

Pu Songlings *Liaozhai* als Wissensor: Ein Raum, ein Rollbild und das Einfangen des Schaffensmoments

Emily Graf

Readers are often fascinated by the place where an author lived and wrote, and the site can in turn yield great persuasive power when conveying knowledge about the author. With the establishment of the PRC, former residences of authors were increasingly turned into museums and made accessible to the public. Among such endeavors was the reconstruction of the former residence of Pu Songling 蒲松齡 (1640–1715), a literatus and writer from the Qing Dynasty. His writer's studio, which had become famous through his collection *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 (Strange Tales from the Liao Studio), received its material incarnation in a museum. This article analyses the making of the *Pu Songling guju* 蒲松齡故居 (Former Residence of Pu Songling) by taking a closer look at its establishment in 1956. It retraces the trajectories of the objects found on display and inquires about the actors involved in their selection. The article scrutinizes the displayed furniture, wooden plaques, and a hanging scroll depicting the writer. The analysis of these selected objects and an understanding of the museum's history provide insights into the dynamics of knowledge production, both past and present. These dynamics come to light when contraposing the *Liaozhai* 聊齋 (Liao Studio), where unorthodox literary texts were written, and the *Chuorantang* 綽然堂 (Hall of Amplitude), where orthodox texts were taught, as sites of competing knowledge. Both spaces indeed continue to exist in the Pu Songling former residence and a clear-cut separation of the two is shown to be misleading, emphasizing the blurred boundaries between orthodox and unorthodox knowledge. The dynamics are also revealed by investigating the parallels between the history of the writer's studio and the reception history of the *Liaozhai zhiyi*. Pu Songling's collection always inhabited an ambivalent space between fact and fiction, which would later greatly complicate the establishment and continued production of the material studio requiring many interventions. And finally, the dynamics are highlighted by juxtaposing the moment of literary creation with the moment of scientific discovery, which shows the pitfalls of analyzing sites of knowledge without acknowledging that knowledge is socially constructed.

Der Wohnort Pu Songlings

Orte, an denen Schriftsteller leben und schreiben, verfügen über eine besondere Anziehungskraft für Leser und über eine außergewöhnliche Überzeugungskraft bei der Vermittlung von Wissen über den Autor. Dieser Beitrag führt den Leser an einen Ort abseits der chinesischen Großstädte, an einen ländlichen Ort im Bezirk Zichuan 淄川.

川 nahe der Stadt Zibo 淄博 in der Provinz Shandong. An diesem Ort, einem Dorf namens Pujiazhuang 蒲家庄, lebte einst der Literat und Schriftsteller Pu Songling 蒲松齡 (1640–1715). In welcher Weise sind heute der Autor und der Ort noch miteinander verbunden? Ist der Autor hier noch anwesend? Welches Wissen soll an diesem Ort, der heute ein zu einer Schreibstube gestaltetes Museum umfasst, vermittelt werden? Und in welcher Beziehung stehen Orte des literarischen Schaffens und ihre musealen Repräsentationen zu anderen Wissensorten?

Pu Songling verbrachte fast sein ganzes Leben in der Provinz Shandong. Die Übergangszeit von der Ming- zur Qing-Dynastie führte auch in seiner Provinz anfangs noch zu Widerstand gegen die neue Mandschu-Regierung. Als Pu Songling mit 75 Jahren starb, hatte er den Aufstieg der Qing bis fast zum Ende der Regierungszeit des Qing-Kaisers Kangxi 康熙 (r. 1661–1722) miterlebt, eine der längsten Regierungszeiten eines chinesischen Kaisers. Unermüdlich versuchte Pu Songling durch das System der Beamtenprüfung (*keju* 科舉) im Staatsapparat der Qing Karriere zu machen. Obwohl seine erste Prüfung auf Präfekturebene zum Lizenziat (*shengyuan* 生員, auch *xiucai* 秀才 genannt) vielversprechend war, konnte er die zweite Prüfung auf Provinzebene zum Provinzabsolventen (*juren* 舉人) nie erfolgreich ablegen und so scheiterte er als ewiger Student wieder und wieder an dieser Hürde, weshalb er nur als einfacher privater Tutor die Söhne anderer Familien auf ihre Prüfungen vorbereiten und damit den Unterhalt für sich und seine Familie verdienen konnte. Im Jahr 1710, fünf Jahre vor seinem Tod, erhielt er schließlich noch den Ehrentitel Tributstudent des Jahres (*suigong* 歲貢) als Anerkennung und Kompensation für seine vielen gescheiterten Prüfungsversuche. Pu Songling war zwar über seinen ausbleibenden Erfolg frustriert, doch ließ ihm seine Lage ausreichend Zeit zum Lesen und Schreiben, und er nutzte diese kreativ.¹ Er schrieb genreübergreifend, doch sein bekanntestes Werk ist eine Sammlung von etwa 500 kurzen Geschichten, die in einer Sammlung mit dem Titel *Liaozhai zhiyi* 聊齋誌異 (Seltsame Geschichten aus dem Schreibzimmer Liao) bekannt wurden. Unter diesen Geschichten sind einige mit bis zu zehn Seiten und einige, die nur wenige Zeilen lang sind. Sie enthalten realistische und fantastische Elemente. In ihnen treffen die Protagonisten, oft junge Gelehrte, mal auf Geister, mal auf Götter, kämpfen gegen Monster oder werden von Fuchsfeen verführt. Einige der Geschichten ereignen sich laut ihres jeweiligen Erzählers in Zichuan, wodurch Pu Songling Bezug auf seine Heimat nimmt und die Geschichten in einen „faktischen

1 Barr 1986.

Rahmen“ bettet.² In den Geschichten kombiniert er zwei in literarischer Sprache (*wenyanwen* 文言文) verfasste Texttraditionen, nämlich die der *zhiguai* 志怪 (Beschreibungen von Seltsamem), die oft wie ein knapper historischer Bericht von übernatürlichen Wesen und Ereignissen künden, und die der vorwiegend Tang-zeitlichen *chuanqi* 傳奇 (Überlieferungen von Außergewöhnlichem). Dadurch gelang es ihm, so der Schriftsteller und Literaturkritiker Lu Xun 魯迅 (1881–1936), etwas Neues zu kreieren.³ Die Welt der Menschen und die des Übernatürlichen verschmolzen, Glaubwürdiges und Unglaubliches vermischten sich dabei.

Besucht man heute den ehemaligen Wohnort Pu Songlings, befindet sich dort ein Museum (*jinianguan* 紀念館), das auch sein ehemaliges Wohnhaus umfasst, im Folgenden Pu-Songling-Haus genannt. Allein ein erster Blick in den Eingangsbereich des Museums (Abbildung 1) zeigt unterschiedliche Akteure, die sich in diese Räume eingeschrieben haben. Über dem Eingang zum Innenhof steht in goldener Schrift auf einer großen dunklen Holztafel „Ehemaliges Wohnhaus Pu Songlings“ (*Pu Songling guju* 蒲松齡故居). Die Tafel wurde 1962 von Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978) beschrieben und unterzeichnet.⁴ Galt Guo Moruos erster Enthusiasmus bereits Mitte der 1940er-Jahre der Etablierung eines Museums für Lu Xun,⁵ so signalisierte seine Handschrift hier seine spätere Unterstützung für ein Pu-Songling-Haus, zu einem Zeitpunkt, als er bereits einer der führenden Kulturpolitiker der VR China, Direktor der Chinesischen Akademie der



Abbildung 1. Eingang zum Pu-Songling-Haus. Aufnahme vom 4. Juni 2014

2 Hammond 2006, S. 206.

3 Lu Xun schreibt: „Obwohl *Liaozhai zhiyi*, wie andere Sammlungen dieser Zeit, nicht mehr sind als Geschichten über Feen, Füchse, Geister und Dämonen, sind die Beschreibungen so detailreich und die Narrative so methodisch stringent, ganz in der Tradition der Tang-zeitlichen *chuanqi* Erzählungen, dass die *zhiguai* sehr lebhaft erscheinen [...] Triviale Vorfälle sind so präzise beschrieben, dass sie dem Leser neu und interessant erscheinen [...] Die *zhiguai* vom Ende der Ming-Dynastie sind normalerweise so knapp und fantastisch, dass sie unglaublich erscheinen. *Liaozhai zhiyi* jedoch enthält so detaillierte und realistische Beschreibungen, dass sogar Blumenmonster und Fuchsfeen menschlich und nahbar erscheinen; und gerade wenn man vergisst, dass sie nicht-menschlich sind, passiert etwas Seltsames, das uns erinnert, dass wir es nicht mit Menschen zu tun haben.“ Lu Xun 2005, S. 216.

4 Lu Tong 1988, S. 1.

5 Beijing Lu Xun bowuguan 2006, S. 4.

Wissenschaften, und Leiter der gesamtchinesischen Föderation der Literatur- und Kunstkreise war und seine Unterstützung daher besonders gewichtig war. Blickt man weiter hinein, so sieht man am Ende des Eingangsbereichs eine weiße Büste Pu Songlings aus Marmor. Die Büste zeigt Pu Songling in hohem Alter, mit Spitzbart, geschorenem Vorderkopf und mandschurischem Zopf am Hinterkopf, mit Falten auf der Stirn und um die Augen, die leicht lächelnd, gar verschmitzt, über den Betrachter hinweg in die Ferne blickend. Auf dem schwarzen Marmorpodest steht unter Pu Songlings Namen und Lebenszeit deutlich lesbar der Namen des Mäzens, Ni Shouwen 倪守文 (geb. 1957), Leiter einer lokalen Fabrik in Zibo, der diese Büste 1994 dem Museum gespendet hat.⁶ Die Büste wurde vom Bildhauer Li Zhencai 李振才 (geb. 1933) erstellt, der 1958 an der Lu-Xun-Akademie seine Kunstausbildung in Bildhauerei absolvierte und heute Professor der Kunstakademie Shandong ist.⁷ Gleich zu Beginn kann man also bereits eine Reihe von Akteuren erspähen, die die Museumslandschaft der VR China in ihren jeweiligen Jahrzehnten prägten: Kulturpolitiker der frühen VR, Kunstschaffende, die in den jungen Kulturinstitutionen der VR ausgebildet wurden, und Unternehmer, die durch die Reform- und Öffnungspolitik zu Gönern der Kunst und Literatur wurden.

