

Mu Dans Lyrik

Ein Beispiel für Chinas Identitätskrise im 20. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Kristina Fleischer

aus
Hamburg

Bonn, 2016

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Harald Meyer

(Vorsitzende/Vorsitzender)

Wolfgang Kubin

(Betreuerin/Betreuer und Gutachterin/Gutachter)

Ralph Kauz

(Gutachterin/Gutachter)

Veronika Veit

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 28.1.2016

Inhaltsverzeichnis

Einleitung		1
TEIL I:	Das gespaltene Ich im historischen Kontext	3
Teil I. 1	Vergangene und aktuelle Präsenz ideologischer Bewusstseinskontrolle	3
Teil I. 2	Der sensibelste und fragilste Nerv der chinesischen Lyrik: Der ausländische Charakter von Mu Dans Lyrik	7
Teil I. 3	Lyrik und Demokratie: Eine unterdrückte Modernisierung Mu Dans Rolle bei der Bildung eines demokratischen Bewusstseins	10
Teil I. 4	Literaturkritik zu Mu Dans Lyrik zwischen Tradition und Moderne	12
Teil I. 5	Ideologische Gleichschaltung und Bewusstseinspaltung nach der Gründung der VR China: Mu Dan als Feind des Volkes	16
Teil I. 6	Das gespaltene Ich während der Antirechtskampagne: Literaturkritik als Werkzeug der Bewusstseinskontrolle	21
Teil I.7	Scheinliberalisierung – Eingliederung und Assimilation von Mu Dans Lyrik in die offizielle Literaturgeschichte	27
Teil I. 8	Ein schwieriger Prozess: Versuche ideologischer Rehabilitation und schrittweise Steigerung der Anerkennung von Mu Dans Lyrik	34
Teil I. 9	Die 90er Jahre: Zwischen wirtschaftlicher Öffnung und kulturpolitischer Zensur	43
Teil I. 10	Je bekannter, desto umstrittener: Mu Dans schwierige Position vor und nach der Jahrtausendwende – Stagnation von Thesen und alten Gedankenmustern	51
Teil I. 11	Tendenzen der Forschung zu Mu Dans Lyrik nach 2000	60
Teil I. 12	Der Einfluss der chinesischen Literaturgeschichte auf die europäische Sinologieforschung	75
Teil I. 13	Folgeschwere Fehler in chinesischen Publikationen von Mu Dans Lyrik	78
Teil I. 14	Extreme Parallelwelten in der Mu Dan Forschung: Die Fortführung des gespaltenen Ichs im neuen Jahrtausend	85
Teil I. 15	Die Einführung Mu Dans in die Sekundarstufe und den Universitätskanon: Mu Dans Lyrik im Dienst ideologischer Erziehung	95
TEIL II:	Mu Dans poetischer und theoretischer Ansatz	106
Teil II. 1	Der unbekannte Schlüssel zu Mu Dans Lyrik: Briefe und Artikel von 1940 bis 1977	106
Teil II. 2	Neuartigkeit und Nonkonformität der Ansichten: Interaktion von ausländischer und chinesischer Lyrik Mu Dans Artikel „Als er das 2. Mal starb“	112

Teil II. 3	Gefühle und ihre neue lyrische Verarbeitung Mu Dans Artikel „ <i>Briefsammlung der Anteilnahme</i> – Eine von der <i>Sammlung der Fischaugen</i> ausgehende Diskussion“	118
Teil II. 4	Integrität versus Opportunismus: Mu Dan gegen die Verbiegung des Schattens	123
Teil II. 5	Demokratische Erziehung zu einem mündigen Bürger: Reformen der Literatur und der Denkmuster Mu Dan und die <i>Neue Zeitung</i>	130
Teil II. 6	Auflösung der Realität Mu Dans Artikel in der Mao Ära	139
Teil II. 7	Wie verfasst man Gedichte? Mu Dans Briefe von 1944 bis 1977	144
TEIL III:	Gedichtanalysen und deutsche Übersetzungen Ausgewählte Gedichte von 1937 bis 1976	154
Teil III. 1	Das Expeditionskorps	157
Teil III. 2	Es zeigt sich im Verborgenen	202
Teil III. 3	Die Flagge	228
Teil III. 4	Die bitteren Früchte I	256
Teil III. 5	Die bitteren Früchte II	279
	Zusammenfassung und Ausblick	336
	Anhang	338
	Anhang	338
	Annotationen	338
	Übersicht der wichtigsten Publikationen Mu Dans	404
	Literaturverzeichnis	411
	Originalgedichte	427

Einleitung

Jahrtausendlang bildete im traditionellen China die Dichtkunst die unangefochtene Spitze in der Hierarchie literarischer Gattungen. Nach der 4. Mai Bewegung kehrte sich jedoch dieses Bild ins Gegenteil. Von nun an wurde die Lyrik von den Intellektuellen und Reformern zu der am wenigsten anerkannten Gattung herabgestuft. Stattdessen wurden Romane, die ursprünglich aufgrund der Umgangssprache, die sie verwendeten, geringgeschätzt wurden, an die höchste Position gesetzt. Anstelle der klassischen Schriftsprache, *wenyan*, 文言 propagierte man nun gerade die Umgangssprache, *baihua*, 白话 und experimentierte mit ihr auf verschiedene Art und Weise in sämtlichen literarischen Gattungen. Die traditionelle klassische Lyrik wurde nunmehr zwar mehrheitlich, im Gegensatz zur modernen Lyrik, nicht mehr praktiziert, blieb aber paradoxerweise kanonisiert und anerkannt – wenngleich die Autoren des 20. Jahrhunderts mit verschiedenen Methoden versuchten, sich von ihr abzusetzen. Die *moderne Lyrik*, auch das *neue Gedicht* (xinshi 新诗) genannt, wurde dagegen zum „missratenen Kind“¹ deklariert. Dieser schwierige Status der modernen Lyrik, der direkt mit der chinesischen Identitätskrise des 20. Jahrhunderts verknüpft ist, hat sich bis heute nicht geändert.

Das Ziel Mu Dans 穆旦 - so das Pseudonym Zha Liangzhengs 查良铮 - ist es nun, die Lyrik wieder zur höchstgeschätzten Gattung zu machen und gleichzeitig ihre gesellschaftliche Funktion zu entfalten. Mu Dan beobachtet, dass die moderne Lyrik deswegen nicht allgemein anerkannt ist, weil sie flach und ohne Inhalt ist. Die klassische Lyrik hingegen vermag es nicht mehr, Gefühle und Lebensinhalte der modernen Menschen widerzuspiegeln.² Außerdem handelt es sich prinzipiell bei ihr um eine Idealisierung der Wirklichkeit; sie stellt also eine Form von Elfenbeinturmliteratur dar. Die Propagandalyrik der kommunistischen Partei, andererseits, missbraucht die Menschen und bewirkt uniformiertes Denken. Insofern ist es für Mu Dan wichtig, sich sowohl von der klassischen als auch von der Propagandalyrik abzusetzen.

Diese Arbeit bezieht fast ausschließlich chinesische Sekundärliteratur ein, die an deutschen Universitätsbibliotheken nicht erhältlich ist. Dies trifft nicht nur auf verschiedene Publikationen aus den 40er und 50er Jahren zu, sondern auch auf jene aus den 50er-, 60er Jahren bis hin zu 2015. Eine besonders wichtige Rolle entfaltet dieses Material im ersten Teil der Arbeit, der die Thesen zu Mu Dans Lyrik im jeweiligen historisch-politischen Kontext kritisch hinterfragt.

Für den zweiten Teil sind die in Deutschland ebenfalls nicht erhältlichen Briefe Mu Dans, die Li Fang 李方 2006 erstmals veröffentlichte,³ außerordentlich wertvoll, da sie bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt die einzigen Anhaltspunkte für Mu Dans eigene literarische Thesen liefern. Zwar sind diese Briefe bis heute zugänglich; die chinesische Literaturkritik macht jedoch unbeirrt einen Bogen um sie.

Mit der erstmaligen Übersetzung kompletter 30 Gedichte ins Deutsche – einer repräsentativen Auswahl von Mu Dans Werk – bietet diese Arbeit originale Einblicke in Mu Dans Denken und die entsprechenden politischen Zusammenhänge. Anhand von Mu Dans Lyrik soll der modernen chinesischen Lyrik insgesamt die Anerkennung verschafft werden, die ihr in ihrer historischen Dimension gebührt. Mu Dans Lyrik wird einem deutschsprachigen, literarisch aufgeschlossenen Publikum zugänglich gemacht. Nicht zufällig weckt Mu Dan beim Leser, der des Chinesischen und des Deutschen kundig ist, Assoziationen an den poetisch durchdrunge-

nen Stil von Hertha Müller. Wobei die Ästhetik des Hässlichen nur ein Teil der gemeinsamen Schnittmenge ist. Die Übersetzungen sind mit detaillierten Interpretationen versehen. Um dem deutschsprachigen Leser den Zugang zu Mu Dans Lyrik zu erleichtern und ihm bei der Dechiffrierarbeit behilflich zu sein, werden die Interpretationen in den gesellschaftspolitischen, kulturellen und historischen Kontext eingebettet und biografische Bezüge berücksichtigt.

Der Einfluss angloamerikanischer⁴ und russischer Dichter⁵ auf Mu Dans poetisches Werk soll hier nicht betrachtet werden, ebenso wenig seine eigenen zahlreichen Übersetzungen von Eliot, Auden, Puschkin etc. Nur so viel sei zu seinen Übersetzungen erwähnt: Mu Dans übersetzerische Verdienste sind im Gegensatz zu seiner eigenen Lyrik anerkannt, aber sie sind nicht Gegenstand der Untersuchung. Zwar werden Mu Dans Übersetzungen von chinesischen Literaturkritikern gelobt⁶, doch paradoxerweise nicht mehr verlegt. Sie sind genauso unkonventionell und innovativ wie seine Gedichte und nun noch weniger zugänglich als seine eigene Lyrik. Seit 2006 sind seine Übersetzungen vergriffen und werden seitdem nicht mehr neu aufgelegt.⁷

Im ersten Teil dieser Arbeit wird die reziproke Wirkung von historischen Zusammenhängen und Rezeptionsgeschichte analysiert sowie die Berechtigung gesellschaftspolitischer Thesen in einem bestimmten historischen politischen Kontext hinterfragt. Und zwar vom Beginn der Rezeption von Mu Dans Lyrik im Jahre 1944 bis 2015. Ausgehend von Mu Dans eigenen Thesen zum Verfassen von Lyrik, die bisher keinerlei Berücksichtigung fanden, werden im zweiten Teil 30 seiner Gedichte komplett übersetzt. An diese schließen sich Interpretationen zu ihren sprachlichen, inhaltlichen und stilistischen Aspekten an, die sowohl biografische und historische Bezüge dechiffrieren als auch Mu Dans Charakter als Zeitzeuge herausarbeiten. Sie verweisen außerdem auf die gleichzeitige Aktualität und Zeitlosigkeit seiner Beobachtungen. Das Ergebnis der Thesen wird dann im abschließenden Teil zusammengefasst.

TEIL I: Das gespaltene Ich im historischen Kontext

Teil I. 1 Vergangene und aktuelle Präsenz ideologischer Bewusstseinskontrolle

Im Zuge der vorsichtigen Liberalisierung und Lockerung der Zensur fordern Chen Sihe 陈思和 und Wang Xiaoming 王晓明 1988, die moderne chinesische Literaturgeschichte radikal neu zu schreiben. „Greift die Thesen der Literaturgeschichte an, die schon fast zu Definitionen geworden sind!“⁸, lautet ihr Credo.

Hinter dieser Aufforderung versteckt sich jedoch weit mehr als die Fortführung der literarischen Revolution der 40er Jahre, die nach der Machtübernahme der Kommunisten 1948 unterdrückt wird. Die reformorientierten Kräfte der 80er Jahre streben danach, sich von der ideologischen Kontrolle des Bewusstseins, ausgeübt durch die Literaturgeschichte, zu befreien. Indes ist die Idee, die Literaturgeschichte zur intellektuellen Kontrolle zu instrumentalisieren, keineswegs eine Erfindung der Kommunistischen Partei Chinas. Im Gegenteil, man denke nur an die Kanonisierung konfuzianischer Schriften als einem wichtigen Beispiel in der zwei- bis dreitausendjährigen Geschichte Chinas, das Land zu stabilisieren, indem die Gedankenmuster der Menschen vereinheitlicht werden.

1988 fordert Shao Yanxiang 邵燕祥 als einziger Literaturkritiker, Mu Dan „neu“ zu „entdecken“ und eine Neuinterpretation von Mu Dans Lyrik zu wagen.⁹ Eine wahrhaft radikale Neuschreibung der modernen chinesischen Literaturgeschichte findet jedoch erst fünf Jahre nach der Niederschlagung der friedlichen Tiananmen Demonstrationen statt. Sie bleibt ohne nennenswerten Widerhall, verharnt vielmehr in einer „Stille“, wie es selten bei Publikationen mehrbändiger Literaturgeschichten der Fall war.¹⁰ Zhang Tongdao 张同道 und Dai Dingnan 戴定南 setzen Mu Dan 1994 an erster Stelle vor alle anderen chinesischen Dichter des 20. Jahrhunderts¹¹ – bis heute einmalig in der chinesischen Literaturgeschichte. Die These, Mu Dan gebühre diese Spitzenposition als bedeutendstem chinesischer Dichter des 20. Jahrhunderts wird „vielleicht noch weitere Debatten entfachen“¹², kann jedoch de facto 1995 nicht weiter von Qian Liqun 钱理群 und Wu Xiaodong 吴晓东 propagiert und offiziell unterstützt werden. Es bleibt bei ihrer Ankündigung in der *Wenyi lilun yanjiu* 文艺理论研究, eine ähnlich ideologisch nonkonforme Literaturgeschichte herauszugeben – die bis heute niemals erschienen ist.

Nicht nur für „China“ ist es eine „Misere“, dass Mu Dan „bei den breiten Massen gänzlich unbekannt ist“¹³, wengleich sich seine Lyrik mit der Jahrtausendwende in China zunehmend als Studienobjekt etabliert und 2001 zum ersten Mal offiziell im universitären Literaturkanon erscheint.¹⁴ Der breiten europäischen Sinologieforschung bleibt Mu Dan sogar bis 2010 unbekannt. Zwar weist Eugen Feifel 1988 in *Moderne Chinesische Poesie* ausdrücklich auf Mu Dan und seinen besonderen Wert für die Entwicklung und versteckten Chancen der modernen chinesischen Lyrik hin¹⁵, er erfährt aber keinerlei Echo aus der europäischen Sinologieforschung. Feifel beschreibt Mu Dan als nonkonformen Dichter, dem „die Art von Auden und Eliot mehr zusagt als die auf politische Propaganda eingestellten Dichter der Linken“, wengleich er selber „an der Birmafront“ gekämpft hatte. Seine Lyrik bezeichnet er als „mannigfaltig“ und konstatiert: „Im Unterschied zu anderen Kriegsdichtern sind seine Gedankengänge mehr von vernünftigen Überlegungen als von unkontrollierten Gefühlsausbrüchen gekenn-

zeichnet.“ Dabei schätzt Feifel Mu Dan eindeutig als einen der wichtigsten chinesischen Dichter des 20. Jahrhunderts ein: „Mu Dan und seine Freunde [...] hatten einen verheißungsvollen Anfang einer neuen, echt modernen und doch wieder echt chinesischen Poesie gemacht. Dabei hatten sie viel von Auden und Eliot gelernt. Als aber gegen Ende der 40er Jahre ein totaler Umschwung erfolgte, war ihm und vielen anderen Dichtern nicht die Zeit gewährt, ihre neue Art zur vollen Entfaltung zu bringen. So hört man nach 1950 nicht mehr viel von ihm.“¹⁶

Obwohl Feifel Mu Dan fälschlicherweise überwiegend auf den Status eines „Kriegsdichters“ beschränkt und sein Werk nach 1950 vernachlässigt, so charakterisiert er doch absolut zutreffend dessen literarische Qualitäten und die Auswirkungen politischer Unterdrückung. Gleichzeitig stellt sich die Frage, weshalb Feifels Urteil auf derartige Nichtbeachtung stößt. So nimmt beispielsweise Günther Debon in seiner einflussreichen Publikation *Chinesische Dichtung* von 1989 Mu Dans Lyrik nicht mit auf.¹⁷ Stattdessen sind es die amerikanischen Sinologen Joseph M. Lau und Howard Goldblatt, die in *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature* von 1985 immerhin zwei Gedichte Mu Dans einem breiteren Publikum bekannt machen: *Das Selbst (Ziji 自己)* und *Das Lied der Weisheit (Zhihui zhi ge 智慧之歌)*, hier übersetzt mit *Self* sowie *Song of Wisdom*.¹⁸ Im Widerspruch dazu steht allerdings die Tatsache, dass Mu Dan 2001 in *The Columbia History of Chinese Literature* von Victor H. Mair nur lapidar als „Mitglied der 9 Blätter Gruppe“ erwähnt wird, die sich in den 40er Jahren formierte und deren Dichter aus der „Southwest United University“ „wiederentdeckt“ wurden.¹⁹ Die Diskrepanz zu *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature* ist auffällig, die Akzentverschiebung innerhalb eines derart kurzen Zeitraums erstaunt. In den chinesischen Literaturgeschichten der Cambridge University Press taucht Mu Dan vor 2010 überhaupt nicht auf. Die *Cambridge History of Chinese Literature* ist insofern die erste Literaturgeschichte der europäischen Sinologieforschung, die Mu Dan einer breiteren Leserschaft zugänglich macht. Mu Dan wird allerdings auch hier, wie schon bei Eugen Feifel, auf seine Lyrik aus den 40er Jahren reduziert.²⁰ In der deutschen Sinologieforschung bleibt Mu Dan hingegen ein unbeschriebenes Blatt. Auch im renommierten *Lexikon der chinesischen Literatur* von Volker Klöpsch von 2004²¹ sowie in der im gleichen Jahr erschienenen *Chinesische Literaturgeschichte* von Reinhard Emmerich²² wird Mu Dan nicht angeführt. Wolfgang Kubin erwähnt Mu Dan zwar 2005 in seiner *Geschichte der chinesischen Literatur*, jedoch ohne weitere Erläuterung und Interpretation seiner Gedichte.²³

Insgesamt gesehen fallen die frappierenden Parallelen zwischen der chinesischen Literaturgeschichtsschreibung einerseits und der europäisch-amerikanischen Sinologieforschung andererseits ins Auge, und zwar in Hinblick auf die wechselhafte Akzentuierung in der Rezeption der Lyrik Mu Dans im jeweiligen historischen und gesellschaftspolitischen Kontext.²⁴

Mu Dans Stand wird dadurch erschwert, dass seine Lyrik zu seiner Lebenszeit (1918-1977) niemals Eingang in den offiziellen chinesischen Literaturkanon gefunden hat und somit nicht in das Bewusstsein der chinesischen Bevölkerung. Zu Mu Dans Lyrik gibt es in der europäischen Literaturforschung vor 2010 keinerlei nennenswerte Publikationen und Übersetzungen. Gleichwohl existieren mehrere Einzelstudien, die sich konkret mit dem poetischen Werk von Dichtern befassen, die entweder ihren Platz in der Literaturgeschichte der Mao Ära oder aber in den 40er Jahren besaßen, bzw. ihn erneut in den 80er- und 90er Jahren im Zuge der Öffnungspolitik unter Deng Xiaoping 邓小平 gefunden haben. Für Erstere lässt sich beispielhaft Guo Moruo 郭沫若 anführen, für Letztere Xu Zhimo 徐志摩.²⁵ Diese parallele Entwicklung auf chinesischer und europäischer Seite zeigt den bemerkenswerten Einfluss der offiziellen,

ideologisch kontrollierten chinesischen Literaturgeschichte auf die Schwerpunkte europäischer Sinologieforschung.

Diese Arbeit sieht sich darum veranlasst, hauptsächlich mit chinesischer Sekundärliteratur sowie den chinesischen Originalquellen von Mu Dans Werk zu arbeiten.

Die Präsentation der Rezeptionsgeschichte von Mu Dans Lyrik beginnt mit den frühen Anfängen 1947 und führt bis hin zur Resonanz seiner Lyrik auf junge Intellektuelle und deren Blogs im Internet heute. Sie ist gleichzeitig zwangsläufig die Darstellung einer perfektionierten ideologischen Kontrolle des Bewusstseins durch die zensierte chinesische Literaturgeschichte in China – gewissermaßen exemplarisch aufbereitet an Mu Dans Lyrik.

Die Rezeptionsgeschichte von Mu Dans Lyrik ist ein Abbild der steten Wellenbewegungen von einer Lockerung der Zensur und einem kontrollierten liberalen Klima hin zu einer Anspannung der Zensur und einem repressiven Klima offener oder versteckter politischer Kampagnen. Anhand dieser Wellenbewegungen entfaltet sich die polarisierende Wirkung von Mu Dans Lyrik besonders drastisch. Gleichzeitig wird die Integration seiner Lyrik in dem jeweiligen historisch-politischen Kontext als treibende Kraft für die zentralen Thesen der Literaturkritiker deutlich.

Insofern ist die Darstellung und Analyse der Rezeptionsgeschichte von Mu Dans Lyrik eine ständige Dekodierung der Literaturkritik. Das gesplittene Ich, das den Ausgangspunkt von Mu Dans dichterischem Schaffen bildet, ist bis heute aktuell. Es speist sich nicht nur aus der „Krise des modernen Ichs“²⁶, dem Aufeinanderprallen von westlicher Moderne und chinesischer Tradition, welches zu einer radikalen „Neubewertung der klassischen Tradition“²⁷ führt. Ein wesentliches Merkmal des gesplitteten Ichs ist der Konflikt zwischen offizieller Zensur, der daraus resultierenden bewussten und unbewussten Selbstzensur sowie der eigenen, autonomen, kritischen Meinung. Dieser Konflikt verschärft sich mit der Machtübernahme der Kommunisten 1948. Er ist bis heute ungelöst, da niemals ein wirklicher Bruch mit der ideologischen Bewusstseinskontrolle der Mao Ära erfolgt ist. Seine Präsenz zeigt sich bei den Literaturkritikern generationsübergreifend in alarmierendem Maße.

Die offizielle Darstellung und Interpretation von Mu Dans Lyrik in Verlagen mit hohen Auflagen ist undifferenziert. Sie wird auf ein vordergründiges patriotisches Bewusstsein reduziert, das keineswegs den Grundcharakter seiner Gedichte ausmacht. Vor die literaturwissenschaftliche Analyse tritt die ideologische Darstellung²⁸. Tatsächlich besteht ein eklatanter Unterschied zwischen der offiziellen Einschätzung des literarischen Wertes von Mu Dans Lyrik einerseits und verschiedenen Publikationen, vornehmlich Rezensionen, andererseits, die sich der Vielschichtigkeit von Mu Dans Dichtung annähern und eine literarische Betrachtungsweise vorziehen. Die Publikationen der Einzelkämpfer, die von der offiziellen Meinung abweichende Ansätze vertreten, verfügen zwar nur über eine vergleichsweise äußerst niedrige Auflage, bestechen jedoch durch ihre Vielzahl.²⁹ Letztere stellen teilweise anregende, sehr kritische Thesen und Einzelbeobachtungen auf, denen es allerdings an Schlagkraft mangelt, da ihnen keinerlei weitergehende Analysen und Belege anhand konkreter Gedichtinterpretationen folgen.³⁰ Diese progressiven Stimmen reformorientierter Intellektueller entgehen somit ebenfalls nicht dem Vorwurf der Scheinwissenschaftlichkeit.³¹

Die ideologische Quintessenz von Mao Zedongs 毛泽东 *Reden in Yan'an*, „Literatur“ müsse den „Massen, Bauern, dem einfachen Volk und Soldaten“ ohne Erläuterung zugänglich sein³²,

kontrolliert bis heute das Bewusstsein der Literaturkritik und die Denkstrukturen der breiten Leserschaft. „Muss man Lyrik noch erklären?“³³, lautet die scheinbar rhetorische Frage, die Mu Dans Lyrik die gebührende Anerkennung seiner literarischen Errungenschaften verwehrt. Die Debatte um die „obskure“ Sprache der „neuen Lyrik“³⁴ während der Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ (Qingchu jingshen wuran 清除精神污染) ist auch zu diesem Zeitpunkt nicht abgeschlossen. Die von Zhu Ziqing 朱自清 in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts propagierte Methode der „Detailanalyse“, insbesondere für „komplexe Werke der neuen Lyrik“³⁵, ist mit der Machtübernahme der Kommunisten 1948 „vergessen“ worden.³⁶ Damit ist die Fähigkeit zur Anwendung komplexer Denkmuster eines ehemals autonomen Individuums sowie die Akzeptanz und Toleranz pluralistischer Formen der Ästhetik im Keim erstickt worden. Das „echte Ich“ (zhen wo 真我) des Kollektivs³⁷ ist vor allem die Enteignung des autonomen kritischen Geistes. Intellektuelle wie Sun Yushi 孙玉石 haben die Notwendigkeit erkannt, dass Literaturkritik vom „Subjektivismus zu einer wissenschaftlichen Haltung, von einer großartigen Theorie und Beschreibung (literarischer Strömungen) zum Mikrokosmos literarischer Werke“³⁸ zurückkehren muss. Dabei handelt es sich nicht um eine „Neuschaffung“, sondern um „die Anerkennung und den Wiederaufbau wissenschaftlichen Denkens, das bereits in der Geschichte existiert hat“, um „ein Plädoyer für die wissenschaftliche Methodik der Kritik“.³⁹

Die Kollektivierung und Vereinheitlichung der Gedankenmuster sind in der Rezeptionsgeschichte von Mu Dans Lyrik seit 1948 und auch nach Sun Yushis Versuch einer „Rettung der pluralistischen Entwicklung des Lebens der Lyrik“ 2007⁴⁰ bis heute stets präsent.⁴¹ Eine unvermeidliche Folge ist die weit verbreitete Praxis der chinesischen Literaturkritik, „sich fast ausschließlich auf Sekundärmaterial, ja sogar auf Material aus dritter Hand zu stützen.“ Wenn es „so weiter geht, wird dies der Entwicklung der Wissenschaft, dem Aufbau einer Atmosphäre des Lernens und einem innovativen Durchbruch sehr großen Schaden zufügen“.⁴²

Dementsprechend zeichnet sich anhand der Rezeptionsgeschichte von Mu Dans Lyrik ab, dass seit Zhang Tongdaos Aussage von 1994, Mu Dan sei der „beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts“⁴³, keine zusätzlichen, innovativen Thesen aufgestellt werden konnten. Wenngleich alte Thesen der 40er, 50er Jahre in den 80er, 90er Jahren und selbst noch nach der Jahrtausendwende als innovativ und nie dagewesen dargestellt werden – es aber faktisch nicht sind. Die Tatsache, dass diese Form geistiger Stagnation bis heute nur indirekt formuliert werden darf – wie man an Sun Yushis gewundenen Formulierungen erkennt – unterstreicht umso stärker die Aktualität und Präsenz der ideologischen Kontrolle des Bewusstseins und der Denkstrukturen im gegenwärtigen China.

In der nun folgenden Darstellung der Rezeptionsgeschichte werden zentrale Literaturkritiken und prägende Thesen sowie ihre Dialektik und Abhängigkeit vom Schlagabtausch der liberalen und repressiven Wellenbewegungen präsentiert und erläutert. Es zeichnen sich zentrale Muster und Gründe ab für die jeweilige Wiederholung und Anpassung, bzw. das Weglassen bestimmter Thesen zu Mu Dans Lyrik. Jede These, sei sie wiederholt oder neu, stellt eine eigene Form der Integration in dem jeweiligen historisch-politischen Kontext dar.

Teil I. 2 **Der sensibelste und fragilste Nerv der chinesischen Lyrik: Der ausländische Charakter von Mu Dans Lyrik**

Der Beginn der Rezeptionsgeschichte von Mu Dans Lyrik, 1947 und 1948, ist zugleich ein Abbild des Umschwungs von der wohl liberalsten geistig-kulturellen Phase Chinas hin zur perfektesten Form der Bewusstseinskontrolle seit der Kanonisierung der konfuzianischen Klassiker im 12. Jahrhundert. Nach diesem „Rückfall in die feudalistische *communis opinio*, die den Lyriker zum Beispiel zum Hofpoeten degradiert“⁴⁴, unterscheidet sich Mu Dans Lyrik von der seiner Zeitgenossen „ganz besonders dadurch“, dass er „fast gar nicht von der Vereinheitlichung durch das System und dessen Ansichten zu Kunst und Literatur, sowie den Stil seines Zeitalters beeinflusst worden ist“.⁴⁵ Schon in den Rezensionen zu Mu Dans Lyrik vor der Gründung der VR China zeigt sich der nonkonforme Charakter seiner Dichtung, die sich nicht „der Stimmung der Balladen der Romantik“ und auch nicht dem „Sentimentalismus und Nihilismus“⁴⁶ hingegen hat. Die Rezensionen – ungeordnet und direkt – in diesem kurzen Zeitraum von zwei Jahren sind vor allem Spiegelbild der pluralistischen und komplexen Denkmuster und der vorherrschenden Liberalität der 40er Jahre. Sie sind das alsbald unterdrückte Aufkeimen der Grundstrukturen westlicher Demokratie.

Es besteht keinerlei Interaktion zwischen Mu Dan und den sporadisch erscheinenden Rezensionen zu seinen Gedichten. Die fehlende öffentliche Präsenz von Mu Dans Lyrik führt zu seiner Nichtexistenz im offiziellen ideologischen Bewusstsein. Weder in „Literaturgeschichten“ noch in der „Literatur bzw. Lyrik ausgewählter Autoren“ taucht sein Name auf. Es sind fast nur „Freunde“, die die literarischen „Vorzüge von Mu Dans Lyrik anerkennen“.⁴⁷

Von allen Thesen, die bis heute das Bild von Mu Dans Lyrik prägen, verzerren, einschränken und in den politischen Kontext integrieren, sind Wang Zuoliangs 王佐良 Thesen von 1946 die am meisten gebrauchten und missbrauchten. Die Form der Wiedergabe seines Aufsatzes „Ein chinesischer Dichter“ („Yi ge zhongguo shiren 《一个中国诗人》) ist ein Musterbeispiel für die bis heute gängige Praxis, einzelne Thesen und Formulierungen schonungslos aus dem Kontext zu reißen, um sie im Dienste der ideologischen Propaganda verschiedener Zeitabschnitte positiv oder negativ auswerten zu können. Andere kontroverse, progressive Thesen und Argumente werden bis heute unterschlagen. Es konnte zu keiner Zeit das liberale, kulturelle, pluralistische Klima der 40er Jahre wiederhergestellt werden. Die stets unterschlagene These Wang Zuoliangs, dass ein „zutreffendes Urteil über die chinesische Lyrik der Kriegszeit“ der 40er Jahre „erst“ erfolgen kann, wenn „die politische Lage sich eines Tages verbessert hat“⁴⁸, hat sich bewahrheitet. Der Wert der literarischen Errungenschaften von Mu Dans Lyrik, den Wang Zuoliang hier grob skizziert, ist bis heute niemals offiziell vollständig anerkannt worden.

Die bis heute am kontroversesten diskutierte dominante These Wang Zuoliangs ist in der Tat **die** Herausforderung und Provokation der modernen chinesischen Lyrik gegenüber der klassischen, fest etablierten Lyrik. „Es berührt den sensibelsten und fragilsten Nerv der neuen chinesischen Lyrik.“⁴⁹ „Das wahrhaftige Geheimnis von Mu Dan“ ist, dass „seine beste Charaktereigenschaft ausschließlich nicht-chinesisch ist“ und – noch schlimmer – „Mu Dans Sieg besteht jedoch in seinem absoluten Unwissen über das traditionell Klassische“.⁵⁰ Dazu passt auch die ausländische Direktheit, mit der Mu Dan seine Anliegen besonders provokativ poetisch umsetzen kann. „Wo andere chinesische Dichter sich verschwommen, indirekt und leicht wie die Berührung mit einer Feder verhalten, ist er (Mu Dan) handfest, als ob er beim Sprechen auf den Tisch hauen würde.“⁵¹ Die sich daran anschließende Beobachtung kritisiert die allgemeine

Verflachung der 40er Jahre als Grund, weshalb Mu Dans Lyrik von der Leserschaft und der Literaturkritik nicht akzeptiert werden kann. Diese Verflachung der Literatur durch ideologische Kontrolle hält bis heute an. Genau deswegen konnte diese Rezension wohl nicht im offiziellen Gedächtnis der Literaturkritik haften bleiben. „Innerhalb der allgemeinen Oberflächlichkeit und Eintönigkeit stößt die Reichhaltigkeit und Komplexität seiner (Mu Dans) vernetzten Assoziationen beinahe die Menschen vor den Kopf. Das erklärt vielleicht, warum er sehr wenig Leser hat und niemanden, der ihn preist.“⁵² Die Unterdrückung komplexer Gedankenstrukturen wird hier schon in den 40er Jahren sichtbar und sollte nach 1948 und den folgenden zahlreichen Kampagnen zur Gedankennumierung vollendet werden. „Mao Zedongs *Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Yan'an* legen die Richtung für Literatur und Kunst fest. Außer dieser Richtung wird es keine zweite Richtung mehr geben, und wenn es eine geben sollte, so ist es eine falsche Richtung“⁵³, fasst Zhou Yang 周扬 1950 das Ergebnis der Vollversammlung der Repräsentanten aller Arbeiter der Literatur und Kunst aus ganz China (Zhonguo quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui 中国全国文学艺术工作者代表大会) kompromisslos zusammen.

Die Darlegung der religiösen Thematik in Mu Dans Lyrik durch Wang Zuoliang hat einen ebenso großen Einfluss ausgeübt. Wenngleich Wang Zuoliang hier von einem breit angelegten Verständnis religiöser, spiritueller Vorstellung in Mu Dans Dichtung spricht, so hat doch die Literaturkritik die These auf die rein christliche Komponente für das Verständnis von Mu Dans Gott eingeeengt. „Mu Dans größter Beitrag für das Schaffen der neuen chinesischen Lyrik besteht meiner Meinung nach doch eher darin, dass er einen Gott geschaffen hat. Seine Sinne und sein Geist sind dermaßen ausgehungert, bis zum Aufschrei des Verlangens nach etwas anderem als den irdischen Dingen, nach einer Stütze, die Trost bringt.“⁵⁴ Wang Zuoliangs Entdeckung, dass eben diese religiöse Komponente genauso wie sein ausländischer Charakter ein Hindernis für die Akzeptanz von Mu Dans Werk bedeutet, bleibt in der Literaturkritik bis heute unberücksichtigt. Mu Dan habe die „meisten der chinesischen Dichter“ als „Atheisten“ entlarvt. Doch gerade weil diese „an nichts glauben“, seien „sie wiederum vollkommen traditionell“. Aufgrund des fatalistisch geprägten Geistes und einer „extrem ausgeglichenen chinesischen Psyche“ habe sich „die religiöse Lyrik niemals entwickeln“ können. Es ist jedoch gerade Mu Dans Verständnis von „Zusammenstoßen und Misstrauen“⁵⁵, das dem spirituellen, metaphysischen Element in der chinesischen Dichtung neue Perspektiven der Entwicklung eröffnet.

Weder Wang Zuoliang noch andere Literaturkritiker haben erkannt, dass sich Mu Dans Suche nach einem spirituellen Halt, einem geistigen Überbau, gerade aus einer Mischung von religiösem Verständnis und dem Geist der europäischen Aufklärung speist. Die Erkenntnis des „Cogito ergo sum“⁵⁶ und der daraus von Mu Dan abgeleitete Zweifel am Zweifel ist eine der Hauptantriebsfedern, die die Spaltung des Ichs und seine ewige „Unvollständigkeit“⁵⁷ dialektisch vorantreiben. Wang Zuoliang durchschaut ebenso nicht, dass es gerade der Zweifel am Zweifel ist, der Mu Dan veranlasst, „nicht nur mit seinem Kopf“, sondern auch „mit seinem Körper zu denken“.⁵⁸ Dieser Aspekt der versinnlichten Lyrik ist bis heute ein viel zu wenig beachteter Aspekt der Literaturkritik zu Mu Dans Lyrik.

Eine weitaus intensivere Debatte hätte sich anhand des folgenden Kritikpunktes nur bei einer Fortführung der kulturellen geistigen Liberalität der 40er Jahre entspinnen können. Hinter Wang Zuoliangs häufig zitierter Beobachtung, Mu Dan habe „das Vulgäre jeglicher Schlagwörter der Politik durchschaut“, verbirgt sich vor allem die Kritik an der Entmenschlichung der Gesellschaft und der Literatur durch eine politische ideologische Entmündigung. „Die Mehr-

heit der chinesischen Autoren ist gleichgültig und kühl.“ „Das politische Bewusstsein hat ihr mitfühlendes Herz erstickt. Der Tod auf den Straßen ist eine häufig auftretende Erscheinung, und die chinesischen Intellektuellen sind in ihrem Denken leer und zusammenhanglos.“⁵⁹ Die Feststellung, dass „Mu Dan sich keinerlei politischem Bewusstsein beugt“⁶⁰, bleibt ebenfalls mit der Gründung der VR China ohne jegliche Form der Resonanz in der Literaturkritik – und zwar bis zum jetzigen Zeitpunkt. Erhebliche Resonanz erfährt hingegen Wang Zuoliangs Bemerkung, Mu Dan habe sich mit „Yeats und Auden“⁶¹ beschäftigt, womit seine literarischen Quellen auf eben diese beiden Dichter reduziert werden. Was wohl daran liegen mag, dass der „Horizont der Wissenschaftler nicht breit genug ist“ und keineswegs an der „Beschränktheit kultureller Ressourcen Mu Dans“.⁶² Das überparteiische Bewusstsein, das sich in Mu Dans Lyrik spiegelt, ist ebenso wenig konform mit Maos Vorgaben der *Reden von Yan'an* wie sein Mangel an Idealismus und Heroismus. Was Mu Dans Todeserfahrung während des chinesisch-japanischen Krieges angeht, so hat er stets dazu geschwiegen. „Was all dies betrifft, blieb er blass und gleichgültig.“⁶³ 1981 sollte Yuan Kejia gerade diese heute vergessene These Wang Zuoliangs „berichtigen.“⁶⁴ Der nun Mu Dan unterstellte patriotische Charakter sollte zur einzigen Daseinsberechtigung seiner Lyrik unter der Herrschaft chinesischer Kommunisten avancieren.

Teil I. 3 Lyrik und Demokratie: Eine unterdrückte Modernisierung Mu Dans Rolle bei der Bildung eines demokratischen Bewusstseins

Sämtliche Thesen zu Mu Dans Lyrik, die der ideologischen Kontrolle durch die Kulturpolitik der KP diametral entgegengesetzt sind, werden in der Literaturkritik nach 1948 vollständig ausgeklammert. Diese Zensur des historischen liberalen Bewusstseins der 40er Jahre zeigt sich anschaulich an der ostentativen Gleichgültigkeit gegenüber Thesen von Yuan Kejia 袁可嘉 und Tang Shi 唐湜. Beide stellen in den 40er Jahren quantitativ den größten Anteil an Thesen zu Mu Dans Lyrik auf und werden doch stets für ihre Fortschrittlichkeit ignoriert.

Yuan Kejias wohl politischster Artikel „Lyrik und Demokratie – 5 Theorien zur Modernisierung der neuen Lyrik“ („Shi yu minzhu – wu lun xinshi xiandaihua“ 《诗与民主 — 五论新诗现代化》)⁶⁵ schreibt Mu Dans Lyrik eine ganz spezielle Rolle zu: Sie fungiert als entscheidender Faktor bei der Bildung eines demokratischen Bewusstseins. Yuan Kejia argumentiert, dass es gerade dieser Beitrag ist – der Aufbau der Demokratie –, den die Modernisierung der Lyrik zum Ziel haben muss. Entscheidend ist, dass „die Lyrik unterschiedlicher Zeitalter jeweils ihren entsprechenden Wert hat.“ Die Lyrik ist nicht nur ein Abbild zeitlich begrenzter Wertesysteme, sie destilliert auch das Niveau des jeweiligen kulturellen Bewusstseins und bildet damit den geistigen Überbau des Landes. Der „moderne Charakter“ kann sich nur auf „Demokratie“ gründen. „Demokratie“ dürfe nicht nur „auf ein politisches System“ reduziert werden, Lyrik, die diesen Ansatz verfolge, sei „engstirnig, voreingenommen, verflachend, sentimental und mechanisch.“ „Demokratie“ müsse stattdessen als „ein breitflächig angelegtes kulturelles Muster oder ein Bewusstseinszustand“ angesehen werden. Diese Form des demokratischen Charakters manifestiert sich in der Lyrik als ein „Charakter, der die Debatte schätzt, Toleranz, Dramaturgie sowie Komplexität, Flexibilität und Innovation.“⁶⁶

Yuan Kejia sieht Xu Zhimos Lyrik als repräsentativ für das eingeschränkte Verständnis von Demokratie, Mu Dans Lyrik als Gegenpart, die ein breitgefächertes Verständnis von Demokratie als Grundlage auszeichnet: Xu Zhimos Lyrik „ist gute romantische Lyrik“, „glockenklar und unvermeidlich oberflächlich.“ Mu Dans Dichtung „hat die Lyrik modernisiert“, sie „ist obskur und ungewöhnlich reichhaltig.“ Der Leser wird indirekt als derjenige angesprochen, der den letzten Schritt tun muss, um die Demokratie aufzubauen: „Von der ‚Bewegung‘ der poetischen Darstellung der Gefühle (shuqing 抒情) hin zur ‚Handlung‘ der Dramen (xiju 戏剧).“ Xu Zhimos und Mu Dans Lyrik repräsentieren den unterschiedlichen grundsätzlichen Charakter zweier Zeitalter. „Wir als moderne Menschen sollten uns ganz natürlich nicht ohne Grund zu Mu Dans Lyrik hingezogen fühlen.“⁶⁷ In den 40er Jahren ist die Zeit reif zum „Handeln“ geworden. Die Umsetzung der Demokratie bleibt den Intellektuellen und Bürgern des Landes überlassen.

Yuan Kejias Artikel ist ein Sinnbild der Aufbruchstimmung und der Forderung nach pluralistischen demokratischen Strukturen des Landes in den 40er Jahren. Er schließt an Zhu Ziqings Appell, der darauf aufmerksam macht, wie dringend „China“ „Musiker für den Aufbau des Landes braucht“⁶⁸, insbesondere für die Umsetzung moderner gesellschaftlicher Muster.

Yuan Kejias Forderungen nach einer Modernisierung des Landes durch einen Prozess der Demokratisierung schließen den sozialistischen Weg aus. Sie werden nur ein Jahr später bei der Gründung der VR China unterdrückt und verstummen für rund 40 Jahre. 1988 dürfen sie ein

letztes Mal unter dem Titel *Über die Modernisierung der neuen Lyrik* (*Lun xinshi xiandaihua* 论新诗现代化) erscheinen.⁶⁹ Zehn Jahre nach Mao Zedongs Tod und ein Jahr vor der Niederschlagung der Demonstrationen auf dem Tiananmen Platz.

Wohlgelittener in der Literaturkritik ist dagegen Yuan Kejias Artikel „Die Modernisierung der neuen Lyrik - Auf der Suche nach neuen Traditionen“ („Xinshi xiandaihua – xin chuantong de xunqiu“ 《新诗现代化 — 新传统的寻求》).⁷⁰ Der Artikel beschränkt sich trotz des progressiven Titels auf rein literaturwissenschaftliche Betrachtungen. Seine Definition der „modernen Lyrik“ in Form einer Dreierkombination aus „Realität, Symbolik und Mystik“, als „vernetzte Traditionen“⁷¹ hat sowohl Ansichten als auch Entwicklungen nachfolgender dichterischer Strömungen maßgeblich geprägt. Mu Dan wird als Glied in der Kette der Entwicklung moderner Lyrik eingeordnet, nach Dai Wangshu 戴望舒, Feng Zhi 冯至 und Bian Zhilin. 卞之琳 Sein Beitrag zur „Modernisierung der neuen Lyrik“ als „Reformer der sinnlichen Wahrnehmung“ (ganxing gaigezhe 感性改革者)⁷² wird nicht weiter konkretisiert. Wang Zuoliangs Kritik „Ein chinesischer Dichter“⁷³ bleibt einer der wenigen Essays zu Mu Dans Lyrik, der seine Argumentation anschaulich und souverän durch Zitate aus Mu Dans Dichtung zu belegen versteht.

Yuan Kejias „Die neue Richtung der Lyrik“ („Shi de xin fangxiang“ 《诗的新方向》)⁷⁴ stellt nicht nur die Pluralität und die vielen Möglichkeiten der modernen Lyrik in den Mittelpunkt. Dies geschieht anhand der Zeitschrift *Die neue chinesische Lyrik*, die unterschiedliche Stile und Inhalte zahlreicher Autoren vereint. Yuan Kejias Beitrag ist auch die erste Rezension, die Mu Dan vorsichtig als den besten chinesischen Dichter des 20. Jahrhunderts beurteilt. „Ich persönlich denke, dass er (Mu Dan) der Dichter dieser Generation ist, der am meisten die Möglichkeit eines Potenzials besitzt, das beste Talent zu werden, das sich am meisten hinauswagt.“⁷⁵ Dieses Urteil wird weder zu diesem Zeitpunkt noch 1994, von Zhang Tongdao wesentlich selbstbewusster formuliert, von der Literaturkritik akzeptiert. Zhang Tongdaos Wiederholung und Weiterentwicklung dieser These zu „Mu Dan“ sei „der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts“⁷⁶ schafft es zumindest, Mu Dans Lyrik schrittweise und in Ansätzen in das öffentliche Bewusstsein einzuführen. Yuan Kejia leistet dies in einem Land, das sich noch nicht von den Wirren des Bürgerkriegs und des Aggressionskriegs erholt hat. „Die auf dünnem, grobem Papier“ gedruckten kleinen Bücher konnten niemals weit weg gelangen, „nur unter Freunden“ wurden die Manuskripte noch „gelegentlich zum Lesen weitergereicht.“⁷⁷ Dass das Bild von Mu Dans Lyrik somit gleich zu Beginn von sogenannten Freunden wie Wang Zuoliang und Yuan Kejia fremdbestimmt ist, ist unter diesen Umständen unvermeidlich. Es ist historisch und ideologisch begründet.

Teil I. 4 Literaturkritik zu Mu Dans Lyrik zwischen Tradition und Moderne

Die ersten Literaturkritiker, die Wang Zuoliangs Thesen von 1946 und Yuan Kejias Thesen von 1947, 1948 aufnehmen und damit versuchen, diese in der Literaturkritik zu konsolidieren, sind ebenfalls Freunde, bzw. Kommilitonen Mu Dans aus der Xinanlianda 西南联大: Chen Jingrong 陈敬容 und Tang Shi. Der Beitrag Mu Dans zur „Modernisierung der neuen Lyrik“ besteht in Chen Jingrongs Augen in der Wahrhaftigkeit und „Aufrichtigkeit“ seiner poetischen Umsetzung einer „vernetzten“ Wahrnehmung der Realität. Sein „wahrhaftig aufrichtiges Gefühl“ wird durch die Beziehung seiner Sinne und seiner Psyche zur Außenwelt bestimmt.⁷⁸

Chen Jingrongs „Aufrichtige Stimmen – Eine kurze Beurteilung von Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie 杜运燮“ („Zhencheng de shengyin – lue lun Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie“ 《真诚的声音 – 略论郑敏, 穆旦, 杜运燮》)⁷⁹ ist gleichzeitig die erste Kritik an Wang Zuoliangs Auffassung, Mu Dans „beste Charaktereigenschaft“ sei „vollkommen nicht-chinesisch.“⁸⁰ Wiederhall hat u. a. ihre Einschätzung gefunden, Mu Dan habe in seinem poetischen Schaffen einen Prozess von der „Gruppe des Romantizismus“ hin zum „Modernen“ durchlaufen. Aufgrund dieses Prozesses gäbe es „gelegentlich ein paar Stellen, die etwas ungenau wegen seiner allzu übermäßigen Europäisierung der Wörter und Sätze sind. Doch im Großen und Ganzen ist er vollkommen ausgereift.“ Gleichzeitig lobt Chen Jingrong Mu Dans Direktheit „einer Schreibweise, so tiefschürfend, dass sie die Haut abzieht und das Blut zum Vorschein kommen lässt“.⁸¹ Diese Ansicht ist bis heute in der Literaturkritik haften geblieben. Ebenso die Tatsache, dass es kein „reales Material“ gibt, mit dem Mu Dan sich nicht befasst, sei es „Zeitungsverkäufer, Waschfrau, Soldat, Gott oder Dämon. Bei all ihnen schafft er es, den tief in der Seele sitzenden Schmerz und die Freude ans Tageslicht zu bringen“. Die traditionellen Elemente der neuen Lyrik werden kritisiert und eine erneute Modernisierung als unumgänglich dargelegt.⁸²

Tang Shis „Thesen zu Mu Dan“ („Mu Dan lun“ 《穆旦论》)⁸³ hat bis heute die Meinung in der Literaturkritik zu Mu Dans Lyrik verfestigt, sein „leidgeplagter Geist“ (shounan de jingshen 受难的精神) ergäbe sich aus der „engen Beziehung“ zu einem „leidgeplagten Zeitalter“ und „der Geschichte“. Tang Shis recht ungenauer Versuch, Mu Dans Lyrik in die Weltliteratur einzuordnen, sein Werk auf eine Stufe zu stellen mit „Faust“, den „griechischen Tragödien“ und selbst „Zhuangzis Texten“ kann aufgrund mangelnder Erläuterungen und argumentativer Belege keinen Niederschlag in der Literaturkritik finden. Die Aussage „So bereichernd, ja sogar bereichernd bis zum Schmerz“ bleibt als viel zitiertes Schlagwort im luftleeren Raum stehen. Auch Tang Shi befürwortet wie Yuan Kejia und Chen Jingrong eine erneute „Modernisierung der neuen Lyrik“ mit Mu Dan als Leitfigur und Aushängeschild.

Wu Xiaoru 吴小如 und Li Ying 李瑛 repräsentieren hingegen die erste jüngere Generation Intellektueller, die sich mit Mu Dans Lyrik befasst. Shen Congwen 沈从文, prominenter Befürworter Mu Dans aus der älteren Generation, ist ihrer beider Dozent. Unter dem Einfluss von Shen Congwens Empfehlung entstanden Wu Xiaorus „Über die *Sammlung der Lyrik Mu Dans*“ („Du Mu Dan shiji“ 《读〈穆旦诗集〉》)⁸⁴ und Li Yings Rezension mit gleichnamigem Titel.⁸⁵

Der Konflikt zwischen traditionellen und modernen Gedankenmustern offenbart sich bei Chen Jingrong, Wu Xiaoru und Li Ying gleichermaßen. Dieser Konflikt des gespaltenen Ichs, der das Grundkonstrukt von Mu Dans Lyrik darstellt und der sich in den Rezensionen der drei Literaturkritiker spiegelt, ist es, den Wu Xiaoru und Li Ying kritisieren. Paradoxerweise ohne sich dieses Konflikts bewusst zu sein. Wu Xiaoru begrüßt den innovativen Charakter von Mu Dans Lyrik, doch ist er überzeugt, dass diese „vom Blickwinkel der traditionellen Lehre her noch nicht die beste, höchste Ebene erreicht“ und „ihre ungenügenden Stellen“ habe. Im Sinne der traditionellen Vorstellung des klassischen Gelehrten „könnte nach 20 Jahren unermüdlicher Arbeit nicht nur der Autor selbst, sondern durch ihn sogar die neue Lyrik an sich einen neuen Weg beschreiten!“ Mu Dans Gedicht „Gandhi“ (Gandi 甘地) steht für Wu Xiaoru stellvertretend für diesen Widerspruch. Einerseits habe es „wahrhaftig die Vorgänger bei Weitem überflügelt“, es sei „so natürlich auf der Hut“ und beinhalte „darüber hinaus keinerlei belehrenden tugendhaften Atem und dogmatische Stimmen.“ Gleichzeitig sieht Wu Xiaoru dieses Gedicht als „zu ungeschliffen“ an, es erscheine „überladen, verliere sich in Details, sei redundant und trocken – der Makel der Perfektion“.⁸⁶

Li Ying erkennt zwar als einziger Literaturkritiker in der Rezeptionsgeschichte zu Mu Dan bis heute, dass die Kritik am „obskuren“ (huise 晦涩) Tenor in Mu Dans Lyrik „sich ausschließlich aus der Problematik traditionellen Stils ergibt“.⁸⁷ Doch auch Li Ying kann den Einfluss seiner traditionellen Erziehung nicht verleugnen. Die Rezensionen von Wu Xiaoru und Li Ying implizieren aber die progressive Ansicht, dass Moderne und Tradition nicht nur zwei diametral entgegengesetzte Pole sind, sondern in ihrer Entwicklung in einem reziproken, dialektischen Verhältnis zueinander stehen. Wu Xiaoru begreift, dass nur eine Tradition, die die Moderne „akzeptiert“ und sich öffnet, ihre Grundgedanken in der Moderne bewahren und neu interpretieren kann. „Die modernen Leser“ würden Mu Dans Lyrik nur aufgrund mangelnden Verständnisses, „Erfahrung“ oder „Anwendung falscher Methodik“ als „obskur“ und „schwer verständlich kritisieren.“ Er erkennt, dass „der ästhetische Abstand und seine Barriere“ ausschließlich auf der „Problematik des fest etablierten traditionellen Stils“ beruht. Mu Dans Lyrik lasse sich allein anhand eines Perspektivwechsels „verstehen und akzeptieren“, der es dem Leser ermögliche, die „wechselseitigen Beziehungen“ in Mu Dans Dichtung und alle nur scheinbaren „Geheimnisse“ zu „durchschauen“.⁸⁸

Schon bei Li Ying lässt sich der Einfluss von Wang Zuoliangs Thesen von 1946⁸⁹ erkennen. Li Ying verfestigt die Ansicht, Mu Dans Lyrik sei von einer „zunehmenden Metamorphose“ vom Romantizismus hin zum Realismus gekennzeichnet. Er schließt seine Rezension, indem er Mu Dans literarische Leistungen als konsolidiert einschätzt und gleichzeitig seine Lyrik nach traditionell konformen Maßstäben kritisiert. Was „Mu Dans völlig neue Haltung“ und das neue „Bewusstsein philosophischer Vernunft“ in seiner Lyrik betreffe, käme „man nicht darum herum, zu sagen, dass es sich um einen völlig neuen Versuch“⁹⁰ handle. Schließlich ist es jedoch der progressive, nicht-chinesische Charakter⁹¹ in Mu Dans Lyrik, der das noch „perfektere poetische Ergebnis“⁹² verhindere. Paradoxerweise stützt sich Li Ying auf den von ihm kritisierten traditionellen Stil. Der von ihm angepeilte „Perspektivwechsel“ kann nicht vollzogen werden. Mu Dans Lyrik weise zwar „inhaltlich eine Veränderung in mehreren Richtungen“ auf, doch seine „Sätze“ seien „langatmig“, „überladen“ und würden nicht nur „die poetische Stimmung zerstören“, sondern „vor allem die Schönheit des Rhythmus.“ Dies geschehe ebenso durch „die Darstellung seines metaphysischen Bewusstseins“ wie auch durch die Wahl seiner „Worte“, die „noch fremd und erzwungen wirken“⁹³ würden.

„Obskur“, „unverständlich“, „nicht-chinesisch“ sollten die drei Hauptkritik- und zugleich Angriffspunkte der Literaturkritik an Mu Dans Lyrik werden. Der Grundkonflikt zwischen modernen und traditionellen Auffassungen von Lyrik bleibt bis heute bestehen. Die Ablehnung des freien gegenüber dem klassischen Versmaß verweist auf ein fest etabliertes ästhetisches Empfinden, das sich jeglicher Veränderung widersetzt. Diese Einstellung führt zu einer Herabsetzung der modernen Lyrik auf den schwierigen Status, der bis heute eine breite Akzeptanz verhindert hat. Verschärft werden sollte der Konflikt noch durch die ideologische Spaltung des Ichs der Literaturkritiker in offizielle Zensur, Selbstzensur und eigene kritische Meinung. Diese Komponente entfaltet sich anschaulich an der Literaturkritik zu Mu Dans Lyrik unter Mao Zedong und dem kommunistischen „neuen China“.

Zu Mu Dans Unterstützern der älteren Generation gehören Shen Congwen, Zhu Guangqian 朱光潜 und Wen Yiduo 闻一多. Shen Congwen ist bis heute der einzige Literaturkritiker, der die These vertritt, Mu Dans Lyrik stelle eine „Synthese des klassischen und des Modernen“⁹⁴ dar. Allerdings konkretisiert und belegt er diese „Synthese“ in Mu Dans Dichtung ebenso wenig wie die daraus resultierende „komplizierte Forderung“ an die Modernisierung der neuen Lyrik. So bleibt diese These, wie so viele andere zu Mu Dans Lyrik, lediglich als Behauptung im leeren Raum stehen. Dennoch vermag Shen Congwens Ansatz ein zutreffendes Schlaglicht auf die Komplexität von Mu Dans Lyrik zu werfen. Sie wird bis heute in der Literaturkritik zu wenig beachtet bzw. vollkommen ausgespart, indem Mu Dans Dichtung vor allem auf ihren modernen, also ihren „nicht-chinesischen“⁹⁵ Charakter reduziert wird. Shen Congwen erwähnt, wie Li Ying, das grundsätzliche Problem der traditionellen Voreingenommenheit im ästhetischen Empfinden, wenn es um die Rezeption von Lyrik geht. Dies führe bei einigen Lesern Mu Dans zu dem nicht haltbaren Vorwurf, „er verstehe nicht Lyrik“.⁹⁶ Insgesamt bleibt Shen Congwens Darlegung jedoch zu oberflächlich.

Zhu Guangqian setzt Mu Dans Dichtung in den Kontext der Gesamtentwicklung der modernen chinesischen Lyrik und würdigt ihren progressiven Charakter. Er sieht die moderne Lyrik jedoch grundsätzlich als unzureichend ausgereift an. Damit vertritt auch Zhu Guangqian die Ansicht, dass die Modernisierung der Lyrik weder von Mu Dan noch von seinen Mitstreitern erfolgreich umgesetzt werden konnte. Die „neue Literatur“ bewege sich „tatsächlich in eine vollkommene neue Richtung.“ Das Kernproblem der „modernen chinesischen Literatur“ bleibt jedoch das „nicht vollkommen richtige Verständnis der westlichen Lyrik“, welches „einige verzerrende Entwicklungen produziert“ habe. „Bian Zhilin und Mu Dan“, die „den französischen Symbolismus und den angloamerikanischen Modernismus gelernt“ hätten, seien diejenigen, die „sich am meisten“ für die Neuorientierung der chinesischen Lyrik „anstrengen“.⁹⁷ Worin diese Anstrengung konkret besteht, bleibt unerwähnt.

Bis heute weitaus einflussreicher ist Wen Yiduos 1948 publizierter Band *Gesammelte Werke von Wen Yiduo; Moderne Lyrik (Wen Yiduo quanji; xiandai shi chao* 闻一多全集; 现代诗抄)⁸. Er bildet die entscheidende Vorlage für die Bände mit Lyrik ausgewählter, wiederentdeckter Dichter nach der Mao Zedong Ära und der Verurteilung der Viererbande 1979. „Moderne Lyrik“ wird 1979 neu aufgelegt⁹⁹ und bildet damit einen Grundstein für die 1988 erneut aufgegriffene Forderung nach einer Neuschreibung der Literaturgeschichte.¹⁰⁰ Die Neuauflage des Bandes ist explizit als „Konsultationsmaterial zur Geschichte der modernen chinesischen Literatur“ (zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao 中国现代文学史参考资料) gekennzeichnet. Problematisch wird die Darstellung von Li Yi 1989, die sich bis heute in der Literaturkritik behauptet, Wen Yiduo habe elf Gedichte von Mu Dan ausgewählt, sodass er „zahlenmäßig

also nur Xu Zhimo unterlegen“ sei.¹⁰¹ Wen Yiduo wählte aber tatsächlich nur vier Gedichte von Mu Dan aus. Dies ist zwar nicht die niedrigste Zahl an Gedichten im Vergleich zu 48 anderen Dichtern, jedoch eine indirekte Beurteilung, die Mu Dan lediglich dem Mittelfeld zuordnet. Abgedruckt werden Mu Dans *8 Gedichte* (*Shi ba shou* 诗八首), *Auf in den Kampf – Kompanie marsch!* (*Chufa* 出发), *In die ursprüngliche Funktion zurückversetzen* (*Huan yuan zuoyong* 还原作用) sowie *Die Fahrgäste der Illusion* (*Huanxiang de chengke* 幻想的乘客). Die Literaturkritik ordnet seit Li Yis Ausführungen von 1988 fälschlicherweise Mu Dans *8 Gedichte* als acht Gedichte ein, obwohl dieses Gedicht eine in sich geschlossene Sinneinheit bildet. Damit wird eine gängige Praxis der Einteilung von Gedichten benutzt, die in den 30er Jahren üblich war. Diese Praxis auf Mu Dans Einzelgedicht *8 Gedichte* anzuwenden, ist eine künstliche Darstellung, die darauf abzielt, Mu Dans Einfluss in den 30er, 40er Jahren zu verstärken. Diese scheinwissenschaftliche Argumentation als Form der Konsolidierung von Mu Dans Stellung in der modernen chinesischen Lyrik wird jedoch weder den Tatsachen der Kriegswirren¹⁰² und den Zeiten des Umbruchs gerecht noch erfüllt sie den Anspruch, ausschließlich nach Kriterien literarischer Qualität zu urteilen. Es entsteht der Eindruck, selbst prominente Literaturwissenschaftler ließen sich von eigenen Vorlieben leiten. Diese Herangehensweise brachte Mu Dan mehr Schaden als Nutzen, insofern als seine literarischen Leistungen eher infrage gestellt als anerkannt werden konnten.¹⁰³

Teil I. 5 Ideologische Gleichschaltung und Bewusstseinspaltung nach der Gründung der VR China: Mu Dan als Feind des Volkes

Als die progressiven liberalen Zeitschriften von Shen Congwen in Beijing, Tianjin und Shanghai 1948 eingestellt wurden, ist die ideologische Kontrolle des Bewusstseins schon vor der Gründung der VR China 1949 abgeschlossen.

Reformbereite Kräfte, die eine pluralistische, demokratische „Richtung der heutigen Literatur“ („Jinri wenxue de fangxiang“ 《今日文学的方向》)¹⁰⁴ anpeilen, wie Zhu Guangqian, Shen Congwen, Feng Zhi, Fei Ming 废名, Chen Zhanyuan 陈占元, Yuan Kejia etc., werden spätestens zu diesem Zeitpunkt mundtot gemacht. Dasselbe geschieht mit ihren programmatischen Literaturkritiken, über die sich bis heute der Mantel der Zensur und damit das Vergessen der kulturell liberalsten Zeit im China des 20. Jahrhunderts ausbreitet.

Die politischen, nicht abreißenden Kampagnen und Kritiken gegen Autoren, Filme, Romane und Zeitschriften in den 50er Jahren, die immer häufiger das Schlagwort „Rechtsabweichler“ (youpai fenzi 右派分子)¹⁰⁵ verwenden, können schon 1947, 1948 stattfinden. Der Rahmen und der Einflussbereich der Vorgaben aus Mao Zedongs *Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Ya 'nan (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话) sowie der forcierten ideologischen Gleichschaltung weiten sich rapide aus. Die nun einsetzenden Veröffentlichungen zu den Werken von Shen Congwen, Zhu Guangqian und ihren „kleinen Lakaiei“¹⁰⁶ Yuan Kejia, Mu Dan, Cao Xinzhi 曹辛之 (Hang Yuehe 杭约赫), Chen Jingrong, Tang Shi etc. geben ihren literaturkritischen Charakter vollständig auf. Sie sind einzig und allein Produkt des „Entschlusses“ der Kommunisten 1943¹⁰⁷, die ideologische Vereinheitlichung der Gedanken durch die Gleichschaltung der Literaturströmungen, insbesondere der Lyrik, zu perfektionieren. Das Propagandaministerium fungiert als verlängerter Arm aus Yan'an mit folgenden „politischen Leitlinien für Literatur und Kunst“: „Heutzutage existieren an der literarischen, künstlerischen Front, ganz genau wie an der anderen Front des Klassenkampfes und des Kampfes des Volkes, nicht nur Intellektuelle, die die falschen Gedanken des Kleinbürgertums beibehalten haben, sondern es gibt auch zerstörerische Landesverräter, die von den reaktionären Strömungen der Feinde geschickt werden.“ „Sie haben die freiheitliche, liberale Richtung unserer hochverehrten Gelehrten (was richtig ist) und der Genossen (was falsch ist) genutzt, um Elemente giftigen Gedankenguts zu verbreiten. Sie bilden eine reine Bewegung, die sich gegen das Volk richtet und die literarische, künstlerische Armee zerstört.“ Vielmehr sollte der „Inhalt“ der „Kunst und Literatur“ die „Willenskraft der Gefühle des Volkes widerspiegeln.“ „Theater und Oper“, „Literatur, Musik“ müssten alle gleichermaßen „in ihrer Form einfach aufzuführen und einfach verständlich sein“.¹⁰⁸

Die ideologischen Literaturkritiken von 1947 und 1948 berauben Mu Dan der wenigen einflussreichen Mentoren der älteren Generation von Autoren, die ihn gefördert und protegiert hatten. Gleichzeitig wird Mu Dans Lyrik diesem liberalen progressiven Zirkel zugeordnet und gerät dadurch ebenfalls in den Fokus der Kritik, die 1957 während der Antirechtskampagne ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Die Ausführungen von Chu Du 初犊, Zhang Yu 张羽, Shu Bo 舒波, Jin Jun 晋军 und Guo Moruo 郭沫若 sind repräsentativ für Literaturkritiken, die reine Reproduktion und Anwendung der kulturpolitischen Leitlinien aus Yan'an darstellen. Selbstzensur und offizielle Zensur

unterdrücken die eigene kritische Meinung. Der Konflikt des gespaltenen Ichs beginnt sich zu entfalten.

In „Der Betrüger der Literatur und Kunst: Shen Congwen und seine Gruppe“ („Wenyi pianzi, Shen Congwen, he ta de jituan“ 《文艺骗子沈从文和他的集团》)¹⁰⁹ werden Yuan Kejia etc. als „kleine Lakaien Shen Congwens“ diskreditiert. Yuan Kejias Rezension „Die Modernisierung der neuen Lyrik – Auf der Suche nach neuen Traditionen“, die sich unter anderem Mu Dans Lyrik widmet, bildet einen der Hauptkritikpunkte. Shen Congwen und Yuan Kejia würden „ganz bewusst die Leser betrügen und für dumm verkaufen.“ Mu Dans Lyrik sei keineswegs „aufrichtig“ und „anklagend.“ Es gäbe in ihr „nicht nur keinen Hauch menschlichen Lebens“, sondern selbst „die Hoffnung“ sei „noch schwächer als das Keuchen und Stöhnen eines Sterbenden.“¹¹⁰

Noch deutlicher wird der ideologische Einfluss kulturpolitischer Richtlinien aus Yan'an anhand der Literaturkritik von Zhang Yu: „Die große Kette der talentierten Söhne und Töchter aus dem Süden und Norden – Über die Zeitschrift *Die chinesische neue Lyrik* („Nanbeifang caizi cainü de da huichuan – ping *Zhongguo xinshi*“ 《南北方才子才女的大会串 — 评〈中国新诗〉》).¹¹¹ Zhang Yu behauptet, die Autoren der Zeitschrift *Zhongguo xinshi* (*Die chinesische neue Lyrik*) würden „das große Aufkommen einer verdrehten, irreführenden Richtung in der neuen chinesischen Lyrik“ repräsentieren, die „fürwahr eine böartige schlechte Strömung in der neuen chinesischen Lyrik“ sei. Diese Schriftsteller seien „geistig verwirrt“ und würden „Furcht und Verwirrung“ gegenüber dem Leben empfinden. Sie könnten nur noch „das letzte Abendgebet“ (Zheng Min) vollziehen und „von der Seele Gandhis Erlösung verlangen“ (Mu Dan). Mu Dans Gedicht *Ich möchte fortgehen* (*Wo xiang yao zou* 我想要走) verkörpere die „Verzweiflung“ des Autors, Symbol dafür, dass er „tatsächlich diese Welt verlassen möchte.“ An diesem Gedicht ließe sich „eine kummervolle, hin und herzögernde, korrupte, egoistische Fratze erkennen und das erbärmliche, pessimistische, unbestimmte Antlitz eines verfaulenden Intellektuellen, der von den giftigen Adern der alten Gesellschaft ernährt und erzogen wurde“ sowie dessen „negativer Abstieg.“¹¹²

Xinshichao 新诗潮, in der Zhang Yu dies veröffentlichte, ist das prominenteste Beispiel einer Zeitschrift, die die ideologische Gleichschaltung nach nur wenigen Monaten vollzogen hat. Im Januar 1948 unterstreichen die Herausgeber und Autoren noch in einem gemeinsam verfassten Artikel, das „Ziel“ der Zeitschrift sei, „gute Lyrik“ zu veröffentlichen, die „sowohl Wert auf den idealistischen als auch auf den künstlerischen Gehalt legt“.¹¹³ Die Zeitschrift beruft sich sogar auf Richards und seine Thesen der kritischen, komplexen Analyse eines Gedichts.¹¹⁴ Es ist im Übrigen genau diese Umsetzung der literaturkritischen Thesen Richards als Essenz des kulturellen Pluralismus der 40er Jahre in China, die Sun Yushi 2007 wieder aufnimmt, mit der Forderung, sie neu zu beleben, um so eine „Rettung der Lyrik“¹¹⁵ zu vollziehen.

Nur drei Monate später wird eine ideologische Kehrtwendung durchgeführt, mit der eine der ehemals progressivsten Zeitschriften der 40er Jahre sich in den Dienst politischer Kampagnen begibt: „Das heutige dichterische Forum in Shanghai ist wahrhaftig zu chaotisch, rot, gelb, blau, weiß, schwarz', nichts, was es nicht gibt. Es besteht wahrhaftig der große Bedarf einer Säuberung, die Notwendigkeit, diese böartigen, schlechten Praktiken und diese verdrehte Tendenz hinwegzufegen.“¹¹⁶ Die Unterdrückung und „Säuberung“ pluralistischer, demokratischer Strukturen in der Gesellschaft ist bei den Medien am frühesten erkennbar und auch beabsichtigt, da sie den größten Einfluss auf die Bewusstseinsbildung der Intellektuellen besa-

ßen. Gerade diese Zeitschriften waren es, die die Entwicklung der neuen chinesischen Lyrik entscheidend in ihrer Richtung bestimmten und voranbrachten. Der vorwärtsgewandte Blick des autonomen Individuums wird zu einem rückwärtsgewandten Blick der *communis opinio*.¹¹⁷

Einer der ersten Dichter, der sich selber zum „Hofpoeten“¹¹⁸ degradiert, ist Guo Moruo. Schon vor der ideologischen Kontrolle der Zeitschriften macht er seine Treue zu den kulturpolitischen Leitlinien für Literatur und Kunst deutlich. Er ist der Intellektuelle, fest etablierte Dichter, der Kritiken gegen Shen Congwen, Zhu Guangqian etc. ins Leben ruft, sie als „pornografisch“ und als „Gegner der Literatur und Kunst“¹¹⁹ bezeichnet. Aufgrund seiner Position als Vizepräsident des Ausschusses für Literatur und Kunst dürfte seine ideologisch konforme Propaganda einen großen Einfluss auf den forcierten Richtungswechsel der Zeitschriften und den Bewusstseinswechsel der Intellektuellen ausgeübt haben.

Die beiden gänzlich unbekanntem Literaturkritiker Shu Bo und Jin Jun sind repräsentativ für die Verinnerlichung und Anwendung der marxistisch-maoistischen Interpretationsweise in ihren Kritiken. Shu Bo bezeichnet die Dichter der Zeitschriften *Zhongguo xinshi*, *Dagongbao* 大公报, *Wenyi* 文艺, *Wenhuibao* 文汇报, *Shi chuangzao* 诗创造 etc. als „verachtenswert“, da sie eine falsche „widersinnige Strömung“ in einem Zeitalter bedeuten, in dem „die Lyrik bereits die Aufgabe des aktiven Kampfes zwischen Demokratie und Gegendemokratie übernommen“ habe. Dieser „widersinnigen Strömung“ gehöre auch Mu Dan an. Tang Shis Lob, das er in seiner Veröffentlichung „Thesen zu Mu Dan“ äußert, Mu Dans Lyrik besäße „keine unechten, leeren Gefühle, sondern nur noch tiefere Entschlossenheit“, sei „unvereinbar mit den Versen von Mu Dan.“ Mu Dan sei ein Mensch, der „Furcht vor Gewalt“ empfinde, „sich von Gewalt einschüchtern“ und „sich unterjochen lasse“. Noch weniger sei er ein „ewig ungewollter Held und Idealist.“¹²⁰

Wie Shu Bo wandelt auch Jin Jun geschickt Mu Dans Qualitäten in ideologische Makel und Kritikpunkte um.¹²¹ Auch hier sind die Zeitschriften *Shi chuangzao* und *Zhongguo xinshi* der Ausgangspunkt zur Kritik an Mu Dan. „Einige poetische Werke des freiheitlichen Liberalismus und des dritten Weges“¹²² würden „ganz deutlich die Rastlosigkeit und das Bekümmertsein des Kleinbürgertums in diesen unruhigen Zeiten zeigen.“ Mu Dan sei sich „im Vergleich“ zu den anderen dieser Situation „eher bewusst“, „doch je mehr er sich dessen bewusst“ werde, „umso größer sei das Grauen“, das er empfinde. Mu Dans Gedicht *Ich klage an* (*Kongsu* 控诉) zeige „genau die Verwirrtheit und Unsicherheit“ des Kleinbürgertums. Einerseits hätten sie „begriffen, dass man gegen die Unterdrücker angehen“ müsse, doch andererseits seien sie „gegen die tagtägliche Verstärkung der Kraft der Massen.“ Die Zeitschrift *Die neue chinesische Lyrik* (*Zhongguo xinshi*) „werfe großflächig ihre Rauchbomben für das Volk ab.“ Der von Chen Jingrong als „aufrichtige Stimme“ bezeichnete Mu Dan sei der „Hauptrepräsentant“ dieser Bewegung.¹²³ Für seine weiteren marxistischen Ausführungen stützt sich Jin Jun auf Mu Dans Gedichtband *Die Flagge* (*Qi* 旗)¹²⁴, welcher zeige, „was für eine Marke“ Mu Dan sei.¹²⁵ Die nun folgende Kritik an Mu Dans *Preisung der Schönheit* (*Zanmei* 赞美) ist die einzige existierende negative Auslegung dieses Gedichts in der gesamten Rezeptionsgeschichte zu Mu Dans Lyrik bis heute. Mit der Wiederentdeckung seiner Lyrik durch die Veröffentlichung des Bandes der *9 Blätter*¹²⁶ sollte Yuan Kejia eben dieses Gedicht durchweg positiv in den Vordergrund stellen, um seine These, Mu Dan sei ein „hervorragender, unsterblicher, patriotischer Dichter“¹²⁷ zu untermauern. Eine Form der ideologischen Rehabilitierung, die bis zum heutigen Tag nicht vollständig vollzogen werden konnte.

Die Gedichte *Ich klage an* sowie *Preisung der Schönheit* würden offenbaren, dass Mu Dan „immer noch auf einem Standpunkt verweile, der das Volk verneint“. Er sähe „nur die Blindheit, Unterwerfung, Dummheit und Einfältigkeit des Volkes“ und wolle „das revolutionäre Potenzial des Volkes ausmerzen“. „Auch den revolutionären Wert, der im Volk erwacht sei, merze er aus.“ „In einem Zeitalter, da das Volk bereits zu Bewusstsein gekommen sei“, dürfe es „nicht erlaubt sein“, dass Dichter, die sich auf derartige Weise „in den Kampf des Volkes“ begäben, überhaupt „existieren“ dürften. Die Schaffensgesellschaft der Lyrik (Shi chuangzao-pai 诗创造派) und die Gruppe der neuen chinesischen Lyrik (Zhongguo xinshipai 中国新诗派) würden „absichtlich den Fortschritt der Massen verhindern, absichtlich die Grundnahrung der Lyrik verschmutzen und durcheinander bringen“. Sie würden „sich selber Freunde des Volkes nennen, doch in Wirklichkeit“ seien sie „tatsächlich Feinde des Volkes“. „Einen solchen Klotz am Bein“ müsse man „von sich abschütteln und sie wegtreten“.¹²⁸

Yuan Kejias „Menschliche Literatur‘ und ‚Literatur für das Volk‘“ („Ren de wenxue‘ yu ‚renmin de wenxue‘“ 《‘人‘的文学与‘人民‘的文学》)¹²⁹ bildet neben den Kritiken an Shen Congwen etc. ein letztes Gegengewicht zur ideologischen Uniformierung der Gedanken. Es ist Mu Dan, den Yuan Kejia als den Hauptrepräsentanten der „menschlichen Literatur“¹³⁰ ansieht. Das „kleine Ich“ (xiao wo 小我) des Individuums wird zunehmend schärfer vom „großen Ich“ (da wo 大我) des Kollektivs¹³¹ abgegrenzt und mit ihm unvereinbar.

In den 50er Jahren wird die „Kette“ der ideologischen Bewusstseinskontrolle, die „Hände und Füße der Lyrik fesselt“ noch deutlicher. Es tut sich ein geistiges Vakuum auf, das bis heute nicht geschlossen werden konnte. Denn die „Kette“ bleibt bestehen. „Die äußerste Armut der Lyrik reflektiert eine Form der äußersten Armut unserer Gedanken und des geistigen Lebens. Die Unechtheit und Leere unserer Lyrik reflektiert eine Form der Unechtheit und Leere innerhalb unseres gesellschaftlichen politischen Lebens.“¹³² Nach Mao Zedongs Tod erkannte Gong Liu 公刘 die zwangsläufige Verbindung zwischen „aufrechten Worten“ und dem Individuum, die Chen Jingrong schon 1948¹³³ gesehen hatte. Diese Verbindung auch unter politischer Zensur und Bewusstseinskontrolle aufrecht zu erhalten, ist die entscheidende literarische Errungenschaft, die Mu Dans Lyrik von der anderer Dichter der Mao Ära abhebt.

„Es gibt noch eine Kette, die Hände und Füße der Lyrik fesselt. Sie besteht nämlich darin, dass die Existenz des ‚Ichs‘ in der Lyrik nicht erlaubt wird. Wenn denn aber echte Gefühle und wahre Empfindungen vorkommen sollen und kein ‚Ich‘ erlaubt wird, wie soll das denn gehen?“¹³⁴

Ebenso problematisch ist die Instrumentalisierung des pathetischen Stils der Literatur, insbesondere der Lyrik als Hilfsmittel der ideologischen Indoktrinierung. „Es gibt keine Behauptung, die der Entwicklung der Lyrik mehr geschadet hat, nämlich dass sie emotional aufgeladen sein“¹³⁵ müsse. Wo die menschliche Lyrik aufhört und durch die Lyrik für das Volk ersetzt wird, hört auch die Aufrichtigkeit der Menschen auf. In dieser „Unechtheit und Leere“ des „gesellschaftlichen politischen Lebens“¹³⁶ entfaltet sich die ideologisch geprägte Kritik an Mu Dans Lyrik, die wiederum das gespaltene Ich der Menschen unter den sozialistischen, maoistischen Lebensumständen widerspiegelt. Tang Shis 1950 erscheinendes *Yiduji*¹³⁷ ist die erste und einzige Publikation im „neuen China“ Mao Zedongs, die lobende Worte zu äußern vermag. Tang Shi und gleichgesinnte Kritiker sollten mit ihren Stimmen erst wieder nach über 30 Jahren, während der kurzen liberalen Tauwetterperiode der 80er Jahre, erneut zu Wort kommen.

Dass die Literaturkritik der Mao Ära keinesfalls die eigene Meinung der Literaturwissenschaftler wiedergibt, ist eine Erkenntnis, die sich weder in der chinesisch verfassten Literaturgeschichte noch in der europäischen Sinologieforschung durchgesetzt hat.¹³⁸ A Longs Kritik an Mu Dans Lyrik von 1950¹³⁹ ist ein „anschauliches Beispiel, wie das sensible, ungewöhnlich aufgeweckte Bewusstsein eines Literaturkritikers sich in Vorurteile und Voreingenommenheit von vorne bis hinten zu verwandeln vermag“.¹⁴⁰ A Long kritisiert Mu Dans Lyrik als „ratlosen Pessimismus“ und „eiskalten Nihilismus“. Mu Dans Werk *Die Flagge* fehle es „grundsätzlich“ an Sun Tians 孙田 „festem, handlungsfähigem und unbeugsamem Optimismus“, den Sun Tian in seinem gleichnamigen Band *Die Flagge* zum Ausdruck bringe.¹⁴¹ Dieser Konflikt zwischen eigener kritischer Meinung, offizieller Zensur und Selbstzensur wird sich während der Antirechtungskampagne in besonders starkem Maße entfalten.

Teil I. 6 Das gespaltene Ich während der Antirechtskampagne: Literaturkritik als Werkzeug der Bewusstseinskontrolle

Nach einem vierjährigen Aufenthalt in den USA wird Mu Dan 1953 „herzlich willkommen heißen, für einige seiner Werke, die ein Imitat Audens darstellen, und für die Europäisierung seiner Sprache, die sich zu stark von den Lesern entfernt, Selbstkritik zu leisten“.¹⁴² Genau diese Argumente sind es, die Jiang Ruoshui 江弱水 2002 als seine eigenen anführt.¹⁴³ Diese angebliche Entlarvung ist 2002 die schärfste Kritik an dem literarischen Wert von Mu Dans Lyrik seit den 50er Jahren. Kein chinesischer Literaturkritiker hat bis jetzt verstanden, dass die ideologische Wortwahl identisch ist. Zhou Liangpeis Erinnerungen an Mu Dans Erlebnisse in den 50er Jahren wurden 2001 publiziert, und ein Jahr danach erschien Jiang Ruoshuis Kritik. „Unechter Auden Stil und nicht-chinesischer Charakter: Eine Neueinschätzung von Mu Dan.“¹⁴⁴ Diese ideologische Bewusstseinskontrolle lässt Mu Dan die Entscheidung treffen, von nun an bis zu seinem Tod 1977 seine Übersetzungen unter seinem echten Namen Zha Liangzheng und seine Lyrik, wie in den 40er Jahren, unter dem Pseudonym Mu Dan zu veröffentlichen. Am Ende wird Mu Dan während der Antirechtskampagne für die Lyrik des Mu Dan kritisiert. Die Übersetzungen Zha Liangzhengs bleiben unerwähnt.

Es ist nicht Mu Dans Entscheidung, 1956 in einem derart repressiven Klima erneut Gedichte zu veröffentlichen. „Wenn Lyrik erörtert wurde, hörte er gefasst zu und äußerte sich sehr selten.“¹⁴⁵ Der Dichter Xu Chi 徐迟 ist es, der gegenüber dem damaligen Hauptverantwortlichen der Kulturbehörde in Tianjin (Tianjin wenhuaguan 天津文化馆) Fang Ji 方纪 veranlasste, Mu Dan und seine Lyrik in die 100 Blumen Kampagne mit einzubeziehen.¹⁴⁶ Man solle Mu Dan „ermutigen, mehr zu schreiben“. Entscheidend ist für Xu Chi jedoch keineswegs Mu Dans kreatives kritisches Potenzial. Er fordert eine Gedankenumerziehung nonkonformer Elemente, wie Mu Dan es ist. „Wenn man aus dem Ausland zurückkehrt, muss man natürlich erst wieder ins Gleichgewicht kommen, sich an die neue Umgebung gewöhnen. Wenn wir nicht angemessen schreiben, müssen wir uns halt erst einmal selbst umerziehen. Wenn das nicht gleich verstanden und akzeptiert wird, dann ist es wohl ein Prozess, in dem man denjenigen es bewusst machen muss, das zu akzeptieren.“¹⁴⁷

Schon im September 1955 wird Mu Dan für 18 Tage in Gewahrsam genommen, um „seinen revolutionären Charakter auszurotten“ und seine „Gedanken umzuerziehen“.¹⁴⁸ Doch bis vor seinem Tod fühlt sich Mu Dan darin bestätigt, „seinen Schreibstil stets beibehalten“ zu haben, egal, „wie viele Menschen ihn doch dazu aufgefordert“ hätten, „mit dem Zeitalter zu gehen“.¹⁴⁹ Neben Xu Chis Aufforderung an Mu Dan, in der *Shikan* 诗刊 seine Gedichte zu publizieren, treten auch Zang Kejia 臧克家,¹⁵⁰ Hauptredakteur der *Shikan* und Yuan Shuipai 袁水拍 als Verantwortlicher für den Kulturteil der *Renmin ribao* 人民日报,¹⁵¹ an Mu Dan heran.

Die *Renmin ribao* und *Shikan* werden zum Abbild der lancierten 100 Blumen Kampagne und Mao Zedongs Ziel, „alle Schweinedämonen und Schlangengeister“ (niugui, sheshen 牛鬼, 蛇神)¹⁵² ans Tageslicht zu locken und „konterrevolutionäre“ Gedanken und Elemente, wie Mu Dan und seine Lyrik, „auszurotten“.¹⁵³ *Shikan* und *Renmin wenxue* 人民文学 werden paradoxerweise „sowohl zur pluralistischen Offenbarung experimenteller und reformerischer Ergebnisse als auch zur allerletzten Bekanntmachung des Untergangs dieses Zeitalters“.¹⁵⁴

Die wenigen Gedichte, die jemals zu Mu Dans Lebzeiten in der VR China publiziert wurden, werden bis auf zwei Gedichte ausnahmslos ideologisch kritisiert. Ausgerechnet drei der wichtigsten Propagandaorgane veröffentlichen während der Antirechtskampagne insgesamt neun Gedichte von Mu Dan.

Am 7. Mai 1957 erscheint in der *Renmin ribao* Mu Dans *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* (*Jiushijiu jia zhengming ji* 九十九家争鸣记). Am 25. Mai 1957, in der 5. Ausgabe der *Shikan*, *Begräbnislied* (*Zangge* 葬歌). Den ersten und einzigen Höhepunkt bilden die „7 Gedichte“ von Mu Dan in der 7. Ausgabe der *Renmin wenxue* vom 8. Juli 1957: *Fragen* (*Wen wen* 问), *Mein Onkel ist gestorben* (*Wo de shufu sile* 我的叔父死了), *Zur Lernversammlung gehen* (*Qu xuexihui* 去学习会), *Eindrücke zum 3 Schluchten Staudammprojekt* (*Sanmenxia shuiligongcheng yougan* 三门峡水利工程有感), *„Vielleicht“ und „gewiss“* (*Yexu' he ,yiding' '也许' 和 '一定'*), *Wie Amerika die nächste Generation erzieht* (*Meiguo zenyang jiaoyu xia yi dai* 美国怎么样教育下一代), *Erntedankfest – Eine beschämende Schuld* (*Ganenjie – kechi de zhai* 感恩节 – 可耻的债). Letztere zwei Gedichte entgehen, wohl aufgrund der Kritiken an Amerika, als einzige der ideologischen Zensur.

Bei der nun folgenden Kritik während der Antirechtskampagne bilden erneut die Vorwürfe, Mu Dans Gedichte seien „obskur“ (*huise*), „schwer verständlich“ (*feijie* 费解) und „nebulös“ (*menglong* 朦胧) den Grundtenor und Ausgangspunkt der Kritik an seinem Werk. Mu Dan wird gemeinsam mit Ai Qing 艾青 und Liu Shahe 刘沙河 „ungesunden Tendenzen“ zugeordnet, die eine „Gegenströmung gegen die Partei“ bilden und gegen deren „poetisches Schaffen“ man „angehen müsse“. Mu Dans Gedichte *Fragen*, *Begräbnislied* und *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* ließen eine „relativ schlimme düstere Stimmung“ durchblicken, und „diese Stimmung“ zeige sich „äußerst obskur und schwer verständlich“. Das *Begräbnislied* gleiche „beinahe der Verachtung eines nicht umerzogenen Intellektuellen gegenüber der Umerziehung eines Intellektuellen“. Mit dieser „düsteren Stimmung“ würden „seine Gedichte ganz zwangsläufig das reale Leben verdrehen, ja sogar verachten und die neue Gesellschaft angreifen“. ¹⁵⁵ Die Kritik an Mu Dans Lyrik ist nur ein Einzelbeispiel im „Kampf“ gegen die Antirechtsabweichler. ¹⁵⁶

In der Selbstkritik der Oktoberausgabe der *Renmin wenxue* von 1957 werden die angestrebten „Neuerungen“ und poetischen Reformen Mu Dans in seinen „7 Gedichten“ als unvereinbar mit den kulturpolitischen Leitlinien aus Yan'an verurteilt. „Einige nicht so gute Gedichte, insbesondere Mu Dans ‚7 Gedichte‘, lassen einen ratlos werden.“ ¹⁵⁷

Der Vorwurf des „Obskuren und Schwerverständlichen“ wird in der Dezemberausgabe der *Shikan* in dem Beitrag „Über Indirektheit in der Lyrik“ („*Guanyu shi de hanxu*“ 《关于诗的含蓄》) ¹⁵⁸ scheinwissenschaftlich und offen ideologisch präzisiert. Ausgangspunkt für An Qis 安旗 Argumentation bildet jedoch die „Indirektheit“ in der traditionellen Lyrik, die er gegen das „Obskure und Unverständliche“ absetzt. Man müsse „streng zwischen echter künstlerischer Indirektheit und Obskurität, bzw. Nebulosität unterscheiden, welche absichtlich mystifiziere und inhaltlich leer“ sei. Die Indirektheit der Lyrik sei „bei weitem nicht nur ein Problem von Kunstfertigkeiten“, sondern „das Ergebnis einer zunehmend bereichernden Existenz und eines hohen Grades künstlerischer Konzentriertheit“. Was Ai Qing, Gong Liu, Mu Dan und Wu Xinghua 吴兴华 betreffe, gebe es in ihrem „poetischen Schaffen das Aufkommen einiger obskurer und nebulöser Tendenzen“. In ihrer Lyrik hätten sie „den echten gedanklichen Inhalt

ausgelöscht.“ Sie seien die „Renaissance des künstlerischen Geschmacks der Bourgeoisie und das Unkraut im Garten der 100 Blumen“. Das „Zeitalter des Sozialismus“ könne sie „nicht tolerieren“. Als repräsentativ für diese Tendenzen werden unter anderem Mu Dans Gedichte *Mein Onkel ist gestorben* und ‚*Vielleicht*‘ und ‚*gewiss*‘ betrachtet.¹⁵⁹

Am 25. Dezember 1957 erscheinen in der *Renmin ribao* Dai Bojians 戴伯剪 Ausführungen unter dem Titel „Ein Gedicht, das die ‚100 Blumen Kampagne‘ verdreht – Eine Kritik am Gedicht *Aufzeichnungen zum Wettkampfs der 99 Schulen*“ („Yi shou waiqu ‚Baijia zhengming‘ de shi – dui Jiushijiu jia zhengmingji de piping“ 《一首歪曲“百家争鸣”的诗 – 对〈九十九家争鸣记〉的批评》). Mu Dan wird hier zum ersten Mal offen als „Rechtsabweichler“ bezeichnet und seine Lyrik als „politisch problematisch“ eingestuft, „wenngleich der Autor eine verklausulierte Form der Schreibweise benutzt, so kann er doch nicht Unzufriedenheit und mangelndes Vertrauen in die Rektifikationskampagne und die ‚Lasst 100 Schulen miteinander wetteifern und 100 Blumen debattieren‘ Kampagne bemänteln“. Als jenes Gedicht „veröffentlicht wurde, haben die Rechtsabweichler gerade unter dem Mantel der ‚100 Blumen Kampagne‘ eine breit angelegte Attacke gegen die Partei lanciert. Man kommt nicht umhin, die wahre Motivation des Autors zu beargwöhnen“.¹⁶⁰

Diese offenen politischen Anfeindungen zwingen Mu Dan nur zehn Tage später, am 4. Januar 1958, zu einer Selbstkritik in der *Renmin wenxue*. Es ist eine einmalige öffentliche Reaktion Mu Dans auf eine Kritik an seiner Lyrik. Diese Kritik kann nicht mehr als literaturkritisch eingeordnet werden. Sie ist vielmehr ein Angriff auf die politisch-ideologische Integrität des Menschen Mu Dan und erfordert darum eine Rechtfertigung. „Ich habe meine Lektion gelernt“ („Wo shang le yi ke“ 《我上了一课》) weist geschickt und souverän die Kritik am eigenen Gesamtwerk zurück. Mu Dan kritisiert selber nur einen Einzelaspekt seines Gedichts: die „leichte Ironie“, die „jedoch keinerlei Kritik und Verurteilung“ beinhalte, was „diesem Gedicht den Todesstoß versetzt hätte.“ Was dies betreffe, sollte „ich gründlich meine Gedanken untersuchen“.¹⁶¹ Mu Dan schafft es, durch logische, klare Argumentation, fern jeglicher Polemik im Gegensatz zu seinen Angreifern, haltlose Vorwürfe zu entkräften. Indirekt bekräftigt er den nonkonformen Inhalt und Stil seiner Lyrik als richtige Marschrichtung seiner poetischen Neuerungen. Daran ändert auch seine Behauptung nichts, er würde „ganz gewiss die Reden von Yan’an gewissenhaft lesen, damit er später noch bessere Werke schreiben“ könne.¹⁶²

In den folgenden Monaten verschärft sich der Ton der Antirechtskampagne und damit die Kritik an Mu Dans Lyrik. Die Hauptangriffsfläche bleibt stets das „Obskure“ in Mu Dans Dichtung.

Propagandamedien wie die *Renmin ribao* stacheln 1958 zu neuen Dimensionen der Kritik an Kunst und Literatur an, die erstmalig nicht nur Redakteure, Literaturkritiker und Autoren, sondern auch die Arbeiterklasse, Bauern und Soldaten mit einbeziehen soll. „1957 fand erstmalig die tiefgreifendste große sozialistische Revolution an der Front der Gedanken und an der Front der Politik statt. Dies versetzte den konterrevolutionären Gedanken der Bourgeoisie den Todesstoß und bereitete den Weg für eine großflächig angelegte Entwicklung der proletarischen Literatur und Kunst.“¹⁶³

Insgesamt lesen sich diese Kritiken als Reproduktion und Anwendung der *Reden auf dem Literatur- und Kunstforum in Yan’an*. Es schälen sich jedoch ebenfalls allgemeine Kritikpunkte an der Entwicklung der modernen Lyrik, mit Mu Dan als Repräsentanten, heraus. Diese haben

sich bis in die Literaturkritiken der 80er, 90er Jahre und selbst noch nach der Jahrtausendwende erhalten. Sie werden bevorzugt im jeweils repressiven Umfeld, wie zum Beispiel der Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“, in den 80er Jahren kultiviert. Neben der Diskreditierung der modernen Lyrik durch Adjektive wie „obskur“ und „unverständlich“ wird ein simples Feindbild der westlichen Kultur gegenüber der östlich-chinesischen aufgebaut. Ein Merkmal des „falschen poetischen Stils“ sei die Annahme, „im Stil ausländischer Lyrik zu schreiben“ sei „glorreich“.¹⁶⁴ Eben diese Kritikpunkte finden sich 44 Jahre später nach wirtschaftlicher Öffnung und oberflächlichen politischen Reformen 2002 bei Jiang Ruoshui¹⁶⁵ wieder.

Shao Quanlin 邵荃麟 ist einer der ersten Laien der selbst ernannten „Führer der Literatur- und Kunstszene“ (wenyijie lingdao 文艺界领导). Zusammen mit Xu Chi verfasst Shao Quanlin den Artikel „Wortmeldung auf der Lyrik Versammlung der südlichen Quellen“ („Nanshuiquan shihui fayan“ 《南水泉诗会发言》)¹⁶⁶, der ein Abbild der kulturpolitischen Propaganda unter dem Eindruck des großen Sprungs nach vorne darstellt. Im Zentrum des Artikels steht Mao Zedongs Vorgabe über die „Problematik der Verbreitung und der Anhebung“¹⁶⁷ des Niveaus der breiten Massen. Dass die Massen einige Gedichte nicht verstünden, so Shao Quanlin, sei nicht nur ein „Problem des kulturellen Niveaus“, entscheidend sei vielmehr, dass „die Dichter beim Verfassen von Lyrik überhaupt nicht bedacht“ hätten, „welchen Menschen sie dienen“ müssten. Mu Dan würde in „Mein Onkel ist gestorben“ und „„Vielleicht‘ und ‚gewiss‘“ eine „salonhafte Sprache verwenden.“ Seine Gedanken seien ebenfalls dem „Salon“ entsprungen.

Xu Chi kontrastiert sodann den „östlichen Stil“ (dongfeng 东风) mit dem „westlichen Stil“ (xifeng 西风). Mu Dan, Ai Qing etc. werden der „Gruppe des westlichen Stils“ als „klassisches Beispiel“ zugeordnet. Sie besäßen den „modernistischen Stil der bourgeoisen Klasse“. Sätze von Mu Dan wie „Das innere Gleichgewicht verwandelte mich in einen Baum“ (Pingheng ba wo biancheng yi ke shu 平衡把我变成一棵树) seien „sehr obskur und schlecht geschrieben“. Die „Gruppe des östlichen Stils“ sei jedoch „eine Gruppe mit chinesischem Ursprung, chinesischem Stil. Eine Lyrik der Traditionen der Volkslieder und der klassischen Gedichte“. „Was die Lyrik betreffe“, würde „der östliche Stil nun den westlichen Stil niederdrücken. „Der eigene nationale Stil des chinesischen Volkes“ werde „den Westen hinwegjagen und verbannen“. Die Schlussfolgerung, dass die zukünftige „Entwicklung der neuen Lyrik“ nur die „Volkslieder“ sein könnten und die Volkslieder „die Lyrik des Volkes im neuen Zeitalter“¹⁶⁸ sei, entspricht den kulturpolitischen Leitlinien aus Yan’an.

Am Beispiel von Xu Chi offenbart sich deutlich der Konflikt zwischen eigener kritischer Meinung einerseits sowie Selbstzensur und offizieller Meinung auf der anderen Seite. Gegenüber Zhou Liangpei 周良沛 hat Xu Chi gezeigt, wie sich sein Doppelleben „zwischen Göttern und Dämonen“¹⁶⁹ gestaltet. Offiziell kritisiert Xu Chi Mu Dans Lyrik, doch in privaten Unterredungen stellt er seine eigenen und andere Kritiken infrage, hält aber an Mao Zedongs Vorgabe zur Umerziehung fest. Nachdem Mu Dan beispielsweise für sein *Begräbnislied* und die *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* kritisiert wurde, bemerkt er, das sei „keine große Angelegenheit“. Man „sage“ doch, dass das „Begraben‘ eines alten Gefühls und das sich Trennen von diesem ‚alten‘ Gefühl durchaus schwer sei. Und selbst der Vorsitzende Mao sage doch, dass der Prozess der Umerziehung sogar schmerzhaft sein könnte“.¹⁷⁰

Offiziell wird dagegen Mu Dans *Begräbnislied* als eines der konterrevolutionärsten eingeordnet. Li Shu'er 李树尔 behauptet in „Was wird in Mu Dans *Begräbnislied* wirklich begraben?“ („Mu Dan de *Zangge* maizang le shenme?“ 《穆旦的〈葬歌〉埋葬了什么?》), dass Mu Dan, was die „Umerziehung der Gedanken“ betreffe, eine „reaktionäre Haltung“ besäße. Das Begräbnislied sei nur „scheinbar ein Begräbnislied des ‚alten Ichs‘“, doch tatsächlich sei es „eine Lobeshymne auf den Individualismus der Bourgeoisie“.¹⁷¹

Inhaltlich noch simpler aufgebaut und eine noch eindeutigeren Reproduktion der kulturpolitischen Propaganda sind die Kritiken der Arbeiter und Soldaten, die in zwei Sonderausgaben der *Shikan* in „Arbeiter sprechen über Lyrik“ („Gongren tan shi“ 《工人谈诗》)¹⁷² und „Soldaten sprechen über Lyrik“ („Zhanshi tan shi“ 《战士谈诗》)¹⁷³ zu Wort kommen. Ein Arbeiter behauptet, einige Autoren besäßen „überhaupt kein tiefes Lebensgefühl“, seien nur auf „Kunstherrlichkeit bedacht“ und „feilten absichtlich an der Sprache herum“. „Nach dem Lesen von Lyrik wie Mu Dans 7 Gedichten habe man „das Gefühl, man habe bittere Medizin geschluckt“. Mu Dans Lyrik in seinen „7 Gedichten“ sei „sehr tiefschürfend geschrieben, was die Arbeiter nicht verstehen“ würden. Daraus könne man ersehen, dass Mu Dans „Einstellung, was das Dienen betrifft, problematisch“ sei.¹⁷⁴

Ein Soldat ordnet dagegen die Lyrik in den Kontext des Großen Sprungs nach vorne ein. „Der Große Sprung nach vorne“ habe „das wirtschaftliche Antlitz des Vaterlands verändert“ und ein „florierendes Erscheinungsbild beim poetischen Schaffen zur Folge gehabt“. Es würden jedoch auch „falsche poetische Stile“ existieren. Diese würden „es als glorreich betrachten, Lyrik im ausländischen Stil zu verfassen“. Diese Form der Lyrik sei „obskur und schwer verständlich“, „der Tenor niederdrückend und die Stimmung düster“. Man könne nicht „die Stimmen unseres Zeitalters vernehmen und nicht den Puls des Zeitalters fühlen. Wer weiß, was das für Gefühle“ sein sollten. „Genauso“ seien „Mu Dans Gedichte“.¹⁷⁵

Die Vorwürfe „obskur“, „schwer verständlich“ werden nicht weiter erläutert. Die Fähigkeit zur komplexen Analyse progressiver Literaturkritiker der 40er Jahre weicht simplem Schwarz-Weiß Denken. Die mangelnde analytische Kompetenz betrifft gleichermaßen Leser und Kritiker.

Mit der Gründung der VR China 1949 wird die „Geschichte der neuen chinesischen Literatur“ (Zhongguo xinwenxueshi 中国新文学史) zum Pflichtfach an den Fakultäten für chinesische Literatur an den Universitäten. Die Analyse der Werke einzelner Autoren weicht schnell der undifferenzierten Darstellung literarischer Strömungen und der Darstellung revolutionärer, fortschrittlicher Literatur. Literaturgeschichte wird nicht nur zum Sprachrohr politischer Propaganda, sondern zum Werkzeug der Bewusstseinskontrolle, vornehmlich der Intellektuellen und der Intelligentsia. Zang Kejias Literaturgeschichten offenbaren erneut den Zwiespalt zwischen Zensur und eigenem kritischem Denken. Die 1956 erscheinende *Ausgewählte neue chinesische Lyrik 1919-1949* (Zhongguo xinshi xuan 1919-1949 中国新诗选 1919-1949)¹⁷⁶ unterschlägt bewusst die Lyrik der Autoren des von der Guomindang kontrollierten Gebietes, wie Mu Dan, Du Yunxie etc. Auf der anderen Seite scheint Zang Kejia Mu Dans Lyrik jedoch zu schätzen, da er auch ihn während der Blumen-Kampagne 1957 veranlasste, Gedichte in seinem Magazin zu veröffentlichen.¹⁷⁷

Im Dezember 1958 wird Mu Dan, alias Zha Liangzheng, vom Amtsgericht in Tianjin als „Konterrevolutionär in der Geschichte“ (lishifangemingfenzi 历史反革命分子) verurteilt und mit Publikationsverbot¹⁷⁸ belegt. Es sollte 21 Jahre dauern, bis Mu Dan nach dem Tod Mao Zedongs, der Verurteilung der Viererbande und vorsichtiger politischer Öffnung 1979 zum ersten Mal wieder in das Bewusstsein der Literaturwissenschaftler gelangt.

Teil I. 7 Scheinliberalisierung – Eingliederung und Assimilation von Mu Dans Lyrik in die offizielle Literaturgeschichte

Am 18. Dezember 1978 wird in der 12. Kongresssitzung der Kommunistischen Partei gefordert, „die Gedanken zu befreien“, „die Wahrheit in den Tatsachen zu suchen“ und „mit vereinten Kräften nach vorne zu schauen“. Diese Öffnung soll zwei unvereinbare Widersprüche miteinander vereinbaren: das progressive Erbe der 4. Mai Bewegung und die andauernde Bewusstseinskontrolle gemäß den kulturpolitischen Leitlinien der Mao Zedong Rede in Yan'an. Am 7. Mai 1979 veröffentlicht Zhou Yang 周扬 in der *Renmin ribao* „Drei großartige Bewegungen der Gedankenbefreiung – Ein Bericht auf dem Symposium im Institut für Soziale Wissenschaften Chinas zur Erinnerung an das 60-jährige Jubiläum der 4. Mai Bewegung“ („Sanci weida de sixiang jiefang yundong – zai Zhongguo shehuikexueyuan zhaokai de jinian wusi yundong liushi zhounian xueshu taolunhui shang de baogao“ 《三次伟大的思想解放运动 — 在中国社会科学院召开的纪念五四运动六十周年学术讨论会上的报告》). Zhou Yang bezeichnet die 1977/1978 ins Leben gerufene Gedankenbefreiungskampagne als dritte Gedankenbefreiungskampagne. Die 4. Mai Bewegung sei dagegen die erste und die Rektifikationskampagne in Yan 'an die zweite Gedankenbefreiungskampagne.¹⁷⁹

Gleichzeitig beschließt das Zentralkomitee am 16. Januar 1978 innerhalb ganz Chinas die „Mützen der Rechtsabweichler herunterzureißen“. Im November 1979 geht Zhou Yang sogar so weit, öffentlich klar einzugestehen, dass die „linke Richtung“ auf der Ebene der Anleitung der Gedanken der literarisch künstlerischen Tätigkeit der Partei Schaden zugefügt hat“.¹⁸⁰ Zur gleichen Zeit knüpft Deng Xiaoping an die Forderungen der progressiven, reformbereiten Kräfte der 40er Jahre nach einer menschlichen Literatur an, wie sie auch Yuan Kejia 1947¹⁸¹ postulierte. Die Propaganda „Literatur und Kunst dient der Politik“ (wenyi wei zhengzhi fuwu 文艺为政治服务) wird ersetzt durch den Slogan „Literatur und Kunst dient dem Volk“ (wenyi wei renmin fuwu 文艺为人民服务). Auch verspricht Deng Xiaoping, dass „die Partei gegenüber den Führern der Literatur und Kunst keine Befehle“ erteile und nicht verlange, „dass die Literatur und Kunst einer kurzfristigen, konkreten, direkten politischen Aufgabe“ folge, sondern dass die Partei „gemäß den Regeln der Entwicklung und Merkmale der Literatur und Kunst den literarisch-künstlerischen Arbeitern helfen“ wolle, „Bedingungen herzustellen, die ihre Tätigkeiten in Literatur und Kunst zum Florieren bringen, ihr Niveau der Literatur und Kunst zu erhöhen, um herausragende literarische Werke und aufführbare Kunst zu schaffen, die dem großartigen chinesischen Volk gerecht sei.“ Die „komplexe geistige Arbeit der Literatur und Kunst“ erfordere, dass der Literat oder Künstler, „seinen individuellen, innovativen Geist“ aktiviere. „Was und wie es geschrieben würde“, könne der „Literat oder Künstler nur innerhalb der künstlerischen Verwirklichung ertasten“ und so „Schritt für Schritt eine Befreiung vollziehen.“ Auf dieser Ebene dürfe man sich „keine jäh erfolgende Einmischung erlauben“.¹⁸²

In diesem Kontext einsetzender Reformen und Liberalisierungen trifft das mittlere Volksgericht in Tianjin am 3. August 1979 nach einer Neuüberprüfung sein Urteil „gemäß den Vorschriften der betreffenden politischen Leitlinien der Partei“: „Die Identität Zha Liangzhengs sollte in der Geschichte nicht als Konterrevolutionär beurteilt werden.“ Am 16. Juli 1980 beschließt das Zentralkomitee der Nankai Universität, die Entscheidung von 1958 aufzuheben, Zha Liangzheng „als Konterrevolutionär in der Geschichte“ zu bezeichnen. Ebenso werde die Absenkung des Gehalts von Stufe 6 auf 18 annulliert, allerdings ohne die jahrzehntelange Kürzung nachträglich zu kompensieren. Die Bezeichnung „Dozent“ sei jedoch erneut anzuwen-

den. Während der feierlichen Urnenbeisetzung Zha Liangzhengs am 27. November 1981 im Mausoleum wird der Dichter als „rehabilitiert“ bezeichnet.¹⁸³

Bereits 1979 wird Mu Dan dann mit vier Gedichten in der *Ausgewählten neuen Lyrik (Xinshi xuan 新诗选)* aufgenommen.¹⁸⁴ Jedoch haben die chinesischen Intellektuellen die über 20 Jahre zurückliegende 100 Blumen Kampagne und die bald darauf erfolgte Antirechtskampagne nicht vergessen. Sie bewahren größtenteils Vorsicht in ihren kritischen Äußerungen. Ihre Vorahnungen werden von Deng Xiaoping nicht enttäuscht. Schon 1981 und 1983 folgen die ersten politischen Kampagnen. Auf die Bewegung der vorgeblichen Befreiung der Gedanken 1979 folgt von Oktober 1983 bis Februar 1984 die Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ Hauptangriffsziel der Kampagne wird nicht nur die Frauenliteratur, sondern vor allem die „nebulöse“, „obskure“ Literatur. Dieser Vorwurf, der die Rezeption von Mu Dans Lyrik seit ihren Anfängen 1946, über die Antirechtskampagne von 1958 hinaus, bis heute prägt, tritt an dieser Stelle erneut in den Vordergrund, und zwar lanciert von höchster Ebene der KP. Mao Zedongs Vorgaben der *Reden in Yan'an*, ein Gedicht müsse ohne weitere Erläuterungen und Erklärungen aus sich selbst heraus verständlich¹⁸⁵ sein, werden nun erneut verfestigt.

Die Befreiung der Gedanken mutiert zur Unterdrückung der Gedanken und damit der Fähigkeit, autonom zu reflektieren und zu agieren. Sun Yushi hat auf den immensen Schaden dieser Form der Bewusstseinskontrolle für das innovative Potenzial in der chinesischen Wissenschaft und die Entwicklung der modernen und zeitgenössischen Lyrik allgemein hingewiesen.¹⁸⁶ Gerade aufgrund der erschreckenden Aktualität der Vorgaben der *Reden Yan'an* von Mao Zedong hält sich der Vorwurf, Mu Dans Lyrik sei „obskur“ und „schwer verständlich“ hartnäckig bis in die Gegenwart, wie sich an der weiteren Darstellung der Rezeptionsgeschichte zeigen wird.

Deng Xiaopings Reformen von 1978 bleiben Scheinliberalisierungen. Neben den offiziellen „4 Modernisierungen“ (*si ge xiandaihua 四个现代化*) in der Landwirtschaft, der nationalen Verteidigung, der Wissenschaft und Technologie gesellt sich der Ruf nach der niemals vollzogenen „5. Modernisierung – Demokratie und andere Dinge“ (*diwuge xiandaihua – minzhu ji qita 第五个现代化 — 民主及其他*). Diese ersten Forderungen nach Demokratie im post-Mao China¹⁸⁷ können nur in Form von Untergrundliteratur wie dieser oder anderer Zeitschriften und Gedichte an der sogenannten Wand der Demokratie (*minzhuqiang 民主墙*) kundgegeben werden. Der Pekinger Frühling kommt zu einem raschen Ende mit der Verhaftung einiger Herausgeber und Autoren.

1979 gibt es deutliche Anzeichen, die den Versuch von Intellektuellen und Literaturwissenschaftlern illustrieren, an den liberalen Traditionen der 4. Mai Bewegung und vor allem der unterbrochenen Entwicklung der Lyrik in den 40er Jahren anzuknüpfen. Dazu gehört die Publikation der Sinologiefakultäten an der Beijing daxue 北京大学, der Beijing shifan daxue 北京师范大学 und dem Beijing shifan xueyuan 北京师范学院. Die dreibändige *Ausgewählte neue Lyrik* ist ausdrücklich als „Konsultationsmaterial für die Geschichte der modernen chinesischen Literatur“ konzipiert. Es werden vier Gedichte von Mu Dan ausgewählt: *Die Waschfrau (Xiyifu 洗衣妇)*, *Der Frühling und die Biene (Chuntian he mifeng 春天和蜜蜂)*, *8 Gedichte* und *Auf in den Kampf – Kompanie marsch!*¹⁸⁸ Diese Gedichte wurden allesamt in den 40er Jahren vor der Gründung der VR China publiziert. Sie entstammen Mu Dans *Sammlung der Lyrik Mu Dans*

(1939-1945) (*Mu Dan shiji (1939-1945)* 穆旦诗集 (1939-1945)) von 1947 und der 1948 veröffentlichten *Gesammelten Werke von Wen Yiduo; Moderne Lyrik*.

Die Autoren der *Ausgewählten neuen Lyrik* umgehen damit bewusst den ideologischen Kanon der Mao Ära und avisieren bereits vor Chen Sihe und Wang Xiaomings Forderungen von 1988, die Literaturgeschichte von Grund auf neu zu schreiben.¹⁸⁹ Die Tatsache, dass Mu Dans Lyrik bereits 1979, nur kurz nach seiner offiziellen Rehabilitation, in dieser Auswahl erscheinen darf, unterstreicht den innovativen Charakter dieser Publikation. Hinzu kommt die erstaunlich hohe Auflage von 57.000 Bänden. Diese ist erheblich höher als es normalerweise bei Sammlungen ausgewählter Lyrik der Fall ist. Sie übersteigt sogar die Auflage ausgewählter Werke der Literaturgeschichte. Man sollte meinen, für Mu Dan und andere vergessene, nun „zurückgekehrte“ Autoren sollten damit gute Ausgangsbedingungen geschaffen worden sein.

Mit dem erneut repressiven Klima und den einsetzenden politischen Kampagnen zu Beginn der 80er Jahre sollte Mu Dans Lyrik jedoch 1981 erstmalig in einen festen Rahmen integriert werden. Die Lyrik einzelner Autoren wird einer bestimmten literarischen Strömung zugeordnet, wie es in der Mao-Ära üblich war, anstatt Mu Dans Werke und die anderer Autoren gesondert zu betrachten und somit den noch 1979 von Deng Xiaoping beschworenen „individuellen, innovativen Geist“¹⁹⁰ der Autoren zu würdigen. 1980 konnte Ai Qing noch seine individualistischen Ansätze zur Interpretation der Werke einzelner Autoren in „60 Jahre neue chinesische Lyrik“ („Zhongguo xinshi liushinian“ 《中国新诗六十年》)¹⁹¹ darlegen. Mu Dan wird von Ai Qing nur namentlich angeführt. Er wird keiner bestimmten literarischen Strömung zugeordnet, sondern als einer von vielen Dichtern erwähnt, die in den 40er Jahren auf dem poetischen Forum von Shanghai (Shanghai shitan 上海诗坛) aktiv waren und ihre Werke hauptsächlich in der *Shi chuanguao* und *Zhongguo xinshi* veröffentlichten.

Dieser innovative Ansatz sollte 1981 widerlegt werden. Die *Sammlung der 9 Blätter (Jiuyeji 九叶集)*¹⁹² setzt sich aus der Lyrik von neun Dichtern zusammen: Tang Shi (1920 - 2005), Cao Xinzhi (Hang Yuehe) (1917-1999), Xin Di 辛笛 (1912-2004), Tang Qi 唐祈 (1920-1990), Chen Jingrong (1917-1989), Du Yunxie (1918-2002), Zheng Min (1920-), Yuan Kejia (1921-2008) und Mu Dan (1918-1977).

Das Vorwort von Yuan Kejia zur *Sammlung der 9 Blätter* ist neben Wang Zuoliangs Artikel „Ein chinesischer Dichter“ („Yi ge zhongguo shiren“) am maßgeblichsten für den Grundtenor der sich nun Schritt für Schritt etablierenden Forschung zu Mu Dans Lyrik bis heute. In diesem Vorwort wird Mu Dan als wichtigster Repräsentant der Gruppe der *9 Blätter* gewürdigt, was andere Mitglieder, laut Cao Xinzhi, zu der unzufriedenen Bemerkung veranlasst haben soll, Yuan Kejia „kenne nur seinen Kommilitonen der Xinanlianda (Southwest Associated University)“.¹⁹³ Hat Yuan Kejia 1946 noch den progressiven, demokratischen Charakter in Mu Dans Lyrik gewürdigt¹⁹⁴, so rückt nun Mu Dans Patriotismus in den Mittelpunkt der Argumentation. Diese Form der ideologischen Rehabilitation einerseits und Schutzbehauptung für den ehemaligen „Konterrevolutionär in der Geschichte“ andererseits, bildet in der Rezeption von Mu Dans Lyrik bis zur Gegenwart nach wie vor die einzige Daseinsberechtigung für die Nonkonformität seiner Lyrik. Mu Dans Dichtung besitze in „ihrer Reflexion der Realität Tiefe, Festigkeit“ und ein ausgeprägtes „Bewusstsein“ in ihrer Wahrnehmung. Mu Dans „preisendes Loblied auf das Vaterland“ sei „nicht leicht und schwebend“, sondern von tief sitzendem Schmerz begleitet. Ein vor „Blut triefendes Lied“.¹⁹⁵

Die These, Mu Dan sei ein „herausragender, unsterblicher patriotischer“ Dichter¹⁹⁶, ist stets einer der meist zitierten Sätze in der Forschung zu Mu Dans Lyrik geblieben. Mu Dan ist der einzige der neun Dichter, der zum Zeitpunkt der Publikation des Buches bereits gestorben war. Das Propagieren seiner Lyrik durch Fremdbestimmung und die bewusste Einschränkung ihres komplexen Charakters ist somit zwangsläufig und hat seinen Ursprung im zuverlässigen Rhythmus der Wellenbewegungen vom politisch liberalen hin zum repressiven Klima. Die Schrecken der Antirechtskampagne und der Kulturrevolution bleiben durch die Kampagnen, wie jene der „Ausrottung der Verschmutzung Gedanken“ ständig präsent. Mu Dan hat in seiner Lyrik den Konflikt des gespaltenen Ichs zwischen Tradition und Moderne, aber auch zwischen Selbstzensur, offizieller Zensur und eigener kritischer Meinung erkannt. Die fortwährende Aktualität dieses Konflikts ist es, die verhindert, dass die literarischen Leistungen von Mu Dans Lyrik weder in China noch in der ausländischen Sinologieforschung angemessen anerkannt werden.

In ausgeprägtem Kontrast zum Vorwort steht zudem, dass für die *Sammlung der 9 Blätter* lediglich zehn Gedichte von Mu Dan ausgewählt wurden, die niedrigste Anzahl von allen Gedichten aller Autoren. Dieser Widerspruch wird sich auch in späteren Publikationen zu Mu Dans Lyrik zeigen. Schon an dieser Stelle offenbart sich ein bis in die Gegenwart andauernder zentraler Konflikt. Die prominenten Befürworter von Mu Dans Lyrik befinden sich in der Minderheit und werden in ihrem Urteil durch die Behauptung, es existierten persönliche Vorlieben, diskreditiert und abgelehnt.

Allein der Begriff der „9 Blätter Gruppe“ und damit das Mittel zur Interpretation von Mu Dans Lyrik bleibt nach wie vor umstritten. Wenngleich auf dem Klappentext des Bandes der *Sammlung der 9 Blätter* die „9 Blätter Gruppe“ als eine „Strömung“ bezeichnet wird, die sich „aufgrund eines Stils“ gebildet habe, sind sogar die Mitglieder der Gruppe selbst sich über diese Form der Definition und äußerst simplen Kategorisierung uneins. Während Cao Xinzhi behauptet, es habe sich „im Garten der neuen chinesischen Lyrik allmählich eine deutlich abhebbende neue dichterische Strömung entwickelt“¹⁹⁷, so weist Zheng Min darauf hin, es gebe „keine ‚9 Blätter Gruppe‘, nur weil wir zusammen eine *9 Blätter Sammlung* herausgegeben haben.“ Damals „haben wir uns kaum gekannt“.¹⁹⁸

Tatsächlich haben die einzelnen Autoren stets unabhängig voneinander in ihrem individuellen poetischen Schaffen agiert, alle hatten eine unterschiedliche Ausrichtung, was Stil, Thematik und Inhalt betraf. Diese Unterschiede offenbaren sich am stärksten am Grad der Europäisierung der Sprache, wobei Zheng Min Mu Dan als den Dichter einstuft, der diese Europäisierung und Modernisierung der Sprache am weitesten vorantrieb. Damit handelt es sich bei dem Begriff der „9 Blätter“ um eine bloße Form der Kategorisierung zur Eingliederung und Assimilation in die offizielle Literaturgeschichte.

Wu Ningkuns 吴宁坤 1982 veröffentlichter Artikel „Die Flagge der grünen Hoffnung – Über die *Sammlung der 9 Blätter*“ („Lüse de qizhi – du Jiuyeji“ 《绿色的旗帜 一读〈九叶集〉》)¹⁹⁹ vermag seine Hoffnungen auf eine grundlegende politische Veränderung nur in seinem Titel auszudrücken. Die ideologische Kontrolle der kommunistischen roten Flagge verdrängte schon 1982 die Hoffnung auf Liberalisierung und Pluralisierung der Gedanken, wie sie 1979 ausgedrückt wurde. An dieser Stelle hätte Mu Dans Lyrik eine entscheidende Rolle bei der Bildung eines demokratischen Bewusstseins entfalten können. Stattdessen gestaltet sich Wu Ningkuns

Artikel zu einer Ansammlung von Schutzbehauptungen. Sie sind ein Versuch, der Lyrik der Dichter der *Sammlung der 9 Blätter* eine historische, politisch akzeptable Daseinsberechtigung zu schaffen und erneut in den Kanon der Literaturgeschichte und Literaturkritik einzugliedern.

Nachdem Wu Ningkun die „9 Blätter Gruppe“ (Jiuyepai 九叶派) als eine eigenständige dichterische Strömung bestätigt hat, richtet er sein Hauptaugenmerk auf die *Sammlung der 9 Blätter* als einen „winzigen Spiegel“ eines „Antlitzes eines großartigen Zeitalters“²⁰⁰. Den Dichtern der 9 Blätter und anderen Intellektuellen mag diese Darstellung wie Hohn und Spott erscheinen. Doch vermag die *Sammlung der 9 Blätter* tatsächlich einen Spiegel eines Zeitalters darzustellen, wenngleich im negativen Sinne. Ein kritischer, des Dekodierens kundiger Leser wird diese Form der Schutzbehauptungen als Anspielungen auf fortwährende ideologische Bewusstseinskontrolle und politische Kritik zu entlarven wissen.

Drei Jahre nach der Publikation der *Sammlung der 9 Blätter* erscheint 1984 Gong Lius verspätete Kritik „Die Hinweise der *Sammlung der 9 Blätter*“ („*Jiuyepai de qishi*“ 《〈九叶集〉的启示》).²⁰¹ Offenbarte Gong Liu noch 1978 auf dem Shanghaier Lyrik-Forum ein ausgeprägtes Demokratiebewusstsein²⁰², so lässt sich der in dieser Kritik vollzogene Bewusstseinswandel nur als unmittelbare Reaktion auf die Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ verstehen. Mu Dans Lyrik wird im Tenor der Vorwürfe gegenüber der Lyrik der Obskuren (Menglong shipai 朦胧诗派) kritisiert, seine Übersetzungen hingegen äußerst gelobt. Tatsächlich hat sich die Entstehung von Mu Dans poetischem Werk jedoch stets in einem reziproken Prozess zu seinen Übersetzungen befunden. Mu Dans Übersetzungen sind nicht minder innovativ und nonkonform als die von ihm verfasste Lyrik.

Gong Liu schließt seine Kritik mit der Bemerkung, dass „die Menschen“ sich der „Verdienste“ Mu Dans „erinnern“ würden.²⁰³ Aufgrund der ideologischen Kontrolle ist es schwierig, Gong Lius eigene kritische Meinung von Selbstzensur und offizieller Zensur zu trennen. Sein abschließendes Urteil zu Mu Dans Werk muss darum zweideutig bleiben. Für die Einschätzung, dass es sich bei Gong Lius Ausführungen zu Mu Dans Lyrik auch um eine Verbeugung vor der Zensur handeln könnte, spricht auch die formale Tatsache, dass Gong Liu in seiner langen Kritik zur *Sammlung der 9 Blätter* in der sechsten, siebten und achten Ausgabe der Zeitschrift *Mu Dan* den kürzesten Anteil widmet. Doch gleichzeitig wird Mu Dan sofort in der ersten Ausgabe seiner Artikelserie vorgestellt. Somit setzt Gong Liu äußerst widersprüchliche Schwerpunkte.

Gong Lius Kritik an Mu Dans poetischem Werk fällt vergleichsweise negativ aus und wirkt eindeutig ideologisch besetzt. In ausgeprägtem Kontrast dazu steht Gong Lius ausdrückliches Lob zu Mu Dans Übersetzungen, welche ihn „unsterblich“ machen würden: „Ich mag Mu Dans Lyrik nicht so sehr. Seine Lyrik ist zu kühl.“ „Jedoch habe ich entdeckt, dass er stets mit sich selbst diskutiert. In keinem einzigen Fall gibt es einen Abschluss dieser Diskussionen.“ „Zu viel Introvertiertheit und zu viel Vernunft haben seinen poetischen Charakter verbraucht. Vergleichsweise glockenklar ist das Gedicht *Die Flagge*. Jedoch bezweifle ich wiederum, ob der Dichter aufgrund der historischen Einschränkung die Flagge des Volkes unbedingt deutlich erkannt hat.“ „Was Mu Dan als Übersetzer von Lyrik betrifft – also einen Dichter im anderen Sinne – ist Mu Dan unsterblich. Seine vielen übersetzten Gedichte sind erstklassig, sie sind Lyrik. Die Barrieren unterschiedlicher Sprachen konnten nicht die weit ausladenden Schritte der Lyrik aufhalten. Die Menschen werden sich seiner Verdienste stets erinnern.“²⁰⁴

Der von Yuan Kejia und Wu Ningkun vielbeschworene patriotische Charakter von Mu Dans Lyrik und damit seine ideologische Rehabilitierung wird von Gong Liu deutlich verneint. Außerdem zeigt sich hier die Auffassung, Lyrik müsse emotional pathetisch aufgeladen sein, wie es für die Menschen seit 35 Jahren fortwährender Propaganda in der Mao Ära üblich war. Mu Dans Lyrik sei gekennzeichnet von „zu starker Introvertiertheit“ und „zu großer Vernunft.“²⁰⁵ Eine eindeutig pejorative Darstellung der Schlichtheit und Klarheit, die Mu Dans Sprache und Stil auszeichnet.

