imagologie“. In: Zhang Yushu, Hans-Georg Kemper, Horst Thomé (Hrsg.), *Literaturstraße: Chinesische-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*, Band 3. Beijing: Volksliteratur Verlag, 2002. (S. 27-45). S. 30f.

manchmal als verachtend und abscheulich bezeichnet werden. Gemäß dem Leitfaden der komparatistischen Imagologie ist es aber nicht wichtig, die China-Elemente im Text als richtig, falsch oder fragwürdig einzustufen. Es sollte vielmehr darum gehen, warum ein Autor ein solches Bild geschaffen hat und in welcher Form es die Absicht oder das Unterbewusstsein des Autors widerspiegelt. Aber Florack hält die Herangehensweise der chinesischen Germanisten nichtsdestotrotz für gerechtfertigt: Erstens ist es für die chinesischen Germanisten äußerst schwierig, die westliche Gesellschaft und die Zeitströmungen so gut kennenzulernen, dass sie durch die Analyse von China als das „Fremde“ ein verstecktes „Selbstbild“ des Westens darstellen können. Und zweitens ist es auch durchaus begreiflich, dass die chinesischen Germanisten Interesse daran haben, auf die verfälscht dargestellten Bilder ihrer eigenen Kultur und Tradition hinzuweisen.

Was würde dann der nächste Schritt sein angesichts des „ungenügend beschriebenen und spezifizierten methodologischen Instrumentariums“ der komparatistischen Imagologie im Westen und der häufig vorkommenden Missverständnisse dieses Arbeitsfeldes in China? Michaela Voltrová, die das Problem vom ungenügenden methodologischen Instrumentarium der komparatistischen Imagologie festgestellt hat, ist der Meinung, dass die methodologische Lücke mit überwiegend sprachwissenschaftlichen Zugängen zu schließen ist. Sie weist aber auch darauf hin, dass ihr Vorschlag „nicht als detailliert-ultimative Grundlage eines neuen Systems begriffen werden“ sollte, sondern als „einer der ersten Versuche, die terminologische und methodologische Basis der komparatistischen Imagologie präzisieren zu wollen.“⁷

Der Vorschlag von Ruth Florack lautet:

Will man die irreführende Totalität der Imagologie vermeiden, muss man die Blickrichtung ändern und sich auf die überlieferten Zuschreibungen konzentrieren, anstatt „Bilder“ zusammenzustellen, die den Textzusammenhang und die Textgrenzen missachten. Nicht, dass uralte China-Stereotype in der Literatur auftauchen, ist von Interesse, sondern wo und wie sie erscheinen, welchen Sinn sie in dem besonderen literarischen Modell haben – dies sind Fragen, denen nachzugehen sich lohnt. Die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers wird dadurch schwieriger, zumal nicht nur die Selbständigkeit des Einzeltextes ernst genommen, sondern auch der besondere kulturelle Kontext beachtet werden muss: Als Chiffre für eine sehr ferne Fremde, in der die Normen und Tabus der eigenen Kultur außer Kraft gesetzt scheinen, spielt China im Feld des europäischen Exotismus eine andere Rolle als etwa Afrika oder das Amerika der Indianer. [...] So können die Suche nach China als literarischem Motiv und die Feststellung, dass bestimmte, widersprüchliche – und aus chinesischer Sicht wohl nicht selten ärgerliche – Merkmale des Chinesen in der deutschen Literatur immer wieder auftauchen,

⁷ Voltrová, Michaela: *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. A.a.O. S. 14.

zu einer Einsicht führen, die für den chinesischen Germanisten enttäuschend und befreiend zugleich sein mag: Eigentlich geht es gar nicht um China.⁸

Gemäß dem Vorschlag von Florack wird im dritten Kapitel dieser Arbeit nach einem groben Überblick der gesamten westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts versucht, die psychischen Gründe dahinter zu interpretieren. Der Rat, den Florack gibt, ist zudem sehr vernünftig, da die Bilder verschiedener Autorengruppen und in verschiedenen Genres manchmal sehr unterschiedlich sind. Es erscheint daher unangemessen, die verworrenen Chinabilder aus Romanen, Reiseberichten, Gedichten, usw. ohne jeden Unterschied zusammenzustellen.

1.2.2 Die Rezeptionsästhetik

Die Untersuchung der Rezeptionsgeschichte von Hesslers Werken in China berührt in gewissem Grad den Bereich der Rezeptionsästhetik, die zu den Forschungsbereichen der Literaturwissenschaft gehört. Die „Rezeptionsästhetik“, auch als „Rezeptionstheorie“ bekannt, stellt die kommunikative Interaktion zwischen Lesern und Text in den Mittelpunkt und untersucht die Rolle der Leser in der Literatur.

In Deutschland sind Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser die wichtigsten Vertreter der Rezeptionsästhetik und ihre Forschungen haben in den 1970er Jahren die Literaturwissenschaft in Deutschland tief beeinflusst. Iser konzentriert sich dabei auf die in die Werke integrierten „impliziten“ Leser und setzt den Schwerpunkt auf die Rezeptionsbedingungen im Text. Jauß berücksichtigt eher die Rezeptionsbedingungen und das Verhältnis der Autoren und der Leser vor dem konkreten historischen Hintergrund. Dabei legt er das Hauptgewicht auf die gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustände. Im Teil über die Rezeptionslage in der vorliegenden Arbeit dient hauptsächlich die Rezeptionstheorie von Hans Robert Jauß als theoretischer Ansatz.

Jauß sieht ein neues Konzept der Literaturgeschichte vor, indem ein „dialogische Verhältnis“ zwischen den Lesern und dem literarischen Werk beim Verfassen der Literaturgeschichte berücksichtigt werden soll. Bei ihm ist der „Erwartungshorizont“ ein wichtiger Begriff und dieser wird auf zwei Arten in der Rezeptionsästhetik umgesetzt: Als ein im Werk selbst kodierter Erwartungshorizont und als ein im Leseprozess von den

⁸ Florack, Ruth: „China-Bilder in der deutschen Literatur? Überlegungen zur komparatistischen Imagologie“. A.a.O. S. 45.

Lesern gebildeter Erwartungshorizont. Der erste ist Teil des Werksystems und ändert sich nicht, während der letztere in einem Interpretationssystem bleibt und sich ständig nach dem historischen Zustand und den Verhältnissen mit den Lesern ändert. Der letztere ist nach Jauß viel wichtiger.

Durch diese Überbrückung zwischen „Literatur und Geschichte, historische[r] und ästhetische[r] Erkenntnis“⁹ hat Jauß die gesellschaftliche und literarische Entwicklung als ein ganzes zusammengebracht. Somit ist die Literatur nicht nur in der Lage, die Geschichte oder das aktuelle gesellschaftliche Leben widerzuspiegeln und zu zeugen, sondern auch in der Entwicklung der Geschichte und in der realen Welt zu wirken. Beispielsweise kann sich Literatur Fragen zu gesellschaftlichen Problemen stellen und durch ihren Einfluss auf die Gesellschaft die gesellschaftlichen Normen ändern. Von Jauß werden diese geschichtsbildende Kraft und Funktion der Literatur in seinem Konzept einer neuen Literaturgeschichte besonders hervorgehoben.

Und nach der Rezeptionsästhetischen Theorie ist die Einstellung der Leser vor allem von ihrem Standort und von ihren Interessen bestimmt. Bei einer Analyse sollen „Alter, Geschlecht, gesellschaftliche Herkunft und Erfahrung, materielle und kulturelle Lebensbedingungen, Bildungsgang, Lektüre-Biographie und Lektüre-Gewohnheiten“¹⁰ als wichtige Elemente berücksichtigt werden, was ebenfalls ein Leitfaden für diese Arbeit ist.

1.2.3 Die Literatursoziologie

„Seit dem 20. Jahrhundert scheint die transzendente Ästhetik, die von oben nach unten spekuliert, allmählich einer Ästhetik von unten nach oben zu weichen, wie z.B. der Ästhetik aus soziologischer Perspektive“¹¹. „Literatursoziologie“ ist zu einem populären Arbeitsfeld in der Literaturwissenschaft und in der Soziologie geworden. Zielperspektive und Ausgangspunkt sind ein Verständnis von Literatursoziologie als Kulturwissenschaft, das

Literatur als zeichenhafte Objektivation kultureller Praxis auffasst. Zu klären sind im Rahmen einer so verstandenen Analyse die Rahmenbedingungen,

⁹ Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Suhrkamp, 1974. S. 169.

¹⁰ Ebd. S. 174f.

¹¹ Fang, Weigui: „Wer darf die Zeit verkörpern? Über Schückings Soziologie der literarischen Geschmacksbildung und deren Einfluss“. (究竟是谁能够体现时代?——论许京的文学趣味社会学及其影响). In: *Literature and Art Studies* (文艺研究). 2013/05. (S. 25-33). S.25.

Strukturen und Konsequenzen literarischer Kommunikation, die als sozial und politisch ebenso bedingter wie bedingender Prozess verstanden werden.¹²

Nach der Einsetzung der empirischen Orientierung in den 1950er- und 60er Jahren haben sich die Forschungsschwerpunkte der Literatursoziologie auf die Forschung der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Literatur konzentriert. Die Funktion der Literatur als ein Kommunikationsmedium ist zu einem wichtigen Bestandteil der Literatursoziologie geworden. Denn viele Literatursoziologen glauben, dass sich die bisherigen literarischen Theorien fast ausschließlich auf Autoren und Werke konzentrierten und den literarischen Konsum der Leserschaft und die besondere Funktion der Literatur als Kommunikationsmittel ignorierten. Ein Autor verwendet normalerweise Ausdrücke, die seine Leserschaft verstehen kann. Die Fähigkeit der Rezipienten zum Textverstehen ist ein Faktor, den der Autor berücksichtigen muss, wenn er seine Gedanken vermitteln will. Im Rezeptionsteil der Literatursoziologie werden insbesondere das Konzept und die Forschungsrichtung des literarischen Geschmacks erhoben, weil es in jeder Gesellschaft, anstatt eines einheitlichen ästhetischen Geschmacks, immer eine Vielzahl an künstlerischen Stilen und Geschmächen gibt, was den Zeitgeist verschiedener gesellschaftlicher Gruppen widerspiegelt.¹³ Solche Ansichten sind auch ein Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Ein Ziel dieser Arbeit ist es nämlich herauszufinden, welche Gruppen an der Produktion und Rezeption der zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen aktiv beteiligt sind.

Die Rezeptionsforschung bildet allerdings nur einen Teil der Arbeitsfelder der Literatursoziologie. Der gesamte Sozialisierungsprozess bei der Entstehung eines nationalen Bildes kann als ein Untersuchungsobjekt analysiert werden, was hauptsächlich aus zwei Arten von Arbeit besteht: Erstens müssen alle Glieder in der Produktions- und Verkaufskette der literarischen Werke in Betracht gezogen werden: Autoren konzipieren ihre Vorstellungen zu einem Land in den Werken. Die Darstellungen werden in Form von Büchern oder anderen Medien und durch das Verlagswesen oder durch andere Foren an die Öffentlichkeit gebracht. Die Leser rezipieren solche Bilder durch einen Lese- oder durch andere Konsumprozesse und die Rezeptionslage wirkt sich wieder in die gegenteilige Richtung auf die Schaffung der Autoren aus. Es bildet sich also ein Zyklus. Zweitens müssen auch andere kulturelle Materialien berücksichtigt werden, die beim

¹² Dörner, Andreas und Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen—von Marx bis zu den British Cultural Studies*. 2.Auflage. Springer VS, 2013. S. 2f.

¹³ Vgl. Fang, Weigui: „Wer darf die Zeit verkörpern? Über Schückings Soziologie der literarischen Geschmacksbildung und deren Einfluss“. A.a.O. S.26.

Schreiben, Denken und Leben der Menschen verwendet werden. D.h., das durch Literatur erzeugte Bild könnte auch mit Bildern aus anderen parallelen und zeitgenössischen kulturellen Produkten (Zeitungen, Bildern, Filmen, Cartoons, Anzeigen, usw.) verglichen werden, wodurch ein Bezug zu anderen Disziplinen ermöglicht wird.

Aus diesem Grund ist es besonders notwendig, über die Gattungen, deren Verteilung und Rolle in diesem Prozess vorkommen, zu diskutieren.

1.2.4 Die literarische Gattungstheorie

Diese Arbeit betrifft sozusagen die Problemfelder des „Mediums“ und das der „Gattungen“, weil die Werke von Hessler und seinen Zeitgenossen aus der Perspektive der traditionellen Verteilung von Gattungen facettenreich, hybridisiert und nur schwer zu klassifizieren sind. Wenn man die Chinabeschreibungen in der westlichen Literaturgeschichte erforscht, ist eine gewisse klare Verteilung nach Kategorien in die „reine Literatur“, wie z.B. Roman, Lyrik und Drama, noch möglich. Die literarischen Chinabeschreibungen in der jüngeren Zeit neigen jedoch dazu, sich an die Massenmedien zu wenden. Der Anteil an literarischen Reiseberichten und Berichten, die lange Zeit nicht als Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft im Westen eingestuft wurden, nimmt ständig zu. Diese Situation änderte sich erst im 20. Jahrhundert, wie man es im deutschsprachigen Raum sieht:

Im 20. Jahrhundert findet, unter dem Einfluss verschiedener literaturtheoretischer und ästhetisch-programmatischer Strömungen, eine Ausweitung des Literaturbegriffs statt. Über die „klassische“ Dreieit von Lyrik, Dramatik und erzählender Prosa hinaus werden verschiedene, z.T. schon sehr lange existierende Textgattungen als literaturnah oder als literarisch aufgefasst. Dies ist zunächst in den Texten oder Gattungen selbst begründet: Nicht innerhalb eines traditionell engen Literaturbegriffs stehende Textsorten wie Brief und Autobiographie, Tagebuch, Reisebericht oder Traktat verwenden z.T. sichtbar literarische Darstellungsmittel, sind in ihrer ästhetischen Erscheinungsform also durchaus Literatur. [...] Dass Gebrauchstexte, vor allem seit den 1970er Jahren, Gegenstand der Literaturwissenschaft wurden, hat einerseits mit ihrem schon oben erwähnten Einbau in „literarische“ Texte zu tun – der sie sozusagen aufgewertet hat, indem er ihnen literarischen Rang verlieh. Andererseits aber ist nicht unerheblich, dass gerade an den Texten mit angeblich „eindeutigem“ Sinn, der sich von ihrer Funktion in einem bestimmten Praxiszusammenhang herleitete, eine mögliche Vieldeutigkeit sichtbar wurde. Zudem wurde offenbar, dass gerade viele Gebrauchstexte sich literarischer Mittel bedienen, die auch literaturwissenschaftliche Analyse erfordern.¹⁴

¹⁴ Jeßing, Benedikt und Ralph Köhnen: *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J.B.

Aber hier wird nicht erklärt, was mit den „literarischen Darstellungsmitteln“ spezifisch gemeint ist. Angesichts der großen Resonanz, die Hessler mit seinen Werken bekommen hat, ist es durchaus sinnvoll, die enormen Kräfte der „Creative Nonfiction“, was ein Grenzgenre des journalistischen und literarischen Schreibens ist, zu untersuchen. Die Bücher von vielen anderen Autoren gehören zwar zu keinem deutlich eigenständigen und etablierten Genre, können aber auch als nicht-fiktionale Literatur im weiteren Sinne betrachtet werden.

Es wird von der Verfasserin behauptet, dass eine Beschränkung der Untersuchung des westlichen Chinabildes auf ein traditionelles Genre, wie es z.B. in den Romanen beschrieben wird, unser Gesamtverständnis der westlichen literarischen Chinabeschreibungen sowie der chinesischen Leserschaft beeinträchtigen wird. Schließlich hängt die Popularität der westlichen Chinabeschreibungen stark vom jeweiligen Genre ab. Und diese Popularität ist nur durch einen Vergleich mit Werken in anderen Formen zu bestätigen. Darüber hinaus wird uns eine Untersuchung der Verteilung und Merkmale der Genres ermöglichen, neue Kenntnisse nicht nur zur Lage der westlichen Chinabeschreibungen, sondern auch zum Literaturbetrieb der heutigen Zeit allgemein zu gewinnen.

1.2.5 Theoretische und methodologische Herangehensweise der vorliegenden Arbeit

Es ist zu sehen, dass die zuvor aufgelisteten theoretischen Ansätze die gemeinsame Sicht teilen, dass die rezeptive Tätigkeit der Leser „die subjektive Seite in der Interaktion zwischen Werk und Rezipient“¹⁵ ist. Im Leseprozess legen die Leser den Sinn des Textes fest und situieren den Sinn zugleich in ihre eigene Lebenswelt. Die Leseerfahrung eines Lesers soll deswegen nicht bloß als individuell zufällig, sondern als repräsentativ für die Erfahrungsmöglichkeit angesehen werden. Diese Betonung der Erfahrungsmöglichkeit spiegelt sich jeweils in der Rezeptionsästhetik als die Untersuchung der bestimmten sozialen Schicht oder einer Generation, in der komparatistischen Imagologie als Begriffe, wie z.B. die „kollektive Vorstellungswelt“ (die sich von einer Gesellschaft oder nur von einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe unter bestimmten historischen Bedingungen entwickelt hat), in der Literatursoziologie als der gesamte Sozialisierungsprozess von der

Metzler, 2017. S. 204, 210.

¹⁵ Schutte, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation*. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 157.

Produktion bis zum Konsum eines literarischen Werkes, inklusive des Verhältnisses zwischen Genre und Gesellschaft, wider.

Da bei der Entstehung solcher theoretischen Ansätze sozusagen ein Prozess der Inspiration miteinander zu sehen ist, ist es durchaus möglich, ähnliche Ansichten aus den einzelnen Theorien zusammen als leitenden Ansatz für die vorliegende Arbeit zu verwenden. In diesem Sinne sieht die Herangehensweise etwa wie folgt aus:

Bei der Untersuchung des Chinabildes der westlichen Autoren werden ihr Fremdbild (China als das Fremde) und ihr Selbstbild (als Fremder in China) analysiert. Dieses Modell wird ebenfalls bei der kurzen Erforschung der Rezeptionslage der westlichen Chinabeschreibungen in China angewandt. In diesem Fall stehen die chinesischen Leser als Beobachter (das Eigene) und die westlichen Autoren als Beobachtete (das Fremde). Durch diese Herangehensweise können Elemente, wie z.B. die Identitäten der Autoren und die der Leser, das Verlagswesen, usw., nicht mehr isoliert, sondern zusammen als integrative Faktoren, die an der Genese, an der Entwicklung und an der Auswirkung der Chinabilder der westlichen Autoren und der Westenbilder der chinesischen Leser teilgenommen haben, vorgestellt werden. Somit werden sich eine klare und einheitliche Arbeitsmethode sowie eine Struktur durch die ganze Arbeit hindurchziehen.

Wie bereits erwähnt, wenn man das westliche Chinabild bzw. die psychischen Gründe dahinter analysieren möchte, ist, über die Kenntnisse der Literatur hinaus, noch eine sehr aufwendige Forschung der Vergangenheit und Gegenwart der westlichen Kultur zu betreiben. In Bezug auf eine Untersuchung der heutigen chinesischen Gesellschaft sind ebenfalls scharfe Einblicke in die komplizierte und sich stets verändernde chinesische Gesellschaft erforderlich, was für die Verfasserin die Bemühung bedeutete, in den letzten Jahren stets über den eigenen Horizont im Hinblick auf die Kenntnisse über die heutige westliche und chinesische Gesellschaft hinauszublicken. Obwohl es oft schöne „Offenbarungsmomente“ gibt, ist der Problematik besonders bezüglich des mangelnden Wissens im sinologischen und medienwissenschaftlichen Bereich nicht auszuweichen.

Genau deswegen wird in dieser Arbeit bewusst versucht, durch eine grobe Verteilung der zu argumentierenden Elemente jeweils auf der inhaltlichen und stilistischen Ebene vor allem die stilistischen Elemente und deren Funktionen in dem Genese-, Entwicklungs- und Rezeptionsprozess des Chinabildes bei den westlichen Autoren zu berücksichtigen und die Schwerpunkte neben dem „was“ und „warum“ vor allem auf das „wo“ und

„wie“ zu legen. Damit könnte diese Arbeit neben der kulturwissenschaftlichen Orientierung, die aufgrund der Komplexität und Aktualität dieses Themas oft – nach Florack – eine Überforderung für die chinesischen Forscher darstellt, vor allem einen „literaturwissenschaftlichen“ Beitrag leisten. In der Tat sind das „was“ und „warum“ von dem „wo“ und „wie“ schwer zu unterscheiden.

1.2.6 Untersuchungskorpus

Ausgehend von den zuvor genannten methodologischen Überlegungen haben die gesammelten Materialien in dieser Arbeit vor allem folgende Eigenschaften:

Im Teil über die westlichen Chinabeschreibungen ist das Sammeln von literarischen Werken im weiteren Sinn von entscheidender Bedeutung. Neben einer eingehenden Analyse von Hessler's Person und Literatur zielt diese Arbeit darauf ab, seine Werke mit anderen zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen eine vergleichende Untersuchung zu betreiben. Erst dadurch kann man die Anzahl und Größe der Werke, die Verteilung der Genres und die Identitäten der Autoren herausfinden. Diese Arbeit basiert auf einer Aussortierung der relevanten Publikationen auf dem Buchmarkt. Hier wird die Arbeitsweise der bislang aktuellsten Forschung über die Publikationen mit dem Chinabezug in Deutschland¹⁶ aus dem buchwissenschaftlichen Bereich genutzt. In dieser Arbeit werden zunächst bewusst

diejenigen Buchgattungen (Sachgruppen) ausgewählt, die sich an den Publikumsmarkt richten; wissenschaftliche Literatur und das Fachbuch wurden ausgeschlossen. Erfasst wird also nicht die Diffusion von hoch spezialisiertem Wissen an ein wissenschaftliches Publikum, sondern das Angebot „populärer“ Inhalte an ein inhomogenes Publikum mit ganz unterschiedlichen Interessen, Lese- und Informationsbedürfnissen zum Thema „China“.¹⁷

Diese Forschung hat die verbleibenden Werke dann in drei Kategorien unterteilt: *Fiktionale Literatur*, *Sachbuch und Ratgeber* sowie *Nicht-fiktionale erzählende Literatur*. Über die zur dritten Kategorie gehörenden Genres wird in 3.1.1 noch diskutiert werden. Es ist allerdings festzustellen, dass es eine deutliche Überschneidung zu der von Literaturwissenschaftlern erwähnten „literarischen Gebrauchsform“ gibt. Daher kann man sagen, dass eine imagologische Forschung der Literatur im weiteren Sinne

¹⁶ Vgl. Rautenberg, Ursula; Engl, Elisabeth und Ruijing, Qiu: „China Bilder“: Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014. In: *Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft. LVIII*. Herausgegeben von Ursula Rautenberg und Axel Kuhn. Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg. 2015.

¹⁷ Ebd. S. 8.

hauptsächlich zwei Arten von Werken berücksichtigt; und zwar die „reine“, fiktionale Literatur und die Gattungen, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allmählich zum Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft, bzw. der Imagologie geworden sind.

Durch Untersuchungen in dieser Arbeit wird es ersichtlich werden, dass die fiktionale Literatur und die nicht-fiktionale erzählende Literatur ähnliche Chinabilder erstellen und quantitativ fast den gleichen Anteil auf dem Buchmarkt haben. Wenn sich der Erfolgsgrad jedoch auf die Auswirkung im chinesischen Buchmarkt bzw. auf die Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den Autoren und den Lesern bezieht, dann ist beinahe ausschließlich die nicht-fiktionale Literatur zu sehen. Daher ist meine Forschung, deren Ausgangspunkt die Lage auf dem echten Buchmarkt ist, nur durchsetzbar und sinnvoll, wenn man solche Gattungen in meine Forschung als Forschungsschwerpunkt mit einbezieht.

1.3 Forschungsstand

Die Erforschung über Länderbilder ist, wie bereits erwähnt, ein interdisziplinäres Arbeitsfeld, das von der Betriebswirtschaft (Marktforschung), der internationalen Politikwissenschaft, der Soziologie, der Ethnologie, der Geschichtswissenschaft, der Medienwissenschaft und nicht zuletzt bis zur Komparatistik reicht. Es ist erwähnenswert, dass das westliche Chinabild derzeit sowohl im Westen als auch und besonders in China ein populäres Forschungsthema ist.

Wenn man den Blick nicht auf das Gebiet der reinen Literatur beschränkt, ist in verschiedenen Disziplinen eine große Anzahl an Forschungsliteratur über das westliche Chinabild zu sehen: Bei den meisten davon handelt es sich um das Chinabild in einem langen historischen Prozess oder in einer bestimmten historischen Epoche.¹⁸ Was das Chinabild in der westlichen Literatur im weiteren Sinne anbelangt, sieht man vor allem auch Untersuchungen in solchen Werken, die das literarische Chinabild nicht spezifisch aus einer literatursoziologischen Perspektive untersuchen, sondern Literatur als einen Teil

¹⁸ Vgl: Dawson, Raymond: *Chinese Chameleon: An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization*. London: Oxford University Press, 1967; Franke, Wolfgang: *China und das Abendland*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1962; Osterhammel, Jürgen: *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert*. München: C.H.Beck, 1998; Leutner, Mechthild und Yü-Dembsiki, Dagmar: *Exotik und Wirklichkeit. China in Reisebeschreibungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: MPM, 1990; Zhou, Ning: *Western Images of China* (天朝遥远-西方的中国形象研究). Beijing: Peking University Press, 2006.

des sozialen Lebens erwähnen.

Den größten Anteil der Forschungen über das zeitgenössische westliche Chinabild machen die Untersuchungen über das Chinabild in den westlichen Massenmedien aus. Darunter sind neben einem geringen Anteil an wissenschaftlichen Forschungsergebnissen¹⁹ vor allem kurze Artikel eben aus den Massenmedien, beispielsweise Zeitungen und Zeitschriften, insbesondere den chinesischen Medien, zu nennen²⁰. Dass das westliche Chinabild in China ein hochbrisantes Thema ist, entspricht auch der großen Resonanz, die Hessler und seine Zeitgenossen in China erfahren.

Das berühmteste Werk der Autoren, die das westliche Chinabild in der Literatur erforschen, ist *The Chan's Great Continent: China in Western Minds* von dem berühmten Sinologen Jonathan Spence.²¹ Aber auch dieses Werk widmet sich nicht ausschließlich der Literatur. Denn durch die Darstellung eines bunten Chinabildes von national und anders definierten Betrachtergruppen (wie „The French Exotic“, „Reisende“ und „Frauen“) wird ein bald verführerisches, bald bedrohliches Chinabild im geschichtlichen, literarischen, philosophischen und politischen Feld vorgestellt.

Nimmt man den deutschsprachigen Raum als Beispiel, so sind folgende Modelle der Forschungsliteratur zum literarischen Chinabild zu sehen:

1. Forschungen wie die von Jonathan Spence, die einen umfassenden Überblick über das westliche Chinabild im historischen Verlauf geschaffen haben, wie z.B. Werke der chinesischen Germanisten Fang Weigui und Wei Maoping²². Beide haben aber auf die Rolle des Genres und der sozialen Identität der Autoren nicht besonders geachtet.
2. Forschungen, die das Chinabild einzelner klassischer Schriftsteller oder deren

¹⁹ Vgl: Mackerras, Colin: *Western Images of China since 1949*. Beijing: Renmin University of China Press, 2013; Hilsmann, Christiane: *Chinabild im Wandel; Die Berichterstattung der deutschen Presse*. Hamburg: diplom.de, 1998; Bieber, Linny: *China in der deutschen Berichterstattung 2008: Eine multiperspektivische Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011; Vogel, Friedrich und Jia, Wenjian (Hrsg.): *Das Bild Chinas im deutschsprachigen Raum aus kultur-, medien- und sprachwissenschaftlicher Perspektive (2000-2014)*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.

²⁰ Vgl. china.com.cn: „Das Chinabild: Wer kann China repräsentieren?“ (中国形象: 谁能代表中国?). http://www.china.com.cn/opinion/node_7107778.htm, Southern Weekly (南方周末): „Das Chinabild auf der Welt: die 60jährige Chinageschichte im Westen“ (世界的“中国观”: 西方 60 年的中国故事). 23.07.2009; National History (国家历史): „Ein Missverständnis zu China für 1000Jahre“ (误读中国 1000 年), 2009/07; South Reviews (南风窗): „Die Maske einer großen Macht 1949-2009“ (大国脸谱 1949-2009). 2009/07. Sweekly (南都周刊): „das Chinabild entziffern“ (解码中国形象). 03.03.2011. (Stand: 01.02.2021).

²¹ Vgl. Spence, Jonathan: *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*. New York: Norton, 1998.

²² Vgl: Fang, Weigui: *Das Chinabild in der deutschen Literatur, 1871-1933*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1992; Wei, Maoping: *Geschichte der chinesischen Einflüsse in der deutschen Literatur*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1996.

Werken betreffen, wie z.B. das Chinabild von Goethe, Schiller, Kafka, Döblin, Brecht, Hesse, usw.²³.

3. Werke, die sich dem Chinabild einer literarischen Epoche widmen. Forschungen in dieser Form haben bislang fast sämtliche Epochen seit dem 19. Jahrhundert abgedeckt.²⁴
4. Forschungen über Werke eines bestimmten Genres, insbesondere über den Roman²⁵. Angesichts der wichtigen Rolle, die die „literarische Gebrauchsform“ bei der Gestaltung des Chinabildes spielt, findet man auch manche Untersuchungen dazu. Doch wie bereits erwähnt, sind solche Formen erst seit den 1970er Jahren allmählich zum Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft geworden, daher werden diese Formen von den Forschungen eher als geschichtliches Material betrachtet.²⁶

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass aufgrund der Beiträge ebendieser Forschungsergebnisse das Chinabild in der deutschen Literatur bereits aus verschiedenen Perspektiven intensiv interpretiert worden ist. Wie Florack hinweist, konzentrieren sich manche Werke zu sehr darauf, die Chinaelemente bzw. die Chinastereotypen als wahr oder falsch zu beurteilen. Eine Differenzierung der Bilder zwischen literarischen Gattungen kommt noch selten vor.

Verglichen mit den vielen Untersuchungen über das westliche Chinabild ist der Umfang der Forschungsliteratur über die Rezeption westlicher Literatur in China eher klein. Wie die Forschungen über das Chinabild, beschränken sich die Forschungen hier auch meist

²³ Vgl: Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besondere Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2007; Hsia, Adrian: *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974; Hsia, Adrian: *Kafka and China*. Bern u. a.: Peter Lang, 1996.

²⁴ Vgl: Gütinger, Erich: *Die Geschichte der Chinesen in Deutschland: ein Überblick über die ersten 100 Jahre seit 1822*. Münster: Waxmann Verlag, 2004; Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*. Bern & München: Francke, 1977; Gao, Yunfei: *China und Europa im deutschen Roman der 80er Jahre*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1997; Heuser, Qixuan: *Das China-Bild in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre*. Freiburg, 1996; Kubin, Wolfgang: „Kein Notausgang Peking“. Zum Problem der Repräsentation von China in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: Yijie, Zhu, Bayreuth Walter Gebhard (Hrsg.): *Ostasienrezeption in der Nachkriegszeit. Kultur- Revolution - Vergangenheitsbewältigung - Neuer Aufbruch*. München: iudicium, 2007; Zhu, Liangliang: *China im Bild der deutschsprachigen Literatur seit 1989. Zwischen Wirklichkeit und Vorstellung*. Bonn: 2015. Dissertation.

²⁵ Vgl: Lange, Thomas: „China als Metapher. Versuch über das Chinabild des deutschen Romans im 20. Jahrhundert“. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 03/1986. (S. 341-349).

²⁶ Vgl: Reinhold, Jandeseck: *Das fremde China: Berichte europäischer Reisender des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges., 1992; Zhang, Zhenhuan: *China als Wunsch und Vorstellung: Eine Untersuchung der China- und Chinesenbilder in der deutschen Unterhaltungsliteratur 1890-1945*. Regensburg: 1993; Liu, Jing: *Wahrnehmung des Fremden: China in Deutschland in chinesischen Reiseberichten, vom Opiumkrieg bis zum Ersten Weltkrieg*. Freiburg (Breisgau): Universität Freiburg, Dissertation, 2001.

auf den Bereich der reinen Literatur²⁷. Die rezipierten Werke sind oft literarische Kanons, deren Hauptmotive mit China nichts zu tun haben. Auch wenn gewisse China-Elemente in solchen Werken vorhanden sind, war eine direkte Kommunikation der Autoren mit chinesischen Lesern vor dem globalisierten Zeitalter unvorstellbar, geschweige denn, dass Forschungen darüber durchgeführt worden wären.

In China wird die Diskussion über das nicht-fiktionale Schreiben im akademischen Kreis durchgeführt, aber diese Diskussion geht wiederum beinahe ausschließlich um das Phänomen der Popularität der Nonfiction-Werke. Eine genaue Erkundung aus der stilistischen Perspektive gibt es noch kaum. Im Teil über Hessler's Werke werden wissenschaftliche Artikel in relevanten Datenbanken und in der Internetsuchmaschine umfassend recherchiert. Obwohl es noch keine spezifischen Forschungen über die stilistischen Merkmale von Hessler's Werken gibt, sind manche Artikel, die über den Inhalt seiner Werke diskutieren, dennoch erhellend für die vorliegende Arbeit, und werden daher in der späteren Diskussion auch zitiert.

²⁷ Vgl. Zhang, Yi: *Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in China von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bern u.a.: Peter Lang, 2007.

2. Ein theoretischer Überblick: Reflexion über literarische Nonfiction

Weil Hessler's Werke und Werke vieler seiner Zeitgenossen zum Gebiet der „literarischen Nonfiction“ gehören, ist es wichtig und sinnvoll, das literarische Phänomen „literarische Nonfiction“, das ein Schlüsselbegriff der vorliegenden Arbeit ist, zunächst in diesem Kapitel in einer theoretischen Hinsicht zu betrachten. Denn erst mit diesem theoretischen Übergang und der dadurch geschaffenen Basis kann man im Anschluss die konkreten Textanalysen im 3. und 4. Kapitel besser nachvollziehen.

Der Begriff „Nonfiction/nicht-fiktional“ wird im allgemeinen Verständnis oft als das entgegengesetzte Konzept von „Fiktion/fiktional“ angesehen und bedeutet eine Art „vollständige Widerspiegelung“ der Realität. In China handelt es sich dabei um einen importierten Begriff aus der Übersetzung von „nonfiction-novel“, der in den 1960er und 70er Jahren in den USA entstand. Erst vom Jahr 2010 an wurde der Begriff „Nonfiction“ vom chinesischen literarischen und journalistischen Kreis massiv verwendet, um ihre Schreibpraktiken von der traditionellen „Reportageliteratur“ zu unterscheiden. 2015 erhielt die belarussische Schriftstellerin Alexejewitsch wegen ihrer nicht-fiktionalen Schaffungen den Literaturnobelpreis. Man kann sagen, dass das „nicht-fiktionale“ Schreiben als eine relativ „realistische“ Schreibweise bereits weltweit boomt. Allerdings zeigt es auch eine gewisse Komplexität und Widersprüchlichkeit aufgrund seiner doppelten Anforderungen an Authentizität und Literarizität. Daher gibt es noch einen großen Diskussionsbedarf in diesem Bereich.

Es fehlt an vielen Orten der Welt, eigentlich außer den Vereinigten Staaten, noch an systematischen und umfassenden Forschungen über die historische und besonders über die aktuelle Entwicklungsgeschichte der literarischen Nonfiction. Begrenzte Forschungsergebnisse über die aktuelle Lage der literarischen Nonfiction in Europa²⁸ basieren oft auf Interviews einzelner Autoren, wie z.B. die Dissertation vom Deutschen Tobias Eberwein und ein Forschungsbericht von der finnischen Journalistin Anu Nousiainen. Darunter hat nur Eberwein in seiner Arbeit neben den empirischen Untersuchungen auch gewissermaßen über theoretische Themen gesprochen. Er meint, hinter den vielfältigen Phänomenen der literarischen Nonfiction in verschiedenen

²⁸ Vgl. Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen*. Herbert von Halem Verlag, 2013. Nousiainen, Anu: *A Bunch of Distractive Writing: Why has fact-based and extensively reported American style narrative journalism not gained ground in Europe?* Michaelmas, Hilary and Trinity Terms 2012-2013, Reuters Institute Fellow's Paper.

Ländern wäre es vor allem sinnvoll, nach möglichen Anknüpfungspunkten im deutschsprachigen Theoriediskurs der Literaturwissenschaft und der Journalistik zu suchen. Denn es geht beim Diskutieren über dieses Genre vielmehr um tiefere Probleme aus wissenschaftlichen Disziplinen als nur um ein Phänomen selbst, und zwar um die Fragen: „Was genau ist eigentlich Literatur? Was ist Journalismus? Was sind die besonderen Funktionen dieser beiden Kommunikationsformen? Und wie lassen sie sich voneinander unterscheiden?“²⁹ Er hat durch Interviews die Lage in Deutschland untersucht und zieht die Schlussfolgerung, dass literarischer Journalismus trotz seines Versuches, Literatur und Journalismus zu verbinden, wegen der Anforderung von Aktualität immer noch zum Journalismus gehört. Dieser Meinung würden die chinesischen Forscher wahrscheinlich nicht zustimmen. Denn die chinesischen Leser tendieren seit der alten Zeit nicht dazu, Bücher nach klaren Genres zu kategorisieren, sondern befürworten eine bekannte Ansicht dazu, und zwar die, dass sich „Literatur, Geschichte und Philosophie nicht trennen lassen“ (wen shi zhe bu fen jia):

Eine Geschichte der chinesischen Literatur ist daher oftmals in nuce gleichzeitig eine Geschichte der chinesischen Philosophie, ja eine Historie von China. Der Begriff Literatur meint nämlich für China bis zum Ende des Kaiserreiches (1911) und mitunter darüber hinaus im weiteren Sinne alles Schrifttum: alles Geschriebene gilt als Literatur.³⁰

Daher liegt der Fokus der Leser nicht auf dem Genre, sondern auf den Gefühlen und auf dem ästhetischen Genuss, die sie beim Lesen bekommen. Literarische Nonfiction in China (auch wenn sie in der Vergangenheit einen anderen Namen hatte) wird daher nie als Außenseiter in der Literatur betrachtet. Dennoch, oder gerade aufgrund solcher Unterschiede, stimme ich Eberweins Ausgangspunkt zu, nämlich, dass es mehr als notwendig ist, beim Behandeln des Themas der Nonfiction stets die oft kulturspezifischen Phänomene und deren Gründe zu berücksichtigen. Denn eines ist unumstritten: Die Theorieentwicklung in diesem Bereich ist keineswegs abgeschlossen.

Dieses Kapitel wird im Nachfolgenden in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden auf der theoretischen Ebene der Ursprung des Begriffes, die philosophische Grundlage sowie die Grenzen und die Merkmale der literarischen Nonfiction jeweils diskutiert. Im zweiten Abschnitt wird kurz die Entwicklungsgeschichte der literarischen Nonfiction jeweils in den USA, in Europa und in China analysiert. Dabei geht es weniger um Diskussionen über Details, sondern vielmehr darum, einige grundlegende Probleme in diesem Bereich,

²⁹ Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen*. A.a.O. S. 188.

³⁰ Zymmer, Rüdiger: *Handbuch Gattungstheorie*. J.B. Metzler, 2010. S. 288.

die nur durch einen interkulturellen Vergleich zu begreifen sind, aus der literatursoziologischen Perspektive zu erklären. Darüber hinaus wird die mögliche Zukunft dieses Bereiches in unserer neuen digitalen Welt diskutiert. Zum Schluss wird in 2.3 ein Fazit gezogen.

2.1 Das theoretische Wissen über literarische Nonfiction: Ein Genre zwischen Faktualität und Fiktionalität

Die bei der Diskussion über literarische Nonfiction am häufigsten vorkommende theoretische Frage ist die der Definition dieser Schreibform. Dabei ist zwei Punkten nicht auszuweichen, nämlich dem des Verhältnisses zwischen Faktualität und Fiktionalität im literarischen Schreiben sowie dem des Verhältnisses zwischen literarischer Nonfiction und ihren Nachbargattungen. In 2.1.1 wird zunächst die Definitionsfrage der literarischen Nonfiction analysiert. Danach wird in 2.1.2 die ästhetische Grundlage dieses Genres aufgezeigt. Durch die Analyse auf der ästhetischen Ebene kann dann in 2.1.3 die Grenze der literarischen Nonfiction mit ihren Nachbargattungen besser begriffen werden.

2.1.1 Die Definitionsfrage der literarischen Nonfiction

Aufgrund der Thematik über China neigen die chinesischen Leser verständlicherweise dazu, fremde Informationen über China in Hessler's Werken zu „entdecken“. Und zwar streben sie danach, neue Perspektive der chinesischen Gesellschaft zu erwerben, in der sie leben. Aber für US-amerikanische Leser, die mit „Creative Nonfiction“-Werken vertraut sind, unterscheiden sich die Figuren in Hessler's Büchern nicht grundlegend von den einfachen Menschen, die von Hessler's Professor John McPhee³¹ beschrieben werden. McPhee hat über sehr vielseitige Themen geschrieben, z.B. über die nordamerikanische Geographie und Umwelt, die Technik, das Obst Orange, LKW-Fahrer, usw., die alle stilistisch deutlich und einheitlich zu „Creative Nonfiction“ gehören. Die einzige Gemeinsamkeit ihrer Bücher ist nämlich die Erzählstruktur, die ein gutes „Creative Nonfiction“-Werk hervorbringt.

³¹ Bei dem Professor John McPhee handelt es sich um einen Dozenten der Princeton University. An dieser studierte Hessler englische Literaturwissenschaft und Kreatives Schreiben. Während dieses Studiums belegte er einen Kurs von John McPhee, einem der bekanntesten Schriftsteller im Feld der Creative Nonfiction.

„Creative Nonfiction“ ist ein boomendes Genre seit den späten 1960er bis 1970er Jahren, das zeitgleich mit der Entstehung des sogenannten „neuen Journalismus“ entstand und zu dem breiten Spektrum des nicht-fiktionalen Schreibens gehört. Das nicht-fiktionale Schreiben hat keine einheitlichen Normen und Creative Nonfiction selbst erhält oft viele andere Namen: literary nonfiction, narrative journalism, new journalism, literary journalism, feature writing, the nonfiction novel, documentary narrative, usw., die eigentlich nicht immer identisch sind. Manche zählen Creative Nonfiction sogar als die vierte Gattung neben Roman, Lyrik und Drama.³² Die gegenwärtige Situation ist, dass das nicht-fiktionale Schreiben im weiteren Sinne an vielen Orten erscheint: Tageszeitung, Wochenzeitung und auf der Bestsellerliste von „Nonfiction“-Literatur. Es fasziniert Buchleser, Fernsehzuschauer, Zuhörer der öffentlichen Radiosendungen und Fans der Dokumentarfilme. Bisher werden die Diskussionen über diese Schreibform in verschiedene Disziplinen, wie z.B. Anthropologie, Medienwissenschaft, Kreatives Schreiben, Geschichtswissenschaft, Journalismus, Literaturwissenschaft und Soziologie, gestreut. Die Methoden und Interessen der einzelnen Fächer sind oft unterschiedlich.

Allgemein gesagt, ist Nonfiction das, was sie nicht ist: Sie ist kein Roman, kein Lyrik und kein Drama. Richtet man sich nach Hessler so erklärt er diese Form des Genres den chinesischen Lesern folgendermaßen:

Wenn wir uns an die US-amerikanische Literaturgeschichte in dem letzten halben Jahrhundert erinnern, werden wir wahrscheinlich herausfinden, dass die erzählenden nicht-fiktionalen Werke das hervorragendste und dynamischste ist. Schon in den 1970er Jahren wurde die ungewöhnliche Veränderung in diesem Bereich von der Öffentlichkeit bemerkt. [...] Aber dieses Genre hat bis heute noch keinen befriedigenden Namen. [...] „Nonfiction“ wird in einer negierten Form definiert, was an sich ein seltsames Wort ist.³³

In einem Interview von McPhee für *The Paris Review* fragte Hessler seinen Lehrer, wie er Werke dieser Art nennen möchte. McPhee meinte daraufhin, dass der Name nicht wichtig ist und antwortete: „I prefer to call it factual writing. Those other titles all have flaws. But so does fiction. Fiction is a weird name to use. It doesn't mean anything – it just means ‚made‘ or ‚to make‘“.³⁴

³² Vgl. Prentiss, Sean und Joe Wilkins: *The far edges of the fourth genre: an anthology of explorations in creative nonfiction*. Michigan State University Press: 2014.

³³ Hessler, Peter: „Mein Lehrer McPhee“. In: John McPhee: *The Control of Nature*. (Chinesische Version). Tsinghua University Press, 2013. Prolog. Es ist darauf hinzuweisen, dass ich es in der vorliegenden Arbeit versucht habe, die chinesischen Texte aller hier verwendeten Zitate möglichst originalgetreu ins Deutsche zu übersetzen.

³⁴ Hessler, Peter: „John McPhee, the Art of Nonfiction No. 3“. In: *The Paris Review*. 192 (n.d.): (S. 39-77). S. 63.

Diese fehlende klare Definition ist auch in fast allen Forschungsliteraturen und Einführungsbüchern über dieses Genre zu sehen. Denn dort wird das Definitionsproblem immer bereits am Anfang diskutiert, was die Problematik aber auch die Vitalität dieses Genres zugleich beweist.

Insgesamt kann man sagen, dass das Schreibfeld der literarischen Nonfiction eine graue Zone zwischen Literatur und Journalismus ist. Gemäß der Definition der *The International Association for Literary Journalism Studies (IALJS)* ist Literaturjournalismus oder Reportage nicht als „Journalismus über Literatur“, sondern als „Journalismus als Literatur“ zu verstehen. Wie bereits erwähnt, umfasst diese Kategorie viele Namen auf der ganzen Welt. Auf ihrer Webseite hat die *IALJS* sogar die portugiesischen, spanischen und chinesischen Namen (Jornalismo Literário, el periodismo literario und Bao Gao Wen Xue) aufgelistet.³⁵ Weil sich die verschiedenen Begriffe oft überschneiden, werden manche Begriffe in der vorliegenden Arbeit auch vermischt verwendet (z.B. verwendet man in den USA, in Deutschland und China häufiger jeweils literarischer Journalismus, literarische Reportage und das nicht-fiktionale Schreiben). In diesem Kapitel wird der Begriff der „literarische Nonfiction“ verwendet, weil er sowohl als ein Gesamtbegriff für die Bezeichnung dieses ganzen vagen Bereiches als auch oft als ein Synonym der „Creative Nonfiction“ verwendet werden kann. Und diese zweifache Bedeutungsebene ist sehr relevant für die folgenden Diskussionen in diesem Kapitel.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass sich literarische Nonfiction mit ihren vielen Namen eigentlich nicht wie im üblichen Sinne nur auf die literarischen Elemente in den Berichterstattungen, sondern auf eine spezielle Textart bezieht. Dahinter steckt eine Reihe von Konzepten darüber, wie man durch diese Art des Schreibens, die einige fundamentale Merkmale der Literatur und des Journalismus kombiniert, die Realität präsentieren kann.

In diesem Zusammenhang kann zuerst „literarische Nonfiction (literary nonfiction)“ „im weitesten Sinne“ und „im engsten Sinne“ (als Synonym von „Creative nonfiction“) unterschieden werden, wodurch sich ein klareres Bild der Definition ergibt. *Literarische Nonfiction im weitesten Sinne* umfasst alle Arten des nicht-fiktionalen Schaffens, die gewissen ästhetischen Konzepten entsprechen (genauere Diskussion folgen in 2.1.2 und 2.1.3). Daher könnte sie sowohl als schriftliche Formen, wie z.B. Reportage, Essays,

³⁵ Vgl. The International Association for Literary Journalism Studies (IALJS). <http://ialjs.org/about-us/>. (Stand: 01.02.2021)

Briefe, Features, Reiseliteratur, Tagebuch, als auch in anderen Formen, wie beispielsweise Interviews, Dokumentarfilme, Fotografie, Cartoon, Audio- und Videoclips oder Oral History, erscheinen. Entgegen dessen bezieht sich *Literarische Nonfiction im engsten Sinne*, und zwar die Creative Nonfiction (weil creative nonfiction im englischsprachigen Raum oft auch literary nonfiction synonym genannt wird), auf einen etablierten Schreibstil, der nicht vollständig von der älteren „Literarischen Reportage“-Tradition unabhängig ist, aber vor allem von der nicht-fiktionalen Strömung im Journalismus in den USA seit den 1960er und 70er Jahren beeinflusst wird, obwohl es auch unterschiedliche Konzepte dieser früheren Phase gibt. Denn nach manchen Autoren in der „New Journalism“-Strömung der früheren Jahre ist die Literarizität des Textes oft wichtiger als die strenge Anforderung an die „Faktualität“. In den sogenannten „nonfiction novels“ aus dieser Zeit werden manchmal Details erfunden. Danach ist dieses Konzept des nicht-fiktionalen Schreibens auf der ganzen Welt und in den Gebieten des Journalismus, der Literatur und in denen des akademischen Kreises teilweise mit unterschiedlichen Namen und Formen etabliert.

In der vorliegenden Arbeit wird hauptsächlich literarische Nonfiction im engsten Sinne behandelt, weil die Werke von Hessler repräsentative Beispiele der Creative Nonfiction sind. Viele andere zeitgenössische westliche Chinabeschreibungen (siehe 3.1) können zweifellos als literarische Nonfiction im weitesten Sinne betrachtet werden. Durch die Untersuchung in der vorliegenden Arbeit ist zu sehen, dass die meisten erwähnten Chinabeschreibungen zwar zu dem nicht-fiktionalen Schreiben im weitesten Sinne gehören, aber nur wenige davon literarische Nonfiction im engsten Sinne sind. Und es geht bei dem Nonfiction-Fieber in China auch eher um literarische Nonfiction im weitesten Sinne, weil die konkreten Regelungen der Creative Nonfiction dort noch nicht weit verbreitet sind.

Derzeit sind die auf dem Buchmarkt erhältlichen Lehrbücher über Creative Nonfiction zumeist Zusammenstellungen der persönlichen Schreiberfahrungen mehrerer Schriftsteller.³⁶ Die einflussreichsten davon und eine systematische Vorstellung von zahlreichen Schreibtechniken sind eine Reihe Einführungsbücher von Lee Gutkind, der

³⁶ Vgl. Gerard, Philip (Hrsg.): *Writing Creative nonfiction. Instruction and insights from the teachers of the Associated Writing Program*. Story Press, 2001; Gutkind, Lee (Hrsg.): *In Fact: The Best of Creative nonfiction*. W. W. Norton & Company: 2004. Sean Prentiss, Joe Wilkins (Hrsg.): *The Far Edges of the Fourth Genre*. Michigan State University Press, 2014; Sherry Ellis: *Now Write! Nonfiction: Memoir, Journalism and Creative nonfiction Exercises from Today's Best Writers*. TarcherPerigee; Later Printing. 2006. Hart, Jack: *Storycraft: The Complete Guide to Writing Narrative Nonfiction*. University of Chicago Press, 2011. Mark Kramer, Wendy Call (Hrsg.): *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. Plume, 2007.

als „Vater der Creative Nonfiction“ genannt wird und das Magazin *Creative Nonfiction* gegründet hat.³⁷ Zumal wird der Begriff „Creative Nonfiction“ Lee Gutkind zugeschrieben, der dieses Genre einfach als „true stories well told“ definierte. Sein Konzept lautet, dass Autoren von Creative Nonfiction alle Arten von literarischen Techniken verwenden dürfen, damit die Texte genauso wie Romane rezipiert werden können. In 4.3 werden Hesslers Werke hauptsächlich durch die von Gutkind vorgestellten Schreibtechniken sehr genau überprüft und analysiert. Aus anderen Theoretikern über dieses Genre sind ähnliche fundamentale Elemente wie bei Gutkind zu sehen. Die britische Literaturkritikerin Barbara Lounsberry hat z.B. vier Merkmale dieses Genre zusammengefasst: „documentable subject matter chosen from the real world as opposed to ‘invented’ from the writer’s mind“; „exhaustive research“; „the scene“ und „fine writing: a literary prose style“.³⁸ Dabei ist zu sehen, dass Autoren mit solchen Prinzipien zuerst einmal vertraut und dass diese ihnen während des ganzen Schreibprozesses bewusst sein müssen. Autoren ohne Vorkenntnisse und Training würden sehr wahrscheinlich nur literarische Nonfiction im weitesten Sinne schaffen können.

Seit der Entstehung dieses nicht-fiktionalen Schreibkonzepts wird literarische Nonfiction auch stets von Kontroversen begleitet. Fragen nach ihrer Legitimität als ein Genre, ihre Grenzen und ihre Beziehung zur traditionellen literarischen Reportage haben die Aufmerksamkeit der Wissenschaftler auf sich gezogen. Von manchen Literaturwissenschaftlern wird die Anwesenheit des Autors für das Darstellen der vielfältigen Lebenserfahrungen gelobt. Im Gegensatz dazu sehen manch andere die Realitätsorientierung der Nonfiction nicht als Stärke, sondern als Schwäche an. Denn nach ihrer Meinung basiert die Kraft der Literatur gerade auf der Fiktionalität und auf den Vorstellungen, die das menschliche Leben auf einer abstrakten aber hoch „spirituellen“ Ebene darstellen können. Die sogenannte *Widerspiegelung der Realität* in der Nonfiction, die durch Details und durch literarische Mittel fein konstruiert ist, lässt sich aus der journalistischen Perspektive oft auch skeptisch ansehen, auch wenn die negative Funktion der Skandale in der früheren Phase dieser Strömung bereits durch strengere Regeln teilweise überwunden ist.

³⁷ Vgl. Gutkind, Lee: *The Art of Creative nonfiction: Writing and Selling the Literature of Reality*. John Wiley & Song Inc. 1997. Gutkind, Lee: *Keep It Real: Everything You Need to Know About Researching and Writing Creative nonfiction*. W. W. Norton & Co., 2009. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. Da Capo Lifelong Books, 2012.

³⁸ Vgl. Lounsberry, Barbara: *The art of fact: contemporary artists of Nonfiction*. Westport, Conn: Greenwood Press. 1990. S. xiii.-xv.

Einerseits hat dieser zweifellos spezielle Schreibstil sowohl in China als auch in den USA versucht, die traditionelle Methode der Gattungsverteilung zu durchbrechen. Aber andererseits ist auch zu sehen, dass es bei den Definitionserstellern wie Gutkind und Lounsberry oft um vage Prinzipien, anstatt um eine klare Abgrenzung zu den Nachbargattungen geht. Z.B.: Wegen der Betonung von Faktualität ist das Erfinden der Details absolut verboten, was Creative Nonfiction zwar deutlich von den früheren „nonfiction-novels“ unterscheidet, aber ein Definieren nur auf dieser Ebene scheint für eine Diskussion auf der strengen wissenschaftlichen Ebene immer noch nicht plausibel und ausreichend zu sein. Denn diese neue Strömung der literarischen Nonfiction in den USA und in China jeweils seit den 1970er und 2010er Jahren behauptet nachdrücklich, dass sie sich von der traditionellen literarischen Reportage unterscheidet, während es an konkreten Beweisen fehlt. Die Verfasserin der vorliegenden Arbeit behauptet, dass der Schlüssel zu diesem Problem hauptsächlich in dem Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität in diesem Genre liegt. Das heißt, dass man, anstatt sich auf die formalen Kriterien dieses Genres zu konzentrieren, vor allem dessen ästhetischen Anforderungen hinterfragen sollte. Nur so kann man sich selbst aus der verwirrenden Definitionsproblematik befreien, den Geist dieser Strömung begreifen und somit die Grenze dieses Genres klar erkennen.

2.1.2 Das Verhältnis zwischen Faktualität und Fiktionalität

Nonfiction erschien im kulturellen Leben der Menschheit eigentlich viel früher als ihr Gegensatz fiction, die ein geschaffener Begriff zur Bezeichnung der fiktiv vorgestellten Literatur ist. In der Fallstudie über die westlichen Chinabeschreibungen im historischen Verlauf in 3.3 ist es deutlich zu sehen, dass die nicht-fiktionalen Werke, von Memoiren bis zur Geschichtsschreibung, stets ein wichtiger Teil der menschlichen Kultur in der früheren Zeit waren. Ausgehend von der platonischen Nachahmungstheorie wurde Literatur als eine fiktive die Realität nachahmende Darstellungskunst angesehen. Während die Realität als Ursprung der Literatur allgemein anerkannt wurde, entstand dementsprechend ein Konzept, das besagt, dass Literatur ein bestimmtes „Verarbeitungsverhalten“ ist, das auf der Realität basiert. Dies liegt nicht nur daran, dass es unmöglich ist, die Realität ganz vollständig mit Worten wiederherzustellen, sondern es geht vorrangig darum, dass Literatur auch als ein bestimmtes künstlerisches Schaffen

betrachtet wird, das „anders“ als die Realität ist und auch sein soll. Mit anderen Worten, der Begriff von Literatur selbst enthält bereits eine fiktive Bedeutung.

Für eine lange Zeit stand nicht-fiktionales Schaffen somit als absoluter Gegensatz zu diesem Literaturbegriff, der die Fiktionalität als grundlegende Elemente beinhaltet. Und es scheint sogar so, dass die beiden logisch nicht miteinander zu vermischen sein können. Während die Fiktionalität einfach zu erkennen ist, bedeutet Nonfiction unter solchen Umständen, dass sie die Realität streng widerspiegeln soll und kann. Diese in vielerlei Hinsicht vereinfachte Ansicht wurde bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts hinterfragt, als in der postmodernen Strömung viele vereinfachte absolute Begriffe in Frage gestellt wurden. Aus dieser neuen Perspektive stehen die Fiktionalität und die Faktualität in der Literatur und in allen kulturellen Schaffungen oft in einem verflochtenen und komplizierten Verhältnis, in dem Autor, Leser, Text und die außertextuelle Umgebung miteinander wirken.

Aus dieser neueren Perspektive kann man sagen, dass das Verständnis von Faktualität in der literarischen Nonfiction selbstverständlich keine vollständige Ablehnung von Fiktionalität bedeutet, was durchaus unmöglich ist. Wichtiger ist es, gewisse Elemente in der Kategorie von Fiktionalität zu vermeiden, die in den fiktionalen Texten üblich zu sehen und allgemein als wesentliche Merkmale der Fiktion zu betrachten sind. Kritisiert soll ebenfalls eine falsche Haltung werden und zwar die, die behauptet, dass nur fiktive Texte mit solchen Elementen zur (guten) Literatur gehören. In Anbetracht dieser neuen Haltung muss genauer untersucht werden, wo die Grenze der literarischen Nonfiction verläuft. Diese Grenze kann man dann mit den folgenden Fragen abzeichnen: *Welche fiktionalen Elemente sind in der literarischen Nonfiction erlaubt, die sie grundlegend von der reinen Nonfiction unterscheiden? Und wann genügt die Faktualität eines Textes nicht mehr, um diesen Text noch als Nonfiction zu kategorisieren, so dass der Text als übliche reine Literatur kategorisiert sein muss?* Bei diesen Fragen geht es hauptsächlich um literarische Nonfiction im weitesten Sinne. Und im Folgenden werden diese Fragen in allen Einzelheiten erörtert.

Zu der ersten Frage bieten die Werke von Creative Nonfiction bzw. die von Hessler nützliche Beispiele. Laut Gutkind sollen Autoren einerseits die Realität streng darstellen und andererseits alle möglichen literarischen Techniken, d.h. fingierte Techniken, verwenden, um den Lesern eine fiction-ähnliche frische Darstellungsform zu präsentieren. Dadurch können Leser ihre Vorstellungskraft unter eingeschränkten Bedingungen

möglichst maximieren. Genauer erklärt, sieht ein Leseprozess so aus: Leser können sich in diesem Fall die Handlung nicht unbegrenzt weiter vorstellen, ergänzen und interpretieren, da die Figuren und Geschichten nicht mehr uneingeschränkt offen zur weiteren Konstruktion zur Verfügung stehen. Oft kennen die Leser bereits die Ergebnisse der Geschichten. Jedoch können Autoren das zu Fiktionalisierungspotenzial maximieren und einen „literarischen Effekt“ erreichen, indem Autoren die Geschichten möglichst fesselnd mit literarischen Mitteln darstellen. Das heißt, Leser können bereits geschehene Ereignisse beobachten, diese werden aber mit neuen Details ausgeschmückt und aus einer völlig unbekanntem Perspektive und Erzählweise heraus erzählt. So können sich die Leser trotz ihrer Kenntnisse über die Themen des Buches mit großer Neugier fragen, wie die Handlung ausgehen wird, z.B. wie manche Ereignisse in China aus Hessler's persönlicher Perspektive genau abläuft. Das heißt, während die traditionellen Fiktionen die Leser durch fingierte Geschichten anziehen, besitzen die Werke der literarischen Nonfiction sowohl „einen Charme der Realität“ als auch anspruchsvolle erzählende Techniken, die eigentlich auch zur Fiktionalisierungstechniken der Literatur gehören, mit ein.

In diesem Sinne kann man feststellen, dass die Betonung des Begriffes „literarische Nonfiction“ – anders als viele übliche Kenntnisse – nicht auf Nonfiction (ihre Faktualität), sondern auf dem Adjektiv (ihre Literarizität/Fiktionalität) liegt. Wie die Untersuchung der erfolgreichen nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen im 3. und 4. Kapitel zeigen wird, wenn man die Werke der literarischen Nonfiction nur als eine Art Nonfiction betrachtet, die mehr oder weniger anders („literarisch“) erzählt worden sind, kann man den besonderen Erfolg solcher Werke im Vergleich nicht nur zu der reinen Literatur, sondern vor allem zu ihren „Nonfiction-Kollegen“, d.h. alle anderen traditionellen durch und durch sachlich und nicht-literarisch geschriebenen Nonfictions, nicht genügend und ausdifferenziert erklären. Der Bestandteil von „Nonfiction“ dient weit mehr als nur zur Betonung der „Faktualität“ der Texte, sondern eher auf der Betonung, dass das Schaffen solcher Werke eine auf der Basis der Faktualität ausgeführte literarische (fiktive) Schaffungsaktivität ist.

Erfahrene Leser würden Werke von literarischer Nonfiction wählen, von denen die Leser – auch ohne Vorkenntnisse der Literaturwissenschaft – wissen, dass sie den Lesern oft Lesefreude vermitteln können, besonders im Vergleich zu anderen Nonfictions über die gleichen Themen. Dieses Gefühl kann dann auf der Rezipientenseite als ein Kriterium der literarischen Nonfiction im weitesten Sinne betrachtet werden. Geht es heute um alle

Arten der Nonfictions im weitesten Sinne – beginnend mit der Geschichtsschreibung in der Antike, über die mündlichen Erzählungen im Mittelalter, bis hin zu den Reportagen in der neueren Zeit und den visuellen Formen in der Gegenwart –, spricht man davon oft mit dem Fokus auf den „literarischen Merkmalen“; damit sind kreative und berauschende Darstellungstechniken der realen Welt und des menschlichen Lebens gemeint.

Eines muss jedoch betont werden, und zwar das, dass diese Fiktionalität in der literarischen Nonfiction, aufgrund ihrer zusätzlichen Anforderung an der Faktualität, natürlich nur begrenzte Elemente der Fiktionalität wie bei der reinen Literatur beinhaltet. Während man in der reinen Literatur alle Arten von Fiktionalisierungstechniken nutzen darf, muss gefragt werden, welche Elemente aus dem Bereich der Fiktionalität auch in der literarischen Nonfiction verwendet werden können und welche nicht? In diesem Zusammenhang müssen einzelne Kriterien separat diskutiert werden. Im Verlauf der Entwicklungsgeschichte der Creative Nonfiction seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts wurden manche Grenzen bereits deutlich festgelegt, dabei ist es wichtig, dass manche Kriterien nicht überschritten werden dürfen: Z.B. in Bezug auf die Darstellung der Figuren können Geschichten und Charaktere verschiedener Personen nicht (als Geschichten und Charaktere einer einzelnen Person) vermischt werden. Erfundene Details dürfen keinesfalls verwendet werden. Im Vergleich dazu sind literarische Darstellungen von Monologen der Figuren und Rekonstruktionen von Szenen aus der Vergangenheit erlaubt, die auf Interviews und auf der Basis einer fundierten Recherche basieren. Manche Fiktionalisierungstechniken sind bevorzugt, wie z.B. die, die dafür sorgt, dass durch die Textstruktur eine sorgsam erzeugte Spannung der Geschichten entsteht. Betrachtet man solche Kriterien genauer, kann man herausfinden, dass sie sich fast alle auf die Teile der „echten“ Geschichten, nämlich auf die Handlungen über beobachtete Figuren beziehen. D.h., der Ich-Erzähler darf den Verlauf der Geschichten nur beobachten, kommentieren und sogar sich selbst beteiligen, aber niemals den Text aus eigenen Wünschen beliebig bearbeiten.

In anderen Fällen sind manche Kriterien dann unauffällig zu entdecken. Beispielsweise können Leser in fiktionalen, nicht-fiktionalen literarischen und reinen nicht-fiktionalen Werken eine Menge Details über die fiktive Welt oder über tatsächliche Geschehnisse finden, die jedoch mit völlig verschiedenen Methoden erschaffen werden. Autoren der Fiction können beliebig Details erschaffen, solange sie der „Realität“ in der imaginär erfundenen Welt des Werkes entsprechen und wenn sie die Handlung nach Wünschen des

Autors vorantreiben können. In der reinen Nonfiction geht es um das „emotionslose“ Vorlegen der „Fakten“. Im Vergleich dazu müssen sich Autoren der literarischen Nonfiction stets daran erinnern, dass es bei der Materialienherhebung und in Interviews nicht um das Bestätigen von bereits fest geglaubten Dingen, sondern am besten um das Erschaffen von den für sie selbst auch „frischen“ Kenntnissen geht. Der Geist oder der Charme vieler guter Werke der literarischen Nonfiction liegt in diesem Sinne zwar oft in dem Hinterfragen und in dem Herausfordern von etablierten Kenntnissen, Werten und Narrativen der Öffentlichkeit über ein bestimmtes Thema, aber auch auf einer unauffälligen Ebene an dem „abenteuerlichen“ Herausgefordert-Sein der üblichen Kenntnisse vom Autor in den Handlungen und von den Lesern im Leseprozess.

Angesichts dieser Kriterien kann man dann besser begreifen, warum die Werke von Hessler von vielen seinen chinesischen Lesern geschätzt werden. Denn eine interkulturelle Kommunikationsfunktion der Werke von Hessler liegt gerade an seiner individuellen Perspektive. So wie der Leser Nanfang Shuo bemerkt (siehe. 4.4.2), hat Hessler den einfacheren Weg am Anfang aufgegeben, nämlich nur die rückständigen Seiten dieses Landes aus der Perspektive eines Westlers zu kritisieren. Stattdessen hat er stets nach den Grenzen seiner „Erfahrungsmöglichkeiten“ in diesem Land gesucht und für jedes einzelne Geschehnis sein neues und daher kompliziertes Wahrnehmen ausgedrückt. Solche Wahrnehmungen können manchmal positiv, negativ, kompliziert und vage sein, und manche davon werden sicherlich von chinesischen Lesern als provokativ und unangenehm empfunden. Aber ein erfahrener Leser wird vor allem klarsehen, dass es in Hesslers Büchern um einen Westler geht, der zumindest versucht, gewissermaßen aus der „Komfortzone“ seiner eigenen Erfahrungen hinauszusehen und ein fremdes Land kennenzulernen.

In Bezug auf die Gestaltung von anderen Figuren neben dem Ich-Erzähler kann diese beschränkte individuelle Perspektive dann aber als Schwäche betrachtet werden, besonders wenn man den Schreibprozess der fiktionalen Werke ansieht:

The speciality of the novel is that the writer can talk about his characters as well as through them or can arrange for us to listen when they talk to themselves. He has access to self-communications, and from that level he can descend even deeper and peer into the subconscious.³⁹

³⁹ Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1985. S. 84.

Während der Autor alle Aspekte einer fiktiven Figur klar entwerfen kann, sind die vielfältigen Seiten eines echten Menschen in unserer Umgebung zwar nicht ganz und gar rätselhaft, aber auch schwer zu begreifen. Die Autoren der literarischen Nonfiction sind nur im „physischen“, anstatt im „psychischen“ Sinne bei den Geschehnissen und Interviews „anwesend“. Und ihre Werke können die Geschichten dann nur „präsentieren“, anstatt dass man als Leser in die Geschichten „hineingehen“ könnte. Es ist daher kein Wunder, dass viele westliche Chinabeschreibungen von den Lesern als „normales Reiseliteraturähnliches“ bewertet werden. Dabei bedeutet „Reise“ eine Art kurzfristiges und oberflächliches Hinsehen, das nichts Tiefgreifendes beinhaltet.

In diesem Sinne bedeutet die Faktualität der literarischen Nonfiction auch viel mehr als nur eine banale Treue an die Realität. Erst durch das bewusste Sammeln und das geschickte Verbinden der zuvor genannten fiktionalen und faktualen Elementen kann literarische Nonfiction ihre ästhetische Anforderung erreichen: das literarisch schöne Erzählen vom „wahren“ Gesicht des menschlichen Lebens, das alles andere als leicht und bequem zu erschaffen ist. Genauer gesagt, heißt es, dass die Faktualität der literarischen Nonfiction auch ihre eigene Bedeutung besitzt, die sich sowohl wegen ihres wesentlichen Merkmals von „Fiktionalität/Literarizität“ in allen Arten der Literatur vom Darstellen der „absoluten Wahrheit“ in den sachlichen, wie z.B. naturwissenschaftlichen Werken, als auch von der „poetischen Faktualität“ in der Belletristik unterscheidet. Diese „poetische Faktualität“ hat eigentlich auch, wie zuvor analysiert, gewisse Elemente der „Fiktionalisierungstechniken“ der reinen Literatur, die die literarische Nonfiction gerade nicht verwenden kann. Diese Art der Beschränkung bringt für die westlichen nicht-fiktionalen Autoren, die die chinesische Gesellschaft ohnehin nur aus der westlichen Perspektive beobachten können, beim Schreiben der chinesischen Gesellschaft noch zusätzliche Schwierigkeiten. Denn nach Hessler's Erfahrung ist es äußerst schwierig, die echten Lebenslagen und Meinungen der Chinesen in kurzer Zeit zu entdecken, denn auch wenn sie mit einem Interviewer sprechen, wollen sie diesem (oder dann später auch den Lesern) nicht alle ihre Emotionen und Überlegungen offenbaren (siehe. 4.3.3).

In dieser Hinsicht macht die Aussage von Aristoteles, dass die Poesie realer als die Geschichtsschreibung ist, Sinn. Die Augen der Schriftsteller können mit einer allmächtigen Perspektive das menschliche Leben mit all ihren Details auf aller Welt durchdringen, die die fiktiven Figuren selbst vielleicht noch nicht kennen, was beim Schreiben der Nonfiction gar nicht der Fall ist. In Anbetracht dieser Schwäche im

Vergleich zu Fiction kann die Rolle des Erzählers in der literarischen Nonfiction auch aus einer anderen Perspektive betrachtet werden und zwar aus der, dass man die Erzählerstimme als einen wesentlichen Bestandteil der Figuren im Werk betrachtet; sie also als einen Schattenprotagonist ansieht, obwohl sich die Geschichten eigentlich um andere Protagonisten drehen sollen und obwohl sich der Autor nicht immer an den Handlungen beteiligt. Nur durch gewissermaßen „subjektive“ und von den einzelnen Autoren „individuelle“ Verarbeitungsmechanismen wird den Lesern die „Realität“ präsentiert. Diese zugleich nüchterne und unerlässliche Stimme des Erzählers bildet dadurch eine wichtige Dimension der Abgrenzung von literarischer Nonfiction zur reinen Fiction und zur reinen Nonfiction.

Diese Mechanismen verursachen, dass auch relativ unkomplizierte Handlungen im Vergleich zu denen der Romanen oft eine große Resonanz in der Leserschaft erregen können. Denn die Leser können sich leicht mit den Autoren identifizieren und oft, wie im Falle Hessler, für oder gegen die Stimme des Ich-Erzählers zu äußern. Wichtiger als „die Realität“ ist dann meist „der Wettbewerb um die Realität“. Viel deutlicher als in der Fiction sieht man – da der Autor der literarischen Nonfiction oft mit dem Ich-Erzähler identisch ist –, dass wenn ein Autor in der literarischen Nonfiction die Fremden beschreibt, dann schreibt er oft sich selbst, weil die Position und die Werte des Autors dabei deutlich gezeigt werden können. Fasst man die Hauptinhalte von Hessler's Werken zusammen (so wie es im 4. Kapitel geschehen wird) und vergleicht man diese dann mit den laufenden und noch umfangreicheren akademischen Diskussionen über China, stellt man fest, dass die Vorstellung von Hessler über China nicht unbedingt völlig neu oder umfassend ist. Dass sie aber als neu entdecktes Material große Aufmerksamkeit gewinnt, hängt gerade nicht von ihrer „Faktualität“, sondern von dem durch „Fiktionalität“ etablierten engen Verhältnis zwischen Erzähler und Lesern ab. Und dabei handelt es sich um die komplizierten Emotionen eines Westlers, der mitten in der chinesischen Gesellschaft lebt. Diese Emotionen wiederum können seine Leser nachvollziehen oder beurteilen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Formen der Literatur im Grunde genommen gewisse „fiktionale“ Elemente beinhalten und diese „Fiktionalität“ ein wesentliches Merkmal der literarischen Werke bildet. Literarische Nonfiction in der schriftlichen Form unterscheidet sich scheinbar groß von anderen noch „authentischeren“ Formen, wie z.B. Fotografie, Dokumentarfilme und Reality-Shows, die eigentlich auch massiv künstlich bearbeitet werden. Denn ihre angebliche Authentizität basiert auf dem geschickten

Tarnen der Autoren (Produzenten) der nicht dargestellten Perspektiven und Materialien. Das heißt, es gibt viele gemeinsame Merkmale zwischen den Nonfiction-Formen und den traditionellen Literaturformen, ein Dialog ist alles andere als unvereinbar. Das Boomen der literarischen Nonfiction in der heutigen Zeit könnte dann als enorme Erweiterung des Begriffes von Literatur betrachtet werden.

Durch die Analyse in diesem Unterkapitel kann man zudem sehen, dass man sich, trotz ihres Erfolgs, der begrenzten Literarizität der literarischen Nonfiction stets bewusst sein sollte. Denn die „Anwesenheit“ des Autors bildet nur die „Authentizität“ der Materialien auf gewisser Ebene, die mit dem Anspruch der „poetischen Authentizität“ nicht identisch ist. Die Kraft der Literatur liegt nicht darin, ob sie fiktional oder nicht-fiktional ist, sondern darin, ob der Autor durch gute „Fiktionalisierungstechniken“ das menschliche Leben darstellen und interpretieren kann oder nicht. Die Ansicht, dass Nonfiction „absolute Authentizität“ besitzt, ist ebenfalls fehlerhaft. Es gibt keine absolute „Faktualität“ oder „Fiktionalität“ des Schreibens.

Durch die vorherige Analyse sieht man, dass die literarische Nonfiction ein Gebiet mit eigenen ästhetischen Ansprüchen ist. Und diese ästhetische Bedeutung kann dann ohne Zweifel wertvolle Anregung zur Reflexion über das genreübergreifende Schreiben in der Literatur bieten.

