Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 66 (2012)

Heft: 4

Artikel: Hier ist es anders : der Shanghai-Kurtisanenroman Haishang Fanhua Meng (Träume von Shanghais Pracht und Blüte) und der heterotopische Raum Shanghai

Autor: Sieber, Meline

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-389359

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HIER IST ES ANDERS
DER SHANGHAI-KURTISANENROMAN *HAISHANG FANHUA MENG* (TRÄUME VON SHANGHAIS PRACHT UND BLÜTE) UND DER HETEROTOPISCHE RAUM SHANGHAI

Meline Sieber, Universität Zürich

Abstract

This paper discusses the vernacular novel *Haishang fanhua meng* 海上繁華夢 (Dreams of Shanghai Splendor), written by Sun Jiazhen 孫家振 (1863–1939) and published in instalments from 1898 onwards in Shanghai. Even if the novel became a best-seller following its publication, it has been continuously overlooked by historians of literature and rejected due to its alleged "lack of quality". This paper proves the opposite. A narratological analysis shows the novel to be highly innovative in format, style and setting, yet also deeply interwoven with, and conscious of, its literary ancestors. The novel is usually categorised as a "courtesan novel". According to Alexander Des Forges' research, it can however be read as one of the first in the genre of the "Shanghai novel". In addition, the metropolis Shanghai is portrayed as a completely different world in contrast to the rest of Qing China. This other-world phenomenon is in accordance with Michel Foucault's theory of heterotopia: it describes places and institutions in society that stand in sharp contrast to the reputed normalcy and continuity of everyday spaces. The paper concludes with the successful application of Foucault's theory to the Shanghai novel *Haishang fanhua meng*. It proves how Shanghai at the turn of the century has indeed been perceived as, and serves as, a heterotopia within China's society. Last but not least, it proves that the onset of the genre of the Shanghai novel can indeed be set at the end of the 19th century.

1. Einleitung

Shanghai ist anders, Shanghai hat "Pracht und Blüte" (*fanhua* 繁華): So nehmen Besucher, Einwohner und eine wachsende Leserschaft die Stadt an der Schwelle zum 20. Jahrhundert wahr. Denn um die Jahrhundertwende hatte sich nördlich der ursprünglichen Südstadt (Nanshi 南市) von Shanghai etwas ganz Eigentümliches entwickelt. In den Konzessionsgebieten (*zujie* 租界) entstand ab 1842 die blühende Grossstadt Shanghai, die anders als alle bisher dagewesenen Städte im Qing-Reich war: Neben einer faszinierenden hybriden Mischung von westlichen

und chinesischen Elementen war die Stadt für ihre spezifische Kurtisanen- und Vergnügungskultur und ihre florierende Presselandschaft bekannt. "Penglai, Insel der Unsterblichen" (*Penglai xiandao* 蓬萊仙島) oder "Paris des Ostens" aus chinesischer respektive westlicher Sicht waren dabei geläufige Bezeichnungen für das Shanghai der Konzessionsgebiete. Diese wurden und werden oft in den Termini des Kolonialismus und Imperialismus beschrieben, doch es ist fruchtbarer, in diesem Kontext von Hybridität bzw. einer hybriden Kultur zu sprechen.[1] Zwar mag ein semi-koloniales politisches Gebilde bestanden haben, doch ein solcher Begriff erfasst nur ungenügend die westlich-chinesische Durchmischung, die in den Konzessionsgebieten vorherrschte.[2] Zusätzlich galten in den Konzessionsgebieten grundlegend andere Regeln als im übrigen China: Sie standen offiziell unter westlichem Gesetz und westlicher Jurisdiktion und bestimmten das Datum nach westlichem Kalender.[3] Die hybride Kultur der Konzessionsgebiete ermöglichte auch die Entstehung neuer Medienformen sowie einer eigentlichen Presselandschaft, so dass sich Shanghai zum Zeitpunkt der Jahrhundertwende zum blühenden Presse- und Medienzentrum ganz Chinas entwickelte.[4]

Genau dort begann 1898 ein Roman zu erscheinen, der inmitten dieser Shanghaier Vergnügungswelt der Bankette ohne Ende, des Opiums, des Alkohols und der schönen Kurtisanen spielte. *Haishang fanhua meng* 海上繁花夢 (Träume von Shanghais Pracht und Blüte)[5] hiess das Werk, dessen Autor Sun

1 YEH, 2006: 12, 345.
Dieser Aufsatz ist eine stark gekürzte Fassung der Lizenziatsarbeit desselben Titels, die am 14. Oktober 2012 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich eingereicht wurde. Ich danke an dieser Stelle Prof. Roland Altenburger für die Unterstützung sowie die Kommentare und Feedbacks, die zum Abschluss und schliesslich zur Publikationsreife des vorliegenden Aufsatzes geführt haben.

2 Sowohl Catherine Yeh als auch Samuel L. Liang stützen diese Ansicht, vgl. YEH, 2006: 13; LIANG, 2010: 13.

3 Vgl. MCMAHON, 2002: 6; DES FORGES, 1998: 32; YEH, 2006: 181. Zu den neuen technischen Errungenschaften in den Konzessionsgebieten siehe DES FORGES, 1998: 54; YEH, 2006: 12; BERGÈRE, 2009: 91f.

4 FU, 2004: 31f.; DES FORGES, 1998: 8; CHEN, 1993: 41. Siehe insbesondere DES FORGES, 2007, wo der Autor Shanghai als *mediasphere* beschreibt.

5 Es gibt bislang keine definitive deutsche Übersetzung des Titels. Die bisher vorgeschlagenen Titelübersetzungen klingen zudem alle eher holprig: "Traum von der blühenden Stadt Shanghai" (ZIMMER, 2002, 2: 709), oder "Traum vom Glanz des Lebens in Shanghai" (FU, 2004: 54). Annäherungen an die englische Variante "Dreams of Shanghai Splendor" (Alexander Des Forges) oder "Dreams of Shanghai Glamour" (Catherine Yeh) wie etwa "Träume von Shanghais Glamour" erscheinen unpassend. Das rhetorische Stilmittel Hendia-

Jiazhen 孫家振 (*zi* Yusheng 玉聲, 1863–1939) als Abkömmling einer reichen Shanghaier Familie diese Welt nur zu gut kannte. Der Titel weist bereits auf die zentralen Felder hin, von denen der Roman handelt: Zum einen von Shanghai 上海 (Haishang 海上) am Ende des 19. Jahrhunderts, insbesondere vom Shanghai der Konzessionsgebiete, das sich durch seine Pracht und Blüte (*fanhua*) und seine Metropolisierung von allen anderen zeitgenössischen Städten abhob. Zum anderen generierte diese Stadt in Personen von ausserhalb aber auch Bilder und Träume (*meng* 夢), die sie unwiderstehlich anzogen und zu einem Besuch der Stadt verführten. Gerade beim Aufenthalt in den Kurtisanenquartieren und in der Beziehung zwischen Patron und Kurtisane vermochten diese Träume ins Unermessliche zu wachsen. Oft gaukelte diese Beziehung jedoch nur eine Illusion (*meng*) der erreichbaren Liebe vor, die sich spätestens bei der Erschöpfung des Familienvermögens in Luft auflöste. Gleichzeitig galt die Erfahrung einer solchen Illusion als der Weg, um sich von jeglichen Träumereien und Illusionen zu befreien und in buddhistischem Sinne Erleuchtung bzw. läuternde Desillusionierung zu erlangen. Letzteres ist das erklärte Ziel des Romans, doch der Traum verweist auch auf den Roman *Honglou meng* 紅樓夢 (Traum der roten Residenzen, 1791/92) und dessen Beliebtheit im 19. Jahrhundert hin.

Haishang fanhua meng steht auf den ersten Blick im gattungsgeschichtlichen Kontext der Kurtisanenromane des 19. Jahrhunderts und spielt mit seinem Titel auf den grossen Roman *Honglou meng* an. Dieser hatte seit seinem ersten Erscheinen eine Welle kollektiver Begeisterung ausgelöst, zahlreiche Folgeromane generiert und sogar die Kurtisanenkultur Shanghais beeinflusst. Referenzen auf *Honglou meng* verweisen aber gleichzeitig auch auf ein zentrales Merkmal von *Haishang fanhua meng* und des Kurtisanenromans, nämlich deren hybride und kreative Weiterentwicklung traditioneller Erzählformen und -stile. So ist *Haishang fanhua meng* in der Form des Kapitelromans (*zhanghui xiaoshuo* 章回小說) verfasst.[6] Typisch für dieses Format sind etwa Parallelverse, die jedes Kapitel einleiten[7], ein "Cliffhanger" am Ende eines Kapitels und somit

---

dyoin zur Übersetzung von *fanhua* ergibt den passenden Titel, der gleichzeitig die wirtschaftliche Prosperität und den Glanz bzw. das Illusionäre der Stadt suggeriert.

6 Ellen Widmer übersetzt *zhanghui xiaoshuo* konsequent mit *novel* bzw. Roman (WIDMER, 2006: 3, Anm. 4); für David L. Rolston ist es der Begriff für traditionelle lange chinesische Fiktion (*traditional Chinese full-length fiction*, ROLSTON, 1997: 253); Des Forges nennt es Romane im "Format miteinander verknüpfter Kapitel" (*linked-chapter format*, DES FORGES, 1998: 101). Ich verwende *zhanghui xiaoshuo* bzw. den deutschen Begriff "Kapitelroman".

7 Vgl. ROLSTON, 1997: 245. Siehe ROLSTON, 1997: 253–255 für die Struktur des Kapitelromans und seine Entwicklung.

eine kapitelübergreifende Handlung sowie ein offenkundiger, extra-heterodiegetischer Erzähler.[8] Dieser erscheint in *Haishang fanhua meng* als Jingmeng chixian 警夢痴仙 (Der törichte Unsterbliche, der vor Träumen warnt)[9]. Thematisch ist die Stadt Shanghai neben den Kurtisanen die heimliche Hauptfigur von *Haishang fanhua meng*: Der Roman besticht mit detaillierten Angaben zu Lokalitäten und der Verknüpfung jeder Handlung mit der Stadt selber. So kann *Haishang fanhua meng* nicht nur als Kurtisanenroman, sondern auch als einer der ersten Shanghai-Romane gelten.

Mit diesem Roman und dem daran entwickelten Forschungsinteresse bewegt sich der vorliegende Aufsatz in einem Bereich der sinologischen Literaturforschung, der erst in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erhielt, sowohl von westlicher als auch chinesischer Seite. Die einflussreichsten Beiträge sind deshalb gut überschaubar.[10] Chinesische Forschungsbeiträge zur Kurtisanenliteratur des späten 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts sind zwar zahlreich, doch bewegen sie sich meistens im vorgegeben Analysemuster der 4. Mai-Literaten. Vor allem in ihrer qualitativen Wertung und Einschätzung der Romane, aber auch in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand selber verharren sie zumeist auf derselben Linie.[11] So ist zwar Han Bangqings 韓邦慶 (1856–1894) Roman *Haishang hua liezhuan* 海上花列傳 (Biographien

8 Für die Herkunft eines solchen "geschwätzigen Erzählers" siehe ROLSTON, 1997: 3f., 6. Für den Kontext einer simulierten mündlichen Erzählsituation vgl. ROLSTON, 1997: 231f. und ZHAO, 1995: 41 sowie die Analyse des Romans *Ernü yingxiong zhuan* 兒女英雄傳 (Geschichte heroischer Söhne und Töchter, 1878) in ALTENBURGER, 2009: 227–273.

9 Ist vom Autor die Rede, handelt es sich um Sun Jiazhen. Der Erzähler bezeichnet die in der Geschichte auftretende Erzählstimme namens Jingmeng chixian 警夢痴仙, "der törichte Unsterbliche, der vor den Träumen warnt", also das Pseudonym von Sun Jiazhen. Die Trennung zwischen Erzähler- und Autorenrolle ist eine im Rahmen dieser Studie bewusst vorgenommene Differenzierung.

10 Die prominentesten Referenzpunkte sind das Werk David Der-wei Wangs, der über "unterdrückte Modernitäten" schrieb (*repressed modernities*, WANG, 1997), sowie Chloë Starrs Arbeit über Kurtisanenliteratur (STARR, 2007). Zur fiktiven und historischen Kurtisanenkultur schrieben Catherine Yeh (2006) sowie Paola Zamperini (ZAMPERINI, 2010). Gail Hershatter (HERSHATTER, 1997) und Christian Henriot (HENRIOT, 1997, 2001) schrieben die massgebenden Studien zur historischen Situation der Kurtisanen. Über die Stadt Shanghai schrieben insbesondere Marie-Claire Bergère (BERGÈRE, 2002, 2009), Jeffrey Wasserstrom (WASSERSTROM, 2009) und Samuel L. Liang (LIANG, 2010).

11 Oft sind es denn auch ins Chinesisch übersetzte Werke, die neue Sichtweisen in der Analyse auslösen, wie etwa die Übersetzung von Wang Der-Weis Monographie von 1997, die unter dem chinesischen Titel "*Bei yayi de xiandaixing* 被壓抑的現代性" (Die unterdrückte Modernität, 2005) erschien.

von Shanghais Blumen, 1892) bereits recht gründlich erforscht worden, doch *Haishang fanhua meng*, das nur einige Jahre später zu erscheinen begann, noch kaum.

Vor allem in der Stadt Shanghai entstand im späten 19. Jahrhundert eine umfangreiche populäre Literatur, zu der prominent auch die Kurtisanenromane gehörten. Deren Thematik fokussiert primär auf die Beziehung zwischen Kurtisanen und ihren Patrons in einem städtischen Kontext und nimmt die Form langer vernakulärer Romane an. Alexander Des Forges untersucht in seiner Dissertation (1998) die ersten Kurtisanenromane, die in dieser Stadt entstanden, einschliesslich *Haishang fanhua meng*. Er zeigt, wie eng diese mit der Stadt Shanghai selber verbunden waren. Doch erscheint in diesen Werken die Stadt nicht nur als blosser Schauplatz im Hintergrund. Vielmehr legt Des Forges dar, wie die eigentümliche Kultur der Konzessionsgebiete in den Romanen reflektiert wurde, die einen spezifisch städtischen Raum Shanghai entwarfen. Damit entstand, gemäss seiner Argumentation, der Shanghai-Roman als Genre. Seine Dissertation bildet somit die wichtigste Grundlage des vorliegenden Aufsatzes, auf deren Basis ich meine Argumentation entwickle.[12] Zwar existiert das Konzept eines Shanghai-Romans als Genre bereits lange in der chinesischen Literaturgeschichtsschreibung, doch bezieht es sich vor allem auf Werke des frühen 20. Jahrhunderts. Eine kürzlich erschienene Monographie versucht, eine solche städtische Literatur in einen grösseren, nationalen Kontext zu rücken.[13]

Im Kontext einer solchen städtischen Literatur Shanghais entwickelt sich die vorliegende Analyse des Romans *Haishang fanhua meng*. Auf der Basis von Des Forges' Konzept des Shanghai-Romans wird seine Genre-Abgrenzung weitergedacht und entwickelt. Gemäss seiner Einordnung gehört der Roman *Haishang fanhua meng* zu den frühen Stadtromanen Chinas. Gleichzeitig stellt der Text aber, so meine These, die Stadt Shanghai als besonderen Raum dar, der ganz anders ist als der Rest des Qing-Reichs und sich markant davon abhebt. Um diese Annahme zu belegen und zu illustrieren, wird der Heterotopie-Begriff von Michel Foucault eingeführt, wie er in seinem Vortrag "Des espaces autres" umrissen wurde (1994).[14] Dieses Analysemodell verdeutlicht noch eindringlicher, wie *Haishang fanhua meng* stellvertretend für die anderen zeitgenössischen

12 Die späteren Publikationen (DES FORGES, 2000, 2003, 2005, 2007) sind mehrheitlich Ableger bzw. bibliographisch aktualisierte Versionen seiner Dissertation. Ich stütze mich daher primär auf die Schrift von 1998 und verweise nur bei Bedarf auf die daran anschliessenden Veröffentlichungen.

13 Vgl. GE, 2004.

14 Der Text war ursprünglich ein Vortrag von 1967, der erst 1984 veröffentlicht wurde.

Romane den Shanghai-Roman als Genre definiert. Auch vermag die Heterotopie den Stadtroman als spezifisch neues Genre von bisherigen Erzähltexten abzuheben, die eine Stadt als Hintergrund aufweisen. Die Stadt Shanghai wurde somit über diese frühen Romane als heterotopischer Raum in der Literaturgeschichte fixiert und definiert. Damit legten diese Werke die Grundlage für die spätere Shanghai-Literatur, aber auch für eine Reihe weiterer Romane, die in anderen Städten Chinas des frühen 20. Jahrhunderts spielen.

Die angewandte Methodologie bewegt sich dabei entlang von zwei Linien. Zum einen orientiert sie sich an der Richtschnur, möglichst nahe am Originaltext und mit narratologischen Analysemitteln zu arbeiten. Zum anderen positioniert sich die Analyse bewusst innerhalb des *spatial turn*, selbst wenn dieser im hier vorgegebenen Rahmen nur anzitiert werden kann. Trotzdem wird mit Michel Foucault gearbeitet, der neben Henri Lefebvre einer der wichtigen Initianten des aufkommenden *spatial turn* seit den 1980ern waren.[15] Dieser betont eine neue Hinwendung zur Untersuchung des Raums und der Räumlichkeit, der die Herausbildung eines kritischen Raumverständnisses über sämtliche wissenschaftlichen Disziplinen hinweg prägt.[16] Gerade die "ausdrücklich disziplinübergreifende *Verwendung* der Raumperspektive überhaupt" ist kennzeichnend für den *spatial turn*.[17] Somit wird einer der Grundlagentexte für den *spatial turn* bezüglich seiner Raumperspektive in der Literaturwissenschaft und namentlich auf den Roman *Haishang fanhua meng* angewandt.