Auch dieser Kritikpunkt sollte bis in die 80er Jahre und noch nach der Jahrtausendwende eine wichtige Rolle als negativer Kritikpunkt in der Rezeption von Mu Dans Werk spielen. Die Art des Verständnisses von Mu Dans Gedicht *Die Flagge* erinnert dagegen an A Longs ideologische Kritik von 1948, die Mu Dans Lyrik „eiskalten Nihilismus“ und „unausweichlichen Pessimismus“²⁰⁶ unterstellt.

Bis 1994²⁰⁷ vermag Mu Dan es nicht, aus dem Rahmen der 9 Blätter Gruppe auszubrechen. Bis heute wird Mu Dan auch bei Einzelstudien als Mitglied dieser Gruppe identifiziert. Ende der 80er Jahre und nach 2000 werden andere Rahmen hinzugefügt: Mu Dan als wichtiges Mitglied der Dichterguppe der Xinanlianda (Xinanlianda shirenqun 西南联大诗人群) oder als zugehörig zur Gruppe der neuen Lyrik (Xinshipai 新诗派). Die Einordnung in die 9 Blätter Gruppe bleibt jedoch vorherrschend.

Yuan Kejias These und Schutzbehauptung, Mu Dan sei ein Nationalist und Patriot, der für sein „Vaterland“ „lobpreisende Lieder“²⁰⁸ schaffe, ist ein eindeutiger Verweis auf Mu Dans Gedicht *Preisung der Schönheit*. Damit wird es indirekt als das wichtigste und repräsentativste Gedicht von Mu Dan eingeordnet. Mu Dans Lyrik wird also der kulturpolitischen Leitlinie untergeordnet, die von Literatur und Kunst verlangt, dass sie dem „Volk zu dienen“ habe. Eine Abwandlung der Leitlinie der Mao Ära, die besagte, dass „Literatur und Kunst der Politik“ zu dienen habe.²⁰⁹ Damit wird der Fokus bei der Interpretation von Mu Dans Lyrik gezielt auf den Aspekt des scheinbar patriotischen Charakters seiner Dichtung reduziert. Die komplexe dialektische Komponente wird hingegen unterdrückt. Mu Dans Lyrik erscheint als Quintessenz der kulturpolitischen Leitlinien. Diese Hypothese rettet Mu Dans Lyrik schrittweise aus der Tabuzone, die durch das Urteil des „Konterrevolutionärs in der Geschichte“ zu Beginn der 80er Jahre noch besonders präsent ist.

Nach der Veröffentlichung von nur vier Gedichten Mu Dans in den *Ausgewählten neue Lyrik*²¹⁰ während der kurzen Phase des Pekinger Frühlings 1979 taucht der Name Mu Dan erst 1981 wieder in der *Sammlung der 9 Blätter* auf. Bis dahin darf ausschließlich der Übersetzer Zha Liangzheng erwähnt werden. So erscheint bereits 1980 Mu Dans Übersetzung *Tang Huang* 唐璜 (Don Juan) im *Renmin wenzue chubanshe* 人民文学出版社.²¹¹ Weder im darin enthaltenen Vorwort von Wang Zuoliang noch in der 1981 von Zhou Yuliang 周玕良 erscheinenden Kritik dazu, „Über Zhas Übersetzung von *Don Juan*“ („Du Zha yiwen *Tang Huang*“ 《读查译文〈唐璜〉》)²¹², wird Mu Dan auch nur namentlich als Pseudonym von Zha Liangzheng oder als Dichter erwähnt.

Einzig in Hongkong fällt der Name Mu Dan schon wenige Monate vor seiner Publikation 1979. Du Yunxie veröffentlicht im Februar 1979 „Erinnerungen an Mu Dan (Zha Liangzheng)“ („Yi Mu Dan (Zha Liangzheng)“ 《忆穆旦 (查良铮)》).²¹³ Damit macht Du Yunxie den Leser gleich im Titel auf die doppelte Identität Mu Dans/Zha Liangzheng aufmerksam.

Guo Baowei 郭保卫(Pseudonym Lin Fan 樊帆), Dichter und Freund Mu Dans als Repräsentant einer jungen Generation veröffentlicht seinen zweiteiligen Artikel „Der Reisigsammler unter der Strohütte – Wie ein Jugendlicher die späten Jahre Mu Dans (Zha Liangzheng) wahrnahm, 1. und 2. Teil“ („Maopeng xia de qiaofu – yi ge qingnian liaojie de Mu Dan (Zha Liangzheng) wannian, shang, xia“ 《茅棚下的樵夫 — 一个青年了解的穆旦晚年, 上, 下》).²¹⁴ Erst 1981 konnten diese beiden Artikel unter leicht abgeänderter Überschrift auf dem chinesischen Festland als „Wir vermissen Mu Dan“ („Huai nian Mu Dan“ 《怀念穆旦》) von Du Yunxie²¹⁵ und „Erinnerungen an zwei, drei Vorkommnisse während Mu Dans späten Jahre“ („Yi Mu Dan wannian er san shi“ 《忆穆旦晚年二三事》) von Lin Fan/ alias Guo Baowei²¹⁶ erscheinen. In der erneuten Publikation seines Artikels auf dem chinesischen Festland mögen Du Yunxies Erläuterungen zur doppelten Identität Mu Dans/ alias Zha Liangzheng beinahe provokativ gewirkt haben. Der Name Zha Liangzheng bleibt jedoch unerwähnt, ein Umstand, der für Leser, die sich der Übersetzungen von Zha Liangzheng noch erinnern, verwirrend gewesen sein muss. Mu Dan sei nicht nur ein „unermüdlicher übersetzender Arbeiter, der eine große Ansammlung ausländischer Gedichte übersetzt“ habe, sondern selbst ein „Dichter mit Errungenschaften“.²¹⁷

Nach der offiziellen Rehabilitierung Mu Dans durch den Gerichtshof in Tianjin 1980 und die Nankai-Universität 1981 ist nun der Weg für vorsichtige Konsolidierungen und Erläuterungen zum literarischen Werk von Mu Dans Lyrik durch seine wenigen Unterstützer geebnet. Diese Förderer bestehen wie schon Ende der Vierzigerjahre aus sogenannten Freunden und Kommilitonen. Dies unterstreicht erneut die fehlende öffentliche Präsenz und offizielle Anerkennung von Mu Dans Dichtung. Erst nach der Kampagne zur Ausrottung der Verschmutzung der Gedanken werden 1984 einzelne Gedichte in wenigen Literaturgeschichten aufgenommen. Bei der Auswahl der Gedichte hat Yuan Kejias Darstellung von Mu Dan als „unsterblichen Patriot“²¹⁸ dazu geführt, dass bis in die Gegenwart das Gedicht *Preisung der Schönheit* als eines der besten angesehen wird und daher in der Wahrnehmung seines gesamten poetischen Werkes dominiert.

Dieser Trend ist bereits in den 80er Jahren deutlich erkennbar. Das *Konsultationsmaterial zur modernen chinesischen Literaturgeschichte, Unterrichtsmaterial für den Literaturunterricht an höheren Schulen (Zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao 中国现代文学史参考资料)* von Huang Xiujie 黄修己 et al.²¹⁹ ist die erste Literaturgeschichte, die 1984 im Vergleich zu 1979, nur noch ein einziges Gedicht von Mu Dan aufnimmt: *Der Frühling (Chun 春)*. Größtenteils bleibt es bei dieser Anzahl. 1986 erscheint *Ausgewählte moderne chinesische literarische Werke (Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan 中国现代文学作品选)*²²⁰ von Qu Wenzhe 屈文泽 in einem noch größeren Verlag. Ausgewählt wird *Preisung der Schönheit*. Das 1989 von Qian Gurong 钱谷融 herausgegebene *Ausgewählte moderne chinesische literarische Werke (Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan 中国现代文学作品选)*²²¹ besitzt die höchste Auflage aller Literaturgeschichten bis heute, in die Mu Dans Lyrik Eingang gefunden hat. Sie wird von 1989 bis 1997 jährlich mit einer Gesamtauflage von 158.000 Bänden herausgegeben. Dass auch hier Mu Dans *Preisung der Schönheit* ausgewählt wird, sollte maßgebend für die Verbreitung von Yuan Kejias These des Patriotismus als Triebfeder von Mu Dans poetischem Werk sein.

Teil I. 8 Ein schwieriger Prozess: Versuche ideologischer Rehabilitation und schrittweise Steigerung der Anerkennung von Mu Dans Lyrik

Wang Zuoliang und Yuan Kejia bleiben in den 80er und 90er Jahren die prominentesten Förderer von Mu Dans Lyrik. Sie versuchen nicht nur seinen Wert zu konsolidieren, sondern zunehmend zu steigern. Das Manko ihrer Thesen bleiben allerdings die mangelnden Belege für ihre Argumentation. Sie vermögen es nicht, den standardisierten ideologischen Literaturkanon ins Wanken zu bringen. Auch Tang Taos 唐弢 Kritiken unterliegen dieser Problematik. In „Die Shanghaier Literatur in den mittleren 40er Jahren“ („Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenzue“ 《四十年代中期的上海文学》) bezeichnet Tang Tao Mu Dan als den „damals beliebtesten jugendlichen Dichter.“ Seine in der *Wenzue zazhi* 文学杂志 abgedruckten Werke hätten „unter den Dichtern in Shanghai ein großes Echo ausgelöst“. ²²² Diese These wird in den folgenden 30 Jahren oft zitiert, doch weder Tang Tao noch nachfolgenden Literaturkritikern gelingt es, sie zu konkretisieren und zu untermauern.

Als erfolgreiche, argumentative Darlegung lässt sich dagegen Qian Liquns 钱理群 Literaturgeschichte *30 Jahre moderne chinesische Literatur (Zhongguo xiandai wenzue sanshi nian* 中国现代文学三十年)²²³ von 1987 einordnen. Qian Liqun formuliert Tang Taos These um und setzt Mu Dan an die Spitze aller Dichter der 40er Jahre, wenngleich er nicht auf den Bekanntheitsgrad von Mu Dans Lyrik während dieses Zeitraums eingeht. Angesichts der Betrachtungen Wang Zuoliangs von 1946 in „Ein chinesischer Dichter“, Mu Dans Lyrik werde vornehmlich unter Freunden und Kommilitonen diskutiert,²²⁴ ist Tang Taos These, Mu Dan sei der „beliebteste jugendliche Dichter“ in den 40er Jahren,²²⁵ nur schwer haltbar. Eine derartige Anhebung des literarischen Werts von Mu Dans Lyrik seitens Qian Liquns wäre jedoch ohne die Vorarbeit der ideologischen Rehabilitation durch Kommilitonen und Freunde Mu Dans, wie Wang Zuoliang, Tang Tao, Yuan Kejia, Du Yunxie etc. politisch absolut inakzeptabel gewesen.

Während Yuan Kejia in „Die Lyrik der westlichen Modernisten und die Dichter der 9 Blätter“ („Xifang xiandaipaishi yu jiuye shiren“ 《西方现代派诗与九叶诗人》)²²⁶ 1983 Mu Dan in den Rahmen der 9 Blätter einordnet, wählt Wang Zuoliang einen allgemeineren Ansatzpunkt. „Der Modernismus in der neuen Lyrik – Ein Rückblick“ („Xinshi zhong de xiandaizhuyi – yi ge huigu“ 《新诗中的现代主义 — 一个回顾》)²²⁷ ist im gleichen Jahr verfasst und sucht nach ergänzenden Argumenten für die ideologische Rehabilitation von Mu Dans Lyrik, ähnlich der Schutzbehauptung Yuan Kejas, Mu Dan sei ein Dichter, der von einem starken Patriotismus erfüllt sei.

Hatte Wang Zuoliang im kulturellen liberalen Klima 1946 noch freimütig behauptet, Mu Dans „beste Charaktereigenschaft“ sei „ausschließlich nicht chinesisch“²²⁸, so fühlt sich Wang Zuoliang am Vorabend der Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ genötigt, diese These umzuwandeln in „Mu Dans beste Eigenschaft“ sei „sein chinesischer Charakter“ (zhongguo pinzhi 中国品质)²²⁹. Noch 1958 ist Mu Dan für die „schlechten Tendenzen“ in seiner Dichtung kritisiert worden, „das Verfassen ausländischer Lyrik als glorreich anzusehen“.²³⁰ Schon 1953, nach seiner Rückkehr aus Amerika, wurde er „recht herzlich dazu eingeladen“, für einige seiner Werke, die ein „Imitat von Auden“ seien und für die „europäisierte Sprache, die einen zu weiten Abstand von den Lesern“ bewirkt habe, Selbstkritik zu leisten.²³¹

Neben dem Vorwurf, Mu Dans Lyrik sei gerade aufgrund ihres ausländischen Charakters „obskur“ und „unverständlich“²³², ist es der Anklagepunkt, der westliche Modernismus sei eine „bourgeoise Maladie“²³³, der den Dichter Mu Dan zum Rechtsabweichler und, während der Kulturrevolution, zum „Konterrevolutionär in der Geschichte“ werden lässt. Erst 1981 war Mu Dan offiziell vollständig rehabilitiert worden, doch der Makel des Konterrevolutionärs bleibt haften. Wang Zuoliangs Behauptung von 1946, Mu Dans „beste Eigenschaft“ sei „ausschließlich nicht-chinesisch“,²³⁴ hätte 1983 einen Tabubruch bedeutet. Wang Zuoliang fühlt sich verpflichtet, seine Schutzbehauptung, Mu Dans „beste Eigenschaft“ sei „sein chinesischer Charakter“ bis zu seinem eigenen Tod stets zu wiederholen. So unterstreicht Wang Zuoliang 1987 in „Mu Dan: Ursprung und Ausgang“ („Mu Dan: youlai yu guisu“ 《穆旦: 由来与归宿》)²³⁵ und 1997 in „Über Mu Dans Lyrik“ („Tan Mu Dan de shi“ 《谈穆旦的诗》)²³⁶ diese Ansicht nach wie vor. Besonders hebt er hier den Einfluss der traditionellen chinesischen Literatur auf Mu Dans Werk hervor.

Diese Vorsichtsmaßnahmen verweisen auf folgende drei Tatsachen: Erstens ist die ideologische Bewusstseinskontrolle auch 30 Jahre nach dem offiziellen Ende der Kulturrevolution und Maos Tod 1976 stets präsent. Zweitens haben jedoch Intellektuelle wie Wang Zuoliang das Muster der Wellenbewegungen vom politisch liberalen hin zum repressiven Klima durchschaut. Die „Schlangengeister und Schweinedämonen“²³⁷ lassen sich nicht mehr so einfach wie während der Antirechtskampagne herauslocken. Außerdem zeigt, drittens, Wang Zuoliangs Gedankengang, dass der literarische Wert von Mu Dans Lyrik selbst Ende der 90er Jahre umstritten bleibt. Zhang Tongdaos radikales Urteil von 1994, Mu Dan sei der „beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts“²³⁸ findet keine breite Anerkennung und besitzt zu geringen Widerhall.

Wang Zuoliangs Vorsicht war nicht ohne Grund. Nur ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung von „Der Modernismus in der neuen Lyrik – Ein Rückblick“ findet von Oktober 1983 bis Februar 1984 die Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ statt. Nach dem Artikel „Mu Dan: Herkunft und Heimkehr“ von 1987 folgt am 16. Juli 1989 die Niederschlagung der Tiananmen Demonstrationen. Nach seiner letzten Veröffentlichung 1997 „Über Mu Dans Lyrik“ erscheint 2002 Jiang Ruoshuis Kritik, die sich die Anklagepunkte gegen Mu Dans Lyrik während der Antirechtskampagne zunutze macht.²³⁹ Das breite Echo der Zustimmung zu dieser Polemik zeigt die Starrheit, die Akzeptanz und den unverminderten Einfluss maoistischer Gedankenmuster. Die Bewusstseinskontrolle durch die ideologische kanonisierte Literaturgeschichte der Mao-Ära ist bis in das neue Jahrtausend hinein aktuell.

Xie Mians 谢冕 Publikation *Über moderne chinesische Dichter (Zhongguo xiandai shiren lun 中国现代诗人论)*²⁴⁰ stellt ein anschauliches Beispiel eines bis heute prominenten Literaturkritikers dar, der sich der offiziellen Zensur beugen muss. Mu Dan bleibt in dieser 1986 publizierten Literaturgeschichte unerwähnt. Erst 23 Jahre später wird Xie Mian 2009 in der *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik (Zhongguo xinshi zongxi 中国新诗总系)*²⁴¹ Mu Dans literarische Errungenschaften würdigen. Die Anzahl von Mu Dans Gedichten ist in dieser Sammlung die höchste, die jemals in einer offiziellen Literaturgeschichte veröffentlicht wurde. Von allen Dichtern der 40er und 70er Jahre ist Mu Dans Lyrik hier quantitativ am dominantesten. Es werden sogar drei Gedichte aus den 50er Jahren veröffentlicht, die während der Antirechtskampagne verfasst wurden. Für diese Gedichte war Mu Dan 1958 stark kritisiert worden. Die Tatsache, dass sie nun trotzdem nach über 50 Jahren gewürdigt werden dürfen, ist ein Tabubruch, der nach 2009 bis zum heutigen Stand nicht erneut erfolgte.

Xie Mians 1986 veröffentlichtes Werk *Über moderne chinesische Dichter* stellt dagegen einen Kompromiss zwischen der ideologisch kanonisierten Literaturgeschichte und den Forderungen einer Neuschreibung der Literaturgeschichte dar. Es erscheinen Dichter des Kanons aus der Mao-Ära, die auch aus literarischer Sicht einen Wert aufweisen können, wie zum Beispiel Guo Moruo. Neu aufgenommen werden hingegen Wen Yiduo, Xu Zhimo, Dai Wangshu, He Qifang 何其芳 etc. Letztere sind allesamt Dichter, deren Lyrik sich bis zur Gründung der VR China fest etabliert hatte und nach 1949 30 Jahre lang weitestgehend unerwähnt blieb. Nicht nur Mu Dan, sondern alle Dichter der liberalsten Phase in der Entwicklung der Lyrik, den 40er Jahren, werden ohne Ausnahme unterschlagen. Damit werden die Konturen des maoistischen Literaturkanons bewahrt und gleichzeitig Neuerungen in einem festgesteckten ideologischen Grenzgebiet erlaubt.

Während Lan Dizhi 篮棣之 Mu Dan und die anderen Dichter der 9 Blätter Gruppe 1983 in seinem Aufsatz „Über die Gruppe der ‚Lyrik der Modernisten‘ in den 40er Jahren“ („Lun sishi niandai de ‚xiandaishi‘ pai“ 《论四十年代的〈现代诗派〉》)²⁴² alle den Modernisten zuordnet, akzeptiert Luo Hanchao als erster Literaturkritiker die 9 Blätter Gruppe als eigenständige literarische Strömung und Kategorie. Luo Hanchao 骆寒超 verfolgt einen komparativen Ansatz in seinen Ausführungen von 1984 „Über die drei poetischen Strömungen der Jinchaji 晋察冀, Juligruppe, 9 Blätter Gruppe und ihre Verzahnung miteinander“ („Lun jinchaji, qiyue, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“ 《论晋察冀, 七月, 九叶三十派及其交错关系》)²⁴³. Seine Kritik an Mu Dans Lyrik ist widersprüchlich und seine Argumentation nicht stringent. Gerade diese Widersprüchlichkeit und der Mangel an Stringenz sind jedoch erneut ein Abbild des Konflikts zwischen eigener kritischer Meinung, Selbstzensur und offizieller Zensur.

Lan Dizhi wagt 2009 erstmals öffentlich, über die ideologische „Fürsorge des Herausgebers“ zu sprechen, über dessen „Anleitung bezüglich Gedanken und Methodik“²⁴⁴ beim Verfassen seines Bandes *Ausgewählte Lyrik der 9 Blättergruppe (Jiuye shipai shixuan)*²⁴⁵, den er 1992 veröffentlichte. Damit ist Lan Dizhi, nach Gong Lius Metapher der „Kette“, die das Bewusstsein fesselt²⁴⁶, der erste Literaturkritiker, der sich seit 30 Jahren derart offen über die Repressalien der Zensur gegenüber den Intellektuellen äußert.

Der fundamentale Ansatz in Luo Hanchaos Artikel von 1984 ist der eindeutige Versuch, die Literaturgeschichte der modernen chinesischen Lyrik während der liberalen 40er Jahre neu zu ordnen. Sein Fokus sind die bisher kritisierten und unbeachteten Literaturströmungen Jinchaji, Juligruppe und 9 Blätter Gruppe. Die Tatsache, dass Luo Hanchao es wagt, nach einem derart kurzen zeitlichen Abstand zur Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“, der Gruppe der 9 Blätter einen derart wichtigen Stellenwert beizumessen, bzw. mit den anderen Gruppierungen der 40er Jahre gleichzustellen, unterstreicht seinen progressiven Charakter. War doch unter anderem Du Yunxies Lyrik ein Angriffsziel dieser Kampagne von Oktober 1983 bis Februar 1984 gewesen. So scheint Luo Hanchao der Zensur Rechnung zu tragen, indem er zwar die Verzahnung dieser drei Gruppierungen darstellt – es habe ja viel mehr Lyrik in den 40er Jahren gegeben als den offiziellen maoistischen Kanon von „Li Jis 李季 Volksliedern und Yuan Shuipais sarkastischem Gedicht *Das Gebirgslied von Ma Fantuo (Ma Fantuo shange 马凡驼山歌)*²⁴⁷ – um dann die 9 Blätter Gruppe anhand von Mu Dans Lyrik harsch zu kritisieren. Daran lässt sich ablesen, dass Luo Hanchao bereits zu diesem Zeitpunkt Mu Dan als repräsentativ für die 9 Blätter Gruppe betrachtet.

Im Nachhinein ist es schwierig, auf der Grundlage derartiger Kritiken ein wahrheitsgetreues Bild von Mu Dans Lyrik aus dem Blickwinkel der Literaturkritiker wiederzugeben. Es bleibt offen, welche Gedanken und Methoden „umsorgt“ wurden und welche frei von der „Kette“ blieben. Bei Luo Hanchaos Äußerungen überwiegt jedoch der Eindruck, dass es sich bei seiner absolut konformen ideologischen Kritik wohl um Schutzbehauptungen handeln mag, ohne die er diesen Artikel nicht hätte veröffentlichen können.

Die Mitglieder der 9 Blätter Gruppe hätten ihren „Ausgangspunkt im Modernismus der neuen poetischen Traditionen“. Doch aufgrund der „emotionalen Ergriffenheit“, der „Erziehung“ und der „Ermutigung“ des „Zeitalters“ der Mao-Ära hätten sie die „Zukunft des chinesischen Volkes klar erkannt“ und sich schließlich auf den „großartigen Weg des Realismus“ begeben und damit den „gleichen Weg“ wie die anderen poetischen Strömungen eingeschlagen.

Mu Dans „Vorstellungskraft“ sei „vielleicht am offensten und breitesten.“ Er sei „heißblütig“ und seine Lyrik besitze eine „stahlharte Schönheit“. Diese werde jedoch von „Vernunft“ und „tiefschürfenden Gedanken“ gebändigt.²⁴⁸ Letzteres Argument erinnert an Gong Lius Kritik von 1983.²⁴⁹ Mu Dans Gedicht *Preisung der Schönheit* entfalte „auf klassische Weise den komplexen Gemütszustand der Dichter der 9 Blätter als eine Vorahnung von Erregung und Schmerz angesichts dieses Krieges“. Auch hier wird Mu Dan intensiver Patriotismus zugeschrieben. Eine Antwort auf Yuan Kejias These und Schutzbehauptung bezüglich Mu Dans Lyrik von 1981.²⁵⁰

Luo Hanchao stellt Wei Weis 魏巍 *Abendlied der nördlichen Han* (*Hanbei wange* 汉北晚歌), Lü Yuans 绿原 *Das Ende ist auch ein Anfang* (*Zhongdian you shi yi ge qidian* 终点也是一个起点) und Mu Dans *Der dämonische Zauber des Ur-waldes* (*Senlin zhi mei* 森林之魅) nebeneinander. Hieran zeige sich, dass sich alle drei poetischen Gruppierungen „im entscheidenden Moment des Befreiungskrieges des Volkes mit einem einheitlichen Standpunkt in die Politik begeben“ hätten, dass alle zwar von ihrer jeweiligen speziellen Perspektive ausgingen, jedoch „für das Zeitalter prägende poetische Gefühle geschaffen“ hätten.²⁵¹

Zum Schluss erfolgt die Kritik an Mu Dan mit dem Hauptargument, seine Lyrik werde zunehmend „obskurer“ seit der Antirechtskampagne von 1958.²⁵² Mu Dan sei ein Dichter, der „ursprünglich einen sehr ausdrucksstarken poetischen Charakter und künstlerische Kultiviertheit“ besessen habe. Sein „Blickwinkel auf das Leben“ sei „weit ausladend und offen und sein struktureller Geist relativ ausgeprägt“. Doch „von der Phase des Befreiungskrieges an“ habe Mu Dan „nicht mehr so viel herausragende Lyrik“ produziert. Dabei gebe es „zwei ungute Tendenzen“, dass nämlich, erstens, „der Beigeschmack leerer Philosophie zugenommen“ habe und zweitens, Mu Dan seine Lyrik „zunehmend obskur“ habe werden lassen. Damit habe *Der Kampf des Gottes und des Dämons* (*Shen mo zhi zheng* 神魔之争) den „wesentlichen Charakter des Klassenkampfes dieses Zeitalters verwischt“.²⁵³

Ein weiteres Paradebeispiel für die Diskrepanz zwischen eigener Meinung und auferlegter Zensur ist die 1980 von Tang Tao und Yan Jiayan 严家炎 herausgegebene ideologisch konforme *Geschichte der modernen chinesischen Literatur* (*Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史).²⁵⁴ Zu diesem Zeitpunkt hat noch keine Form der Neuerung im maoistischen Literaturkanon stattgefunden, was sich inhaltlich in sämtlichen Literaturgeschichten zu Beginn der 80er

Jahre widerspiegelt. So auch u. a. in der ebenfalls einflussreichen Publikation von Wang Yaos 王瑶 *Manuskript zur Geschichte der neuen chinesischen Literatur, neu aufgelegte, überarbeitete Auflage* (*Zhongguo xinwenxueshigao; xiuding chongban* 中国新文学史稿; 修订重版) um 1982.²⁵⁵ „Revolutionäre Literatur“ muss somit bei Tang Tao und Yan Jiayan erwartungsgemäß im Vordergrund stehen. Das Primat der *Reden von Yan'an* ist im Kontext der literarischen Entwicklung unumstößlich, unantastbar und absolut richtungsbestimmend.

Gemäß der „fortschrittlichen Literatur“, die sich in ihrer Ausrichtung an „Arbeitern, Bauern und Soldaten“ zu orientieren habe, erfolgt die Einteilung der 40er Jahre in die Literatur des von der KP „befreiten Gebiets“ und die des von der Guomindang 国民党 „regierten Teils“ Chinas. Das Schwergewicht liegt naturgemäß auf der Literatur des „befreiten Gebiets“. Im Zentrum steht die Lyrik Guo Moruos und Yuan Shuipais, speziell dessen *Gebirgslied von Ma Fantuo*, außerdem Zang Kejias *Nullstelle des Lebens* (*Shengming de lingdu* 生命的零度). Dieses habe „die Lyrik als Waffe benutzt“, um dem „Faschismus den Krieg zu erklären“.²⁵⁶

Diese Literatur wird in drei Kapiteln dargestellt, die Literatur des von der Guomindang „regierten Gebiets“ hingegen in nur einem Absatz, Lyrik, Essays und Prosa – ohne Mu Dan. Seine eigene kritische Meinung zu Mu Dans Lyrik kann Tang Tao erst 1982 in dem Essay „Die Shanghai Literatur in den mittleren 40er Jahren“ kundtun. Er bezeichnet Mu Dan als den „beliebtesten jugendlichen Dichter“ dieser Zeit²⁵⁷ und klassifiziert ihn damit bereits fünf Jahre vor Qian Liquns *30 Jahre moderne chinesische Literatur*²⁵⁸ von 1987 indirekt als den besten chinesischen Dichter der 40er Jahre.

Die 1985 publizierte *Geschichte der modernen chinesischen Literatur (Neuaufgabe)* (*Zhongguo xiandai wenxueshi (xiudingben)* 中国现代文学 (修订版))²⁵⁹ von Tian Zhongqi 田仲济 und Sun Changxi 孙昌熙 verwendet in ihrem Aufbau nach wie vor das gleiche konforme ideologische Muster. Damit steht die offizielle Literaturgeschichte von 1982 und 1985 in starkem Kontrast zu den durchaus progressiven Essays, die von Intellektuellen wie Tang Tao²⁶⁰ und Lan Dizhi²⁶¹ veröffentlicht werden. Luo Hanchao kann dagegen als der erste Literaturkritiker gelten, der mit einzelnen progressiven Elementen in seiner Darstellung der poetischen Strömungen schon 1984²⁶² versucht, dominante Muster der Bewusstseinskontrolle zu durchbrechen. Doch erst Qian Liqun gelingt es 1987, mit seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur* tiefgreifende Neuerungen durchzusetzen. 1987 sollte einen letzten kurzen Zeitraum einer vorsichtigen liberalen Öffnung der Kulturpolitik einleiten, die dann am 16. Juli 1989 mit der Niederschlagung der Tiananmen Demonstrationen abrupt endete.

Mu Dans Lyrik wird nunmehr, 30 Jahre nach der Antirechtskampagne, 1987 in Qian Liquns *30 Jahre moderne chinesische Literatur* zum ersten Mal nicht länger auf der ideologischen Ebene kritisiert. Qian Liqun nimmt stattdessen die These aus Tang Shis Literaturkritik von 1948²⁶³ auf, Mu Dan sei ein „bewusster Modernist“. Damit ist Qian Liqun der erste Intellektuelle von offizieller Seite, der versucht, pluralistische Denkmuster und die literarische Tradition der 40er Jahre nach 40 Jahren wiederzubeleben. Qian Liqun fungiert damit als Wegbereiter für die Forderungen Chen Sihes und Wang Xiaomings nach einer noch radikaleren Neuschreibung der Literaturgeschichte, die die dogmatischen ideologischen Elemente des Literaturkanons der Mao Ära endgültig verwirft. Nach dem Tiananmen Massaker von 1989 sollte es noch weitere fünf Jahre dauern bis Zhang Tongdao 1994 in seiner Literaturgeschichte diese Reformen umsetzt.²⁶⁴ Allerdings bleibt auf Zhang Tongdaos revolutionäre Neuerungen ein breites Echo aus.

Qian Liqun erkennt nicht nur die 9 Blätter Gruppe als eine eigene literarische Strömung an, sondern ordnet sie auch ein als die wichtigste poetische Bewegung in der Zeit von Oktober 1944 bis September 1949, der Endphase des chinesisch-japanischen Kriegs vor der Gründung der VR China am 1. Oktober 1949. Qian Liqun ist auch der einzige Literaturkritiker seit 40 Jahren, der „Demokratie“ und „Sozialismus“ als zwei unvereinbare Gegenströmungen darstellt. Nach dem Tiananmen Massaker von 1989 wird die Partei jedoch bis heute an einem sogenannten Sozialismus chinesischer Prägung festhalten, in dem Demokratie ein fester Bestandteil sei. Nach Lesart der KP Chinas existieren verschiedene Formen der Demokratie.²⁶⁵ Qian Liqun versteht es, seine progressiven Darstellungen mit politisch konformen, ideologischen Formulierungen zu bemänteln.

„Die Gruppe der *Sammlung der 9 Blätter*“ stünde „an einem historischen Wendepunkt der Verzahnung und des Schlagabtauschs zweier großartiger Zeitalter der neuen Demokratie und des Sozialismus. Diese wichtige poetische Strömung dieser Zeit kennzeichne „eine Form des historischen Übergangs und der Konglomeration.“ Sie hätten „die historischen Erfahrungen verschiedener Strömungen aus der Entwicklung der neuen Lyrik in den 30er Jahren aufgesogen.“ Von einer höheren Warte aus hätten sie eine neue Form der „Vernetzung“ durchgeführt und „einer noch intensiveren Entwicklung der neuen Lyrik den Weg geebnet“.²⁶⁶ Damit weist Qian Liqun indirekt provokativ darauf hin, dass die Kontrolle des maoistisch-ideologischen Literaturkanons einem kompletten Stillstand der Entwicklung moderner Lyrik gleichkomme.

Inhaltlich strebe die „9 Blätter Gruppe“ in ihrer Darstellung an, „Realität“ und „seelisches Bewusstsein“ zur Deckung zu bringen. Das „subjektive Gefühl durchdringe die Realität“. Indem Qian Liqun Mu Dan als dasjenige Mitglied der „9 Blätter Gruppe“ bezeichnet, das am „ausdrucksstärksten“ sei und die „höchsten Errungenschaften“²⁶⁷ vorweisen könne, deklariert er ihn indirekt zum besten Dichter des Zeitraumes von Oktober 1944 bis September 1949. Diese These scheint jedoch nur haltbar durch die ungebrochene Integration Mu Dans in dem Rahmen der 9 Blätter Gruppe. Wird Ai Qing zum Beispiel als Einzigem ein eigenes Kapitel gewidmet und somit seine herausragende Position gegenüber anderen Dichtern unterstrichen, so ist Ähnliches in Bezug auf Mu Dan, zumindest zu diesem Zeitpunkt, undenkbar. Selbst die hier präsentierte These ist in Hinblick auf einen ehemaligen „Konterrevolutionär in der Geschichte“ gewagt und erfordert eine ungelenke Rechtfertigung seitens Qian Liquns. „Mu Dans Schmerz und sorgenvoller Zorn“ sei noch „tiefliegender als jener der westlichen Dichter des Modernismus“. Mu Dan sei „ein Dichter unseres chinesischen Volkes“. Selbst wenn er von seiner äußeren Form her den westlichen Modernisten verblüffend ähnlich sei, so seien doch „die Gefühle, die Denkmuster in seinem Innersten“, ja selbst die Art, wie er seinen Gefühlen Ausdruck verleihe, die Metaphern, die er in seiner Lyrik benutze, ausgesprochen „östlich“. All dies könne man am besten an seinen 8 *Gedichte* erkennen.²⁶⁸

Qian Liquns Rechtfertigung nimmt Wang Zuoliangs Schutzbehauptung von 1983 auf, Mu Dans „beste Charaktereigenschaft“ sei sein „chinesischer Charakter“²⁶⁹ und versucht diese Ansicht in der Literaturkritik zu festigen. Damit soll gleichzeitig der Vorwurf gegen Mu Dan aus der Antirechtskampagne von 1958 entkräftet werden, er benutze eine „zu stark europäisierte Sprache“, kopiere „Auden“²⁷⁰ und betrachte das „Schreiben ausländischer Lyrik“ als „glorreich“.²⁷¹ Qian Liquns Verdienst besteht also darin, die ideologische Rehabilitation von Mu Dans Lyrik im breiteren Rahmen einer offiziellen Literaturgeschichte zu führen. Damit ist sie

nicht länger nur auf einzelne Essays sogenannter Freunde und Kommilitonen reduziert. Eine tief greifende ideologische Neubewertung scheitert allerdings an der häufig oberflächlichen, pauschalen Argumentation und der nur bedingt zutreffenden Analyse von Mu Dans Lyrik. Eine vergleichsweise umfassende ideologische Rehabilitation kann erst 2009 durch Xie Mian²⁷² erfolgen.

1986 wird zum ersten Mal seit 40 Jahren und gleichzeitig erstmals im „neuen China“ der VR *Ausgewählte Lyrik Mu Dans (Mu Dan shi xuan 穆旦诗选)*²⁷³ herausgegeben. Zeitgleich zu Qian Liquns *30 Jahre moderne chinesische Literatur* erscheint 1987 der Erinnerungsband zum zehnjährigen Todesjahr Mu Dans *Ein Volk ist bereits aufgestanden (Yi ge minzu yijing qilai 一个民族已经起来)*²⁷⁴. Diese beiden Publikationen stehen in ihrem Erscheinen in einem reziproken Prozess zueinander und nutzen gleichermaßen die kurze Atempause aufgrund der leichten Lockerung der Zensur, um die literarische Akzeptanz von Mu Dans Lyrik zu konsolidieren und zu steigern.

Die 17 Autoren dieses Erinnerungsbandes, die sich bis auf vier Ausnahmen ausschließlich aus dem Freundes- und Kommilitonenkreis Mu Dans zusammensetzen, unterstreichen aus diesem Grund erneut den von Wang Zuoliang 1983 beschworenen patriotischen Charakter in Mu Dans Lyrik. Die Worte „Ein Volk ist bereits aufgestanden“ stammen aus Mu Dans *Preisung der Schönheit* und sollten auch den mit Literatur wenig vertrauten chinesischen Lesern geläufig sein. Handelt es sich doch um einen der Kernsätze aus Mao Zedongs Rede zur Gründung der Volksrepublik am 1. Oktober 1949 auf dem Tiananmen Platz. Die politisch nonkonforme Lyrik Mu Dans scheint so unvermittelt eine vermeintliche Essenz der maoistischen Politik und Ideologie zu suggerieren. Ein weiterer Schritt zur ideologischen Neubewertung Mu Dans. Allerdings hat Mu Dan selber dieses Gedicht bereits drei Jahre vor der Gründung der VR verfasst.

Nach der Niederschlagung der Tiananmen Demonstrationen verwandelt sich das ohnehin nur kurz währende liberale Klima wieder in eine repressive Atmosphäre. Die ideologischen Muster der Literaturgeschichte der Mao Ära, wie sie 1980 bei Tang Tao und 1982 bei Wang Yao etc. angewendet werden, sind auch nach der Jahrtausendwende nicht verschwunden.²⁷⁵ Sie führen bis heute eine konstante dominante Parallelexistenz zu teilweise progressiven Änderungen der Literaturgeschichte. Die Tatsache, dass die Auflage dieser kanonisierten Literaturgeschichten durchschnittlich deutlich höher liegt als jene der Neuordnungen, illustriert wiederum, wie stark die Literaturgeschichte nach wie vor ein politisch instrumentalisiertes Werkzeug der Bewusstseinskontrolle bleibt.

Die ideologische Bewusstseinskontrolle durch die offizielle Zensur ist schwerer zu durchbrechen als die Selbstzensur. Du Yunxies Vorwort für die 1986 verlegte *Ausgewählte Lyrik Mu Dans* war bereits 1982 fertiggestellt.²⁷⁶ Die „Fürsorge des Herausgebers“²⁷⁷ ließ ein Erscheinen jedoch erst zwei Jahre nach der Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ zu.

Die Sammlung von Rezensionen zu Mu Dans Lyrik in *Ein Volk ist bereits aufgestanden* markiert einen Neuanfang in der Forschung zu Mu Dans Lyrik aufgrund konkreter Analysen ausgewählter Themen und Aspekte seiner Lyrik. Es mangelt jedoch immer noch an der Anwendung vernetzter Interpretationsansätze und einem höheren Abstraktionsgrad, um sein Werk in seiner ganzen Komplexität und den miteinander verwobenen Facetten darzustellen. Diese vernetzte Analyse sowie wissenschaftliche Methodik wird bis heute nicht angewendet wegen der nach wie vor präsenten kulturpolitischen Leitlinien aus Yan'an. Auch Sun Yushis Aufforderung von

2009, diese maoistischen Gedankenmuster zu durchbrechen²⁷⁸, hat sich bisher nicht durchgesetzt.

Der vermeintlich patriotische Charakter von Mu Dans Lyrik wird mit der Publikation von *Ein Volk ist bereits aufgestanden* endgültig für die zukünftige Mu Dan Forschung der 90er Jahre und nach 2000 fest etabliert: Unklar bleibt, inwiefern es sich hier um eine unbewusste Fehlinterpretation von Mu Dans Gedicht *Preisung der Schönheit* handelt, oder aber um eine gewollte Schutzbehauptung. In sämtlichen Untersuchungen zu Mu Dans Lyrik ist bisher keine andere Interpretation dieses Gedichts vorgelegt worden. Neben Wang Zuoliangs Artikel „Ein chinesischer Dichter“ von 1946²⁷⁹ liefert der Sammelband von 1987 die bis heute am häufigsten zitierten Thesen. Sie werden allerdings nicht in dem Maße kontrovers diskutiert wie Wang Zuoliangs Äußerungen von 1946, da sie allesamt politisch konform sind und sich ausschließlich auf die literarischen Leistungen von Mu Dans Lyrik konzentrieren. Vor allem werden seit den 40er Jahren bis heute zu keinem Zeitpunkt erneut Thesen aufgestellt, die das demokratische Potenzial seiner Dichtung unterstreichen. Auch daran lässt sich erkennen, dass die kurze liberale Phase der 80er Jahre bei weitem nicht mit dem kulturellen Pluralismus und der Liberalität in Kunst und Literatur der 40er Jahre verglichen werden kann.

Die Auflagezahlen der *Ausgewählten Lyrik Mu Dans* und *Ein Volk ist bereits aufgestanden* sind mit jeweils 3.000 und 2.240 Bänden als einmalige Publikation äußerst niedrig. Während Chen Sihe und Wang Xiaoming 1988 fordern, die „chinesische Literaturgeschichte neu zu formulieren“ (chongxie wenxueshi 重写文学史) und die „recht festen Definitionen und Schlussfolgerungen“ zu „attackieren“,²⁸⁰ regt Shao Yanxiang auf dem in Beijing abgehaltenen „Mu Dan (Zha Liangzheng) Symposium“ (《穆旦 (查良铮) 诗歌研讨会》) an, Mu Dan „neu zu entdecken“ und ihn „neu zu schreiben“ (chongxie Mu Dan 重写穆旦).²⁸¹ Dies geschieht im Zuge der noch ca. ein Jahr andauernden liberalen Phase.

Li Yi 李怡 ist der letzte und einzige Literaturwissenschaftler, der 1988 auf die pluralistische Komplexität hinweist, die Mu Dans Lyrik verkörpert.²⁸² Diese Analyse ist eine eindeutige Reaktion auf die Forderungen nach politischen Reformen und dem Streben nach einem pluralistischen demokratischen System vor den Tiananmen Demonstrationen im Juli 1989, in deren Umfeld sie entstand. Li Yis Artikel „Der atemberaubende Blitz in der Dämmerung – Über Mu Dans Beitrag zur neuen chinesischen Lyrik“ („Huanghun li na dao duomu de shandian – lun Mu Dan dui zhongguo xinshi de gongxian“ 《黄昏里拿到夺目的闪电 — 论穆旦对中国新诗的贡献》) hat später kaum Widerhall gefunden. Das vergleichsweise liberale Klima von 1986 bis 1989 konnte weder in den 90er Jahren noch nach der Jahrtausendwende wieder hergestellt werden, wenngleich auch in diesem Zeitraum Wellenbewegungen zwischen repressiv und liberal erkennbar sind.

Li Yi stützt Qian Liquns These, Mu Dan sei der beste Dichter der 40er Jahre. Allerdings lassen sich auch bei Li Yi selbst zu diesem Zeitpunkt, 1989, noch Schutzbehauptungen erkennen, z.B., dass es bei Dichtern wie „Guo Moruo, Li Jinfa 李金发, Dai Wangshu, He Qifang etc.“ schwer gewesen sei, deren „Zenit der neuen Lyrik zu übertreffen“.²⁸³ Man spürt in dieser Formulierung das angestrengte Lavieren mit der Zensur. Li Yi vollzieht mit diesem ausdrücklichen Lob für den „Hofdichter“ Guo Moruo indirekt einen Kotau vor dem ideologischen Literaturkanon der Mao Ära. Erst auf der Grundlage dieser Rückversicherung erfolgt sodann Li Yis Darstellung seiner bahnbrechenden Erkenntnisse zu Mu Dan.

Dessen literarische Leistung bestehe vor allem darin, dass er das erste Mal in der Geschichte der modernen chinesischen Lyrik umfassend und tiefgreifend die westliche Lyrik und das unverrückbare Bewusstsein des Pluralismus, einer „äußerst wertvollen“ Errungenschaft der „westlichen Kultur“, eingeführt habe. Mu Dans Lyrik beruhe auf einer „perfekten Vereinigung eines globalen und nationalen Charakters“.²⁸⁴ Diese Ansicht stellt eine zeitgemäße Erweiterung von Wang Zuoliangs These von 1983²⁸⁵ dar, Mu Dans „beste Charaktereigenschaft“ sei sein „chinesischer Charakter“ sowie Yuan Kejias Bemerkung im Vorwort der *9 Blätter Sammlung* von 1981, Mu Dan sei ein „herausragender unsterblicher patriotischer Dichter“.²⁸⁶

Indem er die Vorstellung eines globalen Charakters einführt, weist Li Yi auf einen anderen zentralen Punkt in der dialektischen Struktur von Mu Dans Lyrik hin: Kooperation statt Konfrontation Chinas mit dem Westen in einer pluralistischen Welt, bzw. Zusammenspiel des nationalen und des globalen Charakters. Li Yi entwickelt damit einen in der chinesischen Literaturkritik der VR China neuen Inbegriff der Moderne: Pluralismus und Demokratie als grundsätzliche Voraussetzung für die Moderne.

Teil I. 9 Die 90er Jahre: Zwischen wirtschaftlicher Öffnung und kulturpolitischer Zensur

1993 wird über eben dieses westlich-fortschrittliche Verständnis der Moderne eine politisch motivierte Debatte angestoßen. Zheng Mins 1993 publizierter Artikel „Ein Rückblick zum Ende des Jahrhunderts: Metamorphosen in der chinesischen Sprache und das Schaffen der neuen chinesischen Lyrik“ („Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo“ 《世纪末的回顾: 汉语语言变革与中国新诗创作》)²⁸⁷ liest sich wie eine Form der Selbstkritik an ihrem eigenen, aber vor allem an Mu Dans Lebenswerk. Wobei Mu Dan als Repräsentant der Veränderung verantwortlich gemacht wird für die tiefgreifendsten Modernisierungen, die jemals in der neuen chinesischen Lyrik vollzogen wurden. Li Yis harsche Kritik an Zheng Mins Aussage, „China“ sei bereits zu einer „kulturellen Kolonie des Westens“ geworden, erfolgt bezeichnenderweise erst vier Jahre später, 1997.²⁸⁸

Die Form dieser Debatte sowie die tatsächliche Kritik und die Unterdrückung politischer Modernisierungen nach dem Vorbild einer westlichen, pluralistischen Demokratie belegen, dass Deng Xiaoping und die KP sich entschieden haben, politische Kampagnen nicht mehr derart offen, wie z.B. die Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ durchzuführen. Zehn Jahre später, parallel zur wirtschaftlichen Öffnung, sind die Kampagnen und die durch die Medien und Propaganda erfolgende Bewusstseinskontrolle subtiler, jedoch genauso wirksam in ihrer Bedrohung der Intellektuellen und deren unabhängigen kritischen Meinung. Die Tatsache der deutlich verspäteten Reaktion Li Yis, der seine 1989 aufgestellte These mehr oder weniger offen verteidigt, illustriert genau diesen Prozess der indirekten Einschüchterung.

Die wenigen Ende der 80er Jahre und zu Beginn der 90er Jahre erscheinenden Artikel, die zum ersten Mal Mu Dan nicht mehr in den festen Rahmen der 9 Blätter Gruppe einordnen, sondern als spezielles Studienobjekt betrachten, halten sich dementsprechend ausnahmslos an die analytischen Axiome, wie sie 1987 in *Ein Volk ist bereits aufgestanden* vorgegeben werden. Schwerpunkt der Interpretation sind konkrete, auf Einzelaspekte in Mu Dans Lyrik konzentrierte Analysen, ausschließlich von den Autoren dieses Bandes verfasst. Die jüngere Generation von Literaturkritikern hingegen beschäftigt sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht mit Mu Dans Dichtung. Dies wird erst fünf Jahre verspätet nach Zhang Tongdaos These von 1994, Mu Dan sei der beste Dichter des 20. Jahrhunderts, geschehen.²⁸⁹

So verfasst Wu Xiaodong 1989 „Der Sinnierende auf verlassenen Straßen: Eine Analyse von Mu Dans *Craquelée*“ („Huangjie shang de chensizhe: xi Mu Dan de *Liewen*“ 《黄街上的沉思者: 析穆旦的〈裂纹〉》)²⁹⁰, Tang Xiaodu 唐晓渡 1993 „Die wunderschönen Blumen der Begierde: Mu Dans *Frühling*“ („Yuwang de meili de huaduo: Mu Dan de *Chun*“ 《欲望的美丽的花朵: 穆旦的春》)²⁹¹, Lan Dizhi 1994: „Mu Dan: Mit den Sinnen denken“ („Mu Dan: yong shenti sikao“ 《穆旦: 用身体思考》)²⁹², Wang Zuoliang 1995: „Über Mu Dans Lyrik“ („Tan Mu Dan de shi“ 《谈穆旦的诗》)²⁹³, Li Fang 1995: „Der elende ‚von Schmerz geprägte Charakter‘ – Ästhetische Merkmale in Mu Dans Lyrik“ („Beican de ‚shounan de pingge‘ – Mu Dan shige de shenmei tezhi“ 《悲惨的“受难的品格” — 穆旦诗歌的审美特质》)²⁹⁴ etc., um nur einige repräsentative Artikel zu nennen.

Immerhin bilden diese Artikel einen qualitativen Gegensatz zu den nun vermehrt auftauchenden Publikationen zur Lyrik der 9 Blätter Gruppe, die sich quantitativ deutlich gegenüber den

sporadischen Einzeluntersuchungen zu Mu Dans Lyrik abheben. Beispielhaft hierfür steht Lan Dizhis 1992 veröffentlichte *Ausgewählte Lyrik der 9 Blätter*²⁹⁵, die im integrativen Rahmen der 9 Blätter Gruppe lediglich eine simplifizierende, ungenügende Darstellung von Mu Dans Dichtung und der der anderen Mitglieder abgeben kann. Li Yis progressiver Ansatz wird nicht weiterverfolgt. Die Forderung nach einer Neuschreibung der ideologisch geprägten Literaturgeschichte von 1988 wird erst 1994 von Zhang Tongdao umgesetzt. Da keine nennenswerte Resonanz auf diese Publikation erfolgt, muss die angestrebte Revolution der ideologisch vorgegebenen Gedankenmuster, des „Panzer[s] der Gewohnheit“²⁹⁶ und die Neuaufnahme, bzw. Weiterentwicklung der modernen chinesischen Lyrik als gescheitert betrachtet werden.

Qian Liqun hatte in seinem vielbeachteten Werk *30 Jahre moderne chinesische Literaturgeschichte* von 1987 zum ersten Mal nach fast 40 Jahren erneut den während der Mao Ära verpönten Begriff des Modernismus verwendet. Er bezeichnet Mu Dan in Tang Shis Worten von 1948 als „bewussten Modernisten“ (zijue de xiandaizhuyizhe 自觉的现代主义者)²⁹⁷. Damit ist einer der Grundsteine für die weitere Marschrichtung der sich nunmehr anbahnenden Einzelstudien zu Mu Dans Lyrik von den 90er Jahren bis heute gelegt. Zur Suche nach einer Definition des modernen Charakters (xiandaixing 现代性) in Mu Dans Lyrik gesellt sich Wang Zuoliangs These von 1946, Mu Dans „beste Charaktereigenschaft“ sei „ausschließlich nicht-chinesisch“,²⁹⁸ bzw. die bis heute schwerpunktmäßig diskutierte Problematik der „Entfremdung des Chinesischen“ (fei zhongguohua 非中国化).

Westlicher Modernismus (xifang xiandaizhuyi 西方现代主义) als bourgeoise Maladie und gleichzeitig als Inkarnation des westlichen Feindbilds stand bis zu Maos Tod und noch bis in die 80er Jahre hinein dem Schlagwort des literarischen und künstlerischen Realismus (xianshizhuyi) gegenüber, der aus den kulturpolitischen Vorgaben der *Reden aus Yan'an* resultierte. Die Diskussion und Kritik am westlichen Modernismus, bzw. der westlichen Moderne, entspricht einem erneuten Evozieren des westlichen Feindbildes, das selbst in den vergleichsweise liberalen Phasen von 1986 bis 1989 und 1997 stets präsent blieb. Eben dieses westliche Feindbild benutzt Jiang Ruoshui zehn Jahre später, 2002, wenn er behauptet, Mu Dans Lyrik werde allein aufgrund der Euphorie für den „westlichen Modernismus“ gelobt, tatsächlich habe Mu Dan sich jedoch von „seinem eigenen Volk“²⁹⁹ entfernt. Dieser Vorwurf entstammt ebenfalls dem ideologischen Vokabular und der Kritik an Mu Dans Lyrik während der Antirechtsskampagne von 1957.³⁰⁰

Die nun in den 90er Jahren einsetzende Mu Dan Forschung orientiert sich vornehmlich an den analytischen Vorgaben des Rezensionbands *Ein Volk ist bereits aufgestanden*. Damit verstärkt sich die von Sun Yushi erkannte Tendenz, dass chinesische Literaturforscher zunehmend auf Sekundärliteratur, bzw. sogar Quellen aus dritter Hand zurückgreifen statt die Originalquellen zu Rate zu ziehen.³⁰¹ Problematisch ist dabei außerdem die Einengung von Mu Dans Lyrik auf ausgewählte Aspekte und Epochen seines Schaffens; Ursache dafür dürfte Tang Shis These von 1948 sein, Mu Dan sei ein „bewusster Modernist“ in Kombination mit Qian Liquns Äußerung von 1987, er sei ein Dichter „höchster literarischer Qualität“ der 40er Jahre. Hinzu kommt Wang Zuoliangs Meinung von 1946, Mu Dans „beste Charaktereigenschaft“ sei „ausschließlich sein Nicht-chinesisch-Sein“.³⁰²

Daraus ergeben sich folgende Tendenzen in der Mu Dan Forschung: Die Literaturkritiken beschäftigen sich bevorzugt mit Mu Dans Lyrik der 40er Jahre. Die 50er Jahre werden vollständig ausgeklammert und die Lyrik der 70er Jahre mit wenigen Ausnahmen, wie die Rezensionen

von Zheng Min, Wang Zuoliang und Lan Dizhi in *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987³⁰³, übergangen. Mu Dans Dichtung der 50er Jahre ist eine gelungene Verarbeitung und Kritik der Bewusstseinskontrolle während der Mao Ära. Erst über 20 Jahre später kann unter anderem Xie Mian 2009 in seiner *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik* ein Kerngedicht aus dieser Epoche vorstellen und seinen bis dahin umstrittenen literarischen Wert herausarbeiten.³⁰⁴ Da der Zeitraum der Antirechtskampagne ebenso wie jener der Kulturrevolution historisch in der chinesischen Literaturgeschichte tabuisiert wird, können Literaturkritiker wie Jiang Ruoshui ihre Ausführungen als neuartig und innovativ ausgeben, selbst wenn es sich um offensichtliche Wiederholungen der ideologischen Thesen und Anklagen der Mao Ära handelt. All dies geschieht scheinbar, ohne dass dies von anderen Rezensionen bemerkt oder kritisiert wird.

Gleichzeitig bleibt der traditionell chinesische Charakter in Mu Dans Lyrik fast völlig unerwähnt. Hier spielt Wang Zuoliangs These von 1946 eine entscheidende Rolle, Mu Dan besitze ein „vollkommenes Unwissen über die chinesische Tradition“, was den „Erfolg“ seiner Lyrik „ausmache“.³⁰⁵ Diese stark simplifizierende, ja falsche Ansicht hat sich derart in der Rezeption von Mu Dans Werk über 15 Jahre hinweg verfestigt, dass sich Jiang Ruoshui 2002 veranlasst sieht, zu behaupten, eben dieses „völlige Unwissen über die Tradition“ habe „die Niederlage Mu Dans“ und seines Werks „bewirkt“.³⁰⁶

Eine weitere Form der ideologischen Rehabilitation und Wiedereingliederung Mu Dans in die Literaturgeschichte wird von Li Yi und Qian Liqun vorangetrieben. Schon 1989 stellt Li Yi als Erster die These auf, man könne in Mu Dans Lyrik den „Schatten Lu Xuns 鲁迅“ erkennen. „Das sensible Nachdenken über den Schmerz angesichts des Lebens und die unnachgiebige Suche nach dem Sinn des Lebens“ in Mu Dans Lyrik sei mit dem „Bewusstsein“, welches Lu Xun in den *Wilden Gräsern* ausdrücke, „identisch“.³⁰⁷ Qian Liqun konkretisiert diese These, sechs Jahre nachdem er Mu Dan 1987 in *30 Jahre moderne chinesische Literatur* als den „besten chinesischen Dichter der 40er Jahre“ bezeichnet hat.³⁰⁸

1993 ebnet Qian Liqun ideologisch den Weg für Zhang Tongdaos These im Jahre 1994, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter – analog zu Lu Xun, der der beste chinesische Romancier des 20. Jahrhunderts sei. „Wenngleich sich die meisten chinesischen Intellektuellen als ‚Schüler‘ Lu Xuns bezeichnen“ würden, „so“ seien „sie in Wahrheit überhaupt nicht in der Lage, Lu Xun zu verstehen und zu akzeptieren“. Mu Dan sei „einer der wenigen Autoren, die sich aufgrund ihrer einzigartigen Erfahrungen und ihres autonomen Denkens wahrhaftig Lu Xun angenähert“ hätten,³⁰⁹ so Qian Liqun. Die vorsichtige Formulierung „angenähert“ zeigt den Tabubruch, Mu Dan und Lu Xun in einem Atemzug zu erwähnen. Indirekt kritisiert Qian Liqun damit andere Schriftsteller, die fest im ideologischen Literaturkanon etabliert sind, wie zum Beispiel Guo Moruo und Xu Zhimo. Qian Liqun formuliert die entscheidende Kernforderung der 4. Mai Bewegung: autonomes, kritisches Denken. Gleichzeitig rückt er die Paradoxie der Entwicklung moderner chinesischer Literatur in den Vordergrund: Die Schriftsteller bezeichnen sich selber als Erben Lu Xuns, obwohl sie sein Erbe nicht verstehen und außerdem unfähig sind, es umzusetzen. Denn das kritische autonome Denken und damit die Fähigkeit zur Selbstreflexion und Wahrnehmung der Außenwelt wurden systematisch während der Mao Ära unterdrückt. Die andere Paradoxie ist jedoch, dass Mu Dan zwar den kritischen Geist Lu Xuns und der 4. Mai Bewegung verkörpert, jedoch bis heute, was die literarische Wertschätzung betrifft, umstritten bleibt.

Das Motiv des kritischen Reflektierens und des autonomen Geistes in Mu Dans Lyrik wird im gleichen Jahr zum ersten und einzigen Mal aufgenommen. Es sind Hong Zicheng 洪子城 und Liu Denghan 刘登涵, beide Studenten Sun Yushis, die sich in ihrer *Geschichte der zeitgenössischen neuen chinesischen Lyrik (Zhongguo dangdai xinshishi 中国当代新诗史)*³¹⁰ außerdem schwerpunktmäßig Mu Dans Spätwerk, seiner Lyrik der 70er Jahre zuwenden, ein ebenfalls in den 90er Jahren einzigartiger und progressiver Ansatz. Dennoch wird Mu Dan auch in dieser Literaturgeschichte in den Rahmen der 9 Blätter Gruppe eingeordnet.

Verschiedene Rezensionen befassen sich nun zunehmend mit Mu Dan als Einzelstudienobjekt. Erst nach der Jahrtausendwende wird Mu Dan in vereinzelt, innovativen Literaturgeschichten gesondert vorgestellt. Diese Publikationen folgen einem neuen Schema: statt nach Literaturströmungen erfolgt eine Einteilung nach Autoren. Der Hauptstrom der Literaturgeschichten bindet Mu Dan jedoch weiterhin in eine literarische Gruppierung ein.³¹¹

In den 90er Jahren und nach 2000 entstehen neue Modelle der Integration, die auch Mu Dan einschließen: Die Dichterguppe der Xinanlianda und die Gruppe der neuen chinesischen Lyrik (Zhongguo xinshipai 中国新诗派). Hong Zicheng und Liu Denghan sind die ersten Literaturkritiker, die den Begriff der Gruppe der neuen chinesischen Lyrik alternativ zur 9 Blätter Gruppe einführen. Wenngleich die beiden relativ progressive Thesen vertreten, so wird doch Mu Dans Lyrik durch diese erneute Form der Kategorisierung quasi von einem Rahmen in den nächsten manövriert. Gleichzeitig wird dadurch seiner besonderen Stellung nur eingeschränkt Rechnung getragen. Das eigentlich Entscheidende bei dieser Methode jedoch ist, dass Mu Dan damit unauffällig ins politische System integriert wird.

Hong Zicheng und Liu Denghan behaupten, Mu Dans Lyrik der 70er Jahre sei vor allem vom „Motiv der Selbstreflexion“ geprägt. Sie zeichne das „Sezieren der Seele“ auf, das „Sezieren seines eigenen Lebenswegs“ sowie der „Gesellschaft, in der sich ein wahrhafter Intellektueller in einer misslichen Lage“ befinde. Die beiden Kritiker Hong Zicheng und Liu Denghan erkennen, dass Mu Dans Dichtung „gezielt einen pathetischen Stil und Inhalt vermeidet.“ Sie sei vielmehr „eine Leidenschaft, eine Art gelassener Leidenschaft“.³¹² Was die Darstellung einer „Vereinigung des Intellekts und der Sinne, der Gefühle“ betrifft, so handelt es sich um die Festigung einer These aus dem 1987 erschienenen Rezensionssammelband *Ein Volk ist bereits aufgestanden*. Oft „übertrage Mu Dan seine Reflexionen von der Natur auf das Leben, vom Leben auf die Gesellschaft.“ Er verfolge „eine Vereinigung des Intellekts und der Gefühle“, eine „Heirat“ des sinnlichen Gefühls und der abstrakten Vorstellungen. Auf diese Art und Weise „sensualisiere“ Mu Dan „die Gedanken“.³¹³

Neben der Zensur, bzw. aufgrund der Zensur, ergibt sich die Problematik des quantitativ nur unzureichenden Zugangs zu Originalmaterial und entsprechenden Rezensionen. Dieser Umstand veranlasst Zhang Tongdao 1994 zu der Bemerkung, es sei „Chinas Tragödie“, dass „die breite Masse Mu Dan absolut nicht kenne“.³¹⁴ Trotz einer wachsenden Anzahl an Publikationen nach der Jahrtausendwende, die allerdings vornehmlich aus Rezensionen bestehen, und trotz Mu Dans Aufnahme in die Literaturgeschichte, hat sich dieser Trend, Originalmaterial vorzuenthalten, noch verstärkt. In den 90er Jahren kann die Forschung nur auf wenige Primärquellen zurückgreifen: *Ausgewählte Lyrik Mu Dans* von 1982,³¹⁵ *Ausgewählte Lyrik der 9 Blätter Gruppe* von 1992, herausgegeben von Lan Dizhi³¹⁶ sowie Wang Shengsis 王圣思 *Der Baum der 9 Blätter ist auf ewig grün – Ausgewählte Lyrik der ‚Dichter der 9 Blätter‘ (Jiu ye zhi*

shu chang qing – ‚Jiuyeshiren‘ zuopin xuan 九叶之树常青 —‘九叶诗人‘作品选) von 1994.³¹⁷ Zwei Jahre später erscheint 1996 die keineswegs vollständige *Gesammelte Lyrik Mu Dans* (*Mu Dan shiwenquanji* 穆旦诗文全集).³¹⁸

Im neuen Jahrtausend gibt es zwar vermehrt Publikationen der *Ausgewählten Lyrik der 9 Blätter*,³¹⁹ jedoch erscheint die bis heute vergleichsweise vollständigste Sammlung von Mu Dans Lyrik, die *Sammlung der Lyrik Mu Dans (1939-1945)* lediglich 2005 und 2006, sowie 2014.³²⁰ Stattdessen nimmt die Einengung auf bestimmte Epochen und Motive in Mu Dans Dichtung durch das vermehrte Erscheinen *Ausgewählter Lyrik Mu Dans* (*Mu Dan shi xuanji* 穆旦诗歌选集)³²¹ immer mehr zu. Nach 2006 nehmen jedoch auch diese Publikationen rapide ab, ebenso deren Auflagen. Deshalb versucht Zhang Tongdao 1994 mit seiner *Schatzkammer der großen Meister der Literatur des 20. Jahrhunderts* (*20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku* 20 世纪中国文学大师文库)³²² den Bekanntheitsgrad Mu Dans zu erhöhen. Tatsächlich entspinnt sich eine Debatte um den literarischen Wert von Mu Dans Lyrik. Diese Diskussion erfolgt jedoch mit einer Verspätung von fünf Jahren, was erneut auf den Druck der Zensur und den Wechsel von einer kurzen liberalen Phase von 1993 bis 1994 hin zu einem repressiven Klima schließen lässt.

Zhang Tongdaos Begründung für seine Entscheidung, Mu Dan als den besten chinesischen Dichter des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen, ergibt sich aus Tang Shis These von 1948,³²³ Mu Dan sei ein „bewusster Modernist“ und gleichzeitig aus Qian Liquns Zitat dieser Aussage in seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur*.³²⁴ Was hier stattfindet, ist nicht nur eine Neubewertung von Mu Dans Lyrik im Rahmen der Neubewertung der Literaturgeschichte. Der entscheidende Wendepunkt beruht auch darauf, dass sich zum ersten Mal eine jüngere Generation von Literaturkritikern mit Mu Dans Lyrik befasst. Es ist keine neue These, die Zhang Tongdao für seine radikale Neuordnung der Literaturgeschichte verwendet. Völlig neu ist hingegen die Weiterentwicklung von Qian Liquns These von 1987, Mu Dan sei der Dichter mit den „höchsten literarischen Qualitäten“³²⁵ der 40er Jahre. Der Ansatz von Zhang Tongdaos Literaturgeschichte besteht nämlich gerade darin, die alten Schemata der maoistischen Literaturgeschichte zu durchbrechen, indem die Autoren jeweils einzeln vorgestellt und nicht mehr in die feste Struktur verschiedener literarischer Strömungen integriert werden. Dementsprechend wird Mu Dan zum ersten, einzigen und bis heute letzten Mal in seiner Literaturgeschichte nicht in den Kontext der 9 Blätter Gruppe gepresst, sondern gesondert und sogar in herausragender Stellung abgehandelt.

Erneut wird hier ein Gegengewicht in Form des westlich inspirierten chinesischen Modernismus gegen den Realismus der kulturpolitischen Leitlinien von Yan’an aufgebaut. Zhang Tongdaos Literaturgeschichte von 1994 kann sehr wohl auch als entschiedener Widerspruch gegen Zheng Mins Selbstkritik und ihre Kritik von 1993 am westlichen Modernismus³²⁶ verstanden werden. „Mu Dan“ sei „der Abenteurer, der sich innerhalb der modernen chinesischen Lyrik am weitesten vorgewagt“ habe, er sei „der herausragende Experimentierer und der stärkste Innovator“. „Dass Mu Dan der breiten Masse gänzlich unbekannt“ sei, sei die „Tragödie Chinas“. Mu Dans Lyrik stelle „eine Synthese des Neuschaffens und des Zusammenfassens“ dar. Er habe sich an „der Lehre des westlichen Modernismus orientiert, das Vokabular des modernen Lebens in sich aufgesogen, ein unabhängiges System von Metaphern und Kodierungen aufgebaut“ und damit „die Lehre der modernen chinesischen Lyrik des 20. Jahrhunderts revolutionär erschüttert“. Mu Dan habe sich in den inneren „Kampf zwischen Seele und Sinnen der

modernen Menschheit“ begeben. Mit „der Kraft, der Tiefe und der Stärke seiner Lyrik“ habe er „ein nie dagewesenes Niveau“ erreicht und „einen Teil der Seelengeschichte der modernen chinesischen Intellektuellen“ abgebildet. Mu Dan als bestem aller chinesischen Dichter des 20. Jahrhunderts werden folgende elf andere Dichter nachgeordnet: Bei Dao 北岛, Feng Zhi, Xu Zimo, Dai Wangshu, Ai Qing, Wen Yiduo, Guo Moruo, Shu Ting 舒婷, Ji Xian 纪弦, Hai Zi 海子 und He Qifang.³²⁷

1995 starten Qian Liqun und Wu Xiaodong ihr Projekt, Mu Dans „modernistischen Charakter“ zu konkretisieren, und zwar in ihrer *Geschichte der chinesischen Literatur (20. Jahrhundert)* (*Zhongguo wenxueshi (20shiji)* 中国文学史 (20 世纪)). Es bleibt jedoch bei der Ankündigung – das Werk ist bis heute nicht erschienen. In seinem 1995 veröffentlichten Artikel „Abgetrennt‘ und ‚zurückgekehrt‘ – Grundsätzliche Überlegungen zum illustrierten Band *Geschichte der chinesischen Literatur (20. Jahrhundert)*“ („Fenli‘ yu ‚Huigui‘ – huituben *Zhongguo wenxueshi (20shiji)* de xiezuo gouxiang“ 《‘分离‘与‘回归‘ — 绘图本〈中国文学史 (20 世纪)〉的写作构想》)³²⁸ erweitert Qian Liqun seine zwei Jahre zuvor formulierte These, Mu Dan sei „einer der wenigen Autoren“, die sich aufgrund „ihres kritischen autonomen Denkens wahrhaftig Lu Xun angenähert“³²⁹ hätten. Die ursprünglich vorsichtige Formulierung „angenähert“ verändert Qian Liqun nun provokativ zu „direkt beerbt“.³³⁰ Das Potential von Mu Dans Lyrik, ein demokratisches Bewusstsein in den Menschen heranzubilden, hätte durch eine derart offizielle Literaturgeschichte einen vergleichbaren Einfluss auf die Mu Dan Forschung auslösen können, wie Qian Liquns sieben Jahre zuvor publizierte *30 Jahre moderne chinesische Literatur*.³³¹ Es liegt nahe, dass aus eben diesem Grund die von Qian Liqun und Wu Xiaodong avisierte *Chinesische Literaturgeschichte (20. Jahrhundert)* nicht erscheinen durfte.

Waren sich Qian Liqun und Wu Xiaodong gleich zu Beginn „schon bewusst, dass diese Meinung vielleicht noch mehr Debatten anstoßen“³³² werde, so fällt das Echo, trotz dieser provokativen These, paradoxerweise verhalten aus und erfolgt mit mindestens drei Jahren Verzögerung.³³³ Bezeichnenderweise wird außerdem mit keinem einzigen Wort der „kritische autonome“ Charakter in Mu Dans Lyrik in den wenigen Reaktionen erwähnt. Stattdessen bleibt der „moderne Charakter“ als diffuser, undefinierbarer Begriff im Raum stehen. Wiederum eindeutige Hinweise auf eine rigide Zensur. Schritt für Schritt wird dagegen die von Zhang Tongdao, Qian Liqun, Wu Xiaodong und Li Yi ohnehin nicht ohne Widerstände positiv aufgewertete Definition des Modernismus durch Jiang Ruoshuis Kritik von 2002 erneut negativiert. Das seit der Mao-Ära stets latent vorhandene Feindbild des Westens und die Kritik an der Moderne, wie sie in jenen Äußerungen Zheng Mings 1993³³⁴ zum Ausdruck kommt, werden wieder aktiviert.

An dem geringen Echo zu Zhang Tongdaos 1994 aufgestellter These sowie der Tatsache, dass absolut keine Reaktionen auf Qian Liquns und Wu Xiaodongs angekündigte neue Literaturgeschichte erfolgen, lässt sich erneut der Konflikt zwischen Selbstzensur, offizieller Zensur und eigener kritischer Meinung ablesen. Die Begründungen für die Forderungen nach einer Neuordnung der Literaturgeschichte, wie sie Qian Liqun und Wu Xiaodong 1995 vorbringen, sind daher bei weitem provokativer als jene von Zhang Tongdao.

In den folgenden 20 Jahren sollte kein einziger Literaturwissenschaftler mehr das Argument des „kritischen unabhängigen Geistes“ in derart direkten Worten auf Mu Dans Lyrik anwenden. Auch Qian Liqun und Wu Xiaodong werden derartige Äußerungen und Einschätzungen nicht wiederholen: „Der ‚moderne Charakter‘ ist es, den wir an Mu Dans Lyrik hoch bewerten. Was seine Gedankengänge, Empfindungen und die Art der Wahrnehmung der Welt betrifft, so

hat er direkt Lu Xun beerbt. Darüber hinaus hat er darauf seine eigene poetische Form der Mitteilung der Gefühle aufgebaut und in nahezu metaphysischer Abstraktion intellektualisiert. Von Grund auf hat er die Norm der traditionellen chinesischen Lehre der Lyrik durchbrochen. Außerdem ist Mu Dans poetische Sprache bar jeglicher altertümlicher poetischer Ausdrücke. Mit seiner modernen Umgangssprache übermittelt er differenziert und mit viel Tiefgang das moderne Bewusstsein und die moderne dichterische Stimmung, die einzig und allein von einem modernen Chinesen entwickelt werden kann“.³³⁵

Vier Jahre nach Zhang Tongdaos These und drei Jahre nach Qian Liquns und Wu Xiaodongs diesbezüglichen Ausführungen erscheint Wang Yis 王毅 Kritik an „diesem Schuss, der nach hinten losging“. In seinem „Umzingelung und Durchbruch der Umzingelung: Kulturelle Erläuterungen zu Mu Dans Lyrik“ („Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“ 《围困于突围: 关于穆旦诗歌的文化阐释》) von 1998 wird deutlich, dass ein „stets unbekannter Dichter“, der niemals im ideologischen Literaturkanon der Mao-Ära etabliert war und der nun plötzlich „am höchste Stelle gesetzt“ wird, weder von der Masse noch selbst von der Mehrheit der Literaturkritiker akzeptiert wird. Außerdem erhebt Wang Yi Vorwürfe gegen Zhang Tongdao, um dessen Glaubwürdigkeit herabzusetzen; beispielsweise, „ob es nicht sein könne, dass die Entscheidung, Mu Dan an vorderste Stelle von allen chinesischen Dichtern zu setzen, einer außergewöhnlichen, individuellen Vorliebe entspringen könne“. Sein Einwand, „wichtiger sei es, zu klären, was denn Mu Dan überhaupt ausmache“,³³⁶ wirkt reichlich konstruiert.

Schließlich lag zu diesem Zeitpunkt, 1998, bereits eine nicht unerhebliche Anzahl an Originalquellen und Rezensionen zu Mu Dans Lyrik vor, die Wang Yis Behauptung, Mu Dan sei „gänzlich unbekannt“ unhaltbar erscheinen lassen. 1996 veröffentlichte Li Fang die *Gesammelte Lyrik Mu Dans (Mu Dan shiwen quanji 穆旦诗文全集)*³³⁷. 1997 gab Cao Yuanyong 曹元勇 eine Auswahl von Mu Dans Lyrik mit dem Titel *Die Versuchung der Schlange (She de youhuo 蛇的诱惑)*³³⁸ heraus. Im gleichen Jahr erschien der zweite Band gesammelter Rezensionen zu Mu Dans Lyrik: *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung (Fengfu he fengfu de tongku 丰富和丰富的痛苦)*,³³⁹ dem ersten Band von 1989 nachfolgend *Ein Volk ist bereits aufgestanden*.³⁴⁰ Aufgrund dieses vielfältigen Materials dürfte es Wang Yi eigentlich möglich sein, zu erkennen, was Mu Dan wirklich ausmacht. Wie im Falle Jiang Ruoshuis im Jahre 2002, so scheint auch Wang Yis Artikel darauf abzuzielen, die alten ideologischen Denkmuster und den Literaturkanon der Mao Ära erneut zu etablieren und zu instrumentalisieren.

Der Vorwurf „persönlicher Vorliebe“ seitens der Literaturkritiker für Mu Dans Lyrik und damit eine deutliche Abwertung der literarischen Qualität Mu Dans wird 2002 erneut von Jiang Ruoshui aufgegriffen.³⁴¹ Diese beiden Rezensionen von Wang Yi, 1998, und Jiang Ruoshui, 2002, lassen wiederum auf ein repressives Klima schließen und können nur im Zuge der oben erwähnten allgemeinen Kritik am westlichen Modernismus verstanden werden. Dass nach 1994/1995 zum wiederholten Male eine relativ liberale in eine neue repressive Phase umschlägt, lässt sich auch an Zhang Tongdaos 1997 veröffentlichter *Gesammelte moderne Lyrik der Xinanlianda (Xinanlianda xiandaishi chao 西南联大现代诗抄)*³⁴² erkennen, die er zusammen mit Du Yunxie veröffentlichte. Zhang Tongdao entwirft hier als Erster einen neuen Rahmen, um Mu Dans Lyrik ins politische System zu integrieren. Also eine bewusste Einschränkung seiner These von 1994, bei Mu Dan handele es sich um den „besten chinesischen Dichter des 20. Jahrhunderts“.³⁴³ Gleichzeitig ist der Titel dieser Sammlung bis auf vier Schriftzeichen identisch mit Wen Yiduos publizierter *Modernen Lyrik (Xindai shi chao 现代诗抄)*.

Diese Art der Einordnung von Mu Dans Lyrik sollte von diesem Zeitpunkt an eine Parallelexistenz zur Kategorie der 9 Blätter bilden. In einer weiteren Publikation von 1998 verwendet Zhang Tongdao zwar ein Zitat aus Mu Dans Lyrik in der Überschrift, *Die im Wind wehende Flagge der Expedition – Über die chinesische Modernismusströmung im 20. Jahrhundert* (*Tanxian de fengqi: lun 20 shiji zhongguo xiandai zhuyi shichao* 探险的风旗: 论 20 世纪中国现代主义诗潮).³⁴⁴ Jedoch erneuert er hier nicht seine Aussage, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts aufgrund seines modernistischen Charakters und korrigiert somit indirekt offiziell seine These von 1994. An dieser deutlichen Bewusstseinsänderung offenbart sich erneut der kaum lösbare Widerspruch zwischen individuellem kritischem Urteil und den Forderungen des politischen Systems. Der Druck der Zensurbehörde und die nach 1994 wieder verstärkt einsetzende Bewusstseinskontrolle in Form der offiziellen ideologischen Literaturgeschichte schließt eine radikale Neubewertung von Literatur bis heute kategorisch aus. Eine Liberalisierung und Individualisierung der Gedanken scheitert somit endgültig.

Immerhin haben die Thesen von Zhang Tongdao, 1994, und Qian Liqun, 1995, dafür gesorgt, dass Mu Dans Lyrik bei den Literaturkritikern nicht mehr „gänzlich unbekannt“ ist, bei der breiten Masse hingegen nach wie vor. Wenngleich Mu Dans Lyrik mit dem Gedicht *Preisung der Schönheit* ab 2000 als Pflichtlektüre an der Sekundarstufe³⁴⁵ und ab 2001 in den Universitätenkanon³⁴⁶ eingeführt wird, bleibt doch der ideologische Zweifel, gerade auch bei der jüngeren Generation, bestehen, ob ein „derart wenig bei den Menschen bekannter Dichter tatsächlich ein derartiges Talent besitze“.³⁴⁷

Mit dem Ende der 90er Jahre und vor allem nach der Jahrtausendwende etabliert sich Mu Dans Lyrik trotzdem schrittweise als Einzelstudienobjekt, jedoch stets beschränkt auf Rezensionen und Artikel. In den Literaturgeschichten bleibt seine Dichtung im Rahmen der 9 Blätter Gruppe integriert. Dennoch fungiert Qian Liqun auch in diesem Bereich als Vorreiter, der als einer der Ersten und Wenigen ab 2005³⁴⁸ seinen innovativen Ansatz von 1995 einer Einteilung der Literaturgeschichte nach einzelnen herausragenden Autoren statt nach Literaturströmungen³⁴⁹ erneut provokativ vorbringt. Dennoch wagt er es nicht mehr, Mu Dan explizit als den besten Dichter des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen. Wenngleich der literarische Wert von Mu Dans Lyrik bis heute umstritten ist, so bleibt doch die zuletzt von Zhang Tongdao und Qian Liqun bestätigte Darstellung Mu Dans als „bewussten Modernisten“³⁵⁰ bis heute dominant und wird entweder positiv oder negativ ausgelegt.

Teil I. 10 Je bekannter, desto umstrittener: Mu Dans schwierige Position vor und nach der Jahrtausendwende - Stagnation von Thesen und alten Gedankenmustern

Vergleicht man die 1997 und 1987 erschienenen Rezensionsbände, zeigt sich besonders anschaulich Mu Dans schwierige Position im jeweiligen historischen Kontext und gleichzeitig die drastische Stagnation alter Thesen.

Mit dem Erscheinen des Rezensionsbandes *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* von 1997³⁵¹ stellt sich die alarmierende Frage, ob Mu Dans Lyrik – paradoxerweise trotz seines wachsenden Bekanntheitsgrades – in der Bedeutungslosigkeit zu versinken droht. Dieser Band markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der Mu Dan Rezeption: Zum ersten Mal werden die Rezensionen mehrheitlich von einer jüngeren Generation von Literaturkritikern verfasst. Jedoch ist diese Generation nicht in der Lage, neue, richtungweisende Thesen aufzustellen, wie es die Älteren mit Vertretern wie Wang Zuoliang, Tang Shi oder auch Wu Ningkun getan haben. Stattdessen dominiert 1997, genauso wie zehn Jahre zuvor in *Ein Volk ist bereits aufgestanden*³⁵², Wang Zuoliangs These von 1983, Mu Dans beste Eigenschaft sei sein „chinesischer Charakter“ (zhongguo pinzhi).³⁵³

Die Tatsache, dass Wang Zuoliang selbst 14 Jahre später es immer noch nicht wagt, diese Anti-These zu seiner These von 1946, Mu Dans „beste Eigenschaft“ sei „ausschließlich nicht-chinesisch“³⁵⁴ in Beziehung zueinander zu setzen, illustriert wiederum das aktuelle, kulturpolitisch repressive Klima, das eine derartige Schutzbehauptung nach wie vor notwendig macht. Schon 1983 mag Wang Zuoliang die Wellenbewegungen von gelenkter, kurzer liberaler Lockerung der Zensur zurück zu einem repressiven Klima und verstärkter Kontrolle durchschaut haben. Erfolgte kurz nach der Publikation des ersten Artikels mit dieser These 1983 die Gedankenkampagne, so ist der letztere Beitrag vor dem Hintergrund der „Anti-Modernisierungs“ (fan xiandaihua 反现代化)-Kampagnen gegen westliches Gedankengut in den 90er Jahren entstanden.³⁵⁵

Hieran zeigt sich auch, dass niemals eine vollständige ideologische Rehabilitierung Mu Dans stattfinden konnte, trotz aller Bemühungen prominenter Unterstützer wie Li Yi, Qian Liqun und Zhang Tongdao. Solange kein vollständiger radikaler Bruch mit der ideologischen Bewusstseinskontrolle der Mao Ära erfolgt, werden auch die hierarchische Position und der literarische Wert von Mu Dans Lyrik umstritten bleiben. 2007 jährte sich das 30. Todesjahr Mu Dans, gleichzeitig wurde die 100-jährige Entwicklung der modernen Lyrik gefeiert. Bezeichnenderweise wurde zu diesem Zeitpunkt kein neuer Sammelband mit Rezensionen der Autoren der Bände von 1987 und 1997 herausgegeben, denn es gab keine neuen Thesen.

Wenngleich im Erinnerungsband *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* 1997 behauptet wird, es gäbe derart viele „Leser“ und „Wissenschaftler“, die Mu Dans „lesen“ und „studieren“, sodass man von einem „Mu Dan Phänomen“³⁵⁶ sprechen könne, so wird doch sowohl in dieser Ausgabe als auch in der Publikation von 1987, *Ein Volk ist bereits aufgestanden*, deutlich, dass Mu Dans Lyrik keineswegs fest etabliert ist. In beiden Bänden liegt das Schwergewicht auf seiner Dichtung. Waren es 1987 lediglich Ma Wentong 马文通, Sun Jianping 孙剑平 und Du Yunxie, die auf Mu Dans übersetzerische Tätigkeit eingingen,³⁵⁷ so sollte sich diese Reduktion 1997 noch verstärken. 1997 gibt es, abgesehen von einer beiläufigen Erwähnung im

Nachwort, keine einzige Rezension, die sich mit diesem Aspekt befasst. Stolz wird jedoch darauf hingewiesen, dass es sich bei den Autoren erstmals mehrheitlich um Vertreter jüngerer Generationen als im Band von 1987 handelt.³⁵⁸ Immerhin eine indirekte Bestätigung des wachsenden Einflusses von Mu Dans Lyrik, der 1997 im Nachwort in den Vordergrund gestellt wird.

1987 sehen sich die Herausgeber Du Yunxie, Yuan Kejia und Zhou Yuliang dagegen mit dem Vorwurf der Voreingenommenheit konfrontiert, der auch Zhang Tongdao nach seiner These, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts, 1994 treffen wird. Du Yunxie versucht 1987 klarzustellen, dass es beim Urteil über den literarischen Wert keinesfalls „um persönliche Vorlieben“ geht: „Wenngleich es sich hier um einige ehemalige Mitschüler und alte Freunde von vor vielen Jahrzehnten“ handele, so würden sie doch alle von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus „nach strengen Maßstäben Mu Dans poetisches Werk und seine Übersetzungen sowie Errungenschaften, stilistische Merkmale und [seinen] Platz in der chinesischen Literaturgeschichte wohlbedacht beurteilen“.³⁵⁹

Obwohl das Jahr 1987 eine kurze liberale Phase und Atempause für die Intellektuellen vor dem Tiananmen Massaker einläutet, ist in dem Nachwort der Zwiespalt zwischen eigener Meinung und Selbstzensur bzw. offizieller Zensur deutlich spürbar. Dieser Konflikt des gespaltenen Ichs ist ebenfalls am 1997 publizierten Band ablesbar, jedoch deutlich verhaltener. Die ideologische Bewusstseinskontrolle bleibt also, wenn auch subtiler, stets präsent. Du Yunxies Nachwort des Bandes von 1987 wird dominiert von postmaoistischem, sozialistischem Vokabular, welches 1997 größtenteils entfällt. Die ideologische Rehabilitierung ist aber selbst 20 Jahre nach Mu Dans Tod keineswegs abgeschlossen, wie der Band in seinen Rechtfertigungen über den literarischen Wert seiner Lyrik erkennen lässt.

1987 steht der angeblich patriotische Charakter von Mu Dans Dichtung im Mittelpunkt. Damit wird Yuan Kejias These aus dem Vorwort der *9 Blätter Sammlung* von 1981 gefestigt, Mu Dan sei ein „herausragender, unsterblicher patriotischer Dichter“.³⁶⁰ Mu Dan habe uns „leider zu früh verlassen“, „wie viele Beiträge hätte er sonst mit seinem Talent, seinem Wissen und seinen Anstrengungen für den Aufbau der vier Modernisierungen seines geliebten Vaterlandes leisten können“. Die „Beschreibung seines reinen patriotischen Herzens“ würden nun die „Arbeiter“ „literarischer und übersetzerischer“ Tätigkeit in diesem Buch übernehmen und Mu Dans unverminderten „Einsatz in seiner misslichen Lage“ fortführen.³⁶¹ Ein indirekter Hinweis auf Mu Dans Verurteilung als Konterrevolutionär in der Geschichte.

Ein kurzer Auszug aus den Rezensionen zu Mu Dans Lyrik „seit 1946“ soll in Form von historischen Aufzeichnungen den „damaligen Einfluss Mu Dans“ darlegen. Deutlich verweist Du Yunxie auf das Recht der Meinungsfreiheit und der Koexistenz kontroverser, pluralistischer Ansichten in der Forschung. Es sei „ganz natürlich, dass Literaturkritiker gegenüber den Werken eines experimentierenden Autors unterschiedliche Meinungen“ besäßen. Das erklärte Ziel dieser Publikation sei jedoch „im Geiste der 100 Blumen“ Kampagne, dem „Leser zu helfen, Mu Dan umfassend zu verstehen“.³⁶²

Allerdings haben Du Yunxie etc. bei der Wiedergabe der wenigen Rezensionen zu Mu Dans Lyrik ihre eigene Art der Zensur vorgenommen, um die Akzeptanz Mu Dans künstlich hochzuschrauben. Ein interessantes Beispiel dafür, in welchem Maße die Methoden der Kontrolle sich im eigenen Ich widerspiegeln und zu bestimmten, scheinbar widersprüchlichen Hand-

lungsweisen führen. So bleibt Gong Lius Beitrag bezeichnenderweise die einzige negative Kritik von 1984.³⁶³ Außerdem wird der eindeutig ideologische Aspekt seiner Aussage bewusst unterschlagen und seine Kritik stattdessen auf die scheinwissenschaftliche Analyse beschränkt, er „möge Mu Dans Lyrik nicht“, weil sie „zu kalt“ sei und dementsprechend „zu viel Introvertiertheit, zu viel Vernunft seinen poetischen Charakter aufgebraucht“ habe. Die folgenden Zeilen, die eindeutig an die Vorwürfe anschließen, die während der Antirechtskampagne gegen Mu Dans Lyrik vorgebracht wurden, werden nun, sechs Jahre nach Mu Dans Rehabilitierung, ausgespart: „Vergleichsweise heller [ist] das Gedicht *Die Flagge*. Jedoch bezweifle ich wiederum, dass der Dichter aufgrund der historischen Einschränkung nicht unbedingt die Flagge des Volkes klar erkennen konnte“. Er wird also indirekt als Feind des Volkes bezeichnet, der die Interessen des Sozialismus verrät. Nicht ausgespart wird hingegen das sich anschließende Lob bezüglich Mu Dans Fähigkeiten als Übersetzer: „Als Übersetzer von Lyrik, als ein Dichter im anderen Sinne wird Mu Dan unsterblich sein. Seine zahlreichen Übersetzungen sind erstklassig, sie sind Lyrik“ und „Die Menschen werden sich seiner Verdienste erinnern“.³⁶⁴

Während 1987 noch relativ vorsichtig davon gesprochen wird, dass Mu Dans „Beitrag in seinem poetischen und übersetzerischen Werk bereits von immer mehr Lesern erkannt und bestätigt wird“, erweitert Du Yunxie diese Formulierung im 1997 publizierten Band zu: „Es ist tröstlich zu wissen, dass, je mehr Zeit vergeht, [Mu Dans] Ruf immer weiter erschallt, das Urteil immer positiver und [sein] Einfluss immer größer wird“.³⁶⁵ Wenngleich Zhang Tongdao, neben Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Yu Shicun 余世存 und Du Yunxie, zu den Herausgebern dieses Bandes gehört, so umgeht er mit dieser Aussage bewusst im Nachwort des Bandes seine eigene These von 1994, Mu Dan sei der beste Dichter des 20. Jahrhunderts.³⁶⁶ Wiederum ein Zugeständnis an die Zensur und dem Umstand Rechnung tragend, dass Mu Dans Lyrik nach wie vor umstritten bleibt.

Darum versucht Du Yunxie auch gleich anschließend den bis heute hartnäckigsten Kritikpunkt indirekt – und wenig überzeugend – zu entkräften. Mu Dan habe nur „um die 100 Gedichte“ verfasst und „einige seiner Gedichte erscheinen fremd und schwer verständlich. (Man sollte allerdings sagen, dass im Zuge der Öffnungspolitik und der fortschreitenden Modernisierung des Landes die Menschen seine Gedichte als zunehmend weniger fremd empfinden.)“³⁶⁷ In diesen Worten schwingt die Hoffnung mit, dass mit der wirtschaftlichen Öffnung des Landes eine ebensolche politische, speziell kulturpolitische Liberalisierung einhergehen möge. Ziel wäre somit eine pluralistische Gesellschaft, die auch Mu Dans nonkonformer Lyrik Raum bieten würde. Bekanntermaßen hat sich diese Hoffnung auf Befreiung von der ideologischen Bewusstseinskontrolle nicht erfüllt.

Die höchste Klassifizierung, die Du Yunxie hier offiziell für den literarischen Wert von Mu Dans Lyrik präsentiert, ist ein Kompromiss mit Mu Dans Negativkritikern: Mu Dan sei ein „äußerst wichtiger Dichter des 20. Jahrhunderts“.³⁶⁸ Diese Einschätzung sollte in den folgenden Jahren noch weiter abgesenkt werden auf die zeitliche Einengung, er sei ein wichtiger Dichter der 40er Jahre – ein Rückfall auf Qian Liquns These von 1987,³⁶⁹ um schließlich Mu Dan nur noch als den wichtigsten Vertreter der 9 Blätter Gruppe zu kategorisieren. Vor allem nach Jiang Ruoshuis Kritik von 2002, Mu Dans Lyrik sei eine Kopie von Audens Dichtung,³⁷⁰ lässt sich Zhang Tongdaos These von 1994 nicht länger aufrechterhalten. Die sich nun erneut verstärkende Integration Mu Dans in den Rahmen der 9 Blätter Gruppe ist ein Rückschritt auf den Stand von 1981, wenngleich seine Lyrik nach wie vor ein Einzelstudienobjekt zu bleiben ver-

mag. Mu Dans „einzigartiger innovativer Charakter“ sei in der Geschichte der neuen chinesischen Lyrik vollkommen neu³⁷¹ stützt jedoch indirekt Zhang Tongdaos These, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts.

Ein weiterer essentieller Punkt, der Mu Dan seit der Antirechtskampagne begleitet, ist die Kritik am ausländischen Charakter seiner Lyrik, ein Kriterium, für das er während der Mao Ära als Konterrevolutionär und „bourgeois“³⁷² eingestuft wurde. Du Yunxie und die anderen Herausgeber versuchen 1997 nun endlich, diese Kritik ins Positive zu kehren. Mu Dans größter Beitrag zur neuen chinesischen Lyrik ist, dass er überzeugend beweist: „Man kann die neue chinesische Lyrik schreiben und sogar sehr gut; so hat sie eine ewige künstlerische Anziehungskraft.“ Die Schlussfolgerung wirkt allerdings etwas erzwungen: „Darum ist ganz offensichtlich, dass dieser Band, den wir heute herausgeben, seinen realen Sinn und künstlerischen Wert hat.“³⁷³ Auch letzteren Kritikpunkt vermag Du Yunxie nicht gegenüber den Negativkritikern zu entkräften. Er bleibt auch heute die erste Reaktion der absoluten Mehrheit der jüngeren Generation.³⁷⁴

Der Konflikt zwischen der offiziellen, ideologisch kanonisierten Literaturgeschichte und der eigenen kritischen Meinung progressiver Literaturkritiker lässt sich besonders anschaulich illustrieren an Veröffentlichungen, wie *Die Schatzkammer der Originalausgaben: Berühmte Werke berühmter Meister der modernen chinesischen Lyrik (Zhongguo xiandai shige mingjia mingzuo yuanbanku 中国现代诗歌名家名作原版库)*³⁷⁵ von 1992. Hierin werden 26 Werke von Dichtern angeführt, die mehrheitlich zu den sogenannten „wiederentdeckten“ und zurückgekehrten Dichtern in den 80er Jahren der Post-Mao Ära gehören und nicht dem offiziellen Literaturkanon der Mao Ära zuzuordnen sind. Paradoxerweise handelt es sich bei den berühmten Werken berühmter Dichter gerade um unbekannte Werke unbekannter Dichter. Außer der *Sammlung der Lyrik Mu Dans (1939-1945)* werden u.a. Xin Dis *Handflächen-Sammlung (Shouzhangji 手掌集)*, Chen Jingrongs *Sinfonien-Sammlung (Jiaoxiangji 交响集)* und Zheng Mins *Gedichtsammlung von 1942 bis 1947 (Shiji yijiusier - yijiusiqi 诗集一九四二 — 一九四七)* aufgenommen. Da jedoch dieser Neudruck verschiedener Originalausgaben von Wang Bin in dem relativ unbedeutenden Verlag *Zhongguo wenlian chuban gongsi 中国文联出版公司* erschien, zu einem Zeitpunkt, als Publikationen wie die *Ausgewählte Lyrik der 9 Blättergruppe*³⁷⁶ von Lan Dizhi noch von der besonderen „Fürsorge des Herausgebers“³⁷⁷ angeleitet werden, gab es so gut wie kein Echo auf diese „Schatzkammer“.

Wird auch Zheng Min in diesem progressiven Band in einem sonst repressiven Klima der Zensur für ihr Lebenswerk bestätigt, so mag es kein Zufall sein, dass sie nur ein Jahr später eine Selbstkritik an eben diesem ihrem Werk verfasst, die auch besonders Mu Dans Lyrik ins Visier nimmt. Ihre Aussagen bilden eine wesentliche ideologische Grundlage für die neun Jahre später, 2002, veröffentlichte Kritik Jiang Ruoshuis: „Unehchter Auden Stil und nicht-chinesischer Charakter: Eine Neueinschätzung Mu Dans“ („Wei Audengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“ 《伪奥登风与非中国性: 重估穆旦》).³⁷⁸

In ihrer Publikation „Ein Rückblick zum Ende des Jahrhunderts: Metamorphosen in der chinesischen Sprache und das Schaffen der neuen chinesischen Lyrik“³⁷⁹ von 1992 lässt Zheng Min das Feindbild des Westens als kulturell expansive Kolonialmacht gegen die chinesische Tradition und Kultur erneut erwachen. Die Tatsache, dass das seit den Opiumkriegen im 19. Jahrhundert entwickelte Schimpfwort für Ausländer „ausländische Teufel“ (yangguizi 洋鬼子) erst

Ende der 80er Jahre aus dem Sprachgebrauch verschwand, verdeutlicht, dass dieses Feindbild stets latent vorhanden ist und während der Mao Ära weiter kultiviert wurde.

„Heute“, so heißt es bei Zheng Min, „nach 80 Jahren Erfahrung, beginnt die Geschichte schon uns zu bestrafen. Unsere Arbeit einer Generation nach der anderen baut auf der Zerstörung unserer Traditionen auf. Zum heutigen Tag kann man sagen, dass diese Form der Zerstörung vollendet ist. Heute haben wir bereits das Band des weiterführenden Erbes durchtrennt. Wir sind ohne Vorbereitung für die Folgen. Wir warten jeden Tag darauf, dass der Westen uns die Richtung vorgibt. Das ist außerordentlich erschreckend. Wir sind fast schon bewusst zu einer kulturellen Kolonie abgedriftet.“³⁸⁰

Für Kritiker wie Jiang Ruoshui manifestiert sich die massive Verwestlichung Chinas in Mu Dans Lyrik. Mu Dan sei, „da er sich ja so tief in den Modernismus eingegraben“ habe, „ganz einfach mit den Dichtern des westlichen Modernismus geistesverwandt.“ Zur Mehrheit seines eigenen Volkes habe er „jedoch Barrieren aufgebaut“.³⁸¹ Auch dieser Kritikpunkt und die Form der Argumentation ist mit den Vorwürfen gegen Mu Dans Lyrik während der Antirechtskampagne identisch.³⁸² Jiang Ruoshi integriert das obige Zitat aus Zheng Mins Artikel, um das Gefühl einer scheinbar aktuellen Bedrohung durch den Westen und einen möglichen Verlust der chinesischen kulturellen Identität zu suggerieren.

Li Yis Antwort auf Zheng Mins antiwestlichen Artikel erscheint auffallend verspätet, und es stellt sich die Frage, ob eine frühere Veröffentlichung durch die Zensur unterbunden wurde. Sein Artikel „Über die modernen Merkmale in Mu Dans und der neuen chinesischen Lyrik“ („Lun Mu Dan yu zhongguo xinshi de xiandai tezheng“ 《论穆旦与中国新诗的现代特征》)³⁸³ entlarvt Zheng Mins Kritik als unecht und falsch, da sie doch selber Mu Dans Lyrik als „erfolgreiches Beispiel moderner Lyrik“ betrachte. Es fällt auf, dass Li Yi Zheng Min nicht namentlich erwähnt, sondern nur indirekt als „Zweifler des ‚modernen Charakters‘“ anführt. Auch dies mag eine Form sein, die Zensur zu umgehen. Li Yi macht deutlich, dass Zheng Mins Kritik als ein Bestandteil der sich in den 80er Jahren entwickelnden Gedanken der „Anti-Modernisierung“ gesehen werden muss.

„Die fünfte Modernisierung“, so führt Li Yi aus, nämlich „die Demokratisierung“, wird durch eine derartige versteckte Kampagne unterdrückt, um dann fortzufahren: „Nachdem wir uns in die 80er Jahre begeben hatten, wurde infolge der Einführung des Westens und der damit verbundenen ‚Anti-Modernisierungs‘-Gedanken der Zweifel der chinesischen Wissenschaft an der ‚Modernisierung‘ und am ‚modernen Charakter‘ immer größer und die Wellen derjenigen Stimmen, die Neueinschätzungen forderten, wurden immer höher. Die ‚modernen Merkmale‘, spricht der ‚moderne Charakter‘ der chinesischen Autoren und selbst unsere Erläuterungen derselben schienen alle zusammen in eine etwas schwierige Position geraten zu sein. Genau in diesem Augenblick entfachte der Zweifel eines Teils der Gelehrten und die angestrengte Antwort eines anderen Teils von Neuem ein Nachdenken der Menschen über die ‚Moderne‘, den ‚modernen Charakter‘ und die ‚Modernisierung‘.“

Nach diesen etwas umständlichen, zum Teil von Redundanzen gekennzeichneten Erläuterungen kommt Li Yi zu seinem eigentlichen Anliegen: „Und wie es den Anschein hat, berühren diese Gedanken gezwungenermaßen oftmals die Geschichte der neuen chinesischen Lyrik. Ebenso berührt wird die neue Lyrik, verfasst in der Umgangssprache der 4. Mai Bewegung, die den Keim für das Verlangen nach einem ‚modernen Charakter‘ der chinesischen Literatur ge-

legt hat. Diese Gedanken berühren auch die 40er Jahre, in denen die neue chinesische Lyrik vollständig ihre Reife erlangt hat. Zwischen all diesen Gedanken ist es eine ganz besonders interessante Tatsache, dass auch Mu Dans Lyrik in diesen Zweifel am ‚modernen Charakter‘ mit hineingezogen wird.“

Dem abschließenden Urteil, eingebettet in ein geschicktes „einerseits – andererseits“, mangelt es dann nicht an Deutlichkeit: „Auf der einen Seite ist es eine allen bekannte Tatsache, dass Mu Dan als aktivster Verwirklicher der ‚Modernisierung der neuen Lyrik‘ der 40er Jahre das von ihm verkörperte Verlangen nach ‚modernem Charakter‘ und das Aufgeben der traditionellen Lyrik deutlich in den Vordergrund stellt. Doch auf der anderen Seite ist es auch genau eben dieser wertvolle Mu Dan, der in den Augen einiger Zweifler am ‚modernen Charakter‘ doch gerade gleichzeitig ein nachahmenswertes erfolgreiches Beispiel für den Erfolg moderner Lyrik geworden ist.“³⁸⁴

Derartige Diskussionen und Artikel bleiben in der Forschung zu Mu Dans Lyrik ebenso unbeachtet wie seine Briefe und Tagebuchnotizen. Obwohl letztere sowohl in der 1996 publizierten *Gesammelten Lyrik Mu Dans*³⁸⁵ als auch in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*³⁸⁶ von 2005 und 2006 mit aufgenommen wurden. Diese Sammlung hatte eine Auflage von 10.000 und danach von 9.000 Exemplaren, es folgte jedoch bis heute nur 2014 eine Neuauflage. Dabei sind es gerade diese Quellen, die aussagekräftige Aufschlüsse über grundsätzliche Ausgangspunkte seines poetischen Schaffens erwähnen: wie beispielsweise seinen Sinn für Ästhetik und sein erklärtes Ziel, alte „Muster zu durchbrechen“.³⁸⁷

Sun Zhimings 孙志明 Artikel „Der Dichter Mu Dan, wie ich ihn verstehe“ („Wo suo liaojie de shiren Mu Dan“ 《我所了解的诗人穆旦》), der 1997 in der Zeitschrift *Huanghe* 黄河³⁸⁸ erschien, ist ein repräsentatives Beispiel für die Problematik, das Verständnis von Mu Dans Werk durch bewusste Unterschlagung wichtiger Quellen einzuschränken. „Der Meister gab mir die Gedichte zum Lesen, die er gerade geschrieben hatte. Ich entsinne mich, dass es der ‚Herbst‘ und ‚Winter‘ waren sowie andere Gedichte, die die Freundschaft besangen. Diese Gedichte waren allesamt auf 16 Blatt weißem Papier geschrieben, die jeweils in zwei Hälften geschnitten worden waren. Jedes Mal, wenn ich sie zu Ende gelesen hatte, hat er nie vergessen mir einzuschärfen: Plaudere das auf keinen Fall aus. Wenn ich mich jetzt so daran erinnere, dass er Gedichte auf kleine Zettel geschrieben hat, fürchte ich, dass der Sinn wohl darin bestand, dass man sie so zu jeder Zeit einfach beseitigen konnte.“ Anhand derartiger Beschreibungen entfaltet sich die volle politische Implikation des ideologischen Makels von Mu Dans Lyrik.

„Der Meister erwähnte auch oft die Gestalten, die sich auf der Bühne der Lyrik bewegten.“ Er erwähnte nicht nur „Ai Qing“, sondern auch „Xu Zhimo und dass dessen Lyrik Schönheit im Überfluss und gleichzeitig zu wenig Tiefgang“ besitze und Mu Dan dessen Lyrik darum „nicht möge“. Auch habe „er über seine Ansichten zur Juli Gruppe gesprochen, insbesondere was die Differenzen in Bezug auf die Methoden des poetischen Schaffens“ betreffe. Was das Übersetzen angehe, sei „der Meister vom Geist [des Originals] überzeugt“. Mu Dan meine, dass er „in nachfolgenden Übersetzungen noch feste Muster durchbrechen“ wolle. Mit der damals erschienenen chinesischen Übersetzung von *Don Juan* sei er „nicht zufrieden“. Er meine, „dass diese Übersetzung nicht den lebendigen Geist getroffen“³⁸⁹ habe. Deswegen „erfahre“ man beim Lesen „nicht die Schönheit der Originalausgabe“. Dass Mu Dan in seinen Gesprächen mit Sun Zhiming auf eine in den 70er Jahren längst vergessene Übersetzung von Eliots *Wasteland* ins Chinesische von Zhao Luoteng 赵骆藤 aus den 40er Jahren hinweist,³⁹⁰ offenbart zum Bei-

spiel seinen festen Vorsatz, an die kulturell pluralistische, innovative Tradition der 40er Jahre anzuknüpfen und diese „Muster“ erneut „zu durchbrechen“ und zu perfektionieren.

Die Tendenz, bevorzugt Sekundärquellen, ja sogar Quellen aus dritter Hand statt Originalquellen heranzuziehen, sollte sich Ende der 90er Jahre und nach der Jahrtausendwende noch verstärken. Als Folge dieses Vorgehens steigen die Publikationen zu Mu Dans Lyrik quantitativ an, nehmen jedoch mehrheitlich qualitativ ab, bzw. stagnieren auf dem Niveau des Rezensionsbandes *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* von 1997.³⁹¹ Somit werden keinerlei neue Thesen entwickelt. Die Tatsache, dass Jiang Ruoshui seine 2002 vorgebrachte Behauptung, Mu Dans Lyrik sei ein bloßes Imitat von Audens Dichtung, als neue These deklarieren kann, verdeutlicht eben diese Problematik. Außerdem zeigt sich dabei nicht nur mangelndes historisches Bewusstsein aufgrund der Tabuisierung der Mao Ära, sondern erneut auch der Konflikt zwischen eigener kritischer Meinung, offizieller Zensur und Selbstzensur.

Das Bild von Mu Dans Lyrik wird zunehmend eindimensional. Dabei scheint der Übersetzer Zha Liangzheng, alias Mu Dan, parallel zum extremen Anstieg an publizierten Studien zu Mu Dans Lyrik durch die extrem sinkenden Publikationen seiner Übersetzungen nach 1988 bereits in Vergessenheit zu geraten, obwohl ein eindeutiger reziproker Bezug zwischen Mu Dans poetischem Schaffen und seinen Übersetzungen besteht. Tatsächlich erschienen 2005 zum ersten und einzigen Mal bis heute Mu Dans gesammelte Übersetzungen und wurden nicht wieder neu aufgelegt. Schon in den 80er Jahren fanden die Publikationen von Mu Dans Übersetzungen keinerlei Echo in der Literaturkritik. Bis zum Tiananmen Massaker 1989 erschienen fast jedes Jahr Übersetzungen von Mu Dan in renommierten Verlagen. In den 90er Jahren wurden einzig 1996 und 1999 Gedichte von Mu Dan aufgelegt, was als unmittelbare Reaktion auf Zhang Tongdaos These, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts, zu verstehen ist. Im neuen Jahrtausend sind die letzten und einzigen Publikationen von 2001 und 2005.³⁹²

Immerhin wird Mu Dans Lyrik, während die Studentenzahlen nach der Jahrtausendwende kontinuierlich ansteigen, als Studienlücke betrachtet. Mit der Zunahme des Bekanntheitsgrades von Mu Dans Lyrik steigt die offizielle Wertschätzung seiner literarischen Leistungen nicht zwangsläufig, sondern bleibt vielmehr umstritten und uneinheitlich aufgrund der Wellenbewegungen zwischen repressivem Klima und Lockerung der Zensur. Nachdem das Echo auf Zhang Tongdaos These von 1994, Mu Dan sei der beste Dichter des 20. Jahrhunderts, auffallend gering ausfiel, durfte Qian Liqun seine eigene provokative Neuschreibung der chinesischen Literaturgeschichte 1995 nicht veröffentlichen. Stattdessen erfolgt 1998, nach elf Jahren, eine Neuauflage seiner einflussreichen Literaturgeschichte *30 Jahre moderne chinesische Literatur*.³⁹³ Mu Dan wird darin als ein sehr wichtiger Dichter der 40er Jahre³⁹⁴ bezeichnet, was sogar eine Relativierung der 1987 von Qian Liqun formulierten Einschätzung darstellt, Mu Dan sei der wichtigste Dichter der 40er Jahre.³⁹⁵ Tatsächlich vertritt auch Zhang Tongdao seine These, Mu Dan sei der beste Dichter des 20. Jahrhunderts in *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* von 1997 nicht mehr, obwohl er sogar zu den Herausgebern dieses Bandes gehört. Stattdessen formuliert er ebenfalls, wie später 1998 Qian Liqun, die weitaus vorsichtigeren Ansicht, Mu Dan sei ein „sehr wichtiger Dichter der 40er Jahre“.³⁹⁶

Mit Jiang Ruoshuis ideologischer, scheinwissenschaftlicher Kritik von 2002 scheint Zhang Tongdaos These von 1994 in der chinesischen Fachwelt endgültig widerlegt. Von einem „sehr wichtigen Dichter“ wird Mu Dan danach Schritt für Schritt zu einem „wichtigen Dichter“ der

40er Jahre degradiert. Selbst Qian Liquns These aus *30 Jahre moderne chinesische Literatur*, Mu Dan sei der wichtigste Vertreter der 9 Blätter Gruppe³⁹⁷, scheint 2013 schließlich angezweifelt zu werden. Wird Mu Dan in der *Cambridge History of Chinese Literature* von 2010 als „posthum ernannter Anführer der 9 Blätter Gruppe“³⁹⁸ bezeichnet, so wird dieser Satz eigenartigerweise in der chinesischen Übersetzung dieser Literaturgeschichte ausgelassen. Der übrige Teil des Absatzes zu Mu Dans Lyrik ist jedoch absolut wortgleich.³⁹⁹ Faktisch wird damit die Einschätzung des Wertes von Mu Dans Lyrik auf den Stand von 1981 zurückgeschraubt.

Tatsächlich tritt 2000⁴⁰⁰ und 2001,⁴⁰¹ als Mu Dans Lyrik erstmals im Schul- und Universitätskanon eingeführt wird, erneut Yuan Kejias Schutzbehauptung von 1981, Mu Dan sei ein „großartiger, unsterblicher patriotischer Dichter“⁴⁰² in den Vordergrund. Genau diese Einschätzung bildet die Voraussetzung für die kurze Darstellung von Mu Dans Lyrik in der *Cambridge History of Chinese Literature* anhand von zwei Gedichten: *Der dämonische Zauber des Ur-Waldes* und *8 Gedichte*⁴⁰³. Das erste Gedicht gilt neben *Preisung der Schönheit* offiziell als eines der patriotischsten Gedichte Mu Dans. In der *Cambridge History of Chinese Literature* wird eben dieser Aspekt durch die Darstellung der Todeserfahrung Mu Dans während seiner Arbeit als Übersetzer der chinesischen Armee im chinesisch-japanischen Krieg unterstrichen.⁴⁰⁴

Ambivalent ist ebenso die Tatsache, dass die Auflagezahlen der Publikationen zu Mu Dans Lyrik mit seinem wachsenden Bekanntheitsgrad extrem sinken statt anzusteigen. Parallel zu dieser Entwicklung zeigt sich die allgemeine Tendenz, dass die Auflagenhöhe der publizierten Literaturgeschichten nach der Jahrtausendwende ebenfalls abnimmt. 1979 wurden vier Gedichte von Mu Dan im *Konsultationsmaterial zur Geschichte der modernen chinesischen Literatur* im Band der *Ausgewählten neuen Lyrik (Xinshi xuan 新诗选)* veröffentlicht.⁴⁰⁵ Die Auflage von 57.000 Exemplaren übertraf nicht nur die durchschnittliche Auflage von Publikationen ausgewählter Lyrik, sondern war sogar etwas höher als Veröffentlichungen zu ausgewählten Werken der Literaturgeschichte.

1984 publizierten Huang Xiuji, Fang Qian 方谦 und Li Ping 李平 ihr gleichnamiges *Konsultationsmaterial zur Geschichte der modernen chinesischen Literatur (Zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao 中国现代文学史参考资料)*.⁴⁰⁶ Dieses zweibändige Werk wird ausdrücklich als „Unterrichtsmaterial für den Literaturunterricht an der höheren Schule“ (gaodeng xuexiao wenke jiaocai 高等学校文科教材) ausgewiesen und stellt mit 242.000 Exemplaren bis heute eine der höchsten Auflagezahlen von Literaturgeschichten dar. Wesentlich niedriger ist dagegen die Auflagenhöhe der *Sammlung der 9 Blätter* von 1981 mit 9.000, *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987 mit 2.240 und *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* mit nur 1.000 Exemplaren. Die Auflagenstärke der *Neu verlegten ausgewählten Werke der modernen chinesischen Literatur (Xinbian zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan 新编中国现代文学作品选)* von 1996⁴⁰⁷ beträgt dagegen nur noch 6.000, die *Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur, ausgewählte Werke von 1949 bis 1976 (Zhongguo dangdai wenxueshi, zuopin xuan 1949-1976 中国当代文学史作品选 1949-1976)*⁴⁰⁸ von 2002 lediglich 5.000 und *Ausgewählte Werke zeitgenössischer chinesischer Literatur (Zhongguo dangdai wenxue zuopin xuan 中国当代文学作品选)*⁴⁰⁹ von 2008 schließlich nur noch 3.000. Eine Ausnahme bilden hingegen die für Sekundarstufen und Universität verlegten Literaturgeschichten bzw. ausgewählten Werke von Autoren mit einer durchschnittlichen Auflagenhöhe von 250.000 Exemplaren.⁴¹⁰

Nach den offiziellen Literaturgeschichten für Sekundarstufen und Universität von großen Verlagen, wie *Renmin jiaoyu chubanshe* 人民教育出版社 oder aber *Yuwen chubanshe* 语文出版社, die bevorzugt Mu Dans Gedicht *Preisung der Schönheit* auswählen, existiert seit dem Ende der 90er Jahre und vor allem nach der Jahrtausendwende eine Parallelwelt von Untersuchungen zu zahlreichen Einzelaspekten in Mu Dans Lyrik, vornehmlich veröffentlicht in Form von Rezensionen, aber auch Publikationen von meist kleinen und weniger einflussreichen Verlagen. Allerdings liegt der Schwachpunkt dieser teilweise äußerst progressiven und auch provokativen Untersuchungen vor allem in ihrer offensichtlich durchgängigen Unzulänglichkeit, wenn es darum geht, übergreifende Interpretationsansätze anzuwenden, die verschiedene Einzelaspekte wie ein Puzzle zusammensetzen könnten. Genau darin zeigt sich das Fehlen komplexer Denkmuster und damit die unzureichende Fähigkeit zur vielschichtigen Analyse und Interpretation überhaupt. Die Gefahr dieses Mangels hat Sun Yushi erkannt.⁴¹¹

So wird beispielsweise der Einfluss religiöser Aspekte und christlicher Symbolik auf Mu Dans Lyrik untersucht, ohne diese aber in Bezug zu setzen zu den untrennbar damit verbundenen sprachlichen Erneuerungen und stilistischen Veränderungen, die Mu Dan mittels Inhalt vorantreibt.⁴¹² Das entscheidende Manko jedoch ist, dass es keine Form von Untersuchungen gibt, die den historischen soziologischen Ansatz zur Interpretation von Mu Dans poetischem Werk heranzieht. Der politische Kontext, in dem Mu Dans Lyrik geschrieben, gelesen und verboten wird, wird nur äußerst vorsichtig, eingeschränkt und oberflächlich interpretiert, stets innerhalb der engen Grenzen, die die ideologische Zensur zulässt.⁴¹³

Ein anschauliches Beispiel für den Widerspruch von eigener Meinung, offizieller Zensur und Selbstzensur findet sich in Yi Bins 易彬 Untersuchung zu Mu Dans Lyrik von 2010. Der Titel *Mu Dan und der historische Aufbau der neuen chinesischen Lyrik (Mu Dan yu zhongguo xinshi de lishi jiangou* 穆旦与中国新诗的历史建构)⁴¹⁴ impliziert eine historische Untersuchung, die im eigentlichen Text einer rein chronologischen Bestandsaufnahme der Studien zu Mu Dans poetischem Schaffen weichen muss. Außerdem werden auch hier keine neuen provokativen Thesen geliefert.

In der offiziellen Literaturgeschichte, die für die Mittelschule und Oberstufe bestimmt ist, wird Mu Dans Lyrik dagegen nach wie vor unter Anwendung marxistisch-maoistischer Interpretationsmuster historisch eingeordnet. Beispielsweise werden seine Gedichte der 40er Jahre als ideologische Zeitzeugen instrumentalisiert, die die „Misstände“ während der „feudalistischen Gesellschaft“ und des „Guomindang Regimes“ anprangern.⁴¹⁵

Ein weiterer Beleg, dass die Forschung zu Mu Dans Lyrik nach wie vor stagniert, zeigt sich deutlich am 2013 von Li Yi und Yi Bin veröffentlichten *Studienmaterial zu Mu Dan (Mu Dan yanjiu ziliao* 穆旦研究资料),⁴¹⁶ Es handelt sich hierbei um eine Neuauflage ausgewählter Rezensionen der Bände *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987, *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* von 1997 sowie einzelner Artikel, unter anderem von Wang Zuoliang, wie *Ein chinesischer Dichter* von 1946, die bis heute, beinahe 70 Jahre nach ihrem Erscheinen, die Mu Dan Forschung dominieren.

Teil I. 11 Tendenzen der Forschung zu Mu Dans Lyrik nach 2000

Im Folgenden werden diejenigen Publikationen dargestellt, die repräsentativ und wegweisend für bestimmte Tendenzen und Akzente in der Forschung zu Mu Dans Lyrik nach 2000 sind.

Die doppelte Identität von Mu Dan, alias Zha Liangzheng, hatte Mu Dan in den 50er Jahren selbst geschaffen, um sein poetisches Werk von seinen Übersetzungen bewusst abzugrenzen, auf dass zumindest letztere der Zensur entgehen, was sich auch bewahrheitete. Wurde in *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987 noch von den „Übersetzungen des Zha Liangzheng“ gesprochen⁴¹⁷, so wird 1997 in *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung* der Name Zha Liangzheng nicht einmal erwähnt, sondern nur noch der „Dichter und Übersetzer Mu Dan“.⁴¹⁸ Damit rückt erneut der Name Mu Dan in den Fokus des Interesses der Literaturkritiker. „Mu Dan“ war während der Antirechtskampagne 1957/ 1958 Zielscheibe der Kritik für seinen „ausländischen“, „modernistischen“ und „unverständlichen, obskuren“ Stil geworden. Der Eindruck, der Name Mu Dan könne spätestens seit 1997 wieder offen ausgesprochen werden, weil er nun auch auf ideologischer Ebene rehabilitiert schien, täuscht. Die ideologischen Vorwürfe gegen Mu Dan als Konterrevolutionär in der Geschichte haben bis ins neue Jahrtausend überdauert und sollten nach 45 Jahren 2002 erneut lanciert werden, um Mu Dans Lyrik gezielt zu diskreditieren.

Der Aufforderung Wang Yis von 1998, man solle „doch erst einmal erklären, um wen es sich bei Mu Dan handle“,⁴¹⁹ nachdem Zhang Tongdao 1994 Mu Dan zum besten Dichter des 20. Jahrhunderts erklärte, wurde Genüge getan. 1997 erschien *Die Versuchung der Schlange (She do youhuo)*⁴²⁰ in einer Auflage von 10.000 Bänden. 1999 folgte *Repräsentative Werke Mu Dans (Mu Dan daibiaozuo 穆旦代表作)* mit 4.100 Exemplaren. Letztere Publikation wurde 2000 als *Sammlung der Schriften Mu Dans (Mu Dan wenji 穆旦文集)* und 2009 unter dem Titel *Repräsentative Werke Mu Dans: Das Ungeheuer (Mu Dan daibiaozuo: Yeshou 穆旦代表作: 野兽)* neu aufgelegt.⁴²¹

Damit scheint der Grundstein gelegt, Mu Dans Lyrik erneut im größeren Rahmen der Literaturgeschichte einzuordnen. Dies geschieht 2000 durch Zhou Liangpei, der *Ausgewählte Lyrik Mu Dans (Mu Dan shi xuan 穆旦诗选)* in seiner *Schatzkammer der neuen chinesischen Lyrik (Zhongguo xinshi ku 中国新诗库)*⁴²² mit einer Auflage von 6.000 Exemplaren publiziert. Es folgt 2003 eine Neuauflage. Gleichzeitig wird Mu Dans selbst verlegte Sammlung der Lyrik *Mu Dans (1939-1945)* im Jahr 2000 in die *Meilensteine der neuen Literatur (Xin wenxue beilin 新文学碑林)*⁴²³ und 2001 in die *100 herausragenden Bücher chinesischer Literatur aus 100 Jahren (Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu 百年百种中国文学图书)*⁴²⁴ aufgenommen. Parallel dazu wird Mu Dan 2000 und 2001 erstmalig in den Schul- und Universitätskanon integriert. Der Platz, den Mu Dans Lyrik in der offiziellen Literaturgeschichte einnimmt, könnte nun schrittweise weiter konsolidiert werden, denn zum ersten Mal seit Mu Dans offizieller Rehabilitation von 1981 überwiegen die positiven Äußerungen die kritischen Stimmen.

Eine Wende tritt 2002 ein. Am Beispiel der Wirkung des Artikels „Unechter Auden Stil und nicht-chinesischer Charakter: Eine Neueinschätzung Mu Dans“⁴²⁵ von Jiang Ruoshui auf die allgemeine Literaturkritik und die erfolgreiche Abwertung von Mu Dans Lyrik wird deutlich, dass vormals offizielle öffentliche Kampagnen, wie die zur Ausrottung der Verschmutzung der Gedanken von 1983/1984, nun auf wesentlich subtilere, versteckte Art und Weise durchge-

führt werden können und folglich das Bewusstsein der Menschen viel einfacher ideologisch geprägt und manipuliert werden kann.

Jiang Ruoshuis Kritik ist eine direkte Reaktion auf den zunehmenden Einfluss und die wachsende Anerkennung Mu Dans aufgrund von Zhang Tongdaos 1994 aufgestellter These, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts.⁴²⁶ Damit versucht er die Tendenz zu unterbinden, dass „Mu Dans Position im Moment zunehmend nach oben korrigiert“ werde und sogar „einmal an die Spitze aller großen Meister der modernen chinesischen Literatur gesetzt worden“ sei. In Jiang Ruoshuis Augen ist Mu Dan derjenige Dichter, dessen Lyrik am meisten dazu beitrage, dass China zu einer „kulturellen Kolonie des Westens“ abdrifte. Jiang Ruoshuis Kritik ist somit ein Bestandteil der seit den 80er Jahren geführten Debatte in China gegen die Modernisierung durch die westliche Kultur und deren Gedankengut, bzw. der von den Intellektuellen des Pekinger Frühlings bereits 1979 geforderten „Fünften Modernisierung“: der Einführung der Demokratie nach westlichem Vorbild. Mu Dans Position sei „deshalb jetzt so hoch, weil er als der chinesische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts betrachtet werde, „welcher den stärksten modernen Charakter“ habe. „Modern“ bedeute „westlich“ und „westlich“ bedeute „modern“. Das sei der „tiefsitzendste Gedanke im 20. Jahrhundert in China“. Dementsprechend habe Wang Zuoliang 1946 behauptet, „Mu Dans beste Eigenschaft“ sei „ausschließlich nicht-chinesisch“. Xie Mian meinte dazu in seinem Vorwort zur *Gesammelten Lyrik Mu Dans* von 1996, „Mu Dans Vorteil“ sei „sein Nicht-chinesisch-Sein“.⁴²⁷

Mit den nun folgenden Kritikpunkten versucht Jiang Ruoshui Mu Dan sowohl mit ideologischen als auch scheinwissenschaftlichen Argumenten zu diskreditieren. Mit seinen ideologisch motivierten Vorwürfen stellt Jiang Ruoshui Mu Dan gleichzeitig als unpatriotisch und als Verräter der chinesischen Tradition dar. Die scheinwissenschaftliche Behauptung dagegen lautet, Mu Dans Lyrik sei ein bloßes Imitat von Audens Dichtung. All diese Anschuldigungen finden sich ausnahmslos in den Rezensionen wieder, die während der Antirechtskampagne gegen Mu Dans Lyrik gerichtet wurden – was selbstverständlich in Jiang Ruoshuis Artikel unerwähnt bleibt. Um seine Kritikpunkte zu untermauern, führt er stattdessen aus dem Kontext gerissene Zitate an, die aus den Rezensionen Lan Dizhis und Guo Baowei aus dem Band *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987 stammen.⁴²⁸ Bezeichnenderweise sind diese vom Grundtenor ursprünglich eigentlich positiv gehalten, wirken jedoch durch Jiang Ruoshuis Reduktion ausgesprochen negativ.