2.1.3 Das Verhältnis zwischen literarischer Nonfiction und Nachbargattungen

In der in 3.3 durchgeführten Analyse über die westlichen Chinabeschreibungen im historischen Verlauf wird man sehen können, dass literarische Nonfiction im weitesten Sinne Schreibformen, wie z.B. Biografie, Reportage, Reiseliteratur, Prosa, umfasst. Im Vergleich dazu bezieht sich literarische Nonfiction im engsten Sinne auf eine gewisse Form seit den 1960er Jahren in den USA, insbesondere die bereits sehr reife Form „Creative Nonfiction“. Die Definition des letzteren bezieht sich eher auf Konzepte und Schreibtechniken und es gibt keine Einschränkungen hinsichtlich des Inhaltes und der Thematik. Daher werden die Werke von Hessler in vielen Berichten mit anderen Kriterien, wie z.B. Thematik oder Erscheinungsform, als Reiseliteratur oder Reportage klassifiziert, was durchaus Sinn macht. Beispielsweise ist *Country Driving: A Journey Through China from Farm to Factory* bereits ein typischer Buchtitel der Reiseliteratur. Seine Identität als Journalist hat auch dazu geführt, dass Hesslers Werke als Reportage betrachtet werden

können. Es ist ersichtlich, dass diese Genres nicht parallel stehen, sondern miteinander viele hybride Elemente haben.

Um literarische Nonfiction von solchen Nachbargattungen zu unterscheiden, muss man zur bereits gestellten Definitionsfrage der literarischen Nonfiction in 2.1.1 zurückkehren, da dieses Problem durch die Unterscheidung der literarischen Nonfiction im weitesten und im engsten Sinne gelöst werden kann. Denn es wäre verwirrend zu sagen, dass ein Konzept/Genre von seinem Wesen her sowohl umfassend als auch einzigartig ist. Literarische Nonfiction im weitesten Sinne sollte alle nicht-fiktionalen Formen einschließen, die nach den einzeln diskutierten „Faktualitäts-“ und „Fiktionalitätskriterien“ streben. Diesem Verständnis nach ist sie ein umfangreicher hybrider Begriff, der mit den Thematiken und Erscheinungsformen wenig zu tun hat. Zu ihr gehören Genres aus den literarischen, journalistischen, geschichtswissenschaftlichen und visuellen Darstellungsformen. Gleichzeitig kann man natürlich nicht sagen, dass all die Werke der Reiseliteratur, des Journalismus und der Geschichtsschreibung automatisch zur literarischen Nonfiction gehören. In den bisherigen Forschungen werden Hesslers Werke oft auch als repräsentative westliche Reiseliteratur oder Reportage über China betrachtet. Das Ziel der Untersuchungen seiner Werke aus der Perspektive des nicht-fiktionalen Schreibens in der vorliegenden Arbeit ist es nämlich, unsere Aufmerksamkeit, anstatt auf die Thematik oder innerhalb einer wissenschaftlichen Disziplin, zunächst auf die ästhetischen Ansprüche dieser Schreibart zu legen. Denn literarische Nonfiction lässt den Lesern die Bedeutung des „realen“ Lebens wiedererkennen. Zudem ist das literarische Schreiben nicht mehr Privileg der traditionellen professionellen Schriftsteller. Genauer gesagt: Wenn sich dieses Konzept mit der Belletristik verbindet, dann sieht man „nonfictional novels“, Reportage-Literatur, dokumentarische Literatur, Reiseliteratur oder Prosa. Wenn es sich Journalismus nähert, sieht man „In-Depth Reportage“, Features, Berichten, etc. In den Massenmedien sieht man Dokumentarfilme, Reality Shows, Podcasts und viele andere Formen, während es im akademischen Bereich dann Oral History, Felduntersuchungen, ethnografischen Studien, usw. gibt.

Nicht-fiktionale literarische Werke entstehen schon lange in der menschlichen Geschichte. Demgegenüber ist die weitverbreitete Verwendung dieses nicht-fiktionalen Begriffes dann noch beachtenswerter. Von den 1960er- bis 1970er-Jahren in den USA und in den 2010er Jahren in China wurde das Nonfiction-Konzept weit mehr als durch

einen formalen, sondern vor allem durch einen ästhetischen Anspruch hervorgehoben. Dieses Konzept des Strebens nach dem „Wahren“ und dem „Schönen“ bedeutet eine unabhängige, freie und kreative Schreibaktivität, die nicht mehr von dem traditionellen Rahmen des belletristischen oder journalistischen Schreibens beschränkt werden wollte. Man kann sagen, dass dieser energischer Ausdrucksbedarf eine Spannungsbeziehung zum bestehenden literarischen System hergestellt hat. In diesem Zusammenhang ist das Nonfiction-Konzept im Kontext in den USA von den 1960er- bis 1970er-Jahren und in China in den 2010er Jahren keine neue Strömung auf der Genreebene im üblichen Sinne innerhalb der Literaturgeschichte, wie z.B. die Ersetzung der realistischen durch die modernen Stile, sondern eine Reflexion über die Bedeutung des Schreibens selbst. Die tiefere Motivation dahinter kann nur mit einem Blick auf die Entwicklungsgeschichte herausgefunden werden, was im nächsten Abschnitt geschehen soll.

2.2 Das Historische: Entwicklungen der literarischen Nonfiction innerhalb der nationalen Grenze und über diese hinaus

Die Geschichte der „Nonfiction“ ist so alt wie die Geschichte der „Fiction“ oder sogar noch älter. Die Diskussion von relevanten Begriffen in diesem Bereich, wie z.B. „Authentizität“ und „Fakten“, kommt bereits in der Nachahmungstheorie von Platon und Aristoteles in der Antike vor. Als Bezeichnung einer Strömung wurde Nonfiction allerdings erst durch einige Werke in den 1960er- bis 1970er-Jahren in den USA (die nonfictional novels von Truman Capote, Norman Mailer und „New Journalism“-Werke von Tom Wolfe, usw.) bekannt. Bereits seit Ende der 1970er Jahre wurde diese Strömung in kleinem Umfang von Literaturwissenschaftlern in China vorgestellt. Aber erst um 2010 bildete sich der Nonfiction-Begriff als eine reformende Kraft einer neuen großen Strömung in der zeitgenössischen chinesischen Literatur und im Journalismus aus. Egal, ob in den USA oder in China, trat dieser Nonfiction-Begriff auch in anderen Bereichen auf, besonders in der Soziologie und in der Geschichtsschreibung. Wenn man z.B. auf die mündliche Überlieferungsgeschichte des menschlichen Erzählens zurückblickt, dann bilden die erst im 20. Jahrhundert etablierten neuen fachlichen Formen, wie z.B. Oral History, keine zu großen formalen Unterschiede im Vergleich zu den früheren klassischen Werken, wie z.B., die von Homer und Konfuzius. In was sich die Nonfiction allerdings von den früheren Werken unterscheidet, ist das klare Bewusstsein des Schreibkonzepts, und zwar das Streben nach beidem: den

„wahren“ Schreibgegenständen und der „schönen“ Erzählweise. Besonders im Journalismus tritt eine Kombination der Authentizität und der Literarizität, und zwar eine besondere Betonung der letzteren, auf. Dadurch wird das Gewicht der Literarizität in solchen Werken auf ein quasi beispielloses hohes Niveau gebracht. Diese Strömung der literarischen Nonfiction entstand in den USA und hat danach Autoren mit gleichen ästhetischen Ansprüchen im literarischen und insbesondere im journalistischen Bereich in verschiedenen kulturellen Regionen mehr oder weniger beeinflusst.

Die jeweils unterschiedlichen Situationen in den USA, in Europa und in China werden im Folgenden vorgestellt. Erst durch diesen Vergleich wird ein wesentliches Merkmal dieser Strömung, nämlich die *kulturbedingte Entwicklungsgeschichte*, ersichtlich.

2.2.1 Entwicklung der literarischen Nonfiction in den USA

Die literarische Nonfiction in den USA kommt aus der langen Tradition des Journalismus und der Literatur. Daher wird hier der Begriff „Literarischer Journalismus“ als eine üblichere Bezeichnung für dieses gesamte Feld im wissenschaftlichen Diskurs verwendet.

Die Tradition des Literarischen Journalismus in den USA sieht man zunächst im Journalismus:

Critics of new journalism have been quick to point out that the personal style and fictional techniques that characterize the form are hardly “new”. [...] In the history of journalism a number of writers and reporters have, at various times, employed the “scenic” methods and the fictive techniques that Wolfe describes.⁴⁰

Bis zu den 1890er Jahre war dieser moderne literarische Journalismus, der sich auf die narrativen Elemente fokussiert, im journalistischen Kreis in den USA bereits breit anerkannt. Laut Hartsocks Untersuchung entwickelte sich diese Strömung stetig in dem darauffolgenden halben Jahrhundert, obwohl sie noch nicht die Mainstreamposition in der Presselandschaft einnahm. Insbesondere das 1925 gegründete Magazin *The New Yorker* und die Bemühungen dessen Autoren in den nächsten Jahren machten literarische Nonfiction in den 1960er Jahren vollständig sichtbar.⁴¹ Man kann sagen, dass sich der

Literarische[.] Journalismus als Alternative zu nachrichtlichen Berichterstattungsmustern in den USA bereits in der zweiten Hälfte des 19.

⁴⁰ Hollowell, John: *Fact and Fiction: The New Journalism and the Non-fiction Novel*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. S. 33.

⁴¹ Vgl. Hartsock, John: *A History of American Literary Journalism: The Emergence of Modern Narrative Form*. University of Massachusetts Press, 2000. S. 152-204.

Jahrhunderts etablierte und im Verlauf der Journalismusgeschichte durch Autoren wie Mark Twain, Stephen Crane, Jack London, Ernest Hemingway, James Agee, Joseph Mitchell und John Hersey zu großer Popularität kam – lange bevor Wolfe und Co. die Bühne der Medienöffentlichkeit betraten.⁴²

Außer dieser journalistischen Tradition gelten auch die Romantradition Großbritanniens des 18. Jahrhunderts und die Tradition der Reiseliteratur zu Beginn der amerikanischen Literatur im 19. Jahrhundert als wichtiger Ursprung der literarischen Nonfiction. Vor der Entstehung der „objektiven“ Berichte im modernen Journalismus zu Ende des 19. Jahrhunderts wurde literarische Nonfiction bereits als ungebrochene Tradition einer Menge Schriftsteller praktiziert. Viele von ihnen sind Briten, wie Daniel Defoe und Charles Dickens, die alle später mehrere Generationen amerikanische Schriftsteller beeinflusst haben.⁴³ Defoes (1660-1731) Werke *The Storm* und *A Journal of the Plague Year* werden wohl oft als frühe Vorläufer des literarischen Journalismus betrachtet. In dieser frühen Phase des modernen Journalismus gab es viele Interaktionen zwischen Roman und literarischer Nonfiction. Z.B.: Indem die Geschichten als „faktual“ beschrieben werden, besitzen nicht-fiktionale Werke oft eine Art Legitimität, die die von der Realität handelnden Romane nicht haben können. Manche Kritiker behaupten sogar, dass moderne Romane Techniken aus der literarischen Nonfiction ausleihen und dass es nicht umgekehrt der Fall ist, nämlich eine andere Behauptung, dass literarische Nonfiction Techniken aus den Romanen ausleiht.⁴⁴

Diese enge Verbindung zwischen Literatur und Journalismus wurde ebenfalls in der amerikanischen Literaturgeschichte etabliert:

The long tradition of travel literature and local-color sketches also yields examples that prefigure the new journalist's concerns and methods. [...] In America a reciprocal relationship has always existed between our literary and journalistic traditions. [...] In fact, it is difficult to think of very many American writers who have not, at one time or another, been journalists. In addition to Mark Twain and Stephen Crane, such novelists as Henry James, Dreiser, and, of course, Hemingway, have also written nonfiction that closely resembles the new journalism.⁴⁵

Es gab dann in den 1960er Jahren praktische Gründe für den Aufstieg der literarischen Nonfiction als eine wichtige Strömung. Zu dieser Zeit erlebten die Vereinigten Staaten eine Reihe an Veränderungen auf den Ebenen der Gesellschaft, Wirtschaft, Technologie,

⁴² Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie–Traditionen*. A.a.O. S. 16.

⁴³ Vgl. Nousiainen, Anu: *A Bunch of Distractive Writing: Why has fact-based and extensively reported American style narrative journalism not gained ground in Europe?* A.a.O. S. 17.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 18.

⁴⁵ Hollowell, John: *Fact and Fiction: The New Journalism and the Non-fiction Novel*. A.a.O. S. 34.

Politik und Kultur. Die Kubakrise, die Ermordung Kennedys und Martin Luther Kings, der Vietnamkrieg, die erste bemannte Landung auf dem Mond, die Watergate-Affäre, usw. sind Ereignisse, die weitreichende emotionale Einflüsse auf die US-amerikanische Gesellschaft ausgelöst haben. Dinge, die in der Vergangenheit nur durch Vorstellungskraft in Fiction passieren konnten, geschahen jetzt tatsächlich in der Realität, wodurch die bestehende Erkenntnis der Menschen untergraben wurde. Die Ereignisse in der Gesellschaft veränderten die Gedanken und Werte der Menschen stark, was auf der emotionalen Ebene der amerikanischen Gesellschaft deutlich zu sehen war: Verschiedene Emotionen wie z.B. Beunruhigung traten ein.

Nach dem amerikanischen Gelehrten John Hollowell führten die dramatischen sozialen Veränderungen in den 1960er Jahren in den Vereinigten Staaten direkt zum Aufstieg der literarischen Nonfiction:

Throughout the decade the events reported daily by newspapers and magazines documented the sweeping changes in every sector of our national life and often strained our imaginations to the point of disbelief. Increasingly, everyday "reality" became more fantastic than the fictional visions of even our best novelists.⁴⁶

Der Nonfiction-Gelehrte William Zinser betont insbesondere den medialen Auslöser der neuen „Realitätsorientierung“ in der US-amerikanischen Gesellschaft:

World War II sent seven million Americans overseas and opened their eyes to reality: to new places and issues and events. After the war that trend was reinforced by the advent of television. People who saw reality every evening in their living room lost patience with the slower rhythms and glancing allusions of the novelist. Overnight, America became a fact-minded nation. After 1946 the Book-of-the-Month Club's members predominantly demanded – and therefore received – nonfiction.⁴⁷

Vor diesem Hintergrund haben die traditionellen Romane und Berichte jeweils in der Literatur und im Journalismus entsprechende Reformen angenommen. Im Bereich der Romane gibt es zwei völlig entgegengesetzte Tendenzen. Einige Autoren nutzen „reine fiktionale“ Romane als Formen gegen die Tradition. Absurde Romane, schwarzer Humor, Bewusstseinsstrom und viele andere neue kreative Schulen wurden nacheinander geboren, die gemeinsam als „postmoderne Literatur“ bezeichnet wurden. Ein anderer Teil der Autoren besteht darauf, dass Romane die Realität widerspiegeln sollen. Sie beschreiben reale Menschen und reale Geschichten mit literarischen Techniken wie in den Romanen,

⁴⁶ Ebd. S. 3.

⁴⁷ Zinsser, William: *On Writing Well: The Classic Guide to Writing Nonfiction*. Seventh Edition. Harper Perennial, 2016. S. 97.

um Leser anzulocken. Truman Capote, der zur letzteren Gruppe gehört, rekonstruierte den gesamten Prozess eines Mordfalls 1959 in Kansas, veröffentlichte diesen 1966 im Buch *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* und erstellte dadurch das Konzept der „nonfiction novel“. Seitdem wurde die literarische Nonfiction von vielen anderen Autoren mit neuen Nonfiction-Schreibtechniken weiterentwickelt und hat allmählich eigene stilistische Merkmale, die den von Gutkind und Lounsberry zusammengefassten Punkte ähneln (siehe. 2.1.1): die Erhebung massiver Materialien durch die Anwesenheit des Autors und die Verwendung von gewissen literarischen Schreibtechniken. Aufgrund dieses „realitäts-orientierten“ Zeitgeists hat die literarische Nonfiction den literarischen Kreis stark beeinflusst.

Im journalistischen Kreis zwingt die neue visuelle Medienform die traditionelle Berichterstattungsweise auch zu einer konkurrenzfähigen Transformation. Mehrere einflussreiche Zeitungen und Zeitschriften in den Vereinigten Staaten begannen, literarische Nonfiction zu publizieren, um die Nachrichten interessanter und faszinierender zu präsentieren, weil sie als eine leserorientierte Form für diesen Zweck besonders wirksam war. William Zinsser meint sogar, „Nonfiction became the new American literature“.⁴⁸

Diese neuen nicht-fiktionalen Strömungen in der Literatur und im Journalismus sind in mehreren Hinsichten identisch und sie haben sich auch bereits vermischt. Egal, ob der Verfasser ein Schriftsteller oder ein Reporter ist, sie alle haben ähnliche Ziele, Konzepte und Methoden. Zusammen übten sie einen großen Einfluss auf die US-amerikanische Gesellschaft aus. Literarische Nonfiction hat die Grenze des literarischen Schreibens enorm erweitert. Neben professionellen Autoren und Reportern konnten sich dadurch ‚normale‘ Menschen ebenfalls daran beteiligen, ihren Landsleuten, ihre einzigartigen Erlebnisse, z.B. die, die in Übersee geschehen waren, vorzustellen. Themen, die sonst nur von den Akademikern behandelt wurden, werden durch Nonfiction von der Öffentlichkeit diskutiert. Das heißt, die soziale Bedeutung der wissenschaftlichen Disziplinen wurden erheblich erweitert. Hier bemerkt man auch, dass der Aufstieg der literarischen Nonfiction zwar einen ästhetischen Anspruch zeigt, aber gleichzeitig auch starke kommerzielle Elemente in sich beinhaltet. Diese Strömung, die relativ effektiv die literarische und journalistische Krise in einer sich stark verändernden Gesellschaft ‚retten‘ kann, hat seit ihrer Blütezeit in den USA nicht überraschend andere

⁴⁸ Ebd. S. 81.

Ecken der Welt beeinflusst. Dieser Einfluss in Europa und in China wird im nachfolgenden in 2.2.2 und in 2.2.3 explizit analysiert.

2.2.2 Entwicklung der literarischen Nonfiction in Europa

Es gibt noch ganz wenige Forschungsergebnisse über den historischen Verlauf der literarischen Nonfiction in Europa. Im Buch *Literary Journalism across the Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*, eine Artikelsammlung über die Lage des literarischen Journalismus als ein globales und hoch kulturspezifisches Phänomen, werden die Situationen der literarischen Nonfiction in Großbritannien, Spanien, Finnland, Slowenien und in den Niederländern jeweils kurz vorgestellt.⁴⁹ Durch Interviews mehrerer zeitgenössischer Autoren schaffen Tobias Eberwein und Anu Nousiainen jeweils einen allgemeinen Überblick über die Situation der literarischen Nonfiction in Deutschland und Großbritannien.⁵⁰ Die beiden waren sich einig, dass es in Europa zu wenig Forschungen über dieses Gebiet gibt, so dass sie beide empirische Forschungsmethode bevorzugen und Daten zunächst aus erster Hand erheben mussten.

Im Folgenden wird die Entwicklungsgeschichte der literarischen Nonfiction in Europa, besonders die im heutigen Deutschland und in Großbritannien, durch die Forschungsergebnisse von Eberwein und Nousiainen vorgestellt.

Egal, ob in Großbritannien oder in Deutschland gibt es trotz der späteren offiziellen Entstehung und Verbreitung des Begriffs „Nonfiction“ offensichtlich eine lange Tradition dieses Schreibkonzepts. Wie in 2.2.1 erwähnt, wurde der moderne literarische Journalismus in den USA vor allem von seiner literarischen Wurzel aus Großbritannien beeinflusst. Es kann gesagt werden, dass sich literarische Nonfiction – außer in uralten Werken mit dem „nicht-fiktionalen Stil“ – seit Beginn des modernen Journalismus stets im Grenzgebiet zwischen Literatur und Journalismus befindet. Beispielsweise wurde in Großbritannien das Londoner Leben durch Berichte von „Journalisten-Schriftstellern“, wie z.B. Daniel Defoe, George Orwell, lebendig dargestellt. Auch in Deutschland hat die wechselseitige Beeinflussung von Literatur und Journalismus eine lange Tradition: „Viele der großen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts – Joseph Görres, Ludwig Börne,

⁴⁹ Vgl. Bak, John S. und Reynolds, Bill (Hrsg.): *Literary Journalism across the Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*. University of Massachusetts Press, 2011.

⁵⁰ Vgl. Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen*. A.a.O. Nousiainen, Anu: *A Bunch of Distractive Writing: Why has fact-based and extensively reported American style narrative journalism not gained ground in Europe?* A.a.O.

Heinrich Heine, Georg Büchner, Theodor Fontane, um nur wenige zu nennen – waren mal mehr, mal weniger erfolgreich als Journalisten tätig“⁵¹.

Erst um die 1890er Jahre gab es aufgrund des modernen „objektiven“ Berichtsstils und dessen Auftritts als Mainstream im Journalismus eine klare Trennung zwischen den „objektiven“ und „subjektiven“ Berichterstattungsmustern. Aber weil die Behauptung der Daseinsmöglichkeit eines „objektiven“ Berichtstils stets skeptisch von vielen betrachtet wird und sich oft nicht legitimieren kann, gab es im 20. Jahrhundert auch immer wieder sich annähernde Tendenz zwischen den „faktualen“ und „literarischen“ Elementen beim Berichten im Journalismus. Besonders in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen erlebte diese Tendenz in Europa eine große Blüte. Bekannte Namen dieser Annäherung sind z.B. Egon Erwin Kisch und Joseph Roth. Wegen der unabhängigen historischen und kulturellen Rahmenbedingung in jedem einzelnen Land wurde diese Tendenz in verschiedenen Ländern dann ganz unterschiedlich entwickelt: Während sich ein die Literarizität und die Leserorientierung besonders hervorhebender Stil in den USA etablierte, unterschied sich der literarische Journalismus in Europa von Anfang an vom amerikanischen Stil. In Europa bzw. in Deutschland wird bis heute häufiger der Begriff „(literarische) Reportage“ als der (literarischen) Nonfiction verwendet, der anscheinend ein breiteres Spektrum als in den USA umfasst und sich im Vergleich zu den „narrativen“ Elementen eher um eine „polemische“ Funktion kümmert. Z.B. entwickelten sich in den 1960er und 70er Jahren in Deutschland die (oftmals kritischen) Industrie- und Betriebsreportagen.⁵²

In Bezug auf die Gegenwartspresse ist aber zu bemerken, dass der US-amerikanische Stil seit den 1980er Jahren und bis heute in Europa bzw. in Deutschland viele Anhänger gewonnen hat. Das heißt, dass obwohl der europäische Kontinent bzw. Deutschland eine eigene und vielfältige Tradition des literarischen Journalismus besitzt, sind diese verschiedenen europäischen bzw. deutschsprachigen historischen Perioden nicht eng mit der gegenwärtigen Situation verbunden. Durch Interviews mit zeitgenössischen deutschen Autoren der literarischen Nonfiction findet Eberwein, dass insgesamt „die Vorbildfunktion des anglo-amerikanischen Literarischen Journalismus damit sogar deutlich maßgeblicher als die der deutschsprachigen Traditionslinien des Berichterstattungsmusters“ erscheint:

⁵¹ Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen*. A.a.O. S. 16.

⁵² Vgl. Ebd. S. 12-20.

Der Status quo des Neuen Literarischen Journalismus hierzulande lässt sich demnach keineswegs nur in erster Linie als Fortschreibung einer nationalen Journalismusgeschichte auffassen – er ist vielmehr das Produkt vielfältiger interkultureller Transferprozesse, die in den unterschiedlichen gegenwärtigen Ausprägungen des Berichterstattungsmusters einen facettenreichen Ausdruck gefunden haben.⁵³

Trotz dieses Einflusses auf Teilnehmer in diesem Kreis ist literarische Nonfiction der amerikanischen Art in Europa nie als ein Phänomen weit verbreitet populär geworden, sodass die Forscherin Nousiainen beurteilt: „There seems to be a tradition in the US for very precise, fact-based narrative journalism that does not exist even in the U.K, which shares a common history of literary journalism with the U.S.“⁵⁴ Sie hat die möglichen Gründe dafür analysiert: In Großbritannien wird traditionell nur die Belletristik als kreatives literarisches Schaffen betrachtet; Es mangelt an Redakteuren, die ein ausreichendes Verständnis für literarische Nonfiction haben, denn der Markt ist zu klein. Aufgrund des starken Bewusstseins vom Schutz der Privatsphäre sind eingehende Interviews, wie z.B. die Immersionen amerikanischer Art⁵⁵, schwer durchzuführen. Ihrer Meinung nach hat jedes Element eine Wirkung, aber zugleich spielt keines Einzelne davon eine entscheidende Rolle. Darüber hinaus gibt es keine groß angelegten Ausbildungseinrichtungen, so dass die an der amerikanischen Art des Schreibens interessierten Autoren oft allein nach ihrer Richtung suchen müssen.⁵⁶

Man muss feststellen, dass die ästhetische und soziale Bedeutung der literarischen Nonfiction sowohl in Großbritannien als auch in Deutschland noch nicht weit anerkannt wird, obwohl der Bezugsrahmen beim Beurteilen etwas anders ist: In Großbritannien wird Belletristik im Vergleich zur literarischen Nonfiction als ein „höheres“ literarisches Schaffen betrachtet:

In Europe, if a nonfiction writer wants to have literary status, she cannot associate herself with journalism. There is quite a longstanding tradition of biographies and travel writing in the U.K., but it's worth noting that these two genres, though more or less nonfiction, have been given other names so that they are not associated with journalism. Why is fiction valued in British culture over nonfiction? Greenberg argues that one answer lies in the legacy of Romanticism that “came to define creativity in opposition to industry”. She quotes Terry Eagleton who writes in *Literary Theory* that creative imagination was “loftily removed from any sordid social purpose”. In America things were seen differently: creativity became “a way of understanding first-hand

⁵³ Ebd. S. 179.

⁵⁴ Nousiainen, Anu: *A Bunch of Distractive Writing: Why has fact-based and extensively reported American style narrative journalism not gained ground in Europe?* A.a.O. S. 23

⁵⁵ „Immersion“ bezieht sich auf die Arbeitsweise, dass ein Autor an dem Ort, an dem die Geschichte passiert ist, die Geschehnisse beobachten, Materialien sammeln und Interviews führen. Mehr über diese Schreibtechnik siehe. 4.3.1.

⁵⁶ Vgl. Nousiainen, Anu: *A Bunch of Distractive Writing: Why has fact-based and extensively reported American style narrative journalism not gained ground in Europe?* A.a.O. S. 28-44.

experience, making Americans quite comfortable with the concept of ‘creative nonfiction’”.⁵⁷

In Deutschland wird literarische Nonfiction vor allem aus der fachlichen journalistischen Perspektive mit Misstrauen betrachtet:

Selbst der Begriff Literarischer Journalismus ist in der deutschsprachigen Literatur- und Journalismusforschung eher ungebräuchlich. Wird er aber doch einmal aufgegriffen, dann geschieht dies meist unter einem Verweis auf journalistisches Fehlverhalten. [...] Literarisch gestalteter Journalismus wird dabei zum medienethischen Problemfall, den es im Sinne professioneller Standards auszuräumen, keinesfalls aber zu fördern gelte. Eine solche Sicht der Dinge wird den Potenzialen des gescholtenen Gegenstandes jedoch nicht gerecht.⁵⁸

Dass literarische Nonfiction (Literarischer Journalismus) im anglo-amerikanischen Raum (trotz der Unterschiede in den USA und in Großbritannien) in den vergangenen Jahrzehnten quasi zum Synonym für anspruchsvollen Qualitätsjournalismus geworden ist, in Deutschland jedoch unter Generalverdacht steht, kann ebenfalls mit den von Nousiainen genannten Gründen erklärt werden. Es liegt vor allem an dem mangelnden Verständnis der Teilnehmer im journalistischen Kreis. Viele wissen noch nicht, dass die medienethischen Standards der amerikanischen Nonfiction in vielerlei Hinsicht noch besser als die der europäischen Reportage sind.⁵⁹

Obwohl literarische Nonfiction in Europa keinen Boom erlebt hat, hat sie dennoch seit dem 20. Jahrhundert große Fortschritte gemacht. Besonders nennenswert bei der Entwicklungsgeschichte der literarischen Nonfiction in Europa ist die Verleihung des Literaturnobelpreises an die belarussische Schriftstellerin Alexejewitsch im Jahr 2015 für ihr nicht-fiktionales Schaffen. Dies war auch das erste Mal, dass der Nobelpreis für Literatur an eine Schriftstellerin vergeben wurde, die ‚nur‘ literarische Nonfiction schreibt. Und es gibt genügend Gründe dafür, dass literarische Nonfiction im 21. Jahrhundert weiter aufblühen wird: Die geopolitischen Spannungen als Folge der zwei Weltkriege und der des Kalten Krieges sind noch nicht vorbei. Die Sorge um eine Verschärfung der ökologischen, wirtschaftlichen und sozialen Krise wird Autoren stets zwingen, sich der Realität zu zuwenden. Daher ist es nicht überraschend, dass deutsche Autoren sowie ihre Kollegen in den USA (siehe. 2.2.1) und in China (siehe. 2.2.3) dasselbe Gefühl hinsichtlich der heutigen Zeit ausdrücken:

⁵⁷ Ebd. S. 31.

⁵⁸ Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen*. S. 16f.

⁵⁹ Ebd. S. 43.

Als einhelliger Tenor derartiger Wortmeldungen und Initiativen in den Workshops im Journalismus in Deutschland kristallisiert sich die Einsicht heraus, dass „Erzähljournalismus – im Gegensatz zum möglichst schnellen Nachrichtenjournalismus – offenbar besser dazu in der Lage ist, Sinn zu stiften, Orientierung zu bieten und seinen Rezipienten die Zusammenhänge einer immer komplexer werdenden gesellschaftlichen Wirklichkeit zu erklären. Wie die Welt, in der wir leben, funktioniert und was das alles für den Einzelnen bedeutet, lernen wir am besten aus Geschichten – und nicht aus einer kaum noch zu überblickenden Vielzahl unverbundener Informationshäppchen, die aus Nachrichtentickern, verstreuten Internetquellen auf uns einwirken und nicht zuletzt auf Sozialen Netzwerk-Plattformen tagtäglich auf uns einprasseln.“⁶⁰

Generell ist aber zu beachten, dass sich die Lage der literarischen Nonfiction in einzelnen europäischen Ländern stark unterscheidet, da deren Entwicklung besonders von den gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen beeinflusst ist. Die turbulente politische Lage und die vielfältigen Geistesströmungen haben bewirkt, dass Menschen in verschiedenen Ländern möglicherweise ein unterschiedliches Verständnis für literarische Nonfiction haben. Z.B. sind die fiktionalen Werke in Skandinavien bereits sehr realitätsorientiert, während in Großbritannien im Journalismus nach wie vor Kurznachrichten die dominierende Rolle spielen und es in einigen osteuropäischen Ländern kleine, aber vitale Autorengruppe gibt.⁶¹

Und sogar bei manchen generell anerkannten Ansichten über die aktuelle Lage gibt es noch Diskussionsbedarf, z.B. die Ansicht von Hessler, dass literarische Nonfiction in Europa wegen des zu kleinen Markts nicht populär sei. Hessler führt die Popularität der literarischen Nonfiction in China ganz einfach auf die Größe des Marktes zurück:

Es ist wichtig, dass diese Art von Werken seit Jahrzehnten – in der Tat, fast seit einem Jahrhundert – in den USA immer mehr beachtet worden ist. Worin liegt der Grund dafür? Sie denken vielleicht an dem Pragmatismus oder der Suche nach Wahrheit oder der Rolle des Journalismus in den USA. Der wahre Grund ist einfach: der Markt. Die USA sind ein großes Land mit vielen Lesern und können Zeitschriften wie *The New Yorker* unterstützen, die eine Auflage von mehr als einer Million pro Woche hat. In Großbritannien und Europa ist dies jedoch unmöglich. Die europäischen Länder sind im Allgemeinen klein und der Markt ist durch Sprachbarrieren fragmentiert. Es gibt keine Zeitschriften in Großbritannien oder sogar in ganz Europa, die mit *The New Yorker* vergleichbar sind. Dort gibt es auch viele großartige Journalisten, aber sie entwickeln sich nicht in einer großen Anzahl wie in den USA. In den letzten Jahren habe ich bemerkt, dass die Chinesen den nicht-fiktionalen Werke mehr Aufmerksamkeit geben. Jedes Mal, wenn ich mit chinesischen Journalisten und Schriftstellern spreche, haben mich ihre Fragen beeindruckt – offensichtlich denken sie sehr ernst über ihre Tätigkeit nach. [...] Heute gibt es in der Welt fast keine Orte mehr, die so faszinierend wie China sind und definitiv keinen

⁶⁰ Ebd. S. 14f.

⁶¹ Vgl. Bak, John S. und Reynolds, Bill (Hrsg.): *Literary Journalism across the Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*. University of Massachusetts Press, 2011.

Mangel an Materialien fürs Schreiben haben. Darüber hinaus hat China wie die USA auch einen riesigen Markt und eine große Anzahl an gebildeten Lesern.⁶²

Eberwein fand jedoch durch seine Untersuchung heraus, dass der Literarische Journalismus eine nicht besonders teure Form der Berichterstattung ist: Verglichen mit anderen Beitragsformen in den Printmedien oder im Fernsehen sind narrative Reportagen sogar „ausgesprochen günstig“⁶³. Investitionen lohnen sich daher in diesem Bereich, damit der in Krise geratene Journalismus gerettet werden kann.

2.2.3 Entwicklung der literarischen Nonfiction in China

Menschen, die sich für zeitgenössische chinesische Literatur, für Kultur und für Journalismus interessieren, sollten längst bemerkt haben, dass das am schnellsten wachsende und populärste Genre in Festlandchina seit 2010 das nicht-fiktionale Schreiben ist. Diese Welle ist allgegenwärtig: Sie hat den Saal der traditionellen „High-End“-Literatur betreten, den populären Publikationsmarkt erobert, ist eine Rettungsweste für den Journalismus, der sich in einem Übergangsprozess befindet, geworden und hat auch den mobilen Kommunikationskanal übernommen.

Im literarischen Kreis war die Erstellung einer „nicht-fiktionalen Spalte“ im Jahr 2010 von *Volksliteratur*, ein repräsentatives offizielles Literaturmagazin, ein symbolisches Ereignis dieses Trends. Viele später berühmten Autoren und Werke wurden den Lesern durch diese Spalte vorgestellt. Im journalistischen Bereich haben viele Medien seit 2015 eigene Plattformen für das nicht-fiktionale Schreiben geschaffen, auch interessierte Leser sind ermutigt, Geschichten von sich selbst und ihren Bekannten einzureichen. Mit dem rapiden Niedergang der traditionellen Nachrichtenmedien und dem Aufstieg der sogenannten „Selbstmedien“ in China in den letzten Jahren hat sich eine große Anzahl an Journalisten für dieses Feld entschieden. Durch die Beteiligung von Profis und Amateuren ist das nicht-fiktionale Schreiben zu einer immer auffälligeren Landschaft geworden. Neben der literarischen Schaffung gibt es auch mehr Forschungsarbeiten über das Genre. An einigen Universitäten wurden sogar Forschungszentren errichtet und literarische Preise ausgegeben.

⁶² Hessler, Peter: „Mein Lehrer McPhee“. A.a.O.

⁶³ Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie – Traditionen*. A.a.O. S. 212.

Wichtige Fragen, die zu dieser nicht-fiktionalen Strömung beantwortet werden müssen, sind: *Warum wurde „Nonfiction“ plötzlich zu einem Modewort im literarischen und journalistischen Kreis? Warum ist das nicht-fiktionale Schreiben, das in den USA stabil bleibt und in China vor 2010 einen allmählichen Rückgang erlebte, plötzlich populär geworden?*

Wie im Westen hat auch das nicht-fiktionale Schreiben in China eine eigene Geschichte. Nimmt man die Definition nicht streng, so kann man sagen, dass alte historische Werke in China, wie *Shiji* (Aufzeichnungen des Chronisten), die um 94 v. Chr. fertiggeschrieben wurden, bereits Merkmale nicht-fiktionaler Literatur aufweisen. Seit der Neue-Kultur-Bewegung/Alltagssprache-Bewegung in den 1910er Jahren gab es in China immer eine Tradition der „Reportagen Literatur“, insbesondere in den 1930er und 1940er Jahren, die vom Stil her von den europäischen Linken, wie z.B. Kisch, beeinflusst wurde. Nach der Gründung der Volksrepublik China 1949 hatte das nicht-fiktionale Schreiben immer noch seinen verbleibenden Einfluss auf die Gesellschaft. Die breite nicht-fiktionale Praxis vor der Welle im Jahr 2010 bestand hauptsächlich aus drei Gruppen von Gattungen: Erstens Reportage Literatur und Biographie, die von der traditionellen Realismus-Literatur beeinflusst werden; Zweitens Features und In-Depth Report, die im traditionellen Journalismus auftreten; Drittens investigative Sendungen und Dokumentarfilme, die in audiovisuellen Medien schon längst existieren. Darunter hat die „Reportage Literatur“ besonders eine Tendenz zur Literarizität. Daher ist es nicht überzeugend, wenn man literarische Nonfiction seit 2010 nur wegen ihrer Literarizität als neuartiges Phänomen betrachtet. Man muss also den außertextuellen Grund für den plötzlichen Anstieg des nicht-fiktionalen Schreibens in China seit 2010 untersuchen.

Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass Chinas gegenwärtige soziale Realität die Nonfiction braucht. Mit den dramatischen sozialen Veränderungen zeigen sowohl Belletristik als auch Journalismus eine Art Machtlosigkeit, die dringend neue kräftige Formen braucht:

Die Strömung des nicht-fiktionalen Schaffens im literarischen Bereich kann als „eine Äußerung der eigenen Schreibposition, -haltung und -strategie“ verstanden werden. Und zwar als „eine mögliche Lösung für die seit langem schwerwiegenden Mängel aufweisenden belletristischen Traditionen und Paradigmen und eine Reflexion über

zeitgenössische ‚fiction‘⁶⁴. Denn die zeitgenössische reine Literatur in China befindet sich in einer schweren Krise: Aufgrund der ungenügenden Einbildungskraft der Autoren und der banalisierenden Tendenz der Literatur in den neuen Medien, findet die belletristische Literatur kein Echo mehr bei den Lesern und spielt daher im öffentlichen Leben der Chinesen eine immer weniger bedeutende Rolle. Manche Schriftsteller behaupten z.B., dass die Komplexität der Realität vom heutigen China bereits ein solches Ausmaß erreicht hat, dass kein Schriftsteller fähig ist, diese Realität zu begreifen.⁶⁵

Wenn die Entstehung der ‚nonfiction novels‘ in den USA hauptsächlich als eine Reaktion der Literatur unter dem kommerziellen Druck betrachtet werden kann, dann ist die Nonfiction-Strömung im chinesischen Literaturkreis seit 2010 vor allem eine Initiative der Autorengruppe. Unabhängig des Apells des *Volksliteratur*-Magazins gibt es eine große Anzahl an Autoren, die anstatt eine Sehnsucht nach kommerziellen Interessen vor allem eine beeindruckende soziale Verantwortlichkeit zeigen. Beispielsweise berichtet eine Literaturprofessorin namens Liang Hong, die ursprünglich vom Land kommt, über die Wandlungen und das Leben der Dorfbewohner in ihrer Heimat⁶⁶. Der Ausgangspunkt von Liang und vielen anderen Intellektuellen besteht offensichtlich nicht darin, nur ein attraktives Buch zu schreiben, sondern vor allem das komplizierte und verwirrende Leben ihrer Landsleute zu protokollieren. In diesem Sinne dient literarische Nonfiction nicht als ein Genrekzept, sondern vielmehr als eine kollektive Haltung der Autoren gegenüber der Realität. Daher sieht man oft ‚Monologe‘, d.h. Kommentare der Autoren zu den geschriebenen Geschichten, die – anders als es bei Hessler der Fall ist, in dessen Büchern Kommentare hauptsächlich organische Elemente zur Gestaltung des Ich-Erzählers bilden (siehe. 4.3.3) – die Erzählung nicht unbedingt faszinierender machen und ihrer Literarizität sogar schaden könnten.

Im journalistischen Bereich haben die Profis die mit der chinesischen Realität zu verbindenden Elemente in Nonfiction schnell erfasst: Dieser frische und aufrichtige Schreibstil kann den traditionellen Stilen der Berichterstattungen, die oft an Attraktivität verlieren, entgegenwirken. Gleichzeitig entdeckten die normalen Leser plötzlich, dass sie durch literarische Nonfiction die eigene Gesellschaft mehr kennen können. Da sich die

⁶⁴ Li, Zude: ‚Spur, Möglichkeit und Problem von Nonfiction‘. (‘非虚构’的踪迹、可能性与问题). In: *Literature and Art Criticism* (文艺评论), Vol.5, 2017. S. 8f.

⁶⁵ Vgl. Chen, Yuxin: ‚Chinesische Schriftsteller sind nicht in der Lage, die Realität zu schreiben‘. In: *Lianhe Zaobao*. 25.09.2018. <https://www.zaobao.com.sg/zlifestyle/culture/story20180925-893885>. (Stand: 01.02.2021)

⁶⁶ Liang, Hong: *China in One Village: The Story of One Town and the Changing World*. Verso, 2021.

Gesellschaft zu schnell ändert, ist bei vielen immer wieder davon die Rede, dass sie oft richtig reflektieren möchten, was tatsächlich in dieser Gesellschaft geschieht. Die Leser möchten durch nicht-fiktionale Werke ihre individuelle Wachstumserfahrung und kollektive Lebenserfahrung neu betrachten.

Ein Medienwissenschaftler hat die Merkmale des Trends der literarischen Nonfiction seit 2010 so zusammengefasst:

Dieser Trend basiert auf den veränderten kulturellen, technischen und soziopolitischen Kontexten. Und das Kernanliegen dessen ist der Fokus auf die Realität. Die narrativen Merkmale bestehen in der Präsenz, dem Erfahren und der Reflexion des Schreibenden. Neben der Rückbesinnung auf die Geschichte ist auch ein Fokus auf die sozialen heißen Themen und auf den Alltag der normalen Individuellen zu sehen.⁶⁷

Unter dieser Bedingung wurde die frische Schreibform Creative Nonfiction wegen Hessler's Werken ins Blickfeld der chinesischen Leser gebracht, die sich aufgrund ihrer Merkmale, wie z.B. die Leserorientierung, die Betonung der spannenden Handlungen und nicht zuletzt der Berührung größerer Themen durch intime Details in individuellen Erfahrungen, besonders für die Darstellung der Chinesen im Prozess des sozialen Wandels eignet. Denn im heutigen China sind Geschichten, die spannend oder nachdenklich anzuhören sind, quasi bei jedem Menschen und in jeder Familie zu entdecken. Daher kann man sagen, dass die Bedürfnisse der Menschheit nach „wahren“ und lebhaften Geschichten sowie die dramatischen Veränderungen in der heutigen chinesischen Gesellschaft zusammen zur Popularität dieses Genres in China geführt haben.

Wie Hessler's Bemerkung zeigt („Most Chinese tend to be wary of strangers, and there isn't a strong tradition of sociology and anthropology, of taking an interest in communities that are different from your own“). Genaueres siehe 4.3), gibt es in China keine anthropologische Tradition. Deshalb hat die Wendung der Autoren/Intellektuellen zu den Unterschichten eine besondere frische Bedeutung. Man kann sagen, dass der diesmalige Nonfiction-Boom von Anfang an einen starken „chinesischen“ Charakter aufweist. Das heißt, dass der Begriff „literarische Nonfiction“ eine ethische/moralische Anforderung vom „Schreiben der Wahrheit“, die auch dem traditionellen sozialen Verantwortungsbewusstsein der Intellektuellen entspricht, beinhaltet. Daher werden

⁶⁷ Huang, Dianlin: „Ein Paradigmenwechsel des Diskurses: Der chinesische Kontext beim Aufstieg der nicht-fiktionalen journalistischen Narrative“ (话语范式转型: 非虚构新闻叙事兴起的中国语境). In: *Shanghai Journalism Review* (新闻记者). 2018. Vol.5. (S. 35-43). S. 37.

manche Schreibtechniken und Konzepte der Creative Nonfiction zwar zum ersten Mal nach China eingeführt, aber in China geht es um einen völlig anderen kulturellen Kontext als in den USA. Deswegen sieht man auch einen gewissen stilistischen Unterschied zwischen den Werken in diesen zwei Ländern: In der US-amerikanischen literarischen Nonfiction herrscht eine „professionellere“-journalistische Prägung und daher eine feinere und bis ins Extreme getriebene Besessenheit der Schreibtechniken, wie z.B. das Sammeln von Details; im Gegensatz zu der ethischen/moralischen Fokussierung des Inhalts, wie es bei den chinesischen Autoren der Fall ist. Genauer gesagt, geht es in der US-amerikanischen literarischen Nonfiction thematisch oft um den verwirrenden geistlichen Zustand der postmodernen westlichen Gesellschaft. Im Vergleich dazu gibt es in den chinesischen Werken (auch in vielen westlichen Werken über China) stets einen kontextuellen Hintergrund, und zwar um die besondere Erfahrung verschiedener Individuen gegenüber dem riesigen Modernisierungsprozess. In diesem Transformationsprozess geht es mehr als um Dinge auf der materiellen Ebene. Bei der gleichzeitig vorherrschenden wirtschaftlichen Entwicklung und Veränderung der sozialen Schichten erfordern die Autoren auch das Hinterfragen von Humanität. Und diese Aufgabe nehmen die chinesischen Autoren bewusst oder unbewusst in ihren Schaffensprozess aus.

Es scheint daher, dass die Wellen der literarischen Nonfiction im heutigen China und in den damaligen USA unterschiedliche Schwerpunkte haben. In den USA legten die Schriftsteller neben der Betonung der Authentizität der Details fast den ganzen Wert auf die Literarizität, d.h., darauf, wie sie das Interesse der Leser wecken konnten. Entgegen dessen scheinen die chinesischen Autoren und Leser den verborgenen Botschaften, die der Text vermittelt, mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Nicht-fiktionale Werke, die sich auf normale Leute bzw. Unterprivilegierte oder emotionale kollektive Erfahrungen konzentrieren, können häufig breite Resonanz finden. Aufgrund dieser Tatsache wurde in der großen Anzahl an wissenschaftlichen Arbeiten, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden, bereits über die Problematik der inhaltlichen Fokussierung der literarischen Nonfiction in China diskutiert. Z.B. stellten sich Fragen wie: *Ist die Beobachtung der sozialen Unterschichten eine Art Streben nach ‚exotischen‘ Beobachteten und einem Konsumieren der Unterschichten?* Und: *Bedeutet literarische Nonfiction, die beinahe nur aus konkreten Geschichten besteht und*

der es oft an tiefergehenden seriösen Diskussionen mangelt, vielleicht ein heuchlerisches Übersehen von größeren systematischen Problemen?

Darüber hinaus sind in China konkrete Diskussionen auf technischer Ebene noch nicht erreicht, was auch ein Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist. Z.B. über das „fact-checking“-Verfahren⁶⁸: Dieses Verfahren, wie es z.B. von *The New Yorker* verwendet wird, wird zwar von den chinesischen Journalisten als faszinierend und auffrischend empfunden, aber die meisten nicht-fiktionalen Plattformen in China sind wegen mangelnder fachlichen Kräfte derzeit noch nicht fähig, qualitativ hochwertige Überprüfungen durchzuführen. Die Arbeit für ein normales Interview in *The New Yorker* dauert meist drei Monate und für eine intensive Reportage sind sechs Monate oder länger anzuberaumen⁶⁹, während die nicht-fiktionalen Reportagen in China überwiegend von Journalisten durchgeführt werden und noch eine starke journalistische Prägung haben: Die Materialien ergeben sich nur durch einige Interviews und Gespräche. Darüber hinaus gibt es kein starkes Bewusstsein und keine reifen Methoden über ein unabhängiges Genre wie es in den USA der Fall ist. Auch die Rahmenbedingungen für das nicht-fiktionale Schaffen sind schwer zu erreichen.

In diesem Sinne unterscheidet sich die chinesische literarische Nonfiction vom Konzept und von den Formen der westlichen literarischen Nonfiction, was teilweise wiederum ein Resultat der früheren Unterschieden ist: Denn die Tradition der „Reportage-Literatur“, die in den 1920er und 1930er Jahren entstand und von der linken revolutionellen Literatur beeinflusst ist, legt ihren Fokus nicht auf die Komplexität der Individuen oder auf die Erzählung der Geschichten, sondern dient immer als Sprachrohr wichtiger politischer Ansichten. In einem solchen Umfeld ist eine vom Individuum kommende Stimme fast nicht vorhanden. Und wenn diese Stimme überhaupt vorhanden ist, dann ist sie oft tief in eine Stimme des Kollektiven integriert. Entsprechend sind Figuren neben dem Ich-Erzähler in der traditionellen „Reportage-Literatur“ auch oft oberflächlich geschildert. In der aktuellen nicht-fiktionalen Welle in China achten die Autoren beim Schreiben deshalb,

⁶⁸ Gutkind über die Wichtigkeit der fact-checking: „Because a blurry line exists between fact and truth, readers will usually make a judgement about the veracity of the stories being told and ideas presented based on their faith in the narrator. The higher the credibility of the storyteller, the more accepting readers will be. Making stuff up, no matter how minor or unimportant, or not being diligent in certifying the accuracy of the available information, endangers the bond between writer and reader. You don't have to be objective or balanced in presenting your narrative, but you must be trustworthy and your facts must be right if you're going to be a credible writer of creative nonfiction.“ Vgl. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 20.

⁶⁹ Vgl. Li, Yilan: „'Going West' von den New Yorkers: die China-Erfahrungen von zwei amerikanischen Journalisten“ (纽约客“走西口”——两位美国记者的中国亲历). In: *Southern Weekly* (南方周末). 07.04.2011.

wie bereits erwähnt, zwar immer noch auf Themen, die die ganze Gesellschaft und die Nation betreffen, aber viel mehr auf den konkreten Zustand der Individuen. Durch die Schilderungen der psychologischen Komplexität der Figuren kann der Leser auch die Selbstreflexion des Ich-Erzählers erkennen, der oft als Intellektueller erscheint und ebenfalls die innere Ruhe finden muss. Diese reflektierende Stimme kann die Leser oft bewegen und konstruiert dadurch eine neue emotionale Beziehung und eine Schicksals-Gemeinschaft zwischen Autoren und Lesern. Mit anderen Worten: In diesem Transformationsprozess präsentiert die literarische Nonfiction tiefe psychische Zustände der heutigen chinesischen Gesellschaft.

2.2.4 Literarische Nonfiction in der Gegenwart

Wie es in 3.1 noch erwähnt werden wird, ist ein Merkmal der zeitgenössischen nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen das multimediale, multisprachige und interaktive Schreiben auf Multi-Plattformen. Es ist erwähnenswert, dass dieses Merkmal wenig mit China zu tun hat und eigentlich tief im Entwicklungsprozess der Medien in der heutigen Welt verwurzelt ist. Trotz der länderspezifischen Unterschiede kann man sehen, dass beispielsweise viele Autoren – oft Profis aus dem journalistischen Kreis – in den USA, in Europa und in China in den letzten Jahren eigene digitale Plattformen für das nicht-fiktionale Schreiben geschaffen haben. Dort werden interessierte Leser ermutigt, Geschichten von sich selbst und von ihren Bekannten einzureichen.⁷⁰

Ein anderes Beispiel für diese internationale multimediale Tendenz der literarischen Nonfiction ist die innovative multimediale Reportage *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*⁷¹ von *The New York Times* im Jahr 2012, die 3,5 Millionen Seitenabrufen in einer Woche bekommen und den Pulitzerpreis gewonnen hat. In der Reportage wird das Erlebnis von 16 Skifahrern unter einer Lawine dargestellt. Dies geschieht durch eine kombinierte multimediale Präsentation von Texten, Bildern, Audios, Videos, Animationen, digitaler Modellierung und Satellitenkarten. Anders als im traditionellen Modell wurde dieser Artikel nicht erst nach der Veröffentlichung in der Zeitung und dann im Internet gepostet, sondern er war von Anfang an für das Internet bestimmt. Trotz

⁷⁰ Einige berühmte digitale Plattformen für das nicht-fiktionale Schreiben im Westen und in China sind z.B. Atavist, Matter, Narratively, Byliner, Pando Daily, Zetland, longplay.fi, gu yu, China30s, the Livings, NoonStory und zhenshigushi/Trueman Story.

⁷¹ Vgl. Branch, John: „Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek“. In: *The New York Times*. 20.12.2012. <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html#/?part=tunnel-creek>. (Stand: 01.02.2021)

dessen Erfolgs gibt es auch Kritikstimmen dazu, dass dieser Artikel „overburdened with links and attachments“ ist, sodass „the narrative, moving quickly but with little character development or description or introspection or meaningful context or even real suspense, could not support“.⁷² Wie das Internet die äußere Form der nicht-fiktionalen Erzählungen bereichern kann, ohne die literarische Qualität zu beeinträchtigen, ist die Richtung, auf die die Autoren und Forscher der literarischen Nonfiction in Zukunft achten können.

Nach der vorherigen Diskussion wird es ersichtlich, dass irgendein literarisches Phänomen nicht isoliert, sondern unter einem bestimmten sozialen und historischen Hintergrund verstanden werden muss. Von der Vergangenheit bis zur Gegenwart stellt sich die literarische Nonfiction stets als ein zugleich länderspezifisches und grenzübergreifendes Gebiet dar. Allgemein kann man sagen, dass es derzeit in der ganzen Welt und besonders in China einen großen Bedarf an literarischer Nonfiction gibt, was wahrscheinlich auf gewisse tiefgründige ästhetische und psychische Bedürfnisse der Menschen nach gut erzählten Geschichten zur Darstellung einer komplexen Welt in turbulenter Zeit hinweist.

Ein nennenswertes Phänomen in dieser Nonfiction-Strömung ist, dass der Begriff der literarischen Nonfiction in verschiedenen Ländern oft gemeinsam mit Worten, wie z.B. „Rettung“ oder „Herausforderung“, verbunden wird. Gerettet oder herausgefordert könnten Belletristik, traditionelle Reportage-Literatur oder journalistische Berichterstattungen sein. Dabei ist aber dann eine Frage zu beantworten, nämlich: *Vor welcher dringenden Krise stehen die zeitgenössische Literatur und der Journalismus?* Nimmt man das typische fiktionale Genre des Romans als ein Beispiel, dann kann man die „Krise“ der reinen Literatur in der heutigen Zeit besser begreifen: Denn in diesem hochentwickelten Gebiet gibt es unzählige große Figuren und klassische Werke, die dazu geführt haben, dass Romane lange Zeit als Synonym von (guter) Literatur verstanden wurden. Aber bereits im 20. Jahrhundert bemerkte man „verzweifelt“, dass der Roman seinen Höhepunkt möglicherweise bereits hinter sich hatte. Denn die realistischen Werke und die der Moderne stellten die „faktuale“ und „fiktionale“ Realität des menschlichen Lebens bereits anders aber exzellent dar. Die chinesische Literaturwissenschaftlerin Deng Xiaoyu argumentiert, dass die unvermeidliche Krise wiederum mit dem neuen medialen Umfeld zu tun hat:

⁷² Wilentz, Amy: „The Role of the Literary Journalist in the Digital Era“. In: *Literary Journalism Studies*. 2014, Vol.2: (S. 30-41). S. 39.

Erstens geht mit der immer rascheren Geschwindigkeit der Informationsverbreitung im vorherrschenden Internetzeitalter die fiktive Welt der Romanautoren ständig von der realen Welt verloren. Geschichten, die einst wie Romanhandlungen erscheinen, sind nun in den Nachrichten zu sehen. Menschen können mit den neuen Medien die Außenwelt kennenlernen oder selbst eine Reise in die unbekanntenen Orte planen. Schriftsteller finden allmählich, dass die Realität ihre Vorstellungskraft übertrifft. Diese Krise tritt zuerst an den Orten mit der schnellsten sozialen und wirtschaftlichen Entwicklungsgeschwindigkeit auf, wie z.B. in den USA in den 1960er Jahren und jetzt in China. Die traditionellen fiktionalen Romane können den Appetit der Leser nicht so leicht stillen. Und dies ist nicht nur beim Roman der Fall, dies gilt auch für den „Superhero“-Film aus Hollywood, dem japanischen Manga oder für das Fieber der „Fantasy-Literatur“ bei der Jugend auf der ganzen Welt. Das bedeutet, dass Menschen in der heutigen Zeit ein surrealeres Leseerlebnis anstreben, das die traditionelle fiktive Welt der meisten Romane nicht tragen kann. Zweitens haben die technologischen Entwicklungen selbst neue Kunstformen hervorgebracht, die den Lesern (jetzt oftmals Zuschauern) völlig neue sensorische Stimulation bieten können. Durch Fotografie kann man nun ohne Vorstellung ein echtes Objekt oder Menschen sehen. Wegen seiner hybriden künstlichen Elemente wird der Film als „neuer Roman“ bezeichnet. Literarische Nonfiction im weitesten Sinne, die Formen wie Dokumentarfilme und Fernsehsendungen beinhaltet, haben den Status der traditionellen Romane und den der journalistischen Reportagen tatsächlich auch herausgefordert.⁷³

Diese medienwissenschaftliche Perspektive erinnert an eine bekannte Behauptung: Der amerikanische Literaturkritiker Hillis Miller hat 2002 das Schicksal der Literatur so ausgedrückt:

The end of literature is at hand. Literature's time is almost up. It is about time. It is about, that is, the different epochs of different media. Literature, in spite of its approaching end, is nevertheless perennial and universal. It will survive all historical and technological changes. Literature is a feature of any human culture at any time and place. These two contradictory premises must govern all serious reflection "on literature" these days.⁷⁴

Das heißt, dass der Trend zur Multimedialisierung den Status des „literarischen“ Begriffs nicht verändern wird. Dieser Trend zeigt genau den hybrid weitverbreiteten Status des

⁷³ Vgl. Deng, Xiaoyu: *Research on the Writing of "Non-fiction" in contemporary China*. Dissertation der Ji'lin Universität, 2017, S. 113f.

⁷⁴ Miller, J. Hillis: *On Literature*. London and New York: Routledge, 2002, S. 1.

gesamten literarischen Gebiets in diesem Zeitalter. Denn eines ist klar: Die Medien durchbrachen nicht nur die äußere Umgebung der zeitgenössischen Literatur, sondern traten auch in den Mechanismus der literarischen Generierung ein, einschließlich der Autorengruppe, der inhaltlichen und stilistischen Fokussierung, der Verbreitungsweise, des Wirkungsumfangs und der Wahrnehmung der Lesergruppe. Die Medien haben demnach tiefgreifende Auswirkungen auf den gesamten Prozess der literarischen Aktivitäten ausgeübt.

Und dieser neue Zustand bietet Menschen dann mehr Raum zum Nachdenken über die Literatur. Literarische Nonfiction ist in diesem Sinne ebenfalls wie ein „Fremder“, der der Literatur bzw. der Literaturwissenschaft Vitalität verleiht. All die Diskussionen über literarische Nonfiction, einschließlich der immer vermehrt durchgeführten Forschungen in China, zeigen, dass literarische Nonfiction ein (auch akademisch) lebendiges und bedeutsames Gebiet ist. Der US-amerikanische Wissenschaftler John C. Hartsock argumentiert z.B. in seinem neuesten Forschungsergebnis über literarischen Journalismus, dass sich diese oft vernachlässigte Art des Schreibens bereits zu einem wichtigen eigenständigen Feld entwickelt hat und nicht mehr nur eine Mischung aus Techniken der Fiktionen und des traditionellen Journalismus ist. Daher ist nach ihm jetzt die richtige Zeit, um den literarischen Journalismus nicht mehr nur als ein Genre, sondern auch als eine Disziplin zu betrachten und zu erforschen.⁷⁵

2.3 Fazit

Die Nonfiction-Welle in den USA in den 1960er Jahren am Beispiel von Capotes „nonfiction novel“ und Wolfes „new journalism“ entwickelte sich vor dem turbulenten Kontext der sozialen Bewegungen. Sie war ein Widerstand gegen die traditionelle realistische Literatur und den Mainstream-Journalismus, die nicht fähig waren, die soziale Realität tiefgehend zu reflektieren. Das Gleiche gilt für das heutige China. Der frisch aus den USA kommender Nonfiction-Begriff steht genau mit der bewussten oder unbewussten Sehnsucht der chinesischen Intellektuellen wegen eines starken sozialen Verantwortungsbewusstseins nach dem Schreiben der realen Gesellschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Einklang.

⁷⁵ Vgl. Hartsock, John C.: *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*. University of Massachusetts PR. 2016. S. 18.

Mit dem Begriff von literarischer Nonfiction werden Menschen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen wohl unterschiedliche Assoziationen haben, wie z.B. in Bezug auf wichtige Vorläufer im eigenen Land. Es scheint aber, dass zumindest der literarische Journalismus heute, der derzeit in Europa und in China boomt, näher an dem Einfluss aus den USA als an den eigenen Traditionen des literarischen Journalismus steht. Angesichts dieses Aufschwungs wurden in diesem Kapitel einige theoretische Themen und Fragen über literarische Nonfiction erörtert, wie z.B. die Definitionsfrage, es wurde die richtige Bedeutung von „Faktualität“ von literarischer Nonfiction erklärt und herausgearbeitet, wie sich literarische Nonfiction von ihren Nachbargattungen unterscheidet sowie wie Literatur den ständigen Veränderungen der äußeren (medialen und kulturellen) Umgebung begegnen wird. Auf diese Fragen gibt es keine eindeutigen Antworten. Die Diskussionen sind jedoch für die Entwicklung der Literatur von großer Bedeutung, da es um die wesentlichen Fragen der Literaturwissenschaft geht, und zwar um die Beziehung zwischen Literatur und Realität, Literatur und Medien sowie Fiktionalität und Faktualität.

3. Ein synchronischer Überblick: Publikationslandschaft der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts

Nachdem im 2. Kapitel theoretisch über literarische Nonfiction reflektiert wurde, wird im 3. Kapitel mit Hilfe einer Fallstudie, die sich mit den westlichen Chinabeschreibungen beschäftigt, die Rolle der literarischen Nonfiction in der Publikationslandschaft der westlichen Chinabeschreibungen aufgezeigt. Durch das Schaffen eines synchronischen Überblicks können anschließend im 4. Kapitel die Gemeinsamkeit sowie die Besonderheiten von Hessler's Werken im Vergleich mit anderen Werken besser erkannt werden.

In Unterpunkten 3.1 und 3.2 wird eine Analyse der Merkmale bzw. der nicht-fiktionalen Prägung der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts jeweils auf der stilistischen und inhaltlichen Ebene durchgeführt, ehe in 3.3 die Merkmale und Wandlungen der westlichen Chinabeschreibungen in historischer Hinsicht vorgestellt werden. Der Gliederungspunkt schließt mit einem Fazit.

3.1 Die stilistischen Merkmale

Um einen Überblick über die Publikationslandschaft der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts zu schaffen, wird in 3.1.1 zunächst die Menge, Größe und Verteilung der Genres der westlichen Chinabeschreibungen analysiert. Denn nur dadurch kann man die Rolle und das Gewicht der literarischen Nonfiction auf dem Buchmarkt begreifen. Beim Sortieren der Publikationen kann man das Porträt einer Autorengruppe finden, die in der untersuchten Zeitphase die auffallendsten und dominantesten Kräfte im Feld der westlichen Chinabeschreibungen besitzt und deren Gedanken über die nicht-fiktionale Orientierung der Chinabeschreibungen kennengelernt werden sollten. Deshalb wird in 3.1.2 und 3.1.3 jeweils ein Porträt dieser Autorengruppe und deren Gedanken über Genres und Stile während des Chinabeschreibens analysiert.

3.1.1 Die Anzahl, Größen und Verteilung der Genres der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts

Es ist keine leichte Aufgabe, alle westliche Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts zu sammeln und auszuwerten. Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich jedoch nicht um eine buchwissenschaftliche Analyse, sondern es soll lediglich ein grober Überblick geboten werden. Dafür soll eine quantitative buchwissenschaftliche Studie über deutschsprachige Publikationen mit China-Bezug eine nützliche Statistik bringen.⁷⁶ In dieser von drei Autorinnen Ursula Rautenberg, Elisabeth Engl und Qiu Ruijing durchgeführten Studie mit dem Titel „*China Bilder*“: *Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014* wird die Anzahl der auf dem deutschen Buchmarkt zwischen 2006 und 2014 veröffentlichten Werke mit China-Bezug präsentiert. Mit Hilfe von professionellen Bibliothekaren ist die Datenerhebung und -bereinigung „auf der Grundlage der zur Verfügung stehenden Kataloge etc. sorgfältig und mit erheblichem händischem Aufwand“ erfolgt. Zudem ist die „Datenbasis eine Vollerhebung der bibliographischen Daten aus den Jahreskatalogen der Deutschen Nationalbibliothek.“⁷⁷ Zwar stellt der deutschsprachige Buchmarkt nur einen Teil des westlichen Buchmarktes dar, verfügt der deutschsprachige Buchmarkt aber in Bezug auf Publikationen der Chinabeschreibungen über gemeinsame Merkmale wie in anderen westlichen Ländern und hat diese Statistik so eine wichtige illustrative Bedeutung.

Im betrachteten Zeitraum gab es auf dem deutschen Buchmarkt 2.905 Veröffentlichungen mit China-Bezug. Große Anteile entfallen auf Übersetzungen, fremdsprachige Veröffentlichungen und Neuauflagen. Nach der Aussonderung solcher Anteile verbleiben 1.355 Titel. Anschließend werden Graue Literatur (24,13%)⁷⁸ sowie Fachbücher, Sammelbände und wissenschaftliche Titel mit jeweils 10% ausgesondert. Danach fallen 510 Titel unter die Kriterien des Untersuchungskorpus. Dabei handelt es sich um die Publikationen, die normale Leser auf dem Buchmarkt erreichen können. Denn „bewusst wurden diejenigen Buchgattungen ausgewählt, die sich an den Publikumsmarkt richten“⁷⁹.

Als Ergebnis dieser Forschung werden die ausgewählten Publikationen in drei Kategorien eingeteilt. Und zwar in: *Fiktionale Literatur*, *Sachbuch und Ratgeber* sowie *nicht-*

⁷⁶ Vgl. Rautenberg, Ursula; Engl, Elisabeth und Ruijing Qiu: „China Bilder“: Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014. A.a.O.

⁷⁷ Ebd. S. 11.

⁷⁸ Graue Literatur ist ein „Sammelbegriff für verschiedenste, nicht über den Buchhandel vertriebene Druckwerke wie amtliche Druckschriften, Bedienungsanleitungen und Geschäftsberichte, etc.“ Zitiert aus: Ebd. S. 13.

⁷⁹ Ebd. S. 8.

fiktionale, erzählende Prosa. In den im Forschungsstand aufgelisteten Forschungen werden normalerweise nur Romane berücksichtigt, während wichtige Kategorien auf dem Buchmarkt, wie z.B. Reiseliteratur und journalistische Literatur, nur als Randgruppe ergänzend erwähnt werden. In dieser buchwissenschaftlichen Studie werden solche „literarische Gebrauchsformen“ hinsichtlich ihrer Menge, Literarizität und ihres Einflusses zu einer unabhängigen und wichtigen Kategorie klassifiziert, und zwar wird die Kategorie „nicht-fiktionale, erzählende Prosa“ von den Autorinnen individuell definiert:

In dieser Gruppe sind alle nicht-fiktionalen, aber aus der individuellen Sicht der Autoren erzählenden Prosatexte erfasst:

- Reisebuch und -bericht (aber keine „klassischen“ Reiseführer) als „[...] romanhafte Berichte über ungewöhnliche Reisen der Gegenwart, Extremtourismus oder einfach herzerfrischende[r] Erzählstoff“⁸⁰.
- Leben in China
- Erlebnisberichte von Nicht-Chinesen
- Erlebnisberichte von Chinesen
- Gesellschaftsreportage: „[...] dokumentarisch-informatives Genre des Journalismus, das faktenbetont, zugleich aber persönlich gefärbt ist“⁸¹.
- Biographie und Autobiographie.⁸²

Und die Schlussfolgerung dieser quantitativen Untersuchung ist:

Die 2006-2014 auf dem deutschen Buchmarkt publizierten Titel mit China-Bezug zeigen einen deutlichen Schwerpunkt auf Sachbuch und Ratgeber mit einem Anteil von knapp zwei Dritteln (ca. 65%). [...] Der Anteil der fiktionalen Literatur macht nur gut 18% aus, der der nicht-fiktionalen, erzählenden Prosa gut 17%. Sachbuch und Ratgeber sowie nicht-fiktionale, erzählende Prosa mit den Untergruppen Reisebuch, Leben in China, Gesellschaftsreportage und Biographie bestimmen den Publikumsmarkt für Neuerscheinungen mit China-Bezug.⁸³

Durch dieses Fazit wird die Hypothese am Anfang der vorliegenden Arbeit bestätigt, nämlich, dass der Anteil der reinen Literatur unter all den westlichen Chinabeschreibungen nicht groß ist. Besonders spielt sie keine wichtige Rolle im Rezeptionsprozess. Auch unter der reinen Literatur machen die zur Unterhaltungsliteratur neigenden Krimis die größte Untergruppe aus. Der Rest beinhaltet klassische

⁸⁰ Pohl, Sigrid und Umlauf, Konrad: *Warenkunde Buch. Strukturen, Inhalte und Tendenzen des deutschsprachigen Buchmarkts der Gegenwart*. 2., erneuerte Auflage auf der Basis der Warengruppen-Systemtik 2007. Wiesbaden, 2007. S. 113. Zitiert aus: Ebd. S. 11.

⁸¹ Schütz, Erhard: „Reportage“. In: Burdorf, Dieter u.a.: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007, S. 647. Zitiert aus: Ebd. S. 11.

⁸² Ursula Rautenberg, Elisabeth Engl, Ruijing Qiu: „China Bilder“: *Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014*. A.a.O. S. 11.

⁸³ Ebd. S. 33f.

belletristische Themen, wie z.B. „Liebe, Ehe und Familie, darunter west-östliche Beziehungen zwischen westlichen Ausländern und Chinesinnen“⁸⁴.

Zum Fazit der Studie gehört auch, dass der Anteil von Reisebüchern und Reiseberichten sowie Erlebnisberichten nicht-chinesischer Reisender „auffallend groß“ ist: „Interesse an China lässt sich auch mit literarischen Reisebüchern und Reiseberichten befriedigen.“⁸⁵

Man kann sehen, dass es deshalb absolut notwendig und richtig ist, das Gewicht der nicht-fiktionalen Werke in Bezug auf die zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen zu erkennen und ihre Literarizität zu untersuchen, da die westlichen Leser sehr wahrscheinlich zuerst und hauptsächlich durch solche Bücher ihre Chinabilder erhalten.

Im Allgemeinen lässt sich aber auch deutlich die Definitionsproblematik solcher Werke feststellen. Offensichtlich besitzt die fiktionale Literatur ihre eigene Autonomie, während die nicht-fiktionale Literatur wieder durch die Antithese „nicht-fiktional“ definiert und nur mit Adjektiven, wie z.B. „erzählend“ oder „narrativ“, zu anderen ebenfalls nicht-fiktionalen Sachbüchern ausdifferenziert werden kann. Zudem weisen diese spezielle Klassifizierung sowie die Betonung der literarischen Elemente solcher Werke darauf hin, dass die Literarizität nicht unbedingt mit der Fiktionalität verbunden ist. Die Notwendigkeit, eine unabhängige Kategorie zu räumen, egal ob der Name „literarische Gebrauchsform“ oder „die nicht-fiktionale Literatur“ oder „nicht-fiktionale, erzählende Prosa“ ist, zeigt klar das Gewicht dieses boomenden Bereiches weltweit, wie z.B. die Situation des Unterbereichs Creative Nonfiction in den USA beweist:

Despite the controversy over its name – or perhaps because of it – creative nonfiction has become the most popular genre in the literary and publishing communities. These days the biggest publishers [...] are seeking creative nonfiction titles more vigorously than literary fiction and poetry. In the academic community generally, creative nonfiction has become the popular way to write. If you leaf through magazines published in the 1960s and 1970s [...], you'll see that creative nonfiction was dominant then as well. [...] The big difference between then and now is that this artful nonfiction is rapidly growing, while readership and sales of literary and popular (paperback) fiction have remained stagnant or decreased – and that the genre now has a name most everyone accepts.⁸⁶

Beim Sortieren dieser Art von Büchern kann man auch das Porträt einer Autorengruppe finden, die in der untersuchten Zeitphase die auffallendsten und dominantesten Kräfte in diesem Feld besitzt und deren Gedanken eng mit den stilistischen Merkmalen der

⁸⁴ Ebd. S. 34.

⁸⁵ Ebd. S. 25.

⁸⁶ Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 9f.

zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen verbunden sind. Es lohnt sich, dieses Porträt im nachfolgenden Punkt genau zu erkunden:

3.1.2 Die Identitäten der westlichen Autoren der erfolgreichen Chinabeschreibungen

Wer sind „die westlichen Autoren“? Bei dieser Fragestellung taucht sofort das Problem der *hybridisierten Identität* auf. Denn im westlichen Buchmarkt spielen auch Autoren, die ursprünglich aus China kamen und später in den Westen ausgewandert sind, bereits eine wichtige Rolle. Natürlich vertreten verschiedene Westler selbst auch eine Vielzahl an Positionen. Es ist allerdings erwähnenswert, dass die meisten der einflussreichen Werke im Buchmarkt, die in dieser Arbeit vorgestellt werden, aus einer relativ homogenen Autorengruppe stammen, die folgende Merkmale besitzen:

Zunächst haben die Autoren im Allgemeinen die berufliche Identität von Schriftstellern, Journalisten, Soziologen, Sinologen, eben jene Identitäten, die sich meist professionell mit dem Thema China beschäftigen müssen und können. Diese haben einen akademischen Hintergrund, einen festen Glauben an die Notwendigkeit des interkulturellen Austausches, können sich einer multikulturellen Umgebung anpassen und akzeptieren die multikulturellen Werte. Verglichen mit der Geschäftswelt, die die Globalisierung eher aufgrund wirtschaftlicher Interessen akzeptiert, sind sie unabhängiger und sie setzen sich oft bewusst dafür ein, einige verbreitete Missverständnisse zwischen den chinesischen und westlichen Kulturen zu korrigieren. Hessler glaubt z.B., dass das Verständnis der normalen US-Amerikaner über China häufig nicht korrekt ist. Auf die Frage nach dem größten Unterschied oder nach dem schwerwiegendsten Missverständnis zwischen gewöhnlichen Amerikanern und gewöhnlichen Chinesen antwortet Hessler, dass sich die Kenntnisse beider Seiten verbessert haben und beide Seiten pure Neugier besitzen, aber

in den Vereinigten Staaten gibt es noch viele Menschen, die Angst vor China haben, während die Chinesen weniger Angst vor den Vereinigten Staaten haben: Die Amerikaner glauben, dass China ihre Arbeitsplätze geraubt hat. Aber ich denke, dass eine Menge gespreizter Meinungen darin vermischt wird. Ich glaube, dass es in vielen Fällen um einen parallelen Wettbewerb geht.⁸⁷

⁸⁷ Liu, Gonghu: „Peter Hessler: Ich war zur richtigen Zeit in das richtige Ort gegangen.“ (彼得·海斯勒: 我在正确的时间去了正确的地方). In: *Changjiang Daily* (长江日报): 07.03.2012. https://qd.ifeng.com/special/book2012/zixun/detail_2013_01/21/550180_1.shtml. (Stand: 01.02.2021)

Diese intensive interkulturelle Lebenserfahrung führt dazu, dass solche gegenüber China eher aufgeschlossene und erfahrene Autoren generell bereits kennen, dass China für die Westler in Hinblick auf den kulturellen Austausch eine Herausforderung ist: Es ist ihnen ganz klar, dass die Konstruktion eines die Vorurteile und die Oberflächlichkeit überschreitenden Länderbildes gar nicht einfach und auf harte Arbeit basierend ist. Daher äußern verschiedene Autoren ihr Bedauern über den aktuellen Zustand. Z.B., meint Hessler aus eigener Erfahrung, dass die Erfahrung im Peace Corps zwar einen Menschen verändern kann, aber nicht unbedingt auf die Weise, wie man es erwarten würde:

It was a bad job for hard-core idealists, most of whom ended up frustrated and unhappy. [...] Flexibility was important, and so was a sense of humor. There had been nothing funny about the Peace Corps brochures, and the typical American view of the developing world was deadly serious—there were countries to be saved and countries to be feared. [...] But the Chinese people themselves could be surprisingly lighthearted. They laughed at many things, including me: my nose, the way I dressed, the way I spoke their language. It was a terrible place for somebody stiffly proud to be American. Sometimes I thought of the Peace Corps as a reverse refugee organization, displacing all of us lost Midwesterners, and it was probably the only government entity that taught Americans to abandon key national characteristics. Pride, ambition, impatience, the instinct to control, the desire to accumulate, the missionary impulse—all of it slipped away. [...]