Mit dem Ansatz, die heterotopische Natur Shanghais zu ergründen, wurde jedoch ein Text für die Analyse gewählt, der heutzutage beinahe vergessen ist. Weshalb wurde nun gerade *Haishang fanhua meng* gewählt? Des Forges begründet seine Wahl damit, dass *Haishang fanhua meng* mit der Verwendung von Dialogen in Umgangssprache bereits den Shanghai-Roman als überregionales Genre ankündige. Der Roman dokumentiert zudem exemplarisch und auf höchstem Niveau die Publikationsform in Fortsetzungsfolgen, denn er überflügelte die Konkurrenz durch seine überaus lange Veröffentlichungszeit.[18] Darüber hinaus war er zu seiner Zeit ein höchst erfolgreiches Werk, ein eigentlicher Bestseller, der zahlreiche Imitationen generierte. Wenn ein solches Werk damals derartige Wirkung hatte, muss es dafür Gründe geben, die in der späteren Literaturgeschichte unverstanden blieben. Zu guter Letzt erscheint das Werk,

15 Vgl. SOJA, 1996: 11; SOJA, 2009: 249; HALLET, 2009: 13.

16 BACHMANN-MEDICK, 2006: 286, 289.

17 BACHMANN-MEDICK, 2006: 291; Hervorhebung im Original.

18 DES FORGES, 1998: 103.

abgesehen von wenigen Ausnahmen, meist nur flüchtig erwähnt neben dem berühmteren *Haishang hua liezhuan*. Gerade Werke abseits des Literaturkanons bergen schliesslich oftmals Aspekte, die die dominante Interpretation und den Kanon zu destabilisieren vermögen. Trotz allem musste das untersuchte Material eingegrenzt werden: Das Werk wurde zuerst in Fortsetzungsfolgen publiziert und erschien danach in drei Teilen in Buchform (1903–1906). Die Gesamtausgabe beträgt über 1200 Seiten, sodass ich mich in meiner Analyse auf den ersten Teil bzw. die ersten dreissig Kapitel beschränke. Umfang, Methodologie und Forschungsgegenstand verdeutlichen, dass es sich um noch längst nicht vollständig erschlossene Felder handelt: *Haishang fanhua meng* steht neben einer Reihe weiterer, noch unbearbeiteter Romane der späten Qing-Zeit, und auch der *spatial turn* ist immer noch in voller Drehung.[19]

2. Der Autor Sun Jiazhen

Der Autor Sun Jiazhen 孫家振 (*zi* Yusheng 玉聲, 1863–1939) wuchs im hybriden Shanghai des späten 19. Jahrhunderts auf. Er entstammte einer gut situierten Beamtenfamilie, die in den Konzessionsgebieten lebte. Sun frequentierte in jungen Jahren als Patron die Kurtisanen- und Vergnügungswelt und heiratete mit 36 Jahren eine bekannte Kurtisane.[20] Doch Sun Jiazhens Leben in diesen Kreisen forderte seinen Preis, nämlich die beträchtliche Verminderung des Familienvermögens.[21] Aufgrund der Konvergenz von Lebensweg und Romanwelt ist sicher anzunehmen, dass er eigene Erlebnisse und solche seiner Freunde in *Haishang fanhua meng* verarbeitete.

Ursprünglich genoss Sun Jiazhen eine traditionelle literarische Ausbildung und strebte den klassischen Weg durch die Beamtenprüfungen (*keju* 科舉) an. So erfolgte die Aufzeichnung seines Treffens mit Han Bangqing 韓邦慶, dem Autor von *Haishang hua liezhuan*, als sie beide an Prüfungen in Beijing teilnahmen und sich auf der Rückreise über ihre parallel entstehenden Werke austauschten.[22] Im Verlauf des 19. Jahrhundert wurde es immer schwieriger, einen offiziellen Beamtenposten über die Prüfungen zu erlangen: Zu viele Anwärter

19 BACHMANN-MEDICK, 2006: 316f.
20 MA/LI, 1991: 2463; YEH, 2006: 213.
21 YAN, 1993: 368.
22 YAN, 1993: 368.

bewarben sich um zu wenige Plätze.[23] Auch Sun Jiazhen blieb eine Beamtenkarriere verwehrt. Er gelangte statt dessen zu einiger Prominenz in der zu seiner Zeit entstehenden publizistischen Szene und schrieb als Autor zahlreiche Romane. Er trat unter verschiedenen Namen (*biehao* 別號) auf, u.a. als Haishang shushi sheng 海上漱石生 (Herr Einsiedler aus Shanghai)[24] und Jingmeng chixian 警夢痴仙 (Der törichte Unsterbliche, der vor Träumen warnt). Nach seinem 35. Lebensjahr schrieb er vor allem unter dem Studionamen Tuixing lu 退醒廬 bzw. Tuixing lu zhuren 退醒廬主人 (Hausherr der Hütte, in die man sich zum Erwachen zurückzieht).[25] Er wirkte aber auch als Zeitungsredaktor in diversen Redaktionen, darunter in der ersten chinesischen Zeitung Shanghais, der *Shen bao* 申報 (Shanghaier Zeitung, gegr. 1872) und der *Yulun shishi bao* 輿論時事報 (Öffentliche Meinung und Zeitgeschehen, gegr. 1909).[26] 1893 wurde er Chefredaktor bei der *Xinwen bao* 新聞報 (Neue Nachrichten) und gründete mit Wu Jianren 吳趼人 (1866–1910) im Jahr 1898 seine eigene Zeitung *Caifeng bao* 采風報 (Der gesammelte Zeitgeist).[27] Eine weitere Neugründung, die *Xiaolin bao* 笑林報 (Gelächterwald), folgte 1901.[28] Aufgrund seiner langjährigen und vielfältigen journalistischen Tätigkeit war er deshalb auch als "angesehene Persönlichkeit der Pressewelt" bekannt[29] und kannte viele andere Grössen, wie etwa Li Boyuan 李伯元 (*ming* Baojia 寶嘉, 1867–1906).[30] Durch seine Persönlichkeit und Tätigkeit verkörperte er auch den neuen Typ des "Konzessionsgelehrten" (*yangchang caizi* 洋場才子). Solche städtischen Intellektuelle waren häufig

23 Siehe STARR, 2007: 58; HOU, 2006: 27.

24 Eigentlich "jemand, der in Abgeschiedenheit lebt" (*xianju* 閒居, *yinju* 隱居). Vgl. *shushi* 漱石 in HYDCD, 2006.

25 CHEN, 2005: 337f., Nr. 3656. YAN, 1993: 367f. Yan Tingliang und einige andere Autoren geben das Geburtsjahr mit 1864 an, Catherine Yeh mit 1862 (YEH, 2006: 213), doch das 2. Regierungsjahr des Tongzhi-Kaisers, in dem er geboren wurde, ist 1863, vgl. YI, 2007: 202.

26 Vgl. SHI, 1991: 119 (*Shen bao*), 354 (*Yulun shishi bao*). Letztere war ein Zusammenschluss zweier Zeitungen, nämlich der *Yulun ribao* 輿論日報 (Tageszeitung der öffentlichen Meinung) und der *Shishi bao* 時事報 (Das Zeitgeschehen).

27 SWYCD, 1992: 310; DES FORGES, 1998: 44, Anm. 168. Vgl. auch SHI, 1991: 228 (*Caifeng bao*).

28 Vgl. SHI, 1991: 286.

29 SWYCD, 1992: 310.

30 Das Zuhause von Li Boyuan sowie die Büros der Zeitung *Shijie fanhua bao* 世界繁華報befanden sich gerade gegenüber der *Xinwen bao*, wo Sun Jiazhen arbeitete (YEH, 2006: 213; DES FORGES, 1998: 114).

Patrons von Kurtisanen, lebten und arbeiteten in deren Etablissements, und waren im aufstrebenden Zeitungs- und Verlagswesen tätig.[31]

3. Publikationsgeschichte von *Haishang fanhua meng*

Haishang fanhua meng erschien in einer Zeit, als Shanghai sich gerade zum blühenden Presse- und Medienzentrum Chinas entwickelte. Dies zeigt sich auch in seiner Publikationsform: Er verwendete als einer der ersten das neue, innovative Format des Fortsetzungsromans. Han Bangqings Roman *Haishang hua liezhuan* (Biographien von Shanghais Blumen), der etwas früher als *Haishang fanhua meng* erschien, etablierte und verankerte das neue Format des Fortsetzungsromans in der Medienlandschaft Shanghais. Vorher erschienen nur mässig erfolgreiche Adaptionen und Übersetzungen von englischen Romanen.[32] Han publizierte die Erzählung in seiner eigenen Literaturzeitschrift *Haishang qishu* 海上奇書 (Wundersame Geschichten Shanghais). Selbst wenn er die Erzählung ursprünglich nicht als Fortsetzung geplant hatte, war *Haishang hua* die erste vernakuläre Erzählung in Chinesisch, die in Fortsetzungen erschien.[33] Die Publikation in Fortsetzungsfolgen entwickelte sich im Anschluss an *Haishang hua* zum dominanten Veröffentlichungsmodus für lange Erzähltexte um die Jahrhundertwende in Shanghai[34], wobei im gleichen Zeitraum und im gleichen Format nur *Haitian hongxue ji* 海天鴻雪記 (Aufzeichnung der Schneespuren eines Shanghaier Schwans, 1899)[35] und eben *Haishang fanhua meng* erschienen.

Bereits vor der ersten Fortsetzungspublikation in Sun Jiazhens eigener Zeitung *Caifeng bao* lag angeblich eine erste Fassung vor: In *Tuixing lu biji* 退醒廬筆記 (Aufzeichnungen aus der Hütte, in die man sich zum Erwachen zurückzieht), verfasst in den 1920er-Jahren, erzählt Sun Jiazhen nachträglich von

31 YEH, 2006: 16, 178.

32 HANAN, 2004: 103f. Für mögliche Gründe für die geringe Attraktivität siehe ebd.

33 YEH, 2006: 216; HANAN, 2004: 104; DES FORGES, 1998: 95, 103.

34 DES FORGES, 2005: 392. Neben Romanen wurden das neue Format auch für *tanci* 彈詞 (Erzählungen in Vers- und Prosaform) und andere Genres wie Erzählungen über Gerichtsfälle (*gong'an xiaoshuo* 公案小說) genutzt.

35 Als Autor gilt Li Boyuan. Die Autorschaft von *Haitian hongxue ji* ist umstritten, das Pseudonym des Verfassers lautet Erchun Jushi 二春居士 (Zurückgezogener Gelehrte des zweiten Frühlings). Ich folge Des Forges, der die Autorschaft Li Boyuan zuweist (1998: 109).

einer Begegnung mit Han Bangqing.[36] Als er ihn 1891 traf, tauschten sie sich über die Entstehung ihrer beiden Werke aus, wobei die ersten zwanzig Kapitel seines *Haishang fanhua meng* damals angeblich bereits vorlagen.[37] Ein weiterer Hinweis darauf, dass Sun Jiazhen früh erste Teile beendet oder skizziert haben könnte, findet sich im Roman selber: Gleich zu Beginn erwähnt der Erzähler die Figur Qian Shouyu 钱守愚, die jedoch erst im 30. und letzten Kapitel des ersten Teils erscheint.[38] Eine solche Klammer kann als Indiz auf eine skizzenhafte Planung des ersten Teils hin gelesen werden.

Ein anderer Grund für die späte Veröffentlichung mag sein, dass Sun Jiazhen im Jahr 1893 Redaktor bei der Zeitung *Xinwen bao* wurde und später mit den Vorbereitungen für seine eigene Zeitung *Caifeng bao* beschäftigt war, die er in Anlehnung an die *Youxi bao* 游戲報 (Unterhaltung, gegr. 1897), ein Blatt von Li Boyuan, gegründet hatte.[39] Im Juli 1898 erschien die erste Ankündigung des Romans mit einer Gesamtlänge von insgesamt sechzig Kapiteln in der *Caifeng bao*, und ab dem 27. Juli 1898 veröffentlichte die Zeitung täglich eine Seite als Zeitungsbeilage zusammen mit Illustrationen.[40] Eine Seite umfasste etwa 500 Zeichen und enthielt keinerlei Satzzeichen oder Absätze. Das fixe Seitenformat führte dazu, dass der Seitenumbruch manchmal mitten im Satz oder in einer Szene erfolgte. Die Seiten konnten schliesslich zu einem Buch zusammengeheftet werden.[41] Für die ursprünglich geplanten sechzig Kapitel benötigte Sun Jiazhen mit diesem Rhythmus etwa zwei Jahre, um den Text vollständig zu publizieren. Im März 1901 gründete er zudem die Zeitschrift *Xiaolin bao*, in der er zuerst ein anderes eigenes Werk publizierte, nämlich *Xianxia wu huajian* 仙俠五花劍 (Die fünf Blumenschwerter der unsterblichen Streiter).[42] Erst dann

36 TXLBJ 2.11a–b.

37 DES FORGES, 1998: 111; HE, 2010: 33. Es kann auch angenommen werden, dass Sun die Entstehungszeit seines Werks retrospektiv zurückdatierte, um es als Quasi-Vorläufer zu Han Bangqing und dessen Roman positionieren zu können.

38 HFM 4/39 (Kapitel/Seitenzahl).

39 HE, 2010: 33. Vgl. SHI, 1991: 332.

40 HE, 2010: 33; YEH, 2006: 213. Darin befanden sich auch Abbildungen von weiblichen Figuren im öffentlichen, städtischen Raum, ein Novum in der Romanillustration. Traditionell wurden Frauen in Gärten, der Natur oder Innenräumen abgebildet. Einige Schritte in diese Richtung unternahmen bereits Illustrierte wie das Magazin *Dianshizhai huabao* 點石齋畫報 und die *Shenjiang shengjing tu* 申江勝景圖 (Illustrierte Prachtszenen Shanghais, 1884), die beide vom Studio Dianshizhai herausgegeben wurden (YEH, 2006: 290).

41 YEH, 2006: 214.

42 Vgl. ALTENBURGER, 2009: 212–226.

folgten die restlichen vierzig Kapitel von *Haishang fanhua meng*.[43] Die ersten dreissig Kapitel erschienen in Buchform im Jahr 1903 unter dem Titel *Xiuxiang Haishang fanhua meng xinshu chuji* 繡像海上繁華夢新書初集 (Illustrierte Erstausgabe der Träume von Shanghais Pracht und Blüte: erster Teil) in einer Auflage von 3000 Exemplaren im eigenen Gelächterwald-Verlag (Xiaolin baoguan 笑林報館). Jeweils zehn und mehr Illustrationen begleiteten den Roman, der im damals neusten Lithographie-Verfahren gedruckt wurde. Danach folgte der zweite Teil beim selben Verlag unter dem Titel *Xiuxiang haishang fanhua meng erji* 繡像海上繁華夢新書二集 (Illustrierte Erstausgabe der Träume von Shanghais Pracht und Blüte: zweiter Teil) in 30 Kapiteln. Weitere Auflagen der beiden Bände folgten bereits 1905. Den letzten Teil verfasste Sun Jiazhen vermutlich zwischen 1905 und 1906. Er wurde 1906 wieder im selben Verlag unter dem Titel *Xiuxiang Haishang fanhua meng xinshu houji* 繡像海上繁華夢新書後集 (Illustrierte Erstausgabe der Träume von Shanghais Pracht und Blüte: letzter Teil) publiziert.[44] Die Buchversion weicht an einigen wenigen Stellen vom in Fortsetzung publizierten Text ab. Die Erwähnung einer Zeitung, die nicht vor 1901 erschien, weist auf solche Differenzen hin.[45] Eine erste vollständige Ausgabe aller hundert Kapitel erschien 1908 im Verlag Lequn shuju 樂群書局.[46]

Die vielen Ausgaben und Neuauflagen, die in den nachfolgenden Jahren erschienen, weisen darauf hin, wie beliebt das Buch damals war: *Haishang fanhua meng* gilt als der erste Bestseller der chinesischen Literatur um die Jahrhundertwende. Eine ganze Reihe von Imitationen und anderen Folgeprodukten bestätigte die aussergewöhnliche Popularität dieses Romans.[47] Er war so erfolgreich, dass Sun Jiazhen sich entschloss, eine weitere Fortsetzung dazu zu schreiben. Gemäss seiner Aussage waren es die Bitten in den Leserbriefen an den Herausgeber der Zeitung, die ihn zum Weiterschreiben und zu einer Fortsetzung drängten. Diese folgte in der Form eines Bandes mit weiteren hundert Kapiteln, mit dem Titel *Xu Haishang fanhua meng* 續海上繁華夢 (Fortsetzung der

43 HE, 2010: 34; DES FORGES, 1998: 111.

44 DES FORGES, 1998: 111; YAN, 1993: 369. Die Gesamtzahl von 100 Kapiteln entsprach auch so der typischen Länge der klassischen chinesischen Romane (ROLSTON, 1997: 258f.).

45 DES FORGES, 1998: 111.

46 YAN, 1993: 369.

47 HE, 2010: 33; DES FORGES, 1998: 112. 1909 war das Buch so populär, dass es als Geschenk offeriert wurde, falls man sich für ein Jahresabonnement der Illustrierten *Tuhua ribao* 圖畫日報 (Illustrierte Tageszeitung) entschloss (siehe DES FORGES, 1998: ebd., auch für eine Aufzählung von Imitationen).

Träume von Shanghais Pracht und Blüte, 1915–1916), der analog zu den ersten hundert Kapiteln wiederum in drei Teilen erschien.[48]

Selbst wenn Sun Jiazhens Roman sich grosser Popularität erfreute, erwähnten ihn die Schriftsteller der 4. Mai-Bewegung entweder gar nicht oder äusserten sich nur abwertend über ihn, indem sie ihn etwa als "Handbuch zur Welt der Prostitution" (*piaojie zhinan* 嫖界指南) bezeichneten.[49] So sagt He Hongling zu Recht, dass ein Buch ironischerweise desto weniger Spuren hinterlassen habe, je populärer es gewesen sei.[50]

Doch *Haishang fanhua meng* sticht nicht nur durch seine Beliebtheit und seine neue Publikationsform als Fortsetzungsroman hervor. Innovativ war auch, dass der Roman für die Veröffentlichung neu geschrieben wurde und es sich nicht um einen Erstdruck eines jahrzehntealten Manuskripts handelte. Vor *Haishang hua liezhuan* und den anderen beiden frühen Shanghai-Romanen waren nur Nachdrucke bzw. Neuauflagen alter Sammlungen und seltener Werke erschienen. Wie Romane jedoch über das neue Medium der Zeitung ihr Publikum erreichten und damit eine Verbindung zwischen Fortsetzungsroman und Zeitungswesen knüpften, war ebenfalls neu.[51] In der Vorankündigung zur Publikation thematisierte Sun Jiazhen auch seine Wahl, etwas Neues zu publizieren.[52] Er kritisiert darin die Lesegewohnheiten, die auf Klassiker und Sammlungen von Aufzeichnungen ausgerichtet seien und somit veraltetes Wissen und Neuigkeiten aus früheren Zeiten wiedergäben. Damit könnten sie mit der Aktualität, dem Jetzt, nicht Schritt halten. Sie unterstützten die Leserschaft nicht in der Auseinandersetzung mit aktuellen Ereignissen. Durch die Zeitungslektüre liessen sich dagegen Neuigkeiten und Interessantes in Erfahrung bringen, das zu den Trends der eigenen Zeit passe. Wie der Titel der Zeitung *Caifeng bao* besagt, wollte er auch Kommentare zu den sich wandelnden Sitten der Gesellschaft liefern. Und in Sun Jiazhens Augen konnte sein Roman genau dies am besten leisten.