Der erste ideologische Kritikpunkt der Antirechtskampagne, den Jiang Ruoshui anführt, ist, dass Mu Dans Lyrik „zu stark europäisiert“ sei.⁴²⁹ Dafür zitiert er aus Zheng Mins vermeintlicher Selbstkritik von 1993, Mu Dans Lyrik trage maßgeblich dazu bei, dass „unsere Arbeit einer Generation nach der anderen auf der Zerstörung unserer Traditionen“ aufbaue. „Zum heutigen Tag“ könne man sagen, dass bei dieser Form der Zerstörung Mu Dan und seine Mitstreiter „das Band des weiterführenden Erbes“ durch den „Aufbau einer kulturellen Kolonie durchtrennt“ hätten.⁴³⁰ Die Kritik von 1957, Mu Dan sei „ein Feind des Volkes“, ein „Klotz am Bein, den man wegtreten“⁴³¹ müsse, findet eine Wiedergeburt in einem Zitat aus dem Artikel Lan Dizhis „Der Verlauf der Metamorphosen in Mu Dans Lyrik und ihre Merkmale“ („Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“ 《论穆旦诗的演变轨迹及其特征》) aus *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987. Mu Dan sei, „da er sich so tief in den Modernismus eingegraben“ habe, „ganz einfach mit den Dichtern des westlichen Modernismus geistesverwandt, zur Mehrheit seines Volkes“ habe er „jedoch Barrieren aufgebaut“.

Tatsächlich nimmt Lan Dizhi, den Jiang Ruoshui zitiert, sogar maoistische Parolen aus den kulturpolitischen Vorgaben der *Reden in Yan'an* auf. „Mu Dan habe „in seinen späteren Jahren behauptet“, er wolle seine Lyrik „nationalistischer machen“ und ein paar mehr „klassische Gedichte und Volkslieder lesen“. Jene „Nahrung“ wolle er „verstärkt aufnehmen“.⁴³² Es handelt sich hier um eine eindeutige Anspielung auf Maos Parole aus Yan'an, die moderne Lyrik müsse die klassische Lyrik mit Volksliedern verbinden (gudian jia minge 古典加民歌). Behauptete Wang Zuoliang 1946, „Mu Dans Sieg“ bestehe „in seinem völligen Unwissen über die Tradition“, so Jiang Ruoshui, so sei doch eben „dieses völlige Unwissen Mu Dans Grund zum Scheitern“. Um diese Behauptung zu beweisen, Mu Dan besitze keine chinesische Tradition, reißt Jiang Ruoshui zunächst einmal ein Zitat aus einem Brief Mu Dans aus dem Kontext heraus. Mu Dans Gedicht *Mai* (*Wuyue* 五月) fungiert als vermeintlicher Beleg, Mu Dan sei nicht in der Lage, ein klassisches Versmaß korrekt zu konstruieren. In dem Zitat aus seinem Brief spricht Mu Dan von seinem Versuch, die „klassische Schrift“ in die moderne Lyrik einzubetten als „Misserfolg“.⁴³³

Mu Dans im gleichen Brief geäußertes Bekenntnis, dass er „froh sei“, „seinen Stil“ über die Jahrzehnte hinweg „beibehalten“ zu haben, obwohl ihn „so viele Leute dazu angehalten“ hätten, „mit dem Zeitalter zu gehen“, lässt Jiang Ruoshui aus.⁴³⁴ Stattdessen dient dieser Auszug als angeblicher Beleg dafür, Mu Dan habe es im Alter „bereut“, diesen Weg eingeschlagen zu haben.⁴³⁵ Die traditionellen Versmaße, die Mu Dan in seinem *Mai* Gedicht dem modernistischen Free Verse gegenüberstellt, sind dagegen nicht, wie Jiang Ruoshui behauptet, aus Unfähigkeit falsch konstruiert, sondern bewusst parodiert. Auf diese Art und Weise werden die Untauglichkeit und die reale Nutzlosigkeit der veralteten klassischen Metaphern und damit die überkommenen traditionellen Normen, Denkmuster und Gesellschaftsstrukturen kritisiert und verspottet. Entscheidend ist jedoch, dass der Free Verse die Brutalität und Ziellosigkeit der Bewegung zur Modernisierung des Landes ebenfalls nicht von sarkastischer Kritik verschont.⁴³⁶

Der eigentliche Kritikpunkt, den Jiang Ruoshui in den Vordergrund stellt, ist jedoch, dass Mu Dan ein Betrüger sei und seine Lyrik ein reines Imitat von Audens Dichtung darstelle. Eine Kritik, die auch 1957 geäußert wurde.⁴³⁷ Jiang Ruoshui vermag es indes nicht, sie literaturwissenschaftlich überzeugend zu belegen. Seine Methode besteht darin, Wörter bzw. Sätze aus Audens Gedichten aus dem Kontext zu reißen, um dann nach einzelnen Sätzen in Mu Dans Gedichten zu suchen, in denen diese Wörter ebenfalls vorkommen. Bei Audens und Mu Dans Gedichten handelt es sich aber um grundverschiedene Situationen und absolut andere Kontexte. Das absurdeste Beispiel ist das Verb „lernen“, welches Auden in seinem Gedicht *Während des Kampfes* verwendet. Jiang Ruoshui gibt daraufhin sechs Beispiele aus sechs Gedichten Mu Dans, in denen das Verb „lernen“ ebenfalls vorkommt. An dieser Stelle erreicht die Absurdität und Unglaubwürdigkeit von Jiang Ruoshuis Argumentation ihren Höhepunkt.

Dass Jiang Ruoshuis Artikel das Ziel verfolgt, die alte maoistische Ideologie der Gedankenkontrolle in sämtlichen Lebensbereichen zu praktizieren, macht er in den abschließenden Sätzen sehr direkt deutlich: „Wenn [Mu Dan] denn wirklich daran zweifelt, dass es seiner Lyrik am traditionellen Charakter mangelt, so ist es gut. Tatsächlich gibt es ja bei den Gedichten auf der Ebene der Gedankenmuster, des stilistischen Rahmens, des Satzbaus und der Sprache in seinen späteren Jahren einige Veränderungen. Sie sind eher leichter zu lesen, nicht so sehr europäisiert und schwer verständlich. Das heißt, dass er nach 40 Jahren Erfahrung Zweifel und Un-

sicherheit erfahren hat. Wenn denn auf das Bereuen vor seinem Tod Verlass ist, [...] so lasst uns seiner erinnern.“⁴³⁸

Jiang Ruoshuis Kritik vermag nicht zu verhindern, dass sich Mu Dans Lyrik zunehmend als Studienobjekt etabliert. Jedoch wird die Diskussion um seine Lyrik kontroverser und Zhang Tongdaos These von 1994, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter,⁴³⁹ wird niemals mehr in nachfolgenden Publikationen angeführt werden können. Die Tendenz, Mu Dans „Position werde zunehmend nach oben korrigiert“,⁴⁴⁰ scheint damit unterdrückt worden zu sein. Auffallend bleibt, dass sich zwar Widerspruch gegen Jiang Ruoshuis Anfeindungen regt, jedoch erneut zeitlich versetzt, erst drei Jahre später.

Die konstruktiven Gegenthesen, die unter anderem von Duan Congxue 段从学 und Wang Jiabin 王家新 angeführt werden, enthalten sich bewusst jeglicher ideologischer Wertung, sondern suchen eine objektive wissenschaftliche Haltung einzunehmen. 2005 und 2006 macht Duan Congxue wiederholt auf den bisher verkannten komplexen Charakter der „kulturellen Ursprünge“ von Mu Dans Lyrik aufmerksam. In seinem Aufsatz „Mu Dans Befürwortung des antijapanischen Widerstandskrieges und Umwälzungen in seinem dichterischen Stil“ („Mu Dan dui kangri zhanzheng de rentong ji qi shifeng de zhuanbian“ 《穆旦对抗日战争的认同及其诗风的转变》) weist Duan Congxue darauf hin, dass „am meisten der Einfluss von Dichtern des Modernismus wie Eliot, Yeats, Auden und Rilke“ in Bezug auf Mu Dans Werke „diskutiert werde“, jedoch „nicht so sehr die enge Beziehung zwischen dem Dichter und der poetischen Kultur des Romantizismus bemerkt“ werde: Diese Kultur sei „nicht nur eine wichtige Grundlage dafür, dass Mu Dan verstärkt den westlichen poetischen Stil des 20. Jahrhunderts aufgenommen“ habe, sondern habe „für den individuellen Charakter von Mu Dans Schaffen und die Ausbildung seiner Wahrnehmung des Lebens eine grundsätzliche Rolle gespielt“.⁴⁴¹

Ist diese Kritik Duan Congxues an Jiang Ruoshuis Artikel noch äußerst verhalten formuliert, so gibt er ein Jahr später in seiner Publikation „Zurück zum bereichernden und komplexen Charakter Mu Dans.“ („Huidao Mu Dan de fengfuxing yu fuzaxing“ 《回到穆旦的丰富性与复杂性》) den „Wissenschaftlern“, deren „Horizont nicht offen und weit genug ist“, explizit Kontra: „Der Einfluss der westlichen poetischen Kultur auf Mu Dan ist eine grundsätzliche Tatsache. Auch ist dies der entscheidende grundsätzliche konstruktive Faktor für den bereichernden, komplexen, künstlerisch individuellen Charakter Mu Dans. In der Tat sind die kulturellen Quellen der westlichen Lyrik, die Mu Dan angenommen und zu Rate gezogen hat, ziemlich reichhaltig. Dass wir die unendliche Vielfalt an Eigenschaften von Mu Dans Lyrik auf den Einfluss einer Minderheit modernistischer Dichter wie Auden und Eliot etc. zurückführen, liegt keinesfalls daran, dass Mu Dans kulturelle Quellen beschränkt sind, sondern daran, dass der Blickwinkel der Wissenschaftler nicht offen und breit genug ist.“⁴⁴²

Die eingeschränkte Wahrnehmung des Wissenschaftlers Jiang Ruoshui veranlasst Wang Jiabin 2006, einen alternativen Terminus als Gegengewicht zum Vorwurf der „Entfremdung des Chinesischen“ zu entwickeln: die „Sinisierung“ (qu zhongguohua 去中国化)⁴⁴³ der Lyrik durch Mu Dan. Dieser weitaus zutreffendere Begriff hat sich jedoch bis heute nicht gegen die einmalige Kritik eines Jiang Ruoshui durchgesetzt, der zahlreiche staatlich geförderte Preise gewonnen hat.⁴⁴⁴ Im Gegensatz zum progressiven Dichter und Literaturkritiker Wang Jiabin, der keine derartigen staatlichen Trophäen vorweisen kann.

Indirekt bestätigt Wang Jiaxin sogar Jiang Ruoshuis These, Mu Dan imitiere Auden, wiewohl in einer Dimension, die Jiang Ruoshui niemals intendiert haben dürfte. Er weist nämlich gleichzeitig in „Mu Dan und die ‚Sinisierung‘“ („Mu Dan yu ‚qu zhongguohua‘“ 《穆旦与‘去中国化’》) darauf hin, dass dieses Prinzip für die gesamte chinesische Lyrik zutreffe. Jiang Ruoshui „wirke“ darum zwar „in vielen seiner Ansichten äußerst extrem“, doch er habe den „sensibelsten, fragilsten Nerv der neuen chinesischen Lyrik getroffen.“ Der Ausdruck der „Entfremdung des Chinesischen“ sei jedoch unangemessen, denn er „beinhalte eine Form der entschiedenen Verneinung, während [der Begriff] ‚Sinisierung‘ auf eine poetische Umsetzung und eine Taktik des Schreibens in einer konkreten historischen Situation verweise.“

Damit verteidigt Wang Jiaxin nicht nur Mu Dans Lyrik, sondern den Kern der Gesamtentwicklung der modernen chinesischen Lyrik. „Das Lernen und Imitieren“ sei im „Großen und Ganzen eine Tatsache“. Jedoch habe die poetische Umsetzung der „Sinisierung“ Mu Dans „nicht nur der Lyrik die Kraft eines erneuten ‚Mitspracherechts‘ in der Realität verliehen“, sondern sie habe der neuen chinesischen Lyrik „eine neue Form des scharfsinnigen Charakters verschafft, eine nie zuvor dagewesene Vereinigung von Lyrik und Intellekt“. „Auf der Ebene der sprachlichen Form und des Sprachstils“ habe Mu Dan außerdem „eine neue lebendige poetische Sprache“ entwickelt.

Entscheidend bleibt der Verweis auf den Rahmen der Gesamtentwicklung der modernen chinesischen Poesie, um Jiang Ruoshuis ideologische Kritik zu entkräften. Die „poetische Verwirklichung der Sinisierung“ sei „keinesfalls nur mit der individuellen Anstrengung Mu Dans verbunden“, sondern diese Sinisierung begleite „beständig die Geschichte der modernen chinesischen Lyrik.“ „Sinisierung“ sei sogar „die Voraussetzung und der Antrieb für die Geburt und die progressive Entwicklung der neuen Lyrik“. Dies erkläre, warum „die Kunst auf ewig ‚Verfremdung‘ benötige, um selbst Veränderungen in ihrer Entwicklung und eine Wiedergeburt zu erlangen“.

Die „Sinisierung“ sei „Mu Dans grundsätzliche Taktik bei der Verwirklichung der künstlerischen Verfremdung“. Und „wenn man diese Umsetzung“ beurteile, so sollte „man doch die Logik abstreifen“, es ständen sich „zwei entgegengesetzte Pole“ gegenüber.⁴⁴⁵ An dieser Stelle von Wang Jiaxins Artikel wird deutlich, dass er sehr wohl erkannt hat, wie Jiang Ruoshui versucht, das alte ideologisch besetzte Feindbild des Westens gegen die chinesische Kultur von der Mao Ära in die Gegenwart zu transferieren und neu zu etablieren. Allerdings wagt es Wang Jiaxin nicht, diese Gedanken noch direkter zu äußern. Damit wird auch sein Artikel zu einem Abbild des Konflikts zwischen eigener kritischer Meinung, offizieller Zensur und Selbstzensur.

Auch Xi Chuans 西川 Argument von 1997, es handle sich bei Mu Dans poetischem Schaffen genau wie bei „ägyptischen“ und „griechischen“ Klassikern oder selbst „der Bibel“ um eine „Interaktion literarischer Schriften“,⁴⁴⁶ findet keinen nennenswerten Widerhall in der Literaturkritik. Tatsächlich hatte Zhou Yuliang bereits 1987 Mu Dans Lyrik als Glied einer langen Kette in der literarischen Tradition beurteilt und die gegenseitige Verzahnung von Mu Dans Übersetzungen und seinem poetischen Schaffen erkannt.⁴⁴⁷

Weitaus weniger vom Druck der Zensur gebeugt als Wang Jiaxin zeigt sich der taiwanische Literaturkritiker Zhang Songjian 张松建 2005 in seiner Publikation „Auden in China: literarischer Einfluss und kulturelle Vermittlung“ („Aodeng zai zhongguo: wenxue yinxiang yu wen-

hua woxuan“ 《奥登在中国: 文化影响与文化斡旋》). „Keinesfalls“ könne man „anhand von Mu Dan als Beispiel davon ausgehen, dass die chinesischen Dichter, die die poetische Lehre Audens herangezogen und den modernen Charakter der Literatur begründet“ hätten, „als Ergebnis den erbärmlichen Preis gezahlt“ hätten, „den chinesischen Charakter zu verlieren“. „Wir sind außerstande, diese Werke als simple Produkte des Musters „Westliche Attacke – chinesische Antwort darauf“ zu betrachten. Ebenso wenig dürfen wir die Gedankenlogik des Protektionismus als Ausgangspunkt nehmen und kritisieren, dass diese Werke ihren wertvollen individuellen und ihren chinesischen Charakter verloren hätten.“ „Ganz im Gegenteil“, betont Zhang Songjian, habe „die Lyrik von Mu Dan, Dun Xunxie, Wang Zuoliang etc. auf innovative Art und Weise die Quelle der poetischen Lehre Audens umgewandelt, um Gefühle, Gedanken, Einstellung und Erfahrung der modernen Chinesen auszudrücken, was sowohl ‚modern‘ als auch ‚chinesisch‘ ist.“⁴⁴⁸

Trotz oder gerade aufgrund der umstrittenen Stellung von Mu Dans Lyrik hält die Nachfrage danach an und erweist sich als Studienlücke. Chen Boliang 陈伯良 ist neben Li Yi einer der wenigen Literaturkritiker der älteren Generation, die auch nach der Jahrtausendwende weiter Mu Dans Lyrik durch ihre Publikationen propagieren. Chen Boliang hatte bereits 1997 in *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung*⁴⁴⁹ Yuan Kejias These von 1981 wiederbelebt,⁴⁵⁰ Mu Dan sei ein „unsterblicher patriotischer Dichter“. Fast 20 Jahre später, 2004, kurz nach den ideologischen Anfeindungen Jiang Ruoshuis von 2002,⁴⁵¹ sieht sich Chen Boliang bemüßigt, die Rechtfertigung und die Form der ideologischen Rehabilitation Mu Dans erneut voranzutreiben. Chen Boliangs *Biografie Mu Dans (Mu Dan zhuan 穆旦传)* stellt Patriotismus und Nationalstolz als entscheidende Triebfeder von Mu Dans poetischem Schaffen dar.⁴⁵² Wenngleich diese Biografie relativ kurz gefasst ist und nur eine Auflage von 4.100 Exemplaren vorweisen kann, so bietet sie doch eine gute Zusammenfassung sämtlicher Lebensstationen Mu Dans. Auch die Antirechtskampagne, in der „Mu Dan eine außerordentlich ungerechtfertigte Behandlung erfuhr“, ⁴⁵³ wird nicht ausgespart.

Ohne neue Erkenntnisse und unvollständig, aber frei von politischer Ideologie, ist dagegen Yi Bins 2013 publizierte *Kommentierte Biografie Mu Dans (Mu Dan qingzhuan 穆旦评传)*.⁴⁵⁴ Im Gegensatz zu Chen Boliang übergeht Yi Bin zum Beispiel Kindheit und familiäre Abstammung, obwohl diese für Mu Dans poetisches Werk eine wichtige, oft unterschätzte Rolle spielen.⁴⁵⁵ Chen Bo Liangs Biografie wurde lediglich 2006 neu aufgelegt, wohl anlässlich der Veröffentlichung der bis heute vergleichsweise vollständigsten Sammlung von Mu Dans Lyrik.⁴⁵⁶ Parallel dazu erscheint im gleichen Jahr der Band *Erstklassige ausgewählte Lyrik Mu Dans (Mu Dan jingxuanji 穆旦精选集)*;⁴⁵⁷ 2002 kann somit als vorläufiger Höhepunkt bezüglich der Studien zu Mu Dan gelten und illustriert eine deutlich gesteigerte Aufmerksamkeit sowie Nachfrage nach seiner Lyrik.

In auffälligem Widerspruch dazu steht die Tatsache, dass der bis heute vergleichsweise vollständigste Band zu Mu Dans Lyrik *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*⁴⁵⁸ nur 2015 neu aufgelegt wurde, was einerseits auf eine sinkende Nachfrage schließen lässt, andererseits aber auch belegt, dass sich Mu Dans schwierige Position, die er bis heute in der chinesischen Literaturgeschichte einnimmt, nicht geändert hat. Noch 1997 hatte Cao Yuanyong im Vorwort der ausgewählten Lyriksammlung *Die Versuchung der Schlange* beklagt, dass Mu Dan zu den Dichtern gehöre, die zwar „in der Geschichte der neuen chinesischen Literatur einen Einfluss ausgeübt“ hätten, jedoch gleichzeitig ein Autor sei, „dessen Werke keinem bestimmten Raster zugeordnet werden“ könnten. Unter den zahlreichen Gründen „sollte der politische nicht un-

terschätzt werden“. „Wenngleich seine Werke neu aufgelegt wurden“, habe er „immer noch nicht die gebührende Beachtung erfahren“.⁴⁵⁹

Außerdem sollte berücksichtigt werden, dass die Neuauflagen bestimmter Publikationen aufgrund der Anordnung der Verlage erfolgen und nicht individuell von den Herausgebern bestimmt werden können. So weist Lan Dizhi im Nachwort zu seiner Neuauflage der *Ausgewählten Lyrik der 9 Blätter* 2009 nicht nur auf die „Fürsorge des Herausgebers“ hin, sondern auch auf den „Umstand“, dass er und andere „Experten“ für Literatur vom *Renmin wenxue chubanshe*, dem renommierten Verlag für Volksliteratur, beauftragt wurden, eine Reihe bestimmter Publikationen, wie die von 1992,⁴⁶⁰ neu aufzulegen, um der „Nachfrage des Büchermarktes entgegenzukommen“.⁴⁶¹

Neben dieser offiziellen Begründung zeigt sich aber ein definitiv politischer Hintergrund mit der progressiven Intention, dem Leser „die reichhaltige Vielfalt der Entwicklung moderner chinesischer Literatur“ nahezubringen. Für die „Neuauflage“ – so heißt es im Vorwort, das von den Redakteuren des Verlags verfasst wurde – seien Veränderungen „betreffs der Autoren und der Werke“ vorgenommen worden. „Die Vorworte“ seien von den Herausgebern sorgfältigst „um Dinge“ ergänzt worden und „Streichungen“ erfolgt. „Das Zeitalter entwickelt sich“, so führt der Verlag aus, „die Wissenschaft schreitet voran. Wenngleich der Ursprung der Entwicklung verschiedener Strömungen, die Merkmale ihrer Gedanken und ihrer Kunst sowie ihr Einfluss auf die Literaturgeschichte und ihre Bedeutungen sich nicht großartig verändern werden, kommen wir doch nicht umhin, dass sich der Blickwinkel unserer Betrachtung unsere Methodik ändern und verbessern muss. Wissenschaftliche Studien und unser Lesen müssen gleichermaßen mit dem Zeitalter voranschreiten“.⁴⁶²

Derartige Äußerungen offenbaren den Ansatz einer schrittweisen Liberalisierung kulturpolitischer Normen. Indirekt sind sie auch ein Hinweis darauf, dass das repressive Vorgehen in Gestalt von Zensur und „Fürsorge des Herausgebers“ zu Beginn der 90er Jahre nun nach fast 20 Jahren durch eine liberalere, erstmals pluralistische Politik abgelöst werden musste. Darin lässt sich der Versuch einer Umsetzung der 1988 von Chen Sihe und Wang Xiaoming geforderten Neuschreibung der Literaturgeschichte erkennen. Allerdings steht die Behauptung der Verleger, die *Ausgewählten Werke moderner chinesischer Literaturströmungen* (*Zhongguo xiandai wenxue liupai chuanguo xuan* 中国现代文学流派创作选), in deren Rahmen die *Ausgewählte Lyrik der 9 Blätter Gruppe* 1992 erschien, seien „schon damals von den Lesern herzlich willkommen geheißen worden“⁴⁶³ in auffälligem Widerspruch zu Lan Dizhis eigener Aussage im Nachwort, ihm komme es vor, als habe er seine Publikation „fast niemals zum Verkauf in Geschäften entdeckt“. Zumal der Band nur eine „äußerst niedrige Auflage“ gehabt habe.⁴⁶⁴

Auf besonders starken Widerstand der Zensur traf Lan Dizhis Band *Ausgewählte Lyrik der Modernisten* (*Xiandaipai shixuan* 现代派诗选) vor und während der Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“. Laut Lan Dizhi war das Manuskript nach mehreren Korrekturen zur Zeit des „Misstrauens der ‚linken‘ Gedankenströmung gegenüber [anderen] Literaturströmungen“ 1983 endlich fertiggestellt, durfte jedoch erst 1986 erscheinen.⁴⁶⁵ Auch hier wird der ideologische Graben sichtbar, den der Kanon der Mao Ära zwischen Realismus und Modernismus gezogen hat. Erst 1986 durfte der Begriff des Modernismus wieder verwendet werden.

Qian Liqun tat es Lan Dizhi gleich und nutzte das nun liberalere Klima 1987 für seine Publikation. *30 Jahre moderne chinesische Literatur*,⁴⁶⁶ in der der Modernismus ebenfalls eine zentrale

Rolle für die Entwicklung der neuen chinesischen Lyrik spielt. War der „Haupterausgeber Zhang Bohai 张伯海“ bei der Fertigstellung von Lan Dizhis *Ausgewählter Lyrik der Modernisten* noch bemüht, in „seiner Aufopferung von ganzem Herz und Blut“ anzuregen, „wie ich das Vorwort umschreiben könnte, meine Gedanken und auch meine Methodik anleitete, um den Höhepunkt der Perfektion zu erreichen“,⁴⁶⁷ so zeigt sich Lan Dizhi in der Neuauflage von 2009 bemüht, alle „ideologischen dogmatischen Phrasen rauszunehmen“. Mit den anderen „Experten“ der Beijing daxue, Beijing shifandaxue und dem Institut der chinesischen Gesellschaft und Wissenschaft, Abteilung für Literaturstudien (Zhongguo shehuikexueyuan wenxue yanjiusuo 中国社会科学院文学研究所) teilt Lan Dizhi die Hoffnung, dass „mit dem wirtschaftlichen und politischen Aufstieg Chinas im globalen Kontext ein Zeitalter der neuen Kultur, neuen Literatur und Lyrik gerade im Kommen ist“.⁴⁶⁸ Allein die Tatsache, dass Lan Dizhi derart offen über Zensur und Repression sprechen und sogar Namen, nämlich den des Haupterausgebers Zhang Bohai und späteren Hauptverantwortlichen der Nachrichtenabteilung des Verlags, nennen und kritisieren darf, zeigt eine deutliche Form der Lockerung der Zensur im Jahre 2009.

Die Hoffnung auf eine demokratische, pluralistische Moderne ohne ideologische Dogmen und Zensur, die Lan Dizhi in seinem Nachwort zum Ausdruck bringt, steht jedoch in deutlichem Gegensatz zum Inhalt und zur Struktur seiner Neuauflage der *Ausgewählten Lyrik der 9 Blätter*. Am Beispiel der angepassten Darstellung von Mu Dans Lyrik entfaltet sich erneut die Paradoxie des Widerspruchs zwischen eigenem kritischem Geist, offizieller Zensur und Selbstzensur.

Qian Liqun hatte 1987 als erster Literaturkritiker nicht nur die Gruppe der 9 Blätter in eine Literaturgeschichte eingeordnet und damit offiziell anerkannt, sondern gleichzeitig Mu Dan als Dichter der 9 Blätter Gruppe „mit den höchsten Eigenschaften“ bezeichnet.⁴⁶⁹ Lan Dizhi hingegen beginnt bei der Beschreibung der Lyrik der neun Dichter zwar mit Mu Dan, jedoch nur, wie er es formuliert, „der Einfachheit halber“⁴⁷⁰ und ohne Mu Dan gerade im Vergleich zu den anderen Dichtern der Gruppe in seinen literarischen Leistungen entsprechend zu würdigen, geschweige denn, ihn in den größeren Kontext des 20. Jahrhunderts zu setzen, wie es 1994 bei Zhang Tongdao der Fall war.⁴⁷¹ Stattdessen wird Du Yunxie als der „beste der drei Sterne der Xinanlianda“⁴⁷² bezeichnet.

Lan Dizhis Publikation wird daher, trotz des durchaus progressiven Nachworts, zu einem typischen Beispiel für die Fortsetzung der bestehenden offiziellen ideologischen Muster der Literaturgeschichte der 80er Jahre. Seine *Ausgewählte Lyrik der 9 Blätter* ist ein Abbild der Tendenz, auch nach der Jahrtausendwende, Mu Dans Lyrik in vorgegebene Rahmen wie jene der Gruppe der 9 Blätter zu integrieren. Dass diese Integration politisch gewollt ist, zeigt Lan Dizhis Hinweis im Nachwort, dass er und „andere Experten“ vom *Renmin wenxue chubanshe* beauftragt wurden, bestimmte Publikationen neu aufzulegen. Dazu gehört auch die Bekräftigung der von Lan Dizhis bereits 1992 aufgestellter These, die 9 Blätter Gruppe sei bereits in den 40er Jahren entstanden und habe ihre Entwicklung in den 80er Jahren fortgesetzt.⁴⁷³

Bereits 2006 hatte Duan Congxue in „Zurück zu dem bereichernden und komplexen Charakter Mu Dans“ darauf hingewiesen, dass man Mu Dans Lyrik im „historischen, kulturellen“ Kontext analysieren müsste, um ihrem „bereichernden und komplexen“ Charakter gerecht zu werden.⁴⁷⁴ Das bedeutet, dass simple Formen der Kategorisierungen wie 9 Blätter Gruppe, bzw. Xinanlianda oder Gruppe der neuen chinesischen Lyrik den individuellen, nonkonformen Charakter von Mu Dans Lyrik und der anderer Dichter zwangsläufig verneinen und den literari-

schen Wert ihrer Werke reduzieren und nicht angemessen wiederzugeben vermögen. Mittels seiner, unter chinesischen Literaturkritikern durchaus umstrittenen These der angeblichen Kontinuität des poetischen Schaffens der 9 Blätter Gruppe betreibt Lan Dizhi eben diese Form der Kategorisierung von literarischen Strömungen. Doch genau damit knüpft er an die ideologische Tradition beim Verfassen von Literaturgeschichten der Mao Ära an. Diese publizierte die allgemeine Darstellung von Literaturströmungen statt der konkreten Präsentation von Autoren und ihren Werken. Diese Vorgehensweise hat sich nicht nur in den offiziellen Literaturgeschichten der 80er Jahre erhalten,⁴⁷⁵ sondern lässt sich noch bis heute in Unterrichtsbüchern für Literatur an der Universität finden.⁴⁷⁶

Obwohl Duan Congxue einen alternativen, progressiven soziologischen Interpretationsansatz propagiert, der sich mit Sun Yushis Appell deckt, an die Tradition der poetischen Lehre aus den 40er Jahren anzuknüpfen,⁴⁷⁷ ist er selber paradoxerweise nicht in der Lage, diesen auch anzuwenden, bzw. wagt es möglicherweise nicht aufgrund der Zensur. So bietet Lan Dizhi 2009 keine innovativen Thesen zu Mu Dans Lyrik. Der Satz *Der Kampf zwischen Gott und Dämon* habe „den wesentlichen Charakter des Klassenkampfes des damaligen Zeitalters verfälscht“,⁴⁷⁸ wird gestrichen, jedoch bleiben die anderen ideologischen Kritikpunkte bestehen: „obskur“, „nebulös“, „schwer verständlich“, zu „vernunftbetont“ (guoyu de lizhi 过于的理智)⁴⁷⁹ statt emotional, das heißt, nicht pathetisch genug etc. .

Das anfängliche Loblied auf Mu Dans „Antitraditionalismus“, seine „Innovation“, bzw. „Neuartigkeit der Ansichten“,⁴⁸⁰ wird auch 2009 zum Makel seiner Lyrik und damit ins Negative verkehrt. Mit diesem Urteil schließt Lan Dizhi seine Darstellung und relativiert damit deutlich Mu Dans literarischen Wert. Dabei benutzt er eine auffallend identische Argumentationsweise wie Jiang Ruoshui 2002.⁴⁸¹ Anknüpfungspunkt ist auch bei Lan Dizhi das leicht abrufbare Feindbild der „westlichen Moderne“ gegen „chinesische Tradition“. Wie Jiang Ruoshui wirft auch Lan Dizhi Mu Dan anhand des gleichen, dem Kontext entrissenen Tagebuchzitats vor, er besitze keine Tradition, bzw. zweifle in seinen späten Jahren an seinem eigenen Ansatz, die Moderne statt der chinesischen Tradition in die Lyrik eingeführt zu haben. Das betreffende Zitat aus Mu Dans Briefen lautet: „Insgesamt muss ich sagen [...], dass die Dinge, die ich geschrieben habe, nicht poetisch genug sind, d.h., dass die traditionellen poetischen Elemente zu wenig vorkommen.“ Wie Jiang Ruoshui übergeht auch Lan Dizhi Mu Dans nachfolgenden Äußerungen, die Zufriedenheit mit seinem Werk belegen. Durch seine „ausländische Direktheit“ habe Mu Dans Lyrik den „poetischen Sinn“ verloren, sei „trotzdem“ und aufgrund seines „Antitraditionalismus“ „unausweichlich etwas abstrakt“. Lan Dizhi rekurriert auf sämtliche negative Befunde, die während der Antirechtskampagne gegen Mu Dan geäußert wurden: „niederdrückend“, „obskur“ und „schwer verständlich“.

Neben diese Liste der Negativmerkmale stellt Lan Dizhi Mu Dans offizielle Daseinsberechtigung in der offiziellen Literaturgeschichte: Es ist sein patriotischer Charakter. *Preisung der Schönheit* sei sein repräsentativstes Gedicht.⁴⁸² Im Nachhinein ist schwer zu beurteilen, welche Einstellung Lan Dizhi aus diesem Potpourri der Reproduktion negativer und positiver Thesen der Mao Ära, bzw. post-Mao Ära, tatsächlich teilt, oder aber ob diese erneut auf die „Fürsorge“ der Zensur zurückzuführen sind. Deutlich zeigt sich jedoch anhand der zahlreichen Widersprüche und Lücken in Lan Dizhis Argumentationsweise, dass der Konflikt zwischen eigenständigem Denken, offizieller Zensur und der bewussten Schere im eigenen Kopf nach der Jahrtausendwende zunehmend subtilere Formen annimmt.

Auf diesen Konflikt weist auch Sun Yushi 2007 bei der Veröffentlichung seiner Reihe *Leseanleitung zur modernen chinesischen Lyrik* (*Zhongguo xiandai shi daodu* 中国现代诗导读) hin, die Mu Dan zum ersten Mal einen eigenen Band, die *Leseanleitung zur modernen chinesischen Lyrik, Mu Dan Band* (*Zhongguo xiandai shi daodu, Mu Dan juan* 中国现代诗导读, 穆旦卷) widmet.⁴⁸³ Sun Yushi hatte bereits 1990 eine *Leseanleitung für moderne chinesische Lyrik (1917-1938)* (*Zhongguo xiandai shi daodu (1917-1938)* 中国现代诗导读 (1917-1938)) verfasst,⁴⁸⁴ in der Mu Dans Name jedoch nicht einmal erwähnt wurde. In seinem Nachwort zur Ausgabe von 2007 erklärt Sun Yushi offen, dass er selber in seinem 1959 in der *Shikan* veröffentlichten Artikel „Lyrik des Widerstandskriegs“ („Kangzhan shige“ 《抗战诗歌》) unter der Rubrik „Die Situation der Entwicklung der neuen Lyrik“ („Xinshi fazhan gaikuang“ 《新诗发展概况》) aufgrund des damaligen politischen Klimas und eigener Feigheit sowie Unwissenheit angesichts der Geschichte überhaupt nicht Mu Dans Namen erwähnt habe, „geschweige denn solche tief sinnigen, hervorragenden poetischen Werke wie *In der Nacht des eiskalten 12. Monats* (*Zai hanleng de layue de ye li* 在寒冷的腊月的夜里) und *Preisung der Schönheit*.“⁴⁸⁵

Sun Yushi ist einer der wenigen Literaturkritiker, die expressis verbis und derart selbstkritisch über das Dilemma zwischen eigener kritischer Meinung, Selbstzensur und offizieller Zensur reflektieren. Unverfälschte, ungefilterte eigene Gedanken der einzelnen Literaturkritiker und damit das wahre Echo auf Mu Dans Lyrik sind deshalb sehr schwer abzubilden. Zeigt Lan Dizhi sich in seiner Publikation von 2009 z.B. tief in alten ideologischen Denkmustern verhaftet, so präsentiert er sich jedoch 1987 in seinem Beitrag zu *Ein Volk ist bereits aufgestanden* als Unterstützer von Mu Dans Lyrik.⁴⁸⁷ Insofern hat die Intention von Sun Yushis 1990 publizierter *Leseanleitung für moderne chinesische Lyrik (1917 - 1938)* nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Sun Yushi macht in seiner Neuauflage 2007 darauf aufmerksam, dass er 1990 bewusst ein „Gegengewicht“ zu den „Vorwürfen, die sich gegen die moderne Lyrik“ und „den Aufstieg der Okkulten“ richteten, schaffen wollte, und zwar indem er eine poetische Theorie neu entwickelte, um schwer verständliche literarische Werke der neuen Lyrik zu analysieren.⁴⁸⁸ Seine Zielsetzung ist also eine Wiederbelebung pluralistischer demokratischer Traditionen der 40er Jahre, um die Vereinheitlichung der Denkmuster und des ästhetischen Verständnisses durch ideologische Kontrolle, Zensur und politische Kampagnen zu stoppen. Es ist ein innovatives Zeichen, nach dem Tiananmen Massaker, die Komplexität und Koexistenz sowie Toleranz verschiedener Gedankenstrukturen zu reaktivieren.

Dabei sieht Sun Yushi die „wissenschaftlichen Methoden der Kritik von I. A. Williams und die „detaillierte Analyse“ von Zhu Ziqing als grundsätzliche Voraussetzung für den Zugang zu komplexer, „schwer verständlicher“ und „obskurer“ Lyrik. Diese Traditionen hätten „sich bereits unter Zhu Ziqing etabliert“, sie seien, „nur aufgrund objektiver historischer Umstände sehr lange Zeit unterdrückt gewesen“ und dadurch „verblasst und vergessen worden“. Sun Yushi stellt klar, dass es sich „keinesfalls um eine Vorliebe für eine bestimmte Strömung und einen bestimmten Stil“ handle, sondern vielmehr darum, die „Pluralität der Lyrik zu retten“ und letztendlich „die Bildung und den Geist des Volkes zu entwickeln“,⁴⁸⁹ d.h., einen geistigen Überbau zu etablieren.

Nach der Publikation seiner *Leseanleitung für moderne chinesische Lyrik (1917 - 1938)* 1990 veröffentlichte Sun Yushi im selben Jahr den Beitrag „Schönheit ist ein Stern, dessen Abglanz

man erfassen kann“ („Mei, shi keyi daoda de xingguang“ 《美, 是可以到达的星光》) in der *Wenhuibao*, den Sun Yushi selbst als „kurze Beurteilung der Theorie der Gedichtanalyse“ be- greift. Tatsächlich handelt es sich hierbei um eine Rechtfertigung der *Lesanleitung für mo- derne chinesische Lyrik (1917 – 1938)*. Der Artikel wurde offensichtlich als Provokation ange- sehen und deshalb umgehend kritisiert in Form von Fragen wie „Muss man Lyrik noch erklä- ren?“⁴⁹⁰ Darin zeigt sich nicht nur, wie repressiv das kulturpolitische Klima ein Jahr nach der Niederschlagung der Tiannanmen Demonstrationen ist, sondern auch, wie stark die ideologi- schen Denkmuster durch Mao Zedongs Vorgaben der Rede in Yan’an bis über seinen Tod hin- aus präsent bleiben. Demnach müsse ein Gedicht für die Massen einfach aufgebaut und leicht verständlich, bzw. die Charaktere leicht zu durchschauen sein.⁴⁹¹

Damals hatte Sun Yushi „keine Antwort gegeben“, wohl aufgrund des von der Zensur ausge- übten Drucks. Dieses Nachwort in der Neuauflage von 2007 sei nun „eine verspätete Antwort auf die Frage ‚Muss man Lyrik noch erklären?‘“.⁴⁹² Wie stark die ideologische Propaganda und Bewusstseinskontrolle 2007 nach wie vor unvermindert anhält, zeigen die Mühe und Redun- danz, mit der Sun Yushi über fünf Seiten hinweg sich diesem Thema widmet. Anhand von Zhu Guangqians „Unaussprechliche Schönheit“ („Wuyan zhi mei“ 《无言之美》) und „Die Einsam- keit des Dichters“ („Shiren de guji“ 《时人的孤寂》) betont Sun Yushi die notwendige Koexis- tenz pluralistischer Perspektiven, wie sie verschiedenen Individuen zu eigen sind. Zhu Gua- ngqian wählt dafür in seinem Artikel das äußerst bekannte Gespräch zwischen Zhuangzi 庄子 und Huizi 惠子.⁴⁹³ Indem Sun Yushi gerade diesen Artikel heranzieht, evoziert er die Assoziati- on, dass kultureller Pluralismus auch ein chinesisches Erbe sei und nicht nur auf westlichen Theorien wie jenen von I. A. Williams beruhe, die u.a. Zhu Ziqing in den 40er Jahren einführte.

Dieser Kunstgriff der Analogie fungiert als Klammer zwischen zwei Polen. Einerseits werden damit die konservativen, ideologischen patriotischen Kräfte unter den Literaturkritikern direkt angesprochen und gleichzeitig deren Ansicht widerlegt, Modernismus sei nur eine Erfindung des westlichen Feindbildes. Andererseits sollten liberale, innovative Kräfte durch den Hinweis auf zwei Artikel Zhu Guangqians angesprochen werden: „Methodik zur Untersuchung von Ge- dichten“ („Yanjiu shige de fangfa“ 《研究诗歌的方法》) und „Das Komplexe und das Simple in der Lyrik“ („Shi de nan yu yi“ 《诗的难与易》). Der erste Titel unterstreicht die Notwendig- keit der vernetzten Anwendung des biografischen und des psychischen Interpretationsansat- zes, um den Kern der jeweiligen Lyrik zu durchdringen. Sun Yushis *Mu Dan Band* ist das Proto- koll seines Experiments an seinen eigenen Studenten, um „das Bewusstsein für eine poetische Theorie neu zu entwickeln und schwer verständliche literarische Werke der neuen Lyrik zu analysieren“.⁴⁹⁴

Dieser Band ist eine Sammlung des „Austausches“ und der „Debatte“, die die Studenten von 1980 bis 2003, Sun Yushis Jahr der Emeritierung, zu „autonem Denken“ animieren sollte und sich in verschiedenen Essays aus Detailinterpretationen verdichtete. Gleichwohl gibt Sun Yushi zu bedenken, dass es sich hier „nur“ um „den Versuch eines Gedankengangs“ handle und, vorsichtig ausgedrückt, „es dabei sicher viele Probleme geben“ würde. Die Hauptproble- matik sieht Sun Yushi jedoch darin, dass „die Analyse von Mu Dans Lyrik“ sich nach wie vor einer „Darstellung“ unterordnen muss, die einen „allgemeinen Rahmen“ vorzeichnet.⁴⁹⁵ Eine deutliche Anspielung auf die vorgegebenen Rahmen der 9 Blätter Gruppe, Gruppe der Xinanli- anda und Gruppe der neuen chinesischen Lyrik, in die Mu Dans Werke nach wie vor überwie- gend integriert werden. Immer noch bestehe eine Barriere des „künstlerischen Verständnis-

ses“ zwischen den „komplexen, schwer verständlichen Gedichten Mu Dans“ und „den Lesern.“ Der „noch abzuwartende nötige Durchbruch“ könne nur durch „die Gedanken und Methodik der Lehre einer modernen poetischen Analyse“ erfolgen sowie deren „Anwendung beim sorgfältigen Lesen“.

Sun Yushis „Traum“ bleibe jedoch, dass „noch mehr der komplexen, außerordentlichen, wunderbaren Lyrik Mu Dans, ja sogar sein gesamtes poetisches Werk“ einer „Analyse“ unterzogen werde, „damit noch mehr Menschen sich seiner Lyrik nähern“ könnten, um damit vor allem „die herrliche traditionsreiche Welt der Schönheit des Obskuren zu betreten“, die dieser „Dichter geschaffen“ habe.⁴⁹⁶ Endziel bleibt die „Bildung und geistige Weiterentwicklung des Volkes“. Sun Yushi wolle „nicht mit ansehen, wie angesichts des zunehmenden Ungleichgewichts zwischen Materiellem und Spirituell-Geistigem, zwischen allgemeinem Mangel und Verlust des gelehrten Geistes, die Menschen Edelmut, Schlichtheit, Lyrik, Schönheit, ja sogar ein Mindestmaß an gesellschaftlicher Tugend ablehnen“ und „sich damit die Tragödie der Zerstörung der Schönheit beständig wiederhole“⁴⁹⁷ – ein eindeutiger Hinweis auf die kulturelle Tabula rasa der Mao Ära, aber auch auf politische Kampagnen der post-Mao Ära und ihr repressives Klima der Zensur und der Kontrolle des Bewusstseins, inklusive des ästhetischen Empfindens an sich.

Indem Sun Yushi demokratische Formen des „Austausches“, der „Debatte“ und des „autonomen Denkens“ als entscheidenden Ausgangspunkt für die Bildung eines geistigen Überbaus begreift, trifft er sich in seinen Ansichten mit Qian Liqun, der schon 1993 Mu Dan als den einzigen Autor betrachtete, der aufgrund „seines autonomen Denkens und Reflektierens“ der wahrhaftige Nachfolger Lu Xuns sei.⁴⁹⁸ Eben dieses Charakteristikum von Mu Dans Lyrik sieht er als das wesentliche Element zur positiven geistigen Fortentwicklung des Volkes. Eine Aufgabe, der sich in seinem literarischen Schaffen auch Lu Xun gestellt hatte.

Auffällig bleibt die Tatsache, dass es nicht Sun Yushis eigene Entscheidung war, einzig und allein Mu Dans Lyrik einen eigenständigen Band zu widmen und ihn damit explizit in der Bedeutung seiner literarischen Errungenschaften über alle anderen Dichter der Periode von 1917 bis 1949 zu stellen. Sun Yushi macht darauf aufmerksam, dass es der Herausgeber war, der dies erwirkt habe.⁴⁹⁹ Damit erhält diese Entscheidung erneut eine eindeutig politische Dimension. Lan Dizhi hatte die Neuauflage seiner *Ausgewählten Lyrik der 9 Blätter* als Aufforderung des *Renmin wenzue chubanshe* beschrieben.⁵⁰⁰ Die „Fürsorge des Herausgebers“, die 1990 in der Erstausgabe von Lan Dizhi Mu Dans Lyrik noch ideologisch kritisierte,⁵⁰¹ scheint nun, 2007, Sun Yushi in seinen Thesen zu Mu Dan zu bestärken. Eine Form der Unterstützung, für die sich Sun Yushi, im Gegensatz zu Lan Dizhi, dankbar zeigt. In offensichtlichem Widerspruch zu der Anordnung, Mu Dan mit einem eigenen Band zu bedenken, steht allerdings die Tatsache, dass dieser in offiziellen Unterrichtsbänden für die chinesische Sprache und Literatur an Mittelschulen und Universitäten stets nach wie vor ausschließlich im Rahmen der 9 Blätter Gruppe, bzw. der Dichtergruppe der Xinanlianda angeführt wird.⁵⁰²

Zeitgleich zu Sun Yushis Publikation der *Leseanleitung für modernn chinesische Lyrik, Mu Dan Band* von 2007 beginnt die *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik*, zwölfbändig von 1912 bis 2012, mit Xie Mian als Hauptherausgeber zu erscheinen.⁵⁰³ Xie Mian selber versteht diese Anthologie als ein Plädoyer für die Entideologisierung und Entdogmatisierung der maoistischen Literaturgeschichte. Gleichzeitig verbirgt sich dahinter das Streben nach einer pluralistischen Gesellschaft, die allerdings bis heute eher Wunschdenken geblieben ist. Xie Mian formuliert

seine Beobachtungen und Erkenntnisse folgendermaßen: „Die Geschichte der Entwicklung der Lyrik zeigt bereits, dass, wenn im Bereich der Lyrik mit Gewalt eine einzige oder einige wenige Formen der Lyrik durchgesetzt werden, damit die Regeln der Lyrik missachtet werden. Allein die öffentliche Meinung zu vereinheitlichen, ist schon schwer genug; die Lyrik zu vereinheitlichen, ist umso mehr ein barbarisches Verfahren. Die Menschen haben jetzt endlich erkannt, dass die Lyrik in Wirklichkeit ein individuelles Werk ist. Allein bei einer ausgeprägten Individualisierung kann ein ausgeprägter kreativer Charakter existieren. Je individueller, desto poetischer. Das ist von keiner ‚Richtung‘ und auch von keinem ‚Weg‘ abhängig.“⁵⁰⁴

20 Jahre nach Chen Sihes und Wang Xiaomings Forderung von 1989, die Literaturgeschichte neu zu schreiben, ertönt 2009 erneut dieser Ruf, nunmehr von Xie Yuan und seinen Mitstreitern. Zwar gelingt es auch dieser Anthologie nicht, Mu Dans Lyrik einer vernetzten Analyse zu unterziehen, aber immerhin ist die Darstellung von Einzelaspekten seines mittleren (1939 - 1949) und seines Spätwerkes (70er Jahre) weitgehend ideologiefrei, insofern als seine literarischen Leistungen nicht mehr in die Kategorie „unsterblicher patriotischer Dichter“⁵⁰⁵ eingeordnet werden. Gleichzeitig handelt es sich hier um eine literaturgeschichtliche Publikation, die zum ersten Mal nicht mehr ausschließlich Mu Dans mittlere Schaffensperiode (1938-1949), sondern auch seine späte Schaffensphase, seinen Nachlass aus den 70er Jahren, einbezieht und würdigt. Für beide Zeiträume wird Mu Dan mit der höchsten Anzahl an Gedichten gegenüber allen anderen Dichtern besonders hervorgehoben.⁵⁰⁶

In Band 3, der sich mit der Lyrik von 1937 bis 1949 beschäftigt, wird Mu Dan zum ersten Mal innerhalb mehrerer literarischer Strömungen dieser Zeit gewürdigt. Tatsächlich handelt es sich hier um eine Ausführung der These, die Qian Liqun schon 1987 in seiner *30 Jahre moderne chinesische Literatur* aufgestellt hatte. Die Gruppe der 9 Blätter habe in den 40er Jahren eine besondere Form der „Zusammenfassung historischer Erfahrungen der verschiedenen Strömungen aus 30 Jahren vollzogen“ und sei deshalb die „wichtigste Gruppierung der 40er Jahre.“⁵⁰⁷ Damit decken sich Qian Liqun und Wu Xiaodong in ihrer Ansicht, dass sie Mu Dan als den wichtigsten Vertreter dieser Periode ansehen.

Mu Dan ist auch der einzige Dichter, der sich in mehreren Kategorien gleichzeitig wiederfindet, was die Komplexität und Vielfalt seiner Lyrik unterstreichen soll. So wird Mu Dans Lyrik anhand des Gedichts *In der eiskalten Nacht des 12. Monats* der „Lehre der Heimatlyrik“ zugeordnet und außerdem seine Mitwirkung an einem „neuen Rahmen für den Free Verse“⁵⁰⁸ betont. Gleichzeitig versucht Wu Xiaodong, sich bewusst von der üblichen Kategorisierung literarischer Strömungen in seiner Darstellung zu distanzieren. In dem Abschnitt „Der Aufschwung langer Gedichte und das Bewusstsein für ‚epische Lyrik‘“ (Changshi de boxing yu ‚shishi‘ de yishi 长诗的勃兴与‘史诗’的意识) werden auch Mu Dans epische Gedichte präsentiert: *Der dämonische Zauber des Ur-Waldes*, *Der Kampf zwischen Gott und Dämon* und *Es zeigt sich im Verborgenen* (Yinxian 隐现).⁵⁰⁹

Was fehlt, sind konkrete Gedichtanalysen; es gibt jedoch einen Hinweis auf die Parallele zu T. S. Eliots *Four Quartets* und die Feststellung, dass der Wegfall des pathetischen ideologischen Wortschatzes eines der wichtigsten Merkmale der dichterischen Errungenschaften Mu Dans sei. Wu Xiaodong benutzt keine wertenden Umschreibungen, weder die Bezeichnung „pathetisch“ noch „ideologisch“, sondern spricht stattdessen von der „Anhebung des philosophischen Charakters der Lyrik“ (shi de zhelihua 诗的哲理化), die parallel ablaufe zu einem

Prozess der „Verbannung der Lyrik, die ihre Gefühle preisgibt“ (shuqing de fangzhu 抒情的放逐)⁵¹⁰.

Die Passage, die sich mit „der historischen Vernetzung der Modernisierung der neuen Lyrik“ (xinshi xiandaihua de lishixing zonghe 新诗现代化的历史性综合) befasst, beschreibt Mu Dans Beitrag zur Sensualisierung der Lyrik sowie sein „unbeständiges Ich“ als die entscheidenden poetischen Neuerungen.⁵¹¹ Beide Aspekte wurden bereits 1987 in *Ein Volk ist bereits aufgestanden*⁵¹² und 1997 in *Bereicherung und Schmerz der Bereicherung*⁵¹³ angesprochen. Repräsentative Gedichte sind hier *Ich preise unseren Leib (Wo gesong routi 我歌颂肉体)*, *Die Erinnerung (Yi 忆)*, *8 Gedichte, Es zeigt sich im Verborgenen* sowie *Die Umzingelten (Beiweizhe 被围者)*. Mu Dan wird als einer der Einzelkämpfer dargestellt, deren „Schiffsreise“ zu den Reformen der neuen Lyrik durch die „Geschichte“ unterbrochen wurde. Explizit als der beste Dichter des 20. Jahrhunderts wird Mu Dan hier nicht bezeichnet.⁵¹⁴

In Band 4 verfolgt Xie Yuan für die Lyrik von 1949 bis 1959 von Neuem den Ansatz, das überkommene Schubladendenken zu vermeiden. Mu Dans Lyrik der 50er Jahre wurde in offiziellen Literaturgeschichten bisher ausnahmslos unterschlagen. Der Grund dafür ist hauptsächlich die deutliche historische Tabuisierung der Antirechtskampagne, während derer Mu Dan das einzige Mal selber in der Ära des „Neuen China“ der VR publizierte. Diese Publikation u.a. des *Begräbnislieds* nimmt ein Kritiker wie Huang Canran 黄灿然 2001 als Anlass für den Vorwurf, Mu Dans Lyrik der 50er Jahre habe „vollkommen in den großen Chor der Propaganda und des Dogmatismus“ eingestimmt. Dies sei der „minderwertige Teil eines herausragenden Autors“. Er sei „feige, es mangle ihm an Mut, der einen Intellektuellen kennzeichnen sollte“, sowie „am autonomen Geist, den ein Dichter besitzen sollte“.⁵¹⁵

In einer derartigen Fehldiagnose offenbart sich die von Sun Yushi erläuterte Problematik des Mangels an komplexem Denken und der Verwendung vernetzter Interpretationsanalysen.⁵¹⁶ Duan Congxue weist 2002 als Antwort auf die Vielfalt der Metaphern in Mu Dans Lyrik hin.⁵¹⁷ Song Binghui 宋炳辉 führte bereits 2000 den historischen Aspekt an, jedoch ohne ihn selber zur Interpretation anzuwenden.⁵¹⁸ Hu Xudong 胡续东 missversteht Mu Dans Lyrik der 50er Jahre in seiner Rezension von 2006 dagegen als „einen Versuch, angesichts einiger Probleme eine Form der Selbstverbesserung vorzunehmen“.⁵¹⁹ Liu Zhirong 刘志荣 bezeichnet Mu Dan dagegen immerhin als denjenigen Dichter, den man in diesem Zeitalter aufgrund seines „non-konformen“ Charakters schätzen sollte.⁵²⁰ Damit ruft Liu Zhirong ebenfalls zu einer „Neuentdeckung“ und Neubewertung von Mu Dans Lyrik auf.

Zwar beschränkt sich Xie Mian in seiner Passage mit dem Titel „Ketzerische Stimmen“ (Yiduan de shengyin 异端的声音) auf Mu Dans *Begräbnislied*,⁵²¹ jedoch wird hier zum ersten Mal Mu Dans Lyrik der 50er Jahre angemessen gewürdigt und deren literarischer Wert dadurch erneut gezielt angehoben. Parallel dazu macht Xie Mian auf den unausweichlichen Stillstand von Literatur und Kultur aufmerksam, der mit einer Vereinheitlichung des geistigen Überbaus durch die kulturpolitischen Leitlinien aus Yan’an einhergeht.

Im sechsten Band der Lyrik von 1969 bis 1979, herausgegeben von Cheng Guangwei 程光伟, zeigt sich eine eindeutige Diskrepanz zwischen dem Vorwort, in dem Bei Dao statt Mu Dan als „wichtigster Schriftsteller der 70er Jahre“⁵²² bezeichnet wird, und der Sammlung an sich, die Mu Dan mit 28 Gedichten, im Vergleich zu 16 für Bei Dao, den mit Abstand breitesten Raum

widmet. Dieser Widerspruch zwischen Xie Mian und Cheng Guangwei belegt ganz deutlich die geringe allgemeine Anerkennung von Mu Dans Spätwerk unter der Mehrheit der Literaturkritiker, fast 30 Jahre nach Mu Dans Tod.

Der siebte Band der Lyrik von 1979 bis 1989 setzt Mu Dan hingegen als wichtigsten der „zurückgekehrten Dichter“ in Szene.⁵²³ Wang Guangming 王光明 charakterisiert Mu Dan als einen jener Dichter, die „sich nicht an die Literatur und Kultur des neuen Volkes“ gewöhnen konnten und der außerdem zu jenen zählt, die „wegen der politischen Kampagnen und Gedankenkampagnen unterdrückt und zerstört wurden und das Recht zum Schreiben verloren“.⁵²⁴ Damit rückt einerseits Mu Dans Nonkonformität, aber andererseits auch seine wiederholte ideologische Rehabilitation in den Vordergrund. Hatte Cheng Guangwei es unterlassen, die literarischen Errungenschaften von Mu Dans Spätwerk in seinem Vorwort zu würdigen, so holt Wang Guangming dies in diesem Band nach, unter anderem führt er Mu Dans Gedichte *Freundschaft* (*Youyi* 友谊), *Frühling* (*Chun* 春), *Sommer* (*Xia* 夏), *Herbst* (*Qiu* 秋) und *Winter* (*Dong* 冬) als Belege für den „Sieg des Lebens“ eines unbeugsamen Intellektuellen an. Als einzigem Dichter während der Mao Ära sei es Mu Dan gelungen, seinen „eigenen Stil“ zu bewahren. Gleichzeitig habe er sich in seinem Frühwerk weder der „Stimmung romantischer Balladen“ (*langman zhuyi de muge qingxu* 浪漫主义的牧歌情绪) noch dem „Sentimentalismus und Nihilismus“ hingegeben.⁵²⁵ Damit gibt Wang Guangming nicht nur Thesen aus *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von 1987⁵²⁶ wieder, sondern stützt indirekt vor allem Zhang Tongdaos Einschätzung von 1994, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts.

Insgesamt kann diese Anthologie aufgrund von Xie Mians, Wu Xiaodongs und Wang Guangmings gelungenem Versuch, Mu Dans literarischen Wert zu konsolidieren, als eine in wesentlichen Zügen erfolgreiche Umsetzung der Forderung, die „Literaturgeschichte neu zu schreiben“, als ein „insgesamt beschwerlicher Prozess“ angesehen werden, der gleichzeitig die „Entwicklung der Lehre der modernen chinesischen Lyrik“⁵²⁷ widerspiegelt.

Teil I. 12 Der Einfluss der chinesischen Literaturgeschichte auf die europäische Sinologieforschung

Die kategorische Einteilung und Zuordnung von Autoren zu bestimmten Literaturströmungen, wie Mu Dan zur Gruppe der 9 Blätter, wurde zwar u.a. von Literaturkritikern wie Sun Yushi⁵²⁸ und Wang Yi⁵²⁹ kritisiert und in ihrer Berechtigung angezweifelt, jedoch bis heute grundsätzlich kaum geändert. Die einzige Veränderung bestand darin, nach neuen alternativen Kategorisierungen zu suchen, um zum Beispiel die Dichtergruppe der Xinanlianda und die Mitglieder der 9 Blätter Gruppe wie Mu Dan dort zu integrieren. Die Tatsache, dass Zhang Tongdao und Du Yunxie diese neue Kategorie schon 1996 maßgeblich mitprägen und sogar als eigenes Forschungsobjekt etablieren,⁵³⁰ mag die Einsicht Zhang Tongdaos verstärkt haben, dass seine eigene radikale Neuschreibung der Literaturgeschichte nicht durchsetzbar scheint. Darum weichen beide auf einen kleineren Rahmen aus. Xie Mians Vorstoß in der *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik* diese Kategorie aufzulösen, bleibt eine Ausnahme.

Die 2010 von Kang-i Sun Chang und Stephen Owen herausgegebene *The Cambridge History of Chinese Literature* ist die erste nicht-chinesische Literaturgeschichte überhaupt, die Mu Dans Lyrik erwähnt, und zwar anhand der Gedichte *Der dämonische Zauber des Ur-Waldes* und *8 Gedichte*.⁵³¹ Allerdings bleibt die Mitverfasserin des Kapitels „Chinese Literature from 1937 to the present“, Michelle Yeh, in ihrer Darstellung und literarischen Einschätzung Mu Dans aus mehreren Gründen weit hinter den Möglichkeiten zurück, die gerade der Rahmen der wohl innovativsten chinesischen Literaturgeschichte aus dem angelsächsischen Raum bietet. Der entscheidende Punkt dürfte die Auswahl und Bewertung bestimmter biografischer Erfahrungen Mu Dans sein, die wiederum prägend für sein poetisches Schaffen sind.

So übergeht Michelle Yeh komplett Mu Dans Arbeit als Redakteur und Gründer der progressiven, liberalen überparteilichen Zeitung *Xinbao* 新报 (*Neue Zeitung*) im Jahre 1946, die in Chen Boliangs Standardbiografie von 2004⁵³² besonders hervorgehoben wird. Bezeichnenderweise umgehen auch die danach folgenden Studien zu Mu Dans Lyrik gezielt diesen Ansatz demokratischer Bewusstseinsbildung, obwohl oder gerade weil diese Leitlinien seine Dichtung stark beeinflusst haben. In dieser wohl wichtigsten Phase für Mu Dans poetisches Schaffen geht es um nicht mehr und nicht weniger als den Aufbau einer zivilen pluralistischen Gesellschaft und eines autonomen demokratischen Bewusstseins. Die Tatsache, dass *Cambridge* diesen Ansatz ignoriert, illustriert deutlich die klare Abhängigkeit von chinesischer Sekundärliteratur. Selbst Chen Boliang versucht, die demokratischen Bestrebungen von Mu Dans Zeitung erneut mit der These des patriotischen Dichters⁵³³ zu rechtfertigen: „Mu Dan“ sei ein „patriotischer Jugendlicher“, der „nach dem Fortschritt“ strebe. „Auch“ habe er „einen weiten Horizont“ und sei „ein herausragender Dichter mit scharfem Verstand“. „Von seinen Gedanken her“ gehe er „eindeutig in die demokratische Richtung“ und wolle „einen Beruf ausüben“.⁵³⁴ Das bedeutet, Mu Dan wolle seinen Beruf gezielt mit dem Aufbau eines demokratischen Bewusstseins verbinden, sei es auf der Ebene der Medien oder der Lyrik. Damit knüpft er gezielt an die Tradition der 4. Mai Bewegung und deren Zeitschriften wie *Die neue Jugend* (*Xin qingnian* 新青年) an, die mit der gleichen Kombination versuchten, die Bildung des Volkes zu verbessern und damit China zu modernisieren.

Den einzigen biografischen Anhaltspunkt, den Michelle Yeh liefert, ist Mu Dans „Todesreise“ mit General Du Yuming 杜聿明 im chinesisch-japanischen Krieg, März 1942, als seine Truppe

den Rückzug über den „Berg der Barbaren“ antreten musste. Mu Dans patriotische Rolle als „Übersetzer und Freiwilliger“ rückt somit in den Mittelpunkt der kurzen Darstellung seiner Lyrik: „Im Nachhinein als der führende Dichter der 9 Blätter anerkannt, wird Mu Dan in den Flammen des Krieges getauft.“⁵³⁵

Insofern bleibt Michelle Yeh bezüglich der literarischen Einschätzung Mu Dans auf dem Stand der chinesischen Literaturkritiker aus den 80er Jahren stehen. Vermutlich bezieht sie sich in ihrem Urteil auf Qian Liquns Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur*, in der er 1987 Mu Dan „posthum zum Anführer der 9 Blätter Gruppe ernannten“ Dichter deklariert. Allerdings lässt er auch keinen Zweifel daran, dass er ihn, bezogen auf die unterschiedlichen Strömungen, für den besten Dichter der Vierzigerjahre hält.⁵³⁶

Selbst auf chinesischer Seite haben Literaturkritiker wie Sun Yushi 2009⁵³⁷ und Wang Yi bereits 1998⁵³⁸ auf die Überholtheit veralteter ungenauer Kategorisierungen und deren simplifizierte Gegenüberstellung hingewiesen. Umso mehr überrascht es, dass 2010 in der Cambridge Literaturgeschichte genau diese Methode der Zuordnungen auf Mu Dans Lyrik angewandt wird.

Michelle Yeh klassifiziert Mu Dan nicht nur bezüglich der literarischen Gruppierung, sondern auch ganz entscheidend durch den Titel eines von ihr ausgewählten Gedichts: *Das Lied des Urwalds – Im Gedenken an die auf dem Berg des Barbaren gefallenen Soldaten* (*Senlin zhi ge – ji yerenshan sinan de bingshi* 森林之歌 — 祭野人山死难的兵士).⁵³⁹ Mu Dan hat die meisten seiner Gedichte mehrmals redigiert. Im vorliegenden Fall hat er zunächst den zweiten Teil der Titelerstfassung verändert: *Das Lied des Urwalds – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal* (*Senlin zhi ge – ji Hukanghegu shang de baigu* 森林之歌 — 祭胡康河谷上的白骨), um dann in der Endversion den sehr stimmigen Titel: *Der dämonische Zauber des Urwalds – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal* (*Senlin zhi mei – ji Hukanghegu shang de baigu* 森林之魅 — 祭胡康河谷上的白骨) zu präsentieren.

Michelle Yehs Wahl der Titelerstfassung irritiert deshalb, weil sowohl in den chinesischsprachigen Literaturgeschichten als auch in den vergleichsweise vollständigsten Sammlungen von Mu Dans Lyrik von 1996 *Gesammelte Lyrik Mu Dans* sowie der 2005 und 2006 zweimal nacheinander aufgelegten *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* (*Mu Dan shiwenji* 穆旦诗文集) ausschließlich die Titelerstfassung verwendet wird.⁵⁴⁰ Sofern dies im Einzelfall nicht geschieht, wie bei den dreimal aufgelegten *Repräsentativen Werken Mu Dans: Das Ungeheuer* von 1999, 2000 und 2009, so wird den Titelerstfassungen in den jeweiligen Fußnoten bewusst die Titelerstfassung gegenübergestellt.⁵⁴¹ Bei der Cambridge Literaturgeschichte gibt es jedoch keine diesbezügliche Fußnote. Stattdessen findet sich bei dem zweiten von Michelle Yeh vorgestellten Mu Dan Gedicht *Ein Gedicht in acht Teilen* der Titel der Endversion *8 Gedichte* (*Shi ba shou* 诗八首) und nicht die Erstversion *Shi ba zhang* 诗八章.

Die Vermutung drängt sich auf, dass diese Instringenz seitens der Verfasserin ihrer Klassifizierung Mu Dans zum patriotischen, „in den Flammen des Krieges getauften“ Dichters geschuldet ist. Ihre Behauptung, dass die Autoren und Herausgeber der *Zhongguo xinshi yuekan* 中国新诗月刊 (*Chinese New Poetry Monthly*), denen vor allem Mu Dan, Du Yunxie, Zheng Min und Yuan Kejia zugerechnet werden, „nach 1949 in Schweigen verfielen und unbekannt blieben, bis sie in den frühen 80er Jahren wiederentdeckt wurden“, ⁵⁴² trifft zumindest für Mu Dan und seine 1957 während und vor der Antirechtskampagne veröffentlichten Gedichte keineswegs

zu. Ähnliches gilt, auch aufgrund der ungenauen Formulierung, für Michelle Yehs Aussage, die Dichter der 9 Blätter Gruppe hätten nach der Publikation ihrer *Sammlung der 9 Blätter* 1981 „den literarischen Kanon betreten“. ⁵⁴³ Nicht nur, dass der Terminus Gruppe der 9 Blätter in den 80er Jahren und selbst bis heute umstritten blieb. Das erste Mal in der Literaturgeschichte aufgenommen und vollwertig als Gattungsbegriff anerkannt wurde die „Gruppe der 9 Blätter“ erst 1987 in Qian Liquns Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur*. ⁵⁴⁴

Last but not least bleibt Michelle Yehs äußerst problematische Verwendung des Begriffs „nationalism“ (Nationalismus) ⁵⁴⁵ anzumerken, zumal in seiner Konnotation für den westlichen Leser. Ist doch in der chinesischen Sprache der Ausdruck für „Nationalismus“ (minzuzhuyi 民族主义) äußerst negativ konnotiert, stattdessen wird der Ausdruck des „Patriotismus“ (aiguozhuyi 爱国主义) bevorzugt, wortwörtlich: die Lehre der Vaterlandsliebe.

Teil I. 13 Folgeschwere Fehler in chinesischen Publikationen von Mu Dans Lyrik

Was die inkonsequente Verwendung der Titelfassungen von Mu Dans Gedichten betrifft, so findet sich diese nicht allein in *The Cambridge History of Chinese Literature*. Ähnliches ist durchaus auch bei chinesischen Publikationen zu beklagen. Hinzu kommen Schwierigkeiten auf lexikalischer und inhaltlicher Ebene. So gibt es zum Beispiel Druckfehler sowohl in Bänden ausgewählter als auch gesammelter Lyrik Mu Dans, die in allen Fällen das Bild seines poetischen Werkes verfälschen und unweigerlich zu Fehlinterpretationen führen.

So wird unter anderem 2009 in *Repräsentative Werke Mu Dans: Das Ungeheuer* der Titel *Der dämonische Zauber des Ur-walds – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal* in der Überschrift als Erstfassung, in der Fußnote dazu jedoch als Endversion angegeben.⁵⁴⁶ Dieser Band ausgewählter Gedichte gibt für die anderen 60 Gedichte Mu Dans dagegen in sämtlichen Fällen im Titel die tatsächliche Erstfassung an. Insofern mag es sich um einen Druckfehler handeln. Weitau irritierender ist die Tatsache, dass bei den chronologisch abgedruckten Gedichten Mu Dans nach dem *Winter* noch *Abschied* (*Youbie* 有别), *Das Schweigen* (*Chenmo* 沉默) und *Nachdem der Strom ausfiel* (*Ting dian zhi hou* 停电之后) abgedruckt folgen, obwohl es sich bei *Winter* um das letzte vor seinem Tod verfasste Gedicht handelt.⁵⁴⁷

Absolut missverständlich ist ein Druckfehler in der Ausgabe der *100 herausragenden Büchern chinesischer Literatur aus 100 Jahren* von 2001, das die Lyrik Mu Dans (1939-1945) in seine Reihe aufgenommen hat. Der Titel *Gegenangriff auf die Basis* (*Fangong jidi* 反攻基地) wird umgewandelt zu *Gegenangriff auf den Friedhof* (*Fangong mudi* 反攻墓地).⁵⁴⁸ Tatsächlich handelt es sich in diesem Fall um ein zusätzliches Radikal, welches den Unterschied zwischen „ji“ und „mu“ ausmacht. Selbst in der vergleichsweise vollständigen Ausgabe von Mu Dans Lyrik, der 2005 und 2006 von Li Fang verlegten *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* (*Mu Dan shiwenji* 穆旦诗文集) gibt es eine Reihe von Fehlern.⁵⁴⁹ Dies ist umso gravierender, als diese Ausgabe von den chinesischen Literaturwissenschaftlern als das zurzeit wichtigste Konsultationsmaterial zu Mu Dans Lyrik, eben aufgrund seiner Vollständigkeit, betrachtet wird.

Nach 2006 folgende Publikationen zu Mu Dans Lyrik wie Xie Mians *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik* von 2009⁵⁵⁰ oder Li Yis *Neu verlegte Werke Mu Dans* (*Mu Dan zuopin xinbian* 穆旦作品新编)⁵⁵¹ von 2011 mit einhundert ausgewählten Gedichten Mu Dans beziehen sich ausdrücklich auf Li Fangs Ausgabe von 2005/ 2006. Zum Beispiel wird in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* von Li Fang fälschlicherweise angegeben, bei dem Gedicht *Das Gesetz gleicht der Liebe* (*Falü xiang aiqing* 法律像爱情) handle es sich um ein Gedicht Mu Dans.⁵⁵² Es ist jedoch eine seiner zahlreichen Übersetzungen. Eben dieses Gedicht wurde anschließend von Xie Mian 2009 in seine *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik* erneut als ein von Mu Dan verfasstes Gedicht aufgenommen, ohne den Fehler zu bemerken.⁵⁵³ Dabei wurde zumindest zweimal auf diesen leicht vermeidbaren Fehler hingewiesen, zum einen von Li Zhangbin 李章斌 in „Über Fehler und Versäumnisse in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*“ („Guanyu *Mu Dan shiwenji* de pimi he shulou“ 《关于〈穆旦诗文集〉的纒纒和疏漏》)⁵⁵⁴ 2007, zum anderen von Cao Xuefeng 2008 in „*Das Gesetz gleicht der Liebe* ist eine Übersetzung – Über einen Fehler in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*“ („*Falü xiang aiqing shi yizuo* – tan *Mu Dan shiwenji* de yige pilou“ 《〈法律像爱情〉是译作 — 谈

〈穆旦诗文集〉的一个纰漏》)⁵⁵⁵. So weit nur einige der besonders folgenreichen Versäumnisse.

Diese und andere Unzulänglichkeiten erschweren die Darstellung und Interpretation von Mu Dans Lyrik, auch bei der vorliegenden Arbeit. Hinzu kommt der Umstand, dass Mu Dan seine Lyrik selber ausschließlich während des chinesisch-japanischen Krieges und des sich anschließenden Bürgerkriegs zwischen der Guomindang und der KP veröffentlicht hat. Bei Ausgaben aus dieser Epoche häufen sich lexikalische und inhaltliche Druckfehler besonders.⁵⁵⁶ Auch um diese Fehler zu beseitigen, veröffentlicht Zha Mingzhan 查明传, Mu Dans zweitältester Sohn, 2010 *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948) (Mu Dan zixuan shiji (1937-1948) 穆旦自选诗集 (1937-1948))*.⁵⁵⁷ Die Auflagenhöhe dieses Bandes beträgt allerdings nur 4.000 Exemplare und ist darum in ihrem Einfluss deutlich eingeschränkt. Diese Ausgabe bleibt bezeichnenderweise ohne Echo und wird erst 2011 von Li Yi erwähnt. Neben Li Fangs *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* von 2005/ 2006 fungiert die von Zha Mingzhan herausgegebene Ausgabe für Li Yi als Grundlage seiner *Neu verlegten Werke Mu Dans* 2011.⁵⁵⁸ Erste Sammlung zieht Li Yi für Essays, Briefe und Tagebuchnotizen Mu Dans heran,⁵⁵⁹ hingegen ausschließlich letztere für seine Lyrik⁵⁶⁰ von 1937 bis 1948. Was die Gedichte von 1948 bis 1976 betrifft, muss Li Yi notgedrungen auf Li Fangs Ausgabe zurückgreifen.

Zha Mingzhuans Ansatz als Herausgeber ist es, sämtliche Originalmanuskripte von Mu Dans Lyrik aus dem Zeitraum 1937 bis 1948 abzugleichen mit seinen vor 1949 veröffentlichten Gedichtbänden *Das Expeditionskorps (Tanxiandui 探险队)*, *Die Flagge* und *Lyrik Mu Dans (1939-1945)*, um „Wörter, Sätze und Anordnung möglichst gemäß dem Originalmanuskript“⁵⁶¹ zu gewährleisten.

Die „damals übliche Verwendung von Schriftzeichen beziehungsweise Wörtern“ werde „bedacht, um mit vereinten Kräften das ursprüngliche Antlitz dieses vor 60 Jahren von Vater verfassten Gedichtbands zu bewahren“. Die „vor 1949 verlegten drei Gedichtbände und sein auf eigene Kosten gedrucktes Manuskript“ würden herangezogen, um in dem hier vorliegenden Band *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948)* „die von Hand vorgenommenen Korrekturen von Vater mit Fußnoten zu versehen“. Dabei seien „Wörter und Sätze vor den Veränderungen [von Mu Dan] angegeben, um als Gegenüberstellung zu dienen“.⁵⁶²

Damit versucht Zha Mingzhan eine Forschungslücke zu schließen und gleichzeitig neue Studien zu Mu Dans Lyrik anzustoßen, um deren Stellung in der offiziellen Literaturgeschichte positiv zu verändern und zu konsolidieren. Zha Mingzhan wolle es „dem Leser erleichtern, zu verstehen, wie Vater sein eigenes Werk für den Verleger redigiert“ habe.⁵⁶³

Bedauerlicherweise wird Zha Minzhuans Publikation *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948)* bis heute nicht von der chinesischen Literaturkritik gewürdigt, bzw. vollkommen ignoriert. Dies zeigt sich besonders folgenreich an der Neuauflage der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans (Mu Dan shiwenji 穆旦诗文集)*.⁵⁶⁴ Diese Ausgabe ist zwar seit 2015 in Umlauf, wurde jedoch offiziell rückwirkend auf Juni 2014 datiert. Streng genommen wird Zha Mingzhuans Ausgabe im *Mu Dan shiwenji* von 2015 sogar negiert. Denn am Ende des Bandes von 2015 wird – wie auch schon in den Ausgaben 2005 und 2006 – ein Inhaltsverzeichnis der Gedichte abgedruckt, die Mu Dan 1948 neu zusammengestellt hatte und die schließlich in *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948)* abgedruckt wurden. Unter diesem Inhaltsverzeichnis ist jedoch vermerkt, dass diese Zusammenstellung

von Gedichten noch „niemals veröffentlicht wurde“ (wei chuban 未出版).⁵⁶⁵ Die große Anzahl an Redigierungen, die Mu Dan 1948 vorgenommen hatte, bleibt also auch nach 2010 – dem Zeitpunkt zu dem Zha Mingzhuan sie zugänglich machte – weiterhin von der Literaturkritik unberücksichtigt. Insofern bleiben gravierende Fehlinterpretationen von Mu Dans Lyrik weiterhin bestehen. Auffälligerweise gibt es auch keinerlei Widerhall auf Zha Mingzhuan's Ausgabe, bzw. keine einzige Rezension, die seiner Publikation Rechnung trägt.

Wird die Neuauflage der *Sammlung der poetischen Schriften Mu Dans* von den Herausgebern vornehmlich als „erweiterte Ausgabe“ (zengdingban 增订版) begriffen, so ist das Vorwort in seinem Tonfall äußerst irritierend: „Wir wurden von Mu Dans Verwandtschaft und vom *Verlag für Volksliteratur (Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社)* beauftragt, umfassende und ausführliche Korrekturen am ganzen Buch durchzuführen, die zu Beginn des Jahres 2013 erfolgten: [...]“.⁵⁶⁶ Die nun folgenden Angaben betreffen jedoch lediglich eine Form von Korrektur, nämlich das Weglassen des Gedichtes *Das Gesetz gleicht der Liebe*, da es sich hierbei um die Übersetzung eines Gedichtes von Auden handelt und nicht um ein von Mu Dan selbst verfasstes Werk. Ansonsten wurde der Band erweitert, die zahlreichen Fehler der Ausgaben von 2005 und 2006 jedoch überhaupt nicht angegangen. In der Tat handelt es sich bei der Erweiterung vornehmlich um irrelevantes Material, das außerdem inkonsequent auch einer Art von Zufallsprinzip zu folgen scheint. Diese Erweiterungen werden fälschlicherweise als Korrekturen bezeichnet. An erster Stelle wird die Hinzunahme von sieben Gedichten erwähnt: *Wir stehen stramm und erweisen der Nationalflagge unsere Ehrerbietung (Women sulì, xiàng guóqí zhìjīng 我们肃立向国旗致敬)* (1936), *Die Opferung (Jì 祭)* (1938), *Verlorener Gesang (Shìqǔ de yuèshēng 失去的乐声)* (1940), *Das Röntgenlicht (X-guāng X 光)* (1940), *Die Hauptstadt in meiner Erinnerung (Jìyì de dūchéng 记忆的都城)* (1943), *Edler und Tugendreiche (Shēnshì hé shūnǚ 绅士和淑女)* (1948), *Der Sänger (Gēshǒu 歌手)* (1976).⁵⁶⁷ Dabei fällt auf, dass es sich – bis auf *Edler und Tugendreiche* und *Die Opferung* – ausnahmslos um unveröffentlichte Gedichte von Mu Dan handelt. *Edler und Tugendreiche* und *Die Opferung* wurden von Li Fang bereits 1996 in seine *Gesammelte Lyrik Mu Dans* aufgenommen, *Edler und Tugendreiche* findet sich ebenfalls in Zha Mingzhuan's *Mu Dan zìxuān shìjī (1937-1948)* wieder.⁵⁶⁸ Die Mehrzahl der Gedichte stammt jedoch aus dem Frühwerk Mu Dans. Im Vergleich zu späteren Gedichten sind diese zwar durchaus experimentell und beinhalten z.B. neuartige Metaphern, jedoch sind sie insgesamt relativ unausgereift. Nicht ohne Grund hat Mu Dan keines von ihnen für die Neuzusammenstellung von 1948 auserkoren.

Besonders gravierend ist jedoch, dass an dieser Stelle das Gedicht *Der Sänger* Mu Dan zugeordnet wird, obwohl es sich hierbei gar nicht um ein Gedicht von ihm handelt. Wurde also *Das Gesetz gleicht der Liebe* aus dem Band entfernt, so hat sich nun dafür dieses fremde Gedicht eingeschlichen. Unter dem Gedicht *Der Sänger* im ersten Band findet sich eine Anmerkung, die auf einen Brief Mu Dans an Guo Baowei vom 1. Dezember 1977 verweist.⁵⁶⁹ Dieser befindet sich im zweiten Band der Ausgabe.⁵⁷⁰ Beim Lesen des Briefes lässt sich das Gedicht *Der Sänger* eindeutig als Guo Baowei identifizieren. Schließlich handelt es sich bei dem Briefwechsel von Mu Dan und Guo Baowei auch um einen gegenseitigen Austausch von Gedichten, von dem vornehmlich Guo Baowei profitierte, denn Mu Dan lieferte ihm jedes Mal Korrekturvorschläge zu dessen Gedichten. Genau dies ist auch hier der Fall. Dabei bezieht er sich auf die Metapher des „Äffchens“ aus diesem Gedicht, die er als „überflüssig“ bezeichnet: „Du möchtest das Gedicht vom letzten Briefwechsel haben, glücklicherweise habe ich es zufällig aufbewahrt und schicke es Dir nun. Ich meine, man kann es noch mal korrigieren, ‚Äffchen‘ usw. ist

wirklich überflüssig. Deine Gedanken und Gefühle sind die eines Jugendlichen und vergleichsweise lebhaft, ich besitze diese nicht. Dafür bewundere ich Dich, aber ich bin gleichzeitig der Ansicht, dass Deine Gedankengänge doch etwas wohlgeordneter ausfallen sollten. Liebe und Hass sollte man klar trennen und dann erst alles zu Papier bringen. An den Metaphern und symbolischen Gestalten sollte man auch etwas mehr feilen und sie am besten assoziativ miteinander verbinden.“⁵⁷¹ Diese Erläuterungen belegen eindeutig, dass es sich bei dem „Äffchen“ um eine von Guo Baowei verwendete Metapher handelt, die Mu Dan kritisiert. Darum ist *Der Sänger* kein Gedicht von Mu Dan.

Diese falsche Zuordnung wird erneut Fehlinterpretationen von Mu Dans Lyrik nach sich ziehen. Außerdem wirkt die Auswahl der hinzugefügten Gedichte äußerst beliebig. Beispielsweise hätte auch noch Mu Dans Gedicht *Brot* (*Mianbao* 面包) aus seinem Spätwerk von 1976 hinzugenommen werden können, das Li Fang schon 1996 im *Mu Dan shi quanji* abgedruckt hatte⁵⁷² Dass Li Fang 2015 stattdessen das eindeutig regimekritische Gedicht *Edler und Tugendreiche* wählte, scheint ebenfalls auf dem Zufallsprinzip zu basieren. Immerhin erklärt dies, warum das *Mu Dan shiwenji* bereits – wie im Vorwort ausgeführt – zu Beginn des Jahres 2013 fertiggestellt, jedoch erst 2015 erhältlich war, offiziell aber auf Juni 2014 zurückdatiert wurde.⁵⁷³

Des Weiteren verweist das Vorwort auf eine Reihe neuer Anmerkungen zu Publikationsdaten der einzelnen Gedichte und die Hinzunahme von sieben Artikeln aus Mu Dans Schüler- und Studentenzeit,⁵⁷⁴ Doch auch diese lassen, naturgemäß, das Niveau vermissen, das Mu Dan in späteren Aufsätzen erreicht. Hinzu kommen Redigierungen der von Mu Dan selber formulierten Übersetzungen einiger seiner Gedichte durch Zha Yingzhuan 查英传.⁵⁷⁵ Insofern bietet diese Neuauflage des *Mu Dan shiwenji* keinen Raum für neue provokante Thesen. Darüber hinaus wird sie überhaupt nicht dem Anspruch Mu Dans in Bezug auf sein dichterisches Erbe gerecht. Allein die Publikation Zha Mingzhuans, Mu Dans ältestem Sohn, vermag Möglichkeiten für neue Interpretation und Analysen von Mu Dans Werk nach der Jahrtausendwende zu schaffen.

Denn bei der Sammlung, die Mu Dan vor seiner Abreise in die USA zusammengestellt hatte, handelt es sich um eine Gliederung und Reihenfolge seiner Gedichte, wie er sie bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorgenommen hatte. Dabei teilt er seine bis 1948 verfasste Lyrik in vier Teile:

1. Teil: Das Expeditionskorps (1937-1941) (Tanxiandui (yijuisanqi – yijiusiyi) 探险队 (一九三七-一九四一)) mit 21 Gedichten.
2. Teil: Es zeigt sich im Verborgenen (1941-1945) (Yinxian (yijiusiyi – yijiusiwu) 隐现 (一九四一-一九四五)) mit 21 Gedichten.
3. Teil: Die Flagge (1941-1945) (Qi (yijiusiyi – yijiusiwu) 旗 (一九四一-一九四五)) mit 20 Gedichten.
4. Teil: Die bitteren Früchte (1947-1948) (Kuguo (yijiusiqi – yijiusiba) 苦果 (一九四七-一九四八)) mit 18 Gedichten.

Die Anordnung der Gedichte ist damit nicht nur rein chronologisch, sondern bewusst nach Themenbereichen vollzogen, was sich daran zeigt, dass die Gedichte aus dem zweiten und dritten Teil aus demselben Zeitraum stammen. Hinzu kommen die zahlreichen vorgenommenen Korrekturen etlicher Gedichte, die Mu Dan erst bei dieser Zusammenstellung 1948 durch-

geführt hat. Diese Sammlung beinhaltet außerdem Gedichte, die er vor 1948 weder in anderen Bänden noch in Zeitschriften publiziert hatte.

Der bis 2010 unveröffentlichte Band enthält auch die Gedichte *Wolke* (Yun 云) und *Edler und Tugendreiche*.⁵⁷⁶ *Wolke* wurde ausschließlich in dem nun 60 Jahre später von Zha Mingzhuan herausgegebenen Gedichtband aufgenommen. *Edler und Tugendreiche* erschien hingegen im September 1948 in der vierten Ausgabe der berühmten Zeitschrift *Zhongguo xinshi* und nun wiederum 2010. Während es sich bei der *Wolke* um ein eher allgemein gehaltenes Loblied auf die Freiheit des Denkens und der Bewegung im scheinbar zeitlosen Raum handelt, so wird in dem Gedicht *Edler und Tugendreiche* Mu Dans explizite Kritik an der volksverdummenden „allmächtigen kommunistischen Partei“ deutlich, vor der man sich „außerordentlich in Acht nehmen“ sollte: „China lebt zu gefährlich, noch kann man in das Ausland umziehen!“,⁵⁷⁷ so lautet der letzte Aufruf und zugleich das letzte Gedicht, das er im August 1948 vor seiner Abreise nach Amerika verfasst und dennoch 1953 nach China zurückkehrt.

Die Tatsache, dass eben dieses Gedicht in dem nun 2010 verlegten Band erscheint, mag ein Grund dafür sein, dass diese Gedichtsammlung im offiziellen Bibliothekskatalog der Nankai-Universität als nicht vorhanden angegeben wird, auf Nachfrage jedoch entliehen werden kann und sogar in zwei Exemplaren in Wirklichkeit erhältlich ist. Vor diesem Hintergrund gewinnt Zha Mingzhuan's Bemerkung im Nachwort Gewicht, ein „Herr Zang 藏“ habe „äußerst vorsichtig und gründlich“ seine „Überprüfungen“ vorgenommen und kein „einzelnes Zeichen und keine einzige Punctuation ausgelassen“. Hinzu kommt der Umstand, dass Zha Mingchuan nach eigenen Angaben sein Nachwort bereits im August 2006 fertiggestellt hatte, um es im Juli 2007 und noch einmal im November 2008 erneut zu überarbeiten.⁵⁷⁸ Aus dem Vorwort wird deutlich, dass es nicht Zha Mingchuan's eigene Entscheidung war, diesen Gedichtband überhaupt noch zu publizieren.

Als er im Mai 2006 an dem *Symposium zu Mu Dans poetischem Schaffen* (*Mu Dan shige chuanguo xueshui yantaohui* 穆旦诗歌创作学术研讨会) teilnahm, „traten“ die beiden Herren Zang Ce 藏策 und Chen Yimin 陈益民 vom Verlag *Tianjin renmin chubanshe* 天津人民出版社 an ihn „heran“, um zu erläutern, dass Tianjin der Ort sei, an dem Mu Dan „mehr als 20 Jahre“ poetisch aktiv gewesen sei und geschrieben habe, der *Tianjin renmin chubanshe* habe jedoch „niemals eine Sammlung seiner Werke verlegt“. Zha Mingchuan habe daraufhin auf das „Manuskript“ dieses Bandes hingewiesen, das man „zufällig“ besitze und das „aufgrund historischer Gründe noch nicht erscheinen konnte“.⁵⁷⁹ Der Terminus „historische Gründe“ verweist auf den verklausulierten Sprachgebrauch bezüglich sensibler politischer Daten. In diesem Fall dürfte es sich um eine Anspielung auf die Antirechtskampagne von 1958 sowie die Säuberungskampagne von 1984 und das Tiananmen Massaker von 1989 handeln. Insofern ist aus der Aussage zu schließen, dass es in diesem Gedichtband Mu Dans Bestandteile gibt, die mit der Politik der KP nicht vereinbar sind. Offensichtlich ist nach mehr als 30 Jahren nach der offiziellen Rehabilitation Mu Dans der Schatten des Konterrevolutionärs in der Geschichte immer noch nicht verschwunden.

In einem von mir mit Zha Mingzhuan geführten Interview im Mai 2007 anlässlich eines erneuten *Symposiums zum poetischen Schaffen Mu Dans* an der Nankai-Universität, sagte dieser, sein Vater habe auch während der Mao Ära zahlreiche Gedichte verfasst, die weder er noch seine Söhne, selbst nach Mu Dans Tod, jemals veröffentlicht hätten, und zwar aufgrund ihrer „sehr scharfen Kritik“ an der Politik der KP. Auf die Frage, welches seines Erachtens nach der

„größte Beitrag Mu Dans für die moderne chinesische Literatur“ sei, antwortete Zha Mingzhan, dass dieser darin bestehe, dass sein Vater „den Chinesen einen Glauben gegeben“ habe, „denn die Chinesen selber“ besäßen „keinen Glauben“. Mu Dan habe den Chinesen „einen Gott geschaffen“. ⁵⁸⁰ Damit trifft sich Zha Mingzhuan's Aussage mit Wang Zuoliang's These, die er in „Ein chinesischer Dichter“ von 1946 ausgebreitet hat. ⁵⁸¹

Diese Anerkennung des „spirituellen Überbaus“, den Mu Dan geschaffen habe, ⁵⁸² steht in deutlichem Widerspruch zu der „Kleinen Biografie Mu Dans“ (Mu Dan xiao zhuan 穆旦小传), ⁵⁸³ die Zha Mingzhan in den Anhang der Ausgabe von 2010 gesetzt hat. Hierin wird besonders stark der patriotische Aspekt von Mu Dans Lyrik in den Vordergrund gerückt. Der Wortlaut ist bezeichnenderweise identisch mit Yuan Kejias Schutzbehauptung von vor fast 30 Jahren in der *Sammlung der 9 Blätter*, Mu Dan sei ein „unsterblicher patriotischer Dichter“, ⁵⁸⁴ die auch heute noch dominiert. ⁵⁸⁵

Zha Mingzhan erläutert diese Aussage im Detail: „Vom Ende der 30er Jahre bis zum Beginn der 40er Jahre“ habe Mu Dan die „einflussreichen patriotischen Gedichte *Das Ungeheuer* (Yeshou 野兽), *Der Chor* (Hechang 合唱), *In der Nacht des eiskalten 12. Monats* sowie *Preisung der Schönheit* etc. verfasst. Im „Februar 1942“ habe Mu Dan „mit der Leidenschaft eines pflichtbewussten Untertans, der in Aufschwung und Verfall seinem Land beisteht“ mit „übersetzerischer Tätigkeit“ am chinesisch-japanischen Krieg teilgenommen. „Um dem Aufbau des Sozialismus zu dienen“, habe er nicht nur Englisch-, sondern auch Russischunterricht genommen. Schon „Anfang der 50er Jahre“ habe „Mu Dan beabsichtigt, nach China zurückzukehren, um am Aufbau des Landes mitzuwirken“, jedoch habe sich dieser Plan aufgrund der „antichinesischen Politik der amerikanischen Regierung“ um drei Jahre verschoben. Auch in der Zeit von 1958 bis zu seinem Tod 1977 habe Mu Dan „trotz des Publikationsverbots“ sein „Verantwortungsgefühl für das Florieren der chinesischen Lyrik“ nicht aufgegeben. ⁵⁸⁶

Diese überbordende Vielzahl an Schutzbehauptungen illustriert anschaulich das weiterhin bestehende repressive Klima der Zensur und Zha Mingzhuan's daraus resultierende, nicht unberechtigte Sorge, Mu Dans Lyrik könnte im neuen Jahrtausend erneut verboten werden. Nur indirekt deutet er die These an, Mu Dan sei der beste chinesische Dichter der 40er Jahre. Dabei zitiert er Tang Taos These von 1982, Mu Dan sei der zu jener Zeit „am meisten beachtete jugendliche Dichter“ gewesen ⁵⁸⁷ und es seien 11 Gedichte in der von Wen Yiduo's verlegter *Moderne[r] Lyrik (Xiandai shi chao)* aufgenommen worden, wenngleich die Zahl von Mu Dans Gedichten tatsächlich auf vier begrenzt war. Insofern deckt Zha Mingzhan alle offiziellen Thesen sowohl der chinesischen Literaturgeschichte als auch der Unterrichtsmaterialien im universitären und schulischen Bereich ab.

Als einziges Gegengewicht erlaubt sich Zha Mingzhan, Wang Zuoliang's Artikel „Ein chinesischer Dichter“ ⁵⁸⁸ und die Rezension von Xie Mian „Ein Stern leuchtet am Himmel auf“ („Yi ke xing liang zai tian bian“ 《一颗星亮在天边》) ⁵⁸⁹ im Anhang abzdrukken. Damit ist auch die nach Zha Mingzhan's Meinung zentrale These, Mu Dans wichtigster Beitrag sei es gewesen, den Chinesen einen Glauben verschafft zu haben, in Form von Wang Zuoliang's Artikel „Ein chinesischer Dichter“, in diesem Band vertreten. Auf diese Art und Weise wird der Leser in die Lage versetzt, sein eigenes Urteil zu bilden bezüglich des sich hier abbildenden Konflikts zwischen eigener kritischer Meinung, Selbstzensur und offizieller Zensur. Wohl erst nachdem Zha Mingzhan 2007 „das handschriftliche Manuskript“ und die „gedruckte Version“ des Gedichts-

bands an den *Tianjin renmin chubanshe* schickte, durfte dieser nach der „äußerst vorsichtigen und gründlichen Untersuchung von Herrn Zang“⁵⁹⁰ endlich im Januar 2010 erscheinen.

Klare Worte benutzt dagegen Li Yi nur ein Jahr später in seinen *Neu verlegte[n] Werken Mu Dans*, indem er, 23 Jahre nach Shao Yanxiang,⁵⁹¹ ebenfalls fordert, man müsse Mu Dan „erneut entdecken“ (*chongxin faxian Mu Dan 重新发现穆旦*),⁵⁹² wofür Li Yi denn auch in seinem Vorwort, einer Art Kurzbiografie Mu Dans und einer Zusammenfassung seiner literarischen Errungenschaften, Anregungen bietet. Dieser Band ausgewählter Lyrik Mu Dans umfasst eine Auswahl von einhundert Gedichten und stellt damit die umfangreichste Zusammenstellung ausgewählter Lyrik dar, die von den 160 bekannten und publizierten Gedichten Mu Dans jemals veröffentlicht wurde. Wären hier alle 160 Gedichte abgedruckt worden, inklusive der bereits 2005/ 2006 veröffentlichten Essays, Briefe und Tagebücher,⁵⁹³ so hätte in der Tat eine Forschungslücke geschlossen werden können. Denn die annähernd vollständig präsentierten Gedichte in Li Fangs *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* von 2005/ 2006 wurden zwar 2014 wieder neu verlegt, aber ohne Mu Dans Gedichtkorrekturen aus *Mu Dans eigene[r] Auswahl seiner Lyriksammlung (1937 – 1948)* zu berücksichtigen. Li Yi bleibt der einzige Literaturkritiker, der diese anerkennt.

Entscheidend für die Forschung zu Mu Dans Lyrik ist Li Yis Band daher auch in dem Sinne, dass unter Berücksichtigung der von Zha Mingzhuan bearbeiteten Ausgabe *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948)* nunmehr die originalen „Endfassungen“⁵⁹⁴ ohne Tippfehler, sei es in einzelnen Wörtern, Sätzen, Jahreszahlen etc., wie sie unter anderem bei Li Fang 2005 vorkamen, in einem größeren Rahmen verbreitet werden, nämlich in einer Auflage von 8.000 Exemplaren. War die 2005/ 2006 erschienene *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* mit einer Auflage von 9.000 und danach 10.000 Bänden bereits nach ca. einem Jahr vergriffen, so ist dies bei der von Li Yi verlegten Ausgabe auch nach drei Jahren noch nicht der Fall. Das bedeutet, das Li Fangs Ausgabe von 2005/ 2006 immer noch als Standardwerk und unumstößliche Autorität in Sachen Mu Dan betrachtet und als Referenz für die Originalquellen von Mu Dans Lyrik herangezogen wird. Somit zirkulieren die darin enthaltenen lexikalischen und inhaltlichen Fehler unweigerlich weiter in der chinesischen Literaturwissenschaft.

Teil I. 14 **Extreme Parallelwelten in der Mu Dan Forschung: Die Fortführung des gespaltenen Ichs im neuen Jahrtausend**

In Li Yis Vorwort entfaltet sich die komplette Widersprüchlichkeit der offiziellen Anerkennung von Mu Dans literarischem Wert in der chinesischen Literaturgeschichte. Einerseits beschränkt sich Li Yi nicht nur auf seine Forderung, „Mu Dans Lyrik erneut zu entdecken“, sondern er exponiert sich in seiner Beurteilung so weit, „Mu Dans gesammeltes dichterisches Werk“ sowie „sein gigantisches Werk von Übersetzungen“ als „das wichtigste Erbe der chinesischen Literatur“ des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen. Mu Dan habe „wahrhaftig die poetische Strömung des westlichen Modernismus angewendet“ und „die vorderste Ebene des 20. Jahrhunderts erreicht“. Andererseits ordnet Li Yi Mu Dan als „Repräsentanten der 9 Blätter Gruppe“ ein, um zu unterstreichen, dass „Mu Dans Auftauchen vor dem vielschichtigen Hintergrund der Entwicklung der modernen chinesischen Lyrik eines Zeitalters“ zu sehen sei.

Wird mit dieser Aussage der „moderne“ Charakter von Mu Dans Lyrik in „seinem vollen Recht“ bestätigt, so wird mit der Einschätzung, Mu Dans Lyrik sei „das wichtigste Erbe der chinesischen Literatur“⁵⁹⁵ an Qian Liquns These von 1992 angeknüpft, Mu Dan sei „der einzige Autor“, der „wahrhaftig Lu Xuns Erbe“ des „autonomen Denkens“ „übernommen“ habe.⁵⁹⁶ Li Yi bezieht allerdings hier zum ersten Mal Mu Dans Übersetzungen als das „wichtigste Erbe“ mit ein. Seine Formulierung, Mu Dans Lyrik und seine Übersetzungen seien das „wichtigste Erbe der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts“, übertrifft selbst Zhang Tongdaos These von 1994, Mu Dan sei „der beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts“.⁵⁹⁷

Somit wird Mu Dans Lyrik und seine Übersetzungen einerseits in ihrem individuellen literarischen Wert für die chinesische Literatur des 20. Jahrhunderts in einem Maße gewürdigt, wie es seit 1994 nicht mehr der Fall war. Gleichzeitig aber wird Mu Dan nach wie vor in einen offiziellen Rahmen eingegliedert. Vor allem aber ist Li Yi der erste Literaturkritiker, der Mu Dans Gedichte aus dem Zeitraum von 1937 bis 1948 nicht mehr als „patriotisch“ bezeichnet, sondern als „Abbild der Erfahrungen beim antijapanischen Widerstandskampf“: Das Thema „Mensch und Krieg“ werde auf eine grundsätzliche abstrakte Ebene gehoben. Die „chinesische Literatur“, die aus dem „Elend des Widerstandskriegs“ hervorgegangen sei, sei paradoxerweise „gerade arm an höherer Reflexion über den Krieg an sich“. Außerdem versucht Li Yi, mit dem Mythos aufzuräumen, *Preisung der Schönheit* sei ein bloßes „Bekanntnis“ eines „Volkes, das bereits aufgestanden sei“. Diese Zeile beinhalte vielmehr den „seelischen Kampf des Selbst gegen die Verzweiflung“.⁵⁹⁸ Damit reaktiviert Li Yi Zhang Yus Aussage von 1948, die allerdings ursprünglich negativ gemeint war: Mu Dan unterstelle in *Preisung der Schönheit* dem Volk, es vermöge nicht, sich im „proletarischen Kampf“ wahrhaftig zu befreien und aufzustehen.⁵⁹⁹

Auch gegen Jiang Ruoshuis These geht Li Yi entschieden an. Mu Dan habe zwar die „ästhetische Lehre des westlichen Modernismus“ bewusst übernommen, jedoch habe er „nicht den konkreten Inhalt der Lyrik des westlichen Modernismus wiederholt und abgeschrieben“. Stattdessen habe er chinesische Inhalte und „Probleme“ der chinesischen „Realität“ verwendet. Seine Lyrik sei „modern“ und gehöre „gleichzeitig zum chinesischen Volk“.⁶⁰⁰ In dieser Darstellung kommt sowohl Tang Shis Ansicht, Mu Dan sei ein „bewusster Modernist“,⁶⁰¹ zum Ausdruck als auch Zhang Songjians Antwort auf Jiang Ruoshui, man dürfe die moderne Lyrik

keinesfalls mit dem Blick des „Protektionismus“ als „Produkt eines westlichen Angriffs und einer chinesischen Antwort“ beurteilen.⁶⁰²

Gleichzeitig würdigt Li Yi provokativ Mu Dans nonkonformen Sinn für Ästhetik: Mu Dan „lässt uns erneut darüber nachdenken, was der sich von uns vorgestellte ‚poetische Sinn‘“ sei. Die Beschreibung, dass „die chinesischen Leser aufgrund der erneuten Entdeckung von Mu Dans Lyrik von einer nie dagewesenen Erregung ergriffen worden“⁶⁰³ seien, ist jedoch angesichts des geringen Rückhalts von Mu Dans Lyrik in der breiten Bevölkerung und seines bei der Masse nach wie vor äußerst niedrigen Bekanntheitsgrades nur schwer belegbar.⁶⁰⁴ Damit ähnelt diese These Tang Taos Behauptung von 1982, Mu Dan sei der „beliebteste jugendliche Dichter“ in den 40er Jahren gewesen,⁶⁰⁵ insofern als Mu Dan ein Einfluss unterstellt wird, der in dem Maße nicht nachweisbar und nicht zutreffend ist. Daran lässt sich wiederum ablesen, dass sich an Mu Dans umstrittener Stellung in der chinesischen Literaturgeschichte auch im neuen Jahrtausend nichts geändert hat, wenngleich Li Yi alle Möglichkeiten auszuschöpfen versucht, um die Argumente seiner Gegner zu entkräften und den Wert von Mu Dans Lyrik zu bestätigen und anzuheben.

Ein besonders eindringliches Beispiel dafür, dass die Beurteilung von Mu Dans Lyrik auch andere Wege, fern jeglicher patriotischer Ideologie, hätte beschreiten können, liefert der eklatante Unterschied bei der Gedichtauswahl der *Sammlung der 9 Blätter*⁶⁰⁶ von 1981 und der *Sammlung der 8 Blätter (Bayeji 八叶集)*⁶⁰⁷ von 1984. Die *Sammlung der 9 Blätter* umfasst die Lyrik von Xin Di, Chen Jingrong, Du Yunxie, Hang Yuehe (Cao Xinzhi), Zheng Min, Tang Qi, Tang Shi, Yuan Kejia und Mu Dan. Sie wurde auf dem Festland im *Jiangsu renmin chubanshe* publiziert, einem vergleichsweise großen Verlag und dementsprechend in der chinesischen Literaturforschung viel beachtet.

Die ausgewählten Gedichte Mu Dans in der *Sammlung der 9 Blätter* setzen den Akzent für die sich etappenweise entwickelnden Studien zu seiner Lyrik. Gleichzeitig wird auf diese Weise von Anfang an der scheinbar patriotische Charakter seiner Gedichte in den Vordergrund gestellt. Die Gedichte *In der Nacht des eiskalten 12. Monats*, *Preisung der Schönheit* sowie *Die Flagge* werden bis heute als Gedichte mit patriotischem Gedankengut⁶⁰⁸ bezeichnet. *Der Frühling* sowie *8 Gedichte* sind ebenfalls Kernobjekte der Mu Dan Forschung. Schon Wang Zuoliang bezeichnete Mu Dans *8 Gedichte* 1946 als das „beste chinesische Liebesgedicht aller Zeiten“.⁶⁰⁹ Hinzu kommen in der *Sammlung der 9 Blätter* Mu Dans *Anklage*, *Der Traum der Natur (Ziran de meng 自然的梦)*, *Craquelée (Liewen 裂纹)*, *Geschenk zum Abschied (Zeng bie 赠别)* und *Die Leidenschaft des Ozeans (Hailian 海恋)*.

Parallel zur Kampagne zur Ausrottung der geistigen Verschmutzung im Jahre 1984 erscheint in Hongkong quasi als Gegenentwurf eine Hymne auf die Freiheit autonomer Gedanken: *Die Sammlung der 8 Blätter*, in der Hang Yuehe (Cao Xinzhi) mit seiner Lyrik nicht vertreten ist, wurde in der Fachwelt der chinesischen Literaturkritik schon damals ignoriert und wird es noch heute. Interessanterweise hat Mu Lingqi 木令耆 für diese Ausgabe ausschließlich Gedichte von 1976 von Mu Dan verwendet, wohingegen Yuan Kejia für die *Sammlung der 9 Blätter* nur auf seine Lyrik aus den 40er Jahren verweist. Diese unterschiedliche Gewichtung und Würdigung der einzelnen Schaffensabschnitte von Mu Dans Lyrik zeigt sich bis heute. Schon 1987 hat Qian Liqun in seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur* ausschließlich auf die Gedichte aus den 40er Jahren aufmerksam gemacht und Mu Dan als besten Dich-

ter dieser Periode bezeichnet.⁶¹⁰ Sein Spätwerk findet dagegen mit wenigen Ausnahmen, wie in der *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik 2009* von Xie Mian,⁶¹¹ fast gar keine Beachtung.

Die zehn Gedichte, die Mu Lingqi für seine Ausgabe 1984 auswählt, können bezeichnenderweise keiner Form von patriotischen Gefühlsregungen zugeordnet werden und fallen unweigerlich aus dem festlandchinesischen Integrationsmuster von Mu Dans Lyrik. Das *Lied der Weisheit* (*Zhihui zhi ge* 智慧之歌), *Das Straßenzentrum der Stadt* (*Chengshi de jixin* 城市的街心), *Frühling, Sommer, Freundschaft, Abschied, Das Selbst* (*Ziji* 自己), *Herbst, Nachdem der Strom ausfiel* und *Winter* würden nach Mu Lingqis Einschätzung der Hongkonger Leserschaft wohl eher entgegenkommen als Zeilen, wie „Doch ein Volk ist bereits aufgestanden!“ aus dem Gedicht *Preisung der Schönheit*. Tatsächlich war eine Auswahl eben dieser zehn Gedichte 1980 als eine Form des dichterischen Nachlasses von Mu Dan auch auf dem Festland veröffentlicht worden, jedoch ohne jegliches mediales Echo.⁶¹²

Diese beiden Parallelwelten sind voneinander durch einen Graben getrennt, auf dessen einen Seite die *Sammlung der 8 Blätter* steht mit ihrer Würdigung der rein literarischen Errungenschaften, auf der anderen die *Sammlung der 9 Blätter* mit ihren ideologisch akzeptierten Merkmalen wie Patriotismus. Besonders nach der Jahrtausendwende existieren die Parallelwelten in ihrer Beurteilung der Merkmale und Motive von Mu Dans Lyrik sowie in der grundsätzlichen Einschätzung deren literarischen Wertes. Dies zeigt sich ausnahmslos in jeglicher Art von Publikation, sei es in Bänden ausgewählter Lyrik, in Rezensionen oder Literaturgeschichten, besonders stark jedoch im Unterrichtsmaterial im universitären und gymnasialen Bereich für das Fach „Sprache und Literatur“. Dort wird schließlich besonders nachhaltig prägend auf die Entwicklung des Bewusstseins eingewirkt. Der Konflikt zwischen Wissenschaftlichkeit und Ideologie wird noch verkompliziert durch den stets präsenten Widerspruch zwischen autonomer kritischer Meinung, Selbstzensur und offizieller Zensur.

Ein besonders bizarres, aber gleichzeitig repräsentatives Beispiel für die beiden Parallelwelten ist das Vorwort und die Kurzbiografie des Bandes ausgewählter Lyrik von Mu Dan *Repräsentative Werke Mu Dans: Das Ungeheuer*, veröffentlicht 2009.⁶¹³ Bereits der Titel verweist auf Mu Dans Gedicht *Das Ungeheuer*, welches Zha Mingchuan als Schutzbehauptung immerhin noch 2010 als „herausragendes patriotisches Gedicht“⁶¹⁴ bezeichnet. Damit stehen die ideologische Richtung und der Fokus auf Mu Dans Lyrik von vornherein fest. Der Aufbau des Vorwortes stellt einen Kompromiss dar zwischen maoistisch-ideologischer Darstellung und dem progressiven Charakter der Reihe der *100 Autoren moderner chinesischer Literatur* (*Zhongguo xiandai wenxue baijia* 中国现代文学百家), in der dieser Band erscheint. Tatsächlich ist er, trotz gewisser Mängel, wie beispielsweise lexikalischer Fehler, ein wichtiger Anstoß für die „Neuschreibung der Literaturgeschichte“ (*chongxie wenxue* 重写文学), die Chen Sihe und Wang Xiaoming schon 20 Jahre zuvor gefordert hatten.⁶¹⁵

Die Tatsache, dass die maoistischen politischen Kulturleitlinien auch nach über 30 Jahren immer noch ihren Niederschlag in derartigen wissenschaftlichen Publikationen finden, verdeutlicht einerseits die Problematik der Zensur und bestätigt andererseits die Einschätzung, dass zu keinem Zeitpunkt ein radikaler Bruch mit der Mao Ära vollzogen wurde. Im Vorwort werden immer noch die maoistischen Bezeichnungen „befreite Gebiete“ (*jiefang qu* 解放区) und von der „Guomindang regierte Gebiete“ (*guotong qu* 国统区) verwendet,⁶¹⁶ wie es schon bei den Literaturgeschichten Yan Jiayans von 1980 und Wang Yaos von 1982⁶¹⁷ üblich war. Immerhin liegt das Schwergewicht eindeutig nicht mehr auf den „befreiten Gebieten“, sondern

stattdessen wird der Literatur aus beiden Landesteilen ein gleichberechtigter Status zugestanden. Wie schon 1980 und 1982 werden auch 2009 Mao Zedongs „Reden in Yan'an“ immer noch absolute Priorität eingeräumt. „Genosse Mao Zedong“ habe „mit den *Reden auf dem Kunst- und Literaturforum in Yan'an* den Weg und die politische Richtung der Bewegung der revolutionären Kunst und Literatur festgelegt“ und „alle Fragen und Probleme, die längerfristig in dem Entwicklungsprozess der revolutionären Literatur seit der 4. Mai Bewegung bestünden, mit Tiefgang beantwortet“, so Chen Jiangong 陈建功 2009.⁶¹⁸

Der Kompromisscharakter des Vorworts spiegelt sich auch in der Zusammensetzung des dort erwähnten Komitees, das als Berater dieser Publikation fungiert. Nicht zufällig gehört Yan Jiayan diesem Gremium an und vermag wohl, den konservativen Flügel angemessen zu vertreten. Ebenso finden sich hier jedoch auch progressive Stimmen wie Qian Liqun und Wu Fuhui 吴福辉, die schon 1987 *30 Jahre moderne chinesische Literatur* herausgegeben hatten.⁶¹⁹ In dem von Chen Jiangong verfasstem Vorwort heißt es: „Wenngleich die Umgebung und die Voraussetzungen der Literatur im ‚von der Guomindang regierten Gebiet‘ anders waren, so wallte doch gleichermaßen ein Höhepunkt auf im Kreis der fortschrittlichen Kunst und Literatur, die die Finsternis geißelte, die Helligkeit des Lichts erweckte“ und „sich auf die Literatur und die Kunst des Volkes als eines großartigen Lehrers hinzubewegte“.⁶²⁰ Solche Sätze mögen im Sinne von Yan Jiayan sein, der sich schon 1983 für „fortschrittliche“ Literatur einsetzte und „Lyrik“ als „Waffe“ bezeichnete, die dem „Faschismus den Kampf erklären“ würde.⁶²¹ 2009 wird dagegen von den Autoren gesprochen, die anfängen, „bewusst Literatur als Waffe im revolutionären, proletarischen Kampf zu gebrauchen.“⁶²²

Etwa die Hälfte des Vorworts ist ein ideologischer Kotau vor der offiziellen Zensur und den alten kulturpolitischen Leitlinien des Maoismus. Der sich anschließende Appell an den Pluralismus der Gedanken ist jedoch mit mehr oder weniger indirekten Forderungen an eine Neuschreibung der Literaturgeschichte und des bestehenden Literaturkanons verbunden. Jeder besitze mit seiner Auswahl „eine eigene Form der Geschichte der modernen chinesischen Literatur“, diese „könne“ man aber „erläutern, diskutieren, debattieren und nicht einmal gegeneinander ausschließen“. „Eigentlich“, gerade weil die „Ansichten auseinanderklaffen“, würde „dem Leser erst dadurch Gelegenheit gegeben, sein Urteil und seine Auswahl zu treffen, um sich schließlich eine eigene unabhängige Meinung zu bilden“. Bei den 108 Autoren, die „dieses Mal ausgewählt“ wurden, habe man „abgesehen von Autoren des Hauptstroms, auf die wir früher besonders Wert gelegt haben, außerdem sehr viele Werke von Autoren außerhalb des Hauptstroms mitbedacht, die früher vernachlässigt wurden, deren Errungenschaften jedoch relativ hoch sind und die ihren eigenen individuellen Charakter besitzen.“⁶²³

Diese Worte hätten von Qian Liqun und Wu Xiaodong gewählt werden können, als sie 1995 ihren illustrierten Band der *Geschichte der chinesischen Literatur (20. Jahrhundert)* in der *Wenylilun yanjiu* 文艺理论研究 ankündigten, der wohl aufgrund seiner Radikalität niemals erscheinen durfte. Der Vorsatz lautete damals ebenfalls, den bisher zu wenig geachteten Autoren wie „Lao She 老舍, Shen Congwen, Cao Yu 曹禺, Zhang Ailing 张爱玲, Feng Zhi und Mu Dan“ ein „höheres Urteil zu geben“ und ihnen dementsprechend „einen höheren Platz in der Literaturgeschichte zu verschaffen“. Die Verfasser dieser Literaturgeschichte waren sich außerdem bewusst, dass die These, Mu Dan sei „der wichtigste moderne Dichter“, vielleicht noch weitere Debatten anstoßen werde.“⁶²⁴

Dass Qian Liqun jedoch eigentlich keine Koexistenz des alten maoistischen Literaturkanons mit einer Literaturgeschichte nach objektiven literaturwissenschaftlichen Maßstäben duldet, hat er zusammen mit Li Qingxi 李庆西 etc. bereits 2005 in seiner *Sprache und Literatur an der Universität (Daxue yuwen 大学语文)* gezeigt. Darin äußert er sein erklärtes „Ziel“, „gegen diese Nicht-Literatur“ anzukämpfen, die ununterbrochen auf sie [die Studenten] einströmt, gegen diese Dinge, die man oftmals nicht zu lesen braucht, aber tatsächlich dazu gezwungen wird, sie zu lesen.“⁶²⁵ Für den in der *Sprache und Literatur an der Universität* enthaltenen Band *Moderne chinesische Literatur (Zhongguo xiandai wenxue 中国现代文学)* wählte Qian Liqun dieser Prämisse entsprechend Hu Shi, Lu Xun, Zhou Zuoren 周作人, Lao She, Shen Congwen, Zhang Ailing, Ai Qing, Mu Dan und Cao Yu. Man sollte annehmen, dass ein derartiger Kompromiss der Koexistenz von maoistischer Ideologie und Literatur Qian Liqun sicher nicht akzeptabel schien, jedoch von anderen „Experten“ wie Yan Jiayan etc. durchgesetzt wurde, um damit die „wissenschaftliche Qualität der Bücherreihe“⁶²⁶ in einem anderen Sinne, nämlich als fortgesetzte Form der Bewusstseinskontrolle, zu „gewährleisten“. Der Leser solle auf diese Weise „objektiver und umfassender die chinesische Literaturgeschichte begreifen“.⁶²⁷

Ein besonders progressiver Ansatz dieses Bandes besteht allerdings darin, dass sich die Herausgeber auf die jeweiligen Erstfassungen der betreffenden Werke berufen. Denn, „wie jedermann wisse“, hätten „nicht wenige berühmte Autoren während der Welle der politischen Bewegung bei ihren repräsentativen Werken Überarbeitungen durchgeführt, die ihre Grundsätze verletzen“. Indem man das „originale Antlitz dieser repräsentativen Werke“ wiederherstelle, gewährleiste man einen Beitrag zur „Aufbewahrung von Originalmaterialien der Literaturgeschichte“. Erst so könne man angemessen „den Weg der Gedanken und des Schaffens der Autoren“ erkennen.⁶²⁸ Hieran lässt sich der Anspruch erkennen, dokumentarisch an den Stand der Literaturwissenschaften der 40er Jahre anzuknüpfen.

Angemessen und weitaus ergiebiger und aufschlussreicher wäre jedoch eine Gegenüberstellung zur jeweiligen Endfassung der einzelnen Werke gewesen, um die Änderungen und ihren Sinn zu begreifen. Denn gerade Mu Dan passt als einziger Autor überhaupt nicht in das Raster derjenigen, die bei den Überarbeitungen „gegen ihre Grundsätze“ gehandelt haben. In seinem Fall erfolgte, im Gegensatz zu anderen Dichtern, eine deutliche Anhebung statt Absenkung des Niveaus, u.a. indem er an einer gezielten Abstraktion der Metaphern arbeitete.

Insofern hätte die Gegenüberstellung der Parallelwelten von Ideologie und Wertschätzung der literarischen Errungenschaften in der sich anschließenden „Kurzbiografie zu Mu Dan“ nicht extremer ausfallen können. Einerseits wird Mu Dan hier als Autor eingeordnet, dessen „Gedichte mehrheitlich Krankheit und Elend der sozialen Realität und des arbeitenden Volkes“ darstellen und dessen „Gedichte *In der eiskalten Nacht des 12. Monats* und *Preisung der Schönheit* patriotisches Gedankengut hätten“. Andererseits lautet der letzte Satz jedoch überraschend: „Seine Lyrik wird unaufhaltsam zunehmend wichtiger bewertet, er wurde als der ‚wichtigste Dichter des 20. Jahrhunderts‘ eingeschätzt.“⁶²⁹ Mag der erste Teil dieser Aussage die Meinung Yan Jiayans etc. widerspiegeln, so trägt der letzte Satz eindeutig die Handschrift Qian Liquns. Die Nuance liegt allerdings in der Formulierung „wurde eingeschätzt“. Keinesfalls wird hier die These Zhang Tongdaos von 1994⁶³⁰ anerkannt. Aber immerhin wird sie seit 20 Jahren zum ersten Mal wieder erwähnt, und zwar, erstens, in einer offiziellen Reihe von Publikationen, nämlich der „100 Autoren moderner chinesischer Literatur“, und, zweitens, in ei-

nem angesehenen großen Verlag. Insgesamt zeigt sich aber auch an diesem Punkt die widersprüchliche Stellung und Wertung Mu Dans.

Die Behauptung, Mu Dans Lyrik werde „als immer wichtiger eingeschätzt“,⁶³¹ erweist sich schon 1998 im Inhalt und in der Struktur von Qian Liquns Neuauflage der *30 Jahre moderne chinesische Literatur*⁶³² im Vergleich zur gleichnamigen Ausgabe von 1987⁶³³ als äußerst widersprüchlich. Wurde Mu Dan 1987 nur in einem Absatz des 25. Kapitels „Die neue Lyrik bewegt sich in Richtung einer historischen Synthese“ (Xinshi zou xiang lishi de zonghe 新诗走向历史的综合) erwähnt, so steht diese Einordnung und Kürze der Beurteilung im ausgeprägten Gegensatz zur Aussage, Mu Dan sei nicht nur derjenige Dichter der 9 Blätter, der die „größten Errungenschaften“ vorweisen könne, sondern er sei sogar der beste Dichter dieser Periode der 40er Jahre.⁶³⁴ 1998 wird Mu Dan dagegen in der Überschrift des zweiten Kapitels namentlich neben Feng Zhi gestellt.: „Von Feng Zhi etc. und der Campus-Dichtergruppe hin zu Mu Dan als Repräsentanten der ‚Gruppe der neuen chinesischen Lyrik‘ (Cong Fengzhi deng xiaoyuan shirenqun dao yi Mu Dan wei daibiao de ‚Zhongguo xinshipai‘ 从冯至等校园诗人群到以穆旦为代表的‘中国新诗派‘).⁶³⁵ Diese Formulierung steht jedoch im Widerspruch dazu, dass Mu Dan sowohl die „Campus Dichtergruppe“ als auch die „Gruppe der neuen chinesischen Lyrik“ am besten zu repräsentieren vermag.

Tatsächlich wagt es Qian Liqun in dieser Literaturgeschichte nicht, seine 1995 aufgestellte These zu erneuern, Mu Dan sei der „wichtigste moderne Dichter“, weil er aufgrund seines „autonomen Denkens“ „direkt Lu Xun beerbt“ habe,⁶³⁶ wie er es bereits 1993⁶³⁷ explizit formulierte. 1997 führt Qian Liqun in „Lu Xun und Mu Dan“ („Lu Xun yu Mu Dan“ 《鲁迅与穆旦》)⁶³⁸ noch weiter aus, warum Mu Dans Lyrik weder von der Masse der Leser noch von der Zensur akzeptiert wird. Genau damit liefert Qian Liqun auch den Grund, warum sich Mu Dan die Kapitelüberschrift mit Feng Zhi teilen muss während Ai Qing sowohl 1987 als auch 1998⁶³⁹ ein eigenes Kapitel gewidmet wird. An dieser Stelle offenbart sich wiederum der Konflikt zwischen eigener kritischer Meinung, offizieller Zensur und Selbstzensur insofern als Qian Liqun zwar – wie sich aus seiner Argumentation von 1995 ableiten lässt – die alte Gewichtung von 1987 mit einem eigenständigen Kapitel für Ai Qing als eindeutig überholt ansieht,⁶⁴⁰ in einer derart offiziellen Literaturgeschichte jedoch alte bestehende Muster nicht durchbrechen darf.

„Das sogenannte ‚China‘“, so führt Qian Liqun 1997 aus, „versteht sich selber ausschließlich als das China der klassischen Tradition“. Der Disput über Mu Dans Lyrik „wurde“ jedoch darin, dass die Menschen „nicht zugeben wollen, dass die neue Kultur schon zu einer Tradition geworden ist“ und „noch weniger wollen sie die von Lu Xun entwickelte Tradition anerkennen“. Mu Dan habe „aus den Adern Lu Xuns die grundsätzlichen Wesensmerkmale der neuen Kultur übernommen: den verräterischen Charakter und die Andersartigkeit“. „Lu Xun und Mu Dan“ würden „gegenseitig“ aufeinander warten, denn „Lu Xun“ sei „auch auf der Suche nach Mu Dan“ und habe „auf sein Erscheinen gewartet“.⁶⁴¹ Letztere Bemerkung dürfte eine Anspielung auf Lu Xuns wohl berühmtesten Aufschrei „Rettet die Kinder!“ aus dem „Tagebuch eines Verrückten“⁶⁴² sein. Mu Dan wäre dann eben dieses Kind, das durch seinen autonomen und kritischen Intellekt das chinesische Volk erneut aus seiner fatalistischen Apathie, die schon Lu Xun anprangerte, herauslocken und befreien könnte.