At some level, I came away with a deep faith in the transformative power of the Peace Corps; everybody I knew had been changed forever by the experience. But these changes were of the sort that generally made people less likely to work for the government. [...] The vast majority of former volunteers would have opposed the American adventure in Iraq, because their own experiences had taught them how many things can go wrong with even the simplest job. But their opinions had virtually no impact on national policy, because they didn't tend to be in positions of influence. Many of my peers in China eventually became teachers. It was partly because we had been educational volunteers, but it also had to do with the skills we developed—the flexibility, the sense of humor, the willingness to handle anything a student could throw at you. A few became writers and journalists; some went to graduate school. Others continued to wander, [...] stayed in China for years.⁸⁸

Es ist erwähnenswert, dass mindestens zwei Autoren, Michael Meyer und Rob Schmitz, deren Werke ebenfalls in China veröffentlicht wurden, wie Hessler als Peace Corps-Freiwillige in den 1990er Jahren in China gelehrt hatten. Die Vorteile, dass man als Reporter und Freiwilliger lange an einem Ort vielfältige und intensive „Immersionen“ durchführen kann, tragen wesentlich dazu bei, dass sie beim Schreiben der verschiedensten Geschichten über China oft ein seltenes und daher wertvolles Einfühlungsvermögen zeigen. Bei Hessler sieht man also, dass er die Zusammenhänge der Geschichte als viel wichtiger ansieht als die Einzelheiten. Wegen des

⁸⁸ Hessler, Peter: *Strange Stones*. A.a.O. S. 164, 172.

Fragmentierungstrends der Informationen im Internet im heutigen Zeitalter scheint dieses Problem ernst zu sein. Viele Autoren meinen, dass ein guter China-Bericht besonders der Vermeidung von fragmentierten Interpretationen sowie Stereotypen gewidmet sein sollte. Diese Ansicht ist so verbreitet, dass man in verschiedenen westlichen Chinabeschreibungen sehr viele Überlegungen der Autoren über den inhaltlichen Fokus des Chinaschreibens sehen kann. Viele Autoren haben ihre Zweifel und Sorge über das derzeitige Mainstream-Chinabild im Westen geäußert. Michael Meyer äußert z.B. seine Verwirrung und Skepsis, die er während des Lebens in Peking gefühlt hat:

The dominant narrative of modern China is told from its capital and coastal cities. Those shiny cities! Those new cities! Those Olympics-hosting cities! Those car-choked, class-divided, and overcrowded cities! Most foreign correspondents live in cities, and Chinese writers have long focused on urbanity and urban intellectuals.⁸⁹

Aber die meisten Menschen in seiner Umgebung stammen aus ländlichen Gebieten, nicht aus Städten. Das lässt ihn reflektieren, ob das allgemeine westliche Chinabild wirklich „allgemein“ ist.

Sogar die deutsche Olympiasiegerin Heidemann, die kein Profi im Gebiet der Chinabeschreibungen ist, aber wegen ihrer chinesischen Sprachfähigkeit, Lebenserfahrung in China und aufgrund des Sieges in der Pekinger Olympiade 2008 häufig am chinesisch-deutschen Kulturaustausch teilnimmt, meint, dass man in Deutschland sehr viel über Chinas Wirtschaft und Politik lesen kann, während die Inhalte über den zwischenmenschlichen Austausch nach ihr noch ungenügend sind.⁹⁰

Der Chinakorrespondent und Schriftsteller Ian Johnson hat wie viele andere Korrespondenten die Verwirrung erlebt, wie man über China berichten soll. Während man in vielen Ländern bereits durch Journalismus über die Gesellschaft gut berichten kann, muss man in der vielfältigen und sich rasch verändernden chinesischen Gesellschaft neue Perspektive und Ressourcen suchen, um dies zu tun. Das liegt teils an der Ohnmacht der traditionellen „bequemen“ Arbeitsweise unter dieser neuen Arbeitsbedingung in China und teils auch an dem verschiedenen Verständnis über die zu fokussierenden Themen.⁹¹ Er meint, dass eine der ärgerlichsten Fragen des Chinabeschreibens ist, wie

⁸⁹ Michael Meyer: *In Manchuria: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*. Bloomsbury Publishing USA, 2015. S. 11.

⁹⁰ Vgl. Heidelmann: *Willkommen im Reich der Gegensätze: China hautnah*. Bastei Lübbe, 2014. S. 34f.

⁹¹ Vgl. Qian, Jin: *Mobile occupational community: A Study of Foreign Correspondents in China*. (作为流动的职业共同体: 驻华外国记者研究). Shanghai Jiao Tong University Press, 2015.

man die dramatischen Elemente in Chinas Transformation am besten festhalten kann. Er nennt ein Beispiel:

Twenty years ago, I joined a government-sponsored reporting trip to a remote, impoverished part of the country. A low-level official and I chatted for hours as our small bus wound through the mountains of Guizhou in south-central China, speeding through long tunnels and over suspension bridges. Why, he asked me, do foreign correspondents only write about the bridge that collapses and not the thousands of bridges that don't? I thought he was joking, but as we talked, I realized he meant it seriously: countless studies show that one of the best measures to alleviate poverty is building infrastructure, and here we were on a road that was something of a miracle to local people, allowing them to get their products to market, their children to schools, and themselves to jobs in the cities. China was in the midst of an unparalleled and largely successful attempt to reduce poverty, so why wouldn't we write about this, he asked. All I could do was stammer that good news is no news. Back in Beijing a few days later, I wrote a story about a girl who was so poor she lived in a pig stall. My editors loved it and readers pledged money, but I was often nagged by the feeling that this had been the easy story. More challenging to expectations would have been to look at how lives had changed in this poor part of the country.

[...] Journalists at home rarely write about the highways that work because this is assumed to be a given; what citizens need to know about is the backlog of unrepaired bridges. But when applied abroad, this practice means a steady stream of negative stories with no overall sense of the broad situation of the country [...]. Some positive stories do appear, for example, about the high-speed rail system or growing wealth. But even so, many are framed as negative stories: high-speed rail tickets are too expensive for the poor, or prosperity is conflated with a rising class of boorish and corrupt nouveaux riches. It may be that journalism is not the best medium for conveying the broadest social trends, but we still don't often hear about the quiet emergence of a true middle class of shopkeepers and tradespeople, or an internationally engaged, book-reading public eager to hear from the outside world.⁹²

Nachdem solche Autoren ihre Meinungen geäußert hatten, begannen sie auf andere Art und Weise über China zu berichten: Michael Meyers Skepsis gegenüber dem Gewicht von Großstädten im heutigen China veranlasste ihn dazu, nach dem Schreiben über das Leben gewöhnlicher Pekinger Bewohner in *The Last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*, die Stadt zu verlassen und lange in einem kleinen Dorf im Nordosten Chinas eine intensive Immersion durchzuführen. Das Resultat ist sein zweites Buch, das hochgelobte *In Manchur: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*, und letztendlich die Memoiren über seine Jahre in China mit dem Titel *The Road to Sleeping Dragon: Learning China from the Ground Up*⁹³. Ian Johnson setzt auch den nicht-fiktionalen und Immersionsstil seiner früheren Werke fort

⁹² Johnson, Ian: „An American Hero in China“. A.a.O.

⁹³ Vgl. Meyer, Michael: *The Last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*. Walker & Company: 2008; Meyer, Michael: *In Manchur: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*. Bloomsbury Press: 2015. Meyer, Michael: *The Road to Sleeping Dragon: Learning China from the Ground Up*. Bloomsbury USA: 2017.

und versucht in seinem neuen Buch, die mögliche oberflächliche Suche nach den exotischen Elementen beim Thema der Religionslage in China zu vermeiden, indem er das Leben verschiedener geläubiger Chinesen vereinzelt darstellt:

When we do hear of Chinese people and faith, it is either about victims [...] or exotic stories of wacky people walking backward in parks, hugging trees, or joining scary cults. All of this [...] misses a bigger point: that hundreds of millions of Chinese are consumed with doubt about their society and turning to religion and faith for answers that they do not find in the radically secular world constructed around them. They wonder what more there is to life than materialism and what makes a good life.⁹⁴

Der britische Journalist Oliver August hat diesen Versuch seiner Kollegen so dargestellt:

They went back to their original training, in some cases rediscovering a craft they had learned decades earlier. Leaving behind comfortable offices in Beijing, they became eyewitnesses again, like cub reporters on the police beat. The result was a good deal of original reporting from little-known places like Qinghai and Yunnan and Jilin, much of it vivid and insightful. There was only one problem. The reporting seemed to be describing different countries. [...] The only way to report modern China was to get out and rely on what you saw yourself, even if it contradicted what you'd seen or read yesterday. I began to travel, often for weeks at a time. I crossed grasslands, hiked remote gorges, slept on overnight trains, and rented cars with monks. And yet, even then I felt I was falling short. I was witnessing something extraordinary, but to describe it in newspaper terms was to both exaggerate and belittle it.⁹⁵

Unweigerlich stellt sich in diesem Zusammenhang die Fragen: *Welche Autoren haben erfolgreich „unkonventionelle“ Werke in diesem Sinne geschaffen?* In der vorliegenden Arbeit wird festgestellt, dass die meisten der erfolgreichen Autoren eine Art *Professionalität* besitzen. Das heißt, sie sind gut ausgebildet und haben günstige Arbeitsbedingungen als Journalisten und Gelehrte. Dazu kommt noch, dass die Karrierelaufbahn einiger Menschen von ihren Familiengeschichten beeinflusst wird. Im 4. Kapitel wird noch z.B. das Beispiel von Hessler analysiert, der als ein ausgebildeter Autor seine Identität als Journalist genutzt und damit seinen Traum vom Schreiben verwirklicht hat.

Ein anderes Beispiel ist Evan Osnos, dessen Buch *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China* 2014 mit dem renommierten Literaturpreis *National Book Award* ausgezeichnet wurde. Als er 1996 an der Harvard University Politikwissenschaft studierte, fand er in den Geschichtsbüchern, dass Chinas Geschichte im 20. Jahrhundert „so dramatisch und atemberaubend war, dass sie wie ein Drama war“.⁹⁶

⁹⁴ Johnson, Ian: *The Souls of China: The Return of Religion After Mao*. Pantheon, 2017. S. 16.

⁹⁵ August, Oliver: *Inside the Red Mansion: On the Trail of China's Most Wanted Man*. Ebd. S. 16.

⁹⁶ Li, Yilan: „'Going West' von den New Yorkers: die China-Erfahrungen von zwei amerikanischen Journalisten“.

Deswegen nutzte er später die Chance, sechs Monate Chinesisch an einer Universität in Peking zu lernen. Neun Jahre später ging er als Korrespondent für die *Chicago Tribune* wieder nach Peking. Und drei Jahre danach wurde er zu Hesslers Nachfolger und somit dem zweiten China-Korrespondenten in der Geschichte von *The New Yorker*. Dazu kommt noch, dass seine Großeltern auf beiden Seiten lange Zeit in fremden Ländern gelebt hatten, was ihn auch in seinem Vorsatz des Berichtens über fremde Länder bestärkt hatte.⁹⁷

Diese Art der persönlichen Beziehungen zu den fremden Ländern bzw. zu China – auch wenn die Beziehung sehr schwach sein mag – würde die Autoren sehr wohl begeistern und ermutigen, so wie der Einfluss des Soziologen Peter New auf Hessler in seiner Kindheit (siehe 4.3.2.5). Oder wie Leslie Chang, die findet, dass sich die Geschichte ihres Großvaters, der Anfang des 20. Jahrhunderts die ländliche Heimat verlassen und in die Vereinigten Staaten immigriert war, und die Geschichte der jungen Wanderarbeiterinnen in China, die in die großen Städte gehen, Parallelen bilden können. Daher hat Chang diese zwei Geschichten in ihrem Buch einander gegenüber dargestellt. Gleiches gilt für die Autoren aus Europa. Viele Autoren sind Sinologieabsolventen und haben somit solide Basis-Kenntnisse der chinesischen Sprache und Kultur. Alle diese Autoren haben gemeinsam, dass sie die chinesische Sprache beherrschen, am Leben der einfachen Chinesen interessiert sind und individuelle Berichte schreiben möchten. Autoren, die in den letzten Jahren eine bessere Resonanz auf dem Buchmarkt bekommen haben, haben bezüglich ihrer Identitäten oft diese Merkmale.

Der Grund, warum in dieser Arbeit die Identität von Journalisten hervorgehoben wird, ist, dass Reportagen über das zeitgenössische China angesichts der komplizierten wirtschaftlichen Aktivitäten in der Globalisierungszeit oft eine große Menge an Investitionen erfordern, damit der Verlauf und besonders die Hintergrundinformationen einer Sache herausgefunden werden können. Und die beruflichen Eigenschaften von Journalisten, insbesondere die finanzielle Unterstützung durch ihre Arbeitgeber, sind entscheidend für die eingehenden Untersuchungen und Interviews. Wenn man die in den letzten Jahren auf dem Buchmarkt gut angenommenen nicht-fiktionalen und fesselnd erzählenden Chinabeschreibungen betrachtet, dann ist festzustellen, dass die

A.a.O.

⁹⁷ Vgl. Osnos, Evan: *Große Ambitionen: Chinas grenzenloser Traum*. Suhrkamp Verlag AG, 2016. S. 531ff.

Vielfältigkeit ihrer Schreibgegenstände sowie die geographische und zeitliche Breite ihrer Werke oft umwerfend und daher kein Patent von Hessler sind.

Z.B. interviewte mehr als ein Reporter verschiedene Interessengruppen auf dem ganzen afrikanischen Kontinent, um Chinas Beziehungen zu Afrika zu untersuchen. Der Amerikaner Adam Minter verfolgt die Spur des Mülls von den USA nach China, um die Geheimnisse der internationalen Müllrecyclingindustrie zu enthüllen. Manche reisen in verschiedene Landesteile in China, um ein Gesamtbild der Umweltsituation des Landes zu porträtieren.⁹⁸ Für solche intensiven Reportagen, die oft geographisch nicht auf China beschränkt sind, ist der Aufwand an Energie, Geld und Zeit beträchtlich und daher sind sie nicht nur von gewöhnlichen Menschen, sondern auch von manchen westlichen Journalisten schwierig umzusetzen. Es ist beim Chinaberichten auch besonders zu beachten, dass man eine fundierte Recherche direkt mit chinesischsprachigen Quellen durchführen muss, weil die Fokussierung und Charaktere der Online-Öffentlichkeit inner- und außerhalb Chinas ziemlich unterschiedlich, wenn nicht ganz und gar anders sind.

In diesem Sinne ist es zu betonen, dass solche Autoren trotz, ihrer Professionalität und günstiger Arbeitsbedingungen, aufgrund ihrer Herkunft und Perspektive natürlich von den früheren westlichen Chinabildern beeinflusst sind und sie daher bei manchen Themen immer noch stereotype Vorstellungen bzw. hartnäckige Vorurteile besitzen. Außer mancher stereotyper Einstellungen, die die Autoren wahrscheinlich bereits verinnerlicht haben und nicht mehr reflektieren können, bringt die Identität als Journalisten offensichtlich zudem Probleme, was man durch die eben zitierte Äußerung von Ian Johnson bereits gut verstehen kann. D.h., auch wenn ein westlicher Reporter manchmal erkennt, dass die Fokussierung der Chinaberichte in den westlichen Massenmedien ziemlich problematisch ist und China oft dämonisiert wird, muss er diese Arbeitsweise fortsetzen, da er den Geschmack der Rezipienten im Heimatland berücksichtigen muss. Der Grund für diese problematische Arbeitsweise liegt auf der oberflächlichen Ebene, in dem verschiedenen Verständnis über die zu fokussierenden Themen der Massenmedien in China sowie im Grunde in den hartnäckigen Stereotypen und Vorurteile des Westens

⁹⁸ Vgl. Driessen, Miriam: *Tales of Hope, Tastes of Bitterness: Chinese Road Builders in Ethiopia*. Hong Kong University Press, 2019. French, Howard W.: *China's second Continent: How a Million Migrants Are Building a New Empire in Africa*. Knopf, 2014; Ma, Suzanne: *Meet Me in Venice: A Chinese Immigrant's Journey from the Far East to the Faraway West*. Rowman & Littlefield, 2015; Adam Minter: *Junkyard Planet: Travels in the Billion-Dollar Trash Trade*. Bloomsbury Press, 2013; Watts, Jonathan: *When a Billion Chinese Jump: How China Will Save Mankind – Or Destroy It*. Faber and Faber: 2010; Samuel Turvey: *Witness to Extinction: How We Failed to Save the Yangtze River Dolphin*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2008. August, Oliver: *Inside the Red Mansion: On the Trail of China's Most Wanted Man*. Tantor Media, 2007.

über China. In 4.4 wird dieses Problem durch die Analyse von Hessler's Werken noch genauer untersucht.

Mein Fazit lautet also, dass, obwohl das Chinabeschreiben in dieser Epoche für fast alle Westler zugänglich ist, können nur bestimmte hochqualifizierte Autoren den Lesern eine große Menge an Informationen liefern und zugleich ein literarisches Vergnügen bringen. Im Vergleich dazu scheinen die oberflächlichen und deutlich von Stereotypen belasteten Berichte für die Leser dann besonders unerträglich zu sein. Im deutschen Buchmarkt gibt es z.B. ein solches Buch namens *Manche mögen Reis: Skurriles aus dem Reich der Mitte*⁹⁹. Obwohl die Autorin einige Jahre in einer deutschen Schule in China als Lehrerin tätig war und es in ihrem Buch ebenfalls um persönliche Erlebnisse geht, können Leser im ganzen Buch nur ihre Beschwerden über den chinesischen Alltag finden. Es scheint, als hätte die Autorin es nicht einmal versucht, außer dem Westler-Kreis zu leben und das Leben eines konkreten Chinesen kennenzulernen. Daher wird dieses Buch auch von den deutschen Lesern als enttäuschend und sogar ärgerlich beurteilt.¹⁰⁰

Aufgrund dessen kann man sagen, dass die Leser in der heutigen Zeit aufgrund ihrer vertieften Kenntnisse über China unweigerlich höhere Anforderungen an die Autoren stellen, was teilweise erklären kann, dass fast alle zeitgenössischen Autoren von den Werken mit mehr oder wenig Chinabezug, sogar die der fiktionalen Romane, nach China gereist sind oder zumindest eine fundierte Recherche durchgeführt haben. Z.B. gibt es in der fiktiven Literatur, die nach 2015 auf dem deutschen Buchmarkt erschienen und mit einem China-Bezug ausgestattet ist, zwei Bücher, die besondere Aufmerksamkeit verdienen. Das erste Werk *Die Geschichte der Bienen* erschien 2015 zuerst in Norwegen, wurde 2017 in Deutschland bekannt und wurde schnell zu einem Bestseller. Das zweite ist das 2016 veröffentlichte *Cox oder Der Lauf der Zeit* des österreichischen Schriftstellers Christoph Ransmayr. Im ersten Buch wird das China im Jahr 2098 fiktiv erfunden, während im zweiten Buch das feudale China im 18. Jahrhundert rekonstruiert wird. Beide Autoren konsultierten für ihr Schreiben Chinaexperten und chinesische Freunde in großer Zahl, damit ihre fiktionalen Werke auch einer eingehenden und logischen Überprüfung standhalten können.¹⁰¹ Das bedeutet, dass die Chinesen in solchen Romanen zwar weiter als symbolische und imaginäre Figuren, die teilweise

⁹⁹ Vgl. Vehlow, Susanne: *Manche mögen Reis: Skurriles aus dem Reich der Mitte*. Ullstein Taschenbuch, 2014.

¹⁰⁰ Vgl. Leserkommentare auf amazon.de. https://www.amazon.de/Manche-mögen-Reis-Skurriles-Reich/product-reviews/3548375332/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews. (Stand: 01.02.2021)

¹⁰¹ Vgl. Lunde, Maja: *Die Geschichte der Bienen*. btb Verlag, 2017. S. 509. Ransmayr, Christoph: *Cox oder Der Lauf der Zeit*. Erst Auflage: 2016. Fischer Taschenbuch, 2018. S. 302f.

weiter von Vorurteilen geprägt sind, existieren, aber, dass es dennoch immer weniger Fehler auf der Wissensebene gibt.

3.1.3 Genres und Stile der westlichen Chinabeschreibungen

Durch meine Untersuchung wurden zwei Hauptmerkmale der zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen auf der stilistischen Ebene gefunden: das nicht-fiktionale Schreiben mit der Fokussierung auf einfache Menschen sowie das multimediale, multisprachige und interaktive Schreiben auf Multi-Plattformen.

Das erste Merkmal wird durch Hesslers Genre, die „Creative Nonfiction“ aus den USA repräsentiert. Obwohl nicht alle Autoren wie Hessler über eine entsprechende Ausbildung und ein sehr klares Bewusstsein des nicht-fiktionalen Schreibens verfügen, erkennen viele doch die Unzulänglichkeit der traditionellen Berichterstattungsmethoden an. In den letzten Jahren hatten sich bereits Veränderungen vollzogen, nämlich ein Fokussierungswechsel von den aktuellen Ereignissen zum Alltagsleben der Chinesen sowie ein Schreibstilwechsel vom einfachen Berichten der Geschehnisse hin zum Erzählen mit literarischen Mitteln. Die westlichen Chinabeschreibungen sind intensiver und vielfältiger geworden, was weder von der in 3.1.2 vorgestellten Professionalität der Journalistengruppe noch von den Merkmalen der nicht-fiktionalen Literatur trennbar ist.

In der in 4.3.2 durchgeführten Analyse über die stilistischen Merkmale der Creative Nonfiction wird man sehen können, dass die raschen Veränderungen und die Komplexität der chinesischen Gesellschaft sowie die Unberechenbarkeit des chinesischen Alltags gerade mit dem Ziel und den Merkmalen der Creative Nonfiction übereinstimmen. Man kann sogar sagen, dass nur lange Artikel oder Bücher dieses Genres ausreichend intensive Informationen zeigen können. Wenn die Autoren eine entsprechende Schreibtechnik und einen eigenen Stil beherrschen, dann können sie durch dieses Genre enorme literarische Energie entfalten, wie es bei Hessler der Fall ist. An dieser Stelle muss man erwähnen, dass er zwar der erfolgreichste aber nicht der erste Praktiker dieser Schreibweise ist. In den mehr als zehn Jahren vor Hesslers Erfolg waren die nicht-fiktionalen Werke zweier Autoren die berühmtesten westlichen Chinabeschreibungen und beide haben Hesslers literarische Schaffung stark beeinflusst.

Eines davon ist das Buch *Iron and Silk* (1987) des Amerikaners Mark Salzman. Salzman hatte in den 1980er Jahren als Englischlehrer an einer chinesischen Universität gearbeitet.

In diesem Buch sieht man bereits eine Menge an Szenenbeschreibungen. Die Spannung und Aufregung seiner Studenten vor einem ausländischen Lehrer, inklusive eines bestimmten Verhaltens, wie z.B. der sinkenden Köpfe im Unterricht in peinlichen Situationen, sind fast gleich wie die Szenen in *River Town* von Hessler (siehe. 4.2.1):

I was next introduced to the medical students, whom I taught only once a week, on Tuesday nights. They were nearly faint with excitement over meeting a foreign teacher; when I first walked into the room they didn't move or breathe, and no one dared look directly at me. [...] They looked stunned, then exploded into cheers, giving me the thumbs-up sign and speaking to me all at once in Chinese. It seemed that the tension had been released, so when they calmed down I asked them to introduce themselves in English. At first they giggled and whispered to one another, then slowly they lowered their heads, turned pale and went mute.¹⁰²

Dies bestätigt einen Standpunkt der vorliegenden Arbeit, und zwar den, dass viele Chinabilder bzw. Phänomene, die von den westlichen Autoren beobachtet und beschrieben werden, konsistent bleiben. Hessler sagt dazu:

China has been around for a long time, and experiences have overlapped for years and decades and even centuries. Recently I was reading Archibald Little's *Through the Yangtse Gorges*, in which he describes a Sichuanese banquet, and then he apologizes because it's hardly a new story: "Chinese dinners have been described over and over again, but I have narrated this one, as I think few have given an idea of their tediousness and the absence of all that we deem comfort." Little wrote this in 1887! So, I wasn't exactly breaking new ground with the baijiu banquets in *River Town*. Part of why China is such an interesting place for a young writer is that there's plenty of room to grow.¹⁰³

Das heißt, dass trotz der Kontinuität der inhaltlichen Fokussierungen Leser in der nicht-fiktionalen Literatur nicht nur durch die Szenenbeschreibungen die Geschehnisse erneut konstruieren können, sondern auch, dass sie auch die jeweils anders dargestellte Literarizität und nicht zuletzt den großen Interpretationsraum der Inhalte bei verschiedenen Autoren mit einem großen Vergnügen genießen können. Im nächsten Zitat geht es z.B. um eine Szene, in der Salzman nach einer anstrengenden Reise gerade nach Hause zurückkehrte. Obwohl sie nicht direkt angegeben wird, können die Leser die Emotion des Autors (das Überrascht- und Berührt-Sein) spüren:

By the time we reached the gate of our college it was nearly dark. As I passed through it I heard someone calling my name and turned to see Teacher Wei waving at me from under a tree. I walked over and asked if she was on her way somewhere. "No – I am waiting for you." "Why are you waiting for me?" "This

¹⁰² Salzman, Mark: *Iron & Silk*. Vintage Departures Edition, 1990. S. 18f.

¹⁰³ Hessler, Peter: „Sorry about that, says Peter Hessler“. 18.03.2010. In: *China Daily*. http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-03/18/content_9608379.htm. (Stand: 01.02.2021)

was your first trip in China. How shameful it would be if no one greeted you when you came home.”¹⁰⁴

Ein Hauptmerkmal der nicht-fiktionalen Literatur ist die sorgfältige Beobachtung des Lebens der normalen Menschen. In *Iron and Silk* gibt es viele solcher Beispiele, wie z.B. das Detail über den Selbstmord eines Lehrers im Büro und die anschließenden Reaktionen der Hochschule.¹⁰⁵ Viele Autoren möchten durch solche Handlungen den unruhigen Alltag hinter den scheinbar ruhigen Oberflächen der chinesischen Gesellschaft präsentieren, wie beispielsweise die Erfahrung von Hessler, als er vor seiner Abreise von Fuling (Schauplatz in *River Town*) bei der Semesterprüfung seine Studenten beobachtete, dachte er noch darüber nach:

I thought about how pleasant everything had seemed when I monitored the exam, walking through the rows of students with their heads down, working hard. I liked being surrounded by their silence and concentration, and I liked the way that all of the black-haired heads were bent seriously. There was a simplicity to the scene, and there was a similar simplicity to the examination, which had nothing to do with the complications of life in Fuling, [...] or the nationwide struggle of Reform and Opening. It was simply a literature test.¹⁰⁶

Und später wurde ihm überraschend klar, dass diese Einfachheit ein Trugbild war:

But now I realized that the simplicity had been a mirage. Linda’s father had been dying as she took her final exam, and Susan had been struggling with the fear that had now driven her from the college. That was the way so many things in Fuling turned out – even teaching, which seemed to be a straightforward job, was complex and uncertain. There was an unemotional veneer that the people presented to the outside world, especially to waiguoren [foreigner], and this made it harder when you lived there long enough to catch a glimpse of the way things actually worked. Of course, to some degree it was just the difficulties of life anywhere in the world – during my time in Fuling, two students had died; another student had an abortion and was expelled; a father died; a child died; people’s marriages crumbled. Those things happened everywhere. But in Fuling it had taken me longer to see that side of life, because at first as a waiguoren I was held at a distance, and in a way that distance was hardest to deal with once it was gone. It was like looking at a blank meaningless smile and suddenly recognizing a lifetime of sadness concentrated in the corner.¹⁰⁷

Solche Seiten, die nach einem langen Aufenthalt an gewöhnlichen Orten auftreten, eignen sich offensichtlich als Thematik des nicht-fiktionalen Schreibens, weil sie starke narrative Züge und Interpretationsräume haben. Eine gute Zusammenfassung der Bedeutung des Narrativen und eine Reflexion über die früheren Stile der Chinabeschreibungen kommen von der amerikanischen Gelehrten Gail Hershatter. Sie interviewte eine Frau im

¹⁰⁴ Salzman, Mark: *Iron & Silk*. A.a.O. S. 38f.

¹⁰⁵ Ebd. S. 120-123.

¹⁰⁶ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 394f.

¹⁰⁷ Ebd. S. 395f.

Nordwesten Chinas und schrieb dazu eine soziologische Arbeit mit nicht-fiktionalen Zügen. Hershatter meint, dass den Lesern die Erinnerung der befragten Chaofeng zwar die verlorene Welt ihrer Kindheit oder die verlorene Gesellschaft eines Historikers nicht zurückerobert lässt, aber sie tut etwas Anderes:

[I]t surprises. [...] Chaofeng's account of her life is what I call a good-enough story. By this I mean a story that does not provide a complete understanding of the past, but instead surprises and engenders thought, unspooling in different directions depending on which thread the listener picks up. A good-enough story is available to reinterpretation; it can be woven into many larger narratives. Listening to Chaofeng's story and those of other rural Shaanxi women, paying attention to how rural women's accounts reinforce and contradict one another, does not by itself allow us to construct a history. But these good-enough stories do help us to think about how and where the history we tell about the early years of rural socialism in China is not good enough.¹⁰⁸

Ein weiterer Autor im Feld der Chinabeschreibungen, der Hessler stark beeinflusst hat, ist der Pulitzerpreisträger Ian Johnson. Hessler kommentiert dessen Buch *Wild Grass* folgendermaßen:

This is an excellent book for anybody who is writing about contemporary China. Johnson gives a sense of his working methods without dominating the story, and his portraits of individual Chinese are moving.¹⁰⁹

Es wird ersichtlich, dass die einflussreichsten Chinabeschreibungen auf dem Markt vor Hesslers Erfolg bereits literarische Nonfiction im weitesten Sinne sind, die sich auf den gesellschaftlichen Wandel und auf das Leben der normalen Menschen fokussieren. Begleitend zu Hesslers Erfolg nehmen ähnliche Werke anderer Autoren ebenfalls eine wichtige Rolle auf dem Buchmarkt ein. Der Anteil und der Einfluss solcher Werke unter all den westlichen Chinabeschreibungen sieht man bereits deutlich durch die zitierte buchwissenschaftliche Studie. Einige dieser Werke sind Monographien eines einzelnen Autors, wie die Werke von Johnson, Osnos, Meyer, usw., während manch andere Artikelsammlungen von mehreren Autoren sind.¹¹⁰ Die meisten berichten von immersiven Erfahrungen der Autoren selbst. Manche Autoren erzählen über die Lebensgeschichte ihrer chinesischen Kommilitonen¹¹¹ und manche schreiben ihre

¹⁰⁸ Hershatter, Gail: *The Gender of Memory: Rural Women and China's Collective Past*. University of California Press, 2011. S. 2f.

¹⁰⁹ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. Nachwort.

¹¹⁰ Vgl. Carter, Tom (Hrsg): *Unsavory Elements: Stories of Foreigners on the Loose in China*. Earnshaw Books, 2013; Shah, Angilee/Wasserstrom, Jeffrey (Hrsg): *Chinese Characters: Profiles of Fast-Changing Lives in a Fast-Changing Land*. University of California Press, 2012; Merkel-Hess, Kate/Pomeranz, Kenneth L./Wasserstrom, Jeffrey N. (hrsg.): *China in 2008: A year of Great Significance*. Rowman&Littlefield Publishers, Inc., 2009.

¹¹¹ Vgl. Wong, Jan: *Chinese Whispers: Searching for Forgiveness in Beijing*. Atlantic Books, 2010; Pomfret, John: *Chinese Lessons: Five Classmates and the Story of the New China*. Holt Paperbacks: 2007.

eigenen oder familiären Erlebnisse in China¹¹². Neben den narrativen Zügen sind eine übliche Gemeinsamkeit solcher Bücher die humorvollen und abenteuerlichen Elemente. Die Erinnerungen sind häufig frisch und spritzig, aber auch sehr klug geschrieben, was sicherlich dazu beiträgt, dass solche nicht-fiktionalen Berichte auf dem westlichen Buchmarkt einen großen Erfolg erzielt haben.

Das zweite stilistische Merkmal der zeitgenössischen Chinabeschreibungen, nämlich das multimediale, multisprachige und interaktive Schreiben auf Multi-Plattformen, ist zwar noch nicht sehr weit verbreitet, gehört aber ebenfalls zu den auffälligsten und zukunftsweisenden Tendenzen in der heutigen Zeit. Die Hybridität des Genres und die des Mediums vieler Chinabeschreibungen lässt sich so zusammenfassen: In einem Buch über Reiseerfahrung in China sind meistens Fotos zu sehen, was normal für Reiseliteratur ist. Ergänzend zum Buch könnte es auch eine Reihe Paratexte geben, wie z.B. Fotoband, Videoclip, Kommunikationen im Internet, usw. Die Fotos, Videoclips und Online-Kommentare sind oft nicht nur Werbemittel und Paratexte, sondern auch ein alternatives Speichermedium von den Haupttexten. Die Fotos in der nicht-fiktionalen Reiseliteratur können den Lesern dabei helfen, sich die Handlungen im Buch besser vorzustellen. Und die Fotos selbst können zu einem Buch werden. Sowohl Fotos, Videoclips als auch Interaktionen online sind demnach organische Bestandteile der Ausdrucksformen und sie sind keine abhängigen Beilagen wie die Illustrationen von den Büchern der Reiseliteratur. Die Wahl zwischen den Formen, einschließlich der Positionen, an denen sie platziert werden und der Frage, wie sie mit dem Text integrieren sollen, ist auch Teil des intermedialen Schaffungsprozesses eines Autors in der heutigen Zeit.

Diese Art des hybridisierten und intermedialen Schreibens hat positive und innovative Bedeutungen für westliche Chinabeschreibungen in der heutigen Zeit, weil es sich an die aktuellen technischen Entwicklungen anpasst und oft weiter und schneller vom Publikum rezipiert werden kann. Eigentlich sieht man jetzt bereits viele Ausländer in Chinas Internet, die hauptsächlich über Kulturelles sprechen und damit berühmt werden können. Neben solchen Fällen, in denen Fotos und Videoclips als Paratexte auftreten, hat die nicht-fiktionale Literatur selbst bereits eine intermediale Eigenschaft, z.B. die geographische und räumliche Dimension in *River Town*. Die Szene am Anfang des Buches (siehe 4.2.1), als die Protagonisten per Boot in der kleinen Stadt Fuling angekommen waren, scheint

¹¹² Vgl. Levy, Michael: *Kosher Chinese: Living, Teaching, and Eating with China's Other Billion*. Holt Paperbacks, 2011. Chu, Lenora: *Little Soldiers: An American Boy, a Chinese School, and the Global Race to Achieve*. Harper Collins Publishers, 2017.

wie eine Einstellung in einem Film, die von der Ferne bis zur Nähe aufgenommen wird. Auch unzählige Szenenbeschreibungen sind wie Einstellungen und kleine Einheiten aus einem Film. Da kommt es nicht überraschend, dass die Nachricht über die geplante Verfilmung von *River Town* bereits bestätigt wurde.¹¹³ Unabhängig davon, ob die Verfilmung die Eigenschaften des Buches rekonstruieren kann oder nicht, wird die Verfilmung ebenfalls zu einem Teil der Paratexte des Originals werden.

Es ist dazu erwähnenswert, dass das Merkmal der Multimedialität in den zeitgenössischen nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen wenig mit China zu tun hat und eigentlich tief in dem Entwicklungsprozess der Medien in der heutigen Welt verwurzelt ist (siehe 2.2.4) Dies ist ein Beweis dafür, dass die neuen Impulse hinsichtlich des Genres und des Mediums auch die Reaktion der Literatur vor den aktuellen sozialen und technologischen Veränderungen sind. Daher hat die vorliegende Arbeit die reine und nicht-fiktionale Literatur zusammen als Forschungsgegenstand gewählt, damit die Merkmale und die Veränderungen der Literatur im weitesten Sinne untersucht werden können.

3.2 Die inhaltliche Perspektive

Die folgende Interpretation der westlichen Chinabilder auf inhaltlicher Ebene wird zeigen, dass das Chinabild von Hessler und seinen Zeitgenossen auffallend ähnlich ist, auch im Hinblick auf genreübergreifende Texte, unnötig zu erwähnen ist, dass dies kein Zufall ist. In der in 3.1 mehrmals zitierten buchwissenschaftlichen Studie geht es hauptsächlich um eine statistische Analyse des Buchmarkts und nicht um eine inhaltliche Analyse. Dennoch wird darin erwähnt, dass sich in der Belletristik insgesamt nur wenige Titel finden, die China-Klischees perpetuieren.¹¹⁴ Die Dissertation über das Chinabild nach 1989 in acht deutschen Romanen von Zhu kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung: Nach ihr wird China nur bei wenigen Autoren klischeehaft als Metapher für die trügerische Hoffnungen oder Albträume der Protagonisten genutzt.¹¹⁵

Daher kann festgestellt werden, dass das Urteil dessen, ob das westliche Chinabild „wahr und objektiv“ ist oder nicht, was in den bisherigen Forschungen üblich zu sehen ist,

¹¹³ Vgl. Landreth, Jonathan: „River Town the Movie, A Q&A with Author Peter Hessler“. In: *ChinaFile*. 29.03.2016. <http://www.chinafile.com/media/river-town-movie>. (Stand: 01.02.2021)

¹¹⁴ Vgl. Ursula Rautenberg, Elisabeth Engl, Ruijing Qiu: „*China Bilder*“: Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014. A.a.O. S. 34.

¹¹⁵ Vgl. Zhu, Liangliang: *China im Bild der deutschsprachigen Literatur seit 1989. Zwischen Wirklichkeit und Vorstellung*. Bonn: 2015. Dissertation. S. 210–214.

tatsächlich wenig Sinn für das Forschen des westlichen Chinabildes hat. Die westlichen Chinabeschreibungen in der alten Zeit waren meist voller fantastischer Elemente, während die zeitgenössischen Autoren die chinesische Gesellschaft oft vor Ort beobachten können. Selbst wenn sie nicht einmal persönlich in China sind, gibt es in den Massenmedien umfassende Informationen über das Land; diese sind nach dem chinesischen Standard zwar nicht „neutral“, aber bestimmt auch nicht völlig „fiktiv“. Dies hat dazu geführt, dass die China-Elemente in der zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen, auch wenn manche negative Seiten der chinesischen Gesellschaft von den analysierten Werken dargestellt werden, von den chinesischen Forschern nicht geleugnet werden können und stattdessen sogar nicht selten als „realitätsnah und authentisch“ gelobt werden. Dieses Phänomen deutet auch auf die vertiefte Kommunikation zwischen China und dem Westen hin. Indem die psychischen Gründe bzw. die Emotionen hinter solchen oberflächlichen Bildern analysiert werden, anstatt dass sich nur auf die Inhalte fokussiert wird, wird in der vorliegenden Arbeit versucht, den ursprünglichen Zweck einer imagologischen Untersuchung zu erreichen.

Im Folgenden werden insgesamt fünf Aspekte der Eindrücke der westlichen Autoren gegenüber der chinesischen Gesellschaft zusammengefasst, die in den zeitgenössischen Chinabeschreibungen repräsentativ vorkommen. Dabei handelt es sich um: *das Beeindruckt-Sein von der raschen Veränderung und der Vitalität der chinesischen Gesellschaft; die Jagd nach dem ‚Exotischen‘; die Begegnungen mit den Menschen; die Lebenserfahrungen als das ‚Fremde‘* und um *die Reflexion über sich selbst*.

3.2.1 Das Beeindruckt-Sein von der raschen Veränderung und der Vitalität der chinesischen Gesellschaft

Die Autoren spüren während ihres Lebens in China zunächst eine große Veränderung im chinesischen Alltag: Eine Veränderung, die mit bloßem Auge wahrnehmbar ist. Es mag sein, dass diese Veränderung Ende der 1990er Jahre gerade erst begann. Als Hessler *River Town* im Jahr 1998 verfasste, wurde der Drei-Schluchten-Damm noch nicht gebaut, aber eine große Veränderung der Stadt Fuling war bereits vorherzusehen:

I wrote the first draft of *River Town* in four months. There wasn't any reason to work so fast; I had no contract or deadline. I could have taken my time, enjoying life in the States after a long absence, but every day I started writing early and finished late. Memories pushed me to work faster, because I was afraid that I would lose the immediacy of my time in Fuling. And I was also

motivated by the future: I wanted to record my impressions of a city that was on the verge of massive change. [...] On the first page of *River Town*, I wrote “There was no railroad in Fuling. It had always been a poor part of Sichuan province and the roads were bad. To go anywhere, you took the boat, but mostly you didn’t go anywhere.” By the time the book was published in 2001, a superhighway had been completed to Chongqing, and almost no one took the Yangtze boats to Fuling anymore. A railroad line was under construction. The city was booming, its growth spurred by resettlements from low-lying towns that eventually would be flooded by the Three Gorges Dam. The Huang family, who owned the simple noodle restaurant where I used to eat, had opened an Internet café. My students had scattered to all corners of the country: to Tibet, to Shanghai, to Shenzhen, to Wenzhou. But none of this appeared in *River Town*.¹¹⁶

Seitdem sind Chinas enorme Veränderungen zu einem festen Thema in Hessler's Werken geworden und haben ihren Höhepunkt in *Country Driving* erreicht. Dieses Buch handelt hauptsächlich über das China von 2003 bis 2007. Zu diesem Zeitpunkt trat China der Welthandelsorganisation bei und beschleunigte den Anstieg seiner Rolle in dem wirtschaftlichen Globalisierungsprozess. Es war auch der Zeitraum, in dem sich der Lebensstandard der normalen Chinesen rasant verbesserte. Man sieht bei Hessler's Erlebnis in der Fabrikstadt Lishui also, dass der Bauplan für ein Fabrikgebäude innerhalb eines halben Tages entschieden werden konnte. Jedes Mal, als Hessler dorthin ging, war das Aussehen derselben Straßen anders. Hessler findet:

That sense of transformation – constant, relentless, overwhelming change – has been the defining characteristic of China during the past two decades. It’s hard to believe that the country used to appear exactly the opposite: the Chinese were “the people of eternal standstill,” according to Leopold von Ranke, the nineteenth-century German historian. Nowadays, no description could be less accurate, and one challenge for the writer is that the pen simply can’t keep pace.¹¹⁷

Andere Autoren haben dasselbe Gefühl. Im Buch *In Manchuria: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China* hat Michael Meyer in einem Dorf namens Wasteland im Nordosten China ähnliche große Veränderungen beobachtet, wie sie im Dorf Sancha geschahen und in *Country Driving* geschildert sind. Am Anfang gab es in Wasteland noch die alte Struktur und die alten Lebensweisen:

Red Flag Road’s single traffic sign displays a speed limit of forty kilometers an hour. On school days I never see anyone break it; bicycles and three-wheeled motorcycles saunter and sputter to the crossroads’ Agricultural Bank, seed store, noodle shops, and train station. [...] For decades, the three-story middle school was Wasteland’s tallest structure.¹¹⁸

¹¹⁶ Hessler, Peter: „Return to Fuling“. In: *River Town*. A.a.O. Nachwort. S. 5f.

¹¹⁷ Ebd. S. 5.

¹¹⁸ Meyer, Michael: *In Manchuria: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*. Bloomsbury Press, 2015. S. 12.

Doch bald kommen Investoren herein, die dafür sorgen, dass im Dorf neue städtische Wohnungen gebaut werden und die Bewohner in Fabriken arbeiten können. „Wasteland faces a new, unknown economic phase: becoming a company town.“¹¹⁹

Der britische Journalist Oliver August pendelte zwischen 1998 und 2005 immer wieder von Peking nach der Südostenstadt Xiamen, um dort den Lauf einer Geschichte zu protokollieren. Er ist der Meinung, dass:

[w]hen I returned I found that no matter how short my absence, I had to discover Xiamen anew. Familiar streets were foreign within weeks. Clusters of houses vanished along with their inhabitants, entire blocks of Mao-era dwellings disappeared overnight, replaced by skyscrapers and shopping malls erected in just weeks. Whole boulevards were moved and public parks came and went seemingly at a whim. Right in front of me, a vast urban experiment was being conducted, all ardor and annihilation. Over the years, I felt I never saw the same city twice.¹²⁰

Osnos, der als Nachfolger von Hessler der Korrespondent für *The New Yorker* in Peking war, sagt auch:

Es gibt in meinen Artikeln ein konstantes Thema, nämlich die Veränderung. [...] Jetzt haben viele das Gefühl, dass sich die Vereinigten Staaten nicht wirklich geändert haben. Ein chinesischer Freund von mir war nach New York gegangen. Nach seiner Rückkehr sagte er, dass seine Eindrücke und Gefühle in diesem Jahr ähnlich sind wie im letzten Jahr. Jetzt gibt es nur wenige Orte auf der Welt wie China, wo sich das Leben in sehr kurzer Zeit so groß verändern kann.¹²¹

Deshalb erscheinen in den zeitgenössischen Chinabeschreibungen oft ambitionierte Figuren, wie z.B. Wanderarbeiter.¹²² Sie sind voller Hoffnungen dahingehend, dass sie ihr Schicksal verändern werden können. Sie haben oft ein unternehmerisches Temperament, arbeiten sehr fleißig und schaffen es oft tatsächlich, ihre Lebensqualität zu verbessern. Sie stoßen aber auch auf viele Schwierigkeiten, z.B. müssen sie sich an das städtische Leben anpassen. Besonders zu erwähnen, sind die jungen Wanderarbeiterinnen. Konfrontiert seit der Geburt mit einer schwierigen Umgebung, wissen sie aber, wie man geschickt eine Rebellion in der Kluft des gesellschaftlichen Systems durchführen kann.

¹¹⁹ Ebd. S. 160.

¹²⁰ August, Oliver: *Inside the Red Mansion: On the Trail of China's Most Wanted Man*. Tantor Media, 2007. S. 43.

¹²¹ Osnos, Evan: Ein Vortrag in China. <https://site.douban.com/196116/widget/notes/11807130/note/252734230/>. (Stand: 01.02.2021)

¹²² Vgl. Leslie T. Chang: *Factory Girls: From Village to City in a Changing China*. Spiegel & Grau, 2008; Yaghmaian, Behzad: *The Accidental Capitalist: A People's Story of the New China*. Pluto Press, 2012; Loyalka, Michelle Dammon: *Eating Bitterness: Stories from the Front Lines of China's Great Urban Migration*. University of California Press, 2012; Schmitz, Rob: *Street of Eternal Happiness-Big City Dreams along a Shanghai Road*. Crown Publishers, 2016.

Ihre Geschichten voller Unvorhersehbarkeit, gemischt mit Freude und Trauer, sind für die Leser unweigerlich auch wieder nur mit gemischten Emotionen zu lesen.

Es zeigt sich, dass die Veränderung und die Vitalität die repräsentativsten Ersteindrücke vieler westlicher Autoren über China sind. Die Lebenserfahrung in der westlichen Gesellschaft bestimmt, dass sie die Geschwindigkeit dieser Veränderung nicht ignorieren können und sich daran anpassen müssen. Es ist jedoch nicht einfach, dieses Phänomen zu interpretieren. Manche vergleichen diese Situation daher aus der westlich-zentrierten Perspektive mit der Vergangenheit des Westens, wie es z.B. Hessler tut:

[...] the people in Lishui – the migrants, the bosses, the entrepreneurs – made many products bound for the outside world, and they liked to talk about foreign things. They searched out self-help books with supposed American themes, and their curiosity was boundless. When I met somebody like Little Long, his energy and determination reminded him of other places, other times. This was China's version of the Industrial Revolution: rural people were moving to cities, and they had a gift for self-invention that rivalled anything in Dickens. And they practiced a no-holds-barred version of capitalism that would be recognizable to any American historian. At the bra ring factory, when I heard the tale of how Liu Hongwei memorized and copied the Machine, I thought of Francis Cabot Lowell, who performed the same trick in the early 1800s. [...] The sheer pace of change in China also has similarities to boom times in the United States. During the nineteenth century, when the first wave of American urban development swept westward, European visitors were amazed to see new settlements spring up as if overnight. Their sense of wonder resembled the way outsiders now feel in China, where development zones turn into instant cities.¹²³

Aber er stellt später wieder fest, dass dieser einfache Vergleich sinnlos ist. Denn je länger er in Lishui weilte und zusah, wie der Fabrikbezirk zum Leben erwachte, desto deutlicher nahm er die entscheidenden Unterschiede der Entwicklungen in China und in den ehemaligen USA wahr:

It wasn't simply a matter of a different age, a different culture – the fundamental motivation for settling a new city was also different. And there was a distinct narrowness to the groups of pioneers who showed up in a Chinese boomtown. Back when many American towns had been founded, the first wave of residents typically included lawyers, along with traders and bankers. A local newspaper often began printing while people still lived in tents. The first permanent buildings were generally the courthouse and the church. It was certainly a tough world, but at least there was some early sense of community and law. In a Chinese boomtown, though, it's all business: factories and construction supplies and cell phone shops. The free market shapes all early stages of growth, which is why entertainment options appear instantly but social organizations are rare.¹²⁴

¹²³ Hessler, Peter: *Country Driving*. A.a.O. S. 355.

¹²⁴ Ebd. S. 355f.

Und diese Unterschiede bemerken offensichtlich auch andere, so findet Oliver August: „It was tempting – but treacherous – to draw analogies more generally between Gilded Age America and boomtown China“. Denn nach einem ähnlichen Vergleich der verschiedenen Bereiche in diesen zwei Gesellschaften wie bei Hessler fasst er zusammen: „And yet there were obvious limits to what comparisons might be drawn.“¹²⁵.

Und je länger Hessler in China lebte, desto mehr Sorgen bereiteten ihm die Reaktionen der Chinesen auf diesen rasanten Wandel.: „I never opposed progress. I understood why people were eager to escape poverty, and I had a deep respect for their willingness to work and adapt. But there were costs when this process happened so fast“.¹²⁶ Schließlich ist jeder unterwegs und verirrt sich. In diesem Sinne nennt Hessler in *Country Driving* einen weiteren Grund, warum sich die Westler von China angezogen fühlen:

In China, it's not such a terrible thing to be lost, because nobody else knows exactly where they're going, either. In the summer of 1996, when I first arrived in the country as a Peace Corps volunteer, I was immediately impressed by my own ignorance. Language, customs, history – all of it had to be learned, and the task seemed insurmountable. From my perspective, everybody else had a head start of three thousand years, and I felt desperate to catch up.

Over time my learning curve never really flattened out. China is the kind of country where you constantly discover something new, and revelations occur on a daily basis. One of the most important discoveries is the fact that the Chinese share this sensation. The place changes too fast; nobody can afford to be overconfident in his knowledge, and there's always some new situation to figure out. [...] We were all out of place; nobody has today's China figured out.¹²⁷

Für Menschen, die sich mittendrin in der sich noch abspielenden Situation befinden, ist ein Überblick schwer zu erlangen. Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass dieses Gefühl oder der Charme von Verwirrung und Unwissenheit zwar in der heutigen Zeit meist mit der raschen Veränderung der chinesischen Gesellschaft verbunden ist, aber schon seit der alten Zeit existiert. Denn China ist so anders, dass es ein ideales „Fremde“ zu sein scheint. Daher ergibt sich ein anderer wichtiger Aspekt des westlichen Chinabildes in der Jagd nach dem „Exotischen“.

3.2.2 Die Jagd nach dem ‚Exotischen‘

¹²⁵ August, Oliver: *Inside the Red Mansion: On the Trail of China's Most Wanted Man*. Tantor Media, 2007. S. 64.

¹²⁶ Hessler, Peter: *Country Driving*. A.a.O. S. 263.

¹²⁷ Ebd. S. 47.

Der Ferne Osten oder China sind seit dem Altertum Gegenstand der Abenteuer für Westler. Chinas „Weit“- und „Anders“-Sein gehören sicherlich zu den aufregendsten Gründen dahinten. Chinas geografische Merkmale und kulturelle Relikte erscheinen in den zeitgenössischen Beschreibungen immer noch sehr häufig als Symbol eines exotischen Landes. Z.B. sieht man, dass verschiedene Autoren jeweils entlang der Großen Mauer, des Jangtse-Flusses oder an einer berühmten Autobahn China durchquert haben.¹²⁸ Da diese berühmten Sehenswürdigkeiten und Reiseroutinen bereits mehrmals beschrieben wurden, werden manche Autoren inspiriert, neue exotische Herangehensweise zu finden; dies zeigt beispielsweise das 2019 veröffentlichte Buch *The Shanghai Free Taxi: Journeys with the Hustlers and Rebels of the New China*¹²⁹. Der Autor Frank Langfitt fährt auf den Straßen in Shanghai und bietet seinen Kunden einen einfachen Deal an: ein Gespräch im Austausch für eine kostenlose Taxifahrt. Aus Fahrten werden Interviews, gemeinsame Mahlzeiten und sogar eine Hochzeitseinladung.

Auch wenn viele Autoren nicht auf einer Reise oder auf einer Fahrt sind, ist ihre Orientierung auf exotische Elemente deutlich zu sehen. In vielen Werken geht es um unbekanntes und teils merkwürdigen Themen, wie z.B. die Sportart Golf¹³⁰, die Organtransplantation¹³¹, die Hochzeitsbräuche¹³², die Erfahrung des Sprachenlernens¹³³, vielfältige Arbeitserfahrungen¹³⁴, usw. Bevorzugte Figuren zum Interviewen sind darüber hinaus die soziale Unterschicht und Randgruppen, wie z.B. Gangster, Prostituierte, Mönche, Eremiten, Wahrsager, Homosexuelle, Rockmusiker, in China lebende

¹²⁸ Vgl. Gifford, Rob: *China Road: A Journey into the Future of a Rising Power*. Random House: 2007; Earnshaw, Graham: *The Great Walk of China: Travels on foot from Shanghai to Tibet*. Blacksmith Books, 2010; Schmidt, Christian Y.: *Allein unter 1,3 Milliarden: Eine chinesische Reise von Shanghai bis Kathmandu*. Rowohlt Berlin, 2008; Farovik, Tor: *Yangtze - Strom des Lebens: Eine Reise von Shanghai ins tibetische Hochland*. Aus dem Norwegischen von Holger Wolandt und Lotta Rügger. Malik, 2010; Weber, Lukas Maria: *China verrückt... und schonungslos ehrlich*. Traveldiary.de, Hamburg: Reiseliteratur-Verlag, 2014; Bergmann, Marcel: *Trotzdem China: Im Rollstuhl von Shanghai nach Peking*. Verlag Herder, 2011.

¹²⁹ Vgl. Langfitt, Frank: *The Shanghai Free Taxi: Journeys with the Hustlers and Rebels of the New China*. Weidenfeld & Nicolson: 2019.

¹³⁰ Vgl. Washburn, Dan: *The Forbidden Game: Golf and the Chinese Dream*. Oneworld Publications, 2014.

¹³¹ Vgl. Rose, Daniel Asa: *Larry's Kidney: Being the True Story of How I Found Myself in China with My Black Sheep Cousin and His Mail-Order Bride, Skirting the Law to Get Him a Transplant - and Save His Life*. Harper Paperbacks, 2010.

¹³² Vgl. Hänke, Sven: *Nackte Hochzeit: Wie ich China lieben lernte*. Rowohlt Berlin, 2015.

¹³³ Vgl. Fallows, Deborah: *Dreaming in Chinese: Mandarin Lessons in Life, Love, and Language*. Walker & Co., 2010.

¹³⁴ Vgl. Clissold, Tim: *Mister China: A Memoir*. Harper Business, 2006; Vospernik, Cornelia: *China live: Alltagsleben zwischen Tradition und Hightech*. Kremayr & Scheriau, 2008; Brandes, Martin: *Ich bin jetzt in China: Ein Selbstversuch*. Bruckmann, 2012; Hill, Martina/Musienko, Marco: *Was mach ich hier eigentlich? So 'ne Art Chinareiseroadmoviebildertagebuch*. Rowohlt Taschenbuch, 2015; DeWoskin, Rachel: *Foreign Babes in Beijing: Behind the Scenes of a New China*. Granta Books, 2005; West, James: *Beijing Blur: A head-spinning journey into modern China*. Cuttyhunk/Landsdown Books: 2008; Teuffel, Friedhard: *Timo Boll: mein China: eine Reise ins Wunderland des Tischtennis*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011; Heidemann, Britta: *Willkommen im Reich der Gegensätze: China hautnah*. Bastei Lübbe, 2014.

Ausländer verschiedener Herkunft¹³⁵, usw. In vielen Werken sind manche Phänomene oder Szenen konsistent zu sehen, die anders als in der westlichen Gesellschaft sind, wie etwa die merkwürdigen englischen Namen der Chinesen, Essen als Lieblingsthema des ganzen Volkes, das Hupen auf den Straßen, und viele weitere.

Es sollte jedoch darauf hingewiesen werden, dass die exotischen Elemente in verschiedenen Genres auch unterschiedliche Schwerpunkte haben: In den Reiseberichten sieht man z.B. oft einen Komplex der chinesischen Geschichte. Die Autoren erinnern sich häufig an die Reiseroute von Marco Polo und versuchen es, diese mit historischen Hintergrundinformationen zu ergänzen.¹³⁶ In Kriminalromanen begegnen die westlichen Protagonisten in China häufig einem starken Staatsapparat.¹³⁷ Das alles lässt behaupten, dass der Inhalt des Chinabildes oft vom Genre abhängig ist.

Obwohl Nachrichten über China in der heutigen Zeit schnell zu erfahren sind, hoffen viele Menschen immer noch, in einem exotischen Ort die Seele zu reinigen oder alternative Lebensstile zu finden. Für manche ist China ein Ort zum Entspannen, für manch andere ist es ein Ort, wo ihre ambitionierten Ziele erreicht werden können. Die Arbeitserfahrung in China ist insbesondere für Journalisten ein bedeutender Meilenstein in der Karrierelaufbahn. Aber diese Exotik ist natürlich nicht nur auf China beschränkt, sie bezieht sich viel mehr auf die gesamte nicht-westliche Welt, was man durch die Karrierelaufbahn vieler Autoren sehen kann: Nach dem Aufenthalt in China arbeitete Hessler als Ägypten-Korrespondent für *The New Yorker* so wie viele seiner Journalistenkollegen, die nach den Jahren in China wieder in andere Entwicklungsländer geschickt wurden. Es ist klar, dass sie im Wesentlichen einen „orientalischen“ Komplex oder „Welt“-Komplex haben und China auf ihrer Jagd nach dem Exotischen eine wichtige Station ist.

Diese Vermutung ist auch durch die Erlebnisse einiger Schriftsteller zu beweisen, die nicht speziell wegen ihrer Chinabeschreibung bekannt sind, wie z.B. der weltberühmte Reiseschriftsteller Paul Theroux. Sein Buch *Riding the Iron Rooster: By Train Through*

¹³⁵ Vgl. Mexico, Zachary: *China Underground*. Soft Skull Press, 2009; Hewitt, Duncan: *Getting Rich First: Life in a Changing China*. Vintage, 2008; Niermann, Ingo: *China ruft dich: Protokolle*. Rogner & Bernhard, 2015; Campbell, Jonathan: *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock & Roll*. Earnshaw Books, 2011; Köckritz, Angela: *Wolkenläufer: Geschichten vom Leben in China*. München. Droemer, 2015.

¹³⁶ Vgl. Dalrymple, William: *In Xanadu: A Quest*. Penguin Books, 1989. Rehage, Christoph: *The Longest Way: 4646 Kilometer zu Fuß durch China*. München: Piper. 2012.

¹³⁷ Vgl. Weichert, Frank und Li, Yi: *Unter Verdacht in Shanghai*. tredition, 2012; Hemmann, Tino: *Shinkh*. Engelsdorfer, 2003.

*China*¹³⁸ über seine Zugreise in China in den 1980er Jahren gehört zu einer ganzen Reihe an Reiseberichten, die Theroux für seine Weltreise geschrieben hat. Die neuesten Reiseliteratur-Bestseller im Westen seit 2015 ist die Trilogie der norwegischen Autorin Erika Fatland: *Sowjetistan – Eine Reise durch Turkmenistan, Kasachstan, Tadschikistan, Kirgisistan und Usbekistan* (deutsche Ausgabe: 2017),¹³⁹ *Die Grenze – Eine Reise rund um Russland, durch Nordkorea, China, die Mongolei, Kasachstan, Aserbaidschan, Georgien, die Ukraine, Weißrussland, Litauen, Polen, Lettland, Estland, Finnland, Norwegen sowie die Nordostpassage* (deutsche Ausgabe: 2019)¹⁴⁰ und *Hoch oben – Eine Reise durch den Himalaya* (deutsche Ausgabe: 2021)¹⁴¹. Bereits aus den Titeln ist der Umfang ihrer Reise zu sehen.

Zu beachten ist auch, dass die eben zusammengefassten Elemente wahrscheinlich nur in den Augen der westlichen Autoren auffallend sind und nicht für die Bewohner selbst, da sie bereits zu dem Alltag der Chinesen gehören. Und dieser durch Stereotype und Symbole gekennzeichnete quasi ‚imaginäre‘ fremde Fernosten aus einer westlich-zentrierten Perspektive ist ebenfalls von den Autoren beim Handeln und Denken bereits oft verinnerlicht. Daher ist „exotisch“ ein relativer Begriff und es könnte sein, dass solche exotischen Aspekte zu den wesentlichen Teilen des westlichen Chinabildes gehören und nicht absichtlich von den Autoren gesucht worden sind. Auf diese Weise kann man hinter der gewissermaßen negativen „Jagd nach dem Exotischen“, wenn sie den Chinesen begegnen, auch die Empathie vieler westlichen Autoren im positiven Sinne sehen, was wiederum ein Bestandteil der westlichen Geistesströmungen in dem postkolonialen und globalen Zeitalter ist.

3.2.3 Die Begegnungen mit den Menschen

Hessler drückt seine Empathie gegenüber den Figuren in *Strange Stones* einmal so aus:

Ich bin immer von Fremden angezogen, vielleicht hängt dies mit meiner persönlichen Erfahrung nach dem Erwachsen-Sein zusammen. Es war eine turbulente Zeit von Missouri zur Princeton und umso mehr, als ich später zu Oxford und dann nach China ging. Ich habe gelernt, mich an die Perspektive eines Fremden zu gewöhnen, und ich denke, das wird mir helfen, die

¹³⁸ Vgl. Theroux, Paul: *Riding the Iron Rooster: By Train Through China*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1988.

¹³⁹ Vgl. Fatland, Erika: *Sowjetistan – Eine Reise durch Turkmenistan, Kasachstan, Tadschikistan, Kirgisistan und Usbekistan*. Deutsche Erstausgabe: Suhrkamp Verlag, 2017.

¹⁴⁰ Vgl. Fatland, Erika: *Die Grenze – Eine Reise rund um Russland, durch Nordkorea, China, die Mongolei, Kasachstan, Aserbaidschan, Georgien, die Ukraine, Weißrussland, Litauen, Polen, Lettland, Estland, Finnland, Norwegen sowie die Nordostpassage*. Deutsche Erstausgabe: Suhrkamp Verlag, 2019.

¹⁴¹ Vgl. Fatland, Erika: *Hoch oben – Eine Reise durch den Himalaya*. Deutsche Erstausgabe: Suhrkamp Verlag, 2021.

Umgebung besser zu beobachten. Es bedeutet auch, dass ich eine tiefe Resonanz mit diesen Fremden habe. Ich kann meine emotionale Verbindung mit Emily in Shenzhen, Rajiv in Washington oder David Spindler an der Chinesischen Mauer spüren. Ich weiß, dass es viel Mut erfordert, die angenehme Umgebung zu verlassen und in der Außenwelt zu „abenteuern“. Dies ist einer der Gründe, warum ich gerne in China lebe – ich bewundere all die Menschen, die ich gesehen habe, die ihre Heimatstadt verlassen haben und versucht haben, ihr eigenes Schicksal zu ändern. Sie sind meine Inspirationsquelle.¹⁴²

Der in den nordwestlichen ländlichen Gebieten reisende Hessler spürte mit Traurigkeit eine andere Seite des dynamischen Wandels in China: Er sah den Prozess der Geschichte und wusste, dass diese Dörfer bald fallen würden und die Lebensart der Einwohner dort in Zukunft nicht mehr existieren wird:

I had no illusions about the toughness of rural life, and my time in the Peace Corps had taught me not to romanticize poverty. But nevertheless, there was something poignant about driving through the dying villages. These were last glimpses – the end of small towns and rural childhoods; perhaps even the end of families with siblings. And rural traditions of honesty and trust wouldn't survive the shift to city life. There aren't many parts of the world where a stranger is welcomed without question, and entrusted with children, and it made me sad to drive away.¹⁴³

Das wohl bekannteste Werk über das Leben der Wanderarbeiterinnen ist das Buch *Factory Girls: From Village to City in a Changing China*¹⁴⁴ der amerikanischen Journalistin Leslie T. Chang. Die Autorin beschreibt die Motivation ihres Schreibens wie folgt:

Als ich ein Buch über China schreiben mochte, zogen mich die Wanderarbeiter des Landes an – Millionen Menschen verlassen die Dörfer und gehen in die Städte zur Arbeit. Ich habe erst später erkannt, dass ich so tief mit den Mädchen verbunden bin. Ich verlasse auch die Heirat, kenne das Gefühl der Einsamkeit und das des Schwebens beim Leben in einem unbegleiteten Ort. Ich habe persönlich erlebt, wie Menschen leicht verschwinden und ich verstehe besonders auch die Freude und Freiheit eines Neubeginns des Lebens.¹⁴⁵

Wahrscheinlich ist diese Art von Empathie auch der Grund, warum man unter den besten zeitgenössischen Erzählungen über das Leben der Chinesen viele nicht-fiktionale Werke sieht. Wie „der Vater von Creative Nonfiction“ Lee Gutkind meint (siehe. 4.3.1), berücksichtigen die besten Nonfictions meist sowohl die persönlichen als auch die öffentlichen Aspekte. Nonfiction-Arten, wie Creative Nonfiction, fordern es den Autoren

¹⁴² Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. (何伟: 我总是被异乡人吸引). In: *NoonStory* (正午故事). Vol.1. Guangxi Normal University Press, 2015. (S.191-216). S. 214.

¹⁴³ Hessler, Peter: *Country Driving*. A.a.O. S. 93f.

¹⁴⁴ Vgl. Leslie T. Chang: *Factory Girls: From Village to City in a Changing China*. Spiegel & Grau, 2008.

¹⁴⁵ Leslie T. Chang: *Factory Girls: From Village to City in a Changing China*. Vorwort für die verkürzte chinesische Version. Shanghai Translation Publishing House, 2013.

ab, zusammen mit den Protagonisten einige Ereignisse zu erleben. Dabei ist den starken persönlichen Emotionen der Autoren, insbesondere die der Empathie, nicht leicht auszuweichen.

Es ist jedoch erwähnenswert, dass viele Autoren ihr Verständnis für die in dieser Gesellschaft lebenden Chinesen gezeigt haben, obwohl sie mit vielen Dingen nicht einverstanden sind. Deshalb sieht man keinesfalls verallgemeinerte Kritik gegenüber allen Chinesen, sondern oft Erzählungen über negative Erfahrungen aus konkretem Anlass. Auch der Ton der Kritik ist manchmal ziemlich leicht und humorvoll, was man durch die Analyse von Hessler's Werken sehen wird (siehe. 4.3.3.2). Das heißt, einerseits sieht man oft, dass das Chinabild der Autoren aufgrund ihrer fremden Perspektive manchmal sehr westlich-zentriert scheinen könnte, andererseits bedeutet dies, dass wenn die Autoren das spezielle Entwicklungsstadium in China verstehen, ihre fremde Perspektive manchmal auch eine Art Wärme und Empathie enthält.

Diese Art des Erkennens der kulturellen Hintergründe der heutigen Welt ist eben die Ausgangsüberlegung von Hessler, weshalb er seine Werke in China veröffentlicht. Ausgehend von der Fähigkeit und von dem Bewusstsein der meisten Autoren ist es für den westlichen und chinesischen Leser nicht schwer, diese Versuche, den „Fremden“ auf gleicher Augenhöhe zu „sehen“ und das Verhalten des „Fremden“ möglichst wissenschaftlich zu erklären, zu verstehen. Somit sieht man ein Verantwortungs- und „Missions“-Bewusstsein vieler westlicher Autoren, das sie aus ihren Identitäten, Erlebnissen, Bildungshintergründen, usw. entwickelt haben. Sie setzen sich dafür ein, um die Komplexität der interkulturellen Kommunikation zu betonen und daher vereinfachte und populistische Stereotype von China zu vermeiden.

Nichtdestotrotz stellt sich die Frage: *Aber wie tief ist diese Empathie?* Man kann aus verschiedenen Werken ableiten, dass sich viele Autoren letztendlich immer noch so fühlen, als wenn sie immer noch „Fremde“ in China sind, obwohl sie dort tiefe Emotionen investiert haben. Dadurch ergibt sich unweigerlich der nächste zu betrachtende Punkt und zwar der, dass vielen westlichen Autoren in China stets das Zugehörigkeitsgefühl fehlt, was sich einerseits aus einer erzwungen Entscheidung, aber andererseits auch aus einer bewussten Selbstentscheidung ergibt.

3.2.4 Lebenserfahrungen als ‚das Fremde‘

In *River Town* liest man, dass Hessler seine zwei Jahre in Fuling ganz sorgelos verbringt, obwohl sein monatliches Gehalt nur zweihundert Dollar beträgt:

Staying in Fuling made it difficult to spend all of my monthly salary, which was my goal. [...] In a sense it was the richest I could ever be, because it was like toy money and I didn't have to think about it at all. I wasted a good part of my salary while I wandered around the city, buying anything that caught my eye – books, pictures, trinkets, black-market cassette tapes. Once I picked up a bamboo fishing rod for no reason at all and put it in the corner of my dining room, where it gathered dust.¹⁴⁶

Als Ausländer ist man von vielen Dingen befreit, die die Chinesen durchlaufen müssen, wie etwa der soziale Druck hinsichtlich des Familienstandes, die starke Konkurrenz im Schulsystem und am Arbeitsplatz, usw. Bezüglich des eben geschilderten finanziellen Aspektes ist dieser Unterschied noch offensichtlicher. Als ein Westler, der zeitweilig in China lebt und der weitaus reicher als normale Chinesen ist, muss man nicht wie die Chinesen darüber nachdenken, Geld zu sparen.

Zu den Menschen, die in Hesslers Büchern vertreten sind, gehören die Bauern am Jangtse-Fluss und die Einwohner in Peking, die gezwungen werden, in kurzer Zeit umzusiedeln¹⁴⁷, dazu noch andere Randgruppen. Hessler merkt auch die systematische Ungleichheit, z.B. von den Frauen: „In Fuling there were plenty of signs that things could be difficult for women“. ¹⁴⁸ Das alles sind bedrückende und häufig von westlichen Autoren aufgenommene Themen beim Beschreiben des heutigen Chinas. Zu den häufig vorgebrachten Themen gehören die sozialen Brennpunkte, Geschichten der Einzelnen, usw.¹⁴⁹ Hier sieht man besonders die Fokussierung auf die Unterschichten und die in den Grenzgebieten lebenden Menschen.¹⁵⁰

Besonders bei Journalisten, die daran gewöhnt sind, gemäß dem westlichen journalistischen Modell über das zeitgenössische China zu berichten, sieht man immer noch eine bewusste oder unbewusste Fokussierung hauptsächlich auf die ‚bizarren‘ und ‚negativen‘ Seiten des Landes, was einerseits manche Probleme der chinesischen Gesellschaft tatsächlich scharfsinnig bemerkt hat, aber andererseits oft nur

¹⁴⁶ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 256.

¹⁴⁷ Die Regierung will ihre Häuser abreißen und dort neue Gebäude bauen. Dafür müssen die Bauern und Einwohnern umziehen, aber sie werden oft unfair, also wenig Geld, entschädigt, mit dem sie keine befriedigenden neuen Häuser bezahlen können.

¹⁴⁸ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 274.

¹⁴⁹ Vgl. Johnson, Ian: *Wild Grass: Three Portraits of Change in Modern China*. Vintage, 2004; Johnson, Ian: *The Souls of China: The Return of Religion After Mao*. Pantheon, 2017; Pan, Philip: *Out of Mao's Shadow: The Struggle for the Soul of a New China*. Simon and Schuster, 2008; Köckritz, Angela: *Wolkenläufer: Geschichten vom Leben in China*. München. Droemer, 2015.

¹⁵⁰ Vgl. Eimer, David: *The Emperor Far Away: Travels at the Edge of China*. Bloomsbury, 2014; Lustgarten, Abraham: *China's Great Train: Beijing's Drive West and the Campaign to Remake Tibet*. Times Books, 2008.

die westlichen Stereotype und Vorurteile gegenüber China fortsetzt. Ian Johnson, der als Auslandskorrespondent in China tätig war und Creative Nonfiction schreibt, übt z.B. nicht genügend begründete Kritik während seines Erzählens des Gebäudestils der Behörden in China:

The Public Security Bureau occupies one of the best buildings in Zizhou, a five-story white-tiled building off one of the main streets. It is surrounded by a 10-foot wall and has an accordionlike antiterrorist gate that moves from right to left along tracks – the sort of gate designed to stop mobs and suicide bombers driving a truck. I don't think China has ever had such a suicide attack, and it always struck me as incomprehensible why so many government offices in China, from museums and hospitals to schools and welfare offices, had installed this sort of gate. It seemed a mixture of paranoia and fad – the latest way for unaccountable officials to waste people's money.¹⁵¹

Dadurch, dass fremde Details im chinesischen Alltag oft schnell von den westlichen Autoren ideologisch beurteilt werden, entsteht die Gefahr, dass komplexe Fragen durch den vorurteilsbelasteten Kontrast von „westlich/chinesisch, modern/vormodern, demokratisch/autoritär“ einseitig und vereinfacht behandelt werden könnten.