Warum sich ein näheres Hinsehen lohnt

Bewegt man sich durch die Ausstellung, trifft man auf kuratorische Elemente, die in Museen berühmter Persönlichkeiten (*mingren guju* 名人故居) der VR oft anzutreffen sind: die Nachbildungen ehemaliger Wohn- und Arbeitsräume bilden den Kern, Ausstellungsflächen in anliegenden Gebäuden sind der Biographie und dem Werk gewidmet. Weitere Ausstellungsflächen blicken auf die Rezeption des Museums, wobei diese vorrangig Photographien prominenter Besucher, in der Regel politischer Führungspersonen der Kommunistischen Partei, zeigen. Zur Illustration des literarischen Werks Pu Songlings zeigt eine kleine Ausstellung Protagonisten aus dem *Liaozhai zhiyi* in Form von bemalten Terrakottafiguren aus lokaler Produktion, und eine weitere stellt Kalligraphien berühmter Persönlichkeiten aus, die ihre Eindrücke von Pu Songling oder ihres Besuchs im Museum festhalten. Darüber hinaus liegt etwas

6 Shandongsheng shengqing ziliaoku 2003. Die Fabrik stellt unter anderem Materialien zur Porzellan- und Emailleproduktion her.

7 Shandongsheng shengqing ziliaoku 2003. Die Lu-Xun-Akademie wurde 1938 in Yan'an etabliert und in den 1940er-Jahren nach Shenyang verlegt.

außerhalb der Anlage Pu Songlings Grabstätte und eine Quelle, die schon zu Lebzeiten Pu Songlings floss und die, da Pu Songling zusätzlich den Namen „zurückgezogener Gelehrter der Trauerweidenquelle“ (*Liuquan jushi* 柳泉居士) trug, auch als Sehenswürdigkeit gekennzeichnet ist.⁸ Unter dem Gesichtspunkt der Ausstellungspraxis ist der Ort zunächst einmal durch und durch gewöhnlich.

Es gibt mehrere Gründe, weshalb diesem Ort in der Forschung wenig Beachtung geschenkt wird und warum er dort, wo er wahrgenommen wird, auf Kritik stößt. In der Forschung über Museen und das Kulturerbe der VR China wird der Ort als Beispielhaft für eine Kommerzialisierung des lokalen Kulturerbes angesehen. Es bestehet nicht nur eine Vereinnahmung durch nationale Narrative, sondern in diesem Falle insbesondere auch eine profitable, und letztlich bedrohliche, Instrumentalisierung des Autors zum Ankurbeln des Binnentourismus durch eine Disneyfizierung in anliegenden Bereichen und Geschäften. Der historische Wert wird dem Ort entweder von vornherein abgesprochen oder wird im direkten Konflikt mit der kommerziellen Nutzung gesehen, welche die Integrität des Orts bedrohe.⁹ Oft schwingen in Analysen von Museen als verbindlich vorausgesetzte Wertevorstellungen mit. Die Motive der Akteure werden wertend abgewogen: hochwertig ist der vermeintlich nicht von sachfremdem Interesse geleitete Schutz des historischen Gegenstandes, minderwertig der Schutz eines gegenwartsbezogenen Interesses auf Kosten der historischen Authentizität. Im Folgenden soll nicht die Integrität des Ortes untersucht werden, sondern es soll betrachtet werden, durch welche Prozesse der Ort entstand. Dabei wird deutlich, dass der Ort in seiner gegenwärtigen Beschaffenheit die soziale Konstruiertheit sowohl von Wissen als auch von Literatur verdeutlicht. Darüber hinaus soll das Museum im Zusammenhang mit dem Werk des Autors als Wissensor durchdacht werden, der nicht nur bei seiner Entstehung, sondern durch seine Geschichte hinweg immer neue Interpretationen erfährt und sich ständig wandelndes Wissen produziert. Auch wenn sich diese Untersuchung auf den Fall Pu Songlings konzentriert, weist sie doch auch auf Prozesse und Akteure hin, die in der Aufbereitung des Nachlasses vieler Autorinnen und Autoren in China Wissen schaffen und das Literaturerbe prägen.

8 Lu Tong 1988.

9 Flath 2002, S. 56.

Liaozhai als ausgewiesener, physischer Raum

Betritt man das Hauptgebäude im ehemaligen Wohnhaus Pu Songlings (Abbildung 2), blickt man auf eine Wand, über welcher eine helle Holztafel mit der schwarzen Aufschrift *Liaozhai* 聊齋 in der Handschrift Lu Dahuangs 路大荒 (1895–1972), eines prominenten Pu-Songling-Forschers, steht. Darunter hängt ein Tuschegemälde, ein Rollbild mit einem Sitzportrait Pu Songlings. Links und rechts vom Portrait hängen auf dunklen Holztafeln zwei Zeilen Guo Moruos – wie auch das Schild am Eingang beschrieben im Jahr 1962 – die wie ein chinesischer Zweizeiler aus der Dichtung oder Neujahrsdekoration (*duilian* 對聯) das Portrait umrahmen:

Im Schreiben über Geister und Dämonen stand er niemandem nach;
seine satirische Darstellung von Korruption und Tyrannie dringt bis ins Mark.

寫鬼寫妖高人一等；刺貪刺虐入骨三分。¹⁰

Vor diesem Arrangement stehen Holzmöbel: ein langer schmaler Tisch mit Dekorsteinen, davor zwei Stühle, zwischen ihnen ein quadratischer Tisch mit einer blauen Keramikschale, in der Kleingeld liegt – 1 *yuan* und 5 *fen*-Scheine. Hinter einem dekorativen Raumteiler aus Holz kann man in einen Wohnraum mit Bett, Bücherregal und Bücherkisten blicken.

Dass der Besucher hier einen physischen Raum mit dem Namen Liao betreten kann, mag Literaturwissenschaftler überraschen. In der chinesischen Literatur kommt dem Schreibzimmer (*zhai* 齋) eine besondere Bedeutung zu und es kann viele Deutungsebenen umfassen. Es kann als Pseudonym für den Autor dienen. So wurde Pu Songling auch Herr Liaozhai genannt. Es kann ein physischer Raum sein, aber auch ein imaginierter Rückzugsort vor der Welt, ein Raum ohne konkrete Adresse. Es kann zu einem Ort der Selbstvermarktung des Schriftstellers werden oder als privater Ort des Schaffens dienen.¹¹ Pu Songling konnte mit dem Namen seines Schreib-



Abbildung 2. Das Schreibzimmer Liao im Pu-Songling-Haus. Aufnahme vom 4. Juni 2014.

¹⁰ Shandongsheng shengqing ziliaoku 2003.

¹¹ Minford und Roberts 2008.

zimmers viel kommunizieren, und in seinen *Liaozhai zhiyi* verfügt jedes Wort über mehrere Schichten von Assoziationen, Anspielungen auf andere Texte, und geteilten Erinnerungen. John Minford spricht daher über eine „studio world“ als geteilte Welt all derer, die diese Sprache verstehen und an diesem imaginären Ort teilhaben, dieser Welt innewohnen.¹² *Liao* ist nach Minford nicht übersetzbare, es bedeute gleichzeitig alles und nichts, könne als Muße, als frei verfügbare Zeit, als eine Laune oder ein Einfall verstanden werden, als etwas Flüchtiges, ein flüchtiges Gespräch, Plaudern, oder auch ein Gefühl von Unzulänglichkeit oder Hilflosigkeit kommunizieren.¹³ Er erklärt:

The studio that bears this name exists now only as a collection of tales, a receptacle fashioned in the crucible of Pu Songling's imagination, a timeless prism affording a view into the inner world of the traditional Chinese scholar-gentleman.¹⁴

Als Minford diese Worte schrieb, existierte allerdings bereits dieser Museumsraum, der dem *Liaozhai*, diesem imaginären, zeitlosen Raum eine materielle Form geben soll.

Die Abwesenheit des Manuskripts

In Räumen, die bewusst geschaffen oder nachgebildet werden, kann die Abwesenheit eines Ausstellungsobjekts oft ebenso aussagekräftig sein wie seine Zurschaustellung. Im Falle des Schreibzimmers ist auffallend, dass ein Objekt in der Ausstellung nicht enthalten ist: das physische Manuskript des *Liaozhai zhiyi*. Doch kennt man die Funktion, die das Manuskript in der Rezeptionsgeschichte gespielt hat, verleiht es dem Ort trotz seiner Abwesenheit dennoch indirekt Autorität.

Pu Songlings *Liaozhai zhiyi* wurde zu seiner Zeit nicht veröffentlicht, und auch sein Manuskript verkaufte er nicht, auch wenn es mindestens eine Anfrage gab.¹⁵ Die Handschrift blieb nach seinem Tod bei seiner Familie in Zichuan, an eben dem Ort, an dem das Museum etabliert wurde. Während das Manuskript von der Familie aufbewahrt wurde, kursierten handschriftliche Kopien des Texts. Pu Lide 蒲立惠 (1683–1751), Pu Songlings Sohn, schrieb im Jahr 1739, dass mehrfach Kopien vom ursprünglichen Manuskript gemacht wurden und er von nah und fern Anfragen erhielt,

12 Pu Songling 2006, S. xix–xx.

13 Pu Songling 2006, S. xix–xx.

14 Minford und Roberts 2008.

15 Barr 1984, S. 518.

ob es zur Erstellung weiterer Kopien ausgeliehen werden könne.¹⁶ Pu Lide händigte hierfür unter anderem auch eine stark gekürzte Kopie des Manuskripts aus, die er selbst erstellt hatte. Als Begründung erklärte er, dass das Original voller Fehler sei und mit Tabus des regierenden Kaisers breche. In Pu Songlings ursprünglichem Manuskript sind also Geschichten enthalten, die in späteren handschriftlichen Kopien oder der gedruckten Versionen nicht aufgenommen sind. Daher blieb auch nach dem Erscheinen der ersten Druckversion in 1766 das Interesse am ursprünglichen Manuskript bestehen.¹⁷ Die Präsenz des Manuskripts in den Händen der Nachfahren Pu Sonlings verlieh dem ehemaligen Wohnort Pu Songlings Bedeutung unter Kennern und weckte die Vermutung, dass am ursprünglichen Ort des Verfassens, im ursprünglichen Text, mehr zu finden sei als das, was der Leser in den Händen hielt.