In der Neuauflage seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur* weist Qian Liqun 1998 zwar darauf hin, dass Mu Dan Lu Xuns Traditionen am erfolgreichsten übernommen ha-

be, jedoch nicht darauf, dass es genau diese Qualität ist, die ihn zum „wichtigsten modernen chinesischen Dichter“⁶⁴³ macht. Stattdessen heißt es: Derjenige, der „am meisten den verräterischen und andersartigen Charakter der Gruppe der neuen chinesischen Lyrik verkörpert“, sei „ohne Zweifel deren wichtigster Dichter und Repräsentant Mu Dan.“ Mu Dan habe „eine moderne philosophische Lehre der Lyrik entworfen, deren Mittelpunkt von ‚Unvollständigkeit‘“ bestimmt werde. Dabei sei ein „unvollständiges Ich“ in „einer unvollständigen Welt“ entstanden, welches niemals zuvor in der Geschichte der chinesischen Lyrik existiert habe. Dessen „geistiger Ursprung“ liege „in den Traditionen der modernen neuen Kultur, die Lu Xun“ repräsentiere.⁶⁴⁴ Damit formuliert Qian Liqun zwar, welches Merkmal Mu Dan von allen anderen Dichtern unterscheidet, jedoch nicht, dass es genau dieses Merkmal ist, das Mu Dan gegenüber den anderen klar hervorhebt. Im Vordergrund steht hier stattdessen die neue Kategorie der Gruppe der neuen chinesischen Lyrik (Zhongguo xinshipai 中国新诗派), die wohl auch eine Antwort auf die umstrittene 9 Blätter Gruppe als Literaturströmung⁶⁴⁵ darstellen mag. Vor allem wird Mu Dan auf diese Art und Weise erneut in eine Kategorie eingepasst. Aufgrund dieser Eingliederung kommt er auch nicht über den Status eines wichtigen Dichters hinaus.

Schon Li Yi hatte 1997 in seinem Essay „Über Mu Dan und die modernen Merkmale der neuen chinesischen Lyrik“ („Lun Mu Dan zhongguo xinshi de xiandai tezheng“ 《论穆旦与中国新诗的现代特征》) vor einer simplifizierenden Gegenüberstellung von Moderne und Tradition als zwei miteinander unvereinbaren feindlichen Blöcken gewarnt. Auch Li Yi hat, wie bereits Qian Liqun erkannt, dass Mu Dans problematische Stellung in der Literaturgeschichte auf diesem ideologischen Schwarz-Weiß-Denken beruht. „In ihren dogmatischen Ansichten, die sich über längere Zeit herausgebildet haben, scheinen die Chinesen eher geneigt zu sein, Traditionen zu schützen und versäumen es gleichzeitig, diese anzuregen und neu zu erfinden.“⁶⁴⁶

2008 sollte Li Yi in seiner Kritik noch deutlicher und schärfer werden. Der Prozess von „den klassischen Traditionen“ hin zu einer Position „gegen die Traditionen“ sei gleichzeitig eine Entwicklung der „erneuten Wertschätzungen“.⁶⁴⁷ Nachdem 2008 Li Yis Abhandlung *Die moderne neue chinesische Lyrik und die Traditionen der klassischen Lyrik* (Zhongguo xiandai xinshi yu gudian shige de chuantong 中国现代新诗与古典诗歌的传统) erschien und „einige Leser eine falsche Vorliebe für die Zustimmung zum Propagieren traditioneller Kultur“ zeigten, wolle Li Yi diese nun daran erinnern, dass sie „gezwungen“ seien, „erneut eine andere Tatsache bezüglich der Beziehung von Moderne und Tradition“ ins Auge zu fassen, nämlich „den Wert und Sinn der Moderne an sich, der sich aus dem Prozess der langsamen, langen Metamorphose der Traditionen“ ergebe. „Gleichzeitig ‚beide Traditionen‘ der neuen chinesischen Lyrik zu beherrschen, offenbare sowohl die Wiederholung als auch die fließende, pulsierende Bewegung der Traditionen.“⁶⁴⁸

Damit gesteht Li Yi Mu Dan zu, „beide Formen der Traditionen“, die klassische und die moderne, gleichermaßen zu beherrschen, wohingegen Qian Liqun stets den modernen Charakter in Mu Dans Lyrik zu betonen pflegt und den klassisch traditionellen Aspekt vernachlässigt.

Die Idee der Verzahnung von Tradition und Moderne in Mu Dans Lyrik wurde in zwei weiteren Publikationen aufgegriffen: 2004 von Xia Yuanming 夏元明 in „Mu Dans Lyrik und die traditionelle chinesische Kultur“ („Mu Danshi yu zhongguo chuantong wenhua“ 《穆旦诗与中国传统文化》)⁶⁴⁹ und 2007 von Luo Zhenya 罗振亚 in „Der Hintergrund des Widerstands gegen das ‚Klassische‘ – Über den ‚traditionellen Charakter‘ in Mu Dans Lyrik“ („Duikang ‚gudian‘ de

beihou – lun Mu Dan shige de ‚chuantongxing‘“ 《对抗“古典“的背后 — 论穆旦诗歌的“传统性“》).⁶⁵⁰ Bezeichnet Xia Yuanming Mu Dans Form des „Nachahmens“ und seinen „Verrat der Tradition“ als Ausdruck des „klassischen Geistes der traditionellen chinesischen poetischen Kunst“,⁶⁵¹ so sieht Luo Zhenya Mu Dan als „unbewussten“ Traditionalisten, der zwar versuche, „Abstand von der Tradition“ zu nehmen, jedoch zwangsläufig unbewusst sowohl auf der Ebene der „Ansichten“ als auch in Hinblick auf „Sprache und Metaphern“ zahlreiche Verbindungen „zur traditionellen Lyrik“⁶⁵² aufweise. Erläuterungen und Analysen, um diese Thesen zu belegen, liefern jedoch weder Li Yi noch Xia Yuanming oder Luo Zhenya.

Die nur zwei Jahre später, 2009, erscheinende *Geschichte der modernen chinesischen Literatur* (*Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史)⁶⁵³ von Cheng Guangwei et al. steht beispielhaft für die Tendenz, Mu Dans Gedichten einen zunehmend höheren Status einzuräumen, sie jedoch gleichzeitig paradoxerweise aufgrund der Kürze des Kommentars nicht angemessen in ihrer Bedeutung für die moderne chinesische Lyrik zu würdigen. Cheng Guangwei bildet seine Kapitelüberschriften nach dem Muster: wichtiger Autor plus Gruppe, bzw. Strömung. Damit wird zwar jeweils ein Autor einer bestimmten Literaturströmung durch die Überschrift in den Vordergrund gestellt. Gleichzeitig wird dieser Autor jedoch automatisch in die jeweilige Gruppe, bzw. Strömung integriert. Das 18. Kapitel lautet dementsprechend „Ai Qing und die Juli Gruppe“ (Ai Qing yu qiyuepai 艾青与七月派), das 19. Kapitel „Mu Dan und die Dichtergruppe der Xinanlianda“ (Mu Dan yu xinanlianda shirenqun 穆旦与西南联大诗人群).⁶⁵⁴

Nach Qian Liquns Klassifizierung von Mu Dans Lyrik zur „Gruppe der neuen chinesischen Lyrik“⁶⁵⁵ 1998, ordnet Cheng Guangwei durch seine Literaturgeschichte Mu Dan nun zum ersten Mal offiziell der Dichtergruppe der Xinanlianda zu. Den Begriff der „Dichtergruppe der Xinanlianda“ hatten Du Yunxie und Zhang Tongdao bereits 1997 in *Gesammelte moderne Lyrik der Xinanlianda*⁶⁵⁶ geprägt. Somit wird Mu Dan im Jahr 2000 erstmalig und als wohl einziger moderner chinesischer Dichter zum Repräsentanten dreier literarischer Strömungen gleichzeitig: der Gruppe der 9 Blätter, der Gruppe der neuen chinesischen Lyrik und der Dichtergruppe der Xinanlianda. Umso mehr erstaunt die Tatsache, dass Mu Dan mit dem Eintritt in den offiziellen universitären und schulischen Rahmen bei der 9 Blätter Gruppe angesiedelt wird.⁶⁵⁷ Fragwürdig ist außerdem der Umstand, dass Mu Dans Lyrik niemals der Gruppe der Modernisten zugeordnet wird, obwohl in der Literaturkritik bevorzugt die modernistischen, bzw. modernen Merkmale seiner Lyrik unterstrichen werden, während ihr traditioneller Aspekt nach wie vor überwiegend ignoriert wird.

Derweil gibt es durchaus innovative Ansätze von Literaturwissenschaftlern, in ihren Literaturgeschichten ideologische Muster inhaltlich oder durch eine neue Strukturierung aufzubrechen. Jedoch handelt es sich hierbei stets um Einzelkämpfer. Wichtige Pioniere sind in diesem Zusammenhang Hong Zicheng und seine *Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur* (*Zhongguo dangdai wenxueshi* 中国当代文学史)⁶⁵⁸ sowie Chen Sihe mit seinem *Unterrichtsplan für die Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur* (*Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng* 中国当代文学史教程).⁶⁵⁹ Beide Werke erscheinen kurz hintereinander 1999.

In Hong Zichengs Publikation entsteht die paradoxe Situation, dass Mu Dan sowohl im integrativen Rahmen der 9 Blätter Gruppe behandelt als auch gesondert für sein Spätwerk von 1976 gewürdigt wird. Im vierten Kapitel „Versteckte und verlorene Dichter und Dichtergruppen“

(Yinshi de shiren he shipai 隐失的诗人和诗派) lautet der Titel des dritten Abschnitts „Das Schicksal der Dichter der ‚9 Blätter‘“ („Jiuye‘ shiren de mingyun ‘九叶诗人‘的命运).⁶⁶⁰ Dort wird Mu Dans Lyrik in keiner Weise gegenüber den anderen Dichtern hervorgehoben. Im Mittelpunkt steht vielmehr die politisch kritische Meinung, dass die Dichter der Gruppe der 9 Blätter und ihre Werke „absichtlich vergessen wurden und somit untergingen.“⁶⁶¹ Im Kapitel 15 mit dem progressiven Titel „Die zerbrochene Welt der Literatur“ (Fenlie de wenzue shijie 分裂的文学世界) befasst sich Hong Zicheng mit der Literatur von 1976. Der dritte Abschnitt wird allein „Mu Dans letzter Lyrik“ (Mu Dan zuihou de shi 穆旦最后的诗) gewidmet.⁶⁶² Damit wird dem Spätwerk Mu Dans, was die Beurteilung seines literarischen Wertes angeht, der Vorzug gegeben gegenüber seiner Lyrik aus den 40er und 50er Jahren.

Diese eindeutige Gewichtung findet inhaltlich Berührungspunkte mit der Publikation der *Sammlung der 8 Blätter* von 1984,⁶⁶³ in der ausschließlich Mu Dans Gedichte von 1976 erscheinen, die nicht als ideologische Lyrik mit patriotischem Gedankengut eingeordnet werden. Gleichzeitig mag sich hier aber auch eine konservative Ansicht klassischer poetischer Ästhetik widerspiegeln, welche Jiang Ruoshui 2002⁶⁶⁴ für seine negative Kritik an Mu Dans Lyrik instrumentalisiert.

Chen Sihe „attackiert“ mit seinem „Unterrichtsplan für die Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur“ nach zehn Jahren erneut „die Thesen der Literaturgeschichte, die schon fast zu Definitionen geworden sind.“⁶⁶⁵ Für den universitären Unterricht hat Chen Sihe nun 1999 eine „Literaturgeschichte“ geschaffen, „deren Form und Aufbau sich hauptsächlich aus literarischen Werken ergibt“.⁶⁶⁶ Damit werden bewusst die herkömmlichen Kategorien von Literaturströmungen ausgehebelt. An deren Stelle tritt ein neues „Verständnis von Literaturgeschichte“, das sich aus dem „Verständnis von konkreten Werken“⁶⁶⁷ ergeben soll. Im neunten Kapitel „Die Literatur aus der Zeit der Kulturrevolution“ (Wenhua dageming shiqi de wenzue 文化大革命时期的文学) werden Gedichte Mu Dans als Beispiel echter Literatur in einer kulturellen Wüste und einem repressiven Klima vorgestellt: „Das überbordende Leben und moderne Weisheit während der Unterdrückung: ‚Ein halber Baum‘ und ‚Die Metamorphose der Gottheit‘ (Yayi zhong de shengming penfa yu xiandai zhihui: ‚Ban ke shu‘ yu ‚Shen de bianxing‘“ 《压抑中的生命喷发与现代智慧: 〈半棵树〉与〈神的变形〉》.⁶⁶⁸

Damit wird, wie bei Hong Zicheng, Mu Dans Spätwerk in den Vordergrund gerückt und es werden die vorangehenden Phasen bewusst übergangen. Indirekt kommt sowohl bei Hong Zicheng als auch bei Chen Sihe Huang Canrans Kritik zum Tragen, es handle sich bei Mu Dans Lyrik von 1957 um „den minderwertigen Teil eines herausragenden Autors“, der den autonomen Geist, den ein Dichter aufweisen sollte“,⁶⁶⁹ vermissen lasse. Mu Dans autonomer kritischer Geist wird dadurch sowohl bei Hong Zicheng als auch bei Chen Sihe auf sein literarisches Schaffen von 1976 beschränkt. Wenn auch diese Periode besonders gewürdigt wird, so wird doch durch die Vernachlässigung der anderen Schaffensphasen der komplexe Charakter von Mu Dans Lyrik unterschlagen und ihr literarischer Gesamtwert gemindert.

Zeitgleich mit Chen Sihes und Hong Zichengs Publikationen zur zeitgenössischen chinesischen Literaturgeschichte⁶⁷⁰ veröffentlicht Qian Liqun nur ein Jahr nach seiner überarbeiteten Ausgabe der *30 Jahre modernen chinesischen Literatur* von 1998⁶⁷¹ nun 1999 Unterrichtsmaterialien für das Fach Sprache und Literatur an Sekundarschulen, die zum ersten Mal Mu Dans Lyrik aufnehmen. Die *Leseanleitung für Sekundarschüler für berühmte Werke chinesischer Literatur*

*des 20. Jahrhunderts, Lyrikband (20shiji zhongguo wenxue mingzuo zhongxuesheng daoduben, shige juan 20 世纪中国文学名作中学生导读本, 诗歌卷)*⁶⁷² verfolgt, wie Chen Sihe in seinem Unterrichtsplan für zeitgenössische chinesische Literatur, den Ansatz, „Literaturgeschichte aus einem Raster an literarischen Werken aufzubauen“.⁶⁷³

Teil I. 15 Die Einführung Mu Dans in die Sekundarstufe und den Universitätskanon: Mu Dans Lyrik im Dienst ideologischer Erziehung

Die Bezeichnung Unterrichtsplan unterstreicht Chen Sihes Forderung, Mu Dan und andere Autoren schon 1999 in den offiziellen Literaturkanon der Sekundarschulen und der Universität aufzunehmen. Für Sekundarschulen sollte dies 2000 der Fall sein,⁶⁷⁴ für die Universität ein Jahr später.⁶⁷⁵ Qian Liqun stellt in seiner *Leseanleitung für Sekundarschüler für berühmte Werke chinesischer Literatur des 20. Jahrhunderts, Lyrikband*, sechs Gedichte Mu Dans vor, die sich in ihrer Auswahl auf seine ausgewählten Gedichte in der *Sammlung der 9 Blätter* von 1981⁶⁷⁶ und der *Sammlung der 8 Blätter* von 1984⁶⁷⁷ stützen. Damit sind sowohl die als patriotisch interpretierten Gedichte *In der Nacht des eiskalten 12. Monats* und *Preisung der Schönheit* aus der Auswahl für die Festlandchinesen von 1981 als auch die Gedichte seines Spätwerks *Das Lied der Weisheit* und *Winter* vertreten, die dem Publikum in Hongkong vorgestellt wurden. *Frühling* entstammt ebenfalls der Auswahl von 1981. Hinzu kommt das Gedicht *Der dämonische Zauber des Ur-waldes*, dessen patriotischer Charakter offensichtlich ist und ebenfalls bei Interpretationen in den Vordergrund gestellt wird.⁶⁷⁸

Mu Dans Lyrik wird also zuerst im Literaturkanon für die Sekundarschule eingeführt und ein Jahr danach im universitären Bereich. Der Versuch, im Zuge allgemeiner Reformen im Erziehungswesen die Literaturgeschichte neu zu schreiben, schlägt jedoch aufgrund der ideologisch belasteten Gedichtinterpretationen fehl. 1999 wird Mu Dan probeweise in den *Unterrichtsband für Sprache und Literatur an allgemeinbildenden Schulen* aufgenommen, wobei dieser ausdrücklich als „Versuchsband“ (*Zhongdeng shifan xuexiao yuwen jiaokeshu (shiyongben)* 中等师范学校语文教科书 (试用本))⁶⁷⁹ deklariert wird.

Ausgewählt wird das vergleichsweise neutrale Gedicht *Der Frühling*.⁶⁸⁰ Von einer wirklich offiziellen Aufnahme von Mu Dans Lyrik kann erst ein Jahr später die Rede sein, und zwar mit der Publikation des *Unterrichtsbands für alle Ganztagssekundarschulen (Überarbeitete experimentelle Ausgabe für das Pflichtfach), Sprache und Literatur (Quan rizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyang xiudingben, bixiu), Yuwen* 全日制普通中学教科书 (实验修订本, 必修), 语文)⁶⁸¹ sowie des *Experimentellen Unterrichtsbuch auf dem Niveau der allgemeinbildenden Oberstufe: Pflichtfach Sprache und Literatur in der Oberstufe (Putong gaozhong kecheng biao zhun shiyan jiaokeshu gaozhong: yuwen bixiu* 普通高中课程标准实验教科书高中: 语文必修).⁶⁸² Die beiden Bände erscheinen in den renommierten Verlagen *Renmin jiaoyu chubanshe* und *Yuwen chubanshe* und besitzen eine Auflage von 280.000 Exemplaren. Damit können sie als äußerst einflussreich eingestuft werden.

Mit diesen Publikationen avanciert Mu Dan zum „herausragenden patriotischen Dichter“,⁶⁸³ allerdings um den Preis, dass das Patriotismus-Etikett endgültig zum einzigen Aufnahmekriterium zu werden scheint. Dementsprechend ist die *Preisung der Schönheit* dasjenige Gedicht, das in beiden Bänden für veröffentlichenswert befunden wird. Es wird von nun an entscheidend das Bild des keineswegs „berühmten“ Dichters Mu Dan – selbst wenn Qian Liqun 1999 das Gegenteil in seinen Unterrichtsmaterialien suggeriert⁶⁸⁴ – in der breiten Masse der heranwachsenden Schüler und Studenten prägen.

Damit befindet sich dieses schulische Unterrichtsmaterial auf einer Linie mit der 2001 veröffentlichten Reihe der *100 herausragenden Bücher chinesischer Literatur aus 100 Jahren im Renmin wenxue chubanshe*, der Mu Dans Gedichte *Gegenangriff auf die Basis, Die unglücklichen Menschen* (*Bu xing de renmen* 不幸的人们), *Die Anklage, Trauer* (*Aidao* 哀悼), *Jagt sie fort* (*Dachuqu* 打出去) und *Den Soldaten gewidmet* (*Gei zhanshi* 给战士) als „Werke“ bezeichnet, die „voller patriotischer Leidenschaft“ sind.⁶⁸⁵ Genau auf diesen Aspekt fokussiert sich auch die Interpretation des Gedichts *Preisung der Schönheit* im *Unterrichtsband für alle Ganztagssekundarschulen (Überarbeitete experimentelle Ausgabe für das Pflichtfach), Sprache und Literatur*.

Gleichzeitig wird an dieser Stelle erneut die Fehlinterpretation des Satzes „Ein Volk ist bereits aufgestanden“ verbreitet. Hatte diese schon 1987 in *Ein Volk ist bereits aufgestanden* offiziell als Schutzfunktion für die ideologische Rehabilitierung Mu Dans und seiner Lyrik fungiert,⁶⁸⁶ so wird diese These nun offiziell bestätigt. Vergleicht man die Ausgabe von 2003 mit jener von 2000, die zum ersten Mal Mu Dans Lyrik offiziell in den schulischen Literaturkanon einführt, so wird die Verzahnung von marxistisch-maoistischer Analyse und patriotischer ideologischer Interpretation dieser Verszeile besonders deutlich: „Worauf könnte das ‚Ich‘ in *Preisung der Schönheit* verweisen? Was für ein Erscheinungsbild bietet der Bauer? Was symbolisiert er? Dass jeder Vers in dem Gedicht mit „Ein Volk ist bereits aufgestanden“ abschließt, beinhaltet welchen hintergründigen Sinn?“⁶⁸⁷ In der Ausgabe von 2003 wird zwar nicht mehr ausdrücklich nach dem proletarischen Bauern gefragt, der eindeutig Sinnbild für das sozialistische, revolutionäre, erstarkende chinesische Volk und dessen erfolgreichen Klassenkampf gegen die Unterdrückung in der feudalen, sogenannten „alten“ Gesellschaft sein soll. Die Integration des Gedichts als Lobpreisung des vielbeschworenen „unbeugsamen, starken Charakters“⁶⁸⁸ des chinesischen Volkes ist jedoch auch in der Ausgabe von 2003 der maßgebliche Tenor.

Dabei wird bewusst eine absolut andere Interpretationsrichtung des Gedichts unterschlagen, wie sie bereits 1948 in „Tretet diese Klötze am Bein weg von euch“ („Ti qu zhe xie banjiao shi“ 《提去这些绊脚石》) von Jin Jun geäußert wurde.⁶⁸⁹ Nämlich, dass Mu Dans *Preisung der Schönheit* in Wahrheit gar keine Preisung, sondern Kritik am rückständigen, fatalistischen, autoritätsgläubigen Volkscharakter der Chinesen sei. Freilich begriff Jin Jun von seinem Standpunkt der marxistisch-maoistischen Analyse aus gesehen diese Kritik als unberechtigt und verleumderisch. Mu Dans *Preisung der Schönheit* habe verdeutlicht, dass er „sich immer noch auf einem Standpunkt bewege, der das Volk verneine“. Er sehe „nur die Blindheit, Folgsamkeit, Blödheit und Unwissenheit“ und blende „die revolutionären Möglichkeiten des Volkes“ sowie „den versteckten revolutionären Wert des Volkes“ aus.⁶⁹⁰

Machte dieses Gedicht Mu Dan damals zum „Feind des Volkes“,⁶⁹¹ so macht es ihn seit 1987 und dem Band *Ein Volk ist bereits aufgestanden*⁶⁹² zu einem ideologisch korrekten Freund des Volkes. Auch 2003 lautet die Frage in dem Schulband dementsprechend nach wie vor: „Worauf verweist das ‚Ich‘ in dem Gedicht *Preisung der Schönheit*? Dass jeder Vers in dem Gedicht mit ‚Ein Volk ist bereits aufgestanden‘ abschließt, beinhaltet welchen hintergründigen Sinn?“⁶⁹³

Das dazugehörige *Lehrhandbuch (jiaoshi yongshu* 教师用书)⁶⁹⁴ liefert eine mit der ideologischen Propaganda konforme Antwort: „Diese Frage soll den Schülern vor allem die in dem Gedicht ausgedrückten Gedanken und Gefühle nahebringen. Das ‚Ich‘ in dem Gedicht *Preisung der Schönheit* soll wohl der Protagonist selbst sein, der seine Gefühle auf poetische Art

darlegt. Gepriesen wird der unbeugsame, starke Charakter des chinesischen Volkes, das die schwere Bürde der Demütigung trägt und erträgt und dabei bitter und unermüdlich schuftet. Hinzu kommt seine heldenhafte, niemals versiegende Lebenskraft. Indem jede Strophe mit dem Satz ‚Ein Volk ist bereits aufgestanden‘ endet, wird diese Stimme zur Hauptmelodie des ganzen Gedichts. Sie kristallisiert die Preisung der unerschütterlichen essentiellen Kraft des chinesischen Volkes. Das Gedicht ist erfüllt von einer Kraft, die die Seele der Menschen anspornt. Dabei ist der Schmerz und Kummer nicht in Sentimentalität abgedriftet, sondern das Gedicht zeigt Großartigkeit inmitten des Schmerzes, es gibt eine innere Kraft.“⁶⁹⁵ Bei dieser Analyse wird der literarische, komplexe kritische Charakter von Mu Dans Gedicht nicht einmal in Ansätzen gewürdigt. Es handelt sich hier um simple patriotische, ideologische Gedankenerziehung.

Qian Liqun versucht auch nach der Jahrtausendwende, Reformen im Erziehungswesen anzustoßen, die erneut den Spagat zwischen eigener kritischer Meinung und Selbstzensur einerseits sowie offizieller Zensur andererseits beinhalten. Sein *Neues Lesebuch für Sprache und Literatur (Oberstufe Band 4) (Xin yuwen duben (gaozhong juan 4)新语文读本 (高中卷 4)* ⁶⁹⁶ von 2004 will die Heranwachsenden zum autonomen Denken und zur eigenen Meinungsbildung anregen. Mit den Parolen „neues Verständnis“, „neue Blickwinkel“ und „neue Gedankenwege“, denn „selbstständig lesen“ sei eine „Erweiterung des geistigen Raumes“, ⁶⁹⁷ werden drei Dichter im 10. Kapitel im Rahmen des „experimentellen Schreibens der Campus Dichter“⁶⁹⁸ mit jeweils zwei Gedichten vorgestellt: Feng Zhi, Zheng Min und Mu Dan. Mit dem Terminus „Campus-Dichter“ verwendet Qian Liqun einen deutlich allgemeineren Begriff als den der „9 Blätter“ in seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur* von 1987,⁶⁹⁹ bzw. dessen Neuauflage von 1998, in der er von der „Gruppe der neuen chinesischen Lyrik“⁷⁰⁰ spricht. Die Struktur im *Neuen Lesebuch* ist progressiv, der Inhalt jedoch ideologischer Standard. Als repräsentativ stellt Qian Liqun Mu Dans *Preisung der Schönheit* und *In der Nacht des eiskalten 12. Monats*⁷⁰¹ vor, die offiziell als Gedichte mit „patriotischem Gedankengut“⁷⁰² beurteilt werden.

Erstaunlich nonkonform ist dagegen Shi Huis 石灰 2003 publizierter *Wochenplan für das Lesen außerhalb des Unterrichts; 1. Band für die 11. Klasse (Ke wai yuedu zhoujihua; gao yi shang* 课外阅读周计划; 高一上). Sein erklärtes Ziel ist es, „den Blickwinkel der Schüler zu erweitern, das Niveau des vernetzten Denkens anzuheben“ und „die Schüler anzuleiten, ihre Zeit selbst zu kontrollieren, zu studieren und zu lernen“, um „die Fähigkeit zu verstärken, sich an Veränderungen von Prüfungen mit Leseverständnis anzupassen“.⁷⁰³

Der Wochenplan reicht von Montag bis Freitag und ist als Ergänzung zum Unterricht und zum selbstständigen Arbeiten konzipiert. Im Falle Mu Dans ist der Wochenablauf folgendermaßen: „Montag – einen Dichter und Übersetzer kennenlernen und analysieren: Mu Dan, ein chinesischer Dichter aus der Zeit des Krieges. Dienstag – *Der Tanz der Stadt (zwei hinzugefügte Gedichte) (Chengshi de wu (wai er shou) 城市的舞 (外二首)*). Mittwoch – *Der Baum (Yi ke shu 一棵树)*. Donnerstag – *Ein Mensch inmitten der Menschenmassen (Renqun zhong de ren 人群中的人)*. Freitag – *Der Grabstein des Bergdorfes (Shancun de mubei 山村的墓碑)*.“⁷⁰⁴ Zum ersten Mal werden Gedichte vorgestellt, die weder dem ideologischen Kanon der *Sammlung der 9 Blätter* oder aber dem dichterischen Spätwerk Mu Dans von 1976 aus der *Sammlung der 8 Blätter* zugeordnet werden können. Insbesondere das Gedicht *Der Tanz der Stadt (zwei hinzugefügte Gedichte)* ist brisant. Handelt es sich hier doch um die Erstfassung des Titels von Mu

Dans *Edler und Tugendreiche*, das die kommunistische Partei offen kritisiert. Wohl auch deswegen entscheidet sich Shi Hui für die Erstfassung. Dieses Werk wäre in der Tat geeignet, bei den Schülern vernetztes Denken zu entwickeln. Genau aus diesem Grund mag es nur in dem vergleichsweise unbedeutenden Verlag *Longmenshuju* 龙门书局 erschienen und dadurch nur eingeschränkt verbreitet worden sein.

An der Universität wird Mu Dans Lyrik ein Jahr später, 2001, mit Xu Zhongyus 徐忠玉 Band *Sprache und Literatur an der Universität (Unterrichtsmaterial für alle höheren Schulen mit Ganztagsunterricht) (Daxue yuwen (quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai) 大学语文 (全日制高校通用教材))*⁷⁰⁵ eingeführt. Dieser Band ist eines der dominantesten Unterrichtswerke an den chinesischen Literaturfakultäten. Er wurde direkt im Auftrag des Erziehungsministeriums (jiaoyubu 教育部) publiziert. Von 1981 bis 2007 wurde er neunmal mit jeweils 180.000 Exemplaren aufgelegt. Mu Dan wurde dort jedoch erst 2001 mit seinem Gedicht *Preisung der Schönheit* eingeführt. Damit kann dieser Band als ideologisches Barometer für die offizielle Lesart und das Verfassen der chinesischen Literaturgeschichte angesehen werden.

2005 äußert sich Qian Liqun in seinem Band *Sprache und Literatur an der Universität (Daxue yuwen 大学语文)*⁷⁰⁶ deutlich kritischer über die bestehenden Muster der Literaturgeschichte als ein Jahr zuvor in seinem Unterrichtsband für den schulischen Bereich *Neues Lesebuch für Sprache und Literatur (Oberstufe Band 4)*.⁷⁰⁷ *Sprache und Literatur an der Universität* will nicht nur auf der Ebene der „modernen chinesischen Literatur“ (zhongguo xiandai wenxue 中国现代文学), sondern auch im Bereich der „klassischen chinesischen Literatur“ (zhongguo gudai wenxue 中国古代文学), der „zeitgenössischen chinesischen Literatur“ (zhongguo dangdai wenxue 中国当代文学) sowie der „ausländischen Literatur“ (waiguowenxue 外国文学) gegen „die Dinge ankämpfen“, die „keine Literatur sind“, aber die die Studenten „trotzdem gezwungen werden zu lesen“.⁷⁰⁸ Die Publikation besteht dementsprechend aus vier Bänden. Mu Dan wird neben Hu Shi, Lu Xun, Zhou Zuoren, Lao She, Shen Congwen, Zhang Ailing, Ai Qing und Cao Yu im Band zur *Modernen chinesischen Literatur* vorgestellt. Qian Liqun wählt hierfür, abweichend vom *Neuen Lesebuch für Sprache und Literatur (Oberstufe Band 4)*, nicht mehr die *Preisung der Schönheit* und *In der eiskalten Nacht des 12. Monats*,⁷⁰⁹ die als ideologisch konform eingeschätzt werden, sondern *8 Gedichte*,⁷¹⁰ welches von Wang Zuoliang als das „beste chinesische Liebesgedicht aller Zeiten“⁷¹¹ eingestuft wurde und breite Anerkennung in der literarischen Fachwelt genießt.

Ganz offensichtlich ist dagegen die ideologische Erziehung und Umerziehung der Studenten in Wei Yis 魏怡 *Neu verlegter Sprache und Literatur für die Universität (Daxue yuwen xinbian 大学语文新编)*⁷¹² von 2006. Dieses Werk erscheint im Rahmen des im 15. Jahresplan für höhere Erziehung festgelegten Unterrichtsmaterials. Mu Dan wird hier im dritten Teil „Ausgewählte Schriften“ (Aiguo wenxuan 爱国文选) des ersten Kapitels „Ausbildung des Leseverständnisses“ (Yuedu nengli peiyang 阅读能力的培养) mit dem Gedicht *Preisung der Schönheit* vorgestellt.⁷¹³ Das zweite Kapitel lautet „Ausbildung der Ausdrucksfähigkeit des im Alltag angewendeten Schriftchinesisch“ (Richang shumian biaoda nengli peiyang 日常书面表达能力培养), das dritte Kapitel konzentriert sich auf die „Ausbildung der Ausdrucksfähigkeit in der Umgangssprache“ (Koutou biaoda nengli peiyang 口头表达能力培养).⁷¹⁴

Der Inhalt des ersten Kapitels geht dagegen in seiner Gedankenerziehung der Studenten bis in private Lebenswinkel hinein und gliedert sich folgendermaßen: Der Mensch (Ren 人) – Kon-

takt und Umgang mit Menschen (Jiaowang 交往) – Lesen (Yuedu 阅读); Methoden des Lesens (Yuedu fangfa 阅读方法); Ausgewählte patriotische Schriften (Aiguo wenxuan 爱国文选); Ausgewählte Schriften über die grundsätzlichen Eigenschaften des Menschen (Renben wenxuan 人本文选); Ausgewählte Schriften zur Selbstkultivierung (Xiushen wenxuan 修身文选); Ausgewählte Schriften über die Wissenschaften (Keji wenxuan 科技文选).⁷¹⁵

In gewisser Weise handelt es sich hierbei um eine fortgesetzte „Fürsorge des Herausgebers“, angewendet auf die Studenten, die er „auf gedanklicher und methodischer Ebene anleitet, um das perfekte Ergebnis herbeizuführen“.⁷¹⁶ Insofern wird auch über die sprachliche Erziehung die gedankliche Uniformität vorangetrieben. Gleichzeitig impliziert dieser Ansatz eine Stagnation der Gedankenmuster und unterbindet Innovation und Kreativität.

Zhang Xinyings 张新颖 ein Jahr später publizierter *Experimenteller Unterrichtsplan für Sprache und Literatur an der Universität (Daxue yuwen shiyan jiaocheng 大学语文试验教程)*⁷¹⁷ von 2007 ist ein Gegenentwurf zu Wei Yis *Neuverlegter Sprache und Literatur für die Universität*. Er ist zugleich ein Kompromiss zwischen der offiziell festgelegten ideologischen Erziehung in Wei Yis Band und dem extrem nonkonformen *Wochenplan für das Lesen außerhalb des Unterrichts*⁷¹⁸ von Shi Hui. Die Auflage von Wei Yis *Neuverlegter Sprache und Literatur für die Universität* ist extrem hoch, was einerseits in seinem Status als offiziellem Unterrichtsband im Rahmen des 15. Jahresplans begründet ist, andererseits der Tatsache zuzuschreiben ist, dass dieses Unterrichtswerk in dem großen *Gaodeng jiaoyu chubanshe 高等教育出版社* Verlag erscheint. Shi Huis Publikation stammt dagegen aus dem kleinen Verlag *Longmen shuju* und kann darum nur geringe Auflagekapazitäten vorweisen. Zhang Xinyins Band wird im renommierten *Fudan daxue chubanshe 复旦大学教育出版社* verlegt. Seine Auflage ist nicht so hoch wie Wei Yis Band aus dem *Gaodeng jiaoyu chubanshe*, jedoch deutlich höher als Shi Huis Publikation im *Longmen shuju 龙门书局*.

Dementsprechend dürfte die offizielle ideologische Erziehung von Wei Yis Band am weitesten Verbreitung finden, wohingegen Stimmen wie Shi Huis schnell unterzugehen drohen. Hinzu kommt, dass Shi Huis Band nur als ergänzendes Material zum universitären Unterricht gedacht ist und ihm damit bewusst eine untergeordnete Funktion zukommt. Der Einfluss von Zhang Xinyins Band wird dagegen im Mittelfeld liegen. Für eine Publikation in einem derartigen Verlag kann Zhang Xinying wohl auch nur den Weg des Kompromisses einschlagen. Zhang Xinying entscheidet sich 2007, genau wie Qian Liqun in seinem *Neuen Lesebuch für Sprache und Literatur (Oberstufe Band 4)*⁷¹⁹ von 2004, für den Ansatz einer literaturwissenschaftlichen Analyse als Gegengewicht zur ideologischen Interpretation und Gedankenerziehung. Wie bereits Qian Liqun wählt Zhang Xinying für eine „Neuentdeckung“ und ein „neues Verständnis“ des „Ausgangspunktes der Muttersprache“⁷²⁰ *Mu Dans 8 Gedichte*⁷²¹ und nicht mehr seine *Preisung der Schönheit*. „Neuentdeckung“ und „neues Verständnis“ bedeuten hier sowohl Bildung neuer Gedankenmuster als auch Anknüpfung an die literarische Tradition der 40er Jahre und der 4. Mai Bewegung. Eine „fast vergessene Tradition“, die es gilt „wiederzubeleben“, um den geistigen Überbau des Landes zu retten, wie Sun Yushi 2009 fordert.⁷²²

Die Struktur von Zhang Xinyings Band ähnelt jener von Wei Yi, hat jedoch einen literaturwissenschaftlichen Ansatz: „Die Muttersprache neu entdecken: Der lange Fluss der chinesischsprachigen Literatur“ (*Chongxin faxian muyu, hanyu wenxue de changhe 重新发现母语, 汉语文学的长河*) Teil 1–3. „Übersetzungen innerhalb der chinesischen Sprache“ (*Hanyu zhong de*

yiwen 汉语中的译文) Teil 1–2. Abschließend erfolgt eine Analyse dieser Teilbereiche unter den Aspekten: „Poetischer Sinn und Struktur“ (Liyi he gousi 立意和构思); „Die Kunst des Sprechens“ (Shuohua de yishu 说话的艺术); „Alltagsleben und Schreiben“ (Richang shenghuo yu xiezo 日常生活与写作); „Oft diskutierte Literatur“ (Yuwen changtan 语文常谈).⁷²³ Mu Dans *8 Gedichte* wird in Teil drei des „langen Flusses der chinesischsprachigen Literatur“ in den Kontext der modernen chinesischen Literatur eingeordnet.⁷²⁴

Der Konflikt zwischen eigener kritischer Meinung, offizieller Zensur und Selbstzensur entschärft sich indes in den folgenden Jahren nicht, sondern scheint sich tendenziell eher noch zu verstärken. Die beiden folgenden Publikationen von 2009 repräsentieren äußerst anschaulich die Problematik, dass die alten Strukturen der ideologischen Literaturgeschichte und ihre marxistisch-maoistischen Interpretationsansätze bis heute in den offiziellen Unterrichtsbänden für Sprache und Literatur im universitären Bereich verwendet werden. Zum einen handelt es sich um Huang Xiujis zweibändige *Geschichte der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (*20 shiji zhongguo wenxueshi* 20 世纪中国文学史),⁷²⁵ erschienen in der Reihe *Materialien für den Unterricht im 21. Jahrhundert* (*mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*; *Textbook Series for the 21st century* 面向 21 世纪课程教材) im einflussreichen *Zhongshan daxue chubanshe* 中山大学出版社 Verlag. Zum anderen wird Liu Zhongshus 刘中树 und Xu Zuhuas 徐祖华 *Geschichte der modernen chinesischen Literaturströmungen* (*Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi* 中国现代文学思潮史)⁷²⁶ im großen *Huazhong shifan daxue chunanshe* 华中师范大学出版社 verlegt, ebenfalls als Teil einer *Unterrichtssammlung für Literaturgeschichte* (*Wenxueshi xilie jiaocai* 文学系史列教材). Diese Reihe deckt die „Geschichte der klassischen chinesischen Literatur“ (*Zhongguo gudian wenxue* 中国古典文学) bis hin zur „Westlichen Literatur des 20. Jahrhunderts“ (*20 shiji xifang wenxue* 20 世纪西方文学)⁷²⁷ ab.

Huang Xiujis *Geschichte der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts* behandelt ausschließlich die Zeit von 1917 bis 1949. Auch bei diesem Band handelt es sich um die Neuauflage eines Unterrichtsbandes aus den 80er Jahren.⁷²⁸ Er ist ein „Ergebnis“ der inhaltlichen „Reformen“ des Unterrichtsplans für moderne chinesische Literatur „im Zuge des ‚95.‘ Planes des Erziehungsministeriums“.⁷²⁹ Inwiefern dies eine Entideologisierung bedeuten könnte, wovon andere Neuauflagen, z.B. die *Ausgewählte Lyrik der 9 Blättergruppe* von 2009⁷³⁰ oder Bände ausgewählter Lyrik Mu Dans⁷³¹ in den Neuauflagen nach 2000 profitieren, lässt Huang Xiujis offen. Inhaltlich mag der Band als Spagat zwischen ideologischer Propaganda und Reformen gesehen werden.

Lyrik nimmt nur circa zehn Prozent des gesamten Bandes neben Romanen, Dramen und Prosa ein, was die offizielle Geringschätzung gegenüber Lyrik verdeutlicht. Das vierte Kapitel behandelt im ersten Teil „Die Göttinnen von Guo Moruo“ („Guo Moruo de Nüshen“ 《郭沫若的〈女神〉》), im zweiten „Wen Yiduo und Xu Zhimo“ („Wen Yiduo he Xu Zhimo“ 《闻一多和徐志摩》), im dritten „Li Jinfa und Dai Wangshu etc.“ („Li Jinfa he Dai Wangshu deng“ 《李金发和戴望舒等》), im vierten „Lyrik von Ai Qing“ („Ai Qing de shi“ 《艾青的诗》) und im fünften Teil „Feng Zhi und Mu Dan“ („Feng Zhi he Mu Dan“ 《冯至和穆旦》).⁷³² In dieser Aufstellung zeigt sich ein deutlicher Kompromiss zwischen den unterschiedlichen Gruppierungen. Es geht um Dichter des maoistischen Literaturkanons, wie dem „Hofpoeten“⁷³³ Guo Moruo und Li Jinfa, um eine Auswahl anerkannter Dichter wie Wen Yiduo, Xu Zhimo und Dai Wangshu, um die in den 80er Jahren rehabilitierten Dichter mit Ai Qing als Repräsentanten und schließlich um den Anspruch reformerisch gesinnter Kräfte wie Chen Sihe, Wang Xiaoming oder Zhang Tong-

dao, die Literaturgeschichte neu zu schreiben. Um den Forderungen letzterer entgegenzukommen, werden Feng Zhi und Mu Dan ausgewählt. Dabei hatte Zhang Tongdao Mu Dans Lyrik vor Bei Daos platziert und Feng Zhis auf den dritten Rang verwiesen.⁷³⁴

Die unterschiedliche Gewichtung der einzelnen Autoren fällt sofort ins Auge. So wird Guo Moruo ein eigener Abschnitt zugestanden, wenngleich er (1892–1978) und Wen Yiduo (1899–1946) zur gleichen Generation gehören und, vor allem, gleichwertige literarische Errungenschaften vorweisen können. Damit tritt der Poesiezar der Mao Ära Guo Moruo in den Vordergrund, während dem als Kollaborateur verurteilten und ermordeten Wen Yiduo nur eine untergeordnete Funktion zugeschrieben wird. Die Tatsache, dass Ai Qing ein eigener, Mu Dan und Feng Zhi jedoch nur ein gemeinsamer Abschnitt gewidmet wird, erklärt sich aus Qian Liquns 1999 herausgegebener *Leseanleitung für Sekundarschüler für berühmte Werke chinesischer Literatur des 20. Jahrhunderts*.⁷³⁵ Darin hatte Qian Liqun als erster Literaturkritiker genau diese Gewichtung vorgeschlagen. Qian Liqun hatte Ai Qing jedoch bereits 1987 in seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur*⁷³⁶ ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Feststellung, „Mu Dan“ komme nicht nur „im Rahmen der Lyrik der 9 Blätter“, sondern „sogar, was die gesamte Geschichte der chinesischen Lyrik betrifft, eine einzigartige Stellung“⁷³⁷ zu, steht in scharfem Kontrast zu dem Umstand, dass Mu Dan sich den kurzen Absatz mit Feng Zhi teilen muss, in einem Rahmen, in dem die Lyrik sowieso eine untergeordnete Rolle spielt.

Damit wird erneut eine enorme Diskrepanz deutlich. Einerseits gibt es die offensichtliche Anerkennung der literarischen Errungenschaften von Mu Dans Lyrik, andererseits bestimmt die Zensur, dass diese Leistungen nur in extremer Kürze dargestellt werden dürfen. Der Konflikt zwischen eigener kritischer Meinung und dem unausweichlichen Kotau vor der Zensur wird auch in der vermischten Anwendung von marxistisch-maoistischer Interpretationsweise und literaturwissenschaftlicher Analyse von Mu Dans Lyrik deutlich. Auf diese Art und Weise werden alte ideologische Denkmuster verfestigt, jedoch gleichzeitig Raum für den Bruch mit eben diesen geschaffen.

Gleich zu Beginn wird klargestellt, dass der „Ausgangspunkt von Mu Dans poetischem Schaffen das Aufdecken von Missständen in der chinesischen Gesellschaft unter der Guomindang“ sei. Diese lägen, erstens, „im totalitären politischen System“ und, zweitens, „im wirtschaftlichen System des Kapitalismus“ begründet. Als Manifestation von Mu Dans Patriotismus und als Anklage gegen „Unterdrückung und Gewalt der Guomindang Regierung gegenüber den Volksmassen“ präsentiert der Autor Mu Dans Gedichte *Verhungerndes China (Jí'è de zhongguo 饥饿的中国)*, *Verwaistes Dorf (Huangcun 荒村)*, *In der Nacht des eiskalten 12. Monats*, *Die Waschfrau* und *Der Bauernsoldat*.⁷³⁸ Damit deckt sich Huang Xiujis ideologische Darstellung mit jener in *100 herausragende Bücher chinesischer Literatur aus 100 Jahren*⁷³⁹ von 2001, die nicht nur Meng Chen 梦晨 in seiner Publikation *Repräsentative Werke Mu Dans: Das Ungeheuer*⁷⁴⁰ 2009 anführt, sondern auch Zha Mingzhan in der 2010 veröffentlichten „*Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948)*“⁷⁴¹ notgedrungen übernimmt.

Das Gedicht *März* steht, laut Huang Xiujij, dafür, dass Mu Dan „detailliert die Kontrolle der Produktionsformen des städtischen Kapitalismus gegenüber den einfachen Volksmassen untersucht“ habe. Anschließend folgt der Umschwung zur literaturkritischen Beobachtung, die in ihrer Kürze hinter die ideologische tritt. Mu Dans Ansichten seien „in der chinesischen Literaturgeschichte ganz offensichtlich äußerst selten, obwohl seine Schlussfolgerungen zu extrem und außergewöhnlich“ seien.⁷⁴² In dieser Feststellung kommt die komplexe Ambivalenz der

Einschätzung und Umstrittenheit des literarischen Wertes von Mu Dans Lyrik besonders gut zum Ausdruck. Sie ist in ihrem nonkonformen, westlich aufgeklärten, pluralistischen Ansatz zu „extrem und außergewöhnlich“, als dass sie von der ideologischen Zensur und den maoistischen Denkmustern akzeptiert werden kann. Das abschließende Urteil relativiert dementsprechend bewusst die anfängliche Behauptung, Mu Dans Lyrik habe in der „gesamten Geschichte der chinesischen Lyrik“ eine „einzigartige Position“, was Zhang Tongdaos These von 1994 bekräftigen würde, Mu Dan sei der „beste chinesische Dichter des 20. Jahrhunderts“. ⁷⁴³ Stattdessen lautet der abschließende Satz: „Mu Dan“ habe „sinnvolle Untersuchungen zur Möglichkeit geleistet, abstrakte Themen und Anliegen in der Umgangssprache auszudrücken“. ⁷⁴⁴

Die *Geschichte der modernen chinesischen Literaturströmungen* ⁷⁴⁵ von Liu Zhongshu verdeutlicht durch ihre widersprüchlichen, nicht stringenten Darstellungen und Interpretationsweisen der einzelnen literarischen Strömungen von 1919 bis 1949 umso mehr, wie absurd die Präsenz alter maoistischer ideologischer Denkmuster ist. Diese Inkohärenz mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass die einzelnen Kapitel, bzw. sogar einzelne Absätze von verschiedenen Autoren geschrieben worden sein müssen, deren Namen unerwähnt bleiben. Insofern kommt umso stärker die unvermeidliche Polarisierung zwischen konservativen und innovativen Kräften zum Ausdruck.

Das Vorwort ist äußerst moderat und liberal gehalten, was sich vor allem an dem Hinweis des Autors zur Bedeutung der „aufklärerischen Bewegungen“ von 1919 und 1976 ablesen lässt. „Im China des 20. Jahrhunderts“ hätten „die Strömungen der Aufklärung zweimal im Mittelpunkt gestanden: 1919 die Bewegung der intellektuellen und kulturellen Aufklärung, die die ‚4. Mai Bewegung‘ auszeichne“, später dann der ‚Humanismus‘, der nach der Beendigung der Kulturrevolution 1976 den theoretischen Kern des neuen Zeitalters bilde. ⁷⁴⁶ Stehen die *Reden von Yan’an* sonst im Zentrum der Bedeutung für die Entwicklung der modernen chinesischen Literatur, ⁷⁴⁷ so wird hier dieser Gedankenstruktur durch einen klar vollzogenen Bruch mit der Mao Ära eine deutliche Absage erteilt. Nicht mehr für das Volk sollte nun geschrieben werden, sondern für den Menschen. Dass der Autor nicht nur auf die 4. Mai Bewegung, sondern explizit auch auf den Pekinger Frühling 1976 hinweist, ist besonders auffällig, da der Unterrichtsband sich nur mit der Literatur von 1919 bis 1949 befasst. Daran lässt sich seine indirekte Kritik an der historischen Eingeschränktheit und Tabuisierung bestimmter Epochen, wie 1976, erkennen.

Die Darstellung von Mu Dans Lyrik findet sich im Kapitel „Die literarische Strömung des Modernismus“ (xiandaizhuyi wenxue sichao 现代主义文学思潮), und zwar im Rahmen der „Gruppe der 9 Blätter“ (Jiuye pai 九叶派) im fünften Absatz des dritten Teils zur „Lyrik des Modernismus und seine Metamorphose“ (xiandaizhuyi shige ji qi yanbian 现代主义诗歌及其演变). ⁷⁴⁸ In der Einschätzung ihres literaturgeschichtlichen Wertes rutscht seine Lyrik damit unter das Niveau von Qian Liquns *30 Jahre moderne chinesische Literatur* von 1987. Hatte Qian Liqun darin die 9 Blättergruppe als wichtigste literarische Gruppierung der 40er Jahre und Mu Dan als deren Mitglied mit den „höchsten Errungenschaften“ bezeichnet, ⁷⁴⁹ so nimmt Mu Dan hier nur eine eindeutig untergeordnete Position ein. An letzter Stelle erwähnt, nur mit dem Gedicht *Die Anklage* vertreten, erinnert diese Einschätzung an Mu Dans schwierige Ausgangsposition in dem 1981 veröffentlichten Band der *Sammlung der 9 Blätter*, ⁷⁵⁰ in dem ebenfalls von Mu Dan die geringste Anzahl an Gedichten abgedruckt wurde. Desgleichen werden die Charakteristika der einzelnen Dichter nicht individuell abgehandelt, sondern nur oberflächlich die Gesamtmerkmale der Gruppe dargestellt.

Diese Simplifizierung der Literaturgeschichte und deren äußerst grobe Kategorisierung äußert sich auch darin, dass Realismus, Romantizismus und Modernismus ausschließlich polarisierend gegenübergestellt werden, ohne die komplexen Verzahnungen und Überlappungen dieser Strömungen zu beachten.⁷⁵¹ Stattdessen werden die Dichter der 9 Blätter als eine Gruppe der 40er Jahre bezeichnet, wenngleich sie damals keine Gruppe gebildet hatten, die in ihrer „Beziehung von Lyrik und Realität, ihren Methoden der Darstellung in der Lyrik und ihrem lyrischen Bewusstsein“ „homogene Ansichten“ vertreten hätten.⁷⁵² Immerhin deckt sich die Einschätzung, dass die Gruppe der 9 Blätter „mit ihrem poetischen Werk die chinesische Lyrik auf eine neue Ebene der Modernisierung befördert“ habe und den „Höhepunkt der chinesischen Lyrik des Modernismus“ darstelle,⁷⁵³ mit Qian Liquns Urteil von 1987 in seiner Publikation *30 Jahre moderne chinesische Literatur*.⁷⁵⁴ Was die ideologische Kategorisierung betrifft, so wird allen Dichtern aufrichtiger „Patriotismus“ und ein „tiefes Mitgefühl zum Volk“⁷⁵⁵ zugeschrieben. Diese Einordnung steht in eklatantem Widerspruch zu dem Hinweis im Vorwort, der „Humanismus“,⁷⁵⁶ also die Literatur für den Menschen, habe die Literatur für das Volk abgelöst.

Die Art und Weise, wie die Absurdität des Konflikts zwischen eigener Meinung und ideologischen Vorgaben der Zensur auf die Spitze getrieben wird, lässt sich an den einzelnen Teilbereichen dieser Publikation ablesen. Der zweite Teil lautet: „Entwicklung und Theorie der literarischen Strömung der Nationalisierung und Popularisierung“ (Minzuhua yu dazhonghua wenxue sichao de licheng yu lilun 民族化与大众化文学思潮的历程与理论), der dritte: „Ästhetische Merkmale der Literaturströmung der Nationalisierung und Popularisierung von Literatur“ (Minzuhua yu dazhonghua wenxue sichao de shenmei tezheng 民族化与大众化文学思潮的审美特征), der fünfte Teil: „Weiteres Reflektieren über die literarische Strömung der Nationalisierung und Popularisierung der Literatur“ (Minzuhua yu dazhonghua wenxue sichao de zai sikao 民族化与大众化文学思潮的再思考) und dessen erster Abschnitt: „Einige Gedanken zur literarischen Strömung der Nationalisierung und Popularisierung der Literatur in den von der Guomindang regierten Gebieten“ (Dui guotongqu minzuhua yu dazhonghua wenxue sichao de yixie sikao 对国统区民族化与大众化文学思潮的一些思考), das 8. Kapitel schließlich trägt den Titel: „Die literarische Strömung der Nationalisierung und Popularisierung“ (Minzuhua yu dazhonghua wenxue sichao 民族化与大众化文学思潮).⁷⁵⁷ Bei den hier vorgestellten Autoren und ihren Werken handelt es sich, wie schon 2005 von Qian Liqun moniert, um „Dinge“, die „nicht gelesen werden müssten“, zu denen die Studenten dennoch „gezwungen werden, sie zu lesen“⁷⁵⁸: Yuan Shuipai, Ma Fantuo etc.

Luo Hanchao hatte bereits 1984 deutlich gemacht, dass das „von der Guomindang regierte Gebiet“ gewiss auch andere wichtige Autoren außer „Yuan Shuipai“ und „Ma Fantuo“ besitze;⁷⁵⁹ doch selbst über 30 Jahre nach Maos Tod existieren diese Muster weiterhin und werden hier sogar bewusst wiederbelebt. Diese Problematik kann auch der Autor nicht verleugnen und muss sich ihr doch absurderweise beugen: „Obwohl die Motive dieser Werke sich nicht vom Dekret des ‚Dienstes der Literatur für den Widerstandskrieg‘ loslösen konnten und voll des propagandistischen, erzieherischen Beigeschmacks“ seien, „ja, im Großen und Ganzen der intellektuelle, künstlerische Wert viel zu niedrig“ sei, müssen sie ideologisch gerechtfertigt werden, im Sinne der kulturpolitischen Leitlinien von Yan’an: Sie würden „mehrheitlich die einfache Umgangssprache benutzen, an die die Massen gewöhnt“ seien und „ein außergewöhnliches Gefühl“ hinterlassen.⁷⁶⁰

Der erste Abschnitt „Einige weiterführende Überlegungen zur Literaturströmung der Nationalisierung und Popularisierung der Literatur“ fasst offiziell zusammen, wie die Merkmale klassischer und moderner Literatur sowie deren Beziehung zueinander zu interpretieren sind, und zwar gemäß Mao Zedongs Rede von Yan 'an, die der Autor eindeutig ablehnt, aber trotzdem darlegt. Die „Tradition der Nationalisierung“ reiche „bis auf Qu Yuan 屈原 und Du Fu 杜甫 zurück“. Sie seien „allesamt mit ihren poetischen Werken repräsentative patriotische Dichter.“ Die „Popularisierung könne, „bis auf das *Shijing* 诗经 zurückgeführt werden“. „Theater und Roman“ seien dagegen „repräsentativ für literarische Werke aus dem Volk“.⁷⁶¹

Das alte Feindbild des Westens aus der Mao Ära, das schon Jiang Ruoshui 2002 erfolgreich beschworen hatte,⁷⁶² findet hier erneut Anwendung. Damit wird der Bogen von der „klassischen“ zur „neuen“ Literatur geschlagen und jeglichem „Nicht-chinesisch-Sein“, wie es zum Beispiel Mu Dan mit den Ausdrücken zu „extrem“ und zu „außergewöhnlich“ unterstellt wurde,⁷⁶³ eine Abfuhr erteilt. „Ganz gleich, ob es sich um berühmte Autoren der neuen Literatur, um neue künstlerisch-literarisch tätige Arbeiter oder aber um aus dem Volke stammende Künstler handelt. Fast alle von ihnen sind darin geübt, die Formen der Volkskunst anzuwenden. Aus der lebendigen, simplen Umgangssprache können sie nützliche künstlerische Nahrung ziehen.

Somit konnte sehr effektiv die Tendenz zur Europäisierung in der chinesischen Sprache, die seit der 4.MaiBewegung bestand, korrigiert werden. Die Ausdrucksform der neuen Literatur und des literarischen Wortschatzes wurde damit enorm bereichert, insgesamt die Ausdrucksfähigkeit und mitreißende Kraft der neuen Literatur verstärkt. Je mehr alles aus den Reihen des Volkes stammt, umso nationalistischer ist es“. „Auf diese Art und Weise soll die neue Literatur in Berührung mit den breiten Massen des Volkes kommen, eine solide Propaganda zum Widerstandskampf gegen Japan entfalten, die Gemüter ermutigen“ und „den Kampfgeist anstacheln“, was genau der „realen Funktion“ von Literatur entspreche.⁷⁶⁴

Diese Verneinung und Verdammung des geistigen pluralistischen Erbes der 4. Mai Bewegung steht nicht nur im extremen Gegensatz zu dem Wert, der ihr zugeschrieben wird als zweiter Form der „Bewegung der Aufklärung“. Vor allem erinnert diese Darstellung erschreckend an Slogans aus dem Jahr der Antirechtskampagne, 1958, als Xu Chi zum Beispiel davon sprach, der „chinesische Stil“ würde gewiss den „westlichen Stil“ verjagen.⁷⁶⁵ Diesen ideologischen Konservatismus versucht der Autor in seiner Bedeutung indirekt abzumildern. „Jedoch“ sei „es bei vielen Autoren der Fall, dass sie die gesellschaftliche Funktion überbewerten, was dazu führt, dass ein Großteil dieser Werke den künstlerischen Reflektionsanspruch“ vernachlässige. Es gebe „wenige Werke, die man als Meisterwerke bezeichnen“ könne oder die „bis heute im Umlauf bleiben“ könnten. Paradoxerweise bleiben sie durch die ideologischen Vorgaben dieses Bandes jedoch gerade in Umlauf. „Das starke nationalistische Bewusstsein der chinesischen Autoren“ und der „besondere gesellschaftliche Hintergrund“ lasse einen jedoch über „das Ungenügende“ hinwegsehen.⁷⁶⁶

Entscheidend ist, dass hierbei „alle Autoren der neuen Literatur“ als „konform und ideologisch angepasste Patrioten“ bezeichnet werden.⁷⁶⁷ Denn genau diese Rolle ist es, die Mu Dan seit 1981 mit der Publikation der *Sammlung der 9 Blätter*,⁷⁶⁸ ursprünglich als Schutzbehauptung, zgedacht wird. Gleichzeitig ist es der einzige Weg, der eine Integration seiner Lyrik und seines nonkonformen, westlich aufgeklärten, pluralistischen Potentials in die offizielle Literaturgeschichte erlaubt. Die Stagnation der Gedankenmuster bleibt somit bis heute erhalten. Nach

2009 ist bis zum jetzigen Zeitpunkt keine neue Literaturgeschichte für den universitären bzw. schulischen Bereich erschienen.

TEIL II: Mu Dans poetischer und theoretischer Ansatz

Teil II. 1 Der unbekannte Schlüssel zu Mu Dans Lyrik: Briefe und Artikel von 1940 bis 1977

Schon Ba Jin 巴金 hatte 1962 in „Mut und Verantwortung des Autors“ („Zuojia de yongqi he zerenxin“ 《作家的勇气和责任心》)⁷⁶⁹ dazu aufgerufen, die Autoren sollten sich ihres „Stempels“ entledigen, „ausschließlich nach Perfektion zu streben“, die der „aufgeblasenen Propaganda gerecht wird“. Vielmehr muss sich der Autor seiner Verantwortung stellen und den Mut aufbringen, die „vielen Schubladen“ zu beseitigen, um nicht den Bezug zur Realität und damit schließlich zu den Menschen zu verlieren. Diese „simplen Schubladen“ sind der Feind jeder Form von Pluralismus und Innovation.

Auch Mu Dan war bereits 26 Jahre früher mit der Gründung seiner *Neuen Zeitung* (*Xinbao* 新报) nicht gewillt, „sein demokratisches Recht auf freie, ungenierte Meinungsäußerung aufzugeben“.⁷⁷⁰ Mit dem „guten Gewissen des Herausgebers“, bzw. des Dichters, engagierte sich Mu Dan in der Tradition der 4. Mai Bewegung bis zu seinem Tod 1977. Ziel dieser Bewegung ist es, über Medien und Literatur den Volkscharakter demokratisch zu erziehen.

Anders als Ba Jin erkennt Mu Dan jedoch die weitaus größere Komplexität des Aufbrechens alter Denkmuster: „Wenn die alten Schubladen in den Köpfen beseitigt sind, kommen natürlich sofort gleich die neuen Schubladen“.

„Nach dem Fall der Viererbande 1976 kann nicht automatisch eine 180 Grad Wende in der Entwicklung der Literatur stattfinden. Wird jetzt erneut eine Form der 100 Blumen Kampagne ins Leben gerufen? Wer weiß dann, wie man diese zum Erblühen bringt? Dafür haben sie keine Vorlage, und sobald sie schreiben, schreiben sie doch die alten Dinge. Deswegen muss erst ein Prozess stattfinden. Man muss sie erst mit anderen Formen vertraut machen. Nicht, dass sie seltsame Dinge sehen und diese verachten und gleich köpfen wollen.“⁷⁷¹

Mu Dan fordert darum, dass man zumindest zur Tradition und zum kulturellen liberalen Klima der 30er Jahre zurückkehren sollte. Doch selbst diesen Wunsch entlarvt Mu Dan als nur schwer zu verwirklichende Illusion. Die „neuen Schubladen“ sind vorerst „die Dinge der 50er und 60er Jahre“ und „diese waren auch äußerst angespannt“.⁷⁷² Das Erbe der Mao-Ära bleibt bestehen und mit ihm die unveränderte Bewusstseinskontrolle, die sich insbesondere in der Kulturpolitik und der daraus entstehenden Propagandaliteratur äußert. „Die Lyrik der leeren Füllwörter und der Propaganda wird sich nicht von einem Tag auf den anderen verändern. (Vielleicht wird sie ewig bestehen.)“⁷⁷³

Seit dem Beginn seines poetischen Schaffens sucht Mu Dan bewusst ein Gegengewicht zur „Literatur in Uniform“ (*chuan zhifu de wenxue* 穿制服的文学)⁷⁷⁴ zu schaffen, um die „alten Schubladen“ zu beseitigen. Derer sind „wahrhaftig zu viele. Die Gedanken können ihnen nicht von einem Tag auf den anderen entkommen.“⁷⁷⁵

Im folgenden II. Teil soll anhand des progressiven Ansatzes von Mu Dans poetischem Werk, im III. Teil anhand konkreter Gedichtanalysen dargestellt werden, auf welche Art und Weise Mu Dan die Gedankenmuster aus dem „Panzer der Gewohnheit“⁷⁷⁶ zu befreien sucht und auf welche Widerstände er dabei stößt. Den Ausgangspunkt dafür bilden seine wenigen Artikel und zahlreichen Briefe, die bisher noch nicht zur Interpretation seiner Gedichte von der chinesischen Forschung berücksichtigt wurden.

Bis ins neue Jahrtausend hält sich hartnäckig die Legende, Mu Dan habe sich „ausschließlich“ nur „einmal“ „in einer Publikation“ über „seine eigenen Schriften geäußert“,⁷⁷⁷ und zwar im Vorwort zu seinem 1945 veröffentlichten Gedichtband *Das Expeditionskorps*.⁷⁷⁸ Die Behauptung, dass dies die einzige öffentliche Reaktion Mu Dans auf seine eigenen Publikationen sei, trifft insofern nicht zu, als Mu Dan bereits 1940 zwei Artikel in der Hongkonger Ausgabe der *Dagongbao* veröffentlichte: „Als er das zweite Mal starb“ („Ta si zai di er ci“ 《他死在第二次》)⁷⁷⁹ und „Briefsammlung der Anteilnahme – Eine von der Sammlung der Fischaugen ausgehende Diskussion“ („Weilao Xinji – cong Yumuji shuoqi“ 《〈慰劳信集〉 — 从〈鱼目集〉说起》).⁷⁸⁰ Von ihrem Ausgangspunkt her handelt es sich hierbei um Rezensionen zu Gedichten von Ai Qing und Bian Zhilin, gleichzeitig bilden sie jedoch für Mu Dan eine Plattform, schwerpunktmäßig seine eigenen progressiven Ansätze zum poetischen Schaffen und zu Reformen der neuen chinesischen Lyrik zu formulieren.

Besonders aufschlussreich für das Verständnis von Mu Dans Ansichten zur gesellschaftlichen Funktion von Lyrik, seinem eigenen poetischen Ansatz sowie sein demokratisches aufgeklärtes Selbstverständnis ist jedoch der 1947 verfasste Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters – Eine zusammenfassende Antwort zu den Meinungsäußerungen in dieser Zeitung innerhalb eines Jahres“ („Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“ 《撰稿和报人的良心 — 为本报一年言论作总答复》).⁷⁸¹ Alle drei Artikel werden 2005 in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans, Band 2* und deren Neuauflage 2006 abgedruckt.⁷⁸² Paradoxe Weise wird jedoch in eben dieser Ausgabe behauptet, das Vorwort zu Mu Dans Gedichtband *Das Expeditionskorps* sei die einzige öffentliche Stellungnahme Mu Dans zu seinem Werk, obwohl die drei Artikel chronologisch vor und nach dem 1945 erschienenen Vorwort eingeordnet werden.⁷⁸³

Nachdem Li Fangs *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* zwischenzeitlich vergriffen war, werden jene drei Artikel 2011 den Lesern und Literaturkritikern durch Li Yis verlegten ausgewählten Band an Lyrik, Essays und Briefe in *Neu verlegte Werke Mu Dans*⁷⁸⁴ erneut zugänglich gemacht. Die letzte Veröffentlichung erfolgte 2014 mit der Neuauflage der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*.⁷⁸⁵

Aus diesen drei Artikeln Mu Dans werden jedoch 1987 nur wenige Zitate in den Rezensionsband *Ein Volk ist bereits aufgestanden*⁷⁸⁶ aufgenommen. Jedoch werden diese Zitate in der chinesischen Forschung zu Mu Dans Lyrik bis heute, ohne die anderen Inhalte dieser drei Artikel zu berücksichtigen, beständig zitiert und wiederholt.⁷⁸⁷ Es ist Du Yunxie, der 1987 folgende Sätze aus Mu Dans 1940 veröffentlichtem Artikel „Als er das zweite Mal starb“ herausgreift und bei seinen Betrachtungen in den Vordergrund stellt. Zwar weist er dabei auf die Quelle seiner Aussage hin, was jedoch nicht zur Folge hat, dass andere Literaturkritiker diese näher untersuchen. „Denn endlich haben wir innerhalb der trockenen, starren Füllwörter der Propaganda und des blutleeren, aufgeschichteten Wörterestrüpps den erfolgreichen Versuch eines dritten Schaffungswegs erkannt. Lasst uns seine Gedichte vorlesen wie wir tagtäglich sprechen

und uns unterhalten; wer vermag es nicht, darin die Schönheit des schlichten, lebendigen und natürlichen Rhythmus zu spüren?“⁷⁸⁸ Häufig übernommen wird auch Du Yunxies Zitat von Mu Dan: „Wir brauchen eine neue Form der Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“.⁷⁸⁹ Dieses Zitat stammt aus der „*Briefsammlung der Anteilnahme – Eine von der Sammlung der Fischaugen ausgehende Diskussion*“.⁷⁹⁰

Spätestens mit dem Erscheinen der drei Artikel in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*, 2005, hätten diese drei Originalquellen bei der Interpretation von Mu Dans Lyrik berücksichtigt werden müssen. Dass diese Leistung nicht vollbracht wurde, hängt mit der Problematik zusammen, auf die Sun Yushi 2007 mit begründeter Besorgnis verweist. Bis heute werden Sekundärquellen, bzw. sogar Quellen aus dritter Hand, dem Original vorgezogen.⁷⁹¹ Darum werden weder der erste noch der zweite Artikel bei der Interpretation von Mu Dans Werk berücksichtigt. Sie werden ausschließlich als Rezensionen zu Ai Qings und Bian Zhilins Lyrik gehandhabt,⁷⁹² wenngleich bereits der Titel der Rezension zu Bian Zhilin darauf verweist, dass es sich bei der Beurteilung von dessen Lyrik nur um einen Ausgangspunkt der „Diskussion“⁷⁹³ handelt. Besonders auffällig ist jedoch, in Bezug auf den grundsätzlichen Ansatz von Mu Dans poetischem Werk, die Nichtbeachtung des ebenfalls in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* abgedruckten Artikels von 1947, „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters – Eine zusammenfassende Antwort zu den Meinungsäußerungen in dieser Zeitung innerhalb eines Jahres“.⁷⁹⁴

Diese bedeutende biografische Periode wird bei Gedichtanalysen von Mu Dans Lyrik konsequent unterschlagen. Der erste Literaturkritiker, der überhaupt Mu Dans Zeit bei der *Neuen Zeitung* als ihr Hauptherausgeber erwähnt, ist Chen Boliang 2004 in seiner *Biografie Mu Dan*,⁷⁹⁵ die gleichzeitig die erste Biografie zu Mu Dan überhaupt darstellt. Damit betritt Chen Boliang eine Tabuzone in Mu Dans Biografie, die eng mit seiner Anklage von 1957 als Konterrevolutionär in der Geschichte verknüpft ist. Mu Dan wurde vorgeworfen, mit der Guomindang kollaboriert zu haben, da er in General Du Yumings Truppe während des antijapanischen Krieges als Übersetzer arbeitete. In den 50er Jahren wird Mu Dan wiederholt beschuldigt, selbst „seine Identität als Guomindang Parteimitglied nicht zugeben zu wollen.“⁷⁹⁶

Hinzu kommt die Behauptung, es habe sich bei der vom 22. April 1946 bis August 1947 von Mu Dan geführten *Neuen Zeitung* in Shenyang 沈阳 sowohl um eine Armeezeitung als auch um ein Parteiorgan der Guomindang gehandelt. Denn die Zeitung wurde von Luo Youlun 罗又伦, einem Armeemoffizier, den Mu Dan aus dem Antijapanischen Krieg kannte, initiiert.⁷⁹⁷ Tatsächlich beschränkt sich Luo Youluns Funktion auf die eines offiziellen Türöffners in dem zu dieser Zeit noch von der Guomindang kontrollierten Gebiet im Nordosten Chinas. Laut Mu Dans eigener Aussage in einem der zahlreichen erzwungenen Gedankenprotokolle von 1956, „Protokollübergabe meiner Probleme im historischen Kontext“ („Wo de lishi wenti de jiaodai“ 《我的历史问题的交代》),⁷⁹⁸ sollte die *Neue Zeitung* jedoch gerade ein Gegengewicht zu den anderen beiden großen, einflussreichen Zeitungen im Nordosten Chinas entwickeln.

Die *Neue Zeitung* sollte sich in ihrem fast eineinhalbjährigen Bestehen zur einflussreichsten Zeitung Nordchinas entwickeln,⁷⁹⁹ und das neben drei anderen Parteiorganen aus sogar zwei politischen Lagern: der *Fortschrittszeitung* (*Qianjinbao* 前进报), einer von der Armee der Guomindang geführten Zeitung, der *Volkszeitung im Nordosten* (*Dongbei minbao* 东北民报), ebenfalls ein Parteiorgan der Guomindang, sowie der *Chinesisch-sowjetischen Tageszeitung*

(*Zhong su ribao* 中苏日报), ein Ableger der von den Kommunisten publizierten *Zhongyang ribao* 中央日报.⁸⁰⁰ Mu Dan gibt an, dass Luo Youlun „es sehr eilig hatte. Er sagte uns nur knapp, dass man eine Zeitung für die Bürger herausgeben müsse. Ich und Xu Lufang 徐露放 waren auch dieser Meinung und wollten nicht, dass es eine Armee- oder Parteizeitung werden sollte. Wir wollten aus ihr nur eine Zeitung für die Gesellschaft entwickeln. Ich finde, dass im damaligen Nordosten die Meinungsäußerung, was die großen Staatsangelegenheiten betraf, natürlich nicht frei war. Umso mehr wollte ich das Schwergewicht der Entwicklung [der Zeitung] auf die gesellschaftlichen Nachrichten und die Briefe der Leser legen.“⁸⁰¹

Mit diesem Grundsatz legt Mu Dan als Hauptherausgeber der Zeitung die demokratisch aufgeklärte Marschrichtung im Sinne eines westlichen Pluralismus fest. Diese Öffnung zur „Gesellschaft“ und „Demokratie“ wird von Chen Boliang ebenso positiv eingestuft⁸⁰² wie in der sieben Jahre später, 2011, von Yi Bin veröffentlichten *Kommentierte[n] Biografie Mu Dans*.⁸⁰³ Diese Anerkennung eines westlichen investigativen Journalismus ist jedoch nur aufgrund der Einbettung in den speziellen historischen Kontext möglich. In beiden Biografien wird gleichermaßen unterstrichen, dass Mu Dan ausschließlich „die abscheulichen niedrigen Praktiken der reaktionären Guomindang Regierung aufgedeckt“⁸⁰⁴ habe. Diese Darstellung entspricht dem überwiegenden Tenor in der Darstellung der Thematik von Mu Dans Lyrik in Unterrichtsbüchern im universitären und schulischen Bereich. Diese betonen, dass Mu Dan die „Übel der Guomindang und das von ihnen verursachte ‚Elend‘ in der Gesellschaft angeprangert habe“.⁸⁰⁵

An dieser Stelle wird schon ein zentraler Bezug zu Mu Dans Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“⁸⁰⁶ deutlich. Nämlich seine gesellschaftliche erzieherische Funktion, die Mu Dan in die Tradition der 4. Mai Bewegung einreicht. Es geht nicht nur darum, dass Mu Dan „viele scharfe Kritiken verfasst“⁸⁰⁷ und durch die Rückkoppelung zu den Bürgern und deren Briefen direkte gesellschaftliche Anstöße geben und Veränderungen erzielen kann.⁸⁰⁸ Er versucht gleichzeitig, das „öde, brache Land“ ohne „geistiges Ideal“ „mühsam zu kultivieren,⁸⁰⁹ indem er u.a. bewusst chinesischer Propagandaliteratur, wie Yuan Shuipais *Gebirgslied von Ma Fantuo* „fortschrittliche und herausragende ausländische Kurzgeschichten“⁸¹⁰ gegenüberstellt und den Leser sein eigenes Urteil fällen lässt. Damit verknüpft Mu Dan, wie auch schon sein Lehrer an der Xinanlianda, der berühmte Romancier Shen Congwen, mit den von ihm herausgegebenen *Yishibao* 益世报 und *Wenxue zhouban* 文学周刊 Medien und Literatur, um den Volkscharakter zu erziehen. Mu Dans Leserbriefkolumne schult nicht nur das demokratische Bewusstsein der Bürger, sondern versucht sie außerdem aus der Lethargie des Fatalismus aufzuwecken und ihre demokratischen Rechte und Pflichten selbst in die Hand zu nehmen.

Entscheidend ist jedoch, dass Mu Dan nicht nur Korruption und Missstände im Lager der Guomindang, sondern auch bei den Kommunisten anprangert. Erst damit kann die Zeitung ihrem überparteilichen Charakter gerecht werden, den Mu Dan in seinem Artikel *Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters* als einen der wesentlichen Merkmale westlicher Berichterstattung ausmacht.⁸¹¹ Genau diese Warte ist es, die Mu Dan in seiner Lyrik einnimmt. Als weitere Rechtfertigung für Mu Dans „Gedanken, die ganz eindeutig in Richtung Demokratie gehen“ bezeichnet Chen Boliang Mu Dan gleichzeitig als „patriotischen Jugendlichen, der nach Fortschritt“ strebe und als „herausragender Dichter mit scharfem Verstand einen breiten Horizont“ besitze.⁸¹² Diese Schutzbehauptung erstreckt sich somit indirekt ebenfalls auf den demokratischen Charakter des poetischen Werkes Mu Dans.

In Mu Dans Briefen, die Li Fang 2006 in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* veröffentlicht, zeichnet sich jedoch ein weitaus komplexeres Bild der gesellschaftlichen Funktion von Mu Dans Lyrik ab, als es von Chen Boliang und Yi Bin dargestellt wird. Bei der nachfolgenden Analyse der Gedichte Mu Dans soll darum der Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“ besondere Berücksichtigung erfahren. Ebenfalls grundlegend für das Verständnis von Mu Dans Lyrik sind die 2005 erstmals veröffentlichten ausgewählten Briefe Mu Dans an Freunde und Verwandte aus dem Zeitraum 1944 bis zu seinem Tod 1977,⁸¹³ die bis heute mit der nahezu gleichen Nichtbeachtung wie „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“ gestraft werden.

Auch hier bildet Du Yunxie 1987 den Ausgangspunkt für ein häufig aufgenommenes Zitat aus einem Brief Mu Dans an Guo Baowei, den Du Yunxie allerdings nicht namentlich nennt und nur als „jugendlichen Freund“⁸¹⁴ titulierte. Dabei handelt es sich um eine kurze Interpretation Mu Dans zu seinem Gedicht *In die ursprüngliche Funktion zurückversetzen*, die den ausländischen, modernistischen Aspekt seiner Lyrik unterstreicht und gegen die traditionelle Ästhetik sowie die Metaphern der klassischen Lyrik absetzt.⁸¹⁵ Es gilt jedoch hervorzuheben, dass Du Yunxie weder die Zitate aus Mu Dans Artikeln von 1940 noch die aus dem Kontext herausgerissene Interpretation in Mu Dans Brief nicht einmal ansatzweise mit konkreten Gedichten abgleicht, bzw. diese analysiert. Hier zeigt sich erneut ein fundamentaler Mangel an vernetztem Denken, wie ihn Sun Yushi diagnostiziert und kritisiert.⁸¹⁶

Besonders verwundert die Tatsache, dass Guo Baowei 1987 in *Ein Volk ist bereits aufgestanden* schon einige wichtige Aspekte von Mu Dans Ansichten zum poetischen Schaffen aus dessen Briefen von 1975 bis 1977 zusammengefasst hatte,⁸¹⁷ aber eben diese Inhalte bis heute weder erneut zitiert noch auf Mu Dans Werk angewendet wurden. Ähnliches gilt für den im selben Band abgedruckten Artikel Sun Zhimings „Er beackert inbrünstig das Feld der Lyrik – Herr Zha Liangzheng wie ich ihn verstehe“ („Shitian li de yiwei xinqin gengyuzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“ 《诗田里的一位辛勤耕耘者 — 我所了解的查良铮先生》),⁸¹⁸ der ebenfalls eine Zusammenfassung wichtiger Ansichten zu Mu Dans poetischem Schaffen wiedergibt, die Mu Dan in Gesprächen und Briefen gegenüber Sun Zhiming geäußert hatte.

So sind im Zuge der quantitativen Zunahme an Mu Dan-Studien die Einflüsse von Eliots und Audens Lyrik hinreichend untersucht worden. Jedoch wurden niemals Mu Dans eigene Ansichten – bis auf die wenigen oben erwähnten Zitate – in Bezug auf das Verfassen von Lyrik und damit zur Interpretation seiner Gedichte herangezogen. Daher stützt sich diese Arbeit auf eben diesen Blickwinkel bei der Interpretation von Mu Dans Lyrik, der bisher bei der chinesischen Literaturkritik überhaupt keine Anwendung gefunden hat. Mu Dans drei Artikel „Als er das zweite Mal starb“, „Briefsammlung der Anteilnahme – Eine von der *Sammlung der Fischaugen* ausgehende Diskussion“, „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“ sowie seine 2006 veröffentlichten Briefe bilden eine Synthese und die Essenz des Ansatzes seines politischen Schaffens. Darüber hinaus zeugen sie von seinem eigenen Verständnis davon, welche gesellschaftliche Funktion Lyrik grundsätzlich und welche Bedeutung ausländischer Lyrik im Besonderen für Reformen der neuen chinesischen Lyrik zukommt. Außerdem liefern diese Briefe auch konkrete Gedichtinterpretationen, die bis heute ausnahmslos unberücksichtigt bleiben. Auch bei ihnen kommt ein pluralistisches kulturelles Demokratieverständnis zum Ausdruck, das Mu Dan, trotz der Gefahr, dass jeder Brief kontrolliert werden könnte, bei den Adressaten, wie z.B. Guo Baowei, zu erwecken trachtet.

Der nun folgenden Darstellung dieser Grundsätze schließen sich im III. Teil dieser Arbeit konkrete Gedichtanalysen von Mu Dans Lyrik an. Gleichzeitig soll anhand dieser Darstellung und Interpretation der Prozess herausgearbeitet werden, den Mu Dan durchläuft, um sich selbst und seine Leser aus den alten ideologischen Denkmustern und Schubladen zu befreien. Genau an dieser Stelle beginnen das gespaltene Ich und die daraus resultierenden dialektischen Bewegungen, sich in ihrer ganzen Komplexität zu entfalten. Das gespaltene Ich beinhaltet nicht nur das „Bewusstsein“, dass jemand „neben einem steht“, der den Autor im Innersten spaltet“,⁸¹⁹ sondern eine Reihe von Gegensätzen, die Mu Dan nicht verneint, sondern für die Spaltung des Selbst und der Perspektiven instrumentalisiert.

Dieser Ansatz wird verzahnt mit einer biografischen Analyse und der Berücksichtigung der historischen Umstände, die Mu Dans Lyrik in ihrer Entwicklung die entscheidenden Impulse geben.

Teil II. 2 Neuartigkeit und Nonkonformität der Ansichten: Interaktion von ausländischer und chinesischer Lyrik Mu Dans Artikel „Als er das zweite Mal starb“

Mu Dans Grundsatz und Streben ist es, die neue chinesische Lyrik zu revolutionieren und neue Impulse zu ihrer Weiterentwicklung zu schaffen. „Wenn es in der Literatur und Kunst eine Renaissance geben“ solle, müsse man „beim Lernen der Dinge aus dem Ausland ansetzen“.⁸²⁰ Das Ziel von Mu Dans „Anstrengungen“ ist es, „den Horizont der Leser zu erweitern und den Schriftstellern eine Richtlinie zu geben“⁸²¹ indem er „ausländische Werke“ übersetzt und durch sein eigenes kreatives poetisches Schaffen „ausländische Lyrik in chinesische umwandelt“. Wenn „die neue chinesische Lyrik den ausländischen Einfluss“ nicht akzeptiere und aufnehme, könne auch „kein Durchbruch erzielt werden“, denn „die Lyrik entsteht aus der Neuartigkeit der Ansichten“.⁸²² Nach der dominanten Lyrik der „Füllwörter und Propaganda“⁸²³ müsse man den Leser und den Autor gleichermaßen „wissen lassen, dass man Lyrik auch so schreiben kann“, ⁸²⁴ denn „nur wenn das Niveau der breiten Masse angehoben wird, kann man erwarten, dass das Niveau des poetischen Schaffens angehoben werden kann“.⁸²⁵ Um diese geistige „Leerstelle“⁸²⁶ zu füllen, muss notwendigerweise ein „schrittweiser Prozess“⁸²⁷ vollzogen werden, da die Menschen „ausschließlich reines abgekochtes Wasser getrunken und niemals den Geschmack des Alkohols gekostet haben“.⁸²⁸

Doch wie lässt sich dieser Prozess der zweiten literarischen Revolution gestalten und welche eigenen Schwerpunkte setzt Mu Dan dabei?

Seit dem frühesten Beginn seiner dichterischen Arbeit sieht Mu Dan das Erbe der 4. Mai Bewegung äußerst kritisch und die literarische Revolution keineswegs als tiefgreifend genug vollzogen. Letztendlich ist sie ein Abbild gesellschaftlicher Wandlungen, die nur oberflächlich stattgefunden haben. Dementsprechend wurde die äußere „Form“ der Lyrik durch den Free Verse verändert. Die „Inhalte“ „blieben“ jedoch „gleich“.⁸²⁹ Der traditionelle ästhetische Ansatz der klassischen Lyrik blieb erhalten und mit ihm die konservativen Denkmuster. 1940 und 1976, ein Jahr vor seinem Tod, einer Verkettung verschiedener unglücklicher Zufälle,⁸³⁰ steht für Mu Dan nach wie vor der gleiche zentrale Kritikpunkt an der klassischen chinesischen Lyrik fest. Wenn man moderne und klassische Lyrik in Bezug auf ihre „Tiefsinnigkeit“ miteinander vergleicht, „dann erblasst die traditionelle Lyrik“.⁸³¹ Dies tut sie in Mu Dans Augen unweigerlich aufgrund ihrer simplen Gedankenmuster und platten Metaphern.

Das „blutleere, aufgeschichtete Gestrüpp von Phrasen“ formiert sich jedoch - beginnend mit der Politisierung der Lyrik in den 30er Jahren – nicht nur aus „den vertrockneten starren Füllwörtern“ klassischer Lyrik sondern auch schon bald aus „starren Propagandaschlagwörtern“.⁸³² Genau an dieser Stelle setzt Mu Dan an, um diesen „Panzer der Gewohnheit“⁸³³ zu zerstören, der durch die paralysierten Gedankenmuster und gesellschaftlichen Strukturen gewachsen ist.

Anhand verschiedener Artikel, die Mu Dan zwischen 1940 und 1957 veröffentlicht, lässt sich der Prozess des Loslösens aus der propagandistischen sprachlichen Umgebung beobachten, den Mu Dan schrittweise vollzieht. Von Anfang an besitzt er innovatives Potential und verfolgt es zielstrebig und bewusst, gerade auch als der politische Druck und die 1947 schon spürbar einsetzende Bewusstseinskontrolle durch die Kommunisten zunehmen.

Die 1940 von Mu Dan verfassten Artikel „*Als er das zweite Mal starb*“, ⁸³⁴ eine Rezension zu Ai Qings gleichnamigem Gedichtband sowie „*Briefsammlung der Anteilnahme* – Eine von der *Sammlung der Fischaugen* ausgehende Diskussion“, ⁸³⁵ eine Rezension zum ebenfalls gleichnamigen Gedichtband von Bian Zhilin, bilden die entscheidenden Grundsteine für Mu Dans poetisches Schaffen. Beide Artikel enthalten neben ihrem innovativen Potential gleichzeitig zahlreiche pathetische Ausdrücke und Metaphern, oftmals marxistisch-sozialistischer Herkunft. Vor allem offenbart sich in ihnen ein ausgesprochener Patriotismus ebenso wie ein ungebrochener Idealismus.

Wenngleich Mu Dan 1945 im kurzen Vorwort zu seinem Gedichtband *Das Expeditionskorps* seinen Idealismus als ungebrochen sieht und meint, sein „nur ungerne erkaltendes Herz“ ⁸³⁶ bewahrt zu haben, trägt dieser Idealismus und vor allem sein Patriotismus von Beginn an unübersehbare Risse in sich. Diese verstärken sich unweigerlich mit seiner Todeserfahrung am „Berg der Barbaren“ während des Antijapanischen Krieges 1944, vor allem aber mit der Schließung seiner investigativen überparteilichen *Neuen Zeitung* im August 1946. Diese Erfahrung verarbeitete Mu Dan unter anderem in seinem Gedicht *Craquelée*. ⁸³⁷ Sie veranlasst ihn, den letzten Teil seiner 1948 zusammengestellten Gedichtsammlung mit dem Titel *Die bitteren Früchte* ⁸³⁸ zu versehen.

Mu Dans Motto von 1945, „die größte Tragik“ bestehe „darin, dass es keine Tragik“ gebe, ⁸³⁹ wird ihm hingegen helfen, selbst nach den Jahren der Verurteilung als Konterrevolutionär in der Geschichte seinen Idealismus nicht aufzugeben. Stattdessen wird sich Mu Dan nach 1957 im Sinne von Virginia Woolf einen „Room of One’s Own“ zum eigenen kreativen Arbeiten und zur geistigen Freiheit verschaffen, indem er auch in dieser Zeit sein „Ideal“ ⁸⁴⁰ fortführt, ausländische Lyrik in chinesische Lyrik zu übersetzen und umzuwandeln.

Auch 1975, in den letzten Monaten vor seinem Tod, zeigt sich Mu Dan „bis heute [...] immer noch davon überzeugt, dass der Mensch entweder nur für das Ideal oder für den materiellen Genuss leben kann. Wenn man den [materiellen] Genuss erreicht hat, ist er vielleicht fade und geschmacklos. Nur das Ideal vermag das Leben pulsieren zu lassen.“ ⁸⁴¹ Hauptantrieb für die Verwirklichung dieses Ideals bleibt für Mu Dan auch nach der Entgegennahme der „bitteren Früchte“ ⁸⁴² bis zum Schluss die gesellschaftliche Funktion seiner Lyrik. Noch 1987 erinnert sich Sun Zhiming, dass Mu Dan „oft“ zu ihm gesagt hat: „China wird eines Tages ganz gewiss Wissen brauchen, und es wird Kunst brauchen.“ „Die eigene Arbeit ist nicht umsonst, wenngleich dieser Tag noch sehr weit entfernt liegt.“ ⁸⁴³ Nur so schafft es Mu Dan in den 50er und 60er Jahren, „die schreienden Stimmen aus dem Radio: ‚Attackiert die Rechtsabweichler‘“ ⁸⁴⁴ abzuwehren. Insofern vermag die „Bereicherung der geistig-spirituellen Existenz in dem alles verschluckenden Dunkel noch in der Asche zu glühen“ ⁸⁴⁵.

Die Kombination von innovativer und propagandistischer Wortwahl und entsprechenden Formulierungen findet sich besonders auffallend in Mu Dans Gedicht *Das Ungeheuer* ⁸⁴⁶ von 1938 wieder, welches zwei Jahre vor den beiden 1940 veröffentlichten Rezensionen geschrieben wurde. Gleichzeitig setzt sich dieses Gedicht jedoch mit dem Ungeheuer als Metapher für Brutalität und Unmenschlichkeit des Patriotismus sowie der Rache als Reaktion auf die Vergewaltigung durch die Invasion der Japaner äußerst kritisch auseinander, reflektiert und verurteilt gleichermaßen chinesische und japanische Positionen.

Welche Formen des Erkenntnisprozesses und welche Metamorphosen Mu Dan durchläuft, zeigt sich deutlich an der Tatsache, dass er sich in beiden Artikeln von 1940 für Ai Qings Lyrik begeistert, sein Interesse mit den fortschreitenden 40er Jahren sich jedoch zunehmend auf die ausländische Lyrik verlagert, insbesondere jene von Eliot, Yeats, Auden, Byron und Puschkin. Dabei ist der Ansatz, dass es allein „ausländische Literatur“ vermag, „eine Renaissance der Kunst und Literatur“⁸⁴⁷ in China herbeizuführen, schon in der Rezension von 1940 zu Bian Zhilins Gedichtband enthalten, obwohl Mu Dan in diesem Artikel Ai Qing nach wie vor aufs Höchste lobt. Schon hier verweist Mu Dan auf die besondere gesellschaftliche Funktion von Eliots Werk im geistigen Wasteland des „Mittelstandes“ der „angloamerikanischen kapitalistischen Gesellschaft“.⁸⁴⁸

Der Vorsatz, ausländische Lyrik in chinesische „umzuwandeln“ und zu „übersetzen“ sollte sich in den 50er und 60er Jahren noch weiter herauskristallisieren und seinen Niederschlag finden in der enormen Anzahl an Übersetzungen ausländischer, vornehmlich russischer Theorie-schriften und angloamerikanischer und russischer Lyrik in den 50er, 60er und 70er Jahren sowie seiner eigenen Lyrik in den 70er Jahren. Dementsprechend bemerkt Mu Dan 1975 gegenüber Sun Zhiming, dass er selber während des Antijapanischen Krieges „besonders Ai Qings Gedicht *Die Schubkarre* (*Shoutuiche* 手推车) mochte und es oft rezitiert“⁸⁴⁹ habe. „Doch jetzt“ habe er „nicht mehr dieses Interesse.“⁸⁵⁰

1940 lautet Mu Dans Urteil noch: „Das im Gedichtband von Ai Qing ausgedrückte ‘großartige Gefühl’“ zeige, „wie ein glühendes Herz beim Verschmelzen durch die Erfahrung des Opfers und des Leids die Kraft des dichterischen Emporstrebens“ bewahrt habe.⁸⁵¹ Ai Qing sei dabei „fortschrittlicher als die blinde, sich selbst genügende Stimmung des Mittelstands, die Whitman“ ausdrücke, denn Ai Qing besitze „die Leidenschaft des erhabenen Kampfes“.⁸⁵² Dabei sieht Mu Dan in Ai Qings Lyrik eine erfolgreiche Übertragung der Lyrik von Whitman auf chinesischem Boden. „Ganz wie Whitman das nun aufstrebende Amerika“ preise, preise „auch Ai Qing das neugeborene China“.⁸⁵³ Diese Form von Übertragung und Inspiration von ausländischer Lyrik sollte sehr bald zum entscheidenden Ansatz von Mu Dans eigener Lyrik werden.

Gleichzeitig finden sich hier auch Motive von Ai Qings Lyrik, die Mu Dan nicht nur hervorhebt, sondern selber auf innovative Weise für seine eigene Lyrik gebrauchen und aus Ai Qings patriotischem Umfeld der Heimatliteratur in einen neuartigen sarkastischen, kritischen Kontext versetzen wird. „Alles, worauf der Dichter Ai Qing sein Augenmerk“ lenke, sei „jegliches Stöhnen, Elend, Kampf und Hoffnung der chinesischen Erde“. An diesem „Atem der Erde“ lasse sich „ganz zweifelsfrei“ erkennen, dass „kein Dichter ‚chinesischer‘ als Ai Qing“ sei.⁸⁵⁴ „Nicht die Städter“ würden „das wahre China abbilden“, sondern „dieses zeige sich beim armen Volk“, das „derart einfältig und doch glücklich“ sei.⁸⁵⁵ „Er erinnerte sich daran, dass die Menschen sagen, dass hier China ist“,⁸⁵⁶ zitiert Mu Dan einen Vers aus Ai Qings Gedicht. Daran, dass der wahre Volkscharakter sich bei den chinesischen Bauern zeigt, wird Mu Dan sich beim Verfassen seines Gedichts *Preisung der Schönheit* erinnern,⁸⁵⁷ in dem er den seit Generationen unerschütterlichen Fatalismus und die Untertanenmentalität des Bauern als Metapher für das gesamte chinesische Volk anklagt und hinterfragt.

Noch 1940 glaubt Mu Dan, dass der Tod mit seinem „blutigen Rinnsal“ in der chinesischen Bevölkerung während des Antijapanischen Krieges zwar einen „schmerzvollen Preis“ darstellt, die daraus entstehenden „Früchte“⁸⁵⁸ nach dem Sieg des „neugeborenen China“⁸⁵⁹ jedoch Grund zur „Freude“⁸⁶⁰ bereiten würden. Nur acht Jahre später fällt sein Resümee weitaus bit-

terer aus. Mu Dan ruft unter anderem in seinem Gedicht *Edler und Tugendreiche* explizit zur Vorsicht gegenüber den herrschenden Eliten auf.⁸⁶¹

Andererseits sieht Mu Dan schon 1940 die Notwendigkeit, alte starre Denkmuster zu reformieren. Dies wird zur grundsätzlichen Bedingung für die zweite Revolution der Lyrik, wobei Mu Dan nicht nur den Free Verse, „die prosaische Schönheit der Lyrik“,⁸⁶² als nachahmenswert ansieht, sondern ebenso die „erfrischende“ und „schlichte Umgangssprache“.⁸⁶³ Diese muss ihren Ursprung ganz zwangsläufig in der „Realität“ haben. Die dabei entstehenden „Bilder“ dürfen eben „nicht gemalte Luftschlösser“ der Propaganda und der klassischen Lyrik sein, sondern sollen „voll des Lebens“, „vertraut“ und „äußerst real“ sein.⁸⁶⁴

Dementsprechend ist für Mu Dan nicht der extreme Patriotismus entscheidend, von dem ein Soldat dank der „großartigen Willenskraft des Volkes“⁸⁶⁵ in Ai Qings Gedicht erfüllt ist, sondern die Tatsache, dass Ai Qing es vermag, „einfach gestrickte, schlichte Charaktere“ und deren „seelischen Zustand des Opfern“ derart „lebendig und tiefschürfend auszudrücken“.⁸⁶⁶ Daran zeigt sich, dass Mu Dan durchaus den Aspekt der Einfältigkeit und Naivität, der für diese Art von Patriotismus kennzeichnend ist, entlarvt. Mu Dans Darstellung ist ambivalent und nicht ohne beißenden Spott, wenn er beschreibt, wie der Soldat in Ai Qings Gedicht von ihm Abschied nehmenden Massen „überzeugt und stolz aufbricht.“⁸⁶⁷ Gleichzeitig meint er, Ai Qing habe hier „Millionen und Abertausende Soldaten Chinas“ gezeichnet, die als „ebenso reine, schlichte Menschen“ „für das Vaterland Taten“ vollbringen, die es zu besingen und beweinen⁸⁶⁸ gelte. Damit fällt Mu Dan unweigerlich in alte ideologisch patriotische Muster zurück, wenngleich er eben dies in den Sätzen zuvor kritisiert und reflektiert. An dieser Stelle lässt sich jedoch im Ansatz schon Mu Dans spätere Methode der Abstraktion erkennen, „erst das Ich zu beschreiben, dann das Zeitalter, um danach erneut zum Ich zurückzukehren“.⁸⁶⁹

Um eindimensionale und gleichzeitig unrealistische Metaphern und Darstellungen zu vermeiden, wie sie in der politischen Propagandalyrik, aber auch in der klassischen Lyrik vorkommen, betrachtet Mu Dan die Technik des Stream of Consciousness sowie rasch wechselnder, vielschichtiger Sichtweisen eines Geschehens als innovativ und erstrebenswert. Auf diese Art und Weise wird ein Gegengewicht zur klassischen Lyrik und zur Propaganda geschaffen, die sich nur der „eigenen“⁸⁷⁰ Ich-Perspektive bedient. Die Mehrdimensionalität der Realität wird durch eine komplexe Verzahnung „verschiedener Szenen“⁸⁷¹ wiedergegeben. Der Wechsel von Perspektiven und Personen erfolgt bei Mu Dan allerdings weitaus rascher und gleichzeitig subtiler als bei Ai Qing, wie es zum Beispiel in seiner *Lyrik und Gefühle im Bunker (Fangkongdong li de shuqingshi 防空洞里的抒情诗)*⁸⁷² der Fall ist. Damit bleibt Ai Qings Lyrik ausschließlich Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für Mu Dans eigene Grundsätze des Schreibens und die sich daraus ergebenden literarischen Errungenschaften. Mu Dan sieht eine „derartige Methode“ als „getreuer zum Leben“ an „als jegliche psychologische Beschreibung“.⁸⁷³

Vor allem aber muss ein notwendiges Gegengewicht zu der sich seit den 30er Jahren verstärkenden Tendenz der Politisierung der Lyrik geschaffen werden, um den geistigen und literarischen Überbau des Landes zu bewahren. Nach dem Fall der Viererbande zeigt sich Mu Dan 1976 in seiner Ansicht bestätigt, dass „sich ja nun wohl gezeigt hat, dass eine Politisierung der Lyrik“ diese „nicht langlebig machen“ könne und darum jegliche Form von Politisierung in der Lyrik möglichst „umgangen“ werden müsste.⁸⁷⁴ Für Mu Dan bedeutet Politisierung hier vor allem die Phrasendrescherei der ideologischen Propaganda und ihrer Bewusstseinskontrolle.

Jedoch verneint er damit keineswegs sein Anliegen, ein demokratisches, aufgeklärtes politisches Bewusstsein beim Leser heranzubilden.

Noch einen Monat vor seinem Tod äußert Mu Dan gegenüber Guo Baowei seine Besorgnis über die auch nach dem Sturz der Viererbande unvermindert andauernde Bewusstseinskontrolle der Menschen und die Notwendigkeit, ihre starren Gedankenmuster zu durchbrechen: „Die einfachen Bürger durften sehr lange nicht ihre Meinungen zu Staatsangelegenheiten äußern, man sollte mal gründlich durchlüften.“⁸⁷⁵ Diesen Weg hatte Mu Dan bereits mit der Gründung seiner *Neuen Zeitung* 1946 beschritten, indem er diese mit einem investigativen, überparteilichen Journalismus ausfüllte und damit seine Maxime, ein demokratisches Bewusstsein zu bilden von der Ebene der Lyrik auf die der Medien übertrug. Die Bewusstseinsbildung der Bevölkerung verzahnt sich dabei mit der Abbildung dieses Bewusstseins in seiner Lyrik als auch in seiner Zeitung.

In der Rezension zu Ai Qings Lyrik von 1940 ist Mu Dan seine Aufbruchsstimmung anzusehen, als er sich gegen die Zensur des Bewusstseins wendet, die sich sieben Jahre später mit der sich abzeichnenden Machtübernahme der Kommunisten unweigerlich verschärft. „Nun haben wir endlich inmitten der vertrockneten, starren Füllwörter und Propagandaschlagwörter und inmitten dieses blutleeren, aufgeschichteten Wirrwarrs von Wörtern den Erfolg des dritten Weges gesehen. Und das ist der einzige Weg, den die neue Lyrik von nun an beschreiten kann.“⁸⁷⁶ 1977 erkennt Mu Dan, dass es sich bei den eingeleiteten Reformen nach der Verhaftung der Viererbande um eine Farce handelt und stattdessen auf die ideologische Rhetorik der 50er und 60er Jahre ausgewichen und zurückgegriffen wird. Die Kontrolle des Systems verhindert damit die breitflächige Bildung eines demokratischen Bewusstseins in der Bevölkerung. „Ich merke jetzt, wie die Geschichte sich in vielen Dingen wiederholt. Das Alte lässt sich überhaupt nicht vollständig auslöschen. Früher dachte ich, es ließe sich auslöschen, doch jetzt wiederholt es sich auf schlimmste Weise. Darum meine ich, dass man noch weniger die Dinge simplifizieren darf.“⁸⁷⁷

Nach der Darlegung seines eigenen innovativen Ansatzes gegen die Simplifizierung und Vermassung des Bewusstseins fällt Mu Dan in seiner Rezension zu Ai Qings Gedichtband unweigerlich in flache, ideologische, reichlich pathetische Metaphern zurück, gegen die sich doch gerade dieser Ansatz richtet. Ai Qings Gedichtband sei „keine Enthüllung der Aspekte der Finsternis, sondern eine Ermutigung des Lichtes“.⁸⁷⁸ Dass Ai Qing ein „gesunder, kräftiger Sänger“ des „neuen Chinas“ sei,⁸⁷⁹ ist ein ideologischer Terminus aus Mao Zedongs *Reden in Yan'an*.⁸⁸⁰ Ai Qing würde „die jugendliche Kraft aufrütteln“ und „ermutigen, noch schneller in Richtung des Lichts zu arbeiten und zu kämpfen“.⁸⁸¹ Dennoch sollte gerade diese „jugendliche Kraft“ des Idealismus und der Beharrlichkeit Mu Dan seinen eigenen Stil und seine eigene Sprache in der Lyrik finden lassen, um damit das Vokabular der Propaganda abzustreifen.

Spätestens 1957 zeigt Mu Dan nach zahlreichen, sprachlich nonkonformen Gedichten aus den 40er Jahren, dass er sich vollständig von diesen „vertrockneten Propagandaschlagwörtern“⁸⁸² gelöst hat. In dem Essay „Eine Beurteilung literarischer Kategorien in einigen Theoriebänden über die Lehre der Literatur und der Kunst“ („Ping ji ben wenyixue gailun zhong de wenyue de fenlei“ 《评几本文艺学概论中的文学的分类》)⁸⁸³ zitiert Mu Dan Ran Yuda 冉欲达 als Beispiel für die Subjektivität und Unwissenschaftlichkeit in der ideologischen, propagandistischen Literaturfachwelt im China der 50er Jahre. Spricht Ran Yuda von den „Arbeitern der Literaturstudien“ (wenxue yanjiu gongzuozhe 文学研究工作者) und „Arbeitern in der Erziehung“

(jiaoyu gongzuozhe 教育工作者),⁸⁸⁴ Ausdrücke, die an Mao Zedongs *Reden in Yan 'an* erinnern,⁸⁸⁵ so besteht Mu Dan selber auf den vollkommen ideologiefreien Begriffen „Professoren und Lehrer der Literatur“ (wenxue de jiaoshi 文学的教师) und „Wissenschaftler der Literatur und Kunst“ (wenyixue yanjiuzhe 文艺学研究者).⁸⁸⁶ Damit schafft er einen auffallend scharfen Kontrast und macht indirekt seine Ablehnung der maoistischen Bewusstseinskontrolle deutlich.

Teil II. 3 Gefühle und ihre neue lyrische Verarbeitung Mu Dans Artikel „*Briefsammlung der Anteilnahme – Eine von der Sammlung der Fischaugen ausgehende Diskussion*“

Auch in der 1940 verfassten Rezension zu Bian Zhilins Gedichtband „*Briefsammlung der Anteilnahme – Eine von der Sammlung der Fischaugen ausgehende Diskussion*“⁸⁸⁷ entfaltet sich die Ambivalenz von Innovation und Infiltration ideologischer Propaganda und offenbart deutlich Mu Dans gespaltenes Ich, das sich ebenfalls in seiner Lyrik aus dieser Periode widerspiegelt. Mu Dan begibt sich nun mit seiner Lyrik in ein „Abenteuer“ und nennt den ersten Abschnitt seines poetischen Schaffens 1948 dementsprechend rückblickend „Das Expeditionskorps“.⁸⁸⁸

Mu Dans Rezension zu Bian Zhilins Gedichtband erscheint wie eine Fortsetzung der Thesen, die er in der Rezension von Ai Qings Lyrik vorstellt, um die Entwicklung neuer Vorstellungen, neuer Sprach- und Denkmuster voranzutreiben und damit die offizielle Propaganda als pathetisch, phrasenhaft und schädlich für den autonomen Geist zu entlarven.

Mu Dan erkennt, dass die „geistige Armseligkeit“, die Eliot in der „angelsächsischen, kapitalistischen Gesellschaft“⁸⁸⁹ diagnostiziert, aus einer „Gesellschaft“ resultiert, die sich im „Ungleichgewicht“ zwischen dem „verrückten, rasanten Fortschreiten des materiellen Genusses und dem Verlust des „geistigen, spirituellen Ideals“⁸⁹⁰ ergibt. Mu Dans Grundsatz, „dass der Mensch entweder nur für das Ideal leben kann oder für den materiellen Genuss“⁸⁹¹ und sich letzterer als „fade und geschmacklos“⁸⁹² erweist, kristallisiert sich schon zu diesem Zeitpunkt heraus und wird bis zu seinem Tod zu seiner zentralen Antriebsfeder.

Zehn Jahre nach Mu Dans Tod erinnert sich Guo Baowei, dass er bei einem viertägigen Besuch bei Mu Dan 1976, wenige Monate vor dessen Tod, Zeuge wurde, wie Mu Dan trotz starker Schmerzen nach seinem unbehandelten Oberschenkelhalsbruch im steten Wechsel zwischen Sitzen und Liegen seine Übersetzungen der Lyrik Puschkins und Byrons wie besessen überarbeitete und ergänzte.⁸⁹³ Einen Tag vor seinem Tod im Februar sollte Mu Dan diese fertiggestellt haben.⁸⁹⁴ Am 28.12.1976, circa zwei Monate vor seinem Tod, schreibt Mu Dan an Du Yunxie, dass er „zwei Bände Puschkin und zwei Bände Byron fertig schreiben“ wolle, „um die vielen Leser“, die das Potential besitzen, „tiefer nachdenken zu wollen“, „zufriedenzustellen“. „Danach“, meint Mu Dan, könne er sich „ausschlafen“.⁸⁹⁵ Rückblickend scheint diese Entschlossenheit von der Vorahnung auf sein baldiges Ende angetrieben zu sein.

Die Erfahrung der kulturellen, geistig-spirituellen Wüste wird Mu Dan unter anderem 1946 in seinem Gedicht *Verhungerndes China (Ji'e de zhongguo)*⁸⁹⁶ verarbeiten. Zu diesem Zweck, meint Mu Dan bereits 1940, sei es notwendig, „den scharfen, geistreichen Verstand“, Eliots „wit“, „mühsam umzugraben“.⁸⁹⁷ In Mu Dans Augen ist Bian Zhilins Band *Die Sammlung der Fischaugen (Yumuji 鱼目集)* „die erste poetische Sammlung, die in diesem Kontext genannt werden“⁸⁹⁸ müsste, wenngleich sich nach seiner Einschätzung nur äußerst wenige Ansätze für eine neue Richtung der modernen chinesischen Lyrik erkennen lassen. Eben diese Ansätze sind es aber, aus denen Mu Dan, wie schon in der Rezension zu Ai Qings Lyrik, seine eigenen

Thesen aufstellt, mit denen sich eine zweite literarische Revolution nach der 4. Mai Bewegung durchführen lässt.

Die Notwendigkeit für eine zweite literarische Revolution sieht Mu Dan vor allem in der gefährlichen Stagnation der „dichterischen Errungenschaften“⁸⁹⁹ der 4. Mai Bewegung. Diese Stagnation ergibt sich aus selbst auferlegten starren Formen und Mustern sowie einer Darstellung der Wirklichkeit, die sich als zunehmend idealisierend und elfenbeinturmartig erweist. „Denn“, so Mu Dan, „der Boden, auf dem wir leben, ist keineswegs ein Feld mit langen Gräsern, blühenden Blumen und vorbeiwahenden Harfenweisen, sondern“, zitiert Mu Dan im Folgenden Bian Zhilin, „es ist ‚Ein grauer Tag. Ein grauer Ozean. Ein grauer Weg!‘“⁹⁰⁰ Um diesem Stillstand und der gleichzeitigen Wiederbelebung alter Bilder der traditionellen klassischen Lyrik zu entgehen, hält Mu Dan es für sinnvoll und notwendig, eine neue Form der „Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“⁹⁰¹ zu entwickeln. Keineswegs sei es richtig, diese vollständig „zu verbannen“,⁹⁰² wie es Xu Chi anstrebe. Entscheidend sei vielmehr, dass ein „vernunftbetonter Charakter“ die „neue Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“ (xin de shuqing 新的抒情)⁹⁰³ bestimmen müsse.

Hier zeigt sich erneut Mu Dans Protest gegen die zunehmende Politisierung der Lyrik, die mit einem pathetischen, ideologisch besetzten, absolut unreflektierten Patriotismus einhergeht. Mu Dan fordert, ein Gegengewicht zu schaffen zu den „allzu leidenschaftlichen Gedichtzeilen, die jeglicher Grundlage eines vernünftigen Verstandes entbehren und scheinbar einer plötzlichen Anwendung des Autors entspringen“. Noch schwergewichtiger ist jedoch, dass „nicht nur der Leser es nicht vermag, mit ihnen gemeinsam einzustimmen, sondern es entsteht sogar der Eindruck, dass das Abbild der Dinge, welches der Dichter zeichnet, ihnen diametral entgegengesetzt ist“.⁹⁰⁴

1957 erkennt Mu Dan, dass die emotional pathetisch aufgeladene Propagandalyrik, die aus der Politisierung der Lyrik der 30er Jahre hervorgegangen ist, durch die kulturpolitischen Leitlinien der KP ideologisch kanonisiert worden ist. Als absolut unwissenschaftlich kritisiert Mu Dan die Vorstellung Qiao Songlins 桥松林, „die Lyrik“ habe „inhaltlich drei Merkmale“: Sie reflektiere „am konzentriertesten das Leben“, sei voller „äußerst starker Gefühle“ sowie „reichhaltiger Vorstellungskraft“.⁹⁰⁵ Damit entlarvt Mu Dan nicht nur den extrem pathetischen Charakter der Propagandalyrik, sondern zeigt auf, dass es sich bei ihrem Wesen um ein konstruiertes Zerrbild der Realität handelt.

Bereits 1947 hatte Mu Dan in seinem für die *Neue Zeitung* verfassten Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“⁹⁰⁶ analysiert, wie die Bewusstseinskontrolle der Medien unaufhaltsam um sich greift. Die „Wörter in der Zeitung“ seien zu „erstarrten Panzern“ geworden und würden den „Volksmassen falsche Vorstellungen infundieren“.⁹⁰⁷ Diese Form der Gehirnwäsche scheint besonders effektiv durch pathetische Propaganda durchführbar, die die Emotionen der Menschen anspricht und gezielt manipuliert.

Tatsächlich sollte Mu Dan nur acht Jahre nach seinem Appell für eine „vernunftbetonte“⁹⁰⁸ Lyrik von 1940, von Li Ying gerade für den „übertrieben vernunftbetonten Charakter“ kritisiert werden, der den „poetischen Sinn“⁹⁰⁹ zerstöre. Damit ignorieren die Kritiker, dass es sich bei Mu Dans Lyrik um eine gezielte Antwort auf die Bewusstseinskontrolle der Propagandalyrik handelt. Seine Lyrik wird nach Maßstäben beurteilt, die scheinbar aus den Ansprüchen der klassischen Lyrik hervorgehen. Nur scheinbar, da 1948 die Infiltrierung der Propagandalyrik

und überhaupt die Politisierung der Lyrik schon zum Hauptstrom geworden ist und nonkonforme Autoren wie Shen Congwen mit der Machtübernahme der KP als „pornografisch“⁹¹⁰ abgestempelt werden. Zwar ist Mu Dans Lyrik auch als Gegengewicht zu den überholten Metaphern und Denkmustern der klassischen Lyrik zu verstehen, die nach Mu Dans Verständnis „den Menschen des Altertums gehören“ und nicht „den modernen Menschen“,⁹¹¹ wie er 1976 erneut konstatiert. Besorgniserregend ist für Mu Dan jedoch schon 1940 vor allem die offensichtliche Abflachung der Lyrik durch ihre Politisierung. Diese Tendenz wird mit der Machtübernahme der KP noch forciert. So erkennt Mu Dan 1976 folgenden Widerspruch: Wurde „in den 40er Jahren propagiert, das Niveau der Massen anzuheben“, so stellt sich nun die Frage: „Wie kommt es, dass das Niveau jetzt noch niedriger ist als jenes der 30er Jahre?“⁹¹²

Li Yings Kritikpunkt Mu Dans Lyrik sei „zu kalt“⁹¹³ wird 1984 erneut von Gong Liu⁹¹⁴ aufgenommen. Explizit kritisiert außerdem Lan Dizhi sowohl 1987⁹¹⁵ als auch 1992⁹¹⁶ und 2009⁹¹⁷ den „zu vernunftbetonten Charakter“ von Mu Dans Lyrik mit Argumenten, die absolut identisch sind mit jenen von Li Ying. Damit wird nicht nur diese Kategorisierung Mu Dans ins neue Jahrhundert übertragen, sondern es offenbart sich vor allem eine kontinuierliche Stagnation der Gedankenmuster über 70 Jahre hinweg, gegen die Mu Dan schon 1940 anzukämpfen versucht.

Keinesfalls sollte man zu dem Schluss kommen, Mu Dan hege die Vorstellung, man solle Gefühle vollständig aus der Lyrik „verbannen“,⁹¹⁸ wie es Xu Chi in den 30er Jahren propagierte. Vielmehr fordert er Distanz und Analyse der eigenen Gefühle. Bei diesem Prozess werden das Selbst, die Gesellschaft und das Zeitalter seziert, und es muss eine Interaktion des Geistes zwischen Emotionen und dem, was Mu Dan als „vernunftbetonten Charakter“ bezeichnet, stattfinden. In diesem dialektischen Prozess bedingt der eine Pol den anderen, die beiden schließen sich keineswegs gegenseitig aus. Denn der „scharfe geistreiche Verstand (wit)“ dürfe, laut Mu Dan „nicht auf dem Gebrauch der intellektuellen Ebene stehen bleiben“. Er müsse vielmehr „die Emotionen“ der Menschen berühren und sie in ihrem Denken und Handeln aufrüteln“.⁹¹⁹

Dabei könne der „scharfe geistreiche Verstand“,⁹²⁰ d.h. der „vernunftbetonte Charakter“⁹²¹ in der Lyrik, „den Rhythmus des Gefühls“ betäuben. Dies müsse jedoch „keineswegs zwangsläufig immer der Fall sein“. Der „scharfe geistreiche Verstand“ könne auch „mit dem Gefühl vermischt werden“, und manchmal „bräuchte ein sehr guter Rhythmus nicht die Infiltrierung des ‚scharfen geistreichen Verstandes‘“. Damit würde dann „den Gefühlen absolut freier Lauf gelassen“.⁹²² Diese verschiedenen Zustände dialektischer Verzahnung von Verstand und Gefühl verwendet Mu Dan in seiner Lyrik in zahlreichen Varianten und schafft auf diese Art und Weise entscheidende Grundkonstellationen für eine Versprachlichung des gespaltenen Ichs, das zwischen Intellekt und Emotion hin- und hergerissen wird.

In einem Brief an Guo Baowei, der diesen in Ausschnitten 1987 in *Ein Volk ist bereits aufgestanden*⁹²³ vorstellt, beschreibt Mu Dan den Prozess, in dem der Dichter seine Gefühle verarbeitet als Form der Distanzierung und Abstraktion, um das Selbst aus einer anderen „Perspektive“ zu sezieren und sich gleichzeitig von ihm „loszulösen“. „Wahrscheinlich“, so Mu Dan, „siehst du mich als kühl an. Tatsächlich bin ich kühl. [...] Aber sicherlich werde auch ich Gefühle besitzen. Wenn man es von der Warte der Erfahrung beim Gedichteschreiben betrachtet, sind wohl alle Dichter sensibel und voller Gefühle. Doch weil der Dichter seine Gefühle dem Gedicht anvertraut, kann er sich von ihnen lösen und eine Perspektive auswählen, um diese

zu beobachten und zu erleben. Darum werden seine Gefühle zu Objekten, die sich außerhalb seines Körpers befinden. Diese Art von Gefühl erreichen jene Menschen nicht, die es nicht vermögen, Lyrik zu verfassen.“⁹²⁴

Diese Beschreibung deckt sich mit Mu Dans Aussage von 1976, dass, „nachdem man ein Gedicht geschrieben hat, das Herz wie von einer schweren Bürde, die das Leben einem auferlegt hat, befreit ist“.⁹²⁵ Die Verarbeitung dieses unverfälschten, unmittelbaren Gefühls sei sogar die entscheidende Voraussetzung für ein qualitativ gutes Gedicht. „Auf diese Weise hat man ein Gedicht aus Fleisch und Blut geschrieben und nicht eines, das unnütz ist und das sagt, was jedermann sagt.“⁹²⁶

Ähnlich dem Verfassen von Lyrik, beurteilt Mu Dan das Übersetzen als geistig-seelische Rettung, die ihn tatsächlich die Jahrzehnte der Mao Herrschaft haben überleben lassen, besonders nach 1957 und seiner Verurteilung als Konterrevolutionär der Geschichte, inklusive Publikationsverbot. Etwa eine Woche vor seinem Tod im Februar 1977 schreibt Mu Dan an Du Yunxie: „Ich übersetze Lyrik, um meine Seele zu beruhigen, denn sonst hätte mein Herz keinen Ort zum Ruhen“.⁹²⁷ Gleichzeitig betrachtet Mu Dan diesen Vorgang als „Schreibübung, sonst würde der Stift verrosten“.⁹²⁸ Insgesamt ist es aber das Ideal, das Mu Dan trotz politischen Drucks und physischer Einschränkung zu der Erkenntnis führt, dass „China nicht ewig ohne geistigen Überbau existieren kann“.⁹²⁹ Sein Beitrag zu dessen Wiederaufbau ergibt sich aus der Kontinuität seines nonkonformen Schaffens während und gerade aufgrund der Krise.

Schon 1940 erkennt Mu Dan, dass es das Gefühl der Krise ist, das den entscheidenden Auslöser für Bian Zhilin darstellt, sich von der „alten Form“ der „Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“⁹³⁰ zu trennen. Positive Veränderungen in Bian Zhilins poetischem Stil und Inhalt erkennt Mu Dan erstmalig „in den Jahren 1931 bis 1935“,⁹³¹ in denen die Bedrohung durch die Japaner und ihre Invasion immer offensichtlicher wird. Die Lyrik Bian Zhilins stuft Mu Dan vor diesem Zeitfenster hingegen als „düster“ und „niederdrückend“⁹³², bzw. als „zu ruhig“, d.h. angepasst ein. Doch eben gerade diese „Ansichten der Sentimentalität und der Schönheit um der Schönheit willen“⁹³³ gilt es abzustreifen. Daraus erklärt sich auch Mu Dans Aussage, dass er „Xu Zhimos Lyrik nicht möge“. Denn diese sei „überbordend schön und unvermeidlich oberflächlich“.⁹³⁴ Wenn man „diese Stimmung überwunden“ habe, könne man durchaus „die Natur beschreiben“, wenn man sie denn in einen realen Kontext versetze. Dies geschehe beispielsweise in Ai Qings *Signalbläser* (*Chuihaozhe* 吹号者) bei dem der „Hintergrund des Soldatenlebens“⁹³⁵ mit einbezogen werde.

Dieses Gefühl der Krise ist es, das auch Mu Dans Lyrik anregt. Denn „der Punkt ist jetzt nicht, dass man erst ein literarisches Interesse besitzt und dann schreibt, sondern dass man ein Anliegen hat [...]“⁹³⁶ Ausschlaggebend muss deshalb in der modernen Lyrik der Bezug zum Leben bleiben. Damit erklärt Mu Dan erneut sein Anliegen, einen Gegensatz zur „elfenbeinturmartigen“,⁹³⁷ realitätsfernen Propagandapoesie und zur klassischen Lyrik zu schaffen. Diese Überlegungen hatte er schon in der Rezension von 1940 zu Ai Qings Gedichtband in den Vordergrund gestellt. Die „neue Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“ orientiere sich jedoch nicht am „Spektrum einiger Metaphern“, „sondern am Spektrum, das dem Dichter vom Leben gegeben wird“.⁹³⁸ Der Dichter könne „jeden beliebigen Gegenstand benutzen, mit dem er vertraut“ sei. Seien es „Felder, Anlegestege, Maschinen und Gräser“.⁹³⁹ Für die „neue Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“ müsse sowohl die „Gesellschaft“ als auch das „Individuum“ gleichermaßen in sei-

nem „Zeitalter“ dargestellt werden. „Lyrik und Zeitalter“ müssten auf der Ebene des „Gefühls“ eine „großartige harmonische Vereinigung“⁹⁴⁰ eingehen.

Damit wendet sich Mu Dan offen gegen Propagandametaphern und Füllwörter, aber auch gegen die Beschränktheit des Denkens durch bestimmte traditionelle Metaphern. 1940 ist Mu Dan allerdings noch der Meinung, dass diese neuen Metaphern „schwerpunktmäßig“ das „kämpfende China“ darstellen⁹⁴¹ sollten. Diese Einschränkung wird jedoch für Mu Dan nach seiner Todeserfahrung während des chinesisch-japanischen Krieges und der Gründung und Schließung seiner demokratisch gesinnten *Neuen Zeitung* hinfällig werden.