Traurigkeit, Ärger, und das klare Bewusstsein, dass sie in der Lage sind, jeder Zeit China verlassen zu können, sind auch Teile der komplexen Emotionen, die die Autoren direkt oder indirekt ausdrücken, wenn sie aus der chinesischen Gesellschaft zurückziehen. Deshalb meint ein scharfsinniger chinesischer Leser, dass alle Menschen, die in einem Ort leben, in zwei Arten unterteilt werden können: *die dort Lebenden* und *die nur Reisenden*. Hessler gehört nach diesem Leser immer noch zur letzten Gruppe; allerdings ist er im Vergleich zu anderen Reisenden dem dortigen Leben am nächsten. Und der Schlüssel zur Unterscheidung zwischen diesen zwei Gruppen von Menschen ist dieses fehlende Zugehörigkeitsgefühl. Denn

die Reisenden mögen oft lokale, alte und sogar heruntergekommene Dinge, weil sie nicht dort leben. Eine Person, die in diesen Orten aufwächst, würde solche Dinge nicht „genießen“, die für sie zum gewöhnlichen Leben gehören. Wenn ein Reisender in der Lage ist, jederzeit „wegzugehen“, dann kann er natürlich auf einer reineren Weise die Dinge wahrnehmen, die für ihn fremd und irrelevant ist. Diese Wahrnehmung ist jedoch nicht im „subjektiven“ Sinne wie die von den Einheimischen zu verstehen. Ferner kann man davon ausgehen, dass die Menschen, die „weggehen“ können, in der Regel – aus einer relativ überlegenen Position aus – die relativ zurückgebliebenen Orte betrachten. Obwohl es unbequem zuzugeben ist, ist es eine der Vergnügungsquellen. [...] Diese unverantwortliche Liebe ist die Voraussetzung, die *River Town* so charmant macht. Obwohl Hessler die Schönheit von dieser River Town treu wiedergibt, muss er nicht enttäuscht und ängstlich sein, auch wenn er sich ihrer vulgären, trivialen und verachtenswerten Seite gegenüber sieht. Er braucht nicht, dem Schmerz gegenüberzustehen, wenn man die irreparablen abscheulichen

¹⁵¹ Johnson, Ian: *Wild Grass: Three Portraits of Change in Modern China*. Vintage, 2004. S. 65.

Narben in seinem Körper sieht, die er schon seit der Geburt hat. Er braucht nur ein neugieriger Protokollant zu sein. Und jede Vulgarität, Trivialität und alles Verachtenswertes könnte aus einer bestimmten Perspektive schön aussehen.¹⁵²

Da dieses Gefühl mehr im Unterbewusstsein vorkommt und es eher um Einfluss aus der Herkunft als um Arroganz geht, macht es wenig Sinn, zu spekulieren, ob Hessler auch mit einem eigenen Vergnügen die rückständigsten Gegenden in China betrachtet. Dennoch sind subtile emotionale Veränderungen von seinem ersten Buch *River Town* bis zu seinem dritten Buch *Country Driving* festzustellen. In Fuling (Schauplatz in *River Town*) schenkt er tatsächlich mehr Aufmerksamkeit auf „lokale, alte und sogar heruntergekommene Dinge“. Im Dorf Sancha (einer der Schauplätze der Geschichten in *Country Driving*) geht es bereits fast ausschließlich um das Alltagsleben. Und Hessler war sehr traurig, als er das Dorf verließ. Dies kann jedoch auch die obige Behauptung bestätigen, dass Hessler nur unter denjenigen, die in China reisen, dem lokalen Leben am nächsten steht. Der folgende Punkt ist ein weiterer Beweis dafür. Nach dem 5-jährigen Leben in Ägypten entschied er sich schließlich zu gehen, und der Grund war der, dass er schon „genug hatte“:

He asked why we had to leave, and I said my job was finished. But this wasn't accurate. Nobody asked us to go to Egypt, and nobody was asking us to leave. *The New Yorker* wouldn't send anybody to replace me after I was gone. It was impossible to tell Sayyid the truth: that I was leaving his country because there were limits to how long I could stay in a place where life was so difficult. I was concerned about the risks of my work, and for years I had had a nagging fear of what might happen if somebody – my wife, my children – needed urgent medical care. If I had answered him honestly, the simplest response would have been to say I was *t'aben*. It means “tired”, but also “sick”; the word covers anything from a diagnosed illness to a general state of exhaustion.¹⁵³

Vielleicht ist es aber nur ein vorübergehender Rückzug. Denn die Welt ist seit langem miteinander verbunden und es ist schwierig für ein Land, ganz unabhängig von der Außenwelt zu existieren. Ein absoluter Abschied ist nicht möglich.

D.h., dass die westlichen Autoren die chinesische Gesellschaft aufgrund der Identität des ‚Fremden‘ vor allem aus zwei Gründen nicht genügend intensiv und ‚objektiv‘ beobachten könnten. Anlass dafür ist erstens, dass sie wegen der westlichen Perspektive manche Aspekte in China ‚verteufeln‘ könnten und zweitens, dass sie durch ihre privilegierte Identität manche Phänomene wiederum ‚verschönen‘ und dadurch die

¹⁵² Mu, Yao: „Rezension von *River Town*“. (读书笔记: 《江城》). <http://blog.farwood.net/694.html>. (Stand: 01.02.2021)

¹⁵³ Hessler, Peter: *The Buried*. A.a.O. S. 414.

„echten“ Sorgen und den Kummer der Chinesen nicht bemerken und nachvollziehen könnten.

Was auch immer die Schreibweise ist, das Kernargument der komparatistischen Imagologie ist unverändert geblieben: Wenn man sich gegenseitig betrachtet, zeigt man zuerst sich Selbst. Man sieht also, dass China in den Augen des Westlers seit jeher eine Referenz ist und seine Existenz dem Westen helfen soll, sich selbst besser zu positionieren. In zeitgenössischen westlichen Werken sieht man daher auch eine Reflexion der westlichen Lage und der Werte im historischen Prozess bzw. in der heutigen Globalisierungszeit.

3.2.5 Die Reflexion über sich selbst

In der Tat gibt es im Westen stets eine pessimistische Tradition gegenüber der eigenen Gesellschaft, besonders seit dem Ende des Ersten Weltkrieges¹⁵⁴. Es muss Standards für die pessimistische Beurteilung geben, idealerweise ein fremdes prosperierendes Land wie einmal Japan und jetzt China. Der chinesische Politologe Liu Qing glaubt, dass die verstärkte Sorge um die eigene Situation im Westen nach dem Kalten Krieg vor allem mit drei Faktoren im Zusammenhang steht: Das erste ist die Frage, ob der Kapitalismus gerechtfertigt werden kann, das zweite ist, ob der Aufstieg Chinas die bisherige Richtung des historischen Verlaufs verändern wird, und das dritte ist, das Problem der islamischen Ordnung, die lange nicht gelöst wurde und durch Radikalismus in der Globalisierungszeit ausgebrochen ist.¹⁵⁵

In der von dieser Arbeit untersuchten Zeitspanne befindet sich China in einer relativ ruhigen Lage. Trotz kleiner Reibungen ist Chinas Austausch mit anderen Ländern größer geworden. Der Westen freut sich über ein zunehmend verantwortungsbewusstes Schwellenland, das harmlos und friedlich mit dem Westen zusammen existieren kann. Insgesamt ist es aber festzustellen, dass das westliche Chinabild in den Massenmedien

¹⁵⁴ Nach dem ersten Weltkrieg herrschte im europäischen Kulturkreis tiefer Zweifel an der angeblichen Überlegenheit der westlichen Welt. Zu dieser Zeit ging es in China jedoch nicht besser zu: politisch zerrissen, diplomatisch machtlos und gesellschaftlich verelendet nach dem Zerfall der letzten kaiserlichen Dynastie. Weil das damalige China kaum Anreiz hin zu den Europäern bot, besannen sich viele westliche Gelehrten und Schriftsteller zurück auf das alte China, wo es eine ferne, ruhige Welt gab und mit seinen speziellen (taoistischen) Weisheiten und Weltanschauungen das in Hoffnungslosigkeit geratene Europa gerettet werden konnte. Im deutschsprachigen Raum wurde diese Beachtung Chinas z.B. in Alfred Döblins, Bertolt Brechts und Hermann Hesses Werken deutlich aufgezeigt.

¹⁵⁵ Vgl. Xu, Minghui: „Liu Qing: Liberalismus und Individualismus sind keine endgültigen Werte“ (刘擎: 自由主义和个人主义不是终极价值). In: *ThePaper.cn* (澎湃新闻新闻). 15.03.2016. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1443755. (Stand: 01.02.2021)

seit 2008, und insbesondere seit etwa 2015, deutlich negativer, als das im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts entstandene, geworden ist. Grund ist wohl die veränderte weltpolitische Lage. Jedoch ist es darauf hinzuweisen, dass die Inhalte bzw. Themen der nicht-fiktionalen westlichen Chinabeschreibungen trotz dieser subtilen emotionalen Veränderung auf der Mikroebene konsistent bleiben, wie z.B. die Schilderung der individuellen Kämpfe, die ein wesentliches Merkmal der chinesischen Gesellschaft seit den 1990er Jahren sind.

Diese wiederkehrende Reflexion über die Lage des Westens und die der heutigen Welt in verschiedenen Werken entfaltet sich bei der Schriftsteller- und Journalistengruppe häufig in die Schwankung zwischen dem festen Glauben und der leichten Verwirrung der westlichen Werten. Geschildert werden z.B. oft Wanderarbeiter, die harte Arbeit für die Verbesserung ihres Lebensstandards und die internationale Wettbewerbsfähigkeit der chinesischen Wirtschaft ausgetauscht haben. Das lässt die Autoren darüber nachdenken, ob der westliche Liberalismus und der Individualismus bestimmte Rahmenbedingungen fordern und für alle Länder universal sind. Wenn man sich unbeirrt an den liberalen Glauben hält, kann der Westen dann mit China konkurrieren? Wenn einige der kulturellen Traditionen in China ihre warme Seite zeigen, kann man nicht leugnen, dass die Kultur des amerikanischen Individualismus auch manchmal angetan ist, solche Traditionen zu untergraben. Ist dies also der Preis der Moderne, den alle akzeptieren wollen? Es ist zu vermuten, dass die Sensibilität und Beunruhigung der Autoren gegenüber solchen Themen gerade die zentrale Rolle der westlichen Werte bei ihnen beweisen. Das Resultat dessen ist, dass es bei dem genauen Hinsehen nach China von den meisten zeitgenössischen Autoren eigentlich immer noch nicht um China, sondern um eine historisch-politische Identitätssuche und ästhetische Selbstpositionierung geht. Dass viele westliche Autoren durch Geschichten zahlreicher Figuren, die massive Details und oft einen offenen Schluss beinhalten, China beschreiben, zeigt aber, dass sie gewissermaßen die Komplexität der Realität nicht ignoriert haben. Ein Konsens von vielen Autoren ist: vereinfachte Schlussfolgerungen zu ziehen, legt nur die kurzfristigen Verständnisse von Problemen offen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Beeindruckt-Sein von der raschen Veränderung und das der Vitalität, das Gefühl der Verwirrung und das der Unwissenheit, die Suche nach dem Exotischen, die aufrichtige Empathie, das fehlende Zugehörigkeitsgefühl, eventuelle komplexe Emotionen oder die Reflexion über die Lage

des Westens im historischen Prozess die westlichen Selbstbilder im Zeitalter der Globalisierung widerspiegelt. Die Fokussierung auf das Alltagsleben der einfachen Chinesen, bzw. auf das der Unterschichten und Randgruppen kann z.B. auf viele Gründe zurückzuführen sein: Es mag zugleich eine Fortsetzung und ein Widerstand der stereotypen und vereinfachten Muster der Chinabeschreibungen sein; es mag eine Jagd nach den exotischen Gegenständen sein; auch kann es die Empathie und die aufrichtige Sorge gegenüber den vergessenen Menschen im Globalisierungsprozess darstellen. Gemischt mit dieser Empathie gibt es vielleicht auch das Gefühl, dass man in unbefriedigenden Situationen ins Heimatland zurückkehren kann. Diese komplexen Emotionen sind auch nicht auf vereinfachte Weise nachzuvollziehen. Es wurde zudem bereits erwähnt, dass diese Emotionen viel mit den Identitäten der Autoren zu tun haben: Es ist schwer vorstellbar, dass ein Westler, der keine intensiven interkulturellen Erfahrungen besitzt und auch kein Interesse dafür hat, viele der eben aufgelisteten Emotionen haben könnte.

Bis hier her wurden die inhaltlichen und stilistischen Merkmale des westlichen Chinabildes interpretiert, was vor allem die soziale und geistliche Realität des Westens widergespiegelt hat, jetzt soll es darum gehen, knapp die westlichen Chinabeschreibungen im historischen Verlauf zu untersuchen.

3.3 Ein kurzer zeitlicher Rückblick: Westliche Chinabeschreibungen im historischen Verlauf

Die bisherige Forschung im 3. Kapitel hat sich der Aufgabe gewidmet, den Zustand der Landschaft von westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts zusammenzufassen. Einige Merkmale der westlichen Chinabeschreibungen in diesem Zeitraum sind z.B. die vielfältigen Gattungen: Roman, Geschichteschreibung, Reisebericht, literarische Reportage, Blog, Videoclip, Verfilmung, usw. Das heißt, dass auch unter dem Begriff der nicht-fiktionalen Literatur noch eine vielfältige und facettenreiche Landschaft zu entdecken ist. In Bezug auf die Identität der Autoren sieht man eine breite Beteiligung von Journalisten, Wissenschaftlern, professionellen Autoren sowie Amateuren. Manche Identitäten koexistieren, während die nicht-fiktionale Literatur durch professionelle Autoren häufiger und erfolgreicher erscheint. In der heutigen Zeit können die Chinabeschreibungen nicht nur als Informationsquelle für

westliche Leser dienen, sondern auch als eine Brücke zum Austausch zwischen dem Westen und China beitragen.

Nun soll in diesem Unterkapitel ein kurzer Blick auf die Merkmale der westlichen Chinabeschreibungen im historischen Verlauf geworfen werden. Darüber kann man zusammenfassend sagen, dass sie auch ein Resultat der Rahmenbedingungen in der jeweiligen Zeit waren. Zumal wird ein grober Abwechslungsprozess der Gattung und der Identität der jeweils dominierenden Autorengruppe in den verschiedenen geschichtlichen Epochen deutlich zu sehen sein. Im Folgenden wird eine Übersicht der westlichen Chinabeschreibungen in Form von Schlüsselwörtern (Epochen, Identitäten der Autoren und repräsentativen Gattungen) zusammengefasst: frühere Zeiten bis vor dem 17. Jahrhundert: Abenteurer wie Marco Polo (Halbfiktionale Memoiren) – im 17. Jahrhundert: Missionare (Briefe oder Werke, die die Verhältnisse in China verschönern) – im 18. Jahrhundert: Philosophen (philosophische Werke) – im 19. Jahrhundert: Geschäftsleute (Reiseberichte) – im 20. Jahrhundert: Schriftsteller (fiktionaler Romane)/Journalisten, Intellektuelle, Politiker (Massenmedien).¹⁵⁶

Durch einen Vergleich kann man feststellen, dass die heutigen Chinabeschreibungen die Fortsetzung einer langen Tradition der Reiseliteratur bzw. Reportage sind. Obwohl eine Wandlung von den Identitäten der Berichtenden von Missionaren und Geschäftsleuten zu Reiselustigen und Journalisten geschah, bleiben einige inhaltliche und stilistische Merkmale und die Bedeutung der Rahmenbedingungen unverändert.

Z.B. findet die Medienwissenschaftlerin Elisa Oreglia, dass Marco Polo in gewissem Grad als Vorläufer vieler modernen Chinaberichter, sogar Blogger/Influencer, angesehen werden kann. Denn sie alle schreiben ausführlich über das fabelhafte, exotische China, gefüllt mit pedantischen Beschreibungen der Geographie und Gewohnheiten der Menschen. Da Polo der erste war, der über China schrieb, etablierte er zudem einen Schreibstil, der auf Anekdoten aufbaut, was auch heute das charakteristische Merkmal vieler Chinaberichte ist, obwohl deren Qualitäten sehr unterschiedlich sein könnten. Z.B.: Während die qualitativ guten Chinaberichte amüsante, ungewöhnliche, manchmal ergreifende Skizzen als Ausgangspunkt für eine tiefere Reflexion über größere Themen verwenden, gibt es auch Werke, die teilweise interessant, aber auf lange Sicht oberflächlich und unbefriedigend sind – genau wie die Kritik von

¹⁵⁶ Vgl. Franke, Wolfgang: *China und das Abendland*. A.a.O; Spence, Jonathan: *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*. A.a.O.

Literaturwissenschaftlern über Bücher von Polo und einigen zeitgenössischen Autoren. Im Vergleich zu Polo – so findet Elisa Oreglia – ähnelten die Jesuitenmissionare im 17. und 18. Jahrhundert, wie z.B. Matteo Ricci, eher den heutigen Auslandskorrespondenten. In erster Linie sind sie gute Beobachter und berichten sachlich und tiefgründig über die beobachteten Ereignisse. Obwohl ihre Werke im Vergleich zu den Werken von Historikern Defizite bei der Genauigkeit aufweisen, können sie die Zeitströmung besser erfassen, die die meisten Historiker oft vermissen lassen oder auf die sie ohnehin schon verzichten. Beide die Missionare und die Korrespondenten sind keine Pioniere, die China als neuen Ort entdecken. Sie werden von der Zentrale in China eingesetzt und könnten eigentlich auch an anderen Orten der Welt arbeiten. Dennoch versuchen die meisten, die chinesische Kultur und Gesellschaft möglichst genau kennenzulernen und in den Westen weiterzuleiten. Viele dieser Menschen betrachten China nicht einfach als einen Arbeitsort, sondern leben dort auch weiterhin nach dem Einsatz und haben für sich ein lebenslanges Interesse für dieses Land entwickelt.¹⁵⁷

An dieser Stelle ist ebenfalls darauf zu achten, dass die historischen Chinabeschreibungen in der Regel als Reiseliteratur oder geschichtswissenschaftliche Quellen erforscht worden sind. Die zeitgenössischen Werke sind jedoch schwer einzuordnen. Es gibt Überschneidungen zwischen den „Creative Nonfiction“-Werken, journalistischen Reportagen, Memoiren, Reiseberichten, usw. Im Allgemeinen basieren sie alle auf der Anwesenheit des Autors vor Ort. Die Verkehrsmittel und Verbreitungsmedien haben sich enorm verändert, doch einige Fähigkeiten wie die Sprachkenntnisse, das Einfühlungsvermögen und ein guter Schreibstil bleiben beim Schaffen eines guten Chinaberichts stets wichtig. Und natürlich bleibt der Gegenstand des Schreibens unverändert, nämlich China als ein Fremder.

Durch diesen Rückblick auf die westlichen Chinabeschreibungen in der Vergangenheit und in der Gegenwart kann man feststellen, dass die Nonfiction stets den Mainstream der westlichen Chinabeschreibungen bildet. Allerdings im Vergleich zu den älteren Werken hat sich das nicht-fiktionale Schreiben in der heutigen Zeit in Bezug auf das Genrebewusstsein bereits tiefgreifend entwickelt. In 3.1.3 wurden die stilistischen Merkmale zeitgenössischer Werke zusammengefasst. Dabei handelte es sich um ein auf der Anwesenheit des Autors basierendes und sich auf die normalen Menschen

¹⁵⁷ Vgl. Oreglia, Elisa: „Here Be Dragons: China in Western Eyes from the Jesuits to the Internet“. In: *Pacific Rim Report*, No. 50, December 2008.

fokussierendes Schreiben. Hinter diesem scheinbar rein technischen Konzept steht eigentlich die Ideologie, die die Autoren zeigen, wenn sie über China schreiben. Es geht nämlich um die Antwort auf die große Frage, was China ist und wie es beschrieben werden sollte. Evan Osno gibt in seinem nicht-fiktionalen Werk *Age of Ambition* seine Antwort:

In the China that I encountered, the national narrative, once an ensemble performance, is splintering into a billion stories – stories of flesh and blood, of idiosyncrasies and solitary struggles. [...] The story of China in the twenty-first century is often told as a contest between East and West, between state capitalism and the free market. But in the foreground, there is a more immediate competition: the struggle to define the idea of China. Understanding China requires not only measuring the light and heat thrown off by its incandescent new power, but also examining the source of its energy—the men and women at the center of China’s becoming.¹⁵⁸

Seiner Ansicht nach steht China offensichtlich vor einem Übergang von einem kollektiven zu einem modernen Land, in dem die Menschen allmählich mehr und mehr den Individualismus schätzen. Obwohl die konkreten Schreibtechniken von Osnos und Hessler unterschiedlich sind, sind ihre persönlichen Ansichten zu dieser großen Frage über das Wesen Chinas dieselben. In der chinesischen Version von *Country Driving* hat Hessler den Zweck seines Schreibens speziell auf der Rückseite des Buches betont:

Country Driving ist das letzte von meiner China-Trilogie. Es erforscht die Wirtschaft, verfolgt den Ursprung der Entwicklung und untersucht die persönlichen Reaktionen auf die Veränderung. Wie in den ersten beiden Büchern wird das Diskutieren des Themas China weder durch Interpretation berühmter politischer oder kultureller Persönlichkeiten noch durch makroskopische und unangemessene Analysen erreicht. Ich finde, die Essenz des Wandels in China wird durch die Erzählung der Erlebnisse gewöhnlicher Chinesen dargestellt.¹⁵⁹

Indem zeitgenössische Autoren wie Hessler und Osnos die chinesische Geschichte und die Individuen in einer ganzheitlichen narrativen Struktur verbinden, haben sie viele alte imaginative Missverständnisse der Westler über China, oft auch die der Chinesen über das eigene Land, durchbrochen. Aber gleichzeitig haben sie vielleicht damit einen neuen Rahmen in diesem Bereich etabliert, der alles andere als „rein nicht-fiktional“ ist. Außerdem tragen die Merkmale der literarischen Nonfiction, wie bereits erörtert, wesentlich zur Konstruktion dieses neuen Rahmens bei. Der Faktor des Genres ist demnach unerlässlich, da die ästhetische Anforderung der literarischen Nonfiction in sich

¹⁵⁸ Osnos, Evan: *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China*. Farrar, Straus and Giroux, 2014. Prologue.

¹⁵⁹ Hessler, Peter: *Country Driving*. Übersetzt von Li Xueshun. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2011. Rückseite.

nicht zu ignorierende ideologischen Elemente beinhaltet, kann man das zuvor zusammengefasste Chinabild jeweils auf der inhaltlichen und stilistischen Ebene eigentlich auch als ein Ganzes interpretieren. – Oder umgekehrt kann man sagen, dass das neue Konzept der Chinaschreibung zwangsläufig zum Boomen der literarischen Nonfiction führen wird, weil sie am effektivsten dieses Konzept durchführen kann.

3.4 Fazit

Die zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen verfügen über eine breite Genresverteilung. Besonders herausstechend dabei sind die Werke in Form von literarischer Nonfiction. Als eine relativ homogene Gruppe haben die Autoren in diesem Bereich viele gemeinsame Merkmale. Zumeist handelt es sich bei ihnen um Personen, die über die Unzulänglichkeiten der traditionellen Berichterstattungsweisen reflektieren und sich für den interkulturellen Austausch einsetzen. Die stilistischen Merkmale der literarischen Nonfiction stimmen mit den Wünschen dieser Autorengruppe zum tiefen kulturellen Austausch überein. Auf der inhaltlichen Ebene setzt das zeitgenössische westliche Chinabild das historische Bild fort. Das heißt, dass sich das konkrete Bild zwar teilweise geändert hat, z.B. wie hat sich China von einem stagnierenden Imperium zu einer sich schnell verändernden Gesellschaft gewandelt hat, das Bild aus der westlichen Perspektive eines „Fremden“ aber immer noch dazu führt, dass die Westler China abwechselnd mit Bewunderung, Skepsis, Sehnsucht, Empathie, Selbstreflexion, usw. betrachten.

4. Hessler und seine Chinabeschreibungen

Im 3. Kapitel wurde die Rolle der nicht-fiktionalen Werke im gesamten Bereich der zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen analysiert. In diesem Kapitel werden anhand von Hesslers Werken die konkreten Merkmale der Creative Nonfiction vorgestellt. Denn erst nachdem ein konkretes Beispiel mithilfe einer Textanalyse geschaffen wird, lässt sich rückblickend feststellen, ob Hesslers Ausgangsüberlegungen, sein Stil und das Genre, bzw. sein Einfluss, tatsächlich repräsentativ für die westlichen Chinabeschreibungen der heutigen Zeit sind.

4.1 Über die Person Hessler

Peter Hessler (chinesischer Name: He Wei) ist ein 1969 in Missouri geborener US-amerikanischer Schriftsteller und Journalist. Er studierte an der Princeton University englische Literaturwissenschaft und kreatives Schreiben. Während des Studiums nahm er an einem Kurs von John McPhee, einem der bekanntesten Schriftsteller im Feld der Creative Nonfiction, teil. Nach der Zeit in Princeton schloss er ein Masterstudium an der Universität Oxford ab. Hessler trat 1996 dem Friedenscorps (Peace Corps) bei und wurde für zwei Jahre nach China geschickt. Er unterrichtete Englisch für Lehramtsstudenten an einer pädagogischen Hochschule in Fuling, einer kleinen Stadt in der Nähe des Jangtse-Flusses in der Südwesten Sichuan Provinz. Diese Erfahrung beschreibt er in dem Buch *River Town: Two Years on the Yangtze*. Dieses Manuskript wurde am Anfang von vielen Redakteuren abgelehnt. Aber nachdem es von dem Penguin Verlag entdeckt wurde, wurde *River Town* schnell zu einem Bestseller. Danach kehrte Hessler nach China zurück und arbeitete als freier Autor für zahlreiche Publikationen, wie z.B. das *Wall Street Journal* und *National Geographic*. Von 2000 bis 2007 arbeitete er als Chinakorrespondent für *The New Yorker*.

Hessler ist bekannt für seine vier Bücher über China, darunter die China-Trilogie und die später erschienene Kurzartikelsammlung *Strange Stones: Dispatches from East and West* (2013). Die China-Trilogie umfasst *River Town: Two Years on the Yangtze* (2001), *Oracle Bones: A Journey Through Time in China* (2006) und *Country Driving: A Journey from Farm to Factory* (2010). Hessler verließ China im Jahr 2007, ließ sich in Ridgway, Colorado, nieder und veröffentlichte weiterhin Artikel in *The New Yorker*. Im Oktober 2011 zog er mit seiner Familie nach Kairo, wo er in den folgenden fünf Jahren für *The*

New Yorker Berichte über den Nahen Osten verfasste. Seine neuesten Beobachtungen der ägyptischen Gesellschaft wurden 2019 wieder in Form von Creative Nonfiction in dem Buch namens *The Buried: An Archaeology of the Egyptian Revolution* veröffentlicht.

Die ersten vier Bücher und besonders die China-Trilogie von Hessler können als ein Epos über das tägliche Leben der Chinesen gesehen werden, denn in ihnen sieht man die Lebensweisen der Chinesen aus verschiedenen sozialen Schichten und Regionen. Auch eine historische und räumliche Dimension über die zeitgenössischen Geschichten hinaus ist vorhanden. Im Westen sind seine Werke für Sinologiestudenten und Leser, die sich für China interessieren, fast eine Pflichtlektüre. In China sind seine Bücher ebenfalls ein Muss für Leser, die sich für die westlichen Chinabeschreibungen interessieren und sie sind zu einem Synonym der zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen geworden.

Im Folgenden wird Hesslers Chinabild zunächst in 4.2 auf der inhaltlichen und dann in 4.3 auf der stilistischen Ebene interpretiert. In 4.4 und 4.5 geht es anschließend um die Analyse des Verhältnisses von Nonfiction und dem Chinabild; jeweils bezogen auf Hessler und auf andere westliche und chinesische Autoren.

4.2 Hesslers Chinabeschreibungen: Eine Inhaltsangabe

Obwohl jedes Werk Hesslers China gewissermaßen umfassend darstellt, hat meiner Meinung nach jedes einzelne noch einen eigenen Fokus, der bereits im Buchtitel zu sehen ist. *River Town: Two Years on the Yangtze* ist voller geographischer Elemente und der Schreibgegenstand ist Fuling, eine kleine Stadt am Jangtse-Fluss. Es geht in *Oracle Bones: A Journey Through Time in China* um die Geschichte Chinas, einschließlich der Geschichte dieses Landes und über Erzählungen von Einzelfiguren. In *Country Driving: A Journey from Farm to Factory* versucht Hessler dann, durch das dynamische Autofahren auf neu gebauten Autobahnen, die ebenfalls dynamischen und großen Veränderungen im heutigen China, einschließlich des Verkehrswesens, aufzuzeigen. *Strange Stones: Dispatches from East and West* und *The Buried: An Archaeology of the Egyptian Revolution* stellen dann jeweils ein fragmentiertes und entferntes Chinabild dar. Außerhalb dieser Dimension von „China als das Fremde“ kann man in dieser Reihe von Hesslers Werken auch eine andere Dimension sehen, nämlich Hesslers Leben als ein „Fremder“ in China. In *River Town* wird Hesslers Anpassungsprozess als ein Westler, der zum ersten Mal in einer kleinen chinesischen Stadt lebt, explizit geschildert. In *Oracle*

Bones wird das Leben eines Westlers als ein Auslandskorrespondent vorgestellt. Es scheint in *Country Driving* so, als wäre Hessler bereits sehr intensiv in das lokale Leben in Peking integriert. Nachdem Hessler später China verlässt, bleibt China für ihn stets ein vertrauter „Fremder“. Daher wird in der folgenden Zusammenfassung diese zweite Dimension in Hesslers Werken, nämlich das Leben als ein „Fremder“ in China, zusätzlich analysiert.

4.2.1 *River Town*: Ein geographisches Chinabild und Hesslers Anpassungsprozess als ein „Fremder“ in China

Im August 1996 kamen der 27-jährige Peter Hessler und sein Kollege Adam Meier als Friedenscorpsfreiwillige nach Fuling im Südwesten Chinas. Zwei Jahre später, im Winter 1998, als Hessler in vier Monaten diese Lebenserfahrung in China von den fernen USA aus betrachtete und sie zu einem Buch schrieb, dachte er:

Ich hoffe, dass ich den starken lokalen Charakter von Fuling porträtieren kann. [...] Aber gleichzeitig möchte ich auch das Gefühl eines Ausländers beschreiben, der nach seiner Ankunft in Fuling noch von Allem dort keine Ahnung hat. Ich will die lokalen Merkmale und die Sprache dieses Ortes langsam klarer werden lassen.¹⁶⁰

Daher ist es bemerkbar, dass es in *River Town* zwei Hauptdimensionen gibt. In der ersten geographischen Dimension tritt Fuling, eine kleine Stadt am Jangtse, auf. Eine weitere Dimension ist der Anpassungsprozess eines Ausländers in das Leben dieser Kleinstadt. Die beiden Dimensionen sind eng miteinander verbunden, wie bereits aus dem Anfang des Buches hervorgeht:

I came to Fuling on the slow boat downstream from Chongqing. It was a warm, clear night at the end of August in 1996—stars flickering above the Yangtze River, their light too faint to reflect off the black water. A car from the college drove us along the narrow streets that twisted up from the docks. The city rushed past, dim and strange under the stars.

There were two of us. We had been sent to work as teachers, and both of us were young: I was twenty-seven and Adam Meier was twenty-two. We had heard almost nothing about Fuling. I knew that part of the city would be flooded by the new Three Gorges Dam, and I knew that for many years Fuling had been closed to outsiders. Other than that I had been told very little.

No Americans had lived there for half a century. Later, I would meet older people in town who remembered some American residents in the 1940s, before the 1949 Communist Liberation, but such memories were always vague.

When we arrived, there was one other foreigner, a German who was spending a semester teaching at a local high school. But we met him only once, and he left not long after we settled in. After that we were the only foreigners in town.

¹⁶⁰ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 203f.

The population was about 200,000, which made it a small city by Chinese standards.

There was no railroad in Fuling. It had always been a poor part of Sichuan province and the roads were bad. To go anywhere you took the boat, but mostly you didn't go anywhere. For the next two years the city was my home.¹⁶¹

Geschildert wird vor allem – gleich einer Filmaufnahme von einem Panoramablick der Stadt allmählich zu einer Nahaufnahme – wie die Passagiere auf dem langsamen Boot stromabwärts in Fuling angekommen sind. Impliziert werden die Zeit, der Ort, die Charaktere und das soziale Umfeld des ganzen Buches: das langsame Boot, die dunkle Wasseroberfläche, das schwache Sternenlicht und die engen Gassen vermitteln eine Atmosphäre, wie das Aussehen dieser kleinen Stadt aussieht: „dim and strange“. Die Vermerke dahinter: „There was no railroad in Fuling. It had always been a poor part of Sichuan province and the roads were bad. To go anywhere you took the boat [...]“, stellen zudem eine abgelegene Stadt dar. Neben dem Ort werden ebenso die Figuren vorgestellt. Fuling ist eine kleine Stadt mit einem exotischen Stil der Dritten Welt: „No Americans had lived there for half a century“, wohinter sich bereits eine unvorhersehbare Spannung verbirgt. Es ist absehbar, dass die beiden jungen Menschen aus den USA eine Geschichte mit dieser kleinen chinesischen Stadt haben werden, deren Schluss den Lesern noch unbekannt ist.

Aus der geographischen Perspektive sieht man, dass sich Hessler auf die Überschneidung der beiden Elemente „Fluss“ und „Stadt“ konzentriert, was sein Schreiben sowohl lebendig macht als auch einen tiefgreifenden wissenschaftlichen Geist einbringt. Die hügelige Bergstadt Fuling liegt an der Kreuzung von Jangtse und dem Wujiang-Fluss. Die Fuling Pädagogische Hochschule, an der Hessler unterrichtet und wohnt, liegt gegenüber dem Stadtzentrum auf der anderen Seite des Flusses. Neben seiner Wohnung am Campus gibt es einen Krocketplatz, auf dem jeden Tag eine Gruppe Rentner spielt. Mit einem geologischen und akustischen Stil wird eine stille Lebensart aus Hesslers Feder deutlich dargestellt:

The croquet sounds drifted up to my apartment in the mornings—the gentle knock of the ball, the sound of shuffled footsteps on hard dirt, the soft chatter and laughter of the retirees as they played without hurry. These were some of the most soothing sounds I had ever heard, and often I sat out on my balcony and simply listened, the croquet sounds backed by the unsteady hum of the cicadas and the noise of the Wu River. Boat horns echoed across the narrow river valley, and motors sputtered against the current, and barges clanked as they unloaded sand onto rumbling trucks at the water's edge. A mile from my

¹⁶¹ Hessler, Peter: *River Town: Two Years on the Yangtze*. First Harper Perennial Edition, 2006. S. 3.

apartment, the Wu died in the brown rush of the Yangtze, and often I could hear a lonely horn booming out from the big river.¹⁶²

Fuling is a city of legs—the gnarled calves of a stick-stick soldier (Wanderarbeiter), the bowed legs of an old man, the willow-thin ankles of a *xiaojie*, a young woman. You watch your step when climbing the stairways; you keep your head down and look at the legs of the person in front of you. It is possible, and very common, to spend a morning shopping in Fuling and never once look up at the buildings. The city is all steps and legs.¹⁶³

Der erste Eindruck, den er von der Stadt bekommen hat, ist nicht besonders schön. Denn die Stadt ist in seinen Augen:

loud, busy, dirty, crowded; the traffic twisted, the pedestrians jostling each other; shops overstaffed and full of goods, streets covered with propaganda signs; no traffic lights, drivers honking constantly; televisions blaring, people bickering over prices; and along the main streets rows of frightened-looking trees, their leaves gray with coal dust, the same gray dust that covers everything in the city.¹⁶⁴

The city is different from the land in that, apart from the small old district, there is no sense of the past. To travel through the Sichuan countryside is to feel the history, [...]. But Sichuanese cities are often timeless. They look too dirty to be new, and too uniform and ugly to be old.¹⁶⁵

Sein Leben ist ebenso aufregend: Zwar hat er die Reiseberichte von Marco Polo und Edgar Snow gelesen und viele kulturelle Unterschiede erwartet, die Realität in dieser kleinen Stadt lässt ihn aber immer noch überall staunen: Die Slogans an den Wänden im Campus sind ihm wie das Totem oder Mantra der alten Zivilisationen; die Regeln zum Schnapstrinken im Bankett sind undurchschaubar, usw.

Die Geschichten in *River Town* sind allerdings nicht auf den Campus beschränkt. Hessler verwendet beinahe alle seine Freizeit darauf, Fuling und ihre Bewohner zu verstehen. Nichtsdestotrotz hat er im Hinblick auf sein Interesse an dem Campusleben in seine Kollegen und Studenten an der Hochschule besonders viel Mühe durch das Beobachten investiert. Beobachtet von ihm werden die Administrativen, Lehrer, Studenten, Lehrmaterialien, Lehrmethoden, Lernmethoden, politische, kulturelle und sportliche Aktivitäten, das zwischenmenschliche Verhältnis, usw. Ob detailliert oder skizzenhaft, die Beschreibungen enthalten viele komplexe Blicke und Emotionen:

Auf einem Campus, wo Kollektivismus im Vordergrund stehen, steht er den Studenten gegenüber, die in seinen Augen bereits von klein auf mit Doktrinen unterrichtet werden: „The more I thought about this, the more pessimistic I was about the education that my

¹⁶² Ebd. S. 13.

¹⁶³ Ebd. S. 29. Die Erklärung in der Klammer ist von der Verfasserin ergänzt.

¹⁶⁴ Ebd. S. 27.

¹⁶⁵ Ebd. S. 29f.

students were receiving.“¹⁶⁶ Er versucht, unterschiedliche Lernmethoden in den Unterricht einzubringen. Die Reaktionen der Studenten auf seine Ideen sind jedoch unvorhersehbar. Die unvorhersehbaren Reaktionen können ein kollektives Schweigen sein, wie z.B. viele Momente, als Hessler unabsichtlich ein Tabu beging, wodurch alle Studenten im Klassenzimmer unbehaglich ihre Köpfe senkten:

Whenever that happened, I realized that I was not teaching forty-five individual ideas. I was teaching a group, and these were moments when the group thought as one, and a group like that was a mob, even if it was silent and passive. And always I was a waiguoren standing alone at the front of the class.¹⁶⁷

Aber allmählich durchschaut Hessler die Lebens Elemente und die Mentalität der Chinesen. Danach wird sein Leben in der Kleinstadt auch klarer und einfacher. Z.B. weist er darauf hin, dass die Chinesen trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft und Persönlichkeiten viele unbewusste kollektive Verhaltensweisen besitzen:

Foreigners always talked about how difficult it was to understand China, and often this was true, but there were also many ways in which the people's ideas were remarkably uniform and predictable. There were buttons that you could push—Hitler, Jews, the Japanese, the Opium Wars, Tibetans, Taiwan—and 90 percent of the time you could predict the precise reaction, including specific phrases that people could use. It was natural enough, given China's conditions: virtually everybody was the same race, the country had been isolated for centuries, and the current education system was strictly standardized [...]. And it was also natural that these conditions resulted in some particularly bizarre notions, like the admiration of Hitler or the fascination with Thai transvestites.¹⁶⁸

Die Fremdheit des chinesischen Alltags in Hesslers Augen werden explizit protokolliert: Im Fernsehen erscheinen nationale Minderheiten häufig als ein Symbol der nationalen Einheit und Solidarität; Normale Menschen zeigen bei Sportwettbewerben mit den Westlern immer ein starkes Nationalbewusstsein; Menschen reden sehr gerne miteinander und mit Ausländern über Geopolitik, wie z.B. über die chinesisch-amerikanischen Beziehungen. Dieses Bewusstsein für politische Partizipation betrifft jedoch nicht die Ebene des individuellen Lebens. Sie akzeptieren die durch politische Entscheidungen verursachten Veränderungen ihres Lebens, wie z.B. Millionen Bauern in Sichuan, die wegen des Bauprojekts des Drei-Schluchten-Damms einen Umzug in einer anderen Provinz ruhig akzeptiert haben. Hessler findet schnell, dass das Thema Geld noch einflussreicher und allgegenwärtiger als Politik ist: Ein Kind, das gerade zu sprechen lernt, kennt den Begriff Aktie; An der Hochschule werden Studenten gefordert, Strafgeld zu

¹⁶⁶ Ebd. S. 173.

¹⁶⁷ Ebd. S. 173.

¹⁶⁸ Ebd. S. 235.

bezahlen, wenn sie die Reinigung der Klassenzimmer nicht erledigen; Alle schwärmen von Geld und das Gehalt ist ein Thema für eine öffentliche Diskussion. In Bezug auf die Kultur haben die Chinesen wie bei den politischen Themen viele eigentümliche Auffassungen, die einem Menschen aus dem Westen vielleicht merkwürdig auffallen: Menschen aus anderen Regionen und Klassen werden schleierlos ausgelacht. Einen breiten Raum nehmen Hessler's Beobachtungen zum Bildungssystem ein. Als ein Lerner der chinesischen Sprache bei chinesischen Lehrern und als ein Lehrer gegenüber den Studenten kann Hessler das chinesische Unterrichts-Modell stets nicht akzeptieren.

Aber neben solchen gewissermaßen negativen Aspekten gibt es zur gleichen Zeit sehr viele Momente, die Hessler nachdenklich stimmen: Viele Chinesen, denen er begegnet, zeigen eine rührende Furchtlosigkeit und Belastbarkeit. Trotz ihrer Naivität in mancher Hinsicht haben z.B. seine Studenten eine Schicksalswende vom Land zu den Städten geschafft. Hinter der in mancher Hinsicht lächerlichen Diskriminierung anderer Regionen ist die aufrichtige Liebe der Chinesen zu ihrer Heimat spürbar. (Hessler hat bemerkt, dass jeder gerne von irgendeiner Spezialität aus seiner Gemeinde redet.) Überraschend findet er, dass beinahe jeder Chinese ein paar Gedichte aus der Tang-Dynastie auswendig kann, was nach ihm ein faszinierender Punkt der langen chinesischen Kulturtradition ist.

Durch seine Beobachtungen kann man herausfinden, wonach er sucht und forscht. Er ist auf der Suche nach einer vernünftigen Erklärung für die Erscheinungen des Alltags in Fuling. Zwar hat er viel Kritik an manchen Einstellungen der Menschen geübt, aber es fällt auf, dass er auch oft die Menschen dort verstanden hat. Verstanden werden ihre Einstellung gegenüber vielen Dingen, die das Leben von jedem einzelnen Menschen durchdringt. Darüber hinaus sucht er nach einem gewissen Sinn für sein eigenes Leben in Fuling. Er weiß, dass seine Tätigkeit als Lehrer trotz vieler Schwierigkeiten die große Mission der Bildung in diesem Land fortsetzt: Er unterrichtet Studenten, die später Lehrer sein werden. Solche Menschen leben in einem Ort, in dem man immer noch einen einfachen Glauben an die Bildung hat.

Mit solchen Erkenntnissen wurde Hessler's Bild der kleinen Stadt allmählich klarer. Inzwischen vertiefte sich Hessler's Leben dort ebenfalls allmählich. Die zweite Hauptdimension von *River Town*, Hessler's Lebenserfahrung als ein Ausländer in Fuling, ist eng mit seinen Beobachtungen verbunden:

Im Buch ist sein vollständiger Integrationsprozess in die chinesische Gesellschaft deutlich zu sehen. Am Anfang war es störend für ihn, in der Öffentlichkeit von Menschen umgeben zu werden und immer Randpersonen der Gesellschaft anzuziehen. Er joggte gerne, weil er erst beim Joggen in der freien Landschaft einen „privaten Raum“ haben konnte. Als er nach Xinjiang reiste, wo viele Einwohner der ethnischen Minderheit der Uiguren angehören und oft anders aussehen als die chinesische Mehrheitsbevölkerung der Han, wurde er zum ersten Mal nicht mehr beobachtet, da er wegen des Aussehens oft als lokalen Bewohner gesehen wird. Erst dann erkannte er die Rolle der Ethnizität im Alltagsleben. Als Englischlehrer aus den USA genießen Hessler und Adam bessere Lebensbedingungen als die chinesischen Kollegen. Daher vermutete Hessler scherzhaft am Anfang seines Aufenthaltes in Fuling, dass er und Adam von der Hochschule nur als „English-teaching machines, or perhaps farm animals—expensive and skittish draft horses that taught literature and culture“¹⁶⁹ betrachtet werden.

Trotz dieser formellen und zurückhaltenden Haltung der Kollegen an der Hochschule gelingt es Hessler mit den einfachen Menschen in der Stadt, besonders mit der Familie eines Restaurantbesitzers, offen zu kommunizieren. Ab dem zweiten Jahr in Fuling überwiegt der Nutzen die Schwierigkeiten, was durch einen Vergleich deutlich zu sehen ist: Am Anfang des Aufenthaltes war es für ihn jedes Mal ein Abenteuer, im Stadtzentrum zu sein. Um sich von der lauten Umgebung zu distanzieren, trug er einen Kopfhörer und hörte amerikanische Pop-Musik. Im zweiten Jahr hat er bereits seine eigene behagliche Routine an jedem Wochenende gefunden. Er geht in den Park, danach zum Teetrinken und anschließend zum Priester. Und sein Chinesisch ist auch flüssig genug, um ins Restaurant zu gehen und sich von anderen zum Bier trinken einladen zu lassen (sofern er wie „versehentlich“ angibt, dass er Lehrer aus den USA ist, der in China freiwillig Englisch unterrichtet).

Bemerkenswert in diesem Anpassungsprozess sind viele reale psychische Gefühle: Z.B. nachdem er den Erlernprozess einer anderen Sprache durchlaufen hat, ist er deutlich empfindlicher geworden für sprachliche Phänomene. Er und Adam redeten während ihrer Zeit in Fuling in vier Sprachen: „Chinese; Special English, which we used when speaking slowly with the students; Normal English, for the rare times when we happened to go someplace where there were other waiguoren; and Fuling English, which was what we

¹⁶⁹ Ebd. S. 61.

spoke when we were together“.¹⁷⁰ Zudem hat er in diesem Prozess den Schwierigkeitsgrad der interkulturellen Kommunikationen erkannt. Selbst wenn er sich vernünftig benehmen wollte, konnte er sich nicht davon abhalten, mit der stolzen Chinesisch-Lehrerin Frau Liao über politische Themen zu debattieren. Als Hessler den zweijährigen Sohn des Restaurantbesitzers sah, der am Anfang große Angst vor Ausländern hatte und später gern mit Hessler spielte, und als Hessler seinen Vater sah, der während seiner Reise in China zuerst große Kulturschocks erlebt und schließlich mit Befriedung China verlassen hatte, reflektierte Hessler über seine Erlebnisse in China und erkannte nochmals, dass das gegenseitige Verständnis immer einen gewissen Prozess erfordert. Gleichzeitig hat er oft seine Empathie und sein Mitgefühl gezeigt, etwa durch sein Verständnis für die dringende Hoffnung der Chinesen, ihre niedrige Lebensqualität durch den Bau des großen Damms sofort zu verbessern, auch wenn der Umwelt geschadet wird:

I also gained new perspective on this issue during the winter, when there were periodic power cuts to conserve electricity. My apartment had only electric heating, and sometimes these blackouts lasted for hours—long, cold hours, the dark apartment growing steadily more uncomfortable until my breath was white in the candlelight. I found that during these periods I didn't think too much about whether Fuling's new dike would hold, or if the immigrants would be well taken care of, or whether the White Crane Ridge would be adequately protected. What I thought about was getting warm. Cold was like hunger; it had a way of simplifying everything.¹⁷¹

Während er die Chinesen beobachtete, hat Hessler bewusst seine Beobachtungen mit seiner Lebenserfahrung als ein US-Amerikaner verglichen. Z.B. können die Chinesen seiner Ansicht nach die Schönheit ihrer eigenen Schriftzeichen sehen und schätzen, aber nicht die Schönheit der Architektur. Im Westen geht es andersherum, wo man großen Wert auf die Instandhaltung der historischen Gebäude legt. Darüber hinaus kann er, da er in Fuling Literatur lehrte, auch die Literaturwissenschaft in China und im Westen vergleichen. Er meinte, dass das literaturwissenschaftliche Studium sowohl in China als auch im Westen zu sehr politisch-orientiert ist. Die chinesischen Studenten versuchten immer, ausländische Literatur gemäß ihren Lebenserfahrungen „lokalisiert“ zu interpretieren, während man im Westen einerseits unter guten Lebensbedingungen lebt und das echte harte Leben der Unterschichten kaum kennt, andererseits gern mit den

¹⁷⁰ Ebd. S. 139.

¹⁷¹ Ebd. S. 115.

schwerverständlichen links-marxistischen Theorien über die Armen redet, was für ihn wiederum gegenwartsfern ist.

Im hinteren Teil des Buches sieht man also, dass Hessler schließlich zu einer Figur zwischen zwei Kulturen geworden ist. Er fand sogar heraus, dass ein Teil von ihm von China assimiliert wurde. Denn als er nach Xinjiang reiste, wo die ethnische Minderheit der Uiguren leben, entdeckt er, dass

[i]n addition to the language, there [...] a host of new cultural rules [was] that complicated my interactions with the Uighurs. They were very different people from the Chinese I knew in Fuling [...] I missed the even predictability of the Chinese; I was accustomed to their social rules, and I knew how they would react to the things I did and said. [...] And I realized that I had picked up some of that distinctly Chinese narrowness: I was also content in being Chinese, even here in Xinjiang.¹⁷²

Allerdings bleibt diese Identität noch fragil. So sieht man den letzten Konflikt zwischen den ausländischen Lehrern und den Chinesen kurz vor dem Ende des Buches: Bevor Hessler und Adam Fuling verließen, wollten sie die Stadt und ihr Leben dort mit einer Kamera aufnehmen. Während der Videoaufnahme auf den Straßen erschien plötzlich eine Person, die meinte, dass die Aufnahme verboten war. Eine ärgerliche Masse hatte sie immer enger belagert und niemand wollte ihre Erklärung für ihr Ziel der Videoaufnahme hören. Schlussendlich mussten sie aus dieser Situation fliehen. Und aus dieser Erfahrung fasste Hessler Folgendes zusammen: „All it showed was a blunt useless truth about life on the streets of Fuling: after two years we were still waiguoren, both in the way we acted and in the way the people saw us“.¹⁷³ Das direkt und häufig im ganzen Buch verwendete chinesische Wort „waiguoren“, was Ausländer bedeutet, weist darauf hin, dass es ein Schlüsselwort für das Leben eines Ausländers in China ist.

Dieses Modell der Handlung, nämlich, das Modell eines Ausländers, der plötzlich in eine andere Kultur geworfen wird und dort lebt, ist unter den westlichen Chinabeschreibungen weit verbreitet. Vor *River Town* war das erfolgreichste Buch in diesem Gebiet *Iron and Silk* von Mark Salzman, was ebenfalls dieses Modell beschreibt (siehe 3.1.3). Das heißt, die Bedingung oder der Katalysator der westlichen Autoren für ihr Chinaschreiben ist immer noch das Reisen oder ein kurzer Aufenthalt. Man geht also von außen „rein“ nach China und diese Aktivität selbst ist schon das Thema des Buches.

¹⁷² Ebd. S. 214f.

¹⁷³ Ebd. S. 386.

4.2.2 Oracle Bones: Ein historisches Chinabild und Hessler's Leben als ein Korrespondent in China

Entgegen der Entstehung von *River Town* geht es in *Oracle Bones* um ein anderes Modell bei Hessler's Schreiben, denn während er das Buch schrieb, lebte er bereits lange in China, hat dort Inspirationen bekommen und begann erst, wegen eines Themas einen neuen Schreibprozess zu starten. In *Oracle Bones* werden neben einer historischen Dimension hauptsächlich viele Geschichten und Ereignisse geschildert, die Hessler im Zeitraum zwischen 1999 und 2004 geschehen sind. Zudem handeln sie von Charakteren, denen er in dieser Zeit begegnet war. Bis dahin war Hessler bereits nach Peking gezogen und arbeitete als freier Autor für verschiedene amerikanische Magazine und Zeitungen. Es gibt im Buch drei Haupthandlungslinien:

Die erste handelt von Polat, einem Uiguren, den Hessler in einem Restaurant in Peking kennengelernt hat. Er war früher als Lehrer tätig und wurde in den 1980er Jahren wegen der Teilnahme an einer illegalen Unabhängigkeitsbewegung festgenommen. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis reiste er in verschiedenen Ländern, hauptsächlich in Zentralasien, und arbeitete als Vermittler zwischen ausländischen Geschäftsleuten und chinesischen Großhändlern. Mit Hessler's Worten „verkaufte er alles“. Polat und Hessler trafen sich und aßen oft zusammen. Polat schwor sich, in die USA auszuwandern, und er bereitete sich Schritt für Schritt darauf vor. Polat besaß später eine verfälschte neue Identität durch ein „Kulturaustausch-Unternehmen“ und reiste erfolgreich in die USA ein. Hessler findet: „Often, it sounded like he was preparing for a game with obscure rules and frighteningly high stakes“.¹⁷⁴

Die zweite Handlungslinie kann als Fortsetzung von *River Town* angesehen werden. Hier hat Hessler die Geschichten wieder in zwei Teile geteilt: einer ist über Willy und Nancy, der andere Teil ist über Emily. Sie alle gehören zu den besten Studenten, die Hessler in Fuling unterrichtet hatte: „It took guts to leave. Migrants tended to be more capable than the ones who stayed behind in the villages, and often the best rural students headed toward the coast after they finished school“.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Hessler, Peter: *Oracle Bones: A Journey between China's past and present*. First Harper Perennial Edition, 2007. S. 170.

¹⁷⁵ Ebd. S. 39.

Nach dem Studium bewarben sich Willy und seine Freundin Nancy an einer Schule in der östlichen Provinz Zhejiang. Erst nachdem sie dort angekommen waren, stellte es sich heraus, dass es sich um eine Privatschule ohne festen Standort handelte und deswegen oft neue Schulgebäude in der Stadt mieten musste. Willy hat ein überbordendes Interesse für Englisch. Er hörte englisches Radio und machte sich Notizen über allerlei seltsame Themen. Hessler bezweifelte oft seine Lernmethode, versuchte aber stets hilfsbereit zu sein. Willy glaubte, dass er durch harte Arbeit sein Leben mit Nancy verbessern könnte. Ihm war es möglich, diesen Wunsch zu verwirklichen, indem es ihm und Nancy gelang, später an die beste Privatschule der Stadt zu wechseln.

Die Hauptfigur des anderen Teils ist Emily, deren Vater an der Pädagogischen Hochschule in Fuling Professor für Mathematik ist. Emily schrieb die nachdenklichsten Aufsätze in ihrer Klasse und war neugierig auf die amerikanische Kultur. Nach dem Studium arbeitete sie in den Fabriken in der Metropole Shenzhen. Sie hat einen talentierten jüngeren Bruder, der psychisch krank ist. Eines Tages rief sie Hessler an und berichtete, dass sie in ein Forschungsinstitut für die Ausbildung von Lehrern für Kinder mit psychischen Störungen aufgenommen wurde. Hessler fand, dass ihre Stimme beispiellos glücklich klang, weil sie vorher lange in einer nihilistischen Stimmung gegenüber der Zukunft gefangen gewesen war: „Several times, she told me that the emptiness of the future depressed her. [...] She had trouble explaining herself; whenever we talked about it, she could say only that normal life seemed bleak and petty—a steady accumulation of possessions“.¹⁷⁶

Doch Emilys Verantwortungsbewusstsein beschränkt sich nicht nur auf ihre Familie. Sie warnte die neuen weiblichen Mitarbeiter vor der Belästigung eines Fabrikchefs, der die Angestellten stets mobbte. Sie schickte auch einen anonymen Warnbrief an den Chef, den Hessler eine „Morddrohung“ nannte, was überraschenderweise gut funktionierte. Jedes Mal, als Hessler nach Shenzhen ging, besichtigten sie beide die Stadt Shenzhen. Dort sah er einige Sehenswürdigkeiten dieser neu gegründeten Stadt: „In the end, I left the decision to her. I had a strong intimation that regardless we were going to see yuppie Chinese entertainment at its worst“¹⁷⁷. Emily war tief fasziniert von Hu Xiaomei, der Moderatorin eines Radioprogramms mit dem Namen „Yekong Bu Jimo“ („Nachts bist Du nicht allein“). Hessler sammelte offensichtlich im Alltagsleben alle Arten von Details fürs

¹⁷⁶ Ebd. S. 423.

¹⁷⁷ Ebd. S. 90.

Schreiben. Er ging dann zu Hu und führte ein Interview über ihre Lebensgeschichte. In dieser Erzählung zögerte Hessler natürlich nicht, neben Emilys Geschichte auch über die Entwicklung der Stadt Shenzhen und über die Geschichte von Chinas Reform- und Öffnungspolitik zu erzählen.

Wenn es sich bei den ersten beiden Handlungslinien (die über Polat sowie über seine Studenten Willy und Emily) um die aktuelle Geschichte handelt, geht es dann bei der nächsten und für dieses Buch wichtigsten Linie um eine vergangene Geschichte; und zwar um die Geschichte des Archäologen Chen Mengjia. Dieses Buch *Oracle Bones* ist nach dem Orakelknochen, dem ältesten Medium zum Schreiben im alten China, benannt, beginnt mit dem Erzählen von einer in der Stadt Anyang durchgeführten archäologischen Ausgrabung und erstreckt sich dann auf die Geschichte der chinesischen Schriftzeichen. Hessler entdeckte in Anyang ein altes Buch namens *Our Country's Shang and Zhou Bronzes Looted by American Imperialists*. Der Name des Autors ist im Buch nicht angegeben. Durch Erkundigung erfuhr Hessler, dass der Autor Chen Mengjia war, ein Dichter und Archäologe, der während der Kulturrevolution Selbstmord beging. Chen war zu dieser Zeit ein sogenannter „konterrevolutionärer Rechtsextremist“ und durfte nicht auf dem Buchtitel erwähnt werden. Um ihn herum begann Hessler eine lange Suche nach verschiedenen kleinen Fragmenten von Chens Geschichte. Er besuchte Chens Kollegen, Bekannte, Studenten, Verwandte, Experten und Wissenschaftler auf Chens Forschungsgebiet in Festlandchina und in der Übersee und versuchte, ein identifizierbares Porträt zu Chens Leben zu zeichnen. In dieser Handlungslinie werden die Geschichten der chinesischen Schriftzeichen und die Schicksale der Individuen in der turbulenten historischen Zeit (China in den 1960er Jahren) zusammen durch die Geschichte von Chen Mengjia dargestellt.

Zusätzlich zu diesen Hauptfiguren erscheinen in verstreuten Kapiteln auch viele weitere Figuren, wie z.B. Zhao Jingxin, ein pensionierter Professor der Peking Universität. Als seine Wohnung zum Abriss bestimmt wurde, reichte er eine Klage gegen die Regierung ein, was die Aufmerksamkeit chinesischer und ausländischer Journalisten auf sich zog. Erst später merkte Hessler, dass Zhao Jingxins Schwester Zhao Luorui eigentlich Chen Mengjias Frau war. Durch Zhao Jingxin bekam Hessler dann eine neue Version von Chen Mengjias Geschichte.

Zudem sind viele berühmte Menschen im Buch erschienen, mit denen die Chinesen vertraut sind, wie z.B. der Regisseur Jiang Wen. Die aktuellen Geschehnisse, die in

diesem Buch erwähnt werden, enthalten die NATO-Bombardierung der chinesischen Botschaft in Jugoslawien, die Kollision eines chinesischen mit einem amerikanischen Flugzeug im Jahr 2001, Pekings Bewerbung für die Olympischen Spiele 2008, die Haltungen der Chinesen zu „9-11“, den Besuch des US-amerikanischen Präsidenten Bush in China, usw. Dies alles ist für chinesische Leser nicht fremd, es wird aber für die meisten Leser zum ersten Mal durch die fremde Perspektive eines Ausländers vorgestellt.

So viele Geschichten und Charaktere könnten jetzt chaotisch wirken, dies ist jedoch nicht der Fall. Der Leser stellt durch das vertiefte Lesen schnell fest, dass sich all diese großen oder kleinen Fragmente tatsächlich auf tiefgründige Themen beziehen, und zwar darauf, was China ist und was die chinesischen Schriftzeichen und die Kultur sind, die historisch gesehen werden können, wie z.B. eine Art Kontinuität zwischen der Shang-Dynastie vor 2000 Jahren und dem heutigen China:

The Shang follow a rigid calendar, devoting specific days to the memory of specific ancestors. [...] The sacrificial calendar expands with every generation that passes. In a sense, it foreshadows what will happen three thousand years later.¹⁷⁸

Durch die Erforschung des Ursprungs und durch die Wandlung der chinesischen Schriftzeichen möchte Hessler ausdrücken, dass die historischen Geschehnisse schwer zu rekonstruieren sind. Er lässt diese Ansicht aber oft durch die Aussagen der Experten zum Ausdruck bringen, z.B. durch die Sichtweise des ungarischen Gelehrten Imre Galambos:

His point is simple: censorship captures the imagination, but the process of creation might be even more destructive. In order to write a story, and create meaning out of events, you deny other possible interpretations. The history of China, like the history of any great culture, was written at the expense of other stories that have remained silent. [...] He explains that people have a natural tendency to choose certain figures and events, exaggerate their importance, and then incorporate them into narratives.¹⁷⁹

Es gibt auch viele Orte, in denen die Situationen in China und in den Vereinigten Staaten verglichen werden, wie z.B. ein interessanter Einblick in die Bedeutung der chinesischen Schriften und der amerikanischen Filme für die jeweiligen Länder wieder durch die Augen von Galambos:

He tells me that Americans don't have the same relationship to the written word that he noticed among the Chinese. For the Chinese, writing seemed to be the root of their cultural identity, but many of his American students were unfamiliar with their nation's literary classics. I ask him if anything in American culture might be the rough equivalent of writing in China. "Maybe

¹⁷⁸ Ebd. S. 145.

¹⁷⁹ Ebd. S. 34f.

it's movies," he says. [...] "The movies are writing. They serve the same purpose; it's just a different language. In China they wrote the most in the times when they most needed to redefine themselves. It's not passivity; it's creativity. [...] So in America they have these movies that make people feel American. You have these models and patterns that are ready to use. They give you a language, just like books do. They give you a language to parse out your personality, to understand it, or display it, or express it."¹⁸⁰

Am Ende des Buches gelingt es den Lesern möglicherweise einen ersten Blick auf Hessler's Suche zu werfen und seine persönliche Wahrnehmung von dieser „Zeitreise“ zu begreifen: Hintergrund dessen ist, dass Hessler während dieser Zeit eine Rezension seines ersten Buchs *River Town* erhielt. Entscheidend ist hierbei, dass jener Rezensent Wu Ningkun in den 1940er Jahren amerikanische Literatur an der Universität Chicago studiert hatte und dies zufälligerweise genau mit dem Studiumszeitraum von Chen Mengjias Frau, Zhao Luorui, zusammenfiel. So fiel Hessler plötzlich eine mögliche neue Quelle zur Geschichte von Chen Mengjia in den Schoß. Im letzten Kapitel, nachdem Hessler die letzte Version von Chen Mengjias Geschichte von Wu bekommen hat, drückt er seine Gefühle über Chen und Wu aus, Intellektuelle, die in der Kulturrevolution am stärksten verfolgt waren. Dabei wird seine Absicht, Geschichten in der Gegenwart und in der Vergangenheit zu verknüpfen, wie bereits im Titel zu sehen ist (*Oracle Bones: A Journey Through Time in China*), endlich klar vorgestellt:

From the beginning of my research, I had known that it was too late to discover what had really happened to Chen Mengjia. His tale had disappeared with the old political campaigns, and he was of a lost generation: the educated elite who had struggled through the last century. Today's China was a story of the future, and it was moved by the new middle class, pragmatism had replaced the idealism of the past. [...] But the longer I pursued Chen Mengjia's story, searching out old memories, the more I appreciated the survivors. That generation had wandered, too—they had fled war and famine and politics, and they had tried to reconcile Western ideas with Chinese traditions. Most of them had failed, but they hadn't lost their dignity, and somehow a spark of their idealism had survived. I recognized it in young people like Emily and Willy, who, despite the overwhelming pragmatism of their era, still cared about right and wrong.¹⁸¹

In *River Town* gibt es neben einer geographischen Dimension noch die Schilderungen über den Anpassungsprozess eines Ausländers in China. In *Oracle Bones* ist neben der historischen „Chinareise“ ebenfalls eine zweite Dimension zu finden, nämlich Hessler's Reflexion über das journalistische Schreiben anhand der Diskussion über Schriften. Er

¹⁸⁰ Ebd. S. 445f.

¹⁸¹ Ebd. S. 454f.

war nach 2001 als Chinakorrespondent für *The New Yorker* tätig und zudem freier Autor für viele andere US-amerikanische Medien.

Dieser Beruf bot ihm gute finanzielle und zeitliche Bedingungen. So war er in der Lage, ohne Planung lange Reisen zu unternehmen und abzuwarten, was in seinem Leben geschehen würde und worüber er schreiben könnte¹⁸²: In China treten immer interessante Dinge auf. Auf der ersten Recherchereise war er bereits auf eine sehr seltene Massenparade in China gestoßen, weil die NATO die chinesische Botschaft in Jugoslawien bombardierte. Der frühere Interviewer Hessler wurde zu einem Interviewten der Chinesen, die eigentlich von ihm interviewt werden sollten: Sobald die Menschen wussten, dass er ein Amerikaner war, waren sie aufgeregt und erklärten ihm ihre Standpunkte. Eine andere Recherchereise nahm er nach Dandong, die chinesische Stadt diesseits eines Flusses gegenüber von Nordkorea, vor. Er dachte, dass er an der Grenze zu einem solch isolierten Land etwas finden könnte, über das es sich zu berichten lohnte. Die berichtenswerten Dinge brauchte er auch nicht lange zu suchen. Mitten in der Nacht fand er einen Dieb in seinem Hotelzimmer. Halb schlafend jagte er diesen sehr schwachen Dieb nach draußen. Später war ihm nicht wohl bei dem Gedanken, dass der Dieb wohl ein hungriger nordkoreanischer Flüchtling sein hätte können.

Dieses frische berufliche Modell ist gewissermaßen auch eine Beschränkung hinsichtlich der etablierten Arbeitsmethode des Journalismus beim Berichten über China. Hessler spricht explizit darüber, warum er das journalistische Schreiben in der dritten Person nicht mag: „It was possible for two journalists to witness an event, interpret it completely differently, but adopt the same impersonal and authoritative tone“.¹⁸³ Nach seiner Erfahrung war es für einen freien Autor:

The key to freelancing is separating yourself from the stories that bear your name, until you see them from a distance, like a person who suddenly faints and feels as if he is watching his body prone on the floor. Any writing is like that, to some degree, but it's especially true for a foreign freelancer living in a place like China.¹⁸⁴

Wie z.B. sein Erlebnis einmal in einer Fabrik im Nordosten Chinas: Er bekam einen Auftrag von einem niederländischen Unternehmen, für das interne Magazin einen Bericht über eine Maschine zu schreiben, die von dieser chinesischen Fabrik gekauft wurde. Er schrieb den eintausend Wörter langen Beitrag mit vielen statistischen Informationen

¹⁸² Vgl. Ebd. S. 102f.

¹⁸³ Ebd. S. 301.

¹⁸⁴ Ebd. S. 102.

innerhalb von zwei Stunden. Die vielen interessanten Geschichten in dieser Fabrik wurden nicht erwähnt. Hessler sagte, er habe dadurch etwas Wichtiges über „Propaganda“ gelernt: „The key information isn't what you put in, but what you leave out.“¹⁸⁵

Hessler weist darauf hin, dass die Rolle und Funktion des Journalismus in den USA und in China, sowie zu viele andere Facetten dieser zwei Gesellschaften, sehr unterschiedlich sind. Genau deswegen meint er, dass, wenn die Amerikaner über den Pazifik blicken, dann lautet die entscheidende Frage nicht: „[H]ow they could change China“, sondern „It was far more important to understand the country and the people who lived there“.¹⁸⁶ Seine Ansichten über den journalistischen Beruf werden in 4.3.3 noch genauer erörtert.

Zudem sieht man, dass Hessler in diesem Buch bereits mehr Verbindungen mit seinen ehemaligen Studenten zeigt als in *River Town*. Er hat begonnen, das Leben der Menschen um sich herum allmählich zu erforschen und sich weiterhin um sie zu kümmern:

Every semester, I sent off one hundred letters to my former students, and every year I made at least one trip back to Fuling. Sometimes I visited former students in the schools where they now taught—remote places where the schoolchildren gathered around, wide-eyed and laughing, amazed at the visitor.¹⁸⁷

Seine ehemaligen Lehramtsstudenten und wiederum die Schüler seiner Studenten schreiben auch gern an ihn. Sie freuen sich, ihre Gefühle, Veränderungen und Fortschritte mit ihm zu teilen. Diejenigen, die in eine fremde Region gehen, drücken aus, wie schwierig es ist, sich an das neue Umfeld anzupassen. „I wrote the letters and made the trips because I enjoyed going back, but it was also a way of reminding myself of the limitations of a foreign correspondent. The distance was unavoidable; that was the nature of writing and you had to find ways to balance it“.¹⁸⁸ In *Oracle Bones* spielt Hessler selbst bereits nicht mehr die Hauptrolle wie es noch in *River Town* der Fall war. Noch offensichtlicher wird dies in *Country Driving*.

4.2.3 *Country Driving*: Ein gegenwärtiges Chinabild und Hesslers Integration ins lokale Leben in China

¹⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 112.

¹⁸⁶ Ebd. S. 303.

¹⁸⁷ Ebd. S. 426.

¹⁸⁸ Ebd. S. 426.

2001 machte Hessler einen chinesischen Führerschein und erforschte in den folgenden Jahren die chinesischen Straßen und das darauf stattfindende Autofahren. In dieser Zeit erlebte die chinesische Autoindustrie eine rasante Entwicklung. Hessler fuhr auf dem Land und in den Städten herum und verfolgte den Wandel der chinesischen Autoindustrie und den des Straßenbaus.

Der erste Teil des Buches *Country Driving* heißt „Die Mauer“ und beschreibt Hesslers Reise mit einem Auto entlang den ländlichen Straßen von der Ostküste bis in den Westen. Er bestand darauf, so nah wie möglich an die Abschnitte der Großen Mauer zu fahren, um die historischen Spuren dieses großartigen und mysteriösen Projektes zu erkunden. Unterwegs hielt er in unzähligen Dörfern an. Im vergangenen Vierteljahrhundert war die Bevölkerungszahl dort rasch zurückgegangen, da ein großer Migrationsprozess von ländlichen Gebieten zu Industriestädten stattgefunden hat. In diesem ersten Teil des Buches gibt es viele Kapitel über die Rolle von Autos und über den Straßenbau im heutigen China. Hessler besuchte eine Fahrschule, einen Landkartenverlag, einen Fahrzeughersteller und schrieb explizit über seine Erlebnisse dort. Er sprach auch über seine komplizierten und zugleich hochinteressanten Erfahrungen in Bezug darauf, in China ein Auto zu mieten.

Der zweite Teil des Buches heißt „Das Dorf“. Dieses konzentriert sich auf ein Dorf, das aufgrund der rasanten Entwicklung der chinesischen Autoindustrie enorme Veränderungen erfahren hat. Hessler mietete sein zweites Zuhause in einem Dorf namens Sancha, das in den nördlichen Vororten von Peking liegt. Als er anfang, dort zu wohnen, lebten die Bauer alle von der Landwirtschaft. Am Eingang des Dorfes war eine schlammige Straße und im Dorf gab es keine Geschäfte und Restaurants. In den nächsten Jahren machte Sancha enorme Veränderungen durch: Eine Straße wurde gebaut. Aufgrund des rapiden Anstiegs des Autokonsums in Peking entdeckten viele Stadtbewohner das neue Hobby, am Wochenende in die Dörfer im Stadtvorort zu fahren und dort das Wochenende zu verbringen. Dadurch brachten sie den Bauern neue wirtschaftliche Möglichkeiten und neue Ideen mit. Daraufhin begannen die Ansässigen einige Restaurants und Hotels zu betreiben. Hessler beobachtete aufmerksam, wie sein Vermieter Wei Ziqi von einem Bauer in einen Geschäftsmann verwandelt wurde. Das Tourismusgeschäft brachte der Familie Wei viel Reichtum und machte sie zu den wohlhabenden Bewohnern im Dorf. Wei Ziqi trat in die kommunistische Partei ein und versuchte später sogar einmal, sich für die Position des DorfparteiSekretärs zu bewerben,

während sich seine Frau in eine andere Richtung entwickelte und eine fromme buddhistische Gläubige wurde. Hessler beteiligte sich auch an deren täglichem Leben, z.B. engagierte er sich dafür, dass der Sohn der Familie Wei Jia, nachdem dieser krank geworden war, eine bessere medizinische Versorgung erhielt.

Der letzte Teil des Buches heißt „Die Fabrik“. Hessler fuhr mehrmals nach Lishui, einer kleinen Stadt im Südosten Chinas. Als er diese das erste Mal besuchte, baute die lokale Regierung gerade eine neue Autobahn, die sie mit anderen Städten verbinden sollte. Hessler beschreibt im Buch die Veränderungen, die diese Straße in die Stadt gebracht hat. Die Bewohner bauten eine Industriezone und viele Fabriken, um Produkte ins Ausland zu exportieren. Wie immer wird in diesem Teil die Gesamtsituation auch durch individuelle Geschichten widerspiegelt: Hesslers Beobachtung beginnt in einer lokalen Fabrik mit dem Entwurf der Werkstätten zweier Investoren. Hessler war dann auch dabei beim Testen von Maschinen, beim Bewerbungsgespräch von Arbeitnehmern, beim Umgang der Chefs mit örtlichen Beamten, usw. Er beobachtete zudem die zwischenmenschlichen Beziehungen zwischen den Chefs, den Technikern auf mittlerer Ebene und den minderjährigen Arbeiterinnen. Beinahe jeder kommt vom Land und hat eine eigene Vision für die Zukunft.

Eine solche Fabrik ist ein Muster der arbeitsintensiven Industrie, die Chinas wirtschaftliche Entwicklung fördert. Und ein Grundmerkmal dieses großen wirtschaftlichen Fortschritts ist eine besondere Reihe von Beschäftigungssystemen. Diese Themen sind allerdings wie immer in Hesslers Büchern in konkreten Geschichten verborgen. Ein eklatantes Beispiel sind Ausschreibungen von Arbeitsstellen:

Supermarket cashiers needed. Female, Middle school or trade school education. 1.58 meters or taller. Skin fair and clear, good appearance. [...] Male workers needed for 35 Yuan per day, female workers needed for 25 Yuan per day. [...] People from Jiangxi and Sichuan not wanted.¹⁸⁹

Man kann z.B. auch bemerken, dass die Fabrikchefs die Beamten ganz „bewusst“ und ohne Beschwerden bestachen. Der Umlauf von Zigaretten, Schnaps und anderen Geschenken ersetzte das Bargeld als harte Währung in der Beziehungsstruktur:

Boss Gao told me that sometimes he gave officials a cash card that could be used at the local supermarket. I asked how he knew the correct amount. “You just know,” he said. “How do you know?” “I can’t explain, but it’s obvious,” he said. “Around here even a schoolchild can figure it out!”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Hessler, Peter: *Country Driving: A Journey through China from Farm to Factory*. New York: Harper. 2010. S. 415.

¹⁹⁰ Ebd. S. 340.

Durch solche Fälle stellte Hessler dar, dass es zwar um ein System mit Unzulänglichkeiten geht, dass die Menschen aber immer lieber Möglichkeiten finden, um die Hindernisse zu umgehen und Vorteile zu bekommen. Hessler wollte niemanden wegen dieses Utilitarismus kritisieren, weil er fand, dass man zur Zeit in China nicht einfach den westlichen Modernisierungsweg kopieren könnte und sollte.