48 DES FORGES, 1998: 99; 113; DES FORGES, 2005: 396; HE, 2010: 33.
49 HE, 2010: 33.
50 HE, 2010: 33.
51 HE, 2010: 34.
52 Zit. in HE, 2010: 34.

4. *Haishang fanhua meng*: Ein Überblick

Der allgemeine Plot des Romans ist rasch erzählt, da er durchaus Ähnlichkeiten zu einer Seifenoper aufweist: Der Gelehrte Du Shaomu 杜少牧 bittet seinen Freund Xie You'an 謝幼安 mit ihm von Suzhou 蘇州 nach Shanghai zu reisen. Während eines Monats wollen sie dort Freunde besuchen und die Stadt ansehen. Doch über Zimmernachbarn im Gasthaus finden sie den Einstieg in das Nachtleben und die Vergnügungen der Stadt, von denen sich Xie You'an immer mehr distanziert. Du Shaomu hingegen taucht in vollen Zügen in die exotische Welt der Konzessionsgebiete ein, begegnet hinterhältigen Betrügern, listigen Kurtisanen und reichen Shanghaiern. Die beiden bleiben immer länger dort, bis Xie You'an wegen einer dringenden Angelegenheit nach Hause zurückkehren muss. Du Shaomu bleibt und verstrickt sich immer tiefer in die Welt der feinen Gesellschaft Shanghais. Nach der Hälfte des ersten Teils – ab Kapitel 14 – verschiebt sich jedoch der Erzählfokus auf andere Figuren der Geschichte, was den Status von Du Shaomu und Xie You'an als Hauptfiguren des Romans stark relativiert. Erst im letzten Kapitel des ersten Teils, Kapitel 30, kehrt der Plot wieder zu Du und Xie zurück. Um den hier skizzierten ungefähren Hauptplot ranken sich unzählige kleinere Geschichten und Liebesintrigen. Nichtsdestotrotz bildet die Handlung um Du Shaomus und Xie You'ans Reise nach Shanghai und die wiederholt hinausgeschobene Rückkehr Dus die Grundstruktur, zu der der Plot immer wieder zurückkehrt.

Neben Du und Xie bevölkern zahlreiche weitere Figuren den Roman, ganz in der Tradition der vernakulären Romane von der Art des *Honglou meng*. Ein Vorwort zur neuen Buchausgabe von 1903 nennt schon alleine 34 Männer- und Frauennamen für den ersten Teil.[53] Darin sind noch nicht einmal alle Kurtisanen und deren Dienerinnen enthalten, geschweige denn weniger wichtige, aber trotzdem mit Namen benannte Figuren.[54] Trotz der Fülle der Figuren lässt eine genaue Analyse erkennen, wie klug die Figurenkonstellationen angeordnet wurden und welche narrativen Funktionen sie in der Erzählung übernehmen. So dienen etwa die ersten beiden Figuren, die Du und Xie im Gasthaus antreffen, als Einstiegspunkt für ein weitverzweigtes Netz von Figuren, die auf verschiedene Weise miteinander verbunden sind. Des Weiteren ist die Geschichte gespickt mit

53 HFM 3f.

54 In Bezug auf frühere Klassiker klingt dies nach nichts: *Honglou meng* (Traum der roten Residenzen, 1792) zählt etwa 800 Figuren (ROLSTON, 1997: 193). Siehe ebd. Seite 195 für die Gründe eines solchen riesigen Figurenarsenals.

Figuren, die als Personen im realen Leben Sun Jiazhens tatsächlich existierten, z.B. der Pekingoper-Darsteller Wang Xiaonong 汪笑儂.[55] Somit verbindet sich die fiktive Wirklichkeit nicht nur durch die Lokalität mit der realen Welt, sondern auch über gewisse Nebenfiguren.

Auch ein Vergleich zwischen den im Roman besuchten Orten zeigt, dass die erzählten Orte beinahe identische, historisch belegbare Entsprechungen aufweisen: Mit wenigen Ausnahmen lassen sich alle genannten Orte auf Karten der damaligen Zeit identifizieren. So reflektiert die fiktionale Realität Shanghais beinahe identisch die historische Realität. Dreh- und Angelpunkt der Geschichte ist das Gebiet der ursprünglichen Britischen Konzession an der Si malu 四馬路, der Fourth Avenue, der heutigen Fuzhou lu 福州路. Dort befanden sich die meisten Möglichkeiten, sich zu vergnügen und das Nachtleben zu geniessen, mit Restaurants, Teehäusern und Zugängen zu den Kurtisanenhäusern, insbesondere nahe der Shi lu 石路, der heutigen Fujian zhong lu 福建中路, die die Si malu kreuzt.[56] Zu der Zeit, als der Text des Romans publiziert zu werden begann (1898), stand die Internationale Konzession vor einer grossen (und letzten) Gebietserweiterung im Norden, die 1899 erfolgte. Im Süden wurde sie durch die Französische Konzession (Fa zujie 法租界) eingeschränkt, deren Begrenzung dem Yangjing-Bach (Yangjingbang 洋涇浜) entlang verlief. Die Figuren im Roman bewegen sich meist im Gebiet dieser Konzessionen und verlassen diese nur selten. Die verschiedenen Orte besuchen sie jeweils per Kutsche, Rikscha (*dongyangche* 東洋車) oder in anderen Vehikeln, jedoch nur selten zu Fuss. Weitere Orte ausserhalb der Konzessionsgebiete, die von den Figuren besucht werden, sind Tempel bzw. Klöster und die unter chinesischer Jurisdiktion stehende Südstadt (Nanshi 南市). Diese Orte kommen hingegen weit weniger häufig vor.

5. *Haishang fanhua meng* als Kurtisanenroman

Wie *Haishang hua liezhuan* kreist auch *Haishang fanhua meng* um das gehobene Kurtisanenmilieu Shanghais. Aufgrund dieses Fokus schreibt die Literaturgeschichte den Roman üblicherweise dem Genre des Kurtisanenromans zu.[57]

55 SWYCD, 1992: 367. Er lebte 1858 bis 1918. Es gibt auch eine Notiz über ihn in TXLBJ 2.29a–30a.

56 DES FORGES, 1998: 15, 119.

57 Vgl. etwa YAN, 1993: 367.

Dieses Genre trägt verschiedene Bezeichnungen, im Chinesischen wie in anderen Sprachen. Lu Xuns 魯迅 (1881–1936) *Zhongguo xiaoshuo shilüe* 中國小說史略 (Kurze Geschichte der chinesischen Erzählliteratur, 1930) etablierte jedoch die gängigste Bezeichnung *xiaxie xiaoshuo* 狹邪小說 (Roman der engen, gewundenen Gassen bzw. Roman der Kurtisanenquartiere) für eine Gruppe von Romanen, die im Kurtisanenmilieu des 19. Jahrhunderts spielen.[58] Ein weiterer Begriff dafür ist *qinglou wenxue* 青樓文學 (Literatur der grünen Residenzen)[59], in Anlehnung an den *Traum der roten Residenzen* (*Honglou meng*), wobei mit "grünen Residenzen" Bordelle bzw. Kurtisanenhäuser gemeint waren.[60] Beide Bezeichnungen, *xiaxie xiaoshuo* wie *qinglou wenxue*, beziehen sich semantisch auf die Kurtisanen und deren Etablissements.[61]

Welche Charakteristika definieren nun das Genre des Kurtisanenromans? Schliesslich existierten Schriften über Kurtisanen und deren Quartiere schon seit langer Zeit in der chinesischen Literaturproduktion.[62] Doch erst gegen Ende der Qing (19. und frühes 20. Jahrhundert) sollten diese Romane eine nie dagewesene Sichtbarkeit erlangen. Beispiele von Werken, die dem Genre des Kurtisanenromans zugeschrieben werden, sind etwa *Pinhua baojian* 品花寶鑒 (Kostbarer Spiegel zur Bewertung von Blumen, 1849), *Fengyue meng*[63], *Huayue hen* 花月痕 (Spuren von Blumen und Mondlicht, 1858), *Qinglou meng* 青樓夢 (Traum

58 LU, 2005: 264–277 (*Zhongguo xiaoshuo shilüe – Han wenxueshi gangyao* 中國小說史略·汉文学史纲要, Bd. 9 der vollständigen Ausgabe der Werke Lu Xuns); STARR, 2007: 4; FU, 2004: 52; WANG, 1997: 53; ZAMPERINI, 2010: 9. Zur Etymologie von *xiaxie* siehe WANG, 1997: ebd.; ZAMPERINI, 2010: ebd.; FAN, 2000: 7.

59 Der Fokus von *Qinglou wenxue* liegt jedoch auf non-fiktionalen Quellen. Es ist ein hybrider Korpus von fiktionalen, non-fiktionalen und fiktionalisierten Texten und umfasst mehrere Jahrhunderte (ZAMPERINI, 2010: 7).

60 ZIMMER, 2002, 2: 561f., Anm. 891. Thomas Zimmer spricht zwar von Kammern, doch *lou* 樓 bezieht sich auf einen mehrstöckigen Gebäudekomplex und metonymisch auf die darin wohnenden reichen Töchter (CAO, 1973: 19; vgl. *lou* in HYDCD, 2006) bzw. auf die Kurtisanenquartiere.

61 ZAMPERINI, 2010: 9. *Xiaxie xiaoshuo* wurde verschiedentlich übersetzt mit *depravity novels* und *fiction about prostitution* (WANG, 1997: 53), *brothel fiction* bzw. "Bordellliteratur" (ZIMMER, 2002, 2: 66), ferner *courtesan novel*, dessen deutsche Übersetzung "Kurtisanenroman" ich bevorzuge. Chloë Starr (2007) verwirft zwar den Begriff *courtesan novel* zugunsten von *red-light fiction*, doch erweckt die deutsche Bezeichnung "Rotlichtromane" zu leicht den Eindruck von Schundromanen und Groschenheften, was dieses Genre mitnichten korrekt umschreiben würde.

62 ZAMPERINI, 2010: 9.

63 Diese ersteren beiden gelten als die frühesten des Genres (HANAN, 2004: 17; HOU, 2006: 5).

der grünen Residenzen, 1878), *Haishang hua liezhuan*, *Haishang fanhua meng* und *Jiu wei gui* 九尾龜 (Die neunschwänzige Schildkröte, 1906–1910).

Wie Paola Zamperini feststellt, ist es schwierig, eindeutige Zuordnungen vorzunehmen, um zu einer erschöpfenden Definition der Kurtisanenromane zu gelangen. Zwar gehören sie sicher in eine thematische Gruppe, doch sind sie definitiv hybrider Natur, indem sie verschiedene Themen und Tropen integrieren, die typisch für andere Genres sind, und sie sind eine komplexe Mischung aus verschiedenen Ideen und Bildern.[64] Intertextualität ist eines der Hauptmerkmale der traditionellen chinesischen Erzählliteratur, wie Paola Zamperini aufzeigt, und die späte Qing-Dynastie ist eine Ära, in der verschiedenste literarische Strömungen integriert wurden.[65]

Es gilt also, eine Anzahl von Kriterien zu bestimmen, die von einer Gruppe von Romanen mehr oder weniger geteilt wird. Denn sogar in Bezug auf narrative Verläufe gibt es keine Einheitlichkeit:

> almost every generalising statement on narrative in red-light fiction can be negated by reference to a counter-example.[66]

Chloë Starr spricht in Bezug auf zwei Kurtisanen-Werke von "overlapping identities", die für ein Werk mehrere Genrebezüge zulassen, u.a. als Roman der späten Qing-Zeit, als Roman im Wu-Dialekt oder als Shanghai-Roman.[67] Statt eine starre Kategorisierung vorzunehmen macht eine solche dynamische, fliessende Genre-Einteilung der Romane mehr Sinn: Texte – nicht nur chinesische – lassen sich gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichem Masse, verschiedenen Kategorien zuordnen.[68]

Ein Grundthema, das diese Gruppe von Kurtisanenromanen behandelt, sind, wie deren Name schon besagt, die Kurtisanen- und Prostituiertenquartiere des ausgehenden Jahrhunderts, insbesondere in Shanghai und Beijing. Viele der Texte repräsentieren zum ersten Mal spezifische Aspekte dieser Kultur. Das

64 ZAMPERINI, 2010: 10.

65 ZAMPERINI, 2010: 12. Intertextualität weist somit darauf hin, dass ein spezifischer Text aus einem Konglomerat anderer Texte und Diskurse besteht (Siehe LI, 2003: 1f., 1, Anm. 3; vgl. auch STARR, 2007: 228f.).

66 STARR, 2007: 200.

67 STARR, 2007: 6.

68 Die unterschiedliche Gruppierung der Texte durch westliche und chinesische Literaturkritiker bekräftigt das Konzept, dynamische Genreeinteilungen vorzunehmen. Chloë Starr etwa vergleicht Genres treffend mit Venn- bzw. Mengendiagrammen, die Überlappungen zulassen (STARR, 2007: 228f.).

gängigste Format ist dasjenige des *zhanghui*-Romans, wozu auch Parallelverse als Kapiteltitel gehören.[69] Die verwendete Sprache liegt nahe am "populär-vulgären" (*tongsu* 通俗) Stil, der im Gegensatz zum "kultiviert-ornamentalischen" Stil (*wenzao* 文藻) leichter zugänglich und für ausführliche, lange Erzählungen besser geeignet ist.[70] Eine grosse Ähnlichkeit zu den Kurtisanenromanen weisen die Erzählungen über *caizi-jiaren* 才子佳人 (talentierte Gelehrte und Schönheiten) auf. Doch während in den *caizi-jiaren*-Erzählungen sich einander perfekt entsprechende, hoch gebildete Liebende treffen, steht in den Kurtisanenromanen primär die Beziehung zwischen Kurtisane und Patron bzw. Klient im Vordergrund.[71] Gerade der Einbezug verschiedenster Merkmale früherer Werke durch intertextuelle Referenzen sind denn das einheitliche Merkmal der Kurtisanenromane:[72] Der Niedergang oder das Ausscheiden der Hauptfigur vor Ende des Romans, ausgleichende Gerechtigkeit für Schandtaten sowie das unbemerkte Gleiten des narrativen Fokus von einer Figur zur anderen sind nur einige der Kennzeichen, die aus älteren Werken übernommen worden sind.[73] Kurtisanenromane glänzen zudem durch die Pluralität der literarischen Register und Textsorten, die in den Text eingewoben werden, wie etwa Gedichte, Dramenpassagen und später auch Zeitungsnachrichten.[74] Das Genre des Kurtisanenromans wird schliesslich durch seine Hauptthematik charakterisiert, nämlich die Beziehung zwischen Kurtisane und Patron.

69 STARR, 2007: 200f.; ZAMPERINI, 2010: 14.

70 Diese Differenz folgt der vor dem 20. Jahrhundert verwendeten Unterscheidung, statt den beiden ungenau definierten Polen *baihua* 白話 (literarischen, vernakulären Ausdruck) und *wenyanwen* 文言文 (klassische literarische Prosa). Vgl. ALTENBURGER, 2009: 24f.; ROLSTON, 1997: 90. Zamperini verwendet *baihua* als Terminus (ZAMPERINI, 2010: 14).

71 Mehr über Form und Inhalte der *caizi jiaren*-Erzählungen findet sich in MCMAHON, 1995, Kapitel 5, sowie STARR, 2007: 40–47.

72 Ein Beispiel, das für eine lockere Gruppierung des Genres spricht, ist etwa *Pinhua baojian*: Der Roman gilt als einer der frühesten Kurtisanenromane (HANAN, 2004: 18), ist jedoch eine (homoerotische) Variante des ursprünglichen Themas, indem es die Beziehungen zwischen jungen Männern und einer Gruppe von männlichen Operndarstellern beschreibt (STARR, 2007: 76).

73 STARR, 2007: 200f.

74 Vgl. STARR, 2007: 204. In *Haishang fanhua meng* steht etwa der gesamte Brief der Kurtisane Wu Chuyun an Du Shaomu im *wenzao*-Stil abgedruckt oder ein Gedicht Xie You'ans an Du Shaomu, das ihn dazu ermahnt, sich in seinen Vergnügen zu zügeln (HFM 16/171, 7/67). Trotzdem war die Integration verschiedener Textsorten und Schreibstile schon eine Eigenschaft der frühen Romane. *Shuihu zhuan* inkorporierte bereits verschiedene historische Quellen, literarische Darstellungen historischer Figuren und deren Biographien (GU, 2006: 86).