Der Realitätsbezug zeigt sich für Mu Dan außerdem in der „wunderbar starken Vermischung von Stimmung und Metapher“,⁹⁴² die Mu Dan in Ai Qings Lyrik ebenfalls als nachahmenswert empfindet. 1976 fügt Mu Dan hinzu, dass allein eine Darstellung der „aktuellen Lage“, über die man „schreibt“, weil „man ein Anliegen hat und das gute Gewissen einen dazu zwingt“, nicht ausreicht, um „die Zeit zu überdauern“. Zur Darstellung der Realität müssen auch Themen und Aspekte hinzukommen, die das Gedicht zeitlos machen und nicht auf eine bestimmte Epoche beschränken. „Das Schreiben von Lebensphilosophie“ betrachtet Mu Dan darum „auch als eine Methode“. Diese Methode habe „mit der Realität keine feste Verbindung und“ sei „daher immer zeitlos“.⁹⁴³

1976 definiert Mu Dan auf deutlich abstrahiertem Niveau die Beziehung zwischen dem Selbst und dem Zeitalter als entscheidendes Gegengewicht zur Propagandalyrik. Das Individuum steht dem sozialistisch-maoistischen Kollektiv unversöhnlich gegenüber. „Das Problem ist, dass man zuerst das Selbst auf die Ebene des Zeitalters vergrößern muss und danach das Selbst beschreibt. Derart verfasste Werke werden zu Werken des Zeitalters. Diese gleichen nicht denen von Engels als ‚Megafone des Zeitalters‘ eingestuften Werken, weil sie konkret sind, sie bestehen aus Fleisch und Blut.“⁹⁴⁴ Schon in seiner Rezension zu Bian Zhilins Gedichtband weist Mu Dan 1940 darauf hin, dass durch derart komplexe Verzahnungen in der Lyrik unweigerlich ein bestimmter Anspruch an den Leser gestellt wird, diesen obskuren Aspekt zu entschlüsseln: „Diese Gedichtzeilen vermögen zu berühren, wengleich wir über sie reflektieren müssen und danach erst ergriffen sein können, eben weil an dieser Stelle die Gefühle den ‚scharfen geistreichen Verstand‘ infiltriert haben.“⁹⁴⁵

1940 hofft Mu Dan darauf, dass die Freiheit des Geistes, die in den 40er Jahren, nach dem weißen Terror der Guomindang in den 20er Jahren, erstmals spürbar ist, anhalten wird. Denn nur unter der Voraussetzung der Liberalität und der Gedankenfreiheit lassen sich feste Strukturen aufbrechen und eine zweite literarische Revolution durchführen. „Die Preisgabe der Gefühle in der Lyrik“ sei „nun leichter durchzuführen als vor dem Widerstandskrieg, weil in unserem Zeitalter gerade wunderschöne Blumen des Geistes aufgeblüht sind. Diese üben gegenüber der Lyrik keine Unterdrückung und Zerstörung mehr aus, sondern haben einen fruchtbaren Boden geschaffen.“⁹⁴⁶ Nur wenige Jahre später sieht Mu Dan diese demokratischen Keime pluralistischer Denkstrukturen bei der Gründung seiner *Neuen Zeitung* 1946 erneut von „Unterdrückung und Zerstörung“⁹⁴⁷ bedroht und versucht, diese Ansätze mit investigativem überparteilichem Journalismus und unabhängiger Berichterstattung wiederzubeleben. Repressionen, Kontrolle und Zensur, die mit der Machtübernahme der Kommunisten immer stärker zunehmen, verhindern eine weitere Ausbreitung der zweiten literarischen Revolution, die Mu Dan jedoch in seiner Lyrik umzusetzen vermag. Dies macht ihn zu einem „einsamen Einzelkämpfer“.⁹⁴⁸

Teil II. 4 Integrität versus Opportunismus: Mu Dan gegen die Verbiegung des Schattens

Auch im Nachhinein ist Mu Dan froh, dass er seinen eigenen nonkonformen Stil über all die Jahrzehnte aufrechterhalten hat und trotz des politischen Drucks sich in seinen humanistischen Grundsätzen nicht hat verbiegen lassen. „Es ist doch besser, als Mensch nach seinem guten Gewissen zu handeln.“ „Es geht nicht, dass man sein Mäntelchen immer nach dem Wind hängt.“⁹⁴⁹ Diese Courage hat Mu Dan mit großer Selbstverständlichkeit in seinem poetischen Schaffen umgesetzt. „Dass ich früher ein paar Ansichten aufrechterhalten und durchgehalten habe, erweist sich jetzt als richtig, wenngleich diese damals nirgendwo eingepasst werden konnten und so eingeschätzt wurden, dass sie ‚nicht mit dem Zeitalter gehen‘ würden, etc. Sehr viele von denen, ‚die mit dem Zeitalter gingen‘, schauen heutzutage des Öfteren ziemlich dumm aus der Wäsche.“⁹⁵⁰

Dementsprechend verachtet Mu Dan besonders die Dichter und Intellektuellen, „die früher nur geringes Ansehen hatten und sich damals trotzdem in der Zeitung die Zunge verdrehten.“⁹⁵¹ Diese Bemerkung verweist auf die problematische Verzahnung von Propagandalyrik und Politik, die bis heute Mu Dan die allgemeine offizielle Anerkennung seiner Lyrik verwehrt. In dem Sinne hat sich Mu Dans Vorhersage kurz vor seinem Tod im Februar 1977 bewahrheitet: „Die Lyrik der leeren Füllwörter und der Propaganda wird sich nicht von einem Tag auf den anderen verändern (vielleicht wird sie ewig bestehen).“⁹⁵² Geschichte und Realität werden durch gezielte Bewusstseinskontrolle und Manipulation umgeschrieben und dem Bedarf der politischen Lage angepasst.

1976 erkennt Mu Dan daher, dass es „in der Geschichte vielleicht derartige Missverständnisse gibt: überaus talentierte Menschen bleiben vielleicht ihr ganzes Leben lang unbekannt. Ein paar ungebildete, untalentierte Dummköpfe vermögen jedoch, eine Zeitlang hochzukommen.“⁹⁵³ Mu Dan zeigt sich angewidert, dass der Erfolg eines Dichters augenscheinlich mit politischem Opportunismus einhergehen muss. Dieser Opportunismus hinterlässt jedoch Spuren. Mit dem Verkauf seiner Seele ist der Mensch im Innersten unweigerlich gebrochen, „zerissen“,⁹⁵⁴ wie Mu Dan es nennt, und schließlich nur mehr ein gekrümmter Schatten seiner selbst. Gegen diese Form des Kotalaus vor der offiziellen Zensur und der Selbstzensur sowie gegen die Verbiegung und Spaltung des Ichs geht Mu Dan gezielt an, von den 40er Jahren – vor allem mit der Gründung seiner liberalen Zeitung 1946 – bis zu seinem Tod. Er tut dies grundsätzlich als Mensch in seinem Streben in einem menschenverachtenden System, aber insbesondere in seinem poetischen Schaffen, für das dieses Streben eine wichtige Grundvoraussetzung bildet.

Gegenüber einem seiner Freunde, Sun Zhiming, der neben Guo Baowei gleichzeitig zu einem der wenigen Schüler zählt, die Mu Dan beim Schreiben von Lyrik durch Gespräche und Briefe anleitete, hat Mu Dan das Problem des Opportunismus angesprochen. In diesem Zusammenhang zeigt Mu Dan Sun Zhiming 1976 eines seiner übersetzten Gedichte von Auden.⁹⁵⁵ Dieses Gedicht hat Mu Dan unter anderem in seinem eigenen Gedicht *Die Versuchung der Schlange*⁹⁵⁶ geprägt.

„The Third Temptation“ ist die 8. Sequenz, die aus Audens Sonett *The Quest*⁹⁵⁷ stammt. Diese Sequenz besteht aus vier Versen. Im Gespräch mit Sun Zhiming erwähnt Mu Dan jedoch nur die beiden letzten Verse, was ihre besondere Bedeutung für Mu Dan unterstreicht. Im Jahr vor seinem Tod, 1976, können diese Zeilen als ein Lebensmotto Mu Dans und als sein Vermächtnis

angesehen werden. Sie illustrieren seinen persönlichen Widerstand gegen die Verbiegung der eigenen humanistischen Grundsätze im Leben. Im Folgenden werden diese beiden Verse vorgestellt, aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt, analysiert und in den Kontext des Vermächtnisses gestellt, das Mu Dan in Form von Essays und zahlreichen Briefen hinterlassen hat.

So genoss er es, überall gut durchzukommen,
schon bald erhob er sich über alle Menschen hinweg,
jedoch schauderte er in den Albträumen der Herbstnacht.

Im zerstörten langen Gang sah er den Schatten langsam kommen,
er trug sein Antlitz, und doch war er verbogen,
er schluchzte, wurde riesengroß, verfluchte ihn mit schriller Stimme.

In gewisser Weise handelt es sich auch bei diesem Menschen, den das Gedicht evoziert, um eine gespaltene Persönlichkeit. Das gespaltene Ich resultiert aus dem Antrieb, sich über die Köpfe „aller Menschen hinweg“ zu erheben. Dies ist nur durch Opportunismus möglich und durch den Verrat, die eigenen humanistischen Grundsätze des sozialen Handelns zu verbiegen. Das Resultat ist ambivalent. Zwar überragt die Person alle anderen Menschen und „genießt“ das Leben, wahrscheinlich vornehmlich im materiellen Sinne. Doch gleichzeitig ist das Endergebnis erbärmlich. In der „Herbstnacht“ – eine offensichtliche Metapher für das anstehende Ende des Lebens, den Winter und damit eine Rückschau auf das vergangene Leben – „schaudert“ dieser Mensch angesichts seiner eigenen Skrupellosigkeit. Die Realität wird ihrerseits als Illusion entlarvt und dagegen der Albtraum zu einer Form der Parallelrealität erhoben. Der „zerstörte lange Gang“ verweist auf das unwiderruflich zerstörte lange Leben. Kurz vor dem Tod liegt die menschliche Existenz in Trümmern und wartet darauf, gerichtet zu werden.

Indes ist die Verbiegung des Selbst ein schrittweiser Prozess, „langsam“ kommt der Schatten näher. Dass dieser Schatten „sein Antlitz“ trägt und doch „verbogen“ ist, unterstreicht die Existenz zweier Parallelwelten und die Teilung des Selbst, bzw. den Verkauf der Seele an das Teufliche im Menschen, symbolisiert durch das Dunkle, den Schatten. Im Inneren regt sich ein Gewissenskonflikt, der jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ausgetragen werden kann. Der Schatten wird „riesengroß“ und damit größer als das eigentliche Ich. Der Schmerz der Seele überlagert die reale, ursprünglich zufriedene Existenz, die es genießt, „überall durchzukommen“.

Mit den letzten Zeilen kommt eine religiöse Ebene in das Gedicht, indem das Jüngste Gericht evoziert wird. Mu Dan unterstreicht diesen Aspekt in seiner Übersetzung aus dem Englischen dadurch, dass in seiner Version der „riesengroße“ Schatten den Menschen mit „schriller Stimme“ verflucht. Dieses Bild erinnert an die ewige Verdammnis der Hölle, wohingegen Auden die Formulierung „cried woe“⁹⁵⁸ verwendet, um den Akzent auf den Schmerz und eine mögliche Reue zu legen. Dass diese Reue zu spät kommt, drückt Mu Dans Übersetzung ebenso wie Audens Original aus; bei Mu Dan wird jedoch die religiöse Dimension in dieser Sequenz von Audens Sonett stärker hervorgehoben. Es soll hier kein weiterer detaillierter Vergleich mit Mu Dans Übersetzung und Audens Original vorgenommen, noch sollen die Maßstäbe von Mu Dans übersetzerischer Tätigkeit erläutert werden. Denn das Schwergewicht dieser Arbeit liegt, wie oben erwähnt, auf der Interpretation von Mu Dans Lyrik und nicht auf seinen Übersetzungen.

„The Third Temptation“ legt die humanistische Annahme nahe, dass der Mensch ursprünglich von Geburt an gut ist und sich erst im Laufe seines Lebens zum Opportunisten wandelt, d.h., dass die Gesellschaft seine positiven Voraussetzungen verdirbt und der Mensch bestimmten Versuchungen erliegt. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür, wie ein Mensch der Versuchung des Opportunismus nachgibt, ist der Dichter Xu Chi. In Mu Dans Rezension zu Bian Zhilins Gedichtbänden *Briefsammlung der Anteilnahme* und *Fischaugen*⁹⁵⁹ erwähnt Mu Dan Xu Chi als den Dichter, der als erster radikal, noch vor Bian Zhilin, fordert, man solle „die Preisgabe der Gefühle in der Lyrik verbannen“.⁹⁶⁰ Jedoch nur sieben Jahre später sollte Xu Chi, wie so viele andere auch, seine eigenen innovativen Grundsätze verraten. Xu Chis Ruf nach einer Abkehr vom Pathetismus der Propagandalyrik von 1940 wird 1947 von karikaturgleichen Feindbildern des Westens abgelöst. Der „östliche Stil“ würde den „westlichen Stil“ verjagen. Propaganda und Volksverhetzung rücken nun in den Mittelpunkt. Mu Dan wird dabei von Xu Chi als ein Anhänger des „westlichen Stils“ verdammt.⁹⁶¹ Seinen eigenen innovativen Standpunkt, den Xu Chi 1940 vertrat, hat er verraten.

Mu Dan hingegen beharrt auf seinen Grundsätzen und wird darum als „Konterrevolutionär in der Geschichte“ verurteilt. Als Mu Dan 1958 für sein in der *Renmin ribao* veröffentlichtes Gedicht *Begräbnislied*⁹⁶² kritisiert und ihm vorgeworfen wird, es sei in Wahrheit eine „Kritik an der Umerziehung von Intellektuellen“ und „ein Loblied auf den Individualismus“,⁹⁶³ äußert sich Xu Chi privat gegenüber Zhou Liangpei, es sei doch „alles nur halb so wild“ und schließlich habe „selbst der Vorsitzende Mao gesagt“, „Umerziehung“ sei „ein Prozess“ und könne „sogar schmerzhaft“ sein.⁹⁶⁴ Damit hat Xu Chi sowohl im öffentlichen Kontext als auch auf privater Ebene seine eigene Stimme aufgegeben und reproduziert ausschließlich die vorgegebene Propaganda.

Diese Bewusstseinskontrolle, die Privatsphäre und Öffentlichkeit gleichermaßen im Griff hat, ist eine Synthese aus offizieller Zensur, Selbstzensur und dem nach wie vor vorhandenen eigenen kritischen Denken. Im September 1975 nimmt Mu Dan Bezug auf einen Brief, den Guo Baowei ihm geschrieben hat. Guo Baowei hatte darin erwähnt, dass er selber „beim Verfassen seines Gedichtbandes das Gefühl“ hatte, dass „einer neben“ ihm stehe.⁹⁶⁵ Mu Dan erkennt, dass es eben dieses Gefühl und die tatsächlich reale Anwesenheit der Bewusstseinskontrolle und Zensur in jedem Lebenswinkel ist, die zum gespaltenen Ich führt. Gleichzeitig wird während dieses Prozesses der Wert der Literatur unweigerlich zerstört, da diese sich in eine „Literatur in Uniform“⁹⁶⁶ verwandelt.

„Dieses ‚Gefühl‘“, so Mu Dan, „ist zu einem sehr großen Problem des heutigen Autors geworden. Einerseits schreibt er gemäß seinem eigenen Gefühl, andererseits ist er gezwungen, aufgrund der vielen Vorgaben von außen sein eigenes Gefühl zu überprüfen und zu redigieren. Das Endergebnis ist, dass er im Innersten auseinandergerissen wird. Sein Mut sinkt, er schreibt nicht fließend. Echtes wird in Unechtes verwandelt; was er mit dem Mund bejaht, verneint er mit dem Herzen. Diese Art von Werken schätzen wir nicht als gut ein, wengleich sie außerordentlich richtig und korrekt ist, aber sie berührt die Menschen nicht. Die Literatur der Sowjetunion wird vom Westen als ‚Literatur in Uniform‘ beurteilt, in dem Sinne meine ich das. Allgemein kann man sagen, dass, sobald eine Kluft zum Leben entsteht, das Werk zerstört wird.“⁹⁶⁷ Dieses „Gefühl“, dass „jemand zuschaut“, hatte Mu Dan bereits 1957 in seinem *Begräbnislied*⁹⁶⁸ verarbeitet: das alte Ich der Intellektuellen soll zu Grabe getragen werden.

Diese Notwendigkeit des Realitätsbezuges in der Literatur hat Mu Dan schon 1940 in seinen beiden Rezensionen zu Ai Qings und Bian Zhilins Lyrik dargelegt. Die Überlegungen von 1945 führen diesen Ansatz jedoch noch weiter aus und kritisieren die Propagandalyrik noch deutlicher. Die „Literatur in Uniform“, wortwörtlich „eine Literatur, die Uniform trägt“, ist nicht nur eine Metapher für die Vermassung und Vereinheitlichung, die Uniformierung der Literatur und damit des Bewusstseins aller Menschen, sondern auch für die Einengung und das Ersticken des Individuums, seines einzigartigen Charakters und seiner Gefühle in einem festen, vorgegebenen Panzer verschiedener Rahmenbedingungen – Mu Dans sogenannten „Vorgaben von außen“.⁹⁶⁹

Dass es jedoch der individuelle Charakter eines Menschen ist, den es zu schützen und zu entfalten gilt, diese Erkenntnis hatte Mu Dan bereits 1947, als er im April dieses Jahres, anlässlich des einjährigen Bestehens seiner Zeitung, diesen Grundsatz erläutert: „Das Wertvolle eines Menschen besteht darin, dass er einen individuellen Charakter besitzt. Und sein Erfolg hängt davon ab, ob seinem individuellen Charakter eine angemessene Entwicklung zuteil wird.“⁹⁷⁰ Auch gegenüber einem seiner Freunde, Jiang Ruixi 江瑞熙, wendet sich Mu Dan entschieden gegen die Uniformierung der Gedanken, eine Verbiegung der menschlichen Gefühle und humanistischen Werte, die sich direkt in der Verbiegung literarischer Grundsätze widerspiegeln. Und damit ebenfalls eine Form von „verbogenem Schatten“⁹⁷¹ bilden.

„Uniformierung und Gleichmachung des Privaten ersetzt nicht das feine Gespür des Individuums. Im feinen Gespür gibt es jedoch Schmerz, Glück, Kummer und Zorn, das alles. Die sozialistische Gesellschaft vermag es nicht auszurotten. Darum können Füllwörter, Propaganda, politische Theorien etc. niemals Lyrik und Literatur ersetzen.“⁹⁷² Allerdings hütet sich Mu Dan gegenüber Guo Baowei in seinem Brief vom Oktober 1976, explizit den Begriff der Propagandalyrik zu erwähnen. Stattdessen verwendet er die wohl neutralere Kategorisierung „Romantizismus“, womit er indirekt auf den pathetischen Charakter der Propagandalyrik anzuspielen vermag, den er schon 1940 mit „allzu leidenschaftlichen Gedichten“⁹⁷³ verbindet.

Der neue Mensch, den der Sozialismus in der propagandistischen Literatur darstellt, existiert nicht, sondern ist eine reine Idealisierung und damit ein verzerrter Schatten der Wirklichkeit. Anhand dieser Erkenntnis erweitert Mu Dan seinen Ansatz von 1940, dass Lyrik die Realität abbilden und damit das „Zeitalter“⁹⁷⁴ darstellen muss, um Bestand zu haben. Gleichzeitig muss die Literatur es schaffen, den Menschen zu berühren. Dieses kann nur geschehen, wenn das „feine Gespür des Individuums“,⁹⁷⁵ das alle Nuancen an Emotionen und Widersprüchen besitzt, Eingang in die Literatur findet. Der „sensible“⁹⁷⁶ Dichter hat die Funktion, diese aufzuspüren.

„In der Literatur“, erläutert Mu Dan, „gibt es zwei Arten von Materialien. Die eine ist zu schreiben, ‚wie es sein sollte‘; damit werden ideale Protagonisten und eine ideale Welt beschrieben. Die Realität wird schöngeredet, das ist der Romantizismus. Die andere Art ist zu schreiben, ‚wie die Realität ist‘; das ist der Realismus. Er beschreibt die wirkliche Situation, ohne sie schönzureden. Genau diese Art ist es, die uns im Moment fehlt. In 100 Jahren wollen die Menschen unser Zeitalter verstehen. Ausschließlich aus der Warte des Romantizismus kann man die reale Situation nicht erkennen. Es muss reale Werke geben, erst dann geht das.“ Mu Dan scheut sich bewusst, den Begriff China explizit zu verwenden. Stattdessen illustriert er seine Beobachtung mit der Situation der Propagandaliteratur aus der Sowjetunion, mit der China 1976 schon lange gebrochen hatte. „Das sowjetische Leben lässt sich nicht ausschließ-

lich aus den literarischen Werken verstehen, weil sie ausschließlich Heldenprotagonisten beschreiben und das alltägliche Leben dagegen sehr selten beschreiben. Stattdessen wird jenes von den ausländischen Journalisten berichtet.“⁹⁷⁷

In diesem Kontext nimmt Guo Baowei eine besonders ambivalente Rolle ein. Mu Dan verlangt von Guo Baowei im August 1975, als der Briefwechsel zwischen den beiden beginnt, dass Guo Baowei sämtliche Briefe von ihm nach dem Durchlesen sofort vernichten solle. Guo Baowei geht jedoch nur scheinbar auf diese Forderung ein und behält in Wirklichkeit alle Briefe. Mu Dan vertraut ihm. Im September schreibt er: „Bewahre meine Briefe nicht auf. [...] Das ist die allerwichtigste Voraussetzung. Wenn diese erfüllt ist, können wir uns ungezwungen (auch nicht zu ungezwungen) unterhalten, ohne Sorgen um Konsequenzen, als ob es von Angesicht zu Angesicht wäre; andernfalls gerät das Briefeschreiben zum Schreiben eines Buches mit sieben Siegeln.“⁹⁷⁸

1954 hatte Mu Dan in einem Brief an Chen Yunzhen 陈蕴珍 (Xiao Shan 萧珊), Ba Jins Frau, geschrieben, dass es „ein niederdrückendes Zeitalter“ sei⁹⁷⁹ und „die Freunde alle derart zweifelhaft“.⁹⁸⁰ Mit Guo Baowei hingegen fühlt er sich seelenverwandt: „Als ich den Brief sah, den du mir geschickt hast, hatte ich einen ganz bestimmten Eindruck, nämlich, dass Menschen, die Lyrik schreiben, sofort eine gemeinsame Sprache haben. Man kann sofort mit der Tür ins Haus fallen, man muss keine höflichen Floskeln verwenden und versteht sich gleich gegenseitig.“ „Das liegt wohl an unseren Wesen?“ „Wenngleich ein Altersunterschied besteht, können wir doch Freunde sein, nicht wahr?“⁹⁸¹ Für Mu Dan hat Guo Baowei eine Lücke gefüllt, die Du Yunxie hinterlassen hatte, da dieser sich unter dem Mao Regime zu einem Opportunisten entwickelte, was Mu Dan spöttisch mit „100 Prozent Optimist“ umschreibt. „Mein Freund Yunxie hat ursprünglich Gedichte geschrieben, doch jetzt ist er zu 100 Prozent zu einem Mitglied der Gruppe der Optimisten geworden. Darum kann er jetzt nicht mehr seine Stimmung ausdrücken. Jetzt füllen die Briefe, die du mir schickst, diese Lücke.“⁹⁸²

Im Gegensatz zu Du Yunxie konnte Mu Dan jedoch seinen individuellen nonkonformen Stil und Inhalt auch unter politischem Druck aufrechterhalten. Damit ist auch Du Yunxies Lyrik eine von vielen Beispielen, die veranschaulicht, wie das maoistische Regime literarische Werke zerstört hat und durch den ideologischen, idealisierten, realitätsfernen Weg der Propagandaliteratur ersetzt hat. Dementsprechend freut sich Mu Dan im Dezember 1976, dass Du Yunxies „Ton“ in den Gedichten „wieder zu früheren Tagen zurückgekehrt“ ist: „Du hast die Gedichtzeilen mit dieser Mischung aus Volkliedern plus traditioneller Lyrik entfernt, die du letztes Mal geschrieben hast. Das finde ich erfreulich.“⁹⁸³ Dass Du Yunxie in seiner Lyrik „zu früheren Tagen zurückkehrt“, d.h. an jene Gedichte anknüpft, die er vor der Mao Ära verfasst hat, ist jedoch nicht zufällig. Schon Ende 1976 ist eine zaghafte Öffnung der Kulturpolitik Chinas absehbar. Du Yunxie hängt also erneut sein Mäntelchen nach dem Wind.

Hinzu kommt, dass Mu Dan erkennt, dass Du Yunxie trotz seiner Abkehr von den maoistischen Vorgaben aus Yan 'an, Volkslieder plus traditionelle Lyrik zu verwenden, es nicht schafft, zu seiner alten Form zurückzukehren. Die Grundsätze der Propagandalyrik, die Du Yunxie sich während der Mao Ära angeeignet hat, scheinen nach wie vor durch. Wie Mu Dan bemerkt, hat Du Yunxie zum Beispiel die Tendenz, „argumentativ betont“ etwas zu „erklären“ (tai shuo li 太说理) und vergisst die „Vollständigkeit der Metaphern“. Wenn man von „vielen logischen Grundsätzen“ spreche, sei dies „jedoch wenig berührend“.⁹⁸⁴ Du Yunxie besitzt also immer noch den idealistischen Blickwinkel der Propaganda, was ihn tatsächlich zu einem „100 Pro-

zent Optimisten“ macht. Darum ist Du Yunxie auch nicht in der Lage, „Ansichten zur Realität zu entwickeln“.⁹⁸⁵ Doch „Lyrik stammt“ gerade „aus der Neuartigkeit der Ansichten. Gibt es keine neuartigen Positionen, so kannst du keinen Durchbruch erzielen.“⁹⁸⁶

Es stellt sich die Frage, ob Guo Baowei sich wahrhaftig dafür eignet, die Lücke zu schließen, die Du Yunxie hinterlassen hat. Mu Dan bietet Guo Baowei seine Freundschaft an, und dieser missbraucht Mu Dans Vertrauen gleich von Anfang an. Schließlich vernichtet er eben nicht die zahlreichen Briefe, die Mu Dan ihm schickt. 1987 bezeichnet Guo Baowei in seinem Artikel, den er in dem Rezensionsband *Ein Volk ist bereits aufgestanden* veröffentlicht,⁹⁸⁷ diese Briefe von Mu Dan als sein „wichtigstes Erbe“.⁹⁸⁸ Jedoch fragt Mu Dan Guo Baowei nicht ohne Grund gleich im allerersten Satz „Warum willst du mich eigentlich kennenlernen?“⁹⁸⁹ Eine Antwort bleibt aus.

1975 und selbst später, nach der Verurteilung der Viererbande 1977, bestand nicht nur permanent die Gefahr, dass der Briefwechsel überprüft werden könnte, sondern auch, dass Mu Dans Briefe bei einer möglichen Durchsuchung bei Guo Baowei gefunden werden könnten. Ein anderer Bekannter Mu Dans, Sun Zhiming, erinnert sich nämlich, dass Mu Dan seine Briefe stets auf kleinen Papierstücken zu schreiben pflegte, wohl für den Fall, „dass sie schneller vernichtet werden konnten.“⁹⁹⁰ Dass Mu Dan sich der Gefährlichkeit seiner mehr oder weniger expliziten Systemkritik durchaus bewusst ist, macht er auch mehrmals eindringlich in seinen Briefen an Guo Baowei deutlich. So zum Beispiel im Oktober 1976, als er die sowjetische Literatur deutlich als idealisierende, realitätsferne Propaganda charakterisiert und damit die sozialistische Literatur an sich kritisiert, die sich auch in China am Dogma der Partei zu orientieren hat. Umgehend fügt Mu Dan einen Satz zur Erinnerung an ihre Abmachung hinzu: „Ich habe das nur so geschrieben. Das darfst du nicht aufbewahren.“⁹⁹¹

Unter diesen Umständen mutet die Forderung Guo Baoweis, Mu Dan solle doch mehr schreiben, seine Briefe seien zu kurz, recht seltsam an. Mu Dan erwidert, leicht irritiert, „Du bist damit nicht zufrieden, dass ich als längstes nicht mehr als zwei Seiten schreibe. Aber ich finde, dass das schon ziemlich viel ist und den Rahmen der Vorsicht überschreitet.“⁹⁹² Man kommt nicht umhin, Guo Baowei zu misstrauen, ob denn diese Briefe Mu Dans ursprünglich nicht doch eine andere Funktion erfüllen sollten als die eines „kostbaren Erbes“.⁹⁹³ Im Oktober 1976 schreibt Mu Dan an Guo Baowei: „Natürlich muss man weiterhin auf der Hut bleiben. Jederzeit muss man auf der Hut bleiben.“⁹⁹⁴ Diese Vorsicht hindert Mu Dan, mehr zu sagen, doch bei einem verurteilten Konterrevolutionär in der Geschichte sind diese zahlreichen kritischen Beobachtungen in seinen Briefen ausreichend, um ihm und seiner Familie erneut Schaden zuzufügen. 1987 äußert Guo Baowei, dass er, als er sich entschied, Mu Dans Briefe zu behalten, sich bereits sicher war, das Klima in China werde sich liberalisieren.⁹⁹⁵ Diese Sicherheit war jedoch keineswegs gegeben und auch Mu Dan mahnte zur Vorsicht, man solle „erst einmal abwarten“,⁹⁹⁶ denn die „Geschichte wiederholt sich ständig“,⁹⁹⁷ was auch die Kampagnen der 80er Jahre unter Deng Xiaoping und die Niederschlagung der Tiananmen Demonstration 1989 in Peking zeigen werden.

So ist Mu Dan auch der Ansicht, dass der geistige Überbau des Landes nur in einem langsamen Prozess wieder vorangetrieben werden kann. Denn „es sind der alten Schublade noch zu viele. Die Gedanken können auch nicht von einem Tag auf den anderen aus ihnen entkommen. [...] Schauen wir hoffnungsvoll langsam weiter.“⁹⁹⁸ Entscheidend ist für Mu Dan auch

1976 rückblickend, dass man „nicht in den allgemeinen Chor einstimmen darf. Das ist auch sehr wichtig. Warum sollte es notwendig sein, das zu sagen, was die anderen sagen.“⁹⁹⁹

Als dann die Viererbande im Oktober 1976 überraschend verurteilt wird, erkennt Mu Dan, dass es sich um einen Schauprozess handelt. Dass die Viererbande „von ihrem hohen Podium der ‚ewig richtigen Richtung‘ urplötzlich heruntergeholt wird und stattdessen Anklage gegen sie erhoben wird, dass sie ‚das Land ins Unglück gestürzt und das Volk geschädigt hat‘, muss einen doch wahrhaftig verwundern. Wo ist denn das sensible Gefühl der Künstler und Literaten geblieben?“¹⁰⁰⁰ Wieso musste es erst zu einem Schauprozess kommen, um die Verbrechen der Viererbande zu entlarven? Warum hat keiner der ‚Künstler und Literaten‘ es gewagt, gegen die Machthaber zu protestieren und stattdessen seine eigene Meinung verdreht?

Für diese Menschen ohne Rückgrat hat Mu Dan im selben Jahr eine besondere Metapher entwickelt: *Die Fliege (Cangying 蒼蠅)*¹⁰⁰¹ wird zuletzt erbarmungslos zerdrückt. Verweist Mu Dan auf die Verbrechen der Viererbande, so lässt er den Namen Mao Zedong bewusst aus. Mu Dan hat es als einer der wenigen, wenn nicht sogar als einziger chinesischer Dichter geschafft, seinen eigenen nonkonformen Stil aufrechtzuerhalten. Hinzu kommt, dass viele seiner Gedichte verhaltene oder sogar direkte Systemkritik beinhalten. Dennoch schließt sein Verweis auf „das sensible Gefühl der Künstler und Literaten“ eine Selbstkritik seines eigenen Verhaltens nicht aus. Dass Mu Dan den Entwicklungen einer vorsichtigen Lockerung der Kulturpolitik und einer langsamen Liberalisierung nicht traut, zeigt auch seine Mahnung zur Vorsicht gegenüber Guo Baowei, dass „man sich aber nicht zu sehr einmischen sollte. Die jetzige überbordende Diskussion erinnert etwas an das Jahr 1957.“¹⁰⁰²

In den verschiedenen Publikationen, die Mu Dan seit den 40er bis in die 60er Jahre hinein verfasst, setzt er sich gezielt dagegen ein, den Schatten des menschlichen Daseins zu verbiegen. Insgesamt steht für Mu Dan die Erziehung des humanistischen Charakters, gepaart mit der Heranbildung eines demokratischen, pluralistischen, aufgeklärten Bewusstseins im Mittelpunkt. Dementsprechend konzentriert sich Mu Dan in seinem am 22. April 1947 verfassten Artikel „Das gute Gewissen des Verfassers und Berichterstatters“¹⁰⁰³ anlässlich des einjährigen Bestehens der Zeitung auf die Erziehung des Lesers zu einem mündigen Bürger. Dies geschieht durch eine Form der Verzahnung von Literatur und Medien, die in der Tradition der 4. Mai Bewegung steht und sich am progressiven Charakter bestimmter Zeitschriften wie der *Neue[n] Jugend (Xin qingnian 新青年)* orientiert.

Teil II. 5 Demokratische Erziehung zu einem mündigen Bürger: Reformen der Literatur und der Denkmuster Mu Dan und die *Neue Zeitung*

Mu Dan weist besonders auf die „Leserbriefkolumne“ hin, die die *Neue Zeitung* schon in ihrer „dritten Ausgabe“ 1946 auf Mu Dans Betreiben eingerichtet hat. „Deren Sinn besteht darin, dass die Leser selbst der Gesellschaft Bericht erstatten und dabei Machenschaften aufdecken und Übel verbessern.“¹⁰⁰⁴ U.a. mit Hilfe dieser Leserbriefe vermag die Zeitung „Korruption zu attackieren, zahlreiche Machenschaften zu enthüllen, die Bürokratie zu attackieren, unrechtmäßige Erscheinungen aufzudecken.“ „All dies hat diese Zeitung äußerst mutig getan.“¹⁰⁰⁵ Vor allem aber konnte durch die Art des investigativen Journalismus eine direkte Form der gesellschaftlichen Teilhabe und Mitwirkung entfaltet werden.

Genau an dieser Stelle greift Mu Dans Ansatz, dass für die Reformen in der Literatur eine Reform der Denkmuster notwendig ist. Denn die Literatur, insbesondere die Lyrik, spiegelt gemäß Mu Dans Ausgangspunkt das gesellschaftliche Bewusstsein. Die Lyrik muss den Bezug zur Realität besitzen, erst dann ist sie aus Fleisch und Blut.“¹⁰⁰⁶ Die Leserbriefkolumne ist insofern ein besonders anschauliches Beispiel dafür, welche weitreichenden, wirkungsvollen Prozesse politischer und gesellschaftlicher Art bei der Stärkung des autonomen, individuellen Denkens beim Bürger als Gegengewicht zum fatalistischen Kollektiv der Masse in Gang gesetzt werden können. Das Bewusstsein wird gleichermaßen in moralischer und ethischer Hinsicht geformt; es werden Rechte, Pflichten und Freiheiten eines modernen Bürgers im Sinne der Aufklärung vermittelt. Die Einrichtung der Leserbriefkolumne ist ein entscheidender Wegweiser zur Umsetzung des demokratischen Rechts der Meinungsäußerung und damit eine der zentralen Methoden Mu Dans, den Leser aus der Unmündigkeit zur Mündigkeit zu führen.

Mu Dan sieht dabei seine Zeitung als „Medium zwischen Bürgern und Beamten“. „Wir bitten um das Verständnis bestimmter Behörden: Dass wir so handeln, schadet der Regierung nicht, sondern ist gerade von Nutzen für sie.“ Entscheidend ist, dass „keine Barriere zwischen beiden Seiten“ bestehen sollte. Außerdem ist es falsch, „Schwarz in Weiß und Verneinen in Bejahen zu verwandeln“, denn „Aufrichtigkeit ist die beste politische Richtlinie“.¹⁰⁰⁷

Schon 1940 hatte Mu Dan in seiner Rezension zu Ai Qings Lyrik¹⁰⁰⁸ darauf hingewiesen, dass der Abstand zwischen Leser und Dichter durch Propagandapoesie gerade vergrößert wird, da es sich hierbei nur um reine Phrasendrescherei handelt. Mittels seines „dritten Weges“¹⁰⁰⁹ versucht Mu Dan, der ideologischen Politisierung der Lyrik entgegenzusteuern. In der Art, wie Mu Dan die Zensur beschreibt, wird zudem ein brisantes Detail deutlich: nicht die Guomindang ist für die Schließung von Mu Dans *Neuer Zeitung* verantwortlich, wie es sowohl in Chen Boliangs *Biografie Mu Dans* von 2004¹⁰¹⁰ als auch in Yi Bins *Kommentierte[r] Biografie Mu Dans* von 2012¹⁰¹¹ durchweg behauptet wird, sondern die Kommunistische Partei.

Bei der Gründung der Zeitung am 22. April 1946 kontrollierte noch die Guomindang Shenyang, was an den politischen Slogans abzulesen ist. Als Mu Dan jedoch den Artikel zum einjährigen Bestehen der *Neuen Zeitung* schreibt, scheint eine Kehrtwende von 180 Grad stattgefunden zu haben. Mu Dan geht von folgendem Grundsatz aus: „Die Aussage der Zeitung darf und muss auch nicht mit der Meinung der Regierung identisch sein.“¹⁰¹² Die erste Form der Korruption, die Mu Dan aufdeckte, ist unter der Regierung der Guomindang, die antisowjetisch

ausgerichtet war. So berichtet Mu Dan, dass die Behörden bei den investigativen Recherchen der Zeitung sofort „auf verschiedenen Ebenen intervenierten“ mit der Ausrede, eine Aufdeckung dieser Missstände würde „dem Siegeszug der Sowjetunion eine Ausrede verleihen“.¹⁰¹³ „Jetzt“, so fährt Mu Dan fort, sei „die Situation in der Pressewelt jedoch entgegengesetzt“. „Unter den gegebenen Umständen ist es nicht erlaubt, die Sowjetunion zu beschuldigen. Die Zeitungen dürfen darum nicht das Unrecht, das die Sowjetunion China antut, anprangern.“¹⁰¹⁴ Da die Kommunistische Partei in dieser Zeitspanne mit der Sowjetunion zusammenarbeitete, lässt sich aus diesem Kommentar schließen, dass Shenyang zum Zeitpunkt, als der Artikel verfasst wurde, bereits von den Kommunisten kontrolliert wurde.

Zwar wird damit ein totalitäres Regime von einem anderen abgelöst, dennoch zeigt sich ein entscheidender Unterschied im Grad der Bewusstseinskontrolle und der Zensur. Unter der Guomindang durfte Mu Dan seine *Neue Zeitung* trotz der Aufdeckung zahlreicher Korruptionsfälle und Missstände weiterführen. Mit der Machtübernahme der KP ändert sich diese Situation jedoch abrupt. Als Mu Dan einen Korruptionsfall in den Reihen der KP aufdeckte, wurde das Blatt sofort im August 1947 eingestellt, nur vier Monate nach Mu Dans Ankündigung, die *Neue Zeitung* werde unbeirrt weiter „dieses Ziel verfolgen“. Denn „zwischen dem einen und dem anderen Individuum darf man doch nicht derart vollständig seine Gedanken verraten und noch weniger auf der Ebene des Staates“. Die Zeitung dürfe nicht das „imperialistische Verhalten Russlands“ kritisieren, sonst erscheine es so, „als ob die Regierung gegen die Sowjetunion“ sei.¹⁰¹⁵

Mit diesem überparteiischen Ansatz einer demokratischen liberalen Zeitung hat Mu Dan sich zwangsläufig in beiden politischen Lagern Feinde geschaffen. In der offiziellen Literaturgeschichte wird Mu Dan bis heute jedoch ausschließlich als Dichter präsentiert, der Not und Elend der Bevölkerung unter dem Guomindang Regime verarbeitet und angeprangert hat.¹⁰¹⁶ Diese Darstellung wird noch durch die Biografien zu Mu Dan von Chen Boliang¹⁰¹⁷ und Yi Bin¹⁰¹⁸ verfestigt.

Pflichten und Rechte eines mündigen Bürgers müssen nach Mu Dans Ansicht ineinandergreifen. Neben dem Recht und der Pflicht zur politischen Partizipation und zur Meinungsäußerung ist der humanistische Ansatz Mu Dans zentraler Ausgangspunkt. Sein Artikel beginnt mit der Feststellung, dass die *Neue Zeitung* „zwischen Zerstörung und Lob groß geworden ist“, denn „unter den jetzigen Umständen ist es nicht einfach, dass eine Zeitung ihren individuellen Charakter entfaltet“.¹⁰¹⁹

In diesen Ausführungen wird noch stärker als bei Mu Dans Rezensionen von 1940 der Druck der Zensur und des Kollektivs auf das Individuum deutlich. 1954 wird Mu Dan schließlich gezwungen, an drei bis vier Nachmittagen in der Woche sich für „seinen Individualismus zu rechtfertigen“.¹⁰²⁰ Ebenso wie Mu Dan für die Individualität des Menschen plädiert, hat er unbeirrt den individuellen Charakter seiner Lyrik aufrechterhalten und sich nicht zum Opportunisten verwandelt. „Wir müssen auch erklären, erläutern und an alle Parteien plädieren, den individuellen Charakter unserer Zeitung zu schützen. Warum denn? Das ist ganz offensichtlich. Das Wertvolle eines Menschen besteht darin, dass er einen individuellen Charakter besitzt. Und sein Erfolg hängt davon ab, ob seinem individuellen Charakter eine angemessene Entwicklung zuteil wird.“ Das ist das „Ideal“ der Zeitung,¹⁰²¹ und es ist gleichzeitig der maßgebliche Antrieb und Grundsatz von Mu Dans poetischem Schaffen. In seinem Gedicht *Ich preise den Leib (Wo gesong routi 我歌颂肉体)*¹⁰²² evoziert Mu Dan explizit die wichtigste Er-

rungenschaft der westlichen Aufklärung: Bediene dich deines Verstandes. „Ich denke, also bin ich, sagt Descartes“,¹⁰²³ so Mu Dan.

In seinem Artikel „Das gute Gewissen des Verfassers und Berichterstatters“ führt Mu Dan nun wesentliche Elemente des Humanismus an. Ziel ist auch für Mu Dan die geistige Erneuerung des Menschen, speziell seine Erziehung zu einer freien Persönlichkeit. In der Lyrik findet Mu Dan diesen erstrebenswerten humanistischen Ansatz insbesondere bei Puschkin. 1957 beurteilt Mu Dan in seinem Aufsatz über „*Ewgeni Onegin*“ („Man tan *Augen Aoniejin*“ 《漫谈〈奥根·奥涅金〉》) Puschkins Lyrik als „eine Anleitung zur Preisung und Bewunderung des Lebens, zur Leidenschaft zum Leben. Der Dichter formt uns mit seinen Gefühlen. Er lässt uns unmerklich ebenfalls sein außerordentlich schönes Gefühl des Humanismus besitzen. Nun bin ich fest davon überzeugt, dass Belinski in der Tat recht hatte: Puschkins Gedichte sind die besten Werke, um die Menschen zu erziehen, (insbesondere die Jugendlichen).“¹⁰²⁴ 1976 ist Mu Dans rückblickende Einschätzung, dass „Puschkin und Byron zwar ein höheres Niveau besitzen, aber dass wir trotzdem an sie anknüpfen können. An Auden reichen wir jedoch nicht heran.“¹⁰²⁵

Damit wird deutlich, dass der Übersetzung von Puschkins Lyrik eine zentrale Rolle bei der „Renaissance der Kunst und Literatur in China“¹⁰²⁶ durch ausländische Modelle zukommt. Der Aufbau des geistigen Überbaus muss somit einhergehen mit dem Aufbau von Moral und Ethik sowie der Pflicht zur Verantwortung und zur Zuständigkeit gegenüber dem Anderen. Dies ist gleichzeitig ein Ausgangspunkt für die religiöse Komponente in Mu Dans Lyrik, der Liebe zum Nächsten. Aufgrund der Aufrichtigkeit und Natürlichkeit der Gefühle in Puschkins Lyrik bildet diese gleichzeitig ein Gegengewicht zum Pathos der Propagandalyrik. „Was soll denn an den kürzlich veröffentlichten idealistischen Liedern gut sein? Ich kann darin nichts entdecken“¹⁰²⁷ kritisiert Mu Dan 1976 erneut die „allzu leidenschaftlichen Gedichtzeilen“.¹⁰²⁸ Denn „die Aufgabe der Literatur besteht zuallererst darin, die Menschen zu berühren“, doch „die kürzlich erschienenen Filme und Werke sind weit von dieser Anforderung entfernt“.¹⁰²⁹

Auch Guo Baowei wird von Mu Dan für seine Gedichte kritisiert, die „aus Sätzen bestehen, die den Leser berühren sollen und offensichtlich doch überhaupt nicht berühren“. Wenngleich Guo Baowei „Wörter wie ‚100 Gefühle‘ und ganz viel ‚Ahs‘ und Ausrufezeichen verwendet, vermag es mich immer noch nicht zu berühren“.¹⁰³⁰ Diese Kritik zielt neben der Propagandalyrik auch auf die klassische traditionelle Lyrik ab. In dem Sinne bemerkt Mu Dan gegenüber Sun Zhiming 1975, dass die „Quintessenz“ von Puschkin sei, dass „die Lyrik vorrangig die Realität beschreiben sollte“. „Beim Verfassen von Lyrik verbietet es sich außerdem, absichtlich gefühlvoll und zärtlich zu schreiben. Ansonsten ist es, als ob man Gefühle als einen Berg von Holz scheiten betrachtet. Du entfachst sie, ziehst die Socken aus und wedelst, um sie auflodern zu lassen. Während des Wedelns heulst du und schreist noch laut dazu. Auf diese Art und Weise verfehlst du nicht nur den Einklang mit den Lesern; die Leser werden deine Bewegungen sogar als absurd empfinden.“¹⁰³¹ Ein Jahr vor seinem Tod fasst Mu Dan einen seiner Hauptgrundsätze und gleichzeitig eine seiner Kernthematiken seines poetischen Werkes zusammen: „Das Reflektieren über die menschlichen Beziehungen kann man das ganze Leben nicht zu Ende denken.“¹⁰³²

Gleichzeitig sieht Mu Dan Puschkins Lyrik in einer allgemeinen Entwicklungskette der Literatur, in die auch er selbst sich unbewusst einreicht. In Byrons *Don Juan* würde „in Form eines Epos die damalige englische Gesellschaft beschrieben. Puschkins *Ewgeni Onegin* imitiert Byrons künstlerische Fähigkeiten und beschreibt die russische Gesellschaft.“¹⁰³³ Nun ist es an Mu

Dan, mit diesen „künstlerischen Fähigkeiten“ die chinesische Gesellschaft zu sezieren und damit seinen Ansatz zu erfüllen, „ausländische in chinesische Lyrik zu verwandeln.“¹⁰³⁴

Nicht nur das humanistische Anliegen, den Menschen zum Guten zu erziehen, vereint Mu Dan mit Puschkin, sondern auch das bewusste Ineinanderfließen der literarischen und der politischen Dimension, wie es bereits in Mu Dans *Neuer Zeitung* zum Ausdruck kommt. Schon im November 1944 schreibt Mu Dan an seinen Bekannten Tang Zhenxiang 唐振湘, dass nicht das Interesse an Literatur den Menschen zum Schreiben determiniert, sondern das soziale und moralische Verantwortungsgefühl der entscheidende Auslöser sein sollte. „Man ist dazu gezwungen, ein paar Dinge über die allgemeine Lage zu schreiben.“¹⁰³⁵ Dieses „gute Gewissen“, das sich während eines starken Gefühls der Krise zu Wort meldet und zum literarischen Schaffen antreibt, ist es auch, das Mu Dan zusammen mit „Scharfsinnigkeit und Mut“ in einem Atemzug als die grundsätzlichen Säulen seiner investigativen Berichterstattung bezeichnet, „keines von den dreien darf fehlen.“¹⁰³⁶

„Besonders bedrückend ist die Gefahr des Untergangs des eigenen Landes. Alle sind pessimistisch. Sieht man das Glorreiche anderer Staaten, erkennt man noch mehr das eigene Ungenügen.“¹⁰³⁷ Diese Gedanken spiegeln sich in Mu Dans Gedichten wie *Preisung der Schönheit*¹⁰³⁸ und *Lob auf das Herz (Xin song 心颂)*, welches bezeichnenderweise ursprünglich, vor Mu Dans eigener Korrektur, den Titel *Lob auf das gute Gewissen (Liang xin song 良心颂)*¹⁰³⁹ trug. Durch die Einführung ausländischer Lyrik zeigt Mu Dan nicht nur das eigene „Ungenügen“ der neuen chinesischen Lyrik auf, sondern auch die Marschrichtung, um eine „Renaissance der Kunst und Literatur“¹⁰⁴⁰ in China in Gang zu bringen.

Diese Methode verfolgt Mu Dan in seinem Artikel „Über das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters der Zeitung“ auch indem er das politische demokratische Prinzip von „Checks and balances“¹⁰⁴¹ im amerikanischen Parlamentssystem darstellt. 1976 ergänzt Mu Dan: „Über die aktuelle Lage zu schreiben, diese Seite von Lyrik allein, kann jedoch nicht die Zeit überdauern.“ Das „Schreiben von Lebensphilosophie“ sei dagegen eine Methode, die „mit der Realität keine feste Verbindung“ habe und darum „immer zeitlos“ sei.¹⁰⁴² Mu Dans *Jahreszeitliche Gedichte* in seinem Spätwerk sind ein gutes Beispiel für diesen poetischen Ansatz, der auch der Abgrenzung gegenüber der Propagandalyrik dient. Wie auch Puschkin, versucht Mu Dan in den Zeiten der Krise den individuellen, nonkonformen Charakter beizubehalten, auch und gerade unter politischem Druck.

In einer Rezension zu Puschkins Gedicht *Verschickt nach Sibirien* „Puschkins *Verschickt nach Sibirien*“ (Puxijin de *Ji xiboliya*“ 《普希金的〈记西伯利亚〉》)¹⁰⁴³ schildert Mu Dan anschaulich eine Anekdote, um zu illustrieren, wie Puschkin sich auch unter politischem Druck nicht zum Opportunisten verbiegt. Puschkins „derartigen Mut und Tapferkeit“ empfindet Mu Dan als „außerordentlich selten und überaus wertvoll!“¹⁰⁴⁴ Dieser unbeugsame Charakter in den Zeiten der Krise ist für Mu Dan zum eigenen Vorbild für die Jahrzehnte während der Mao Ära geworden, insbesondere nach der Antirechtskampagne 1957 und Mu Dans Verurteilung als Konterrevolutionär in der Geschichte geworden.

Nach der gescheiterten Oktoberrevolution vom 14. Dezember 1825 wird Puschkin nach Moskau zum Zaren Nikolaus I. einberufen, da Puschkins Gedicht *Der Dolch* „eine enorme Rolle beim Anstacheln der Revolution“ gehabt habe. Der Zar habe versucht, mit „einer Methodik der Vermischung von Gewalt und zärtlicher Fürsorge diesen Dichter vor der Welt zu verste-

cken. Jedoch behält dieser unbeugsame Dichter eisern sein eigenes Schicksal in der Hand.¹⁰⁴⁵ Ein Dialog zwischen dem Zaren und Puschkin unterstreicht Puschkins aufrechte Haltung. „Der Zar fragte: ‚Puschkin, wenn du da in St. Petersburg gewesen wärest, hättest du dann an der Revolution des 14. Dezember teilgenommen?‘ Puschkin antwortete: ‚Ganz ohne Zweifel, Eure Hoheit. Alle meine Freunde haben an dem Staatsstreich teilgenommen, wie könnte ich dann nicht daran teilnehmen?‘“¹⁰⁴⁶ Mu Dan wurde 1957 mit Publikationsverbot belegt, musste Arbeiten in der Bibliothek und die Säuberung der Toiletten vornehmen und wurde schließlich zur Zwangsarbeit auf das Land verschickt. Puschkin entging dagegen der Deportation nach Sibirien und durfte in Moskau wohnen. Seine Werke wurden von nun an jedoch höchstpersönlich vom Zaren überprüft und dieser ordnete eine ständige Überwachung Puschkins an.¹⁰⁴⁷

Mu Dan und Puschkin waren gleichermaßen einer allgegenwärtigen Bewusstseinskontrolle ausgesetzt. Dennoch schrieben sie heimlich weiter und ließen sich beide in ihren Grundsätzen nicht brechen, wenngleich dieser Mut lebensgefährlich für sie war. Mu Dans Darstellung von Puschkins Mut hat starken Vorbildcharakter. „Wenn wir den Hintergrund kennen, dann können wir uns vorstellen, wie mutig und tapfer es von Puschkin war, zu Beginn des Jahres 1827 sein Gedicht *Verschickt nach Sibirien* zu schreiben. Nachdem die Oktoberrevolution misslungen war, war die eiserne Faust der Herrschaft Nikolaus härter denn je zuvor. Entweder wurden die fortschrittlichen Gelehrten verhaftet oder aber sie verstummten und gingen unter. Die Menschen verloren das Vertrauen in die Zukunft, doch der großartige Puschkin ließ nichtsdestotrotz seine kämpferische Stimme erklingen. Er drückte der Revolution sein vollstes Vertrauen aus, unterstützte und tröstete die Mitglieder der revolutionären Partei, die verloren hatten (in Moskau wagten die Menschen es nicht einmal, deren Namen auszusprechen). Was für ein außerordentlich seltenes und kostbares Verhalten!“¹⁰⁴⁸

Puschkins Gedicht *Verschickt nach Sibirien* wurde mehrmals abgeschrieben und Puschkin ließ es den Gefangenen in Sibirien über ihre Frauen zukommen.¹⁰⁴⁹ In Mu Dans Fall waren es seine Übersetzungen von Puschkins Lyrik, die über den *Pingming chubanshe* 平明出版社 weite Verbreitung in den 50er Jahren gefunden hatten und die auf das Land verschickten städtischen Jugendlichen mit geistiger Nahrung versorgten und seelisch unterstützten. Diese Verbreitung war nur durch Ba Jins Frau Chen Yunzhen (Xiao Shan) möglich, die mit Ba Jin zusammen diesen Verlag leitete und Mu Dan aus der gemeinsamen Studienzeit an der Xinan lianda kannte. Über den *Pingming chubanshe* fanden auch die anderen zahlreichen Übersetzungen Mu Dans Verbreitung. Dies betraf leider nicht seine eigene Lyrik, sonst hätte sie sicher eine ähnliche Wirkung entfalten können wie seine Übersetzungen.

1987 beschreibt Sun Zhiming in seinem Beitrag zum Rezensionsband *Ein Volk ist bereits aufgestanden* wie „sich in der Gruppe die städtischen Jugendlichen darum rissen, Puschkins Lyrik untereinander weiterzureichen.“ „In den unendlich langen Nächten“, die Sun Zhiming und „die Gruppe, die für die Innere Mongolei bestimmt war“, verbrachten, „entzündeten wir oft die Öllampe, saßen drum herum auf dem *Kang* 炕 und trugen Puschkins Lyrik vor. Mit der Zeit konnte ich die vielen Abschnitte aus *Der 19. Oktober*, *Der eherne Reiter* sowie *Ewgeni Onegin* beinahe fließend auswendig. In diesen Jahren erfrischte Puschkins Lyrik die Wüste meiner Seele wie süßes Wasser. Daher danke ich diesem russischen Dichter und seinem Übersetzer Herrn Zha Liangzheng von ganzem Herzen.“¹⁰⁵⁰ Mu Dan hatte die besondere Kraft der Menschlichkeit erkannt, die Puschkins Lyrik vermitteln kann. In einem Gespräch mit Sun Zhiming weist er 1974 darauf hin, dass es „ein paar Kurzgedichte von Puschkin gibt, die nicht

so sehr die Aufmerksamkeit erregen. Tatsächlich sind sie alle äußerst geistreich und besitzen einen ausgeprägten Humanismus.¹⁰⁵¹

Sun Zhiming hat Mu Dan gegenüber in einem Gespräch, das im Winter 1974 stattfand, erzählt, wie er selbst einst versuchte, Lyrik als „Türklopfer“¹⁰⁵² zu verwenden als er in die Innere Mongolei verschickt wurde, in der Hoffnung, durch angepasste ideologische Lyrik einen Ausweg aus der Mongolei zurück nach Tianjin zu finden. Mu Dan warnt ihn jedoch in diesem Zusammenhang vor Opportunismus, der nicht nur den Charakter zerstört, sondern auch die Grundsätze der Lyrik. „Die Lyrik ist die aufrichtigste Spiegelung der Seele des Dichters gegenüber dem Leben. Wenn du die Lyrik in einen Türklopfer verwandelst, dann missbrauchst du ein Talent zur Zerstörung des Selbst. Weil du dein aufrechtes Wesen verloren hast.“ Sun Zhiming fällt an Mu Dans Ausführungen auf, wie „direkt“¹⁰⁵³ Mu Dans Worte ausfallen. Vor allem zeigen sich jedoch in den Metaphern und in Mu Dans Wortwahl keinerlei ideologische Elemente.

Dabei verweist Mu Dan auf den politischen Opportunismus eines „Jugendfreundes“, vermutlich Du Yunxie, als abschreckendes negatives Beispiel für Sun Zhiming. „Früher gab es einen Jugendlichen, der mit mir zusammen Lyrik lernte und auch einige sehr aufgeklärte Gedichte geschrieben hat. Bedauerlicherweise konnte er später sein eigenes Talent nicht mehr steuern. Er gab zwar einen Band nach dem anderen heraus, doch es wurde zäh wie Kleister.“¹⁰⁵⁴ Darum ermahnt Mu Dan dazu, sein aufrechtes Wesen gerade in der „Einsamkeit“ nicht zu verbiegen. „Ganz gleich, an welchem Punkt man angelangt, ganz gleich, in welcher Umgebung, man muss immer die Einsamkeit ertragen. Diese Menschen, die ihrem eigenen Glauben treu bleiben, sind immer einsam.“ „Die Tragödie des Zeitalters“ besteht laut Mu Dan deshalb darin, dass es „in der Geschichte wohl folgendes Missverständnis gibt. Überaus talentierte Menschen bleiben vielleicht auf ewig unbekannt, ein paar untalentierte Dummköpfe kommen jedoch empor.“ „Das Schreiben von Lyrik“ ist darum nach Mu Dans Ansicht „das verlustreichste Unterfangen. Denn die Seele ist eine große Last.“¹⁰⁵⁵ Weder Mu Dan noch Puschkin haben sich in ihren Grundsätzen verbiegen lassen. Gute Lyrik definiert Mu Dan dementsprechend als eine Lyrik, die nur durch die aufrechten Gefühle eines aufrechten Charakters einen Realismus abbilden kann, der es „zuallererst vermag, die Menschen zu berühren“.¹⁰⁵⁶

„Nur die Menschen, die treu zum Leben sind, können wahre Gefühle in der Lyrik darstellen. Gleichzeitig gilt: je aufrechter und ehrlicher das Gefühl ist, desto eher können vielleicht neue Ansichten aus den Erfahrungen im Leben entstehen und die derart verfasste Lyrik wird ebenfalls umso tiefgründiger sein.“ Sun Zhiming ist 1997 davon überzeugt, dass Mu Dan „Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit nicht nur als Richtlinien für das Verfassen von Lyrik betrachtet, sondern als eine Richtschnur für das Handeln und das Dasein als Mensch“.¹⁰⁵⁷ Sun Zhiming sieht sich durch diese Anweisungen Mu Dans von der Versuchung des politischen Opportunismus, von dem Verkauf der Seele – der Verbiegung seines Schattens – losgelöst. „Das unermüdliche Belehren von Herrn Zha Liangzheng hat mich dazu angeregt, die politische Welle des ‚Klassenkampfes als Grundsatz‘ zu durchbrechen. Im großen wirtschaftlichen Ozean der Produkte und des Marktes benutze ich immer noch diese Lehren als Ziel und Maxime, um mein eigenes Leben zu verändern.“¹⁰⁵⁸

Zieht Sun Zhiming eine direkte Lehre aus seiner Bekanntschaft mit Mu Dan, so bleibt für Guo Baowei 1997 in seinem Beitrag für den Band *Schmerz und Schmerz der Bereicherung*, „Mu Dan, was wäre, wenn ... – Eine Erinnerung an die 29 Briefe, die Mu Dan mir gegeben hat“ („Mu Dan, jiaru ... – yi shiren gei wo de 29 feng shuxin“ 《穆旦, 假如…… — 忆诗人给我的二

十九封书信》)¹⁰⁵⁹ vordergründig scheinbar primär das Überlegenheitsgefühl bestehen, dass „soweit“ er wisse, „in der Familie von Zha Liangzheng und Zhou Yuliang und den bis jetzt bekannten Freunden nur schwerlich 29 eigene Briefe von ihm zu finden“ seien, „geschweige denn 50 Prozent“.¹⁰⁶⁰ Wenngleich Guo Baowei darauf hinweist, dass er bis heute besonders „einen Satz aus einem Gedicht von Herrn Zha Liangzheng“ genieße, nämlich „Die Freundschaft, die ich wertschätze, ist ein Kunstwerk“,¹⁰⁶¹ rückt doch der offensichtliche Nutzen in den Vordergrund, den Guo Baowei aus dieser Freundschaft zu ziehen sucht. Unter diesem kurzen Artikel findet sich die Anmerkung der Herausgeber des Bandes, dass die Briefe Mu Dans an Guo Baowei in der Ausgabe *Die Versuchung der Schlange – Ausgewählte Lyrik Mu Dans (She de youhuo – Mu Dan shiwen xuan 蛇的诱惑 — 穆旦诗文集)* „bald erscheinen“ würden.¹⁰⁶² Dies geschieht bereits im selben Jahr, 1997,¹⁰⁶³ dann 2006 sowie 2007 im Band 2 der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*.¹⁰⁶⁴ Jedoch fanden diese bis heute, trotz ihres Wertes, keinerlei Beachtung (s. o.).

Schon 1947 hat Mu Dan als Herausgeber seiner Neuen Zeitung erkannt, dass in der Zensur und Kontrolle des Bewusstseins kein Raum für humanistisches Denken bleibt. Stattdessen wird die Geschichte im Sinne der Machthaber beständig neu geschrieben und das Individuum ausgelöscht. „Für die einfachen Bürger sprechen‘ ist zum Aushängeschild fast jeder Zeitung geworden.“ Mu Dan entlarvt diese Phrase als „leere, absolut sinnlose Propaganda“.¹⁰⁶⁵ Berichtet werde über „inhaltslose Versammlungen, diskutierte Beschlüsse und Resolutionen“, die „ohnehin nicht durchgeführt“ würden. Vor allem aber gebe es „keinerlei Nachrichten über die Situation und die Veränderungen im Leben des Volkes. Als ob es sich um Geschichtsschreiber handeln würde, die meinen, es reiche aus, festliche Anlässe und kriegerische Erfolge zu schildern. Dergleichen kann natürlich nicht als ‚für die einfachen Bürger sprechen‘ bezeichnet werden.“¹⁰⁶⁶ Die gewünschte Darstellung der Realität, „die Geschichte“, wird also den Medien „von oben“ diktiert. Direkt damit verzahnt ist die Bewusstseinskontrolle, die durch die Kulturpolitik ausgeübt wird und „kollektive Einheitsliteratur“¹⁰⁶⁷ produziert; die Mu Dan verachtet. 1976 hegt Mu Dan immer noch die gleiche Hoffnung wie 29 Jahre zuvor, 1947: „Ich hoffe, dass es im Bereich der Kulturpolitik lockerer wird.“¹⁰⁶⁸

Eine seiner zentralen Ansichten ist auch 1947, dass weder auf der individuellen persönlichen Ebene noch auf der staatlich-politischen Ebene ein Vertrauensbruch stattfinden darf.¹⁰⁶⁹ Entscheidend ist für Mu Dan, neben der moralischen Grundlage gleichzeitig „neue Ansichten“¹⁰⁷⁰ zu entwickeln. Damit dies geschehen kann, müssen jedoch Muster vorhanden sein und diese sollten, seiner Ansicht nach, von außen, also aus dem Ausland stammen, um eine „Renaissance in der Kunst und Literatur“¹⁰⁷¹ zu bewirken. Angesichts der nur leichten Lockerung der Zensur 1976 erkennt Mu Dan, dass es gegenwärtig unmöglich ist, die alten Gedankenmuster abzulegen, solange keine vollständige Öffnung erfolgt. „Sie haben keine Vorlage dafür, und sobald sie schreiben, schreiben sie doch die alten Dinge.“¹⁰⁷²

Die westlichen, speziell die angloamerikanischen Errungenschaften der Demokratie, wie *checks and balances* im Parlament, schildert Mu Dan anschaulich als wichtige Form der Umsetzung der Meinungsfreiheit. „Erst auf diese Art und Weise kann sich die Demokratie entfalten.“ „Unsere Zeitung kann eine derartige Kraft entfalten. Doch dass sie diese bis heute nicht vollständig entfalten konnte, hängt ausschließlich mit der gegenwärtigen politischen Strategie zusammen.“¹⁰⁷³ Immerhin zeigen „die zahlreichen Dankesbriefe der Leser“¹⁰⁷⁴ in der Leserbriefkolumne die positive Aufnahme dieses demokratischen, investigativen Ansatzes. Das Potential für Veränderungen im Sinne freiheitlicher, pluralistischer Strukturen ist also vorhan-

den. Genau darum nimmt Mu Dan „die Gefahr in Kauf“, dass die Behörden der Redaktion „Unannehmlichkeiten bereiten“ und genau darum „halten [sie] die Stellung der Kolumne der Leserbriefe aufrecht“. ¹⁰⁷⁵ Auch Mu Dan hat diese „Unannehmlichkeiten“ in seinem eigenen Leben in Kauf genommen, mit dem Ansporn vor Augen, dass Wissen eines Tages in China erneut gewürdigt werden wird – wie vor der Mao Ära. ¹⁰⁷⁶ Entscheidend ist, dass man sein Ideal nicht für Opportunismus verraten darf. Das Ziel bleibt, „frische, freiheitliche Luft einzuatmen“. ¹⁰⁷⁷

Mu Dan deckt dabei gefährliche ideologische Vereinnahmungen, Kontrolle und Zensur bei mehreren wichtigen Zeitungen seit „einem Jahr“ ¹⁰⁷⁸ auf – d.h., seit sich der Einfluss der KP in China ausbreitet, findet eine Anpassung der Zensur und Vereinheitlichung der Medien statt. Diese äußert sich folgendermaßen: „Beamte werden speichelleckerartig hofiert“, ¹⁰⁷⁹ und das pathetische Vokabular nimmt zu. Beispielsweise: „Aufgrund der Verbesserung irgendeines Bürgermeisters gibt es keinen im Volk, der nicht außerordentlich zu Tränen gerührt war“ ¹⁰⁸⁰ etc. Vor allem aber findet eine bewusste Verdrehung der Realität statt: Auch wenn „das Volk in seiner Reaktion eindeutig kühl blieb“, werde „von einem Meer der Freude gesprochen“. ¹⁰⁸¹ Mu Dan entdeckt bereits 1947 Tendenzen, die sich mit der Gründung der VR noch intensivieren sollten. Sind es zu diesem Zeitpunkt noch „Beamte“, die Mu Dan zu „Götzen“ erhoben sieht, so sollte sich dieser Götzenkult schon bald auf Mao Zedong konzentrieren. Die Partei muss stets recht haben und daher immer „ohne Fehler“ ¹⁰⁸² sein.

Unter dem Eindruck der Gedankensäuberungskampagne von 1984 unter Deng Xiaoping schrieb Ba Jin auf Anregung Mu Dans von 1976, „seine emotionale Schreibweise“ eigne sich hervorragend, um „ ‚Eine Aufzeichnung von Erinnerungen‘ zu verfassen“, ¹⁰⁸³ analog zu seinen *Gedanken unter der Zeit (Suixiang lu 随想录)* „Gibt es keine Götter, so gibt es auch keine Dämonen. Wir sind alle Menschen.“ ¹⁰⁸⁴ Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Mu Dan bereits 1947, indem er gezielt das Gedankengut des westlichen Humanismus verbreitet. Doch die Politik verhindert schon 1947 im August eine Ausbreitung dieser geistigen Revolution. Die Bewusstseinskontrolle, die Mu Dan 1947 beschreibt, lässt sich auch auf heutige chinesische Verhältnisse anwenden. „Die entscheidende Problematik liegt drin, dass auf diese Art und Weise nicht nur die Wörter und Ausdrücke der Zeitung zu einem starren Panzer werden. Die Volksmassen werden außerdem mit schlechten Vorstellungen und Begriffen vollgefüllt. Als ob die Beamten alle weit über ihnen stehen würden, ewig ohne Fehler, als auf ewig ehrfurchtgetriebene Götzen.“ ¹⁰⁸⁵ Diese Thematik findet ihren Niederschlag in Mu Dans 1948 zusammengestellten Gedichtband, der 2010 von Zha Mingzhuan veröffentlicht wurde, im Teil „Die bitteren Früchte“ und in dem Gedicht *Kampf zwischen Gott und Dämon*. ¹⁰⁸⁶

Um „ein Klima freien Denkens zu schaffen“, ist es notwendig, „diese starre Form der Berichterstattung zu beseitigen und zu verbessern“. ¹⁰⁸⁷ Gleichzeitig soll die *Neue Zeitung* eine Vorbildfunktion für andere Zeitungen ausüben und somit zur aktiven Ausbreitung demokratischer Strukturen beitragen. Dieses Ziel kann der Berichterstatter jedoch nur mit dem Dreiklang aus „gutem Gewissen, scharfem Intellekt und Mut“ leisten. „Keines von den dreien“ dürfe „fehlen; dann erst“ könne „es wahrhaftig eine Zeitung geben, die ‚im Namen der Bürger‘“ spreche. „Die Zeitung und ihre Leser verfolgen dieses Ziel und strengen sich gemeinsam mit den Journalisten dieser Stadt dafür an.“ ¹⁰⁸⁸

Die Tatsache, dass der 1947 verfasste Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“ bis heute in der Wahrnehmung von Mu Dan und seiner Lyrik sowie deren In-

terpretation komplett ausgeblendet wird, bzw. sein gesamter Beitrag zum Aufbau demokratischen, pluralistischen Denkens ungewürdigt bleibt, zeigt genau das, was er in eben diesem Artikel vehement kritisiert: die Verformung der Realität, die Neuschreibung der Geschichte durch die „machthabenden Geschichtsschreiber“. 1976 sieht Mu Dan, dass die „wunderschönen Blumen des Geistes“, die er 1940 hat „aufblühen“¹⁰⁸⁹ sehen, durch die beinahe 30jährige ideologische Bewusstseinskontrolle der Mao Ära verblüht sind. Dieser Prozess setzt schon in den 50er Jahren ein und Mu Dan versucht bewusst, durch verschiedene konstruktive, progressive Artikel dieses *wasteland*¹⁰⁹⁰ wieder urbar zu machen.

Teil II. 6 **Auflösung der Realität** **Mu Dans Artikel in der Mao Ära**

Die Zersplitterung und Zertrümmerung der Realität, die Mu Dan 1940 auf der Ebene der Literatur, 1947 im Bereich der Medien als gefährliche Form der Bewusstseinskontrolle kritisiert, formuliert er 1956 erneut auf einer anderen Abstraktionsebene und aus einer gewissen Distanz zu seinen Werken, angewendet auf seine Rezension zum komischen Dialog *Affen kaufen* (Mai hou'er 买猴儿): „Ein Maßstab, den es nicht geben sollte – Wie man die Waffe des sarkastischen Spotts verwendet. – Über die Debatte zum komischen Dialog *Affen kaufen*“ („Zemeyang shiyong fengci de wuqi – guanyu xiangsheng *Mai hou'er* de taolun“ 《怎么样使用讽刺的武器 — 关于相声〈买猴儿〉的讨论》).¹⁰⁹¹ Allerdings muss selbst Mu Dan diese Kritik im repressiven Kontext der 50er Jahre als zu scharf und damit gefährlich für seine Person erschienen sein, denn er unterzeichnet den Artikel nur mit seinem Vornamen Liangzheng. Darum wird weder die Person Mu Dan noch Zha Liangzheng für diesen Artikel in der bald darauf einsetzenden Antirechtskampagne 1957, 1958 kritisiert und bietet keine Angriffsfläche bei seiner Verurteilung zum Konterrevolutionär in der Geschichte. Der Artikel illustriert anschaulich Mu Dans Nonkonformität und seine Bekräftigung wissenschaftlicher Standards gegenüber den politischen ideologischen Vorgaben. „Ein Maßstab, den es nicht geben sollte“ stellt die Referenz zur Volksverdummung durch Propaganda dar, die nicht nur „ein Zerrbild der Realität“¹⁰⁹² bedeutet, wie es Mu Dan bereits 1940 formuliert hat, sondern ihre bewusste Zerstörung.

Mu Dan analysiert den komischen Dialog *Affen kaufen* nach den Maßstäben eines Rasters, das er in seinem poetischen Schaffen anwendet. Er erläutert anhand des vergleichsweise simpel gestrickten Musters des komischen Dialogs die weitaus abstrakteren, komplexeren Muster seiner eigenen Lyrik, die wiederum ein Abbild der Komplexität und Vielschichtigkeit der Realität sind.

Mu Dans zentraler Kritikpunkt in diesem und im nachfolgenden Artikel bezieht sich auf die Scheinwissenschaftlichkeit ideologischer Propaganda. Er erkennt, dass wissenschaftliche, künstlerische Standards zunehmend durch ideologische Maßstäbe ersetzt werden. Die offizielle Kritik am komischen Dialog *Affen kaufen* erfolgt im Kontext der Kampagne „Lasst 100 Blumen blühen“. An der ihr innewohnenden Schärfe und dem Mangel an Logik lässt sich ablesen, dass es sich hierbei um eine Vorbereitung der Kritikpunkte handelt, die während der Antirechtskampagne gegen *Affen kaufen* vorgebracht werden sollten.

Der „Spott“ des komischen Dialogs zielt auf den „Bürokratismus“ ab, eine Kritik also, die die Partei nicht duldet und als „Verleumdung“ und „Verdrehung der realen Gesellschaft“¹⁰⁹³ auslegt. Der eigentliche Charakter des komischen Dialogs, der es doch gerade auf „eine Übertreibung“¹⁰⁹⁴ der Realität anlegt, wird absichtlich ausgeblendet, um die ideologisch motivierte Kritik zu rechtfertigen. Eben diese Problematik kritisiert Mu Dan aufs Schärfste. Der ideologische Standard „ist ein Standard, den es nicht geben sollte“.¹⁰⁹⁵ Stattdessen bedarf es eines wissenschaftlichen Maßstabs. Dieser muss sich zwangsläufig aus einer Definition dafür ergeben, „um welche künstlerische Gattung es sich bei ‚komischen Dialogen‘ handelt. Wenn man dies nicht tut, wird man [den komischen Dialog] an sich in seinem besonderen Charakter“ auslöschen. „Diese Art von Kritik ist ungesund. Während wir uns auf der künstlerischen Bühne gerade darum bemühen, ‚100 Blumen blühen‘ zu lassen, müssen diejenigen, die ihre Kritik

äußern, gleichgültig um welche Form von Drama oder um welches Werk es sich handelt, unbedingt diese Tatsache berücksichtigen.¹⁰⁹⁶

Insofern verurteilt Mu Dan's Beitrag zur Einschätzung des komischen Dialogs nicht nur die mangelnde Wissenschaftlichkeit, sondern er kritisiert gleichzeitig die gesamte Art und Weise, wie die 100 Blumen Kampagne an sich durchgeführt wird. Der komische Dialog *Affen kaufen* zeigt anschaulich, wie der Prozess abläuft, in dem die Realität durch ideologische Bewusstseinskontrolle zertrümmert wird. Er zeigt, wie abstrus die Zerstörung „von Wahrheit in Unechtheit, die schließliche Umkehrung von Schwarz in Weiß“¹⁰⁹⁷ ist. Diese Verdrehung hatte Mu Dan schon 1947 in seinem Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“ kritisiert. „Ein guter Sprecher des komischen Dialogs“ wisse durch „Bewegung, Gesichtsausdruck und Stimmlage den Zuhörern bewusst zu machen, was echt sei, was falsch, an welcher Stelle es ernst sei, an welcher humorvoll und an welcher schließlich Schwarz in Weiß verkehrt“¹⁰⁹⁸ werde.

Ebenso gibt ein guter Dichter dem Leser bewusst Hinweise für das Verständnis seiner Lyrik. Beispielsweise führt Mu Dan an, dass man sich „auf eine Metapher konzentrieren“ sollte und diese „an jeder Stelle kurz antippen“¹⁰⁹⁹ müsse. In der Lyrik und im komischen Dialog wird dadurch gleichermaßen vermieden, ein Rätsel aufzubauen. Sowohl der Sprecher des komischen Dialogs *Affen kaufen* als auch Mu Dan in seiner Lyrik protestieren gegen die Verzerrung der Realität durch ideologische Bewusstseinskontrolle. Doch um diese Verzerrung zu kritisieren, müssen beide paradoxerweise ebenfalls die Realität entfremden, sei es durch Übertreibung im Falle von *Affen kaufen*, oder, bei Mu Dan, durch verschiedene, rasch aufeinanderfolgende Perspektivwechsel, die die Spaltung des Selbst forcieren. So überlappen sich zum Beispiel in Mu Dan's 1946 verfasstem Gedicht *Lyrik im Bunker*¹¹⁰⁰ bei der Aufspaltung der Perspektiven, bezogen auf ein einziges Geschehen, absichtlich Realität und Scheinrealität. In einem dialektischen Prozess heben sich multiple Wahrheiten ständig gegenseitig auf. Der Zweifel am Zweifel raubt jegliche Form von Sicherheit, die sich aus Scheindefinitionen und bestimmten Ansichten zusammensetzt, und entlarvt sie als irrealer Farce, hinter der sich weitaus komplexere Ebenen der Realität verbergen.

Nur vier Monate später, im April 1957, verschärft Mu Dan seine Kritik an der offensichtlichen Verdrängung wissenschaftlicher Standards in seinem Essay „Eine Beurteilung literarischer Kategorien in einigen Theoriebänden der Literatur und Kunst“.¹¹⁰¹ Ausgangspunkt ist der eklatant uneinheitliche Standard bei der Einteilung literarischer Gattungen. Wie schon in seiner *Neuen Zeitung* als auch seiner Lyrik sieht Mu Dan die Notwendigkeit, westliche Errungenschaften einzuführen und als neue Richtschnur für Modernisierungen anzusetzen. Er verweist in diesem Zusammenhang z.B. auf die aristotelische Lehre, die die Literatur in drei Gattungen einteilt und unter anderem in der Sowjetunion anerkannt ist.¹¹⁰² In den chinesischen Literaturgeschichten, die Mu Dan heranzieht, wie zum Beispiel jene von Ran Yuda, wird allerdings die traditionelle chinesische Einteilung von vier Literaturkategorien verwendet. Nicht nur entlarvt Mu Dan dies als wissenschaftlich argumentativ überholt, sondern vor allem kritisiert er die absolute Beliebigkeit, nach der andere Kategorien, je nach Bedarf der politischen Propaganda, aufgestellt werden.¹¹⁰³ „Es entsteht der Eindruck, als ob die Kategorien beliebig benutzt werden könnten. Daraus ergibt sich eine weitaus größere Problematik: Wenn dem denn wirklich so ist, wo ist dann der wissenschaftliche Charakter der Lehre der Kunst und Literatur? Existiert überhaupt ein wissenschaftlicher Charakter?“¹¹⁰⁴

Neben zahlreichen Widersprüchen und Ungenauigkeiten in offiziellen Literaturgeschichten bei der Einteilung und Trennung literarischer Gattungen entdeckt Mu Dan einen Subjektivismus, der bar jeglicher wissenschaftlicher Logik ist und tatsächlich von den ideologischen Leitlinien der maoistischen Kulturpolitik aus Yan 'an herrührt. Diese gefährliche Entwicklung kritisiert Mu Dan offen. Qiao Songlins „theoretische Darstellung entbehrt jeden logischen Charakters“¹¹⁰⁵. Qiao Songlin behauptet in seiner Publikation *Theorie der Lehre von Kunst und Literatur* (*Wenyixue gailun* 文艺学概论), dass „die Lyrik inhaltlich drei Merkmale“ habe: sie reflektiere „am konzentriertesten das Leben“ und sei aus „äußerst starken Gefühlen“ und der „reichhaltigen Vorstellungskraft des Dichters“ entstanden. Kurzerzählungen kennzeichne dagegen, dass sie, erstens, „kurz und tiefschürfend“ und, zweitens, „rein und wohlversiert“ seien. „Doch“, so kritisiert Mu Dan zu Recht, „wer kann denn ein Maß vorgeben, um ‚äußerst starke Gefühle‘ und ‚reichhaltige Vorstellungskraft‘ zu messen?“ Und „wer kann wiederum von ‚kurz und reichhaltig‘, ‚rein‘ und ‚wohlversiert‘ auf Kurzgeschichten schließen?“¹¹⁰⁶

Mu Dan kritisiert nicht nur den Mangel an Logik und die Scheinwissenschaftlichkeit ideologischer Propaganda, sondern äußert auch seine Unzufriedenheit über die Annahme, Lyrik sei von „äußerst starken Gefühlen“ gekennzeichnet. Damit kritisiert Mu Dan wiederum die Propagandalyrik, die gerade emotional und pathetisch aufgeladen ist. Mu Dan hatte bereits 1940 auf die Problematik von „Gedichtzeilen“ hingewiesen, die „allzu leidenschaftlich sind“.¹¹⁰⁷ Diese Tendenz ist 1956 beim Verfassen seines Artikels „Eine Beurteilung literarischer Kategorien in einigen Theoriebänden der Literatur und Kunst“ endgültig von den kulturpolitischen Leitlinien kanonisiert worden.

So fordert Mu Dan schon mehr als 30 Jahre vor Chen Sihe und Wang Xiaoming 1989,¹¹⁰⁸ nicht nur die Ansichten der Literaturgeschichte zu überprüfen, sondern erneut – in Mu Dans Worten – „eine Wissenschaft der Literatur aufzubauen“.¹¹⁰⁹ Doch um dies zu vollziehen, müsse man „wissenschaftlich und streng logisch reflektieren“. „Die alten, überholten Kritikansätze der Literatur“ müssten „unbedingt wissenschaftlich überprüft werden“ und könnten „allein dann erst in den literarischen Bereich eingeführt werden“. „Diese Arbeit“ sei „zwar für die Lehrer, die in diesem Land Literatur unterrichteten, eher ungewohnt und hart, doch sollten sie sich am Vorbild der Sowjetunion und deren fortschrittlichen Erfahrungen und wissenschaftlicher Einstellung orientieren.“¹¹¹⁰

Durch diese Art der Argumentation integriert Mu Dan seine scharfe, nonkonforme Kritik in einen vorgegebenen ideologischen Rahmen, da China 1956 noch nicht mit der Sowjetunion gebrochen hatte und der große Bruder als Vorbild fungierte. Hinzu kommt, dass Mu Dan selber mehrere Literaturtheorien, zum Beispiel von Belinski, aus dem Russischen ins Chinesische übersetzt hatte. Dabei hofft Mu Dan, neue Denkmuster und neue Ansätze des Literaturverständnisses durch modernes Denken in China einzuführen. Belinski bildet für Mu Dan den Gegenentwurf zu einer ideologischen Erziehung. Denn Belinski spricht davon, dass „Puschkins Gedichte die besten Werke“ seien, „um vor allem den jungen Menschen zum Guten zu erziehen“.¹¹¹¹ Für Mu Dan sind Puschkins Gedichte geprägt vom „Humanismus gegenüber dem Leben“ und dem „tiefen Mitgefühl gegenüber den Menschen“.¹¹¹²

Daher schließt Mu Dan eine ideologische Erziehung des Menschen kompromisslos aus und befürwortet stattdessen eine humanistische Orientierung des Charakters. Auch in seiner Lyrik strebt Mu Dan eine Entideologisierung an, gepaart mit der Bildung eines demokratischen, humanistischen Bewusstseins, an dessen Ende ein autonom denkendes Individuum im Sinne

der westlichen Aufklärung steht. Diese offene Kritik Mu Dans an den ideologischen Leitlinien der Kulturpolitik wird schon sehr bald mit dem Einsetzen der Antirechtskampagne 1958 niedergedrückt. Bereits seit seiner Rückkehr aus Amerika 1953 wurde Mu Dans Individualismus von Anfang an misstrauisch beäugt und kritisiert. Am 19. Juni 1956 schreibt Mu Dan an Chen Yunzhen (Xiao Shan, Ba Jins Frau) von dem politischen Druck, der auf ihm lastet, wenn er dazu gezwungen wird, „jede Woche an drei bis vier Nachmittagen“ an „Sitzungen“ teilzunehmen, in denen er wiederholt seinen „Individualismus hinterfragen und rechtfertigen“¹¹¹³ muss. Obwohl Mu Dan diese Zeit als „besonders qualvoll“ empfindet, „das Leben keinerlei Sinn“ zu haben scheint und er sich denkt, „wenn das Leben denn so ist, so lass es doch schnell enden“,¹¹¹⁴ lässt er sich dennoch nicht beugen.

Am 7. Mai 1957 veröffentlicht Mu Dan sein Gedicht *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen*¹¹¹⁵ in der *Renmin ribao*. Das Gedicht kritisiert indirekt die Partei als den einzigen, der sich nicht auf der politischen Bühne, dieser Farce, am Wettlauf beteiligt. Doch in seiner öffentlichen Selbstkritik, „Ich habe meine Lektion gelernt“, die Mu Dan am 14. Januar 1958 in der *Remin ribao* vollzieht,¹¹¹⁶ versteht es Mu Dan, durch geschickte Argumentation seine ursprüngliche Selbstkritik in eine Bestätigung seines nonkonformen poetischen Stils und Inhalts umzuwandeln und sogar seine Kritik an der Partei indirekt noch zu verschärfen. Mu Dans Gedicht prangert an, was er bereits 1947 kritisiert hat. Die Volksmassen werden durch die ideologische Bewusstseinskontrolle in ihren Grundsätzen verbogen und die „Beamten“ etablieren sich selbst als fehlerfreie „Götzen“.¹¹¹⁷ Mu Dan zeigt in seiner Selbstkritik, indirekt, dass seine Lyrik, was Stil und Inhalt betrifft, die bessere ist und der ideologischen, eindimensionalen Propagandalyrik bei weitem überlegen ist.

Seine Selbstkritik beschränkt sich daher ausschließlich auf einen Punkt seines Gedichts. „In dem Gedicht gibt es gegenüber sehr vielen negativen Details nur einen milden Spott und keinerlei Verurteilung. Das hat dem Gedicht den Todesstoß versetzt.“¹¹¹⁸ Implizit kommt darin Mu Dans Sarkasmus zum Ausdruck, dass die Kritik seines Gedichts, die sich immerhin gegen die Partei richtet, nicht scharf genug gewesen ist, bzw. die Partei „verurteilt“ werden sollte. Mu Dan kritisiert nicht seinen eigenen künstlerischen Ansatz, sondern arbeitet heraus, dass dieser lediglich „vielleicht missverstanden werden könnte“, weil er „komplexer und anspruchsvoller“ sei. Denn beim Schreiben „sarkastischer Lyrik“ (fengcishi 讽刺诗) gebe es, laut Mu Dan, „zwei Arten der Methodik“. Die „erste“ sei eine „direkte Erzählung, d.h., der Autor erzählt das zu kritisierende, tatsächliche Phänomen richtig und mit darin vermischem Spott“. Das sei „eher direkt und das Ziel eindeutig; es wird eher nicht ‚missverstanden‘“. Die „andere Methode“ sei eine Form von „erdichteter, übertriebener Geschichte, und der Autor bringt die zu kritisierenden Punkte in der erdichteten Geschichte unter“. Das sei „eher verworren, jedoch lebendig. Vielleicht könnte es ‚missverstanden‘ werden.“ Man müsse dabei nur verstehen, dass es sich hier um „künstlerische Übertreibung“ handle und „keineswegs um die Beschreibung der Realität“.¹¹¹⁹

Bei diesem Artikel handelt es sich um das letzte öffentliche Bekenntnis Mu Dans zu seinem nonkonformen poetischen Stil und Inhalt. Keineswegs ließ sich Mu Dan in den darauffolgenden Jahrzehnten bis zu seinem Tod 1977 in seinen Grundsätzen beugen, doch selbst mit der vorsichtigen Liberalisierung und Lockerung der Zensur wagte er es nicht, sich öffentlich zu Wort zu melden, da er erkannt hatte, dass „die Geschichte sich wiederholt“¹¹²⁰ und damit das Muster des beständigen Pendelns zwischen Lockerung der Zensur und repressivem Klima durchschaut hatte.¹¹²¹

Noch kritischer und deutlich offener äußert sich Mu Dan in seinen Briefen, die er im Zeitraum von 1944 bis zu seinem Tod im Februar 1977 an Tang Zhenxiang 唐振湘, Chen Yunzhen (Xiao Shan), Ba Jin, Yang Yi 杨苡, Dong Yansheng 董言声, Du Yunxie, Wu Ningkun, Guo Baowei und Sun Zhiming verfasst.¹¹²² An dieser Stelle soll nun das Vermächtnis Mu Dans dargelegt werden, das er in den Briefen hinterlassen hat, die von diesen Bekannten und Freunden aufbewahrt wurden. In den Mittelpunkt rückt dabei zwangsläufig der quasi Meister-Schüler Briefwechsel zwischen Mu Dan und Guo Baowei. Mit 26 Briefen¹¹²³ ist es die höchste Anzahl von Briefen, die von Mu Dan erhalten blieben. Vergleichsweise konkrete Anweisungen für das Verfassen eines Gedichts finden sich nur bei Sun Zhiming, ebenfalls Schüler Mu Dans, an den jedoch nur sieben Briefe¹¹²⁴ überliefert sind. Guo Baoweis ambivalente Rolle ist oben diskutiert worden, unbestritten ist jedoch der enorme Wert dieser Briefe für das Gesamtverständnis von Mu Dans Lyrik, das sich aus ihnen puzzleartig zusammensetzt.

Teil II. 7 **Wie verfasst man Gedichte?** **Mu Dans Briefe von 1944 bis 1977**

Ausgangspunkt von Mu Dans poetischem Schaffen ist die Partizipation des Individuums am politischen Geschehen und die Wahrnehmung seiner Rechte und Pflichten im Sinne der europäischen Aufklärung. An zentraler Stelle muss dabei das Recht des „einfachen Bürgers“ auf freie Meinungsäußerung zu „Staatsangelegenheiten“ stehen.¹¹²⁵ An diesem Punkt kommt der Dichter mit dem „sensiblen Gefühl“, das „Künstler und Literaten“ auszeichnet,¹¹²⁶ ins Spiel, um als Mediator zwischen Bürger und Staat zu agieren. Dabei schärft er nicht nur die Wahrnehmung für alle Gefühle und schafft emotional stilbildende Literatur,¹¹²⁷ sondern er trägt aktiv zum Aufbau des geistigen Überbaus des Landes bei. Die „eintönige“ geistige „Ernährung“ der Mao Ära¹¹²⁸ kann nicht ewig Geist und Gefühl des Volkes abstumpfen lassen, ohne dass das Land auseinanderbricht. Mu Dan ist überzeugt, dass die Zeit für „Wissen und Kunst“ auch in China kommen wird,¹¹²⁹ doch diese „Essenz“ des Wissens und der Kunst, nämlich die Lyrik, darf nicht von der Politik für ihre Zwecke missbraucht¹¹³⁰ und zu einer „Literatur in Uniform“¹¹³¹ werden, die ein uniformiertes Denken und Handeln des Kollektivs im sozialistisch maoistischen Rahmen erzwingt.

Der Impetus zum Schreiben ist nach Mu Dans Ansicht prinzipiell ein gesellschaftlicher Anlass. Nicht das „literarische Interesse“ ist der Ausgangspunkt, sondern das „Anliegen“, die allgemeine Situation zu sezieren und zu verbessern.¹¹³² D.h., sobald Literatur keine gesellschaftliche Funktion erfüllt, ist sie irrelevant. Hinzu kommt ein starkes humanistisches Bewusstsein, das im bedrängenden Gefühl der Krise das „gute Gewissen“¹¹³³ in der Literatur zur Entfaltung bringen muss.

Im November 1944 ist es für Mu Dan erschreckend und „bedrückend“, sich der ständigen Gefahr des Untergangs des eigenen Landes bewusst zu sein. Diese Stimmung ergibt sich aus dem kritischen, schonungslosen Vergleich mit den „glorreichen“ Errungenschaften anderer Staaten, die das „eigene Ungenügen“ hervortreten lassen.¹¹³⁴ Aus dieser Erkenntnis des „eigenen Ungenügens“ ergibt sich zwangsläufig Mu Dans Ansatz, China müsse endlich „den ausländischen Einfluss akzeptieren“ und „aufnehmen“, da die „neue Lyrik“ sonst „keine vielversprechenden Ergebnisse entwickeln kann“.¹¹³⁵ Diesen „ausländischen Einfluss“ abzulehnen, bedeutet somit automatisch einen Stillstand für die Entwicklung der neuen Lyrik, da die Akzeptanz dieses Einflusses die Grundvoraussetzung dafür ist, das Erbe der 4. Mai Bewegung fortzusetzen. Genau dies ist jedoch während der Mao Ära geschehen und droht nach Maos Tod anzudauern. Darum ist es „wichtig zu überlegen, wie Kunst und Literatur ihre Funktion als Antrieb der gesellschaftlichen Entwicklung entfalten können“.¹¹³⁶ „Illusionen sind kostbarer als anwendbare Texte, doch anwendbare Texte werden in der Gesellschaft natürlich mehr beachtet und die Illusion ist nur etwas wirr durcheinander Geredetes.“¹¹³⁷ Diese fehlende gesellschaftliche Akzeptanz der Kreativität, Schaffenskraft und Innovation an sich bedroht ganz grundsätzlich den gesellschaftlichen Fortschritt und zerstört den geistigen Überbau durch die Vereinheitlichung des Denkens.

Der Stillstand der neuen Lyrik, Kunst und Literatur wird damit zu einem Abbild der gesellschaftlichen Entwicklung und der Evolution der Gedankenmuster. „Die Gegenwart gleicht einer Falle, in die man auf ewig hineingefallen ist und jederzeit vernichtet werden kann.“ Wenn nun „beim Gedichteschreiben kein Durchbruch erzielt wurde, so liegt das an der Falle der Gegenwart“, und dieser kann man nur durch „die Neuartigkeit der Ansichten“¹¹³⁸ entkommen.

Diese „Neuartigkeit der Ansichten“, die sich besonders radikal durch den ausländischen Einfluss äußert, kann jedoch nur von den „breiten Massen“¹¹³⁹ akzeptiert werden, sobald ihr Niveau angehoben wird. Dies wiederum kann sich nur in einem schrittweisen „Prozess“¹¹⁴⁰ vollziehen. Aus seiner eigenen Erfahrung weiß Mu Dan 1976, dass dies ein schwieriges Unterfangen ist. „Alle Dinge, die etwas neuartige Ansichten hervorbringen, werden alle Ärger bereiten.“ Denn „die Menschen mögen sie alle nicht so sehr“.¹¹⁴¹

Diese Erfahrung hat Mu Dan nicht nur während der forcierten Gleichschaltung der Gedanken in der Mao Ära gemacht, sondern bereits 1947, als seine Lyrik als „obskur“ und „unverständlich“¹¹⁴² kritisiert wurde. Mu Dans Lyrik wurde also weder von der kommunistischen Partei nach 1949 gebilligt noch nach den Maßstäben der traditionellen chinesischen Lyrik akzeptiert, und zwar in beiden Fällen aufgrund ihres nonkonformen, autonomen Charakters, der sich aus der „Neuartigkeit der Ansichten“ speist. Das bedeutet, dass Mu Dans Lyrik, selbst in den 40er Jahren, in denen er 1940 noch „wunderbare Blumen des Geistes“¹¹⁴³ blühen sah, nur mit einer zunehmenden Öffnung und geistigen Revolution in einem fortschreitenden Prozess bei der breiten Masse in China hätte Fuß fassen können.

1976 gestaltet sich der Versuch, das Bildungsniveau anzuheben, aufgrund der jahrzehntelangen Isolierung Chinas von der Außenwelt und der Instrumentalisierung alter westlicher Feindbilder noch schwieriger. Mu Dan fordert 1976, „zumindest zu der Tradition der Lyrik der 30er Jahre zurückzukehren“. Wenn man die Lyrik „in die Lyrik der 30er Jahre verwandeln [wollte], wäre das schon nicht so einfach“.¹¹⁴⁴ Doch die „Lyrik der Füllwörter und der Propaganda“ hat sich durch jahrzehntelange Infiltration fest in den Köpfen der Menschen festgesetzt, und dies dauert unvermindert an. 1976 muss Mu Dan erkennen, dass diese Instrumentalisierung der Kunst und Literatur „sich von einem Tag auf den anderen nicht verändern wird“, ja, „vielleicht wird sie ewig bestehen bleiben“.¹¹⁴⁵ Die einzige Möglichkeit, die ihm bleibt, ist darum ein Gegengewicht zu der kanonisierten Propagandalyrik der KP zu schaffen.

An dieser Stelle kommt für Mu Dan der Geist der europäischen Aufklärung ins Spiel. „Bediene dich deines Verstandes!“, fordert Mu Dan vor allem von der Jugend und den Kindern und ähnelt darin gleichzeitig Lu Xun, der dazu aufrief, zuallererst „die Kinder“ zu retten.¹¹⁴⁶ Getreu seinem Motto „Ich denke, also bin ich“.¹¹⁴⁷ Am Beispiel der „Tochter von Bekannten, die gerade erst mit der Unterstufe fertig ist“, erkennt Mu Dan, dass selbst sehr junge Menschen „diese Sorte von Lyrik nicht mögen“ und „wenn sie nur dazu bereit sind, etwas tiefer nachzudenken, diese sofort verachten“.¹¹⁴⁸ Entscheidend ist darum die Erziehung und Anleitung zum autonomen Denken als Individuum, im Gegensatz zum uniformierten Denken als Kollektiv. Denn Mu Dan sieht, dass „es lächerlich und zum Verzweifeln ist“, dass Du Yunxies Studenten dessen äußerst einfaches Gedicht *Winter und Frühling* (*Dong yu chun* 冬与春) als „schwer verständlich“ bezeichnen. Diese Tatsache illustriert, „wie niedrig das Niveau dieser Studenten ist“. Diese Studenten sind geprägt von den „Füllwörtern und der Propaganda“,¹¹⁴⁹ die jedoch nicht als Lyrik betrachtet werden dürfen, da sie lediglich einen scheinbar idealen maoistisch-sozialistischen Übermenschen formen, der den „tatsächlichen menschlichen Gefühlen diametral entgegengesetzt ist“.¹¹⁵⁰

Doch „wenn die Literatur und Kunst gegenüber der Gesellschaft keine Ansichten und Widersprüche äußert, nicht seziert und durchleuchtet, dann hat sie ihre Aufgabe, ihre Berufung verfehlt“.¹¹⁵¹ Die „Leerheit der Gedanken“ spiegelt sich unweigerlich in der „Leerheit der Literatur“ und dem „kulturellen geistigen Leben“.¹¹⁵² Diese Leere ist das Erbe der „Vermassung der

Literatur“, eine Popularisierung, die Mao vorantrieb, um das Niveau anzuheben. „30, 40 Jahre wurde es verbreitet“, nur um das Niveau im Endeffekt „sogar noch tiefer“ zu drücken „als es am Ausgangspunkt war als es erhöht werden sollte“¹¹⁵³

Der „Panzer der Gewohnheit“¹¹⁵⁴ zeigt sich 1976 überaus deutlich in den Medien, die das Bewusstsein formen und widerspiegeln. In den Zeitschriften findet sich, „genauso wie in den Wandzeitungen, von vorne bis hinten immer wieder die alte, trockene Tonlage und die alten Wörter, nur ein bisschen kürzer. Man vermag es wahrhaftig nicht zu Ende zu lesen. Selbst wenn man nur von der Veränderung des Stils spricht, so ist doch sein Wesen nicht zu verändern. Natürlich kann es nur schwer in derart kurzer Zeit verändert werden.“ „Wiederholungen, Redundanz und Starrheit finden sich auch oft.“¹¹⁵⁵ Doch „Uniformierung und Öffentlichmachung des Privaten kann nicht das „feine Gespür des Individuums“ und ebenso wenig alle Nuancen zwischen Freude und Leid ersetzen. „Die sozialistische Gesellschaft vermag es nicht auszurotten. Darum können Füllwörter, Propaganda, politische Theorien etc. niemals Lyrik und Literatur ersetzen.“¹¹⁵⁶

Dieses „feine Gespür“, diese Sensibilität sucht Mu Dan anzuregen und wiederzubeleben. Dafür muss ein wirklich neuartiges „Muster“ geschaffen werden. Doch 1976 werden allein die ersten 20 Jahre der Mao Ära als „Muster“ herangezogen. Mu Dan begreift, dass ohne die Akzeptanz ausländischen Einflusses die erneute 100 Blumen Kampagne von 1976 zur Farce mutiert. „Die heutigen Menschen (Autoren und Leser) sind zu lange eingesperrt gewesen. Wollen sie sich befreien, können sie es nicht, denn sie wissen nicht, wie sie es anpacken sollen.“¹¹⁵⁷ „In dieser Situation hat das Umwandeln ausländischer Lyrik in chinesische Lyrik eine gewisse Bedeutung. Der Leser wird sehen: Also so kann man Lyrik schreiben. Das wird ihm seinen Horizont erweitern und sein Niveau anheben. Erst in diesem Moment kann auch das Niveau der Lyrik angehoben werden“¹¹⁵⁸ und sich ein geistiger Überbau schrittweise formieren.

Auch im Januar 1977, einen Monat vor seinem Tod, zeigt sich Mu Dan ungebrochen. „Ich möchte immer im Bereich der Lyrik einen Beitrag leisten. Das ist der Sinn meines Lebens“,¹¹⁵⁹ schreibt Mu Dan schlicht und überzeugend an seinen Bekannten Dong Yansheng. Im selben Monat teilt er Wu Ningkun mit: „Weil ich mehr und mehr den Eindruck gewinne, dass die Renaissance der neuen Lyrik von der Vorstellung ausländischer Werke abhängt. Genau wie die Renaissance der Kunst und Literatur in Europa auf der Vorstellung der Kunst und Literatur aus Griechenland und Rom beruhte.“¹¹⁶⁰ Entscheidend bleibt für Mu Dan die Nonkonformität der Lyrik, die ihren Ursprung gerade in der Neuartigkeit des Gedankenguts aus fremden Kulturen hat. Nicht die Stimme des Kollektivs ist entscheidend, sondern die des Individuums. Und darum muss dieses ganz dringend seine eigene autonome Stimme bewahren.¹¹⁶¹ Denn „was soll denn an den kürzlich veröffentlichten idealistischen Liedern gut sein? Ich kann darin nichts entdecken.“¹¹⁶²

Was den nonkonformen Charakter seiner Lyrik betrifft, ist Mu Dan ganz klar seiner Zeit voraus. Diese Nonkonformität äußert sich stark in der Surrealität seiner Lyrik. Im September 1976 erläutert Mu Dan gegenüber Guo Baowei: „Du solltest zuallererst wissen, dass die Lyrik, die ich schaffe, zum jetzigen Zeitpunkt nicht angewendet werden kann. Ich verwende einen surrealen Standard, um über Gutes und Schlechtes zu urteilen. Ich will es nicht direkt aussprechen. Diese Sorte von Lyrik ist es, die ich mag.“¹¹⁶³ Mu Dan weiß sehr wohl um die Einzigartigkeit und Nonkonformität seiner Lyrik, z.B. inmitten der anderen Gedichte, die Wen Yiduo 1938 für seine Sammlung auswählte. „Du magst an der Sammlung von Wen Yiduo gesehen haben,

dass meine Lyrik anders ist als die der anderen. Die Art, wie ich schreibe, scheint wie aus einer anderen Gruppe zu stammen.“¹¹⁶⁴

Den entscheidenden Unterschied zwischen seiner Lyrik und der anderer chinesischer Dichter des 20. Jahrhunderts sieht Mu Dan in seinem besonderen Selbstverständnis und dessen Verknüpfung mit dem ganz speziellen „Sinn des Zeitalters“. „Das Problem ist, dass man zuerst das Selbst auf die Ebene des Zeitalters vergrößern muss und danach das Selbst beschreibt. Derart geschriebene Werke werden zu Werken des Zeitalters.“¹¹⁶⁵ Durch diese Abstraktion des Selbst, des konkreten Individuums, auf den erweiterten Kontext des Zeitalters und danach den erneuten Rückbezug zum Selbst werden verschiedene Sinnebenen und Perspektiven miteinander verwoben. Gleichzeitig wird auf diese Art und Weise die zeitliche Begrenzung aufgehoben und eine zeitlose Ebene geschaffen. Gedichte sind zwar manchmal auf eine ganz „bestimmte konkrete Zeit bezogen“, doch „abgesehen von dem Sinn, der sich an der Oberfläche zeigt, gibt es noch einen Inhalt auf einer tieferen Ebene. Dieser tiefere Inhalt vermag uns bis heute zu berühren. Darum hat er die zeitlich beschränkte Thematik überschritten.“¹¹⁶⁶ Es darf daher kein Inhalt ausgewählt werden, der „nur kurzlebig“ ist.¹¹⁶⁷

Damit gibt Mu Dan bewusst der sozialistischen Lyrik Kontra, die das poetische Werk als „Megaphon des Zeitalters“ im Sinne Engels missbraucht. Gegen den neuen sozialistischen Menschen schafft Mu Dan „konkrete“ Individuen aus Fleisch und Blut.¹¹⁶⁸ Die „Gefühle und Erfahrungen“, die der Dichter „gegenüber der besonderen Umgebung seines Zeitalters“ ausdrückt, müssen unbedingt „echt“ sein und „ohne Abstand“¹¹⁶⁹ dargestellt werden. Das Verfassen von Lyrik wird zu einem Prozess, in dem sich die Realität kristallisiert. „Lyrik sammelt die Essenz. Sie verwandelt das Grundmaterial aus einem großen Topf in eine kleine Flasche erlesenen Wein.“¹¹⁷⁰ Die Lyrik der Mao Ära sowie der Post-Mao Ära, 1976, vermag es jedoch nicht, diesen Prozess abzubilden. „Die Situation der derzeitigen Lyrik ist die eines sinkenden Schiffes. Je früher man es verlässt, desto früher wird man gerettet. Können diese sich ständig wiederholenden Wörter die besondere, neuartige oder komplexe Realität und deren Gedanken und Gefühle ausdrücken? Nein, sie vermögen es nicht.“¹¹⁷¹

Realität bedeutet Mehrdimensionalität und die Parallelexistenz verschiedener Perspektiven und keineswegs eine Simplifizierung oder Idealisierung der Menschen und ihrer Umgebung. Die „idealen Protagonisten“ und die „ideale Welt“ können nur dem „Romantizismus“ entspringen, aber nicht der Realität. Literatur verliert durch diese Zensur ihren Wert für die Nachwelt. Doch Mu Dans Lyrik kann dabei eine Lücke füllen. „Genau diese Art ist es, die uns im Moment fehlt. In 100 Jahren wollen die Menschen unser Zeitalter verstehen. Ausschließlich aus der Warte des Romantizismus kann man die reale Situation nicht erkennen. Es muss reale Werke geben, erst dann geht das.“¹¹⁷² Der Terminus „Romantizismus“ ist hier die äußerste Art von Systemkritik, die Mu Dan 1976 wagen kann, um Propagandalyrik zu entlarven. Die „Heldenprotagonisten“ der Literatur in der Sowjetunion müssen deshalb als Negativbeispiel erhalten, da sie den wahren Blick auf „das sowjetische Leben“ verwehren,¹¹⁷³ das in Wirklichkeit das absolute Spiegelbild der Situation im maoistischen China ist.

Ebenso „elfenbeinturmartig“¹¹⁷⁴ wie die Propagandalyrik der Hofpoeten Maos ist jedoch auch die klassische Lyrik, von der Mu Dan sich gleichfalls absetzen will. Durch die Idealisierung der Realität entsteht eine „Leerstelle“¹¹⁷⁵ der Wahrnehmung, die Mu Dan mit seiner Lyrik füllen möchte. „Motive und Material der Literatur von früher sind eingeschränkt, außerdem werden sie vielen realen Erscheinungen nicht gerecht. Darum verbleibt eine Leerstelle im Leben, die

überhaupt nicht widergespiegelt wird. Das muss meiner Meinung nach beachtet werden. Absolut durchschnittliche Menschen, ein paar Menschen, die wir tagtäglich um uns herum sehen, was denken sie? Was sind ihre Probleme, Sorgen und Freuden? Über dieses zu schreiben, ist äußerst notwendig geworden, weil es daran so sehr fehlt.

Hinzu kommt die Frage, aus welcher Perspektive man alle Erscheinungen betrachten sollte. Wenn man nur eine Perspektive benutzt und sehr viele andere verwirft, hinterlässt das ebenfalls eine Leerstelle. Wenn aus der ‚eigenen‘ Perspektive alle Menschen analysiert werden, ist das auch eine Form der Perspektive. Jedoch finde ich, was die einseitige Nutzung der ‚eigenen‘ Perspektive betrifft, so hat eigentlich jeder diese schon seit dem Altertum. Die Frage und das Problem besteht vielmehr darin, das heutige ‚Eigene‘ in einer bestimmten historischen Umgebung auszudrücken. Wenn man es schafft, dies beim Schreiben auszudrücken, kann damit die heutige Realität reflektiert werden.¹¹⁷⁶ Mu Dan erwägt also, die „eigene“ Perspektive zahlreichen weiteren gegenüberzustellen, diese zu kombinieren und zu vermischen, um damit unter anderem an den *stream of consciousness* anzuknüpfen, den er schon 1940 als erstrebenswert empfunden hat.¹¹⁷⁷ Entscheidend ist aber, dass mit der „eigenen“ Perspektive nicht die Gefühle der Menschen des chinesischen Altertums ausgedrückt werden sollen, sondern die des modernen Zeitgenossen.

Gleichzeitig reicht es daher nicht, sich nur auf die Gefühle und Perspektiven zu beschränken, die jeder hat, und „das zu schreiben, was jeder sagt“,¹¹⁷⁸ sondern es muss die Neuartigkeit und „Einzigartigkeit der Erfahrung“¹¹⁷⁹ umgesetzt werden. „Wenn man Lyrik schreibt, ist das Wichtigste natürlich der Inhalt und dieser stammt wiederum aus der tiefen Erfahrung des Lebens und nicht aus seiner Verallgemeinerung. Doch das tiefe Erleben kann man nicht mit klassischen Metaphern umschreiben. Einen derartigen Inhalt kann man nicht auf diese Art und Weise ausdrücken.“¹¹⁸⁰ Denn „in klassische Lyrik neuen Wein einfließen zu lassen ist schwierig,¹¹⁸¹ da „der tiefe Sinn in den Metaphern klassischer Lyrik den früheren Menschen und nicht den modernen Dichtern gehört. Die Umgangssprache und deren Wortgewirr gehört hingegen zum modernen Menschen, auch dies sollte einen tieferen Sinn ausdrücken.“¹¹⁸²

Es gilt, „tatsächliche Eindrücke aufzuschreiben. Die üblichen klassischen Metaphern sind vor allem eine abgehobene Idealisierung der Realität. So gibt es Preisungen wunderschöner menschlicher Beziehungen. Darum gibt es Vorschriften und Beispiele, denen man folgen kann. Doch wenn man sein alltägliches wahrhaftiges Gefühl beschreibt, gibt es wohl kein Vorbild, das man zu Rate ziehen kann.“ Beispielsweise was „böartige“ Beziehungen betreffe. „Weil bisher niemand so etwas geschrieben hat. Genau das ist meine sogenannte Quelle aus dem gegenwärtigen Leben für die Lyrik.“¹¹⁸³

Die sozialistische Propaganda mit ihrer Lyrik, ihrer Kunst und Literatur basiert gleichermaßen auf Schwarz-Weiß Denken und verzerrt die Wahrnehmung. Gerade darum vermag sie es nicht, „die Menschen zu berühren“. „Die kürzlich erschienenen Filme und Werke sind weit entfernt“ davon, ihre Aufgabe zu erfüllen, „die Menschen zu berühren“. Mu Dan kritisiert die Propaganda, „die nur den Kampf der Starken gegen die Schwachen zeigt, was nicht das Mitgefühl der Menschen erwecken kann. Wenn die Schwachen hingegen dem Starken Widerstand leisten, kann erst dies Mitleid erwecken. Gibt es in der heutigen Realität Schwache, die es zu bemitleiden gilt? Das ist bisher noch nicht ausgedrückt worden.“¹¹⁸⁴ Darum sucht Mu Dan nach „neuen Methoden des Ausdrucks“, die die „klassische alte Form“ und die der Propaganda gleichermaßen attackiert und zerstört“.¹¹⁸⁵

Um der Neuartigkeit der Gefühle gerecht zu werden, müssen zwangsläufig neue Metaphern und Inhalte geschaffen werden, was eine der größten Herausforderungen der Lyrik ist. „Der schwierige Punkt dieser Gedichte besteht darin, dass sie kein vorgefertigtes Material zur Verfügung haben. Für jeden Gedanken eines Gedichts muss der Autor erst einmal eine Form von Metapher suchen, um ihn auszudrücken. Derartig formulierte Gedanken sind eher neuartig und stimulierend. Denn man ist dazu gezwungen, über die Zusammensetzung einiger durcheinander gewürfelter Wörter gewissenhaft nachzudenken, ansonsten wird man sie nicht verstehen. Ja, wenn wir normalerweise Lyrik lesen, zum Beispiel ein klassisches Gedicht, erfordert dies nicht allzu viel Reflexion. Ganz aalglatt gleitet es an uns vorbei. Darum bekommen wir nichts von ihm, abgesehen von seiner Ansammlung poetischer Konnotationen. Aber jetzt verlangen wir von der Lyrik, dass sie klar und deutlich eher tiefe Gedanken ausdrückt. Außerdem muss sie noch Metaphern und Eindrücke herausarbeiten, damit sie nicht zu einer Abhandlung mutiert, sondern zu einem einfachen kurzen Gedicht. Genau das ist es, was die poetischen Kunstgriffe der Gruppe der Modernisten so kostbar macht.“¹¹⁸⁶ Außerdem vermag „zu viel Argumentation“ den Leser „nicht zu berühren“.¹¹⁸⁷

Damit gewinnt die neue Lyrik aufgrund der Neuartigkeit ihrer Gedankenmuster und der daraus gewebten Metaphern eine entscheidende Funktion beim Antrieb geistiger gesellschaftlicher Revolutionen. Sie kann und soll selber gesellschaftliche Umwälzungen bewirken und bildet andererseits in einem reziproken Prozess Veränderungen und Revolutionen in der Gesellschaft ab. Hierbei rückt erneut der Impetus aus dem Ausland in den Vordergrund. Die ausländische Gruppe der Modernisten und ihre Lyrik wird von Mu Dan von Europa nach China im wahrsten Sinne des Wortes hinübersetzt und ‚übersetzt‘. Die zentrale „Meinungsverschiedenheit“ in der neuen Lyrik liegt für Mu Dan daher darin, „ob man mit klassischen Metaphern Lyrik schaffen kann“ und „ob das moderne Leben als Quelle von Metaphern dienen kann“. „Eine große Umwälzung, die in der ausländischen Lyrik des 20. Jahrhunderts stattgefunden hat, ist die, dass die Metaphern der Lyrik in jene aus dem modernen Leben umgewandelt werden. Das kann man in der chinesischen Lyrik bisher noch nicht sehen. Und selbst wenn das moderne Leben beschrieben wird, so wird es doch zwangsläufig mit den Merkmalen klassischer Metaphern, die eine Form von Gedicht bilden, getan.“¹¹⁸⁸

An dieser Lücke setzt Mu Dan an und führt Audens Betrachtung aus, „wie man Lyrik durch die Neuartigkeit der Gedanken und Erfahrungen revolutionieren kann. „Auden hat gesagt, dass er die historische Erfahrung einer Generation beschreiben will, d.h. einzigartige Erfahrungen, die frühere Menschen niemals hatten.“ Mu Dan meint dann selber: „Dies führe ich dahingehend aus, dass Lyrik, die ‚Erstaunlichkeit der Entdeckung‘ (faxian de jingyi 发现的惊异) beschreiben sollte. Wenn du eine besondere Entdeckung im Leben hast, so wird dich diese Erfahrung aufs Tiefste erstaunen, weil diese Erfahrung nicht den geläufigen Ansichten entspricht, oder aber die eigenen Erwartungen von früher übersteigt. Darum beschreibst du nun diese Punkte des Erstaunens und Überraschens. Darin kann Schmerz oder aber Freude enthalten sein. Aber nachdem du es geschrieben hast, wird dein Herz wie von einer schweren Last befreit sein, du wirst von dem Gefühl der schweren Bürde, die das Leben dir auferlegt hat, frei sein. Auf diese Art und Weise hast du ein Gedicht aus Fleisch und Blut geschrieben und nicht ein Gedicht, das unnütz ist und das sagt, was jeder sagt.“¹¹⁸⁹

Was die Entwicklung brandneuer Metaphern betrifft, zeigt Mu Dan sich äußerst kreativ und erfinderisch. So findet er beispielsweise, dass „Weichtiere“ eine „interessante Metapher“ sei-

en,¹¹⁹⁰ was zum Beispiel Niederschlag in seinem Gedicht „Die Fliege“¹¹⁹¹ finden sollte, um Menschen ohne Rückgrat äußerst lebendig zu charakterisieren. Damit bleibt Mu Dan einmal mehr seiner Ansicht treu: „Was wir täglich auch immer sehen, oder logisch gesagt, sobald es alltägliche Eindrücke sind, kann alles als Lyrik verfasst werden“ und „wenn man Menschen aus der eigenen Umgebung sorgfältig analysiert und ihnen eine feste Metapher gibt, kann man sehr viele realistische Werke schaffen.“¹¹⁹²

Gleichzeitig lebt die Lyrik von der Spontanität dichterischer Emotionen. „Darum muss man, wenn man sich auf die Suche nach Inhalten für die Lyrik begibt, das eigene Leben verfolgen und schauen, ob es dabei irgendwelche besonderen, sensiblen, herausstechenden Gefühle gibt, die man sofort in einem Atemzug mitteilt.“¹¹⁹³ Denn, „wenn man etwas schreibt, ist es das Gefährlichste, zu warten. Wartet man, ist es weg. Wenn man lebendige Gedanken hat, kann man nur das Eisen schmieden, solange es heiß ist.“¹¹⁹⁴ Danach muss man dem Ganzen noch angemessene Bilder verschaffen, es darf nicht abstrakt ausgesprochen werden. Natürlich entwickeln sich die angemessenen Bilder anhand des Inhalts, doch oft muss der Dichter seine Vorstellungskraft hinzunehmen, um dem Gedicht gute Kleidung anzuziehen. Darum ist das Wichtigste immer noch der Inhalt.“ „Allgemein gesagt, sobald eine Kluft zum Leben entsteht, wird das Werk zerstört.“¹¹⁹⁵

Da „ein Gedicht essenziell, kurz, einfach und schlicht“ sein muss, „sollte man seine Gedankengänge klarer sortieren, Liebe und Hass (das heißt Gegensätze) klar voneinander trennen und dann erst aufschreiben.“ Darum „sollte man an den Metaphern auch etwas mehr feilen und überlegen. Am besten ist es, sie lebendig miteinander zu verknüpfen.“¹¹⁹⁶ Dabei hat Mu Dan eine konkrete Vorstellung vom Aufbau eines Gedichts, auch die Länge ist keineswegs zufällig. „Ein Gedicht ist an Wörtern kurz und an Bedeutungen vielschichtig, darum sollte man Redundanz vermeiden. Ich meine, dass in jeder Zeile 12, 13 Schriftzeichen ausreichen, um jegliche Gedanken auszudrücken. Wenn die Gedichtzeilen zu lang sind, verliert die Zeileneinteilung des Gedichts ihren Sinn.“¹¹⁹⁷ Nach Mu Dans Ansicht müssen Lyrik und Prosa daher streng voneinander getrennt werden. „Wenn man Lyrik nur als aufgeteilte Abschnitte aus Prosa schreibt, ist das auf jeden Fall geschmacklos.“ Denn „ein Gedicht muss ordentlich sein“ und zum Beispiel festlegen, dass „in der jeweils zweiten und vierten Zeile ein Reim vorkommt“.¹¹⁹⁸ Mu Dans Lyrik folgt also einem bestimmten Muster und ist dementsprechend strukturiert. „Inhaltlich“ darf die Lyrik „nicht flach sein“ und „das Ende muss einen bestimmten Sinn haben“.¹¹⁹⁹

Lyrik darf nicht nur, sondern muss nach Mu Dans Auffassung eine gewisse Form der Obskürtheit haben, da diese den Geist zum Nachdenken anregt und ihm damit eine Neuartigkeit der Gedanken eröffnet. Sie darf jedoch nicht in ein „Rätsel“¹²⁰⁰ ausarten. „Lyrik unterscheidet sich von Prosa dadurch, dass man einfache Dinge auf eine ganz eigene Art und Weise neu ausspricht. Wenn es kein bisschen ‚seltsam‘ ist, schafft man es nicht, dass daraus Lyrik wird.“¹²⁰¹ Prosa sollte nach Mu Dans Meinung dagegen keinen obskuren Touch besitzen. „Wenngleich ich für das Obskure in der Lyrik eintrete, so bin ich nicht damit einverstanden, dass Prosatexte auch so sein sollten.“¹²⁰² Das Obskure in der Lyrik ist für Mu Dan das entscheidende Mittel, um eine Abflachung des Inhalts und der Metaphern zu verhindern. „Man sollte jedoch auch berücksichtigen, dass mit dem Streben der angloamerikanischen modernen Dichter nach Tief Sinnigkeit noch ein neues Problem entstanden ist – das Obskure.“¹²⁰³ Das Obskure vermag jedoch der klassischen Lyrik etwas Entscheidendes entgegenzusetzen und, wie Mu Dan es nennt, „eine klare Front aufzuzeigen“. Denn „wenn die Klassifizierung der Metaphern zu stark ist, dann ist es, als ob man die Lyrik in einen Elfenbeinturm einschließen würde und dann wäre

sie genauso wie diese oberflächliche Lyrik [des Altertums]. Sie würde von den Menschen nicht akzeptiert werden.“¹²⁰⁴

Daher missfällt Mu Dan zum Beispiel die Lyrik Xu Zhimos. Sie sei „überbordend schön und unvermeidbar oberflächlich“.¹²⁰⁵ „Der einzige Unterscheid“ zwischen der klassischen und der modernen Lyrik besteht dann nur noch „darin, dass der eine Fehler auf der Ebene der Form besteht und der andere Fehler auf der Ebene des Inhalts“. Diese Oberflächlichkeit und elfenbeinturmartige Realitätsferne der Lyrik kann in ihrer „Problematik“ jedoch erst bereinigt werden, sobald „das kulturelle Niveau des ganzen Volkes angehoben wurde“.¹²⁰⁶ Gerade deshalb setzt Mu Dan der Obskurität gewisse Grenzen, um den Leser nicht zu verwirren, denn sie muss ihre Funktion, zu gesellschaftlichen Veränderungen anzuleiten, unbedingt erfüllen. „In der Lyrik dürfen versteckte Metaphern nicht beliebig verwendet werden. Es sollte innerhalb eines Gedichts eine Fährte ausgelegt sein, so wird der Leser es sich selbst erklären können. Wenn der Autor keine Spur gibt, so ähnelt das dem Lesen eines Rätsels.“¹²⁰⁷ So wie Mu Dan Lyrik und Prosa genau voneinander absetzt, hält er auch eine deutliche Loslösung von der klassischen Sprache durch die Umgangssprache für besonders wichtig für die Qualität der Lyrik. „In der Lyrik sollte nicht Umgangssprache mit Inhalten, Stil und Sprache ‚klassischer Lyrik‘ vermischt sein. Derart vermischt und miteinander verzahnt, ist es nichts Halbes und nichts Ganzes.“¹²⁰⁸

Aus der Neuartigkeit dieser Ansicht und der klaren Abgrenzung zu Inhalten, Stil und Sprache ‚klassischer Lyrik‘ ergibt sich eine moderne Form der Ästhetik. Diese scheint allerdings sowohl in chinesischen Literaturzirkeln als auch in der Mehrheit der westlichen Sinologieforschung für wenig akzeptabel gehalten zu werden, wenngleich sie paradoxerweise in der westlichen modernistischen Literatur anerkannt ist und u.a. die Werke der Nobelpreisträgerin Hertha Müller kennzeichnet. Diese Ästhetik, durch die Mu Dans Lyrik oft in eine Ästhetik des Hässlichen transformiert wird, zeigt sich besonders anschaulich in seinen Metaphern. Seine Gedichte benutzen bewusst „keine alten, überholten Metaphern und schaffen keine romantische, verschwommene, poetische Atmosphäre, sondern verwenden Wörter und Sätze, die „keine poetische Konnotation“ (feishiyi 非诗意)¹²⁰⁹ mehr haben können und auch nicht mehr haben sollen.