Eines der großen Merkmale von *Country Driving* ist Hesslers intensive Beobachtung der einfachen Menschen:

He [(Hessler)] felt that elite politics are less important, especially when they revolve around classic dissidents challenging the state. During his eleven years in China, Hessler said he had been entrenched in a community three times—the teachers' college (two years), a village (seven years), and a company town (three years) – and could follow events there longitudinally. In each place, the same pattern emerged: the most talented people either were recruited by the Party or quietly disengaged from it. The only people who actually fought the Party were “poorly connected and often dysfunctional” – petitioners, for example, or other marginal figures. “This is why I think it’s a big mistake to [...] give the American reader the impression that the really smart people in China are opposed to the Party.”¹⁹¹

Aus Hesslers China-Trilogie und besonders aus *Country Driving* ergibt sich dann eine deutliche Wende der westlichen Chinabeschreibungen bezüglich der inhaltlichen Fokussierung. Im Vergleich mit den Werken in der Vergangenheit haben sich Hesslers Werke weder auf historische Figuren und Ereignisse noch auf rein Exotisches fokussiert. Er hofft, die Entwicklung Chinas in den Geschichten der gewöhnlichen Menschen zu entdecken:

Hessler saw the story of China in the 1990s and 2000s as driven not by nationally known personalities or dramatic news events, but by an epochal movement of hundreds of millions of people out of poverty, and out of the village life that had dominated Chinese civilization. It was the rise of individuals—people with their own aspirations and goals, which they pursued in the space granted by the post-Mao state.¹⁹²

Die Chinesen sind in seinen Augen „tough and sweet and funny and sad, and people like that would always survive“¹⁹³. Ein Beispiel für diesen Charakter ist eine Szene bei der Anwerbung von Mitarbeitern in der Lishuier Fabrik. Nachdem die Liste der Mitarbeiter voll war, bat ein Mädchen namens Tao den Chef darum, ihren Namen hinzuzufügen. Sie

¹⁹¹ Johnson, Ian: „An American Hero in China“. In: *The New York Review of Books*. 07.05.2015. Volume 62, Nummer 8. (S. 21-23). S. 22.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Hessler, Peter: *Country Driving*. A.a.O. S. 397.

blieb im Büro und weigerte sich zu gehen. Nach mehreren „Verhandlungs“runden erreichte sie ihr Ziel:

Five minutes later, after another one-sided conversation, Tao Yuran's name was squarely in the middle of the sheet. She left triumphant; the older man looked faintly exhausted. After she was gone, he turned to me and shook his head in admiration. "That girl," he said, "knows how to get things done."
In time, the bosses would learn that the young woman wasn't at all who she claimed to be. She had no experience; she had never worked in a factory; she hadn't been anywhere near Guangdong Province. She wasn't seventeen and she wasn't Tao Yuran. That was her older sister's name: she had borrowed the ID card and bluffed about everything. The girl who got things done was barely fifteen years old.¹⁹⁴

Dieses Mädchen arbeitete fleißig und brachte fast ihre ganze Familie in dieselbe Fabrik. Und dieses fleißige und unternehmerische Temperament findet man bereits in anderen Figuren aus vorherigen Büchern, die vom Land in die Städte gegangen sind, beispielsweise Willy und Emily in *Oracle Bones*. Hessler sieht die großen Veränderungen im heutigen China und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten für den Einzelnen, drückt jedoch auch unweigerlich seine eigenen Sorgen über den psychischen Zustand der Chinesen aus:

But from what I saw, the nation's greatest turmoil was more personal and internal. Many people were searching; they longed for some kind of religious or philosophical truth, and they wanted a meaningful connection with others. They had trouble applying past experiences to current challenges.¹⁹⁵

Im Vergleich zu *Oracle Bones* ist die Zahl der Figuren in *Country Driving* gleichgeblieben, allerdings sind die Charakterbeschreibungen tiefgründiger geworden. Und wie gerade erwähnt, beschreibt Hessler in *Country Driving* nicht nur Phänomene und Geschichten, sondern er achtet auch auf die mentalen Zustände der individuellen Menschen. Diese allmähliche Vertiefung des Inhaltes sieht man deutlich von seinem ersten zum dritten Buch, was offensichtlich mit Hesslers intensiverer Kommunikation mit den beschriebenen Personen und seinen immer längeren Aufenthalten bei diesen zusammenhängt. Da die Inhalte in *Oracle Bones* hauptsächlich auf mehreren Interviews und Kurzzeitbeobachtungen basieren, sind der traditionelle „journalistische“ Stil und dessen Stereotypen gegenüber China noch spürbar. In *Country Driving* geht es dagegen völlig um eine „immersive Reportage“ (siehe 4.3.1), deren Dauer erstaunlich lang ist, wie

¹⁹⁴ Ebd. S. 323.

¹⁹⁵ Ebd. S. 263f.

etwa sieben Jahre in dem Dorf Sancha. Demnach machte Hessler nicht nur kurzzeitige Aufenthalte, sondern lebte wirklich mit den Bauern zusammen.

Neben solchen Veränderungen gibt es aber noch viele Punkte, die kontinuierlich in der Trilogie vorkommen, wie z.B. die oft eingefügten Texte in den Erzählungen. In *Country Driving* sind das die Führerscheinprüfungsfragen und in *Oracle Bones* und *River Town* sind es die Hausaufgaben und Briefe seiner Studenten. Auch Propagandaschilder, Lärm, Umweltverschmutzung, Unordnung auf den Straßen, Patriotismus, ungewisse Zukunft für Alles etc. sind in allen drei Büchern zu finden. Angesichts der Tatsache, dass das Wort „Waiguoren“ (Ausländer) in *River Town* noch sehr häufig vorkommt, ist es in *Country Driving* auffällig, dass, nachdem Hessler sein Bestes getan hat, um dem kranken Jungen Wei Jia zu helfen, er wirklich von den Dorfbewohnern als „eigenes Mitglied“ anerkannt worden ist. Also anders als der junge Ausländer in *River Town*, der das lokale Leben anpassen musste, und der atypische Chinakorrespondent in *Oracle Bones* ist die Figur He Wei in *Country Driving* anscheinend gut in die chinesische Gesellschaft integriert.

Als Hessler 1996 nach Fuling kam, war er 27 Jahre alt. Hier lernte er China kennen und hier begann er seinen Weg als Schriftsteller. Als *River Town* veröffentlicht wurde, war er noch keine 30 Jahre alt. *Country Driving* wurde fast zehn Jahre später veröffentlicht. Der Übersetzer von Hesslers Büchern in China, Li Xueshun, schrieb 2012 in einem kurzen Artikel: „Ich habe mich letztes Jahr mit He Wei wieder getroffen und fand, dass er wirklich ganz reif ist. Der ehemalige leidenschaftliche junge Mann ist ein liebevoller Vater geworden, ein reifer Mann und ein gesetzter Schriftsteller.“¹⁹⁶ Diese „Reife“ und dieses „Gesetzt-Sein“ sieht man in *Country Driving* bereits sehr deutlich. He Wei (He Wei im Sichuan-Dialekt) in *River Town* spricht oft direkt und kommentiert gerne alles. Er ist noch kindisch, freimütig, spitzbübisch, aggressiv, leicht reizbar und sentimental, einige Charaktere, die der He Wei in *Country Driving* nicht mehr deutlich besitzt. Dort ist es vom Inhalt bis zur Stimme des Erzählers her ruhiger und zurückhaltender geworden. Aber seine Begeisterung und Sensibilität, seine scharfe und feine Beobachtung auf empirischer Art, sein Respekt und Interesse des menschlichen Lebens, usw. sind stets da, nicht zuletzt seine komplexen Emotionen als ein Westler gegenüber der fremden chinesischen Gesellschaft.

¹⁹⁶ Li, Xueshun: „Der ehrliche und gutmütige He Wei“ (真诚善良的何伟). In: *The Beijing News*. 17.03.2012.

Im Vergleich zu den letzten drei Werken sind die nächsten beiden Werke *Strange Stones* und *The Buried* keine Panoramabeschreibungen über China. Dennoch kann man in ihnen jeweils ein fragmentiertes und entferntes Chinabild finden.

4.2.4 *Strange Stones*: Ein fragmentiertes Chinabild und China als Bezugsrahmen für Hesslers Leben in den USA

Im Mai 2013 wurde *Strange Stones* in den USA veröffentlicht; eineinhalb Jahre nach dem Umzug von Hessler's Familie nach Kairo und sechs Jahre nach seinem Abschied aus Peking. Da es sich um eine Sammlung von kurzen Artikeln handelt, kann *Strange Stones* auch als Nachtrag zu der China-Trilogie betrachtet werden. Es enthält hauptsächlich Texte, die wegen der Berücksichtigung der gesamten Struktur und der Kontinuität des Inhaltes nicht in der Trilogie enthalten sind. Dazu gibt es noch einige Artikel, die Hessler vor seinem Aufenthalt in China geschrieben hatte, z.B. einige Geschichten über das Leben im Westen der USA. Die meisten Texte über China sind früher bereits in *The New Yorker* veröffentlicht worden. Daher ist der Umfang der Rezeptionslage dieses Buchs nicht so groß wie die der Trilogie. Dennoch ist die Veröffentlichung eines solchen Buches nach Hessler von Bedeutung. Denn erstens wurden manche Inhalte früher von *The New Yorker* gestrichen und zweitens kann er zu einigen alten Artikeln neue Elemente hinzufügen und dadurch Gemeinsamkeiten zwischen dem Mittleren Westen der USA und China finden, die scheinbar nicht zu vergleichen sind.¹⁹⁷ Aus solchen Überlegungen heraus gibt es diese sorgfältig überarbeitete Sammlung von Hessler's alten Artikeln. In der Tat haben sich die Inhalte in diesem Buch und in der Trilogie kaum überschritten, da Hessler die Inhalte aus der Trilogie bereits auf ein Minimum komprimiert hat.

Obwohl es sich um Kurzartikel handelt, gehen die Merkmale von Hessler's Schreiben in den langen Werken nicht verloren, wie z.B. die Betonung der Szenenbeschreibungen und der subjektiven Gefühle. D.h., zwar ist der Verlauf der Geschichten in Kurzartikeln nicht so intensiv zu verfolgen wie z.B. bei der Geschichte von Chen Mengjia in *Oracle Bones*, aber da Hessler mit den Charakteren und Gewohnheiten der Chinesen bereits so vertraut ist, kann er die Geschehnisse oft mit sehr präzisen Worten zusammenfassen. Die Texte sehen also nicht mehr, wie in der Trilogie, wie langsame Filmaufnahmen aus, sondern

¹⁹⁷ Vgl. Shi, Jianfeng: „He Wei's neues Werk: 12 Jahre beobachten, *Strange Stones* beschreibt das sich verändernde China.“ (何伟新作: 12年观察,《奇石》写变化的中国). In: *Oriental Morning Post*. <https://cul.qq.com/a/20131030/006577.htm>. (Stand: 01.02.2021)

wie eine Vielzahl von kurzen und auffrischenden Kameraaufnahmen in den Fernsehnachrichten. Sie beinhalten noch ähnliche Details wie in der Trilogie, die in Chinas Alltag leicht zu übersehen aber immer wichtig sind, um diese Gesellschaft zu interpretieren.

Z.B. schreibt Hessler in dem Artikel namens „Hutong Karma“ über sein Leben in einer Gasse-Gemeinde in Peking. Aus seiner Feder werden die interessanten Elemente der Gasse-Kultur dargestellt: Alter Yang und seine Fahrradwerkstatt neben der öffentlichen Toilette sind das Zentrum der ganzen Gasse und die Interaktionen der Bewohner dort kommen häufiger vor als an anderen Orten; Die Ehestifterin Peng hat für Hessler ein Blind-Date organisiert und ihm folgende Informationen über den Dating-Partner gegeben: eine Frau, die einen Universitätsabschluss hat, 1,63 Meter groß ist und 1000 Yuan für dieses Date mit einem Ausländer ausgegeben hat. Hessler bemerkt: „For Chinese women, 1.6 is a magic number – you often see that figure in job listings and dating ads“¹⁹⁸; Nach der Schilderung vom Verlauf dieses Datings schreibt Hessler dann lebhaft darüber, wie sich die olympische Politik der Regierung direkt auf jede Ecke in Peking, inklusive der Gasse, wo er wohnt, auswirkt:

In order to boost the athleticism and health of average Beijing residents, the government constructed hundreds of outdoor exercise stations. [...] In the greater Beijing region, the stations are everywhere, even in tiny farming villages by the Great Wall. Out there the equipment gives the peasants a new lifestyle option: after working a twelve-hour day on the walnut harvest, they can get in shape by spinning a big yellow wheel over and over.¹⁹⁹

At the end of 2000, as part of the citywide pre-Olympic campaign to improve sanitation facilities, the government rebuilt the public toilet at the head of Ju'er Hutong. The change was so dramatic that it was as if a shaft of light had descended directly from Mount Olympus to the alleyway, leaving a magnificent structure in its wake. The building had running water, infrared-automated flush toilets, and signs in Chinese, English, and Braille.²⁰⁰

Aber nach Hessler geht es hier offensichtlich um weit mehr, als darum, ironisch zu sein. Er konzentriert sich dabei eher darauf, wie die Einwohner Pekings die durch die Olympischen Spiele verursachten Veränderungen mit einer ruhigen Haltung akzeptierten. Er zeigt sein Verständnis und seine Wertschätzung zu dieser Haltung. Denn in seinen Augen:

The essence of the hutong had more to do with spirit than structure: it wasn't the brick and tiles and wood that mattered; it was the way that people interacted with their environment. And this environment had always been changing,

¹⁹⁸ Hessler, Peter: *Strange Stones: Dispatches from East and West*. Harper Perennial, 2013. S. 18.

¹⁹⁹ Ebd. S. 14.

²⁰⁰ Ebd. S. 15.

which created residents like Good Old Wang, who was pragmatic, resourceful, and flexible.²⁰¹

Diese Ruhe hat er bei vielen Chinesen bemerkt. Im Artikel „Underwater“ schreibt er über die Bewohner, die wegen des Baus des Drei-Schluchten-Damms bald umziehen müssen. Sie haben keine langfristigen Pläne, äußern keine Beschwerden und können sich schnell an das neue Umfeld anpassen. Gleiches gilt für die Wanderarbeiter im Artikel „Chinese Barbizon“: „If a job disappeared or an opportunity dried up, workers didn't waste time wondering why, and they moved on. Their humility helped, because they never perceived themselves as being the center of the world“.²⁰²

Offensichtlich ist Hessler's Leben auch nach seinem Abschied von China stark von diesem Land geprägt. Es geht in dem Artikel „Go West“ um den Umzug seiner Familie von China nach Colorado. Hessler findet bei seinem „neuen“ Leben in den USA heraus, dass China inzwischen bereits sein Bezugsrahmen geworden ist:

I tended to think of the United States mostly in contrast to what I knew in Asia. And my conception of American life became increasingly open-ended.²⁰³ Many Americans were great talkers, but they didn't like to listen. If I told somebody in a small town that I had lived overseas for fifteen years, the initial response was invariably the same: “Were you in the military?” After that, people had few questions. [...] At times, the lack of curiosity depressed me. I remembered all those questions in China, where even uneducated people wanted to hear something about the outside world, and I wondered why Americans weren't the same. But it was also true that many Chinese had impressed me as virtually uninterested in themselves and their communities. They weren't reflective—they preferred not to think hard about their own lives. That was one of the main contrasts with Americans, who constantly created stories about themselves and the places where they lived. In a small town, people asked very little of an outsider really, all you had to do was listen.²⁰⁴

Peter Hessler oder He Wei, der mehr als ein Jahrzehnt in China lebte, heiratete eine Frau mit chinesischem Migrationshintergrund, kehrte in die USA zurück und meldete sich in den USA als „Peter Chang“ in der Telefongesellschaft an (seine Frau heißt Leslie Chang und ist die Autorin vom Buch *Factory Girls*). Seitdem erhält Peter Chang alle möglichen seltsamen Briefe und Anrufe, deren Zielgruppe Menschen mit asiatischen Namen sind. Dass Peter Hessler letztendlich zu Peter Chang wurde, ist ein perfektes Symbol dafür, dass er jetzt bereits als Grenzgänger zwischen den westlichen und chinesischen Kulturen lebte.

²⁰¹ Ebd. S. 24.

²⁰² Ebd. S. 305.

²⁰³ Ebd. S. 317f.

²⁰⁴ Ebd. S. 325.

4.2.5 *The Buried*: Ein entferntes Chinabild und China als das zweite „Fremde“ für Hessler's Leben in Ägypten

Hessler und seine Frau bekamen in den USA Zwillinge. Als die Töchter eineinhalb Jahre alt waren, zog die ganze Familie nach Ägypten. Sie waren im Oktober 2011, zehn Monate nach dem Arabischen Frühling, in Kairo angekommen. Das Buch *The Buried* berichtet von seinen fünf Jahren in Ägypten, in denen er zunächst die optimistische Haltung der ägyptischen Gesellschaft nach dem Arabischen Frühling und schließlich die zunehmenden chaotischen Elemente in diesem Land nach dem Bankrott der Revolution bezeugt.

In diesem großen Kontext ziehen sich die Geschichten dreier Charaktere durch das ganze Werk: der Müllsammler Sayyid, der schwule Dolmetscher Manu und der Arabischlehrer Rifaat. Zusätzlich zu diesen schrieb Hessler zudem über mehrere Menschen, die er getroffen hat: Die Mitglieder der Muslimbruderschaft, ägyptische Politiker auf verschiedenen Ebenen, chinesische Geschäftsleute, die in Ägypten Unterwäsche verkauften, usw. Neben der Skizze des außerordentlich turbulenten politischen Zustandes in Ägypten beobachtet Hessler die Kultur und Tradition der ägyptischen Gesellschaft sorgfältig. In dem, dass er verschiedene archäologischen Stätten wiederholt besucht, wird die anscheinend schicksalshafte Verbindung zwischen der geheimnisvollen Vergangenheit und der atemberaubenden Gegenwart dargestellt. Bezüglich des wichtigsten Ägyptenbildes von Hessler kann man sagen, dass es dieser Gesellschaft an System und Struktur fehlt: Vieles in Ägypten erweist sich als unzweckmäßig, also als ohne Zweck und ohne Plan.

Ganz offensichtlich enthält dieses Buch einige Schreibkonzepte der China-Trilogie, wie z.B. die geographische und historische Dimension sowie die Fokussierung auf einfache Menschen. Die erste Hälfte des Buches ist wie eine Kombination von *River Town* und *Oracle Bones*, da es viel um Hessler's Anpassung an die ägyptische Gesellschaft geht. In der zweiten Hälfte des Buches müssen die Leser an der Stelle, an der Hessler ein Auto kauft und entlang des Nils hin- und herfährt, unweigerlich an dasselbe Muster in *Country Driving* denken.

Obwohl es in *Strange Stones* vor allem um ein fragmentiertes Chinabild geht, so sind doch noch zwei Drittel des Inhalts über China. In *The Buried* wird das Chinabild anders

als in *Strange Stones*, nicht nur fragmentiert, sondern auch aus einer großen Entfernung dargestellt. Das heißt, dass China in den früheren Werken zwar bereits als „das Fremde“, aber immer noch vom chinesischen Boden aus betrachtet wurde. Wohingegen es von diesem Buch aus eher als ein „zweites Fremdes“ gesehen werden muss, das von Ägypten aus gesehen wird. Beide Länder Ägypten und China haben eine lange Geschichte und kulturelle Tradition. Während die Chinesen durch die Urbanisierung als Individuellen gewissermaßen von den Fesseln der Tradition und der Familie befreit sind, stecken die Ägypter immer noch in ihren komplexen Verhältnissen, die durch den Arabischen Frühling nicht erschüttert werden konnten, fest. Durch einen Vergleich der unterschiedlichen Veränderungen in den beiden Ländern wird eine gewisse Schlussfolgerung gezogen:

The fundamental issue had nothing to do with the Muslim Brotherhood, or the army, or the president – it was family. Husbands and wives, parents and children, elders and youths: in Egypt, those relationships hadn't been changed at all by the Arab Spring, and until that happened there was no point in talking about a revolution.²⁰⁵

In einem separaten Kapitel über die chinesischen Unterwäschehändler wird China besonders auffallend aus der Ferne beurteilt. Die Stimmung dieses Kapitels ist hell und lebendig und steht in einem starken Kontrast zum Rest des Buches. Betrachtet man die chinesischen Geschäftsleute aus Zhejiang, sollten die mit Hessler's Werken vertrauten Leser leicht an den dritten Teil über die Fabrik in *Country Driving* denken, die sich ebenfalls in Zhejiang befindet. Die Chefs in *Country Driving* können die Zeichnungen der geplanten Fabrik in einem halben Tag anfertigen. In Ägypten sind sie ebenso mutig wie in *Country Driving* und trauen sich ohne arabisch Kenntnisse in die kleinen Städte Ägyptens zu fahren, Geschäfte ohne Hindernisse zu tätigen und sogar neue Geschäftsmöglichkeiten zu finden. Da die ägyptischen Arbeiter, in den von Chinesen investierten Unternehmen, nicht bereit sind, nur um Geld zu verdienen, so viel zu opfern wie die Chinesen, können die Chinesen ihr Erfolgsmodell aus China nicht in Ägypten kopieren. Die Konflikte von Kulturen und Ideen sind lustig zu lesen und regen zugleich zum Nachdenken an.

An dieser Stelle spricht Hessler den chinesischen Geschäftsleuten sein vorbehaltloses Lob aus. Selbst ihr typischer chinesischer Charakter, nämlich das geringe Interesse an der fremden Kultur und Tradition, ist nach Hessler zu einem Geschäftsvorteil geworden.

²⁰⁵ Vgl. Hessler, Peter: *The Buried: An Archaeology of the Egyptian Revolution*. Penguin Press, 2019. S. 344.

Daher verweilte er oft gerne einige Zeit in chinesischen Geschäften aufgrund der viel angenehmeren zwischenmenschlichen Beziehung der Chinesen als die der in der ägyptischen Gesellschaft, insbesondere in Bezug auf den Status der Frauen.²⁰⁶ In dem fernen Ägypten sieht man also immer noch den Geist der heutigen Chinesen, den Hessler bereits in seiner Trilogie sehr geschätzt hat. Es ist allerdings zu vermuten, dass das im Großen und Ganzen sehr positive Chinabild in diesem Buch darauf zurückzuführen ist, dass es hier durch und durch um Geschichten einfacher Menschen geht, die er in der Realität betroffen hat. In einem anderen Ort, wo er über die Gerichtsverhandlung des ehemaligen ägyptischen Präsidenten Morsi schreibt, äußert Hessler dann durch einen Vergleich zwischen dem „unstrukturierte[n]“ und dem „strukturierte[n]“ System seine subtile und komplizierte Haltung über China.²⁰⁷

In der vorliegenden Arbeit werden nur Hesslers Veröffentlichungen in Buchform bis 2019 diskutiert. Eines ist jedoch klar: Hesslers Schaffen und seine Rezeption ist nach dem bisherigen Verlauf noch lange nicht zu Ende und die sich rasch ändernde Lage sowohl in China als auch in der ganzen Welt wird sich zwangsläufig auf die gesamten westlichen Chinabeschreibungen selbst und auch auf Hesslers weitere Werke auswirken.

4.2.6 Fazit

In 4.2 wurde der Inhalt von Hesslers Chinabild analysiert. Da es in Hesslers Werken beinahe vollständig um das Thema China geht, werden nahezu alle vielfältigen Aspekte der chinesischen Gesellschaft präsentiert. Kurz gesagt, hat man den Eindruck, dass das Alltagsleben der Chinesen stark von dem schnellen Transformationsprozess der Gesellschaft beeinflusst wird. Obwohl sich die Chinesen generell nicht so sehr um die Außenwelt kümmern, zeigen sie eine beeindruckende Belastbarkeit und einen unternehmerischen Geist. Allerdings sind solche zusammengefassten Eindrücke so ähnlich wie der Inhalt irgendeiner einführenden Lektüre über Chinas Landeskunde und ergeben, dass man Hesslers Chinabild auf der inhaltlichen Ebene von dem Chinabild der anderen Autoren nicht deutlich unterscheiden kann. Denn schließlich handelt es sich hierbei um eine Sammlung von Beurteilungen. Nichtsdestotrotz waren seine Bücher im Buchmarkt sehr erfolgreich, da Hesslers Beurteilungen über China vor allem durch

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 301.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 271.

zahlreiche lebensechte Geschichten bzw. Szenen, beeindruckende Charaktere und überprüfbare Fakten ausgedrückt werden. Dadurch werden die Bilder der Chinesen – die er getroffen und beobachtet hat – im Vergleich mit den Werken von anderen Autoren oft sorgfältiger und lebensechter darstellt.

Das Genre „Creative Nonfiction“ ist eng mit Hessler's Popularität verbunden. Daher ist es notwendig, die Charakteristika seines nicht-fiktionalen Schreibens in Kapitel 4.3 einmal zu untersuchen. Erst danach kann die enge Beziehung zwischen dem Inhalt und der Form von Hessler's Chinabeschreibungen dargestellt werden; dies soll in Punkt 4.4 geschehen.

4.3 Hessler's Werke als repräsentative „Creative Nonfiction“-Werke

In den heftigen Diskussionen in China über das nicht-fiktionale Schreiben kommt das Problem des Begriffs der literarischen Nonfiction häufig auf, worauf in Kapitel 2 bereits genauer eingegangen worden ist. Allerdings ist es zu bemerken, dass viele chinesische Enthusiasten noch nicht begreifen, dass dieses Genre in den USA bereits ein methodisches System gebildet und viele reife Schreibtechniken zur Verfügung hat. In Anbetracht der Tatsache, dass Hessler eine formale Ausbildung zum Schreiben der Creative Nonfiction an der Universität erhalten hat, wird im Folgenden durch den Vergleich mit den wichtigsten Einführungsbüchern über dieses Genre analysiert, dass seine Werke „Creative Nonfiction“-Werke im klassischen Sinne sind.

Nach Lee Gutkind ist die Definition von Creative Nonfiction zwar problematisch aber auch einfach. Es geht schließlich um „wahre Geschichten, die gut erzählt werden (true stories well told)“²⁰⁸. Hier sieht man die Wichtigkeit der Erzähltechniken. Es gibt eigentlich keine weiteren Einschränkungen, solange diese Bedingung erfüllt ist. Seiner Ansicht nach ist Creative Nonfiction in mancher Hinsicht wie Jazz-Musik, weil es eine reiche Mischung an Geschmächen, Ideen und Techniken ist, von denen einige neu erfunden und andere so alt wie das Schreiben selbst sind. Daher kann Creative Nonfiction ein Essay, ein Zeitschriftenartikel, eine Forschungsarbeit, ein Memoiren oder ein Gedicht sein.²⁰⁹ Aber im Großen und Ganzen beschreiben die Wörter „kreativ“ und

²⁰⁸ Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 6.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 6.

„Nonfiction“ die Schreibform „Creative Nonfiction“ perfekt. Wie „Nonfiction“ (genaueres siehe. Kapitel 2) ist das Adjektiv „kreativ“ ebenfalls gehaltvoll:

The word “creative” refers to the use of literary craft, the techniques fiction writers, playwrights, and poets employ to present nonfiction—factually accurate prose about real people and events—in a compelling, vivid, dramatic manner. The goal is to make nonfiction stories read like fiction so that your readers are as enthralled by fact as they are by fantasy. The word “creative” has been criticized in this context because some people have maintained that being creative means that you pretend or exaggerate or make up facts and embellish details. This is completely incorrect. It is possible to be honest and straightforward and brilliant and creative at the same time.²¹⁰

In den Unterpunkten 4.3.1 und 4.3.2 werden die zwei wichtigsten Aspekte der Creative Nonfiction – „true stories“ und „well told“ – jeweils erklärt, ehe in 4.3.3 die Rolle des Ich-Erzählers von Creative Nonfiction erforscht und in 4.3.4 ein Fazit gezogen wird.

4.3.1 „True Stories“: Die Faktualität der Creative Nonfiction

Bei dem Aspekt „true stories“ (mehr siehe. 2.1.2) ist zunächst zu erkennen, dass es natürlich keine absoluten „Wahrheiten“ gibt. Auch Berichte aus Nachrichten unterliegen der Subjektivität der Schreibenden. Darüber hinaus können die Erinnerungen der Menschen aller tatsächlich geschehenen Details nie vollständig und korrekt entsprechen. Es ist aber die Aufgabe der Nonfiction-Autoren, die grundsätzlich „subjektiven“ Erfahrungen so „objektiv“ wie möglich zu beschreiben. Tatsächlich gibt es darüber auch viele Debatten im Entwicklungsprozess dieses Genres. Die Faktenprüfung des *The New Yorkers* ist z.B. ein bekanntes Verfahren, um eventuelle Verfälschungsskandale zu vermeiden.²¹¹

Nach Gutkind können die Merkmale der Creative Nonfiction daher als „Flexibility, Freedom and the seek of ,larger truths“²¹² angesehen werden. Diese Flexibilität bezieht sich gewissermaßen auch auf die Perspektive „well told“ und zwar darauf, dass die Autoren dazu ermutigt werden, Literatur- und Filmtechniken zu verwenden und in flexibler Art Geschichten zu erzählen. Es ist ein interessanter und wichtiger Punkt der Creative Nonfiction, dass die Autoren selbst Teile der Geschichten sein können, wie z.B.

²¹⁰ Ebd. S. 6.

²¹¹ Diese Art der Überprüfung erlaubt es den Betreffenden nicht, das Manuskript einzusehen. Denn sie könnten vielleicht mit den Ansichten des Autors unzufrieden sein. Die Betreffenden werden nur befragt, ob die spezifischen Details stimmen und ob sie bestimmte Aussagen geäußert haben.

²¹² Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 12.

Hessler in seinen Büchern über China. Die Teilnahme der Autoren kann auch einen magischen Effekt ausüben, beispielsweise kann sie dazu dienen, den Stress der Autoren im Schreibprozess abzubauen und ihnen ein zufriedenes Gefühl sowie Möglichkeiten für eine Selbstfindung zu bieten. Aber trotz der aktiven Teilnahme der Autoren an der Geschichte sind die Protagonisten dennoch Menschen, die in den Erlebnissen des Autors auftreten.

Um auf diese Art eine wahre Geschichte zu erhalten, muss ein Autor an dem Ort, an dem die Geschichte passiert ist, die Geschehnisse beobachten, Materialien sammeln und Interviews führen. Diese Arbeitsweise hat den Namen: „die Immersion (immersion)“. In der „Immersion“ ist die Beobachtung von Details sehr wichtig, da das, was beobachtet wird, durch lediglich ein Interview nicht entdeckt werden kann. Besser wählt man in der Immersion Themen mit privaten und öffentlichen Zügen. Gutkind verwendet hier einen weitverbreiteten Ausdruck: „Think globally, act locally“.²¹³ Zudem soll der Ort zum Interviewen leicht zugänglich sein. Erst dann wird der Autor vor Ort sein, wenn etwas Entscheidendes passiert. Es ist besonders für komplizierte Themen wichtig, genügend finanzielle und zeitliche Investitionen zu haben. Daher kommt es bei den Autoren vor, dass sie oft ein Thema wählen, das in ihrer Umgebung passiert. Manche Autoren ziehen aufgrund ihres ausgewählten Themas sogar um, weil die sehr umfangreichen und oft unauffälligen Details des täglichen Lebens in dem Zielort nur durch einige Interviews nicht zu erhalten sind. Durch diese Mühe für eine intensive Immersion erhalten die Autoren oft ein tieferes Verständnis zum Schreibgegenstand. Daher kann man sagen, dass die tiefen Einblicke in das Leben der vielen Chinesen in Hesslers Werken sozusagen das Ergebnis erfolgreicher Immersionen sind. Um die Entwicklung einer kleinen Fabrikstadt im Südosten Chinas zu verfolgen, besuchte er diese beispielsweise über drei Jahre hinweg wiederholt. Des Weiteren basiert der wohlbekannte Teil in *Country Driving*, die Geschichte der Familie Wei in einem Vorortdorf von Peking, auf seinem sieben jährigen Wohnen in diesem Dorf.

Der Zweck von Immersion ist die Beobachtung von Figuren. Wenn ein Autor beispielsweise nur Fußball oder Geographie oder Autobahn schreibt, wird das Werk nur Leser anziehen, die sich eben für dieses Thema interessieren. Wenn es stattdessen um die Geschichten konkreter Figuren geht, wird der Fokus von bestimmten Themen zu den

²¹³ Ebd. S. 79.

Figuren selbst verlagert, so dass es möglich wird, dass Leser mit unterschiedlichen Interessen das gleiche Buch mit großem Lesegenuss genießen können.

Eine Geschichte der Creative Nonfiction beginnt normalerweise mit Charakteren, die voller Erwartungen sind, wie z.B. die Studenten und Lehrer an der Hochschule in Fuling, die eine Schicksalswandlung vom Leben auf dem Land zur Stadt geschafft haben, oder die junge Wanderarbeiterin Tao in *Country Driving*, die störrisch und schlau mit den Chefs umging.

Normalerweise sind auf dem Buchmarkt und in den Magazinen nicht-fiktionale Werke zu sehen, die sich entweder auf das Privatleben oder auf öffentliche Themen beziehen. Nehmen wir eine Ausgabe des *The New Yorkers* als Beispiel: Es gibt normalerweise mindestens zwei, manchmal vier bis fünf „fact pieces“, aber nur ein oder zwei „personal historys“. Die Redakteure und Agenten tendieren dazu, nicht-fiktionale Werke über öffentliche Themen zu suchen, weil dessen Publikum breiter ist. Gutkind glaubt, dass das Ideal darin besteht, das private und öffentliche Pendel in der Mitte zu halten, indem eine private, persönliche Erfahrung beschrieben wird, während gleichzeitig ein öffentliches Problem präsentiert wird²¹⁴, damit sind konkrete Fälle gemeint, um deren Thematik sich das gesamte Land kümmert. Denn für die Leser sind Schilderungen von persönlichen Erlebnissen und lebensechten Geschehnissen immer unvergesslicher als banale Nachrichten. In Hessler's Werken sieht man also, dass zwar seine persönlichen Erlebnisse im Mittelpunkt stehen, der Fokus aber stets auf den Geschichten der Chinesen liegt. Um bei den Lesern Resonanz zu finden, werden in den persönlichen Geschichten oft auch gesellschaftliche Ereignisse erwähnt, die ohne Frage zum kollektiven Gedächtnis der Öffentlichkeit gehören.²¹⁵ Bei Hessler's Werken können die chinesischen Leser diesen Punkt vielleicht besser wahrnehmen als die westlichen Leser, denn all die erwähnten Ereignisse der späteren 1990er Jahren bis zum Anfang der 2000er Jahren, wie z.B. die Übergabe der Staatshoheit von Hong Kong an China, die US-Bombardierung der chinesischen Botschaft in Jugoslawien, 9-11 oder die Olympia-Bewerbung, waren in China wichtige öffentliche Ereignisse mit massiven Medienberichterstattungen, die tief im Gedächtnis der Chinesen geblieben sind. Durch Hessler's Beschreibungen können die chinesischen Leser neben der Erinnerung zudem neue Erkenntnisse und fremde Perspektiven dieser Ereignisse gewinnen.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 62.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 66.

Eine weitere Möglichkeit, um die Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichten zu erhöhen, ist das Zitieren von Experten, insbesondere bezüglich öffentlicher Themen.²¹⁶ Bei Hessler sind besonders in *Oracle Bones* zahlreiche zitierte Meinungen von Archäologen, Philologen usw. zu sehen.

4.3.2 „Well Told“: Die Literarizität der Creative Nonfiction

Die „wahren“ Geschichten sollen dann in der Creative Nonfiction „gut erzählt (well told)“ werden: Dies ist eben der Grund, warum viele Details in Hesslers Büchern zwar in den Büchern von anderen auch vorkommen, aber von ihm wesentlich spannender und lustiger erzählt sind. Es ist erwähnenswert, dass viele anerkannte „Creative Nonfiction“-Schriftsteller, wie z.B. Hessler und McPhee, auch Beiträge an Zeitschriften schicken. Neben ihrer Haupttätigkeit, Nonfiction in Buchform zu schreiben, arbeiten sie also langjährig als Vollzeitjournalisten oder freiberuflich für Zeitungen, obwohl sie nicht mehr auf der traditionellen Weise des Berichterstattens tätig sind. Denn trotz einiger Überschneidungen ist der Unterschied zwischen dem Trend der Creative Nonfiction in den USA seit den 1960er Jahren und dem allgemeinen literarischen Journalismus in der früheren Zeit klar zu sehen: Obwohl beide Kategorien auf Fakten basieren, besteht der Zweck des literarischen Journalismus darin, den Lesern die Möglichkeit zu geben, vor allem Informationen aus Geschichten mit literarischen Zügen zu ziehen, während die Autoren der Creative Nonfiction vor allem bewusst literarische Geschichten entwerfen und dabei Fakten vermitteln. Ein weiterer Unterschied ist, dass die Geschichten in den meisten Nonfiction-Werken auch keine Aktualität erfordern. Das heißt, dass in den traditionellen Berichterstattungen:

[...] [t]he facts [have to come] first, even writers and reporters [...] knew they had to have a narrative. But in creative nonfiction, the facts and the story that communicate the facts are given equal emphasis and the story takes precedence in the writing. [...] the story determines the facts you provide to the reader – or at least the order and emphasis of the facts.²¹⁷

In verschiedenen Lehrbüchern oder wissenschaftlichen Artikeln seit der Geburt dieses Genres ist eine Reihe wiederkehrender Charakteristika zu finden: Diese beziehen sich auf die komplexe Textstruktur, die Präzision der Informationen, die Subjektivität der erzählenden Stimme, die symbolischen Wirklichkeiten einer Geschichte, usw., obwohl

²¹⁶ Vgl. Ebd. S. 68.

²¹⁷ Ebd. S. 216.

das Durchführen solcher Elemente natürlich kreativ, d.h. individuell, sein sollte. Der individuelle Schreibstil von Hessler lässt sich in folgenden Punkten zusammenfassen: *die sehr feine Gesamtstruktur und die szenischen Beschreibungen, die präzisen Masseninformatoren, der potenzielle Interpretationsraum des Textes bzw. des Titels, die Gestaltung erfolgreicher Charaktere sowie die Massenaufnahme von Schreib- und Interviewtechniken aus Nachbarfächern, inklusive der reinen Literatur.* Einige sind in den nicht-fiktionalen Werken üblich, während einige andere in seinen Werken äußerst individuell sind. Im Folgenden werden diese Merkmale separat erläutert.

4.3.2.1 Die Leserorientierung: Textstrukturen und szenische Beschreibungen der Creative Nonfiction

Creative Nonfiction ist vom Konzept her ein leserorientiertes Genre, das dazu dient, Informationen auf einer schönen narrativen Weise zu liefern. Deshalb werden beim Vorstellen einer Geschichte nicht schon am Anfang alle Details enthüllt. Es wird von den Autoren bewusst bemüht, die Neugier der Leser bis zum Ende des Erzählens stets zu halten. Da die Informationen im Erzählensprozess allmählich gegeben werden, wird diese durchdachte Struktur nicht zum Auslassen von Informationen führen, sondern es wird die vollständige Geschichte nur auf einer anderen Art als in den Nachrichtenberichterstattungen erzählt. Gutkind zitiert einen Fall, in dem ein Autor beim Vortrag sein Publikum auf diese Weise gefordert hat:

You have to give the reader tasty nuggets in between and you have to do it at a regular pace. An anecdote, a joke, a description, a human being talking like a human being. You have to keep up the rhythm and the momentum or else you'll lose them.²¹⁸

Dieser Autor, der den Vortrag gegeben hatte, hatte einmal mit einer Redakteurin zusammengearbeitet. Diese nahm keine Änderungen vor, sondern markierte nur die Stellen, an denen sie sich nicht mehr ganz auf die Erzählung konzentrieren können. Eben dies war für den Autor eine fürchterliche Erfahrung.²¹⁹

Dieses extreme Streben nach der fesselnden Erzählung bedeutet natürlich nicht, dass die Geschichten erfunden werden können. Es heißt nur, dass die Fakten durch die Geschichten der Figuren repräsentiert werden. Daher muss ein „Creative Nonfiction“-

²¹⁸ Ebd. S. 103.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S. 103.

Werk trotz der Beschränkung der zu vermittelnden Informationen seine Kreativität vollständig entfalten: Erstens muss die **Struktur** fesselnd gestaltet werden. Diese bereits anerkannte ‚gute‘ Struktur setzt sich dann wieder aus einer Reihen von **Szenen** und **ergänzenden Informationen** zusammen. Das Schreiben von Szenen hat viele Vorteile: Vor allem wird der Verlauf der Geschehnisse spannend vorgestellt und zudem kann eine Menge an Informationen, besonders relevante Details der anwesenden Figuren, leicht dazwischen eingebettet werden. Ein Bild sagt mehr als tausende Worte. Der Charakter einer Figur, der durch ihre Dialoge und Aktivitäten in den Szenen dargestellt wird, kann sonst nur durch mehrere Wörter beschrieben werden. Und die Szene hat auch oft einen spannenden Charakter: In Gutkinds Worten heißt das: „as part of the frame, there’s something at stake“²²⁰. Die Leser müssen erraten, was die nächste Aktion der einzelnen anwesenden Figuren ist, was sie sagen werden und ob sich die Szene in Richtung Konflikte oder in Richtung einer ruhigen Lösung bewegen wird, weil das Ergebnis einer Geschichte nicht wie in den Nachrichten bereits am Anfang gegeben wird.²²¹

Die Allgegenwärtigkeit der Szenen ist in Hesslers Büchern deutlich zu erkennen. Selbst für chinesische Leser ist es immer noch schwer vorherzusagen, wie die nächste Aktion der verschiedenen Figuren aussehen wird, die Hessler als Zeuge beobachtet. Z.B. wurde Hessler einmal von Wei Ziqi gebeten, mit ihm zusammen zur Gemeinderegierung zu fahren und Weis Bruder mit geistiger Behinderung dort aussteigen zu lassen. Sein Bruder blieb dort einen Tag lang und brachte den Angestellten der Gemeinderegierung lästige Arbeit mit. Hessler und die Leser können sicherlich nicht damit rechnen, dass Wei Ziqi durch so eine Aktion die lokale Regierung stimmlos dazu drängte, den versprochenen Zuschuss für seinen Bruder auszugeben. Nach diesem Vorfall sagte Hessler, dass sein stärkster Eindruck vom Leben in China die Unberechenbarkeit des Verlaufs von Dingen ist. Denn Menschen wie Wei Ziqi werden ihre Gedanken nicht verraten, bevor sie handeln:

I felt guilty about the incident, although I had no idea what I should have done differently. And I hadn’t fully understood the situation while it was unfolding. I often felt like that in China; the place had a way of making me feel slow-witted. Sometimes I benefited from this stupidity, especially as a writer. Over the years I had learned to be patient, and probably I was more-minded than I had ever been in America. But my reactions could be slow and sometimes a situation developed before I could respond. In any case, life is complicated in China, and often there isn’t a good solution regardless of how quick you are.²²²

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 220.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 105-113.

²²² Hessler, Peter: *Country Driving*. A.a.O. S. 155.

Es ist die Unberechenbarkeit des chinesischen Alltags, die bereits spannende Elemente in sich hat und Materialien für ein gutes nicht-fiktionales Werk liefert. Da Hessler lange an einem bestimmten Ort lebte, konnte er den unberechenbaren Verlauf vieler Geschehnisse miterleben und sie durch eine sorgfältig gestaltete Struktur fesselnd erzählen, was die Merkmale der Creative Nonfiction besonders im Gegensatz zu vielen anderen westlichen Chinabeschreibungen sehr gut zeigt. Denn bei anderen Autoren werden ihre einmaligen Erlebnisse dargestellt, die keine lange Zeit zur Immersion brauchen, sodass die Spannungen auch deutlich weniger gehalten werden wie bei Hessler. Dies ist ein Beweis dafür, dass die Wichtigkeit der Szenen zwar leicht zu verstehen, aber nicht einfach durchzuführen ist. Denn erstens dürfen sie nicht erfunden sein, zweitens sollen sie dazu dienen, Meinungen auszudrücken und Informationen mitzuteilen und nicht zuletzt drittens sind sie in die Struktur des gesamten Buches oder Kapitels einzufügen: „The lazy, uninspired writer will tell the reader about a subject, place or personality, but the creative nonfiction writer will show that subject, place, or personality, vividly, memorably – and in action, in scenes.“²²³

Eine sorgfältig ausgearbeitete Handlung soll dann aus Geschichten bestehen, die in Szenen dargestellt werden. Wenn sich die Leser für die Figuren interessieren, werden sie gerne wissen wollen, wie die Geschichten weiterlaufen. Am Anfang des 13. Kapitels von *Oracle Bones*, das von der Mobilisierung der Stadt Peking für den Antrag der Olympischen Spiele berichtet, wird beispielsweise gezeigt:

During the first hour, Driver Yang stopped to talk with two other drivers, half a dozen bystanders, and two cops, and he used his cell phone to call information and get the number for the Beijing Olympic Bid Committee. The line was busy, so he telephoned the taxi communication station and asked the operators if they knew anything about potential Olympic sites. Nobody could name a specific location for any of the proposed sites north of town. Driver Yang told me not to worry; we'd get there fine. He looked worried as hell and by the time we got to the Sandy River, twenty miles north of Beijing, he asked if we could stop for a cigarette.²²⁴

Diese Szene geschieht in einem Taxi und ist darüber, dass der Fahrer auf dem Weg zum zukünftigen Veranstaltungstadium ‚verloren‘ ist, weil der Zielort für die Öffentlichkeit noch sehr fremd ist und der Fahrer den Weg auch nicht kennt. Dann spricht Hessler über ein anderes Thema. Die Leser werden aber ganz gespannt auf das Endergebnis bleiben (Können Hessler und der Fahrer das Stadion überhaupt noch finden?). Das heißt, das Ende

²²³ Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 106.

²²⁴ Hessler, Peter: *Oracle Bones*. A.a.O. S. 262.

einer Szene bedeutet nicht das Ende der Geschichte. Die Spannungen ziehen sich wie ein roter Faden durch die anschließenden Entwicklungen der Geschichten, genau wie ein Angriffsversuch in einem Fußballspiel. Dieser Angriffsversuch hat einen Beginn und ein Ende, aber im ganzen Spiel gibt es viele solcher Versuche.²²⁵

Z.B. können Leser in *River Town* viele verstreute Szenen über Hesslers Erlebnis finden, wie er bei der Lehrerin Liao Chinesisch lernt, einschließlich der Szene, dass Hessler wegen des ständigen Korrigierens der Lehrerin Liao ganz in Frustration geraten war; dass Lehrerin Liao in dem Unterricht nach Hesslers Sieg für die Hochschule im Rennwettbewerb eine besondere gute Laune hatte, so dass sie ihn nicht einmal korrigiert hatte; dass er später Chinesisch auf einem höheren Niveau beherrschte und mit der Lehrerin Liao über die Inhalte im Geschichtelehrbuch heftig debattiert hatte; oder wie ihn die Lehrerin Liao trotz der unangenehmen Debatte vor der Hochschulleitung verteidigt hatte, als die Leitung über Hesslers chinesische Kenntnisse spottete. Jede Szene hat gewissermaßen unerwartete Elemente, weil sie die vielfältigen Facetten des Charakters der Lehrerin Liao gezeigt haben. Solche Szenen finden nicht zu gleicher Zeit statt und werden im Buch verstreut erzählt oder nur kurz erwähnt, was dazu beiträgt, dass ein spannender Effekt und die Entdeckungsfreude der Leser kontinuierlich bleiben.

Es ist zu beachten, dass es bei der Gestaltung der Struktur bzw. Reihenfolge der Szenen durchaus freien Raum für individuelle Autoren gibt. Während man in den Kurzartikeln oft nur über eine Geschichte erzählt, bevorzugen manche Autoren die „parallelen Erzählungen“, meistens in einem langen Werk. D.h. mehrere Geschichten, wie z.B. die Geschichte des Autors und die Geschichten anderer Figuren oder Geschichten aus der Vergangenheit und der Gegenwart, werden parallel erzählt. Somit machen sich mehrere Erzählungen Konkurrenz und es entstehen mehr Spannungen im Text.²²⁶ In *Oracle Bones* wird z.B. hauptsächlich über die Geschichten zweier ehemaligen Studenten Hesslers, Emily und Willy, über die Geschichte des Geschäftsmanns Polat und über die Geschichte des verstorbenen Archäologen Chen Mengjia erzählt. Darüber hinaus gibt es noch eine Menge kurzer Geschichten von Hessler selbst und von anderen Nebenfiguren.

All die Bücher von Hessler haben außer den szenischen Beschreibungen auch eine sehr feine Gesamtstruktur:

²²⁵ Vgl. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 114-119.

²²⁶ Ebd. S. 222.

In *River Town* gibt es hauptsächlich, wie erwähnt, eine Dimension über Hesslers Leben als ein Ausländer und eine geographische/räumliche Entfaltung. Durch die letztere Dimension werden die geographischen Merkmale der kleinen Stadt Fuling neben dem Jangtse bildhaft vorgestellt: ihr hügeliges Gelände, die Hochschule auf der einen Seite des Flusses und die Innenstadt auf der anderen Seite, die Felder auf den Bergen außerhalb der Stadt, die Flussfähre und historischen Relikte, die nach dem Bau des großen Dammes in Wasser getaucht sein werden. Hessler findet jedoch, dass es ein Problem von dieser Struktur gibt:

Das Problem ist: Wenn ich gerade geschrieben habe, dass ich neu in Fuling angekommen bin und nichts wusste, und dann plötzlich begann, diese Bergstadt ausführlich zu beschreiben, wäre es sehr seltsam zu lesen. Die Leser könnten denken, dieser Kerl ist gerade aus dem Boot gestiegen, wie konnte er das so detailliert beschreiben?²²⁷

Die Lösung von Hessler besteht darin, nach den Hauptkapiteln über seine eigenen Erlebnisse eine Reihe von kürzeren Unterkapiteln hinzuzufügen, in denen er sich selbst ausschließt und nur Fakten über die Geschichte und Geographie dieser Stadt einführt. Es gibt zwei Teile in diesem Buch, die jeweils sein erstes und zweites Jahr in Fuling schildern. Die Titel der Hauptkapitel sind Schlüsselwörter, die Hesslers Erlebnisse in einem bestimmten Zeitraum offenbaren: Shakespeare chinesischer Prägung, Rennen, Der Damm, Opiumkrieg, Sturm, Sommerferien, Chinesisches Leben, Geld, Neujahrsfest und Frühling. Die Titel der Unterkapitel im ersten Teil beziehen sich auf Geologisches: Die Stadt, Erhebe-den-Flaggen-Berg, Der-Weiße-Kranich-Grat, Der-Wu-Fluss und Weißer-Flacher-Berg, und im zweiten Teil beziehen sich die Titel auf eine Lebensart: der Priester (die Gläubigen einer Religion), der Restaurantbesitzer, der Lehrer, das Land (entspricht den Bauern) und der Fluss (Bootsmann). Auf diese Weise ist der Aufbau des Buches symmetrisch und besonders übersichtlich.

Die Nutzung von Unterkapiteln kommt in *Oracle Bones* häufiger vor. Einerseits werden Geschichten seiner Studenten Emily und Willy, des Geschäftsmanns Polat und des Archäologen Chen Mengjia parallel in den insgesamt 24 Hauptkapiteln erzählt. Andererseits werden Wissen und Geschichten rund um das Artefakt Orakelknochen durch 13 Unterkapitel eingeführt. Diese 37 Schreibeinheiten unterteilen das Buch in 4 Teile. Ein Überblick über den ersten Teil, inklusive Kapitelnummer, Titel und Hauptinhalt, ist wie folgt.

²²⁷ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 203f.

Teil 1

ARTEFAKT A: Die unterirdische Stadt

Archäologen erforschten die unterirdische Stadt der Shang-Dynastie im 14. Jahrhundert v. Chr. in Anyang, Zentralchina.

Kapitel 1: Der Mittelsmann. 8. Mai 1999

Als Hessler die Stadt Nanjing besuchte, erlebte er zufällig den Protest der örtlichen Studenten gegen die NATO-Bombardierung der chinesischen Botschaft in der Bundesrepublik Jugoslawien. Nach seiner Rückkehr in Peking lernte er Polat kennen.

ARTEFAKT B: Die geschriebene Welt

Geschichte und Ansichten des ungarischen Gelehrten Imre Galambos, der die alten chinesischen Schriftzeichen erforschte.

Kapitel 2: Voice of America. Mai 1999

Die Geschichte von Hesslers ehemaligen Studenten Willy, den er damals vor zwei Jahren unterrichtete. Er ging in den Osten, arbeitete als Lehrer und hörte gerne Radioprogramme von Voice of America.

Kapitel 3: Die Gebrochene Brücke. 4. Juni 1999

Im Juli ging Hessler an die Grenze zwischen China und Nordkorea und traf einen Dieb, vielleicht einen Flüchtling aus Nordkorea.

ARTEFAKT C: Die Mauer

Archäologen analysierten die Situation der alten Stadtmauer von Anyang. Sie glaubten, dass es eine noch nicht fertig gebaute Stadt war.

Kapitel 4: Die Über-Nacht-Stadt. 1. Oktober 1999

Shenzhen ist auch eine nicht fertiggebaute Stadt. Hesslers ehemalige Studentin Emily ging nach Shenzhen und arbeitete dort.

Dieser erste Teil scheint etwas chaotisch und ohne Schwerpunkte zu sein, enthält jedoch viele Andeutungen über die Hauptthemen dieses Buchs, wie z.B. die archäologischen Stätten, die Geschichte der chinesischen Schriftzeichen, chinesisch-amerikanische Beziehungen und Hesslers Arbeit als Auslandskorrespondent. Wichtige Figuren treten ebenfalls auf. Diese Geschichten können separat gelesen werden und jede hat weitere Fortsetzungen im Buch.

Zwischen den Hauptkapiteln und den Unterkapiteln besteht auch eine leichte Korrelation. Im *Artefakt C* wird geschrieben, dass Archäologen die alte Stadtmauer der begrabenen

Stadt untersuchten. Sie glaubten, dass diese Stadt „probably an unfinished city“²²⁸ ist. Dann sieht man in dem darauffolgenden *Kapitel 4*, dass die moderne Sonderwirtschaftszone Shenzhen ebenfalls von Zäunen umgeben und eine nicht fertig gebaute Stadt ist. „People called it the ‚overnight city‘ because growth had been so fast“.²²⁹ Ein weiteres Beispiel ist das Kapitel *Artefakt I: Das Pferd*. In dem schreibt Hessler über den berühmten Kulturgegenstand „Bronze-Laufpferd“. Er interviewte den Archäologen Victor Mair, der über die Beziehung zwischen Pferden und Archäologie sprach, und dann liest man im darauffolgenden *Kapitel 18*, wie der Schauspieler Jiang Wen beim Filmen von seinem Pferd fiel.

Die Unterkapitel dienen nicht nur zur Ergänzung von Informationen, sondern spielen neben den Hauptkapiteln eine abwechselnde Rolle beim Erzählen der Geschichte. Denn auf der ersten Erzählungsebene können Leser die Geschehnisse nach einer linearen, d.h., chronologischen Reihenfolge verfolgen. In jedem Kapitel wird hauptsächlich die Geschichte einer Hauptfigur geschrieben, was den Hauptteil des Buches bildet. Entgegen dessen besteht die zweite Erzählungsebene aus kurzen Unterkapiteln, die miteinander zwar keinen engen Zusammenhang haben, aber alle mit archäologischen Themen verbunden sind und im späteren Teil hauptsächlich die Geschichte Chen Mengjias erzählen. Hessler hofft, eine historische Dimension in solch einer Struktur zu schaffen. Er wünscht sich, „den Lauf der Zeit, die Wandlung der Realität und die sogenannte ‚deep time‘, die man nur in der Archäologie spüren kann“²³⁰, herzustellen.

Diese wohl überlegten Andeutungen hinsichtlich des geschichtlichen Verlaufs bemerkt man zudem bereits in den Überschriften der Hauptkapitel, die jeweils mit einem Datum gekennzeichnet sind. Z.B. ist der Zeitpunkt des Geschehens der Geschichte von *Kapitel 9, Der Wohnhof* genau auf 8:20 Uhr am 26. Oktober 2000 festgelegt. Hessler, der in einer traditionellen Hutong (Gasse) in Peking lebte, erzählt über den Protest des 82-jährigen Nachbarn Zhao Jingxin gegen den geplanten Abriss seiner Wohnung durch die Regierung. Nach Hesslers Erzählung über die lange Geschichte der Stadtentwicklung von Peking und über den kurzfristigen Kampf von Zhao Jingxin liest man, dass seine Wohnung am 26. Oktober um 8:20 Uhr morgens abgerissen wurde. Einerseits scheint die

²²⁸ Hessler, Peter: *Oracle Bones*. A.a.O. S. 76.

²²⁹ Ebd. S. 77.

²³⁰ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 205.

Geschichte der Stadt Peking im Buch so weitreichend, andererseits scheint der gegenwärtige historische Prozess in diesem Moment so frisch zu sein.

Besonders erwähnenswert ist, dass Chen Mengjia als die wichtigste Figur des Buches erst im Kapitel *Artefakt F* zum ersten Mal auftaucht. Bis dahin ist die erste Hälfte des gesamten Buches bereits erzählt. In den folgenden Unterkapiteln wird seine Geschichte langsam aber daher noch aufregender und spannender entfaltet und man sieht auch eine zunehmende Verbindung zwischen den Haupt- und Unterkapiteln.

Es scheint bis hierher, dass es bei Chen etwa um das Schicksal eines Intellektuellen geht, der während der Kulturrevolution verfolgt wurde. Die Geschichten in den Hauptkapiteln stehen bis hierher auch kurz vor dem Abschluss. In *Kapitel 22* werden die Zustände vieler Figuren bereits aktualisiert: Willy setzte die Lehre fort, Emily wurde zum Masterstudium aufgenommen, usw. Allerdings tauchen zu diesem Zeitpunkt noch weitere Informationen über Chen Mengjias Geschichte auf. Hessler hat zum ersten Mal davon Kenntnis genommen, dass Chen noch einen Bruder hatte. Durch Chens Bruder wusste Hessler von Zhao Jingxins gieriger Suche nach dem Geld sowie seinem willkürlichen Handeln gegenüber Zhao Luorui, was sich von Zhao Jingxins Erzählung unterscheidet. Dies zeigt zum einen die Unberechenbarkeit des Geschichtenverlaufes einer nicht-fiktionalen Immersion und zum anderen gibt sie den Lesern den Eindruck, dass die Ausgrabung der Geschichte nicht so einfach ist. Schließlich hat die Geschichte zu viele Details: Obwohl Hessler sein Bestes gab, um sie zu erforschen, konnte er die teilweise widersprüchlichen persönlichen Perspektiven der Betroffenen nicht einfach beurteilen.

Am Ende des Buches tritt Chen Mengjias Geschichte endlich von den Unterkapiteln direkt ins Hauptkapitel ein. In *Kapitel 24, Tee* wird Hesslers Besuch bei Wu Ningkun dargestellt. Ermutigt von Chen Mengjias Frau Zhao Luorui beendete Wu nach der Gründung der Volksrepublik China seine Promotion an der Universität von Chicago und kehrte nach China zurück, um Englisch zu unterrichten. Dort warteten später auf ihn politische Bewegungen und Gefängnis. In den frühen 1990er Jahren zog Wu in die USA und er verfasste dort seine berühmten Memoiren *A Single Tear* in englischer Sprache: „I came, I suffered, I survived.“²³¹ – Dies ist ein starker Kontrast zu dem unglücklich verstorbenen Chen Mengjia.

²³¹ Wu, Ningkun: *A Single Tear: A Family's Persecution, Love, and Endurance in Communist China*. The Atlantic Monthly Press. New York: 1993. Prolog. S. x.

An dieser Stelle ist Hessler's „archäologische“ Reise zu Ende gegangen. Weil Chen Mengjias Frau die chinesische Übersetzerin von Whitman ist, zitiert Hessler am Ende des Buches ein Whitman-Gedicht: „I, chanter of pains and joys, uniter of here and hereafter, Taking all hints to use them, but swiftly leaping beyond them, A reminiscence sing.“ Hessler kommentiert: „An oracle-bone scholar once said: ‚Those are the notes. We have to provide the music ourselves‘“. ²³² Hessler's Tat, das Buch mit diesem Kommentar zu beenden, lässt einen großen Interpretationsspielraum und deutet wahrscheinlich auf die Wichtigkeit und Schwierigkeit der Rolle des Geschichtsschreibers hin. Man kann sagen, dass dies auch Hessler's Gefühl über die chinesische Geschichte und über seine Rolle in dieser archäologischen Reise ist. Die spannende Struktur ist demnach wohlüberlegt und entspricht dem Hauptgedanken des Buches.

Wenn *Oracle Bones* die zeitliche und historische Dimension anzeigt, weist *Country Driving* auf die Zukunft und auf Veränderungen hin. Hessler selbst findet, dass *Oracle Bones* hinsichtlich der Struktur und der Materialien das handlungsreichste seiner Werke ist. Allerdings erklärt er, dass in Hinblick auf die Schreibtechnik – Stil, Atmosphäre und Rhythmus – *Country Driving* das beste ist:

Als ich *Country Driving* schrieb, wollte ich versuchen, auf einer etwas anderen Art und Weise zu schreiben. Ich dachte an die verschiedenen Stile, die ich geschrieben hatte – Reiseliteratur, persönliche Erfahrungsberichte und Artikel, die auf vielen Interviews basieren. Ich hoffte, ein Buch zu schreiben, das diese drei Stile enthält. Ich bin sehr glücklich, dass ich das tatsächlich getan habe – mein Ziel war es immer, drei Bücher mit jeweils sehr unterschiedlichen Stilen zu schreiben. Ich wollte nicht, dass sie die gleiche Struktur oder den gleichen Ton haben. ²³³

Indem Hessler mit einem Auto viele Gebiete Chinas besuchte, werden Stile der oben genannten „Reiseliteratur, persönlicher Erfahrungsberichte und Artikel, die auf vielen Interviews basieren“, vermischt. Neben den Haupthandlungen gibt es ebenfalls viele kleinere Details und Geschichten. Und die Struktur ist ebenso fließend und spannend wie die ersten beiden aus der Trilogie.

Sogar in der Artikelsammlung *Strange Stones* hat Hessler bezüglich der Struktur subtile und akribische Arrangements geschaffen. Als er über die Reihenfolge der 18 Artikel sprach, sagte er, dass er es nicht mag, sie in chronologischer Reihenfolge zu arrangieren. Er mochte die inneren Verbindungen mancher Geschichten zeigen, die in verschiedenem

²³² Hessler, Peter: *Orakelknochen*. A.a.O. S. 458.

²³³ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 212.

Umfeld auftreten. Z.B. hat der Aktivist des Friedenskorps, Rajeev, einige Ähnlichkeiten mit dem unabhängigen Forscher der Chinesischen Mauer, David Spindler, daher werden Geschichten der beiden in zwei Artikeln nacheinander dargestellt. Ein weiteres Beispiel ist die Geschichte der Bewohner von Uravan, einer kleinen Stadt in Colorado, die die Atomkraftprojekte unterstützten und ihre wegen der Strahlungen abgerissene Heimat vermissen. Der nächste Artikel ist über die Geschichte der chinesischen Bauern, die wegen des Bauprojektes des Drei-Schluchten-Damms auswandern mussten und ihre Heimat erst im letzten Moment verließen, bevor sie überflutet wurde. Hessler meinte, dass es in beiden Artikeln um die Energiefragen geht, die in verschiedenen Regionen und Kulturen dargestellt sind.²³⁴

4.3.2.2 Intime Details: Die Präzision der Creative Nonfiction

Wenn Geschichten von einem „Creative Nonfiction“-Werk aus Szenen und ergänzenden Informationen bestehen, besteht eine Szene dann wieder aus **Dialogen, intimen Details** und **eingebetteten Informationen**. Durch das vor Ort sein kann ein Autor die Dialoge wiederherstellen, wodurch er aufzeigen kann, was die Menschen zueinander gesagt und wie die Menschen untereinander gesprochen haben. So können diese Gespräche viel lebhafter und natürlicher wiedergegeben werden, als es beispielsweise bei den Antworten eines Interviews der Fall ist, weil man bei Interviews viel leichter und oft bewusst eigene Intensionen und Charakterzüge verbergen kann. Durch die Beobachtung der Interaktionen von Menschen in einem Dialog bekommt der Autor die Möglichkeit, die verachtenden, ängstlichen, lustigen oder sämtliche anderen Emotionen aufzugreifen. In diesem Sinne ähnelt das Lesen eines guten „Creative Nonfiction“-Werks dem Anschauen eines lebhaften und wahren „Nonfiction-Films“.

Man sieht also, dass die Informationen sowohl in den Dialogen und Szenenbeschreibungen aufgenommen werden als auch als ergänzende Erklärungen und Hintergrundwissen zwischen den Szenen auftauchen können. Dabei ist nicht die Verwendung von Adjektiven, sondern die Bereitstellung von privaten oder speziellen Informationen, die erst durch Beobachtungen vor Ort erreichbar sind, von Bedeutung. Die Beschreibung der Details ermöglicht es den Lesern, z.B. sofort zu erkennen, um was

²³⁴ Vgl. Hessler, Peter: Vortrag bei Asia Society in New York. 21.05.2013. <https://asiasociety.org/video/peter-hesslers-strange-stones-complete?page=6>. (Stand: 01.02.2021)

für eine Person es sich handelt und welche Gewohnheiten sie hat. Diese Art der Vermittlung bleibt länger im Gedächtnis der Leser und wäre durch eine reine Beschreibung der Charakterzüge von Figuren nicht so leicht erreichbar gewesen.²³⁵

In *River Town* gibt es Szenen darüber, wie die Studenten im Klassenzimmer ernsthaft an der Theaterprobe teilgenommen haben. Die Requisiten des Dramas waren äußerst schäbig. Die Schauspieler standen auf einem Stuhl und schwankten, während die Zuschauer wegen der Kälte mit dem Fuß auf den Boden stampften. Aber die Atmosphäre im Klassenzimmer war voller Freude.²³⁶ Die Leser könnten sehr wahrscheinlich von solchen armen, aber aktiven Studenten beeindruckt sein und sich emotional fühlen. Hessler achtet in seinen Dialogbeschreibungen sehr auf die Geste und Mimik des Sprechers. Sogar die Emotionen hinter einem Lächeln werden von ihm in viele Arten unterteilt: Lächeln zum Verbergen von Enttäuschung, Trauer, Peinlichkeit oder Scham, usw. Unter einem solchen Lächeln versteckt sich all das Leid und die Freude des Lebens. Eine lebhaft beschriebene Szene wird die Leser auch Jahre später nicht vergessen, was genau in der Rezeptionslage von Hesslers Werken zu sehen ist. Viele Leser kennen die Details in seinen Büchern so sehr, dass sie sofort an seinen Büchern denken, wenn ein ähnliches Thema erwähnt wird (siehe 4.4.3).

Durch die Beschreibung von Szenen spüren die Leser stets und bewusst das Vor-Ort-Sein des Autors. Diese Intimität hilft den Lesern, die Geschehnisse zu visualisieren und intime Details über die anwesenden Figuren zu erhalten, was in den traditionellen Berichterstattungen selten vorkommt. Es ist aber nicht selbstverständlich für alle Autoren, besonders die ohne Fachausbildung, intime Details bewusst zu sammeln, auch wenn sie bei den Geschehnissen dabei sind. Denn um dies zu bewerkstelligen, muss ein Autor alle relevanten Kleinigkeiten beobachten und im Interview, anstatt einfach Fragen zu stellen, die Befragten stets absichtlich führen, um konkrete Informationen zu bekommen, besonders wenn eine vergangene Szene nur durch die Erinnerung der Befragten rekonstruiert werden soll. Gefragt wird somit: *Was ist zuerst passiert und was später? Wer hat zu wem was gesagt? Können Sie sich noch an die Gespräche erinnern? Was dachten Sie damals? Welche Kleidungen haben die Menschen damals getragen? Was für ein Haus war es, und die Dekorationen? Wie war das Wetter?* usw. Alle gehören zu

²³⁵ Vgl. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 127f.

²³⁶ Vgl. Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 51.

intimen Informationen.²³⁷ Dieser Aspekt des Nonfiction-Schreibens beachtet Hessler Lehrer McPhee sehr²³⁸ und Hessler ist auch in diesem Punkt stark von ihm beeinflusst. In vielen Berichten chinesischer Journalisten über Hessler liest man dieselbe Szene: Bei den Veranstaltungen in China beeilt sich Hessler trotz voller Termine nicht. Es scheint, als ob er immer bereit ist, geduldig mit den Lesern zu plaudern und ihnen allen Arten an Fragen zu stellen, wie z.B., warum sie ihre derzeitigen Namen haben, um die möglicherweise interessante Herkunft der Namenträger zu erfahren. Während des Interviews beginnt er auch oft, von seiner Seite aus Fragen zu stellen.²³⁹

Wenn man eine Geschichte eines längst verstorbenen Menschen schreibt, muss man die Geschehnisse durch vorhandene Daten und neue Interviews möglichst vollständig rekonstruieren.²⁴⁰ Ein hervorragendes Beispiel ist die Kerngeschichte in *Oracle Bones*, die Geschichte von Chen Mengjia. Beginnend mit einem Buch über kulturelle Relikte ohne eine Angabe des Autor begann Hessler, die Familienmitglieder, Kollegen und Bekannten aus aller Welt dieses geheimnisvollen Manns zu interviewen (die Versionen dieser Geschichte sind aus unterschiedlichen Blickwinkeln erzählt und sogar widersprüchlich). Schließlich gelang es Hessler, die erstaunlich vielfältige Lebensgeschichte Chens wiederherzustellen, die ohne seine Bemühungen wahrscheinlich in Vergessenheit der Chinesen geraten wäre.

Nehmen wir den dritten Teil von *Country Driving* als ein anderes Beispiel dieser Arbeitsweise. Hessler fuhr entlang der neu gebauten Autobahn im Süden Chinas, wollte dort eine fremde Industriestadt kennenlernen und wählte die Stadt Lishui. Bereits am Anfang hatte er im Auto viele lokale Merkmale bemerkt. Als er einen Mann vor einer Fabrik sah, wusste er bereits durch dessen Bekleidung, dass dieser ein Fabrikbesitzer aus fremder Region war und dessen zukünftige Erlebnisse wohlmöglich ein guter Schreibgegenstand sein könnten. Hessler war anwesend in dem gesamten Öffnungsprozess dieser neuen Fabrik: das Zeichnen der Fabrik, das Anwerben von Arbeitern, das Kommunizieren mit lokalen Beamten, usw. Er sprach mit den Chefs, den Ingenieuren, den Wanderarbeitern und deren Familien. Damit erfuhr er von all den Geschichten, Träumen und Kämpfen hinter diesen Menschen. Neben solchen

²³⁷ Vgl. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 129f.

²³⁸ Vgl. McPhee, John: *Draft No. 4: On the Writing Process*. Farrar, Straus & Giroux Inc, 2017.

²³⁹ Vgl. Shen, Jiayin: „Hessler kehrt nach China zurück“(何伟再回中国). In: *VistaStory* (Vista 看天下). 2014/26.

²⁴⁰ Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 188.

Hauptfiguren hatte er auch das Lebensumfeld dieser Industriestadt genau beobachtet: Er beobachtete, wie sich die Nachbarn in der Öffentlichkeit stritten; Nachdem er eine kuriose Show gesehen hatte, ging er nicht einfach weg, sondern redete intensiv mit den wandernden Schauspielern; Einmal wurde ein Hügel gesprengt, um die Industriezone zu bauen. Hessler hatte den Sprengprozess mit einem Beamten zusammen beobachtet und dann mit ihm über sein privates Leben gesprochen. Einfach ausgedrückt: Seine Fußabdrücke sind überall in der Stadt:

In Lishui, during this early stage of building, it was especially easy to wander around. Government officials and police were almost never seen in the development zone, and people assumed that if you were there, you must have a good reason. They were friendly and they were open; everybody had arrived from somewhere else. When I wandered around, I never asked permission in advance, and I visited anything that interested me. I talked my way onto the catwalk of the city's half-built bridge, two hundred feet above the Ou River, and I visited countless construction sites. Once I stopped to chat with some workers who were drilling the foundation for a new factory; they had just taken a break to drink some beer. After we talked for about fifteen minutes, they handed me a jackhammer and begged me to try it out. That was my personal contribution to the Lishui Economic Development Zone: half a foot of drilled earth, the workers laughing while I tried to make sure the damn thing didn't hit my shoes.²⁴¹

Daher unterscheiden sich die von ihm gesammelten Informationen und Perspektiven deutlich von denen von einer normalen Reise oder Besichtigung. Denn alles, was Hessler auf dem Weg und im Alltag getroffen hat, egal wie klein die Dinge auch sein mögen, wurde von ihm auch umfassend analysiert – von praktischen Fragen, z.B. wie man die Verkehrsstrafe zahlt, bis zu ergänzenden Informationen über das Entwicklungsmodell einer Industriezone im heutigen China. Auch wenn man beim Lesen normalerweise nicht gleich an diese komplizierte Arbeit hinter den Handlungen denkt, ist Hesslers eingehende Arbeitsweise durch solch eine unvollständige und exemplarische Aufzählung bereits genügend beeindruckend. Dies ist besonders deutlich im Vergleich zu vielen anderen zeitgenössischen Autoren im Bereich der Chinabeschreibungen. Hier kann man dann deutlich feststellen, dass Creative Nonfiction starke eigenständige Merkmale besitzt und sich in vielerlei Hinsicht von Nachbargattungen, wie beispielsweise der Reiseliteratur, unterscheidet (mehr siehe 2.1.3).

Zusammenfassend sollte eine Geschichtenerzählung in einem „Creative Nonfiction“-Werk eine nahtlose Struktur haben: Zu Beginn steht die Einführung in die Geschichte durch eine Szene und danach werden Informationen hinzugefügt. Darauf folgend werden

²⁴¹ Ebd. S. 309f.

andere Szenen und ergänzende Informationen turnusgemäß vorgestellt. Zusätzlich beinhalten die Szene für sich betrachtet noch Dialoge und intime Details.²⁴² Deswegen erhalten die Leser in Hesslers Büchern eine große Menge an stark verdichteten Informationen über die chinesische Gesellschaft und das alltägliche Leben der Chinesen.

4.3.2.3 Auch zum Reflektieren: Der Interpretations-/Assoziationsraum der Creative Nonfiction

Dass ein Text großen Interpretations-/Assoziationsraum hat, bildet einen wichtigen Aspekt der „Creative Nonfiction“-Werken. Und somit unterscheiden sie sich auch deutlich von den üblichen ‚reinen‘ Nonfiction-Werken. Dies ist in Hesslers Büchern sehr deutlich zu sehen. Z.B. schreibt er zu Beginn des Buches *River Town* eine Kundgebung an der Hochschule in Fuling zur 60-jährigen Jubiläumsfeier des „Langen Marsches (the long march)“ und zur Begrüßung der zurückmarschierten Studenten, die ihren Langen Marsch gerade im Sommer erlebt haben. Hessler und Adam werden zufällig zur Zeremonie eingeladen. Danach macht man ein Foto der Teilnehmenden:

In the picture, the Long Marchers and the cadres are standing proudly in three rows, carefully spaced, and the faded red banner is unfurled in the style of the old revolutionary units. The Fuling Long Marchers wear clean white T-shirts and red ribbons on their chests. They are not smiling. The most important cadres stand in the front row, along with Adam and me. Vice President Dou and Communist Party Secretary Wei are smiling slightly while we grin in embarrassment. Adam is wearing sandals and I have on an old gray T-shirt, and our bare legs interrupt the row of neat trousers. None of the other cadres is smiling. There are no women in the photograph.²⁴³

Alle Details sind nicht nutzlos. Man spürt durch solche Beschreibungen den Stolz der Studenten, den Ernst der Kader und die Verlegenheit der beiden ausländischen Lehrer, die zufällig in die Kundgebung hineingezogen werden. Und der letzte Satz ist einer mit unübersehbarem Interpretationsraum. Wie vorher im Buch bereits erwähnt, wollten einige Studentinnen auch an dieser Wanderung teilnehmen. Die Hochschule weigerte sich aber mit dem Grund, dass der Lange Marsch nicht für Studentinnen geeignet ist.²⁴⁴ Hessler hatte seine Meinung zu dieser Entscheidung nicht klar geäußert. Hier wird dieses leicht zu vernachlässigende Detail plötzlich wieder erwähnt. Leser können sich durch diesen kurzen Satz schon die im Alltagsleben häufig vorkommende ungerechte

²⁴² Ebd. S. 138f.

