

1 Einleitung

1.1 Chinesisch-westliche Begegnungen, damals und heute

Historisch gesehen war das Verhältnis Chinas zur westlichen Welt schon immer kompliziert. Das chinesische Selbstverständnis mag dazu beigetragen haben. Der amerikanische Außenminister a. D. Henry Kissinger beschreibt es folgendermaßen:

„Die chinesische Version des Exzeptionalismus [die Vorstellung, eine herausragende Position in der Weltpolitik einzunehmen] bedeutete nicht, dass China seine Ideen exportierte, sondern dass es andere zu sich kommen ließ, die diese Ideen übernehmen sollten. [...] Wer dies nicht tat, war ein Barbar.“¹

Für solche Barbaren hielten Chinesinnen und Chinesen auch die ersten westlichen Händler, die im 18. und 19. Jahrhundert einen wirtschaftlichen Austausch mit der Bevölkerung in chinesischen Städten wie Kanton und Shanghai etablierten.² Die Chinesinnen und Chinesen „entdeckten jedoch kaum einen Unterschied zwischen den an der Peripherie des Reichs operierenden Europäern und anderen Fremden, vielleicht mit der Ausnahme, dass die Europäer sich durch einen besonders krassen Mangel an chinesischer Kultur auszeichneten“.³ Von chinesischer Seite durften die Europäer demnach keine besondere Gastfreundschaft erwarten:

„Für Vertreter des Auslands waren die Zugangswege nach China und die Reiserouten in die Hauptstadt streng reglementiert. Der Zugang zum chinesischen Markt war auf einen straff kontrollierten saisonalen Handel in Guangzhou (damals Kanton genannt) beschränkt. Jeden Winter mussten die ausländischen Kaufleute nach Hause fahren.“⁴

Dabei hatte man in China die Gewalt unterschätzt, mit welcher der Westen sich Zugang zum chinesischen Markt verschaffen würde. An einem chinesischen Verbot von Opium, das Großbritannien aus Indien importierte, entzündete sich ein folgenreicher Konflikt:

„Für China entwickelte sich die Opiumsucht bald zu einem Problem bedrohlichen Ausmaßes. Als die chinesische Regierung den Opiumhandel verbot, zeigte sich, wie wehrlos China bereits geworden war. In den 1840 beginnenden Opiumkriegen betrieb Großbritannien mit Waffengewalt die Rücknahme des Opiumverbots.“⁵

Zu den Zudringlichkeiten des Westens – Frankreich und die USA suchten ebenfalls bald Wege in das Chinesische Reich – kamen in den Folgejahren innere Unruhen hinzu.⁶ Dieses Chaos nutzten die Kolonialmächte Europas und die USA dazu, einseitige Verträge auszuhandeln, beispielsweise den Vertrag von Tianjin, meiner Heimatstadt: „Kernstück des

1 Henry Kissinger: *China. Zwischen Tradition und Herausforderung*, übers. v. Helmut Dierlamm, Helmut Ettinger, Oliver Grasmück, Norbert Juraschitz, Michael Müller, München: Bertelsmann 2011, S. 31.

2 Vgl. Jürgen Hartmann: *Politik in China. Eine Einführung*, Wiesbaden: VS 2006, S. 28.

3 Kissinger 2011, S. 46.

4 Ebd.

5 Hartmann 2006, S. 28.

6 Vgl. Kissinger 2011, S.76–78.

Vertrags von Tianjin (1858) [...] war ein Zugeständnis, das London sechs Jahrzehnte lang vergeblich zu erlangen versucht hatte: das Recht, in Beijing auf Dauer eine Botschaft einrichten zu dürfen.⁷ Frankreich und die USA nahmen für sich dasselbe Recht in Anspruch: „Die Vertragsmächte wandten ihre Aufmerksamkeit nun der Aufgabe zu, ihre Botschafter in einer Stadt zu etablieren, in der sie eindeutig unerwünscht waren.“⁸

In den 1990er Jahren, meinen Teenagerjahren, war ich ein wirklicher Patriot. Daran muss ich denken, wenn Menschen mich fragen: „Sprichst du Englisch?“ Das kommt nicht selten vor, denn ich bewege mich heute, als erwachsener Mann von 36 Jahren, in einer internationalen Kunstszene und treffe Künstlerinnen und Künstler aus den verschiedensten Ländern. Sie alle sprechen die unterschiedlichsten Sprachen, und viele schlagen das Englische als gemeinsame Basis der Kommunikation vor. Allerdings: Mein Englisch ist sehr schlecht. In der Schule habe ich kaum Englischkurse besucht. Damals erschien mir alles Englische wie eine imperialistische Waffe; vor allem die Sprache, aber auch die westliche visuelle Kultur. Auf höherem theoretischen Niveau formuliert Edward Said einen ähnlichen Gedanken:

„Whereas a century ago European culture was associated with a white man's presence, indeed with his directly domineering (and hence resistible) physical presence, we now have in addition an international media presence that insinuates itself, frequently at a level below conscious awareness, over a fantastically wide range.“⁹

Für mich umfasste diese Bandbreite die Hip-Hop-Ästhetik, die als Kleidermode nach China kam, außerdem Hollywood-Filme und die Marvel-Heroes in US-amerikanischen Comics. Das alles stellte für mich einen Angriff auf die chinesische Kultur dar, ausgehend von den USA, die sich als imperialistische Großmacht gerierten:

„No one has denied that the holder of greatest power in this configuration is the United States, whether because a handful of American transnational corporations control the manufacture, distribution, and above all selection of news relied on by most of the world [...], or because the effectively unopposed expansion of various forms of cultural control that emanate from the United States has created a new mechanism of incorporation and dependence by which to subordinate and compel not only a domestic American constituency but also weaker and smaller cultures.“¹⁰

Weil ich eine Unterwerfung meiner Kultur befürchtete, war die amerikanische Kultur unerwünscht. Der Blick in die Geschichte westlich-östlicher Beziehungen, wie ich sie zu Anfang skizzierte, bietet Grund zur Vorsicht und zur Skepsis gegen die Motive derer, die von außen nach China kommen. Dennoch lache ich heute über meinen damaligen Patriotismus. Und ich staune darüber, wie stark die kommunistische Ideologie junge Menschen beeinflusst hat. Aber ich bin auch überrascht, wie weit es meine Generation gebracht hat.¹¹

7 Ebd., S. 79.

8 Ebd., S. 80.

9 Edward W. Said: *Culture & Imperialism*, London: Vintage 1994, S. 352.

10 Ebd., S. 353.

11 Die chinesische Gesellschaft als Ganze hat sich enorm entwickelt, ausgehend vor allem von wirtschaftlichen Reformen: „Experten und Reformerteams hatten in den 1980er Jahren die politischen Modelle im Ausland studiert, um einen Rahmen zu finden, in den sich die marktwirtschaftlichen Reformen einpassen ließen“ (Hartmann 2006, S. 56). Die Konsequenz: „Das China Dengs [Reformpolitiker und anschließender Stellvertretender Ministerpräsident Deng Xiaoping] und seiner Nachfolger nennt sich zwar immer noch sozialistisch. Aber dieses

1.2 Sprachen der Macht

Meinen Respekt vor dem Englischen sehe ich nachträglich darin bestätigt, dass Sprach- und Literaturwissenschaftler der Sprache als einem Unterdrückungsmechanismus mittlerweile viel Aufmerksamkeit geschenkt haben, häufig aus einer geschlechterkritischen Perspektive.¹² Für das Deutsche hat zum Beispiel Luise F. Pusch für Aufklärung gesorgt:

„Hinsichtlich des Sprechens untersuchen wir [feministische Linguistinnen], welche typischen Redestrategien Frauen und Männer haben. Das Ergebnis der bisherigen Untersuchungen ist, daß Frauen in Gesprächen **aller** Art, ob es sich nun um Familiengespräche am Frühstückstisch oder um große Fernsehdiskussionen handelt, von Männern unterdrückt werden. Männer unterbrechen Frauen viel häufiger als umgekehrt, und sie reden viel länger als Frauen. Gelingt es Frauen doch einmal, zu Wort zu kommen, so verweigern Männer ihnen diejenigen Bekundungen aufmerksamen Zuhörens, ohne die ein Gespräch zum Monolog wird und stirbt.“¹³

Laut Pusch sind Mechanismen der Unterdrückung bereits grammatikalisch angelegt:

„Es fängt scheinbar harmlos an: Wenn Ute Schülerin ist und Uwe Schüler, dann sind Ute und Uwe Schüler, nicht Schülerinnen – denn Uwe verträgt das Femininum nicht. Es geht und geht nicht an, ihn mit der Bezeichnung ‚Schülerin‘ zu kränken, selbst wenn -zig Schülerinnen seinetwegen zu Schülern werden müssen. Da bereits **ein** Knabe mittels seiner Allergie [gegen das grammatikalische Femininum] beliebig viele Mädchen sprachlich ausschalten kann, kann frau [sic] sich leicht ausrechnen, was die männliche Hälfte der Bevölkerung gegen die weibliche ausrichten kann. Ein Wunder, daß wir überhaupt noch hin und wieder einem Femininum begegnen.“¹⁴