Die chinesische Literaturgeschichte behandelte jedoch das Genre des Kurtisanenromans primär stiefmütterlich, und ohne die 4. Mai-Literaten sähe das literaturgeschichtliche Urteil über die Kurtisanenromane wohl ganz anders aus. Zwar genossen die Erzählungen, die in den Gärten, Teehäusern und später in den Stadtlandschaften spielten, zu ihrer Zeit andauernde Popularität – *Haishang fanhua meng* war bekanntlich ein Bestseller. Doch die Literaturkritik sah das anders, und erst allmählich ist auch in China ein kritischer Diskurs über die Kurtisanenromane bzw. über die Romane der späten Qing-Zeit entstanden, der sich von den starren 4. Mai-Denkmustern zu lösen versucht.[75]

Lu Xun nahm in seiner pionierhaften Geschichte der chinesischen Erzähllitteratur, *Zhongguo xiaoshuo shilüe*, eine erste Einteilung und Bewertung einer Auswahl von Kurtisanenromanen vor und zwängte die Romane in ein enges chronologisches und konzeptuelles Gefüge.[76] Zum einen war dies literaturgeschichtlich nicht akkurat, zum anderen diente die Kategorisierung politischen Zwecken, um eigene ideologische Ansichten zu untermauern.[77] Die Einteilung der Romane erfolgte danach, wie die Figuren und insbesondere die Kurtisanen in den Romanen dargestellt wurden. So grenzte Lu Xun drei Phasen der Gattungsentwicklung ab: eine der "übermässigen Idealisierung" (*yimei* 溢美), eine der "realitätsnahen Beschreibung" (*jinzhen* 近真) und eine der "übermässigen Verurteilung" (*yi'e* 溢恶).[78] Patrick Hanan schreibt zwar den ersten beiden Kategorien eine gewisse Gültigkeit zu; fest steht jedoch auch, dass Lu Xuns Einteilung und die abschätzige Bewertung seiner Zeitgenossen die weitere Literaturkritik bezüglich dieser Werke massgeblich beeinflusst hat.[79] Die "literarische Revolution" des frühen 20. Jahrhunderts und der totalisierende Diskurs, der daraus abgeleitet wurde, hatte zur Folge, dass diese Gruppe von Romanen zwischen 1840 und 1910 lange relativ unbeachtet blieb.[80] Nur was in das akzeptierte Modell dieser literarischen Revolution passte, wurde für eine wissenschaftliche Untersuchung in Betracht gezogen.[81] Erst in den letzten fünfzehn Jahren löste sich die Literaturwissenschaft allmählich von dieser einseitigen Sicht, etwa mit der Arbeit David Der-Wei Wangs (1997).

75 STARR, 2007: xxi; ein Beispiel dafür ist etwa HOU, 2006. Er verwendet trotzdem noch die Drei-Phasen-Einteilung Lu Xuns (HOU, 2006: 32–35).

76 ZAMPERINI, 2010: 9; LUAN, 2007: 74; ZHAO, 1995: 21; HOU, 2006: 25.

77 ZAMPERINI, 2010: 10.

78 LU, 2005: 348f.; LUAN, 2007: 74; HANAN, 2004: 33.

79 LUAN, 2007: 74; STARR, 2007: 22.

80 STARR, 2007: 2.

81 Vgl. STARR, 2007: 20f.

Einer der wenigen Romane, der dieser harschen Kritik entkam, war Han Bangqings *Haishang hua liezhuan*, der von Lu Xun für seine realitätsnahe Darstellung gelobt wurde[82] und bislang auch am meisten akademische Aufmerksamkeit erhielt.[83] Eventuell mag es auch daran liegen, dass der Roman eines der Lieblingsbücher der bekannten Shanghaier Schriftstellerin Zhang Ailing 張愛玲 (1920–1995) war. Sie übertrug die Dialoge vom Wu-Dialekt in die vernakuläre Standardsprache und edierte den Text gesamthaft. Zusätzlich übersetzte sie den Roman eigenhändig ins Englische. Das Manuskript wurde posthum von Eva Hung bearbeitet und publiziert.[84]

Trotzdem verharren viele Kritiker noch bei der üblichen Einteilung Lu Xuns und wenden nur selten neue Modelle an.[85] Yan Tinglian schreibt etwa, dass aus heutiger Sicht *Haishang fanhua meng* "ohne grosse künstlerische Errungenschaften" (*yishu chengjiu bu zenme gao* 藝術成就不怎麼高) und "völlig ohne Auswirkung auf die Literaturproduktion" (*wenxue chuangzuo shang bing wu shenme yingxiang* 文學創作上並無什麼影響) geblieben sei.[86] Doch wurde bereits zur Genüge gezeigt, dass *Haishang fanhua meng* aufgrund des Inhalts und des Status als Bestsellers sicher als Populärliteratur in der Art des *Haishang hua liezhuan* gelten kann. Zudem besticht er durch seine narrativen und literarischen Raffinessen sowie seine umfangreiche, klug angeordnete Figurenbesetzung. Somit erklären sich schliesslich die Beliebtheit und die intensive Rezeption von *Haishang fanhua meng* sicher nicht durch die Enthüllungs- und Warnthematik, die gerne als Primärgrund für seine Popularität angeführt wird.

Der Kurtisanenroman des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts sollte die spätere Literaturproduktion weiter beeinflussen, selbst wenn dies im Zuge seiner negativen Rezeption gerne unterschlagen wird. Am deutlichsten zeigt sich das Erbe in der modernen urbanen Populärliteratur (*tongsu xiaoshuo* 通俗小說) der 1910er bis 1940er Jahre. Deren Autoren übernahmen viele klassische Elemente der Romanliteratur, beispielsweise das *zhanghui xiaoshuo*-Format, und kombinierten sie mit neuen Elementen und Inhalten.[87] Zudem reflektieren sie insbesondere einen städtischen Blickwinkel, der die urbane Ausrichtung des Genres weiter unterstreicht.[88] Darin zeigt sich weiter die Verbindung zwischen den

82 HOU, 2006: 29; LU, 2005: 274f.
83 STARR, 2007: 22.
84 Siehe HAN, 2005.
85 Vgl. etwa LUAN, 2007: 74, 77f.; YAN, 1993: 372.
86 YAN, 1993: 373.
87 ALTENBURGER, 2009: 321; FAN, 2000: 4, 7, 22.
88 FAN, 2000: 4.

frühen Shanghai-Romanen und der späteren städtischen Populärliteratur: Beide sind Shanghaier Ursprungs, und deren Autoren schreiben als Einwohner der Stadt Shanghai über einen spezifischen urbanen Kontext.[89] Zwar wird diese moderne urbane Populärliteratur gemeinhin als "Mandarinenten- und Schmetterlingsliteratur" (*yuanyang hudie pai* 鴛鴦蝴蝶派) oder "Samstags-Literatur" (*libailiu* 禮拜六) bezeichnet[90], doch ist diese Bezeichnung weder akkurat noch neutral. Wenn sie überhaupt verwendet werden sollen, gelten diese beiden Begriffe als eine bestimmte Strömung innerhalb der Populärliteratur.[91] Vielmehr handelt es sich um eine schwammige, abwertende Sammelbezeichnung, einen "Abfalleimer"-Begriff[92], der fälschlicherweise sämtliche Erzähltexte dieser Periode umfasst, die nicht zur "Neuen Literatur" (*xin wenxue* 新文學) gehören.[93] Dieser modernen urbanen Populärliteratur widerfuhr schliesslich ein ähnliches Schicksal wie dem Kurtisanenroman, nämlich die pauschale Herabsetzung und negative Bewertung durch die 4. Mai-Literaten, die diese Populärliteratur als veraltet in Inhalt, Form und Sitten, als kommerziell und oberflächlich abschrieben.[94] Dies resultierte später in einer ausschliesslichen Fokussierung auf die 4. Mai-Literatur und der Nichtanerkennung jeglicher populärer Formen von Literatur.[95] Etwas früher als beim Kurtisanenroman wurde die literaturgeschichtliche Stellung dieser Populärliteratur in den letzten zwanzig Jahren bis zu einem gewissen Grad rehabilitiert.[96] So zeigte sich, dass etwa die erste Trendwelle von Liebesgeschichten zwischen 1906 bis 1911 wesentlich unter dem Einfluss des Kurtisanenromans des 19. Jahrhunderts stand.[97] Der Literaturkritiker Yuan Jin 袁進 sieht in *Haishang fanhua meng* sogar einen möglichen Ausgangspunkt der späteren "Mandarinenten- und Schmetterlingsliteratur", d.h. der Populärliteratur.[98]

89 FAN, 2000: 10.

90 Vgl. FU, 2004: 43; HOU, 2006: 6, 257f. Die früheste, wegweisende nicht-chinesische Studie zum Thema ist LINK, 1981. *Libailiu* folgt dem Namen einer Romanzeitschrift.

91 FAN, 2000: 18.

92 FAN, 2000: 13.

93 FAN, 2000: 13.

94 ALTENBURGER, 2009: 321; FAN, 2000: 2; LINK, 1981: 17.

95 LINK, 1981: 7.

96 Vgl. Fan, 2000.

97 LINK, 1981: 54.

98 Zit. in FU, 2004: 54.

6. *Haishang fanhua meng* als Shanghai-Roman

Es ist demnach angezeigt, in der Analyse des Kurtisanenromans nicht den vorgegebenen literaturgeschichtlichen Mustern zu folgen, sondern sich vielmehr von diesen zu lösen. Es wurde dargelegt, dass dem Kurtisanenroman überlappende kategoriale Identitäten zugeschrieben werden können, sodass ein Werk gleichzeitig verschiedenen Literaturgenres bzw. -kategorien zugehörig sein kann. In den 1890er Jahren entstand in Shanghai eine ganze Reihe solcher Werke, die zwar das Thema der Kurtisanen und Patrons behandelten, gleichzeitig aber auch eng mit der blühenden Metropole Shanghai der Jahrhundertwende verknüpft waren. Alexander Des Forges wies in seiner Dissertation nach, dass die Bezeichnung "Shanghai-Roman" bereits auf diese Gruppe von Texten anwendbar ist, und nicht erst auf die späteren Werke des frühen 20. Jahrhunderts.[99] Was er als eigenes Genre definiert, überschneidet sich mit dem, was andere bereits mit dem Begriff *haipai* 海派-Literatur oder Shanghai-Roman (*haishang xiaoshuo* 海上小說) bezeichnet haben.[100]

Mein Vorschlag ist es, den Beginn eines Shanghai-Romangenres mit Des Forges' These und Werkauswahl zu verknüpfen und gleichzeitig die Mehrfachkategorisierung dieser Romane zuzulassen (Kurtisanenroman und Shanghai-Roman). *Haishang fanhua meng* wäre somit ebenfalls ein Shanghai-Roman.[101] Zuerst existierte der Kurtisanenroman, der eine Transformation in der Adaption auf den Shanghaier Kontext erfuhr: Shanghai wurde zum primären Erkennungs- und Genremerkmal dieser Textgruppe, während das Thema der Kurtisanen, die gerade aufgrund ihrer Kultur Sinnbilder der Stadt waren, sekundär war. Deswegen ist *Haishang fanhua meng* gleichzeitig ein Kurtisanenroman *und* ein Shanghai-Roman. Im weiteren Verlauf lösten zwar andere Themen und Erzählformen die Kurtisanenromane Shanghais ab, wie die städtische Populärliteratur

99 DES FORGES, 1998.

100 Vgl. etwa FU, 2004 (*haipai wenxue*); YUAN, 2005: 322–332 (*haishang xiaoshuo*); CHEN, 1993: 3 (*Shanghai wenxue* 上海文學).

101 Des Forges' theoretische Basis für den Shanghai-Roman basiert auf dem Genrebegriff als "historischen Prozess" des Literaturwissenschafters Hans Robert Jauss, was ich mitnichten befürworte. Vielmehr sehe ich die Entstehung des Shanghai-Romans als eine Adaption im Sinne Linda Hutcheons, was hier nur am Rande erwähnt werden kann. Somit wäre der Shanghai-Roman aus der Adaption des Kurtisanen-/Grossstadtromans *Fengyue meng* entstanden, der noch in Yangzhou spielt. In der Adaption von Plot und Setting auf die Stadt Shanghai entstand in Folge der Shanghai-Roman. Für das Thema der Adaption vgl. Hutcheon 2006; für den chinesischen Kontext von Adaptionen siehe HUANG, 2004a, 2004b.

des frühen 20. Jahrhunderts Shanghais belegt, doch die Stadt als Schauplatz und Primärmerkmal blieb erhalten: Wie *Haishang fanhua meng* und die anderen Kurtisanen-Shanghai-Romane sind sie undenkbar ohne die Stadt Shanghai. In späteren Shanghai-Romanen mögen gewisse Merkmale, die im Folgenden als Kennzeichen des Shanghai-Romans beschrieben werden, verschwunden sein, wie etwa das Publikationsformat oder die sorgfältige Gestaltung eines konzisen Raum-Zeit-Kontinuums. Die Stadt Shanghai als Schauplatz der Handlung, der sich von anderen abhebt und prominent hervorgehoben wird, bleibt aber erhalten.

Gemäss Alexander Des Forges definieren Inhalt und Art der Darstellung das Genre des Shanghai-Romans.[102] Die drei wegweisenden vernakulären Erzählungen, die für die Definition der Umrisse des Genres massgeblich waren, sind die folgenden: *Haishang hua liezhuan* (1892), *Haishang fanhua meng* (1898) und *Haitian hongxue ji* (1899).[103] Sie sind demnach die frühesten Shanghai-Romane. Das hervorstechendste Merkmal des Genres ist die Hauptbeschäftigung mit Shanghai als Ort und Raum:[104] Die Stadt ist sozusagen die heimliche Hauptfigur in den Shanghai-Romanen, welche die Stadt als ganz besonderes Erlebnis mit Identitätsmerkmalen zeigen,[105] die im Gegensatz zu anderen Städten einzigartig waren.

Shanghai ist nicht nur Schauplatz der Geschichte, sondern auch eine aktive Mitspielerin, die prominent im Vordergrund steht.[106] Dies zeigt sich bereits in vielen Kapiteltiteln der Shanghai-Romane, die Angaben enthalten über Orte, an denen die Handlung spielt.[107] In *Haishang fanhua meng* lautet etwa die Überschrift zu Kapitel 2: "Im Changfa-Gasthaus beziehen die Reisenden ihre Unterkunft; in der Jixian-Gasse treffen sich alte Freunde"; und zu Kapitel 9: "Im Longhua-Tempel kommen viele zusammen, um für Buddha Räucherwerk zu verbrennen; der Gaochang-Tempel begeht eine üppige Prozession zum Qingming-Fest."[108]

102 DES FORGES, 1998: 103.

103 DES FORGES, 1998: 103.

104 DES FORGES, 1998: 207.

105 Vergleichbar heute mit dem Pearl Tower Shanghais (*Dongfang mingzhu ta* 東方明珠塔) oder dem Eiffelturm von Paris.

106 YEH, 2006: 249, 250. Catherine Yeh spricht durchwegs von Kurtisanenromanen und folgt Des Forges' Genre-Unterteilung nicht. Was sie jedoch über die Stadt Shanghai als solche in Beziehung zum Kurtisanenroman schreibt, stützt seine These.

107 YEH, 2006: 252.

108 HFM 2/12, 9/86.

Die Stadt tritt des Weiteren im Haupttext in Erscheinung. Die Eröffnungssequenz ist in langen vernakulären Erzähltexten von besonderer Bedeutung, denn hier werden die Hauptanliegen thematisiert und die Genealogien der Figuren dargelegt. In den Shanghai-Romanen stehen hingegen die "Genealogie der Stadt" und das Hauptthema, namentlich die Auswirkungen des Shanghaier Lebens auf unbescholtene, aber naive junge Männer, im Vordergrund.[109] In *Haishang fanhua meng* ist dies nicht anders: Im ersten Kapitel beschreiben ein Gedicht und ein kurzer Text die Stadt Shanghai, um dann den Fokus auf Xie You'an zu richten.[110]

Die Handlung selber spielt in *Haishang fanhua meng* und anderen Shanghai-Romanen nur selten ausserhalb der Konzessionsgebiete, sondern kreist vorwiegend um das Vergnügungsviertel an der Si malu bzw. Fourth Avenue. Um die Stadterfahrung in den Vordergrund zu bringen, dominieren in Shanghai-Romanen zwei narrative Kunstgriffe. Der erste solche Kunstgriff ist der auswärtige Besucher, der erstmals in die Metropole reist. Er dient dabei als Identifikationsfigur und Folie für den Leser oder die Leserin, um ihn oder sie mit der Stadt vertraut zu machen. Der Besucher, der zu Beginn noch unwissend und naiv ist, aber allmählich durch seine Erlebnisse erfahren und erprobt wird, begleitet die Leserschaft durch die Stadt.[111] Der zweite Kunstgriff besteht in der Interaktion der Kurtisanen mit ihren Kunden. Diese spiegelt ebenfalls, wie Shanghai funktioniert, und enthält z.B. Informationen darüber, welche Orte in Mode sind und unbedingt besucht werden müssen.[112] Beide Aspekte sind ebenfalls in *Haishang fanhua meng* zu finden: Es ist dies die Rahmengeschichte um Du Shaomu und Xie You'an sowie die Interaktionen Du Shaomus und der anderen Patrons mit den Kurtisanen. In der Stadtbeschreibung und -erkundung erbten die Shanghai-Romane viele Charakteristika zeitgenössischer Kurtisanenbiographien, Reise- und Kurtisanenhandbücher sowie sogenannter Bambuszweigballaden (*zhuzhici* 竹枝詞).[113] Diese betonten alle die Örtlichkeit Shanghais und halfen mit, das virtuelle Bild Shanghais zu generieren.[114] Shanghai-Romane dienten in dieser Hinsicht als eine Art "interaktive" fiktionale Reiseführer, die sozusagen die

109 DES FORGES, 1998: 80.

110 HFM 1/3.

111 YEH, 2006: 254.

112 YEH, 2006: 254.

113 YEH, 2006: 47, 194; DES FORGES, 1998: 48, 80. Zu Kurtisanenhandbüchern siehe insb. YEH, 2006: 184. Für eine Bearbeitung von *zhuzhici*, die die Stadt beschreiben, siehe Liang, 2010, insb. Kapitel 5, 119f. und passim.