Doch das ursprüngliche Manuskript blieb nicht an Pu Songlings ehemaligem Wohnort. In der Mitte des 19. Jahrhunderts zogen Pu Songlings Nachfahren aus der siebten Generation, darunter Pu Jieren 蒲价人 (fl. 1861), nach Shenyang in die Provinz Liaoning und nahmen das Manuskript mit.¹⁸ Noch zu Beginn der Regierungszeit des Kaisers Guangxu 光緒 (r. 1875–1908) ließ Pu Jieren das Werk neu binden und bewahrte es in zwei Kisten auf. Die zweite Kiste ging unter Umständen, die bis heute ungeklärt sind, verloren. Daher ist eine Kopie, die Zhang Xijie 張希傑 (1689–1761) vom ursprünglichen Manuskript gemacht hatte, bis heute eine der vollständigsten Versionen des *Liaozhai zhizhi*.¹⁹ Die erste der beiden Kisten blieb den Nachfahren der Familie Pu in Liaoning erhalten. In den 1950er-Jahren übergab die Familie die Manuskripte dem Staat. Heute werden sie in der Liaoning-Provinzbibliothek aufbewahrt. Die Überreste des Originals sowie einige bedeutende Kopien blieben lange Zeit der Schlüssel, um die Ambiguität der Geschichten sowie die Vieldeutigkeit und Vielseitigkeit des Werkes, die durch die Eingriffe späterer Kopisten und Herausgeber beschnitten oder beeinträchtigt wurden, zu belegen.²⁰

16 Barr 1984, S. 518.

17 Barr 1984, S. 519.

18 Barr 1984, S. 519.

19 Barr 1984, S. 519. Die Variorum-Ausgabe von Zhang Youhe 張友鶴 (1901–1971) (Pu Songling 1978), auf die Allan Barr auch Bezug nimmt, basiert auf der Struktur der Kapitel (*juan* 卷) und Bände (*ce* 冊) der Kopie Zhang Xijies. Neuere, überarbeitete Variorum-Ausgaben wurden zudem von Zhu Qikai 朱其铠 (1925–2010) im Jahr 1989 und Ren Duxing 任篤行 (1923–2008) im Jahr 2000 herausgegeben.

20 Die diversen Lesarten der Erzählungen im Laufe der Geschichte sind in der Regel auf unterschiedliche hermeneutische Ansätze in ihrer Rezeption zurückzuführen. Die Textvarianten unterscheiden sich z. T. nur geringfügig. Dennoch förderten die Diskrepanz zwischen den

Die Entstehung des Pu-Songling-Hauses

Die Entstehung des Pu-Songling-Hauses ist faszinierend, da sie zeigt, wie ein Wissensraum rückwirkend durcheinander gewürfelt oder umgebettet wurde, um retrospektiv dem Schreibzimmer Pu Songlings eine materielle Form zu geben. Von Pu Songlings Wohnhaus waren nach dem Sino-Japanischen Krieg nur Trümmer zurückgeblieben.²¹ Nach Gründung der VR wurde Lu Dahuang von der Regierung nach Zichuan geschickt, um dort ein „Vorbereitungskomitee zur Errichtung des ehemaligen Wohnhauses Pu Songlings“ (*Pu Songling guju choujian weiyuanhui* 蒲松齡故居籌建委員會) auf die Beine zu stellen. Lu Dahuang war selbst gebürtig aus Zichuan und hatte 1936 die *Werke Pu Songlings* 蒲松齡集 herausgegeben und von 1946 bis 1948 in der Shandong Provinzbibliothek gearbeitet.²² Um Lu Dahuang bei den Vorbereitungen einer Ausstellung und der Gestaltung des Pu-Songling-Hauses zu unterstützen, wurde ihm im Frühjahr 1956 der Maler Zhang Yanqing 張彥青 (1917–2007) zugewiesen, der zu dieser Zeit in der Kunstabteilung des Shandong Provinzmuseums tätig war.²³ Auch lokale Kulturpolitiker auf Stadt- und Bezirksebene arbeiteten mit dem Team zusammen,²⁴ das neben Lu Dahuang und Zhang Yanqing auch aus Nachfahren der Familie Pu bestand. Im darauffolgenden Jahr, 1957, veröffentlichten Lu Dahuang und Zhang Yanqing einen kurzen Bericht über die Planung für das Haus.²⁵

Für die Vorbereitungen des Pu-Songling-Hauses wurden die unterschiedlichsten Räume genutzt. Das Team übernachtete im Büro für Kohleabbau des Dorfs Hongshan und traf sich im privaten Medizingeschäft (*xiao yaopu* 小藥鋪) Pu Wenqis 蒲文琪 (fl. 1956), eines Nachfahren Pu Songlings. Pu Wenqi war besonders enthusiastisch, spendete eine Reihe von Schriften der Familie Pu an das Komitee, wurde zum

zugänglichen Veröffentlichungen einerseits und die Existenz eines einzigen Manuskripts in Pu Songlings Handschrift andererseits die Autorität eben dieses Manuskripts und indirekt die des Ortes, an dem es lange aufbewahrt wurde.

21 Da Pu Songlings Enkelsohn aus neunter Generation, Pu Wenkui 蒲文魁 (fl. 1938), sich anti-japanischen Guerillakämpfen angeschlossen hatte, waren die ehemaligen Gebäude der Familie Pu von den Japanern niedergebrannt worden. Pus Familie zog darauf in den Nordosten Chinas. Zhang Yanqing 2008, S. 36.

22 Zhang Yanqing 2008, S. 36

23 Zhang Yanqing 2008, S. 36–37.

24 Darunter waren der Leiter des Kulturbüros der Stadt Boshan (*Boshan shi wenhua ju* 博山市文化局) und der Leiter der Kultur- und Bildungsabteilung des Bezirks Zichuan (*Zichuan xian wenjiao ke* 淄川縣文教科).

25 Lu Dahuang und Zhang Yanqing 1957.

Vizedirektor des Vorbereitungskomitees gewählt und sein Geschäft zum ständigen Büro des Teams umfunktioniert. Nach den Erinnerungen Zhang Yanqings wurden Großveranstaltungen (*qunzhonghui* 群眾會) organisiert, um den Umgang mit den verbliebenen Objekten Pu Songlings zu besprechen.²⁶

Pu Songling hatte in bescheidenen Verhältnissen gelebt. Neben einem Portrait Pu Songlings waren keine weiteren Objekte oder Möbel der Familie erhalten geblieben. Doch Pu Songling hatte von 1679 bis 1709 30 Jahre lang als Tutor (*shushi* 塾師) bei der Familie Bi 畢 in Xipucun 西鋪村 gearbeitet, etwa 30 Kilometer westlich seines Wohnorts.²⁷ Dort wurde Zhang Yanqing fündig. Die Architektur der Gebäude verdeutlichte Zhang Yanqing, wie wohlhabend die Familie gewesen sein muss. Darunter waren der Unterrichtsraum *Chuorantang* 紹然堂 (Saal der Fülle), das Studierzimmer *Zhenyige* 振衣閣 (Studierzimmer der abgelegten und gereinigten Robe), der *Shijiyuan* 石隱園 (von Steinen verborgener Garten) sowie das Familiengrab. Das Vorbereitungskomitee hielt wieder eine Großveranstaltung ab. In Zhangs Rückblick legitimiert die Beteiligung der Bevölkerung die Vorgehensweise des Komitees und vermittelt demokratische Züge, allerdings ohne dass er das Vorgehen genauer beschreibt. Schließlich konnte das Komitee der Familie Bi mehrere Stücke Mobiliar aus der Ming-Dynastie zum „Marktpreis“ abwerben. Laut Zhangs Tagebuch konnten darüber hinaus das Holzschild mit der Aufschrift *Chuorantang*, Dekorsteine, ein Tisch und ein quadratischer Hocker erworben werden. Aus dem Studierzimmer kauften sie unter anderem einen langen schmalen Tisch, ein Bett aus Bambus mit geschnitztem Dekor und einen Schreibtisch. Aus dem Medizingeschäft von Herrn Bi Xiansheng 畢先勝 (fl. 1956) kauften sie einen Schubladentisch und zwei Teetische. Einige Möbel für die Ausstellung wie Buchregale, Bücherkisten sowie größere Stühle mit Armstützen und gerundeten Rückenlehnen kauften sie in Boshan 博山 und Zichuan. Aus dem Kulturamt der Provinz wurden zudem einige Glasschränke für die Ausstellung bereitgestellt. Das Komitee stieß aber auch auf Grenzen in Bezug auf das, was sie mit dem Geld der Regierung käuflich erwerben konnten. So hatte die Familie Bi viele Tuschegemälde aus der Ming-Dynastie in ihrer Sammlung, die sie nicht bereit waren zu veräußern mit der Begründung, man könne „seine Vorfahren nicht verkaufen“.²⁸

26 Zhang Yanqing 2008, S. 36–37.

27 Es ist sicher, dass Pu Songling im Jahre 1709 seine Arbeit bei der Familie Bi beendete, doch wann genau er seinen Dienst antrat, ist nicht eindeutig, wobei meist von 1679 ausgegangen wird. Siehe Yuan Shishuo 1988, S. 147–148.

28 Zhang Yanqing 2008, S. 37.

Das Pu-Songling-Haus und die Rezeption des *Liaozhai zhiyi*

Warum ist der von Zhang Yanqing beschriebene Prozess der Etablierung des Museums aus Perspektive von Wissensorten interessant? Und hat dieser überhaupt noch etwas mit dem literarischen Werk *Liaozhai zhiyi* zu tun, oder ist das Museum von diesem völlig losgelöst? Hier hilft ein Blick auf die Rezeptions- und Produktionsgeschichte der Erzählungen. Es ist bis heute umstritten, wo das *Liaozhai zhiyi* zwischen Fiktion und historischen, philosophischen oder kosmographischen Schriften zu positionieren ist.²⁹ So wird das *Liaozhai zhiyi* von den einen vorzugsweise als Literatur gesehen, von den anderen als Text, der überzeugen will, der Wissen transferieren will.³⁰ Die Erzählungen wurden durch unterschiedliche Akteure, darunter Editoren, Kopisten und Leser, verschiedenen Kategorisierungen unterzogen, sind daher also nicht eindeutig Fiktion oder Geschichtsschreibung, *zhiguai* oder *chuangqi* im engeren Sinne.³¹ Es wurden von außen und in Retrospektive zahlreiche verschiedene Textinterpretationen gegeben, und damit auch sehr unterschiedlich aufgefasst, welches Wissen in diesem Text vermittelt werden sollte.