²⁴³ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 8.

²⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 5.

Behandlung der Frauen in China vorstellen. (Obwohl die Hochschule aus guter Absicht die Studentinnen für physisch nicht stark und daher für hinderlich hält, handelt es sich nach Hessler dennoch um Vorurteile und Diskriminierung).

Und diese Art der Beschreibungen aus Details, die großen Interpretationsraum beinhalten, welche manchmal nur von den „Fremden“ bemerkbar sind, kommen häufig in Hesslers Werken vor. Manche sind lange Abschnitte, wie z.B. die Beschreibung über einen Rennwettbewerb am Anfang seines Aufenthaltes in Fuling. Den gefährlichsten Start, den Hessler je gesehen hat, kann man auch als seine frühesten Eindrücke von China interpretieren:

It was China. Chaos, noise, adrenaline; fear and surprise and excitement; a mass of bodies, everybody yelling, horns sounding, the earth pounding; all of us running madly, arms outstretched to clear room; legs pumping, dashing, sprinting, trying to keep the back kick low to avoid being tripped; some runners shouting as they stumbled over the cliff, others skidding around the first turn, dodging the few unfortunate ones who fell and skidded below the rush of legs. The seconds slid past, each moment an eternity of concentration and effort. We flew down the street in a wild charging mob [...]²⁴⁵

Überwiegend sind es jedoch kurze Sätze und Kommentare, wie beispielsweise der zuvor interpretierte letzte Satz aus dem Abschnitt über das Foto ohne Frauen, die Interpretationsraum beinhalten. Für chinesische Leser ist es mehr als klar, dass solche Phänomene nicht nur in Fuling zu sehen sind.

Neben den Textabschnitten können die Titel seiner Bücher auch als **Metapher** interpretiert werden:

Z.B. *Oracle Bones*: In diesem Buch gibt es viele Beschreibungen über die Ausgrabung historischer Artefakte durch Archäologen sowie Geschichten über das Nutzen von Orakelknochen zur Weissagung in der alten Zeit. Die Geschichte des Dichters und Archäologen Chen Mengjia, der während der Kulturrevolution Selbstmord begangen hat, ist seit langem mit einer Schicht Staub bedeckt, wie ein geheimes Orakelknochenpuzzle, das auf eine Wiederentdeckung wartet. Hessler ist sozusagen ein ‚westlicher Weissager‘, der Chens Lebensgeschichte wiederherstellt, die in alten Schriften, Politik und Gerüchten verwickelt und verflochten ist. Oder man kann sagen, dass Hessler durch das Buch gewissermaßen einen Orakelknochen des heutigen Chinas selbst gemacht hat. Im Buch werden Orakelknochen auf mehreren Ebenen interpretiert und sogar einmal verwendet, um die Art des klischeehaften Nachrichtenschreibens und der offiziellen Dokumente zu

²⁴⁵ Ebd. S. 90.

beschreiben, die Hessler hasst: „*For the past twenty years, China’s economic reforms have resulted in dramatic changes... It felt as ritualized as an oracle bone inscription: the same well-worn phrases, the same letters and documents*“.²⁴⁶

Die Geschichten in *Country Driving* entfalten sich durch die Schilderung des rasanten Straßenbaus in China: Hessler fährt entlang der Großen Mauer in den abgelegenen Westen, entlang der Autobahn zur neu errichteten Fabrik im Süden und entlang der Bergstraße in ein Dorf in den Vororten von Peking. Genau wie bei *Oracle Bones* ist die Bedeutung des Titels erst nach dem Lesen des ganzen Buches nachzuvollziehen. Die städtischen Straßen, Landstraßen und Autobahnen, bei denen es wirkt, als wären sie von einer riesigen Zauberhand gebaut worden, haben hunderte Millionen Chinesen an verschiedene Orte gebracht und die traditionelle Lebensweise der Bauern völlig zerschlagen. Hinter solchen Errungenschaften des Straßenbaus sind der Wille der Regierenden und ihr Konzept, dass die Entwicklung über allem stehen muss, zu erkennen. Auf diese Weise bewegt sich China weiter vorwärts und ist immer noch mitten „auf der Straße“. Zu viele Menschen können Landkarten nicht lesen, sie kennen die Straßen um sich herum nicht, sie befolgen nicht die Straßenregeln, sie sind bestrebt, auf den Straßen zu fahren, können sich aber leicht verirren. *Country Driving* ist somit eine zutreffende Metapher für eine Gesellschaft im Wandel, in der jeder auf seinem Weg fährt und sich verirrt.

Strange Stones ist Hesslers letztes in China veröffentlichtes Buch. In Form von Anthologie sieht man kurze Artikel, die kleinere Themen behandeln und somit nicht in seiner Trilogie auftreten. *Strange Stones* ist ebenfalls der Titel eines Artikels im Buch und es bezieht sich auf eine Industrie in China, bei der man Steine in grotesken Formen zu Dekorationen macht. *Strange Stones* kann eine Metapher sein. Es kann als das grundlegendste Verständnis von Hessler zu diesem Land verstanden werden, ein seltsamer und einzigartiger Stein, von dem verschiedene Menschen aus verschiedenen Positionen und zu verschiedenen Zeitpunkten immer eine völlig andere Wahrnehmung bekommen. Als Hessler bei einem Vortrag gefragt wurde, ob dieser Titel ein Hinweis auf das groteske China ist, antwortete er, dass er diesen Titel benutze, weil er die englische Aussprache von *Strange Stones* schön finde. Der Journalist, der dieses Detail vom Vortrag beschreibt, vermutet daraufhin, dass Hessler diese Metapher vielleicht nur nicht

²⁴⁶ Hessler, Peter: *Oracle Bones*. A.a.O. S. 304.

zugeben wollte.²⁴⁷ Diese Interpretation geschieht daher im Sinne der Rezeptionsästhetik, da das Erklärungsrecht nicht klar vom Autor monopolisiert werden sollte. Diese Art des Interpretierens kann man auch tatsächlich durch die Inhalte einiger anderer Artikel dieses Buches bestätigen. In manchen Artikeln geht es um seltsame Geschichten: In dem Artikel mit dem Titel *Wild Flavor* geht es um Hesslers Erlebnis in einer kleinen Stadt in der Provinz Guangdong, in der eine Vielzahl von Rattenfleischgerichten die heimische Spezialität ist. In *When you grow up* lernt Hessler drei Kinder kennen, die ihm Pornographievideoplatten verkaufen möchten:

They told me that at first they had worked for a man who hired children to sell pornography because they were too young to be sent to jail. [...] But the boys said that after a while they had gone freelance. Initially I had trouble believing this—it seemed impossible that children so young would be capable of handling an illegal business on their own. But during the month that I spent in Shenzhen, I visited them on a regular basis, and I never saw any sign of adult supervision. Eventually I came to believe that most of the things they told me were true.²⁴⁸

In manchen Artikeln geht es um Figuren, die ein untypisches Leben führen: Ein Amerikaner, der nicht zum akademischen Kreis gehört und sich ganz der Forschung der Großen Mauer widmet. Die Protagonisten im Artikel *Boomtown Girl* sind Hesslers ehemalige Studentin Emily und einige andere Figuren, die in der aufstrebenden Metropole Shenzhen arbeiten:

Self-invention was a core principle of Shenzhen, and some figures had become legendary because of their transformation: the girl from a coal-mining town who became a radio star, the secretary from Gansu who struck it rich from writing. [...] and there were also plenty of shortcuts. In front of the local Walmart, vendors sold bogus bachelor's degrees and transcripts for less than \$100.²⁴⁹

Solch „strange“ Geschichten, die jeden Tag in China geschehen, könnte nach Hessler eine Verkörperung dieses wandelnden Landes sein.

In seinem neuesten Buch *The Buried: An Archaeology of the Egyptian Revolution* wird diese Art des Wortspiels der Titel immer noch fortgesetzt. Das Buch beginnt mit einer Szene in einer archäologischen Stätte irgendwo in Ägypten. In darauffolgenden Handlungen sieht man, dass nicht nur die Relikten der Archäologen, sondern auch eine Reihe von Verläufen in der ägyptischen Revolution von Hessler ausgegraben werden.

²⁴⁷ Vgl. Wu, Qi: „Drei Skizzen von He Wei: Ein amerikanischer Schriftsteller in China“ (三个关于何伟的写作练习). In: *OWMagazine 13: verschwundene Schriftsteller* (单读 13: 消失的作家). Taihai Publishing House, 2016. (S. 61-76). S. 66.

²⁴⁸ Hessler, Peter: *Strange Stones*. A.a.O. S. 203.

²⁴⁹ Ebd. S. 112.

Politiker kommen und gehen. Begraben werden diesmal nicht die Gräber und Pharaonen, sondern die stagnierende Revolution wie im Titel beschrieben.

4.3.2.4 Einfache Leute mit Begehren: Die Charaktere in Creative Nonfiction

Hesslers immer reifer gewordener Schreibstil spiegelt sich auch in der Gestaltung erfolgreichbeschriebener Charaktere wider:

Die Geschichten in *River Town* bestehen aus Hesslers zweijähriger interkultureller Praxis in Fuling. Der Hauptprotagonist kann nur Hessler selbst sein. In *Oracle Bones* zeigt Hessler seinen Ehrgeiz, China in der alten und modernen Zeit zusammen als Gegenstand zu interpretieren. Deswegen werden viele Charaktere geschildert und die meisten davon sind Experten, die als Informationsquellen vorkommen. Dennoch sind die Eigenschaften der Hauptfiguren bereits sehr deutlich: Polat ist ein geselliger Geschäftsmann und schwärmt für ein Leben in den Vereinigten Staaten. Einerseits ist er sehr klug und kühn, durch Auswanderung hat er sein Schicksal verändert. Andererseits ist er auch schüchtern und zurückhaltend in schwierigen Situationen, wenn er sich in einem fremden Land zurechtfinden muss. Das gleiche gilt für Emily und Willy, die ihre Heimat verlassen und sich an das Leben in für sie fremden Städten gewöhnen müssen. Sie alle sind klug und mutig genug, um über ihr eigenes Schicksal zu entscheiden, obwohl ihre Ansichten und Horizonte manchmal auch deutlich beschränkt sind. Und ihre Freude, Leid, Angst und Hoffnung sind berührend und fesselnd zu lesen.

In *Country Driving* scheint Hesslers Versuch, einfache Menschen zu beschreiben, vollends ausgereift zu sein. Insbesondere im zweiten Teil des Buches wird der berühmteste Charakter von ihm, ein Bauer namens Wei Ziqi, erfolgreich geschildert. Er ist klug, ehrgeizig und versucht auf verschiedenen Wegen reich zu werden. Obwohl er inzwischen einige Fehlschläge erlebt hat, ist er schließlich zu einem erfolgreichen Geschäftsmann geworden. Er kauft ein Auto, schließt sich der kommunistischen Partei an und bewirbt sich um die Stelle des Parteisekretärs im Dorf, obwohl seine Wahl am Ende scheitert, weil die Konkurrentin noch stärker ist. Im Dorf ist er eine intelligente Figur, jedoch sieht er in der Stadt immer noch ungeschickt und unbequem aus, so dass Hessler in solchen Situationen immer sein volles und herzliches Vertrauen besitzt. Neben dieser Abwechslung von schlaun und ungeschickten Persönlichkeiten gibt es noch viele Details, die darauf hinweisen, dass Wei Ziqi ein gewöhnlicher aber facettenreicher

Chinesische ist: Er schafft für die Familie gute Lebensbedingungen, respektiert den Selbstentwicklungsplan seiner Frau allerdings nicht zu sehr; er kümmert sich sehr um seinen Sohn und versucht sogar, ihm durch einen neuen Namen Glück zu bringen. Demgegenüber steht aber, dass er nichts dagegen unternimmt, dass sein Sohn eine Menge Junk-Food isst.

Die Hauptfigur des dritten Teils von *Country Driving* ist die jüngste Tochter der Familie Tao. Wie die eben interpretierten Figuren ist sie vor allem eine durch die Herkunft und Identität eingeschränkte Person. Wenn Emily, Willy und Wei Ziqi wegen ihrer ländlichen Herkunft beschränkt sind, so wird die junge Tao durch ihre ländliche Herkunft, ihr weibliches Geschlecht und ihre ungenügende Ausbildung mehrfach eingeschränkt. Hessler zeigt jedoch, wie junge Wanderarbeiterinnen wie Tao geschickt arbeiteten und für ihre eigenen Interessen gekämpft haben.

Es scheint, dass diese Charaktere eine gewisse Ähnlichkeit besitzen. Sie repräsentieren eine Art Mensch, die in Chinas Urbanisierungsprozess um eine neue Lebensart kämpft. Unabhängig davon, ob sie entfernt von ihren Heimatorten arbeiten, haben sie alle das gleiche Problem: die Freuden und Schmerzen, die China im Modernisierungsprozess verursacht. Die meisten von ihnen kommen aus dem verschlossenen Westen und gehen in den offenen Osten in einer Zeit des Materialismus. Sie haben mit vielen privaten Problemen zu kämpfen: Bildung, Arbeit, Ehe, usw., dazu noch eine Vielzahl an allgemeinen Problemen in China. So sieht man die unterschiedlichen Zustände der Menschen in dieser Zeit: sie haben Ärger und Wut gegen die Probleme, können sich aber an neue Dinge sehr schnell anpassen, sie fokussieren auf ihre Arbeit und das Geldverdienen, orientieren sich auch an verschiedenen spirituellen Quellen (für Emily ist es die Stimme eines Radioprogramms, für die Frau von Wei Ziqi ist es eine Religion).

Offensichtlich schätzt und schreibt Hessler gerne solche Charaktereigenschaften. Es ist sogar zu vermuten, dass solche Charakterzüge der beeindruckendste Teil von Hesslers Chinesenbild ist, wenn er als ein „Fremder“ die chinesische Gesellschaft beobachtet. Die Geschichten der Charaktere sind eng mit Emotionen, wie Schmerz, Freude, Glück und Trauer, verbunden. Sie sind universal und reichen aus, um Menschen aus anderen Kulturen und anderen gesellschaftlichen Schichten emotional anzusprechen. In diesem Sinne liegt die Gestaltung der Charaktere in Hesslers Werken der in den Romanen weit näher als in den Berichterstattungen. Mit den Fachbegriffen aus der Literaturwissenschaft

kann man sagen, dass es sich bei den Hauptfiguren in Hesslers Werken nicht um sogenannte „flache“, sondern um „runde“ Charaktere handelt.

Die Beschreibung solcher facettenreichen Figuren basiert naturgemäß auf einer soliden Immersionserfahrung und auf sorgfältiger Kommunikation, besonders ist dies durch die Beschreibung von Wei Ziqi zu sehen. Hessler glaubt auch, dass das Kapitel des Dorfs Sancha das Beste unter den bisher geschriebenen ist: „Obwohl der Teil über die Fabrikstadt auf sehr detaillierter Recherche und Beobachtung basiert, können die persönlichen Gefühle, die ich in Sancha steckte, nicht an anderer Stelle kopiert werden.“²⁵⁰

Es muss jedoch betont werden, dass Hesslers Gestaltung von chinesischen Figuren zwar das vage Bild der Chinesen in traditionellen westlichen Chinabeschreibungen durchbrochen hat, solche Figuren gewissermaßen aber immer noch Figuren gleich Silhouetten sind. Z.B. können sich Leser wahrscheinlich an Wei Ziqis Lebensgeschichten erinnern, sie können sich ihn aber nicht mehr weiter annähern. Dazu kommt noch, dass nur sehr begrenzte Facetten der Nebenfiguren vorgestellt werden. Einige besondere Persönlichkeiten, wie beispielsweise der Lehrerin Liao, der Bistrosbesitzer Huang und der Fabrikarbeiter Little Long, werden zwar umrissen, aber sie dienen anstatt als ‚Zweck‘ für das Beschreiben von China/Chinesen nur als ‚Element‘ des ‚roten Fadens‘/der Haupthandlung des Buches. Leser können ihre vollständigen Entwicklungsgeschichten und tieferen Charakteristika nicht erfahren, worin ein starker Unterschied zu den Romanen liegt.

Wie bereits erwähnt, ist Creative Nonfiction ein leserorientiertes Genre, bei dem das Lesererlebnis im Zentrum steht: Jeder Teil der Struktur, jede Information und jeder Dialog wird nicht beliebig und spontan beschrieben. So kann man manche Elemente nicht zum Buch hinzufügen, egal wie interessant sie sind, solange sie mit dem Hauptinhalt nichts zu tun haben und den Erzählrhythmus stören könnten. Die Regeln des Schreibens sind also zugleich locker und streng. Die Balance zwischen den nicht-fiktionalen Inhalten und einer durchaus kreativen Literarizität wird bestrebt. Gutkind weist darauf hin, dass bei manchen der Irrtum vorherrscht, dass sie bereits einen Nonfiction-Bestseller erwarten

²⁵⁰ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 213.

können, wenn sie ein Manuskript mit vielen Statistiken mehr oder weniger literarisch polieren und einige Anekdoten hinzufügen.²⁵¹

Tatsächlich ist Creative Nonfiction nach langjähriger Praxis bereits zu einem ziemlich ausgereiften Genre mit eigenständigen ästhetischen Merkmalen geworden, das keineswegs nur ein unklares Konzept an sich ist. Wie ein Romanautor hat jeder Autor der Creative Nonfiction seinen eigenen Stil und wird von verschiedenen anderen Autoren beeinflusst. In diesem Sinne können Nonfiction-Werke, ebenfalls wie die Romane, intertextuell interpretiert werden. Wenn man Hessler's Werke genauer betrachtet, wird es ersichtlich, dass sein Schreibstil einerseits stark individualisiert ist und andererseits mindestens von folgenden Seiten beeinflusst: Der Kurs von McPhee, die Erziehung in der Kindheit und die chinesische Gesellschaft als Schreibgegenstand.

Im nächsten Abschnitt werden diese Einflussfaktoren herausgearbeitet, weil sie helfen können, die Entstehungsbedingungen von Hessler's Werken besser zu begreifen.

4.3.2.5 Die Vorbilder: Der Einfluss anderer Autoren auf Hessler's Schreiben der Creative Nonfiction

Dieser Abschnitt über Hessler's Beeinflussungen soll mit seinem persönlichen Wunsch eingeleitet werden. Hessler gibt zu: „For many years I hoped to become a fiction writer. To me, it seemed a higher calling than journalism; I loved the language of great novels and the storyteller's voice“.²⁵² Als er in einem Interview nach seinem literarischen Vorbild gefragt wurde, sagte Hessler, dass er in der Zeit von der High School bis zum Masterstudium eine große Anzahl an Literatur gelesen habe. Zu den Autoren, die ihn am stärksten beeinflussen, zählen Ernest Hemingway, Joseph Conrad, F. Scott Fitzgerald und John McPhee. Der Einfluss von Hemingway und Fitzgerald zeigt sich in seinem sprachlichen und stilistischen Aspekt. Conrads Werke haben sein großes Interesse zur Außenwelt geweckt, zumal der Wunsch, in die Entwicklungsländer zu reisen und dort zu leben, ebenfalls durch ihn aufkam. Die Werke von McPhee ließen ihn zum ersten Mal darüber nachdenken, wie er Literarisches in das nicht-fiktionale Schreiben bringen kann.²⁵³

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 217.

²⁵² Hessler, Peter: *Strange Stones: Dispatches from East and West*. A.a.O. Preface, xii.

²⁵³ Vgl. Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 198.

McPhee ist einer der berühmtesten Autoren der Creative Nonfiction in den USA. Als ein Professor an der Princeton University gibt er auch Unterricht im Kreativen Schreiben. Viele seiner ehemaligen Studenten sind zu berühmten Nonfiction-Autoren geworden, darunter natürlich auch Hessler. Unter den eben genannten Vorbildern hat McPhees Lehre den tiefgreifendsten Einfluss auf Hessler genommen:

Ich war sehr glücklich, bereits an der Universität so eine Gelegenheit zu haben, an McPhees Kurs teilzunehmen. Sein Kurs hat meinen Werdegang zu einem Schriftsteller tief beeinflusst. Als ich vorhatte, eine kleine Stadt am Ufer des Jangtse zu beschreiben, konnte ich noch zu meiner früheren Erfahrung vom Schreiben einer kleinen Stadt am Mississippi greifen [seine Schreibpraxis an der Uni].²⁵⁴

Diese Schreiberfahrung basiert auf einem strengen Unterrichtsmodell:

The margins of my papers bristled with comments written in a tight left-handed script. “You can’t make a silk purse out of this,” he wrote next to one bad sentence. When I loaded a phrase with adjectives and clauses, he responded, “This could be said with several pebbles removed from the mouth.” In one profile, I used the subject’s name four times in the span of two sentences, and McPhee wrote: “Listen to the character’s name thudding like horseshoes. Vary it. Use pronouns here and there.” He could be blunt: “This sort of thing is irritatingly repetitive.” Another comment said simply, “This is lame cleverness.” But there were also marks of praise – “yes” or “ah” or “a fine moment.” I realized that it’s possible to write very well and very badly at the same time, and that the best writers aren’t necessarily the most gifted but rather the ones who recognize their weaknesses and work hard to improve. By the end of the course I understood that nonfiction writing could be every bit as demanding as the work of a novelist.²⁵⁵

Hessler glaubt, dass er und McPhee in einer Art chinesischem Lehrer-Schüler-Verhältnis stehen. McPhee bot ihm bei einigen entscheidenden Momenten seiner Laufbahn viel Hilfe an, z.B. hatte ihm McPhee vorgeschlagen, seine Erfahrungen in Fuling aufzuschreiben. Erst dann bereitete Hessler sich systematisch auf das Schreiben von *River Town* vor.²⁵⁶

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Hessler, Peter: *Strange Stones: Dispatches from East and West*. A.a.O. Preface, xii.

²⁵⁶ „Ich kommunizierte noch mit McPhee, nachdem ich in China angekommen war. Ich unterrichtete in Fuling Englisch. Dies ist eine kleine Stadt am Ufer des Jangtse. Es war damals noch sehr abgelegen und es gab kein Netzwerk. Aber wir schrieben Briefe und telefonierten einige Male. Ich erzählte ihm vom Leben in Fuling und meinen hervorragenden Studenten, von dem Gefühl, in einer kleinen Stadt in China zu leben. Die Leute hier sind voller Neugier und sehr freundlich, aber manchmal nennen sie mich „yangguizi (fremde Teufel)“.

[...] Im Januar 1998 werde ich Fuling in weniger als sechs Monaten verlassen haben. Ich habe mich in das Leben hier verliebt, ich konnte mir nicht vorstellen, es zu verlassen; ich glaubte, dass China ein wichtiger Teil meines Lebens werden wird, aber ich wusste nicht, wohin ich gehen sollte. Ich schrieb John McPhee und fragte ihn um Rat. Er schrieb mir einen langen Brief mit tausenden Worten zurück, und am Ende schrieb er:

Fuling ist die Geschichte selbst. Fuling ist ein Buch.

Ich denke, Sie sollten sich ein Buch schreiben, das ist eine dringende Aufgabe. Entweder beginnen Sie es von diesem Sommer an oder schreiben Sie es sofort nach Ihrer zweijährigen Dienstzeit. Schreiben Sie Ihre eigene Geschichte... Dieses Buch ist bereits bei Ihnen da und wird schon bald herauskommen... Lassen Sie Ihre Leser Fuling, China und den Jangtse kennenlernen, lassen Sie Ihre Leser wissen, was ein „fremder Teufel“ ist...

In der einfachen Stadt Fuling, wo ich zwei Jahre fast von der Außenwelt isoliert war, veränderte dieser Brief mein Leben. Davor hatte ich nie daran gedacht, ein Buch über Fuling zu schreiben. Wer wird sich um eine kleine Stadt in

Neben McPhee wurde Hessler bereits früh von seinem Vater Richard Hessler beeinflusst. Sein Vater ist medizinischer Soziologe an der University of Missouri und seine soziologische Arbeitsweise steht in einem engen Zusammenhang mit der des Nonfiction-Schreibens:

My father was endlessly fascinated by the people he interviewed. Of course, he enjoyed talking to the characters and the crazies, but he also had a deep interest in the quiet ones, the people who went about everyday lives with a sense of routine and decency. Missouri was like a foreign country to him and my mother. Both of them had grown up in Los Angeles, and they never expected to spend most of their lives in the Midwest. But they made it their home; my father spent years researching health care in rural communities, and my mother, a historian, wrote a dissertation about Jewish immigrants in Missouri. My father can strike up a conversation with anybody. If a workman comes to the house, my father knows his life story by the time the project is finished. Once, a plumber repaired our bathroom, and he got along so well with my father that they still go deer hunting together in northern Missouri. During my childhood, if my father and I happened to be sitting somewhere with nothing to do – a bus station, a hotel lobby – he would pick out an individual and ask me what I noticed about him. Is there anything interesting about the way he's dressed? The way he carries himself? What do you think he does, why do you think he's here?²⁵⁷

Es ist offensichtlich, dass diese Methoden zur Beobachtung von Menschen und von Details nicht nur für die soziologischen bzw. anthropologischen Wissenschaften, sondern auch für die Anforderungen zur Materialerhebung der Creative Nonfiction verwendbar sind. Interessanterweise gab es in Hesslers Beobachtungstraining der Kindheit neben seinem Vater noch eine chinesische Figur, die ihm nützliche Methode lehrte: Denn dieses im letzten Zitat erwähnte Spiel zum Beobachten der Menschen in öffentlichen Orten hatte sein Vater wiederum von einem Lehrer und späteren Kollegen, einem großen Chinesen namens Peter Kong-Ming New gelernt. Peter New wuchs in Shanghai auf und lebte später in den Vereinigten Staaten:

In addition to the way he liked to observe people, he developed a technique that he called "creative bumblng." If Peter was in a situation where he needed to get something done – placate a traffic cop, or get a table at a crowded restaurant – he suddenly became a *waiguoren*, a stranger in a strange land, and invariably people did everything they could to ease this confused and stuttering Chinaman along without further incident. Peter New had a booming voice, and he loved

China kümmern, die ganz und gar unbekannt ist? Wie kann jemand Lust haben, mehr über meine Studenten, Kinder von armen Sichuan-Bauern, wissen zu wollen? Wie könnte ein junger unerfahrener Autor wie ich ein Buch schreiben? Aber mit dem Rat des Lehrers erscheint es plötzlich in Ordnung, ein Buch zu schreiben. Fuling ist nicht unbedeutend; meine Studenten auch; und ich bin der Erzähler von dieser Geschichte. Wenn John McPhee ein Buch über Orange oder Fisch schreiben kann, dann kann ich über diese bezaubernde Stadt am Ufer des majestätischsten großen Flusses der Welt schreiben! Innerhalb einer Woche begann ich, das Buch zu konzipieren, mein Tagebuch zu ordnen und die Kapitelstruktur zu entwerfen. In der restlichen Zeit in Fuling führte ich eine detaillierte Untersuchung durch und kehrte dann nach Missouri zurück, um mit dem Schreiben zu beginnen. Es dauerte vier Monate, bis der Entwurf fertiggestellt war, und fast 15 Jahre sind vergangen: In den Vereinigten Staaten, im Vereinigten Königreich und sogar in China lesen immer noch Leute dieses Buch. Ohne die Ermutigung von John McPhee gäbe es kein *River Town*." Aus: Hessler, Peter: „Mein Lehrer McPhee“. A.a.O.

²⁵⁷ Hessler, Peter: *Strange Stones: Dispatches from East and West*. A.a.O. Preface. S. x.

telling stories; like my father, he also had the exile's ability to make himself at home anywhere.²⁵⁸

Sein Vater und Peter New gaben Hessler nur ein Einführungstraining in seiner Jugend, aber diese Methode des „creative bumblings“ ist besonders nützlich, wenn sie auf die chinesische Realität stößt. Viele Jahre später, als Hessler in China lebte, erkannte er, wie ungewöhnlich Peter New im Hinblick auf das Benehmen eines „normalen“ Chinesen war:

It wasn't just his size – it was the way he talked, the way he observed. Most Chinese tend to be wary of strangers, and there isn't a strong tradition of sociology and anthropology, of taking an interest in communities that are different from your own. In my experience, the Chinese aren't natural storytellers – they are often deeply modest, and they dislike being at the center of attention. After I began working as a journalist, I learned to be patient, because it often took months or even years to get a person to talk freely. I remembered my father's approach – if you want to truly understand somebody, you can't become bored or impatient, and the everyday matters as much as the exceptional. And there were many moments in China that called for some creative bumblng on the part of the *waiquooren*.²⁵⁹

Solche Beeinflussungen von anderen wirken jedoch eher innerlich und ideell, also auf der Konzeptebene als auf der praktischen Ebene. Es ist allgemein bekannt, dass die materielle Basis und die Arbeitsbedingungen das Schaffen eines Autors tief beeinflussen, und zwar von der Vergangenheit bis zu unserer Gegenwart. Dass die Creative Nonfiction von Anfang an ein Grenzgänger zwischen Literatur und Journalismus ist, wurde im 2. Kapitel bereits allgemein analysiert. Die Identität als Auslandskorrespondent in China und Hesslers Reflexionen über diese Identität bilden zusammen eine Perspektive seines Schaffens, die nicht ignoriert werden soll, und dies wird in 4.3.3 noch analysiert.

4.3.3 Die Rolle des Ich-Erzählers: Der Schattenprotagonist der Creative Nonfiction

In 4.3.1 und 4.3.2 wurden die Elemente der „Faktualität“ und „Literarizität“ in der Creative Nonfiction erörtert. Dass diese überhaupt erreicht werden können, benötigt es einen Autor, der sie umsetzt. Damit ist der Autor also die Schlüsselfigur, der Faktualität und Literarizität verbindet. Die Subjektivität des Autors bestimmt demnach auch den Grad der Faktualität und der Literalität eines Werkes.

Im Folgenden werden die verschiedenen Facetten des Ich-Erzählers und deren Ausdruck in Hesslers Werken analysiert.

²⁵⁸ Ebd. S. xi.

²⁵⁹ Ebd.

4.3.3.1 Der Autor, der die Materialien sammelt, auswählt und präsentiert

Ein Autor von Creative Nonfiction hat in erster Linie eine doppelte Identität als *Beobachter* und *Teilnehmer* wahrer Geschichten. Als *Beobachter* und besonders als ein Fremder möchte Hessler zuerst den für ihn interessantesten Geschehnissen mehr Aufmerksamkeit schenken. Dadurch, dass er im Alltagsleben immer ein Notizbuch mit sich führt und interessante Details notiert, zeigt sich, dass er sich seiner Rolle des China-Berichters immer bewusst ist. Hessler betont, dass man beim Beobachten nur den natürlichen Prozess der Geschehnisse notieren muss, denn die begrenzte Beteiligung des Autors wird den Verlauf der Geschehnisse nicht ändern. Daher können die objektiv aufgezeichneten Erfahrungen und Fakten bereits wichtige Merkmale der zeitgenössischen chinesischen Gesellschaft widerspiegeln. Dies ist wahr in Bezug auf die gesammelten einzelnen Details. Aber in der Tat ist es noch entscheidend, dass alle Materialien vom Autor gesammelt, ausgewählt und angezeigt werden müssen.

Mit anderen Worten, egal, ob Hessler aktiv seine Meinungen äußert oder, ob er versucht, ‚unsichtbar‘ zu bleiben und nur andere Charaktere sprechen lässt, sind dennoch alle Stimmen von ihm ‚organisiert‘. Denn wie in Theaterstücken, Dokumentationen oder sogar Reality Shows, können die Figuren zwar eigene Worte äußern, aber die Abfolge der Szenen sowie die Logik und der Sinn der Geschichte liegen alle in der Hand des ‚Regisseurs‘ Hessler. In Bezug auf die Frage, ob Hesslers Stimme mehr „subjektiv“ oder „objektiv“ ist, gibt es bereits eine plausible Erklärung des Literaturwissenschaftlers Wayne Booth. In seinem Buch *The Rhetoric of Fiction* argumentiert er durch Textanalyse, dass das objektive „Zeigen (showing)“ und das subjektive „Erzählen (telling)“ in der Tat oft eng miteinander verflochten sind und sich nicht mechanisch und willkürlich voneinander unterscheiden lassen können:

Whatever our ideas may be about the natural way to tell a story, artifice is unmistakably present whenever the author tells us what no one in so-called real life could possibly know. [...] Everything he *shows* will serve to *tell*; the line between *showing* and *telling* is always to some degree an arbitrary one. In short, the author's judgment is always present, always evident to anyone who knows how to look for it. Whether its particular forms are harmful or serviceable is always a complex question, a question that cannot be settled by any easy reference to abstract rules. As we begin now to deal with this question, we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear.²⁶⁰

²⁶⁰ Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*, 2nd Edition. University of Chicago Press, 1983. S. 3. S. 20.

Die Subjektivität des Autors bezieht sich vor allem auf die Auswahl der Charaktere. Das Wichtigste in den nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen sind Geschichten der Chinesen. Daher ist es die größte Entscheidung eines Autors vor dem Schreiben, welche Geschichten er von welchen Figuren erzählt. Dass es sich bei dieser Wahl um eine äußerst subjektive Tat handelt, dürfte offensichtlich sein. In der Tradition der literarischer Nonfiction in den USA werden oft gezielt ‚seltsamen‘ Menschen dargestellt. Besonders in den Massenmedien ist es schwierig, dem Leben gewöhnlicher Menschen Aufmerksamkeit zu schenken. Es scheint so, dass Creative Nonfiction die Geschichten ‚normaler Menschen‘ schildern will, aber aus Gutkinds Vorstellung (siehe. 4.3.2.4) sieht man, dass die von Creative Nonfiction bevorzugten ‚einfachen Leute mit Begehren‘ bereits gewisse ‚ungewöhnliche‘ Eigenschaften besitzen. Dass eine derartige Auswahl getroffen wird, hat wahrscheinlich mit dem Geschmack sowie mit der Mentalität der US-Amerikanischen Leser zu tun.

In der Rezeption wird Hessler's Fähigkeit, durch Details beeindruckende Charaktere abzubilden, weit anerkannt und gelobt. Dabei handelt es sich vor allem um eine Reaktion, die aus dem Vergleich mit anderen westlichen Chinabeschreibungen, die die individuellen Chinesen oft ignorieren und sich nicht genügend um ihr Alltagsleben kümmern, resultiert. Aber wie in 4.3.2.4 zusammengefasst wurde, teilen die von Hessler ausführlich geschilderten Figuren einige Gemeinsamkeiten. Charakterzüge, wie z.B. unternehmerischer und ambitionierter Geist sowie geschicktes Handeln in einer neuen Umgebung werden offensichtlich sehr von Hessler geschätzt und dies entspricht auch Gutkinds Vorschlag, über ‚einfachen Leute mit Begehren‘ zu berichten. In Fuling hat Hessler eine ganze Klasse von Studenten unterrichtet. Unter denen hat er jedoch nur über Emily und Willy berichtet. Obwohl ihre Charakterzüge und Geschichten eine beträchtliche Anzahl von Chinesen repräsentieren und somit bestimmte Aspekte der heutigen chinesischen Gesellschaft widerspiegeln können, wird das Leben der weniger ambitionierten Menschen, deren Geschichten wahrscheinlich nicht so anziehend für die Leser wären, dadurch aber ignoriert.

Und dies ist offensichtlich nicht nur bei Hessler der Fall. Aus der Analyse im 3. Kapitel geht hervor, dass die westlichen Chinabeschreibungen beim Auswählen der Figuren ähnliche Tendenz haben. Westliche Autoren der literarischen Nonfiction schreiben generell gerne über Chinesen, die besser mit ihnen kommunizieren können. So berichten Autoren mit Erfahrungen im Peace Corps gerne über Wanderarbeiter, um den Wandel der

chinesischen Gesellschaft zu vermitteln, während sich einige Journalisten auf Interviews mit bekannten Persönlichkeiten spezialisiert haben und bestimmte Merkmale der chinesischen Gesellschaft durch ihre sagenhaften Lebensgeschichten zeigen möchten. Zudem werden solche Autoren auch oft von Randfiguren angezogen. Obwohl das Schreiben von Randfiguren die Vielfältigkeit der chinesischen Gesellschaft demonstriert und somit eine Unzulänglichkeit der früheren Chinabeschreibungen wettmacht, ist es dennoch notwendig, darauf zu achten, ob diese Orientierung zur Suche nach den ‚exotischen‘ Elementen der Autoren führen wird. Dieses Problem ist relevant beim Diskutieren über die Chinabeschreibungen. Denn die gewählten Figuren repräsentieren nicht nur sie selbst, sondern in der Tat oft ‚die Chinesen‘. Ihre Charaktere und Geschichten bestimmen dann bereits den Ton des Textes.

Daher betont die nicht-fiktionalen westlichen Chinabeschreibungen einerseits, dass sie sich auf das Leben normaler Menschen fokussieren möchten, aber andererseits wird der Geschmack der westlichen Autoren gleich durch ihre Wahl der geschilderten Figuren und Geschichten ausgedrückt. Denn wie die fiktiven Charaktere in den Romanen können die geschilderten Charaktere in der literarischen Nonfiction auch gewisse Wünsche und Emotionen des Autors verkörpern. Wie z.B. in 3.2 erwähnt, vermitteln viele westliche Autoren oft ein starkes Mitgefühl für diejenigen, die ein wandelndes Leben führen und in einer neuen Umgebung auch die ‚Fremden‘ sind. Mit anderen Worten, die Figuren werden geschildert, weil sie von den Autoren absichtlich oder unabsichtlich ‚gesehen‘ und ‚entdeckt‘ werden und nicht unbedingt deshalb, weil sie im statistischen Sinne oder nach dem chinesischen Standard exakt repräsentativ für ‚die Chinesen‘ sind.

Es ist zudem festzustellen, dass Hessler's Werke, sowie viele andere westliche Chinabeschreibungen, eine tiefe Prägung von anthropologischen Beobachtungsmethoden aufweisen. Obwohl es auch Äußerungen von den beobachteten Menschen gibt, achtet der Autor mehr auf die Lebenseinstellungen der Beobachteten, die sich selbst noch nie reflektiert haben und die sie selbst nicht klar äußern können. Aus der anthropologischen Sichtweise geht es um Kultur und Verhalten, die man in der Kindheit nach und nach gelernt hat, was einem Menschen dann zu einem ‚typischen Sichuaner oder Chinesen‘ macht. Diese Art ‚Beobachtung‘ ist natürlich wichtig für das Schreiben, hat aber offensichtlich auch ihre eigenen Grenzen in Bezug auf das Beschreiben des ‚Ostens‘ aus einer ‚westlichen‘ Perspektive. Ein Kommentar von dieser Situation kommt

von Edward Said. Er beginnt sein Buch *Orientalism* mit einem Zitat von Karl Marx: „They cannot represent themselves; they must be represented.“ Diese Einschätzung trifft für einen beträchtlichen Teil der Chinabeschreibungen sehr zu, darunter fallen sowohl viele westliche Chinabeschreibungen als auch viele von chinesischen Intellektuellen geschriebenen Nonfiction-Werken über die Unterschicht. Man kann demnach sagen, dass andere Charaktere außer dem Ich-Erzähler in der literarischen Nonfiction nicht wirklich eigenständig sprechen können. Im Gegenteil, der Autor hat die absolute Macht zu entscheiden, *wer* erscheinen darf und *wie* diese sprechen dürfen. Das macht Faktualität im absoluten Sinne unhaltbar.

Außer den selektiv ausgewählten Figuren und den fehlenden Stimmen der Beobachteten wird die Subjektivität der Autoren zudem stark durch den in 4.3.2.3 analysierten Interpretationsraum der Creative Nonfiction gezeigt. Dies basiert hauptsächlich auf der Präsentation der gesammelten Materialien durch die Autoren, insbesondere durch ihre persönlichen Kommentare. In solchen Teilen werden die Perspektiven und Werte eines Autors direkt dargestellt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die scheinbar auf Fakten basierende Creative Nonfiction eigentlich stark von der Subjektivität des Autors abhängig ist, weil er die Schlüsselfigur beim Sammeln, Auswählen und Präsentieren der Materialien ist. Diese Subjektivität wird allerdings vom Rezipienten beim Lesen von guten Erzählungen oft vergessen. Dass ein Werk der Creative Nonfiction manchmal erzählerisch sehr erfolgreich ist, hängt oft mit der erfolgreichen Gestaltung des Ich-Erzählers im Text zusammen. Auf diesen Punkt wird im nachfolgenden Kapitel 4.3.3.2 anhand von Hessler analysiert.

4.3.3.2 Der Ich-Erzähler im Text, der sich selbst reflektiert und humorvoll inszeniert

Der chinesische Forscher des nicht-fiktionalen Schreibens Zhou Kui glaubt, dass „der größte Teil der nicht-fiktionalen Autoren in einer von den Lesern erwarteten Stimme erzählen, die welterfahren, unparteilich und sanft klingt“.²⁶¹ Dies wird erreicht, indem die Autoren der Creative Nonfiction im Gegensatz zu denen der Berichterstattungen gelegentlich ihre eigenen Meinungen und Gefühle einbringen können, genauso wie ein mündlicher Geschichtenerzähler, der oft seine Zuhörer fragt, ob sie einen Punkt

²⁶¹ Zhou, Kui (Hrsg.): *Nonfiction Storytelling in an Era of Grand Transformation*. Tsinghua University Press, 2017. S. 325.

verstanden haben oder nicht.²⁶² Hessler kommuniziert offenbar zwar nicht direkt aber doch bewusst mit den Lesern durch die Texte. Denn er setzt sich auch dafür ein, den Fokus der Leser zu lenken, indem er seine persönlichen Gefühle zeigt:

One challenge for a foreign correspondent is to figure out how much of yourself to include: If a story is too self-centered, it becomes a tourist's diary. These days, the general trend is to reduce the writer's presence, often to the point of invisibility. This is the standard approach of newspapers, and it's described as a way of maintaining focus and impartiality. But it can make the subject feel even more distant and foreign. When I wrote about people, I wanted to describe the ways we interacted, the things we shared and the things that separated us. Chinese sometimes responded to me in certain ways because I was a waiguoren, and it seemed important to let the reader know this. Mostly, though, I wanted to convey how things actually felt—the experience of living in a Beijing hutong, or driving on Chinese roads, or moving to a small town in rural Colorado. The joy of nonfiction is searching for balance between storytelling and reporting, finding a way to be both loquacious and observant.²⁶³

So sieht man z.B. in *River Town* die Peinlichkeit der Figur He Wei als Sensationspunkt bei der öffentlichen Versammlung, sein Ärger anlässlich unfreundlicher Provokation, usw. Alle Emotionen scheinen real und lebendig zu sein. Hessler ist auch seinen sehr privaten, manchmal ‚egoistischen‘ Gedanken nicht ausgewichen. Z.B. als er sah, dass die Aufsätze vieler Studenten den Musteraufsatz vom Lehrbuch nachgeahmt hatten, dachte er: „At last I gave up, consoling myself by thinking darkly of the day when the river was dammed, and the Yangtze would rise up and carry away all of the *Handbooks of Writing* and smash them in the dam's seven-hundred-megawatt turbines“.²⁶⁴ Er schreibt zudem über seine frechen Tricks, absichtlich einige Privilegien zu bekommen, als er auf der Reise war. Solche Beschreibungen haben das Bild des Erzählers nicht abgewertet, sondern eher sympathisch gemacht.

Dabei ist ein anderer Aspekt der Literarizität von Hesslers Werken deutlich zu sehen, nämlich die erfolgreiche Gestaltung der Figur des Ich-Erzählers. Eigentlich ist die Vielschichtigkeit des Ich-Erzählers bereits im Text bemerkbar. Denn Hessler selbst fand bereits, dass er in einem Punkt seines zweiten Jahres in Fuling, als er sein Leben dort allmählich routinegemäß genießen konnte, in zwei Personen aufgeteilt geworden war:

I was a new person, He Wei, or, as the Sichuanese pronounced it, Ho Wei. [...] It was different from living in most countries, where you could use your real name or something similar to it, which was a clear link to who you had originally been. My Chinese name had no connection to my American name, and the person who became Ho Wei had no real connection to my American

²⁶² Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 184.

²⁶³ Hessler, Peter: *Strange Stones: Dispatches from East and West*. A.a.O. Preface. S. xiv.

²⁶⁴ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 100.

self. There was an enormous freedom in that—at the age of twenty-eight, I suddenly had a completely new identity. [...] Eventually, I came to think of myself as two people, Ho Wei and Peter Hessler. Ho Wei wasn't really a person until my second year in Fuling, but as time passed I realized that he was becoming most of my identity: apart from my students, colleagues, and the other foreigners, everybody knew me strictly as Ho Wei, and they knew me strictly in Chinese. Ho Wei was completely different from my American self: he was friendlier, he was eager to talk with anybody, and he took great pleasure in even the most inane conversations. In a simple way he was funny; by saying a few words in the local dialect he could be endlessly entertaining to the people in Fuling. Also Ho Wei was stupid, which was what I liked the most about him. He spoke with an accent; he had lousy grammar; and he laughed at the simple mistakes that he made. People were comfortable with somebody that stupid, and they found it easy to talk with Ho Wei, even though they often had to say things twice or write new words in his notebook. Ho Wei always carried his notebook in his pocket, using it to study the new words, as well as to jot down notes from conversations. And when Ho Wei returned home he left the notebook on the desk of Peter Hessler, who typed everything into his computer. I had two desks in my apartment. One was for studying Chinese, and the other was for writing; one desk was Ho Wei's and the other belonged to Peter Hessler. Sometimes this relationship unnerved me – it seemed wrong that behind Ho Wei's stupidity there was another person watching everything intently and taking notes. But I could think of no easy resolution to this divide; [...] my apartment was big and I kept the desks in separate rooms. Ho Wei and Peter Hessler never met each other. The notebook was the only thing they truly shared.²⁶⁵

So sieht man im Buch sowohl die Figur Ho Wei, der in einem Dialekt mit lausiger Grammatik spricht, als auch den scharfsinnigen Erzähler Peter Hessler. Hier sieht man deutlich eine Inszenierung der erzählenden Stimme, die mit Hessler selbst nicht übereinstimmt, so wie die Beobachtung von Hesslers Kollegen Johnson:

Like all writers, Hessler's writing voice and actual personality are not the same. In his books, he is a good-natured midwesterner who gently introduces us to characters modestly described as friends or people he stumbled across. He never foists ideas on the reader, but lets them flow from his characters. Reading his books, it's hard not to like and trust him. [...] In person, he is more pointed in arguing his ideas and stubborn in defending them.²⁶⁶

Die beste Methode beim Gestalten eines Ich-Erzählers ist Humor. Und unter den vielen Eigenschaften von Hesslers Büchern sind die allgegenwärtigen humorvollen Elemente sicherlich die auffallendsten. Für Leser, die noch nie in China waren, sind sie vor allem ein Vergnügen beim Lesen. Und für die, die bereits ein tiefes Verständnis von China haben, bedeuten sie eine Wiederentdeckung der komischen Elemente in China aus einer fremden Perspektive. Zudem haben viele humorvollen Elemente oft Raum für Interpretationen, was die Literarizität des Textes wieder vermehrt.

²⁶⁵ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 237ff.

²⁶⁶ Johnson, Ian: „An American Hero in China“. A.a.O.

Manche humorvollen Elemente sind mit einem kräftigen Schuss Ironie gewürzt. Z.B. beginnt das Buch *Country Driving* mit Hessler's Erlebnis von der Führerscheinprüfung. Er zeigt den Lesern zuerst einige Fragen des theoretischen Teils dieser Prüfung und äußert sich nicht dazu. Diese Fragen selbst spiegeln bereits auf einer komischen Art das Wesen des Formalismus wider: „If another motorist stops you to ask directions, you should a) not tell him. b) reply patiently and accurately. c) tell him the wrong way.“²⁶⁷ Liest man weiter, dann begegnet man Hessler's amüsanter Zusammenfassung verschiedener Arten des Hupens von chinesischen Fahrern: „In a Chinese automobile, the horn is essentially neurological – it channels the driver's reflexes.“²⁶⁸ Nach ihm kann ein einzelner chinesischer Hupton vieles bedeuten:

A solid *hooooonnnkkkkk* is intended to attract attention. A double sound—*hooooonnnkkkkk, hooooonnnkkkkk* – indicates irritation. There's a particularly long *hooooooooonnnnnnnnnkkkkkkk* that means that the driver is stuck in bad traffic, has exhausted curb-sneaking options, and would like everybody else on the road to disappear. A responding *hooooooooonnnnnnnnnnnkkkkkkk* proves they aren't going anywhere. There's stuttering, staggering *honk honk hnk hnk hnk hnk hnk hnk* that represents pure panic. There's the afterthought honk—the one that rookie drivers make if they were too slow to hit the button before a situation resolved itself. And there's a short basic honk that simply says: My hands are still on the wheel, and this horn continues to serve as an extension of my nervous system.²⁶⁹

Diese Schilderung ist jedoch keine absichtliche Übertreibung. Denn die Leser können später durch Hessler's Beobachtung bei einem Fahrkurs in Lishui sehen, wie normale chinesische Fahrer ausgebildet werden. Lebhaft und amüsan wird eine Art typischer Chinese geschildert, der gerade das Autofahren gelernt hat:

The moment the driver hit the open road, he became obsessed with passing other vehicles, but he had no idea how this was done; twice I had to yell to keep him from swinging wide on blind turns. Another time I grabbed the wheel to prevent him from veering into another car that was pulling up on our left. He never checked the rearview or side mirrors; he had no idea that there's a blind spot. He honked at everything that moved. The complete absence of turn signals was the least of our problems. He came within inches of hitting a parked tractor, and he almost nailed a cement wall. When he finally made it to the driving range, I felt like falling on my knees to kiss the single-plank bridge.²⁷⁰

Solche Beschreibungen sind keine zufällige Beobachtung, sie sind eng mit der Thematik des Buches *Country Driving* verbunden. Das explosive Wachstum der Autos, der ungenügende Straßenbau sowie die Fahrer zusammen haben zu dem Hupen auf den

²⁶⁷ Hessler, Peter: *Country Driving*. A.a.O. S. 15.

²⁶⁸ Ebd. S. 31.

²⁶⁹ Ebd. S. 31.

²⁷⁰ Ebd. S. 74.

Straßen geführt. In diesem Wachstumsprozess sieht man neben der bewussten Initiative der Regierung auch das selbstbewusste Gefühl der Individuen nach dem Anstieg des Einkommens. Wenn man sagt, dass *Country Driving* einen umfassenden Überblick über die Entwicklung Chinas im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts gibt, dann beruht der Verdienst fast ausschließlich auf ähnlichen kleinen Details aus sorgsamem Beobachtungen. Und solche einfachen und lebhaften Beschreibungen wie beispielsweise oben von einer Szene im Fahrkurs sind weitaus interessanter und tiefgründiger als lange akademische Aufsätze über die Verkehrsmoral der chinesischen Fahrer.

Manche humorösen Elemente wirken entgegen dessen dekonstruktiv. In *Country Driving* gibt es z.B. viele Details über die Unkenntnis der Bauer in abgelegenen ländlichen Regionen in Hinblick auf die Außenwelt. Solche Leute, die früher sehr wahrscheinlich nur abstrakt, stereotypisch und sogar negativ von den mittelständischen chinesischen und westlichen Lesern wahrgenommen werden, kommen in solchen Details plötzlich besonders lustig und lieb vor. Sie können die Leser wiederholt daran erinnern, aus einer anthropologischen Sicht die eigentlich komplexe, vielfältige und oft unerwartete Realität unserer gegenwärtigen Zeit zu akzeptieren.

Manch andere humorvolle Beschreibungen bringen die Leser dann nicht nur zum Lachen, sondern eher zum Trauern, denn sie zeigen einen hochrangigen ästhetischen Sinn des Humors. Dies trifft z.B. auf eine Beschreibung über die Umgebung, in der Emily arbeitet und lebt, zu:

The dormitory occupied the top two floors of a six-story building. There were four to ten workers to a room. It was a “three-in-one” factory – production, warehousing, and living quarters were combined into one structure. This arrangement was illegal in China, and the workers knew it, just as they knew that some of the production material stored on the ground floor was extremely flammable. What’s more, an electrician had made an inspection, during which he told Emily and the other secretaries that the building had faulty wiring. Afterward, Emily mapped out an escape route for herself. If a fire happened to break out at night, she intended to run to the dormitory’s sixth-floor balcony and jump across to the roof of the building next door. That was the extent of her plan – it was pointless to complain to anybody about the violations. There were many three-in-one factories beyond the gates, and workers couldn’t do anything about it. All of them were far from home.²⁷¹

Ein weiteres Beispiel ist die Szene darüber, wie die Bauern aus den Vororten in Peking zu dem neuen Einkaufszentrum in ihrer Umgebung gehen, um Rolltreppe zu fahren:

The Big World is five stories tall and stocked with virtually everything a Huairou shopper could want – appliances, clothes, toys, books. Peasants go

²⁷¹ Ebd. S. 88.

there to ride the escalators. They stand poised before the moving metal, waiting for the perfect moment to take the leap; after a successful mount they clutch the rubber railings like a gymnast gripping the parallel bars. At the end of the line they hop to safety. They have a tendency to stop dead after dismount, as if waiting for a judge's score.²⁷²

Die riesigen Unterschiede der Lebensbedingungen von verschiedenen sozialen Schichten hinter solchen Humoren sind nicht nur amüsant, sondern auch schwer zu lesen. Solche Beschreibungen scheinen dann überzeugender zu sein, als wenn Hessler nur die Kluft zwischen arm und reich und die schlechten Arbeitsbedingungen allgemein kritisieren würde, weil sie auf echten Fällen basieren. Aber Hessler übt seine Kritik offensichtlich oft ohne Bosheit. Er beobachtet gegebenenfalls begeistert, wie die Bauer in ein modernes Leben stürmen und wie Emily in ihren „kreativen“ Aktivitäten (der Fluchtwegplan und die oben erwähnte anonyme Morddrohung, usw.) ihre Subjektivität zeigt.

Wie der Literaturwissenschaftler Abbott Porter äußert: „The narrator is variously described as an instrument, a construction, or a device wielded by the author“.²⁷³ Und dies kann durch die Figur des Ich-Erzählers in Hesslers Werken, der sich selbst reflektiert und humorvoll inszeniert, bestätigt werden.

4.3.3.3 Der Autor als ein Beruf

Hessler bemerkte in Fuling, dass das Lehrbuch seiner Studenten über die US-amerikanische Landeskunde viele nicht-plausible und fragmentierte Informationen enthält, die zwar aus exakter Statistik bestehen, es aber an Hintergrundinformationen und Zusammenhängen fehlt. Hessler findet es problematisch und er wollte keinesfalls, dass sich seine Chinabeschreibung auf dieses Modell beschränkt:

My students used a textbook called *Survey of America*, which included a chapter about “Social Problems”:

In 1981, in California University, robbery and rape increased one hundred and fifty percent. In a Cathedral school of Washington District, a girl student was raped and robbed by a criminal with a hunting knife while she was studying alone in the classroom. In a California university, a football coach was robbed on campus by someone with a gun. It is said that, in South Carolina University, gangs of rascals have been taking girl students, women teachers and wives of teachers working in this university as their targets of rape, which has caused a great fear.

It was hard to teach from a book like that. The details themselves were probably true—certainly, there were rascals in South Carolina—but that didn't make this

²⁷² Ebd. S. 182.

²⁷³ Potter, Abbott, H.: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002. S. 63.

information a useful starting point for a student in a remote Chinese city. They needed context, not trivia; a bunch of scattered facts only confused them.²⁷⁴

Als Hessler diese Gefühle äußerte, hatte er *River Town* bereits in Form von Creative Nonfiction fertig geschrieben. Solche Gefühle, die er erst als Journalist bekommen hat, haben sozusagen den von ihm bereits gewählten Weg des nicht-fiktionalen Schreibens nur verstärkt. Sowieso hatte er bereits in den Kursen von McPhee reiche Schreiberfahrungen für dieses Genre gesammelt, obwohl solche Übungen nicht für die Veröffentlichung von Büchern gedacht sind:

Ich schreibe, weil diese Erfahrungen zu intensiv sind und das Schreiben ein wunderbarer Erinnerungsprozess ist. Dies ist auch das Beste, was ein Schriftsteller begreifen kann – wenn du die Geschichten aufschreibst, die um dich herum auftreten, wirst du auch vieles ernten. Es geht einfach nicht nur um die Veröffentlichung.²⁷⁵

Nach der Zeit in Fuling hatte Hessler zuerst das Buch *River Town* fertig geschrieben. Dann war er nach China zurückgetreten. Sein erster Job war der letzte „Clipper“ in der Pekinger Niederlassung des *Wall Street Journals*. Seine Aufgabe war es, wie ein Scherer (Clipper) interessante Zeitungsabschnitte über China aus verschiedenen Zeitungen zu archivieren. Die Ordner waren vom Clipper dann nach Themen mit Schlagworten alphabetisch sortiert. Er fand, dass die traditionelle Arbeitsweise der ausländischen Zeitungen über Thema mit Chinabezug genauso wie die von einem Clipper ist, die von Schlagworten und Stereotypen begleitet ist. Nachdem er einige Artikel aus dieser traditionellen Weise geschrieben hatte, beschloss er, nicht mehr Nachrichten für die Zeitungen zu schreiben:

I had always been bad at daily journalism. I worked slowly; I dreaded deadlines; I failed to cultivate contacts. [...] I quoted everybody that a good journalist doesn't quote: cabbies, waitresses, friends. I spent a lot of time in restaurants. I avoided press conferences. I loathed talking on the telephone – a crippling neurosis for a news reporter. In particular, I hated staying up late at night to call American academics so they could give me a quote about what was happening in China. I already knew what was happening: normal people were asleep.²⁷⁶

Nach dieser etwas verwöhnten Äußerung sagt Hessler in *Oracle Bones*, dass er gerne dramatische, langgezogene Geschichten schreibt. Zudem schreibt er nicht gern in der dritten Person, denn er mag den Ton nicht, der keine Gefühle zeigt und nur eine Art Gleichgültigkeit und Autorität in sich birgt. Um zugleich die Identität als Reporter zu

²⁷⁴ Hessler, Peter: *Oracle Bones*. A.a.O. S. 393f.

²⁷⁵ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 203.

²⁷⁶ Hessler, Peter: *Oracle Bones*. A.a.O. S.301.

nutzen und eigenen Schreibstil zu behalten, hat er dann seine Berufswahl getroffen, Artikel für Zeitschriften zu verfassen und zugleich Bücher zu schreiben.

Während seiner Zeit in China war Hessler nur in den ersten zwei Jahren als Englischlehrer tätig, später arbeitete er ausschließlich als Journalist. Sein Berichten über China ist einerseits eng mit dieser Identität verbunden, andererseits auch stark von der Ausbildung zum Schreiben der Creative Nonfiction beeinflusst. Daher kann man sagen, dass Hessler vor allem ein professioneller Schriftsteller ist, der die Vorteile der Identität als Journalist fürs Schreiben genutzt hat: „Normalerweise neige ich dazu, Belletristik zu lesen“, sagt Hessler und fügt hinzu, dass er den Stil und die Struktur der Belletristik nahrhafter findet. „Viele Journalisten schreiben nicht natürlich.“ Er würde sich lieber als Schriftsteller bezeichnen.²⁷⁷ Auch wenn sein Beruf nach 2000 China-Korrespondent für *The New Yorker* ist, waren Zeitschriftenartikel nicht sein Hauptanliegen:

Instead, he pursued book projects and carved articles out of them for the magazine – as opposed to the usual practice of magazine writers who produce articles and cobble them together into books. For him, his larger understanding of China came first, the journalism second.²⁷⁸

Es ist ersichtlich, dass für Hessler das Buch die ultimative vollständige Präsentationsform ist.

In den USA ist Creative Nonfiction ein ausgereiftes Genre, dies ist insbesondere durch die strengen und standardisierten Verfahren der Redaktion von professionellen Medien wie *The New Yorker* zu sehen. Solche Medien bieten den Autoren oft großzügige finanzielle und professionelle redaktionelle Unterstützung an. Denn zum einen erfordern die Immersionserlebnisse, Interviews, die Materialerhebungen und so weiter, die oft die Basis eines ausgezeichneten Nonfiction-Werks bilden, viel zeitlichen und finanziellen Einsatz. Zum anderen haben die Autoren bei solchen Medien bei der Themenwahl auch gewissen Raum, um ihr eigenes Interesse zu verfolgen und danach auch mit genügend Zeit zu schreiben. Solche Bedingungen ermöglichen es einem Autor, ein feines, kreatives Werk zu produzieren, das dennoch den Normen entspricht, so wie ein handwerkliches Produkt eines Meisters ist. Besonders zu erwähnen ist der Mechanismus des „fact checkings“ („Faktenüberprüfung“), das für die Vermeidung eines „Authentizitätsskandals“ sorgt, der in der Geschichte der Creative Nonfiction einige Male aufgetreten ist. Hessler denkt auch, dass *The New Yorker* seine Karriere vollständig

²⁷⁷ Wu, Qi: „Drei Skizzen von He Wei: Ein amerikanischer Schriftsteller in China“. A.a.O. S. 69f.

²⁷⁸ Johnson, Ian: „An American Hero in China“. A.a.O.

verändert hat. Doch am Anfang wusste er noch nicht, wie er mit diesem Magazin umgehen sollte. Deshalb war der Anpassungsprozess nicht einfach:

Wir hatten viele Kommunikationsprobleme, die teilweise wegen der großen Distanz entstanden. Früher hatte ich noch nie wie ein Reporter für ein Magazin gearbeitet, so dass ich die Kultur dieser Branche wirklich nicht verstand. Ich habe immer eine aufgeschlossene Haltung zu den neuen Dingen und dies ist quasi ein unkonventioneller Charakter. Ich mag es nicht, wie die meisten Berichte erstellt werden – jemand sah eine Nachricht und beschloss dann, eine weitere Geschichte zu diesem Thema zu schreiben. Ich verfolge lieber die natürliche Weiterentwicklung eines Vorfalls. Meine Ansichten zu China unterscheiden sich von denen der meisten Journalisten. Ich möchte nicht über Prominente oder über große politische Figuren schreiben. Ich denke, es wäre sinnvoller, den Stil in *River Town* fortzusetzen. Deshalb verstehen sich *The New Yorker* und ich nicht immer. Um ehrlich zu sein, hatte ich in diesem Job erst seit 2005 oder 2006 ein Sicherheitsgefühl. [...] Ehrlich gesagt, ich habe im Grunde fast nie ein Artikel nach ihrem Vorschlag geschrieben: Das hat es für die Redakteure lange Zeit schwergemacht und sie haben schließlich ihre Bemühungen aufgegeben und aufgehört, mir Forderungen zu stellen. Eigentlich mochte ich es nicht, Recherchen und Interviews für ihre Themenwahl durchzuführen. Sie sind meistens sehr traditionell oder politisch. Ich glaube nicht, dass das viele Erfolge tragen würde. Ich weiß, was ich schreiben möchte. Aber viele meiner Vorschläge wurden eben auch von ihnen abgelehnt. Fünf Geschichten von *Oracle Bones* wurden vom *The New Yorker* abgelehnt.²⁷⁹

Es ist zu erkennen, dass die Artikel in *The New Yorker* zwar nicht zu den Mainstream-Nachrichtenberichterstattungen gehören, aber die Themenvorschläge der Redaktion nach Hessler dennoch traditionell sind. D.h., dass es einerseits nicht zu ignorieren ist, dass Hesslers Schaffen durchaus vom Geschmack und Zeitgeist der heimischen Gesellschaft beeinflusst wird. Und andererseits bemerkt man auch, dass Hessler aufgrund seiner Beharrlichkeit und der Toleranz und Unterstützung des Magazins *The New Yorker* quasi einen neuen Stil und Trend der westlichen Chinabeschreibungen geschaffen hat, was wiederum die Individualität der Creative Nonfiction demonstriert.

Als Hessler mit seiner ganzen Familie nach dem Arabischen Frühling nach Ägypten umzogen war, herrschte dort noch Aufruhr und Chaos. Zudem musste er eine völlig fremde Sprache lernen. Nicht viele Menschen sind bereit dazu, eine fremde Umgebung auf dieser Art zu umarmen, und dann auch noch aus der seinigen Überlegung heraus: Für ihn war das Leben in China nach so vielen Jahren bereits zu „angenehm“ geworden und es war an der Zeit, sich einer anderen alten Zivilisation zuzuwenden. Also man kann sagen, dass er bereits bewusst auf dem Weg eines Schriftstellers, der sich mit Auslandsthemen beschäftigt, gegangen war.

²⁷⁹ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 207f.

Nach Gutkind bedeutet Creative Nonfiction in der Tat eine bestimmte Lebensweise.²⁸⁰ Es geht um das Schreiben der Geschichte von anderen, aber auch um die Lebenserfahrung des Autors, was im Fall von Hessler ebenfalls deutlich wird. Durch McPhees Unterricht hat er sein wirkliches Interesse für das nicht-fiktionale Schreiben bemerkt und dann einen neuen Lebensstil begonnen:

As time passed, I sensed that the routines of a fiction writer felt too internal for me, especially since I had a tendency toward shyness. I wanted work that forced me out; I needed contact with other lives, other worlds. This instinct inspired me to sign up for the Peace Corps, which sent me to China. But the place itself was almost incidental – all I knew was that if I hoped to become a writer, I should go far from home.²⁸¹

Ferner lässt sich sagen, dass Creative Nonfiction einen Autor vieles bringen kann:

experiencing the lives of other people, watching them in pain, indecision, and triumph, is incredibly rewarding and stimulating—and this intimate knowledge provides the opportunity to have a purpose in life, a goal beyond being a great writer. The creative nonfiction writer with a big issue or idea can wake up the world and make change happen.²⁸²

Hesslers Arbeit hat genau in diesem Sinne die westlichen Chinabeschreibungen und deren Rezeption in China stark beeinflusst und neue Impulse in diesen Bereich gebracht.

4.3.4 Fazit

Durch die Analyse von Hesslers Schreibstilen wird es ersichtlich, dass viele seiner Bücher auf seinen gleichzeitig standardisierten und hochindividuellen Immersions-, Beobachtungs- und Interviewmethoden basieren. Erst durch solche Methoden werden die Lebensgeschichten so vieler ‚gewöhnlicher‘ Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten lebhaft erzählt. Da sich die Erzählung ‚subjektiv‘ vollzieht, schafft Hessler das Bild eines warmen, toleranten, freundlichen und humorvollen Erzählers. Zudem gibt es große Interpretationsräume in seinen Büchern, was in den ständigen Diskussionen der Leser über die kleinen Details zu sehen ist (siehe 4.5). Das alles sind deutlich literarische Merkmale, die Hesslers Werke von den reinen Sachbüchern unterscheiden. Und all das ist auch das Ergebnis massiver Investitionen. Sein Kommentar zu dem Schreibprozess ist in diesem Sinne durchaus vorstellbar: „Der Schreibprozess von *Oracle Bones* ist voller

²⁸⁰ Vgl. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 69f.

²⁸¹ Hessler, Peter: *Strange Stones: Dispatches from East and West*. A.a.O. Preface. S. xiif.

²⁸² Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 74.

Spaß. Aber die geforderten Leistungen sind sehr groß und die Materialerhebung ist mir auch mühsam – das Aussortieren der Daten ist eine schwierige Aufgabe.“²⁸³

Aus der literatursoziologischen Perspektive heraus kann man sagen, dass Hessler ursprünglich ein literaturwissenschaftliches Studium abgeschlossen, lange Zeit den Traum eines Fiktion-Schriftstellers gehabt, aber schließlich wegen der Inspiration von McPhee den Weg des nicht-fiktionalen Schreibens gewählt hat. Zu seinem Erfolg haben noch andere Faktoren beigetragen: der Einfluss der soziologischen Beobachtungsmethode seines Vaters und von Peter New, die speziellen Immersionsbedingungen in China, die Arbeitsbedingungen des *The New Yorkers* und nicht zuletzt seine Beharrlichkeit bezüglich der Schreibperspektive. Creative Nonfiction ist eben ein Genre, das es den Autoren ermöglicht, individuelle Schreibstile zu haben, solange die Geschichte nicht erfunden und schön erzählt wird. Manche einzigartigen Methoden sind vielleicht nur für bestimmte Autoren geeignet, und somit kann jeder sein persönliches Verständnis zu diesem Genre entwickeln. Striktes Prinzip und ausreichende Autonomie geben diesem Genre seinen Charme, der durch die Kombination von Literatur und Journalismus entsteht und in Hesslers Werken deutlich präsentiert wird. Wie Hessler selbst erklärt:

Ich hatte Literaturwissenschaft an der Princeton University und später an der Oxford University studiert, was für einen amerikanischen Journalisten etwas ungewöhnlich ist. Denn die anderen haben meist Journalismus oder Politikwissenschaft oder vielleicht Geschichtswissenschaft studiert. Wenn man von der Literatur beeinflusst ist, dann wird man sehr auf die Sprache und Geschichte achten. Für mich war es der Schlüssel. Und ich glaube, dass diese Faktoren von universeller Bedeutung sind, für Chinesen und auch für die Amerikaner.²⁸⁴

In diesem Sinne sind die Werke von Hessler denen der anderen Autoren tatsächlich von der inhaltlichen Tiefe und besonders von der Literarizität her überlegen.

4.4 China in der literarischen Nonfiction: Eine Fortsetzung als das ‚Fremde‘

In den Punkten 4.2 und 4.3 wurden die inhaltlichen und stilistischen Merkmale von Hesslers Werken sowie die verschiedenen Einflussfaktoren seines Schreibens hinreichend analysiert. Bisher kann man dann die Rolle der Creative Nonfiction zum Formen seines Chinabildes zurückblicken und beurteilen.

²⁸³ Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. A.a.O. S. 205.

²⁸⁴ Leserkommentar auf douban.com. von dem Leser namens Xiaohun. A.a.O.

Das unter 4.2 zusammengefasste Chinabild von Hessler unterscheidet sich nicht so sehr von dem der anderen zeitgenössischen Werke. Westliche Autoren betrachten Chinas Entwicklung allgemein mit komplexen Emotionen, sie haben einerseits Stereotype gegenüber China und andererseits aber auch oft neue Erkenntnisse und tiefe Einsichten. Generell profitieren sie viel von den individuellen Erfahrungen des interkulturellen Austausches. Die Analyse in Gliederungspunkt 4.3 zeigt deutlich, dass Hessler seine ausgebildeten Schreibmethoden der Creative Nonfiction ganz bewusst auf das Thema China anwendet. Das Streben nach präzisen Details, feiner Struktur, Szenenbeschreibung etc. macht Creative Nonfiction zu einem besonderen Genre, das die Bedürfnisse des Buchmarktes oft gut erfüllen kann. Als ein aufgeschlossener und ambitionierter Autor hat Hessler seine individuellen Schreibstile entwickelt, obwohl seine Schaffung natürlich auch tief in den westlichen Werten und Chinabildern verwurzelt ist. In diesem Sinne kann man sagen, dass die Komplexität und die Details der chinesischen Gesellschaft durch Creative Nonfiction auf der einen Seite gewissermaßen gut dargestellt und dass auf der anderen Seite die Legitimität des Chinabeschreibens durch die Komplexität des Schreibgegenstandes und durch die Subjektivität des Autors unweigerlich auch in Frage gestellt wird.

Im Folgenden wird anhand einer Analyse der stereotypen Elemente in Hesslers Werken die Wechselwirkung von Form und Inhalt in Bezug auf sein Chinabild untersucht. In 4.4.1 wird analysiert, dass gewisse kollektiv gepflegte und ‚vererbte‘ Stereotype vom Westen über China in Hesslers Bücher deutlich sichtbar sind. Die Abhandlung in 4.4.2 konzentriert sich auf die Möglichkeiten, dass viele Stereotype und Vorurteile durch Creative Nonfiction beseitigt werden können, ehe in 4.4.3 diskutiert wird, wie die stilistischen Merkmale von Creative Nonfiction wahrscheinlich verursachen, dass neue Stereotype und orientalistische Bilder geschaffen werden können. Abschließend wird in 4.4.4 ein Fazit gezogen.

4.4.1 Die vererbten Chinabilder bzw. Stereotype als Ausgangspunkt der China-Begegnung

In Kapitel 3.3 wurden die historischen Wandlungen der stilistischen Merkmale der westlichen Chinabeschreibungen kurz analysiert, jedoch ohne viel über die Inhalte des Chinabildes zu diskutieren. Dies ist allerdings wichtig, denn wie bereits zahlreiche

Forschungsliteraturen analysiert haben, ist das „China“ aus westlicher Sicht seit jeher ein mit Wissen und Phantasie vermischtes Dasein und zum großen Teil eine Art ‚subjektive Konstruktion‘. In den Jahrhunderten des Kontakts zwischen Westlern und Chinesen entwickelten westliche Missionare, Diplomaten und Reisende in ihren Texten eine kollektive Vorstellung von China und fügten bei der Beschreibung Chinas ihre eigenen Gefühle und Ideen, die China ausmachten, hinzu. Somit wurde ein Chinabild nicht als das Objekt einer neutralen Betrachtung, sondern eher aus dem Standpunkt und aus den Emotionen des jeweiligen Betrachters gebildet. Wie Raymond Dawson hinweist, ist das westliche Chinabild seit der früheren Zeit häufig von einer extremen Richtung in eine andere geschwankt.²⁸⁵

Die wichtigste Dimension in einem Länderbild stellt der Stereotyp dar. Der sogenannte *Stereotyp* bezieht sich auf bestimmte Eindrücke, die bereits fest geformt sind und daher direkt darauf angewendet werden können, wenn man einen fremden Gegenstand beurteilt. Im Vergleich zum Wort *Vorurteil* ist *Stereotyp* neutraler, obwohl es grundsätzlich ebenfalls vermehrt verwendet wird, um auf negative Eindrücke im täglichen Leben zu verweisen. Eingeführt wurde der Begriff 1922 von Walter Lippmann. Er behauptet:

For the most part we do not first see, and then define, we define first and then see. [...] We are told about the world before we see it. We imagine most things before we experience them. And those preconceptions, unless education has made us acutely aware, govern deeply the whole process of perception. They mark out certain objects as familiar or strange, emphasizing the difference, so that the slightly familiar is seen as very familiar, and the somewhat strange as sharply alien.²⁸⁶

Stereotype sind bis zu einem gewissen Grad berechtigt, denn sie können komplizierte Phänomene vereinfachen und kategorisieren, haben gleichzeitig aber den Nachteil, dass sie den Menschen oft behindern, neue Ideen zu akzeptieren. Stereotype verändern sich mit der Zeit, sodass neue Stereotype die alten überdecken können. Und manchmal tauchen alte Stereotype wieder auf (Z.B. wenn der Westen glaubt, dass China für den Westen eine Gefahr ist, wird die alte Aussage von der ‚Gelben Gefahr‘ immer wieder zurückkehren). Dies gilt insbesondere für Stereotype in der Literatur. In Bezug auf die westlichen Chinabeschreibungen kann man sehen, dass es in jeder historischen Epoche eine Gruppe Autoren gibt, die eine Reihe von ähnlichen Ideen über China kreierte. Diese Reihe kognitiver Systeme wird die Wahrnehmung Chinas eines jeden Westlers mehr oder

²⁸⁵ Vgl. Dawson, Raymond: *Chinese Chameleon: An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization*. London: Oxford University Press, 1967. S. 4.