114 YEH, 2006: 251.

Stadt in Aktion zeigten. Dies kontrastiert mit den statischen Beschreibungen nicht-fiktionaler Darstellungen. Trotzdem wird in *Haishang fanhua meng* vielerorts ein gewisses "name-dropping" praktiziert: Berühmte Örtlichkeiten werden weniger detailliert beschrieben, als vielmehr einfach als Besuchsorte aufgezählt. Die Leserschaft erfährt beispielsweise nicht, wie die Strassenzüge der Konzessionsgebiete Shanghais, das westliche Restaurant Yipinxiang 一品香 ("Geschmack erster Güte") oder bestimmte Läden aussehen. Dies mag auf den anvisierten impliziten Leser bzw. die Leserschaft hinweisen: Schrieb Sun Jiazhen den Roman für ein Publikum, das wie er in der Stadt lebte und die wichtigsten architektonischen Bauwerke vom Aussehen her kannte, so erübrigte sich für diese eine genaue Beschreibung. Wer täglich am Yipinxiang vorbeiging oder darin ass, für den war jegliche Darstellung der äusseren Erscheinung überflüssig. Es ist also anzunehmen, dass das Zielpublikum ortskundig war oder zumindest die Stadt von Reiseführern und Handbüchern her bereits kannte.[115]

Den spezifischen Raum Shanghai gestalten neben Örtlichkeiten auch westliche Objekte und Errungenschaften, welche die hybride Kultur Shanghais repräsentieren und das Besondere der Stadt herausstreichen. Dazu gehören die bereits erwähnten Transportvehikel. Des Weiteren sind der Kauf und Konsum westlicher Güter zu nennen, die für alle Figuren wie selbstverständlich erscheinen.[116] Weiter erinnern uns häufige Verweise auf die Presse und Zeitungen, dass wir uns in Shanghai, dem Medienzentrum Chinas befinden.[117] Die Medien und die Presse dienten so als ein weiteres Merkmal, das Shanghai zur Jahrhundertwende als einzigartig auszeichnete.

Eng mit der Stadt verbunden ist das Bild der Kurtisane, was besonders für die frühen Shanghai-Romane gilt. Catherine Yeh spricht über die Kurtisanen und deren Beziehung zur Stadt gar als eine "literarische Umarmung" (*literary em-*

115 Innenräume oder Spezialanlässe werden jedoch oft im Detail beschrieben und das über mehrere Seiten hinweg. So z.B. beispielsweise die Räume im Longhua-Tempel (HFM 9/91f.) oder die Qingming-Prozession (9/95f., 10/97–98).

116 Beispielsweise kauft die Figur Rong Jinyi ein Fernglas (*qianlijing* 千里鏡), eine Musikbox (*bayinqin* 八音琴), und verschiedene Uhren (HFM 8/78); der Genuss von Bananensoda (*xiangjiao Helan shui* 香蕉荷兰水, 19/206) oder von Eiskrem (*bingjilian* 冰忌廉, 20/213) sind weitere Beispiele. Die diesbezüglich wohl interessanteste Szene ist der Kauf von neuen Einrichtungsgegenständen von einer westlichen Firma, welche die Figur Tu Shaoxia tätigt. Sie listet den kompletten Einkauf auf, wobei die Begriffe für die Möbel aus dem Englischen transliteriert wurden. Eine andere Figur erklärt diese nachfolgend den ungläubigen Freunden (23/254; vgl. YEH, 2006: 44).

117 Etwa die Beschreibung von Paparazzo bzw. Journalisten (HFM 18/188; 23/250).

brace).[118] Gerade deswegen ist es sinnvoll, von den Kurtisanenromanen, die in Shanghai spielen, auch als Shanghai-Romanen zu sprechen: Die Stadt teilt ihre Prominenz mit den Kurtisanen. Die Shanghai-Romane zeichnen ein buntes Bild der Shanghaier Kurtisane, das bislang vor allem in kurzen Zeitungsberichten, verstreuten Biographien und anderen Textfragmenten überliefert worden war.[119] Dabei vermitteln sie den korrekten Umgang sowie die Sitten und Regeln des Kurtisanenmilieus.[120] Durch die Lektüre von Shanghai-Romanen wurde so jede Person zu einer Kennerin nicht nur der Stadt Shanghai, sondern gleichsam auch der Kurtisanenkultur.[121] Der frühe Shanghai-Roman, und damit auch *Haishang fanhua meng*, vereint somit in sich auch die Funktionen eines Reiseführers und eines "Benimmbuchs für Besucher von Kurtisanenhäusern".[122] Ab dem frühen 20. Jahrhundert wurde die Kurtisane schliesslich von anderen Themen abgelöst, die in den Vordergrund traten, während der Fokus auf die Metropole Shanghai erhalten blieb.[123]

7. Der Shanghai-Roman: Merkmale

Der Shanghai-Roman, der im Mittelpunkt des Kurtisanenmilieus spielt, verdeutlicht seinen Fokus auf den Raum Shanghai weiter mit detaillierten Orts- und Zeitangaben.[124] Zudem lassen sich alle in *Haishang fanhua meng* erwähnten Orte auf zeitgenössischen Karten wiederfinden und erfüllen auch narrative Funktionen. Bereits die Vorworte zu *Haishang fanhua meng* heben die Realitätsnähe der Romane hervor. Sie wird durch konzise Raumbeschreibung noch weiter unterstrichen. Stellen Karten und Reisebücher Lokalitäten noch als statisch fixierte Objekte dar, betonen die Shanghai-Romane die Verbindung dieser Punkte miteinander. Die Bewegung der Figuren, deren Dynamik im Raum, verbindet die statischen Orte miteinander und lässt sie dadurch zu Räumen werden. Die Shanghai-Romane stellen sozusagen Aufzeichnungen dieses Vorgangs

118 YEH, 2006: 249f.

119 YEH, 2006: 213. Catherine Yeh vergleicht hier mit Kurtisanenromanen anderer Nationalliteraturen, etwa der französischen und der japanischen (YEH, 2006: 252).

120 YEH, 2006: 250.

121 YEH, 2006: 254.

122 YEH, 2006: 253.

123 Vgl. FU, 2004: 150.

124 DES FORGES, 1998: 141.

dar.[125] In *Haishang fanhua meng* erfolgt diese Verräumlichung nicht über detaillierte Schilderungen der vorbeiziehenden Szenerie, die während einer Kutschen- oder Rikschafahrt zu sehen ist, und die Strasse zu einem eigenen Raum machen würde.[126] Vielmehr überwiegen Angaben dazu, von wo bis wo die Fahrt erfolgt.[127] Dies verbindet die Orte miteinander und fixiert sie im städtischen Raum.[128] Räume werden weiter auch durch die Bewegungen der Figuren innerhalb der Stadt erschaffen.[129]

Präzise Zeit- und Datumsangaben ergänzen die genauen Ortsangaben und Bewegungen im Raum. Damit spielen die Shanghai-Romane nicht in einer fiktiven oder nicht näher definierten Zeitperiode, sondern in einem fixen Zeitkontinuum und erzeugen eine exakte chronologische Struktur.[130] Darüber hinaus sind die Zeit- und Datumsangaben genau und konsistent; es kommen keine unstimmigen oder widersprüchlichen Angaben vor. Dies steht im markanten Gegensatz zu früheren Romanen wie *Honglou meng*.[131] Die Zeit wird zudem in den Konzessionsgebieten anders gemessen: Die Angaben erfolgen auf die Viertelstunde genau, unter Zuhilfenahme westlicher Zeitrechnung und westlicher Chronometer. Uhren repräsentieren hierbei nicht etwa Objekte westlicher Kolonialisten, sondern dienen nur der Zeitmessung.[132] Die Zeitangaben erfolgen demnach nach westlichem Muster, nicht nach den üblichen chinesischen Angaben mit Trommeln, Glocken oder Nachbarschaftswachen.[133] Damit fällt auch die chinesische Einteilung in Zwei-Stunden-Einheiten weg.[134] Besonders der Anfang von *Haishang fanhua meng* illustriert diesen Unterschied: Zum Zeitpunkt, bei

125 DES FORGES, 1998: 143. Er verwendet dabei Michel de Certeaus Unterscheidung von Ort (*lieu*) und Raum (*espace*). Vgl. CERTEAU, 2006: 343–353, insb. 345.

126 Eine der wenigen ist das Ersterlebnis Du Shaomus und Xie You'ans der Strassen Shanghais bei Tag (HFM 2/13) sowie bei Nacht (2/20), gleich nach ihrer Ankunft.

127 Eine kursive Durchsicht der Übersetzung von *Haishang hua liezhuan* (HAN, 2005) bestätigt ebenfalls dieses Phänomen. Wahrscheinlich ist dies auf den impliziten Leser bzw. die anvisierte Leserschaft zurückzuführen.

128 Vgl. die nächtliche Kutschenfahrt einer Kurtisane mit ihrem Patron (HFM 20/217).

129 Vgl. den Besuch des Friedhofs Guangzhao shanzhuang 廣肇山莊 (HFM 20/220–222).

130 DES FORGES, 1998: 163f.

131 DES FORGES, 1998: 164.

132 Vgl. HFM 4/39; 8/81. Andere Angaben enthalten etwa die Dauer eines Banketts (von 10 Uhr abends bis 1 Uhr, 25/281; von 9 Uhr abends bis halb zwölf, 22/237) oder die einer Kutschenfahrt (von 1 Uhr morgens bis 3 Uhr früh, 19/211).

133 DES FORGES, 1998: 166.

134 Diese korrespondierte mit dem Himmelsstamm-Erdzweigsystem (*tiangan zhidi* 天干地支); vgl. WILKINSON, 2000: 209–213.

dem die Handlung noch bei Xie You'an zu Hause in Suzhou spielt, nimmt er die Zeit über die traditionelle Messung anhand des Trommelturms wahr.[135] Kaum ist er mit Du Shaomu in Shanghai angekommen, erfolgt die Zeitmessung bereits nach westlichen Massstäben.[136] Die frühen Shanghai-Romane weisen so auf ein neues Zeitgefühl und -regime hin.[137]

Der Fokus auf die Zeitmessung reflektiert jedoch nicht primär die Einführung westlicher Technologie, sondern erwächst massgeblich aus der Erzähltechnik und dem Anspruch, eine gewisse "objektive Realität" wiederzugeben.[138] *Haishang fanhua meng* überbordet bekanntlich mit Figuren, und die Erzählung verfolgt mehrere Plotlinien. Genaue Orts- und Zeitangaben helfen dem Leser dabei, mit der Geschichte Schritt zu halten und die Figuren mit spezifischen Orten, etwa den Kurtisanenhäusern, zu verbinden.[139] In *Honglou meng* diente der "genealogische Raum" noch insofern der Leserorientierung, als er dem Leser half, die überaus zahlreichen Figuren und Episoden auseinander zu halten. In den Shanghai-Romanen sind die Figuren hingegen nicht miteinander verwandt; statt dessen werden sie eben über genaue Bewegungsmuster, Orts- und Zeitangaben miteinander verbunden.[140]

Solche Präzision kann darüber hinaus auf Wunsch des Autors erfolgt sein, um Wirklichkeitsnähe (*verisimilitude*) zu erzeugen:[141] Die Aktion spielt im Hier und Jetzt und liefert eine Aufzeichnung eben dieser gerade stattfindenden Realität. Die langen vernakulären Erzählwerke nach 1850, die sich ausdrücklich als Spiegel ihrer Zeit verstanden, reflektieren diese Zeitlichkeit.[142] Des Weiteren kann die neue Genauigkeit der Zeitmessung auch im Kontext der entstehenden Pressewelt gedeutet werden: Zeitungsmeldungen und journalistisches Schreiben erheben den Anspruch, bis zu einem gewissen Grad die Realität abzubilden und sind dabei auf präzise raumzeitliche Angaben angewiesen.[143] Die frühen Shanghai-Romane, die im Kurtisanenmilieu spielen, skizzierten schliesslich alle einen

135 HFM 1/5.

136 Nach ihrer ersten Nacht hören sie den Glockenturm (*da zimingzhong* 大自鳴鐘) der Französischen Konzession 9 Uhr schlagen (HFM 2/13).Vgl. SWYCD, 1992: 29.

137 DES FORGES, 1998: 166. Er erwähnt diesbezüglich Mikhail Bachtins Konzept des "Chronotopos", worauf später noch einzugehen sein wird.

138 DES FORGES, 1998: 166f.

139 DES FORGES, 1998: 159.

140 DES FORGES, 1998: 159.

141 Chloë Starr bemerkt dieses Anliegen in Bezug auf *Pinhua baojian* (STARR, 2007: 113).

142 DES FORGES, 1998: 188. Vgl. das Vorwort von *Haishang fanhua meng*, das darauf abzielt, ein Bild des Kurtisanenmilieus zu zeichnen.

143 Vgl. STARR, 2007: 253.

ähnlichen Raum Shanghais, der sich grösstenteils in den Konzessionsgebieten und in einem stimmigen Zeitkontinuum abspielt.

Ein weiteres Merkmal der Shanghai-Romane ist die regionale Sprachverwendung: Die Leserschaft erkennt an der Verwendung von Wu-Dialektausdrücken sofort, dass der Schauplatz sich in einem Teil der Jiangnan-Region befindet, in dem Wu-Dialekt gesprochen wird.[144] Der Wu-Dialekt wurde und wird primär im Raum Shanghai, im südlichen Teil der Provinz Jiangsu 江蘇, in grossen Teilen von Zhejiang 浙江 und im Süden der Provinz Anhui 安徽 gesprochen.[145] Der Suzhou-Dialekt, der ebenfalls zur Wu-Dialektgruppe gehört, genoss zuerst ein hohes Ansehen. Der Shanghai-Dialekt entstand im späten 19. Jahrhundert und war eng mit dem Suzhou-Dialekt verwandt, den er schliesslich in seinem Prestigestatus ablöste.[146]

Weniger prominent als in *Haishang hua liezhuan*, wo die Dialoge alle im Dialekt gehalten sind, gibt es in *Haishang fanhua meng*, das im Prinzip in der überregionalen nordchinesischen Hochsprache geschrieben ist, dennoch Hinweise auf dialektale Verwendungen.[147] Zwar benützt Sun Jiazhen keine spezifischen Zeichen zur Darstellung von Dialektwörtern,[148] doch weist er bzw. der Erzähler manchmal explizit daraufhin, wenn Figuren Dialekt sprechen.[149]

Plot und Handlungsenden sind schliesslich ein weiteres wichtiges Merkmal des Shanghai-Romans, der sich durch eine komplexe Erzählweise auszeichnet: Nicht ein einziger Erzählstrang dominiert, sondern mehrere Plotlinien überschneiden sich und verlaufen parallel. Dabei bleibt die Handlung stets konsistent, es gibt keine losen Enden oder Unstimmigkeiten, ähnlich wie bei den Zeit- und Datumsangaben. Die Aneinanderreihung von Episoden in *Haishang fanhua meng* führt dazu, dass die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebenplot sowie Haupt- und Nebencharakteren aufgehoben wird.[150] Zudem werden Ereignisse, die früher in der Erzählung geschahen, an bestimmten Momenten noch einmal erzählt oder in anderer Form wiedergegeben, etwa in einer Zeitungsmel-

144 DES FORGES, 1998: 87.

145 Vgl. YAN, 2006: 87. Siehe ebd. Seite 89 für eine Karte und Verteilung der Wu-Dialektgruppen.

146 DES FORGES, 1998: 87.

147 Das ist erkennbar an den vielen Begriffen, die in SHI / MIYATA, 2005, verzeichnet sind und sich in *Haishang fanhua meng* wiederfinden.

148 Wie etwa Han Bangqing in *Haishang hua liezhuan* (STARR, 2007: 244).

149 Vgl. HFM 19/210, 20/213; 25/281.

150 DES FORGES, 1998: 176.

dung oder einem Theaterstück.[151] Ausführliche Rückblenden, die oft von Figuren selber nacherzählt werden, treten in *Haishang fanhua meng* vor allem in den hinteren beiden Teilen auf.[152] Die Enden der Shanghai-Romane sind schliesslich ebenfalls bemerkenswert: Sowohl *Haishang hua liezhuan* als auch *Haitian hongxue ji* enden mitten in der Handlung und höchst abrupt.[153] Während diese beiden also "enden, indem sie nicht enden" (*jie er bu jie* 結而不結), gelingt es *Haishang fanhua meng* umgekehrt, "nicht zu enden, indem [der Roman] endet" (*bu jie er jie* 不結而結).[154] Sun Jiazhen schrieb, angeblich auf Bitten der Leserschaft, weitere Fortsetzungen zu *Haishang fanhua meng* und weitere Erzählwerke, die dem Roman ähnlich waren und sich ebenfalls um das Leben in Shanghai drehten. Die ursprüngliche Geschichte fand demnach kein wirkliches Ende.[155] So gleicht *Haishang fanhua meng* noch mehr dem Serienformat: Je beliebter eine Geschichte beim Publikum ist, desto geringer scheint die Chance, dass sie jemals ein Ende findet.

Das hervorstechendste Merkmal der Shanghai-Romane, nämlich das neue Publikationsformat in Fortsetzungsfolgen, hebt sie schliesslich ganz von ihren Vorgängern ab. Sie waren die ersten langen vernakulären Erzählwerke, die das neue Format bei ihrer Publikation nutzten. Diese war auch kein Erstdruck eines längst vorliegenden Manuskripts, sondern wurde zur umgehenden Veröffentlichung geschrieben.[156] *Haishang hua liezhuan* war der erste chinesische Romantext überhaupt, der in diesem Format erschien. Erneut gibt es hier enge Parallelen zu europäischen realistischen Erzählungen und den viktorianischen Fortsetzungsromanen.[157] Die Romane erschienen wie diese zuerst häppchen- bzw. seitenweise als Literatursupplemente (*fukan* 副刊) zu den Boulevardzeitungen oder in Literaturzeitschriften, bevor sie als Buchausgaben gedruckt wurden: *Haishang fanhua meng* erschien 1898–1906 in Fortsetzung; die ersten dreissig Kapitel wurden erstmals 1903 in Buchform publiziert. Wie bereits erwähnt, waren es insbesondere die neuen Drucktechniken, welche die neue

151 DES FORGES, 1998: 207.

152 Des Forges bezieht sich hierbei hauptsächlich auf die hinteren Teile (ab Kap. 31), weshalb hier nicht weiter darauf eingegangen wird (DES FORGES, 1998: 179).

153 DES FORGES, 1998: 181f. (*Haishang hua*), 185 (*Haitian hong*).

154 DES FORGES, 1998: 186.

155 Vgl. DES FORGES, 1998: 187.

156 DES FORGES, 1998: 92.

157 Vgl. DES FORGES, 1998: 92f; STARR, 2007: 237, 240. Für Studien über den europäischen Kontext, auf den hier nicht näher eingegangen werden kann, vgl. z.B. HUGHES, 1991; LAW, 2000.