Nach der ersten Druckausgabe 1766 folgten viele neue Editionen, was darauf hinweist, dass sich das Werk schon während der Qing großer Beliebtheit erfreute. Aufgrund seiner fiktionalen Elemente und trotz seiner Beliebtheit wurde das *Liaozhai zhiyi* während der Qing als *xiaoshuo* 小說 („kleine Erzählung“ oder wörtlich „triviales Gerede“) im Sinne einer marginalen und inoffiziellen Textgattung verstanden,³² und seine Ambiguität in Bezug auf ein bestimmtes Genre blieb eine Schwierigkeit für Herausgeber. Zwar entstand bereits ein eigener Kanon von *zhiguai*-Texten, der diesen Texten einen literarischen Wert beimaß, doch die Tatsache, dass sich das *Liaozhai zhiyi* nicht eindeutig einer Textkategorie zuordnen ließ, wurde von manchen Herausgebern als problematisch angesehen. So äußerte sich etwa Ji Yun 紀昀 (1724–1805), der Hauptherausgeber des vom Qing-Kaiser Qianlong 乾隆 (r. 1735–1796) in Auftrag gegebenen *Siku quanshu* 四庫全書 (Vollständige Schriften der vier Abteilungen) kritisch darüber, dass sich das *Liaozhai zhiyi* nicht an etablierte Konventionen bestimmter Textgattungen hielt.³³ Diese Unkonventionalität führte neben moralischen Vorbehalten gegenüber den in den Erzählungen eingesetzten politischen und

29 Hui Luo 2009, S. 6–7.

30 Hui Luo 2009, S. 7.

31 Hui Luo 2009, S. 157–158.

32 Hui Luo 2009, S. 152.

33 Für einen Auszug aus Ji Yuns Kritik siehe Hui Luo 2009, S. 168–169.

sexuellen Allegorien dazu, dass das *Liaozhai zhiyi* aus der kaiserlichen Textsammlung ausgeschlossen wurde.³⁴ Erst als das *Liaozhai zhiyi* über einen langen Zeitraum hinweg ästhetisiert und als Erzählliteratur kategorisiert worden war, kam es zu seiner graduellen Kanonisierung, in die zahlreiche Akteure und Herausgeber der Erzählungen involviert waren.³⁵ Diese Prozesse waren nicht immer eindeutig oder geradlinig. So wurden manche (gesellschafts-)kritische und Mandschu-kritische Geschichten zum Teil aus der Sammlung entfernt, doch andere in ihr belassen. Es ist diese Inkonsistenz in der Rezeptions- und Produktionsgeschichte während der Qing, die es kaum möglich machte, das Werk oder den Autor einer einzigen, allgemein akzeptierten Deutung zu unterwerfen.³⁶

Auch in der Republikzeit (1912–1949) blieb das *Liaozhai zhiyi* schwierig in neue Wissenskategorien einzuordnen. In dieser Phase war es nicht mehr das Problem, dass die Geschichten unbedeutend bzw. unorthodox (*xiao* 小) waren im Sinne von *zhiguai* als inoffizielle Geschichtsschreibung, die im Konflikt mit der Wissensorthodoxie der konfuzianischen Schriften stand. Das Problem war jetzt, dass das *Liaozhai zhiyi* mit all seinen fantastischen Geistergeschichten den „feudalistischen Aberglauben“ widerspiegelte, in einer Zeit, in der die Wissensorthodoxie von neuen Vorstellungen von „Demokratie und Wissenschaft“ geprägt war und Kategorien des „Feudalen“

34 Ji Yun entschied, das *Liaozhai zhiyi* weder in die Gruppe *xiaoshuo* 小說 („kleine Erzählungen“) in der Kategorie *zi* 子 (Meister der Philosophie) noch in der Gruppe *zhuanji* 傳記 (Biographien) in der Kategorie *shi* 史 (Geschichtsschreibung) aufzunehmen. Siehe Hui Luo 2009, S. 171–174, 188. Für mehr Informationen über den Kanonisierungsprozess des *Liaozhai zhiyi*, siehe Kapitel 3 „Genre, Canon, Ideology: The Cultural Ascension of *Liaozhai*“ in Hui Luo 2009, S. 151–203.

35 Hui Luo 2009, S. 151.

36 Hui Luo 2009, S. 161–179. Beschreibungen von Gräueltaten bei der Eroberung Shandongs durch die Mandschu in „Die Geisterboten“ 鬼隸 (Nr. 445 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1992, Bd. 5, S. 234–235; Pu Songling 1989, Bd. 3, S. 1531) und weitere brutale Kriegsszenen in „Die Ehefrau aus der Familie Zhang“ 張氏婦 (Nr. 436 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1992, Bd. 5, S. 229–232; Pu Songling 1989, Bd. 2, S. 1505–1506), sowie satirische Darstellungen in „Die Tochter des Drachenkönigs“ 羅刹海市 (Nr. 132 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1989, Bd. 2, S. 247–264; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 465–476) veranlassten Zhao Qigao 趙起杲 (?–1766), den Herausgeber der ersten Druckausgabe, diese Geschichten zu entfernen, obwohl er andere Geschichten mit ähnlichen kritischen und blutigen Szenen, darunter „Tödliches Lachen“ 諸城某甲 (Nr. 140 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1987, Bd. 1, S. 435–436; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 505), „Klagende Seelen“ 鬼哭 (Nr. 28 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1992, Bd. 4, S. 67–69; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 79–80) oder „Der Werwolf“ 野狗 (Nr. 25 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1992, Bd. 4, S. 509–511; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 73–74) beibehielt.

(*fengjian* 封建) und des „Aberglaubens“ (*mixin* 迷信) konstituiert wurden, um das zu definieren, was es zu überwinden galt. Die kritische Haltung vieler aufgeklärter Vierte-Mai-Intellektuellen gegenüber Geistergeschichten prägte die Rezeption des *Liaozhai zhiyi*, wie z. B. Zhou Zuorens 周作人 Kategorisierung der Geschichten als „inhumane Literatur“ (*feiren wenxue* 非人文學).³⁷ Sein Bruder Lu Xun dagegen versuchte ihnen durch Ästhetisierung als „Erzählliteratur“ ein Existenzrecht einzuräumen, und definierte damit einhergehend den Begriff *xiaoshuo* um.³⁸

Auch in der frühen Volksrepublik war das Werk nicht unumstritten, was den Auftrag Lu Dahuangs und Zhang Yanqings interessant macht. Auch zu dieser Zeit prägte die „anti-feudalistische“, „anti-abergläubische“ und „wissenschaftliche“ Haltung der Kommunisten die Rezeption des Werks, weshalb es so wichtig war, Pu Songlings Rolle als Gesellschaftskritiker in den Vordergrund zu rücken. In diesem Kontext ist auch Guo Moruos Zweiseiler im Ausstellungsraum zu verstehen, der Pu Songlings Kritik von Korruption und Tyrannie lobt, die bis ins Mark dringe. Mao Zedongs Interpretation einiger der Geschichten³⁹ präsentierte sie als politische Allegorie und gesellschaftskritische Texte, die wiederum als Vorbild für konkretes politisches Verhalten dienen sollte. Lu Xuns Kategorisierung der Geschichten als *zhiguai* sei fehlerhaft gewesen.⁴⁰ Politisches Zögern wurde bei Mao der Angst vor Geistern gleichgesetzt, wobei die Geister den westlichen Imperialismus verkörperten. Diese Lesart führte in der Folgezeit zu weiterer Zensur und Appropriierung der Geschichten.⁴¹ Das *Liaozhai zhiyi* stand also seit jeher in Widerspruch zu den verschiedenen Wissensorthodoxien und wurde durch unterschiedliche Interpretationen entweder in den Bereich des Fiktionalen oder des Faktischen manövriert.

Kommt man nun zu den Jahren vor der Museumseröffnung (1954–1956) zurück und betrachtet die Entstehung dieses Wissensorsts, wird deutlich, auf welche Weise hier ehemalige, in Konkurrenz stehende Wissensräume neu durchmischt wurden. So wurden Objekte aus dem *Chuorantang* der Familie Bi in Xipucun, in dem Pu Songling als bescheidener Tutor das orthodoxe Wissen der konfuzianischen Klassiker

37 Hui Luo 2009, S. 206–17. Für Zhou Zuoren stand das *Liaozhai zhiyi* im Gegensatz zu der von ihm propagierten „humanen Literatur“ (*ren de wenxue* 人的文學), in welcher der Mensch im Zentrum stehen sollte. Siehe Zhou Zuoren 1918, S. 579.

38 Hui Luo 2009, S. 206–17.

39 Hui Luo 2009, S. 206–17. Darunter z. B. „Das Gespensterhaus“ 青鳳 (Nr. 39 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1987, Bd. 1, S. 108–117; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 117–123).

40 Sun Xiangzhong 1994, S. 35.

41 Hui Luo, S. 219–224.

unterrichtete, entnommen und in das neue Museum gebracht, also an den Ort, an dem Pu Songling zu Lebzeiten als unbedeutender, doch *posthum* vielgelesener Schriftsteller „unorthodoxes“ Wissen in der Mischform aus *zhiguai* und *chuanqi* Erzählungen schuf. Auf diese Weise wurde gewissermaßen ein Vakuum gefüllt. Das Blatt hatte sich gewendet: Was zuvor orthodoxes Wissen war, wurde in der offiziellen Wahrnehmung der VR zu feudalistischem Glaubensgut. Pu Songlings Scheitern in diesem Wissenssystem wurde nicht als Niederlage angesehen, sondern als ein Erfolg. Als ästhetisch-kulturelles Schaffen und zugleich als sozio-politische Kritik kategorisiert, wurde er in die neue Wissensorthodoxie der Mao-Zeit eingegliedert. In diesem Prozess wurde der abstrakte, imaginäre Ort des *Liaozhai* mit Hilfe der Objekte und Möbel des Unterrichttraums und Arbeitsortes Pu Songlings bei der anderen Familie, die in der Orthodoxie ihrer Zeit erfolgreich gewesen war, in ein materielles Schreibzimmer *Liaozhai* am Wohnort Pu Songlings verwandelt. Es ist geradezu so, als hätte man die drei Wissensorte (*Chuorantang*, Pu Songlings Schreibzimmer, von dem neben dem Manuskript kaum etwas Materielles geblieben ist, und das in seinen Geschichten verewigte *Liaozhai*) in einen Raum gefüllt und diesen kräftig durchgeschüttelt.