Noch 1976 wird Mu Dan für diese Eigenheit seiner Lyrik von Du Yunxie kritisiert, der doch selber versuchte, die neue Lyrik zu modernisieren, doch in Mu Dans Augen an seinem Opportunismus als „100-prozentiger Optimist“¹²¹⁰ daran scheitert. Mu Dan hält jedoch an seinem Ansatz fest. „Du meinst, ich sollte mehr klassische Lyrik anschauen. Insgesamt hat das, was ich geschrieben habe, zu wenig poetischen Charakter. Dass es sehr wenig traditionellen poetischen Charakter hat, lässt bei mir manchmal Zweifel aufkommen. Manchmal denke ich, es ist abstrakt und trocken.“ Doch „dann denke ich wiederum manchmal, dass es genau das ist, was ich haben wollte. Nämlich die Atmosphäre der veralteten Ausdrücke und deren verschwommenen, undeutlichen romantischen Sinn absondern und gegenüber der [traditionellen] Lyrik eine harte und klare Front schaffen. Diese Worte sind auch alte Worte. Wenn ich es nicht sage, so weißt du es auch so.“¹²¹¹

Damit wendet sich Mu Dan gegen jede Form der Rückwärtsgewandtheit. Um der „Falle der Gegenwart“¹²¹² und der Vergangenheit zu entkommen, muss der Geist des Dichters sich ständig neue Kulturen erschließen und seinen Horizont erweitern anstatt sich nur konservativ auf den eigenen Kulturkreis zu beschränken, wie es Du Yunxie Mu Dan nahelegt. Daher empfiehlt

Mu Dan 1976 auch Guo Baowei: „Öfter neue Leute und neue Orte kennlernen wird einige Gedanken und Gefühle in dir erwecken. Dies kann man als Nahrung verwenden und für das Verfassen von Lyrik benutzen.“¹²¹³ Erst durch diese geistige Offenheit und Akzeptanz eines kulturellen Pluralismus kann der Lyrik eine „tiefer Ebene“ unterhalb der „Bedeutung“ an der „Oberfläche“¹²¹⁴ verliehen werden. Denn, „am besten sollte man die inhaltlichen Gedanken und die Beschreibung der Umgebung und der Dinge miteinander verweben“. „Ziel ist es, den Rahmen des Inhalts zu erweitern.“¹²¹⁵

Ausländische Literatur und Fremdsprachen sind dabei für Mu Dan von ganz besonderem Wert in dieser geistigen Nahrungskette, die für die Erziehung zu einem pluralistischen, demokratischen Bewusstsein absolut notwendig ist. Daher muss die Auseinandersetzung mit verschiedenen wichtigen Werken der Weltliteratur eine besondere Position einnehmen, um den Geist zur Neuartigkeit anzuregen. Parallel zu dieser Auseinandersetzung verläuft das poetische Schaffen als ein Prozess der zunehmenden Abstraktion und des Reflektierens über das Leben, das man von einer immer höheren Warte aus betrachtet. „Wenn man Lyrik schreibt, muss man öfter Lyrik lesen, sonst gibt es keine Nahrung, und der poetische Sinn verwelkt. Wenn man etwas mehr schreibt, dann reflektiert man auch etwas mehr. Man kann es mit dem Bau einer Pagode vergleichen. Das Schreiben am Anfang ist die erste Etage. Wenn man mehr geschrieben hat, kommt man auf die zweite, die dritte Etage, noch höher in die Luft, noch tiefer in das Mysterium ... Vielleicht kann man dann noch mehr den Sud absondern.“¹²¹⁶ Außerdem: je mehr man Lyrik schreibt, desto mehr werden gute Sätze und neuartige Illusionen auftauchen. So hat man mehr und mehr Zuversicht, je mehr man schreibt.“¹²¹⁷

Was die ausländische Lyrik betrifft, erwähnt Mu Dan explizit Byron, Auden,¹²¹⁸ Yeats und Puschkin als nachahmenswert. Beispielsweise schafft es Yeats in Mu Dans Augen, einen „Prosatext als Lyrik lebendig werden zu lassen indem es an jedem Versende einen ‚abgehobenen Satz‘ gibt, d.h., es gibt eine Ansammlung einfacher Sätze und den abschließenden Satz als entscheidendes Tüpfelchen auf dem i“.¹²¹⁹ In Audens Lyrik findet Mu Dan dagegen die „dialektischen Muster“, z.B. die „dialektischen Beziehungen der Menschen“¹²²⁰ als Ausgangspunkt anregend und nachahmenswert. Ebenso begrüßt Mu Dan Audens Ansatz, gesellschaftliche Ereignisse als Antrieb für poetisches Schaffen aufzunehmen.¹²²¹ Daher sollte man, „wenn man Lyrik verfasst, selber die beste anschauen, was könnte man sonst davon profitieren?“¹²²² „Darum sollte man mehr großartige Werke lesen. Auch wenn es nicht Lyrik ist, vermag es die Seele zu formen und dein Schreiben anzuregen.“¹²²³ Die klassische Lyrik hingegen besitzt nach Mu Dans Einschätzung „zwar im Gebrauch der Wörter Anziehungskraft“, jedoch ist sie in die klassische Sprache eingebettet. Was ihre Metaphern betrifft, so bin ich der Ansicht, dass diese zu sehr überholt sind.“¹²²⁴

Diese Bewertung hatte Mu Dan schon 1940 formuliert,¹²²⁵ 1976 sieht er in der post-Mao Ära noch mehr den Bedarf, gesellschaftliche Veränderungen durch Lyrik zu bewirken¹²²⁶ „Die heutigen Menschen (Autoren und Leser) sind zu lange eingesperrt gewesen.“ Doch die Denkmuster der 50er und 60er Jahre sind nicht nur immer noch präsent, sondern werden beständig durch die Propaganda verfestigt. Darum wissen die Menschen nicht, wie sie sich befreien sollen.¹²²⁷ Entscheidend ist, dass für diese Befreiung dem autonomen Geist Anregungen, bzw. eine Vorlage in einem „Prozess“¹²²⁸ nahegebracht werden müssen. Mu Dans Lyrik sowie seine Übersetzungen aus dem Englischen und Russischen können durch ihre Erziehung des Menschen zu einem mündigen Bürger im Geiste der Aufklärung und des Humanismus diesen Beitrag leisten. Bis zu seinem Tod hofft Mu Dan, dass „das Zeitalter kommt, in dem sich der Wind

wendet“ und „es im Bereich der Kultur etwas lockerer wird,¹²²⁹ damit dieser Beitrag von der Parteipolitik auch zugelassen und die Bewusstseinskontrolle endlich zurückgefahren wird. Erst dann kann „die Literatur wieder eine Zukunft haben“.¹²³⁰

TEIL III: Gedichtanalysen und deutsche Übersetzungen Ausgewählte Gedichte von 1937 bis 1976

Bei den nun folgenden Gedichtanalysen bildet Mu Dans Verständnis seines poetischen Schaffens den entscheidenden Schlüssel zu seiner Lyrik. Gerade weil dieser Schlüssel von den chinesischen Literaturwissenschaftlern bisher ignoriert wurde, soll seine Anwendung in diesem Teil der Arbeit gezielt erfolgen und neue Erkenntnisse über das Wesen von Mu Dans Lyrik liefern, die nicht nur in Bezug auf die chinesische Gesellschaft und Politik eine erstaunliche Aktualität besitzt.

In der Rezeptionsgeschichte zu Mu Dans Lyrik ist auf Zha Mingzhuans Publikation *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (Mu Dan zixuan shiji)*¹²³¹ von 2010 hingewiesen worden. 1948 hatte Mu Dan vor seinem Aufbruch in die USA eine erneute Zusammenstellung seiner bis dahin verfassten Gedichte vorgenommen. Dabei hat er die meisten Gedichte dieser Auswahl in teilweise erheblichem Maße redigiert. Mu Dan hat zu seinen Lebzeiten jedoch niemals diese Zusammenstellung veröffentlicht. Nach seinem Tod 1976 ließen das repressive Klima der Säuberungskampagnen zu Beginn der 80er Jahre, das Tiananmen Massaker und auch die danach anhaltende Zensur es in den Augen Zha Mingzhuans nicht zu, diesen Band von Mu Dan zu publizieren. Selbst 2005, als Li Fang die *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*¹²³² herausgab, stellte Zha Mingzhuan zwar einige bis dahin unveröffentlichte Gedichte Mu Dans zur Verfügung, die fast ausschließlich aus seinem Spätwerk 1975 bis 1976 stammten. Die Korrekturen, die Mu Dan 1948 an seinem von 1937 bis 1948 verfassten Werk vorgenommen hatte, wurden jedoch allesamt überhaupt nicht berücksichtigt und blieben damit der Literaturkritik vorenthalten. Hinzu kamen noch andere, vermeidbare Fehler beim Druck der Ausgabe von Li Fang 2005.¹²³³

All dies führte zu eklatanten Missverständnissen bei der Interpretation der einzelnen Gedichte durch die Literaturwissenschaftler, vor allem auch deswegen, weil Li Fangs Ausgabe sich als Standardwerk für Mu Dans Lyrik in der chinesischen Fachwelt etablierte, hauptsächlich aufgrund ihrer vergleichsweisen Vollständigkeit. 2010 veröffentlichte Zha Mingzhuan jedoch endlich Mu Dans Zusammenstellung seiner Lyrik von 1948, inklusive der entsprechenden Redigierungen, verbunden mit zahlreichen Fußnoten, die auf diese verweisen und einen Abdruck der Verse vor ihrer Abänderung beinhalten. Wenngleich die Auflage von Zha Mingzhuans Ausgabe äußerst niedrig ist, so ist sie doch sowohl in der größten Bibliothek der VR China, der Staatsbibliothek (guojia tushuguan 国家图书馆) als auch in der Bibliothek der Nankai 南开 Universität erhältlich.¹²³⁴ Zha Mingzhuans Publikation wurde und wird jedoch konsequent ignoriert, bzw. die Korrekturen, die Mu Dan 1948 vornahm, bleiben nach wie vor unberücksichtigt und somit die Fehlinterpretationen seiner Gedichte weiterhin bestehen.

Tatsächlich hat Mu Dan das Niveau seiner bis 1948 verfassten Lyrik von einer rückschauenden objektiven Warte aus angehoben und damit ihren Wert erheblich gesteigert. Dass Zha Mingzhuans Ausgabe auf ein derart extrem geringes Echo stieß, liegt nicht nur daran, dass sie nur Mu Dans Gedichte von 1937 bis 1948 umfasst, die die Literaturkritiker mit Li Fangs Ausgabe von 2006 schon zu besitzen glaubten. Ausschlaggebend ist vielmehr die Problematik, auf die z.B. Sun Yushi hingewiesen hat, nämlich, dass die Kritiker fast ausschließlich Sekundärliteratur, bzw. sogar Literatur aus dritter Hand heranziehen, anstatt die Originalquellen zur Interpretation eines literarischen Werkes zu berücksichtigen.

Diese Scheinwissenschaftlichkeit hat sich in den 90er Jahren und nach der Jahrtausendwende eher verschlechtert denn gebessert. Der erschreckende Stillstand von Innovation und Kreativität zeigt sich gerade in der stupiden Wiederholung von Gedichtthesen nach 1989. Damit hat das repressive Klima nach dem Tiananmen Massaker und der damit einhergehenden wirtschaftlichen Öffnung auch die Innovation der Literaturkritiker weitgehend unterdrückt. Daraus ergibt sich die Tatsache, dass bei den in dieser Arbeit vorgenommenen Gedichtinterpretationen überwiegend auf Thesen von 1989 in Bezug auf Mu Dans Lyrik verwiesen wird. Denn diese wurden seit 1989 nicht redigiert, sind gleichsam überholt und müssen deshalb durch diese Arbeit widerlegt werden.

Insofern ist diese Abhandlung die erste, die die „richtigen“, d.h. vom Dichter selber autorisierten Endversionen zur Interpretation seiner Lyrik verwendet. In diesem Teil der Arbeit werden 33 Gedichte Mu Dans vorgestellt und analysiert. 23 Gedichte stammen dabei aus der Schaffensperiode von 1937 bis 1948 und haben somit Zha Mingzhuans Ausgabe als Vorlage. Bis auf das Gedicht *4 Gedichte (Shi si shou 诗四首)*¹²³⁵ von 1948 sind die restlichen 9 Gedichte alle von 1957 sowie 1975 bis 1976. Diese hat Mu Dan vor seinem Tod 1976 nicht redigiert.

1948 hat Mu Dan seine Gedichte von 1937 bis 1948 in vier Teile gegliedert, wobei jeder Teil eine bestimmte Thematik dieser Gedichte ausdrückt und es sich daher keineswegs um eine einfache, rein chronologische Auflistung handelt. Diese Arbeit wird deshalb die Einteilung dieser Gedichte und ihre keinesfalls zufällige Reihenfolge beibehalten, um einerseits Mu Dans Willen und seinem Vermächtnis gerecht zu werden und um andererseits eine Interpretation seiner Lyrik zu ermöglichen, die deren Wesenskern aufzudecken vermag.

Mu Dans Einteilung ist folgendermaßen: erster Teil: „Das Expeditionskorps“ (Tanxiandui), zweiter Teil: „Es zeigt sich im Verborgenen“, dritter Teil: „Die Flagge“, vierter Teil: „Die bitteren Früchte“. Diese Arbeit übernimmt diese Gliederung und erweitert den vierten Teil: „Die bitteren Früchte“ um „Die bitteren Früchte I“ und „Die bitteren Früchte II.“ „Die bitteren Früchte I“ ist eine Auswahl von Gedichten, die Mu Dan selber seinem vierten Teil „Die bitteren Früchte“ zugeordnet hat. „Die bitteren Früchte II“ stammen aus seinen Schaffensperioden von 1957 sowie 1975 bis 1976 und setzen sich ebenfalls mit der Thematik bitterer Erkenntnisse auseinander, die sich vornehmlich aus den historischen Erlebnissen und Ereignissen während der Mao Ära ergeben. *4 Gedichte* ist von Mu Dan auf Oktober 1948 datiert, als Mu Dan sich bereits in Thailand befand, einem Zwischenstopp, von dem aus er sich 1949 nach Amerika begab. Das letzte Gedicht in seiner Auswahl ist vom August 1948. Laut Zha Mingzhan wurde das Manuskript seit 1948, vor seiner Abreise nach Thailand, im Haus seiner Eltern in Tianjin untergebracht.¹²³⁶ Darum konnte Mu Dan dieses Gedicht bei der Zusammenstellung seiner Lyrik von 1948 nicht berücksichtigen. Da es ebenfalls eine entscheidende Facette des vierten Teils widerspiegelt, wird es dem Teil „Die bitteren Früchte II“ dieser Arbeit zugeordnet.

Der Auswahl der Gedichte in dieser Abhandlung liegen folgende Kriterien zugrunde. Es handelt sich zum einen um Gedichte, die besonders repräsentativ und aussagekräftig für die einzelnen vier Teile sind. Außerdem berücksichtigt die Auswahl Gedichte, die bisher falsch interpretiert wurden. Diese Arbeit wird die dazugehörigen überholten Thesen revidieren. Außerdem wird eine Zusammenstellung von Gedichten vorgenommen, die angemessen die ganze Bandbreite an Errungenschaften von Mu Dans Lyrik widerzuspiegeln vermag, sei es im sprach-

lichen, inhaltlichen oder stilistischen Bereich, so z.B. bei der Verwendung neuartiger Metaphern und Bilder.

Der besondere Beitrag dieser Arbeit besteht auch darin, dass eine Auswahl von Mu Dans Gedichten zum ersten Mal komplett ins Deutsche übersetzt und somit auch Nicht-Sinologen zugänglich gemacht wird. Jeder Übersetzung eines Gedichts wird eine kurze Darlegung seiner zentralen Thematik vorangestellt. An die Übersetzung schließt sich eine Interpretation an sowie eine Einbettung, sowohl in den historischen Kontext als auch in den Erkenntnisprozess, den Mu Dan in den vier Teilen seiner Lyrik durchläuft.

Der erste Teil: „Das Expeditionskorps“ ist ein Aufbruch in neue Gefilde. Die Identitätskrise zwingt das Ich, aus bestehenden Mustern auszubrechen. Darum ist die Neuartigkeit der Gedanken, der Emotionen, der Wahrnehmung der Realität etc. und die damit verbundene Sinnsuche der zentrale Ausgangspunkt in diesem Teil. Im zweiten Teil: „Es zeigt sich im Verborgenen“ ist der Dichter auf der Suche nach einem neuen spirituellen Raum. Der Aufbruch zu einer neuen Freiheit des Geistes beinhaltet nicht nur das Streben nach einer religiösen Sinnebene, sondern bedeutet auch eine Öffnung für die Fragen der philosophischen Aufklärung. Im anschließenden dritten Teil: „Die Flagge“ ergänzt der Aufbruch in eine neue politische Dimension die spirituelle Sinnsuche. Sinn und Sinnlosigkeit des Krieges, der Gewalt und des Schicksals Chinas, seiner Menschen und seiner Politik bilden den Ausgangspunkt für die allgemeingültigen und aktuellen Thesen zum Leben und Vergehen des Menschen und zu seiner Menschlichkeit, die Mu Dan daraus ableitet.

Der vierte Teil: „Die bitteren Früchte I“ ist eine abstrahierende Zusammenfassung und Rückschau auf den ersten, zweiten und dritten Teil und bildet somit gleichzeitig die bittere Frucht der Erkenntnisse aus den historischen Ereignissen der Jahre 1937 bis 1948 ab, in denen Mu Dan diese Gedichte verfasst hat. Gleichzeitig bilden die bitteren Erkenntnisse dieser historischen Epoche die Hauptmotivation, die Mu Dan veranlasst, beinahe sein gesamtes in den Jahren 1937 bis 1948 entstandenes Werk zu überarbeiten und teilweise in erheblichem Maße zu redigieren. „Die bitteren Früchte II“ sind ebenfalls als Synthese der Suche nach neuen spirituellen, geistigen und politischen Dimensionen zu verstehen. Die Früchte der Erkenntnisse speisen sich hier jedoch vornehmlich aus den historischen Ereignissen der Mao Ära. In dieser Zeit hat sich die Identitätskrise des Individuums noch verschärft und das Ich sieht sich plötzlich mit einem „noch gefährlicheren Tod“¹²³⁷ konfrontiert: dem absoluten Verlust, dem Verlust von allem, seien es Träume, Ideale, menschliche Gefühle und Beziehungen oder gar das gesamte Wertesystem und der geistige Überbau des Landes. Am Ende dieser Spirale kann es nur noch der „Verlust“ an sich sein, der den Menschen glücklich machen¹²³⁸ soll.

Teil III. 1 Das Expeditionskorps

*Die Bestie*¹²³⁹

Patriotismus und die daraus entstehende Rache ist bestialisch und erweckt das Animalische im Menschen. Dieses Gedicht beinhaltet eine doppelte Erneuerung. Es ist eine Kombination von Erneuerung der Sprache sowie von Thematik und deren Metaphern.

Die Bestie

In der schwarzen Nacht ertönt ein bestialischer Aufschrei,
wer ist es, wer hat ihm Wunden gerissen?
Diese blutigen Gräben im festen Fleisch,
die blutigen Gräben bewässern
die weißen umgedrehten Blumen, auf bronzegleicher Haut.
Welch großes Wunder, aus der violetten Blutlache
erschaudert sein Körper, es steht auf, es springt auf,
der Wind peitscht seinen gequälten schweren Atem.

Dennoch ist es eine gewaltige Flamme,
es ist die bestialische Grausamkeit, die sich angesichts des Todes
im Verborgenen angesammelt hat,
in wild wogenden Steppen und dornigen Bergtälern
wie die tosende Brandung, die die unendlichen Wellen auswirngt,
nimmt es seine ganze Kraft zusammen.
In der Dunkelheit lässt es, mit einem schrillen Aufschrei,
aus seinen Augen, scharf wie Sterne,
diesen fürchterlichen strahlenden Glanz
der Rache aufblitzen.

November, 1937

Ein besonderes Merkmal von Mu Dans Lyrik, das ihn gleichzeitig von den „allzu leidenschaftlichen Gedichtzeilen“¹²⁴⁰ der politisierten, ideologischen Lyrik der 30er und 40er Jahre absetzt, ist die Schlichtheit seiner Sprache und die beständige Suche nach neuartigen Metaphern. Letztere sollen nicht nur geeignet sein, die Komplexität und damit Widersprüchlichkeit menschlicher Empfindungen abzubilden, sondern sie müssen außerdem neue, revolutionäre, d.h. non-konforme Gedanken und möglichst auch Handlungen im Leser evozieren. Dementsprechend zielt diese Übersetzung darauf ab, die Schlichtheit und Direktheit seiner Sprache sowie seiner Metaphern wiederzugeben und damit dem Ton des originalen Gedichts möglichst nahezu-kommen, um eine ähnliche Wirkung beim Leser der Übersetzung zu entfalten. „Hei ye 黑夜“ wird daher beispielsweise wortwörtlich als „schwarze Nacht“ übersetzt und nicht als „finstere“ oder „dunkle“ Nacht, um einen pathetischen Tenor dieser Zeilen zu vermeiden.

Die Metapher der „schwarzen Nacht“ und das Adjektiv „bestialisch“ machen den Leser von der ersten Zeile an darauf aufmerksam, dass er sich in die dunklen Abgründe der Seele begibt. „Yeshou“, die Bestie, wortwörtlich das „wilde Tier“ ist Synonym für bestialisches und barbarisches Handeln und erweckt Assoziationen an das wohlbekanntes Sprichwort „Ren mian shou xin 人面兽心“, das heißt „das Gesicht eines Menschen, aber das Herz einer Bestie haben“. Zentral ist in diesem Gedicht die Frage, wie sich die menschliche Natur in eine animalische verwandeln kann und ob Bestialität mit Bestialität vergolten werden darf.

Keineswegs kann das Gedicht *Die Bestie* als reines „unverwüstliches Lied der Preisung auf den bestialischen Charakter“ abgetan werden und als Ausdruck des simplen „Wunsches nach Rache, der auch durch die Verwundung nicht vergeht“,¹²⁴¹ wie Wang Shengsi behauptet. Auch die zensurgerechte Interpretation Yuan Kejias ist in ihrer Oberflächlichkeit absolut irreführend: „Es ist ein patriotisches Lied.“ Mu Dan „preist inbrünstig das Vaterland, aber er hat noch nicht recht dessen Missgeschick begriffen“.¹²⁴² Wie Wang Shengsi und Yuan Kejia handelt es sich bei Zhou Yuliang ebenfalls um einen angesehenen Literaturkritiker, aber auch er macht den Fehler, „Die Bestie“ als reinen Ausdruck „patriotischer Leidenschaft“¹²⁴³ zu betrachten.

Im Gegensatz zu Wang Shengsis und Yuan Kejias Einschätzung, fällt Zhou Yuliangs Beurteilung des Gedichts jedoch gerade aufgrund seines patriotischen Charakters vernichtend aus: „*Die Bestie* ist ein Beispiel für die Gedichte seiner Lyrik, die misslungen sind.“ „Das Gedicht wurde im November 1937 verfasst, als gerade Nanjing und Wuhan gefallen waren und die harte Zeit des Widerstandskriegs begann. Angesichts der Qualen des Volkes zeigt er patriotische Leidenschaft und macht haargenau den Fehler, die Gefühle direkt in überbordendem Maße rausfließen zu lassen.“ Daher sei dieses Gedicht „nicht ausgefeilt“.¹²⁴⁴ Damit weist Zhou Yuliang indirekt darauf hin, dass in diesem Fall Mu Dans Versuch, sich von dem pathetischen Stil der anderen Dichter seiner Zeit abzusetzen, missglückt sei und sein Gedicht ebenfalls zu pathetisch, das heißt zu „leidenschaftlich“ sei.

Alle drei Kritiker verkennen jedoch den komplexen Charakter dieses nur scheinbar einfachen Gedichts. Es geht keineswegs um ein bloßes „Rausfließen“ der Gefühle, wie Zhou Yuliang unterstellt, sondern um ein schonungsloses Sezieren der menschlichen Seele. Mu Dans Gedicht oszilliert zwischen Bewunderung, Verachtung, Furcht und Grauen vor dem bestialischen Charakter. Die ersten beiden Zeilen entfalten, je nachdem, ob man sie gesondert oder zusammengesetzt betrachtet, einen unterschiedlichen Sinn. Wird die erste Zeile „In der schwarzen Nacht ertönt ein bestialischer Aufschrei“ nur für sich gesehen, so dominiert der auditive Sineiseindruck eines animalischen Geräusches, vermutlich aufgrund von Schmerz oder Angst. Wird hingegen die zweite Zeile zur ersten hinzugenommen, kann die Frage der zweiten Zeile jedoch ebenfalls als „Aufschrei“ verstanden werden. Damit impliziert Mu Dan den Gedanken: Was ist bestialischer? Der animalische „Aufschrei“ des Ungeheuers oder der bestialische Ruf nach Vergeltung und Rache, der aus der Frage nach dem Verursacher der Bestialität resultiert. Mit dieser Lesart erhalten diese Zeilen also nicht nur eine tiefere Bedeutung, sondern es entsteht von Beginn an eine Atmosphäre der zweifachen Bedrohung.

Die „weißen umgedrehten Blumen“ wiederum erwecken nicht nur die Assoziation eines leicht kitschigen Bildes der Vergewaltigung unschuldiger Menschen aufgrund der Farbe Weiß als Symbol der Reinheit. Sondern sie erinnern auch an Trauer und unwiderruflichen Tod, der im Buddhismus zum Beispiel durch weiße Chrysanthemen versinnbildlicht wird. Die Darstellung der „blutigen Gräben im festen Fleisch“ würde pathetisch wirken, wenn sie nicht mit dem Verb „bewässern“ verknüpft wäre und somit ein Paradoxon geschaffen wird. Das Blut „bewässert“ die „Blumen“, d.h., der Tod schafft absurderweise Leben. Dahinter mag sich eine Behauptung der Kriegstreiber verbergen, die Mu Dan in seinem Gedicht *Auf in den Kampf - Kompanie, marsch!*¹²⁴⁵ noch expliziter ausführt: Tod kann scheinbar nur mit Tod vergolten werden, um wieder Leben zu schaffen bzw. das Leben unschuldiger Menschen, der „weißen umgedrehten Blumen“ vor dem Tod zu bewahren.

Diese Thematik findet auch in Mu Dans Gedicht *Der dämonische Zauber des Ur-walds – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal*¹²⁴⁶ ihren Ausdruck. Beide Gedichte, sowohl „Der Aufbruch“ als auch „Die Bestie“ beschreiben den Prozess der Entmenschlichung der Seele durch Krieg und allgemein durch Gewalt. Bestialitäten wie das Nanjing Massaker durch die Japaner bilden somit nur den Ausgangspunkt, der Mu Dan antreibt, ein derartiges Gedicht zu schreiben. Es sind vielmehr allgemeine gesellschaftliche Missstände eines Zeitalters, die er anprangert. Gleichzeitig schafft er mit der Metapher der „Bestie“ eine allgemeingültige, hochaktuelle Darstellung der Gefährlichkeit von Nationalismus und Patriotismus, die in einem Szenario von Bedrohung und Rache letztendlich zum Krieg führen.

Die „bronzegleiche Haut“ ist nicht nur eine Metapher für die chinesische Nationalität, sondern evoziert gleichzeitig die Statue eines Helden und seinen Opfertod. So sind die folgenden Zeilen des „Wunders“ eindeutig mit Bewunderung gepaart für dieses erneute „Aufstehen“ der Bestie, um Rache zu üben. Bezeichnend ist, dass an keiner Stelle des Gedichts, bis auf die Überschrift, der Ausdruck „Bestie“ fällt. Es ist ausschließlich vom „es“ die Rede. Damit wird deutlich, dass es sich um einen geistigen Zustand handelt, in den, ganz universell, jeder Mensch geraten kann. Die Nahrung, aus der sich dieser Zustand speist, hat sich nur „im Verborgenen angesammelt“. Bei todesähnlicher Bedrohung erfolgt dann quasi die Aktivierung der „Bestie“.

Mu Dans Konstruktion des zweiten Verses unterstreicht erneut die Ambivalenz des Handelns der „Bestie“. Einerseits erweckt es Bewunderung im Leser, da die Bestie angesichts des eigenen, scheinbar unausweichlichen Todes einen derartigen Kraftakt zu vollziehen vermag. Andererseits löst eine derartige Kraft und Blindheit von Bestialität Abscheu und Entsetzen aus. Mit den letzten vier Zeilen schließt sich der Kreis und das Gedicht kehrt zu seinem Anfang zurück, indem die Metapher der „schwarzen Nacht“ durch die „Dunkelheit“ aufgenommen wird. Auch der „Aufschrei“ ertönt erneut, doch der Opferstatus hat sich nun in Aktivität verwandelt. Das „Es“, dem „Wunden gerissen“ werden, hat sich seinerseits zu einem Angreifer entwickelt, der „Rache“ üben will. Im „Aufblitzen“ dieser „Rache“ vereint sich schließlich die gesamte Ambivalenz dieser ebenfalls bestialischen Handlung in einer einzigen Zeile: „fürchterlich“, d.h. widerwärtig, und gleichzeitig „strahlend“, d.h. bewundernswert, bleibt der Charakter der „Bestie“ bis zum Schluss. „Die Bestie“ ist übrigens das einzige Gedicht, das Mu Dan aus seinen 1937 verfassten Gedichten für seinen Band auswählte, den er 1948 zusammenstellte. Vorausschauend scheint er die Universalität der „Bestie“ erkannt zu haben.

*Lyrik und Gefühle im Bunker*¹²⁴⁷

Lyrik und Gefühle im Bunker ist gekennzeichnet von der Gleichzeitigkeit und Überschneidung verschiedener zeitlicher und räumlicher Dimensionen. Durch seinen raschen Perspektivwechsel zeigt es eine erstaunliche Erneuerung der Sprache. Das Gedicht wirkt wie eine Zersplitterung der Realität, ist aber paradoxerweise tatsächlich eine Wiederherstellung der Realität und ähnelt somit in seinem Charakter einem Gemälde Picassos. Mu Dan scheint nicht nur von der Malerei, sondern auch von der modernen Film- und Montagetechnik beeinflusst worden zu sein, deren Merkmale kurze, schnell aufeinander folgende Sequenzen und Perspektiven der einzelnen Charaktere und Protagonisten sind. Dadurch gelingt es Mu Dan, an Stelle einer einseitigen eine mehrschichtige, komplexere, widersprüchliche Realität abzubilden.

Lyrik und Gefühle im Bunker

Er wendet sich zu mir hin, lächelnd, hier ist es aber kühl,
als ich mir die Schweißtropfen abwische und den Staub abklopfe vom Berghinaufkriechen,

als ich seinen ausgemergelten Körper sehe,
zitternd auf dem Boden in einem verborgenen Wind.
Er lächelt, du hättest diese gute Gelegenheit für einen Zeitvertreib
nicht einfach an dir vorbeigehen lassen dürfen,
das ist eine Meldung aus Shanghai, ach, diese durcheinander gewürfelten Nachrichten,
setzen wir uns dort hinüber, da ist ein trüber gelber Lichtstrahl.
Ich erinnere mich an die Menschen, die wie irre auf den Straßen umherlaufen,
diese grausamen, vom Tode bedrohten und eingeschüchterten Menschen,
wie in Schwärmen herumhüpfende Insekten, die sich in unser Loch hineinpressen.

Wer konnte nur ahnen, welche Samen der Bauer in den Boden streuen würde?
Ich schlief gerade im Hochhaus, sagt einer, ich wusch mich gerade.
Meinst du, die Marktpreise werden sich in nächster Zeit verändern? Wo sind Sie zu Hause?
Gewiss doch, demnächst werde ich Ihnen unbedingt einen Besuch abstatten,
ich bin in letzter Zeit sehr beschäftigt.
Stille. Als ob sie den Mangel an Sauerstoff spürten,
obwohl es unter der Erde doch sicher ist. Gegenseitiges Anschauen und Abwarten.
Oh schwarze Gesichter, schwarze Körper, schwarze Hände!
In diesem Augenblick höre ich einen starken Wind im Sonnenlicht,
der in die Ohren eines jeden Menschen einen kaum vernehmbaren Aufruf hineinweht,
aus seiner Dachrinne, aus seinen Bücherseiten, aus seinem Blut.

Die Technik zur Herstellung von Unsterblichkeitspillen lässt die Augenlider
schwer herunterfallen, ganz unbewusst das Stürzen in einen Traum,
unzählige Geister laufen aus der Hölle heraus,
ganz unauffällig greifen sie, versengen mit Flammen,
ziehen die Haut ab,
hören, wie er die Nachrichten vom höchst freudigen Paradies hinausschreit,
Oh seht nur, im großen Urwald des Altertums,
dieser allmählich eiskalt werdende erstarrte Leichnam!

Ich stehe auf, die Luft hier drin ist zu stickig,
ich sage, hört mal, alles ist zu Ende, lasst uns hinausgehen!
Aber er hält mich fest, ist das nicht dein guter Freund,
sie hat im Restaurant von Shanghai geheiratet, schau mal diese Bekanntmachung an!

Ich habe schon vergessen, wie es ist, eine makellose Tulpe in ein Buch einzulegen,
ich habe schon vergessen, wie es ist, im Park einen Spazierstock zu schwingen,
unter dem Neonlicht vorbeizuschweben, die Übertragung der Love Parade zu hören,
ich habe vergessen, wie es ist, blasslila Tinte zu nehmen,
eine Limone in meinen schwarzen Tee hineinzugeben.
Wenn du den Kopf senkst, wieder anhebst,
dann wirst du diese vielen Menschen vor deinen Augen sehen,
du siehst diese vielen Menschen in der Steppe,
du siehst die unzähligen Menschen, die du niemals wiedersehen wirst,
daher das Gefühl, dass das Schwarze an dir abfärbt,
ebenso wie es bei diesen Menschen der Fall ist.

Dieser erstarrte Leichnam dreht sich schmerzhaft um,
sachte erhebt er sich und brennt Unsterblichkeitspillen,
in der pechschwarzen Nacht des urwaldhaften Altertums,
„Vernichtung, Vernichtung“, schreit eine Stimme,
„Deine wirkungslosen und antiquierten Unsterblichkeitspillen,
Stirb im Traum! Stürz in dein Elend!
Hör nur, wie laut und klar deine Stimme des höchst freudigen Paradieses ist.“

Wer hat gesiegt, sagt er, wie viele Flugzeuge sind abgeschossen worden?
Ich lächle, ich bin es.

Wenn die Menschen heimkehren, und das grüne Gras und die Erde von sich abklopfen,
aus dem Netz, das über ihre Köpfe gewebt ist,
gehe ich allein auf mich gestellt das von Bomben zerstörte Gebäude hinauf,
und entdecke, dass ich selbst dort gestorben bin
erstarrt übers ganze Gesicht ein fröhliches Lachen, Tränen und Seufzen.

April, 1939

Der Titel des Gedichts lautet wortwörtlich *Lyrik im Bunker*. Lyrik kann im Chinesischen in seiner einfachsten Zeichenkombination als „shi 诗“ ausgedrückt werden. Mu Dan entscheidet sich jedoch für den weitaus komplexeren Ausdruck des „shuqingshi 抒情诗“. „Shuqing 抒情“ ist eine Abkürzung, die sich aus der Aneinanderreihung zweier Silben, „shufa 抒发“ und „ganqing 感情“ ergibt. „Shufa“ impliziert die sich dem Gegenüber öffnende Bewegung des Mitteilens, „ganqing“ bedeutet „Gefühle“. „Shuqingshi“ heißt darum „Lyrik, in der Gefühle zum Ausdruck gebracht werden“. Mu Dan hat diese Formulierung nicht zufällig gewählt. Er erweckt dadurch im Leser die trügerische Erwartungshaltung, dass er vom Dichter dessen direkte und scheinbar ungefilterten Emotionen mitgeteilt bekommt. Gleichzeitig kommt in dieser Formulierung indirekt die traditionelle Einstellung des chinesischen Lesers zum Ausdruck, ein Gedicht müsse zwangsläufig Gefühle zum Ausdruck bringen. Eine Annahme, die sich selbst bis heute hartnäckig gehalten hat und die Mu Dan 1957 vehement kritisiert.¹²⁴⁸ Somit bricht Mu Dan mit diesem Gedicht gleich auf doppelte Art und Weise mit den fest etablierten traditionellen klassischen Vorstellungen über das Wesen eines Gedichts. Der Titel bildet nämlich, bezogen auf den Inhalt des Textes, ein Paradoxon. Es handelt sich gerade nicht um eine subjektive Darstellung der Gefühle des Dichters, wie der Titel verheißt, sondern um eine möglichst objektiv gehaltene Verarbeitung der Realität. Diese erfolgt durch die Darstellung der Gleichzeitigkeit und Überlappung verschiedener zeitlicher und räumlicher Dimensionen.

1940 hatte Mu Dan gefordert, die Lyrik benötige eine „neue“ Form der „Preisgabe der Gefühle“.¹²⁴⁹ Dieses Gedicht wurde von Mu Dan im April 1939 veröffentlicht. Damit hat er seine eigene neue Form der Preisgabe der Gefühle bereits ein Jahr zuvor umgesetzt. Keineswegs hat Mu Dan die Mitteilung von Gefühlen in der Lyrik vollständig „verbannt“, wie es zum Beispiel Xu Chi für die neue Lyrik forderte.¹²⁵⁰ Sie fallen stattdessen verhaltener und komplexer aus. Durch diese Art der Verarbeitung der Gefühle führt Mu Dan gleichzeitig das Obskure in die Lyrik ein. Wie auch bei seiner Darstellung der Realität zeigt er durch die Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Gefühle, Eindrücke und Bewegungen der Menschen deren Komplexität und Widersprüchlichkeit. Irritierend für den traditionellen chinesischen Leser dürfte diese Erfahrung sein, dass dies mittels absolut banaler Bemerkungen erfolgt. Um die Widersprüchlichkeit zwischen Titel und Inhalt des Gedichts wiederzugeben, hat die Übersetzung daher *Lyrik und Gefühle im Bunker* gewählt.

Eine weitere zentrale Erneuerung für das Wesen und den Charakter eines Gedichts schafft Mu Dan durch seine nicht-poetischen Metaphern und sein neues ästhetisches Verständnis, das häufig eine Ästhetik des Hässlichen impliziert. Nicht nur Titel und Inhalt des Gedichts bilden einen scheinbar unauflösbaren Gegensatz, auch der Titel an sich ist durch seine Kombination von „Lyrik“ und „Bunker“ paradox. Scheinbar nicht-poetische Dinge und Situationen bekommen auf diese Art und Weise einen neuartigen poetischen Charakter. Dabei zeigt Mu Dan, dass sich wahrhaftig „jedes Ding“¹²⁵¹ zur poetischen Verarbeitung eignet. Nur so kann die Komplexität der Realität des modernen Menschen ausgedrückt werden.

Durch die Gleichzeitigkeit und Überschneidung verschiedener zeitlicher und räumlicher Ebenen, verschiedener Gefühle und Eindrücke der Menschen, die in ihren Bewegungen und den entsprechend aneinander gestückelten Satzketten zum Ausdruck kommen, verschwimmen die Grenzen des Ichs mit denen der anderen Protagonisten. Demgemäß können die Personalpronomen „ich“, „er“ und „sie“ nicht mehr bestimmten, feststehenden Personen zugeordnet werden. Durch die Verwendung des „du“ im vierten Vers wird der Leser selbst in das Geschehene integriert. Die Zerstückelung der Realität und der parallel ablaufende Prozess ihres Zusammenfügens enttarnt ihre, und unser aller, Scheinsicherheit. Durch das Ineinanderlaufen verschiedener Perspektiven und die bewusste Aufhebung der Trennung der Personen voneinander wird ebenfalls die Sicherheit der menschlichen Existenz als Trugschluss entlarvt. Das Ich zerfällt und wird gerade im Prozess des Implodierens seiner selbst erneut zusammengefügt. Eines der wichtigsten Kernthemen und ein zentraler Ausgangspunkt von Mu Dans Lyrik ist daher die Frage, was Ausnahmesituationen im Menschen bewirken, wie sich der Prozess des Implodierens des Ichs vollzieht, und welche Folgen dieser Prozess für das Ich und die Gesellschaft mit sich bringt.

Lyrik und Gefühle im Bunker besteht aus sieben Versen. Davon beschreiben der erste bis zweite, der vierte bis fünfte und der siebte Vers den dialektischen Prozess des Zerfalls und des Zusammenfügens des Ichs in der Extremsituation von Krieg und Zerstörung. Der dritte und sechste Vers scheinen auf den ersten Blick durch Inhalt und Struktur deutlich vom Rest des Gedichts abgesetzt und eine andere Thematik zu behandeln. Tatsächlich werden durch die unterschiedlichen Inhalte und die Art des Aufbaus dieser einander gegenübergestellten Verse zwei Prozesse dargestellt, die parallel ablaufen, einander bedingen und gegenseitig aufeinander Bezug nehmen. Diese Technik wird Mu Dan auch in seinem Gedicht *Der Mai*¹²⁵² anwenden, das er ein Jahr später, im November 1940 verfasst.

Der dritte und sechste Vers von *Lyrik und Gefühle im Bunker* sind, im Gegensatz zu den anderen Versen, eingerückt und fallen vor allem durch ihre Kürze mit jeweils sieben Zeilen und die geringe Anzahl an Schriftzeichen pro Zeile, durchschnittlich neun bis zehn Zeichen, auf. Der erste bis zweite sowie der vierte bis fünfte Vers besitzen dagegen mit durchschnittlich acht bis zehn Zeilen in jedem Vers und durchschnittlich 16 Schriftzeichen pro Zeile, im fünften Vers sogar 21 Zeichen in der sechsten Zeile, eine eher prosaartige Struktur, die den aneinander gereihten Gesprächsfetzen der Personen und den Beschreibungen ihrer Bewegungen gerecht wird. Der dritte und sechste Vers erinnern in ihrer absolut einheitlichen Länge, Komprimiertheit und Abstraktion eher an ein klassisches Gedicht, wenngleich es keinerlei Reim und Versmaß gibt, wie Mu Dan sie im Gedicht *Der Mai* anwendet. In diesem Sinne kann im dritten und sechsten Vers ein eindeutiger Bezug zur Vergangenheit ausgemacht werden, wohingegen der erste bis zweite sowie der vierte bis fünfte Vers sich in der Gegenwart bewegen. Der erste bis

zweite und der vierte bis fünfte Vers sind Abbild des Krieges. Der dritte und sechste Vers beantworten die Frage, was mit den Menschen in dieser Ausnahmesituation passiert und welche weitreichenden Folgen dies für die Gesellschaft hat. Nämlich die Zerstörung der Werte und der Tradition. Beide Prozesse, Zerfall und Zusammenpuzzeln der Realität in der Ausnahmesituation des Krieges sowie Auflösung der Werte und der Tradition laufen parallel ab; darum findet ein Oszillieren zwischen den beiden gegensätzlichen Versformen statt.

An keiner Stelle des Gedichts wird das Wort „Bunker“ auch nur erwähnt, außer in der Überschrift. Der „Bunker“ fungiert hier vielmehr als Metapher einer Art Scheinsicherheit der menschlichen Existenz, die sich in verschiedenen zeitlichen und räumlichen Dimensionen äußert. Diese Dimensionen überlagern sich und lösen sich gegenseitig auf. Das „er“ und „ich“ im ersten Vers erweist sich als nicht verlässlich. Indirekt kommen Furcht und Grauen in der Scheinsicherheit des Bunkers zum Ausdruck: die Kälte („hier ist es aber kühl“), die Flucht („die Schweißtropfen“), der Beschuss der Zivilisten (das „Staubabklopfen vom Berghinaufkriechen“), Elend und Tod im Krieg („sein ausgemergelter Körper“). Offen bleibt, ob das „ich“ oder „er“ oder „der ausgemergelte Körper“ „zittert“ oder sogar alle Personen im Bunker beim Geräusch des Bombardements, denn die chinesische Grammatik erlaubt es Mu Dan, offen zu lassen, ob sich das Verb „zittern“ auf eine Person Singular oder Plural bezieht. Uneindeutig wird die Zugehörigkeit des „Zitterns“ auch durch die Absetzung von der dritten in die vierte Zeile, wengleich es zusammen gelesen auf den „ausgemergelten Körper“ bezogen werden kann. „Er“ wird nach der ersten in der fünften Zeile erneut aufgenommen, doch scheint es sich möglicherweise um ein anderes „er“ zu handeln. „Ach, diese durcheinander gewürfelten Nachrichten“ verweist ironischerweise auf die Zersplitterung und Zusammensetzung der Realität, die Mu Dan hier vornimmt und ist doch nur der Ausspruch oder Gedanke einer der anwesenden Personen.

Der Krieg ist ständig präsent („Eine Meldung aus Shanghai“), und gleichzeitig vermischt er sich mit der Banalität des Alltäglichen („du hättest diese gute Gelegenheit für einen Zeitvertreib / nicht einfach an dir vorübergehen lassen dürfen“). „Setzen wir uns dort hinüber, da ist ein trüber gelber Lichtstrahl“ erweckt neben der oberflächlichen Bedeutung auch die Erinnerung an Schwefel („trüb gelb“) und damit an Verbrennung und Tod. Ein Motiv, das im dritten Vers noch einmal aufgenommen wird. Das „ich“ erinnert sich an die Flucht in den Bunker (die „irre auf den Straßen umherlaufenden“ Menschen) und entdeckt, dass die Bedrohung durch den Tod das Animalische im Menschen weckt („diese grausamen, vom Tode bedrohten und eingeschücherteten Menschen“). Der Mensch wird nur noch auf seinen Instinkt reduziert und verliert seinen individuellen Charakter in einer undefinierbaren Masse („wie in Schwärmen herumschwärmende Insekten“).

Die Frage, „Wer konnte nur ahnen, welche Samen der Bauer in den Boden streuen würde?“, ist insofern mehrdeutig, als sie einerseits auf den Sinn und Zweck von Krieg, Gewalt und Tod als auch auf deren Verursacher abzielt. Gleichzeitig ist diese Frage auch der Auslöser für weitere Überlegungen: Welche Folge wird der Krieg für die Menschen und die ganze Gesellschaft haben? Welche Samen werden noch aufgehen? Was wird der nächste Schritt sein? Dabei mag der Bauer nicht nur als Metapher dienen, sondern es könnte sich auch um einen indirekten Verweis auf den „Bauern“ Mao Zedong handeln und die noch folgende Zerstörung, die paradoxerweise gerade der lebensspendende „Samen“ bringt, den er „ausgesät“ hat. Diese Andeutung zielt auf den Zerstörungsprozess ab und den Verlust von Traditionen und Werten, der im nächsten Vers beginnt. Möglicherweise ist der „Bauer“ eine Metapher für ein höheres We-

sen, das die Geschichte der Menschen in seiner Hand hält. Eine eindeutige Auflösung lässt Mu Dan bewusst offen, was seinen Versen Mehrschichtigkeit und Komplexität verleiht.

Die Frage nach dem Sinn wird absurderweise mit erneuten Banalitäten beantwortet. Die Anwesenden im Bunker erzählen sich, was sie gerade vor dem Fliegeralarm getan haben: „ich schlief gerade“, „ich wusch mich gerade“. Diese scheinbare Zuordnung „sagt einer“ irritiert den Leser bewusst in der vermeintlichen Annahme, es ginge hier um eine einzige Person, obwohl die Handlungen zwangsläufig zuwiderlaufen und tatsächlich gleichzeitig durch verschiedene Personen ausgeführt wurden. Eine Auflösung und damit dem Leser einen Anhaltspunkt, dass es sich hier um Gespräche zwischen mehreren Personen handelt, gibt Mu Dan nur in diesem zweiten Vers mit dem Personalpronomen, dritte Person Plural, „sie“: „Als ob sie den Mangel an Sauerstoff spürten“. Die plötzlich einsetzende „Stille“ wirkt „bedrohlich“ und wird durch den „Mangel an Sauerstoff“ zu einem Erlebnis am Rande des Todes „obwohl es unter der Erde doch sicher ist“. Letzteres bedeutet trotz oder wegen des Grundtons der Überzeugung jedoch genau das Gegenteil, und darum werden die Anwesenden von Grauen gepackt: „Oh schwarze Gesichter, schwarze Körper, schwarze Hände!“ Diese Beschreibung erinnert gleichzeitig an verkohlte Leichen im Bombenhagel als auch an furcht- und mitleiderregende Soldatengestalten auf dem Schlachtfeld und unterstreicht die unabwendbare Präsenz des Todes.

Das lyrische Ich kann zwar den „starken Wind“ von draußen nicht wahrnehmen, aber es sieht das Sonnenlicht, das einen irrationalen Kontrast zu der Schwärze und Dunkelheit dieser Scheinsicherheit im Bunker bildet. Obwohl der Wind „stark“ ist, ist sein „Aufruf“ paradoxerweise kaum vernehmbar. Die Hoffnung, die aus dem lebensspendenden „Sonnenlicht“ hervorgeht, ist dementsprechend auch nur mit erneuter Zerstörung verbunden: der Aufruf des Windes kommt „aus seinem Blut“. Die Erwähnung von „Bücherseiten“ in diesem Kontext lässt an Lu Xuns Beschreibung im „Tagebuch eines Verrückten“ („Kuangren riji“ 《狂人日记》) denken, als der Verrückte zwischen den Zeilen der alten klassischen Bücher nur die Wörter „Menschen fressen“ (chi ren 吃人) entdeckt.¹²⁵³ Dieses Motiv, wie auch das „Blut“, leitet auf den nächsten Vers über. In seinem Gedicht *Der Mai* wird Mu Dan Lu Xun sogar wortwörtlich erwähnen.¹²⁵⁴

Der dritte Vers formuliert den Beginn des Aufrufs zur Zerstörung und ist gegenüber dem ersten und zweiten Vers eingerückt. Die „Unsterblichkeitsspillen“ sind eine Metapher für das Altertum, das in der Gegenwart, im ersten und zweiten Vers, präsent ist durch sein krampfhaftes Festhalten an den Traditionen und damit dem überlieferten Wertesystem insgesamt. „Die Technik zur Herstellung von Unsterblichkeitsspillen“ lässt die „Augenlider schwer herabfallen“ – damit wird der Moment des Todes der Tradition beschrieben: Sie ist nichts weiter als „ein Traum“ geblieben und hat also einen Status erreicht, der nur eine Übergangsform zum individuellen unwiderruflichen Tod darstellt.

Die „unzähligen Geister“, die „aus der Hölle“ herausgelaufen sind, korrespondieren mit den „schwarzen“ Gestalten aus dem zweiten Vers, die nur mit Mühe der Hölle des Krieges, des Bombardements entronnen sind. Diese Gestalten und damit auch das lyrische Ich sowie die anderen Personen sind es, die den Prozess der Zerstörung „grausam“ angesichts der realen Bedrohung vollziehen. Sie „ergreifen“, „versengen mit Flammen“, „ziehen die Haut ab“ und veranstalten damit ihrerseits ein Höllenspektakel, obwohl es doch paradoxerweise sie selbst sind, die der Hölle entkommen sind. Die Tradition scheint in diesem Zusammenhang durch das Pronomen „er“ personifiziert zu werden. Sie geht jetzt mit ihrem Tod in das höchst freudige

Paradies“ ein, ein Begriff aus dem Buddhismus, der das westliche Paradies des Buddhas Amutabha bezeichnet. Das Absterben der Tradition deutet damit auch die Auflösung des spirituellen und religiösen Überbaus an. Der Tod ist allerdings noch nicht vollständig vollzogen, „im großen Urwald des Altertums“ ist der Leichnam Tradition noch nicht vollständig erkaltet und „erstarrt“ – die gesellschaftlichen Beharrungskräfte dürfen nicht unterschätzt werden.

Der folgende vierte Vers, der erneut in den Bunker und damit die Gegenwart zurückleitet, gewinnt durch den eingeschobenen dritten Vers eine doppelte Bedeutung. „Ich stehe auf, die Luft hier drin ist zu stickig, / ich sage, hört mal, alles ist zu Ende, lasst uns hinausgehen!“ verweist nicht nur auf die konkrete Situation, dass der Luftangriff in diesem Augenblick zu Ende ist und man den Bunker wieder verlassen kann, sondern zeigt auch ganz deutlich die Aufforderung zum Aufbruch aus der Tradition in eine neue, wenngleich ungewisse Zukunft. Da die Tradition erstickend („zu stickig“) ist, bedarf es neuer Luft von außen, das heißt neuer Werte und Gesellschaftsformen durch einen Austausch mit der Außenwelt. „Aber er hält mich fest“ bezieht sich einerseits auf eine Person, die neben dem lyrischen Ich steht, andererseits auf die Tradition, die das Individuum festhält und krampfhaft umklammert, denn sie ist noch nicht vollständig gestorben, wie im dritten Vers deutlich wurde. Im sechsten Vers wird der Prozess des Sterbens und des Vernichtens noch weiter fortgeführt. Der Aufbruch im vierten Vers wird, wie auch die Sinnsuche im zweiten Vers, durch Banalitäten und Floskeln erstickt. Es sind Normen und gesellschaftliche, oberflächliche Beziehungsgeflechte, mit denen die Tradition sich am Individuum festklammert: „Aber er hält mich fest, ist das nicht dein guter Freund, / sie hat im Restaurant von Shanghai geheiratet, schau mal diese Bekanntmachung an!“

Eine besondere Funktion haben hier auch die Ausrufezeichen, die Mu Dan nur in drei Versen verwendet. Im dritten Vers heißt es: „Oh seht nur, im großen Urwald des Altertums, / dieser allmählich eiskalt werdende erstarrte Leichnam!“ Hier unterstreicht das Ausrufezeichen die Tragweite dieses entscheidenden Augenblicks. „Lasst uns hinausgehen!“ im vierten Vers setzt die Aufforderung aus dem dritten Vers, die Tradition zu zerstören, fort und hat darum ein korrespondierendes Ausrufezeichen. „Schau mal diese Bekanntmachung!“ im gleichen Vers impliziert, dass die Auflösung der Traditionen vorerst fehlgeschlagen ist bzw. noch nicht weitreichend genug vollzogen wurde. Nur im sechsten Vers, der den Untergang der Tradition besiegelt, wird das Ausrufezeichen stakkatoähnlich dreimal nacheinander benutzt: „Stirb im Traum! Stürz in dein Elend! / Hör nur, wie laut und klar deine Stimme des höchst freudigen Paradieses ist!“ Dies kommt einem dreifachen Tod gleich. Der Traum der Tradition ist endgültig gestorben. Der Tod ist endgültig und der spirituelle Überbau, in dem auch die religiöse Komponente mitschwingt, ebenfalls zerstört.

Im fünften Vers führt Mu Dan erneut die Banalität des menschlichen Daseins vor. Dieses Mal nicht festgemacht an Gesprächsfetzen, sondern in Form von Gedankensplittern des Individuums. In der ersten und zweiten Zeile taucht zwar gleich zweimal ein lyrisches „Ich“ auf, doch die Gegensätzlichkeit seiner Handlungen lassen die Existenz verschiedener Personen vermuten, die sich in ihren Charakteren, ihrem Alter und Geschlecht unterscheiden. Einen besonders tiefen Eindruck hinterlässt der zweifach wiederholte Satzteil „Ich habe schon vergessen, wie es ist ...“ in der ersten und zweiten Zeile, der eine gewisse Sehnsucht und gleichzeitig Unwiederbringlichkeit in dieser Situation impliziert. In existentiellen Ausnahmesituationen wie im Krieg, die mit Gewalt, Brutalität und damit der Verrohung des Menschen einhergehen, scheinen die Banalitäten des Lebens keinen Sinn mehr zu haben. In diesen Zeilen fällt das Schlaglicht auf eine Welt der Kultur und des Müßiggangs, die ihre Existenzberechtigung angesichts

des Kampfes um Leben und Tod verloren hat. So denkt man vielleicht an eine junge Frau, die „eine makellose Tulpe in ein Buch einzulegen“ pflegte, an einen älteren Herrn, der mit seinem „Spazierstock“ durch den „Park“ schlenderte oder an einen Lebemann, der „unter dem Neonlicht vorbeischwebte“. „Ich habe vergessen, wie es ist, blasslila Tinte zu nehmen“ mag ein Verweis darauf sein, dass nun keine Zeit mehr für schöngestige, literarische Betätigung ist. Gleichzeitig leitet die „blasslila“ Farbe der „Tinte“ indirekt zum Grauen des Todes über, denn sie lässt Erinnerungen an die „violette Blutlache“ in dem Gedicht *Die Bestie* wach werden.

So folgt denn den liebgewonnenen Gewohnheiten und dem Alltäglichen des Daseins das Erwachen aus dieser Naivität: „Wenn du den Kopf senkst, wieder anhebst ...“ Das lyrische Ich nimmt nun wieder seine Beobachtungshaltung ein und sieht die „schwarzen Körper“, die es schon im zweiten Vers um sich herum wahrgenommen hat. Daraus leitet sich wiederum die zweite Bedeutungsebene ab: das Grauen des Todes und der Zerstörung. Bezeichnenderweise wird an dieser Stelle der Leser das einzige Mal im ganzen Gedicht direkt angesprochen und in den Prozess der Zerstörung und die Erwartung des Todes einbezogen. Damit erreicht das Gedicht in seiner Aussage eine weitere Abstraktionsebene: Kein Mensch ist vor dem Tod gefeit, nicht hier und auch nicht auf der ganzen Welt: „dann wirst du diese Menschen vor deinen Augen sehen, / du siehst diese vielen Menschen in der Steppe, / du siehst die unzähligen Menschen, die du niemals wiedersehen wirst, / daher das Gefühl, dass das Schwarze an dir abfärbt, ebenso wie es bei diesen Menschen der Fall ist.“

Dieser unweigerliche Prozess der Vernichtung findet seine Vollendung im sechsten Vers mit dem endgültigen Tod des Leichnams der Tradition. Das Motiv der Schwärze wird in diesem Vers durch die „pechschwarze Nacht des urwaldhaften Altertums“ erneut aufgenommen. Gleichzeitig korrespondiert die Bewegung des Leichnams, der sich „schmerzhaft umdreht“, mit der Bewegung des „du“ des Lesers, im fünften Vers, der den Kopf erst „gesenkt“ und danach wieder „angehoben“ hatte. Durch diese spiegelbildhaften Abläufe zwischen Bewegungen und Bildern – sei es das der „Schwärze“, der „schwarzen Körper“ oder der „Geister“ im zweiten und dritten Vers – wird die Parallelität und gegenseitige Abhängigkeit der beiden Prozesse und der zeitlichen beziehungsweise räumlichen Dimension hergestellt.

Je mehr sich der schon „erstarrte Leichnam“ „schmerzhaft“ an die „wirkungslosen und antiquierten Unsterblichkeitspillen“ klammert, d.h., je mehr die Tradition versucht, ihre Unsterblichkeit zu bewahren, desto schneller besiegelt er paradoxerweise seinen Tod. Das „Altertum“, das heißt das traditionelle Werte- und Gesellschaftssystem, ist überholt und damit „wirkungslos“ und „antiquiert“. Die Metapher der „Unsterblichkeitspillen“ zeigt, dass das krampfhaftes Festhalten am Überholten jedoch gleichzeitig eine Gefahr impliziert. Die Scheinsicherheit, auf die schon die Metapher des Bunkers abzielt, kommt an dieser Stelle erneut zum Tragen. Auch das Alte bietet nur Scheinsicherheit. Die Unsterblichkeitspillen werden von alters her produziert, um einer Dynastie zu ewiger Herrschaft zu verhelfen. Doch der Glaube an etwas Wirkungsloses hat sich als todbringend erwiesen. So hat sich die Unsterblichkeitspille ins Gegenteil verkehrt: in eine Sterbepille und damit den selbst verursachten Tod der Tradition. Als prominentestes Beispiel dieses Sterbens lässt sich Qin Shi Huangdi 秦始皇帝 anführen, der sogenannte Erste Kaiser und Reichseiniger Chinas, der dank dieser Pille schließlich an einer Quecksilbervergiftung und somit sogar eines vorzeitigen Todes starb.

Neben dieser historischen Ebene weist die Metapher der Unsterblichkeitspillen gleichzeitig eine bestechende Aktualität auf. Gerade in Bezug auf das heutige China ist dieses Gedicht als

explizite Warnung, bzw. Aufforderung an die Partei zu verstehen, die Vergeblichkeit ihres „wirkungslosen“ Unterfangens zu erkennen, die „Unsterblichkeitsspielen“ neu „brennen“ zu wollen. Je stärker die Partei versucht, die Tradition, die in Mu Dans Worten ein gestorbener „Traum“ ist, als scheinbar sicheren Hort der Stabilität wiederzubeleben, desto größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie damit ihren eigenen Untergang besiegelt.

Wessen Stimme ist es aber, die „Vernichtung, Vernichtung“ schreit? Da es im dritten Vers die „Geister“ sind, die den Tod der „Technik zur Herstellung von Unsterblichkeitsspielen“ radikal und brutal („versengen“, „Haut abziehen“) vollziehen und da diese einen eindeutigen Bezug zu den „schwarzen Körpern“ (zweiter Vers) und „grausamen“ Menschen (erster Vers) besitzen, ist davon auszugehen, dass es diese gewöhnlichen Menschen sind, die in der Extremsituation des Krieges die Zerstörung der Tradition fordern. Sie sind also die undefinierbare Stimme, die auch „Vernichtung“ schreit, und da der Leser – im fünften Vers mit „du“ angesprochen – „das Gefühl“ hat, „dass das Schwarze an [ihm] abfärbt“, wird deutlich, dass Mu Dan indirekt auch den Leser selbst auffordert, dieses Werk der Zerstörung zu vollbringen. Schließlich kann die Stabilität eines Landes nicht durch das verkrampfte Festhalten an der Tradition bewahrt werden. Die Darstellung dieses Dauerdilemmas zerstörter Werte verleiht dem Gedicht eine eindringliche Dimension von Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit.

Aus diesem Dilemma resultieren die verschiedenen Sinnebenen im letzten, siebten Vers. Durch die Aneinanderreihung von Beobachtungen und entsprechenden Aussagen entsteht auf den ersten Blick eine Zersplitterung des lyrischen Ichs „Wie viele Flugzeuge sind abgeschossen worden? / Ich lächle, ich bin es.“ Und als alle „Menschen heimkehren“ aus dem „Netz“ des Todes, das „über ihre Köpfe gewebt ist, gehe ich allein auf mich gestellt das von den Bomben zerstörte Gebäude hinauf, / und entdecke, dass ich selbst dort gestorben bin.“ Mit diesem „zerstörten Gebäude“ erfolgt ein Rückbezug zu der Person im zweiten Vers, die mitteilt: „Ich schlief gerade im Hochhaus“. Die ersten beiden Zeilen sind tatsächlich erneut aneinandergereihte Satzketten verschiedener Personen, doch der letzte Teil des Verses kann aufgrund seiner Grammatik nicht mit dieser Logik interpretiert werden. In beiden Fällen findet jedoch ein Tod des lyrischen Ichs statt. Dennoch ist es immer noch weiter anwesend in den Versen. Durch diese Abspaltung des Ichs stirbt nur ein Teil von ihm, und zwar die Tradition. Vor allem aber ist es ein Tod ohne Reue: der Leichnam besitzt „übers ganze Gesicht ein fröhliches Lachen, Tränen und Seufzen“. Dieser Leichnam ist nun endgültig „erstarrt“. Dieses Adjektiv schafft einen eindeutigen Rückbezug zum „erstarrten Leichnam“ im „großen Urwald des Altertums“ aus dem dritten Vers, der jetzt nicht mehr in der Lage ist, „sich schmerzhaft umzudrehen“.

Da es sich nur um einen partiellen Tod des „Ichs“ handelt, impliziert dieser gleichzeitig einen Neubeginn, der bezeichnenderweise nur aus der Zerstörung des Alten erwachsen kann, wie es auch das Motiv vom „Aufruf“ des „Windes“ im zweiten Vers nahelegt, welcher „aus seinem Blut“ „kaum vernehmbar“ ertönt. Diese Thematik der Zerstörung und des Neuaufbaus des Ichs, des Individuums und damit der Gesellschaft und ihres Wertesystems wird Mu Dan in seinem Gedicht *Das Lied der träumerischen Illusionen (Menghuan zhi ge 梦幻之歌)*,¹²⁵⁵ verfasst im März 1940, erneut aufnehmen.

*Die Versuchung der Schlange*¹²⁵⁶

Die Versuchung der Schlange (She de youhuo 蛇的诱惑) ist eines der transzendentesten Gedichte Mu Dans. Er begibt sich auf die Suche nach dem spirituellen Glauben, der gleichzeitig eine Suche nach dem Ich ist. Dies geschieht sowohl im biblischen, religiösen Sinne als auch in Bezug auf die westliche Aufklärung. Damit ist es eine Fortführung der Suche nach einem höheren Sinn, die Mu Dan schon in *Lyrik im Bunker* begonnen hatte. Diese Sinnsuche ist dem chinesischen Fatalismus diametral entgegengesetzt, da sie das Reflektieren, eigene Denken und Vergleichen eines autonomen Ichs voraussetzt, und nicht das Verneinen und Auslöschen des Individuums, wie es im traditionellen chinesischen Denken üblich ist. Sei es im Konfuzianismus, Daoismus oder Buddhismus, die alle vom Individuum fordern, sein Selbst entweder in Familie bzw. Staat, Kosmos oder Buddha aufzugeben.¹²⁵⁷ Wie bereits *Lyrik im Bunker* ist auch *Die Versuchung der Schlange* eine besonders erfolgreiche Übertragung westlichen Gedankenguts auf bestehende chinesische Verhältnisse und deren Analyse.

Die Versuchung der Schlange

Der Abend ist eine ausgebrannte Zigarettenkippe,
er bringt Müdigkeit mit sich, er hat eine dreckige kleine Gasse angezündet,
die kleine Gasse ähnelt einer langen, schmalen Flöte,
wenn die Finsternis sich über die Gassenmündung beugt, gemächlich ihre Melodie
zu Ende pfeift: vor den Türen aller Familien ist die Totenstille ausgesperrt.
Aber meine Suche ist noch nicht zu Ende. Ah, das Licht
(elektrisches Licht, rot, blaugrün, flimmert hin und her,) vom großen Kai bis zur Zhongshanbei Straße jetzt
erleuchtet es meine Seele! Eine Straße, noch eine Straße,
der Lärm überschlägt sich, eine andere Welt.
In diesem Augenblick begleite ich Frau Weisheit Tugendreich im Wagen
in Richtung Kaufhaus;

In diesem Augenblick leuchtet die Abendröte am Himmel auf,
dämmerig-düster, lilarot, ist sie auf dem Gesicht eines im Sterben Liegenden
die letzte Hoffnung, ist eine Peitsche
und die von ihr verursachten Narben, sie erhebt sich, fällt herunter
auf das Gesicht eines jeden Fußgängers auf der Straße.
Die Sonne ist untergegangen, und wieder untergegangen,
aber dann dreht sie sich doch noch einmal um und schaut die Welt an:
Du willst doch leben, oder? Willst du nicht
besser leben?

Ich möchte eine Landkarte haben,
die mich instruiert, im Wagen von Frau Weisheit Tugendreich,
nach unzähligen „Ja, ja“ unzähligen
gequälten Lächeln, Intrigen im Lächeln,
ein Kolumbus des 20. Jahrhunderts, geht in Richtung seiner
ausgekundschafteten Grabstätte

zwischen sich kreuzenden neidischen Blicken, Müllhaufen
und Sümpfen, gestorbenen Ratten, neben dem Mieter
von zwei östlichen Zimmern mit Maulesel aus der schäbigen Herberge,
inmitten eines Meeres von Geheule, Gezeter, wüstem Gelächter,

(hör nur, die rauschenden Wellen schlagen gegen das Ufer.)
Endlich komme ich –

Der Herr und die Dame stehen neben der Vitrine
und suchen Perlen aus, passen diese hier?
Nur 2000 Yuan. Unzählige jugendliche Gentlemen
und junge Damen, in einem gläsernen Durchgang,
gehen hin, gehen her, und heldenhafte Schatzis
lenken Flugzeuge, Geschütze und eine Armee von Reitersoldaten.
Ein Geräusch von Röcken, Grillen, vermischt
zarte und lärmende Stimmen, ziellos

lösen sich Licht und Schatten in Vergänglichkeit auf, wie transparenter
Staub, der es nicht vermag aufzusteigen oder hinabzugleiten.
„Ich habe vor kurzer Zeit bei euch Schuhe gekauft,
so vor 7, 8 Jahren. Was ist denn mit dem alten Verkäufer?
Dieses Modell ist ganz in Ordnung, nur ein bisschen zu teuer.“
Der Verkäufer verbeugt sich tief und lächelt, wie ein Meilenstein
von einer Leere zur nächsten Leere

Und ich bin nur eine fliegende Motte an einem Wintertag,
einsam, orientierungslos ohne Zuflucht. Wo ist mein Weg
Wärme und Glück? Ist es nicht nur so, dass ich
am hellichten Tage angeprangert werde, oder aber,
flieg und immer flieg, und Frau Weisheit Tugendreich folge?
Ich lebe wahrhaftig in der schwarzen Nacht und stürze mich auf das Licht
der elektrischen Lampe.

Wenngleich das Leben wahrhaftig erschöpft, muss ich auf der Suche sein,
wenngleich der Dschungel der Ansichten mich umschlingt,
der Glanz des Guten und des Bösen in meinem Herzen aufleuchtet und erlischt,
seit dem Tage, an dem Satan sein Lied sang,
denk ich nur noch an die Früchte der Erkenntnis inmitten des Gartens:
speichellecken, gegeneinander intrigieren, ein brillanter Erfolg,
das gefällt mir über alle Maßen, wenn ich sie verzehre,
werde ich lächelnd einen Ausflug in die zivilisierte Welt machen,
eine dunkle Brille zum Schutz vor der Sonne aufsetzen, an einem schneebedeckten Tag,
ein dünnes Baumwollhemd anziehen und vor dem Ofen sitzen,
Pariser Parfum benutzen, Blumen im Gewächshaus züchten.

In diesem Augenblick werde ich die Unterkunft von Adams Nachfahren verlassen,
Armut, niedrige Herkunft, Rauheit, vergebliche Fronarbeit und Schmerz ...

Doch wie kann es sein, dass sobald ich hinschaue,
ich immer sehe, wie eine Schlange an ihren Körpern den Kopf hochhebt:
Das ist die unsägliche Erschöpfung einer Seele,
die schluchzt – Frau Weisheit Tugendreich und ihr so rasch
verlorener Frühling, unzählige jugendliche Gentlemen

und junge Damen, in einem gläsernen Durchgang,
gehen hin, gehen her, mit fremdartiger Vertrautheit,
und ewiges Isoliertsein im Vertrautsein. Einsamkeit
sperrt jeden Menschen ein. Der Baum des Lebens wird von einem Schwert bewacht,
die Menschen haben ihn in weiter Ferne hinter sich gelassen,
und laufen im Kreis.

Aber Gefühl und Gedanken, eine ausgetrocknete Hülse,
auf tägliche Gebrauchsartikel ausgesät, treiben auch Blüten.
Bin ich wirklich am Leben? Bin ich am Leben? Ich bin am Leben,
aber wofür?

Damit der Baum vor seinen Wurzeln die Augen verschließt.

An der Wand gibt es ein Radio, Musiktöne aus der Ferne
überdecken den Rhythmus der Fußschritte, gehen dem geflohenen
Ödipus entgegen, singen über das Unglück ihres Landstreicherdaseins.

Ah, die Welt liegt gerade zwischen dem Zangenangriff von Tag und Nacht,
welchen werde ich aushalten müssen? Die Thematik des düsteren Loses ...

Februar, 1940

Die Versuchung der Schlange ist ein besonders ausdrucksstarkes Beispiel für die äußerst gelungenen Verbesserungen, die Mu Dan 1948 an seinen Gedichten vorgenommen hat. Das Gedicht verdeutlicht, welche Wirkung Mu Dan mit diesen Korrekturen verfolgt. Zum einen entideologisiert er den Inhalt indem er sozialistische, politisch gefärbte Phrasen entfernt. Zum anderen erreicht Mu Dan durch das Weglassen ganzer Teile oder aber durch subtile Veränderungen einen besonderen Tiefgang und verstärkt den eindringlichen Charakter des Gedichts. *Die Versuchung der Schlange* besaß ursprünglich den Untertitel *Die entscheidende Geste des Kleinbürgertums (Xiao zichanjieji de shoushi zhi yi 小资产阶级的姿势之一)*.¹²⁵⁸ Dadurch bekam der Inhalt des Gedichts einen ideologischen, politischen Charakter und wurde gleichzeitig deutlich in seiner Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit eingeschränkt. „Die entscheidende Geste des Kleinbürgertums“ stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem sozialistischen Propagandawortschatz, der schon 1940 stark verbreitet war. Desillusioniert nach seiner Todeserfahrung während des chinesisch-japanischen Krieges, an dem er 1945 als Übersetzer teilnahm, hat Mu Dan den Krieg als eine Form politischen Machtkalküls durchschaut und sich von jeglicher politischer Propaganda distanziert.

Des Weiteren hatte Mu Dan in der anfänglichen Version den Versen eine Einleitung vorangestellt. Diese ist nicht nur eine Art von Lese- und Interpretationsanleitung, sondern liefert auch biblisches Hintergrundwissen, mit dem ein chinesischer Leser normalerweise nicht vertraut sein dürfte. Durch diese Leseanleitung wird auch das Symbol der Schlange aufgeschlüsselt. Indem Mu Dan bei seinen Korrekturen 1948 diese Anleitung weglässt, wird das Abstraktionsniveau, und damit der Schwierigkeitsgrad des Gedichts, deutlich erhöht. Damit kommt er seinem Anspruch nach, dass ein Gedicht einen obskuren Charakter haben darf und muss, denn nur so wird der Leser angeregt, sich „durch eigenes Nachdenken“¹²⁵⁹ den Sinn zu erschließen. Das bedeutet, dass Mu Dan mit dieser Abänderung dazu beiträgt, den autonomen Geist und die Urteilskraft des Lesers herauszubilden.

Die ursprüngliche Einleitung lautet folgendermaßen:

„Nachdem die Erde geschaffen worden war, wohnte der Mensch im Garten Eden des Paradieses, aber Satan verwandelte sich in eine Schlange und sprach zum Menschen: Meinte Gott es wirklich so, dass er es euch nicht erlaubt, die Früchte von diesem Baum aus dem Garten zu essen?

Der Mensch ließ sich von der Schlange versuchen, aß die Früchte von diesem Baum und wurde darum auf die Erde verbannt.

Nach unzähligen Jahren leben wir immer noch auf diesem Stück Erde. Doch wie kommt es, dass zwischen den unbekanntenen Menschenmassen einige Menschen auf einmal nicht mehr zu sehen sind? Zu meiner Verwunderung habe ich gemerkt, dass die Schlange ein zweites Mal auftauchte.

Diese Schlange versucht uns. Es gibt einige Menschen, die von dieser armseligen Erde verbannt werden.“¹²⁶⁰

Mit dieser Einleitung sind Anfang und Ende des Gedichts bereits für seine Leser zurechtskizziert: Am Anfang steht der Sündenfall, als sich der Mensch auf der Suche nach Weisheit befindet und darum von den Früchten der Erkenntnis kostet. Adam und Eva werden für ihren Hochmut auf die Erde verbannt und „wir“ – damit wird der Leser erneut direkt in das Gedicht miteinbezogen, wie es bereits in *Lyrik und Gefühle im Bunker* durch das „du“ erfolgte – leben als deren Nachfahren „immer noch auf diesem Stück Erde“. Doch auch Satan, der in Gestalt der Schlange die Menschen im Paradies schon einmal verführte, taucht wieder auf und versucht die Menschen ein zweites Mal, was zum zweiten Sündenfall führt und den Menschen in die ewige Verdammnis und Verbannung weg „von dieser armseligen Erde führt“ – in die Hölle.

Diesen Weg des Menschen, der zugleich eine Suche nach dem Sinn der irdischen Existenz ist, zeichnet Mu Dan in diesem Gedicht nach. Dabei schließt die spirituelle die religiöse Ebene ein, ist aber durchaus nicht nur auf sie beschränkt. Es geht Mu Dan vielmehr um das aufgeklärte Individuum, das die Verantwortung für sein Denken und Handeln übernimmt und die Banalität des Irdischen beständig hinterfragt. Darum ist es als wichtiger Schritt anzusehen, dass er seine Einleitung weggelassen und dem Leser weitere Deutungsmöglichkeiten eröffnet hat.

Was die Interpretation der religiösen Ebene des Gedichts angeht, bereitet seine Atmosphäre vom ersten Satz an auf den Sündenfall und das Ende der Zeit des Menschen im Paradies vor. Der „Abend“ löst den Tag ab. Der Tag markiert das Paradies, der Abend eine bestimmte Etappe des irdischen Daseins. Dabei leitet der Abend indirekt schon zur Nacht über und symbolisiert damit erneut den Abstieg in die dunklen Abgründe der Seele, wie es schon im Gedicht *Die Bestie* der Fall ist. Der zweite Sündenfall des Menschen wird somit angedeutet. Dies ist aber nur eine von drei Sinnebenen, die das Gedicht bereithält. Denn von der Betrachtung seiner Umgebung leitet Mu Dan den Prozess der Verbannung aus dem Paradies ab, ebenso wie die Sinnsuche des Menschen nach seinem autonomen Ich und dessen Weg in die Moderne.

Das lyrische Ich beobachtet den Sonnenuntergang am „Abend“, der einer „ausgebrannten Zigarettenkippe“ gleicht und mit seinen roten Strahlen „eine dreckige kleine Gasse angezündet“ hat. Gleichzeitig mag der „Abend“ auch für den Lebensabend der menschlichen Existenz stehen, für eine Rückschau auf das Leben beziehungsweise das Ende einer Illusion und seiner Unschuld, im biblischen Sinne, worauf die neuartige Metapher der „ausgebrannten Zigarettenkippe“ hinweist. Daraus entsteht die „Müdigkeit“, eine Form von *Ennui* die auch in Mu Dans Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung (Cong kongxu dao chongshi 从空虚到充实)*¹²⁶¹

den Menschen dazu veranlasst, den höheren Sinn seines Geschicks zu ergründen. Die „Finsternis“ „beugt“ sich über die Gassenmündung, d.h. die Nacht bricht langsam an. Doch aufgrund der spezifischen Wortwahl – „Finsternis“ statt Nacht – in Kombination mit dem Verb „beugen“ nimmt die Umgebung eine bedrohliche Atmosphäre an, die noch durch den Begriff „Totenstille“ verstärkt wird. Neben dem Gefühl des Grauens schleicht sich der Gedanke ein, es könnte etwas im Dunkeln auf den Menschen lauern. Diese Stimmung scheint dem Teufel gemäß zu sein, den Mu Dan im Laufe des Gedichtes in Form der Schlange erscheinen lässt.

Es ist der *Ennui*, diese „Müdigkeit“ der Existenz und die Armseligkeit des irdischen Daseins, manifestiert in der „dreieckigen kleinen Gasse“, die den Menschen zu seiner Sinnsuche antreibt. Doch gerade als der Mensch glaubt, die Erleuchtung gehabt zu haben, d.h. in dem Moment, da er von den Früchten der Erkenntnis kostet, findet der Sündenfall und damit der Fall in das irdische Dasein statt. Um diesen Sturz symbolisch zu veranschaulichen, benutzt Mu Dan die Technik des Enjambements, nicht um des Rhythmus und des Klangs willen, sondern um durch diese Form der Zeilenteilung neue Sinneinheiten zu schaffen. „Aber meine Suche ist noch nicht zu Ende. Ah, das Licht /“ – in diesem Augenblick glaubt der Leser irrtümlicherweise, das lyrische Ich sei am Ziel angekommen, wenngleich die Aussage „Aber meine Suche ist noch nicht zu Ende“ nahelegt, dass sich die Suche nach dem Sinn der menschlichen Existenz und dem autonomen Ich weitaus komplexer und schwieriger gestaltet als angenommen.

Nachdem der Mensch glaubt, „das Licht“, d.h. die Wahrheit und Erkenntnis, gefunden zu haben, fällt er unvermeidlich in die Banalität der irdischen Existenz als er erkennt, dass es sich bei dem „Licht“ nur um „elektrisches Licht“ handelt, das „rot, blau, grün“ „hin und her“ „flimmert“. Nicht mehr im Paradies ist der Mensch, sondern ganz einfach im Hafen, gegenüber dem „großen Kai“ in der „Zhongshanbei Straße“. Ein erneutes Enjambement findet sich im Satz „vom großen Kai bis zur Zhongshanbei Straße jetzt / erleuchtet es meine Seele!“ sowie „Eine Straße, noch eine Straße, / der Lärm überschlägt sich, eine andere Welt.“ Als der Mensch erkennt, dass er sich in einer „anderen Welt“ befindet, ist der Sturz in das irdische Dasein endgültig vollzogen. Dabei ist der oberflächliche Sinn der Zeilen eine einfache Betrachtung des Hafenlebens, das mit seinen „roten, blauen, grünen“ Lampen auch die Konnotation eines Rotlichtviertels hat und damit bewusst einer Sündenmeile – im biblischen und im irdischen Sinne – ähnelt. Eine offensichtliche Anspielung auf die menschlichen Verfehlungen, die zum nächsten Sündenfall nach der Vertreibung aus dem Paradies führen.

Insofern benutzt Mu Dan die Technik des Enjambements in Sinneinheiten immer dann, wenn es gilt, Widersprüche aufzudecken und diese dialektisch aufzubauen. Gleichzeitig entsteht dadurch ein kalkulierter Überraschungseffekt beim Leser. Auch in diesem Vers hat Mu Dan nicht unerhebliche Korrekturen vorgenommen, deren Ziel es vor allem war, den zentralen Begriff „einer anderen Welt“ zu integrieren. Auf diese weist Mu Dan in seinem Vorwort hin, das er jedoch bei seinen Korrekturen 1948 bewusst weglässt. Auch die anderen Korrekturen haben ihren Sinn vornehmlich darin, dem Leser eine Fährte zur Analyse und zur Interpretation des Gedichtes zu legen, die ursprünglich auf das Vorwort begrenzt war. So erhält das Gedicht auch durch diese Korrekturen Tiefenschärfe.

„Der Abend ist eine ausgebrannte Zigarettenkippe, / er bringt Müdigkeit mit sich, er hat eine dreieckige kleine Gasse angezündet“, lautete in der ersten Version: „Der Abend ist die Zeit lärmender Festlichkeiten, / er bringt Müdigkeit mit sich, er hat sich durch eine kleine schmutzige Gasse gezwängt.“ Durch die Korrekturen haben die Metaphern der Zeilen deutlich an Aus-

gekraft gewonnen. Außerdem hat eine grundlegende Veränderung der Atmosphäre stattgefunden, die die Sinnsuche des lyrischen Ichs unterstreicht. Der ausgelassen-fröhliche Ton der „lärmenden Festlichkeiten“ ist gewichen, stattdessen kündigt sich ein noch undefinierbares Grauen und latente Gewalt durch das Bild des Anzündens und der „ausgebrannten Zigarettenkippe“ an. Noch extremer ist die Veränderung der Aussage „Aber ich bin nach dem Schluchzen zur Besinnung gekommen. Ah, das Licht“ hin zu „Aber meine Suche ist noch nicht zu Ende. Ah, das Licht.“ „Der Lärm überschlägt sich, eine andere Welt“ lautete vor der Korrektur dagegen „Der Lärm überschlägt sich, die Zeit lärmender Festlichkeiten“, d.h., dass die „lärmenden Festlichkeiten“ ursprünglich eine zentrale Metapher im ersten Vers bildeten, da sie ihn einleiten und an dieser Stelle wieder aufgenommen werden. Diese Metapher ist aber oberflächlicher als jene der „anderen Welt“, da sie mehr auf die Atmosphäre des Hafenlebens und des mutmaßlichen Rotlichtviertels gerichtet ist und daher vom zentralen Inhalt, der doch die Suche des Individuums ist, ablenkt. Darum auch Mu Dans Korrektur: „Aber meine Suche ist noch nicht beendet.“

Nach diesem Sturz in „eine andere Welt“, die auch die Banalität des irdischen Daseins spiegelt, findet das lyrische Ich sich im „Wagen“ von „Frau Weisheit Tugendreich“ wieder. Insofern wird die „Seele“ bezeichnenderweise gerade nicht „erleuchtet“, wie es im ersten Vers ironisch behauptet wird. Das Neonlicht steht in scharfem Kontrast zur „Finsternis“, die „sich über die Gassenmündung beugt“ und hat gleichzeitig einen Bezug zur Finsternis der Seele, da es für die Versuchung im biblischen Sinne steht. Das im ersten Vers angelegte Grauen der „Totenstille“, die „vor den Türen aller Familien“ „ausgesperrt“ wird, findet seinen Höhepunkt und seine Fortsetzung im zweiten Vers. Oberflächlich wird hier die Abenddämmerung beschrieben, die von der Finsternis vertrieben wird. Diese „Abendröte“ ist einerseits bedrohlich aufgrund ihrer „dämmrig-düsteren, lilaroten“ Farbe, andererseits „ist sie auf dem Gesicht eines im Sterben Liegenden / die letzte Hoffnung“. An dieser Stelle kommt erneut Mu Dans Technik des Enjambements in Sinneinheiten zum Tragen. Nicht die „Abenddämmerung“ ist „die letzte Hoffnung“ auf dem Gesicht des Sterbenden“, sondern „/ die letzte Hoffnung, ist eine Peitsche /“ „und die von ihr verursachten Narben“. Damit verweist Mu Dan erneut indirekt auf die Vertreibung aus dem Paradies und die Vorstellung eines Gottes, der die Menschen für ihren Hochmut straft: die „Peitsche“ erhebt sich, fällt herunter / auf das Gesicht eines jeden Fußgängers auf der Straße.“ Andererseits ist dieses Bild einfach nur eine Beobachtung, die das „Ich“ aus dem Wagen von „Frau Weisheit Tugendreich“ macht und wahrnimmt, wie die Sonne in der Dämmerung ihre letzten Strahlen auf das Gesicht eines jeden Menschen auf der Straße wirft.

Das „ich“ sieht, wie die Sonne zweimal hinter den Wolken verschwindet, um dann „doch noch einmal“ aufzutauchen, d.h., dass das Licht gleich zweimal hintereinander von der Finsternis verdrängt wird, womit auf den ersten und zweiten Sündenfall verwiesen wird. Doch vor dem Sündenfall fragt die Schlange: „Du willst doch leben, oder? Willst du nicht / besser leben?“ Durch das erneute Enjambement wird das „willst du“ wiederholt und gewinnt besondere Eindringlichkeit. An diesem Punkt des Sündenfalls ist das Ich mündig geworden und hat seine Autonomie erlangt, weil es nun zur eigenmächtigen Erkenntnis fähig ist, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Damit hat das Ich revoltiert und nach einer vorenthaltenen Freiheit gegriffen, auf die die Schlange die Menschen aufmerksam gemacht hat. Mit diesem Satz wendet sich Mu Dan gleichzeitig in aller Deutlichkeit gegen das traditionell fatalistisch geprägte Denken in China. Das autonome Ich, das sich gegen alle bestehenden Autoritäten auflehnt und nur auf seine eigene Urteilskraft vertraut, lässt sich nicht nur auf die biblische Ebene beziehen, sondern auch auf die Errungenschaften der europäischen Aufklärung, die Mu Dan hier

ebenfalls dem chinesischen Leser nahebringt. Es liegt an dem Individuum selbst, sein Schicksal in die Hand zu nehmen, wenn es nur „will“, um besser zu leben und sich gerade nicht in der Vorstellung zu bewegen, dass „Wer genügsam ist, stets glücklich ist“. Diese Schicksalsergebenheit, die in diesem bis heute häufig benutzten Sprichwort zum Ausdruck kommt, hat sich auch nach der Jahrtausendwende hartnäckig gehalten. In seinem Gedicht *Die Umzingelten*¹²⁶² wird Mu Dan dazu aufrufen, diesen „Kreis“ der Scheinzufriedenheit zu durchbrechen. Ein indirekter Verweis auf das chinesische Wort für „zufriedenstellend“ (yuanman 圆满), wortwörtlich „der Kreis ist voll“, sprich, im übertragenen Sinne, „ein voller und runder Erfolg“.

„Ich möchte eine Landkarte haben, / die mich instruiert“ weist auf den starken Wunsch hin, die Sinnsuche des Ichs fortzuführen. Doch das Ich fällt erneut in die Banalität des irdischen Seins zurück, symbolisiert durch das Enjambement und die Aufteilung des Satzes in zwei Teile: „Ich möchte eine Landkarte haben, / die mich instruiert, im Wagen von Frau Tugendreich“. Da erfährt der Leser, dass es sich tatsächlich nur um einen Stadtplan handelt und das lyrische Ich wohl der Fahrer von „Frau Weisheit Tugendreich“ ist. Neben der Banalität ist es auch das Heuchlerische und die Intrigen der menschlichen Existenz („nach unzähligen ‚Ja, ja‘ unzähligen / gequälten Lächeln, Intrigen im Lächeln“), welche die Sinnsuche des „Ichs“ erschweren. Die Wiederholung des Adjektivs „unzählige“ innerhalb einer Zeile sowie die ausgelassene Interpunktion zwischen „Ja, ja“ und dem nachfolgenden „unzählige“ unterstreichen die gemeine Nichtigkeit der menschlichen Existenz. Außerdem ist dies auch ein Hinweis darauf, dass der Mensch nach dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies auf ewig dazu verdammt ist, auf der Erde zu leben. So bewegt sich die Expeditionsreise des „Kolumbus des 20. Jahrhunderts“, der sich ebenfalls aufmacht, um die sogenannte ‚neue Welt‘ zu entdecken, nur in eine Richtung: „seine ausgekundschaftete Grabstätte“, d.h. den ewigen, unwiderruflichen Tod. Dieses Motiv der Suche stellt auch einen direkten Bezug her zum Titel des ersten Teils des Gedichtbandes. „Das Expeditionskorps“, den Mu Dan 1948 zusammenstellte.

An den „unzähligen ‚Ja, ja‘ unzähligen / gequälten Lächeln, Intrigen im Lächeln“, die das lyrische Ich mit seinem Gegenpart „Frau Weisheit Tugendreich“ austauscht, lässt sich ablesen, dass diese Person eben gerade nicht die sowohl im christlichen als auch im traditionellen chinesischen Denken erstrebenswerten Kardinaltugenden besitzt, die ihr namentlich zugeordnet werden. Vielmehr scheint sie die Todsünden zu verkörpern, zu denen auch der Hochmut gehört, der den ersten Sündenfall aus dem Paradies bewirkte. Ihre menschlichen Verfehlungen äußern sich in „Intrigen“ und ihren Fahrinstruktionen an das ergebene lyrische Ich, die sie zu allen Orten menschlicher Abgründe führen: zum Rotlichtviertel des Hafens mit den „Müllhaufen, / und Sümpfen, gestorbenen Ratten“, zu einer „schäbigen Herberge, / inmitten eines Meeres von Geheule, Gezeter, wüstem Gelächter, /“ und schließlich zum „gläsernen Durchgang“, in dem die Dekadenz mit „Perlen“ für „nur 2000 Yuan“ unverhohlen zur Schau gestellt wird.

Nach dem „Meer von Geheule, Gezeter, wüstem Gelächter, /“ folgt erneut der (Sünden-)Fall in die Banalität des menschlichen Daseins. Damit wird dem Leser klar, dass der zweite Sündenfall sich als Erbsünde ständig wiederholt und sich in verschiedenen Formen von Verfehlungen manifestiert. Mu Dan verdeutlicht dieses jedes Mal symbolisch mit seiner Technik des Enjambements in Sinneinheiten, das die Widersprüche dialektisch trennt und gleichzeitig verbindet. Insofern wird die „Seele“ des lyrischen Ichs auf seiner Sinnsuche gerade nicht „erhellt“, wie im ersten Vers behauptet wird. Stattdessen bewegt sich das Ich buchstäblich auf die finsternen Abgründe seiner Seele zu.

Der fünfte Vers bewirkt durch ein erneutes Enjambement wieder einen Überraschungseffekt beim Leser und thematisiert einen weiteren konkreten Sündenfall: Krieg. „Unzählige jugendliche Gentlemen / und junge Damen, in einem gläsernen Durchgang, / gehen hin, gehen her und heldenhafte Schatzis/“ – die erste Assoziation des Lesers ist, dass die „heldenhaften Schatzis“ Teil der Ansammlung „unzähliger jugendlicher Gentlemen / und junger Damen“ sind, die sich ebenfalls im „gläsernen Durchgang“ scheinbar endlos „hin“ und „her“ bewegen. Beim Weiterlesen entpuppen sich diese jedoch als Soldaten und Offiziere: „heldenhafte Schatzis / lenken Flugzeuge, Geschütze und eine Armee von Reitersoldaten.“ Es findet also an dieser Stelle aufgrund des Enjambements nicht nur symbolisch ein Sündenfall statt, sondern auch eine Metamorphose der „unzähligen jugendlichen Gentlemen“ in „heldenhafte Schatzis“ des Krieges statt. Damit wird die Banalität des Alltags und der sich daraus ergebende dekadente *Ennui* als Auslöser des Krieges und des Bösen entlarvt. Gleichzeitig lässt sich die Szene als ein Eindringen des Krieges in die Banalität des Alltags verstehen: inmitten der Kaufhäuser mit den „gläsernen Durchgängen“, wo sich das lyrische Ich mit „Frau Weisheit Tugendreich“ aufhält, findet auf einmal ein Bombardement und der Einmarsch von Truppen statt. Es ist nur ein scheinbares Paradoxon, dass Krieg und das Böse an sich aus einem übersättigten Frieden resultieren.

Auch im Krieg geht das Alltagsleben weiter. Der Lärm der „Flugzeuge, Geschütze und einer Armee von Reitersoldaten“ überschneidet sich mit dem „Geräusch von Röcken, Grillen“, wenn man die Zeilen „Flugzeuge, Geschütze und eine Armee von Reitersoldaten. / Ein Geräusch von Röcken, Grillen, vermischt“ zusammen liest. Dadurch werden wiederum Assoziationen an weitere Kriegsgräuere, wie zum Beispiel Vergewaltigungen erweckt. Eigentlich steht hier aber: „Ein Geräusch von Röcken, Grillen, vermischt / zarte und lärmende Stimmen, ziellos“. Da es im Zusammenhang von Röcken normalerweise jedoch nicht um ein „lärmendes“ Geräusch geht, bestätigt sich damit der Verweis auf Kriegsgräuere oder Flucht. Die letzte Zeile des fünften Verses lautet: „zarte und lärmende Stimmen, ziellos.“, d.h. sowohl der Krieg („lärmende Stimmen“) als auch die Banalität des Alltags („zarte Stimmen“) sind an sich sinnlos und ohne jegliches Ziel. Gleichzeitig zeigt diese Beobachtung, dass das lyrische Ich weder im Banalen noch im Bösen das Ziel seiner Sinnsuche entdecken kann. Nach dem Enjambement der letzten Zeile wird die Zerstörung durch den Krieg/das Böse und damit die Vergänglichkeit des irdischen Daseins noch deutlicher. Vor allem, wenn die letzte Zeile des fünften Verses und die erste Zeile des sechsten Verses zusammen gelesen wird, sieht der Leser, dass das gesamte menschliche Dasein, sei es in Form des Guten oder des Bösen auf der Welt, sinnlos ist und das Leben nur um des Lebens willen existiert: „zarte und lärmende Stimmen, ziellos, / lösen sich Licht und Schatten in Vergänglichkeit auf, wie transparenter / Staub, der es nicht vermag aufzusteigen oder hinabzugleiten.“ Selbst die Banalität des menschlichen Seins, in die das Ich nach seiner Suche zurückfällt, ist der Vergänglichkeit preisgegeben.

In den nachfolgenden Sätzen „Ich habe vor kurzer Zeit bei euch Schuhe gekauft, / so vor 7, 8 Jahren. Was ist denn mit dem alten Verkäufer? / Dieses Modell ist ganz in Ordnung, nur ein bisschen zu teuer.“ wendet Mu Dan wiederum die Methode der Aufsplitterung und Zusammensetzung der Realität an, wie er sie schon auf eindrucksvolle Art und Weise in seinem Gedicht *Lyrik und Gefühle im Bunker* umsetzte, um die Gleichzeitigkeit zeitlicher und räumlicher Dimensionen darzustellen. An dieser Stelle wird diese Technik jedoch in Anführungsstriche verpackt und bewirkt, dass der Leser noch stärker davon überzeugt ist, es handele sich nur um eine Person. Offen bleibt auch, ob dieses Ich identisch mit dem lyrischen Ich ist, das von „Frau

Weisheit Tugendreich“ begleitet wird und mit dieser „neben der Vitrine /“ „Perlen“ ausgesucht hat, oder ob das lyrische Ich diese Vorgänge nur beobachtet.

Die restlichen Verse haben einen abstrahierenden, zusammenfassenden Charakter. Wenngleich das lyrische Ich vom „Leben wahrhaftig erschöpft“ ist, sucht es dennoch weiter nach einem Sinn, denn es „muss [...] auf der Suche sein“: Sinnsuche als immanente Existenzberechtigung. Der siebte Vers fragt dann auch explizit: „Wie ist mein Weg?“ und: Kann dieser Weg „Wärme und Glück“ in der Armseligkeit des irdischen Daseins bieten, oder ist er nur eine Bestrafung Gottes („am helllichten Tage angeprangert werden“)? Besitzt der Mensch überhaupt ein autonomes Ich oder bleibt er fremdbestimmt (und fliegt hinter „Frau Weisheit Tugendreich“ her)? Gleichzeitig nimmt der siebte Vers das Motto der Vergänglichkeit durch das *Memento mori* in Gestalt der Motte und des Lichts auf: „Ich lebe wahrhaftig in der schwarzen Nacht und stürze mich auf das Licht / der elektrischen Lampe.“ Dem Motiv des „Lichts“, das im Vers den Auftakt für das gesamte Gedicht bildet, kommt auch an dieser Stelle eine entscheidende Funktion zu, insofern als das Licht gerade keine Erleuchtung, keine Erkenntnis, sondern Verderben und Tod bewirkt. Dieses Bild ist ein erneuter Bezug zum Sündenfall. Auf der Suche nach Weisheit kostet der Mensch von den Früchten der Erkenntnis und gerät dadurch ins Verderben. Zwar besitzt er nun die Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen Gut und Böse, aber eben diese Autonomie des Ichs zwingt ihn, in der Armseligkeit des irdischen Daseins seine Suche nach dem Sinn der menschlichen Existenz fortzusetzen: „Wenngleich das Leben wahrhaftig erschöpft, muss ich auf der Suche sein / wenngleich der Dschungel der Ansichten mich umschlingt, / der Glanz des Guten und des Bösen in meinem Herzen aufleuchtet und erlischt, / seit dem Tage, an dem Satan sein Lied sang, /“. Das Verzehren der Früchte der Erkenntnis, bzw. „Früchte der Weisheit“, wie Mu Dan sie wortwörtlich bezeichnet, bedingt schon den nächsten Sündenfall: „Speichellecken, gegeneinander Intrigieren“ bringt den „brillanten Erfolg“, der der Anreiz ist, sich zu versündigen.

Die „dunkle Brille zum Schutz vor der Sonne“ an „einem schneebedeckten Tag“ ist bewusst ambivalent gehalten. Der Mensch besitzt nun zwar die Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen Gut und Böse, jedoch verschließt er seine Augen vor dieser Erkenntnis, da er geblendet ist vom Erfolg, den er in seiner Umgebung aufgrund seines hinterhältigen Agierens erzielt. Dementsprechend ist sein Leben geprägt von Dekadenz und Überfluss, vom „Pariser Parfum“ und von „Gewächshausblumen“. Diese irdischen Verfehlungen sind es, die den Sündenfall – nunmehr im irdischen Dasein – bewirken: „In diesem Augenblick werde ich die Unterkunft von Adams Nachfahren verlassen, / Armut, Niedertracht, Rauheit, vergebliche Fronarbeit und Schmerz ...“. Doch wie kommt es zu diesem zweiten Sündenfall, der in die Hölle führt und damit fort von der „Unterkunft von Adams Nachfahren“? Mu Dan erkennt, dass die Versuchung der Schlange („eine Schlange“ hebt „an ihren Körpern den Kopf hoch“) dann wirkt, wenn eine „unsägliche Erschöpfung“ der „Seele“ vorliegt. Gleichzeitig lässt die Oberflächlichkeit und Banalität des Daseins den Menschen vereinsamen und führt zu „ewigem Isoliertsein im Vertrautsein.“ „Gefühle und Gedanken“ sind im täglichen Materialismus zu „einer ausgetrockneten Hülle“ geworden, die auf „tägliche Gebrauchsartikel ausgesät“ werden. Das nun autonom gewordene Ich vermag dieses Verkümmern der Seele und den Verlust des geistigen Überbaus nicht hinzunehmen. Darum muss die Sinnsuche weitergeführt werden. Das Gedicht erreicht seinen Höhepunkt in den Sinnfragen: „Bin ich wirklich am Leben? Bin ich am Leben? Ich bin am Leben / aber wofür?“ Dieses Motiv des zum Tode Geborenseins wird Mu Dan in seinem Gedicht *Ich* wieder aufnehmen. Im Chinesischen kann der Satz daher auch als „Bin ich wirklich lebendig? Bin ich lebendig? Ich bin lebendig / aber wofür?“ übersetzt werden. Ist die Geburt

des autonomen Ichs nur eine Geburt zu seinem erneuten Tod? Mit anderen Worten: Ist dieses mündige Ich wirklich handlungsfähig, und wenn ja, was kann es mit seiner Autonomie umsetzen und wofür, bzw. warum sollte es dies tun? Daraus ergibt sich die allgemeiner gehaltene Sinnfrage, mit der diese Zeilen ebenfalls übersetzt werden können: „Lebe ich wirklich? Lebe ich? Wofür lebe ich?“

Die Antwort lautet: „Damit der Baum vor seinen Wurzeln die Augen verschließt. /“ Durch den Sündenfall und die daraus resultierende Fähigkeit zur Erkenntnis und zur Unterscheidung von Gut und Böse hat sich der Mensch gleichsam von Gott abgewandt. Er hat ihm das Vertrauensverhältnis aufgekündigt, dessen zentrales Element gerade darin bestand, sich auf Gottes Entscheidungen zu verlassen und damit kein eigenes Urteil zu wagen. Nun aber „verschließt“ der Mensch die Augen vor diesen „Wurzeln“, die er selbst gekappt hat. Gleichzeitig bedeutet dieses Bild, auf chinesische Verhältnisse bezogen, dass das nun mündige Ich sich der fatalistischen chinesischen Tradition „verschließt“ und nicht mehr bereit ist, widerspruchslos in Familie, bzw. Staat, Kosmos oder Buddha aufzugehen, wie es Konfuzianismus, bzw. Daoismus oder Buddhismus von ihm fordern. Dieser Prozess des Loslösen von überlieferten Traditionen und Autoritäten impliziert für das mündige Ich im chinesischen Kontext, sich der Außenwelt, d.h. dem Ausland gegenüber zu öffnen und den Fortschritt in das Land hineinzulassen: „An der Wand gibt es ein Radio, Musiktöne aus der Ferne“ kommen dem Geflohenen entgegen. Auf der Suche nach Erkenntnis ist das mündige Ich nunmehr zum „Unglück“ des „Landstreicherdaseins“ verurteilt. Jedoch ist diese Form der Existenz notwendig, damit es seine Identität in der Moderne finden und seine Autonomie unter Beweis stellen kann.

Die analytische Aussage mit der daraus resultierenden Entscheidungsfrage „Die Welt liegt gerade zwischen dem Zangengriff von Tag und Nacht, / welchen werde ich aushalten müssen?“ weist über die Situation des Individuums hinaus auf eine weitere Dimension: die ungewisse Zukunft Chinas. Zum Zeitpunkt, als Mu Dan das Gedicht schrieb, im Februar 1940, befand sich das Land im chinesisch-japanischen Krieg. Grundsätzlich hat diese Frage bis heute nicht an Aktualität eingebüßt. Das mündige Ich steht ständig am Scheideweg seiner Existenz: Wird es den Weg zum Guten oder zum Bösen beschreiten, bzw. wird es überhaupt in der Lage sein, seinen autonomen Geist bei der Erkenntnis von Gut und Böse anzuwenden, oder wird es beispielsweise doch lieber eine Sonnenbrille aufsetzen und sich erneut von der Schlange versuchen und korrumpieren lassen? In der Tat ist es ein „düsteres Los“, das dem Individuum in China nach 1942 bevorsteht. Zwar befördert Mu Dan die Geburt des autonomen Ichs, das sich effektiv in die Gesellschaft einzubringen vermag, nach besten Kräften, im sozialistisch-maoistischen Kollektiv wird es jedoch erneut fast vollständig ausgelöscht und wortwörtlich zum Tode verurteilt. Gegen diesen Prozess stemmt sich Mu Dan als einer der wenigen, wenn nicht gar als einziger Dichter. In seinem Gedicht *Begräbnislied*¹²⁶³ wird das alte Ich schließlich doch nicht vom Kollektiv der „Genossen“ zu Grabe getragen, da Mu Dan sich in seinen Überzeugungen nicht brechen lässt.

*Von der Leere zur Bereicherung*¹²⁶⁴

Die Identitätskrise und die Suche nach dem autonomen Ich geht weiter. Im dem Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* steht jedoch nicht nur die spirituelle Sinnsuche des Individuums im Mittelpunkt, sondern ebenso die Verzahnung von dessen Suche mit dem Streben der Gesellschaft und des Staates nach neuen Denkmustern und Werten. *Von der Leere zur Bereicherung* ist eine Abstraktion des Gedichts *Das Lied der träumerischen Illusionen*.¹²⁶⁵ In beiden Gedich-

ten durchlaufen das Ich und die Gesellschaft drei Phasen, um sich selber neu zu erschaffen und so den Weg in die Moderne zu meistern. Die erste Phase ist eine Form des *Ennui*, wie sie schon in *Die Versuchung der Schlange* zum Ausdruck kommt und ein zentrales Motiv der Gedichte in Mu Dans erstem Teil „Das Expeditionskorps“ bildet. Das Ich kann sich in seiner Dekadenz und Melancholie nicht mehr vermitteln. Im zweiten Modus befinden sich das Ich und die Gesellschaft in einem Krankheitszustand, der aus der Leere der Existenz resultiert. Gleichzeitig macht sich das autonome Ich auf die Suche und forscht nach Auswegen. Damit legt es den Grundstein für die dritte Phase, in der es nur durch Gewalt und Zerstörung auf der intellektuellen, gedanklichen Ebene gesunden kann. Dieser Prozess ist überaus ambivalent, denn an dessen Ende steht die Angst vor dem Verlust des Ichs und die Frage, was nach der Sintflut kommt.

Von der Leere zur Bereicherung

1

Hungersnot, Eiseskälte, absolute Stille
Die Weite und Leere des Treibsands unter deinen Füßen ...

Verschanzen wir uns doch im Echo des tropfenden Zeitflusses
Auf unserer eigenen einsamen Insel.
Langweilig? Aber reden wir doch miteinander,
ich habe gesehen, wer im Salon einen Schritt hinter den anderen setzt,
seine Lippen hin und her bewegt und unzählige Funken versprüht.

Einige Schatten, Heiterkeit und Grauen,
warten auf einer unsichtbaren Wand auf die frohe Botschaft,
„Ich komme!“ Doch als die Flut
ihre Arme ausbreitet und uns dies zuruft,
in diesem Augenblick begegne ich Henry Wang,
er hat sich ein paar Tage mit der Familie gestritten, noch trägt er
die erregte Gischt der Gezeiten in sich,
erschöpft, tritt er in das Café ein
und lehnt sich gemütlich an den weichen Ledersessel,
verdammte, was soll ich nun machen, denkt er.
Ihm gegenüber sind zwei traumverhangene Augen
untergegangen, im Kreise sich drehender Zigarettenschwaden,
ich darf nicht weiter zögern, der Zigarettenqualm dringt wieder
in die Schminke ein. Eine Obst reichende Hand,
ein sinnierendes Runzeln der Augenbrauen:
Reden wir doch miteinander, so lass uns doch reden.
Der Sinn und das Elend des Lebens,
Schokolade und vergangene Tage des Glücks.
Da erblickt er
das Meer, so still und klar,
nachdem er sich entschlossen aufgerafft hat,
singen gerade auf der Straße Gruppen von Menschen,
erhebt euch, die ihr nicht mehr Sklaven sein wollt ...

Das Blut kocht in seinen Adern, er verbirgt den Kopf in der Hand.

2

Ach, wer ahnt, wie sehr ich einst gesucht habe,
sie, diese armselige Inkarnation meiner selbst,
als die wilde Brandung emporschlägt
und mich umwirft, hinwegreißt, überschwemmt,
von Nordosten bis nach Südwesten kann ich nicht mehr
standhalten.

Hier ist eine schweigende Frau.
„Ich kann nicht mehr durchhalten, rettet mich!“
Doch sie hat zu viel gesprochen, sie dreht sich
dreht sich, bis ihr schwindlig wird, nun ist sie
die junge Herrin im Hause Zhang.
Dies hier ist mein Freund,
der zu mir sagt, wovor hast du denn Angst?
Das ist doch nur ein Traum. Dieser Mensch
hat sich in Taiyuan, Nanjing, Xi 'an, Hankou herumgetrieben.
„Die Wiedergeburt Chinas“ zu Ende geschrieben, den Stift beiseitegelegt,
ach, wie sehr ich mich doch nach einer warmen Unterkunft sehne,
und einem hellen, saubereren Schreibtisch! Da ist wieder ein Mensch.

Haus und Hof sind ihm abgebrannt, in seinem Leid schreit er,
Krieg! Krieg! Während des Bombardements
(die Flut überschwemmt uns schon wieder)
versinkt die ganze Stadt in der Zerstörung, hinweggerissen
von der wilden Brandung, in der wilden Brandung ist die Gischt
des Blutes, die Gischt glänzt.

Doch einen derart unvernünftigen Menschen habe ich nicht getroffen,
es ist nicht du und auch nicht ich.
Hör mal, sage ich, komm doch bitte in unseren geretteten Bankettsalon,
hier ist ein schwefeliger Geruch und zerrissene Nerven.
Er lächelt, er kann einfach nicht bereuen,
auch wird er nicht den Becher der Erinnerung austrinken,
unschlüssig, schwankender süßer Wein.
Ich meine, dass ich vielleicht sein Mitgefühl habe,
aber in unserer dreiteiligen Abhandlung,
weiß ich nicht, wer er ist.

3

Nur du bist mein Bruder, mein Freund,
wie lange schon ist es her, dass wir einst entlang einer unsichtbaren Mauer
nebeneinander gegangen sind. Ganz unbemerkt, sanft,

(für unsere Existenz und auch für unser Wohlergehen),
lass uns noch einmal ein hämisches Lächeln austauschen, Intrigen und Grausamkeiten.
Doch was haben wir nun!

Ein heftiger Wind lässt die Wälder hin und her schwanken,
aus unserem Tagebuch schüttelt er Perlen von Tau herab,
die sich in der Zeitung zu einem dünnen Rinnsal sammeln,
(es wird nicht ewig und auch nicht weit fließen)
es fließt an zwei grausamen Ufern vorbei, an dem Ufer

sitze ich und schluchze.
Prächtige Gesänge fließen vorbei,
von den Vorfahren überlieferte Verträge fließen vorbei,
die Eloquenz nach der Teeparty um zwei Uhr, ehemalige Gärten,
Sandwiches, Ahnentafeln, Hände mit langen Fingernägeln,
Tugend und Moralgesetze fließen vorbei, unerbittlich,
so tiefe Wurzeln, klagen sie.
Einsame und eintönige Mutter Erde, gib mir Halt,
bevor das Wasser über die Ufer tritt, denn ich war einst
deine Seele, wurde von dir großgezogen,
für alles habe ich bei dir einen Platz gefunden,
doch das Wasser kommt, der Ort, auf den ich meinen Fuß setze,
vielleicht wirst du auch bald fortgeschwemmt.

4

Die Flut überquert die breite, totenstille Ebene,
überschwemmt Gebirgsketten, greift überraschend an;
breitet sich aus, bringt eine riesige schwarze Silhouette mit sich,
und Grauen, und unser verlorenes Ich.
Der todbringende Zauberspruch bricht auf einmal entzwei
und stürzt unter donnerndem Lärm ein, im Nu
sehe ich all überall weiße Knochen
sich in Kreisen drehen, ich höre ein sich ausbreitendes Gelächter,
rau, gewaltig, nicht wie das ermattete Lächeln
auf unseren Mundwinkeln, (wenn die Welt auf unserer
Zungenspitze zu einem sich in der Luft auflösenden kleinen Ball geformt wird,
der als weißer Nebel ausgespuckt wird), er breitet sich aus wie ein neuer Staat,
er will aus verzweifelten Herzen Blumen ausreißen.
Ich habe solches Gelächter in Bergwerken gehört,
in den ewig schlaflosen Augen an der Front,
in verschiedenen, sich plötzlich formierenden Organisationen,
zusammen mit einer Handbewegung,
wer weiß, wo wir uns nach einer Handbewegung befinden?
Wir haben so sehr auf diese weißen Knochen gewartet!

Frau Weisheit Tugendreich sagt zum Sohn vom alten Zhang,

(sobald er zu mir nach Haus kommt, sage ich zu ihm),
dein Vater war sein Leben lang ein ehrlicher, aufrechter Mensch,
wenn du dich gut benimmst, tun wir es ebenso,
doch der junge Zhang lief fort, sein großer Bruder
(sein großer Bruder hat viel bessere Aussichten)
ist Bauer, tagtäglich kommt er erst beim Anbruch der Dunkelheit nach Hause,
oft gebe ich ihm Baumwollfutter und sag dann zu ihm,
was soll das, dass du in diesen Zeiten immer wieder deine Frau schlägst,
gestern kam er und fragte nach meinem Befinden, seinen jüngeren Bruder brachte er
nicht mit, aber die Nachricht, dass er im Krieg gefallen ist ...

Doch daran brauchen wir keinen Gedanken verschwenden, wer ahnt,
dass ein noch entsetzlicherer Tod uns verfolgt,
weil ich die Flut gesehen habe, die mit dem Orkan
aus weiter Ferne immer näher kommt, die unsere Herzen durchdringt,
unsere veralteten Adern, und uns mit Haut und Knochen verschlingt.

September, 1939

Die ersten beiden Sätze des Gedichts sind eine Bestandsaufnahme der Situation, in der sich das Ich und die Gesellschaft befinden. Dabei wird der Leser direkt angesprochen und somit von Beginn an in die Metamorphose mit einbezogen, die das Ich in verschiedenen Etappen durchläuft. „Hungersnot, Eiseskälte, absolute Stille, / die Weite und Leere des Treibsandes unter deinen Füßen ... / verschanzen wir uns doch im Echo des tropfenden Zeitflusses / auf unserer eigenen einsamen Insel.“

Das Ich befindet sich in einer spirituellen „Hungersnot“, einem geistigen Vakuum der „absoluten Stille“ sowie in einer Art Schockstarre (der „Eiseskälte“). Damit wird schon in der ersten Zeile die Unfähigkeit des Ichs, zu handeln und sich nach außen hin zu vermitteln, deutlich, wengleich der starke Drang besteht, aus diesem Zustand auszubrechen. Das Ich und seine Seele sind im wahrsten Sinne des Wortes ausgehungert nach etwas, das ihm Halt zu geben vermag. Doch es sieht nur hilflos seinen ganz unvermeidlichen Untergang, „die Weite und Leere des Treibsandes unter deinen Füßen“. Dieser Untergang ist jedoch durch die Passivität des Ichs selbstverschuldet. Auf der „eigenen einsamen Insel“, wo sich das Ich und die ganze Gesellschaft „verschanzen“, scheint die Zeit stillzustehen, wobei die erste Person Plural „wir“ darauf verweist, dass es sich um ein umfassendes Phänomen handelt. In seiner absoluten Isolation von der Außenwelt vermag das Ich nur noch das „Echo des tropfenden Zeitflusses“ zu vernehmen. Damit verdeutlicht Mu Dan gleichermaßen die politische und kulturelle Isolation Chinas, die den Untergang der Nation bewirkt und aufgrund der kulturellen geistigen Stagnation zudem den Verlust des geistigen Überbaus zur Folge hat. Nichts vermag dem Menschen, bzw. ganz konkret dem Leser selbst („unter deinen Füßen“), mehr Halt zu geben, sei es die Religion, die Kultur, bzw. die gesamte jahrtausendealte Tradition. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass die Nation nur dann überleben kann, wenn sie sich der Außenwelt, d.h. dem Ausland gegenüber, öffnet. Das Symbol des „Treibsands“ weist indirekt darauf hin, dass dieser Prozess der Öffnung nur mit Gewalt, bzw. Tod, verbunden sein kann und auch den Untergang der alten Identität impliziert, die erst wieder neu aufgebaut werden muss.

Im gegenwärtigen Zustand der Abkapselung von der Außenwelt herrscht jedoch eine Form des *Ennui* („Langweilig?“), die an die Ruhe vor dem Sturm erinnert, der Europa vor Beginn des Ersten Weltkriegs erfassen sollte. Vom Gesamtüberblick auf den Zustand der Nation und des Individuums steigt Mu Dan nun hinab in die Moment- und Detailaufnahme alltäglicher Banalitäten. Das dekadente, melancholische Ich sinniert über seine Situation, ohne sich jedoch zum Handeln aufzuraffen, um seinen Zustand der Todessehnsucht zu ändern: „Die Weite und Leere des Treibsandes unter Deinen Füßen“. Das Angebot „Aber lass uns doch miteinander reden. /“ weckt fälschlicherweise beim Lesen die Hoffnung, nun trete eine Veränderung ein. Dieses Ich ist jedoch nicht in der Lage, sich der Außenwelt mitzuteilen, wenngleich es dies vielleicht möchte. Es „bewegt“ lediglich „seine Lippen hin und her“, d.h., es spricht zu sich selbst und ist in seiner Melancholie und Selbstzentriertheit zu keiner wahren Leidenschaft mehr fähig.

Diese „einsame Insel“ droht nunmehr von der „Flut“ des Zeitalters überschwemmt zu werden, die sich aus den „Tropfen des Zeitflusses“ formiert. In die Heiterkeit der Dekadenz und die Banalität der Existenz mischt sich ein „Grauen“. Das Ich, aber auch die Nation, bzw. Gesellschaft „wartet“ auf „die frohe Botschaft“, die paradoxerweise jedoch die Zerstörung ihrer Identität mit sich bringt. Dieses Warten auf den Verlust der alten Identität ist für alle Beteiligten eine widersprüchliche Erfahrung und darum gleichermaßen von „Heiterkeit“ und „Grauen“ durchsetzt. *Fuyin*, aus dem Chinesischen übersetzt, bedeutet „frohe Botschaft“ beziehungsweise „Evangelium“; deshalb schwingt mit der einbrechenden Flut eine eindeutig religiöse Komponente mit. Die „Flut“ fungiert quasi als Sintflut, die die Menschen von all ihren Sünden reinwaschen soll und dabei doch einen Neuanfang nach der Zerstörung bereithält. Wie bereits in dem Gedicht *Die Versuchung der Schlange* thematisiert Mu Dan hier erneut den sich in Dekadenz und Korrumpierung des Ichs manifestierenden zweiten Sündenfall, der gleichzeitig die Suche des Ichs nach Autonomie und damit verbundener Handlungsfähigkeit in Gesellschaft und Staat beinhaltet. *Von der Leere zur Bereicherung* ist insofern eine Fortsetzung der Metamorphose des Ichs auf dem Weg von seiner im Fatalismus begründeten Unmündigkeit hin zu seiner Unabhängigkeit von jeglichen Autoritäten. Vom Gedicht *Lyrik und Gefühle im Bunker* lässt sich wiederum der Bogen schlagen zur Erkenntnis, dass der Weg, den das Ich von der Leere zur Bereicherung beschreitet, mit der Zerstörung des alten Ichs einhergehen muss, weil dieses in traditionellen Gedankenmuster verfangen ist.

Die nahende Flut hat also etwas Erlösendes als auch Bedrohliches, Grauenhaftes und Brutales an sich. Bevor der tatsächliche Akt der Zerstörung einsetzt, erfolgt der erneute Sturz und Rückfall in die Banalität der alltäglichen Existenz. Durch das Oszillieren zwischen höherer Abstraktionsebene und Moment- bzw. Detailbeschreibung bewirkt Mu Dan genau das, was er bereits in *Lyrik und Gefühle im Bunker* praktiziert hat: Die Realität wird seziiert und in ihren unterschiedlichen zeitlichen und räumlichen Elementen neu konstituiert. Diese Technik dürfte von moderner Film- und Fotomontage beeinflusst sein. Somit wird der Gewissenskonflikt abgebildet, den das alte dekadente Ich mit dem neuen modernen Ich ausficht, das seine Zerstörung und den Verlust seines Selbst bewirken will.

Die Titelrolle kommt dabei einem gewissen „Henry Wang“ zu, Prototyp des dekadenten, melancholischen Ichs. Der chinesische Allerweltsname Wang, das Äquivalent des deutschen Müller oder Meier, unterstreicht seine Universalität. Übersetzt heißt „Wang“ „König“. Somit kann „Henry Wang“ auch als „King Henry“ verstanden werden und wirkt aufgrund der Diskrepanz zwischen Schein und Sein verfremdet und lächerlich zugleich. „Henry Wang“ will durch die Wahl des englischen statt des chinesischen Vornamens als auch durch die Umstellung von

Familien- und Vornamen in die englische Version demonstrieren, dass er genau das mitmacht, was in den 20er und 30er Jahren – und heute ebenfalls wieder – gerade bei der Mittel- und Oberschicht in Mode ist: die gesellschaftlichen Gepflogenheiten aus dem Ausland nachahmen – allerdings nur oberflächlich und bezeichnenderweise gerade ohne sich wirklich anderen Kulturen und Denkweisen zu öffnen. Es bleibt bei den englischen Namen, den „Sandwiches“ und der „Teeparty“, die Mu Dan im Laufe des Gedichts erwähnt. Somit ist der Name „Henry Wang“ nur eine aufgeblasene Hülle und veranschaulicht besonders anschaulich die Leere, Nichtigkeit und Angepasstheit der Gedanken des dekadenten, melancholischen Ichs. Statt sich tatsächlich der Außenwelt zu öffnen und sich der Moderne mit ihren aufgeklärten Ansichten und Gedankenmustern zuzuwenden, verschließen sich die „Henry Wangs“ und damit die ganze Gesellschaft und sogar der Staat auf ihrer einsamen Insel vor Neuerungen, Reformen und Revolutionen. Diese würden schließlich ihren Untergang bedeuten. Anstatt sich mit gesellschaftlichen Angelegenheiten zu beschäftigen, verschwendet das Ich des Henry Wang seine Energie für die Banalitäten des Alltags, wie für einen Streit mit seiner Familie, der „ein paar Tage“ dauert.

Überträgt man diese Beobachtung auf die Situation im China der 30er und 40er Jahre - Mu Dan hat das Gedicht im September 1939 geschrieben -, so mögen diese Zeilen auch heißen: Anstatt sich gegen die japanische Aggression von außen zu wehren, konzentriert sich die machthabende Clique der Guomindang auf den Bürgerkrieg mit den Kommunisten und ermöglicht es den Japanern dafür, zum Beispiel das sogenannte Mandschuko, ein Territorium im Osten Chinas, und somit einen Großteil des Landes, offen zu annektieren. Dazu wird der letzte Kaiser Chinas, Pu Yi, als Marionettenherrscher eingesetzt. Besonders ironisch wirkt daher die Aussage, dass „Henry Wang“ immer noch „die erregte Gischt der Gezeiten“ in sich trägt. Einerseits mag dieser Satz auf den inneren Kampf des gespaltenen Ichs anspielen, das sich zwischen Moderne und Tradition sieht, andererseits weist er darauf hin, dass das dekadente Ich eben nicht in der Lage ist, auf seine Stimmung hin Taten folgen zu lassen. Der Tenor dieser Zeilen ist gleichzeitig sarkastisch, da „Henry Wang“ nicht mehr fähig ist, wahre Erregung und Leidenschaft für wichtige Angelegenheiten zu entwickeln. Anstatt zu handeln, „tritt er in das Café ein, / und lehnt sich gemütlich an den weichen Ledersessel, /“ und fängt an, melancholisch zu sinnieren, überfordert mit der gegenwärtigen Situation und der Bedrohung, mit der er sich konfrontiert sieht: „verdammte, was soll ich nun machen, denkt er.“

Die ihm gegenüber positionierten „traumverhangenen Augen“ sind das absolute Ebenbild seiner Melancholie, seines *Ennui* und seiner Handlungsunfähigkeit. Das Motiv des Traums, das Mu Dan ebenfalls in seinem Gedicht *Das Lied der träumerischen Illusionen* verwendet, verweist auf die vergangenen, veralteten Traditionen, die sich in der Realität unweigerlich in Luft auflösen und von ihr brutal zerstört werden. Diese Zerstörung wird symbolisch unterstrichen durch das Enjambement von Sinneinheiten: „Ihm gegenüber sind zwei traumverhangene Augen / untergegangen, im Kreise sich drehender Zigaretenschwaden.“ Der Traum von Tradition und alten Werten ist „untergegangen“ indem er sich in der Realität im wahrsten Sinne des Wortes in Schall und Rauch aufgelöst hat: „untergegangen, im Kreise sich drehender Zigaretenschwaden“. Die Bemerkung „ich darf nicht weiter zögern“ verdeutlicht den Kampf des gespaltenen Ichs zwischen den zwei Identitäten von Tradition und Moderne. Gleichzeitig illustriert sie gerade die Unfähigkeit des Ichs, aus dem gegenwärtigen Zustand auszubrechen, denn anschließend verfällt es wieder in seinen träumerischen Modus geschöner Realität. Der „Zigarettenqualm“, der „wieder / in die Schminke ein[dringt]“, verweist auf diese rückwärts-gewandte Bewegung. Anstatt sich jetzt wirklich zu erheben und autonom gegen sein Schicksal aufzubegehren, „reicht“ das lyrische Ich banalerweise „Obst“, zeigt „ein sinnierendes Runzeln

der Augenbrauen“ und redet „melancholisch über den „Sinn und das Elend des Lebens, / Schokolade und vergangene Tage des Glücks. /“ In seinem Innersten sieht das Ich die Ruhe vor dem Sturm, bzw. vor der herannahenden Zerstörung durch die „Flut“, „das Meer, so still und klar /“.

Während das Ich „sich entschlossen“ aufzuraffen scheint und beim Leser die Illusion erweckt, es werde aus seiner Lethargie und seinem Zustand der Isolation ausbrechen, formieren sich derweil auf der Straße die Vorboten gesellschaftlicher Umwälzungen. Anklänge an die „Internationale“ sind unverkennbar: „auf der Straße gingen gerade Gruppen von Menschen, / erhebt euch, die ihr nicht mehr Sklaven sein wollt ...“ Diesen Gesang mag das dekadente Ich in seinem noch sicheren Café von der Straße her hören, oder aber es handelt sich erneut um den Kampf, den es in seinem Inneren ausficht. Insofern findet eine subtile Verflechtung von Außen- und Innenwelt statt, von scheinbar progressiven gesellschaftlichen Kräften einerseits und der Lethargie des Einzelnen andererseits. Dabei entsteht genau dieses Bild als reine Imagination – und damit eine andere Form von Traum. Das Bild impliziert Zerstörung im Rahmen einer vom Ich krampfhaft aufrechterhaltenen Scheinstabilität: „Das Blut kocht in seinen Adern, er verbirgt den Kopf in der Hand.“ Anstatt sich selbst gegen das Schicksal, bzw. seinen eigenen Fatalismus zu erheben, baut das Ich Luftschlösser und philosophiert über den Sinn des Lebens, wie es zum Beispiel andere Dichter in den 30er Jahren wie Xu Zhimo taten, deren Lyrik Mu Dan aus diesem Grund geringschätzt.¹²⁶⁶

Ironischerweise bestätigen dabei die letzten 75 Jahre chinesischer Geschichte genau dieses permanente Gespaltensein und die Rückzugsmentalität der Intellektuellen in ihr „Café“, in ihren Elfenbeinturm, währenddessen sich die „Sklaven“ als Proletarier aller Länder vereinigen mögen. Die niemals enden wollende Identitätssuche der chinesischen Gesellschaft wirkt wie auf ewig eingefroren in diesen Gedichtzeilen Mu Dans. Der heutige Leser des Gedichts sieht vor seinem geistigen Auge die Scheinrealität und Scheinstabilität auf dem Platz des Himmlischen Friedens abgebildet, auf dem genau diese Worte der Proletarier neben dem überdimensionalen Mao Zedong Portrait und dem Spruch „Lang lebe der Vorsitzende Mao“ prangen.

Im zweiten Teil des Gedichts wird das Gespaltensein des Ichs auf seiner Sinnsuche in die Moderne in besonders drastischer Form verdeutlicht. Nur durch die Zerstörung des alten Ichs kann die Metamorphose zum modernen Ich vollzogen werden: „Ach, wer ahnt, wie sehr ich einst gesucht habe / sie, diese armseligen Inkarnationen meiner selbst, als die wilde Brandung emporschlägt / und mich umwirft, hinwegreißt, überschwemmt, /“. Das Enjambement verweist darauf, dass es die einsetzende Sinnsuche des Ichs ist, die zu seiner Spaltung führt. Die aufbrandende Flut zerstört das alte Ich und „wirft“ die alten Gedankenmuster, Traditionen und Werte im wahrsten Sinne des Wortes „um“. Diese Verwandlung erfolgt auf allen nur denkbaren Ebenen, bis das alte Ich dem Druck von außen nicht mehr „standzuhalten“ vermag: „vom Nordosten bis nach Südwesten kann ich nicht mehr standhalten.“ Die geografische Kartierung impliziert die gesellschaftliche Tragweite, die die radikale Veränderung des Individuums nach sich zieht. Neue Wertevorstellungen und gesellschaftliche Strukturen werden sich in jedem Winkel des Landes bemerkbar machen. Diesem Einfluss von außen, der „wilden Brandung“, kann nicht länger „standgehalten“ werden. Er durchzieht jedes Individuum von „Taiyuan 太原, Nanjing 南京“ bis nach „Xi'an 西安, Hankou 汉口“ – diese Orte markieren die Achse von Nordosten bis nach Südwesten.