Form der Publikation begünstigten.[158] Die frühen Shanghai-Romane standen demnach in enger Verbindung zur entstehenden Presselandschaft Shanghais.[159]

Diese Shanghai-Romane, wie sie nun oben als Genre umrissen wurden, lassen schliesslich vermuten, dass sie die frühesten Grossstadtromane der chinesischen Literaturgeschichte darstellen.[160] Patrick Hanan und Ge Yonghai weisen allerdings auf einen möglichen Vorläufer hin. Für sie ist *Fengyue meng* 風月夢 (Der Traum von einer Romanze, 1883), der im Yangzhou der 1830er-Jahre spielt, der erste repräsentative "Stadtroman" (*city novel*, *chengshi xiaoshuo* 城市小說).[161] Die späteren Shanghai-Romane übernehmen zahlreiche Elemente von *Fengyue meng*, was suggeriert, dass dieser als Vorlage diente.[162] Der Hauptunterschied zwischen *Fengyue meng* und den späteren Shanghai-Romanen besteht jedoch darin, dass ersteres Werk eine Stadt beschreibt, deren kulturelle Blüte bereits ihren Zenit überschritten hat. Yangzhou wird als eine Stadt beschrieben, die im Niedergang begriffen ist und deren Monumente und Gärten verfallen.[163] Die späteren Shanghai-Romane tragen hingegen als erste Romane eine Namensform der Stadt, etwa Haishang oder Shanghai, in ihrem Titel.[164] Zudem wird das Shanghai der Gegenwart repräsentiert. Sie vermitteln das Bild einer Stadt voller rasanter Entwicklungen und Innovationen. Im späten 19. Jahrhundert ist nicht mehr Yangzhou *fanhua*,[165] sondern Shanghai, eine Stadt in der Pracht und Blüte.

158 Siehe auch STARR, 2007: 238.

159 STARR, 2007: 238f.; YEH, 2006: 213.

160 Das Erlebnis der Grossstadt Shanghai sollte in den 1930er und 1940er Jahren prominenter thematisiert werden, beispielsweise in den Texten von Mu Shiying 穆世英 (1912–1940), wie etwa "Shanghai de hubuwu (yi ge duanpian)" 上海的狐步舞 (一個斷片) (Shanghaier Foxtrott [ein Fragment], 1932); und Zhang Ailings 張愛玲 (1920–1995), "Fengsuo" 封鎖 (Die Blockade, 1943).

161 HANAN, 2004: 3, 34; GE, 2004: 18, 313; vgl. WAN, 2009: 177. HANAN, 2004: 32–57 ist ein Nachdruck von HANAN, 1998 mit wenigen Änderungen.

162 HANAN, 1998: 348, Anm. 5. Rahmengeschichte, Plotstruktur und detaillierte Ortsangaben sowie ein glaubwürdiges Bild des Bordell- bzw. Kurtisanenmilieus sind sowohl Elemente, die bereits in *Fengyue meng* auftreten, als auch starke Indikatoren, dass dieser als Vorlage für die Shanghai-Romane diente. Vgl. WAN, 2009: 195; HANAN, 2004: 37f, 43, 46. Ein Vergleich zwischen den beiden Romanen könnte auch eventuell feststellen, ob *Haishang fanhua meng* (im Sinne Linda Hutcheons) eine Adaption von *Fengyue meng* auf den Shanghaier Kontext war.

163 HANAN, 2004: 35f.; GE, 2004: 307f.

164 DES FORGES, 1998: 79.

165 GE, 2004: 18, 300.

Was diesen Stadtroman aber von allen anderen, einschliesslich des Yangzhou-Romans (*Yangzhou xiaoshuo* 揚州小說), unterscheidet, ist die Hybridität von Shanghais Kultur: Die im Yangzhou-Roman dargestellten kulturellen Inhalte basieren alle auf klassischen Elementen, wie sie bereits in früheren Stadtdarstellungen erwähnt wurden. Wo in Yangzhou eine "monochrome" Darstellung der Vergnügungen vorherrscht, bevorzugt der Shanghai-Roman eine ganze Palette von Beschreibungstechniken, die verschiedene regionalen Kulturen, aber auch die westliche Kultur inkorporiert.[166] Diese Vielfalt aufgrund kultureller Hybridität liess Shanghai gemäss Ge Yonghai zur ersten chinesischen Grossstadt werden. Was den frühen Shanghai-Roman und damit auch *Haishang fanhua meng* von allen anderen städtischen Erzählungen (wie auch dem Yangzhou-Roman *Fengyue meng*) abgrenzt, ist die Darstellung des städtischen Raumes als eines anderen, einzigartigen Ortes, der in starkem Kontrast zum Rest des Qing-Reiches stand. Diese Darstellung Shanghais entspricht der Form und Funktion einer Heterotopie im Sinne Foucaults. Dieses Konzept soll im Folgenden eingeführt und in seiner Anwendbarkeit auf *Haishang fanhua meng* geprüft werden.

8. Michel Foucaults Heterotopiebegriff

In den späten 1960er-Jahren entwarf der französische Denker Michel Foucault ein neues Konzept des Raumes. In seinem Vortrag "Des espaces autres" vom 14. März 1967 führt Foucault den Begriff der Heterotopie in Verbindung mit seiner neuen Raumkonzeption ein.[167] Dieser bezeichnet verschiedene Orte und Institutionen, die in starkem Kontrast zu der angeblichen Normalität und Kontinuität aller anderen, alltäglichen Räume stehen. Dieses neue Konzept der Heterotopie führt demnach

166 GE, 2004: 337.

167 FOUCAULT, 2008: 13; FOUCAULT, 1994: 752. Der Text war ursprünglich als Vortrag konzipiert worden. Er weist daher stark mündliche Charakteristika auf. Die Interpunktion wurde deshalb wiederholt revidiert und erst in der Gesamtausgabe von Foucaults Werk (FOUCAULT, 1994) fixiert (FOUCAULT, 2008: 13f). Foucault prägte in seinem Vortrag viele Begriffe neu. Es ist daher lohnenswert, verschiedene Übersetzungen (FOUCAULT 2006, 2008), nebst dem Original (FOUCAULT, 1994 [1984]) zu konsultieren. Insbesondere FOUCAULT, 2008 weist einen vorzüglichen Anmerkungsapparat auf, der den Text in seiner historischen Situation und dem Foucault'schen Forschungskontext situiert.

> eine Kategorie ein, die die verräumlichte Struktur von (epistemologischen) Ordnungen beschreibt, denen eine strukturelle Spaltung inhärent ist. Heterotopien [...] bezeichnen real existierende Orte, die durch eine paradoxe Verortung innerhalb und ausserhalb der Gesellschaft gekennzeichnet sind und die diskursiven Ordnungen prästrukturieren.[168]

Gleich zu Beginn kündigt er im Vortrag einen offensichtlichen Paradigmenwechsel an, nämlich dass das aktuelle Zeitalter eines des Raumes sei, das sich über netzwerkartige Strukturen konstituiere.[169] Denn der Raum verfügt zwar über eine eigene Geschichte[170], doch definiert heute die Lage (*emplacement*) die Beschaffenheit des Raumes, die durch Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten und Elementen bestimmt wird. Die Lage ist demnach ein "diskreter Raum", also eine Instanz von vielen möglichen Positionen innerhalb eines Sets von Positionen.[171] Innerhalb dieser Relationen gibt es jedoch gewisse Räume, die zwar in Verbindung zu anderen stehen, durch ihre Konstitution sich aber von ihnen abheben, mit ihnen kontrastieren und zu ihnen in Widerspruch stehen können.[172] Diese speziellen Orte unterteilen sich in zwei Gruppen. Zum einen sind dies die Utopien, nämlich Lagen ohne realen Ort (*les emplacements sans lieu réel*) und zutiefst irreale Räume[173]; dann aber gibt es Räume, die real und wirklich existieren, sozusagen verwirklichte Utopien, die alle anderen Orte zugleich repräsentieren, aber diese auch hinterfragen und als Gegenorte kontrastieren.[174] Genau diese Räume sind es, die Michel Foucault als Heterotopien bezeichnet.[175] Im Folgenden stellt er zwar keine eigene Wissenschaft (*science*) auf, wie er selber betont, doch eine systematische Beschreibung, eine "Heterotopologie" (*hétérotopologie*), die diese andersartigen Räume definiert und hilft, sie zu "lesen", zu analysieren.[176] Dazu zählt er sechs Grundsätze auf.

168 HALLET, 2009: 13.

169 FOUCAULT, 1994: 752.

170 Für die Transformationen des chinesischen Raumes und Raumkonzeptionen vgl. LIANG, 2010: 17–20.

171 FOUCAULT, 2008: 15, Anm. 6. Die beiden Übersetzenden betonen die Bedeutung von *emplacement* als *terminus technicus*, der mit dem Konzept der räumlichen Ausdehnung kontrastiert, einer laut Foucault früheren Möglichkeit, die Beschaffenheit des Raumes zu erklären.

172 FOUCAULT, 1994: 755.

173 FOUCAULT, 1994: 755.

174 FOUCAULT, 1994: 756f.

175 Der Begriff ist medizinischen Ursprungs und bezeichnet Gewebe, das an unüblichen, anderen Orten im Körper auftaucht, jedoch nicht schädlicher Natur ist (SOHN, 2008: 41). Ob Foucault die Herkunft des Begriffs kannte, bleibt ungeklärt (FOUCAULT, 2008: 17, Anm. 12).

176 FOUCAULT, 1994: 756.

Der erste Grundsatz ist die Ubiquität und Universalität der Heterotopien: Jede Kultur etabliert Heterotopien, selbst wenn sie unterschiedliche Formen annehmen.[177] Foucault teilt anschliessend die Heterotopien in zwei Gruppen ein, die er einer Periodisierung zuordnet, nämlich einer primitiven und darauffolgenden, nicht näher bestimmten "heutigen" Gesellschaft.[178] Diese Periodisierung zweifelten jedoch bereits verschiedene Autorinnen und Autoren an, weshalb hier nicht weiter darauf eingegangen wird.[179] Der zweite Grundsatz lautet, dass eine Heterotopie eine genaue, festgelegte Funktionsweise innerhalb der betreffenden Gesellschaft aufweist, diese sich aber im Lauf ihrer eigenen Geschichte ändern kann.[180] Heterotopien können mehrere reale Räume, mehrere Orte, die zueinander inkompatibel sind, in sich vereinen und nebeneinander stellen. Dies stellt den dritten Grundsatz dar.[181] Die Heterotopie weist somit die Eigenschaft einer *mise en abyme* auf:[182] Wie eine Babuschka-Puppe vereint eine Heterotopie mehrere kleinere, zueinander widersprüchliche Räume in sich, die wahrscheinlich erneut wieder kleinere, sich ausschliessende Räume in sich vereinen.

Der vierte Grundsatz bezieht sich auf das Zeitgefüge: In Heterotopien ist der Bruch mit dem gewöhnlichen Zeitgefüge ein weiteres Merkmal.[183] Die Zeit funktioniert demgemäss anders in Heterotopia. Heterotopien verdeutlichen aber auch reale oder imaginäre Grenzen. Der fünfte Grundsatz lautet daher, dass sie ein System der Öffnung und Abschliessung voraussetzen, welches sie gleichzeitig abschottet und trotzdem Zugang zu ihnen ermöglicht. Das Betreten des heterotopischen Raumes kann über Zwang erfolgen, beispielsweise bei Gefäng-

177 FOUCAULT, 1994: 756.

178 FOUCAULT, 1994: 756f.

179 Vgl. die Übersetzenden Lieven de Cauter und Michiel Dehaene in FOUCAULT, 2008: 21, Anm. 30 sowie CENZATTI, 2008: 76, 79.

180 FOUCAULT, 1994: 757. Er führt als Beispiel die Rolle und Funktion des Friedhofs an (ebd., 757f.).

181 FOUCAULT, 1994: 758.

182 Das Konzept der *mise en abyme* stammt ursprünglich aus der Heraldik und bezeichnet auf einem Wappen die Abbildung eines kleinen Schildes innerhalb eines grossen. Es wurde erstmals von André Gide in einem Tagebucheintrag von 1893 verwendet, der dieses Konzept der Selbstreflexivität sowohl auf Kunstwerke als auch Literatur anwandte (HARMON, 2009: 348). In Werner Wolfs Definition bezeichnet es eine Form literarischer Rekursivität bzw. Ähnlichkeit, die sich in einer untergeordneten Ebene eines Textes manifestiert. Das Element aus der übergeordneten Ebene erscheint darin gespiegelt. Die *mise en abyme* setzt also eine Homologie- oder Ähnlichkeitsrelation sowie eine (Ebenen-)Hierarchie voraus (WOLF, 2008: 502).

183 FOUCAULT, 1994: 759.

nissen oder Kasernen, oder freiwillig. Dann jedoch müssen Eingangsrituale oder Reinigungen durchgeführt werden oder gewisse Gesten erfolgen.[184] Heterotopien können aber auch den Anschein erwecken, für alle offen zu stehen, jedoch in Wirklichkeit trotzdem gewisse Barrieren aufweisen, die es zu überwinden gilt.[185] Der letzte und sechste Grundsatz positioniert Heterotopien als "reale und imaginierte Orte".[186] Heterotopien üben gegenüber dem übrigen Raum eine Funktion aus, die sich zwischen zwei Polen bewegt. Entweder schaffen sie einen illusionären Raum, "der den ganzen realen Raum und alle realen Orte, in denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch grössere Illusion entlarvt."[187] Foucault vermutet, dass während langer Zeit die Bordelle (*maisons closes*) eben diese Rolle spielten. Oder der heterotopische Raum kann auch eine Ordnung aufweisen, die in krassem Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes steht.[188] Foucault beendet den Vortrag in einem gewissen Schwebezustand, der die räumliche Anordnung der Heterotopie bezüglich ihrer Lage (*emplacement*) ungeklärt lässt.[189]

Nichtsdestotrotz beeinflusste "Des espaces autres" die wissenschaftliche Erforschung des Raumes nachhaltig.[190] Im Folgenden soll nun das Konzept der Heterotopie mit der Darstellung der Stadt Shanghai verknüpft und auf den Roman *Haishang fanhua meng* angewandt werden.

9. Heterotopie, Shanghai und *Haishang fanhua meng* – Hier ist es anders

Die bisherige Analyse zeigte, wie in *Haishang fanhua meng* im Grunde genommen ein doppelter Fokus vorherrscht, der sowohl das Kurtisanenmilieu aber auch die Stadt Shanghai in den Vordergrund stellt. Die folgende Analyse zeigt

184 FOUCAULT, 1994: 760.

185 FOUCAULT, 1994: 760.

186 In Edward Sojas Worten *real-and-imagined places*, i.e. *Thirdspace* (SOJA, 1996: 6).

187 FOUCAULT, 2006: 326; 1994: 761.

188 Foucault verweist hier auf Kolonien, insbesondere komplett durchorganisierte Jesuitenkolonien in Südamerika.

189 FOUCAULT, 2008: 22, Anm. 32.

190 Die englische Literaturwissenschaft analysiert etwa Prosperos und Mirandas Insel in William Shakespeares *The Tempest* als Heterotopie; der Humangeograph Edward Soja entwickelte daraus sein Konzept von *Thirdspace* (siehe SOJA, 1996; 2009; VARELA, 2006; HALLET, 2009; NEUMANN, 2009).

jedoch, dass diese beiden Darstellungen durch das Konzept der Heterotopie vereint werden. Diese Annahme wird weiter gestützt durch die Art und Weise, wie Figuren und Erzähler von der Stadt Shanghai selber sprechen, und wie der städtische Raum im Roman selber begrenzt und umschrieben wird. Selbst zeitgenössische Diskurse betonen häufig die Andersartigkeit und Einzigartigkeit Shanghais. Dazu gehört auch die Erfahrung der Stadt als Traumwelt (*mengjing* 夢境) oder als "Insel der Unsterblichen".[191] Zudem suggerierten die vielen Handbücher über die Stadt und die Kurtisanenkultur, dass der beschriebene Ort nach eigenen Regeln verlief.[192] Ein weiterer Begriff der Reiseberichte und Handbücher, der die Stadt als Anderswelt erfasste, war *qi* 奇 (aussergewöhnlich, seltsam), der bereits eine lange Geschichte innerhalb der chinesischen Literaturtradition aufweist.[193] Ge Yuanxu 葛元煦 (19. Jhd.) verwendet ihn etwa in seinen *Huyou zaji* 滬游雜記 (Verschiedene Notizen von einer Shanghai-Reise, 1876).[194]

Einige Autoren haben bereits Shanghai mit Bachtins Konzept des Chronotopos verbunden.[195] Dieses "illustriert, wie Raum und Zeit in einem Roman nicht unabhängig zu verstehen sind, sondern sich wechselseitig hervorbringen und in ihrer Verwobenheit anschaulich werden. Die Zeit, die an sich abstrakt und sinnlich nicht erfassbar ist, gewinnt erst durch ihre Verdichtung und Konkretisierung in spezifischen Raumbildern Gestalt."[196] Doch der Chronotopos greift bezüglich Shanghai zu kurz und kann die dortige Situation nur ungenügend umschreiben. Denn der Chronotopos wird von einigen Autoren primär herangezogen, um die anderen Zeitverhältnisse Shanghais darzustellen, weniger um eine umfassende Erklärung des speziellen Raums Shanghai zur Jahrhundertwende zu liefern. Shanghai erfüllt jedoch sämtliche von Foucault aufgestellten Grundsätze, worin der Chronotopos Michail Bachtins ebenfalls ein Bestandteil ist. Die Darstellung Shanghais entspricht so viel mehr einer Heterotopie Foucaults als dem oft erwähnten Chronotopos.

Der erste Grundsatz, nämlich die Ubiquität der Heterotopien, sollte laut Foucault auch für die chinesische Kultur gelten. Der zweite Grundsatz wird ebenfalls durch die wechselnde Funktionsweise der Konzessionsgebiete erfüllt:

191 YEH, 2006: 166, 253, 305; Vgl. ZAMPERINI, 2010: 27.

192 Vor allem bezüglich des Kurtisanenmilieus, was deren heterotopische Struktur innerhalb der Heterotopie Shanghai verstärkt. Vgl. YEH, 2006: 104.