Zurück bleibt ein greifbares Schreibzimmer Liao. Zurück bleibt eine Ironie der Ausstellung, die kommuniziert, Pu Songling habe in der Umgebung eines orthodoxen Wissensortes sein unorthodoxes Wissen produziert. Und zurück bleibt eine Ambiguität, die Parallelen zu der Manuskript- und Textgeschichte des *Liaozhai zhiyi* aufweist: Pu Songlings Schreibzimmer wurde genauso wie sein Werk nur mit starken Eingriffen und Anpassungen in die Wissensorthodoxie der 1950er-Jahre integriert, und behielt doch – in diachronischer Perspektive betrachtet – weiterhin eine Ambiguität inne.

Das materielle Durchmischen der Wissensräume ist auch mit Blick auf weitere materielle und immaterielle Verbindungen der Räume interessant. Denn in der Tat sind die Räume des *Chuorantang* und des imaginären Schreibzimmers Pu Songlings noch in weiterer Hinsicht durchmischt: die Forschung hat mehrfach gezeigt, dass das *Liaozhai zhiyi* keineswegs das Werk des zurückgezogenen Genies Pu Songling ist, der es in der Stille seines häuslichen Kämmerchens verfasste. Zum einen konnte man zeigen, dass Pu Songling das *Liaozhai zhiyi* deutlich später in seinem Leben verfasste, als lange angenommen wurde. Weil das Vorwort des Autors auf das Jahr 1679 datiert ist,⁴² wurde in der Pu-Songling-Forschung lange angenommen, das Werk sei in diesem Jahr abgeschlossen worden. Unter anderen rekonstruierte Allan Barr die Chronologie der Werkentstehung und setzte sie ins Verhältnis zur Biographie Pu

42 Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 1–6.

Songlings.⁴³ Hieraus ging hervor, dass 1679 erst ein relativ kleiner Teil des *Liaozhai zhiyi* vorgelegen haben dürfte⁴⁴ und die Mehrheit der Geschichten erst in den 1680er- und insbesondere den 1690er-Jahren entstand. Dies heißt, dass Pu Songling die Geschichten in der Zeit verfasste, als er als Tutor in Xipucun unterrichtete (1679–1709). Der Pu-Songling-Forscher Yuan Shishou 袁世碩 (geb. 1929) wies darauf hin, dass Pu Songling in dieser Zeit 300 Tage im Jahr, also von Feiertagen und Ausnahmen abgesehen, nicht bei sich zuhause in Pujiazhuang, sondern in Xipucun lebte.⁴⁵ Die meiste Zeit wohnte Pu Songling im *Chuorantang* der Familie Bi, außer im heißen Sommer, den er in einem Pavillon im *Shijiyuan* verbrachte.⁴⁶ Mit der Entstehung des Großteils der Geschichten hatten also weder sein damaliges Haus und Schreibzimmer in Pujiazhuang noch das dort rekonstruierte *Liaozhai* viel zu tun, obwohl die Ausstellung des Pu-Songling-Hauses eben das vermittelt oder zumindest impliziert.

Dazu kommt, dass Pu Songling in vielerlei Hinsicht von dem sozialen und materiellen Umfeld der Familie Bi profitierte. Pu Songling verband eine enge Freundschaft mit seinem Arbeitgeber Bi Jiyou 畢際有 (1623–1693) sowie später mit seinem Sohn Bi Shengju 畢盛鉅 (fl. 1693), dessen acht Söhne Pu Songling unterrichtete.⁴⁷ Bi Jiyou unterstützte Pu Songling nicht nur beim Schreiben des *Liaozhai zhiyi*, indem er intellektuelle Kreise für Pu Songling zugänglich machte,⁴⁸ sondern er selbst diente auch als Quelle einzelner Geschichten.⁴⁹ Auch die häufigen Hausgäste der Familie dienten wohl als mündliche Quellen mehrerer Geschichten.⁵⁰ Die Räume der Bi Residenz waren also Ort der mündlichen Weitergabe von Erzählstoffen daher ein bedeutender Wissensort für Pu Songling. Darüber hinaus konnte Pu von der immensen Bibliothek der Familie Bi profitieren. Da Pu Songling nicht aus einer etablierten Gelehrtenfamilie stammte, verfügte er in Pujiazhuang über keine nennenswerte Privat-

43 Allan Barr 1984; 1985.

44 Siehe auch Yuan Shishuo 1988, S. 174.

45 Yuan Shishuo 1988, S. 196.

46 Yuan Shishuo 1988, S. 171.

47 Yuan Shishuo 1988, S. 154, 160.

48 Yuan Shishuo 1988, S. 154.

49 Yuan Shishuo 1988, S. 172. Die Geschichten „Der sprechende Papagei“ 鴟鵞 (Nr. 112 nach Barr 1984) und „Ein Minister, der fünf Schafe wert ist“ 五羖大夫 (Nr. 124 nach Barr 1984) enthalten z. B. den Hinweis „diese Geschichte wurde von Herrn Bi Zaiji [ein weiterer Name Bi Jiyou] aufgezeichnet“ (Pu Sung-ling 1992, Bd. 4, S. 222; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 400; Pu Sung-ling 1992, Bd. 4, S. 241, Pu Songling 1989, Bd. 1, 438).

50 Yuan Shishuo 1988, S. 154–155.

bibliothek. Doch bei der Familie Bi hatte er Zugang zu einer sehr umfangreichen Bibliothek, die der Überlieferung nach über 50 000 Werkbände (*juan* 卷) umfasste.⁵¹ Diese Bibliothek diente als weiterer bedeutender Wissensort für Pu Songling, nicht nur als Tutor, sondern auch als Autor des *Liaozhi zhiyi*. So nutzte er zum Beispiel bei fast 40 seiner Geschichten aus dem *Liaozhai zhiyi* Erzählungen aus der Songzeitlichen Sammlung *Taiping guangji* 太平廣記 (Umfangreiche Aufzeichnungen der Taiping Ära) als Vorlage und Inspiration.⁵² In den beiden Werken decken sich an zahlreichen Stellen die Sprache und feste Formulierungen, und die Geschichten des *Liaozhai zhiyi* nehmen auf historische Personen und Ereignisse der *Taiping guangji* Sammlung sowie auf ihre Annotationen Bezug.⁵³

In jüngerer Zeit wurde der Bedeutung der Familie Bi für das Werk Pu Songlings auf verschiedene Weise Rechnung getragen. Ren Duxings Ausgabe des *Liaozhai zhiyi* aus dem Jahr 2009 zeigt zu Beginn, neben einer Photographie des Eingangs des Pu-Songling-Hauses, ein Photo der Residenz der Familie Bi in Xipu (Xipu Bi fu 西鋪畢府), die 1983 als geschütztes Kulturgut auf Stadtebene kategorisiert wurde und im Jahr 1992 als Zweigstelle des Pu-Songling-Hauses unter der Bezeichnung Pu Songlings Bibliothek (Pu Songling shuguan 蒲松齡書館) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Unter der Photographie merkt der Herausgeber an, dass dieses Gebäude als zweiter Wohnort Pu Songlings gelten kann, und dass das *Liaozhai zhiyi* in der Tat hier verfasst wurde.⁵⁴ Besucht man heute diesen Ort, sieht man, dass inzwischen das Holzschild mit der Aufschrift *Chuorantang* an seinen ursprünglichen Ort zurückgekehrt ist und über dem Eingang des Unterrichts- und Wohnraums Pu Songlings bei der Familie Bi hängt.

51 Liu Songling 2010, S. 108.

52 Zhao Botao 2014, S. 24. Darunter sind die Geschichten „Der Lehrling des Dao Priesters“ 嶙山道士 (Nr. 15 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1987, Bd. 1, 50–54; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 39–42), „Zwei Leben im Traum / Fortsetzung der gelben Hirse“ 繢黃粱 (Nr. 149 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1989, Bd. 2, 14–28; Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 528–538), „Die himmlische Braut“ 惠芳 (Nr. 233 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1991, Bd. 3, S. 254–259; Pu Songling 1989, Bd. 2, S. 802–804), „Sünde und Vergeltung“ 賈奉雉 (Nr. 400 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1991, Bd. 3, 151–162; Pu Songling 1989, Bd. 3, S. 1353–1359).

53 Zhao Botao 2014.

54 Pu Songling 2009, S. ii.

Die Anwesenheit des Autors

An prominenter Stelle im *Liaozhai* Hauptaum hängt heute das Ganzkörperporträt Pu Songlings (Abbildung 3). Das Gemälde war von Generation zu Generation innerhalb der Familie Pu weitergegeben und 1954 von Pu Wenqi dem Vorbereitungskomitee gespendet worden.⁵⁵ Dieses Portrait ist zur offiziellen Darstellung des Schriftstellers geworden.⁵⁶ Pu Songlings viertgeborener Sohn Pu Yun 蒲筠 (geb. 1675), der mit dem Maler Zhu Xianglin 朱湘麟 (fl. 1713) aus Jiangnan befreundet war, hatte diesen gebeten, ein Portrait seines Vaters zu erstellen. Es ist ein im *Gongbi*-Stil in Farbe gefertigtes Tuschebild aus dem Jahr 1713. Pu Songling selbst ergänzte darauf zwei Kolophone und mehrere seiner Siegel. Porträts dienten oft als visuelle Lobrede und idealisierten die darzustellende Person. Das vorrangige Ziel des Porträts war daher nicht die Erstellung eines Abbilds, es strebte nicht in erster Linie Ähnlichkeit an. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass eine gewisse Ähnlichkeit gegeben ist, da seit Mitte der Ming-Dynastie Porträts vermehrt individualisierte und sogar personalisierte Züge annahmen.⁵⁷ Das Porträt zeigt ihn mit Falten, doch wie üblich in der Porträtmalerei dieser Zeit ohne starke Emotionen oder Mimik. Pu Songlings Emotionen erfährt man nicht durch die bildliche Repräsentation, sondern durch die von ihm ergänzten Kolophone. Pu Songling ist auf dem Porträt mit Qing-zeitlicher blauer Robe und roter Kappe eines



Abbildung 3. *Portrait Pu Songlings,*
Inventarnr. 05868.

55 Zhang Chongchen 1992, S. 4. Der Aufbewahrungsort während des Krieges bleibt unbekannt. Das Gemälde wurde im Frühjahr 1953 von Tao Dun 陶钝 (1901–1996), einem Mitglied der Föderation der Literatur- und Kunstkreise der Provinz Shandong, bei der Familie aufgefunden. 1961 wurde das Gemälde vom Pu Yushui 蒲玉水 (fl. 1958) an das Palastmuseum zur Restauration geschickt. Dort wurden zwei Kopien erstellt, von denen eine, mit dem Original, an das Pu-Songling-Haus zurückgeschickt und eine weitere dem Geschichtsmuseum (dem heutigen Nationalmuseum) übergeben wurde.