Und folgt man Pusch weiter, dann ist die Logik der Ungleichbehandlung kaum mehr hinterfragbar, wenn sie sich in Gestalt einer Grammatik präsentiert:

„Es wäre mir von allein niemals eingefallen, gegen ein Pronomen (*man*), eine Endung (*-in*) oder gegen ein Genus (Maskulinum) zu rebellieren. Dergleichen sprachliche Einheiten sind für die meisten so abstrakt und außerbewußt, daß sie dafür überhaupt keine Gefühle, weder positive noch negative, entwickeln können.“¹⁵

Indem das Deutsche die weibliche Hälfte der deutschen Bevölkerung marginalisiert, zeichnet es eine gesellschaftliche Unterordnung von Frauen vor, die Männer in Alltagspraktiken dann ausleben. Ich stelle mir vor, dass sprachliche Stereotypen von Fremden sich in ähnlicher Weise bilden. Beispiele dafür finden sich in deren Herabwürdigung als Barbaren. Für das chinesisch-europäische Verhältnis habe ich dieses Beispiel bereits präsentiert. Aber auch innerhalb der europäischen Kultur finden sich solche kulturellen Stereotype. Sie werden deutlich, wenn der italienische Künstler Benvenuto Cellini wie selbstverständlich von „den Bestien, den Engländern“¹⁶ schreibt. Solche Stereotype finden von der Alltagssprache

Etikett hat seine Bedeutung vollständig eingebüßt. Es handelt sich um eine gemischte Ökonomie mit überwiegend kapitalistischen Strukturen und schrumpfender Staatswirtschaft“ (ebd., S. 59).

12 In der Geschlechterkritik liegt ein gewisser Unterschied zu meinem Fall, denn ich fühlte mich durch einen kulturellen Chauvinismus bedroht, keinen männlichen.

13 Luise F. Pusch: „Einleitung. Von der Linguistik zur Feministischen Linguistik. Ein persönlicher Bericht“, in: Dies.: *Das Deutsche als Männersprache*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 132013, S. 7–12, hier: 9.

14 Ebd., S. 11, Herv. im Orig.

15 Ebd., S. 10, Herv. im Orig.

16 Benvenuto Cellini: *Leben des Benvenuto Cellini von ihm selbst geschrieben*, übers. v. Johann Wolfgang von Goethe, Hamburg: Rowohlt 1957, S. 20.

ihren Weg in die Kulturprodukte einer Gesellschaft: „Yet before the media go abroad so to speak“, schreibt Said zu diesem Thema, „they are effective in representing strange and threatening foreign cultures for the home audience“.¹⁷

Chinas kultureller Reichtum wurde in amerikanischen Unterhaltungsmedien lange Zeit auf das Bild einer „Gelben Gefahr“ („Yellow Peril“) reduziert:

„For the rest of the 19th century American and British popular culture displayed the Chinese, especially Chinese immigrants, as physical, racial, and social pollutants (in the mid-19th century), drug-using sexual deviants (in the 1860s and 1870s), coolies who stole jobs from whites (in the 1870s), and threats to overrun the West due to their unchecked breeding (in the 1880s and 1890s).“¹⁸

Vorläufer dieser rassistischen Darstellungen finden sich laut Nevins bereits im 16. Jahrhundert. In Film- und Comicfiguren der Massenkultur sind sie bis ins ausgehende 20. Jahrhundert präsent, auch wenn sie zuweilen eine positive Umdeutung erfahren haben.¹⁹

1.3 Micky Maus als Sehnsuchtsfigur

Als Jugendlicher lehnte ich alles ab, was mir wie Bevormundung durch die angloamerikanische Kultur erschien. Meine heutigen Zeichnungen sind hingegen voll von westlichen Figuren: allen voran Micky Maus, der weltweit bekannte Zeichentrick- und Comicheld des Disney-Konzerns. Biografisch hat diese Figur für zahlreiche chinesische Kinder eine besondere Bedeutung, auch für mich. Deshalb zeige ich ihn auf dem Umschlag eines schmalen Heftes, welches 2012 anlässlich meiner Diplomausstellung an der Hochschule für bildende Künste Hamburg erschien (Abb. 1).²⁰