Verschiedene Personen werden auf ihrer Sinnsuche in ihrem ganz spezifischen Schicksal von der Flut überschwemmt und versuchen alle auf ihre Art und Weise dagegen aufzubegehren, jedoch erfolglos. Zunächst geht es um die Zwangsheirat einer jungen Frau, die sich notgedrungen in ihr Schicksal fügt. Ihr „Schweigen“ ist nur die fatalistische Geste nach außen hin. Es steht in paradoxem Gegensatz zu ihrem verzweifelten Hilferuf „Ich kann nicht mehr durchhalten, rettet mich!“ und dem nachfolgenden Kommentar „Doch sie hat zu viel gesprochen.“ Die Tradition gebietet ihr, nicht gegen das ihr vorgezeichnete Schicksal aufzubegehren, während das moderne, ausländische Gedankengut dazu animiert, dass das autonome Ich sich aktiv gegen Unterdrückung und Autoritäten zur Wehr setzt. Diese innere Gespaltenheit zerreißt die junge Frau, sodass sie am Ende den Verstand verliert: „dreht sich / dreht sich, bis ihr schwindlig wird.“ Die Wiederholung des Verbs „drehen“ unterstreicht die besondere Heftigkeit des inneren Kampfes, den sie verliert: „nun ist sie / die junge Herrin im Hause Zhang.“ Die gesamte Entwicklung erscheint als eine Verdrehung der Realität in eine Scheinrealität: „Das ist doch nur ein Traum“ und „wovor hast du denn Angst?“ Gleichzeitig impliziert die Frage, dass diese Scheinrealität der alten Traditionen, wie zum Beispiel der Zwangsheirat, nur noch von begrenzter Dauer sein wird und die Menschen bald aus diesem Traum erwachen werden.

Der Schriftsteller hingegen, der ganz China bereist hat („hat sich in Taiyuan, Nanjing, Xi 'an, Hankou herumgetrieben“) und damit die ganze Nation zu analysieren vermag, begnügt sich damit, in seinen Schriften „die Wiedergeburt Chinas“ zu fordern. Auch sein Ich kann sich nicht handelnd nach außen hin mitteilen. Er verschanzt sich, ebenso wie das dekadente Ich, auf seiner „einsamen Insel“, um neue Elfenbeinturm-Literatur hinter verschlossenen Türen realitätsfern und wie in einem „Traum“ zu verfassen: „ach, wie sehr ich mich doch nach einer warmen Unterkunft sehne / und einem hellen, sauberen Schreibtisch!“ Insofern erscheint dieser Schriftsteller als Sinnbild für alle intellektuellen und reformorientierten Kräfte, die allerdings nicht in der Lage sind, aktiv Veränderungen in der Gesellschaft zu bewirken.

Die geringste Aufmerksamkeit in der Aufbruchsstimmung, die China erfasst, wird schließlich dem einfachen, kleinen Mann zuteil. Seine Position ist also noch unter der der Frauen, deren Emanzipation und die grundsätzlich freie Partnerwahl hier zur Sprache kommen. Währenddessen stellen die Intellektuellen, d.h. die dekadenten Schriftsteller und politischen Phrasendrescher, die Spitze der gesellschaftlichen Hierarchie dar. Der einfache Mann hat aufgrund des Umbruchs am meisten zu leiden, denn er hat alles verloren: „Haus und Hof sind ihm abgebrannt, in seinem Leid schreit er, / Krieg! Krieg!“ Darin vermischt sich die realistische Verarbeitung des Krieges und die Zerstörung durch das „Bombardement“. An dieser Stelle thematisiert Mu Dan, wie schon in dem Gedicht *Lyrik und Gefühle im Bunker* seine Erkenntnis mit weitreichenden Implikationen: Krieg und Verfall der Werte bzw. Traditionen sind parallele Vorgänge, die einander bedingen und sich gegenseitig begünstigen.

Parallel zum Krieg erfolgt daraufhin die „Flut“ und die „wilde Brandung“, die das alte Ich zerstört. In diesem Vorgang liegt erneut etwas Erlösendes oder gar Glorreiches, wie es schon im ersten Teil des Gedichts zum Ausdruck kommt. Zerstörung wird also zu einem notwendigen Prozess, da sie die Entstehung des modernen, autonomen Ichs vorbereitet. Bevor allerdings diese Zerstörung wirklich umgesetzt wird, verfllt das Ich wiederum in die Banalität des Alltags und in seine Melancholie und Dekadenz. Genau darin meint das lethargische Ich sich verschanzen zu können. Dementsprechend fordert sein Verständnis von Vernunft dazu auf, „doch bitte in unseren geretteten Bankettsalon /“ einzutreten. In dem scheinbar sicheren „geretteten Bankettsalon“ regiert jedoch das Grauen und die Furcht vor der unmittelbaren Zerstörung.

Dabei erinnert der „schwefelige Geruch“ der Brandbomben an das „düstere gelbe Licht“, das Mu Dan in *Lyrik und Gefühle im Bunker* erwähnt. In den letzten drei Zeilen des zweiten Teils des Gedichts überschneidet sich das Ich bis zur Unkenntlichkeit mit den gesellschaftlichen Prototypen – zwangsverheirateter Frau, Intellektuellem, einfachem Mann –, die es zuvor von seiner überlegenen Warte aus analysiert hat. Durch die ironisierende Formulierung der „dreiteiligen Abhandlung“ mutiert indirekt das gesamte Gedicht zu einer abgehobenen Hypothese und Hoffnung des lyrischen Ichs: „Ich meine, dass ich vielleicht sein Mitgefühl habe, / aber in unserer dreiteiligen Abhandlung, / weiß ich nicht, wer er ist.“ Die Pronomina „ich“, „sein“, „unser“ und „er“ veranschaulichen in ihrer scheinbar beliebigen Aneinanderreihung die vollkommene Verschmelzung des Ichs mit der ganzen Gesellschaft und antizipieren bereits die Zerstörung des alten Ichs, die nach diesem Auseinanderbrechen seines Selbst vollzogen wird.

Der dritte Teil des Gedichts zeigt die Zerstörung des alten Ichs – sprich der traditionellen Werte, aber auch der Dekadenz und der Melancholie – in seiner ganzen Bandbreite. Am Anfang steht die Verabschiedung des modernen Ichs von dem alten Ich der Tradition. Das alte Ich wird als alleiniger „Bruder“ und „mein Freund“ bezeichnet. Die Spaltung des Ichs war eigentlich schon lange vollzogen und geschah scheinbar unbemerkt: „wie lange schon ist es her, dass wir einst entlang einer unsichtbaren Mauer / nebeneinander entlanggegangen sind. Ganz unbemerkt, sanft,“. Diese Koexistenz gedieh jedoch nur aufgrund des gegenseitigen, kalkulierten Nutzens und Ausnutzens. Darum verwendet Mu Dan das Bild zweier Brüder und Freunde. Es verweist zum einen auf das rein zweckgebundene, unechte Beziehungsgeflecht in der chinesischen Gesellschaft – basierend auf dem noch heute häufig benutzten Sprichwort „Du hintergehst mich und ich betrüge dich“ (er yu wo zha 尔虞我诈). Zum anderen evoziert es das biblische Motiv des Brudermords von Kain an Abel. Denn das alte und das moderne Ich versuchen beide sich gegenseitig zu unterdrücken und umzubringen. Letztendlich gewinnt jedoch das moderne Ich die Oberhand und beseitigt seinen Kontrahenten.

Insofern thematisiert Mu Dan in diesem Gedicht einen Konflikt, der bis heute hochaktuell ist, nicht nur in China. Im gegenwärtigen China bemüht sich zwar der Staat, bzw. die Partei darum, die chinesische Tradition neu zu beleben, um das geistige Vakuum zu füllen und den „Treibsand“ der Leere unter ihren Füßen zu stoppen. Dieser Versuch ist jedoch zum Scheitern verurteilt, da auch hier der Einzug der Moderne in Form des autonomen Ichs auf sämtlichen Ebenen nicht mehr aufzuhalten ist. In diesem Sinne dürfte auch das alte Ich im staatlichen Bereich, also die Partei, als logische Folge, dem Untergang geweiht sein.

Die Beziehung zwischen dem alten und dem neuen Ich ist entscheidend „für unsere Existenz und auch unser Wohlergehen“. Dies lässt sich auch übersetzen als „für unser Leben und unser Glück“. Die Wortwahl verdeutlicht die Doppeldeutigkeit, die diese Beziehung kennzeichnet. Nach außen hin ist alles harmonisch, voller „Leben“ und „Glück“, was zusätzlich durch die Adjektive „sanft“, bzw. „zärtlich“ unterstrichen wird. Doch in Wirklichkeit birgt diese Beziehung ein äußerst destruktives Potenzial vom „hämischen Lächeln“ hin zu „Intrigen und Grausamkeiten“. Übertragen auf das moderne China ist die Parallele verblüffend. Offiziell wird die harmonische Gesellschaft und die Verwirklichung des „Traums“ für einen jeden Chinesen propagiert und beschworen, doch auch hier sind die Widersprüche in der Gesellschaft eklatant. Sie betreffen unter anderem gerade den Zusammenprall von Moderne und Tradition, bzw. die bewusste Verneinung und Unterdrückung des westlichen aufgeklärten Gedankenguts und damit des autonomen Ichs. So werden alte, auf den Westen bezogene Feindmuster, sei es aus dem chinesisch-japanischen Krieg oder aber aus der Kulturrevolution, neu aktiviert. Auch hier

ist das zerstörerische und selbstzerstörerische Potenzial der Gesellschaft und des Staates offensichtlich.

Die „unerbittliche“ Zerstörung des alten Ichs ist verbunden mit Grauen und Entsetzen, Bedauern und Zweifel. Der „heftige Wind“ der Zerstörung verwandelt sich zu einem Sturm, „lässt die Wälder hin und herschwanken“, und der „tropfende Zeitfluss“, der schon im ersten Teil der Auslöser für die Metamorphose des Ichs auf seinem Weg in die Moderne ist, kommt nun erneut zum Vorschein: „Aus unserem Tagebuch schüttelt er Perlen von Tau hinab.“ Diese Zerstörung und gleichzeitige Transformation der Ich-Identität findet ihren Widerhall in der Öffentlichkeit, „in der Zeitung“. Die Moderne, in die sich das Ich bewegt, ist jedoch nur ein Übergangsmodus, denn in der Zukunft wird die gegenwärtige Moderne erneut zu einer Form der Tradition mutieren und darum „nicht ewig“ andauern: „[Das Rinsal] wird nicht ewig und auch nicht weit fließen, /“.

Die Vernichtung des alten Ichs mag in Etappen stattfinden, doch seine Abtrennung vom modernen Ich ist unwiderruflich und wird „grausam“ vollzogen: „Es fließt an zwei grausamen Ufern vorbei.“ Das Ich sitzt am „Ufer“, quasi zwischen zwei Existenzen und bereut nun endlich den Zustand dieser „unerbittlichen“ Zerstörung, was es im zweiten Teil noch nicht vermochte, da es sich dort in dem „geretteten Bankettsalon“ in Sicherheit wähnte. Doch dieser „Bankettsalon“ der Melancholie und Dekadenz „fließt“ nun ebenfalls unweigerlich „vorbei“, genau wie die alten traditionellen Formen der Ästhetik, Literatur und Kunst. Die „überlieferten Verträge“ mögen sich auch auf die ausländische Aggression Japans und der Kolonialmächte beziehen, die die Grenzen in China neu ziehen und zum Beispiel mittels des Versailler Vertrags das Land unter sich aufteilen. Die Dekadenz und Melancholie des lethargischen Ichs, versinnbildlicht in der „Eloquenz nach der Teeparty um 2 Uhr“, gehen parallel zum Reich der Mitte, bzw. zum Kaisertum mit seinen „alten Gärten“ unter. Diesem Muster kontrastiver Symbolik folgt auch die nächste Flutwelle: „Sandwiches, Ahnentafeln, Hände mit langen Fingernägeln“. Sie ist ein Abbild der kulturellen Scheinadaptation westlicher Werte sowie der Überlegenheitsgestik des Adels gegenüber den einfachen Bauern im feudalen China.

Als fatalste Steigerung „fließen“ alle Halt gebenden „tiefen Wurzeln“ des Individuums, der Gesellschaft und des Staates „vorbei“: „die Tugend- und Moralgesetze“. Damit ist das Ich endgültig in der Moderne angekommen und autonom geworden, denn es unterwirft sich nun nicht mehr seiner Auslöschung. Die letzte Konsequenz dieser inneren Aushöhlung und Zerstörung der Gesellschaft wäre der Zusammenbruch des Staates, der wiederum den Weg für einen „neuen Staat“ bereitet. Diesen entlarvt Mu Dan allerdings im vierten Teil des Gedichts als Farce und als Traum. Zwangsläufig entsteht jedoch mit der Zerstörung des alten Ichs ein Wertevakuum, das vom autonomen Ich erst gefüllt werden muss, um in der Moderne zu überleben. Zuvor verliert das Ich jedoch alles und wird zu einem Heimatlosen: „denn ich war einst deine Seele, wurde von dir großgezogen, / für alles habe ich bei dir einen Platz gefunden, / doch das Wasser kommt, der Ort, auf den ich meinen Fuß setze, / vielleicht wirst du auch bald fortgeschwemmt.“

Im vierten Teil des Gedichts steht dementsprechend dann auch das „Grauen“ nach dem Tod „unseres verlorenen Ichs“ im Mittelpunkt sowie die Frage, was nach der „Flut“, der Sintflut kommt. Die „Ebene“ ist „breit“ und „totenstill“. Der Tod des alten Ichs der Tradition kommt als „überraschender“ Angreifer und überflutet alles: von der „Ebene“ bis hin zu den „Gebirgsketten“. Doch das „verlorene Ich“ ist immer noch präsent. Als die Flut sich „ausbreitet“,

„bringt“ sie „eine riesige schwarze Silhouette mit sich / und Grauen, und unser verlorenes Ich“. Diese „riesige schwarze Silhouette“ kann aufgrund des Enjambements in Sinneinheiten sowohl auf die Flut als auch auf das „verlorene Ich“ bezogen werden. Beide bringen gleichermaßen „Grauen“ und Zerstörung als akute existenzielle Bedrohung mit sich. Das „alte Ich“ ist dementsprechend immer noch als Schreckgespenst anwesend, evoziert durch die „weißen Knochen“, die „sich im Kreise drehen“, ähnlich der Bewegung der verrückt werdenden Frau aus dem dritten Teil. Dies ist der „entsetzlichere Tod“: das alte Ich trachtet dem modernen Ich nach dem Leben. Hier zeigt sich erneut der Aktualitätsbezug zum heutigen China.

Wenngleich der „todbringende Zauberspruch“ „auf einmal entzwei[bricht]“ – ein indirekter Verweis auf die buddhistische und daoistische Tradition und damit das Sterben eben dieser Tradition des Aberglaubens und der Scharlatanerie von Zaubersprüchen –, ist dennoch das sich wie verrückt „ausbreitende Gelächter“ der „weißen Knochen“ nicht gebannt. Das Gelächter dieser Knochen, d.h. dieses Todes, ist der irdischen Welt und seinem melancholisch-dekadenten „ermatteten Lächeln / auf unseren Mundwinkeln“ völlig entrückt. Die Aufgabe des Ichs ist es also nun, innerhalb der Banalität des Alltags und seiner vergänglichen Dekadenz einen „neuen Staat“ aufzubauen. Dieser wird jedoch in seiner Existenz permanent vom „entsetzlicheren Tod“ infrage gestellt und gerät aufgrund seiner Vergänglichkeit zur Farce. Dieser Staat ist im wahrsten Sinne des Wortes Schall und Rauch, „weißer Nebel“, vage und undefinierbar, und versucht, von „verzweifelte[n] Herzen“ zu profitieren. Bedroht und umzingelt ist der Staat von mehreren Seiten. Zum einen von den Aufständen und Revolutionen der arbeitenden Bevölkerung, des Proletariats: das „Gelächter“ des schlimmsten Todes ist in den „Bergwerken“ zu hören. Zum anderen von Krieg und der allgemeinen Zerstörung öffentlicher Arbeit sowie von „verschiedenen, sich plötzlich formierenden Organisationen“, d.h. von Untergrundbewegungen wie der Kommunistischen Partei oder anderen sich dieser Partei entgegenstellenden Organisationen. Dabei ist die Analogie zum heutigen China zum Beispiel bezüglich der Falungong Sekte sofort offensichtlich.

Immerhin sehnt sich das Ich nach dem Tod seines alten Teils: „Wir haben so sehr auf diese weißen Knochen gewartet!“ Doch sein inneres Gespaltensein zwischen Moderne und Tradition kann nicht, wie es gehofft hatte, vollständig und konsequent überwunden werden. Dabei ist sich das Individuum in seiner Banalität des Alltags und seinem ganz persönlichen Kampf ums Überleben der ständigen Bedrohung durch das alte Ich und den „noch entsetzlicheren Tod“, den es durch das Sterben seines modernen Ichs zu vollziehen scheint, gar nicht bewusst.

An diesem Punkt erscheint wiederum „Frau Weisheit Tugendreich“, die schon im Gedicht *Die Versuchung der Schlange* als Paradoxon aufgrund ihres Namens fungierte, der die Kardinaltugenden der chinesischen und abendländisch-christlichen Tradition mit der Scheinheiligkeit ihres tatsächlich sündigen Handelns kombiniert. Genau um diesen Kontrast zwischen trügerischem schönem Schein und hässlicher Realität geht es Mu Dan an dieser Stelle. Dass „Frau Weisheit Tugendreich“ als heuchlerisches Sinnbild chinesischer Tradition immer noch existiert, zeigt, dass das alte Ich der Tradition bereits im Begriff ist, sich dem „noch entsetzlicheren Tod“ des modernen Ichs hinzugeben. Dieser vorletzte Vers des vierten Teils des Gedichts nimmt Bezug auf den ersten Vers des dritten Teils, in dem die Scheinharmonie zwischen dem alten und modernen Ich als Beziehung zwischen zwei Brüdern, bzw. Freunden geschildert wird, die auf den Brudermord am alten Ich hinausläuft. In beiden Fällen ist es eine Scheinharmonie, bzw. Scheinrealität, denn in Wahrheit ist die Beziehung disharmonisch und zerstörerisch.

Im vorletzten Vers des vierten Teils ist das Machtverhältnis zwischen dem alten und dem modernen Ich jedoch umgekehrt. Da das alte Ich im vierten Teil keinen endgültigen Tod gestorben ist, kann es sich nun erneut gegen das moderne Ich wenden und erwirkt dessen Tod. „Frau Weisheit Tugendreich“ als Personifikation des alten, traditionellen Ichs tauscht „ein hämisches Lächeln“, „Intrigen und Grausamkeiten“ mit dem „jungen Zhang“ aus, der das moderne Ich repräsentiert. Dass das alte Ich in der gespaltenen Ich-Identität die Oberhand gewinnt, kommt auch darin zum Ausdruck, dass das lyrische Ich das Gesagte von „Frau Weisheit Tugendreich“ wiederholt und sich damit zu ihr bekennt und sich in ihrem Sinne verhält. Das Angebot „wenn du dich gut benimmst, tun wir es ebenso“, illustriert den Anspruch des alten Ichs an das moderne Ich, eine Art Pakt mit ihm einzugehen. Tatsächlich ist es eine Form von Intrige, mit der das alte Ich symbolisch versucht, das moderne Ich in seinen Handlungen zu kontrollieren, um es schließlich zu unterdrücken.

Das moderne Ich, personifiziert im „jungen Zhang 张“ widersetzt sich jedoch diesem Anspruch, indem es sich autonom zeigt und an den gesellschaftlichen Vorgängen teilnimmt. Der „junge Zhang“ meldet sich als Soldat zum Krieg, um damit seinen Beitrag beim Aufbau eines „neuen Staats“ zu leisten. Allerdings erfolgt umgehend die Feststellung, dass „sein großer Bruder“ als „Bauer“ „viel bessere Aussichten“ hat. Schließlich ist der Bauer Inbegriff chinesischer Tradition und somit verkörpert der „große Bruder“ das alte, traditionelle Ich. Mu Dan hatte in seiner 1939 verfassten Rezension zu Ai Qings Lyrik darauf hingewiesen, dass die Landbevölkerung, bzw. „die Bauern“ „am chinesischsten“ seien. Aufgrund ihres ausgeprägten Fatalismus gelten sie als Synonym für die Rückständigkeit Chinas. Zwei Jahre später, im Dezember 1941, kritisiert Mu Dan in seinem Gedicht *Preisung der Schönheit*¹²⁶⁷ diese von Generation zu Generation vererbte Schicksalsergebenheit der Chinesen als Haupthindernis für die Modernisierung des Landes und die Heranbildung des modernen Ichs, das die Menschen zu autonomem Handeln befähigen würde.

Doch gerade diese Rückständigkeit des „großen Bruders“, des alten traditionellen Ichs, hat nun „viel bessere Aussichten für die Zukunft als der „junge Zhang“, der nicht mehr gewillt ist, ihm zu folgen. Dabei wird der extreme Generationenunterschied deutlich. Bei der Jugend findet das moderne Ich zweifellos größeren Zuspruch als bei der älteren Generation, die noch besonders stark von dem alten, traditionellen Ich dominiert wird. Der „große Bruder“ der Zhangs entspricht absolut dem traditionellen Cliché: Er schuftet ohne Unterbrechung auf dem Feld, „tagtäglich kommt er erst bei Anbruch der Dunkelheit nach Hause“, er lebt karg und bescheiden, besorgt sich „Baumwollfutter“, und er schlägt ganz selbstverständlich zu jeder Zeit, selbst in Zeiten des Krieges und des Elends, seine Frau. Mit diesem eindeutigen Hinweis auf die traditionelle Unterdrückung und Misshandlung der Frau, bzw. der Negierung ihrer Rechte wird der Bezug zum zweiten Vers des zweitens Teils in dem Gedicht hergestellt, in dem eine junge Frau in das „Haus Zhang“ zwangsverheiratet wird, an ihrem Schicksal verzweifelt und darum dem Wahnsinn verfällt. In beiden Fällen handelt es sich um das traditionell vorgezeichnete Schicksal chinesischer Frauen, mit dem einzigen Unterschied, dass sie aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten stammen. Eine ist „junge Herrin“ im „Hause Zhang“, die andere eine einfache arme Bauersfrau. Entscheidend ist, dass sich das Schicksal der Frauen im Verlauf des Gedichts, also während der Suche des Ichs nach seinem Weg in die Autonomie, überhaupt nicht verändert hat. Die Emanzipation des modernen Ichs gegenüber dem traditionellen Ich konnte nicht vollzogen werden. Vielmehr bewirkt das siegreiche alte Ich der Tradition den schleichenden Tod des modernen Ichs. Gleichwohl zweifelt dieses am traditionellen

Ich und beweist damit, dass es immerhin einen gewissen Grad der Autonomie erreicht hat, den es zu artikulieren vermag, wenngleich sein Einflussbereich eingeschränkt bleibt. Der Ausruf „was soll das, dass du in diesen Zeiten immer wieder deine Frau schlägst“ belegt einen derartigen Zweifel und das Hinterfragen bestehender Traditionen.

Überraschend kommt zum Schluss „die Nachricht“, dass Zhangs „jüngerer Bruder im Krieg gefallen ist ...“. Damit wird der Tod des modernen Ichs symbolisch vollzogen und die Aussage bestätigt, dass das alte Ich der Tradition in Gestalt des älteren Bruders tatsächlich „viel bessere Aussichten hat“, denn es überlebt aufgrund seiner fatalistischen Einstellung und seiner Lethargie. Besonders stark ist der Überraschungseffekt durch das Enjambement, wodurch der Sinn der ersten Zeile quasi ausgelöscht wird, um der Todesbotschaft Wucht und Raum zu verleihen: „Gestern kam er und fragte nach meinem Befinden, seinen Bruder brachte er / nicht mit, aber die Nachricht, dass er im Krieg gefallen ist ...“. An dieser Stelle kommt erneut das Motto des Brudermords zum Tragen. Während der Leser im ersten Vers des dritten Teils annimmt, das alte Ich der Tradition werde vom modernen Ich bezwungen, erfährt er dann im vorletzten Vers des vierten Teils, dass sich das Machtverhältnis ins Gegenteil verkehrt hat. Der Machtkampf zwischen den beiden wird also ständig neu entfacht und endet nun scheinbar in dem Moment, da das gesplante Ich von seinem alten Ich der Tradition die Nachricht erhält, sein modernes Ich sei gestorben.

Kaum jemand vermutet schließlich diesen „noch entsetzlicheren Tod“, sondern nimmt lediglich die Oberfläche des Geschehens wahr, an die man aber „keinen Gedanken verschwenden“ braucht. Der „noch entsetzlichere Tod“ besteht nicht nur in der Gefahr des wiedererstarkten alten Ichs, das sich als „Orkan“ gegen die hereinbrechende „Flut“ des modernen Ichs durchsetzt, sondern darin, dass „Orkan“ und „Flut“ sich vereinigen und das Ich vollständig „verschlingen“. Das alte und das moderne Ich würden sich dann in ihrem Widerspruch gegeneinander ausspielen und eine totale Zerstörung der gesplanten Ich-Identität bewirken, die es in das absolute Nichts stürzt. Könnte es sich dann erneut eine Existenz aufbauen? „Wer ahnt, / dass ein noch entsetzlicherer Tod uns verfolgt, / weil ich die Flut gehört habe, die mit dem Orkan, / aus weiter Ferne immer näher kommt, die unsere Herzen durchdringt, / unsere veralteten Adern und uns mit Haut und Knochen verschlingt. /“ Paradoxerweise lautet der Titel des Gedichts jedoch *Von der Leere zur Bereicherung*. Wird die „Leere“ bereits in der zweiten Zeile des ersten Verses explizit erwähnt, so ist das bei „Bereicherung“ nicht der Fall. Der „noch entsetzlichere Tod“, der das Ich verfolgt und seine gesamte Existenz infrage stellt, ist ein notwendiger Prozess, weil dabei das alte und das moderne Ich zerstört und der sogenannte dritte Weg freigemacht werden kann für eine Neuerschaffung und Bereicherung des Ichs.

*Ich*¹²⁶⁸

Ich beschreibt das Resultat nach der Sintflut. Im Mittelpunkt steht die Frage, ob sich das Ich vor einer Erneuerung seiner Identität verschließt oder sich ihr eröffnet. Nach dem zerstörerischen Kampf, den Mu Dan in dem Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* zwischen dem alten und dem modernen Ich geschildert hat, steht das „Ich“ nun vor der vollkommenen Leere seiner Existenz. Hat das Ich die Autonomie über sein eigenes Handeln erlangt oder ist es eine Geburt zum Tod? Der Bruch mit dem alten Ich ist vollständig und unwiderruflich vollzogen worden. Abgetrennt von der „Gebärmutter“ und abgetrennt vom „Wunschtraum“ wartet das Ich auf seine eigene Neudefinition.

Ich

Von der Gebärmutter abgetrennt, ist die Wärme verloren,
bin ich ein Fragment, das sich nach Hilfe sehnt,
ich bin auf ewig ich selbst, umschlossen von der Einöde.

Den statischen Wunschtraum der Masse habe ich verlassen,
der Strom der Zeit schmerzt, nichts gibt mir Halt,
der intakte Faden der Erinnerung führt nicht zum Selbst zurück.

Treffen sich zufällig Partikel meiner selbst, dann weinen wir gemeinsam,
es ist die Trunkenheit der ersten Liebe, die Barrikaden durchbricht,
ich strecke beide Hände aus, um mein Selbst zu umarmen,

und erreiche doch nur die von mir selbst geschaffenen
Figuren meiner Illusion, eine noch tiefere Verzweiflung,
dass ich auf ewig ich selbst bin, umschlossen von der Einöde,
in meinem tiefen Hass auf die Mutter, mich vom Traumland abzutrennen.

November, 1940

Ich ist eine Fortführung und Abstraktion sowie eine Weiterentwicklung des Prozesses, in dem das Ich autonom wird. Seine Sinnsuche führt von dem Gedicht *Die Versuchung der Schlange* über *Lied der träumerischen Illusionen* hin zu *Von der Leere zur Bereicherung*. Im „Ich“ finden sich darum zahlreiche zentrale Motive aus den vorangegangenen Gedichten wieder. Es ist ein existenzieller Erkenntnisprozess, den Mu Dan selbst als Suchender durchlebt und anhand dieser Gedichte protokolliert.

Die Scheinharmonie in der Beziehung zwischen dem alten und dem modernen Ich ist nun endgültig aufgegeben und hat sich in einen offenen „tiefen Hass“ verwandelt, den das moderne Ich gegenüber dem alten Ich hegt. In diesem Gedicht übernehmen die „Mutter“, bzw. die „Gebärmutter“ und das lyrische „Ich“ die Rolle der beiden Kontrahenten. Der Zustand des lyrischen Ichs in der Gebärmutter vor der Geburt ähnelt der Situation auf seiner „einsamen Insel“ (*Von der Leere zur Bereicherung*). Erneut verweist Mu Dan damit auf die politische und kulturelle Isoliertheit Chinas, auf den Versuch, den Einfluss aus dem Ausland konstant zu ignorieren. Da das Ich sich ständig von der Außenwelt abschottet, befindet es sich in der Gebärmutter in einem „statischen Wunschtraum“. Es ist allerdings nicht nur sein eigener, ganz persönlicher „Wunschtraum“ in einem „Traumland“, sondern der „Wunschtraum der Masse“. Das individuelle Schicksal des Ichs wird also um die gesellschaftliche und staatliche Dimension erweitert. Wie schon im *Lied der träumerischen Illusionen* und *Von der Leere zur Bereicherung* kristallisiert sich im Traum eine ausschnittshafte Wahrnehmung von Vergangenheit, die unweigerlich an der Realität zerbricht und sich im wahrsten Sinne des Wortes als Tagtraum erweist. Auch hier ist der Bezug zum aktuellen China offensichtlich: Die Beziehung zwischen dem alten Ich der Tradition und dem modernen Ich ist keineswegs von Harmonie gekennzeichnet, wie die Propaganda suggeriert, und auch die Existenz eines chinesischen Traumes ist äußerst fragwürdig. undefinierbar, diffus und vergänglich erscheint dieser Traum wie der „weiße Nebel“ im Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung*.

Das Ich verdankt sein „Traumland“ der beschützenden Mutter, bzw. der „Gebärmutter“. Sie ist seine „Mutter Erde“, die ihm in *Von der Leere zur Bereicherung* Halt gab, ihn genährt hat als ihre „Seele“ und es „großgezogen“ hat. Das Ich hat „für alles“ in der Gebärmutter „einen Platz gefunden“ und brauchte sich dafür nicht einmal bewegen, das heißt, seine Passivität aufgeben. Dieser Zustand wird nun radikal und brutal geändert, ist jedoch als natürliche Entwicklung ganz zwangsläufig. Das Abtrennen von der „Gebärmutter“ ist eine Bewegung und ein Prozess, der vom Ich und der Mutter in Gang gesetzt wird. Die Trennung vom alten Ich der Tradition und dem modernen Ich ist also ein reziprokes Verfahren, wenngleich das eigentliche Signal zu seiner Geburt vom Ich selbst ausgeht. Insofern baut die Entstehung des modernen Ichs auf dem alten Ich der Tradition auf, bzw. die Moderne erwächst aus der Tradition. Die Identität des modernen Ichs ist von Beginn an von gegensätzlichen Polen bestimmt: Abhängigkeit und Autonomie. Indem die Mutter die Nabelschnur durchtrennt, ist das Ich endgültig von der Gebärmutter abgeschnitten. Dennoch bleibt die Abhängigkeit vor allem bei der Geburt und in der Anfangsphase des Wachstums, wenn nicht sein Leben lang, bestehen. Schließlich liegen die Wurzeln des modernen Ichs naturgemäß in dem alten Ich der Tradition. Insofern besteht ein permanenter Rückbezug. Gleichzeitig erstarkt das moderne Ich in dem Prozess der Autonomie immer mehr. Somit setzt sich die Moderne zunehmend von der Tradition ab und gewinnt an Eigenständigkeit.

Für den Prozess der Abtrennung ist „der Strom der Zeit“ verantwortlich. Er ist aufgrund seiner Zwangsläufigkeit „unerbittlich“, wie es in *Von der Leere zur Bereicherung* heißt. In der „Gebärmutter“ hatte das Ich noch keine Berührung mit dem „Strom der Zeit“, sondern vernahm nur das „Echo des tropfenden Zeitflusses“. Mit seiner Geburt ist das moderne Ich nun mit dem Zeitgeschehen konfrontiert und es ist an ihm, es zu gestalten. Diese Aufgabe kann es nur erfüllen, wenn es schrittweise seine Unabhängigkeit verfolgt. Zunächst „verliert“ das Ich bei seiner Abtrennung von der „Gebärmutter“ jedoch „die Wärme“ und „sehnt“ sich „nach Hilfe“. Die „Eiseskälte“, eine eisige Erstarrung, d.h. Bewegungsunfähigkeit, die das Ich erfasst, bildete schon die Eingangsbeschreibung in dem Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung*. In diesem Zustand ist das Ich noch nicht in der Lage, sich der Außenwelt mitzuteilen, es ist darum vollkommen hilflos. Schon im Gedicht *Die Versuchung der Schlange* hinterfragt das Ich seine eigene Existenz: „Bin ich wirklich am Leben? Bin ich am Leben? Ich bin am Leben / aber wofür?“ Hier wiederum stellt sich daher die Frage: Ist das moderne Ich wirklich am Leben? Oder ist es eine Geburt zum Tode? Eine Totgeburt, da es sich nicht artikulieren kann und keineswegs die Autonomie besitzt, die es sich erhofft hat? Das Ich empfindet sich lediglich als „ein Fragment“, ein „Partikel“ seiner „Selbst“. Zwar will es sein modernes „Selbst“ „umarmen“ und „streckt beide Hände“ nach ihm aus, doch in Wahrheit sind es nur „Figuren“ seiner „Illusion“, Ergebnis seines Wunschtraums. Damit wird der Bogen zum *Lied der träumerischen Illusionen* geschlagen, in dem das Ich bei seiner Sinnsuche und seiner Metamorphose zur Selbstständigkeit entdeckt, dass die Geburt seines modernen Ichs genau wie das alte Ich der Tradition nur „eine träumerische Illusion“ ist.

In dem Gedicht *Ich* erfasst das Gefühl der Verzweiflung das Ich im mehreren Stufen. Auch hier wendet Mu Dan die Technik des Enjambements in Sinneinheiten an, um der steigenden Intensität Nachdruck zu verleihen: „Figuren meiner Illusion, eine noch tiefere Verzweiflung, / dass ich auf ewig ich selbst bin, umschlossen von der Einöde. /“ Handlungsunfähig, die Autonomie als „Illusion“ entlarvt, ohne die ersehnte Hilfe, sieht sich das Ich dem Abgrund ausgesetzt. Das Adjektiv „ewig“ am Anfang und am Ende des Gedichts unterstreicht die Endgültigkeit des Geschehens. Die „Einöde“, von der das Ich „umschlossen“ wird, zeigt eine gewisse Parallelität

zum Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung*. Allerdings bezieht sich dort die „breite, totenstille Ebene“ auf das alte Ich der Tradition, das von dem modernen Ich im wahrsten Sinne des Wortes überflutet wird. Es handelt sich um eine kulturelle, geistige Stagnation, die den Verlust des geistigen Überbaus zur Folge hat. Das Ich ist demzufolge ohne jeglichen Halt, denn es gibt nur noch „die Weite und Leere des Treibsand unter [seinen] Füßen ... /“. Hier wiederum ist das Ich bei seiner Geburt gleich in doppelter Hinsicht ohne „Halt“. Es befindet sich auf zweierlei Art und Weise in einem geistigen Vakuum. Zum einen aufgrund der unwiderruflichen Abtrennung vom alten Ich; es besitzt also keinerlei traditionelle Werte, Normen und Gedankenmuster mehr. Zum anderen hat sich das moderne Ich noch nicht etablieren können, hat sich als Illusion erwiesen. Somit werden die alten Traditionen in der Gesellschaft nicht mehr akzeptiert, die neuen Werte, Verhaltens- und Denkmuster sind jedoch auch noch nicht verankert. Darum kann das Ich nur unvollständig sein. Sowohl von dem alten als auch von dem neuen Ich besitzt es nur Bestandteile. „Partikel [seiner] selbst“, die gleichermaßen in ihrer Existenz äußerst fragwürdig sind, denn keins von beiden ist von der Gesellschaft vollständig akzeptiert. Insofern können diese „Partikel [seiner] selbst“, wenn sie sich „zufällig“ „treffen“, sich auch nicht zu einem kompletten Ich zusammenfügen, sondern nur „gemeinsam“ über ihr Schicksal klagen: „Dann weinen wir gemeinsam“.

Aus diesem Grund ist das Ich in diesem Gedicht von einer „noch tiefere[n] Verzweiflung“ erfasst als in *Von der Leere zur Bereicherung*, wo das Ich ebenfalls am „Strom“ der Zeit am Ufer sitzt und das alte Ich der Tradition in all seinen Facetten vorbeifließen sieht. Hier jedoch wird dem Ich bewusst, dass es absolut alles verloren hat: sowohl seine alte als auch seine neue Identität. Aus der „Einöde“ der geistigen Nullstelle gibt es kein Entrinnen, wie das Verb „umschließen“ besonders gut umschreibt. Im Chinesischen bedeutet es wörtlich auch „eingeschlossen“. Somit bewegt sich das Ich quasi von einer Isolation, zunächst in der Gebärmutter, zur nächsten, nämlich zur Einsamkeit, zur „Einöde“. Die Aussage „Ich strecke beide Hände aus, um mein Selbst zu umarmen, /“ verweist darüber hinaus auf die Paradoxie im Handeln des Ichs. Zwar möchte es sich der Außenwelt öffnen und sich selbst neu definieren; deshalb vollzieht es eine öffnende Geste: „Ich strecke beide Hände aus.“ Schließlich möchte es „Barrikaden“ bestehender Normen und Verhaltensmuster durchbrechen. Andererseits verschließt es sich gerade mit dieser Bewegung vor der Außenwelt, denn sie dient nur dazu, „[sein] Selbst zu umarmen“. Damit wird die Sinnsuche des Ichs indirekt als Farce entlarvt. Aufgrund seiner eigenen Widersprüchlichkeit und seines an dieser Stelle symbolhaft dargestellten Gespaltenseins bleibt das Ich handlungs- und bewegungsunfähig und damit weit entfernt vom angestrebten Zustand der Autonomie.

Das Gefühl der Hilflosigkeit, das das gespaltene Ich empfindet, entwickelt sich zu einem „tiefen Hass (chouhen 仇恨)“ auf die Mutter. Wobei das Wort „chouhen“ im Chinesischen auch die Konnotation ausgeprägter Feindschaft in sich birgt. Das Ich wünscht sich, in das „Traumland“ der Traditionen zurückzukehren. Dieser Fluchtweg ist jedoch verschlossen. Für seine Hilflosigkeit macht es die Mutter verantwortlich, da sie es war, die den letzten Schritt des Abtrennens, die Abnabelung vollzogen hat, obwohl das Ich selbst ursprünglich der Auslöser dieses Prozesses war. Damit wird der Vorgang des Abtrennens, der das Gedicht einleitet, zum Schluss wieder aufgenommen. Wenngleich das Ich bei seiner Geburt hilflos ist und daher noch keine Selbstständigkeit in seinem Handeln aufweisen kann, suggeriert dieses Bild doch einen Entwicklungsprozess hin zu seiner Autonomie, der mit seiner eigenen Neudefinition verknüpft ist. Denn das zukünftige Heranwachsen impliziert, dass das Ich möglicherweise seine Unabhängigkeit stärken kann. Der Erfolg seiner eigenen Neudefinition hängt aber im Wesentlichen

von dem Grad dieser Autonomie ab, denn nur so kann es sich mitteilen und handeln. Wie weit dies gelingen wird, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar. Fest steht jedoch, dass es ein gespaltenes Ich bleiben wird. Denn die Spaltung in ein altes Ich der Tradition und ein modernes Ich ist definitiv vollzogen.

*Der Mai*¹²⁶⁹

Der Mai beschreibt als einziges Gedicht Mu Dans den schrittweisen Verfall und die Zerstörung der Tradition sowie die eklatanten Unterschiede zwischen Tradition und Moderne vornehmlich auf sprachlicher Ebene. Durch die Gegenüberstellung von Versen im imitierten klassischen Stil und Versen im beinahe prosaisch anmutenden Free Verse wird zudem besonders anschaulich die Abspaltung des modernen Ichs vom alten Ich der Tradition und damit die Entstehung des gespaltenen Ichs in Szene gesetzt. Der Tod des alten Ichs der Tradition am Ende des Gedichts hindert Mu Dan nicht daran, Moderne und Tradition gleichermaßen zu kritisieren – auch dies auf einer besonders eindringlichen sprachlichen Ebene.

Der Mai

Der Mai ist gekommen, und mit ihm der süße Duft der Rapsblüten
der Kuckuck treibt unaufhörlich zur Eile an
alle Dinge auf der Welt blühen und gedeihen, das Wetter ist bezaubernd schön
der Heimatlose vermisst seinen Ursprung aus weiter Ferne.

Bajonette, Mauser, Karabiner,
oder Revolver, die den Leib zerfetzen,
sie geben mir Glücksgefühle nach der Verzweiflung,
wenn die pechschwarze Gewehrmündung auf mich gerichtet ist, wirst du sehen,
dass ich aus der Flugbahn des historischen Wendepunktes
die zweite Geburt erlangt habe.
Unendliche Intrigen, die Qualen des Gebärens erlebt ihr,
ihr seid es, die mir Lu Xuns Essays nahegebracht habt.

Der untreue Jüngling und die zärtliche Schönheit
geloben am Rande des Lotusteiches ihren Treueschwur
doch heute lehnt ein jeder für sich an der Balustrade
die herabgefallenen Blüten entschweben wie Watte in die gesamte Himmelsweite

Doch die Abenddämmerung im Mai ist so verschwommen!
Danach ist der Fackelzug mit seinem Geschrei vorübergezogen,
die von allen unbeachtete
als attraktiv empfundene Straße schüttet sie aus sich heraus,
danach hat die Zeitung bekanntgegeben, das Wohl des Volkes zu schützen,
die von allen unbeachteten
törichte Menschen stürzen sich in den Morast,
doch die Mörder besingen triumphierend die Freiheit im Mai,
fest umklammern sie den unsichtbaren, aufgeladenen Universalschlüssel.

Wie kommt es, dass die Frühlinge und Herbstes so schnell verfließen
nahe der Stadt ist schon wieder ein mit Gräsern bedecktes Grab

die Leidenden vergangener Tage
sind schon Staub und im Winde verweht.

Auch ist die Dämmerung im Mai mit einem Netz aus silberner Seide überzogen,
die Versuchung, sich aufzulösen und sich zu verfangen in der Erinnerung vieler Jahre,
hängt es in der Zweigspitze der Weide, eine Kette leuchtender Assoziationen ...
tauchen in einem Bach in der Luft auf, ziehen die Leidenschaft in die Länge ...
dabei entstehen ein paar aufgepustete Blasen, bis auf den Grund sehe ich hinab,
seelenruhig bewache ich das uralte Gefängnis,
die feudale Gesellschaft ist in der Geschichte des Kapitalismus gestrandet.

Eine Dschunke auf einem jadegrünen Fluss
Abenddämmerung und Rauch gehen ineinander über
inmitten dieser bezaubernden Landschaft an einem herrlichen Tag trinken wir Wein
komm, du nimmst einen Becher und ich ein Schälchen.

Doch ich komme und bewirte mit dem Abendessen im Mai,
zwischen den vom Geschützfeuer reflektierten Schatten,
bin ich mit dabei und tausche feindselige Blicke aus, lache mit erhobener Stimme,
ich will mich über euch erheben und der Hausherr sein,
bis die Uhr des jüngsten Gerichts zwölf geschlagen hat
Denn ihr müsst wissen, in meiner Brust
versteckt sich ein kleines schwarzes Ding.
Halunken, Betrüger, Banditen, wir alle zusammen,
bewegen uns im Wirrwarr der Straße –

Sie träumten vom Li und dessen eisernem Krückstock
der scheußliche Bettler ist ein Unsterblicher
er hat die ganze Welt bereist und ist der irdischen Welt überdrüssig
darum entschwebt er in die Ewigkeit des Himmels

November 1940

Wie auch zahlreiche andere Gedichte Mu Dans ist *Der Mai* von konkreten bahnbrechenden, historischen Ereignissen geprägt. Die blutige Niederschlagung einer Demonstration unter dem Vorwand, dies diene dazu, „das Wohl des Volkes zu schützen“ hat darüber hinaus einen zeitlosen, allgemeingültigen Charakter. Diese Demonstration steht stellvertretend für jede Form von Aufstand, Revolte, Revolution bis hin zum Umsturz bestehender, fester Gesellschaftsstrukturen und Systeme. Konkret auf China bezogen, dürfte Mu Dan unter anderem an den Sturz des Kaiserreichs und die sogenannte Xinhai Revolution (xinhai geming 辛亥革命) von 1911 gedacht haben, aber auch an die Demonstrationen, die nach den „ungleichen Verträgen“ für China folgten, die in Versailles nach dem Ersten Weltkrieg unterzeichnet wurden. China wurde darin gezwungen, sein Land für den Handel mit dem Ausland kompromisslos zu öffnen. Darüber hinaus wurde das Land unter den Kolonialmächten aufgeteilt. Shandong zum Beispiel, das zuerst von den Deutschen kontrolliert wurde, wurde nicht an China zurückgegeben, sondern von nun an von den Japanern als Kolonie verwaltet. Taiwan wurde ebenfalls den Japanern zugeteilt. Die sich daran anschließenden Demonstrationen wurden hauptsächlich von den Intellektuellen getragen. Sie waren ein wichtiger Auslöser für tief greifende gesellschaftliche Veränderungen. Denn es erfolgte, unter anderem beim Romancier Lu Xun, die Einsicht,

der chinesische Charakter müsste, beispielsweise bezüglich seines Fatalismus, grundlegend geändert werden, damit das Land den Übergang in die Moderne meistern könnte. In diesem Kontext kristallisierten sich die im Nachhinein als „Landesrettungs Bewegung“ (jiu guo yundong 救国运动) und als 4. Mai Bewegung bezeichneten Strömungen heraus, die Intellektuelle und reformgesinnte Kräfte gleichermaßen erfassten.

In den 20er Jahren folgten zahlreiche Aufstände und Demonstrationen, die mit anderen Inhalten besetzt waren, doch mit den gesellschaftlichen Umbrüchen in direktem Zusammenhang standen. Infolge des sogenannten weißen Terrors unter der Guomindang wurde beispielsweise 1912 ein Arbeiteraufstand blutig niedergeschlagen. Nur wenige Jahre später wurde eine kommunistische Zelle enttarnt und mehrere Hundert ihrer Mitglieder ermordet. Auch die einfache Bevölkerung begehrte auf: Der Herbsternteaufstand von 1927 wurde, wie alle anderen Aufstände, brutal niedergeschlagen.

Parallel zu dieser grausamen Realität ist immer noch die klassische Tradition anwesend, wengleich das Kaiserreich nicht mehr existiert. In Mu Dans Gedicht *Der Mai* schwebt sie elfenbeinturmartig als eine Art von Luftschloss, Illusion und Traum zugleich über dem Geschehen. Das Zerplatzen dieser „aufgepusteten Seifenblase“ erfolgt schrittweise durch den unvermeidlichen Kontakt mit der Realität und das Infiltrieren der Moderne. Diesen dialektischen Prozess illustriert Mu Dan symbolisch anhand der Gegenüberstellung von imitierten klassischen Versen und dem Free Verse, der ganz bewusst klassische Phrasen vermeidet und stattdessen auf modernes Vokabular setzt. Beide spiegeln gleichzeitig eine ganz bestimmte historische Epoche, bzw. deren gesellschaftliche Umstände wider. Darüber hinaus veranschaulicht diese Gegenüberstellung von Tradition und Moderne das Gespaltensein des Ichs, das nach wie vor einen inneren Kampf zwischen seinem alten und seinem modernen Teil ausficht, den Mu Dan bereits unter anderem in seinen Gedichten *Von der Leere zur Bereicherung* und dem *Lied der träumerischen Illusionen* thematisiert hat.

Um den Kontrast der beiden Parallelwelten besonders anschaulich herauszuarbeiten, verwendet die Übersetzung für die klassischen Verse möglichst blumige, teilweise sogar kitschig anmutende Ausdrücke, für den prosaisch gehaltenen Free Verse hingegen vergleichsweise schlichtes, einfaches Vokabular, genau wie Mu Dan es praktiziert. Im chinesischen Original werden im Laufe des Gedichts außerdem das Versmaß und der Rhythmus zunehmend fehlerhafter. Auf diese Art und Weise versinnbildlicht Mu Dan das sich schrittweise Auflösen und Absterben der Tradition. Inhaltlich korrespondiert dieser Vorgang mit den Bewegungen der einzelnen Personen in den klassischen Gedichten. Die sprachliche Auflösung der Tradition findet also ihr Äquivalent in der inhaltlichen Negation der klassischen Verse. Insofern ist gerade die fehlerhafte Verwendung des Versmaßes das entscheidende Stilmittel, mit dem das Gedicht erst eine ironische Dimension gewinnen kann. Mu Dans meisterhafter Kunstgriff belegt das genaue Gegenteil von Jiang Ruoshuis Behauptung, er sei „nicht einmal in der Lage, einen vernünftigen klassischen Vers zu schreiben“.¹²⁷⁰

Der Eingangsvers des Gedichts ist ein typisches Cliché der klassischen Beschreibung des Mais als Sinnbild des Frühlings. Es wird ein Bild absoluter Schönheit und perfekter Harmonie in der Natur selbst sowie zwischen der Natur und den Menschen entworfen: „der süße Duft der Rapsblüten“, der geschäftige „Kuckuck“ und die Geschäftigkeit, bzw. das Prosperieren der menschlichen Existenz, „alle Dinge auf der Welt blühen und gedeihen, das Wetter ist bezaubernd schön“. Der Terminus „alle Dinge auf der Welt“, im Chinesischen wörtlich „die 10.000

Dinge“ verdeutlicht besonders gut die daoistische Harmonielehre, die hinter dieser Inszenierung steht, und spielt gleichzeitig auf den Einklang, bzw. das wahrhaftige Eingehen des Ichs in den Kosmos an; hier ist es der „Heimatlose“, der sich in dieser idealisierten Welt bewegt. Dabei klingt indirekt auch das traditionelle Weltbild des Buddhismus und des Konfuzianismus an, in welchem sich das Ich ebenfalls auflöst, allerdings in Buddha und in der Familie, bzw. im Staat. In einer solchen Welt, die der Vers beschreibt, besteht zwar eine scheinbare Harmonie, sie geht jedoch zulasten des individuellen Strebens nach Autonomie.

Gleichzeitig spiegelt sich die Unversehrtheit dieser absoluten Harmonie auch im idealen, vorgegebenen Versmaß und Reim wieder. Diese Welt ist wahrhaftig zu schön, um wahr zu sein; und dass sie nicht wahr ist, zeigt der sich anschließende prosaische Vers. Extremere könnte die Gegenüberstellung der beiden Parallelwelten nicht sein. Die perfekte Harmonie der Tradition wird als Scheinharmonie entlarvt, bzw. von der Moderne und ihren zweifelhaften Errungenschaften überrollt. Die ersten zwei Zeilen des Free Verse sind eine Aneinanderreihung moderner Wörter, bzw. Erfindungen, die den Tod und absolute Zerstörung mit sich bringen: „Bajonette, Mauser, Karabiner, / oder Revolver, die den Leib zerfetzen, /“. Damit wird die absolute Harmonie des ersten Verses von der absoluten Vernichtung des zweiten Verses abgelöst. Symbolisch wird damit das alte Ich der Tradition von dem modernen Ich attackiert. Paradoxerweise geben die „Bajonette, Mauser, Karabiner / oder Revolver, die den Leib zerfetzen, /“ dem lyrischen Ich „Glücksgefühle nach der Verzweiflung /“. Darin drückt sich seine Todessehnsucht aus: „Wenn die pechschwarze Gewehrmündung auf mich gerichtet ist, wirst du sehen, dass ich aus der Flugbahn des historischen Wendepunktes / die zweite Geburt erlangt habe. /“ Die Zerstörung des alten Ichs der Tradition ist also notwendig, denn nur so kann eine Wiedergeburt des Ichs stattfinden: das moderne autonome Ich. Seine Unabhängigkeit zum Handeln befähigt es, auf die Straße zu gehen, Aufruhr zu initiieren und sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Damit wird deutlich, dass es dem alten, fatalistisch geprägten Ich der Tradition diametral entgegengesetzt ist. Der „Heimatlose“ aus dem klassischen Vers hat nun seine Metamorphose vollzogen.

Der Mai bildet somit eine Fort- und Ausführung des Motivs der Ich-Identität, der Suche des Ichs nach dem Sinn seiner Existenz und seiner Autonomie aus dem Gedicht *Ich*. Wurde dort das Ich aufgrund seiner Hilflosigkeit bei der Geburt tatsächlich zum Tod geboren, so sieht das moderne Ich in *Der Mai* nun umgekehrt im Tod seines alten traditionellen Teils seine Geburt. Doch die Geburt der Moderne ist mit „unendlichen Intrigen“ und mit Gewalt gepaart, repräsentiert durch das gesamte gängige Waffenarsenal. Dabei scheint das lyrische Ich diese Geburt von seiner abgehobenen Warte aus in einer Art Rückblende zu betrachten: „Unendliche Intrigen, die Qualen des Gebärens erlebt ihr, / ihr seid es, die mir Lu Xuns Essays nahegebracht habt.“ „Lu Xuns Essays“ nehmen im Prozess des Geborenwerdens des modernen Ichs eine Schlüsselfunktion ein. Lu Xun fungiert hier als Galionsfigur der 4. Mai Bewegung. In seinem berühmten Essay „Die wahre Geschichte des AQ“ („AQ zhengzhuan“ 阿 Q 正传)¹²⁷¹ prangert er den jahrtausendealten Fatalismus der Chinesen und ihre Vorliebe des passiven Zuschauens an, anstatt sich selbst um ihr Schicksal zu kümmern und Eigeninitiative zu entwickeln. Auch auf Lu Xuns ebenso bekannten Essay „Tagebuch eines Verrückten“¹²⁷² dürfte Mu Dan an dieser Stelle anspielen: Der Protagonist erkennt die Verlogenheit der alten Werte und meint, zwischen den Zeilen der alten Klassiker die sich ständig wiederholenden Worte „Menschen fressen“ zu erkennen. Gegen diese menschenfressende, in ihrem Wesenskern zerstörerische Harmonie lehnt das Ich sich nun auf, um die Geburt seines modernen Teils zu vollziehen. Das

lyrische Ich blickt an diesem Punkt mit Bewunderung und Grauen zugleich auf die Vorgänge des Gebärens und der anschließenden Geburt der Moderne.

In dem folgenden prosaischen Vers ist es dem lyrischen Ich vorbehalten, die Geburt des modernen Ichs als Farce zu entlarven, die keineswegs die erhoffte Freiheit bringt. Davor schiebt Mu Dan jedoch erneut die Irritation eines klassischen Verses ein. Allerdings ist dieser im Gegensatz zum ersten Vers nicht mehr rhythmisch korrekt. Die klassischen Gedankenmuster geraten also ins Wanken und damit die Harmonie der traditionellen Weltanschauung. Sie wird indirekt als verlogen, scheinheilig und als dem Untergang geweiht entlarvt. Auf einer analogen Ebene findet der „Treueschwur“ des „Jünglings“ und der „zärtlichen Schönheit“ zwar am Rande des Lotusteiches statt, was wiederum einem perfekten klassischen Motiv entspricht. Allerdings läuft die Kombination von „untreu“ und „Jüngling“ diesem Cliché der traditionellen Harmonie ganz offensichtlich zuwider. Damit wird bereits der Verfall des scheinbaren Ideals antizipiert, um dann schließlich am Versende explizit formuliert zu werden: „die herabgefallenen Blüten entschweben wie Watte in die gesamte Himmelsweite /“.

Der sich anschließende prosaische Vers nimmt, leicht variiert, das letzte Bild des klassischen Verses auf: „Doch die Abenddämmerung im Mai ist so verschwommen!“ Die ursprünglich naturalistische Beschreibung verweist auf ein drohendes Unheil. Das einzige Ausrufezeichen im ganzen Gedicht unterstreicht zudem die Schicksalshaftigkeit des Augenblicks und der sich abzeichnenden Ereignisse. Stilistisch und optisch fällt in diesem Vers der wiederholte Halbsatz: „die von allen unbeachtete“ bzw. „die von allen unbeachteten“ ins Auge. Im Original sind die beiden Zeilen absolut identisch, da die chinesische Grammatik keine Partizipialkonstruktionen, zumal mit den entsprechenden Endungen, kennt. Zum einen ist es die „unbeachtet[e]“ „als attraktiv empfundene Straße“, die „sie“ „aus sich ausschüttet“. Im anderen Fall sind es die „törichten Menschen“, die „sich in den Morast“ „stürzen“ und „unbeachtet“, wörtlich „nicht gesehen“ bleiben. Auf inhaltlicher Ebene wird damit ein Bezug zu dem im zweiten Vers direkt angesprochenen Leser als Beobachter, Mitwisser und Zeitzeuge geschaffen: Du wirst sehen, „dass ich aus der Flugbahn des historischen Wendepunktes die zweite Geburt erlangt habe.“ Der Leser wird also das Ergebnis „des historischen Wendepunktes“ „sehen“, nämlich die Geburt der Moderne bzw. des modernen Ichs. Jedoch die Hintergründe und Begleitumstände, wie sich „die Qualen des Gebärens“ zugetragen haben, werden „von allen unbeachtet“ bleiben.

Dass die „als attraktiv empfundene Straße“ „von allen unbeachtet“ sein soll, ist nur auf den ersten Blick ein Widerspruch in sich. Es handelt sich hier um eine Anspielung darauf, dass in bestimmten Augenblicken, auch in Notsituationen, die Menschen bewusst den Blick abwenden, um sich selber zu retten, obwohl sie kurz zuvor noch gebannt hingeschaut haben. Vage bleibt indes, auf wen das Pronomen „sie“ Bezug nimmt, die die „als attraktiv empfundene Straße“ aus sich „ausschüttet“. Sehr wahrscheinlich handelt es sich hierbei um Soldaten oder Milizen, die den Aufstand blutig niederschlagen. Sie tauchen scheinbar aus dem Nichts auf, daher das Bild des Ausschüttens und darum „unbeachtet“, das heißt nicht sofort als Militär identifizierbar. Die Soldaten erscheinen „nachdem die Zeitung bekannt gegeben hat, das Wohl des Volkes zu schützen“. Eine Verklammerung für die Bekanntmachung, dass geschossen wird, falls die Lage sich zuspitzt, bzw. der Aufstand fortgesetzt wird. An diesem Punkt wenden sich nun die „Bajonette, Mauser, Karabiner, / oder Revolver“ gegen die Menschen, die sie selbst bei ihrem revolutionären „Fackelzug“ getragen haben. Die herrschende Klasse versucht also, die Geburt der Moderne zu unterbinden. Unbeachtet bleiben deshalb die Men-

schen, die bei den „Qualen des Gebärens“ sterben, denn sie laufen ohne zu zögern in ihr Verderben: „die törichten Menschen stürzen sich in den Morast“. Indem Mu Dan den Teilsatz „die von allen unbeachtete[n]“ wiederholt und zudem optisch in Szene setzt, verdeutlicht er, wie ungeheuerlich die Tatsache des Wegschauens ist.

Die angestrebte Autonomie und „Freiheit“ des Individuums erweist sich als Illusion, denn sie wird mit Gewalt von den „Mördern“ zerstört. Daher die sarkastischen Zeilen: „Doch die Mörder besingen triumphierend die Freiheit im Mai, / fest umklammern sie den unsichtbaren, aufgeladenen Universalschlüssel. /“ Der „Universalschlüssel“ mag nicht nur oberflächlich auf die Übermacht der herrschenden Klasse per Waffengewalt verweisen, die jeden Aufstand im Keim erstickt, sondern auch auf eine Allmacht, die es vermag, jeden Aspekt menschlicher Existenz zu kontrollieren und zu beherrschen. Wie ein Passepartout scheint sie wörtlich und im übertragenen Sinne in jeden Lebensbereich zu schlüpfen, um alle Formen von Gedankenmustern und gesellschaftlichen Normen und Verhaltensweisen zu beeinflussen. Die Geburt der Moderne wird deshalb erschwert, weil die Tradition noch im Alltag und in sämtlichen Lebenswinkeln vorhanden ist. Nichtsdestotrotz ist die Tradition, bzw. das alte Ich ebenfalls dem Untergang geweiht, wie die folgenden klassischen Verse symbolisch belegen: „Wie kommt es, dass die Frühlinge und Herbste so schnell verfließen / nahe der Stadt ist schon wieder ein mit Gräsern bedecktes Grab / die Leidenden vergangener Tage / sind schon Staub und im Winde verweht. /“ Fand bei den ersten beiden klassischen Versen noch eine bewusste inhaltliche Abgrenzung von den Free Verse Versen statt, so zeigt sich hier eine komplette Überlappung der Geschehnisse. Der klassische Vers ist zwar auch hier ausdrücklich pathetisch und mit abgedroschenen Phrasen aufgeladen, doch seine Essenz ist genauso wie die des vorangegangenen Verses die Todesbotschaft. In dem einen Fall sind es die getöteten Aufständischen, die das moderne Ich verkörpern, im anderen ist es das alte Ich der Tradition, über dessen Grab schon „Gräser“ gewachsen sind. Damit stirbt das Ich einen zweifachen Tod und steht, wie schon in *Von der Leere zur Bereicherung* und in *Ich* vor dem absoluten Nichts seiner gesamten Existenz. Sowohl die Tradition als auch die Moderne haben sich gleichermaßen als Illusion erwiesen.

In seinen Tagträumen hängt das Ich dennoch weiterhin diesen Illusionen nach, die in ihrer Zerbrechlichkeit einem „Netz aus silberner Seide“ gleichen, mit dem „die Dämmerung im Mai“ überzogen ist. Das lyrische Ich sieht sich nun in der Melancholie der Erinnerung vieler Jahre“ gefangen, die sich allerdings als eine Art von Luftschloss erwiesen hat. Deshalb erfolgt die Ernüchterung. Das Ich findet sich unweigerlich auf den Boden der Tatsachen zurückgeworfen: „Bis auf den Grund sinke ich hinab. /“ Das Ich „bewacht“ nun „seelenruhig“ das „uralte Gefängnis“, in dem es selbst eingekerkert ist und aus dem es doch gerade mit seinem Aufstand, seinen Demonstrationen auf der Straße versucht hat, auszubrechen. Die Situation des Individuums sowie die Perspektive für die gesamte Gesellschaft erscheint in ihrer Widersprüchlichkeit ausgesprochen verfahren, wenn nicht gar ausweglos: „Die feudale Gesellschaft ist in der Geschichte des Kapitalismus gestrandet.“

Die im Keim von Anfang an angelegte Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit wird im Laufe des Gedichts immer intensiver. So steht die malerische, idyllische Atmosphäre mit „jadegrünem Fluss“ in einer „bezaubernden Landschaft“ in ganz offensichtlichem Gegensatz zu deren Umsetzung, die von abgedroschenen Phrasen, holperigem Rhythmus und Versmaß gekennzeichnet ist. Selbst der Hinweis, dass „Abenddämmerung und Rauch ineinander übergehen“, ist zweideutig. Einerseits wird damit erneut die harmonische Einheit von Mensch und Natur her-

aufbeschoren, zumal es sich bei dem chinesischen Wort „chuiyan“ (炊烟) um den Rauch aus dem heimischen Herd handelt. Andererseits erinnert der „Rauch“ im Kontext der free verse-Abschnitte auch deutlich an das Feuer der Gewehrsalven. Das „Geschützfeuer“ und die darin „reflektierten Schatten“ erwecken Grauen und beenden die im vorangegangenen Vers suggerierte Scheinharmonie und Scheinsicherheit.

Der Kampf um die Vorherrschaft eines bestimmten Systems, sei es „Feudalismus“ oder „Kapitalismus“ – implizit sicher auch Sozialismus, der gerade diese beiden Bezeichnungen häufig als Kampfbegriffe verwendet – ist nun entbrannt und wird offen ausgetragen. Das „Ich“ ist direkt involviert und tauscht „feindselige Blicke“ aus. Dabei nimmt die Zeile „Ich will mich über euch erheben und der Hausherr sein“ ironisch das Motiv des Bewirtens aus dem letzten klassischen Vers auf, wobei „Hausherr“ hier symbolisch für die Autonomie des Ichs steht. Es hat nun einen eigenen Willen und „will“ sich „über euch erheben“, die ihr auf der „Dschunke“ „euren Wein trinkt“. Doch der Wunsch des modernen Ichs, über die Herrscher der Tradition und damit auch sein eigenes Ich bestimmen zu können, erweist sich von Neuem als nicht einlösbar: „Ich will mich über euch erheben, und der Hausherr sein, / bis die Uhr des jüngsten Gerichts zwölf geschlagen hat.“ Der Sieg der Moderne über die Tradition ist also nur kurzfristig. Eine höhere Instanz wird den Vormarsch des unabhängigen Individuums beenden. Ganz konkret bedeutet dies: Der Aufstand wird zum Schluss doch niedergeschlagen werden. Jedoch wird dieser Aufruhr nicht der letzte sein: „Denn ihr müsst wissen, in meiner Brust / versteckt sich ein kleines schwarzes Ding.“ Damit wird das Motiv aus dem Gedicht *Die Bestie* aufgenommen, das Bestialische im Menschen, das sich im Dunkel seiner Seele zeigt. Das „Ich“ selbst ist Teil der „Halunken, Betrüger, Banditen“, und selbiges gilt auch für den Leser: „Wir alle zusammen, / bewegen uns im Wirrwarr der Straße.“

Zu diesen „Halunken“ passt auch der im letzten klassischen Vers erscheinende „scheußliche Bettler“, zumindest von seinem Antlitz her, wenn er denn nicht „ein Unsterblicher“ wäre. Sein Äußeres ist jedoch nur seine sterbliche Hülle, die er schon im Grab des dritten klassischen Verses hinter sich gelassen hat. In Wirklichkeit „hat“ er „die ganze Welt bereist und ist der irdischen Welt überdrüssig / darum entschwebt er in die Ewigkeit des Himmels.“ Dieser Vers lässt auch folgende Lesart zu: Nach außen hin hat sich der einfachste Mann, der sich auf der untersten Stufe der Gesellschaft befindet, „der Bettler“, dem Aufstand gegen die bestehende Ordnung angeschlossen, und zwar mit seinem „eisernen Krückstock“, der eindeutig Assoziationen von Gewalt erweckt. Andererseits ist jedoch gerade dieser Mann, der in seiner Armut die Mehrheit der Bevölkerung repräsentiert, nicht bereit, den Aufstand, bzw. die Revolution mitzutragen. Er ist nicht bereit, die Tradition und damit seine eigene alte Identität aufzugeben. Vielmehr scheint er dieses Aufruhrs überdrüssig und sucht nach der Tradition als einer transzendenten Ebene. Die „Ewigkeit des Himmels“ ist im Chinesischen wörtlich „die neunte Ebene der Wolken“, „jiu“ (九) ist von der Aussprache her synonym mit „Ewigkeit“, darum diese Bedeutung. An eben diesem Mangel an Unterstützung, der in der Sehnsucht des gemeinen Mannes nach Harmonie und Sicherheit begründet liegt, scheitert die Revolte.

Aufgrund seiner bewussten Ambivalenz ist dieser letzte Vers aber auch für eine andere Deutung offen: An dem bewusst mit Mängeln zersetzten Versmaß und Rhythmus lässt sich erkennen, dass die Tradition in all ihren Grundfesten erschüttert ist, sei es bezüglich der Denkweisen, der Gesellschaftsform oder der moralischen Normen. Doch trotz alledem zeigt sich die Tradition und damit das alte Ich als „Unsterblicher“, das als Überbau, als „Ewigkeit des Him-

mels“ auch zukünftig existieren wird. Daraus lässt sich eine stete Parallelexistenz von Tradition und Moderne ableiten.

Teil III. 2 Es zeigt sich im Verborgenen

*Der Frühling*¹²⁷³

Mit seinem Gedicht *Der Frühling* beweist Mu Dan, dass man klassische chinesische Thematik auch in der modernen Lyrik, im Free Verse, verwenden kann. In der Tradition der klassischen Lyrik projiziert Mu Dan bestimmte Gefühle, z.B. der Jugend oder des Lebens an sich, auf die Natur, allerdings mit völlig neuartigen Metaphern. Im Endeffekt wird die Natur versinnlicht und die Wahrnehmung durch die Sinne führt zur Essenz. Diese Essenz der menschlichen Existenz spiegelt sich auch im Umfang wider; *Frühling* ist das kürzeste Gedicht Mu Dans überhaupt.

Frühling

Grüne Flammenzungen flackern auf dem Gras,
sie bitten inständig darum, von dir umarmt zu werden, Blume.
Die Blumen strecken sich heraus, leisten der Mutter Erde Widerstand.
In diesem Moment weht der Wind Sorgen herbei, oder Freude.
Wenn du wirklich erwacht bist, dann stoß das Fenster auf,
und schau nur, wie wunderschön die Begierde ist, die den ganzen Garten erfüllt.

Unter dem blauen Himmel ist er vom ewigen Mysterium verwirrt,
unser zwanzigjähriger, fest verschlossener Leib,
genau wie die Gesänge der aus Lehm erschaffenen Vögel,
ihr seid entflammt, doch ohne Zufluchtsort.
Ah, Licht, Schatten, Laut, Farbe, alles ist schon entblößt,
schmerzhaft wartet es darauf, sich in eine neue Vereinigung hineinzustrecken.

Februar, 1942

Es handelt sich bei diesem Gedicht keineswegs um eine oberflächliche Betrachtung einer geschlechtlichen Vereinigung anhand naturalistischer Beobachtungen. Die naturalistische Szenerie des Frühlings bildet vielmehr den Ausgangspunkt für eine transzendente Ebene, die sich vielleicht nicht auf den ersten Blick erschließt, worauf der Titel des zweiten Teils „Es zeigt sich im Verborgenen“ indirekt anspielt. *Frühling* ist ein zentrales Gedicht dieses zweiten Teils, in dem Mu Dan sich auf die Suche nach einem neuen spirituellen Raum wagt.

Dreh- und Angelpunkt des Gedichts ist das Ausloten der Transzendenz, die sich im Begriff des „ewigen Mysteriums“ verdichtet. Wenngleich Mu Dan den „Garten“ bewusst sensualisiert, so sehnt sich doch alles dort nach einer „neuen Vereinigung“, die eben nicht im irdischen, sinnlichen Dasein stattfinden kann. Wie Mu Dan auch in Bezug auf sein berühmtes *Ein Gedicht in 8 Teilen (Shi ba zhang)* anmerkt, „ist es an der Zeit, nicht mehr nur reine Liebesgedichte zu schreiben“.¹²⁷⁴ Insofern hält *Frühling* verschiedene Interpretationsmöglichkeiten bereit. Neben den neuartigen Metaphern, die durch die bildhafte Sensualisierung der Natur entstehen, enthält das Gedicht gleich mehrere Elemente, die eindeutig an die klassische chinesische Lyrik und die dort gängige Darstellung des Frühlings anknüpfen. Dazu gehört, dass der Dichter verschiedene Aspekte seiner Existenz auf seine Umgebung projiziert und ihnen dadurch Ausdruck verleiht. In Mu Dans Gedicht ist es die Begierde und die dem Leben innewohnende elementare Kraft, die sich in einem ständig wiederkehrenden harmonischen Kreislauf manifestiert. Dieses Gefühl wird durch die Sensualisierung der Natur extrem intensiviert. Der Verweis auf das

„ewige Mysterium“ „unter dem blauen Himmel“ erinnert an die daoistische und buddhistische Auffassung, dass der Mensch im Kosmos aufgeht, respektive sich von seinem irdischen Sein löst, um sich in mystischer Harmonie mit Buddha zu vereinen. Die Vorstellung vollkommener Harmonie spiegelt sich im *Frühling* in einer Kette von Korrespondenzen, zwischen „grünen Flammenzungen“ und „Blume“, zwischen „Blume“ und „Mutter Erde“ sowie auf der räumlichen Ebene in der Bewegung zwischen „heraus“ und „hinein“, um sich zu transformieren und in einen transzendenten Zustand aufzulösen.

Bei diesem Reflektieren über das „Mysterium“ dürfte Mu Dan auch eine Form der Mystik im Sinn haben, bei der das Ich sich durch Meditation, die sinnenden Betrachtung und Versenkung, die er hier durch die Beobachtung des Frühlings vollzieht, mit dem Kosmos oder mit Buddha vereinigt. In diesem Sinne führt das Meditative zum Transzendenten, und die „neue Vereinigung“, die „schmerzhaft“ von allen nur erdenklichen Sinneswahrnehmungen, von „Licht, Schatten, Laut, Farbe“ angestrebt wird, findet gerade in diesem Prozess des Wartens und Beobachtens statt, der hier beschrieben wird. Die traditionelle Thematik bildet jedoch wohlgemerkt nur einen Teilaspekt dieses Gedichts, der sich allerdings erheblich unterscheidet von der pathetisch-idealisierenden Art von Harmonie, für die Mu Dan in *Der Mai* nur Sarkasmus und Spott übrig hat und die er als elfenbeinturmartig verurteilt.

Neben seiner traditionellen Seite zeigt das Gedicht eindeutige Anknüpfungspunkte zur abendländischen Tradition. Insofern geht es hier auch um eine Synthese von klassisch-chinesischem und abendländisch-spirituellen Denken. Nicht nur im Daoismus und Buddhismus sehnt sich das Ich nach einer Vereinigung in der Transzendenz, sondern auch in der biblischen Tradition strebt der Mensch nach dem Einssein mit Gott, seinem „Bräutigam“, wie er im *Hohen Lied* genannt wird. *Der Frühling* ebenso wie *Ich sehe (Wo kan)*¹²⁷⁵ ist also vom *Hohen Lied* inspiriert. Wie beim *Hohen Lied* und seinen 25 bis 30 Gesängen, die allesamt Liebeslieder sind, handelt es sich bei Mu Dans Gedichten um Allegorien. Ein erster Hinweis auf das *Hohe Lied* zeigt sich im Kontext „der aus Lehm erschaffenen Vögel“ sowie dem „zwanzigjährigen, fest verschlossenen Leib“. Die Lehm-Metapher bezieht sich offensichtlich auf die Erschaffung des Menschen und anderer Kreaturen durch Gott. Deshalb definiert *Frühling* das Paradies auch als einen Zustand absoluter Harmonie. Dieser Zustand endete bekanntermaßen mit dem menschlichen Drang nach Erkenntnis, der Suche nach dem autonomen Ich. Mu Dan selbst befindet sich in einem Erkenntnisprozess, auf der Suche nach Transzendenz. Den Sündenfall thematisierte Mu Dan bereits in *Die Versuchung der Schlange*. Insofern lassen sich eine Reihe von Anknüpfungspunkten ausmachen.

Die „aus Lehm erschaffenen Vögel“, d.h. die Vögel, die aus dem Paradies stammen, singen das *Lied der Lieder*, wie das *Hohe Lied* auch nach dem hebräischen Grundtext heißt. Die darin enthaltenen Gesänge sind Liebeslieder, in denen die Sehnsucht von Mann und Frau zueinander, die Freude und das Entzücken aneinander und die Bereitschaft füreinander gepriesen wird. Was die beiden verbindet, was das Verlangen des einen zum anderen weckt, den Schmerz fühlen lässt, wenn Hindernisse in den Weg treten, und den Jubel auslöst, wenn sie beieinander sind, ist allein die Liebe, von der es heißt, sie sei eine Flamme des Herrn und stark wie der Tod. Auf diese „Flammenzungen“, die „auf dem Gras“ „flackern“, verweist Mu Dan gleich zu Beginn. Die Schmerzen, die die Liebenden plagen, erwähnt er am Ende des Gedichts: „schmerzhaft wartet es darauf, sich in eine neue Vereinigung hineinzustrecken.“ Mit der Vereinigung der Liebenden schließt das Gedicht ab, wobei dieses Einswerden durch die Gegenwart des „ewigen Mysteriums“ eine transzendente Dimension erhält. Der Mensch verei-

nigt sich also allegorisch mit seinem Bräutigam, mit Gott. Insofern ist der Akt der geschlechtlichen Vereinigung bildlich zu bewerten. Laut biblischem Verständnis gehören Mann und Frau unauflöslich zusammen, sie sind ein Fleisch. Auf dieses Fleisch mag auch der von Mu Dan bewusst verwendete Ausdruck „rou ti 肉体“ hinweisen, der nicht nur mit „Leib“, sondern wörtlich auch mit „fleischlicher Körper“ übersetzt werden kann; eine entscheidende Alternative zum weitaus neutraleren Begriff „shen ti 身体“, „Körper“, wörtlich „Rumpf“ und „Gliedermaßen“, den Mu Dan ebenfalls hätte wählen können, der aber an dieser Stelle nicht den Sinn der körperlichen Vereinigung transportiert hätte.

Für dieses von Gott geschaffene Verhältnis von Mann und Frau, wie es im *Hohen Lied* dargestellt wird, gibt es ein Urbild, nämlich die Beziehung Gottes zu seinem Volk Israel. Somit wird das körperliche Einssein, der Bund von Mann und Frau, allegorisch zu einem Abbild des Bundes Gottes mit seinem Volk, bzw. mit dem Menschen. Die Formulierung des „inständigen“ Bittens, die Mu Dan auf das „Gras“ anwendet, das die Vereinigung mit der „Blume“ herbeisehnt, unterstreicht die Bewegung der „Begierde“. Gleichzeitig aber ähnelt diese Bewegung einer Gebetshaltung und betont damit die transzendente Ebene des Gedichts und die Suche des Menschen nach genau dieser Dimension. Auf diese Suche nach Transzendenz und einem spirituellen Raum muss sich das Ich, der Mensch, aber aus eigener Erkenntnis und eigenem Antrieb machen: „Wenn du wirklich erwacht bist, dann stoß das Fenster auf, / und schau nur, wie wunderschön die Begierde ist, die den ganzen Garten erfüllt.“ Erst wenn der Mensch wirklich zur Erkenntnis gelangt, kann er die Vereinigung mit Gott vollziehen. Auf dem Weg zur Transzendenz findet eine Transformation aus dem irdischen Sein statt, symbolisch dargestellt anhand der „Blume“, die sich aus der Erde herausstreckt, sowie der Bewegung des Fensteröffnens. Letzteres ist sicher auch ein symbolischer Akt des Ichs, sich der Außenwelt und damit neuen Erkenntnissen zuzuwenden. Das Verb „erwachen“ impliziert darum auch gleichzeitig das Erlangen von Autonomie über das eigene Handeln. Diese Haltung wiederum widerspricht vehement der fatalistischen Auffassung des Buddhismus und Daoismus und ist deshalb ein weiteres Beispiel für Mu Dans gelungenes Eingliedern abendländischen Gedankenguts in traditionelles chinesisches Denken. Diese Synthese illustriert außerdem einen gelungenen Ansatz für die Verzahnung kultureller und gesellschaftlicher Gegensätze, Normen und Denkmuster. Insofern sollte *Frühling* weder einseitig als vergeistigt und ausschließlich als Gleichnis gesehen werden noch sollte man darin lediglich eine Verherrlichung und Idealisierung der irdischen Liebe erblicken. Es ist gerade die Kombination dieser Elemente und die gekonnte dialektische Auflösung von Widersprüchen und scheinbar Unvereinbarem, die die Aktualität des Gedichts ausmacht. Schließlich geht es bei der chinesischen Identitätskrise des 20. und insbesondere des 21. Jahrhunderts darum, Gegensätze und Widersprüche zu akzeptieren und sie in ein kulturell-gesellschaftliches Gesamttabelleau zu integrieren.

*Ein Gedicht in 8 Teilen*¹²⁷⁶

Nimmt man den *Frühling* als Essenz und relativ kurze Abstraktion des *Hohen Liedes*, so kann *Ein Gedicht in 8 Teilen* als Fortführung des *Frühlings* und damit als Ausformulierung des *Hohen Liedes* gesehen werden. *Ein Gedicht in 8 Teilen* konstituiert sich aus acht Abschnitten, bestehend aus jeweils zwei Versen. Es basiert auf einem ständigen, dialektischen Ausbalancieren von Gegensätzen und Gemeinsamkeiten. In seiner Vielschichtigkeit hält es wie *Frühling* verschiedene Interpretationsebenen bereit, sei es die eines Liebesgedichts, eines Lebenszyklus als auch die Suche nach einer spirituellen Dimension im Sinne des *Hohen Liedes* oder anderer Weltreligionen wie des Buddhismus, bzw. Daoismus.

Ein Gedicht in 8 Teilen

(1)

Deine Augen sehen diese Feuersbrunst,
du siehst mich nicht, wenngleich ich für dich entbrannt bin,
Ach! Letztendlich ist es nur das Aufflammen reifer Jahre,
deiner und meiner. Wir sind voneinander entfernt wie wuchtige Berge.

Innerhalb dieser Ordnung der natürlichen Metamorphose,
liebe ich dennoch ein vergängliches Dich.
Egal, ob ich schluchze, zu Asche werde oder aus der Asche wieder zu Leben erwache,
Liebes, das ist nur Gott, der mit sich selbst spielt.

(2)

Zwischen fließenden Wassern und Berggestein sind du und ich das Sediment,
und wir wachsen heran in einer toten Gebärmutter.
In den unendlich vielen Möglichkeiten kann ein sich wandelndes Leben
sein Selbst niemals vollenden.

Ich rede mit dir, schenke dir Glauben und Liebe,
in diesem Moment höre ich, wie mein Herrgott sich ins Fäustchen lacht,
unaufhörlich fügt Er ein anderes Ich und Du hinzu,
Er bereichert und gefährdet uns.

(3)

Dieses winzige Biest, das mit den Jahren in dir heranwuchs,
atmet wie das Gras des Frühlings,
bestimmt dein Äußeres, deinen Duft und deine Üppigkeit,
in der warmen Finsternis macht es dich rasend.

Ich habe deine Marmorhalle der Vernunft durchschritten,
und die in ihr beigesetzten Leben wertgeschätzt,
meine deine Hand berühren eine Wiese,
darin besteht Seine Hartnäckigkeit, meine Freude besteht in der Überraschung.

(4)

Ohne Geräusche und Bewegung, umarmen wir uns
in der Welt, die von der Sprache beleuchtet werden kann,
und die noch nicht Gestalt angenommene Finsternis ist beängstigend,
wir schwelgen in der Möglichkeit und der Unmöglichkeit.

Was uns erstickt
ist die süße, totgeborene Rede,
ihr Gespenst überdeckt uns, bewirkt, dass wir uns loslösen,
hinein in die Freiheit und Schönheit der Konfusion der Liebe.

(5)

Unter der untergehenden Sonne, streichelt ein Windhauch die Felder,
welche ewige Ursache ist es, die hier Früchte getragen hat.
Er, der in der Lage ist, Landschaften fortzubewegen, hat mein Herz bewegt,
von dem uralten Anfang in deine Richtung zu strömen, in Frieden zu schlafen.

Er, der Bäume und steil emporragende Felsen erschaffen hat,
erfüllt mich mit der Sehnsucht nach Ewigkeit;
Diese ganze Schönheit, die sich in seinem Schaffensprozess offenbart,
lehrt mich die Art und Weise dich zu lieben und mich zu wandeln.

(6)

Gleiches und Gleiches löst sich in Ermattung auf,
zwischen den Unterschieden erstarrt wiederum alles zu Fremdheit;
was für ein schmaler, gefahrvoller Pfad ist das
und ich habe mich erschaffen, um auf ihm zu reisen.

Er existiert, Er folgt meinen Anweisungen,
Er beschützt mich und lässt mich doch in der Einsamkeit zurück,
Sein Schmerz ist die unaufhörliche Suche,
in deiner Ordnung müssen wir dem Erstrebten wieder den Rücken zukehren.

(7)

Ein Sturm, ein weiter Weg, eine Nacht in Einsamkeit,
Verlust, Erinnerung, ewig andauernde Zeit,
all das Grauen, das keine Wissenschaft auszurotten vermag,
lässt mich an deiner Brust in Frieden ruhen –

Ah, in deinem Herzen, dessen eigener Herr du nicht sein kannst,
ist deine nach Belieben aufblitzende wunderschöne Erscheinung,
in ihr sehe ich deine einsame Liebe
sich aufrichten, und mit meiner gleichmäßig emporwachsen!

(8)

Es gibt keine nähere Annäherung,
alle Eventualitäten sind zwischen uns endgültig festgelegt;
nur der Sonnenschein sickert durch das farbenprächtige Gewirr der Zweige und Blätter
und verteilt sich auf zwei willige Herzen, die miteinander verbunden sind.

Und wenn die Jahreszeit kommt, wird ein jedes zu Boden wehen,
und unserem riesigen Baum Leben gewähren,
der angesichts unseres unbarmherzigen Spottes
(und Schluchzens) mit seinen alles vereinigenden alten Wurzeln ein jedes seine Ruhe finden
lässt.

Februar, 1942

1976 erwähnt Mu Dan in einem Brief an Guo Daowei, dass er „Ein Gedicht in 8 Teilen“ verfasst hat, als er sich selbst mit den Sorgen der Liebe konfrontiert sah.¹²⁷⁸ Gleichzeitig weist er in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es „in diesen Zeiten nicht mehr ganz angemessen ist, ein reines Liebesgedicht zu schreiben“.¹²⁷⁷ Der Ausgangspunkt von Mu Dans *Ein Gedicht in 8 Teilen* ist also biografischer als auch gesellschaftlicher Natur. Indem er das Gedicht für verschiedene Interpretationsebenen offenhält, vermag Mu Dan, sich von den reinen Liebesgedichten der modernen chinesischen Lyrik in den 20er Jahren abzusetzen. Dazu gesellt sich der Aspekt einer Gesellschaft, die sich im Umbruch und in einer Identitätskrise befindet. Diese Krise kann u.a. durch die Suche nach einer neuen Form der Transzendenz gelöst werden. Mit seinem Ansatz zeigt Mu Dan Möglichkeiten auf, wie es die wohl prominentesten Autoren der 4. Mai Bewegung, Lu Xun und Ba Jin, nicht vermochten. Schließlich beschränkten sie sich in ihren Werken auf eine Analyse des gegenwärtigen Zustands und der Ursachen der Krise, die sie in der Tradition begründet sahen.

In diesem Gedicht ist die alles entscheidende Korrektur, die Mu Dan 1948 vorgenommen hat, die Abänderung des Titels von *8 Gedichte* in *Ein Gedicht in 8 Teilen*. Tatsächlich hat Mu Dan den Titel des Gedichts zweimal geändert. In seiner Originalversion vom Februar 1942 lautete es bereits einmal *Ein Gedicht in 8 Teilen* und wurde dann in seinem 1945 veröffentlichten *Lyrikband Mu Dans (1939-1945)*¹²⁷⁹ verwendet. Als Wen Yiduo 1946 ausgewählte Gedichte Mu Dans in seinem Band *Moderne Lyrik*¹²⁸⁰ mit aufnahm, änderte Mu Dan den Titel allerdings in *8 Gedichte* um und übernahm ihn auch in seinem 1946 veröffentlichten Gedichtband *Die Flagge*¹²⁸¹. Die Tatsache, dass Mu Dan 1948 erneut zu seiner Originalversion zurückkehrte, ist dagegen bis heute fast völlig unbeachtet geblieben. Erst 2010 publizierte sein Sohn, Zha Mingzhan, die *Selbst Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937 - 1948)*¹²⁸² die alle 1948 von Mu Dan redigierten Gedichtsversionen aufnahm und die geänderten Stellen als Fußnoten kennzeichnet. 2005/ 2006 war jedoch bereits *Lyrik und Schriften Mu Dans*¹²⁸³ zweimal in Folge von Li Fang in einer Auflage von über 10.000 Exemplaren verlegt worden. Zha Mingzhans *Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948)* blieb insofern weitgehend ohne Widerhall, da sich Li Fangs Publikation als Standardwerk von Mu Dans Lyrik etabliert hatte. Bis heute genießt es den Ruf, die vollständigste Sammlung von Mu Dans Lyrik zu sein; dementsprechend ist der Titel *8 Gedichte* in der chinesischen Literaturfachwelt dominant. Daran konnte auch die 2013 von Li Yi *Neu verlegte Lyrik Mu Dans*¹²⁸⁴ nichts ändern. Sie beruft sich zwar auf Zha Mingzhan und verwendet statt *8 Gedichte* die Endversion von 1948 *Ein Gedicht in 8 Teilen*, jedoch bietet sie nur eine Auswahl der Gedichte Mu Dans. So konnte sich weder Zha Mingzhan noch Li Yis Ausgabe als Standardwerk durchsetzen.

Der Titel *8 Gedichte* ist jedoch insofern missverständlich, als er die Assoziation beim Leser erweckt, es handele sich hier nicht nur um ein Gedicht, sondern um acht verschiedene, die zusammenhanglos nacheinander aufgelistet werden. So kam es auch dazu, dass bis heute das Gerücht kursiert, Wen Yiduo habe insgesamt elf Gedichte von Mu Dan in seinem Band *Moderne Lyrik* aufgenommen, da das Gedicht *8 Gedichte* als acht Gedichte gezählt wurde, plus drei weitere Gedichte.¹²⁸⁵ Tatsächlich hat Wen Yiduo sich also nur für vier Gedichte von Mu Dan entschieden. Damit rangiert Mu Dan zwar im Mittelfeld seiner Auswahl, jedoch keineswegs an der Spitze. Diesem Missverständnis, das auch zu einer inhaltlich falschen Interpretation des Gedichts führen kann, hat Mu Dan 1948 durch die Änderung des Titels in *Ein Gedicht in 8 Teilen* vorgebeugt. Denn es handelt sich ja gerade um eine Einheit von acht Teilen, um einen Prozess, der sich quasi in acht Stufen vollzieht. Darum hat Mu Dan die einzelnen Abschnitte auch mit Zahlen versehen, um dem Leser diesen schrittweisen Ablauf deutlich zu machen.

Im Mittelpunkt des ersten Teils steht die „Feuersbrunst“, die Liebe, die vergänglich und doch unsterblich ist. Wie im Gedicht *Der Frühling* wird die Flamme der Liebe, wie es im *Hohen Lied* heißt, gleich zu Beginn erwähnt. Im *Frühling* sind es die „grünen Flammenzungen“, die „auf dem Gras“ „flackern“, hier ist es die „Feuersbrunst“ in den „Augen“ des Gegenübers. Das Paradoxon der gleichzeitigen Vergänglichkeit und Unsterblichkeit der Liebe ist wiederum in den Kontext des *Hohen Liedes* einzuordnen, demgemäß die Liebe eine Flamme des Herrn und stark wie der Tod ist. Daher Mu Dans Erkenntnis: „Liebes, das ist nur Gott, der mit sich selbst spielt. /“ Vergänglichkeit und Unsterblichkeit bedingen einander und bauen sich in einem dialektischen Prozess auf, der aus „dieser Ordnung der natürlichen Metamorphose“ resultiert: „Du und ich“ werden „zu Asche“ und „erwachen“ „aus der Asche wieder zu Leben.“ Das Ich ist nur ein begrenztes irdisches Ich, das abgelöst wird durch ein anderes, wiedergeborenes Ich. Darauf verweist das uralte Bild des Phönix aus der Asche, Symbol für Unsterblichkeit und Auferstehung zugleich. In dem Sinne ist das Ich ewig unvollständig und kann „sein Selbst niemals vollenden“, da es „ein sich wandelndes Leben“ „in den unendlich vielen Möglichkeiten“ ist, wie es im zweiten Teil heißt. Andererseits besteht jedoch eine Form der Vervollständigung, die zwar von kurzer Dauer ist, aber dennoch die Dimension von Ewigkeit besitzt, wie es im dritten und achten Teil dargestellt wird.

In diesem Gedicht reiht sich in der Tat ein Paradoxon an das andere, was gewissermaßen seine Struktur ausmacht. Gleich im ersten Satz ist die Aussage widersprüchlich und zweideutig: „Deine Augen sehen diese Feuersbrunst, / Du siehst mich nicht, wenngleich ich für dich entbrannt bin; /“. Obwohl das „Du“ das „Ich“ betrachtet und ihm direkt in die Augen schaut, sieht es das „Du“ nicht, und vice versa, denn es ist nur „ein vergängliches Dich“, eine sterbliche Hülle. Was das Ich und das Du stattdessen in den Augen ihres jeweiligen Gegenübers sehen, ist „Gott“, denn er ist es, der „das Aufflammen reifer Jahre, / deiner und meiner“ bewirkt. Er ist es, der „diese Ordnung der natürlichen Metamorphose“ schafft und das, ironischerweise, nur zu seinem eigenen Zeitvertreib: „Das ist nur Gott, der mit sich selbst spielt.“ Daher stellt sich dem Leser die Frage: Gibt es überhaupt einen Sinn und Zweck hinter „dieser Ordnung der natürlichen Metamorphose“, oder ist es nur ein ganz zwangsläufiger Prozess und ein Kreislauf, der einer gewissen Beliebtheit unterliegt: „Egal, ob ich schluchze, zu Asche werde und aus der Asche wieder zu Leben erwache, /“?

Der zweite Teil knüpft an diesen Gedankengang an: „Zwischen fließenden Wassern und Berggestein sind du und ich das Sediment.“ Gleichzeitig erfasst diese Aussage den uralten Charakter, der den Prozess der Liebe kennzeichnet. Der Widerspruch tritt dabei deutlich zutage: „Wir sind voneinander entfernt wie wuchtige Berge, /“, aber „ich“ „liebe dennoch ein vergängliches Ich.“ Damit wird das Bild der Berge aus dem ersten Teil aufgenommen, wobei es dort jedoch für Trennung steht während es hier Vereinigung beinhaltet. Die „fließenden Wasser“ und das „Berggestein“, aus denen das „Du“ und „Ich“ als Sediment hervorgehen, verweisen auf absolute Harmonie und das Verschmelzen des Ich mit dem Kreislauf der Natur. Der Mensch löst sich im Kosmos auf, worin sich auf der einen Seite daoistische Elemente erkennen lassen, die sich mit der christlichen Vorstellung von einem höheren Wesen paaren, das die Geschicke der Menschheit lenkt. Darüber hinaus ist es eine Darstellung des sich ewig „wandelnden Lebens“ und der „unendlich vielen Möglichkeiten“ Gerade aufgrund des beständigen Wandels kann sich das „Selbst niemals vollenden.“ In dieser Wandlung durch „meinen Herrgott“ wird das „Du“ und „Ich“ „bereichert“ und, paradoxerweise, gleichzeitig „gefährdet“. Die Gefährdung erwächst daraus, dass Gott „unaufhörlich“ „ein anderes Ich und Du hinzufügt.“ Das Symbol

des Phönix aus der Asche wird somit erneut aufgegriffen und auf das Bild der „toten Gebärmutter“ angewendet, in der „wir“ dennoch „heranwachsen“. Bei der Geburt eines Ich und eines Du sterben ganz zwangsläufig bereits vorhandene Identitäten, daher das Bild des zum Tode Geborens. Umgekehrt wird bei diesem Tod automatisch ein anderes Ich und ein anderes Du zur Welt kommen. Hierin offenbart sich auch die traditionelle buddhistische Anschauung der Wiedergeburt. Der „Glaube“ und die „Liebe“, die das Ich und das Du sich gegenseitig schenken, erinnern wiederum an den Dreiklang von Glaube, Liebe, Hoffnung der christlichen Lehre.

Die Vereinigung des Ich und Du im dritten Teil wird indirekt durch die erste Person Plural des „wir“ vorbereitet, wenngleich das „wir“ – wiederum ein Paradoxon – gerade dann auftaucht, wenn die Vereinigung des Du und Ich eher unwahrscheinlich ist: „Wir sind voneinander entfernt wie wuchtige Berge, /“, „wir wachsen heran in einer toten Gebärmutter/“ und „Er bereichert und gefährdet uns/.“ Diese Beispiele verdeutlichen die dialektische Struktur der Widersprüche. Mit dem Bild der „Gebärmutter“ drängen sich Parallelen zu Mu Dans Gedicht *Ich* auf. Ich und Du sind in beiden Fällen hilflos den Umständen, bzw. einem höheren Wesen ausgesetzt, auf ihre Art und Weise gespalten und damit unvollständig. In dem Sinne vollendet sich das moderne Ich niemals, da es ständig „bereichert und gefährdet“ wird. In dem Moment, da das Ich sich mit dem Du vereinigt, ist der nahende Tod durch Gott schon präsent: „Ich rede mit dir, schenke dir Glauben und Liebe, / in diesem Moment höre ich, wie mein Herrgott sich ins Fäustchen lacht. /“ Damit erfolgt der Rückbezug zu der Bemerkung im ersten Teil, dass der Grund für die Liebe „nur Gott“ ist, „der mit sich selbst spielt.“

Im dritten Teil findet schließlich die geschlechtliche Vereinigung vom „Du“ und „Ich“ statt. Sie kann gleichzeitig auch als Allegorie für das Einssein des Menschen mit Gott als Bräutigam gesehen werden. Der Mensch hat also auf seiner Suche die angestrebte Transzendenz gefunden, die im Übrigen auch mit dem buddhistischen Loslösen vom irdischen Sein in Einklang steht. Gerade dieses „Loslösen“ führt dann auch „hinein in die Freiheit und Schönheit der Konfusion der Liebe“. Die Sinnlichkeit als dominierendes Motiv manifestiert sich im dritten Teil in verschiedenen, teils scheinbar ambivalenten Symbolen. So versinnbildlicht „dieses winzige Biest, das mit den Jahren in dir heranwuchs“ einerseits – auch wiederum als Referenz zum *Hohen Lied* – die Begierde zwischen Mann und Frau, ihr gegenseitiges Entzücken und füreinander Dasein. Durch den Rückbezug zum „Aufflammen reifer Jahre“ wird andererseits der Bogen geschlagen zur Flammensymbolik der Liebe und damit zu deren Auslöser, bzw. Verursacher, der sämtliche Fäden in der Hand hält und „dein Äußeres, deinen Duft und deine Üppigkeit“ bestimmt. Die Phase der Vereinigung ist dadurch gekennzeichnet, dass Sinnlichkeit die Vernunft ablöst. In der „Marmorhalle der Vernunft“, die das Ich durchschritten hat, begreift es die „beigesetzten Leben“ als Bestandteile seiner selbst und bringt ihnen Wertschätzung entgegen. Der Vereinigungsprozess bedeutet eine ständige Verwandlung, denn während sich zwei Teile ergänzen und eine Neuerschaffung stattfindet, stirbt gleichzeitig ein anderer Teil des Du und Ich und wird „beigesetzt.“ Der Höhepunkt des Einsseins findet sein sprachliches Äquivalent im Weglassen der Konjugation: „Meine deine Hand berühren eine Wiese.“ Jeglicher Abstand zwischen „du“ und „ich“ ist somit aufgehoben, die Transformation mündet im Absoluten. Bezeichnenderweise ist auch dieser Höhepunkt von sinnlicher Wahrnehmung geprägt, wobei die Symbolik der „Wiese“ die naturalistische Analogie zum „Gras des Frühlings“ aus dem ersten Teil aufnimmt.

Die Beschreibung im vierten Teil „ohne Geräusche und Bewegung, umarmen wir uns / in der Welt, die von der Sprache beleuchtet werden kann, / und die noch nicht Gestalt angenommene Finsternis ist beängstigend, / wir schwelgen in der Möglichkeit und der Unmöglichkeit. /“ erinnert an die Situation des „Du“ und „Ich“, in der „wir“ „in einer toten Gebärmutter“ „heranwachsen“. Zwar ist es ein Zustand der Harmonie, aber auch eine Existenz des Abwartens und der Erwartung der Geburt, die wiederum eine Form des Todes und damit der Ungewissheit ist. Durch das Enjambement in Sinneinheiten von der ersten zur zweiten Zeile werden Gegensätze formuliert, wie sie schon im Gedicht „Ich“ zu finden sind. „Ohne Geräusche und Bewegung, umarmen wir uns“ nimmt für sich gelesen, ohne die nachfolgende Zeile, Bezug auf den Zustand absoluter Isolation von der Außenwelt – einer Art von Isolation, die einer todesähnlichen Existenz gleichkommt, wenngleich es sich hier um die Beschreibung der Vereinigung der Liebe handelt. Mit der Zunahme der zweiten Zeile findet diese Vereinigung „in der Welt“ statt, „die von der Sprache beleuchtet werden kann“. Das heißt implizit, dass neben dieser „Welt“ der „Sprache“ und der menschlichen „Vernunft“ noch eine andere „Welt“ existiert, die von den Menschen nicht in Worte gefasst werden kann. Die Widersprüchlichkeiten und Paradoxien menschlicher Erfahrungen können nur auf der Ebene der Transzendenz aufgehoben werden. Beispielsweise der Umstand, dass die „Finsternis“ und die „Möglichkeit“ und „Unmöglichkeit“ des Todes und der Geburt beängstigend und gleichzeitig eine Form des Genusses sind, in dem es zu „schwelgen“ gilt.

Die exponierte erste Zeile der zweiten Hälfte von Teil 4 „Was uns erstickt“ erfüllt als Bindeglied zwischen dem dritten und vierten Teil die Funktion von Fazit und Auftakt zugleich. Die Lesart, die der Technik des Enjambements in Sinneinheiten folgt, „wir schwelgen in der Möglichkeit und Unmöglichkeit. / / Was uns erstickt /“ enthüllt den Konnex zwischen strukturellem und inhaltlichem Paradoxon: Das Ich und das Du genießen die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die die Vorstellung eines herannahenden Todes bietet. Denn sie haben das Bewusstsein dafür entwickelt, dass der gegenwärtigen Existenz die Geburt eines anderen Dus und Ichs folgt. Die gesamte zweite Hälfte betont genau diesen Aspekt der Parallelität und das gegenseitige Bedingtsein von Tod und Geburt, bzw. Vereinigung.

Im Folgenden leitet die Sinnlichkeit menschlichen Empfindens über zum Ursprung allen Seins. Gott hat als „ewige Ursache“ alle „Früchte“ hervorgebracht. Er ist „Sonne“ und „Windhauch“ in einem, versetzt „Landschaften“ und hat alle Kreaturen der Welt „erschaffen“. Dieser Teil nimmt Bezug auf die christliche Vorstellung, dass es Gott ist, der dem Mann ein Ebenbild zur Seite gestellt hat, das zudem Teil seiner selbst ist. Daher macht Gott nicht nur das scheinbar Unmögliche möglich, er bewegt nicht nur „Landschaften“, sondern ist auch Movers des Individuums, er bewegt auch „mein Herz“. Er ist es, der den Menschen mit dem Wunsch nach Transzendenz ausstattet, der Suche nach einem höheren Sinn, der auch „mit der Sehnsucht nach Ewigkeit“ verbunden ist. Dieser Wunsch nach „Ewigkeit“ bezieht sich auch auf die „Ewigkeit der Liebe“. Im Endeffekt ist es die Liebe Gottes, bzw. die Liebe an sich, die ewig ist, da sie, laut *Hohem Lied*, dem Tod ebenbürtig ist und daher Berge und Herzen gleichermaßen „bewegt“: „Diese ganze Schönheit, die sich in seinem Schaffensprozess offenbart, / lehrt mich die Art und Weise dich zu lieben und mich zu wandeln. /“ Entscheidend ist dabei genau diese reziproke Abhängigkeit von Liebe und Wandel. Nur in der Transformation kann Liebe existieren und wachsen. Erneut zeigt sich auch hier die meditative Form der Betrachtung. Es ist der Prozess des Hinüberschreitens, des Beobachtens der „Sonne“, „Felder“, „Landschaften“ und „Felsen“, der ins Transzendente führt. Damit kommt, wie schon im Gedicht *Der Frühling*, eine Art der Meditation zum Tragen, wie sie auch im Daoismus und Buddhismus zugegen ist. Insofern

ist der hier beschriebene Zustand keineswegs auf die christliche Religion beschränkt, sondern verweist auf die Liebe und Barmherzigkeit als entscheidende Grundlage aller Weltreligionen.

Der sechste Teil thematisiert den Prozess des Todes, den das Du und Ich durchlaufen. Gleichzeitig wird damit die Wiedergeburt des Phönix aus der Asche im nachfolgenden siebten Teil vorbereitet. Die Vereinigung des Du und Ich zu einer absoluten Einheit führt, paradoxerweise, zu seiner Aufspaltung: „in deiner Ordnung, müssen wir dem Erstrebt wieder den Rücken zukehren. /“ „Gleiches und Gleiches“ geht in „Ermattung“ über, die wiederum zu unüberbrückbaren „Unterschieden“ durch erneute „Fremdheit“ führt. Gleichheit und „Fremdheit“ erweisen sich gleichermaßen als eine Form der Erstarrung. Damit wird die Bereicherung durch Gott, die jedoch auch Gefährdung bedeutet, an dieser Stelle wieder aufgenommen: Gleichheit und Unterschiede bergen sowohl Gefahr als auch die Hoffnung auf Bereicherung, da der Zustand der Starrheit von der Wiedergeburt und damit Neuerschaffung abgelöst wird.

Die Formulierung „schmaler gefahrvoller Pfad“ verweist auf das irdische Dasein, das der Mensch bestehen muss, um die Vereinigung mit Gott, seinem Bräutigam, nach seinem Tod zu erfahren. „Ich habe mich erschaffen“ und „er folgt meinen Anweisungen“ steht jedoch in deutlichem Kontrast zum vorangehenden Teil, der Gott explizit als Schöpfer beschreibt. Der Widerspruch erklärt sich in dem Sinne, dass es der Mensch selbst ist, der letztendlich für sein Schicksal verantwortlich ist und sich in der irdischen Welt beweisen muss. Dies geschieht allerdings in der vorgegebenen göttlichen „Ordnung“, die in diesem Falle bestimmt, dass wir „dem Erstrebt wieder den Rücken zukehren“ „müssen“. Die unaufhörliche „Suche“ nach der erneuten Vereinigung ist voller „Schmerz“, womit wiederum der Rückbezug zum *Hohen Lied* und zu Mu Dans *Frühling* hergestellt wird, in dem es heißt: „Schmerzhaft wartet es darauf, sich in eine neue Vereinigung hineinzustrecken“. Die Widersprüchlichkeit dieser „Ordnung“ kommt besonders deutlich in der Aussage „Er beschützt mich und lässt mich doch in der Einsamkeit zurück“ zum Ausdruck. Andererseits lässt dieses Paradoxon den Rückschluss zu: gerade in der Zeit der Einsamkeit wird der Mensch von Gott beschützt.

Im siebten Teil findet die erneute Vereinigung von Du und Ich statt und das Bild des Phönix entfaltet sich: ich werde „zu Asche“ und „erwache“ „aus der Asche wieder zu Leben“. Es ist ein noch tieferes Einssein als die sinnliche Vereinigung des dritten Teils: All das „Grauen, das keine Wissenschaft auszurotten vermag, / lässt mich an deiner Brust in Frieden ruhen.“ Dabei birgt die Konnotation des todesähnlichen Zustands auch die des ewigen „Friedens“. Die Ambivalenz setzt sich im Folgenden fort: „In deinem Herzen“ zeigt sich „deine nach Belieben aufblitzende, wunderschöne Erscheinung“. Zum einen erblickt das Ich seinen Gegenpart, das Du, doch zum anderen offenbart sich in eben diesem das Göttliche, das ihn geschaffen hat und das darum Teil seiner selbst ist. Im Gegensatz zum ersten Teil, als das Du und Ich einander in die Augen schauen und doch nicht zu sehen vermögen, geht es nunmehr um die transzendente Vereinigung: Die „Liebe“ wächst „gleichmäßig“ zueinander „empor“.

Der achte Teil schließt mit der Beschreibung des ewigen Bundes ab. Es ist ein Zustand „endgültiger“ Auflösung in Zeit und Raum. Deshalb gibt es „keine nähere Annäherung“, „zwei willige Herzen“ sind „miteinander verbunden“. Sie hängen als „Blätter“ am „riesigen Baum“ des Lebens, dem sie, paradoxerweise, durch ihren Tod, wenn die Zeit gekommen ist, wieder „Leben gewähren“ werden. Diese „alten Wurzeln“ des „riesigen Baumes“ – eine Metapher für Gott als Ursprung allen Lebens – werden „ein jedes“ angesichts dieser „Ordnung der natürlichen Metamorphose“ „seine Ruhe finden“ lassen. Somit schlägt der abschließende Teil des

Gedichts den Bogen zu dessen Anfang und verweist auf den neu beginnenden Kreislauf des Lebens.

*Die Fahrgäste der Illusion*¹²⁸⁶

Nachdem Mu Dan sich in den vorangegangenen Gedichten auf die Suche nach dem Sinn der menschlichen Existenz und verschiedenen Arten von Idealen begeben hat, folgt nun in *Die Fahrgäste der Illusion* die ernüchternde Erkenntnis, dass in dem sich schon 1942 abzeichnenden neuen China für all diese Ausprägungen des geistigen Überbaus kein Platz sein wird. Denn mit dem Verlauf des „riesigen Rads“ der Geschichte wird ein neues „System der Sklaverei“ das alte ablösen und seine eigenen Vorstellungen von „Idealen“ entwickeln, dem die Ideale des Menschseins zum „Opfer“ fallen.

Die Fahrgäste der Illusion

Die Schifffahrtslinie der Illusion entlädt ihre Fahrgäste,
für alle Zeiten sind sie an der falschen Haltestelle ausgestiegen,
und er, dieses Opfer unter der eisernen Hand,
als er unbeabsichtigt sich dem Wunsch eines anderen anpasst,

wie geschwind verwandeln sich da seine glorreichen Begriffe
in triviale Tage, die sich nicht treu verhalten und gemächlich vergehen,
unter der Achse des riesigen Rades wirbelt er allmählich
in ein System der Sklaverei, das beiläufig ein Ideal mit sich bringt,

die Gnade, die darin liegt, ist gegenseitiges Grauen voreinander,
und was ihn wärmt, ist die automatische Immigration,
was ihn befreit, ist nur ein geduldiges Lächeln,
eine heimliche Umkehr und eine heimliche Verzweiflung.

Mein lieber Leser, du wirst bewundernd aufstöhnen:
Kriechend, innerhalb feiger menschlicher Beziehungen,
und beim Verzehr unzähliger, nahrhafter böser Absichten,
hat er es schon gelernt, in Würde sein eigener Herr zu sein.

Dezember, 1942

Das Gedicht wird eröffnet mit einer neuartigen Metapher: die Illusion als eine Form der Odyssee. Das Bild der „Schifffahrtslinie der Illusion“ weist nicht nur auf ein Einzelschicksal hin, sondern auf das einer ganzen Gesellschaft, bzw. Nation, – daher der Plural „Fahrgäste“ – die zu neuen Gestaden aufbrechen will und doch nur einen Irrweg hinter sich hat, der sie nicht an ihr gewünschtes Ziel geführt hat. Deshalb sind die „Fahrgäste“ „für alle Zeiten“ „an der falschen Haltestelle ausgestiegen“. Die Irrfahrt thematisiert die Identitätskrise, die sich in China seit dem ersten verlorenen Krieg gegen Japan, den Opiumkriegen gegen die Kolonialmächte und schließlich dem Fall des Kaiserreichs nach der Xinhai Revolution von 1911 entwickelte und zunehmend verstärkte. Der doppelte Gesichtverlust, einerseits vor den Japanern, andererseits vor den europäischen Kolonialmächten, spitzte sich nach dem Aufsetzen der sogenannten ungleichen Verträge im Rahmen des Versailler Vertrags noch weiter zu. Als dabei China unter den ausländischen Mächten aufgeteilt wurde und sich nicht als autonomer Staat entfal-

ten konnte, entwickelt sich die 4. Mai Bewegung. Die Odyssee, auf die Mu Dan hier verweist, ist dementsprechend ein Aufbruch in eine neue Ära mit all ihren Irrungen und Wirrungen, mit einer Identitätskrise, die ein ganzes Land erfasst. Nach der erzwungenen Öffnung Chinas durch die Kolonialmächte sind es Intellektuelle und reformbereite Kräfte, die entdecken, dass China sich nach seiner jahrtausendealten Tradition neu erfinden und seinen Volkscharakter ändern muss, um den Übergang und Aufbruch in die Moderne zu vollziehen.

„Die Schifffahrtslinie der Illusion“ impliziert eben diese Form des Aufbruchs und der Aufbruchsstimmung, die China im 20. Jahrhundert kennzeichnet. Schon sehr bald wird allerdings offensichtlich, dass sich der Wunsch nach Neuerschaffung als Illusion erweist. Dieses Motiv der totalen Desillusionierung, sei es in Bezug auf die Errungenschaften der Moderne oder auch auf die Tradition, hat Mu Dan schon in seinem Gedicht *Der Mai* verwendet. Der Umstand, dass die „Fahrgäste“ „für alle Zeiten“ „an der falschen Haltestelle ausgestiegen“ sind, illustriert, dass keine Gesundung des Individuums, der Gesellschaft und der Nation möglich ist. In seinen Gedichten *Das Lied der träumerischen Illusion* und *Von der Leere zur Bereicherung* hatte Mu Dan dies noch als offene Frage in den Raum gestellt. Die 20er und 30er Jahre sind ein Abbild der Zerstörung und des Chaos, die sich am besten mit dem chinesischen Ausdruck „nei luan wai huan 内乱外患“ charakterisieren lassen: Chaos im Inneren und Aggression von außen. Im Inneren Chinas herrscht Bürgerkrieg und der Machtkampf zwischen Guomindang und KP spitzt sich immer weiter zu. Öffentlich zutage tritt er u.a. in der blutigen Niederschlagung einer kommunistischen Zelle und eines Arbeiteraufstandes in den 20er Jahren. In den 30er Jahren zeigt sich der chinesisch-japanische Krieg unter anderem im Nanjing Massaker in seiner vollen Brutalität.

Im Dezember 1942, als Mu Dan *Die Fahrgäste der Illusion* verfasst, zeichnet sich dagegen ab, dass weder die Kommunisten noch die Guomindang eine Alternative sind, der sich das Volk bei einer Neugestaltung seiner Nation anvertrauen sollte. Die Kommunisten erwirken keineswegs die Befreiung des chinesischen Volkes, wenngleich sie sich selber als Befreier inszenieren, sei es von den Nationalisten, der Guomindang oder von den Japanern. So steht es noch bis heute in den Geschichtsbüchern, die 1949 nicht als Jahr der Gründung der VR China benennen, sondern vor allem als Jahr der Befreiung titulieren. Mu Dan erkennt als sensibler Dichter und Beobachter des Zeitgeschehens die sich abzeichnende Machtübernahme der Kommunisten bereits 1942 und entlarvt diese darüber hinaus als einen Übergang von einem „System der Sklaverei“ in ein neues. Mu Dan sieht also schon 1942 dieses „System der Sklaverei“ voraus, sieben Jahre bevor es sich in seinem ganzen „Grauen“ entfalten wird. Der geistige Überbau, sei es in Form von freier Meinungsäußerung oder freiem künstlerischem und literarischem Schaffen wird in seiner ganzen demokratischen Pluralität erstickt, ebenso das Streben nach Transzendenz, zum Beispiel in Form eines religiösen Glaubens. Dieser wird ersetzt durch den Glauben an die Partei. Damit hat sich der Aufbau eines neuen fortschrittlichen Staates als vergängliche Illusion „aus Schall und Rauch“ erwiesen, wie Mu Dan schon in dem Gedicht *von der Leere zur Bereicherung* erkannt hat. Ist es das, was sich die „Fahrgäste“ der „Schifffahrtslinie der Illusion“ gewünscht haben?

Die „Fahrgäste“ sind „entladen“ worden – Ausdruck ihrer Passivität und Hilflosigkeit angesichts dieses unvermeidlichen Vorgangs. Sie sind nicht „ausgestiegen“, wie es der normalen aktiven Bewegung am Ende einer Schiffsreise entspräche, sondern sie sind wie Güter verladen worden und werden nun „entladen“, um ihrem neuen Empfänger übergeben zu werden. Das bedeutet, die Menschen werden von den Geschehnissen überrollt – daher das „riesige Rad“ -

sind nicht Herr ihres eigenen Schicksals und gehen von einer Unmündigkeit in die nächste über. Ihr eigener Wille wird von der „eisernen Hand“ vollkommen missachtet, sie sind nur noch zum „Opfer“ degradiert. Die „eisernen Hand“ ist ein eindeutiger Hinweis auf die allmächtige Autorität des Staates und dessen Brutalität. Das „Opfer“ „passt sich“ „unbeabsichtigt“ „dem Wunsch eines anderen an“ – dieser „andere“ dürfte sehr wahrscheinlich die kommunistische Partei sein, eine Anspielung auf den Linksruck, der in den 30er Jahren durch die Reihen der Autoren, Intellektuellen und Reformer ging, als auch zum Beispiel die Politisierung der Lyrik immer offensichtlicher wurde. „Unbeabsichtigt“ gibt das „Opfer“ – Sinnbild für das ganze Volk Chinas, ganz gleich welcher Schichtzugehörigkeit – seine eigenen Ideale auf, die Sehnsucht nach Freiheit, Selbstverwirklichung sowie den Wunsch nach Transzendenz. Es ist jetzt nur noch von der Anpassung an das Ideal „eines anderen“ gekennzeichnet, sein eigenes autonomes Denken, das es gerade erst erlernt hat – darauf wies Mu Dan 1940 auch in seinen Artikeln¹²⁸⁷ hin – wird hingegen wieder verschüttet.

Eben diese „glorreichen Begriffe“ des „Opfers“, wie Freiheit, Streben und Suche oder ganz einfach Menschlichkeit in einem neuen System „verwandeln“ sich „geschwind“ „in triviale Tage, die sich nicht treu verhalten und gemächlich vergehen, /“. Mit dieser erfinderischen Metapher verweist Mu Dan ebenfalls auf die Hilflosigkeit des „Opfers“, das dem Strom der Zeit ausgesetzt ist und sich nicht dagegen zu wehren vermag. Diese Metapher wird in der nächsten Zeile mit dem „riesigen Rad“ der Zeit erneut aufgenommen. Zum einen wird der Mensch durch das Attribut „riesig“ noch kleiner und hilfloser in seiner Nichtigkeit, zum anderen wird er durch die Bewegung des „Wirbelns“ im wahrsten Sinne des Wortes gerädert, denn er „wirbelt“ „allmählich / in ein System der Sklaverei, das beiläufig ein Ideal mit sich bringt, /“. Beim Leser dürften diese Zeilen einen doppelten Überraschungseffekt bewirken, nicht nur aufgrund des Enjambements in Sinneinheiten von „allmählich“ zu „in ein System der Sklaverei“, sondern auch durch die Verbindung von Sklaverei und Ideal. Dieser Eindruck der Unvereinbarkeit wird noch intensiviert durch die anschließende Kombination von „Sklaverei“ und „Gnade“: „die Gnade, die darin liegt, ist gegenseitiges Grauen voreinander.“ So wie das Ideal zur Ideologie pervertiert wird, so werden die Aktivitäten der Sklavenhalter, d.h. der Regierung, bzw. der kommunistischen Partei, der Bevölkerung als Akt der „Gnade“ vermittelt. Hier paart sich Absurdität mit beißendem Sarkasmus. Mu Dan wendet den eindeutig christlich konnotierten Terminus der Gnade bewusst auf einen Kontext an, der von Verlust und gerade nicht von Errettung gekennzeichnet ist. So mag beispielsweise die Befreiung der Bevölkerung von der Guomindang als Akt der „Gnade“ hingestellt werden, während in Wirklichkeit die Implikationen dieses Vorgangs das genaue Gegenteil sind und einen unverhältnismäßig hohen Preis darstellen. So wird das menschliche Miteinander und das konfuzianisch geprägte Beziehungsgeflecht des einander Helfens und füreinander Daseins komplett ausgerottet und stattdessen in ein System gegenseitiger Überwachung und Bespitzelung umfunktioniert. Der positive Aspekt der Tradition wird damit vollkommen ausgeschaltet. Dies ist schon in den 50er Jahren spürbar und wird durch politische Kampagnen, wie die Antirechtskampagne 1957, endgültig verfestigt. Insofern gibt es nur noch „gegenseitiges Grauen voreinander“ oder, wie Mu Dan es bereits 1954 in einem Brief an Xiao Shan (Chen Yunzhen, Ba Jins Frau) formulierte: „die Freunde sind alle gegenseitig zweifelhaft geworden.“¹²⁸⁸

Das Einzige, was das „Opfer“ noch „wärmt“, ist die „automatische“ innere „Emigration“, d.h., dass es sich im Sinne von Virginia Woolf einen eigenen Raum für sich selbst sucht. Mu Dan hat dies selber in den 50er Jahren getan, indem er, auch nach dem Publikationsverbot von 1957, gerade nicht dem wachsenden politischen Druck nachgegeben, sondern seine Überset-

zungstätigkeit fortgeführt hat. Das „Opfer“ ist gezwungen, in diesem Zustand auszuharren und gute Miene zum bösen Spiel zu machen: „was ihn befreit ist nur ein geduldiges Lächeln“. Im Innersten nimmt der Mensch nun Abstand von den „Idealen“, bei denen er sich ohnehin nur „unbeabsichtigt“ „dem Wunsch eines anderen angepasst“ hatte. Es ist „eine heimliche Umkehr und eine heimliche Verzweiflung“ – ein absolut widersprüchlicher Zustand des sich Anpassens nach außen und doch gleichzeitig der Erhalt großer, charakterlicher, innerer Stärke, die „bewundernd“ und dennoch Sinnbild der „Verzweiflung“ des Opfers ist. Der Leser wird direkt einbezogen in diesen Einblick in die menschliche Seele in tiefster Not. Gleichzeitig wird er zum selbstständigen Nachdenken und Reflektieren über sein eigenes Handeln angeregt: „Mein lieber Leser, du wirst bewundernd aufstöhnen: / kriechend, innerhalb feiger menschlicher Beziehungen, / und beim Verzehr unzähliger, nahrhafter böser Absichten, / hat er es schon gelernt, in Würde sein eigener Herr zu sein. /“. Die Bezeichnung „kriechend“ verdeutlicht das angepasste Verhalten und verurteilt es indirekt als verabscheuenswürdig. Das Adjektiv „feige“ verstärkt diesen Eindruck und verkehrt die ursprünglich positiv besetzte Wortkombination „menschliche Beziehungen“ in ein absolut negatives Bild des gegenseitigen Nutzens und Ausnutzens.

Genau diese Metamorphose ist es, die das konfuzianische Beziehungsgeflecht durch die kommunistische Partei und ihre Schaffung eines neuen sozialistisch-maoistischen Menschen vollzogen hat. Darum ist das Gedicht in seiner Botschaft und seinen Beobachtungen bis heute erschreckend aktuell, denn das Trauma der Mao Ära, insbesondere der Kulturrevolution, hat bewirkt, dass bis heute das „gegenseitige Grauen voreinander“ Grundmuster und Grundpfeiler der chinesischen Gesellschaft geblieben ist. Der Sarkasmus, dass die „bösen Absichten“ des „ich betrüge dich und du hintergehst mich“ (er yu wo zha) auch noch „nahrhaft“ sein sollen, bestärkt den Protagonisten nur noch in seiner inneren „Emigration“ und in seinem Willen, sich den eigenen Raum der geistigen Freiheit nicht nehmen zu lassen. So ist „er“ doch trotz dieses verachtenswerten Systems, des „Systems der Sklaverei“, zu einer gewissen Unabhängigkeit gelangt. Zwar hat er nicht Autonomie in seinem eigenen Handeln erreicht, aber immerhin einen autonomen Geist entwickelt. Er hat „es schon gelernt, in Würde sein eigener Herr zu sein“. Der Begriff der „Würde“ entbehrt in diesem Kontext sicher nicht eines sarkastischen Untertons; schließlich kann angesichts der „kriechenden“ und „feigen“ Bewegung schwerlich von Würde die Rede sein. Gleichzeitig verweist der Terminus auf die unantastbare Würde des Menschen und damit auf die Unantastbarkeit seines unabhängigen Geistes. Mit diesem Gedicht ruft Mu Dan indirekt dazu auf, sich genau dieses autonomen Verstandes zu bedienen und sich nicht von dem „System der Sklaverei“ einschüchtern zu lassen, sondern eine innere geistige Form der Befreiung anzustreben.

*Die Umzingelten*¹²⁸⁹

Die Umzingelten gliedert sich in zwei Teile aus jeweils zwei Versen. Abgeleitet von den Erkenntnissen aus den Gedichten *Von der Leere zur Bereicherung* und *Die Fahrgäste der Illusion* wird die zentrale Metapher des Umzingeltseins geschaffen. Sie leitet zum Höhepunkt des Gedichts hin, in dem die alten Gedankenmuster durchbrochen und zerschlagen werden. Mu Dan fordert, die traditionelle Selbstzufriedenheit des Fatalismus zu überwinden. Mit seiner Metapher des sog. "runden Kreises" als Sinnbild für die Perfektion menschlicher Existenz trifft Mu Dan den Kern chinesischen Denkens.

Die Umzingelten

(1)

Was ist das für ein Ort? In der Zeit der Jugend
ist jede Sekunde umsonst verglüht und du kannst es nicht erwarten,
hinab stürzt eine Form, wie du sie nicht gewollt hast.
Die Sternschnuppen und die Wasser des Himmels, diese prächtige
Unruhe, hat sich bis zum heutigen Tag verwandelt,
in Sand und Stein. Endlich sehen wir,
dass alles Vergangene sich schon in den Rahmen eingepasst hat, alles Vorübergehende
ist zusammengefügt in diese durchschnittliche Ewigkeit.