56 In Werksammlungen wird das Rollbild meist zu Beginn ergänzt, siehe z. B. Pu Songling 1986. Vielen Dank an Wang Lianming und an Prof. Bi Fei 毕斐 der Chinesischen Akademie der Künste, Hangzhou, für die hochaufgelöste Bilddatei und die Informationen der Museumsdatenbank zum Rollbild (Inventarnummer 05868).

57 Kesner 2007, S. 47.

Beamten (*gongshengfu* 貢生服) zu sehen, was ihm seit dem Erhalt des Titels *gongsheng* zustand.⁵⁸ In den Kolophonen kommentiert er:

Deine Gestalt ist hässlich, dein Körper gebrechlich. Dieses Jahr bist du 74 Jahre alt, das sind mehr als 25 000 Tage. Was hast du in dieser Zeit erreicht, und wie ist dein Haar plötzlich ergraut? Stehst du den nachfolgenden Generationen gegenüber, bist du beschämkt. Selbst unterzeichnet im 25. Jahr der Regierungszeit des Kaisers Kangxi [1713].

爾貌則寢，爾軀則修。行年七十有四，此兩萬五千余日，所成何事，而忽已白頭？奕世對爾孫子，亦孔之羞。康熙癸巳自題。

Im neunten Monat des 25. Jahres der Regierungszeit des Kaiser Kangxi [1713] hat Yun Zhu Xianglin aus Jiangnan gebeten dieses Abbild von mir zu malen. Darauf trage ich eine prätentiöse Robe. Das war nicht meine Intention. Ich hoffe, dass ich von zukünftigen Generationen nicht ausgelacht werde. Erneut von Songling unterzeichnet.

癸巳九月，筠囑江南朱湘鱗為余肖此像，作世俗裝，實非本意，恐為百世後所怪笑也。松齡又志。

Pu Songlings selbstkritischer, ironischer Ton hier führte zu unterschiedlichen Interpretationen seiner Kolophone, die von psychoanalytischen Ansätzen bis zur Vermutung einer in ihm schlummernden Han-nationalen Identität reichen.⁵⁹ Konflikte zwischen Kolophon und bildlicher Darstellung sind nicht ungewöhnlich.⁶⁰ Hier implizieren sie vielleicht ein Unbehagen, das Pu Songling beim Anblick seines Portraits in Beamtenrobe hatte. Er glaubte womöglich, dass er sich des Tragens der Robe als nicht würdig erweise, wodurch er indirekt die Berechtigung des Beamtensystems und des geltenden orthodoxen Wissens unterstreicht.

Das Ausstellen des Portraits und dieser Selbstkritik in dem in der frühen VR erschaffenen *Liaozhai* ist bemerkenswert, da es den inneren Konflikt Pu Songlings, der in seinem Wohnraum stimmig wirkte, in einen Raum versetzt, der einer völlig neuen Wissensorthodoxie verpflichtet ist. Die abgebildete Person soll nicht anhand ihres Beamtenstatus gewürdigt werden, sondern anhand ihrer unorthodoxen Geschichten. Ihr inneres Ringen als Ausdruck ihrer persönlichen Befindlichkeit im System der Wissensorthodoxie seiner Zeit wirkt hier fehl am Platz. Die Wahl der Kleidung scheint

58 Zhang Chongchen 1992, S. 7. Er hatte zwei Jahren zuvor im Alter von 72 Jahren den Titel *gongsheng* erhalten.

59 Zhang Chongchen 1992; Zhao Huaizhen 1999.

60 Wu Hung 2002, S. 19.

aus der Perspektive der frühen VR weder prätentiös noch unverdient. Doch Pu Songlings inneres Ringen ist nicht ganz aufgelöst, auch wenn das Museumsnarrativ im angrenzenden Gebäude die Ausstellung mit der simplen Feststellung „Geschichte ist gerecht“ (*lishi shi gongzheng de* 歷史是公正的) einleitet. Pu Songlings Rollbild unter der Liaozhai-Tafel, neben den von Gou Moruo beschriebenen Holztafeln, mit Renminbi arrangiert wie in einer Opferschale, soll Pu Songling als „Ahnenvater“ eines in das Literarische verfrachteten und ästhetisierten Wissens erscheinen lassen. Um ihn herum, also sein Rollbild umgebend, wurde ein so gar nicht intendierter Wissensraum neu geschaffen. Der Raum formt sich sozusagen um die bildliche Darstellung Pu Songlings und um sein nicht zu leugnendes Ringen mit seiner eigenen Bedeutung herum. Dadurch entsteht ein Gegenraum zu den Räumen, in denen Portraits erfolgreicher Beamter ausgestellt wurden, da bei letzteren Erfolg und Verdienste ohne jegliche Hinweise auf Brüche, Misserfolge oder Zweifel hervorgehoben werden sollten.⁶¹ Dieser Gegenraum entsteht im Wesentlichen durch das Spannungsverhältnis der visuellen Präsenz des Autors, seinem Selbstzweifel und der späteren Einordnung in den Kontext der Volksrepublik. Das Portrait Pu Songlings schafft im *Liaozhai* eine Präsenz, und durch diese Präsenz wird die Komplexität des *Liaozhai* deutlich.

Die Geschichte des Pu-Songling-Hauses – Gegenkräfte

Zhang Yanqings Einblicke in die Museumsgeschichte lassen sich reibungslos in die Erzählnarrative vieler staatlicher Institutionen der VR einreihen. In einer Anekdote erinnert sich Zhang Yanqing z. B., dass beim Kauf der Möbel aus dem Besitz der Familie Bi ihn zwei Frauen der Familie voller Empörung fragten:

Pu Songling arbeitete in der Funktion eines Bediensteten als Tutor (*jiaoshu yongren* 教書傭人) bei unserer Familie Bi, doch ihr holt jetzt die Dinge aus dem Haus unseres Meisters und nehmt sie mit zu seinem Haus, um sie dort auszustellen. Wie kann das sein?

61 Die Porträts erfolgreicher Beamten wurden als Ahnenporträts von ihren Familien in ihren Residenzen oder Ahnengedenkhallen (*citang* 祠堂) sowie für besondere Anlässe ausgestellt. Die Funktion eines Porträts konnte sich über die Zeit auch ändern. Siehe Seckel 1999, S. 14–16. In seltenen Fällen, wie bei der Beauftragung der Porträts durch den Kaiser, wurden Porträts herausragender Staatsdiener in Gebäuden im Palast ausgestellt, in der Qing-Zeit z. B. in der Nanxundian 南勳殿 (Halle des Südlichen Verdienstes) oder später in der Ziguangge 紫光閣 (Halle des Purpurglanzes). Siehe Bügener 2015, S. 61–63. Diese Hallen bilden konzeptionell ein räumliches Gegenstück zum *Liaozhai*.

Zhang ergänzt, dass die Familie Bi lange vor der Landreform der Kommunisten ihren Niedergang erlebt habe. Die Geschichte zeige, so Zhang, wie tief sitzend das feudalistische Gedankengut war.⁶² Ähnlich wie die oben erwähnten Großveranstaltungen dient diese Anekdote dazu, die Etablierung des Museums zu legitimieren. Doch Zhangs Bericht lässt an anderer Stelle auch kritische Selbstreflexion zu. Bei der Eröffnung des Museums 1956 war Zhang schon nicht mehr vor Ort. Erst nach Ausbruch der Kulturrevolution kam er zurück. Lu Dahuang, der 1972 starb, war zu Beginn der Kulturrevolution stark kritisiert worden und lag bereits im Krankenbett.⁶³ Hier erfuhr Zhang von ihm, dass das Museum nicht mehr existierte, worauf sie sich nur gegenüber saßen und seufzten. Als Zhang schließlich im Jahr 1975 den Ort des Museums besuchte, war nichts wie zuvor. Das Museumsgebäude war zum Büro der Kommune (*gongshe bangongshi* 公社辦公室) umfunktioniert worden, die Sammlung nicht mehr vollständig und der Hof mit Pflanzen überwuchert. Pu Wenqi, der auch früh in der Kulturrevolution kritisiert worden war, war zu diesem Zeitpunkt bereits ebenso wie Lu Dahuang verstorben.⁶⁴ Eine kritische Abrechnung mit den gesellschaftlichen Zuständen oder Gegennarrative ist Zhangs Reflektion jedoch nicht, setzt er doch seine Erfahrungen sogleich in den politischen Kontext und verweist auf die „Kampagne gegen Konfuzius“ der „Viererbande“, also der politischen Gruppe, die in der offiziellen Geschichtsschreibung der VR retrospektiv für die Kulturrevolution verantwortlich gemacht wurde. Statt weiterer Erklärung wählt Zhang einen Ausruf: „Ich habe zwar Ärger verspürt, doch mich nicht getraut, diesen zu äußern, und so konnte ich mich nur im Dunkeln meinem schweren Kummer hingeben!“⁶⁵ Der von ihm mitgestaltete Wissensort verwandelt sich in einen dunklen Ort, einen Ort der persönlichen Erinnerung, vielleicht sogar in einen Ort der Reue. Doch gleichzeitig schwingt in seinem Ausruf mit, dass ihm keine Alternative geblieben sei.

Der Ausruf Zhang Yanqings fügt sich ein in ähnliche Aussagen ehemaliger Museumsmitarbeiter, die ihre persönlichen Rückblicke veröffentlichten. Sie beschreiben die Auswirkungen der Kulturrevolution auf einen Prozess, in dem sich das Kulturerbe der VR im Selektions- und Definitionsprozess befand. Die Museumsmitarbeiterin Ye Shusui 叶淑穗 (geb. 1931), die in den 1950er-Jahren im Beijinger Lu Xun Museum

62 Zhang Yanqing 2008, S. 37.

63 1962 veröffentlichte Lu Dahuang noch die *Pu Songlingji* 蒲松齡集 (Die Werke Pu Songlings). Siehe Pu Songling 1986. Erst nach Ende der Kulturrevolution wurde er posthum rehabilitiert.

64 Zhang Yanqing 2008, S. 37.

65 Zhang Yanqing 2008, S. 37.

gearbeitet hatte, beschreibt ebenso ihre Hilflosigkeit und Handlungsunfähigkeit. Sie hatte Lu Xuns Bruder Zhou Zuoren, der zur Zeit der Kulturrevolution für seine Zusammenarbeit mit Japanern scharf kritisiert worden war, noch in einem der ehemaligen Wohnhäuser der Zhou-Brüder besucht. Dort fand sie ihn in einem schrecklichen Zustand vor, verprügelt, in eine Hütte im Innenhof des Hauses eingesperrt.