193 ROLSTON, 1997: 186.

194 YEH, 2006: 184, 309.

195 DES FORGES, 1998: 142f.

196 HALLET, 2009: 18.

Nach dem Vertrag von Nanjing (1842) und der sich daraus ergebenden verstärkten Präsenz der ausländischen Handelsmächte entwickelte sich Shanghai bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zum medialen und kulturellen Zentrum des Landes. Der dritte Grundsatz, die Fähigkeit, als eine *mise en abyme*-Struktur in sich selber weitere Heterotopien zu generieren, zeigt sich ebenfalls in den Konzessionsgebieten: Nicht nur war das Kurtisanenhaus ein hoch durchorganisierter, durch fixe Rituale definierter Geschäftsort, sondern auch eine Heterotopie innerhalb von Shanghais Heterotopie: Zutritt zu den hochklassigen Kurtisanen wurde nur über Bekannte und über die jeweiligen Einführungsrituale gewährt.[197] Die Zeit lief dort zudem anders als im Rest der Stadt, indem die Nacht zum Tag wurde und sich Bankette bis in die frühen Morgenstunden hinein zogen. Zudem war es ein realer und zugleich imaginierter Ort: Über die Favoritenbeziehung (*xianghao* 相好) zwischen Kurtisane und Patron liess sich die Illusion einer Liebesbeziehung schaffen, die im Nichts oder auch in einer faktischen Heirat enden konnte. Foucault seinerseits sprach in diesem Zusammenhang über die Bordelle Frankreichs, die eine desillusionierende Funktion gerade durch ihre Illusion einer Liebesbeziehung ausübten. Auch die anderen Orte Shanghais bezeugen deren heterotopische Natur innerhalb der grossen Heterotopie der Stadt. Sowohl narrative als auch funktionale Aspekte unterstreichen die kontrastive Natur der Teehäuser, Theater, Gärten und anderer Örtlichkeiten innerhalb der Stadt, wie die Analyse von *Haishang fanhua meng* gezeigt hat.[198] Deswegen herrscht auch jener doppelte Fokus in *Haishang fanhua meng* vor: der heterotopische Raum Shanghai umschliesst weitere Heterotopien, wozu auch das Kurtisanenmilieu gehört.

Der vierte Grundsatz zeigt nun Bachtins Chronotopos als Teil des heterotopischen Shanghai. Schliesslich implizieren Heterotopien gemäss Foucault Brüche zum gewöhnlichen Zeitgefüge. Wie gezeigt wurde, herrschte in Shanghai ein völlig anderes Zeitregime als im Rest des Landes, nämlich nach westlicher Zeitmessung. Der fünfte Grundsatz, ein Zulassungssystem zur Heterotopie, findet sich in mehreren Aspekten. Zum einen in materiellen Gütern: Nur wer über genügend Geldmittel verfügt, erhält Zutritt zur Heterotopie, kann es sich leisten, im Gasthaus zu wohnen, Kurtisanen zu besuchen, Opium zu kaufen, Glücksspiele zu spielen und sich die entsprechende Ausstattung zu leisten, kurz-

197 Beispielsweise erfolgte der Kontakt zu einer Kurtisane über einen bereits vom Kurtisanenhaus zugelassenen Klienten oder in einem öffentlichen Raum. Vgl. YEH, 2006: 105, 110.

198 Foucault benennt auch den Garten als eine weitere Heterotopie (FOUCAULT, 1994: 785f.). Der Daguan yuan 大觀園 (Garten des umfassenden Überblicks) in *Honglou meng* entspricht ebenfalls in jeder Hinsicht einer Heterotopie.

um, Teil der Shanghaier Gesellschaft zu werden. Nur so wird der Zugang zur gesamten kulturellen Welt Shanghais gewährt. Zum anderen erfolgt die Anreise primär auf dem Wasserweg, per Schiff, das Foucault als die Heterotopie *par excellence* definierte. Du Shaomu und Xie You'an erreichen Shanghai per Boot, von dem aus sie über die Ma'an 馬鞍-Brücke an Land gehen, ohne einen Landungssteg zu verwenden.[199] Dies verleiht der Stadt einen ungewöhnlichen Inselcharakter, der die Abgrenzung Shanghais von anderen Gebieten noch verstärkt. Denn die frühen Konzessionsgebiete bis Mitte der 1890er Jahre wurden noch hauptsächlich durch Flüsse und Bäche begrenzt, die es zu überwinden galt und die die Grenze der Heterotopie auch sichtbar machten. Als sich Du Shaomu und Xie You'an als erstes in einem Gasthaus Shanghais niederlassen, ist dies ein weiterer Schritt, um Zutritt zur Heterotopie Shanghai zu erlangen. Denn hätten sie keine Herberge, wäre ihnen der Aufenthalt in der Stadt auch verwehrt.[200]

Der sechste Grundsatz, die Gleichzeitigkeit eines realen und eines imaginierten Ortes, erfüllt sich auf mehreren Ebenen. Das Buch selber präsentiert in seiner Fiktionalität einen gleichzeitig realen und imaginierten Ort, nämlich mit dem Anspruch des Autors, ein Abbild von Shanghais realer Vergnügungs- und Kurtisanenkultur zu zeigen, das jedoch von fiktionalen Figuren bevölkert wird. Schliesslich ist es das erklärte Ziel des Autors, anhand der Darstellung einer erzählten Illusion bzw. der Traumwelt Shanghais die Leserschaft aus ihren Träumen zu erwecken. Die fiktionale Geschichte um Du Shaomu und Xie You'an soll somit illustrieren, wie das reale Streben nach Vergnügen und nach einer Liebesbeziehung mit einer Kurtisane noch eine viel grössere Illusion darstellt: über die Bezauberung soll Entzauberung erreicht werden.[201] Das erzählte, illusionäre Shanghai von Sun Jiazhen entlarvt somit das tatsächliche Shanghai in seiner Pracht und Blüte als noch grössere Traumwelt, die mit ihrem trügerischen Glanz und ihren Verlockungen die Besucher anzieht und oft ins Verderben stürzt.

Nicht nur das räumlich-historische Setting entspricht in *Haishang fanhua meng* der Foucault'schen Heterotopie; auch die Figuren und der Erzähler selber thematisieren die Andersartigkeit des Shanghaier Stadtraums häufig und anhand von verschiedenen topischen Themen. Diese alle betonen, wie die Stadt als "anderer Ort" funktioniere, der anderen Gesetzmässigkeiten, Sitten und Regeln gehorche als irgendwo sonst. Somit gibt es eine innerfiktionale Bestätigung durch die handelnden Figuren selber, was oben bereits in der Aussenperspektive fest-

199 HFM 2/12.

200 HFM Kapitel 2.

201 Vgl. LI 1993: 3 und passim; HFM, Kap. 1–4.

gestellt wurde. Die Betonung der Andersartigkeit erfolgt häufiger zu Beginn, als Du Shaomu und Xie You'an in der Stadt ankommen und vieles für sie noch neu ist.

Im Zuge Dus wachsender Vertrautheit mit der Stadt und ihren Regeln tritt dieser thematische Schwerpunkt etwas in den Hintergrund, gewinnt aber mit der Ankunft eines weiteren Neuankömmlings, nämlich Qian Shouyu 錢守愚 in Kapitel 30, wieder an Bedeutung, denn dieser kennt das Stadtleben noch weniger als Du und Xie. Schon bei der Ankunft, als die beiden mit dem Boot in den Huangpu 黃浦-Fluss einlaufen, ist der Wasserverkehr aufgrund seiner ungewöhnlichen Lebhaftigkeit "anders als anderswo" (*bubi biechu* 不比別處).[202] Mehrmals wird das Fremdsein in Shanghai mit der Phrase "unvertraut mit Land und Leuten" (*ren di shengshu* 人地生疏) umschrieben. Als Xie You'an sich erkältet und krank wird, da er das nächtliche Leben Shanghais nicht gewohnt ist, lässt sich nur mit Mühe ein Arzt finden. Du und You kennen niemanden sonst in der Stadt und sind eben "unvertraut". Glücklicherweise kann ihn Ping Jisan 平戟三 mit seinen überragenden medizinischen Kenntnissen retten.[203] Als eine Kurtisane an einem Fieber erkrankt und daraufhin wegen eines Quacksalbers beinahe stirbt, rettet er sie ebenfalls mit dem trockenen Befund: "Shanghai unterscheidet sich von anderen Orten" (*Shanghai difang yu tachu butong* 上海地方與他處不同).

Doch der Aufenthalt in der Stadt verändert auch diejenigen, die sich auf sie einlassen: Xie You'an beobachtet, wie Du Shaomu, je länger sie in der Stadt bleiben, desto länger in den Tag hinein schläft und sich sein Lebensrhythmus immer weiter in die Nacht verlagert. "Dies liegt alles am schädlichen Einfluss von Kurtisanen und Glücksspiel", erklärt er sich die Veränderung.[204] *Fanhua*, ein Teil des Romantitels und ein Begriff, der häufig mit der Stadt assoziiert wird, findet in der Geschichte selber nur selten Erwähnung, und wo er vorkommt, trägt er eine negative Konnotation.[205] Trotzdem scheint der Begriff ursprünglich eher positiv gewertet gewesen zu sein, etwa von Ge Yuanxu, der das Auslän-

202 HFM 1/11.

203 HFM 4/34. Als Du Shaomu in die Hände von Betrügern fällt, fühlt er sich unfähig, etwas dagegen zu unternehmen aufgrund seiner Unkenntnis über Ort und Leute (6/54). Auch als Du seine favorisierte Kurtisane mit einem anderen Patron erwischt, wagt er aus denselben Gründen nicht, sie zur Rede zu stellen (17/183f.).

204 HFM 116/11. In der Tat verlagert sich Dus Leben im Verlauf des Buches immer mehr in die Nacht hinein, bis weit in die frühen Morgenstunden.

205 Vgl. HFM 1/7, 29/331.

dische der westlichen Bewohner und die Kurtisanen als die wichtigsten Merkmale der Pracht und Blüte der Stadt bezeichnet.[206]

Die heterotopische Natur Shanghais wird ferner bestätigt durch die anderen Gesetze, Regeln und Sitten, die in der Stadt herrschen. So sind häufig Referenzen auf die andere Gesetzgebung und Rechtsprechung zu finden, die der selbständigen Konzessions-Administration und nicht derjenigen der Qing-Regierung unterstanden. Das thematisieren bereits Du Shaomu und Xie You'an bei ihrer Abreise nach Shanghai. Xie möchte seinen Diener mitnehmen, doch Du rät ihm davon ab. Wie er gehört habe, gebe es viele Verbote in Shanghai: Man dürfe sich nicht auf der Strasse erleichtern, die Kleider nicht zum Trocknen auf die Strasse heraushängen, nachmittags nicht den Abfall entsorgen und nicht bis spät in die Nacht übermässig trinken oder Lärm machen. Es sei mit Suzhou, wo man tun könne, wie und was einem beliebe (*keyi shishi suibian* 可以事事隨便), nicht zu vergleichen. Wenn Xies Diener, der Shanghai noch weniger kenne, dagegen verstosse, so werfe das ein schlechtes Licht auf seinen Herrn. Xie beschliesst darauf, seinen Untergebenen zu Hause zurückzulassen.[207] Insbesondere bei halblegalen oder gänzlich illegalen Aktivitäten betonen die Figuren jeweils die andere Gesetzgebung und andere Rechtswege, z.B. als Du Shaomu von Betrügern erpresst wird.[208] Andere Verbote betreffen etwa das Glücksspiel, dem zahlreiche Figuren im Roman nachgehen.[209] Diese Betonung der anderen Regeln und Bräuche, die den Handlungsfreiraum entweder einschränken oder vergrössern, verstärkt noch zusätzlich den heterotopischen Charakter Shanghais. Foucault spricht in seinen fünften Grundsatz ebenfalls von Zulassungsbeschränkungen, die reale oder imaginäre Grenzen setzen. Genau diese Funktion übernehmen die Rechtsprechung und die Sitten, deren Einhaltung die Stadt verlangt. Wer sich nicht diesen juristischen und sittlichen Regeln anpasst, wird der Zutritt zur Heterotopie Shanghais erschwert oder aus ihr ausgeschlossen.

Über Verweise auf die Andersartigkeit, Bezüge zur Gesetzgebung und zu den Sitten Shanghais erfolgt also eine Abgrenzung der heterotopischen Metropole von anderen Gebieten. Eine weitere Grenzziehung erfolgt über die Sprache, und zwar über Shanghai-typische Slangausdrücke. Zwar betont der Erzähler

206 GE, 1989: 7f., zit. in YEH, 2006: 309. Auch Ge Yonghai spricht verschiedentlich von der *fanhua*-Qualität der Städte (GE, 2004: 15, 18, 300, 330).

207 HFM 1/10. Vgl. auch die Szene, in der auf Verkehrsgesetze in Shanghai hingewiesen wird (4/36).

208 HFM 6/56f., 7/63. Vgl. auch die Szene, in der eine Figur beim Glücksspielbetrug ertappt wird (12/121).

209 Vgl. HFM 11/116.

mehrmals die verschiedenen lokalen Dialekte, welche die Figuren sprechen, doch grenzen Slang und spezifische Shanghaier Ausdrücke die Stadt von anderen ab. Diese erläutert der Erzähler selber oder lässt sie andere Figuren in der Geschichte erklären.[210] Dadurch erhöht er die Zugänglichkeit der Heterotopie Shanghai für seine Leser. Die Darstellung der Stadt Shanghai im späten 19. Jahrhundert verdient schliesslich die Bezeichnung Heterotopie in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur erfüllen die historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen die von Foucault definierten Grundsätze, sondern auch in der fiktionalen Repräsentation von *Haishang fanhua meng* dominiert die Darstellung Shanghais als anderer Welt, die nach eigenen Regeln und Gesetzen funktioniert, die auf juristischer, sittlicher und sprachlicher Ebene durchgesetzt werden. *Haishang fanhua meng* erschuf damit nicht nur das Genre des Shanghai-Romans mit, sondern entwarf gleichzeitig die Grossstadt als städtischen Raum, der sich markant von allen anderen chinesischen Städten abhob. Ob von *Haishang fanhua meng* auf andere, zeitgenössiche Romane in derselben Weise geschlossen werden kann, bleibt zu prüfen. Trotzdem legten diese Shanghai-Romane der 1890er-Jahre schliesslich den Grundstein und Massstab für die Erzähltexte des frühen 20. Jahrhunderts, die in anderen Metropolen Chinas spielen. Dazu gehören etwa der Beijing-Roman *Luotuo xiangzi* 駱駝祥子 (Kamel Glückspilz, 1936) von Lao She 老舍 (1899–1966), der Chongqing-Roman (重慶) *Han ye* 寒夜 (Kalte Nächte, 1947) von Ba Jin 巴金 (1904–2005) und der Hongkong-Roman *Qingcheng zhi lian* 傾城之戀 (Liebe in einer gefallenen Stadt, 1943) von Zhang Ailing 張愛玲. Ob diese ebenfalls eine heterotopische Darstellung ihrer jeweiligen Städte vornehmen, bleibt noch zu untersuchen.

10. Schlusswort

Der vorliegende Aufsatz widmete sich einem Roman, dessen detaillierte Analyse bislang zugunsten des viel bekannteren *Haishang hua liezhuan* übergangen wurde. Trotzdem erwies sich, dass *Haishang fanhua meng* durchaus neben zeitgenössischen, kanonisierten Romanen bestehen kann. Das von der Literaturgeschichte häufig applizierte Etikett "minderwertige Qualität" sollte deshalb über-

210 HFM 4/33. Ganz stark kommt dies beim Besuch im Kurtisanenhaus zum Ausdruck, wo spezifische Shanghai-Ausdrücke für Verwirrung sorgen (30/341). Diese Szene ist zudem ein weiterer Beleg für das Kurtisanenhaus als *mise en abyme*, eine Heterotopie innerhalb der Heterotopie Shanghai.

dacht werden. Die narratologische Untersuchung wies eine sorgfältige Planung und Gestaltung des Romans und seines Plots nach, der sich bewusst in eine reiche Literaturtradition einreiht. Thematisch spielt der Roman mit vielen damals geläufigen Topoi und integriert Elemente der *caizi-jiaren*-Literatur und insbesondere des *Honglou meng*. Die Finessen des Romans zeigen sich auch in formaler Hinsicht. *Haishang fanhua meng* greift das etablierte Format des Kapitelromans (*zhanghui xiaoshuo*) auf, um sie auf die innovative Publikationsform in Fortsetzungsfolgen zu übertragen. Sun Jiazhen, eine Grösse in der aufstrebenden Pressewelt Shanghais, war neben Han Bangqing einer der ersten, der sozusagen im Eigenverlag seinen Roman seitenweise als Supplement in seinen Zeitungen publizierte.

Literaturgeschichtlich wird der Text primär dem Genre des Kurtisanenromans zugeschrieben. Dabei erwies sich, dass der dominierende Diskurs der 4. Mai-Literaten um Lu Xun das Genre qualitativ und inhaltlich diskreditierte und für die kommenden Jahrzehnte einer negativen Rezeption unterwarf bzw. von der Rezeption ausschloss. Deshalb erhielt das Genre des Kurtisanenromans und damit auch die Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts insgesamt bislang wenig akademische Beachtung: Erst in den letzten zwanzig Jahren nahm die Forschung zu diesem Bereich markant zu. Die Analyse eines literaturgeschichtlich eher vernachlässigten Romans leistete damit auch einen kleinen Beitrag zur Schliessung dieser immer noch grossen Lücke innerhalb der chinesischen Literaturgeschichte.