Die Zeichnung, der ich bewusst keinen Titel gab, zeigt zwei Gestalten, die von außen durch ein Fenster in einen nicht definierten Raum hineinblicken. Die Figur links trägt ein gelbes Shirt und hat ein weißes Gesicht. Sie lächelt gezwungen. Die charakteristischen weit aufgerissenen ovalen Augen, die Knopfnase und die pechschwarzen runden Ohren habe ich ohne Veränderungen von Walt Disneys berühmter Maus übernommen. Die zweite Figur ist der Tod: Er umarmt Micky mit seiner Knochenhand von hinten. Sein Totenkopf grinst die Maus über ihre Schulter an. Aus tiefen, leeren Augenhöhlen starrt er außerdem zu den Betrachterinnen und Betrachtern des Bildes, die sich diesseits des Fensters befinden.

Der nahe Tod steht im Kontrast zu meinem Verständnis dessen, was die Micky Maus bedeutet: Sie ist unsterblich, weil ungebrochen populär, von ihrer Erfindung 1928 durch Walt Disney und Ub Iwerks²¹ bis heute. Und weil sie seit ihrer Geburt nur Flausen im Kopf zu haben scheint:

17 Said 1994, S. 353.

18 Jess Nevins: „Fu Manchu“, in: Ed Brubaker / Sean Phillips: *Incognito* 5, 2009, o.S.

19 Vgl. ebd., o.S.

20 Hua Tang: O. T., Hamburg ²2015.

21 Zur unklaren Entstehungsgeschichte der Micky Maus vgl. Andreas Platthaus: *Der gezähmte Anarchist*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/comic-spezial/ueber-comics/klassiker-der-comic-literatur-der-gezaehmte-anarchist-micky-maus-1253639.html>, 16.12.2005 (31.07.2018).



Abb. 1

Hua Tang: Ohne Titel, 2009, kolorierte Tuschezeichnung, 21,00 × 29,70 cm, Privat. Quelle: Tang ²2015

„Micky‘ das hat tatsächlich einen jugendlichen Klang, und in seinem ersten Film, der die Leinwand erreichte, benahm er sich auch wie ein unerzogener Knabe. Als Matrose eines Mississippi-Dampfers knutschte er während des Dienstes mit seiner Freundin Minnie herum, widersetzte sich den Weisungen des Kapitäns, mißbrauchte die aus allerlei Getier bestehende Fracht für einige Dummejungenstreiche und war im großen und ganzen somit als ein Charakter eingeführt, der mit ‚leichtfertig‘ wohl noch euphemistisch beurteilt wäre. Keinesfalls hätte man von diesem Tunichtgut Heldentaten erwartet.“²²

Für mich ist Micky Maus das Symbol ewiger Jugend und Vitalität, einer kindlichen Freude am Leben und der Erfindungskraft. Dass Mickys Fantasie eine geliehene ist, weil es Kunstschaffende sind, die die Maus zum Leben erwecken, wusste ich als Kind nicht. Diese Gabe – Fantasie, Einbildungskraft, Kreativität – ist ihrer Natur nach künstlerisch, diejenige von Autorinnen und Autoren, und Zeichnerinnen und Zeichnern, welche die Maus in immer neuen Szenarien stets anders interpretieren: als Detektiv, Westernheld oder Protagonist der Weltliteratur.²³ Als Kind sah ich Mickys zahllose Verwandlungen im Fernsehen. Aber von den Produktionsbedingungen der Sendung ahnte ich nichts.

22 Ebd.

23 Vgl. ebd.

Micky Maus war die erste westliche Zeichentrickfigur, die Anfang der 1980er Jahre ins chinesische Fernsehen kam. Schnell wurde sie zu einer Institution des Familienlebens in China. Meine Familie aß um 19 Uhr zu Abend. Jeden Abend versammelten wir uns um den TV-Apparat, wo wir unsere Mahlzeiten in Gegenwart von Micky Maus einnahmen. Heute bezeichne ich dies als ein Familienritual, für das ich vor allem positive, nostalgische Gefühle hege. Als Jugendlicher hätte ich diese unkonventionelle Form des Zusammenseins als ein Eindringen beklagt: des westlichen Fernsehens in den Intimbereich der Familie. Aber als Kind bedeutete Micky Maus für mich Freiheit: nicht nur die Freiheit des Protagonisten, zu tun und zu lassen, was immer er wollte; alles sein zu können, wonach ihm der Sinn stand. Micky Maus bedeutete auch meine eigene Freiheit.