Als wir die Situation sahen, was hätten wir da noch sagen können? Uns blieb nichts anderes übrig als zu gehen, und nicht lange danach hörten wir, dass er gestorben war.⁶⁶

Zwanzig Jahre nach Ye Shusuis Veröffentlichung wurden auch Zhang Yanqings Erinnerungen im Format der persönlichen Museumsgeschichte der Öffentlichkeit posthum zugänglich gemacht.

Die weitere Geschichte des Pu-Songling-Hauses zeigt, wie der in den 1950er-Jahren neugeschaffene Ort durch die Vereinnahmung und Bedrohung während der Kulturrevolution in den 1960er- und 1970er-Jahren letztlich in seinem Anspruch auf Autorität und Authentizität bestärkt wurde. Auch auf der Basis des Anspruchs, das mehrfach gefährdete „historische“ *Liaozhai* zu erhalten, wurde in den 1980er-Jahren die Wiedereröffnung des Museums ermöglicht. Insbesondere das Zunichtemachen der vorigen Bemühungen, die Kritik an den Mitwirkenden, der Tod Lu Dahuangs und Pu Wenqis sowie die Übergriffe auf langjährig Bewahrtes, etwa die Plünderung des Grabs Pu Songlings, führten dazu, dass der Ort wieder an Autorität gewinnen konnte, auch wenn es ihm an Authentizität mangelte. Gleichzeitig brachte der zeitweilige Kontrollverlust über den Ort weitere Konsequenzen mit sich. 1966 waren bei der Öffnung des Grabs Pu Songlings seine Siegel geraubt worden.⁶⁷ Der Grabstein wurde dabei zerstört. Dieser war von besonderer Bedeutung für die Forschung, da auf der Rückseite eine Biographie und Werkliste Pu Songlings eingraviert war. Im Jahr 1979 wurde anhand von Abreibungen der Inschrift ein Replikat des Grabsteins erstellt, welches heute wieder im Museum zu sehen ist.⁶⁸ Auch die Siegel wurden nach dem Ende der Kulturrevolution dem Museum zurückgegeben. Der Vergleich der Siegel mit den Siegelabdrücken auf dem Rollbild bestärkte wiederum die Authentizität des Gemäldes. 1982 wurden die Siegel und das Rollbild vom Kulturbüro der Provinz Shandong (*Shandong sheng wenwu ju* 山東省文物局) als „Nationales Kulturgut ersten Grades“ (*guojia yiji wenwu* 國家一級文物) eingestuft. Die bewegte Geschichte des

66 Ye Shusui 1988, S. 50.

67 Liu Bo 2015.

68 Yuan Shishuo 2009, S. 344–347.

Museums wird in seinen Räumen allerdings nicht direkt thematisiert. So finden sich keine Hinweise auf den Kummer oder die Hilflosigkeit Zhang Yanqings. Nur das von Lu Dahuang unterzeichnete Holzschild im Ausstellungsraum behält für die Besucher, die das Schicksal des namenhaften Pu Songling-Forschers kennen, einen bitteren Beigeschmack.

Eine Illustration als Index

Nach Wiedereröffnung des Pu-Songling-Hauses wurden um das *Liaozhai* zusätzliche Ausstellungen ergänzt, darunter eine zur Biographie Pu Songlings, die mit einer Reproduktion des *Liaozhai zhiyi*-Manuskripts und dahinter einem auf Kacheln aufgebrachten Gemälde beginnt (Abbildung 4). Das Gemälde zeigt Pu Songling, am Schreibtisch sitzend, mit einem Pinsel in der rechten Hand, in die Ferne blickend, als würde er im Moment des Schreibens gerade innehalten, als würde sich in dieser Sekunde eine seiner Geschichten vor seinem inneren Auge abspielen und er in der nächsten seinen Pinsel auf das gebundene Papier setzen, um sie festzuhalten. Auffallend ist dabei seine Robe, ein gewöhnliches *changpao* (長袍), eben keine Qing-zeitliche Beamtenrobe. Das Gemälde wurde 1984 von Yan Xiangong 閻先公, einem Mitarbeiter des lokalen Kulturhauses, und Luo Xiaodong 羅曉東, einem Mitarbeiter der lokalen Porzellanfabrik, angefertigt.⁶⁹ Um Pu Songling sind Charaktere aus seinem



Abbildung 4. Illustration Pu Songlings auf Keramikkacheln, Ausstellung zur Biographie Pu Songlings, Pu-Songling-Haus. Aufnahme vom 4. Juni 2014.

69 Shandongsheng shengqing ziliaoku 2003.

Liaozhai zhiyi dargestellt, darunter Qingfeng 青鳳, Wan Xia 晚霞 und viele andere.⁷⁰ Diese Vorstellung des literarischen Schaffensmoments ist nicht unüblich. Das Bild erinnert an eine Darstellung von Charles Dickens (1812–1870) von R.W. Buss aus dem Jahr 1875, die im Charles-Dickens-Museum in London ausgestellt wird (Abbildung 5). Es zeigt den Autor, wie er in seinem Arbeitszimmer sitzt, in seinen Stuhl zurückgelehnt. Im Raum zwischen ihm und seinem Schreibtisch schweben zahllose Denkblasen mit Darstellungen seiner literarischen Charaktere. Das Gemälde basiert auf einer historischen Photographie des Zimmers und bildet den Schreibtisch, die Bücherregale und auch den Schreibtischstuhl detailreich und realitätsgerecht ab.⁷¹ Hierin unterscheidet es sich vom Schreibzimmer Pu Songlings. Es zirkulierten keine bildlichen Repräsentationen von Pu Songlings Schreibzimmer, auf die sich die Darstellung hätte beziehen können. Aber es umgeben auch ihn seine literarischen Charaktere. Und damit erfüllt die Abbildung eine wichtige Funktion. Sie dient als Index, als Wegweiser, der außerhalb des Hauptaums angebracht ist, auf ihn verweist und so den Besucher glauben lässt, es lohne sich ihn zu betreten. Da es inzwischen Konsens ist, dass Pu Songling den Großteil des *Liaozhai zhiyi* eben nicht in den Räumen seines Familienhauses schrieb, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit in den Räumlichkeiten der Familie Bi, verstärkt dieses Bild aber ein Missverständnis. Es suggeriert, dieser Raum wäre der Raum, in dem Pu Songling seine Aufzeichnungen



Abbildung 5. Charles Dickens Dream (1875) von R.W. Buss. Quelle: Charles Dickens Museum 2013.

70 Qingfeng ist die Fuchsfrau, in die sich der Protagonist Herr Geng aus der Erzählung „Das Gespensterhaus“ 青鳳 (Nr. 39 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1987, Bd. 1, S. 108–117; Zhang Qikai und Pu Songling 1989, Bd. 1, S. 117–123) verliebt. Wan Xia aus der Erzählung „Das Schloss des Drachenfürsten / Wan Xia“ (Nr. 420 nach Barr 1984; Pu Sung-ling 1987, Bd. 1, S. 545–555; Zhang Qikai und Pu Songling 1989, Bd. 3, S. 1457–1461) ist ein Mädchen im Schloss des Drachenfürsten, zu dessen Hof der Protagonist Aduan geführt wird, nachdem er beim Aufführen seiner Künste auf einem Drachenboot ins Wasser gestürzt und in den Wasserfluten zu Tode gekommen ist.

71 Charles Dickens Museum 2013.

tätigte – und sich hierbei allem voran auf seine Fantasie stützte, nicht auf Inspiration aus der gut ausgestatteten Bibliothek der Familie Bi oder auf ihre Erzählungen.

Ausblick: Ein Raum unter Räumen

Die Herangehensweise das Museum als Wissensor zu betrachten ging aus den Bemühungen von Forscherinnen und Forschern hervor, die Geschichte des Museums als Institution nachzuvollziehen. Aus historischer Perspektive gehören Museen zu den Orten, die unser heutiges Verständnis von moderner Wissenschaft grundlegend geformt haben. Museen und Archive waren die Vorboten wissenschaftlicher Labore und spielten eine wichtige Rolle in der Entwicklung unterschiedlicher Disziplinen und Wissenschaften.⁷² Es waren Orte der Anhäufung von Objekten und Proben, die durch Klassifikation in eine Ordnung gebracht wurden. In dieser Klassifikation kam auch immer die Weltanschauung der Sammler und Kuratoren zum Ausdruck. In der Entwicklung des Museums vom privaten Schreib- und Studierzimmer⁷³ und Ort für private Sammlungen zum öffentlichen Museum gewann die didaktische Funktion des Raumes zunehmend an Bedeutung. Es war nicht nur ein Ort, der die Welt ordnete, sondern ein Ort, an dem man lernte, wie die Welt zu betrachten und zu verstehen ist.⁷⁴

Die Analyse des Pu-Songling-Hauses zeigt nicht nur wie Wissen in Museumsräumen entsteht, sondern fragt zudem, in welcher Beziehung Wissen und Literatur in diesen Räumen zueinanderstehen. Der Ort der schriftstellerischen Tätigkeit, der Ort, an dem, in einem konkreten Moment oder über längere Zeit hinweg, ein literarisches Werk geschaffen wird, kann ein Wissensor im Sinne Bruno Latours sein. Man könnte im musealen Raum eine Anthropologie des Schreibens entwickeln,⁷⁵ den Besucher einladen den Schriftsteller zu beobachten, wie er schreibt, und als Wissenschaftler eine Mikrogeschichte des Schreibprozesses und Schreibumfelds verfassen, als würde man durch ein Schlüsselloch den Schreib- und Schaffensprozess erspähen. Wie Bruno Latour und Steve Woolgar in ihrer Mikrogeschichte eines wissenschaftlichen Labors

72 Findlen 1994, S. 97–150. Findlen untersucht die Rolle von Museen in der Entstehung der Naturwissenschaft, insbesondere die Naturkunde und -geschichte im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts.

73 Der lateinische Begriff *museum* wurde im Italien des 17. Jahrhunderts z. T. als Synonym für das private Schreib- und Studierzimmer genutzt. Siehe Findlen 1994, S. 102.