Die Arbeit von Alexander Des Forges zeigte, dass *Haishang fanhua meng* und die anderen Romane, die in Shanghai spielen, nicht nur als Kurtisanenromane gelten können, sondern auch als Shanghai-Romane. Zwar mögen die Kurtisanen und deren Patrons die Hauptrollen spielen, doch die Stadt Shanghai erscheint ebenso prominent. In der Fortführung und Erweiterung von Des Forges' These erwies sich, dass seine Definition dieses Genres durchaus plausibel ist. In der Adaptation des Kurtisanenromans auf den Shanghaier Kontext zeichnet *Haishang fanhua meng* ein feines Bild der Shanghaier Vergnügungs- und Kurtisanenkultur, aber auch des städtischen Raumes. Zwar müssen solche realitätsnahen Darstellungen immer noch auf ihren fiktionalen Hintergrund hin gelesen werden, doch ermöglicht der Roman trotzdem einen detaillierten Einblick in das Leben der Shanghaier Mittel- und Oberschicht. Die daraus gewonnenen Einsichten könnten für weitere sozialgeschichtliche Analysen verwendet werden, selbst wenn die Daten aufgrund ihrer fiktionalen Natur besonnen verwendet werden müssen.

Die Prominenz des städtischen Raumes gliederte *Haishang fanhua meng* weiter in eine lange Tradition von Erzähltexten ein, die in einem städtischen Kontext Chinas spielen. Insbesondere die reiche Handelsstadt Yangzhou brachte zu Beginn des 18. Jahrhunderts Texte hervor, die bereits das Kurtisanenmilieu und die Vergnügungsmöglichkeiten der Stadt beschrieben. Gemäss Patrick Hanans und Ge Yonghais Untersuchungen erwies sich der Yangzhou-Roman *Fengyue meng* als erster Stadtroman Chinas. Viele seiner Merkmale, wie detailreiche Beschreibungen von Strassenszenen und ein städtisches Bewusstsein, übernahmen später auch die Shanghai-Romane. Ein eingehender Vergleich zwischen *Fengyue meng* und *Haishang fanhua meng* könnte sogar die Vermutung bestätigen, dass ersterer als Vorlage für Sun Jiazhens Roman gedient haben könnte.[211] Ein weiterer Forschungsschwerpunkt, dem nachgegangen werden kann, ist die Literatur über spezifische Städte Chinas, die Ge Yonghai (2004) als einer der ersten nachzeichnete. Inwiefern die Stadt Shanghai in diesen Kontext passt und sich von anderen Stadtromanen abhebt, konnte hier nur skizziert werden.

Doch bestehen auch markante Unterschiede zwischen *Fengyue meng* und den Shanghai-Romanen. In *Haishang fanhua meng* ist Shanghai kontinuierlich als anderer Raum dargestellt, der ganz anders funktioniert als der Rest des Qing-Reichs. Dies verdeutlichte eine theoretische Einführung in die Heterotopie nach Foucault, dessen sechs Grundsätze sich nahtlos auf das fiktionale Shanghai der Konzessionsgebiete anwenden liessen. Weitere Belege zeigten, dass auch die Figuren innerhalb des Romans die Stadt als anderen Raum beschrieben. Mit der Konzeption Shanghais als Heterotopie gelingt es schliesslich, innerhalb der Genre-Diskussion einen Bogen zwischen den beiden Genres des Kurtisanen- und Shanghai-Romans zu schlagen, denen *Haishang fanhua meng* gleichermassen zugeschrieben wird. Dies gelingt, da das heterotopische Kurtisanenmilieu Teil der grösseren Heterotopie Shanghai ist. Die Beibehaltung zweier Genrezuschreibungen von *Haishang fanhua meng* ist demnach gerechtfertigt.

Die vorliegende Studie formuliert aber auch Desiderate und Anregungen für kommende Untersuchungen. Denn mit der Verwendung von Foucaults Konzept der Heterotopie, dem städtischen Kontext Shanghais sowie der Darstellung seiner "Grossstadtlandschaft" verortete sich diese Analyse im noch andauernden *spatial turn*, worin auch der Raum der Stadt zum zentralen Forschungsgegenstand wird. Noch steht eine umfassende literaturtheoretische Erfassung des

211 *Fengyue meng* selber wurde erst wenig Aufmerksamkeit zuteil, vgl. HANAN, 2004, STARR, 2007.

Raumes aus[212], doch zeigte diese Arbeit in Ansätzen die Bedürfnisse auf, denen eine solche Theorie gerecht werden muss. In einem weiteren Schritt müsste zusätzlich geprüft werden, ob die bisherigen Schlüsse auch für die anderen beiden Teile von *Haishang fanhua meng* gelten, und in einem noch weiter ausgreifenden Schritt, ob sie auch auf andere zeitgenössische Romane zutreffen. Liesse sich der Heterotopie-Gedanke in all diesen Texten nachweisen, bestätigte dies weiter die Gültigkeit einer multiplen Zuschreibung von Genres und der Konzeption eines heterotopischen Raumes Shanghai. Die angehende Debatte um den *spatial turn* sowie die erst in den letzten Jahren feststellbare Neuentdeckung und Neubewertung der Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts führen schliesslich zum Schluss, dass dieses sinologische Forschungsgebiets noch längst nicht vollständig erschlossen ist.

Bibliographie

ALTENBURGER, Roland
2009 *The Sword or the Needle. The Female Knight-errant* (xia) *in Traditional Chinese Narrative*. Welten Ostasiens; Bd. 15. Bern: Peter Lang.

BACHMANN-MEDICK, Doris
2006 *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt.

BERGÈRE, Marie-Claire
2009 *Shanghai: China's Gateway to Modernity*. Janet Lloyd (Übers.). Stanford: Stanford University Press.

CAO Xueqin 曹雪芹
1973 *The Story of the Stone. Vol. 1: The Golden Days*. David Hawkes (Übers.). Harmondsworth: Penguin Books.

CENZATTI, Marco
2008 "Heterotopias of Difference." In: DEHAENE, 2008: 75–85.

CERTEAU, Michel de
2006 "Praktiken im Raum." Übers. Ronald Voullié. In: DÜNNE / GÜNZEL, 2006: 343–353.

212 Vgl. NÜNNING, 2009.

CHEN Bohai 陳伯海 und YUAN Jin 袁進
1993 *Shanghai jindai wenxueshi* 上海近代文學史 [Neuzeitliche Literaturgeschichte Shanghais]. Shanghai: Shanghai renmin chubanshe.

CHEN Yutang 陳玉堂 (Hg.)
2005 *Zhongguo jin-xiandai renwu minghao da cidian* 中國近現代人物名號大辭典 [Lexikon der *ming* und *hao* Namen zu chinesischen Personen der Neuzeit und Moderne]. Erw. und bearb. Neuaufl. Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe.

DEHAENE, Michiel / Lieven DE CAUTER (Hg.)
2008 *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London: Routledge.

DES FORGES, Alexander
1998 *Street Talk and Alley Stories: Tangled Narratives of Shanghai from "Lives of Shanghai Flowers" (1892) to "Midnight" (1933)*. Ph.D. Diss., Princeton University. Ann Arbor: UMI.
2000 "From Source Texts to 'Reality Observed': The Creation of the 'Author' in Nineteenth-Century Chinese Vernacular Fiction." *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* 22: 67–84.
2003 "Building Shanghai, one Page at a Time: The Aesthetics of Installment Fiction at the Turn of the Century." *The Journal of Asian Studies* 62.3: 781–810.
2005 "A New Mode of Literary Production in the Late Qing. The Invention of the Installment Plan." In: David Der-wei WANG / SHANG Wei (Hg.): *Dynastic Crisis and Cultural Innovation from the Late Ming to the Late Qing and Beyond*. Harvard East Asian Monographs; Bd. 249. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, S. 388–419.
2007 *Mediasphere Shanghai: The Aesthetics of Cultural Production*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

DÜNNE, Jörg / Stephan GÜNZEL (Hg.)
2006 *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

FAN Boqun 范伯群 (Hg.)
2000 *Zhongguo jin-xiandai tongsu wenxue shi.* 中國近現代通俗文學史 [Geschichte der Populärliteratur von Chinas Neuzeit und Moderne.]. 2 Bde. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe.

FOUCAULT, Michel

1994 "Des espaces autres." In: Daniel DEFERT et al. (Hg.): *Dits et écrits: 1954–1988. Vol. 4: 1980–1988*. 2 Bde. Paris: Gallimard, 752–762. (Erstausgabe 1984).

2006 "Von anderen Räumen." Michael Bischoff (Übers.). In: DÜNNE / GÜNZEL, 2006: 317–329.

2008 "Of Other Spaces (1967)." Lieven de Cauter / Michiel Dehaene (Übers.). In: DEHAENE, 2008: 13–29.

FU, Jialing

2004 *Die haipai-Erzählliteratur*. Lun Wen, Bd. 4. Wiesbaden: Harrassowitz.

GE Yonghai 葛永海

2004 *Gudai xiaoshuo yu chengshi wenhua yanjiu* 古代小說與城市文化研究 [Untersuchung zu *xiaoshuo* des Altertums und der Städtekultur]. Shanghai: Fudan daxue chubanshe.

GE Yuanxu 葛元煦

1989 *Huyou zaji* 滬游雜記 [Verschiedene Notizen von einer Shanghai-Reise]. Reprint. Shanghai: Shanghai guji chubanshe.

GU, Ming Dong

2006 *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*. Albany: State University of New York Press.

HALLET, Wolfgang / Birgit NEUMANN (Hg.)

2009a *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript.

HALLET, Wolfgang, und Birgit NEUMANN

2009b "Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung." In: HALLET / NEUMANN, 2009a: 11–32.

HAN Bangqing 韓邦慶

2005 *The Sing-song Girls of Shanghai*. Eileen Chang (Übers.); Eva Hung (Überarb.). New York: Columbia University Press.

HANAN, Patrick

1998 "*Fengyue Meng* and the Courtesan Novel." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 58.2: 345–372.

2004 *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Century. Essays*. New York: Columbia University Press.

HARMON, William / Hugh HOLMAN

2009 *A Handbook to Literature*. 11th Edition. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

HE Hongling 何宏玲
2010 "Chuanmei, shishang yu Haishang fanhua meng" 傳媒、時尚與《海上繁華夢》 [Medien, Mode und *Haishang fanhua meng*]. *Nanjing shifan daxue wenxueyuan xuebao* 南京師範大學文學院學報 2010.4: 33–37.

HENRIOT, Christian
2001 *Prostitution and Sexuality in Shanghai: A Social History, 1849–1949*. Nöel Castelino (Übers.). Cambridge: Cambridge University Press.

HERSHATTER, Gail
1997 *Dangerous Pleasures: Prostitution and Modernity in Twentieth-Century Shanghai*. Berkeley: University of California Press.

HFM
1998 SUN Jiazhen 孫家振. *Haishang fanhua meng* 海上繁華夢 [Träume von Shanghais Pracht und Blüte]. Zhongguo jindai xiaoshuo daxi 中國近代小說大系. 2 Bde. Nanchang: Jiangxi renmin chubanshe.

HOU Yunhua 侯運華
2006 *Wanqing xiaxie xiaoshuo xin lun* 晚清狹邪小說新論 [Neue Diskussion des Kurtisanenromans der späten Qing-Zeit]. Kaifeng: Henan daxue chubanshe.

HUANG, Martin W.
2004a "Introduction." In: Martin W. HUANG (Hg.): *Snakes' Legs: Sequels, Continuations, Rewritings, and Chinese Fiction*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1–18.
2004b "Boundaries and Interpretations. Some Preliminary Thoughts on *Xushu*." In: Martin W. HUANG (Hg.): *Snakes' Legs: Sequels, Continuations, Rewritings, and Chinese Fiction*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 19–45.

HUGHES, Linda K. / Michael LUND
1991 *The Victorian Serial*. Charlottesville: University Press of Virginia.

HUTCHEON, Linda
2006 *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

HYDCD
2010 WANG Tao 王濤 et al. (Hg.): *Hanyu da cidian 2.0 ban* 漢語大詞典 2.0 版. CD-Rom. Xianggang: Shangwu yinshuguan.

JOHNSON, Linda Cooke
1995 *Shanghai: From Market Town to Treaty Port, 1074–1858*. Stanford: Stanford University Press.

LAW, Graham
2000 *Serializing Fiction in the Victorian Press*. Houndsmill, New York: Palgrave.

LI, Wai-yee
1993 *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton: Princeton University Press.

LI, Qiansheng
2003 *Fictions of Enlightenment: Journey to the West, Tower of Myriad Mirrors, and Dream of the Red Chamber*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

LIANG, Samuel Y.
2010 *Mapping Modernity in Shanghai: Space, Gender, and Visual Culture in the Sojourners' City, 1853–98*. London: Routledge.

LINK, Perry
1981 *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*. Berkley: University of California Press.

LU Xun 魯迅
2005 *Lu Xun quanji* 魯迅全集 [Vollständige Ausgabe der Werke Lu Xuns]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe.

LUAN Meijian 欒梅健
2007 "Yi'e xing xiaxie xiaoshuo de lishi jiazhi ji wenxue de xiandaixing qiyuan 溢惡型狹邪小說的歷史價值及文學的現代性起源" [Historischer Wert und moderne Ursprünge der übermässig schmähenden Kurtisanenromane]. *Wenxue pinglun* 文學評論 2007.2: 74–78.

MA Liangchun 馬良春 und LI Futian 李福田 (Hg.)
1991 *Zhongguo wenxue da cidian* 中國文學大辭典 [Lexikon zur Literatur Chinas]. 8 Bde. Tianjin: Tianjin renmin chubanshe.

MCMAHON, Keith
1995 *Misers, Shrews, and Polygamists: Sexuality and Male-Female Relations in Eighteenth-Century Chinese Fiction*. Durham: Duke University Press.
2002 "Fleecing the Male Customer in Shanghai Brothels of the 1890s." In: *Late Imperial China* 23.2: 1–32.

NEUMANN, Birgit
2009 "Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-) Kolonialismusforschung." In: HALLET, 2009a: 115–138.

NÜNNING, Ansgar
2009 "Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven." In: HALLET, 2009a: 33–52.

ROLSTON, David L.
1997 *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing between the Lines*. Stanford: Stanford University Press.

SHI He 史和 et al. (Hg.)
1991 *Zhongguo jindai baokan minglu* 中國近代報刊名錄 [Verzeichnis von Chinas neuzeitlichen Zeitschriften]. Fuzhou: Fujian renmin chubanshe.

SHI Rujie 石汝杰 und MIYATA Ichirô 宫田一郎 (Hg.)
2005 *Ming-Qing Wuyu cidian* 明清吳語詞典 [Wörterbuch zum Wu-Dialekt der Ming- und Qing-Dynastie]. Shanghai: Shanghai cishu chubanshe.

SOHN, Heidi
2008 "Anamnesis of a Medical Term." In: DEHAENE, 2008: 41–50.

SOJA, Edward W.
1996 *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Malden, Oxford: Blackwell Publishers.
2009 "Thirdspace. Toward a New Consciousness of Space and Spatiality." In: Karin IKAS / Gerhard WAGNER (Hg.): *Communicating in the Third Space*. New York: Routledge, S. 49–61.

STARR, Chloë
2007 *Red-light Novels of the Late Qing*. China Studies, Bd. 14. Leiden: Brill.

SWYCD
1992 MA Xuexin 馬學新 (Hg.): *Shanghai wenhua yuanliu cidian*上海文化源流辭典 [Lexikon zu den Ursprüngen von Shanghais Kultur]. Shanghai: Shanghai shehui kexueyuan chubanshe.

TXLBJ
1966 SUN Jiazhen 孫家振. *Tuixing lu biji* 退醒廬筆記 [Aufzeichnungen aus der Hütte, in die man sich zum Erwachen zurückzieht]. *Jindai Zhongguo shiliao congkan yi ji* 近代中國史料叢刊一輯; Bd. 800. Taibei: Wenhai chubanshe.

VARELA, Maria do Mar Castro / Nikita DHAWAN
2006 "Spatialising Resistance – Resisting Spaces: On Utopias and Heterotopias." In: José Eduardo REIS / Jorge BASTOS DA SILVA (Hg.): *No-*

where Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia. Porto: Editora da Universidade do Porto, S. 237–250.

WAN, Margaret B.

2009 "Local Fiction of the Yangzhou Region: *Qingfengzha*." In: Lucie OLIVOVÁ / Vibeke BØRDAHL (Hg.): *Lifestyle and Entertainment in Yangzhou*. Kopenhagen: NIAS Press, S. 177–204.

WANG, David Der-wei

1997 *Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*. Stanford: Stanford University Press.

WASSERSTROM, Jeffrey N.

1997 *Global Shanghai, 1850–2010: A History in Fragments*. London: Routledge.

WIDMER, Ellen

2006 *The Beauty and the Book: Women and Fiction in Nineteenth-Century China*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center.

WILKINSON, Endymion

2000 *Chinese History. A Manual.* Revised and Enlarged. Harvard-Yenching Institute Monograph Series; Bd. 52. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center. (Erstausgabe 1998).

WOLF, Werner

2008 "Mise en abyme." In: Ansgar NÜNNING (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 502f.

YAN Tingliang 顏廷亮

1993 "Sun Yusheng." In: ZHOU Juntao 周鈞韜 (Hg.): *Zhongguo tongsu xiaoshuojia pingzhuan* 中國通俗小說家評傳 [Biographien von Chinas Autoren der Populärliteratur]. Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, S. 367–374.

YAN, Margaret Mian

2006 *Introduction to Chinese Dialectology*. Lincom Studies in Asian Linguistics; Bd. 22. München: Lincom Europa.

YEH, Catherine Vance

2006 *Shanghai Love: Courtesans, Intellectuals, and Entertainment Culture, 1850–1910*. Seattle: University of Washington Press.

YI Feng 易風 (Hg.)

2007 *Zhongguo lishi niandai jianbiao* 中國歷史年代簡表 [Kurzreferenz zu Chinas historischen Perioden]. Beijing: Wenwu chubanshe.

YUAN Jin 袁進
2005 "Jindai bian 近代編" [Die Neuzeit]. In: QIU Mingzheng 邱明正 (Hg.): *Shanghai wenxue tongshi* 上海文學通史 [Umfassende Geschichte von Shanghais Literatur]. Shanghai: Fudan daxue chubanshe.

ZAMPERINI, Paola
2010 *Lost Bodies: Prostitution and Masculinity in Chinese Fiction.* Leiden: Brill.

ZHAO, Henry Y. H.
1995 *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*. Oxford: Oxford University Press.

ZIMMER, Thomas
2002 *Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit*. 2 Bde. In: Wolfgang KUBIN (Hg.): *Geschichte der chinesischen Literatur*. München: Saur.