Für chinesische Kinder wie mich, deren Eltern früh Fernsehgeräte kauften, war Micky Maus eine Sehnsuchtsfigur. Unser Schulalltag stand im Zeichen eines sozialistischen, autoritären Erziehungsideals: Zügelung und Disziplinierung, Tristesse und Langeweile. So projizierten wir unseren Wunsch nach Abenteuer auf Micky Maus. Micky war stellvertretend für uns außer Rand und Band. So mühselig uns die Schule auch vorkam, durften wir doch darauf vertrauen, dass Micky uns allabendlich neue Perspektiven aufzeigte; uns Türen öffnete zu fantastischen Orten jenseits unserer bekannten Lebenswelt. Das konnte Micky Maus auch deshalb, weil sie, durch Kinderaugen gesehen, unpolitisch war. Micky wollte uns einfach nur zum Lachen bringen. So haben sich die Bilder von Micky Maus im gemeinsamen Unbewussten meiner Generation durchgesetzt.

In meiner künstlerischen Arbeit ist Micky das Alter Ego meiner selbst, mein Avatar. Die Maus in meinem Bild lässt sich auch als Selbstporträt lesen, als eine Maskerade, in der die schwarze Nase bloß angeklebt, die runden Ohren nur aufgesetzt sind, wie eine Mütze oder Kapuze. Dabei ist Micky Maus eine Persona unter vielen, in deren Rollen ich schlüpfen kann. In meinen Zeichnungen stelle ich mir Figuren vor, durch die hindurch ich meine vielen wilden, „crazy“ Gedanken auslebe; und meine Sehnsüchte und Ängste: Sehnsucht nach Freiheit, mehr des Geistes als nach politischer Freiheit. So stark wie meine Sehnsucht nach Freiheit war aber auch meine Angst vor dem Tod, der Micky in meiner Zeichnung fest im Griff hat.

2 Freiheit und Begrenzung: Wissensvermittlung in Autobiografien

2.1 Autobiografisches Schreiben zwischen Kunst und Leben

Ich kann mein künstlerisches Schaffen, meine Bildsprache nicht von meiner Biografie trennen. Meine innige Verbundenheit mit Micky Maus unterstreicht dies. Dennoch mag es manche Leserinnen und Leser irritieren, dass ich an dieser Stelle eine Autobiografie vorlege. Sie dürften sich vor allem für meine Kunst interessieren, immerhin trete ich als Künstler auf. Doch ich bin davon überzeugt, dass sich mein Werk am besten verstehen lässt, wenn man es in seinen Gesamtzusammenhang stellt: ins Spannungsfeld aus künstlerischer Ausbildung und freiem Studium, zwischen China und Japan, Deutschland und Frankreich. Zudem ist mein Schaffen in die gesellschaftspolitischen Umstände Chinas eingebettet. Für manche westliche Betrachterinnen und Betrachter sind diese Umstände undurchschaubar. Ihnen kann mein Text als Ressource dienen und den Zugang zu meiner Kunst erleichtern. Meine Arbeit ist auch untrennbar verbunden mit dem Leben im liberalen Europa, spätestens seit ich die deutsche Staatsbürgerschaft erlangte, im Jahr 2016. Und sie ist von meinen persönlichen Gefühlen, Wünschen und Träumen durchdrungen. Kunst, Gesellschaft, individuelle Lebensführung bilden zusammengenommen meine Biografie. Sie lassen sich nicht voneinander trennen. Indem ich autobiografisch schreibe, entscheide ich mich deshalb für ein Format, das meinen Arbeiten am ehesten gerecht wird.

In seinem Roman *V*²⁴ beschreibt der amerikanische Autor Thomas Pynchon die Herausforderungen einer künstlerischen Autobiografie. „Confessions of Fausto Maijstral“, das elfte Kapitel von *V*,²⁵ stellt die Memoiren des Dichters Fausto dar, als Brief an seine Tochter Paola adressiert. Hierin äußert Fausto einen nagenden Zweifel: „[H]ow, the reasoning goes: how can a man write his life unless he is virtually certain of the hour of his death? A harrowing question.“²⁶ Fausto fragt, welche Gültigkeit eine Autobiografie²⁷ hat, deren Ausgang ungewiss ist. Denn entweder wird sie zu früh verfasst. Dann enthält sie wichtige Lebensleistungen ihres Autors noch nicht.²⁸ Oder der Lebensbericht kommt zu spät und offenbart einen Qualitätsverlust von starken frühen Schaffensphasen zu späteren schwachen.²⁹