74 Livingstone 2003, S. 29–40.

75 Latour und Woolgar 1986, S. 89.

der 1970er-Jahre zeigten, einem dem literarischen Schreibzimmer scheinbar konträren Raum, kommt es auch in einem Labor zu einem Prozess der literarischen Inschriftion. Labore seien daher immer in zwei Sektionen, den Testraum und den Schreibraum, aufgeteilt.⁷⁶ Das Labor sei „a system of literary inscription, an outcome of which is the occasional conviction of others that something is a fact“.⁷⁷ Der Moment der wissenschaftlichen Entdeckung wird dabei rückblickend ähnlich mystifiziert wie der Moment des literarischen Schaffens, denn das Schreibzimmer und das Labor haben das Konzept des retrospektiv produzierten individuellen Genies gemein. Im Labor treffen wir aber nicht auf einen Wissenschaftler, der dank seines genialen Einfalls ein zuvor existentes, aber bisher unbekanntes naturwissenschaftliches Faktum aufdeckt, und im *Liaozi* treffen wir nicht auf den Schriftsteller Pu Songling, dem dank seiner Genialität ein Einfall kam, den er in Form von Text festhielt. Könnte man Pu beim Schreiben des *Liaozi zhiyi* im *Chuorantang* erspähen, wäre er womöglich noch in einem Gespräch mit Bi Jiyu und es lägen möglicherweise andere Werke, etwa das *Taiping guangji*, auf seinem Tisch. Wirft man einen Blick in den Raum, der heute als *Liaozi* ausgewiesen ist, erspäht man stattdessen zahlreiche Akteure, die am Bild des Schriftstellers feilen, findet man einen Ort des Mischwissens, weder Geschichte noch Literatur. Die Trennung zwischen Faktion und Fiktion bleibt fließend, da beide sozial produziertes Wissen sind und nicht *a priori* existieren.⁷⁸ Dieser Ort ist ein Resultat der Wissensproduktion der 1950er-Jahre und nicht ein „historischer Ort“, der einen nahtlosen Zugang zu Pu Songling, dem Schriftsteller, zulassen könnte, auch wenn der Ort dies in der Eigendarstellung, nicht zuletzt durch Zhang Yanqing, impliziert.

Das Pu-Songling-Haus ist ein Ort, der mehrere Schichten menschlicher Erfahrung umfasst.⁷⁹ Der Entstehungsprozess des Pu-Songling-Hauses zeigt das Ringen unterschiedlicher Akteure, das Erbe Pu Songlings in „Literatur“ zu verwandeln. Das Vertrauen, dass am ehemaligen Wohnort Pu Songlings etwas Relevantes anzutreffen sei, ist tief im Glauben an ein literarisches Genie verwurzelt. Um die Bedeutung dieses Orts zu verdeutlichen, wurden die Trümmer zu einem Haus, wurde das abstrakte *Liaozi* zu einem physischen Raum und wurden die materiellen Überreste des orthodoxen Wissens des *Chuorantang* in den neu-geschaffenen Raum transplantiert, der das unorthodoxe Wissen des *Liaozi* präsentiert. Betrachtet man den Entstehungsprozess

76 Latour und Woolgar 1986, S. 87.

77 Latour und Woolgar 1986, S. 105.

78 Latour und Woolgar 1986, S. 45–53.

79 Wu Hung 2002, S. 254.

des ehemaligen Wohnhauses und den damit einhergehenden „Auferstehungsprozess“ Pu Songlings, zeigt sich, dass der Ort mehr ist als eine reine Vermarktung, eine politische Vereinnahmung oder eine naive, törichte Verdinglichung eines Raumes. Denn war der Raum erst einmal geschaffen, mit *Liaozhai*-Tafel, mit Pu-Songling-Portrait, mit Möbeln aus dem *Chuorantang* und mit Ausstellungen umgeben, die wie zusätzliche visuelle Wegweiser auf den Hauptaum verweisen, war in dem Raum seine eigene Geschichte lebendig geworden. Er erlebte in den nächsten Jahrzehnten Zeiten der Wertschätzung, Vernachlässigung und Umfunktionierung, und wurde so zu einem Raum in einem weitreichenden Spannungsfeld verschiedener Wissensräume.

Literaturverzeichnis

- Barr, Allan. 1984. „The Textual Transmission of *Liaozhai zhiyi*“, in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 44.2, S. 515–562.
- . 1985. „A Comparative Study of Early and Late Tales in *Liaozhai zhiyi*“, in *Harvard Journal of Asiatic Studies* 45.1, S. 157–202.
- . 1986. „Pu Songling and the Qing Examination System“, in *Late Imperial China* 7.1, S. 87–111.
- Beijing Lu Xun bowuguan. 2006. *Beijing Lu Xun bowuguan wushi nian* 北京魯迅博物館五十年. Beijing: Beijing Lu Xun bowuguan.
- Bügener, Annette. 2015. *Die Heldengalerie des Qianlong-Kaiser. Ein Beitrag zur chinesischen Porträtmalerei im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Charles Dickens Museum. 2013. „Dickens Dream by Robert W. Buss“, <http://www.collections.dickensmuseum.com/object-dh111> (Zugriff am 5. Mai 2020).
- Findlen, Paula. 1994. *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Flath, James A. 2002. „Managing Historical Capital in Shandong: Museum, Monument, and Memory in Provincial China“, in *The Public Historian* 24.2, S. 41–59.
- Hammond, Charles E. 2006. „Factual Framing in ,Liao Zhai Zhi Yi“, in *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 59.2, S. 205–230.

- Kesner, Ladislav. 2007. „Face as Artifact in Early Chinese Art“, in *Anthropology and Aesthetics* 51, S. 33–56.
- Latour, Bruno und Steve Woolgar. 1986. *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Liu Bo 劉波. 2015. „Pu Songling huaxiang yu ta de si mei yinzhang“ 蒲松齡畫像與他的四枚印章, http://zibo.dzwww.com/2015/wb/four/jcgs/201507/t20150716_12715110.htm (Zugriff am 16. Juni 2020).
- Liu Songling 劉松嶺. 2010. „Pu Songling yu Bi shi cangshulou“ 蒲松齡與畢氏藏書樓, in *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 4, S. 108–115.
- Livingstone, David N. 2003. *Putting Science in its Place. Geographies of Scientific Knowledge*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lu Dahuang 路大荒 und Zhang Yanqing 張彥青. 1956. „Pu Songling guju“ 蒲松齡故居, in *Wenwu cankao ciliao* 文物參考資料 5, S. 8.
- Lu Tong 魯童. 1988. *Pu Songling guju* 蒲松齡故居. Jinan: Shandong youyi shushe.
- Lu Xun 魯迅. 2005. „Zhongguo xiaoshuo shilüe“ 中國小說史略, in *Lu Xun quanji* 魯迅全集, Bd. 9 [1924], Beijing: Renmin wenxue chubanshe, S. 215–227.
- Luo Hui. 2009. „The Ghost of Liaozi: Pu Songling's Ghostlore and its History of Reception“, Dissertation, University of Toronto.
- Minford, John und Claire Roberts. 2008. „Zhai, the Scholar's Studio“, in *China Heritage Quarterly* 13, <http://www.chinaheritagequarterly.org/editorial.php?issue=013> (Zugriff am 2. Juni 2020).
- Pu Songling 蒲松齡. 1978. *Liaozi zhiyi. Huijiao huizhu huiping ben* 聊齋誌異: 會校會注會評本, hrsg. von Zhang Youhe 張友鶴. 2 Bde. [1962], Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- . 1986. *Pu Songling ji* 蒲松齡集, hrsg. von Lu Dahuang 路大荒. 4 Bde., Shanghai: Shanghai guji chubanshe.
- . 1989. *Quanben xinzhu Liaozi zhiyi* 全本新注聊齋誌異, hrsg. von Zhu Qikai 朱其鎧. 3 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe.
- (übers. von John Minford). 2006. *Strange Tales from a Chinese Studio*. London: Penguin.

- . 2009. *Xinyi Liaozaizhiyi xuan* 新譯聊齋志異選, hrsg. von Ren Duxing 任笃行 et al. 2 Bde., Taipei: Sanmin shuju.
- Pu Sung-ling [Pu Songling] (übers. von Gottfried Rösel). 1987–1992. *Liao-dschai-dschi-yi*, 5 Bde., Zürich: Die Waage.
- Seckel, Dietrich. 1999. *Das Portrait in Ostasien III. Portrait-Funktionen*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Shandongsheng shengqing ziliaoku 山東省省情資料庫. 2003. „Pu Songling ku“ 蒲松齡庫, <http://lib.sdsqw.cn/bin/mse.exe?seachword=&K=a&A=96&run=12> (Zugriff am 5. Juni 2020).
- Sun Xiangzhong 孫向忠. 1994. „Mao Zedong lun ,Liaozaizhiyi“ 毛澤東論《聊齋誌異》, in *Binzhou shizhuan xuebao* 濱州師轉學報 10.3, S. 35–36.
- Wu Hung. 2012. *A Story of Ruins. Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Ye Shusui 葉淑穗. 1988. „Zhou Zuoren er san shi“ 周作人二三事, in *Lu Xun yanjiu dongtai* 魯迅研究動態 2, S. 49–50.
- Yuan Shishuo 袁世碩. 1988. *Pu Songling shiji zhushu xinkao* 蒲松齡事跡著述新考. Jinan: Qilu shushe.
- . 2009. *Pu Songling zhi* 蒲松齡志. Jinan: Shandong renmin chubanshe.
- Zhang Chongchen 張崇琛. 1992. „Qing chu zhishi fenzi xintai de juemiao xiezha – Pu Songling ,huaxiang tizhi‘ fawei“ 清初知識份子心態的絕妙寫照 – 蒲松齡《畫像題志》發微, in *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 4, S. 3–13.
- Zhang Yanqing 張彥青. 2008. „Pu Songling guju lishi wenwu souji de huiyi“ 蒲松齡故居歷史文物搜集的回憶, in *Chunqiu* 春秋 3, S. 36–37.
- Zhao Botao 趙伯陶. 2014. „Liaozaizhiyi jiejian Taiping guangji santi“ 《聊齋誌異》借鑑《太平廣記》三題, in *Liaocheng daxue xuebao (shehui kexue ban)* 聊城大學學報（社會科學版）6, S. 24–36.
- Zhao Huaizhen 趙懷珍. 1999. „Pu Songling huaxiang ,ziti‘ xiaoyi“ 蒲松齡畫像「自題」小議, in *Pu Songling yanjiu* 蒲松齡研究 1, S. 117–120.
- Zhou Zuoren 周作人. 1918. „Ren de wenxue“ 人的文學, in *Xin qingnian* 新青年 5.6, S. 575–584.