²⁸⁶ Lippmann, Walter: *Public Opinion*. Transaction Publishers. 1998. S. 81, 90.

weniger beeinflussen. Dabei beinhaltet dieses Chinabild oft die Vorstellungen und Vorurteile der Menschen, was die ‚Realität‘ des Chinas weit distanziert.

In Bezug auf die konkreten Elemente der westlichen Stereotype und Vorurteile gegenüber China zu Anfang des 21. Jahrhunderts gibt es bereits einige fundierte Forschungen. Diese kann man beispielsweise in dem 2017 von Friedemann Vogel und Jia Wenjian zusammen herausgegebene Buch *Chinesisch-Deutscher Imagereport: Das Bild Chinas im deutschsprachigen Raum aus kultur-, medien- und sprachwissenschaftlicher Perspektive (2000–2013)*, nachlesen. In diesem haben mehr als ein Dutzend deutsche und chinesische Forscher das deutsche Chinabild in diversen kulturellen Bereichen analysiert. Vogel und Jia haben den aktuellen Stand der Stereotype und Vorurteile über China in deutschsprachigen Medien so zusammengefasst:

Ein Großteil der Studien sieht in der Aufbereitung Chinas in deutschsprachigen Medien daher eine überwiegend vorurteilsreproduzierende und kaum differenzierende Berichterstattung. „[...] Insgesamt lässt sich hier aber von einer fortlaufenden Verbreitung existierender Stereotypen durch die Medien sprechen, die sich eher an gesellschaftlich verankerten Symbolen und Floskeln orientieren, statt ihre eigentliche Aufgabe des Hinterfragens dieser Bilder wahrzunehmen.“ [...] „[Trotz] der diagnostizierten quantitativen Diversität der Themenfelder herrscht eine auf Konflikte und Gewalt fokussierende Kernagenda in der China-Berichterstattung vor.“ Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass sich die Vorurteilsbildung und -reproduktion bis in die Knigge- bzw. Ratgeberliteratur findet, was mittel- und langfristig natürlich fatale Folgen für die interkulturelle Kommunikation haben kann. Welchen Beitrag WissenschaftlerInnen gegen die Tendenz zur klischeehaften Medialisierung Chinas beitragen können, ist weiterhin offen.²⁸⁷

In ihrer Dissertation hat die chinesische Germanistin Zhou Haixia die Verteilung und Inhalte der Stereotype und Vorurteile in deutschen Medien 2000 bis 2010 konkret analysiert. Das Forschungsergebnis lautet:

Nach den dadurch gewonnenen Forschungsergebnissen hat das Chinabild in den deutschen Medien in dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts weiter negativ abgeschnitten. Dabei ist die Verteufelung Chinas im Westen in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts fortgesetzt. Andererseits bewegt sich das Chinabild zwischen den Bi-Polen, nämlich zwischen den Bildern der Chance und der Bedrohung, wie das Chinabild im Westen schon immer zwischen Idealisierung und Verteufelung pendelte. [...] Das politische Chinabild bleibt vergleichsweise eher stabil und zeigt keine eindeutige Korrelation zur Wirtschaftsstärke Chinas. Außerdem sind die aus dem Kalten Krieg überlieferten ideologischen Vorurteile des Westens gegenüber China als einem der sozialistischen Länder nicht nur in den Chinaberichterstattungen im Bereich der Politik enthalten, sondern auch in anderen Bereichen zu finden.

²⁸⁷ Vogel, Friedemann und Jia Wenjian: „Das Bild Chinas im deutschsprachigen Raum. Ein Forschungsüberblick zu Ethnostereotypen und Vorurteilen über das „Reich der Mitte“ und Perspektiven für die interkulturelle Kommunikation. S.11f. Aus: *Chinesisch-Deutscher Imagereport: Das Bild Chinas im deutschsprachigen Raum aus kultur-, medien- und sprachwissenschaftlicher Perspektive (2000–2013)*. Herausgegeben von Friedemann Vogel und Jia Wenjian. De Gruyter, Berlin/Boston, 2017.

Das von den deutschen Medien konstruierte Chinabild ist nicht dem realen China gleichzusetzen, sondern spiegelt die Wirtschafts- und Wertvorstellungsinteressen Deutschlands bzw. des Westens als Maßstab hinter dem Konstrukt wider. Darüber hinaus zeigt das Chinabild eben die ethnozentristische Perspektive deutscher Medien, nach der die deutsche bzw. westliche Kultur (im weiteren Sinne) der chinesischen überlegen sei und weltweit gültig sein solle.²⁸⁸

Da der Zeitraum des Forschungsgegenstands dieser beiden Forschungen genau dem Zeitraum des Forschungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit entspricht, lassen sich viele Forschungsergebnisse aus den beiden Büchern mit dem westlichen Chinabild in der literarischen Nonfiction vergleichen. Das Resultat dessen ist, dass das westliche Chinabild in der zeitgenössischen literarischen Nonfiction mit dem Chinabild in anderen Medientypen sehr stark übereinstimmt, wie z.B. mit dem in den Massenmedien, Lehrbüchern etc.

In der Tat könnte diese Situation anhand der Analyse von gemischten Emotionen westlicher Autoren gegenüber China in Kapitel 3.3 bereits erklärt werden. Das heutige China hat seine attraktiven Eigenschaften für westliche Autoren, wie beispielsweise seine schnell wachsende Wirtschaft, die hart arbeitenden Menschen sowie eine alte und mysteriöse Kultur. Aber der Westen, der die wirtschaftliche Zusammenarbeit mit China anstrebt, betrachtet China oft zugleich als Chance und Herausforderung, als ein mysteriöses ‚Fremdes‘ und sogar als ein Objekt, dem der Westen sich annähern und das er verändern sollte. Kurzum, hinter den Stereotypen stecken die komplexen Emotionen des Westens bei seiner Selbst-Positionierung. Unter diesen Emotionen wird unweigerlich eine Reihe komplizierter und manchmal scheinbar widersprüchlicher Bilder von China erscheinen.

In Bezug auf die konkreten Stereotype bzw. Vorurteile hat Zhou Haixia einige gängige Beispiele zusammengefasst, die in deutschen Medien verbreitet sind, wie „der Pragmatismus von den Chinesen“, „Der extreme Fleiß der Chinesen“, „China als ‚Das Land des mysteriösen Lächelns‘“, „Das unbeschränkte Streben nach großen Errungenschaften“, „Widersprüchliche Phänomene im chinesischen Kapitalismus-Modell“, „Die typischen Bilder von chinesischen Kadern“ usw.²⁸⁹ Durch die Analyse in Punkt 3.2 und 4.2 kann man eindeutig feststellen, dass solche Stereotype in Hesslers

²⁸⁸ Zhou, Haixia: *Die Konstruktion des Chinabildes in den deutschen Medien – Analyse der Chinaberichterstattungen in „Der Spiegel“ (2000–2010) und „Die Zeit“ (2000–2010)*. Dissertation, Fremdsprachenuniversität Beijing, 2012.

²⁸⁹ Zhou, Haixia: „Analyse von Stereotypen und Vorurteilen in deutschen Medienberichten mit China-Bezug: Eine Fallstudie zu China-Berichten in *Spiegel* und *Zeit*“. Das 10. Internationale Symposium zur interkulturellen Kommunikation in China. Haikou, Hainan, China. 21.11.2013.

Werken sowie in anderen zeitgenössischen nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen immer wieder vorkommen. Die in der literarischen Nonfiction behandelten typischen Stereotype entstehen vor allem daraus, dass ein Autor eine fremde Umgebung zuerst aus eigener Lebenserfahrungen beurteilt. Hesslers Einschätzungen über Chinas Geschichte, Politik, Wirtschaftsmodell und die Lebensart der Chinesen entsprechen daher oft solchen Stereotypen. Viele in Hesslers Augen ‚fremden‘ Elemente des Alltags in Fuling werden ganz oft sofort mit ‚Kommunismus‘ verbunden, was im Westen oft eine negative Konnotation hervorrufen kann. Kader werden ohne Beweise als ‚Diktatoren‘ bezeichnet.²⁹⁰ Im Kapitel „The Middleman“ in *Oracle Bones* wollte Hessler die antiwestliche bzw. nationalistische Tendenz der Chinesen nach einem diplomatischen Konflikt zwischen China und der NATO schildern. Seine Erzählung beginnt mit seinem Besuch eines Museums in Nanjing, in der er eine gelangweilte dort arbeitende Frau porträtiert, die mit den Ausstellungen im Museum gar nicht vertraut ist. Ohne weitere Informationen über diese Frau hat sie Hessler bereits als Vertreterin chinesischer Wanderarbeiter kategorisiert: „the generation that would define the nation’s future“.²⁹¹

Stereotype werden in Hesslers Büchern jedoch oft nicht direkt, sondern durch versteckte Interpretationsräume und durch kurze Kommentare ausgedrückt. In solchen Beschreibungen und Kommentaren kann man sehen, dass Hesslers Vergleiche zwischen den chinesischen und westlichen Kulturen deutlich auf seiner tiefen Anerkennung westlicher Werte und Lebensweise basieren. Die verschiedenen Probleme Chinas in Hesslers Augen, wie beispielsweise das mangelnde Wissen der Menschen von der Außenwelt, die unvollkommenen sozialen Versicherungssysteme, ein wirtschaftliches Entwicklungsmodell, das auf Geschwindigkeit, aber nicht auf Qualität setzt usw., sind verständlicherweise nach westlichen Standards betrachtet. Infolgedessen scheint China oft ein antagonistisches System gegenüber den Vereinigten Staaten zu sein, ohne dass seine Besonderheit genügend diskutiert wird, während westliche Standards dann oft automatisch und unbewusst als das ‚korrekte‘ und ‚bessere‘ Modell anerkannt werden. Westliche Standards haben natürlich sehr viele vernünftige Elemente, doch wenn es keine genügend spezielle Analyse der Besonderheiten der heutigen chinesischen Gesellschaft gibt, kann aus dieser Perspektive die Beschreibung zeitgenössischer chinesischer sozialer

²⁹⁰ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S. 7.

²⁹¹ Hessler, Peter: *Oracle Bones*. A.a.O. S. 12.

Probleme nur als Werkzeug zur Selbstbestätigung des heutigen Westens verwendet werden.

So wie Hessler einmal nach dem Stromausfall in Fuling den Entwicklungsdrang der Chinesen plötzlich besser erkannte (siehe 4.2.1), sind solche Erfahrungen doch noch ganz selten. Noch öfter liest man, dass er – so wie viele seiner westlichen Kollegen – über Chinas Entwicklungsmodell durchaus immer zunächst mit Skepsis oder Spott schrieb. Die von ihm beobachteten Details zeigen zwar oft gerecht, wie grob die Regierungsmaßnahmen der chinesischen Behörde sind und welchen Mangel es in der heutigen chinesischen Gesellschaft gibt, dennoch erweckt dieser Ton aber oft ein Überlegenheitsgefühl, besonders wenn man davon ausgeht, dass das Leben der ‚normalen Menschen‘ unter solch einem Modell eigentlich vor allem verbessert wird. Somit mangelt es in den humorvollen Ansagen manchmal an einem genügenden Ernst.

Durch eine Analyse von Hesslers Artikeln auf *The New Yorker* fand Gu Chenyun heraus, dass die Themen in solchen Artikeln – im Vergleich mit seinen Fokussierungen in den Büchern – „aktueller“ und „stärker von Stereotypen ausgeprägt“ sind. Nach ihr liegt der Grund darin, dass man in solchen relativ kurzen Artikeln das Thema oft nicht genügend tief behandeln kann, sodass die eigenen stereotypen Positionen leicht in die Diskussionen eingreifen können²⁹² Mit anderen Worten, als ein aus dem Westen kommender ‚Fremder‘ wird Hessler aufgrund seiner Herkunft unweigerlich seine vorausgesetzten Chinabilder haben, die er während des Lebens in China nicht schnell loswerden kann. Daher werden sich alle westlichen Autoren bei der Beschreibung, Kommentierung und Beurteilung chinesischer Alltagsszenen und Charaktere immer als Referenz auf westliche Standards stützen, obwohl sogar die Stereotype von Hessler oft lebhaft geschildert sind. Dieses Phänomen könnte mit den Worten von Edward Said zusammengefasst werden, nämlich, dass bei der Produktion vom Orientalismus der Einfluss vorherrschender Ideologien, d.h., der amerikanischen kulturellen Hegemonie, auf westliche Autoren unvermeidlich ist: „political imperialism governs an entire field of study, imagination, and scholarly institutions – in such a way as to make its avoidance an intellectual and historical impossibility“.²⁹³

²⁹² Vgl. Gu, Chenyun: *The Images of China from Foreign Correspondents' Works - A Case Study of Peter Hessler's Works*. Master's Dissertation. East China Normal University, 2014.

²⁹³ Said, Edward: *Orientalism*. Pantheon Books, 1978. S. 13.

Nichtdestotrotz meine ich, dass Hessler – im Vergleich mit vielen anderen Autoren, die deutlich mehr Vorurteile zeigen – sein Bestmögliches versucht hat, um viele Phänomene aus chinesischer Perspektive zu verstehen. Dennoch ist es aufgrund der zu großen Unterschiede in Bezug auf die Lebenserfahrungen zwischen den beiden China und den USA sowie der extremen Komplexität der Probleme in Bezug auf das Entwicklungsmodell der zeitgenössischen chinesischen Gesellschaft, für Hessler durchaus nicht real und möglich, alle Stereotype aufzugeben, auch wenn er von seiner subjektiven Seite große Bereitschaft zeigt.

Eines muss darüber hinaus betont werden, und zwar dass sich die westlichen Autoren ihrer Rolle oft sehr bewusst sind. Als für westliche Leser geschriebene Werke zeigen ihre Chinabeschreibungen zweifellos die westlichen Perspektive und Werte. Aber die Besonderheit von Hessler ist, dass er meistens den amerikanischen Lesern zuerst die Konflikte, mit denen er konfrontiert ist, zeigt, ehe er sofort die Rationalität des Status quo erklärt. Sein Respekt vor der komplexen Realität der chinesischen Gesellschaft basiert auf seiner anthropologischen Position, das bedeutet, dass jede Gesellschaft ihre eigene Kultur und Tradition hat, die langfristig geformt sind und auch nur langfristig verändert werden können. Diese Haltung wird von den meisten Lesern verstanden. Zudem ist es oft zu erkennen, dass Hessler trotz seiner Herkunft auch viele seiner früheren Ansichten geändert hat. Und diese Funktion der Creative Nonfiction, dass man durch Immersion ins reale Leben gewisse Stereotype bewältigen kann, wird in 4.4.2 diskutiert.

4.4.2 Die gebrochenen Stereotype durch die China-Begegnung

Wie bereits mehrmals in der vorliegenden Arbeit erwähnt wird, werden Hesslers Versuche, die chinesische Gesellschaft vor allem auf angemessener Weise ‚treu‘ darzustellen, von Menschen aus verschiedenen Bereichen herzlich gelobt. Paul Cohen, ein Historiker der chinesischen Geschichte, lobt z.B. in seiner Rezension besonders Hesslers Empathie:

He observes, he describes, he explains, but, although occasionally dismayed at the behavior of individual Chinese, he almost never is judgmental about the Chinese collectively. On the contrary, his basic humanity enables him, consistently, to enter thoughtfully into the feelings and behavior of people who are different in just about every way from himself.²⁹⁴

²⁹⁴ Cohen, Paul: „Peter Hessler: Teacher, Archaeologist, Anthropologist, Travel Writer, and Master Storyteller“. In: *The Journal of Asian Studies*. Vol. 72, No. 2 (May) 2013. (S.251–272). S. 271.

Deswegen können die (chinesischen) Leser, trotz der gelegentlich stereotypen Bewertungen, auch gleichzeitig sehr viele frische Punkte über China sowie über die Unterschiede der chinesischen und westlichen Gesellschaften betrachten und somit die Komplexität des chinesischen Alltags begreifen.

In Hesslers Rezeptionslage in China sind sehr viele gute Kritiken, sogar bisweilen poetische Urteile zu sehen, was wahrscheinlich gewissermaßen in den inhaltlichen Veränderungen in der chinesischen Übersetzungsversion begründet ist.²⁹⁵ Hessler ist in den Augen vieler chinesischen Leser tolerant, warmherzig, süß, einfühlsam, geduldig und humorvoll. Z.B. ist der berühmte Schriftsteller im Internet He Tai Tou beim Lesen von *River Town* von Hesslers Persönlichkeit beeindruckt:

He Wei hat sich schon seit dem Anfang bemüht, die Situation zu verstehen, anstatt nach Unterschieden zu suchen, so dass dieses Buch eine sanfte Kraft hat. Wie der von ihm mehrmals beschriebene Jangtse-Fluss, hat das Buch eine Art breite Toleranz und sanftes Mitleid.²⁹⁶

Wenn man zuerst die Qualität seiner Bücher außenvorlässt und nur von seinen Perspektiven und Einstellungen spricht, ist dieses ‚sanfte Bild‘ des Ich-Erzählers He Wei offensichtlich sehr leserfreundlich. Der Schriftsteller Guan Jun glaubt, dass ein wichtiger Punkt von Hesslers Erfolg in China die Gefühle der Leser sind:

Die Chinesen sind im Unbewussten zutiefst besorgt über ihr Bild im Westen. Aber dieses Besorgen wird begleitet von der Angst, von anderen beobachtet zu werden. He Wei hat seine Freundlichkeit und Umgänglichkeit gezeigt, was seine Beobachtung akzeptabel macht. Diese Güte hat auch zur Tiefe seiner Werke beigetragen.²⁹⁷

Daher ist eines der am häufigsten vorkommenden Schlüsselwörter in den Kommentaren über Hesslers Werke das Wort „objektiv“. Es ist klar, dass die Beobachtung des „Fremden“ in sich eine subjektive Aktion ist, die auf keinen Fall „objektiv“ sein könnte. Dieses Urteil der chinesischen Leser basiert gerade auf einem Stereotyp von ihrem Bild des Westens, nämlich auf der Annahme, dass die Westler China gar nicht richtig verstehen können. Die Leser sind aus verschiedenen Gründen vor allem begeistert, ein gewissermaßen „echtes“ China bei Hessler zu sehen. Die „Echtheit“ bzw. „Neutralität“ des Chinabildes von Hessler wird von Lesern anerkannt, weil sie glauben,

²⁹⁵ Vgl. Lu, Jingwen: *Reconstruction of China's Image in Li Xueshun's Chinese Translation of River Town*. Master Arbeit. Beijing Foreign Studies University, 2021.

²⁹⁶ He Tai Tou: „Unsichtbares Gesicht: Eine Rezension von Peter Hesslers Werk“ (看不见的面孔:读彼得海斯勒). In: *Gaozhongsheng zhi You*. 2013.10. Vol.2. S.26f.

²⁹⁷ Liu, Mengzhi: „Schriftsteller Guan Jun: Die wahre Geschichte hat eine natürlichere Textur als die erfundene“ (作家关军: 真实的故事比想象的更有天然的质感). <https://site.douban.com/256536/widget/notes/190197660/note/615425296/>. (Stand: 01.02.2021)

dass er sich China, anstatt nur mit Vorurteilen oder Bosheit, meistens mit Güte und Neugier nähert. Auch deswegen sind seine Entdeckungen, nach vielen Lesern, besonders tiefgreifend. Z.B. weist der Schriftsteller und Kritiker Nanfang Shuo darauf hin, dass Hessler sein Stereotyp bricht:

Unter normalen Umständen wird sich ein junger Mann aus der angloamerikanischen Gesellschaft kaum der Umgebung anpassen, wenn er plötzlich in einem solchen Ort (die kleine Stadt Fuling) geworfen wird. Es ist normal in dieser Situation, den Unterschied zwischen sich und anderen zu verabsolutieren, um die eigene Situation zu rationalisieren. Solche einfachen und oberflächlichen Reaktionen sind sehr häufig zu sehen, wenn man mit fremden Kulturen in Kontakt kommt. Und man kann nicht sagen, dass sie völlig ungerecht sind: Es ist einfach und scheint die Erwartungen vieler Menschen zu erfüllen, wenn He Wei streng und nachdrücklich aufspielt, wie isoliert, schmutzig und dumm die Einwohner in Fuling sind und das alles dem Kommunismus zuschreibt. Nur wird er nicht nur die wertvolle zweijährige Erfahrung und die Stadt Fuling verpassen, sondern wird dieses Buch auch wertlos sein, weil es den feststehenden Eindrücken der Menschen zu nah kommt. Der Grund, dass dieses Buch [(*River Town*)] sofort nach seiner Veröffentlichung gelobt und gewürdigt war, besteht darin, dass der Autor nicht aus der üblichen Perspektive vorgeht.²⁹⁸

Das heißt, gerade weil Hessler diesen eben von Nanfang Shuo genannten Stereotyp der Leser bricht, fühlen sich die Leser überrascht und berührt. Mit anderen Worten, obwohl Hesslers Chinabild immer noch Stereotype beinhaltet, da er manche seiner eigenen kulturellen Beschränktheiten nicht genau bemerken kann, hat er darüber hinaus viele westliche Stereotype über China durchbrochen und seine Subjektivität gezeigt. Gleichzeitig kann er sein Chinabild oft natürlich und lebendig konstruieren, indem er bewusst feine Schreibtechniken anwendet.

Und dieser Durchbruch an Stereotypen hängt offensichtlich auch mit den stilistischen Merkmalen der literarischen Nonfiction zusammen.

Erstens steht dies damit im Zusammenhang, dass diese realitätstreue Beschreibung definitiv zu einer Reduktion der traditionellen ‚orientalischen‘-Elemente in der westlichen Literatur führt, was zu einer Schwächung der ‚Fremdheit‘ des heutigen Chinas führt.

War China in der Vergangenheit ein fernes Land voller Phantasie und Trugschlüsse, so ist es heute vor allem eine reale Existenz. Es koexistiert mit dem Westen in räumlicher, zeitlicher, sozialer und politischer Dimension. Menschen, die bereits lange mit China in Kontakt stehen, müssen – auch wenn sie noch hartnäckige ideologische Vorurteile

²⁹⁸ Nanfang, Shuo: „Prolog: Ein anderes Auge, das China beobachtet“ (看中国的另一只眼). In: Hessler, Peter: *River Town*. Die übersetzte Version in Taiwan. Jcpublishing, 2006. S. IV.

gegenüber China besitzen – tiefer über Themen nachdenken und können nicht mehr aus allen Fragen einfache Schlussfolgerungen ziehen. Die Suche nach Antworten durch den Kontakt mit ‚einfachen Menschen‘, auch wenn sie oft keine zufriedenstellende Antwort geben konnte, bedeutet bereits für die Autoren, dass sie die Komplexität und die Vielfalt der Welt akzeptieren müssen. In den Beschreibungen über immersive Erfahrungen können die Leser oft sehen, wie Hessler seine Stereotype allmählich aufgibt. Z.B. sieht man deutlich, wie sich Hesslers Einstellung gegenüber der Lehrerin Liao allmählich verändert. Am Anfang war sie für Hessler ein Mensch mit einer seltsamen Persönlichkeit. Erst am Ende seines Aufenthalts in Fuling erkennt Hessler, dass Liao eine zu respektierende Figur ist. Ein anderes Beispiel wurde in der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt; und zwar das, dass Hesslers hartnäckige Vorurteile gegen den Drei-Schluchten-Damm erst durch eigene Lebenserfahrung, nämlich die schlimme Erfahrung während des Stromausfalls, geändert wurde. Diese Veränderung kann man eigentlich nicht nur bei Hessler, sondern bei allen Autoren, die langjährige Immersionserfahrungen haben, beobachten. Genau wie Hesslers Beschreibung über die transformative Funktion des Peace Corps für ihre Mitglieder:

Sometimes I thought of the Peace Corps as a reverse refugee organization, displacing all of us lost Midwesterners, and it was probably the only government entity that taught Americans to abandon key national characteristics. Pride, ambition, impatience, the instinct to control, the desire to accumulate, the missionary impulse—all of it slipped away. [...] At some level, I came away with a deep faith in the transformative power of the Peace Corps; everybody I knew had been changed forever by the experience.²⁹⁹

Diese Art von Veränderung ist oft erfreulich und durchdringt die täglichen Gewohnheiten, was man in Hesslers doppelter Perspektive des Lebens sehen kann, die er nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten sofort entwickelt hat (siehe Kapitel 4.2.4).

Als zweites kann man nennen, dass manche stilistische Elemente der literarischen Nonfiction dazu beitragen können, Stereotype zu eliminieren und die Subjektivität des Beobachteten zu erzeugen.

Denn obwohl Hesslers Analyse nie ganz umfassend und objektiv sein kann, kann man immer noch bemerken, dass er seit *River Town* bereits einige feste Stereotype über China gebrochen hat; dies gilt vor allem dahingehend, dass ‚die Chinesen‘ nicht mehr ein von den Westlern vorgestelltes vages kollektives Gesicht sind, sondern zum ersten Mal in der

²⁹⁹ Hessler, Peter: *Strange Stones*. A.a.O. S. 164.

Geschichte von westlichen Chinabeschreibungen gruppenweise als lebendige Individuen erscheinen. D.h., obwohl Hessler's Schilderung der Charaktere seine Unzulänglichkeit hat (siehe Punkt 4.3.3), da er selbst – anstelle der Charaktere – ‚spricht‘, gibt es in der Creative Nonfiction immer noch Raum, um die Subjektivität der Figuren zu zeigen. So sind beispielsweise viele Stellen in Hessler's Büchern vorhanden, in denen er die Aussagen von anderen durch Briefe oder Monologe direkt zitiert, wodurch die Subjektivität der Charaktere wiedergegeben wird. Z.B. hat Hessler in *River Town* und *Oracle Bones* durch die Einführung der Artikel von seinen Studenten einige Stereotype im Westen über das chinesische Bildungssystem verworfen. Denn in solchen Artikeln treten die Studenten als individuelle Stimmen auf, die selbständige Gedanken äußern können. Dazu kommt noch, dass die meisten Figuren in Hessler's Büchern nicht mehr ‚Rebellen‘ gegen das System sind, die von vielen anderen westlichen Autoren bewusst ‚gesucht‘ oder ‚entdeckt‘ werden, sondern, dass es sich bei ihnen wirklich um die ‚einfachen Leute‘ in der chinesischen Gesellschaft, die gar nicht radikal denken und agieren, handelt.

Hinter dieser Art der gebrochenen Stereotype stehen der Wille und die Fähigkeit eines Autors, die Komplexität der Dinge zu akzeptieren und das versteckte Wesen hinter den Phänomenen zu kennen. In Bezug auf Chinas Realität bedeutet dies, dass man das besondere Entwicklungsstadium der heutigen chinesischen Gesellschaft, die trotz vieler Probleme im Großen und Ganzen eine beeindruckende Vitalität zeigt, berücksichtigen muss. Eine der größten Besonderheiten von Hessler ist, dass er den Chinesen oft sein großes Mitgefühl und Verständnis entgegengebracht hat. Z.B. geht es in *River Town* um den Zeitraum zwischen 1996 und 1998, als die ‚einfachen Chinesen‘ noch einen ziemlich niedrigen Lebensstandard hatten. Trotz gewisser Verspottungen wird die Rückständigkeit auf materiellen und geistlichen Ebenen von Hessler oft warmherzig geschildert, weil er nicht nur die historischen Gründe solcher Phänomene gut kennt, sondern auch den Willen der Menschen schätzt, um diese Situation loszuwerden. Sein Bild von der kleinen Stadt Fuling ist somit voller Vitalität, humorvoll und lebendig.

Wenn es um manche chinesischen Phänomene geht, die für Hessler schwer zu verstehen sind, kehrt er oft zurück zu den Erfahrungen in den USA und unternimmt Vergleiche. Er gibt oft keine eindeutige Antwort darauf, was besser ist, sondern lässt die Leser darüber nachdenken und selbst entscheiden. Für ihn ist die gegenseitige Anerkennung viel wichtiger als sich völlig auf die unvermeidlichen Unterschiede zwischen China und dem Westen zu konzentrieren. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass Hessler's Sichtweise,

die Erfahrung in Fuling bzw. in China übertrifft. Denn für Menschen aus verschiedenen Kulturen gibt es oft keine eindeutige ‚korrekte‘ Lebensweise, viel wichtiger ist die Möglichkeit des gegenseitigen Verständnisses. Die persönlichen Erfahrungen von Hessler können das Forschungsergebnis der deutschen Medienwissenschaftlerin Thimm unterstützen; und zwar dahingehend, dass es umso wahrscheinlicher ist, dass Stereotype unterbrochen werden können, je stärker die interkulturelle Kommunikation in einem Gebiet ist:

Auffallend war hierbei, dass Bereiche, in denen die Befragten eigene Erfahrungen mit China gemacht hatten (etwa durch direkten Kontakt mit der Bevölkerung, kulturelle Erfahrungen und Reisen), durchgehend positiver bewertet wurden als Bereiche, in denen Informationen eher aus den Medien bzw. aus Sekundärquellen gewonnen werden (etwa Politik und Menschenrechte). Dies zeigt, dass der direkte persönliche Austausch mit China positive Effekte für das gegenseitige Verständnis haben kann.³⁰⁰

Zusammenfassend kann man sagen, dass die interkulturelle Erfahrung grundlegend für die Bewältigung mancher Stereotype ist. Obwohl die westlichen Autoren oft mit einem tief verinnerlichten Überlegenheitsgefühl das lokale Leben in einem fremden Land betrachten, sind sie dennoch oft bereit dazu, sich in der lokalen Kultur neu zu positionieren. Somit erscheinen sie oft als ein ‚Mittelsmann‘ zwischen den beiden Kulturen, der komplexe und gemischte Emotionen zeigt. Die westlichen Autoren sind oft mehr von der Realität assimiliert als umgekehrt Veränderungen im fremden Land durchmachen zu können. Dadurch wirken Autoren wie Hessler immer facettenreich. Hessler scheint demnach häufig voller Wohlwollen gegenüber den konkreten Menschen, mit denen er kommuniziert und zeigt darüber hinaus oft die Fähigkeit, über die westlich-chinesischen kulturellen Unterschiede zu reflektieren. Dass China in solchen Fällen meist als ein passives und neu konstruiertes Objekt geschildert ist, wird im folgenden Punkt betrachtet.

4.4.3 China als das neu konstruierte ‚Fremde‘

Durch die bisherige Analyse wurde ersichtlich, dass Hesslers Erzählung sowohl eine westliche Perspektive beibehält als auch einige Stereotype aufbricht. In diesem Unterkapitel wird versucht, zu beweisen, dass neue Stereotype über China durch Hesslers

³⁰⁰ Thimm, Caja: „China im Spiegel der Printmedien – Zwischen Verdammung und Überhöhung? Medieninhalte und Expertenperspektiven zur Berichterstattung in Deutschland“. In: *Chinesisch-Deutscher Imagereport: Das Bild Chinas im deutschsprachigen Raum aus kultur-, medien- und sprachwissenschaftlicher Perspektive (2000–2013)*. Herausgegeben von Friedemann Vogel und Jia Wenjian. De Gruyter, Berlin/Boston, 2017. S. 46.

Werke womöglich gebildet werden. Grund dessen ist, dass dadurch, dass Hessler's Werke, wegen der einzigartigen Perspektive und des besonderen Schreibstils, bereits zu einem Vertreter der zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen geworden sind, sich diese stark auf zukünftige Publikationen auswirken können.

Über das von Hessler neu geschaffene Chinabild gibt es bereits einige Forschungsergebnisse.³⁰¹ Diese diskutieren allerdings ausnahmslos über die möglichen Faktoren in der Realität, die Hessler's Chinabild beeinflussen können. Bis jetzt gibt es noch kaum spezielle Forschungen über den Beitrag der stilistischen Elemente zum Formen seines neuen Chinabildes. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass es vor allem die folgenden stilistischen Punkte von Hessler's Werken gibt, die eng mit dem Formen von Stereotypen über China in Zusammenhang stehen: *Erstens, die karikaturistischen Beschreibungen können stereotype Eindrücke der Leser verstärken; zweitens, durch das Zusammenfügen von fragmentierten Szenen und Informationen wird ein ‚fiktives‘ China auf der kognitiven und strukturellen Ebene vom Autor aufgebaut; drittens, die chinesische Tradition und Kultur werden in literarischer Nonfiction immer noch als Symbol verstanden und imaginär vorgestellt; viertens, die in den Werken erscheinenden westlichen Figuren, inklusive des Ich-Erzählers, vertreten deutlich eine oft rationale und legitimierte Stimme.*

1. Die karikaturistischen Beschreibungen können stereotype Eindrücke der Leser verstärken.

Die grundlegenden stilistischen Elemente der Creative Nonfiction, nämlich die *szenischen Beschreibungen mit vielen Dialogen und Details*, haben zum Darstellen des Alltags von einer Gesellschaft sowohl positive als auch negative Seiten. Der Grund dafür ist, dass es Autoren oft bevorzugen mit Szenen mit den größten Spannungseffekten, die lebendige Bilder im Kopf des Lesers erzeugen können, zu arbeiten. Solche Szenen wirken somit wie Karikaturen, die die Charakteristika der Figuren durch die Betonung von manchen Kleinigkeiten häufig übertreibend darstellen. Als satirische Werke erzeugt eine Karikatur oft einen ‚Teufelskreis-Mechanismus‘, in dem Menschen die bereits stabilen Stereotype immer wieder wiederholen, ohne ihren Hintergrund zu erkunden. Die

³⁰¹ He, Chengyin: *Orientalism in Oracle Bones*. M.A. Thesis in Comparative Cultural Studies. Guangdong University of Foreign Studies, 2019; Gu, Chenyun: *The Images of China from Foreign Correspondents' Works- A Case Study of Peter Hessler's Works*. A.a.O.

karikaturischen Beschreibungen in Hessler's Werken können einerseits gewisse ‚reale‘ Elemente des chinesischen Alltags rekonstruieren, da sie – im Vergleich mit den imaginären uralten westlichen Stereotypen über China – nur ‚begrenzt‘ die chinesische Gesellschaft ‚provizieren‘. Und andererseits sind seine Beobachtungen und Beurteilungen, zwar im Grunde inhaltlich ähnlich wie in anderen westlichen Chinabeschreibungen, aber so lebhaft und subjektiv geschildert, so dass sich die Leser nach dem Lesen womöglich vorrangig vor allem an die meist übertriebenen Elemente erinnern können. Z.B. können Leser in *Strange Stones* verschiedene kuriose, also ‚strange‘ Geschichten, in der chinesischen Gesellschaft lesen, die zwar auf Hessler's realen Erfahrungen basieren und lebhaft geschildert werden, aber nur die ‚Kuriosität‘ des chinesischen Alltags als Stereotype verstärken können. Hessler ging beispielsweise zu einem Rattenfleisch-Restaurant in der Provinz Guangdong und hat detailliert zusammengefasst, wie jeweils die ‚großen‘ und ‚kleinen‘ Ratten serviert werden und schmecken. Solche Restaurants sind in der Tat auch in Guangdong eine Rarität. Hessler's Schilderung allerdings könnte das westliche Stereotyp über China dahingehend verstärken, dass angenommen wird, dass „die Chinesen alles essen“.

D.h., Hessler hat in seinen Werken durch das Verwenden einer Vielzahl an Stilmitteln über Geschichten erzählt. Solche Schreibtechniken können die literarischen Merkmale der Texte enorm vergrößern, bringen aber gleichzeitig die Gefahr, dass sie neue Stereotype über China in Form von lebendigen Szenen und Details konstruieren können. Und dies wurde gewissermaßen bereits in der Rezeptionslage bestätigt. Denn Hessler's Werke haben die Art und Weise des Chinabeschreibens in der heutigen Zeit stark beeinflusst. Seit seinem Erfolg scheint es, dass gute westliche Chinabeschreibungen durch ausführliche Details ihre Aufmerksamkeit auf die gewöhnlichen Menschen bzw. auf den chinesischen Alltag legen müssen. Hessler's Werke sind wie der in *River Town* von ihm beschwerte Kanadier Mark Rowswell, der wegen seiner perfekten chinesischen Sprachfähigkeit für jeden Chinesen bekannt und so zu einem Alptraum aller Chinesisch lernenden Ausländer geworden ist. Die interessanteste Beschreibung dieses Phänomens stammt von dem in Peking lebenden Journalisten Thomas Talhelm:

Peter Hessler singlehandedly ruined my life in China.
I've never seen Hessler, author of the bestsellers *Oracle Bones* and *River Town*,
but I eke out a bitter existence every day in his footsteps.
The trauma started when my sister landed in Beijing. Until then, everything had
been great. Better than great, her visit would let me cash in on the most essential
benefit of living in China – regaling audiences with China adventure stories.

The greatest consolation of straddling squatty potties and riding country buses that pass blindly around mountain corners is that it makes a great story. Best of all, you get to wrap yourself in the velvety illusion that you're the first to do it. Though my logical side knows other foreigners have been here and done that, I succumb to the sweet-scented myth like everyone else.

For weeks before her visit, I biked through Beijing's cold winter streets to my ancient Chinese classes every day. My mind was ablaze, cataloguing all the great China stories I could pretend to be reminded of when we saw sights in the capital. [...] That fateful day, I met her in the Capital Airport and started right into my first story. But she cut me off: "Oh yeah, I read that in Peter Hessler." As we walked from the subway to my home, I tried again. "Have you heard about my home in one of Beijing's poorest, most culturally vibrant hutong?" "Read that in Peter Hessler, too."

I knew my plan was in trouble when we checked into a hotel, but I tried again. "Did I tell you about the time a thief broke into my hotel room?" "Peter Hessler." I panicked and scrounged up my most sensational story. "Well what about the time the police kicked me out of town?" "Hessler."

Thanks to my arch-nemesis, my China adventure stories made me as tedious as someone reciting the plots of famous movies. I doubt I'm alone. I suspect that every foreigner-turned-China hand has at least a little grudge-tinged-with-respect for Hessler.

I've spent the better part of my China life scouring Hessler's writings to find faults to justify my rivalry, but I'm still empty-handed. It took my sister's visit for me to realize I was only mad because Hessler made me realize I'm not Marco Polo.

But I shouldn't blame Hessler for being an engaging writer and enterprising journalist.³⁰²

Nachdem Hessler diesen Artikel gelesen hat, antwortete er darauf und erwiderte, dass er früher auch ähnliche Erfahrungen gemacht hat:

During the years that I was in Fuling, *Iron and Silk* was the book that all foreign teachers read, and sometimes complained about. When I sent out the manuscript of *River Town*, a lot of reactions were clearly shaped by Mark Salzman's book. Most publishers rejected it, probably because there was already a successful book about teaching in China. Others wanted to build on it in narrow ways: One agent wanted me to cut it down into very short vignettes, like Salzman's book. I'm glad I resisted; over the years it's become clear that these are very different books and each has its own place. When I met Mark Salzman at a literary event, and told him that the foreign teachers now complain about me as well. He laughed; he knew what I was talking about.

As time passes, it's clearer that China is such a big country that lots of different things can be written about it. This has always been true, but it wasn't so obvious back in 1999. When I sent out *River Town*, some publishers responded: "We don't think that anybody wants to read a book about China".

It's hard to imagine, but there wasn't this sense of China as such an important, varied, and energetic place.³⁰³

³⁰² Talhelm, Thomas: „How Peter Hessler ruined my life in China“. In: *China Daily*, 17.03.2010. http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-03/17/content_9603053.htm. (Stand: 01.02.2021)

³⁰³ Hessler, Peter: „Sorry about that, says Peter Hessler“. In: *China Daily*, 18.03.2010. http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-03/18/content_9608379.htm. (Stand: 01.02.2021)

Es ist daher zu erkennen, dass die in der westlichen Literatur erscheinenden Stereotype über China oft über Generationen übertragen werden, und dies hängt in der Tat oft mit der dominierenden Form (Genresverteilung) auf dem Buchmarkt zusammen.

2. Durch das Zusammenfügen von fragmentierten Szenen und Informationen wird ein ‚fiktives‘ China auf der kognitiven und strukturellen Ebene vom Autor aufgebaut.

McPhee betont die Wichtigkeit vom Feststellen der Logik und Struktur eines „Creative Nonfiction“-Werk aus der Seite des Autors: „You begin with a subject, gather material, and work your way to structure from there. You pile up volumes of notes and then figure out what you are going to do with them, not the other way around.“³⁰⁴ Dies bezieht sich auf das Problem der starken Subjektivität des Autors beim Schreiben, das bereits in Kapitel 4.3.3 ausführlich erörtert wurde. Wenn ein Verbrechen (wie beispielsweise der von Capote rekonstruierte Mordfall) oder eine zeitgenössische Geschichte mit einer klaren Bedeutung beschrieben wird, kann die Konstruktion eines ‚Sinns‘ bzw. einer ‚Logik‘ der Geschichte vom Autor seine Zweckmäßigkeit haben. Wenn ein Autor ein großes und extrem komplexes Thema, wie die chinesische Geschichte, beschreibt und wenn er diesem Schreibmaterial auch eine Logik geben will, wird die Legitimität dieser Logik dann oft in Frage gestellt, da diese ziemlich von einzelnen Autoren abhängig ist. Dies geschieht deutlich im Buch *Oracle Bones*. Als Hessler die Geschichte Chinas interpretieren möchte, treten die von ihm kennengelernten Menschen und deren Geschichten als ‚Medium‘ zu dieser Interpretation auf. Dies bezieht sich beispielsweise auf Emilys Arbeits- und Lebenserfahrung in Shenzhen, auf das von ihm in Anyang gefundene Buch und auf die Geschichte dessen Autor Chen Mengjia, Hesslers Nachbar Zhao Jingxin usw. Zwar sind ihre Geschichten real, aber die Bedeutung sowie die Erzählperspektive ihrer Geschichten wird von Hessler gegeben. In *Oracle Bones* ist die von Hessler konstruierte Logik ganz vage und fast unbemerkbar, dennoch können Leser einige subtile Emotionen und Bewertungen von Hessler erkennen, wie etwa die Schwierigkeit zur Rekonstruktion einer vergangenen Geschichte, die fortlaufende Tradition der chinesischen Kultur usw.

³⁰⁴ McPhee, John: *Draft No. 4: On the Writing Process*. Farrar, Straus & Giroux Inc, 2017. S.2.

In *Country Driving* versucht Hessler offensichtlich, durch sehr symbolische Aspekte (das Autofahren auf Autobahnen, die Große Mauer, ein Dorf/das Leben auf dem Land sowie eine boomende Fabrikstadt/die Verstädterung Chinas) über den Status Quo der wirtschaftlichen Entwicklung Chinas in der heutigen Zeit zu erzählen. Als diese Erzählstruktur festgestellt wurde, können die Materialien, die er durch das Autofahren im ganzen China gesammelt hat und die mit dieser Thematik eng verbunden sind, als Grundlagen seines Chinabildes dienen. Z.B. seine Erfahrungen, bei einer Firma ein Auto zu mieten, einen Verkehrsverlag zu besuchen, eine Fahrschule sowie eine Autofabrik zu besichtigen, sind dann wahrscheinlich Programme, die Hessler gemäß seiner ‚Autofahren‘-, und ‚Autobahn-Thematik‘ speziell gewählt hat und die besonders aufmerksam von ihm geschildert werden. Im Teil mit der Fabrik suchte Hessler gezielt verschiedene Aspekte in der Fabrikstadt Lishui. Beobachtet werden die Arbeitsweisen und Verhaltensweisen der Menschen in den privaten und öffentlichen Branchen. Die miteinander fragmentierten, aber einzeln gesehen immer mit vollen Informationen geladenen Handlungen bilden dann Hesslers Chinabild, das sowohl inhaltlich als auch erzählerisch von Hessler selbst kontrolliert werden kann.

Hessler bevorzugt es, den unternehmerischen Geist ambitionierter Chinesen zu behandeln, was offensichtlich mit der von ihm festgestellten Logik des chinesischen Modernisierungsprozesses zusammenhängt. Nach Hessler ist der chinesische Modernisierungsprozess von einfachen Menschen geprägt, aber in der Tat ist diese Einschätzung von ihm gewissermaßen fragwürdig. Denn anders als Figuren, wie Wei Ziqi oder Tao, die ursprünglich vom Land kommen, bleiben doch noch viele Menschen weiterhin auf dem Land und wollen ihre Lebensweise auch nicht stark verändern; Auch Emily und Willy gehören definitiv zu den mutigsten Studenten, die in Fuling von Hessler unterrichtet werden. Diese Ausführungen zeigen, dass die von Hessler geschätzten Charakteristika immer detailliert geschildert und im Buch indirekt gelobt werden, während die von ihm nicht gemochten Menschen dann oft ‚flacher‘, also stereotyper dargestellt werden.

Im Gegensatz dazu wurde es in der vorliegenden Arbeit auch bereits erörtert, dass es fragwürdig ist, ob die besondere Identität des ein mehr oder weniger privilegierter Westlers tatsächlich den Kummer, die Kernanliegen und sogar die Schattenseiten eines einfachen Chinesen genug tiefgehend nachvollziehen könnte (siehe Kapitel 3.2.4). Somit tragen die von Hessler und von anderen westlichen Autoren ausgewählten Figuren

wahrscheinlich mehr ‚Sinn‘, als solche Figuren tragen sollten und könnten. Z.B. wird die Schilderung von Figuren in Leslie Changs Buch *Factory Girls* von manchen chinesischen Lesern in Frage gestellt. In diesem Buch wird das Leben der Wanderarbeiterinnen in der Fabrikstadt Dongguan präsentiert. Im Vergleich mit Hessler, der die Gottes Perspektive oft beiseitelegt, zeigt Chang deutlich mehr ‚US-amerikanische‘ Werte. Die Hauptfigur in ihrem Buch ist eine Wanderarbeiterin, die vom persönlichen Erfolg träumt und immer optimistisch arbeitet. Manche chinesischen Leser finden darin mehr Spuren des typischen ‚amerikanischen Traums‘, während es im Buch an der tiefgehenden Untersuchung der harten Lebenssituationen der Wanderarbeiterinnen noch mangelt.³⁰⁵

Dazu kommt noch, dass das oft utopische ‚helle‘ Bild der Chinesen und das verteufelte ‚dunkle‘ Bild des chinesischen Systems logisch eigentlich nicht ganz haltbar sind. Diese in vielerlei Hinsicht essentialistische Art der Kategorisierung zeigt einerseits die Komplexität der heutigen chinesischen Gesellschaft, die äußerst schwer ‚lesbar‘ ist; und zwar nicht nur für ausländische China-Beobachter, sondern auch für die Chinesen selbst. Andererseits ist es festzustellen, dass die westlichen Autoren in Bezug auf das Modernisierungsmodell der nicht-westlichen Welt bzw. hinsichtlich des extrem harten aber bewegenden Modernisierungswegs Chinas noch generell nicht genügend ‚kreativ‘ denken können, d.h., dass sie das westzentrierte Denken noch nicht befriedigend loswerden können.

3. Die chinesische Tradition und Kultur werden in literarischer Nonfiction immer noch als Symbol verstanden und imaginär vorgestellt.

Hesslers konkrete Vorstellungen von den Geschichten der chinesischen Schriftzeichen in *Oracle Bones* und von denen der Großen Mauer in *Country Driving* sind zwar erfolgreich in Bezug auf die Darstellung der ‚Besonderheit‘ der chinesischen Zivilisation, haben aber die ‚mysteriöse‘, d.h. die ‚exotische‘ Farbe der chinesischen Kultur – durch die Symbole von historischen Relikten – im westlichen Kontext fortgesetzt. In diesem Sinne fehlt es Hesslers Bild des alten Chinas immer noch an genügender ‚Faktualität‘, was mit seiner Immersion in den chinesischen Alltag wenig zu tun haben, sondern immer im Rahmen des ‚exotischen‘ Chinas im westlichen Kontext steht. Denn es ist ersichtlich, dass Hesslers

³⁰⁵ Vgl. Peng, Yixin: „Das heutige China in den Augen der „Fremden“: eine Untersuchung der nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen von Peter Hessler und Leslie Chang“ (‐他者‐视域下的当代中国——何伟与张彤禾的非虚构写作中的“中国叙事”研究). In: *Radio & TV Journal* (视听). 2018/11. S. 238f.

Ansichten über die chinesische Kultur nicht in seinem täglichen Leben liegen, sondern bereits zu Beginn seines Schreibens bestimmt wurden. Indem das ‚undurchsichtige‘ China durch Symbole, wie die Große Mauer, die Autobahn, die Orakelknochen oder die chinesische Schriftzeichen, repräsentiert wird, verliert das ‚reale‘ China oft seine Vielfältigkeit, die nicht unbedingt durch Symbole, sondern eher in seinem spezifischen historischen Umfeld verwurzelt ist. Diese in mancher Hinsicht vereinfachte Haltung verursachte dann gewissermaßen die Starrheit des (historischen und kulturellen) Chinabildes.

Kurz gesagt, aufgrund seiner Unzufriedenheit mit dem westlichen Berichterstattungsstil bricht Hessler erstaunlicherweise die fragmentierten und an Hintergrundinformationen fehlenden Bilder des Westens über das heutige China. Dennoch kann er sich jedoch nicht von dem Versuch lösen, den gleichzeitig ‚fragmentierten‘ aber detaillierten notierten Erfahrungen weiter einen ‚Sinn‘ zu geben, insbesondere wenn es um abstrakte Themen geht. Das bedeutet, dass das Chinabild in der literarischen Nonfiction – im Vergleich mit der Fiktion – wahrscheinlich noch mehr von der ‚Realität‘ eingeschränkt oder sogar zu einem anderen ‚Stereotyp‘ entwickelt werden könnte.

4. Die in den Werken erscheinenden westlichen Figuren, inklusive des Ich-Erzählers, vertreten – im Vergleich mit den Chinesen – deutlich eine oft rationale und legitimierte Stimme.

Seien es Autoren, die sich aktiv in das lokale Leben integrieren, oder die in Interviews zitierten westlichen Experten, ihr Auftreten wirkt immer ‚rational‘ und ‚modern‘. Insbesondere im Gegensatz zu den chinesischen Figuren scheint es, dass die chinesische Kultur aus der westlichen Perspektive erklärt und sogar ‚interveniert‘ sein sollte: Dies bezieht sich auf reale Dinge, wie Hesslers Rettung von Wei Jia, die schwerkrant ist und erst durch Hesslers Hilfe von amerikanischen Ärzten in der Ferne erfolgreich behandelt wird; Es könnte sich aber auch indirekt auf abstrakte Dinge beziehen: In *Oracle Bones* und *Stange Stones* spielen die westlichen Wissenschaftler eine Rolle, die die Geschichte der Großen Mauer und der chinesischen Schriftzeichen passioniert und mit Ausdauer erforschen, während die Chinesen hingegen ihre eigene Kultur und Tradition oft nicht genug kennengelernt und sogar zerstört haben. In der Tat sind aber viele negativ geschilderten Charakteristika von ‚Chinesen‘ auch bei Menschen aus aller Welt zu

bemerken. Sie beziehen sich auf universale Mentalitäten auf psychischer Ebene, die in bestimmten Rahmenbedingungen vorkommen können.

Kurz gesagt, Autoren der literarischen Nonfiction mit Chinabezug sind oft Westler, die freiwillig in andere Länder gereist sind, dort gelebt und sich ins lokale Leben integriert haben. Deswegen haben sie einerseits oft erfolgreich versucht, viele ihrer Stereotype und Vorurteile loszuwerden, andererseits blicken sie aber weiterhin mit der westlichen Perspektive auf viele Dinge im fremden Land, was sich oft in einer Art ‚Überlegenheitsgefühl‘ der westlichen Kultur und Lebensweise widerspiegelt. Der Grund dafür ist, dass es auf der Hand liegt, dass die in den westlichen Chinabeschreibungen beschriebenen Geschichten den Leser immer wieder andeuten, genau wie der Titel von *Strange Stones*: Zu viele seltsame Dinge sind in China passiert, die im ‚fortgeschrittenen‘ und ‚normalen‘ Westen kaum zu sehen sind.

4.4.4 Fazit

Das Chinabild in Hesslers Werken ist ein umfassender Komplex, der viele Aspekte umfasst: Inhaltlich werden nicht nur das alte China und das zeitgenössische China geschildert; nein, integriert werden auch subjektive und literarische Imagination, die auf realitätsbezogenem Material basiert. Dieses realitätsbezogene aber nicht unbedingt ‚objektive‘ Chinabild kann daher als eine Fortsetzung des westlichen Chinabildes gesehen werden, das zugleich repräsentativ für das Chinabild anderer zeitgenössischer westlicher Autoren ist. Die Identität als professioneller Schriftsteller und die stilistischen Charakteristika der literarischen Nonfiction beeinflussen unweigerlich Hessler's Sichtweise auf China, und dieser Einfluss hat sowohl positive als auch negative Aspekte:

Erstens, die Beziehung zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem oft ‚schwachen‘ ‚Fremden‘ verändert sich nicht. China befindet sich weiter in einer ‚beobachteten‘ Position und hat oft kein Recht, sich zu äußern, während der Autor aus der ‚Beobachter‘-Position immer den Vorrang hat, um seine Meinung auszudrücken. Dieses ungleiche Verhältnis impliziert das politische, wirtschaftliche und kulturelle ‚Anderssein‘ Chinas gegenüber dem Westen, in dem China oft die schwächere Rolle repräsentiert wird. Dies ist die Fortsetzung der Konfrontationsbeziehung zwischen China und dem Westen der letzten Jahrhunderte, die bis heute weiter fest existiert.

Zweitens, durch Immersion und Reflexion wird das traditionelle westliche Chinabild von Autoren wie Hessler auch oft skeptisch betrachtet und somit sieht man eine deutliche Verbesserung des Verhältnisses zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ in den individuellen interkulturellen Erfahrungen im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Nicht selten werden Stereotype und Vorurteile durchbrochen und frische Inhalte im Fremdbild präsentiert. Durch die Fokussierung auf die Geschichten der Individuen im Alltag wird vor allem gegen das westliche Berichterstattungsmodell in den Massenmedien gekämpft und das Bild der Chinesen ist somit vielfältiger und ‚realer‘ geworden.

Drittens, weil Geschichten in literarischer Nonfiction oft vom Autor ein Sinn verliehen wird, wird das im Text entstehende Chinabild im Grunde von der ‚Realität‘ getrennt. Dies bezieht sich insbesondere auf manche Symbole, die exotische Züge des westlichen Chinabildes fortsetzen. Das durch abstrakte Symbole präsentierte China ist ein gemischtes Dasein zwischen einem objektiven Leben und einer subjektiven Vorstellung.

Kurz gesagt, die komplexe Identität und die gemischten Emotionen eines Autors sowie die Marktorientierung und die stilistischen Merkmale der literarischen Nonfiction tragen zusammen zum Formen des Chinabildes in den zeitgenössischen westlichen Chinabeschreibungen bei. Solche Faktoren beeinflussen sich gegenseitig und müssen sorgfältig differenziert werden.

4.5 Literarische Nonfiction beim Formen der Länderbilder: Stärken und Beschränkungen

In Kapitel 4.4 wurde bereits das westliche Chinabild in den nicht-fiktionalen Werken untersucht, indem die Rolle der literarischen Nonfiction beim Fortsetzen, Durchbrechen und Bilden der Stereotype und Vorurteile argumentiert wurde. In diesem Punkt wird die Diskussion über das Verhältnis zwischen Form und Inhalt der literarischen Nonfiction beim Beschreiben eines Landes vertieft: Rückblickend auf die Diskussionen in der ganzen Arbeit werden der Einfluss sowie die Stärken und Beschränkungen der literarischen Nonfiction beim Vorstellen eines Landes analysiert.

4.5.1 Die Rezeptionslage von Hesslers Werken in China

It had never been easy to live as a *waiguoren* in a place like Fuling, where the pressures could be exhausting – the stifling attention, the constant mocking shouts, the ongoing struggle of establishing what a foreigner could and couldn't do. But there was also another side to these hassles, because the Chinese were fascinated by *waiguoren* and once a conversation started they tended to treat me much better than the average person.³⁰⁶

This was intimidating, because never in my life had I been watched so closely that every action was replayed and evaluated. Everything we did was talked and written about; every quirk or habit was laid bare. [...] Mostly they wanted to see all of the outside world condensed into these two young *waiguoren*.³⁰⁷

Das sind Beschreibungen der Situation, als Hessler 1996 in China war. Nach fast zwei Jahrzehnten existiert dieses „Beobachtet-Sein“ in China weiterhin noch in irgendeiner Weise:

In China, however, he has been transformed into a writer of cult-figure proportions whose fans analyze his love life, his translator's finances, and his children's education. An enthusiast has written a book imitating his prose style and retracing his career, while a men's fashion magazine flew a team from London to his summer home in Colorado to shoot a three-page photo spread. China has had celebrity authors before, but never a foreigner who writes on its most sensitive subject: itself.

I've known Hessler for fifteen years, but sat somewhat befuddled in the audience. As much as I enjoy his work, I couldn't help wondering why people in the audience seemed so impressed when he said his daughters were learning Arabic (not Chinese!), or clasped each other when he said he hoped to return to China one day (what mysteries about us will he unveil?) [...] Organizers had asked people to register for the event ahead of time, and more than one thousand signed up for the three hundred seats. People stood in the back of the room holding copies of his books, or milled around in the hallway hoping to catch a few words. Suddenly the evening began to have something rare in this staid city of twenty-odd million: the electricity of a genuine public event.³⁰⁸

Hier wird ein Treffen von Hessler mit seinen Lesern in einer berühmten Buchhandlung in Peking im September 2014 dargestellt. In verschiedenen Berichten kann man erfahren, dass Hessler in acht Tagen ohne Pause bei verschiedenen Veranstaltungen war: Das Treffen in dieser Buchhandlung dauerte sechs Stunden, darunter zwei Stunden für alle Arten von Fragen von dutzenden Journalisten. Die längste Veranstaltung zum Signieren dauerte mehr als drei Stunden.

Put bluntly, more than just admiring the American author, Chinese people worship Hessler. Carrying English-language editions, traditional- and simplified-character editions – as if bringing different versions of Holy Scripture – they form a long line, waiting for Hessler to sign them. Despite the fact that he is giving more than a dozen media interviews during his eight-day tour of Beijing and Shanghai, with a public event scheduled for most days of the trip, Hessler still seems surprised by the extent of his welcome. At each

³⁰⁶ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S.193.

³⁰⁷ Ebd. S.16.

³⁰⁸ Johnson, Ian: „An American Hero in China“. A.a.O.

event, he has to carve himself a path through a crowd to get to the spotlight. He looks confused and flustered, like a rabbit lost in a forest.³⁰⁹

Berichte über solche Veranstaltungen in so einem „nicht-fiktionalen“-Stil von verschiedenen Journalisten sind ebenfalls ein auffallender und interessanter Aspekt der Rezeptionslage von Hessler's Büchern in China. Wie in 2.2.3 bereits erklärt wurde, sind Journalisten stets eine der enthusiastischsten Lesergruppen, die Creative Nonfiction in China verbreiten wollen. Hessler bemerkt dies selbst:

The journalists read the books and searched through old material with incredible thoroughness; one reporter showed up with an anthropology paper that I had written as an undergraduate, in 1991. There's new interest in nonfiction writing in China, and reporters asked highly technical questions: What's a set piece? How do you structure a longitudinal project?³¹⁰

Und unabhängig von den Journalisten, die in Peking und Shanghai leben und mit Hessler's Werken vertraut sind, oder von den Studenten in Fuling bei Hessler's Vortrag, haben alle typische Einstellungen der chinesischen Leser gegenüber den westlichen Chinabeschreibungen: Sie alle kümmern sich vor allem um die Eindrücke und Urteile des „Fremden“ über ihr eigenes Land. Am Ende des Interviews und Treffens drehte sich die Atmosphäre oft um etwas anderes. Es wurde breiter und divergent gefragt, oft über den Zustand in China.³¹¹

Die originalen Versionen Hessler's China-Trilogie und die der *Strange Stones* wurden jeweils im Jahr 2001, 2006, 2010 und 2013 veröffentlicht. Im Westen sind seine Werke beinahe Pflichtlektüren für Sinologiestudenten und Leser, die sich für China interessieren. Einen großen Erfolg haben seine Werke aber vor allem auf dem chinesischen Buchmarkt. Die Rezeptionsgeschichte von Hessler's Werken in China umfasst einen langen Prozess: Nachdem Hessler 2000 ein fester Autor von *The New Yorker* wurde, zogen seine Artikel aufgrund einer chinesischen Übersetzungswebsite namens yeeyan chinesische Leser an. Diese Website wurde 2006 mit dem Vorhaben erstellt, durch Übersetzung die Sprachbarrieren zwischen Internetmaterialien zu beseitigen und den chinesischen Lesern qualitativ hochwertige fremdsprachige Materialien zur Verfügung zu stellen. Während der aktiven Zeit dieser Website zwischen 2006 und 2009 wurden Hessler's Artikel für *The New Yorker* den chinesischen Internetnutzern vorgestellt. Als *Country Driving* als sein erstes Buch 2011 in China eingeführt wurde, war Hessler bereits zu einem berühmten

³⁰⁹ Wu, Qi: „Drei Skizzen von He Wei: Ein amerikanischer Schriftsteller in China“. A.a.O. S.62.

³¹⁰ Hessler, Peter: „Travels with My Censor: A Chinese book tour“. In: *The New Yorker*. March 9, 2015 Issue. (S.34-41). S.36.

³¹¹ Vgl. Guo, Yujie: „Drei Vorträge von Hessler“(何伟的三场演讲). In: *Caijing* (财经). Vol.38. 25.04.2011.

ausländischen Autor im Feld der westlichen Chinabeschreibungen geworden. Später wurden *River Town* und *Strange Stones* im Jahr 2012 und 2014 in China veröffentlicht. Innerhalb von vier Jahren wurden mehr als 500.000 Exemplare der drei Bücher im Festlandchina verkauft, was auch nach dem chinesischen Standard ein sehr gutes Ergebnis ist.³¹²

Hesslers Bücher waren in den letzten Jahren auf Chinas Buchmarkt und im Kulturkreis so beliebt, dass man dieses Phänomen als „Hessler-Fieber“ bezeichnet. Seit 2011 hat jedes übersetzte Buch große Auswirkungen. *Country Driving* gewann den ersten Platz der „Top ten besten Büchern“ des Jahres 2011 auf einem der größten Online-Buchportalen.³¹³ *River Town* gewann 2012 den zweiten Platz in derselben Kategorie. Den ersten und zweiten Platz in einem Wettbewerb zu gewinnen, an dem quasi alle chinesischen und ausländischen, fiktionalen und nicht-fiktionalen Bücher teilgenommen haben, zeigt schließlich den großen Einfluss von Hesslers Büchern auf dem chinesischen Buchmarkt. 2014 wurde Hessler von manchen Zeitschriften als Schriftsteller des Jahres genannt.³¹⁴ Seitdem sind seine Werke gewissermaßen kanonisiert und zu den Klassikern der (nicht unbedingt von ausländischen Autoren geschriebenen) Chinabeschreibungen geworden.

Die Auswirkungen Hesslers auf den chinesischen Buchmarkt umfassen mindestens zwei Punkte: Erstens wird den chinesischen Lesern dabei geholfen, eine scharfsichtige Perspektive über die chinesische Gesellschaft von außen zu bekommen. Und zweitens wurde das Konzept der Creative Nonfiction durch Hesslers Werke zum ersten Mal im großen Umfang ins Blickfeld der Chinesen gebracht.

1. Die chinesischen Leser können das Chinabild durch die westlichen Chinabeschreibungen aus einer fremden Perspektive sehen.

Der Hauptfokus der chinesischen Leser liegt vor allem auf Hesslers Haltung und auf seinen Ansichten zu China. Während Hessler China beobachtet, beobachten ihn die chinesischen Leser. Das Gefühl der Schriftstellerin Hu Qingfang ist repräsentativ:

³¹² Vgl. Johnson, Ian: „An American Hero in China“. A.a.O.

³¹³ Vgl. Wang, Mi: „Bekanntgabe der Sina Books Liste „Top Ten beste Bücher“ vom Jahr 2011“. (新浪中国好书榜 2011 年度“十大好书”揭晓). <http://www.chinawriter.com.cn/bk/2012-01-18/59522.html>. (Stand: 01.02.2021)

³¹⁴ Vgl. GQ China: „Hessler: Das fremde Land als Heimatland zu betrachten“. (何伟:总把他乡作故乡). In: *GQ China*. 29.08.2014. http://www.gq.com.cn/celebrity/news_123197c8b6e99464.html. (Stand: 01.02.2021)

Jedes Mal, als ich *The New Yorker* kaufte und las, dass He Wei³¹⁵ mit dem Auto aus Peking gefahren ist, ein Wochenende im Dorf Sancha verbracht und *Strange Stones* gekauft hat, ist es ein bisschen so, wie die Posts von Freunden auf Facebook zu lesen. Allmählich fand ich, dass ich eigentlich in der umgekehrten Richtung gelesen habe. Als ich He Weis Artikel las, las ich nicht Inhalte über China, sondern über die Vereinigten Staaten. Während er in seinem Kopf sein Verständnis von China aufgebaut hat, spiegelten die von ihm ausgewählten Themen und seine Meinungen die kulturelle Aufmerksamkeit und das Werturteil der US-Amerikanern wider. Seitdem ich nach New York gezogen bin, habe ich das Gefühl, dass chinesische Leser wie ich durch das von He Wei beschriebene China mehr über die Vereinigten Staaten erfahren können.³¹⁶

Die in China veröffentlichten Werke von Hessler werden generell begeistert rezipiert, und es mangelt auch nicht an Kontroversen. Dies liegt ausgerechnet in der Kombination von Thematik und Genre; und zwar hinsichtlich des Beschreibens von China durch literarische Nonfiction. Verglichen mit wissenschaftlichen Beschreibungen ist das Chinabild von Hessler wesentlich persönlicher und voll von seinem eigenen subjektiven Denken sowie von seinen Vorlieben und Abneigungen. Seine Beobachtungen können tiefgründig, humorvoll oder satirisch sein; also fast immer aufrichtig und scharfsinnig, obwohl sie nicht unbedingt freundlich oder vernünftig sind. Hesslers Werke sind meiner Meinung nach dann mehr im Sinne von ‚persönlichen Memoiren‘ voller literarischer Züge anzusehen und entstammen eher der eigenen Erfahrung als der theoretischen Reflexion. Dies hindert die Leser jedoch nicht daran, – eigentlich ganz im Gegenteil –, eine exotische Reise durch seinen Text zu machen und massive Details aus dem Alltagsleben in China kennenzulernen. Während manche Inhalte von Hesslers Werken umstritten sein könnten, leugnet nahezu kein Leser, inklusive der, die gegen viele Inhalte sind, dass Hesslers Schreibstil ganz besonders und anziehend ist. So wie gute Reiseliteratur, die eigentlich sehr persönlich sein muss, beinhaltet gute literarische Nonfiction fast immer komplizierte Elemente der Menschlichkeit, was vor allem die Innenwelt eines Autors zeigt. In der vorliegenden Arbeit werden Hesslers Werke auch in diesem Sinne vor allem als erfolgreiche literarische Werke interpretiert.

In Bezug auf die Bedeutung der fremden Perspektive kann man sagen, dass die ‚Fakten‘ über die chinesische Gesellschaft zwar oft subjektiv und selektiv präsentiert werden, aber eine fremde Perspektive für die chinesischen Leser beim Kennenlernen ihres eigenen Landes immer hilfreich ist. Auf der chinesischen Seite könnte und sollte diese

³¹⁵ Anmerkung von der Verfasserin: Chinesische Leser und fast alle Kommentare und Berichte nennen Hessler direkt bei seinem chinesischen Namen He Wei, was einfach zu lesen ist und liebenswürdig klingt.

³¹⁶ Hu, Qingfang: „Prolog“. Aus: Hessler, Peter: *Strange Stones*. Die übersetzte Version in Taiwan. Gusa Publishing, 2013. S. 8f.

fremde Perspektive dann natürlich wiederum kritisch und selektiv akzeptiert werden³¹⁷. Es ist erfreulich zu sehen, dass die Hessler-Rezeption in China im Großen und Ganzen sehr rational ist: Die chinesischen Leser erkennen, dass ein Autor nur sich selbst repräsentieren und ein einzelner Mensch selbstverständlich gemischte und mit der Zeit wandelnde Beurteilungen äußern kann. Dies gilt auch für die eigenen Gedanken: Eine bescheidene Reflexion mancher Unzulänglichkeiten im eigenen Land mithilfe einer fremden Perspektive kann natürlich mit der festen Selbstidentifizierung als ein Mitglied in einer kulturellen Gemeinschaft koexistieren. Und eine logische Reflexion bedeutet umgekehrt auch nicht, alles aus dem ‚Fremden‘ als ‚Weisheit letzter Schluss‘ zu verehren.

2. Die stilistischen Merkmale der Creative Nonfiction werden durch Hesslers Werke zum ersten Mal von den chinesischen Lesern in großem Umfang kennengelernt.

In 4.3 wurden die Merkmale der Creative Nonfiction vorgestellt. Hessler's Werke haben offensichtlich das Ziel dieses Genres, den Lesern in einem beeindruckenden Leseerlebnis dichte (und auch viele intime) Informationen mitzuteilen, erreicht. Z.B. werden sehr vielen Details des Alltagslebens in China seit 1996 von Hessler dargestellt, sodass manche chinesischen Leser meinen, dass Hessler ein tieferes Verständnis über dieses Land hat als sie selbst. Denn erst durch Hessler haben sie die Stadt Fuling, China in den 1990er Jahren, das Leben der Wanderarbeitergruppe, usw. zum ersten Mal richtig kennengelernt, was nach vielen Lesern vor allem eine Horizonterweiterung bedeutet. Die beeindruckenden Punkte für verschiedene Leser sind natürlich unterschiedlich, aber meistens sind sie die szenischen Beschreibungen und massiven Details. Die Aufmerksamkeit für das Leben der einfachen Menschen ist ein anderer wichtiger Faktor, weshalb Hessler's Werke von den chinesischen Lesern geschätzt werden. Es gibt keinen Mangel an chinesischen literarischen Schaffungen, die sich um die sozialen Unterschichten kümmern (siehe. 2.2.3). Aber es fehlt oft an einer emotionalen Investition und an Szenenbeschreibungen und spannenden Handlungen.

Wie bereits erwähnt, suchen die chinesischen Leser in Hessler's Büchern aktiv nach mehr Informationen über die Außenwelt. Diese Neugier auf das Alltagsleben beschränkt sich nicht nur auf China, z.B. meint ein Internetnutzer:

Ehrlich gesagt, ich mag dieses neue Werk [(*The Buried*)] mehr als [Hessler's] China-Trilogie. Für chinesische Leser ist der Schreibgegenstand in der China-

³¹⁷ Vgl. Lu, Jingwen: *Reconstruction of China's Image in Li Xueshun's Chinese Translation of River Town*. A.a.O.

Trilogie vertraut, während die von He Wei gelieferte Perspektive eines Außenseiters hingegen frisch ist. In diesem neuen Werk bringt He Wei mehr Dinge mit: Er fordert uns auf, seinen Schritten zu folgen und in ein anderes altes Land, das noch unklarer als China ist, zu gehen und eine völlig andere Welt zu verstehen.³¹⁸

In diesem Sinne haben Hessler's Werke eine wichtige Funktion der (fiktionalen) Literatur erreicht, nämlich die, die Neugier der Menschen auf die von den Autoren konstruierte „reale“ und zugleich „imaginäre“ Welt hervorzurufen.

So ist Hessler's Schreiben in den letzten Jahren zu einer der wichtigsten Triebkräfte für Chinas Nonfiction-Boom geworden. Nach dem großen Erfolg von Hessler's Werken führte das Shanghai Translation Publishing House die Veröffentlichungen von „Creative Nonfiction“-Werken auch fortwährend weiter: Zusätzliche westliche Chinabeschreibungen wurden in einer Reihe veröffentlicht.³¹⁹ Auch einige Einführungslektüren über dieses Genre und einige nicht-fiktionale Werke über andere Themen, wie z.B. über Umweltschutz und manche Werke von John McPhee, wurden den chinesischen Lesern vorgestellt. Zwar kann man nicht sagen, dass der „Nonfiction-Boom“ in China direkt auf Hessler's Werke beruht, aber sie wurden gleich zu Beginn dieses Booms eingeführt und sind zu einer der wichtigsten Antriebskräfte dieses „Nonfiction-Booms“ geworden. Zu einem gewissen Grad ist Hessler eine zentrale und unerlässliche Figur dieses Trends. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Werke von Hessler ursprünglich für westliche Leser bestimmt waren, später jedoch den kulturellen und literarischen Austausch zwischen China und dem Westen auf mehreren Ebenen vorangetrieben haben.

Die Verfasserin dieser Arbeit findet, dass die größte Bedeutung von Hessler's Werken aus der literaturwissenschaftlichen bzw. imagologischen Perspektive wahrscheinlich darin besteht, dass man durch die detaillierte Analyse von Hessler's Werken mehr über die Stärken und Grenzen der literarischen Nonfiction beim Bescheiben über China diskutieren und reflektieren kann. Dies ist sehr erforschenswert und wird im Folgenden analysiert.

³¹⁸ Leserkommentar auf [www.douban.com](https://book.douban.com/review/10430945/). <https://book.douban.com/review/10430945/>. 22.08.2019. (Stand:01.02.2021).

³¹⁹ Vgl. Chang, Leslie T.: *Factory Girls*. Übersetzt von Zhang Kun, Wu Yiyao, 2013; Meyer, Michael: *The Last Days of Old Beijing*. Übersetzt von He Yujia, 2013; Polly, Matthew: *American Shaolin*. Übersetzt von Chen Yuanfei, 2014; Meyer, Michael: *In Manchuria*. Übersetzt von He Yujia, 2017; Schmitz, Rob: *Street of Eternal Happiness*. Übersetzt von Wang Xiaoyue, 2018. Dunlop, Fuchsia: *Shark's Fin and Sichuan Pepper*. Übersetzt von He Yujia, 2018.

4.5.2 Die Stärke von literarischer Nonfiction im Bezug auf das Beschreiben von China

Gutkind meint, dass manche Geschichten nur durch ein langes Buch anstatt eines kurzen Artikels zu erzählen sind.³²⁰ Die verschiedenen Aspekte der chinesischen Gesellschaft sind so komplex, dass Creative Nonfiction ein geeignetes Genre zu sein scheint, um nicht ein oberflächliches und vereinfachtes Chinabild zu erzeugen. Denn im Vergleich zu anderen Genres fügt dieses bereits von Anfang an, dichte, intime und präzise Informationen durch Szenen, Dialoge und Ergänzungen hinzu. Als „Creative Nonfiction“-Werke über ein öffentliches Thema verdienen sich die Werke von Hessler redlich, dass sie als Epen über das zeitgenössische China bezeichnet werden.

Indem Hessler sich auf die ‚einfachen Leute‘ und kleinen Orte fokussiert, hat er Chinas Modernisierungsprozess von unten nach oben und von klein bis groß beobachtet. Die Beschreibungen auf verschiedenen Dimensionen und die oft fragmentierten aber indirekt verbundenen Geschichten fördern die Entwicklung der Handlungen. Auf diese Weise haben Hesslers Erzähltechniken zusammen mit seiner einzigartigen Perspektive eine große Anzahl chinesischer und westlicher Leser angezogen und ihre starke Leselust geweckt. Auch wenn es für die Leser nicht immer notwendig ist, seinen Ansichten zuzustimmen, ist die Schreibtechnik schon sehr beeindruckend.