Fausto Maijstral findet eine sehr eigenwillige Lösung für dieses Problem: Der Dichter erzählt seine Autobiografie als eine Abfolge von Verwandlungen, die er am Übergang zu

24 Thomas Pynchon: *V*, New York/London/Toronto/Sydney: Harper 2005.

25 Ebd., S. 333–384.

26 Ebd., S. 334 f.

27 Fausto selbst nennt sie eine „apologia“.

28 Vgl. Pynchon 2005, S. 335.

29 Vgl. ebd.

einem jeden Lebensabschnitt erfährt: „We can justify *any* apologia simply by calling life a successive rejection of personalities. No apologia is any more than a romance – half a fiction – in which *all the successive identities taken on* [...] are treated as separate characters.“³⁰

Das Motiv der Verwandlung spielt eine herausragende Rolle in meinem künstlerischen Schaffen. Wichtige Bezugspunkte sind für mich Ovid, der Autor der *Metamorphosen*,³¹ und Zhuangzi, in dessen *Schmetterlingstraum*³² der Erzähler zu einem Falter wird.³³ Deshalb will ich Faustos Vorbild folgen. Ich möchte zeigen, dass auch mein Leben in einer Reihe von Verwandlungen erzählt werden kann. Dabei rückt die vorliegende Arbeit nahe an die Kunst heran, um die es mir eigentlich geht. Indem sie dasselbe Thema verhandeln, werden Kunst und Lebensbericht zu Teilen derselben Geschichte – „Die Verwandlungen des Hua Tang“. Doch sind Kunst und Leben in meinem Bericht nur schwer voneinander zu unterscheiden. Daraus ergeben sich gewisse Probleme, allen voran eines der Glaubwürdigkeit: Könnte mein Bericht nicht manipuliert sein? Für Autobiografinnen und Autobiografen ist es leicht, ihre Erlebnisse selektiv oder verzerrt darzustellen, um sich selbst klüger, reflektierter oder bedeutsamer erscheinen zu lassen. Der Inhalt solcher Autobiografien ist dann kompromittiert.

Aber woher wissen Leserinnen und Leser, ob die Urheber eines Buches immer ehrlich bleiben?

2.2 Autobiografische Glaubwürdigkeit und objektive Wissenschaft

Dem Glaubwürdigkeitsproblem meiner Arbeit begegne ich dadurch, dass ich meine Erinnerungen nicht nur als Autobiografie festhalte, sondern auch als wissenschaftlichen Aufsatz, angereichert mit kunst- und kulturhistorischem Wissen. Wo solches Wissen meine eigenen Erinnerungen und Kenntnisse übersteigt, werde ich gemäß wissenschaftlicher Praxis zitieren. Quellennachweise garantieren die Überprüfbarkeit meiner Erzählung und der darin erhobenen Behauptungen. Das wissenschaftliche Format bietet mir außerdem die Möglichkeit, aus einer gewissen Distanz auf meine Kunst zu blicken. Davon verspreche mir auch neue, unerwartete persönliche Erkenntnisse.

Jedoch besteht ein weiteres Problem darin, dass Autobiografien nie ganz objektiv sein können. Pynchons Fausto begreift sein Schreiben als eine Fiktionalisierung: „[T]he fiction of continuity, the fiction of cause and effect, the fiction of a humanized history endowed with ‚reason.‘“³⁴ Das Ordnen von Lebensstationen ist ein erzählerischer Akt, eine teilweise Literarisierung. Die Wirklichkeit wird darin nicht einfach wiedergegeben, als ob ein teilnahmsloser Beobachter sie registrierte. Sie wird zugleich gedeutet. Dies steht im

30 Ebd., Herv. H. T. Thomas Pynchon ist nicht der erste Literat, der das Leben des Menschen als einen Verwandlungsprozess begreift. Denselben Gedanken formuliert Pythagoras in den *Metamorphosen* von Ovid. Allerdings sind es bei Ovid vor allem Körper und Physiognomie, nicht die Identität der Menschen, die sich fortwährend ändern (vgl. Ovid: *Metamorphosen*, übers. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart: Reclam 2003, S. 486).

31 Ovid: *Metamorphosen*, übers. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart: Reclam 2003.

32 Zhuangzi: *Zhuangzi. Das Buch der daoistischen Weisheit. Auswahl*, übers. v. Stephan Schuhmacher, Stuttgart: Reclam 2003, S. 61.

33 Vgl. Kap. 2.6, 7.2.

34 Pynchon 2005, S. 335.