Und diese Schreibart ist kein Einzelfall, sondern bereits von einigen anderen westlichen Autoren durchgesetzt. Z.B. sieht man in Michael Meyers *Manchuria: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*, dass es eben strukturell sehr fein ausgedacht wird: In der ersten Handlungslinie geht es um die Beziehung zwischen den Dorfbewohnern und dem Land, in dem Dorf namens Wasteland. Dabei werden die gewissermaßen ‚exotischen‘ Namen der 24 Stationen des Jahres aus dem traditionellen Chinesischen Kalender verwendet und strukturell ist das Buch ähnlich wie *River Town*; In der zweiten Handlungslinie wird durch die Geschichte des Dorfs Wasteland kurz von der neueren Geschichte des Nordostenchinas erzählt, was wie *Oracle Bones* eine starke historische Dimension beinhaltet; Und in der dritten Handlungslinie liest man Geschichten von ‚einfachen Menschen‘ im Dorf und von deren zwischenmenschlichen Beziehungen. Durch die Vorstellung einer privaten Fabrik äußert Meyer seine Wünsche und Sorge über Chinas Verstädterungsprozess. Diese Handlungslinie lässt unweigerlich

³²⁰ Vgl. Gutkind, Lee: *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative Nonfiction--from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. A.a.O. S. 52.

an Hessler's *Country Driving* denken, besonders die Teile über das Dorf Sancha und über die Fabrik in Lishui.

Das Dorf Wasteland dient bei Meyer als der Ausgangspunkt seiner Reise, um die neuere Geschichte des Nordostenchinas zu erkunden. Er nimmt Zug und Bus, sammelt beim Reisen alle Arten von Materialien und rekonstruiert einen Nordosten, der vielfältig und facettenreich ist. Neben dieser historischen Dimension kümmert er sich ebenfalls um die Bedeutung der Wandlungen der chinesischen Dörfer. Nach ihm prophezeit die Wandlung von Wasteland das Zukunftsaussehen des gesamten Landlebens in China: „Ich bin mir sehr wohl im Klaren, dass man im Nordosten die Vergangenheit Chinas kennenlernen kann. Aber ich wusste vorher noch nicht, dass man hier auch einen Blick in die Zukunft dieses Landes werfen kann.“³²¹ D.h., in typischen Werken der literarischen Nonfiction, die das zeitgenössische China beschreiben, können Leser oft leicht die Ambition der Autoren bemerken. Sie bemühen sich, inhaltlich tiefgründige und massive Hintergrundinformationen mit einer Menge von individuellen Geschichten zu verbinden. Vorgestellt wird nicht nur die aktuelle Lage, sondern auch eine historische und geographische Dimension. Geschichten werden immer literarisch erzählt, wodurch oft gewisse Charakterzüge der Autoren dargestellt werden können.

Wenn westliche Autoren China begegnen, eignet sich literarische Nonfiction – im Vergleich mit den oft fragmentierten, nicht selten widersprüchlichen und stereotypen Chinaberichten in den Massenmedien – offensichtlich für die Aufgabe, den unglaublich komplizierten und vielfältigen Schreibgegenstand China (in einem dicken Buch) zu schildern. Allerdings können viele Fragen auch in Buchform nicht klar beantwortet sein, besonders in Berücksichtigung auf die Tatsache, dass das Hauptmerkmal der heutigen chinesischen Gesellschaft eben ihre Vitalität und die schnelle Veränderung, d.h. eine Art ‚Undurchsichtigkeit‘, ist. Daher ist es nach der Verfasserin sowohl für die Autoren als auch für die Leser wahrscheinlich noch wichtiger, anstatt mittendrin in der laufenden Geschichte die Inhalte eines Werks exakt zu überprüfen, vor allem gewisse individuelle Lebenserfahrungen literarisch zu protokollieren und zu lesen sowie diesen Prozess des Suchens wahrzunehmen. Gesucht von den Autoren sind der Sinn des Schreibens und der des interkulturellen Lebens; gesucht auf der Seite der (chinesischen) Leser sind dann eine fremde Perspektive zum Beobachten einer sich rasch verändernden Gesellschaft, in der sie eben leben. Weil es sowohl bei den Autoren als auch bei den Lesern um Sinn,

³²¹ Meyer, Michael: *In Manchuria*. Übersetzt von He Yujia. Shanghai Translation Publishing House, 2017. Umschlag.

Emotionen, erzählerische Geschichten und Menschlichkeit geht, sind solche Werke dann – auch wenn nicht immer wissenschaftlich oder seriös – doch vor allem literarisch und informativ, was ihre Stärke beim Beschreiben eines Landes bildet.

4.5.3 Die Beschränkungen von literarischer Nonfiction im Bezug auf das Beschreiben von China

In der vorliegenden Arbeit wurde mehrmals erörtert, dass literarische Nonfiction zwar auf Realität basiert, aber durch die Subjektivität des Autors die Realität ebenfalls gewissermaßen ‚fiktionalisiert‘ werden kann. Dies ist im Einzelfall nicht offensichtlich, wenn die Thematik relativ einfach und durchsichtig ist. Aber beim Beschreiben eines fremden Landes ist diese Subjektivität fast nicht zu verdecken. In diesem Sinne kann man sagen, dass die Faktualität eines Textes oft von der Erkenntnis des Autors abhängt. Autoren aus verschiedenen Epochen, Nationalitäten oder Schichten können völlig unterschiedliche Perspektiven anbieten. Autoren der literarischen Nonfiction können Stereotype und Vorurteile sowohl fortsetzen und durchbrechen als auch neue Stereotype und Vorurteile bilden. Dies hängt mit den stilistischen Elementen des Genres und mit dem individuellen Willen des Autors zusammen. Dieser Mechanismus ist erforschenswert und wurde in der vorliegenden Arbeit bereits analysiert.

Kurzum, in den Schilderungen von Alltagsszenen ist es oft zu bemerken, dass gewisse Stereotype überwunden werden können. In solchen Situationen können das ‚Eigene‘ und das ‚Fremde‘ oft gegenseitig ‚gesehen‘ werden und Verständnis erreichen, während sich die Autoren beim Diskutieren über abstrakte Themen, wie Politik oder Geschichte, dann oft wiederum auf vorhandene Materialien oder Expertenstimmen im eigenen Land verlassen. In diesem Fall fehlen ihnen einerseits Einsichten und Reflexionen, die sie aus persönlichen Erfahrungen bekommen können und andererseits weichen die Diskussionen auch oft von der Realität ab und nähern sich immer mehr der ‚symbolisierten Fiktionalität‘ an. Die *Beurteilungen (opinions)* unterscheiden sich von den *Fakten (facts)* und gehören nicht zum Gegenstand des *Fakten-Checks*. Obwohl die subjektive Perspektive des Autors zweifellos einen wesentlichen Teil der literarischen Nonfiction bildet und zu ihrer Literarizität beiträgt, kann man die Tatsache auch nicht leugnen, dass literarische Nonfiction in Bezug auf die Fortsetzung und Weiterbildung der Stereotype bzw. Vorurteile eines Landes im Grunde nicht viel anders als andere literarische oder

journalistische Formen ist. Und dies kann als eine wichtige Beschränkung der literarischen Nonfiction in Bezug auf das Länderbeschreiben betrachtet werden. Insbesondere in der heutigen Zeit, wenn Menschen aus aller Welt eigentlich viel mehr Chance als in der früheren Zeit haben, um sich gegenseitig und tiefer kennenzulernen, entstehen gerade viele Konflikte in Bezug auf die Interpretation von gewissen ‚Realitäten‘ und ‚Fakten‘. Hier geht es nicht um Kontroverse von ‚Fakten‘, sondern viel mehr um eine Art ‚Vertrauenskrise‘ aufgrund der zu großen Kluft der Lebenserfahrungen und Werte.

Parallel zur Beschränkung der literarischen Nonfiction auf der Ebene von ‚Fakten‘ wird die mangelnde Literarizität aus der literarischen Perspektive oft übersehen. Der chinesische Literaturwissenschaftler Hong Zhigang hat solche Mängel folgendermaßen zusammengefasst:

Das nicht-fiktionale Schreiben [...] hängt stark vom spezifischen Wert des Themas selbst und vom Denken des Autors ab, und es ist schwierig, auch den künstlerischen Wert des Werkes zu berücksichtigen. Vom Festlegen des Themas bis zum Erzählprozess ist der Autor überall und jederzeit dabei. Dies liefert unwiderlegbare Fakten für die Erzählung, führt aber auch zu einer Fragmentierung der Erzählung und der oberflächlichen Charaktere, die wie Silhouetten sind. Dieses Schreiben überbetont Fakten und hebt die Ideen und Konzepte der Autoren besonders hervor. Es ist also eine Art typisches Schreiben, das gewisse Gedanken/Ideologien weiterleiten möchte; die einmalige Verwendung des Themas bedeutet auch, dass es für die Autoren schwierig ist, beim Schreiben Nachhaltigkeit zu bewahren.³²²

Während die ersten Punkte, die er zusammenfasst, bereits in der vorliegenden Arbeit behandelt wurden, ist sein letzter Punkt besonders aufschlussreich. Was er damit meint, ist die übermäßige Abhängigkeit vom *Thema* in der literarischen Nonfiction. Denn im Gegensatz zu Romanen, in denen man über bestimmte persönliche Erfahrungen immer wieder schreiben kann, gibt es in der literarischen Nonfiction das Problem der ‚einmaligen Verwendung von den Materialien‘. Dies veranlasst die Autoren, wenn sie überhaupt langfristig und nachhaltig schreiben möchten, stets unterwegs bei den Immersionen bleiben zu müssen. Dass Hessler in seiner China-Trilogie jeweils ein geographisches, ein historisches und ein zeitgenössisches Chinabild zeigt, indem er beinahe das ganze China bereist und alle wichtigen Bereiche der chinesischen Gesellschaft schildert, beweist gerade diese Beschränkung; nämlich, dass der Autor in der Erzählung allgegenwärtig sein muss. Somit ist literarische Nonfiction nur eine Innovation in Bezug auf die Form aber

³²² Hong, Zhigang: “On anti-conventionality and limitation of non-fictional writing”. In: *Theoretical Studies in Literature and Art* (文艺理论研究), 2020/05. (S.112-118), S. 112.

nicht unbedingt auf der ästhetischen Ebene. So wie die Diskussion in Punkt 2.2.4 erörtert, ob es bei literarischer Nonfiction um einen Rücktritt oder um eine Verbreitung der Literatur geht, gibt es noch viele Fragen zu beantworten. Wie man die ‚realistische‘ Tendenz mit der geistlichen Tiefe verbinden soll, ist eine Aufgabe, die alle zeitgenössische Autoren beim Schildern der heutigen chinesischen Gesellschaft nicht vergessen sollten. Und dies mahnte der Literaturkritiker Zhang Wendong bereits 2011 an:

Das nicht-fiktionale Schreiben im Kontext der Populärkultur hat eigentlich eine stark irrationale Farbe: Sein sogenanntes „Vor-Ort-Sein“ selbst hat eine bestimmte Art von „Bilden“ oder „Zeichnen“ (dies entspricht dem Geschmack der Populärkultur, nämlich dem Lesen von Bildern). Und hinter der sogenannten „Faktualität“ steht die Annahme, dass die Realität wichtiger als die Möglichkeit ist und dass die Existenz wichtiger als die Schöpfung ist. Daher scheint es, dass das nicht-fiktionale Schreiben versucht, beim zeitgenössischen Geschehen vor Ort zu sein und die „Realität“ dieser Ära zu projizieren, aber tatsächlich hat es möglicherweise begonnen, sich der heutigen Zeit sowie der Fantasie und Reflexionen zu entziehen, die von der heutigen Zeit angeregt werden können. D.h., aufgegeben sind Ideale und Rationalität, die die Literatur jeder Epoche nicht aufgeben sollte.³²³

Eigentlich werden andere Autoren der westlichen Chinabeschreibungen im Vergleich zu Hessler noch strenger von chinesischen Lesern betrachtet. Nicht selten sind Kommentare darüber im Internet zu finden, die aussagen, dass die größte Attraktion solcher Werke nur ihre fremde Perspektive ist. Oft werden die Thematik eines einzelnen Buches und die Ansichten eines Autors über politische oder soziale Themen von chinesischen Lesern als ‚oberflächlich‘ und sogar ‚naiv‘ bewertet. D.h., im Vergleich mit den ‚Panorama‘-Chinabeschreibungen, wie die von Hessler, fehlt es in vielen anderen Nonfiction-Werken vor allem an ausreichend Informationen und gedanklicher Tiefe. Da solche Werke meist in einem witzigen Stil geschrieben werden, würden Leser oft das Überlegenheitsgefühl oder die Arroganz der Autoren spüren, wenn die Werke gedanklich oberflächlich wären, d.h. dies gilt, wenn die Autoren in diversen Situationen nur oberflächlichen Verspottungen äußern aber gar keine ernste Attitüde gegenüber den ihnen begegneten Menschen und Phänomene zeigen. Denn immerhin sind solche Autoren nur ‚Passanten‘ in der chinesischen Gesellschaft. Gerade für Kurzzeitreisende ist es sehr schwer, einen tiefen Einblick über das lokale Leben zu bekommen. Als ein ‚Fremder‘ könnten sie wahrscheinlich leicht die oberflächlichen Probleme finden, aber sie brauchen sich nicht unbedingt, um die tiefen Themen in dieser Gesellschaft zu kümmern. Dass Hesslers Werke oft als die besten westlichen Chinabeschreibungen anerkannt werden, zeigt gerade

³²³ Zhang, Wendong, “Non-fiction” Writing: New Literary Possibilities? Speaking from the “non-fiction” of “People’s Literature”. In: *Wenyizhengming*, 2011/02. (S. 43-47), S. 46.

die allgemeine Unzulänglichkeit anderer nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen auf dem Buchmarkt. Allerdings scheint sich Hessler gewisser Unzulänglichkeiten seiner Werke durchaus bewusst zu sein. Wie er im Vorwort von *River Town* schreibt: „This isn't a book about China. It's about a certain small part of China at a certain brief period in time“³²⁴.

4.5.4 Exkurs: Die nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen von chinesischen Autoren

Der Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind zwar hauptsächlich die westlichen Chinabeschreibungen, aber eine Diskussion über das Verhältnis von literarischer Nonfiction mit dem Beschreiben eines Landes sollte nicht nur unter den westlichen Autoren eingeschränkt werden. Allerdings ist es zunächst zu hinterfragen, ob auch chinesische Literatur so große Auswirkungen auf den westlichen Buchmarkt wie Hesslers Werke in China gehabt hätte. Die Lage sieht aber so aus, wie es in der genannten buchwissenschaftlichen Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und zu Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014 als Fazit behauptet wird:

Gemessen an der wachsenden politischen und wirtschaftlichen Bedeutung Chinas, ist die Anzahl der im Rahmen des Untersuchungskorpus erschienenen Titel eher gering. [...] China ist Top-Thema in der medialen Berichterstattung, aber auf dem Buchmarkt noch unterrepräsentiert. Der größte Teil der Titel wird nur ein- oder zweimal aufgelegt. [...] 2012 und 2013 gelangte die chinesische Sprache nicht in der Top-20-Liste der Herkunftssprachen für deutsche Übersetzungen.³²⁵

Nicht nur die Anzahl der Veröffentlichungen ist gering, auch Phänomene, wie Hesslers Erfolg in China, die einen enormen Einfluss auf einen fremden Buchmarkt ausgeübt haben, sind einseitig. In den letzten Jahren hat man keine chinesischen Schriftsteller gesehen, die die gleiche Welle in den westlichen öffentlichen Meinungen ausgelöst hätten. Daher ist diese Kommunikation bzw. Interaktion fast noch eine Einbahnstraße.

Es ist jedoch erwähnenswert, dass sich die chinesische Regierung in den letzten Jahren für eine „Going-Out-Strategie der chinesischen Kultur“ ausgesprochen und das Übersetzen chinesischer Literatur in Übersee finanziert hat. Was folgte, war, dass es in den letzten Jahren in Chinas akademischen Kreis einen Forschungsschwerpunkt gab, der

³²⁴ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. Vorwort.

³²⁵ Ursula Rautenberg, Elisabeth Engl, Ruijing Qiu: „China Bilder“: Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014. A.a.O. S.34.

sich mit der „Verbreitung chinesischer Literatur in Übersee“ beschäftigte. Aber der deutsche Sinologe Wolfgang Kubin weist daraufhin, dass:

China [...] momentan stark in die Übersetzung und Veröffentlichung von Werken, die von China aus als systematisch und umfassend gelten, [investiert] und hofft, dass diese Werke, einschließlich der wichtigsten Werke der revolutionären Literatur nach 1942, im Ausland populär werden könnten. In der Tat werden sie auch im Inland außer von den Literaturwissenschaftlern nicht mehr gelesen. Die politische Agenda hinter diesem Akt heißt „Going Out“. Die allgemeine Bedeutung dieser neuen „Terminologie“ besteht darin, dass sie sich nicht mehr auf die „westliche“ Sinologie stützen und für die Leser in Übersee die Entscheidung treffen möchten, welche Werke die chinesische Literatur repräsentieren. Aber der Erfolg ist nicht gekommen. [...] ³²⁶

Er ist der Ansicht, dass der Widerspruch zwischen der Betonung der Nationalität der chinesischen Literatur und den Anforderungen der grenzüberschreitenden Weltliteratur, die Diskrepanz zwischen den von der chinesischen Gesellschaft anerkannten „Klassikern“ und denen vom Westen akzeptierten „Klassikern“ sowie der Unterschied zwischen den politischen Bedürfnissen Chinas und den Nachfragen auf dem westlichen Buchmarkt, usw. zu einem Hindernis für die chinesische Literatur, die in die Welt gehen möchte, geworden sind. Daher hat die chinesische Literatur noch einen langen Weg vor sich, um eine „Weltliteratur“ zu werden. ³²⁷

In der vorliegenden Arbeit ist nicht nur über die reine Literatur gesprochen worden. Auch im weitesten Sinne des „Erzählens“ hat China offensichtlich einen langen Weg vor sich. Die von Kubin zusammengefassten Widersprüche sowie Unzulänglichkeiten kann man bereits mancherorts in der chinesischen literarischen Nonfiction finden. Während ein Mangel der westlichen nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen ihre ideologische Stereotype aufgrund der fremden Perspektive sind, weisen die chinesischen nicht-fiktionalen Werke über die eigene Gesellschaft auf ihre eigenen Probleme hin. In einem wissenschaftlichen Artikel namens: „*Was behindert gute einheimische Geschichten über China?*“, hat z.B. ein Professor der Medienwissenschaft darauf hingewiesen, dass der wichtigste Grund dafür, eine fehlende Rahmenbedingung für literarische und journalistische Schaffungen ist. Darüber hinaus sind nach ihm mangelnde literarische Technik und interkulturelle Erfahrungen zu nennen. ³²⁸ Die Komplexität Chinas in der

³²⁶ Kubins Rede auf einem Seminar in China. Fang, Weigui: „Das Sehnen nach der Welt basiert noch auf mangelnden Argumenten: Die chinesische Stimme der Weltliteratur und ihre Verlegenheit des Ausdrückens“. (理不胜辞的“世界情怀”-世界文学的中国声音及其表达困境). In: *Exploration and Free Views* (探索与争鸣), 2016.11. (S. 54-58). S. 56.

³²⁷ Vgl. Ebd.

³²⁸ Vgl. Zhang, Zhi'an: „Was behindert gute einheimische Geschichten über China?“ (是什么阻碍了中国好故事“本土造”?). In: *Chinese Journalist* (中国记者), 2015. Vol.1. S. 52ff.

Transformationszeit sowie die ungenügenden Erfahrungen in der Ausbildung und im beruflichen Leben verursachen, dass die meisten Autoren der literarischen Nonfiction in China derzeit noch wenig Verständnis für die Schreibkonzepte und Praxis der Creative Nonfiction haben, sodass sich viele Werke – die meisten davon sind kurze Artikel – nur darum bemühen, über ‚heiße‘ Themen in der öffentlichen Debatte oder über persönliche Erfahrungen zu berichten und dabei – oft auf einer ‚kitschigen‘ Weise – Emotionen zu äußern, ohne genügend über den Sinn der Geschehnisse zu reflektieren. Darüber hinaus ist es nicht zu leugnen, dass es bei den chinesischen Enthusiasten der literarischen Nonfiction noch an konkreten Schreibtechniken mangelt. Besonders sind sie mit den feinen Schreibtechniken der Creative Nonfiction, die den Lesern oft gut gefallen können, noch nicht vertraut. Dies ist nicht nur einer der wichtigsten Gründe für Hessler's Erfolg in China, sondern erklärt auch gewissermaßen die schwache Rolle der zeitgenössischen chinesischen Literatur auf der internationalen Bühne.

In diesem Sinne behauptet die Verfasserin, dass die Schreibart der Creative Nonfiction für die sich rasch verändernde chinesische Gesellschaft von großer Bedeutung ist. Trotz gewisser Unzulänglichkeit ist literarische Nonfiction in China doch vielversprechend und besitzt eine gute Entwicklungsperspektive. Hier sind vor allem Unterschiede zwischen den westlichen und chinesischen Autoren in Bezug auf die inhaltliche Fokussierung zu beachten. Im Westen bzw. in den USA ist die Thematik der literarischen Nonfiction häufig mit sozialen Problemen, wie z.B. Kriminalität oder marginalisierten Menschen, verbunden. Dies spiegelt sich eigentlich auch in den Themen der westlichen Chinabeschreibungen wider. Solche Geschichten sind zwar oft gute Themen für Nachrichten und für literarische Erzählungen, aber die ‚exotische‘ Suche der Autoren nach ‚schrägen‘ und ‚skurrilen‘ Elementen ist deutlich zu bemerken. Im Gegensatz dazu zeigen die chinesischen Autoren oft ein stärkeres soziales Verantwortungsbewusstsein. Sie neigen dazu, vertraute Dinge zu schreiben und sich wirklich um ‚normale Menschen‘ zu kümmern, anstatt rein nach absurden Themen zu suchen. Geschrieben wird – ähnlich wie im Westen – auch oft über soziale Probleme, wie beispielsweise das Leben der Unterschichten sowie über Unzulänglichkeiten im sozialen System, aber sie dienen vor allem dazu, Geschehnisse und Erinnerungen zu protokollieren, was nicht nur für die zukünftige Generationen, sondern auch für die zeitgenössischen Menschen von großer Bedeutung ist.

Die Aufgabe für chinesische Schriftsteller ist es dann, ein Chinabild zu schaffen, das tatsächlich auf der chinesischen Kulturtradition basiert, die Merkmale der zeitgenössischen Entwicklungen zeigt und nicht zuletzt auch zugänglich für internationale Leser sein sollte. Angesichts der unbefriedigenden Situation auf der chinesischen Seite und aufgrund der Mängel von westlichen Chinabeschreibungen wegen der fremden Perspektive scheint es ein seriöses Problem zu sein. Und dies ist auch einer der Zwecke der vorliegenden Arbeit, durch die stilistische Analyse der Creative Nonfiction soll es gelingen, einen möglichen Ausweg für die chinesischen Autoren zu präsentieren. Wenn manche chinesischen Autoren anhand von Schreibtechniken der magisch-realistische Literatur aus Südamerika seit den 1980er Jahren weltklassische Werke geschaffen haben, dann ist es auch zu hoffen, dass chinesische Autoren durch literarische Nonfiction ebenfalls gut über einheimische Geschichten erzählen könnten.

4.5.5 Fazit

Durch die Analysen in diesem Unterkapitel kann man erkennen, dass das Beschreiben eines Landes durch literarische Nonfiction sowohl für ‚fremde‘ als auch für ‚einheimische‘ Autoren zwar von großer Bedeutung, aber gar nicht einfach durchzuführen ist. Nach der Verfasserin liegt das größte Problem dafür in der Frage: *Wie kann man die ‚großen Narrativen‘ gut mit den ‚kleinen Menschen‘ verbinden?* Mit anderen Worten: *Wie kann ein Autor einen Überblick auf der Makroebene haben, während die einzelnen Stimmen nicht ignoriert werden können?* Und umgekehrt: *Wie kann sichergestellt werden, dass das Berichten über individuelle Geschichten nicht nur eine reine emotionale Äußerung, die ohne seriöse Diskussionen und scharfe Einblicke auf der Makroebene stattfindet, ist?* Denn wenn es keine genügende Berücksichtigung der Individuen gibt, mangelt ein Werk oft an Wärme und Literarizität. Aber literarische Nonfiction nur über vielfältige Lebensgeschichten – ohne gedankliche Tiefe und ohne eine Berücksichtigung auf sozialen und historischen Hintergründen – würde auch sicherlich zum oberflächlichen emotionalen Konsum führen.

Aus diesem Grund stellt das China im Modernisierungsprozess, das zu kompliziert, facettenreich ist und sich zu schnell verändert, für die Autoren der literarischen Nonfiction eine große Herausforderung dar, was für sie zugleich ein Glück und Unglück ist. Literarische Nonfiction im weiteren Sinne und Creative Nonfiction im engeren Sinne

zeigen, dass sie fähig sind, viele Elemente der Faktualität und Literarizität zu bieten. Auch wenn, oder gerade, weil inhaltlich oft von ‚der Verwirrung der Autoren‘ die Rede ist und viele Themen auf einen offenen Schluss zulaufen, wird eine Art ‚poetische Schönheit‘ und ‚gedankliche Tiefe‘ in den westlichen nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen dargestellt. Diese Situation entspricht der aktuellen Lage der literarischen Nonfiction, die ebenfalls oft offen, aber diskussionsbedürftig sind. Daher wird es an dieser Stelle von der Verfasserin angestrebt, zunächst viele Phänomene abzubilden und einen gewissen Überblick zu schaffen. Im Gegensatz dazu werden viele komplexen Themen, die in Zukunft durch einen Rückblick bestimmt viel besser erforscht werden können, möglichst nicht viel beurteilt, wenn überhaupt, dann unter Vorbehalt und ausbalanciert.

5. Zusammenfassung und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit wurden bereits ein theoretischer Überblick über literarische Nonfiction und ein synchronischer Überblick über Publikationen der westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts gegeben. Durch die Fallstudie von Hessler's Werken sieht man die Repräsentativität sowie die Besonderheit von Hessler's Schaffen. Dabei ist die Rolle von bestimmten literarischen Stilen und Medien stets zu erkennen. In diesem Kapitel werden all diese Forschungsergebnisse in 5.1 zusammengefasst. In 5.2 werden mögliche Fragen für weitere Forschungen vorgeschlagen und dazu wird von mir versucht darzustellen, wie ein Ausblick über den diskutierten Themenbereich in dieser Arbeit bis in die Zukunft aussehen könnte.

5.1 Zusammenfassung

An diesem Punkt hat die vorliegende Arbeit hauptsächlich zu folgenden Schlussfolgerungen geführt:

Die westlichen Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts haben sich in Bezug auf die Menge, die Größe, die inhaltliche Tiefe und die Vielfalt des Genres im Vergleich zu den Werken in der Vergangenheit schnell entwickelt. Da die Autoren normalerweise die Erfahrungen haben, China vor Ort zu besuchen und viele detaillierte Informationen zu erhalten, sind ihre Werke, egal ob in Form von traditioneller Belletristik oder boomender Nonfiction, eine Darstellung auf der Realität. Dies kann bedeuten, dass die Probleme, die die chinesischen Germanisten in der Vergangenheit geplagt haben, gelöst werden. Weil China als das „Fremde“ in der Vergangenheit eher von den Beobachtern in Abwesenheit erstellt wurde, d.h. wegen der Trennung zwischen dem Ersteller und dem Prototyp, war dieses exotische „Fremde“ eigentlich von dem Prototyp in der Realität zu unterscheiden. In der heutigen Zeit wird dieser historische Faktor jedoch stark reduziert. Das heißt aber nicht, dass sich das Wesen des Fremdbildes verändert hat. Denn immer noch ist das im „Fremden“ verkörperte Bild eigentlich eine Art Widerspiegelung des Selbstbildes. China wird weiterhin als Referenz dienen, um den Westen auf der Suche nach einem zukünftigen Weg zu begleiten.

Im Beobachtungsprozess gegenüber China hat eine beträchtliche Anzahl an westlichen Autoren die Komplexität der interkulturellen Kommunikation und die strukturellen Mängel traditioneller Berichterstattungen erkannt. Einige westliche Autoren beginnen,

Alltagsszenen des ‚realen‘ Chinas durch literarische Nonfiction darzustellen. Dies liegt teilweise daran, dass das heutige China, sowie die USA in den 1960er und 1970er Jahren, starke soziale Veränderungen erlebt und die soziale Realität somit noch komplexer und interessanter als reine fiktive Handlungen ist. Die Popularität der literarischen Nonfiction basiert dann darauf, dass man diese Realität verstehen möchte, obwohl die Realität zu rekonstruieren eine schwierige und fast unmögliche Aufgabe ist. Hessler's Chinabeschreibungen entstehen eben vor diesem Hintergrund. Als ein ausgebildeter Nonfiction-Schriftsteller kann er durch feine Schreibtechniken die rasanten Entwicklungen, die mysteriösen, traditionellen und vielfältigen Seiten der chinesischen Gesellschaft schildern, dabei kombiniert er all dies mit seinen eigenen Lebenserfahrungen und seinen persönlichen spirituellen Bedürfnissen.

Durch die Studie von Hessler's Werken und durch das Schaffen eines synchronischen Überblicks kann man trotz der vielen Gemeinsamkeiten die Besonderheit von Hessler und seinen Werken erkennen. Die vorliegende Arbeit versuchte zu erklären, warum ausschließlich die Werke von Hessler so einen großen Erfolg erzielt haben. In Bezug auf Hessler's Werke kann man sagen, dass sie sowohl in inhaltlicher als auch in stilistischer Hinsicht von besserer Qualität als andere westliche Chinabeschreibungen sind: Obwohl manche ambitionierten Autoren ebenfalls Menschen aus verschiedenen Schichten interviewt haben, sind vor allem die Schreibtechniken der Creative Nonfiction von anderen nicht erlernt oder systematisch gemeistert worden. D.h., obwohl viele Autoren auch Jahre lang als Lehrer oder Journalisten in China gearbeitet haben, haben sie nicht wie Hessler bereits während der Geschehnisse bewusst alle Details aufgeschrieben und sortiert. Daher sind bei ihnen noch eine ungenügende inhaltliche Tiefe oder ungenügende spannende Handlungen zu sehen.

Inhaltlich sind Hessler's Werke zwar unvermeidlich vom westlich-zentrierten Diskurs beeinflusst, sie lösen sich aber auch stark von den Beschränkungen der westlichen Stereotype und Vorurteile über China. Und dies ist eng verbunden mit den Schreibtechniken der Creative Nonfiction, wie z.B. die extreme Betonung der szenischen Beschreibungen, mit der feinen Textstruktur, den intimen Details, den beeindruckenden Charaktere usw. Indem Hessler die Vergangenheit und die Gegenwart, das Eigene und das Fremde, das Kollektive und die Individuen immer gemeinsam und in Wechselbeziehungen betrachtet, werden manche komplizierten Eigenständigkeiten der chinesischen Gesellschaft scharfsinnig geschildert.

Darüber hinaus ist die Rolle des Ich-Erzählers in den nicht-fiktionalen westlichen Chinabeschreibungen besonders zu beachten. Hessler's nicht-fiktionale Werke vermitteln beispielsweise eine komplizierte Rolle von Hessler, der als Autor, Ich-Erzähler und eine wichtige Figur im Text mehrstufig zu verstehen ist. Hinter den fragmentierten und selektiv gewählten Geschichten steht demnach immer die subjektive Perspektive des Autors im Verborgenen. Und dadurch wird nicht selten ein neues Modell des westlichen Chinabildes, nämlich wiederum ein ‚fiktives mythisches‘ China, konstruiert. Obwohl China in solchen Werken weiterhin von den Westlern ‚konstruiert‘ ist, muss man ihre literarischen bzw. ästhetischen Werte dennoch anerkennen. Als ein professioneller Schriftsteller von Creative Nonfiction kann Hessler seine Güte und Stereotype dann – im Vergleich mit anderen Autoren, die ohne eine solche Ausbildung sind – am erfolgreichsten und beeindruckendsten präsentieren.

Offensichtlich sind Hessler's Chinaerfahrungen und Chinabeschreibungen stark vereint. Die Chinaerfahrungen legen den Grundstein für Hessler's literarischen Erfolg, während das nicht-fiktionale Schreiben selbst wiederum zu einer wahren Darstellung der Lebenserfahrungen und einer des Denkens des Autors geworden ist. Die Schreibart von Hessler und einigen anderen westlichen Autoren; und zwar die, eine sich wandelnde Gesellschaft durch individuelle Geschichten in der Realität und durch persönliche Beobachtung sowie Immersion zu erfahren, kann zweifellos als nützliches Beispiel für ambitionierte chinesische Autoren dienen, die mit starkem sozialem Verantwortungsbewusstsein die heutige chinesische Gesellschaft darstellen möchten.

Das wichtigste ist vielleicht, dass Hessler's Bücher und seine Erlebnisse bereits zu dem bekanntesten/klassischsten Fall der westlichen Chinabeschreibungen und deren Rezeption in China geworden sind. Wie bereits erwähnt, sieht Hessler die Auswirkung des kulturellen Austausches, die erst auf lange Sicht zu spüren ist. Aber als Hessler noch in Fuling war, war er mit der Kraft der Literatur, der äußeren Umgebung zu widerstehen, noch nicht ganz sicher. Als er die kleine Stadt verließ, überlegte er, ob seine Klasse ein Echo hinterlassen würde:

I had never had any idealistic illusions about my Peace Corps “service” in China; I wasn’t there to save anybody or leave an indelible mark on the town. [...] But now I found myself wondering if anything would be left from those hours in class. I hoped that my students would remember that Frost poem, or something else that we had studied. It could be something as small as a single character from a story, or a sliver from a Shakespeare sonnet—but I hoped that something would be remembered. I hoped that they would keep it somewhere in the back of their minds, and that they would find something steady and true

in its simple beauty. This was the faith I had in literature: its truth was constant, unaffected by the struggles of daily life. But at the same time there was always the issue of relevance, and there were moments when a poem like “Nothing Gold Can Stay” seemed useless against the harsh realities of a place like Fuling. I thought about that for a while, and then I went back to grading the examinations. I didn’t have any answers; in the end I just had to hope for the best.³²⁹

Zumindest kann man vorerst optimistisch im Hinblick auf Hesslers Einfluss auf die chinesische Gesellschaft sein: Die literarische Kraft seiner Werke hat zumindest bislang die inhaltliche Fokussierung und die Form der (westlichen) Chinabeschreibungen am Anfang des 21. Jahrhunderts stark geprägt. Seine Werke und die anderer Autoren bilden zusammen eine bunte und vielfältige Landschaft und stehen an vorderster Front der Kommunikation zwischen den Westlern und den chinesischen Lesern im heutigen Zeitalter. Und als ein auffallendes Genre/ästhetisches Konzept ist die literarische Nonfiction auch weit über das Schreiben vom zeitgenössischen China zu sehen. Als ein weltweit boomendes Genre auf dem Buchmarkt zeigt die literarische Nonfiction bzw. die Creative Nonfiction auch im wissenschaftlichen Diskurs großes Potenzial.

5.2 Fragen und Ausblick

Die folgenden drei Punkte sind aus der bisherigen Analyse hervorgegangen, konnten aber aufgrund des Umfangs der Dissertation nicht diskutiert werden. Sie könnten als Erweiterung und Fortsetzung dieser Dissertation behandelt werden.

Erstens besteht die vorliegende Arbeit darauf, die westlichen Chinabeschreibungen aus einer stilistischen Perspektive zu erläutern, was vor allem für die imagologischen Forschungen eine Erweiterung der methodologischen Instrumentarien bedeutet. Inhaltlich wird das westliche Chinabild gewissermaßen aus der Perspektive von der Fortsetzung, Durchbrechung und Neukonstruktion der Stereotype untersucht. Es ist allerdings zu betonen, dass eine tiefgehende inhaltliche Analyse immer von großer Bedeutung ist. Der französische Philosoph und Sinologe Francois Julien hat in dieser Hinsicht einen guten Versuch gestartet, in dem er die grundlegenden Unterschiede zwischen dem chinesischen und dem westlichen Denken durch eine detaillierte philologische und philosophische Textanalyse erkundet. Die Verfasserin der Doktorarbeit

³²⁹ Hessler, Peter: *River Town*. A.a.O. S.396.

ist jedoch noch nicht in der Lage, anhand umfassenden Wissens über die chinesische und westliche Geistesgeschichte auf so einer Art und Weise zu arbeiten.

Zweitens wird in der vorliegenden Arbeit ein grober Überblick über die Entwicklungsgeschichte der literarischen Nonfiction in den USA, in Europa und in China zwar erfolgreich umgesetzt, nichtsdestotrotz fehlt es in Bezug auf die Chinabeschreibungen noch an weiteren internationalen Horizonten, z.B. hinsichtlich dessen, *welche Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen westlichen Chinabeschreibungen mit westlichen Beschreibungen über Indien, Japan oder andere Länder bestehen?* Tiefere komparatistische Forschungen über solche Themen sind von der Verfasserin erwünscht.

Drittens, der in der vorliegenden Arbeit behandelte Zeitraum erstreckt sich hauptsächlich über das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts (obwohl Hessler's Werke erst nach 2010 in China veröffentlicht wurden, handeln seine Chinabeschreibungen – insbesondere die Chinatrilogie – von einem China hauptsächlich vor 2008). Aber wie wir alle wissen, hat die Weltordnung seitdem viele Veränderungen erfahren. Die Art und Weise, wie sich Menschen über fremde Länder informieren, sowie die inhaltlichen Fokussierungen haben sich teilweise rasch gewandelt. Wenn die Produktion und Rezeption der westlichen Chinabeschreibungen in der Vergangenheit von professionellen Kräften, wie Schriftstellern oder Journalisten, monopolisiert sind, so ist die Verbreitung von Informationen und Meinungen heute aufgrund des Internets bereits völlig ‚dezentralisiert‘. Viele einst feste Werte werden durchbrochen und neu bewertet. Gleichzeitig geschieht es aber, dass die stereotypen, symbolischen, gleichgültigen oder teilweise feindseligen Vorstellungen der Menschen gegenüber den ‚Fremden‘ in der Ferne anscheinend noch zugenommen sind. Es ist zu hoffen, dass es in Zukunft mehr Forschungen über die Mechanismen der interkulturellen Kommunikationsmuster gibt, die weiter stilistisch-orientiert sind aber mehr auf die aktuelle weltpolitische Lage und auf die technischen Entwicklungen der heutigen Zeit eingehen können.

Die Verfasserin glaubt an die Kräfte der tiefgehenden interkulturellen Kommunikationen, die der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit sind. Sie sind in der heutigen Zeit wahrscheinlich noch notwendiger als jemals zuvor und ihre Bedeutung liegt vor allem darin, dass man sich gegenseitig ‚sehen‘ kann. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass die Neugier der Menschheit für ‚Unbekanntes‘ und ‚Fremdes‘ auch nie verschwinden wird. An dieser Stelle soll noch einmal an die Zitate der ersten Seite erinnert werden:

„*Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum*“, lässt Goethe Mephisto zu den Lesern sagen. Goethes Worte können die Haltung der Verfasserin zu den Forschungsgegenständen, nämlich zu den Chinabeschreibungen und der literarische Nonfiction, ausdrücken. Denn im Vergleich mit den rasanten Entwicklungen auf der Welt scheinen Theorie und Text weniger lebendig und atemberaubend zu sein. Es gibt in Bezug auf die Chinabeschreibungen und die literarische Nonfiction noch zu viele theoretische Fragen zu beantworten; dies gilt besonders deshalb, da wir uns noch mittendrin in der laufenden Geschichte befinden. Dies zeigt wahrscheinlich die Schwäche der Theorie, weist jedoch nicht darauf hin, dass theoretische Reflexionen weniger bedeutsam sind. Nur müssen Forscher nicht vergessen, dass Theorie immer eng mit der Realität verbunden ist. Während die aktuellen Forschungen oft unzulänglich sind und individuelle Kräfte immer begrenzt sein mögen, ist es grundsätzlich erfreulich, dass die ganze menschliche Geschichte unendlose Geschichten bietet, die nicht nur Grundlagen für Forschungen, sondern vor allem Materialien für literarische Schaffungen sind.

„*Im Zeitalter der Globalisierung müssen wir aus der Sicht der Welt China sehen und nicht aus Sicht Chinas die Welt.*“ Der Mann, der diesen Satz äußerte, ist der Linguist Zhou Youguang, der auch als Vater des chinesischen phonetischen Alphabets „Pinyin“ genannt wird. Als Hessler den Spuren chinesischer Schriftzeichen nachging, erschien er auch als eine Nebenfigur im Buch *Oracle Bones*. Seine Arbeit macht die Massenverbreitung der chinesischen Sprache möglich, aber in späteren Jahren war er vor allem wegen seiner aktiven Teilnahme an der öffentlichen Debatte weitbekannt geworden. Diesen recht bekannten Satz sprach er in seinen späteren Jahren, als er in einem Interview gebeten wurde, einen Satz für die jüngere chinesische Generation zu sprechen. Dieser Satz kann das ursprüngliche Ziel der komparatistischen Imagologie widerspiegeln und zwar das Vorhaben, durch die Erforschung des Fremdbildes ein gegenseitiges Verständnis der verschiedenen Kulturen zu erreichen, was eben dem Versuch dieser Arbeit entspricht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Peter Hessler:

Die originalen Versionen auf Englisch:

- *River Town: Two Years on the Yangtze*. First Harper Perennial Edition, 2006 (First Edition: 2001).
- *Oracle Bones: A Journey between China's past and present*. First Harper Perennial Edition, 2007 (First Edition: 2006).
- *Country Driving: A Journey through China from Farm to Factory*. New York: Harper. 2010.
- *Strange Stones: Dispatches from East and West*. New York: Harper Perennial. 2013.
- *The Buried: An Archaeology of the Egyptian Revolution*. Penguin Press, 2019.

Die Übersetzungen auf Chinesisch:

- 《寻路中国：从乡村到工厂的自驾之旅》(*Country Driving*), übersetzt von Li Xueshun. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House(上海译文出版社), 2011.
- 《江城》(*River Town*), übersetzt von Li Xueshun. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2012.
- 《奇石：来自东西方的报道》(*Strange Stones*), übersetzt von Li Xueshun. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2014.
- 《消失中的江城：一位西方作家在長江古城探索中國》(*River Town*), übersetzt von Wu Meizhen. Taipeh: Jcpublishing(台北久周文化), 2006. (Neue Auflage《消失中的江城》im Jahr 2012 bei Gusa Publishing).
- 《甲骨文：流离时空里的新生中国》(*Oracle Bones*), übersetzt von Lu Qiuying. Taipeh: Jcpublishing(台北久周文化), 2007. (Neue Auflage《甲骨文：一次占卜現代中國的旅程》im Jahr 2011 bei Gusa Publishing).

- 《尋路中國：長城、鄉村、工廠，一段見證與觀察的紀程》(*Country Driving*),
übersetzt von Lai Fang. Taipeh: Gusa Publishing (八旗文化), 2013.
- 《奇石：從城市到荒野的另類紀實》(*Strange Stones*), übersetzt von Wu
Meizhen. Taipeh: Gusa Publishing, 2013.
- 《埃及的革命考古學》(*The Buried*), übersetzt von Feng Yida. Taipeh: Gusa
Publishing, 2020.

Andere Autoren:

August, Oliver: *Inside the Red Mansion: On the Trail of China's Most Wanted Man*. Tantor Media, 2007.

Behzad Yaghmaian: *The Accidental Capitalist: A People's Story of the New China*. Pluto Press, 2012.

Bergmann, Marcel: *Trotzdem China: Im Rollstuhl von Shanghai nach Peking*. Verlag Herder, 2011.

Brandes, Martin: *Ich bin jetzt in China: Ein Selbstversuch*. Bruckmann, 2012.

Campbell, Jonathan: *Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock & Roll*. Earnshaw Books, 2011.

Carter, Tom (Hrsg): *Unsavoury Elements: Stories of Foreigners on the Loose in China*. Earnshaw Books, 2013.

Chang, Leslie T.: *Factory Girls: From Village to City in a Changing China*. Spiegel & Grau, 2008.

- *Factory Girls: From Village to City in a Changing China*. Die chinesische Version.
Shanghai Translation Publishing House, 2013.

Chu, Lenora: *Little Soldiers: An American Boy, a Chinese School, and the Global Race to Achieve*. Harper Collins Publishers, 2017.

Clissold, Tim: *Mister China: A Memoir*. Harper Business, 2006.

Dalrymple, William: *In Xanadu: A Quest*. Penguin Books, 1989.

DeWoskin, Rachel: *Foreign Babes in Beijing: Behind the Scenes of a New China*. Granta Books, 2005.

Driessen, Miriam: *Tales of Hope, Tastes of Bitterness: Chinese Road Builders in Ethiopia*.

Hong Kong University Press, 2019.

Dunlop, Fuchsia: *Shark's Fin and Sichuan Pepper*. Übersetzt von He Yujia, Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2018.

Earnshaw, Graham: *The Great Walk of China: Travels on foot from Shanghai to Tibet*. Blacksmith Books, 2010.

Eimer, David: *The Emperor Far Away: Travels at the Edge of China*. Bloomsbury, 2014.

Fallows, Deborah: *Dreaming in Chinese: Mandarin Lessons in Life, Love, and Language*. Walker & Co., 2010.

Farovik, Tor: *Jangtse – Strom des Lebens: Eine Reise von Shanghai ins tibetische Hochland*. Aus dem Norwegischen von Holger Wolandt und Lotta Rügger. Malik, 2010.

Fatland, Erika: *Sowjetistan – Eine Reise durch Turkmenistan, Kasachstan, Tadschikistan, Kirgisistan und Usbekistan*. Deutsche Erstausgabe: Suhrkamp Verlag, 2017.

— *Die Grenze – Eine Reise rund um Russland, durch Nordkorea, China, die Mongolei, Kasachstan, Aserbaidschan, Georgien, die Ukraine, Weißrussland, Litauen, Polen, Lettland, Estland, Finnland, Norwegen sowie die Nordostpassage*. Deutsche Erstausgabe: Suhrkamp Verlag, 2019.

— *Hoch oben – Eine Reise durch den Himalaya*. Deutsche Erstausgabe: Suhrkamp Verlag, 2021.

French, Howard W.: *China's second Continent: How a Million Migrants Are Building a New Empire in Africa*. Knopf, 2014.

Gifford, Rob: *China Road: A Journey into the Future of a Rising Power*. Random House: 2007.

Hänke, Sven: *Nackte Hochzeit: Wie ich China lieben lernte*. Rowohlt Berlin, 2015.

Heidemann, Britta: *Willkommen im Reich der Gegensätze: China hautnah*. Bastei Lübbe, 2014.

Hemann, Tino: *Shinkh*. Engelsdorfer, 2003.

Hershatter, Gail: *The Gender of Memory: Rural Women and China's Collective Past*. University of California Press, 2011.

Hewitt, Duncan: *Getting Rich First: Life in a Changing China*. Vintage, 2008.

Hill, Martina und Musienko, Marco: *Was mach ich hier eigentlich? So 'ne Art Chinareiseroadmoviebildertagebuch*. Rowohlt Taschenbuch, 2015.

Johnson, Ian: *The Souls of China: The Return of Religion After Mao*. Pantheon, 2017.

— *Wild Grass: Three Portraits of Change in Modern China*. Vintage, 2004.

Köckritz, Angela: *Wolkenläufer: Geschichten vom Leben in China*. München: Droemer, 2015.

Langfitt, Frank: *The Shanghai Free Taxi: Journeys with the Hustlers and Rebels of the New China*. Weidenfeld & Nicolson: 2019.

Liang, Hong: *China in One Village: The Story of One Town and the Changing World*. Verso, 2021.

Loyalka, Michelle: *Eating Bitterness: Stories from the Front Lines of China's Great Urban Migration*. University of California Press, 2012.

Levy, Michael: *Kosher Chinese: Living, Teaching, and Eating with China's Other Billion*. Holt Paperbacks, 2011.

Lunde, Maja: *Die Geschichte der Bienen*. btb Verlag, 2017.

Lustgarten, Abrahm: *China's Great Train*. Times Books, 2008.

Ma, Suzanne: *Meet Me in Venice: A Chinese Immigrant's Journey from the Far East to the Faraway West*. Rowman & Littlefield, 2015.

Merkel-Hess, Kate/Pomeranz, Kenneth L. /Wasserstrom, Jeffrey N. (hrsg.): *China in 2008: A year of Great Significance*. Rowman&Littlefield Publishers, Inc., 2009.

Mexico, Zachary: *China Underground*. Soft Skull Press, 2009.

Meyer, Michael: *The Last Days of Old Beijing: Life in the Vanishing Backstreets of a City Transformed*. Walker & Company: 2008.

— *In Manchur: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*. Bloomsbury Press, 2015.

— *In Manchur: A Village Called Wasteland and the Transformation of Rural China*. Übersetzt von He Yujia. Shanghai Translation Publishing House, 2017.

— *The Road to Sleeping Dragon: Learning China from the Ground Up*. Bloomsbury USA, 2017.

- Midler, Paul: *Poorly Made in China: An Insider's Account of the Tactics behind China's Production Game*. John Wiley & Sons, Inc. 2011.
- Minter, Adam: *Junkyard Planet: Travels in the Billion-Dollar Trash Trade*. Bloomsbury Press, 2013.
- Niermann, Ingo: *China ruft dich: Protokolle*. Rogner & Bernhard, 2015.
- Osnos, Evan: *Age of Ambition: Chasing Fortune, Truth, and Faith in the New China*. Farrar, Straus and Giroux, 2014.
- Pan, Philip: *Out of Mao's Shadow: The Struggle for the Soul of a New China*. Simon and Schuster, 2008.
- Polly, Matthew: *American Shaolin*. Übersetzt von Chen Yuanfei. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2014.
- Pomfret, John: *Chinese Lessons: Five Classmates and the Story of the New China*. Holt Paperbacks: 2007.
- Ransmayr, Christoph: *Cox oder Der Lauf der Zeit*. Erst Auflage: 2016. Fischer Taschenbuch, 2018.
- Rose, Daniel Asa: *Larry's Kidney: Being the True Story of How I Found Myself in China with My Black Sheep Cousin and His Mail-Order Bride, Skirting the Law to Get Him a Transplant – and Save His Life*. Harper Paperbacks, 2010.
- Salzman, Mark: *Eisen und Seide. Begegnungen mit China*. Droemer Knauer, 1999.
- Schmidt, Christian Y.: *Allein unter 1,3 Milliarden: Eine chinesische Reise von Shanghai bis Kathmandu*. Rowohlt Berlin, 2008.
- Schmitz, Rob: *Street of Eternal Happiness: Big City Dreams Along a Shanghai Road*. John Murray, 2016.
- *Street of Eternal Happiness*. Übersetzt von Wang Xiaoyue. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2018.
- Shah, Angilee und Wasserstrom, Jeffrey (Hrsg): *Chinese Characters: Profiles of Fast-Changing Lives in a Fast-Changing Land*. University of California Press, 2012.
- Teuffel, Friedhard: *Timo Boll: mein China: eine Reise ins Wunderland des Tischtennis*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2011.

Theroux, Paul: *Riding the Iron Rooster: By Train Through China*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1988.

Turvey, Samuel: *Witness to Extinction: How We Failed to Save the Jangtse River Dolphin*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2008.

Vehlow, Susanne: *Manche mögen Reis: Skurriles aus dem Reich der Mitte*. Ullstein Taschenbuch, 2014.

Vospernik, Cornelia: *China live: Alltagsleben zwischen Tradition und Hightech*. Kremayr & Scheriau, 2008.

Watts, Jonathan: *When a Billion Chinese Jump: How China Will Save Mankind – Or Destroy It*. Faber and Faber: 2010.

Washburn, Dan: *The Forbidden Game: Golf and the Chinese Dream*. Oneworld Publications, 2014.

West, James: *Beijing Blur: A head-spinning journey into modern China*. Cuttyhunk/Landsdown Books: 2008.

Wong, Jan: *Chinese Whispers: Searching for Forgiveness in Beijing*. Atlantic Books, 2010.

Wu, Ningkun: *A Single Tear: A Family's Persecution, Love, and Endurance in Communist China*. The Atlantic Monthly Press. New York: 1993.

Weber, Lukas Maria: *China verrückt... und schonungslos Ehrlich*. Traveldiary.de, 2014.

Weichert, Frank und Yi Li: *Unter Verdacht in Shanghai*. tredition, 2012.

Sekundärliteratur:

Bak, John S. und Reynolds, Bill (Hrsg.): *Literary Journalism across the Globe: Journalistic Traditions and Transnational Influences*. University of Massachusetts Press, 2011.

Bieber, Linny: *China in der deutschen Berichterstattung 2008*. Wiesbaden: 2011.

Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*, 2nd Edition. University of Chicago Press, 1983.

Cohen, Paul: „Peter Hessler: Teacher, Archaeologist, Anthropologist, Travel Writer, and Master Storyteller“. In: *The Journal of Asian Studies*. Vol. 72, No. 2 (May) 2013. S. 251-272.

Dawson, Raymond: *Chinese Chameleon: An Analysis of European Conceptions of Chinese Civilization*. London: Oxford University Press, 1967.

Deng, Xiaoyu: *Research on the Writing of "Non-fiction" in contemporary China*. Dissertation der Ji'lin Universität, 2017.

Dörner, Andreas und Ludgera Vogt: *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen-von Marx bis zu den British Cultural Studies*. 2. Auflage. Springer VS, 2013.

Eberwein, Tobias: *Literarischer Journalismus: Theorie–Traditionen*. Herbert von Halem Verlag, 2013.

Ellis, Sherry: *Now Write! Nonfiction: Memoir, Journalism and Creative nonfiction Exercises from Today's Best Writers*. TarcherPerigee; Later Printing, 2006.

Fang, Weigui: *Das Chinabild in der deutschen Literatur, 1871-1933*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1992.

— „Das Sehnen nach der Welt basiert noch auf mangelnden Argumenten: Die chinesische Stimme der Weltliteratur und ihre Verlegenheit des Ausdrückens“. (理不胜辞的“世界情怀”-世界文学的中国声音及其表达困境). In: *Exploration and Free Views* (探索与争鸣). 2016.11. S. 54-58.

— „Wer darf die Zeit verkörpern? Über Schückings Soziologie der literarischen Geschmacksbildung und deren Einfluss“. (究竟是谁能够体现时代?——论许京的文学趣味社会学及其影响). In: *Literature and Art Studies* (文艺研究). 2013/05. S. 25-33.

Florack, Ruth: „China-Bilder in der deutschen Literatur? Überlegungen zur komparatistischen Imagologie“. In: Zhang Yushu, Hans-Georg Kemper, Horst Thomé (Hrsg.), *Literaturstraße: Chinesische-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur*. Band 3, Beijing: Volksliteratur Verlag, S. 27-45.

Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. A Harvest Book, Harcourt, Inc., 1985.

Franke, Wolfgang: *China und das Abendland*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen: 1962.

Gao, Yunfei: *China und Europa im deutschen Roman der 80er Jahre*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1997.

Gerard, Philip (Hrsg.): *Writing Creative nonfiction. Instruction and insights from the teachers of the Associated Writing Program*. Story Press, 2001.

Gu, Chenyun: *The Images of China from Foreign Correspondents' Works - A Case Study of Peter Hessler's Works*. Master's Dissertation. East China Normal University, 2014.

Guo, Yujie: „Drei Vorträge von Hessler“ (何伟的三场演讲). In: *Caijing* (财经). Vol. 38. 25.04.2011.

Gutkind, Lee (Hrsg.): *In Fact: The Best of Creative nonfiction*. W. W. Norton & Company: 2004.

— *Keep It Real: Everything You Need to Know About Researching and Writing Creative nonfiction*. W. W. Norton & Co., 2009.

— *The Art of Creative nonfiction: Writing and Selling the Literature of Reality*. John Wiley & Song Inc. 1997.

— *You Can't Make This Stuff Up: The Complete Guide to Writing Creative nonfiction—from Memoir to Literary Journalism and Everything in Between*. Da Capo Lifelong Books, 2012.

Güttinger, Erich: *Die Geschichte der Chinesen in Deutschland: ein Überblick über die ersten 100 Jahre seit 1822*. Münster: Waxmann Verlag, 2004.

Hart, Jack: *Storycraft: The Complete Guide to Writing Narrative Nonfiction*. University of Chicago Press, 2011.

Hartsock, John: *A History of American Literary Journalism: The Emergence of Modern Narrative Form*. University of Massachusetts Press, 2000.

— *Literary Journalism and the Aesthetics of Experience*. University of Massachusetts PR. 2016.

He Tai Tou: „Unsichtbares Gesicht: Eine Rezension von Peter Hesslers Werk“ (看不见的面孔:读彼得海斯勒). In: *Gaozhongsheng zhi you*. 2013.10. Vol. 2.

He, Chengyin: *Orientalism in Oracle Bones*. M.A. Thesis in Comparative Cultural Studies. Guangdong University of Foreign Studies, 2019.

Hessler, Peter: „Das nicht-fiktionale Schreiben hat in China ein unglaubliches Potenzial“ (非虚构写作在中国有难以置信的潜力). In: *The Beijing News* (新京报). 19.01.2015.

— „John McPhee, the Art of Nonfiction No. 3“. In: *The Paris Review*. 192 (n.d.): S.

39-77.

— „Mein Lehrer McPhee“. In: John McPhee: *The Control of Nature*. (Chinesische Version). Tsinghua University Press, 2013. Prolog.

— „Travels with My Censor: A Chinese book tour“. In: *The New Yorker*. March 9, 2015 Issue. S. 34-41.

Heuser, Qixuan: *Das China-Bild in der deutschsprachigen Literatur der achtziger Jahre*. Freiburg, 1996.

Hilsmann, Christiane: *Chinabild im Wandel: Die Berichterstattung der deutschen Presse*. Hamburg: 1997.

Hollowell, John: *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. S.33.

Hong, Zhigang: “On anti-conventionality and limitation of non-fictional writing”. In: *Theoretical Studies in Literature and Art* (文艺理论研究), 2020/05. (S.112-118).

Hsia, Adrian: *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.

— *Kafka and China*. Bern u. a.: Peter Lang, 1996.

Hu, Qingfang: „Prolog“. Aus: Hessler, Peter: *Strange Stones*. Die übersetzte Version. Gusa Publishing, 2013.

Huang, Dianlin: „Ein Paradigmenwechsel des Diskurses: Der chinesischer Kontext beim Aufstieg der nicht-fiktionalen journalistischen Narrative“ (话语范式转型:非虚构新闻叙事兴起的中国语境). In: *Shanghai Journalism Review* (新闻记者). 2018. Vol. 5. S. 35-43.

Kramer, Mark und Wendy Call (Hrsg.): *Telling True Stories: A Nonfiction Writers' Guide from the Nieman Foundation at Harvard University*. Plume, 2007.

Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Suhrkamp, 1974.

Jeßing, Benedikt und Ralph Köhnen: *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017.

Johnson, Ian: „An American Hero in China“. In: *The New York Review of Books*. 07.05.

2015. Volume 62, Number 8. S. 21-23.

Kubin, Wolfgang: „Kein Notausgang Peking: Zum Problem der Repräsentation von China in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: Yijie, Zhu, Bayreuth Walter Gebhard (Hrsg.): *Ostasienrezeption in der Nachkriegszeit. Kultur – Revolution – Vergangenheitsbewältigung – Neuer Aufbruch*. München: iudicium, 2007.

Lange, Thomas: „China als Metapher. Versuch über das Chinabild des deutschen Romans im 20. Jahrhundert“. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*. 03/1986.

Leutner, Mechthild/Yü-Dembsiki, Dagmar: *Exotik und Wirklichkeit. China in Reisebeschreibungen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: MPM, 1990.

Li, Xueshun: „Der ehrliche und gutmütige He Wei“ (真诚善良的何伟). In: *The Beijing News*. 17.03.2012.

— Nachwort in *River Town* (die Übersetzungsversion im Festlandchina)

Liu, Jing: *Wahrnehmung des Fremden: China in deutschen und Deutschland in chinesischen Reiseberichten, vom Opiumkrieg bis zum Ersten Weltkrieg*. Freiburg (Breisgau): Universität Freiburg, Dissertation, 2001.

Li, Yilan: „„Going West“ von den New Yorkers: die China-Erfahrungen von zwei amerikanischen Journalisten“ (纽约客“走西口”——两位美国记者的中国亲历). In: *Southern Weekly* (南方周末). 07.04.2011.

Li, Zude: „Spur, Möglichkeit und Problem von Nonfiction“ (“非虚构”的踪迹、可能性与问题). In: *Literature and Art Criticism* (文艺评论), Vol.5, 2017.

Lian, Qingchuan: „Die eingehende Beobachtung des heutigen Chinas durch einen Amerikaner“ (一个美国人对于当下中国的深度观察). In: *Southern People Weekly*. 21.03.2011.

Lippmann, Walter: *Public Opinion*. Transaction Publishers. 1998.

Lounsberry, Barbara: *The art of fact: contemporary artists of nonfiction*. Westport, Conn: Greenwood Press. 1990.

Lu, Jingwen: *Reconstruction of China's Image in Li Xueshun's Chinese Translation of River Town*. Master Arbeit. Beijing Foreign Studies University, 2021.

Mackerras, Colin: *Western Images of China since 1949*. Beijing: Renmin University of

China Press, 2013.

McPhee, John: *Draft No. 4: On the Writing Process*. Farrar, Straus & Giroux Inc, 2017.

Miller, J. Hillis: *On Literature*. London and New York: Routledge, 2002. S.1.

Nanfang, Shuo: „Prolog: Ein anderes Auge, das China beobachtet“ (看中国的另一只眼).

In: Hessler, Peter: *River Town*. Die übersetzte Version in Taiwan. Jcpublishing, 2006.

Nathan, Andrew J., „The Truth about China“. In: *The National Interest*, January/February Issue, 2010. S. 73-80.

National History (国家历史): „Ein Missverständnis zu China für 1000Jahre“ (误读中国 1000 年), 2009/07.

Nousiainen, Anu: *A Bunch of Distractive Writing: Why has fact-based and extensively reported American style narrative journalism not gained ground in Europe?* Michaelmas, Hilary and Trinity Terms 2012-2013, Reuters Institute Fellow's Paper.

Oreglia, Elisa: „Here Be Dragons: China in Western Eyes from the Jesuits to the Internet“. In: *Pacific Rim Report*, No. 50, December 2008.

Osterhammel, Jürgen: *Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18.Jahrhundert*. München: C.H.Beck, 1998.

O'Sullivan, Emer: „Repräsentationen eigener und fremder Kulturen in der Kinderliteratur“. In: Irmgard Honef Becker (Hrsg.): *Dialoge zwischen den Kulturen, Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik, Diskussionsforum Deutsch*, Band 24, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 127-144.

Peng, Yixin: „Das heutige China in den Augen der „Fremden“: eine Untersuchung der nicht-fiktionalen Chinabeschreibungen von Peter Hessler und Leslie Chang“ (“他者”视域下的当代中国——何伟与张彤禾的非虚构写作中的“中国叙事”研究). In: *Radio & TV Journal* (视听). 2018/11.

Pohl, Sigrid und Umlauf, Konrad: *Warenkunde Buch. Strukturen, Inhalte und Tendenzen des deutschsprachigen Buchmarkts der Gegenwart*. 2, erneuerte Auflage auf der Basis der Warengruppen-Systemtik 2007. Wiesbaden 2007.

Potter, Abbott, H.: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

Prentiss, Sean und Joe Wilkins (Hrsg.): *The far edges of the fourth genre: an anthology of explorations in creative nonfiction*. Michigan State University Press: 2014.

Qian, Jin: *Mobile occupational community: A Study of Foreign Correspondents in China*. (作为流动的职业共同体: 驻华外国记者研究). Shanghai Jiao Tong University Press, 2015.

Rautenberg, Ursula; Engl, Elisabeth und Ruijing Qiu: „*China Bilder*‘: *Eine quantitative und qualitative Studie zu deutschsprachigen Publikationen mit China-Bezug und Übersetzungen chinesischsprachiger Originalwerke auf dem deutschen Buchmarkt 2006-2014*“. In: *Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft*. LVIII. Herausgegeben von Ursula Rautenberg und Axel Kuhn. Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg. 2015.

Reinhold, Jandsek: *Das fremde China: Berichte europäischer Reisender des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges., 1992.

Said, Edward: *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.

Schuster, Ingrid: *China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925*. Bern & München: Francke, 1977.

Schutte, Jürgen: *Einführung in die Literaturinterpretation*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Schütz, Erhard: „Reportage“. In: Burdorf, Dieter u.a.: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2007.

Shen, Xiayan: „Das moderne China in den Augen des ‚Fremden‘ - Über Hesslers ‚Chinaerzählungen‘“ (‘他者’眼中的现代中国——关于海斯勒的‘中国叙事’). In: *Southern Cultural Forum* (南方文坛). 2015. Vol. 1.

South Reviews (南风窗): „Die Maske einer großen Macht 1949-2009“ (大国脸谱 1949-2009). 2009/07.

Southern Weekly (南方周末): „Das Chinabild auf der Welt: die 60jährige Chinageschichte im Westen“ (世界的‘中国观’:西方 60 年的中国故事). 23.07.2009.

Spence, Jonathan: *The Chan's Great Continent: China in Western Minds*. New York: Norton, 1998.

Sweekly (南都周刊): „Das Chinabild entziffern“ (解码中国形象). 03.03.2011.

Tan, Yuan: *Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besondere Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2007.

Vogel, Friedrich und Jia, Wenjian (Hrsg.): *Das Bild Chinas im deutschsprachigen Raum aus kultur-, medien- und sprachwissenschaftlicher Perspektive (2000-2014)*. De Gruyter. Berlin/Boston: 2017.

Voltrová, Michaela: *Terminologie, Methodologie und Perspektiven der komparatistischen Imagologie*. Berlin: Frank & Timme, 2015.

Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag. 1989.

Wang, Haizhou: „Überblick über die Forschung zum ‚nationalen Bild‘ und ihre Wandlung zur Politikwissenschaft“ (‘国家形象’研究的知识图谱及其政治学转向). In: *Zhengzhixue Yanjiu*. Beijing: 03/2013. S. 3-16.

Wei, Maoping: *Geschichte der chinesischen Einflüsse in der deutschen Litertur*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 1996.

Wu, Qi: „Drei Skizzen von He Wei: Ein amerikanischer Schriftsteller in China“ (三个关于何伟的写作练习). In: *OWMagazine 13: verschwundene Schriftsteller* (单读 13: 消失的作家). Taihai Publishing House, 2016. S. 61-76.

Wilentz, Amy: „The Role of the Literary Journalist in the Digital Era“. In: *Literary Journalism Studies*. 2014, Vol. 2: S. 30-41.

Xie, Ding: „He Wei: Ich wurde immer von den Fremden angezogen“. (何伟:我总是被异乡人吸引). In: *NoonStory* (正午故事). Vol. 1. Guangxi Normal University Press, 2015. S. 191-216.

Zhang, Jiren: „Einige Geschichten über Country Driving“ (与寻路中国有关的几个段子). In: *Editors Bimonthly* (编辑学刊). 2011. Vol. 4. S. 60ff.

Zhang, Wendong, “Non-fiction” Writing: New Literary Possibilities? Speaking from the “non-fiction” of “People’s Literature”. In: *Wenyizhengming*, 2011/02. (S.43-47).

Zhang, Yi: *Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literatur in China von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bern u.a.: Peter Lang, 2007.

Zhang, Zhenhuan: *China als Wunsch und Vorstellung: Eine Untersuchung der China- und*

Chinesenbilder in der deutschen Unterhaltungsliteratur 1890-1945. Regensburg: 1993.

Zhang, Zhi'an: „Was behindert gute einheimische Geschichten über China?“ (是什么阻碍了中国好故事“本土造”?). In: *Chinese Journalist* (中国记者). 2015. Vol. 1. S. 52ff.

Zhou, Kui (Hrsg.): *Nonfiction Storytelling in an Era of Grand Transformation* (非虚构: 时代记录者与叙事精神). Tsinghua University Press, 2017.

Zhou, Ning: *Western Images of China* (天朝遥远-西方的中国形象研究). Beijing: Peking University Press, 2006.

Zhu, Liangliang: *China im Bild der deutschsprachigen Literatur seit 1989. Zwischen Wirklichkeit und Vorstellung*. Bonn: 2015. Dissertation.

Zinsser, William: *On Writing Well: The Classic Guide to Writing Nonfiction*. Seventh Edition. Harper Perennial, 2016.

Zymner, Rüdiger: *Handbuch Gattungstheorie*. J.B. Metzler, 2010.

Zhou, Haixia: „Analyse von Stereotypen und Vorurteilen in deutschen Medienberichten mit China-Bezug: Eine Fallstudie zu China-Berichten in Spiegel und Zeit“. Das 10. Internationale Symposium zur interkulturellen Kommunikation in China. Haikou, Hainan, China. 21.11.2013.

— Zhou, Haixia: *Die Konstruktion des Chinabildes in den deutschen Medien— Analyse der Chinaberichterstattungen in „Der Spiegel“ (2000 —2010) und „Die Zeit“ (2000 —2010)*. Dissertation, Fremdsprachenuniversität Beijing, 2012.

Internet:

Branch, John: „Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek“. In: *The New York Times*. 20.12.2012. <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html#/?part=tunnel-creek> (Stand: 01.02.2021).

Chen, Yuxin: „Chinesische Schriftsteller sind nicht in der Lage, die Realität zu schreiben: Yan Lianke spricht über das Schreiben in Singapur“. In: *Lianhe Zaobao*. 25.09.2018 <https://www.zaobao.com.sg/zlifestyle/culture/story20180925-893885> (Stand: 01.02.2021).

China.com.cn: „Das Chinabild: Wer kann China repräsentieren?“ (中国形象:谁能代表中国?). http://www.china.com.cn/opinion/node_7107778.htm (Stand: 01.02.2021).

GQ China: „Hessler: Das fremde Land als Heimatland zu betrachten“. (何伟:总把他乡作故乡). In: *GQ China*. 29.08.2014. http://www.gq.com.cn/celebrity/news_123197c8b6e99464.html. (Stand: 01.02.2021)

Hessler, Peter: „Sorry about that, says Peter Hessler“, 18.03.2010. In: *China Daily*. http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-03/18/content_9608379.htm (Stand: 01.02.2021).

— Vortrag bei Asia Society in New York. 21.05.2013. <https://asiasociety.org/video/peter-hesslers-strange-stones-complete?page=6> (Stand: 01.02.2021).

— „Why I Publish in China“. In: *ChinaFile*. 11.06.2015. <http://www.chinafile.com/reporting-opinion/viewpoint/peter-hessler-why-i-publish-china> (Stand: 01.02.2021).

Landreth, Jonathan: „River Town the Movie, A Q&A with Author Peter Hessler“. In: *ChinaFile*. 29.03.2016. <http://www.chinafile.com/media/river-town-movie> (Stand: 01.02.2021).

Liu, Mengzhi: “Schriftsteller Guan Jun: Die wahre Geschichte hat eine natürlichere Textur als die erfundene” (作家关军: 真实的故事比想象的更有天然的质感). <https://site.douban.com/256536/widget/notes/190197660/note/615425296/>. (Stand: 01.02.2021)

Leserkommentare auf amazon.de. https://www.amazon.de/Manche-mögen-Reis-Skurriles-Reich/product-reviews/3548375332/ref=cm_cr_dp_d_show_all_btm?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews (Stand: 01.02.2021).

Liu, Gonghu: „Peter Hessler: Ich war zur richtigen Zeit in das richtige Ort gegangen.“ (彼得·海斯勒:我在正确的时间去了正确的地方). In: *Changjiang Daily* (长江日报): 07.03.2012.

https://qd.ifeng.com/special/book2012/zixun/detail_2013_01/21/550180_1.shtml (Stand: 01.02.2021).

Mu, Yao: „Rezension von *River Town*“. (读书笔记:《江城》). <http://blog.farmostwood.net/694.html> (Stand: 01.02.2021).

Osnos, Evan: Ein Vortrag in Chna.
<https://site.douban.com/196116/widget/notes/11807130/note/252734230/> (Stand: 01.02.2021).

Sina Books: „Bekanntgabe der Sina Books Liste ‚Top Ten beste Bücher‘ vom Jahr 2012“.
(新浪中国好书榜 2012 年度“十大好书”揭晓). <http://book.sina.com.cn/news/c/2013-01-09/1601399097.shtml> (Stand: 01.02.2021).

Talhelm, Thomas: „How Peter Hessler ruined my life in China“. In: *China Daily*, 17.03.2010. http://www.chinadaily.com.cn/life/2010-03/17/content_9603053.htm (Stand: 01.02.2021).

The International Association for Literary Journalism Studies (IALJS).
<http://ialjs.org/about-us/> (Stand: 01.02.2021).

Wang, Mi: „Bekanntgabe der Sina Books Liste ‚Top Ten beste Bücher‘ vom Jahr 2011“.
(新浪中国好书榜 2011 年度“十大好书”揭晓).
<http://www.chinawriter.com.cn/bk/2012-01-18/59522.html>. (Stand: 01.02.2021)

Xu, Minghui: „Liu Qing: Liberalismus und Individualismus sind keine endgültigen Werte.
In: *ThePaper.cn*. 15.03.2016. https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1443755.
(Stand: 01.02.2021)

Danksagung

Zunächst einmal möchte ich meinem Betreuer PD Dr. Wolfram Ette herzlich danken. Er hat mir immer gleichzeitig große Freiheit und konstruktive Feedbacks gegeben. Sein Respekt, sein Verständnis und seine Ermutigung sind grundlegend für den Erfolg meiner Promotion verantwortlich. Vielen Dank an alle Personen in dem strukturierten Promotionsprogramm ProLit der Ludwig-Maximilians-Universität München und einen besonderen Dank an Prof. Dr. Raoul Eshelman, Prof. Dr. Hans van Ess und die Geschäftsführung Dr. Markus Wiefarn. Trotz meiner großen Defizite als Bildungsausländerin werde ich stets von allen Hochschullehrerinnen und Kommilitoninnen herzlichst unterstützt.

Mein Dank gilt allen meinen lieben Familienmitgliedern und allen neuen und alten Freunden, die während meiner Promotion durch ihre Offenheit und Anregungen meinen fachlichen und allgemeinen Horizont sehr erweitert haben. Darunter möchte ich besonders ein paar deutschen Freunden danken, Dr. Georg Aigner, Helmut Köglmeier, Kilian Linz, Stanislav Postruznik, Dr. Manfred Pollner, ihren Familien und vielen ihrer anderen Kolleginnen in der Technikerschule und in der Fachoberschule Landshut. Von der schönen Zusammenarbeit und Freundschaft mit ihnen habe ich bereits vor der Promotion und dann während der Zeit in Deutschland viel profitiert. Und nicht zuletzt einen herzlichen Dank an Janine Karl für die sorgsame Korrektur der Dissertation.

Von dem Ausgangspunkt der komparatistischen Imagologie bin ich überzeugt. Vor allem davon, dass eine Erforschung der Länderbilder in der Literatur zur interkulturellen Kommunikation beitragen kann. Ich hoffe, dass diese Untersuchung anderen helfen kann, manche interessante literarische Ecken aus dieser bunten und komplexen Welt kennenzulernen. Obwohl China im Modernisierungsprozess noch mit vielen Problemen kämpfen muss, wünsche ich ihm herzlichst eine noch glänzendere Zukunft. In diesem Sinne möchte ich dem China Scholarship Council herzlich für die großzügige finanzielle Unterstützung danken.