Ah, was ist das für ein Ort? Nicht der unserer Jugend
und ihrer Illusionen, auch nicht der unseres Alters,
an dem wir durch immer währende Toleranz
die Früchte entgegennehmen können. Unterhalb des Schattens
schlägst du letztendlich Wurzeln, widerwillig
nimmst du letztendlich eine Form an. Wenn wir es schaffen auszubrechen,
meine mutigen Kämpfer, wenn wir es wagen, die Menschen zu enttäuschen,
wir dürfen unser Treffen nicht aufschieben!

(2)

Schau nur, der grüne Weg dehnt sich von hier weiter aus
und macht doch kehrt. Über diese große, weite, freie Fläche,
fegt der Wind querfeldein, hebt und senkt sich das Meer, um all das dreht sich
unsere Weisheit: die gesamte Reise
führt doch nur an diesen feindseligen Ort.
An diesen unbedeutenden Punkt: die besten
Augen, in denen sich Leere spiegelt, den schönsten
Tod, aber ein Tod ohne Überbrückung.

Ein Kreis, nach unzähligen Jahren von Menschenhand geschaffen,
unsere Verzweiflung wird ihn vollenden.
Zerstöre ihn, mein Freund! Lass unser Selbst
und wenn es nur ein Fragment davon ist, noch schlimmer als durchschnittlich sein.
Blitz und Regen, Temperaturumschwung und Hoffnung
vermögen allein uns Folgendes einzuimpfen: alles Verehrensweite umstoßen und für nichtig
erklären!
Denn wir sind alle schon umzingelt,
erst wenn wir uns erheben, wird eine neue Erde erwachen.

Februar, 1945

In der Struktur des Gedichts finden sich zahlreiche Anknüpfungspunkte an *Das Lied der träumerischen Illusionen*, *Von der Leere zur Bereicherung* sowie *Die Fahrgäste der Illusion*. Der erste Teil ist eine Analyse der Identitätskrise, die durch die kulturelle und spirituelle Stagnation einer Gesellschaft und einer ganzen Nation ausgelöst wurde. Im Mittelpunkt steht daher die

Frage, ob diese Krise bewältigt werden kann und ob die Nation und das Individuum gleichermaßen gesunden können. Schon am Ende des ersten Teils zeichnet sich ab, dass dieser Prozess nur durch Zerstörung – wohlgerichtet im intellektuellen und geistigen Bereich – stattfinden kann. Im zweiten Teil wird dieser Gedanke weiter ausgeführt. Von zentraler Bedeutung in diesem Gedicht ist die Metapher des Umzingeltseins durch eine starre „Form“, aus der es „auszubrechen“ gilt. Es sind die alten, traditionellen Gedankenmuster, gesellschaftliche Normen und Strukturen, die sich in eine derart feste „Form“ „verwandelt“ haben, dass sie nur noch aus einem „festen Panzer der Gewohnheit“ bestehen, wie Mu Dan es in seinem Gedicht *Es zeigt sich im Verborgenen*¹²⁹⁰ bezeichnen wird. Dieser „Panzer“ ist derart erstickend, dass er zum ewigen Tod führt: „ein Tod ohne Überbrückung.“

Bereits der Auftakt des Gedichts mit der Frage „Was ist das für ein Ort?“, die wiederum zu Beginn des zweiten Verses aufgenommen wird, unterstreicht den analytischen Charakter dieser Verse sowie die Dringlichkeit einer erneuten Bestandsaufnahme. Diese nimmt durchaus verzweifelte Züge an, ablesbar an dem Aufstöhnen: „Ah, was ist das für ein Ort?“. Der Verweis auf die „Zeit der Jugend“ im Eingangvers erinnert an Mu Dans Formulierung aus *Das Lied der träumerischen Illusionen*. „Ein Jugendlicher steht auf der Brücke zwischen Realität und Traum“. Dieses Motiv wird Mu Dan im zweiten Teil des Gedichts *Die Umzingelten* wieder aufnehmen. „Jugend“ mag hier ein Symbol für Veränderung sein, wie es auch von den Vertretern der 4. Mai Bewegung und anderen reformorientierten Kräften verwendet wurde, so z.B. in der progressiven Zeitschrift mit dem vielsagenden Titel *Die neue Jugend*, auch *La Jeunesse*, die Jugend, genannt. Es ist ein Motto, das sich unter anderem bei Ba Jin in seiner Trilogie *Die Familie (Jia 家) Der Frühling (Chun 春) und Herbst (Qiu 秋)* findet. Der Begriff der Jugend taucht dabei explizit im Titel des zweiten Bandes *Der Frühling* auf, da im chinesischen „Frühling“ (chun 春) auch Bestandteil des Wortes „Jugend“, *qingchun* 青春, wörtlich „grüner Frühling“ ist. Auch wird die Jugend als *qingnian*, d.h. „die grünen Jahre“ bezeichnet. Dieses Motiv der „grünen Jahre“ erscheint wiederum im zweiten Teil des Gedichts in Form des „grünen Wegs“, der auch Richtung Ausweg hinweist.

Ba Jins Trilogie fand deswegen großen Anklang bei den Intellektuellen der 20er und 30er Jahre, weil sie das Lebensgefühl der neuen Jugend und ihre Aufbruchsstimmung äußerst prägnant einfangen konnte. Darum avancierte Ba Jin neben Lu Xun zu einer Ikone der 4. Mai Bewegung. Keiner der beiden vermochte jedoch einen Ausweg aus der Identitätskrise zu finden. Mu Dan hingegen gelingt dies zum Beispiel im zweiten Teil des Gedichts *Die Umzingelten*. Die Analyse in den ersten zwei Zeilen des ersten Teils erinnert noch stark an Ba Jins Thematik in seiner Trilogie: „In der Zeit der Jugend / ist jede Sekunde umsonst verglüht und du kannst es nicht erwarten, /“. Das Ergebnis dieses Wartens formuliert Mu Dan jedoch weitaus abstrakter, als es zum Beispiel Ba Jin vermag: „hinab stürzt eine Form, wie du sie nicht gewollt hast.“ Diese „Form“ ist es, die die Aufbruchsstimmung erstickt. Sie ist Sinnbild sowohl für die Tradition als auch für den Konservatismus des Denkens, sie begräbt das Individuum und die ganze Gesellschaft; sie tötet das moderne Ich und lähmt den Einzelnen in seinem Denken, Handeln und Fühlen. Die Leidenschaft der Jugend, Synonym für die Aufbruchsstimmung, war vergebens. Daher „ist jede Sekunde umsonst verglüht.“ Der erwartete Aufbruch und Wendepunkt, nach dem sich alle sehnten – „du kannst es nicht erwarten“ – ist nicht eingetreten.

Die extreme Stagnation des geistigen Überbaus in China scheint sich als Stillstand auf den gesamten Kosmos ausgeweitet zu haben, eine Anspielung auf den Anspruch des „Landes der Mitte“, das Zentrum der Welt zu bilden: „Die Sternschnuppen und die Wasser des Himmels,

diese prächtige / Unruhe, hat sich bis zum heutigen Tag verwandelt, / in Sand und Stein.“ Aufgrund ihrer konsequenten Verschließung vor der Außenwelt bzw. vor der Moderne aus dem Ausland, ist eine ursprünglich vergangene Epoche zu einer Scheinewigkeit erhoben worden, die in Wirklichkeit jedoch keinen ewigen, festen Bestand haben kann: „Endlich sehen wir / dass alles Vergangene sich schon in den Rahmen eingepasst hat, alles Vorübergehende / ist zusammengefügt in diese durchschnittliche Ewigkeit“. In diesen festen „Rahmen“ fügen sich das Individuum und eine ganze Gesellschaft. Ganz im Sinne des Konfuzianismus geht das Ich in der Familie auf, die Familie in der Gesellschaft und die Gesellschaft im Staat. Gleichzeitig nimmt der „Rahmen“ das Motiv des Umzingeltseins auf. Aber China ist zu diesem Zeitpunkt nicht mehr Mittelpunkt der Welt, wie es das traditionelle Denken behauptet, mit der Begründung, es habe eine jahrtausendealte Tradition, die noch heute existiere. Es hat sich stattdessen zu einem Staat unter vielen entwickelt und ist zu einer „durchschnittlichen Ewigkeit“ degradiert worden. Dementsprechend ist China, dieser „Ort“, „nicht der unserer Jugend / und ihrer Illusionen, auch nicht der unseres Alters, / an dem wir, durch immerwährende Toleranz / die Früchte entgegennehmen können.“ Mu Dan verwendet hier erneut das Motiv der „Reise“ „der Fahrgäste der Illusion“, das er im zweiten Teil noch weiter ausführen wird.

Im zweiten Teil des ersten Teils thematisiert Mu Dan den Prozess, der die gesamte Gesellschaft lähmt und die Gedankenmuster stagnieren lässt: die „Jugend“ wird „ihrer Illusionen“ beraubt, das „Alter“ ist nur noch von „immerwährender Toleranz“ gekennzeichnet. Am Lebensende ist kein Sinn erkennbar, der Mensch hat weder Weisheit noch Transzendenz gefunden, die „Früchte“ können nicht „entgegengenommen“ werden. Dennoch gibt es eine Möglichkeit, an die „Früchte“ der Erkenntnis dieses Baums zu gelangen: „Unterhalb des Schattens /“ dieses Baums „schlägst du letztendlich Wurzeln, widerwillig / nimmst du letztendlich eine Form an.“ Dabei schwingt in dem Adjektiv „widerwillig“ bereits das Aufbegehren gegen die starre Ordnung und das Ausbrechen aus der alten Form mit. Explizit verweist ein geschicktes Enjambement auf den Ort, an dem sich die „Früchte“ befinden, nämlich „Unterhalb des Schattens / schlägst du letztendlich Wurzeln.“ Um Veränderungen zu erreichen, muss also an den uralten Wurzeln der Tradition angesetzt werden, denn sie sind es, die die „Form“ gefestigt haben. Dieses Bild impliziert jedoch auch weitreichende Konsequenzen. Findet ein Aufstand statt, werden diese Wurzeln gekappt und eine ganze Nation wird im wahrsten Sinne des Wortes entwurzelt. Dies führt wiederum dazu, dass sich die Identitätskrise weiter verschärft.

Der nun folgende Aufruf zum Widerstand ist eine Form absoluter Bewegung und insofern die Wiederherstellung der „Unruhe“, wie sie Wendepunkte in der Geschichte mit sich bringen. Diese „Unruhe“ im Zeitverlauf ist andererseits ganz zwangsläufig, denn keine Gesellschaft und keine Nation kann allzu lange in „dieser durchschnittlichen Ewigkeit“ ausharren. Durch den Aufstand wird somit „diese prächtige Unruhe“ der „Sternschnuppen der Wasser des Himmels“ aus dem ersten Vers wieder hergestellt. China wird wieder in den Lauf der Zeit eingegliedert. In diesem Prozess des Ausbrechens aus der „Umzingelung“ spricht Mu Dan den Leser direkt an: „Hinab stürzt eine Form, wie du sie nicht gewollt hast. /“ sowie „schlägst du letztendlich Wurzeln, widerwillig / nimmst du letztendlich eine Form an.“ Das zweifache „letzendlich“ unterstreicht zum einen die scheinbare Endlichkeit der Situation und korrespondiert damit mit dem Bild der „durchschnittlichen Ewigkeit“ aus dem ersten Vers. Zum anderen verdeutlicht es, wie widerwillig und von außen gesteuert das Individuum dabei in seinem Handeln ist.

„Wenn wir es schaffen auszubrechen, / meine mutigen Kämpfer, wenn wir es wagen, die Menschen zu enttäuschen, / wir dürfen unser Treffen nicht aufschieben!“ Dieser Aufruf zur

Veränderung trifft in seiner Dringlichkeit einen Ton, der jeden Menschen, unabhängig von seiner Schichtenzugehörigkeit, anspricht und einer auf der Straße gehaltenen Rede gleicht. Bei all dem bleibt das Risiko der Unberechenbarkeit, die dieser Vorgang des sich Loslösen mit sich bringt, und es bleibt die Frage, was nach dem Abkappen der Wurzeln geschieht. Genau dieser Punkt beschäftigt Mu Dan im zweiten Teil des Gedichts; dementsprechend werden auch Motive aus dem ersten Teil weiter ausgeführt. So hat der „grüne Weg“ seine Entsprechung im Motiv der „Zeit der Jugend“. Aufbruchsstimmung breitet sich aus: „Schau nur, der grüne Weg dehnt sich von hier weiter aus“, um dann, enttäuschenderweise, doch nur zum Ausgangspunkt, also zur Stagnation der Tradition zurückzukehren: „und macht doch kehrt.“

Die Erneuerungen und Reformen, sei es auf der Ebene der Nation, sei es in Form gesellschaftlicher Normen oder Denkmuster des Individuums, werden also nur halbherzig und nicht bis zu Ende durchgeführt: „der grüne Weg“ „macht“ auf halbem Weg „doch“ wieder „kehrt“. Die erste Revolution ist also fehlgeschlagen, denn sie war nicht tiefgreifend genug. Mu Dan fordert nun eine zweite Revolution, die die alten Strukturen nachhaltig verändern muss. Dies kann aber nur durch die Öffnung zur Außenwelt, bzw. die Öffnung Chinas zum Ausland geschehen. Bis jetzt kreist das gesamte Denken jedoch nur um China: „über diese große, weite, freie Fläche, / fegt der Wind querfeldein, hebt und senkt sich das Meer,“. Da „unsere Weisheit“ sich in einem fortwährenden Prozess immer um „diesen“ einen „unbedeutenden Punkt“ „dreht“, kehren die Reisenden nur zu dem Ort ihres Aufbruchs zurück, statt an dem Ort zu landen, zu dem sie eigentlich aufgebrochen sind, d.h., sie kommen also in der Tradition an, obwohl sie die Moderne als Ziel hatten: „die gesamte Reise / führt doch nur an diesen feindseligen Ort.“ „Feindselig“ deshalb, weil die Menschen sich eigentlich schon von der Tradition distanziert und sie als ihren Feind erkannt hatten. An dieser Stelle wird das Bild der Odyssee aus *Die Fahrgäste der Illusion* erneut aufgenommen: „für alle Zeiten sind sie an der falschen Haltestelle ausgestiegen.“

Bei der Beschreibung des Ortes ewiger Stagnation gelingt Mu Dan mit Hilfe des Enjambements wieder ein besonderer Überraschungseffekt, der den ursprünglichen Sinn der ersten Zeile ins genaue Gegenteil verkehrt: „An diesem unbedeutenden Punkt: die besten / Augen, in denen sich Leere spiegelt, den schönsten / Tod, aber ein Tod ohne Überbrückung. /“ Damit reiht sich eine Widersprüchlichkeit an die andere. Das „Beste“ besteht tatsächlich aus „Augen, in denen sich Leere spiegelt“. Das „Schönste“ ist in Wirklichkeit nur der ewige „Tod“. Damit verdeutlicht Mu Dan das Paradoxe am Zustand stagnierender Tradition: nach außen hin wird die „Leere“ und Ziellosigkeit, die den Menschen innewohnt, verschwiegen. Stattdessen wird die Situation als die „beste“ dargestellt. Gleichzeitig sind die Menschen aufgrund dieser Leere in einer menschenfressenden Tradition – so Lu Xun im „Tagebuch eines Verrückten“ – schon innerlich abgestorben. Dennoch wird behauptet, ihr Zustand sei der „schönste“, wenngleich er tatsächlich der schlimmste ist. Die „besten / Augen“ implizieren aufgrund ihrer Konnotation von Scharfsichtigkeit gleichzeitig das Bild eines Menschen, der alle Geschehnisse um sich herum durchschaut. In Wirklichkeit sind es jedoch nur Augen, „in denen sich Leere spiegelt.“ Die Ambivalenz dieses Bildes besteht darin, dass diese Augen einerseits abgestumpft sind, andererseits „spiegeln“ sie nur das wider, was sie betrachten, d.h. ihr Umfeld – und das ist von absoluter „Leere“, von einem „Tod ohne Überbrückung“ gekennzeichnet. Mit diesem Sinnbild des geistigen Wastelands, das Mu Dan hier beschreibt, nimmt er die Hilflosigkeit des zum Tode geborenen Ichs aus dem gleichnamigen Gedicht auf.

Das Ausbrechen aus dem geistigen Stillstand, das schon im ersten Teil vorbereitet wurde, wird nun im zweiten Teil explizit benannt: „Ein Kreis, nach unzähligen Jahren von Menschenhand geschaffen, / unsere Verzweiflung wird ihn vollenden. / Zerstöre ihn, mein Freund!“ Im chinesischen Denken spiegelt der „Kreis“ den perfekten Zustand menschlicher Existenz wieder, einen Zustand fatalistischer Zufriedenheit – „perfekt“, *yuanman* 圆满, heißt im Chinesischen wörtlich „runde, volle Zufriedenheit.“ Diese gilt es zu durchbrechen. Das Ich muss in seinem Denken und Handeln endlich autonom werden. Das kann es jedoch nur, wenn es sich von bestehenden Autoritäten abwendet, wie zum Beispiel der Tradition des Konfuzianismus, die die Auflösung des Individuums in der Familie, bzw. in der Gesellschaft fordert. Indem das Ich diese Autoritäten anzweifelt, kappt es gleichzeitig seine geistigen Wurzeln. Dieses Motiv schwingt auch in den „Früchten“ mit, die das „Ich“ „entgegennehmen“ möchte, die ihm aber verwehrt bleiben. Diese Autonomiewerdung, die Mu Dan im zweiten Teil fordert, bildet einen Prozess ab, der wiederum an *Die Versuchung der Schlange* erinnert. Das Motiv des „Kreises“ korrespondiert dabei mit der Bewegung des „sich Drehens“ und Kehrtmachens aus dem ersten Vers des zweiten Teils.

Die Implikationen, wenn der „Kreis“ zerstört und die Wurzeln der Tradition gekappt werden, sind folgenschwer für das Individuum: „Lass unser Selbst / und wenn es nur ein Fragment davon ist, noch schlimmer als durchschnittlich sein“ verweist auf die Aufspaltung des Ichs in einen traditionellen und einen modernen Teil. Die Bezeichnung „noch schlimmer“ ist nicht nur ironisch zu verstehen, sondern impliziert auch die Verschärfung der Identitätskrise. Allerdings bringt die Zerstörung, „Blitz und Regen“, der alten Gedankenmuster außer Veränderung, einen „Temperaturumschwung“, auch Hoffnung mit sich. Diese besteht darin, „alles Verehrens-werte umzustößen und für nichtig zu erklären!“ Nur so kann Autonomie und damit eine wirkliche Geburt des modernen Ichs statt einer Totgeburt, wie im Gedicht *Ich* erreicht werden: „Denn wir sind alle schon umzingelt, / erst wenn wir uns erheben, wird eine neue Erde erwachen. /“ Damit schließt das Gedicht mit dem Neuerwachen einer Nation, das Mu Dan schon am Ende des Gedichts *Das Lied der träumerischen Illusionen* verwendet hat. Erst wenn das Ich, das Individuum in der Gesellschaft autonom ist, kann auch die Gesellschaft selbst und damit die Nation zu neuem Leben „erwachen“.

Der Aufruf zur Autonomie des Ichs und zum Auflehnen gegen bestehende Traditionen birgt im gegenwärtigen Kontext deutliche politische und soziale Sprengkraft. Das Individuum ist im heutigen China gerade nicht autonom, sondern wurde schon in der Mao Ära, nach seinem anfänglichen positiven Aufbruch in den 40er Jahren, ganz bewusst erneut in das Kollektiv der Gesellschaft eingegliedert. Vor allem aber wurde dem Einzelnen jede Form von selbstständigem Handeln und Denken aberkannt. Aus genau diesem Grund ist das fatalistische Denken des „runden Kreises“ als perfekte Existenz bis heute präsenter denn je. So gilt nach wie vor: „Derjenige, der mit dem zufrieden ist, was er hat, (bzw. sich in dem Rahmen dessen hält, was er hat), ist ewig glücklich“. In dem Sinne sind die Menschen wahrhaftig „für alle Zeiten an der falschen Haltestelle ausgestiegen“, noch schlimmer, ohne sich dessen bewusst zu sein. Schließlich wird die politisch forcierte Rückbesinnung auf die chinesische Tradition von der breiten Masse akzeptiert, inklusive ihrer Essenz, dem vorgegebenen Weg ohne Wenn und Aber zu folgen. Genau auf diese Art und Weise kann die soziale Stabilität bewahrt werden. Im Umkehrschluss heißt das: solange dem Individuum keine Autonomie gewährt wird, kann China nicht wirklich neu erwachen und wird stattdessen weiter in der Stagnation des geistigen Überbaus degenerieren. Sobald das Individuum sich allerdings doch noch „erhebt“, dürfte die „durchschnittliche“ Scheinewigkeit des gegenwärtigen Zustands ein für alle Mal beendet sein.

*Ein Gebet in zwei Teilen*¹²⁹¹

Ein Gebet in zwei Teilen (*Qishen er zhang* 祈神二章) ist im März 1943 entstanden. Es bildet eine in sich geschlossene Einheit und abstrahiert die Suche nach dem Sinn menschlicher Existenz und einer übergeordneten Transzendenz, wie sie Mu Dan schon in seinem Gedicht *Die Versuchung der Schlange* begonnen hat. Im August 1947 schuf Mu Dan dann sein liturgisches Gedicht *Es zeigt sich im Verborgenen*, in dessen Mittelpunkt im zweiten Teil *Ein Gebet in zwei Teilen* steht. Der Titel verweist – gerade in Kombination mit dem „Gebet“ – darüber hinaus auf die Metapher des *Deus absconditus*. In der Art und Weise, wie Mu Dan die Identitätskrise Chinas im 20. Jahrhundert abbildet, kann das Gedicht *Ein Gebet in zwei Teilen* durchaus als Höhepunkt der Suche des Ichs nach Transzendenz angesehen werden.

Ein Gebet in zwei Teilen

(1)

Wenn wir Ihn sehen können
wenn wir alles sehen können
was nicht an diesem oder an einem anderen Ort gedeiht
auch nicht, was die Zeit sich aneignen oder aufgeben kann,

wenn wir allen unsere Liebe gewähren können
und sie nicht auf das Materielle und Zwischenmaterielle verschleudern
auf dass sie sich selbst verschleißt,
wenn wir alles reinwaschen können
unser unbedeutendes Grauen unsere Verwirrung und unseren dunklen Schatten
in das großartige Licht eintauchen können,

wenn wir uns von allem befreien können
von der Dunkelkammer der Begierde und der harten Schale der Gewohnheit
und Ihn willkommen heißen,
wenn wir von allem kosten können
was nicht die Erfahrung der bitteren Hingabe unter der süßen Schale ist,

In der Ruhe gebiert Er Unruhe,
durch die extreme Kraft der Massen gebiert Er sein Zuwiderhandeln.
Oh, auf welche Abwege hat Er uns geführt,
welche Verwicklungen hat Er für uns angeordnet.
Damit wir nach der Ermattung erneut Verlangen verspüren
nach dem früheren Ort.
Er findet großes Gefallen an uns
Er bewirkt, dass wir uns voneinander trennen
Er verleiht uns ein wenig Macht, auf dass sie selbst zu Asche werde,
oh, Er erwartet uns gerade mit Seiner alles verschleißenden Wärme,
auf dass wir uns in ihr in Seinen barmherzigen Schoß zurückbegeben.

(2)

Wenn wir Ihn sehen können

wenn wir alles sehen können
was wir in der Kindheit niemals wissentlich besessen haben
und sich später weit entfernt hat, aber was doch wiederum die ganze Mühsal des Erwachsen-
seins ausmacht
und misslungen ist, als wir danach auf der Suche waren,

wenn allem möglichen Verehrenswerten und Prächtigen
letztendlich nur durch unsere einseitige Beobachtung Existenz verliehen wird,
wenn wir Ihn sehen können
im fröhlichen Lachen, auf das ein Schluchzen folgt, im Schluchzen
auf das eine letzte Spur fröhlichen Lachens folgt,

unterhalb der unechten Wahrheit
diesen Ursprung der wahren Seele,
wenn wir uns nicht selbst einsperren innerhalb
unseres aufwendigen und nur zur Hälfte wahrheitsgetreuen Vertrages
und die perfekte Vereinigung erhoffen, die niemals eintreten kann,

Vor uns liegt ein Weg
vor dem Weg liegt ein Ziel
dieser Weg führt uns und trennt uns wiederum
von diesem Ziel,
in der Einsamkeit unserer Dunkelheit gibt es einen schwachen Lichtstrahl
wegen dieses schwachen Lichtstrahls wollen wir nur ungern die Dunkelheit verlassen
dieser schwache Lichtstrahl gewährt uns störende Illusionen
bevor die Morgendämmerung unsere Nichtigkeit zur Tatsache gemacht hat

Wenn wir Ihn sehen können
wenn wir alles sehen können ...

März, 1943

Das zentrale Motiv in diesem Gedicht ist das des *Deus absconditus*. Er verbirgt sich hinter allen irdischen und transzendenten Dingen und nur durch ihn sind wir imstande, diese wahrzunehmen. Darum werden beide Teile des Gedichts mit „Wenn wir Ihn sehen können / wenn wir alles sehen können“ eingeleitet, und so schließt auch das Gedicht ab. Damit erhalten diese beiden Sätze einen zentralen Stellenwert und führen zu der wichtigsten und alles entscheidenden Erkenntnis in diesem „Gebet“.

Vom ersten Teil an begibt sich der Mensch auf die Suche nach Transzendenz im Rahmen des beschränkten „Vertrages“ seines irdischen Daseins. Auf diesem „Weg“ und seiner Reise zu seinem eigentlichen „Ursprung der wahren Seele“, also dem einzig unvergänglichen Sein, wird der Mensch stets von Gott als ewiger Instanz begleitet. Gott ist also der Weg des Menschen und gleichzeitig auch das Ziel, auf das sich der Mensch, trotz seiner „Abwege“ und „Verwicklungen“ ewig strebend hinbewegt. Eben diese Erkenntnis, dass dieser Weg und das Ziel Sinn der menschlichen Existenz sind, erfolgt am Ende des Gedichts unter anderem symbolisch durch die Wiederaufnahme der Zeilen „Wenn wir Ihn sehen können / wenn wir alles sehen können ...“. Mu Dan intensiviert die Wiederholung und verstärkt ihren beschwörenden

Rhythmus, indem er das Satzzeichen weglässt und das Wort „alles“ einfügt. Dadurch erzielt er eine besondere Eindringlichkeit und Universalität der Aussage. Dieses Stilmittel verwendet er in fast allen folgenden Versen immer dann, wenn es darum geht, Gott hinter den Dingen, also hinter der Oberflächlichkeit der Scheinrealität, der „unechten Wahrheit“ zu entdecken und in seinem Sinne zu handeln.

„Wenn wir Ihn sehen können / wenn wir alles sehen können / was nicht an diesem oder an einem anderen Ort gedeiht / auch nicht, was die Zeit sich aneignen oder aufgeben kann,“ sind die einleitenden, auf die transzendente Ebene verweisenden Zeilen: Wenn wir durch Gott „alles sehen können“, also durchschauen, was weder der irdischen, endlichen Welt noch der Ewigkeit angehört – wenn wir diesen Schritt vollziehen können, begeben wir uns in die Obhut Gottes, vertrauen ihm und bekommen gleichzeitig eine Lebensanweisung im christlich-mittelalterlichen Sinne. Ausdruckstark wird die Essenz des Transzendenten und Ewigen, wie die im nächsten Vers erwähnte „Liebe“ vermittelt: „auch nicht, was die Zeit sich aneignen oder aufgeben kann.“ Das Motiv der Liebe aus dem *Hohen Lied* ist dem Leser bereits vertraut aus Mu Dans *Der Frühling* und *Ein Gedicht in acht Teilen*: die Liebe Gottes offenbart sich allegorisch in der zwischenmenschlichen Liebe. Auf engste Weise mit dem *Deus absconditus* verbunden ist das Motiv des christlich-mittelalterlichen „perspicere“, das insbesondere in *Der Frühling* zum Tragen kommt. Dieses Durchschauen der Dinge mithilfe von Gottes Anleitung und andererseits des Wiedererkennens von Gott in diesen Dingen wird seinen Höhepunkt im zweiten Teil des Gedichts *Ein Gebet in zwei Teilen* finden.

Die konkrete Lebensanweisung, das Erkennen dessen, was hinter der Oberfläche liegt, beginnt im zweiten Vers des ersten Teils: Wenn wir die Liebe „auf das Materielle und Zwischenmaterielle verschleudern“, wird „sie sich selbst verschleißern“. Das „Zwischenmaterielle“ ist eine kreative Wortschöpfung Mu Dans und verweist ironisch auf das Zwischenmenschliche, auf das die Liebe fallen sollte. Damit verurteilt Mu Dan Gier und Materialismus. „Wenn wir allen unsere Liebe gewähren können“, „Wenn wir alles reinwaschen können /“, „Wenn wir uns von allem befreien können/“ – Die Parallelität in der sprachlichen Struktur spiegelt in verschiedenen Varianten das Motiv des „perspicere“ und den direkten Bezug zum *Deus absconditus*. Der Mensch muss zunächst das „Materielle und Zwischenmaterielle“ als falschen „Weg“ durchschauen, um sich dann der wahren zwischenmenschlichen Liebe, bzw. der Liebe Gottes zuzuwenden. Dementsprechend muss „unser unbedeutendes Grauen, unsere Verwirrung und unser dunkler Schatten“ durchschaut werden, damit „alles reingewaschen“ werden und der Mensch „in das großartige Licht eintauchen“ kann. Dadurch, dass in diesem Teilsatz die Interpunktion zwischen „Grauen“, „Verwirrung“ und „dunkler Schatten“ weggelassen wird, verschmelzen die Bestandteile zu einer Einheit. Diese ist auch als Hinweis auf die Versuchung zu verstehen, die vom Bösen ausgeht und gleichzeitig permanent im Unterbewusstsein des Menschen vorhanden ist, wie die Metapher des „Schattens“ und des „Dunklen“, d.h. Versteckten, zeigt.

Als äußerst wirksam erweist sich auch Mu Dans Stilmittel des Enjambements: „Wenn wir alles reinwaschen können / unser unbedeutendes Grauen unsere Verwirrung und unseren dunklen Schatten /“, kann jeweils als Teilsatz in beiden Fällen alleine stehen und damit seine Allgemeingültigkeit unterstreichen. Indem die letzte Zeile dieses Verses „in das großartige Licht eintauchen können, /“ genau an die Zeile mit dem „dunklen Schatten“ angefügt wird, entsteht jedoch eine besondere, paradoxe Wechselwirkung zwischen dem „dunklen Schatten“ und dem „großartigen Licht“, symbolisch zwischen dem Bösen und dem Guten. Der „Schatten“

entsteht durch das Licht, indem es auf den Menschen fällt. Das Böse ist also eine unvermeidliche Begleiterscheinung des Guten. Andererseits verschwindet der Schatten, sobald das Licht auf ihn trifft, das heißt, das Böse verschwindet durch das Gute. Oder im umgekehrten Sinn des Faustschen Teufels: Ich bin der, der stets das Böse will und stets das Gute schafft. Licht und Schatten, Gut und Böse, sind damit untrennbar verbunden und bedingen einander, wie der Mensch und sein eigener Schatten nicht voneinander zu lösen sind. In diesem widersprüchlichen Verhältnis schwingt die gesamte Paradoxie der Schaffensgeschichte mit, die auch zu der theologischen Frage geführt hat, wie es sein kann, dass Gott das Böse zulässt. In den Zeilen „Wenn wir alles reinwaschen können / unser unbedeutendes Grauen unsere Verwirrung und unseren dunklen Schatten / in das großartige Licht eintauchen können, /“ betont Mu Dan jedoch vor allem den Effekt der Transformation des Bösen zum Guten. Diese Wandlung wird durch die beiden Extreme „unbedeutend“ und „großartig“ noch unterstrichen. Angesichts des „großartigen Lichts“, also des Guten, wird jede Ausprägung des Bösen, sei es „Grauen“, „Verwirrung“ und der „dunkle Schatten“ – wohl auch ein Verweis auf den Teufel – absolut „unbedeutend“ und „nichtig“.

Der dritte Vers folgt von Beginn an dem bisher angewandten Prinzip der inhaltlichen und strukturellen Analogie, indem die allgemeingültige Handlungsanweisung „Wenn wir uns von allem befreien können“ den Ausgangspunkt bildet, der sodann im Nachfolgenden spezifiziert wird. Der Mensch wird aufgefordert, sich zuallererst von den Ursünden, wie der Anmaßung, der „Dunkelkammer der Begierde“ und dem Zweifel, der „harten Schale der Gewohnheit“, zu befreien. „Begierde“ mag hier auf den Sündenfall und die anschließende Vertreibung aus dem Paradies anspielen, auf das Streben des Menschen nach Erkenntnis und die damit verbundene Anmaßung, gottgleich sein zu wollen. Die „harte Schale der Gewohnheit“ ist ein allgemeines Sinnbild für die festen Strukturen, die den Menschen auf dem Weg zu Gott einengen und ihn in seinem irdischen Dasein verharren lassen, ohne einen Zugang zur transzendenten Ebene zu finden. Dies gelingt ihm aber vor allem nicht aufgrund seines Zweifels, seines mangelnden Vertrauens zu Gott. Eine Ursünde, die biblisch gesehen auch zum ewigen Tod führen und nur durch die Hoffnung bekämpft werden kann. Erst wenn dieses Stadium der Anmaßung und des Zweifels überwunden ist, kann der Mensch Gott „willkommen heißen“. Diesen Prozess der Überwindung verdeutlicht Mu Dan symbolisch durch sein Enjambement in Sinneinheiten zwischen den Zeilen „von der Dunkelkammer der Begierde und der harten Schale der Gewohnheit /“ hin zu „und ihn willkommen heißen, /“. Diese Form der Überwindung ist dem Leser bereits aus dem zweiten Vers vertraut, wo der Weg vom „Schatten“ zum „Licht“, das heißt vom Bösen zum Guten, führt.

Im zweiten als auch im dritten Vers wird deutlich, dass es bei den betreffenden Lebensanleitungen um Handlungen geht, die die Voraussetzung dafür sind, die Oberflächlichkeit der Dinge zu durchschauen, sei es um sich „reinzuwaschen“, sei es um sich zu „befreien“, um dann zu Gott zu gelangen. „Wenn wir von allem kosten können“ scheint, für sich genommen, zunächst positiv konnotiert und deshalb in einem klaren Widerspruch zu der „Dunkelkammer der Begierde“, die es zu überwinden gilt. Allerdings wird dieser Eindruck eingeschränkt durch das sich anschließende „was nicht die Erfahrung der bitteren Hingabe unter der süßen Schale ist.“ Damit wird wieder das Motiv der Vertreibung aus dem Paradies aufgenommen. Die „süße Schale“ ist ein indirekter Hinweis auf die Früchte der Erkenntnis aus dem Garten Eden. Die „Erfahrung der bitteren Hingabe“ spielt dagegen auf die Erfahrung der Vertreibung aus dem Paradies an. Gleichzeitig kommt in der Formulierung „Erfahrung der bitteren Hingabe unter der süßen Schale“ auch das zentrale Motiv des „perspicere“ zum Ausdruck, die Fähigkeit des

Menschen, unter der „süßen“ Scheinoberfläche der Dinge die bittere Wahrheit zu erkennen und sein Streben, gerade „von allem zu kosten“, was nicht nur „süße Schale“ ist, sondern auch, was darunter liegt, selbst wenn es die „bittere“ Wahrheit sein sollte. Dieses Bild veranschaulicht besonders deutlich, ebenso wie das der „harten Schale der Gewohnheit“ und der „Dunkelkammer der Begierde“, das Bestreben, aus festen Strukturen auszubrechen, um zu einer transzendenten Dimension zu gelangen.

Die Paradoxität göttlichen Handelns ist zutreffend formuliert in der Zeile „In der Ruhe gebiert er Unruhe.“ Damit schafft Mu Dan wieder einen Bezug zum Bild des „dunklen Schattens“ und des „großartigen Lichts“. Erneut stellt sich die Frage, wie eine Parallelexistenz von Gut und Böse, von „Ruhe“ und „Unruhe“ möglich ist. Dieses „Zuwiderhandeln“ entsteht „durch die extreme Kraft der Massen.“ Es ist also ein Prozess, der nur durch die Hilfe des Menschen, der „Kraft der Massen“ durchführbar ist. Die Pole „Kraft“ und „Zuwiderhandeln“ haben in ihrer Bewegung einen direkten Bezug zur „Unruhe“, die der „Ruhe“ entgegengesetzt ist. Diese Unruhe wird nun weiter erläutert und führt paradoxerweise dann doch zur Ruhe zurück: „Oh, auf welche Abwege hat er uns geführt, / welche Verwicklungen hat er für uns angeordnet. / Damit wir nach der Ermattung erneut Verlangen verspüren nach dem früheren Ort.“ Damit nicht genug der Paradoxien: die „Abwege“ und „Verwicklungen“ werden von Gott „angeordnet“, damit der Mensch sich anschließend bewähren und so in das Paradies zurückkehren kann. An dieser Stelle wird wiederum das Motiv aus dem zweiten Vers integriert, dass das Böse, der „dunkle Schatten“, überwunden werden muss, um zum Guten, zum „großartigen Licht“ zu gelangen. Widersprüchlich ist auch die anschließende Feststellung: „Er findet großen Gefallen an uns /“ und doch „bewirkt“ „Er“, „dass wir uns voneinander trennen“. Dieses Paradoxon spiegelt erneut die christlich-mittelalterliche Ansicht, der Mensch müsse sich erst in der irdischen Welt bewähren, d.h. bestimmten Sünden widerstehen, um zu Gott zu gelangen. Durch das Enjambement in Sinneinheiten ist der Überraschungseffekt des Paradoxons besonders ausgeprägt: „Er findet großes Gefallen an uns / Er bewirkt, dass wir uns voneinander trennen/“. Die Zeile „Er findet großes Gefallen an uns/“ für sich betrachtet betont jedoch die Allgemeingültigkeit der Aussage, dass es sich um einen verzeihenden, gnädigen Gott handelt, der stets „großes Gefallen an uns findet“, unabhängig von den Sünden, die der Mensch begeht.

Die Allmacht Gottes zeigt sich in allen Bereichen: „Er verleiht uns ein wenig Macht, auf dass sie selbst zu Asche werde, /“ Der Mensch besitzt nur „ein wenig Macht“, die er für einen begrenzten, kurzen Zeitraum „verliehen“ bekommt; sie ist vergänglich und wird, wie er selbst, an seinem irdischen Ende zu „Asche“. Genau anschließend erfolgt der Übergang ins Paradies und damit der Abschied vom irdischen Dasein: „Oh, Er erwartet uns gerade mit Seiner alles verschleißenden Wärme, / auf dass wir uns in ihr in Seinen barmherzigen Schoß zurückbegeben.“ Gott wartet auf den Menschen mit seiner Liebe, der „alles verschleißenden Wärme“, und deshalb kann der Mensch stets zu Gott zurückkehren. Damit wird die Liebe zur zentralen Macht erhoben, die es dem Menschen ermöglicht, die Dinge zu durchschauen und so bei Gott einzukehren, bzw. „ihn willkommen [zu] heißen“. An dieser Stelle wird das Bild des „Verschleißens“, das schon im zweiten Vers vorkommt, noch einmal aufgegriffen. Im zweiten Vers ist es jedoch der Vorgang, wie die Liebe „sich selbst verschleißt“, wenn sie nur auf das „Materielle und das Zwischenmaterielle verschleudert“ wird. Im letzten Vers des ersten Teils ist es dagegen die „Liebe“ – hier mit „Wärme“ umschrieben –, die alles verschleißt. Damit wird ein Prozess beschrieben, den der Mensch – vom zweiten bis zum letzten Vers – durchlaufen hat: nachdem er die verlockende Oberfläche, die „süße Schale“ der Dinge, mithilfe von Gottes Handlungsanweisungen durchschaut und hinter ihnen Gott selber erschaut hat, ist er bei ihm angelangt.

Das Adjektiv „barmherzig“ nimmt Rückbezug auf „Er findet großes Gefallen an uns“ und beschreibt die Zwangsläufigkeit, mit der der Mensch sein Ziel, nämlich Gott, findet, da dieser in seiner Barmherzigkeit jederzeit bereit ist, den Menschen zu empfangen. Damit stellt der erste Teil des Gedichts ein in sich geschlossenes Gebet dar, das den Prozess des Suchens bis zu dessen Ergebnis umfasst. Spätestens an diesem Punkt wird deutlich, dass Mu Dan sich hier nicht nur auf den christlichen Gott des Neuen Testaments beschränkt, sondern die Liebe als Grundmuster aller Weltreligionen beschreibt, wie es zum Beispiel auch im Buddhismus zu finden ist, in dem sich das Ich auf der Suche nach Transzendenz am Ende seines Weges in Buddha auflöst, bzw. sich mit diesem vereint. Dadurch gewinnt das Gedicht einen besonderen, zeitlosen und universellen Charakter.

Im zweiten Teil des Gedichts geht die Suche nach Transzendenz und Gott, bzw. Buddha weiter; gleichzeitig wird sie konkretisiert und als ewiger Kreislauf dargestellt. Wie schon im ersten Teil wird die Sinnsuche erneut mit den Zeilen „Wenn wir Ihn sehen können / Wenn wir alles sehen können /“ eingeleitet. Im Gegensatz zum ersten Teil des Gebets wird an dieser Stelle jedoch ein konkretes Ziel der Suche genannt: „was wir in der Kindheit niemals wissentlich besitzen haben / und sich später weit entfernt hat, aber doch wiederum die Mühsal des ganzen Erwachsenseins ausmacht / und was uns misslungen ist, als wir danach auf der Suche waren/“. All dies ist eine Umschreibung für die Liebe, die in der Kindheit stets präsent war, wenngleich sie nicht bewusst wahrgenommen wurde. Mit dem Herannahen und Einsetzen des „Erwachsenseins“ „entfernt“ sich die Liebe „später weit“, und dennoch ist der Mensch ständig auf der Suche nach ihr. Damit wird die Erkenntnis aus dem ersten Teil, dass die Liebe das entscheidende Streben des Menschen während seines Lebens darstellt, gleich zu Beginn des zweiten Teils umgesetzt, womit dieser Teil außerdem ganz unter dem Sinnspruch steht: Wenn wir mit Gottes Hilfe sehen können, können wir alles durchschauen und erfahren, dass die Liebe in allen Lebensabschnitten, d.h. überall und jederzeit, präsent ist, bzw. das zentrale Anliegen des Menschen ist. Ganz gemäß einem christlich-mittelalterlichen Motto: *Tout par l'amour et l'amour par tout*, d.h., alles wird durch die Liebe (Gottes) geschaffen und die Liebe (Gottes) schafft alles.

Im zweiten Vers wird das christlich-mittelalterliche „*perspicere*“ direkt konkretisiert: die echte Wahrheit zu durchschauen, kann nur ein Erkenntnisprozess in mehreren Schritten sein: „Wenn alles mögliche Verehrensweite und Prächtige / letztendlich nur von unserer einseitigen Beobachtung verliehen wird, / Wenn wir Ihn sehen können / im fröhlichen Lachen auf das ein Schluchzen folgt, im Schluchzen / auf das eine letzte Spur fröhlichen Lachens folgt,“. Der zweite Teil des „Gebets“ baut somit auf den Erkenntnissen des ersten Teils auf. „Wenn wir uns von allem befreien können“ und die „harte Schale der Gewohnheit“ durchbrochen haben, erkennen wir, dass „alles mögliche Verehrensweite und Prächtige“ in Wahrheit nur ein falscher, schöner Schein ist und wir aufgrund unserer eingeschränkten, „einseitigen Beobachtung“ diesen nur noch nicht durchschaut haben. Damit greift Mu Dan auf das Motiv der „süßen Schale“ und die Erkenntnis zurück, dass die „Hingabe“ darunter nur eine „bittere“ „Erfahrung“ ist. „Wenn wir Ihn sehen können“ nimmt den einleitenden Satz aus dem ersten und zweiten Teil auf und erklärt nun, wie wir „Ihn“ sehen können: nämlich, indem wir den Prozess der „Abwege“ und „Verwicklungen“ durchlaufen, die schon im ersten Teil angesprochen wurden. Das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen Lachen und Weinen symbolisiert genau diesen Prozess der Hoffnung und Verzweiflung, die jedoch nicht durch den Zweifel getrübt wird. Am Ende der Suche steht schließlich die „letzte“ Form der Erkenntnis: „eine letzte Spur fröhlichen Lachens.“ Die Wahrheit wird damit zwiebelartig entblättert und am Ende steht: „unterhalb all

der unechten Wahrheit / dieser Ursprung der wahren Seele.“ Um diesen „Ursprung“ zu finden, muss der Mensch jedoch aus seinem irdischen Dasein ausbrechen und „sich von allem befreien“; er darf sich „nicht“ mehr „selbst einsperren“. Denn der irdische „Vertrag“ ist „aufwendig und nur zur Hälfte wahrheitsgetreu“, eine abgewandelte Form der Metapher der „harten Schale der Gewohnheit“ aus dem ersten Teil. Gleichzeitig soll sich der Mensch darüber im Klaren sein, dass es keine „perfekte Vereinigung“ geben kann. Dies erinnert an Mu Dans Beschreibung in *Ein Gedicht in acht Teilen*: „In den unendlich vielen Möglichkeiten kann ein sich wandelndes Leben / sein Selbst niemals vollenden. /“.

Der vorletzte Vers des zweiten Teils von *Ein Gebet in zwei Teilen* ist nun die Essenz: „Vor uns liegt ein Weg / vor dem Weg liegt ein Ziel / dieser Weg führt uns und trennt uns wiederum / von diesem Ziel, /“. Der Sinn der menschlichen Existenz ist sein Weg und sein Ziel zugleich. Auf dem Weg geleitet ihn Gott, und am Ziel steht Er. Dieser „Weg“ führt den Menschen auf „Abwege“, und er führt auch zu „Verwicklungen“, doch gerade diese sind „angeordnet“, damit der Mensch sein „Ziel“ erreicht. Daher das Paradoxon des führenden und gleichzeitig trennenden Weges. Der Teilsatz „dieser Weg führt uns und trennt uns wiederum / von diesem Ziel“ weist sowohl auf die kurzfristige Trennung als auch auf die langfristige Vereinigung mit Gott hin. Die folgende Metapher des „Lichtstrahls“ als Bild für Gott und die „Dunkelheit“ als scheinbare Abwesenheit von Gott – daher der Begriff der „Einsamkeit“ in diesem Kontext – verdeutlicht die grundsätzliche Widersprüchlichkeit der Suche nach Gott und das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen „fröhlichem Lachen“ und „Schluchzen“, d.h. Hoffnung und Verzweiflung, die schon im zweiten Vers dieses Teils thematisiert wird. Es ist ein Prozess der heranreifenden Erkenntnis auf der Suche nach Transzendenz und Gott, die Mu Dan in diesem vorletzten Vers beschreibt: in der „Dunkelheit“ sammeln sich die „Lichtstrahlen“ und ihre „störenden Illusionen“ schließlich zur „Morgendämmerung“ als Bild für die aufgehende Erkenntnis. In diesem Moment erkennt der Mensch seine eigene irdische „Nichtigkeit“ neben der Transzendenz und Allmacht Gottes.

Das nachfolgende „Wenn wir Ihn sehen können / Wenn wir alles sehen können ... /“ mag einerseits als abschließende Erkenntnis des „Gebets“ betrachtet werden, da es am Ende auftaucht und die Eingangszeilen des ersten und zweiten Teils wiederholt: der Mensch weiß nun, dass er durch Gott alle Dinge durchschaut und Gott sich gleichzeitig in ihnen offenbart. Er weiß außerdem, dass Gott ihn durch seine Liebe auf seiner Suche nach Transzendenz begleitet. Die Punkte am Ende der letzten Zeile markieren allerdings, dass der Erkenntnisprozess noch lange nicht abgeschlossen ist, dass er, im Gegenteil, gerade erst begonnen hat und wohl niemals vollendet werden kann. Dieser Prozess ist voller „Bereicherung und Schmerz der Bereicherung“, wie Mu Dan es später formulieren wird,¹²⁹² denn eine „perfekte Vereinigung“ kann „niemals eintreten“. Entscheidend ist jedoch vor allem die Erkenntnis aus dem ersten Teil, dass das „großartige Licht“ den „unbedeutenden“ „dunklen Schatten“ verdrängt, d.h., dass das Gute dem Bösen überlegen ist. Denn aus „einem schwachen Lichtstrahl“ „in der Einsamkeit unserer Dunkelheit“ erwächst die Morgendämmerung und ein neuer Tag. Auch hierin offenbart sich Gott, als er die Dunkelheit und die Helligkeit, den Tag und die Nacht, voneinander trennte. Er ist es, der dem Menschen durch die Hoffnung, dass das Gute in Form eines „schwachen Lichtstrahls“ existiert, „störende Illusionen“ gewährt.

Teil III. 3 Die Flagge

*Preisung der Schönheit*¹²⁹³

Preisung der Schönheit von 1941 bildet den Auftakt zum dritten Teil der von Mu Dan 1948 zusammengestellten Gedichte, „Die Flagge“. Es ist das am meisten zitierte und populärste und gleichzeitig das am häufigsten missverstandene Gedicht Mu Dans. Der berühmteste Satz in *Preisung der Schönheit* lautet „Ein Volk ist bereits aufgestanden“. Dies ist zugleich der berühmteste Satz Mao Zedongs, den dieser acht Jahre später, 1949 bei der Gründung der Volksrepublik ausrief. *Preisung der Schönheit* ist eine Verkettung realistischer und naturalistischer Beschreibungen der herben Schönheit Chinas. Seine Neudefinition von Schönheit zeigt sich in der Ästhetik des Hässlichen. Die Ambivalenz von Bewunderung und Verachtung wird immer wieder verkannt in diesem allseits anerkannten Gedicht. Die vordergründige Botschaft, dass das chinesische Volk alle schweren Zeiten übersteht und aufstehen wird, ist indes zu hinterfragen und anzuzweifeln, und zwar aufgrund seines fatalistischen Charakters.

Preisung der Schönheit

Ein nicht enden wollendes Auf und Ab von Gebirgen, Flüssen und Steppen,
unendlich viele dicht aneinander gepferchte Dörfer, Hahnenschreie und Gebell,
über den eintönigen Boden Asiens reiht sich eine Ebene an die nächste,
durch ein endloses Meer von Unkraut heult ein trockener Wind,
unter niedrig hängenden trüben Wolken singen eintönig die nach Osten fließenden Wasser,
in den traurigen Wäldern liegen unzählige Zeitalter begraben
sie umarmen mich ohne Worte:
endlos erzählte Geschichten sind endlos erzählte Katastrophen, schweigend
ist die Liebe, sind die Schwärme von Adlern, die in den Himmel aufsteigen,
sind schwermütige Augen, die auf emporquellende Tränen hoffen,
als eine unbewegliche Ansammlung grauer Farbe am weit entfernten Horizont emporsteigt;
Ich habe so viel zu erzählen, so uralte Gefühle,
Ich will dich mit der Trostlosigkeit der Wüste, den Unebenheiten der Lebenswege, den Esels-
karren,
Ich will dich mit den Booten, den wilden Blumen aus den Bergen, dem regnerischen und be-
wölkten Wetter,
Ich will dich mit all dem umarmen, dich
mein Volk, das mir stets präsent ist,
ein Volk, das in Schmach lebt, buckelt,
ich will euch mit meiner blutigen Hand einen nach dem anderen umarmen,
weil ein Volk bereits aufgestanden ist.

Ein Bauer, sein grober Rumpf bewegt sich inmitten der Felder,
er ist das Kind einer Frau, der Vater vieler Kinder,
so viele Dynastien haben sich schon auf seinen Körper gestützt, sind emporgestiegen und
wieder untergegangen
und haben seinen Körper mit Hoffnung und Verzweiflung niedergedrückt,
und er dreht sich ewig schweigend um seinen Pflug,
dreht die gleiche Erde um, die schon seine Vorfahren zersetzt hat,
ganz genau wie sie, ist er ein erstarrtes Bild des Leides am Wegesrand.
So oft sind heitere Gesänge auf dem breiten Weg an ihm vorbeigezogen,
genauso oft folgte daraufhin die Not, die ihn heimsuchte,

Auf dem breiten Weg schwingen die Menschen Reden, lärmern und schreien, sind heiter und unbeschwert,
er jedoch nicht, er legt nur seinen uralten Spaten nieder,
wieder vertraut er berühmten Namen und Worten, wird in der Liebe der Massen ausgelöscht
ganz unbeirrt, sieht er, wie er sich selbst in Richtung Tod bewegt,
und dieser Weg ist unendlich und uralt,
und doch kann er keine Tränen vergießen,
er hat keine Tränen vergossen, weil ein Volk bereits aufgestanden ist.

In der Umzingelung einer Gruppe von Bergen, unter blauem Himmel,
haben Herbst und Winter seiner Heimat viele Besuche abgestattet,
in der Tiefe und Ruhe der Täler versteckt sich unausgesprochene Trauer:
Eine alte Frau wartet auf die Kinder, viele Kinder warten
auf den Hunger, und dulden doch diesen Hunger,
am Wegesrand sind nach wie vor diese Strohhütten, in denen sich die Finsternis versammelt,
da ist nach wie vor dieses unfassbare Grauen, da ist es nach wie vor
genau wie dieser Lehm aus der Natur, der das Leben zersetzt,
doch als er hinfort geht, hat er niemals den Kopf umgedreht, um all dies zu verdammen.
Wegen ihm will ich einen jeden umarmen,
wegen ihm habe ich den Trost der Umarmung verloren,
wegen ihm können wir kein Glücklichein gewähren,
lasst uns klagen und weinen, lasst uns in seiner Umarmung klagen und weinen,
weil ein Volk bereits aufgestanden ist.

Da ist nach wie vor dieser uralte Wind, der schon unzählige Zeitalter weht,
da sind nach wie vor diese einstürzenden Dachvorsprünge
und immer noch breitet sich unter ihnen
ein nicht enden wollendes Stöhnen und eine Eiseskälte aus,
der Wind singt in verdorrten Baumwipfeln,
er pfeift entlang an einem verwilderten Sumpfgebiet, vorbei am Schilf und seinen zirpenden
Insekten,
da ist nach wie vor diese Geräuschkulisse der vorbeiziehenden Krähen,
als ich vorbeigegangen bin zögere ich auf meinem Weg,
ich halte inne wegen dieser langjährigen schmachvollen Geschichte
die immer noch zwischen diesen weitläufigen Bergen und Flüssen abwartet,
abwarten, wir haben so viel Kummer, der noch nie ausgesprochen wurde,
aber ein Volk ist bereits aufgestanden,
aber ein Volk ist bereits aufgestanden.

Dezember, 1942

Die Fehlinterpretation des Gedichts *Preisung der Schönheit* in der offiziellen Literaturkritik resultiert vor allem aus der Einschränkung auf bestimmte Teilaspekte, die im Sinne der kommunistisch-maoistischen Ideologie und Propaganda ausgeschlachtet werden. Darum handelt es sich bei den Interpretationen der staatlich gelenkten und zensierten Publikationen und Medien nicht um Beiträge, die den künstlerischen Charakter oder die literarischen Errungenschaften würdigen, sondern ausschließlich um den Missbrauch des Gedichts für eine korrekte ideologische Erziehung der Heranwachsenden und Erwachsenen.

Die Grundlage für die ideologisch besetzte Interpretation dieses tatsächlich ambivalenten Gedichts liefert Yuan Kejia 1981 im Vorwort des Gedichtbandes *Die Sammlung der 9 Blätter*.¹²⁹⁴ Die darin entwickelte These wird 1987 im Rezensionenband *Ein Volk ist bereits aufgestanden* von Yuan Kejia erneut aufgegriffen. Da er zu den Herausgebern beider Bände gehört, kann er dafür sorgen, dass seine These den Kern dieser Publikation bildet und dementsprechend beträchtlichen Einfluss auf nachfolgende Interpretationen von Mu Dans Lyrik hat, und zwar bis zum heutigen Tag. 1981 rückt Yuan Kejia in dem von ihm verfassten Vorwort Mu Dan bereits in den Mittelpunkt der 9 Blätter Gruppe. Dies erfolgt anhand seines Gedichts *Preisung der Schönheit*. Die Tatsache, dass der Rezensionenband von 1987 dann sogar den Titel *Ein Volk ist bereits aufgestanden* trägt, illustriert, in welchem Maße Mu Dan in diesem Band anhand der Interpretation seines Gedichts *Preisung der Schönheit* als patriotischer Dichter kategorisiert wird, der den Aufstieg Chinas besingt.

In dem 1987 veröffentlichten Band *Ein Volk ist bereits aufgestanden* wiederholt Yuan Kejia seine These von 1981 und verfestigt sie dadurch in der Literaturgeschichte: Das Gedicht *Preisung der Schönheit* sei ein „vor Blut triefendes Lied“. „Das Gedicht hat die imposante Stimmung früherer Werke“, jedoch „durchschaue er [Mu Dan] die Geschichte tiefer“. Das Gleiche „gilt für das Verständnis des Volkes“ und seine „Selbstreflektion als chinesischer Intellektueller“. „Andere Dichter sind im ungezügelter Schmerz oft sentimental, was dem heldenhaften Stil schadet.“ Doch bei Mu Dan „ist dies nicht der Fall. Durch die Endzeile in jeder Strophe ‚Ein Volk ist bereits aufgestanden‘ besitzt das Gedicht Stärke im Schmerz und Stärke im Elend.“¹²⁹⁵ Wang Shengsi, ebenfalls renommierte Literaturkritikerin, bekräftigt im selben Band Yuan Kejias Ansatz: Der Satz „Denn ein Volk ist bereits aufgestanden“ ist eine Preisung“. „Das lässt uns erkennen, dass unser Volk, wenngleich es derart beschwerlich und ärmlich ist, jedoch hartnäckig und voller Lebenskraft ist, es lässt sich unmöglich auslöschen.“¹²⁹⁶

Diese Thesen werden immer noch beinahe wortwörtlich in den universitären und schulischen Unterrichtsbüchern übernommen. Dadurch wird der ambivalente Charakter des Gedichts und seine Vielschichtigkeit bis heute verneint. Wie sich in allen vorangehenden Gedichten gezeigt hat, besteht das Grundkonstrukt der Lyrik Mu Dans in einer Aneinanderreihung dialektischer Widersprüche, die sich aufbauen, um sich wiederum gegenseitig aufzulösen. Dies ist auch der Fall bei dem herausgehobenen Satz „Ein Volk ist bereits aufgestanden“. Es „ist aufgestanden“ und doch wieder nicht, wie die Beschreibung des „buckelnden“ Bauern zeigt, der sich niemals aufrichten wird. Im Gedicht wird dies symbolisch durch seine Körperhaltung und seine Bewegungen beim Verrichten der Arbeit dargestellt. Mit anderen Worten: „Ein Volk ist bereits aufgestanden“, aber es hat nichts bewirkt. In dem Sinne ist Mu Dans Gedicht keineswegs eine reine „Preisung“, wie der Titel vermuten lässt. Vielmehr ist es auch eine Anklage der bestehenden Verhältnisse, die sich nicht geändert haben und auf deren Verbesserung das Land immer noch wartet: „ich halte inne wegen dieser langjährigen schmachvollen Geschichte / die immer noch zwischen diesen weitläufigen Bergen und Flüssen abwartet“.

Auch in *Preisung der Schönheit* ist es, in Mu Dans Worten, notwendig, „nachzudenken“, um sich den eigentlichen Sinn zu erschließen, der unter der Oberfläche verborgen liegt. Insofern hat das Gedicht neben seinen vermeintlichen patriotischen Zügen aufgrund seiner anklagenden Einschätzung des Nationalcharakters und der bestehenden Verhältnisse gerade auch einen absolut unpatriotischen Charakter, was den offiziellen Literaturkritikern allerdings bis heute entgangen ist. Diese Ambivalenz, die sich zwischen Bewunderung und Verachtung für

das chinesische Volk und seinen Nationalcharakter bewegt, hat Mu Dan schon in *Die Bestie* zum Ausdruck gebracht. Die Zwiespältigkeit und Widersprüchlichkeit des Aufstehens und des Aufbruchs eines Volkes, der zugleich auch Stagnation bestehender Verhältnisse bedeutet, ist hochaktuell und damit politisch nicht wenig brisant, da Mu Dan auf diese Art und Weise soziale Bedingungen anprangert, die die Stabilität Chinas auch heute noch gefährden können.

Die Wortwahl des Titels *Preisung der Schönheit* ist nicht zufällig. In Verbindung mit dem Wort „Gedicht“ (shi 诗) heißt *zanmeishi* 赞美诗 „Kirchenhymne“ beziehungsweise „Preislied“. Mu Dan hätte sich auch für den weitaus neutraleren Ausdruck *zange* 赞歌, „Loblied“ bzw. „Lobgesang“ entscheiden können. *Zanmei* 赞美 verleiht dem Gedicht zusätzlich noch eine religiöse Komponente. Es weist auf die Preisung absoluter Schönheit hin, die angesichts der religiösen Ebene im Kontext der Lobpreisung Gottes einen Hauch von Ewigkeit erhält. Es ist ein Paradoxon, dass der Titel *Preisung der Schönheit* lautet, die Beschreibung im Gedicht jedoch die ungeschönte, hässliche Realität zeigt. Gleichzeitig kann es sich aber um eine Preisung der positiven Charakterzüge des chinesischen Bauern, wie Zähigkeit und Durchhaltevermögen in Elend und Nöten handeln. Eben dieses Durchhaltevermögen wird von Mu Dan andererseits jedoch auch als fatalistisch und daher rückständig kritisiert, da es die Menschen dazu verdammt, auf ewig in diesem armseligen Zustand auszuharren. Der Titel *Preisung der Schönheit* und dessen Inhalt sind somit antithetisch und offenbaren die Ambivalenz des Gedichts, das zwischen Bewunderung und Abscheu für das chinesische Volk oszilliert.

Gleichzeitig entwickelt Mu Dan in diesem Gedicht eine neue Vorstellung von Schönheit und Ästhetik: eine Ästhetik des Hässlichen. Diese kommt gleich im ersten Teil in der Verkettung realistischer und naturalistischer Beschreibungen Chinas zum Ausdruck. Im Mittelpunkt dieser visuellen und auditiven Darstellung steht die Eintönigkeit und Trostlosigkeit Chinas, Abbild des Lebens und des Schicksals der einfachen Bevölkerung, symbolisiert im Bild des Bauern. Damit schafft Mu Dan Korrespondenzen zwischen den einzelnen Teilen. Neben der Geräuschkulisse von „Hahnenschrei und Gebell“, dem Heulen eines „trockenen Winds“ sowie den „eintönig“ „nach Osten fließenden Wassern“ sieht der Leser vor seinem geistigen Auge „ein nicht enden wollendes Auf und Ab von Gebirgen, Flüssen und Steppen“, von „unendlich viele[n], dicht aneinander gepferchte[n] Dörfer[n]“. Diese Unendlichkeit des „eintönigen Bodens Asiens“ spiegelt sich im ewigen Kreislauf und der Zwangsläufigkeit des bäuerlichen Schicksals ebenso wie in den „unzähligen Zeitaltern“, die „in den traurigen Wäldern“ „begraben“ liegen. Die ewige Stille dieser Traurigkeit und Trauer wird zu einem wichtigen Motiv im ganzen Gedicht. Sie ist es, die einerseits den Leser zu berühren vermag, andererseits jedoch den Charakter der Anklage verstärkt – einer Anklage, die keineswegs „ungezügelter Schmerz“ ist, wie Yuan Kejia Mu Dan unterstellt.

Die „unzähligen Zeitalter“ und „traurigen Wälder“ „umarmen“ das lyrische Ich zwar „ohne Worte“, sind dennoch gerade voller „endlos erzählte[r] Geschichten“, die „endlos erzählte Katastrophen“ sind. Der Widerspruch ist leicht entschlüsselbar: das Leid der „unzähligen Zeitalter“, d.h. der Bevölkerung, ist bis jetzt niemals ausgesprochen worden, wenngleich es sichtbar vor aller Augen liegt. Aufgrund des Enjambements in Sinneinheiten von „endlos erzählte Geschichten sind endlos erzählte Katastrophen, schweigend /“ hin zu „ist die Liebe, sind die Schwärme von Adlern, die in den Himmel aufsteigen, / sind schwermütige Augen, die auf emporquellende Tränen hoffen, /“ lässt der Begriff „schweigend“ sich sowohl auf die „Geschichten“ als auch auf die „Katastrophen“ beziehen. Selbst die Sonne ist in ihrer strahlenden Helligkeit nicht mehr anwesend. Innovativ und alternativ verwendet Mu Dan daher die Formulie-

rung „eine unbewegliche Ansammlung grauer Farbe am weit entfernten Horizont“ als Kulisse, die die Trostlosigkeit der vorangehenden eintönigen Beschreibung noch verstärkt.

Das lyrische „Ich“, das „so viel zu erzählen“ hat, ist wohl nicht primär der Dichter selbst, der zwar auch als allwissendes, übergeordnetes Ich das Beobachtete kommentiert, sondern es sind an dieser Stelle vielmehr die „unzähligen“ „in den traurigen Wäldern“ begrabenen „Zeitalter“, die zu sprechen beginnen und die das Ich „eine[n] nach dem anderen umarmen“ wollen. Doch diese Umarmung kann keinen Trost bieten, wie Mu Dan im nächsten Teil des Gedichts ausführt. Zum einen deshalb nicht, weil sie im Kontext „der Trostlosigkeit der Wüste, der Unebenheiten der Lebenswege, der Eselskarren, /“, in dem regnerischen und bewölkten Wetter stattfindet. Zum anderen ist diese Geste nicht ohne Grauen, denn sie erfolgt mit „blutiger Hand“. Da „einer nach dem anderen“ aus dem „Volk“ „umarmt“ wird, bedeutet dies, dass der Leser ganz konkret in diesen Ablauf mit einbezogen wird. Die auf den ersten Blick tröstende Umarmung erfolgt also mit dem „Blut“ „unzähliger Zeitalter“, und deshalb färbt im Moment der Umarmung das Blut unweigerlich auf den Umarmten ab. Die Gewalt und das Grauen, das die Menschen unzähliger Zeitalter dulden mussten, müssen also auch wir ertragen. Wir müssen die Umarmung des Grauens und der Trostlosigkeit aushalten, „weil ein Volk bereits aufgestanden ist“. Das heißt einerseits, dieser Prozess des Aufstehens ist mit Gewalt und Leid verbunden, wie es (fast) alle Revolutionen und Aufstände sind. Andererseits bedeutet diese Beobachtung auch: Die Erhebung des Volkes hat keinerlei positive Wirkung gezeigt. Denn das „Volk“ lebt „nach wie vor“ in „Schmach“ und „buckelt“. Darum schwingt Bedauern mit, aber auch unübersehbarer Abscheu angesichts der Bewegung des sich Verkrümmens. Das Buckeln signalisiert Angepasstsein sowie Untertanen- und Mitläufermentalität. Gleichzeitig kann die Bewunderung für diese herbe, hässliche Schönheit, die Mu Dan hier schildert, nicht verneint werden. Es wird deutlich, dass es die grausamen historischen Umstände, die „erzählte[n] Katastrophen“, sind, die die Hände dieses Volkes „blutig“ färben. Von Anfang an besteht kein Zweifel daran, dass dieses Volk instrumentalisiert wird und nur Spielball der Geschichte ist. Aufgrund seiner Passivität – es wird von den „Zeitaltern“ umarmt – ist es außerdem mit dem Tod aufs engste verbunden.

Das Bild des „Buckeln[s]“ findet sich im nächsten Teil wieder in der Beschreibung des arbeitenden Bauern, Sinnbild des ganzen Volkes. Mu Dan hat dieses Gedicht im Dezember 1942 verfasst. Bereits 1940 bemerkte er, dass sich der chinesische Charakter am deutlichsten bei den Bauern zeigt.¹²⁹⁷ Diese Erkenntnis setzt er an dieser Stelle um. Beim Pflügen, Säen und Ernten beugt sich der „Bauer“ derart tief hinab, dass nur noch „sein grober Rumpf“ zu sehen ist, der sich „inmitten der Felder“ bewegt. Die Zeile „Er ist das Kind einer Frau, der Vater vieler Kinder“ illustriert die endlose Vererbung seines Schicksals als Kreislauf von einer Generation zur andern. Er ist nur ein willenloses Glied in dieser Kette. Der Bauer trägt die Last der „unzähligen Zeitalter“ und „vielen Dynastien“, die sich „auf seinen Körper gestützt“ haben, „emporgestiegen und wieder untergegangen“ sind. Ganz gleich, ob er positiv „mit Hoffnung“ oder negativ mit „Verzweiflung“ erfüllt war, er wurde doch stets nur „niedergedrückt“. Der entscheidende Aspekt in dieser Darstellung ist jedoch, dass sich der „Bauer“, d.h. das „Volk“ nur „ewig schweigend um seinen Pflug“ „dreht“, d.h. sein Blickwinkel ist derart eingeschränkt, dass er sich stets nur auf sein unmittelbares Umfeld richtet. Die Bewegung des Drehens nimmt wiederum symbolisch den ewigen Kreislauf seines Schicksals auf, das er schweigend akzeptiert. Sein ewiges und letztes Ziel ist „die gleiche Erde“ umzudrehen, „die schon seine Vorfahren zersetzt hat, / ganz genau wie sie ist er ein erstarrtes Bild des Leides am Wegesrand /“. Die Monotonie seines Handelns im ewigen Kontinuum impliziert Erstarrung und Stillstand

gleichzeitig, da sie ausschließlich von Leid geprägt ist. Seine Passivität und seine unerschütterliche Duldsamkeit machen ihn unweigerlich zum Statisten der Geschichte, der von sämtlichen Akteuren schonungslos missbraucht wird.

Dieser Umstand weckt sowohl Bewunderung als auch Mitleid im Leser: „So oft sind heitere Gesänge auf dem breiten Weg an ihm vorbeigezogen, / genauso oft folgte daraufhin die Not, / auf dem breiten Weg schwingen die Menschen Reden, lärmern und schreien, sind heiter und unbeschwert, / er jedoch nicht, er legt nur seinen uralten Spaten nieder, /“. Ganz gleich, ob es positive oder negative Ereignisse sind, die das Zeitgeschehen – symbolisch der „breite Weg“ – mit sich bringt, für den Bauern ändert sich nichts, außer, dass er stirbt und somit den „uralten Spaten niederlegt“. Seine Einfältigkeit und kindliche Naivität lässt sich daran ablesen, dass er „wieder den berühmten Namen und Worten“ „vertraut“, die austauschbar sind und ihm deshalb bei jedem Dynastie- und Machtwechsel eingepflegt werden. Das Ergebnis für den Bauern besteht lediglich darin, dass er „in der Liebe der Massen ausgelöscht“ wird. Im Endeffekt ist es auch hier nur die „blutige Hand“, die ihn „umarmt“, sei es in Form von „Not“ oder von Gewalt, und die seinen Tod herbeiführt, ihn „auslöscht“. Gleichzeitig verweist dieses Bild auf die indirekte Forderung des Konfuzianismus an das Individuum, sich in der Familie, bzw. dem Staat, also den „Massen“ aufzulösen. Hinzu kommt, dass die kommunistisch-maoistische Ideologie ebenfalls das Auslöschen jeglicher Individualität propagiert. Auch diese Ebene macht das Gedicht im heutigen Kontext Chinas aktuell: die „berühmten Namen und Worte“ sind in der Tat mehrfach ausgetauscht worden. So wurde beispielsweise der Name Konfuzius während der Kulturrevolution verboten und erst 2006/ 2007 wieder aus der Versenkung geholt, um durch die missglückte Wiederbelebung alter Werte eine vermeintlich harmonische Gesellschaft zu schaffen. Der Name Mao ist dagegen bis heute im kollektiven Bewusstsein existent.

Einen Teil des kollektiven Bewusstseins beschreibt Mu Dan jedenfalls in einer Mischung aus Verachtung und Bewunderung: der Bauer „sieht“ „ganz unbeirrt“, „wie er sich selbst in Richtung Tod bewegt“. Angesichts des ihm vorbestimmten Schicksals reagiert er nicht, sondern verharrt in der Rolle des passiven Beobachters. Genau diese fatalistische Einstellung ist es, die seinen Tod bedeutet. Erst dadurch, dass der Bauer dieses Verhaltensmuster nicht ablegt, wird der ewige Kreislauf geschaffen und damit ein „Weg“, der „unendlich und uralte“ ist. Die Formulierung „Und doch kann er keine Tränen vergießen / er hat keine Tränen vergossen, weil ein Volk bereits aufgestanden ist /“ erscheint paradox. Das „Volk“ mag sehr wohl „aufgestanden“ sein, doch der Bauer ist in seiner Existenz davon unberührt geblieben. Gleichzeitig ist er aber Teil des Volkes, wenn nicht sogar dessen Repräsentant. In seiner ihm eigenen gebückten Haltung und Handlungsweise kann jedoch von Aufstehen und Revolution nicht die Rede sein. Es hat also keine wirkliche Revolte des gesamten Volkes stattgefunden, bestenfalls die einer kleinen Minderheit. Der Betrachter mag angesichts der Wiederholung des Tränenvergießens – „und doch kann er keine Tränen vergießen, / er hat keine Tränen vergossen“ – intuitiv Mitleid empfinden. Dennoch drängt sich als Konsequenz der Aussage „Er hat keine Tränen vergossen, weil ein Volk bereits aufgestanden ist“ die Vermutung auf, dass der Bauer in seiner Hoffnung nur einer Illusion aufgesessen ist. Diese Vermutung wird insofern bestätigt, als faktisch keine Veränderung eingetreten ist.

Im nächsten Teil kommt gleich zu Beginn das Motiv des Umzingeltseins wirkungsvoll zum Tragen, das Mu Dan in seinem Gedicht *Die Umzingelten* entworfen hat: „In der Umzingelung einer Gruppe von Bergen unter blauem Himmel / haben Herbst und Winter seiner Heimat viele Besuche abgestattet /“ evoziert ein Bild der Ewigkeit und gleichzeitig der Unmöglichkeit, sei-

nem Schicksal entrinnen zu können. Das Volk ist auf ewig im Kreis der Gewohnheit und der Traditionen gefangen und vermag nicht aus seiner Passivität auszubrechen, selbst wenn das Leid noch so offensichtlich ist. Hier zeigt sich auf zynische Art und Weise das Sprichwort „Wer mit dem zufrieden ist, was er hat, ist ewig glücklich.“ Im Folgenden nimmt der „uralte Wind“ als Symbol für Tradition das Bild der Ewigkeit wieder auf. Im Chinesischen ist das Zeichen für Wind auch in dem Wort für Tradition (fengsu xiguan 风俗习惯) enthalten. Was Mu Dan aber vor allem anklagt, ist der Umstand, dass diese „Trauer“ und das Elend „unausgesprochen“ bleibt, genau wie die „unzähligen Zeitalter“, die niemals von niemandem hinterfragt wurden und deshalb „ohne Worte“ „umarmen“. Niemand nimmt sich dieser Menschen wirklich an, ohne sie zu instrumentalisieren.

„Eine alte Frau wartet auf die Kinder, viele Kinder warten /“ erweckt auf den ersten Blick die Assoziation, sie würden alle auf die Rückkehr des Vaters vom Feld warten. Unter Hinzunahme der nächsten Zeile wird deutlich, dass sie tatsächlich nur „auf den Hunger“ „warten“ und „diesen Hunger“ auch noch „dulden“. Die „Umzingelung“ durch die historischen Umstände lässt ihnen keine Wahl; sie werden in diese Ausweglosigkeit getrieben. Allerdings ist es nicht nur ein rein physischer „Hunger“, sondern auch ein Hunger des Geistes, den Mu Dan hier anspricht und den er in seinem Gedicht *Verhungerndes China*¹²⁹⁸ weiter ausformulieren wird. Es ist dieser geistige Hunger, dieses Verlangen des Individuums nach Autonomie, das sich nicht mehr „in den Massen“ „auslöschen“ lassen will, der hier zum Ausdruck kommt. Insofern ist die Beschreibung der Eintönigkeit und Trostlosigkeit Chinas auch eine Form des geistigen *wasteland*, das Mu Dan hier darstellt.

Die „Umzingelung“ durch die Landschaft wird durch den Fokus auf die unmittelbare Umgebung der Bauern, auf die „Versammlung der Finsternis“ in den „Grashütten“, das „unfassbare Grauen“ sowie „das Leben zersetzende Lehm“ noch verstärkt. Dass der Bauer selbst im Augenblick des Todes „niemals den Kopf umdreht, um all dies zu verdammen“, ist eine Charakterisierung, die bei Mu Dan mit Trauer und Bewunderung, aber auch Unverständnis und Verachtung gepaart ist. Darum ist der „Troster der Umarmung verloren“, ebenso das „Glücklichsein“. So verbleibt nur „klagen und weinen“ in der Umarmung. Durch die Verdoppelung dieser beiden Verben in der Zeile „lasst uns klagen und weinen, lasst uns in seiner Umarmung klagen und weinen“, entsteht ein stark appellativer Charakter an den Leser, dass diese Situation unbedingt der Änderung bedarf. Die hinzugefügten Worte „weil ein Volk bereits aufgestanden ist“ mögen auf den ersten Blick als Trost wirken, wie auch die gängige offizielle Interpretation lautet: ein Aufstehen des chinesischen Volkes steht bevor; das ganze Elend mag bald vorüber sein. Doch in Wirklichkeit ist es gerade kein Trost, was die vorangehenden Zeilen auch explizit belegen: „habe ich den Trost der Umarmung verloren“, „können wir kein Glücklichsein gewähren“. Auch hier drängt sich deshalb die Schlussfolgerung auf: obwohl „ein Volk bereits aufgestanden“ sein mag, hat sich für die einfache Bevölkerung nichts an den bestehenden Verhältnissen geändert; daher das „klagen und weinen“. Diese Erkenntnis erinnert an Mu Dans Gedicht *Die Fahrgäste der Illusion*. Die „Fahrgäste“ passen sich unbewusst anderen Meinungen an und „vertrauen“ berühmten Namen und Worten“. Letztendlich sind sie jedoch „auf ewig an der falschen Haltestelle ausgestiegen“, d.h., die erhofften Veränderungen sind nicht eingetreten.

Der letzte Teil vertieft diese resignative Haltung durch die dreifache Wiederaufnahme des „nach wie vor“ und „ein nicht enden wollendes Stöhnen“. Auch hier korrespondiert sie mit dem ersten Teil der Landschaftsbeschreibungen und dem „nicht enden wollenden Auf und Ab

von Gebirgen, Flüssen und Steppen“. Die erneut einsetzende Kombination visueller und auditiver Elemente hat allerdings einen noch verzweifelteren Charakter als im ersten Teil: „ein stürzende Dachvorsprünge“, „ein nicht enden wollendes Stöhnen und Eiseskälte“, „verdorrte Baumwipfel“, „Geräuschkulisse der vorbeiziehenden Krähen“ – es ist das in seiner Eindringlichkeit erschütternde Bildnis des geistigen *wasteland* und der Stagnation. Bei der „Eiseskälte“ handelt es sich um einen Rückgriff auf ein Motiv aus *Von der Leere zur Bereicherung*. Das lyrische Ich offenbart sich nun als Beobachter des gesamten Geschehens und beginnt zu sinnieren und nach Auswegen zu suchen. Die „Geschichte“ „wartet“ „immer noch“ „ab“ „zwischen diesen Bergen und Flüssen“. Gleichermaßen „warten“ die Menschen „ab“, dass endlich jemand diese Missstände anklagt: „Wir haben so viel Kummer, der noch nie ausgesprochen wurde.“ Die abschließende Wiederholung des Satzes „aber ein Volk ist bereits aufgestanden, / aber ein Volk ist bereits aufgestanden. /“ macht ihn zwar besonders einprägsam, aber dennoch ist er nicht freudig, wie die gängige chinesische Interpretation es vermittelt, sondern resignativ: selbst wenn eine Veränderung eintritt, so wird sie doch nicht dem Volk helfen. Gleichzeitig mag der Satz eine Warnung an die Herrschenden sein, dass der Tag doch kommen wird, an dem sich das Volk wirklich erhebt. Insofern ist es unbedingt erforderlich, bei der Interpretation dieser Aussage den Kontext zu berücksichtigen, in den sie eingebettet ist, und sie nicht aus diesem herauszureißen, wie es die Mehrheit chinesischer Literaturkritiker zu tun pflegt und dann zu falschen Rückschlüssen kommt.

Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!

*Die Flagge, Geländeübung, Der Bauernsoldat, Hinausjagen, Gegenangriff auf die Basis, Ein Lob auf das Herz*¹²⁹⁹

Von 1942 bis 1945 hat Mu Dan eine Reihe von Gedichten geschaffen, die verschiedene Aspekte des Krieges beleuchten. Sieben davon sollen hier vorgestellt werden, wobei drei von ihnen ausführlich analysiert und mit einer Übersetzung versehen werden. In diesen sieben Gedichten erläutert und hinterfragt Mu Dan den Prozess des Krieges, seine Faktoren sowie die daran Beteiligten.

*Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!*¹³⁰⁰

Wie sich an seinen Gedichten des ersten und zweiten Teils ablesen lässt, durchläuft Mu Dan selber einen Erkenntnisprozess. *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!* befindet sich chronologisch am Anfang aller Kriegsgedichte, die Mu Dan zwischen 1942 und 1945 verfasst hat. Insofern steht es quasi für den Ausgangspunkt des Krieges: Die Entmenschlichung von Individuen und Kollektiv wird zur notwendigen Voraussetzung der Kriegsführung.

Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!

Du sagst uns, es ist Frieden und doch müssen wir töten,
und das Verabscheuenswürdigste soll uns am meisten Vergnügen bereiten.
Nachdem wir erkannt haben, dass Menschlichkeit allein nicht reicht, lernen wir erst mal
die Methode, sie mit Füßen zu treten, angeordnet in mechanischer Formation,
schlängelt sich der Verstand und die Kraft wie ein Rudel Bestien voran.

Du sagst uns, es ist eine neue Form der Schönheit. Denn
das, was wir verehrt haben, hat schon seine Freiheit verloren;
Die schöne Zeit ist vorbei, aber wir nähern uns der Zukunft,

du bringst uns Verzweiflung und Hoffnung, bringst uns den Tod,
weil der Grund für diesen Tod zerstört werden muss,

Du gibst uns ein gutes Herz und doch muss es singen
mit versteinelter Stimme. Die Trauer und Freude des Individuums
wird multipliziert und doch soll sie verachtet werden,
verleugnet werden, erstarren, das ist der Sinn unseres Lebens;
In deinem Plan ist ein Teufelskreis,

Du hast uns in der Gegenwart eingesperrt, oh Gott!
In einem mit Dolchen gepflasterten Gang zum Grab lässt du uns immer wieder
vorwärts marschieren, lässt uns jeden Satz deiner Unordnung glauben
und für Wahrheit halten. Und wir bekennen uns doch zu dir,
du gibst uns Bereicherung und Schmerz der Bereicherung.

Februar, 1942

Das Gedicht *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!* hat Mu Dan im Februar 1942 geschrieben. Von Anfang 1942 bis Oktober 1943 hat er selber als Übersetzer am chinesisch-japanischen Krieg teilgenommen. Die in dieser Zeit und danach entstandenen Kriegsgedichte spiegeln insofern einen Erkenntnisprozess anhand von Erfahrungen wider, die Mu Dan während dieser Zeit selbst gemacht hat und lyrisch verarbeitet, um eine „große Last von sich abzuwälzen“, ¹³⁰¹ wie er es selbst später rückblickend bezeichnet. „Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!“ steht nicht zufällig an erster Stelle sämtlicher von Mu Dan in dieser Zeit verfassten Kriegsgedichte. Am Anfang steht die grundsätzliche Überlegung, warum Gott es zulässt, dass Menschen in den Krieg ziehen. Daraus ergibt sich dann die noch tiefere theologische Frage, wie Gott das Böse zulassen kann. Diese Thematik war schon Gegenstand in dem Gedicht *Ein Gebet in zwei Teilen* mit der Metapher von Licht und Schatten. Sie wird nun auf eine konkrete Situation angewandt, den chinesisch-japanischen Krieg. Die Schlüsse, die Mu Dan zieht, und die Abstraktionsebene, die er dabei erreicht, gehen jedoch weit über den konkreten Anlass hinaus und bewirken somit den allgemeingültigen Charakter dieses Gedichts.

Der chinesische Titel *Chufa* bedeutet wörtlich „Aufbruch“, bzw. ist gleichzeitig eine Form von militärischem Befehl, der als Untertitel in der Übersetzung verwendet wird: *Kompanie, marsch! Auf in den Kampf* entstammt dagegen der englischen Übersetzung dieses Gedichts, die Mu Dan im Nachhinein angefertigt hat. Als Titel seiner Übersetzung wählte er *Into War*. Durch die Übersetzung von *Chufa* in *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!* kann die Doppeldeutigkeit des chinesischen Titels ins Deutsche transportiert werden. *Auf in den Kampf* verweist schon im Voraus auf die grundsätzliche Thematik des Gedichts: Die Entmenschlichung des Individuums und des Kollektivs als notwendige Voraussetzung der Kriegsführung und das daraus erwachsende Animalische im Menschen. *Kompanie, marsch!* schafft dagegen einen Bezug zu einem zentralen Bild innerhalb des Gedichts: „angeordnet in mechanische Formation, / schlängelt sich der Verstand und die Kraft wie ein Rudel Bestien voran. /“.

Schon in den ersten Zeilen kommt die Widersprüchlichkeit zwischen menschlichem Dasein und Gottes „Plan“, der „ein Teufelskreis“ ist und dennoch zu „Bereicherung und Schmerz der Bereicherung“ führt, zum Ausdruck: „Du sagst uns, es ist Frieden, und doch müssen wir töten, / und das Verabscheuungswürdigste soll uns am meisten Freude bereiten, /“. Diese Thematik

führt Mu Dan im nächsten Vers weiter aus: „du bringst den Tod, / weil der Grund für diesen Tod zerstört werden muss' /“. Die offizielle Rhetorik lautet also: nur durch Morden und Tod kann es wieder Frieden geben. Diese falsche Logik wird von den Herrschenden angewandt, um Angriff und Gegenangriff zu rechtfertigen. Es ist eine Form von Machtmissbrauch, die Mu Dan in seinem Gedicht *Geländeübung* (*Yewai yanxi* 野外演习)¹³⁰² zur Sprache bringt. Dieser Machtmissbrauch auf Erden ist es, der den Krieg ermöglicht. In Mu Dans Gedicht *Ein Gebet in zwei Teilen* heißt es: „Gott „verleiht uns ein wenig Macht, auf dass sie selbst zu Asche werde, /“. Bereits „ein wenig Macht“ in den Händen der Menschen wird zum Krieg pervertiert und hat damit eine selbstzerstörerische Wirkung. Jedoch ist diese Macht vergänglich und unbedeutend im Vergleich zur Allmacht Gottes.

Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, wie es möglich ist, dass der Krieg als „das Verabscheuenswürdigste“ auf Erden den Menschen „am meisten Vergnügen bereiten“ kann. Oder dass sich das Individuum, bzw. ein ganzes Kollektiv in „ein Rudel Bestien“ zu verwandeln vermag. Die Antwort erfolgt in der nächsten Zeile: „Nachdem wir erkannt haben, dass Menschlichkeit allein nicht reicht, lernen wir erst mal / die Methode, sie mit Füßen zu treten, angeordnet in mechanischer Formation, /“ Hier zeigt sich erneut die irrwitzige Logik, dass Frieden nur durch Krieg und Tod wiederhergestellt werden kann. Durch das Enjambement in Sinneinheiten von „lernen wir erst mal /“ hin zu „die Methode, sie mit Füßen zu treten“ entsteht ein Überraschungseffekt, der die Ungeheuerlichkeit dieses Vorgehens besonders verdeutlicht. Sie erinnert an den verzweifelten Aufschrei Nathans in Lessings *Nathan der Weise*: „Zeig mir jemanden, dem es g'nügt, ein Mensch zu heißen!“¹³⁰³ Im Rahmen des militärischen Drills, der einer Form von Gehirnwäsche gleicht, werden Emotionen, „Menschlichkeit“ sowie Vernunft bzw. „Verstand“, schonungslos ausgeschaltet. Somit entsteht eine „mechanische Formation“, bei der nur noch die „Kraft“ der unmenschlichen Zerstörung und des Krieges zählt. Der Teilsatz „angeordnet in mechanischer Formation, / schlängelt sich der Verstand und die Kraft wie ein Rudel Bestien voran“ verweist zum einen auf die Bewegung der Kompanie von Soldaten, die sich „mechanisch“, das heißt gefühllos, in einer bestimmten militärischen „Formation“ wie eine Schlange durch unwirtliches Gelände windet. Das Wort „schlängeln“, bzw. „sich hin und her winden“ impliziert jedoch auch, dass das Individuum seinen Verstand und seine Mitmenschlichkeit nicht ganz aufgegeben hat und Gewissenskämpfe durchläuft. Darum windet sich der „Verstand“ hin und her, was auf eine schmerzvolle Bewegung schließen lässt.

Der Befund, dass „das, was wir verehrt haben“ „schon seine Freiheit verloren“ hat, bedeutet für das Individuum, dass es in seinem Menschsein nicht mehr frei ist. Vielmehr entsteht „eine neue Form der Schönheit“. Es ist die „Schönheit“ der Zerstörung und des Bestialischen. Gewisse thematische Anklänge an *Die Bestie* aus dem ersten Teil des Gedichtbands werden hier deutlich, wenngleich *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!* insgesamt auf einer wesentlich abstrakteren Ebene angesetzt ist. Das Motiv der „neue[n] Form der Schönheit“ wird sodann auf die Zukunft projiziert, die alles andere als eine Wiederkehr der „schöne[n] Zeit“ darstellt. Im Gegenteil, die „Zukunft“ destilliert sich in der gottgewollten paradoxen Kombination von Verzweiflung und Hoffnung, die wiederum in der bereits im ersten Vers angedeuteten Erkenntnis mündet, dass Frieden nur durch den Tod gesichert und gestärkt werden kann: du „bringst uns den Tod, / weil der Grund für diesen Tod zerstört werden muss, /“.

Der nächste Vers widmet sich der theologischen Frage, wie Gott das Böse im Menschen zulassen kann. Es wird deutlich, dass das Gute und das Böse in einem steten Wechselverhältnis zueinander stehen und das Gute sogar das Böse hervorbringen kann: „du gibst uns ein gutes

Herz und doch muss es singen mit versteinerner Stimme.“ Die „versteinerte Stimme“ in Kombination mit dem „guten Herz“ erweckt außerdem die Assoziation an ein „Herz aus Stein“. Damit verdichtet sich die Atmosphäre von Gefühlskälte und Bestialität. Nimmt man die Zeile „mit versteinerner Stimme. Die Trauer und Freude des Individuums /“ für sich, so entsteht bildlich der Eindruck, die „versteinerte Stimme“ vermöge von der „Trauer und Freude des Individuums“ zu singen. Dadurch entsteht ein Rückbezug zu dem sich schlängelnden „Verstand“ im ersten Vers: das „Individuum“ befindet sich trotz seines „versteinerten Herzens“ immer noch in einem Gewissenskonflikt, der zur Spaltung seines Ichs führt. Angesichts seiner gewalttätigen Handlungen verspürt es einerseits „Trauer“ über den Verlust seiner „Menschlichkeit“, andererseits empfindet es bestialische Freude, denn „das Verabscheuungswürdigste soll uns am meisten Vergnügen bereiten“. Selbst die letzten Bastionen von Emotionen und damit von Gewissenskämpfen sollen jedoch „verachtet“ und „verleugnet werden“ und „erstarren“, wenngleich Gott den Menschen in paradoxer Gleichzeitigkeit „ein gutes Herz“ gibt und Gefühle wie „Trauer“ und „Freude“ „multipliziert“.

Mu Dan kommt zu dem Schluss, dass „der Sinn unseres Lebens“ gerade in diesem „Teufelskreis“ besteht. Das Teuflische in dem „Plan“ liegt darin, dass der Mensch von Gott „in der Gegenwart eingesperrt“ ist. Er hat keine Alternative als sich der ihm innewohnenden Widersprüchlichkeit zu stellen. Sisyphusartig muss er darum „immer wieder“ „in einen mit Dolchen gepflasterten Gang zum Grab“ „vorwärtsmarschieren“. Bis zu seinem Tod wird das Individuum also immer wieder den Versuchungen des Bösen ausgesetzt sein. „Trauer“ und „Freude“ als zentrale Emotionen bleiben zwar existent, aber müssen immer wieder aktiviert und gelebt werden. Insofern ist die „Unordnung“, die Widersprüchlichkeit und Paradoxie menschlichen Daseins zugleich Aufgabe, Inhalt und Sinn des Lebens. Daher Mu Dans Schlussfolgerung und abschließendes Bekenntnis: „Du gibst uns Bereicherung und Schmerz der Bereicherung.“

*Die Flagge*¹³⁰⁴

Vom Titel dieses Gedichts rührt die Bezeichnung des dritten Teils „Die Flagge“ aus dem Gedichtband, den Mu Dan 1948 zusammengestellt hat. Symbolisch steht die „Flagge“ für die Entwicklung eines neuen Staates und die Hoffnung auf einen damit verknüpften Neuanfang. Gleichzeitig schwebt die „Flagge“ jedoch über dem Volk, sie ist ein abgehobenes und unerreichbares Ideal, das für die einfache Bevölkerung im wahrsten Sinne des Wortes nicht greifbar ist. Schon in seinem Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* aus dem ersten Teil „Das Expeditionskops“ wirft Mu Dan die Frage nach der Bildung eines neuen Staates auf und entlarvt die damit verbundene Revolution gleichzeitig als Farce. Dass die Hoffnungen eines ganzen Volkes enttäuscht wurden und die Menschen „ewig an der falschen Haltestelle ausgestiegen“ sind, hat Mu Dan schon in seinem Gedicht *Die Fahrgäste der Illusion* gezeigt. Diese Erkenntnis wird er noch weiter in dem vierten Teil seines Bandes „Die bitteren Früchte“ ausführen.

In dem Gedicht *Die Flagge* wird diese zum Antrieb und zur grundlegenden Voraussetzung für eine Kriegsführung, die sich dieses nationale Symbol zu eigen macht. Die Entmenschlichung, auf die Mu Dan auch im vorangehenden Gedicht *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!* hingewiesen hat, wird nun durch ein Scheinsymbol gesteuert, das die Instrumentalisierung des Individuums ermöglicht.

*Geländeübung*¹³⁰⁵

Das Gedicht *Geländeübung* entlarvt die Sinnlosigkeit des Krieges. Es ist von erschlagender Aktualität, denn es befasst sich mit der grundsätzlichen Frage, warum Kriege geführt werden.

Geländeübung

Vor unseren Augen breitet sich eine Landschaft aus:

Bäume in verschiedenen Posen, Gräber voller philosophischer Theorien,
Der vom Wind herbeigewehte Duft der Gräber kann sie auch nicht in ihrer Eile durchdringen,
abseits der Ewigkeit verstecken sie sich im Schutz des Augenblicks.

In Wirklichkeit ist der Besitzer dieses Landstrichs schon anerkannt,
und schon das kleinste bisschen Ausland betrachtet er als Feind,
von Rauschschwaden bedeckt, von Kugelhagel überzogen,
bringt alles doch nur Schaden: die ewigen Feinde waren niemals hier.

Darum vergrößert sich mal der Abstand zwischen den Menschen,
darum verringert er sich mal,
so kommt die Gefahr allmählich näher, Tränen und Lächeln
vereinigen sich zum Leben: es ist ein simples Zusammenschrumpfen.

Schließlich ist es der älteste Beruf der Welt, mehr
und mehr erkennen wir den Profit in ihm,
von klein auf lernen wir, dass man nie grausam genug sein kann,
alle Gerechtigkeit der Welt verlangt es so.

Juli, 1945

Ausgangspunkt von Mu Dans Reflexionen über die Sinnlosigkeit des Krieges ist eine Geländeübung, die er selbst beobachtet haben wird, als er als Übersetzer am chinesisch-japanischen Krieg teilgenommen hat. Aus diesen Beobachtungen wird in konzentrischen Kreisen die zeitlose Ebene des Gedichts hergestellt: Krieg ist keine Form von „Gerechtigkeit“, sondern einzig und allein Machtkalkül und Profitdenken.

Die Aussage „Vor unseren Augen breitet sich eine Landschaft aus“ ist bewusst doppeldeutig: Mu Dan beschreibt die „Landschaft“ einer „Geländeübung“, die aber gleichzeitig auch der „Landstrich“ eines „Besitzers“ ist. Es geht also um ein bestimmtes Territorium, einen Staat, der von einem bestimmten Herrscher und seinem Volk beansprucht wird. Dieser Staat ist aber gleichzeitig auch ganz einfach ein Stück Erde, das in Wahrheit niemandem Bestimmten gehören sollte. Er ist einfach ein Stück Natur, auf dem der Frühling eingekehrt ist und auf dem der „Duft der Gräber“ vom „Wind“ „herbeigeweht“ wird. Dieses vielschichtige Bild ist es, das Mu Dan vor unseren Augen ausbreitet. Parallel zu dieser naturalistischen Szenerie zeigt sich in ihm aber auch eine starke Widernatürlichkeit in seiner Darstellung: die „Bäume“ sind „in verschiedenen Posen“ und die „Gräber voller philosophischer Theorien“. Die „verschiedenen Posen“ sind zum einen ein Hinweis auf die „Posen“, das heißt die Formationen, die die Soldaten bei ihrer Geländeübung einnehmen müssen und die in ihrer Anordnung eine Form der Widernatürlichkeit an sich darstellen. Das wiederum stellt den Bezug her zur Widernatürlichkeit des Krieges, der selbst eine Pose an sich ist, die der Harmonie der Natur widerspricht und damit auch eine Harmonie infrage stellt, die eigentlich zwischen den Menschen herrschen sollte.

Der Begriff der „Pose“ verweist außerdem auf die in derselben Zeile erwähnten „philosophischen Theorien“. Die „Posen“ und „Theorien“ sind gleichermaßen realitätsfern: es ist eine Art von Theater, das hier gespielt wird. Die „philosophischen Theorien“ haben sich als abgehoben und falsch erwiesen; deshalb liegen sie alle in ihren eigenen „Gräbern“. „Philosophische Theorien“ mögen ein Hinweis beispielsweise auf humanistisches Gedankengut sein, das den Krieg verbietet. Insofern wäre dieses Bild eine Fortführung des Gedichts *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!*, in dem das Animalische, Bestialische des Menschen zum Vorschein kommt, nachdem die „Menschlichkeit“ „erst einmal“ „mit Füßen getreten“ wurde. Hier wäre dann diese Form von Gefühl und Mitgefühl, der Glaube an das Gute im Menschen, bereits zu Grabe getragen. Andererseits könnten die „Gräber voller philosophischer Theorien“ aber auch so verstanden werden, dass es sich hier um volksverhetzende Theorien handelt, die zahllosen Menschen den Tod gebracht haben. Somit wäre es dann eine Vorausschau auf das Ergebnis der Geländeübung. Bei beiden Sichtweisen ist jedenfalls der Tod von Anfang an präsent. Der Krieg bringt immer nur den Tod, wenngleich er unter dem Deckmantel des Friedens für Land und Leute geführt wird, wie es auch im Gedicht *Auf in den Kampf – Kompanie, marsch!* dargestellt wird.

Auf jeden Fall wird bei dem hier entworfenen Bild die Beschreibung einer Anordnung „in mechanischer Formation“ fortgesetzt, in der sich „der Verstand und die Kraft wie ein Rudel Bestien voranschlingelt“. Der Mensch befindet sich in seinen Bewegungen und seinem Handeln in absoluter Disharmonie zur Natur: „Der vom Wind herbeigewehte Duft der Gräber kann sie auch nicht in ihrer Eile durchdringen, / abseits der Ewigkeit, verstecken sie sich im Schutz des Augenblicks, /“. Die Natur ist die „Ewigkeit“, der „Augenblick“ der Krieg. Gleichzeitig ist im Gefecht häufig alles auf einen bestimmten Augenblick zentriert, der dann darüber entscheidet, ob das Individuum „sich im Schutz des Augenblicks“ zu Boden wirft und beim herannahenden Schuss zur Seite weicht, oder ob es getroffen wird und den Tod im Schützengraben als eine Art von Grab findet.

Im nächsten Vers erfolgt eine deutliche Abstraktion des Geschehens: „In Wirklichkeit ist der Besitzer dieses Landstrichs schon anerkannt, / und schon das kleinste bisschen Ausland betrachtet er als Feind, /“ sowie „von Rauchschwaden bedeckt, von Kugelhagel überzogen, / bringt alles doch nur Schaden: „die ewigen Feinde waren niemals hier. /.“ Mit dieser Darstellung entlarvt Mu Dan den Krieg als eine Farce, da er im Endeffekt nur ein Morden und Abschlachten unter Brüdern bedeutet. Es existieren keinerlei „ewige Feinde“, wie es die Propaganda und deren Kriegsverherrlichung den Menschen suggeriert. Auf diese Art und Weise wendet sich Mu Dan bewusst gegen die Kriegspropaganda der 30er und 40er Jahre, die er als Manipulation des Volkes anprangert. Damit impliziert er auch die noch weitreichendere Anklage, dass sich die „ewigen Feinde“ an einem ganz anderen, unvermuteten Ort befinden: in Wahrheit sind es nämlich die Machthaber selbst, die den „Profit“ des Krieges erkennen und ihn im Namen der Gerechtigkeit entfachen. Damit machen sie sich selbst zu den „ewigen Feinden“ ihres eigenen Volkes und füllen die „Gräber“ mit ihren eigenen Bürgern.

Die Erde im zweiten Vers, die „von Rauchschwaden bedeckt“ und „von Kugelhagel überzogen“ wird, bildet einen starken Kontrast zu der naturalistisch harmonischen Beschreibung im ersten Vers mit dem „vom Wind herbeigewehten Duft der Gräber“. Letzteres bedeutet Leben im Gegensatz zu Tod und Zerstörung, auf die die Geländeübung vorbereitet. Die Wortwahl „Landstrich“ verweist auf die Absurdität und Lächerlichkeit des Krieges sowie auf seine Wiedernatürlichkeit. Die Erde wird von den Menschen durch Landesgrenzen in beliebig viele

„Landstriche“ eingeteilt, die Staat genannt werden und deren Herrscher sich selbst als „Besitzer“ bezeichnet, „Das kleinste bisschen Ausland betrachtet er“ dagegen „als Feind“, obwohl die Bezeichnung „Ausland“ ebenso fiktiv ist, da es in dem Sinne kein Ausland gibt solange die Erde allen Menschen gehört. Daraus ergibt sich die Paradoxie im nächsten Vers: „Darum vergrößert sich mal der Abstand zwischen den Menschen, / darum verringert er sich mal, /“. Wegen der völlig willkürlich gesetzten Grenzen ist der „Abstand“ „mal“ groß „zwischen den Menschen“, wenn es sich nämlich um Einheimische und Ausländer handelt, „mal“ „verringert er sich“, wenn es keine Landesgrenzen gibt, sei es innerhalb des Landes, sei es, dass die Landesgrenzen aufgehoben werden und der Staat sich vergrößert, verkleinert oder überhaupt erst neu entwickelt. Mit dem Krieg „kommt die Gefahr allmählich näher, Tränen und Lächeln / vereinigen sich zum Leben“. Jegliche Art von Emotionen, das Menschsein, bzw. die Menschlichkeit lösen sich auf: „Es ist ein simples Zusammenschrumpfen.“

Der letzte Vers kommt zu einer Schlussfolgerung, die ebenso aktuell ist wie die vorangehenden Beobachtungen: Es geht um die Frage, warum Kriege geführt werden und wer ein Interesse unter welchem Vorwand daran hat. „Schließlich ist es der älteste Beruf der Welt, mehr / und mehr erkennen wir den Profit in ihm, / von klein auf lernen wir, dass man nie grausam genug sein kann, / alle Gerechtigkeit der Welt verlangt es so. /“. Das Enjambement in Sinneinheiten von „Schließlich ist es der älteste Beruf der Welt, mehr /“ hin zu „und mehr erkennen“ erweist sich als bewährtes Instrument der Symbolik. Es zeigt, dass es beim Soldatsein und bei der Kriegsführung um „mehr“ geht, nämlich darum, dass Krieg mit der Absicht auf „Profit“ geführt wird. „Alle Gerechtigkeit der Welt“ wird damit als leere Wert- und Worthülse und als realitätsferne „philosophische Theorie“ entlarvt. Auf diese Art und Weise schafft der vierte Vers einen Rückbezug zum Bild des ersten Verses, in dem die „Gräber voller philosophischer Theorien“ sind. Auch diese „Theorie“ der „Gerechtigkeit“ wird im Krieg zu „Grabe“ getragen. Die bitterste Erkenntnis besteht jedoch darin, dass diese Zerstörung der Menschlichkeit niemals ein Ende haben wird und sich in einer Art teuflischem Kreislauf ständig wiederholt. „Von klein auf an lernen wir, dass man nie grausam genug sein kann.“ Das Gute im Menschen wird also schon von Beginn an, noch ehe es Gelegenheit hat, sich zu entfalten, sofort im Keim erstickt und damit zu Grabe getragen.

*Der Bauernsoldat*¹³⁰⁶

Der Bauernsoldat (*Nongminbing* 农民兵) zeigt am Musterbeispiel des Bauernsoldaten den Prozess der Manipulation des Volkes. Das propagandistische Instrumentarium kann seine Wirkung ungehemmt entfalten, da es auf Unwissenheit und Blindheit stößt. Die einfache Bevölkerung wird instrumentalisiert und für die Zwecke der Herrschenden missbraucht.

Der Bauernsoldat

(1)

Selbst weiß er nicht, dass er es ist, der von allen am meisten geachtet wird,
er hat nur den Kommandeur sagen gehört: die sind aber auch zu dämlich,
wenn die Reichen, Hunde und Katzen gerade zu Tische speisen,
schickt der Kommandeur sie zum Haupttor als Bewacher.

Letztendlich kommen sie nur in die Stadt, um sich zu blamieren,
darum geben sie ihre Felder der Verwahrlosung preis,

die Gesetze unseres Landes fordern, dass sie ihre Freiheit aufgeben:
und ebenso, dass sie Häuser bauen, Brennholz und Reissäcke tragen;

Sie verstehen auch nichts vom neuartigen Sinn der Dinge,
sie stehen im Zentrum all unserer Sorgen –
von der zukünftigen Welt, über die wir reden, verstehen sie auch nichts,
was fehlt noch zu tun? Das begreifen sie schon eher.

Sie tragen ihre kleine Welt mit sich:

Den ihnen schon bekannten Kommandeur und das unbekannte Elend, das Hungerleiden,
solange sie nicht sterben, können sie noch umherwandeln,
und sich allerlei Neuartiges in ihrer Verwirrtheit anschauen.

(2)

Sie sind Arbeiter, doch ohne Anerkennung,
sie bringen etwas, doch ohne das Recht, es zu genießen,
sie sind der Frühling, doch ohne seine Samen,
sie fallen Intrigen zum Opfer und haben niemals Anklage erhoben.

Erst hinter dieser Mauer des Schweigens
wird unsere Stadt in der Korruption verfaulen,
sie bewegen sich nach vorne mit ihren Körpern, die wir beliebig fortschleudern,
dem Tod und der Verwundung des 20. Jahrhunderts entgegen.

Die schöne Vergangenheit hat ihnen noch niemals gehört,
die Ungerechtigkeiten der Gegenwart sind umso offensichtlicher,
und wir haben doch tatsächlich die Absicht, sie mit Ketten und Hunger
kollektiv an ein Versprechen glauben zu lassen.

Was seit jeher von ihnen ernährt worden ist,
schüttelt heutzutage den Kopf und will sich für Barmherzigkeit einsetzen,
doch wenn eines Tages die Wahrheit explodieren wird,
werden wir das Gesicht für immer verloren haben.

Juli, 1945

Der Bauernsoldat zeichnet ein hochaktuelles und zugleich absolut archaisches Bild: die einfache Bevölkerung wird im Krieg instrumentalisiert und als menschlicher Schutzschild von den Machthabern eingesetzt. Indem Mu Dan die Mechanismen und Praktiken der Manipulation aufdeckt, kritisiert er genau diesen Vorgang. Allerdings wird dies von der chinesischen Literaturkritik gerne übergangen, wahrscheinlich wohlwissend, dass die Mechanismen immer noch präsent sind und bei Bedarf angewendet werden können, um zum Beispiel alte Feindbilder, wie das von Japan während des Zweiten Weltkriegs, zu evozieren. Stattdessen wird pauschal behauptet, Mu Dan preise gleichermaßen Bauern und Soldaten ebenso wie die einfache Bevölkerung und ihre Arbeiter. Daran lasse sich wiederum sein ausgeprägter Patriotismus ablesen.¹³⁰⁷ Damit wird der Dreiklang von Arbeitern, Bauern und Soldaten, den Mao Zedong schon in einer Rede von Yan 'an entwickelte,¹³⁰⁸ in dieser Form der Interpretation abgedeckt. Indem

Mao Zedong Bauern und vor allem Soldaten an die Spitze der Bevölkerung setzt und offiziell zu den „am meisten geachteten“ Menschen macht, stellt er das traditionelle konfuzianische Gesellschaftsbild buchstäblich auf den Kopf. Befand sich der Soldat ursprünglich an unterster Stelle in der Hierarchie und war sein Beruf der verachtenswerteste, da er mit Mord, Totschlag, Plünderungen und Verwüstungen verbunden ist, so wurde er unter Mao von allen Gruppen an die Spitze der Gesellschaft platziert. Als problematisch erwies sich jedoch, dass die alten Wertevorstellungen in der Bevölkerung tief verankert waren und damit der traditionelle Abscheu vor den Soldaten bestehen bleibt, insbesondere vor den Söldnern, von denen die Mehrheit Bauernsoldaten waren. Erst im Laufe von Jahrzehnten hat sich aufgrund der Mechanismen extrem forcierter Propaganda ein allmählicher diesbezüglicher Bewusstseinswandel eingestellt. Allerdings trifft dies nicht auf den einfachen Bauern zu. Dieser wird auch heute noch von den Städtern verachtet. Ebenso wird der einfache Söldner vom Land im Gegensatz zum Soldaten mit urbanem Hintergrund immer noch auf Vorbehalte in der Bevölkerung stoßen.

Im Juli 1945, als Mu Dan das Gedicht *Der Bauernsoldat* verfasste, hätte die Diskrepanz zwischen Propaganda, die den Soldaten als angesehensten Menschen preist, und der Realität mit ihren traditionellen Gesellschaftsmustern nicht größer sein können. „Selber weiß er nicht, dass er es ist, der von allen am meisten geachtet wird, / er hat nur den Kommandeur sagen gehört: die sind aber auch zu dämlich, / wenn die Reichen, Hunde und Katzen zu Tische speisen, / schickt der Kommandeur sie zum Haupttor als Bewacher. /“ Der „Bauernsoldat“ steht also in der Hierarchie noch tiefer als „Hunde und Katzen“, was durch die Bemerkung, dass diese wie „die Reichen“ „zu Tische speisen“ ironisch-humorvoll und damit besonders einprägsam unterstrichen wird. Aufgrund der Propaganda der Nationalisten, aber auch der Kommunisten, deren Sieg sich im Bürgerkrieg 1945 bereits abzeichnet, nehmen alle „Dinge“ einen völlig „neuartigen Sinn“ an. Dies lässt sich am Beispiel des „Bauernsoldaten“ besonders anschaulich demonstrieren. Da er selbst diesen „neuartigen Sinn der Dinge“ nicht „versteht“, „weiß der Bauernsoldat selbst nicht“, dass er es ist, der von allen am meisten geachtet wird, /.“ Das Bild, dass der „Kommandeur“ ihn „zum Haupttor als Bewacher schickt“, während die „Reichen“ und alle anderen Kreaturen „zu Tische speisen“, weist schon an dieser Stelle darauf hin, dass die „Bauernsoldaten“, Synonym für die einfache Bevölkerung, nur als Schutzschild vor dem Feind von außen fungieren. Ihre Gutgläubigkeit und Unwissenheit wird ausgenutzt, damit der Kommandeur gemeinsam mit den „Reichen“ im Inneren des Gebäudes in Sicherheit sein kann. Der Bauernsoldat selbst erfährt für seine Aufopferungsbereitschaft keine „Anerkennung“, wie es im zweiten Vers des zweiten Teils heißt, wohingegen die militärische, moralisch korrupte Spitze der Hierarchie vermutlich durchaus Ehrungen für sich beanspruchen wird. Das Motiv der Dekadenz und der Korruption wird noch zum Gegenstand im zweiten Teil des Gedichts.

All diese Erkenntnisse dürften auf Mu Dans eigenen Erfahrungen im Krieg in den Jahren 1942/1943 basieren. In fast allen seiner Kriegsgedichte aus dieser Epoche geht es aber auch darum, verschiedene Facetten des Krieges sowie seine Urheber anzuklagen. Die „Reichen“ und die „Kommandeure“ verfügen beliebig über den Körper des Bauernsoldaten, „schleudern“ ihn „ganz einfach“ „fort“, auf dass er selber, quasi als Prototyp des Kriegsofopfers, dem „Tod“ „im 20. Jahrhundert“ „entgegensteht“. Überall schlägt dem „Bauernsoldaten“ Verachtung entgegen, darum „blamiert“ er sich „nur“ „in der Stadt“. Währenddessen verwahrlosen „seine Felder“ und damit seine Existenzgrundlage. Schon ewig war es so, dass er die „Freiheit“ „über sein eigenes Handeln“ aufgeben musste. Obwohl er das Land aufbaut und ernährt und dafür hart arbeitet, hat er in diesem gesamten produktiven Prozess doch keinen eigenen Willen,

sondern ist nur Instrument der Mächtigen und Spielball in der Geschichte. Dass es dazu kommen kann, liegt zum einen an seiner eigenen Unwissenheit, zum anderen aber auch daran, dass die Herrschenden eben gerade diese Eigenschaft ausnutzen, ihn dort einsetzen, wo er gerade nützlich ist, und ihn ansonsten weiter verdummen lassen. Darum ist der „Bauernsoldat“ auch nicht in der Lage, den „neuartigen Sinn der Dinge“ zu „verstehen“. Er kann dementsprechend auch nicht die „zukünftige Welt, über die wir reden“ begreifen; d.h., revolutionäre Gedanken jeglicher Art, seien es sozialistische oder demokratische, bzw. deren Sinn, erreichen ihn nicht. Damit nimmt Mu Dan ein Motiv aus seinem Gedicht *Preisung der Schönheit* auf. Revolutionen kümmern den Bauern, sprich die einfache Bevölkerung, nicht, da für ihn das nackte Überleben im Zentrum steht. Was „sie eher“ „begreifen“ ist der Krieg gegen einen Feind und das damit verbundene Töten und Morden.

Der Zusammenhang zwischen Unwissenheit und Kampfbereitschaft entschlüsselt auch die zunächst paradox erscheinende Aussage: „Sie stehen im Zentrum all unserer Sorgen.“ Warum sollte schließlich der „Bauernsoldat“ „im Zentrum all unserer Sorgen“ „stehen“, wenn er doch von der Gesellschaft verachtet und sein „Körper“ „beliebig fortgeschleudert“ wird? Der von den Herrschenden funktionalisierte „Körper“ des „Bauernsoldaten“ hat sein Pendant in seinem von Einfalt geprägten Geist: „Sie tragen ihre kleine Welt“ mit sich. Dieses Grundmuster dürfte wohl seit ewigen Zeiten bei allen Söldnern, die ihr Land verteidigen, stets erkennbar gewesen sein: „solange sie nicht sterben, können sie noch umherwandeln, / und sich allerlei Neuartiges in ihrer Verwirrtheit anschauen.“ Sicher werden sie von diesem „Neuartigen“ „verwirrt“, aber tatsächlich sind sie eigentlich schon die ganze Zeit, beginnend mit der Teilnahme am Krieg, „verwirrt“, da sie den Sinn ihres Handelns nicht erfassen können. Gleichzeitig ist ihnen in ihrer Einfalt das Grauen nicht bewusst, das sie erwartet: „Sie tragen ihre kleine Welt mit sich: / Den ihnen schon bekannten Kommandeur und das unbekannte Elend, das Hungerleiden /“. Letztendlich ist ihnen also nicht einmal bewusst, dass der Tod sie erwartet. Insofern ist es also nur folgerichtig, dass der „Bauernsoldat“ „all unsere Sorgen“ wert sein muss. Er ist es schließlich, der die Existenz der Gesellschaft nicht nur in Friedens-, sondern gerade auch in Kriegszeiten sichert. Mu Dan lässt jedoch ganz bewusst Spielraum für eine weitere Sichtweise. Wird nämlich das Pronomen „sie“ in dem Satz „Sie stehen im Zentrum all unserer Sorgen“ auf den „neuartigen Sinn der Dinge“ bezogen, so bedeutet dies, dass die ganze Gesellschaft, das „Wir“, nach einer Veränderung und Revolution der bestehenden Verhältnisse strebt.

Das Unfassbare an den bestehenden Verhältnissen ist jedoch, dass die einfache Bevölkerung zwar den „Intrigen“ der Herrschenden zum „Opfer“ fällt, aber dennoch „niemals Anklage“ gegen dieses schreiende Unrecht „erhoben“ hat. Dabei werden sie von der Welt verachtet, da sie sich traditionell seit jeher auf der untersten Stufe der Gesellschaft befinden: „Sie sind Arbeiter, doch ohne Anerkennung / sie ertragen etwas, doch ohne das Recht, es zu genießen.“ Letztendlich sind es die anderen, d.h. die Herrscher, bzw. die Kommandeure, oder aber die Intellektuellen, die den „Samen“ der Revolution oder aber des Krieges säen. Die Durchführenden jedoch, die die Veränderungen, bzw. auch den Frieden, den „Frühling“, praktisch mit ihrem Handeln bewirken, bleiben die Bauernsoldaten.

Der zweite Vers des zweiten Teils nimmt abstrahierend Rückbezug zum ersten Vers des ersten Teils: „Erst hinter dieser Mauer des Schweigens, / wird unsere Stadt in der Korruption verfaulen, / sie bewegen sich nach vorne mit ihren Körpern, die wir beliebig fortschleudern, / dem Tod und der Verwundung im 20. Jahrhundert entgegen.“ Den Leser des 21. Jahrhunderts,

der die gesamte Entwicklung im 20. Jahrhundert im Blick hat, besticht die analytische Weitsicht Mu Dans in diesen Zeilen. Die Vorstellung der „Stadt“ als *pars pro toto* für den kompletten Staat, für den in der Tat das Gesetz des Schweigens gilt, erscheint von zeitloser Gültigkeit. Das chinesische Wort *fulan* 腐烂 bedeutet sowohl „verfaulen“ als auch „moralisch korrumpieren“, bzw. „Korruption“ und ist damit besonders anschaulich und einprägsam als Bild des moralischen Verfalls, den Mu Dan hier beschreibt. Einerseits gibt es niemanden, der diese Missstände anspricht, andererseits impliziert der Begriff „Mauer des Schweigens“ ganz wörtlich ein Ausgeschlossenheit von der Außenwelt, das ganz zwangsläufig die „Dinge“ zum Verfaulen bringt. Geistige Neuerungen, basierend auf modernen Gedankengängen, vermögen es nicht, die Mauer der Tradition zu durchbrechen. Diese verachtet stillschweigend die einfache Bevölkerung. Zu keiner Zeit hatten die Bauernsoldaten ein gutes Schicksal: „die schöne Vergangenheit hat ihnen noch niemals gehört, /“. Nun aber wird ihnen das hohle „Versprechen“ gegeben, ihr Schicksal zu ändern, und zwar durch Gewalt, indem zum Beispiel die einfache Bevölkerung zum Krieg zwangsrekrutiert wird: „mit Ketten und Hunger / kollektiv.“ „Was seit jeher von ihnen ernährt worden ist“, d.h., die „Reichen“ „schütteln“ angesichts dieser „Ungerechtigkeiten“ nur scheinheilig „den Kopf“ und tun so, als wollten „sie sich für Barmherzigkeit einsetzen“. Die Geschichte – und zwar nicht nur die chinesische – lehrt jedoch, dass der Tag kommen wird, an dem „die Wahrheit explodieren“ und die einfache Bevölkerung gegen diese Ungerechtigkeiten“ revoltieren wird. Für die Machthaber bedeutet dies: sie werden „das Gesicht für immer verloren haben“. Ihre Entscheidungsstrukturen werden sich niemals wieder herstellen lassen. Diese Warnung an die herrschende Klasse, die Mu Dan hier ausspricht, ähnelt dem Abschluss seines Gedichtes *Preisung der Schönheit*.

*Hinausjagen*¹³⁰⁹

Im Mittelpunkt steht auch hier die Entmenschlichung des Individuums durch den Krieg. *Hinausjagen* beschreibt, wie ein „zufälliges kollektives Experiment“ zum Kriegsauslöser wird. Der Krieg entsteht also lediglich aufgrund bestimmter, zufällig ineinandergreifender Faktoren. Im Laufe dieses Prozesses lassen Scheinideale und Propagandastimmen den Menschen abstumpfen, vertuschen die Sinnlosigkeit des Krieges und bewirken einen erschreckenden Austausch der menschlichen Seele.

*Gegenangriff auf die Basis*¹³¹⁰

Gegenangriff auf die Basis thematisiert die Widernatürlichkeit des Krieges als Zerstörung jeglichen Lebens. Es ist ein Plädoyer für die Ächtung des Krieges. Anstatt zwischen abgesteckten Nationen zu unterscheiden, sollte man sich an Internationalität und Globalität orientieren. *Gegenangriff auf die Basis* ist insofern eine gedankliche Fortführung des Gedichtes *Geländeübung*.

Gegenangriff auf die Basis

Tag und Nacht starten und landen Flugzeuge,
mit einer Geschwindigkeit von 300 Stundenkilometern mehren sie die Hoffnung,
die Geschichte muss diesen Schritt vollziehen:
der Strom der Fahrzeuge ist reißen wie ein sommerliches Flusstal.

Diese Stadt: ein Bollwerk im Zentrum der Aktion,
die Sonne steigt hinab und singt für alle Menschen:

Ich unterscheide nicht zwischen Recht und Unrecht und auch nicht zwischen Rassen,
ich will nur, dass ihr in Richtung Boden eure Glieder ausstreckt, genau wie ich.

Die Vergangenheit möchte noch an dieser Stelle innehalten,
Doch die „Gegenwart“ fällt plötzlich über sie her, wie eine ansteckende Krankheit,
jede Art von Hunger und Durst will befriedigt sein,
Geschäftsleute und Parasiten jubeln wie eine zufriedene Armee.

Die Generäle versammeln sich gerade und schauen von ihrer erhöhten Stellung aus in weite
Ferne,
das hier ist nur das Sprungbrett in Richtung „Zukunft“,
jeder, der die Kraft besitzt, kann emporsteigen,
ob du das bist oder er, ist zum jetzigen Zeitpunkt völlig egal.

Juli, 1945

In *Gegenangriff auf die Basis* verknüpft Mu Dan konkrete visuelle Elemente des Kriegsgeschehens mit abstrahierenden Schlussfolgerungen, die dem Gedicht eine allgemeingültige Ebene geben: „Tag und Nacht starten und landen Flugzeuge, / mit einer Geschwindigkeit von 300 Stundenkilometern mehren sie die Hoffnung, / die Geschichte muss diesen Schritt vollziehen: / der Strom der Fahrzeuge ist reißend wie ein sommerliches Flusstal“. „Tag und Nacht“ wird bombardiert, die Menschen kommen nicht zur Ruhe. Die „Hoffnung“, die die „Flugzeuge mehren“, ist widersprüchlich. Einerseits setzen die Bevölkerung und die Soldaten darauf, den Krieg für sich zu gewinnen, indem sie diesen „Gegenangriff auf die Basis“ starten. Andererseits kann keine Form von Bombardement Hoffnung für die Zivilisten bringen; es fhrt, ganz im Gegenteil, nur zu Verzweiflung und Tod. Der Begriff „Hoffnung“ bezieht sich durch das Enjambement in Sinneinheiten auch auf die nachfolgende Zeile: die „Hoffnung“, dass „die Geschichte diesen Schritt vollziehen“ muss. Dieser Schritt besteht jedoch allein darin, dass er einen „Strom“ von „Fahrzeugen“ zur Folge hat, der in seiner Intensität einem reißenden „sommerliche[n] Flusstal“ gleicht. Die Formulierung „die Geschichte muss diesen Schritt vollziehen“ nimmt Bezug auf die Aussage der Kriegspropaganda, es handle sich bei diesem Krieg um eine historische Mission, die erfüllt werden müsse. Gleichzeitig impliziert dieses Bild: der Schritt der Geschichte, bzw. die historischen Veränderungen und Umwälzungen sind zwangsläufig und machen vor nichts halt. Die Menschen werden von ihnen förmlich überrollt. Die Folge dieses historischen Schrittes der Gewalt ist eine humanitäre Katastrophe: ein nicht abreiender „Strom“ von Flüchtlingen, ein Konvoi von „Fahrzeugen“ mit Evakuierten. Gleichzeitig mag der „Strom der Fahrzeuge“ auch auf die Massen von Soldaten verweisen, die eigens für die entscheidende Schlacht beim Gegenangriff auf die Basis herantransportiert werden.

Anschließend schweift Mu Dans Auge auf eine „Stadt“, die bisher noch vom Bombardement verschont geblieben ist: „ein Bollwerk im Zentrum der Aktion.“ Im Zentrum dieses Verses plädiert Mu Dan dafür, den Krieg zu ächten. Er ist widernatürlich, denn von der Natur und in ihrem Ursprung sind alle Menschen vor der „Sonne“ gleich: „die Sonne steigt hinab und singt für alle Menschen: / Ich unterscheide nicht zwischen Recht und Unrecht und auch nicht zwischen Rassen, / ich will nur, dass ihr in Richtung Boden eure Glieder ausstreckt, genau wie ich./“. Mu Dan fordert hier ein überaus aktuelles Denken in Kategorien von Internationalität und Globalität, das alle Menschen als Brüder betrachtet, statt sie nach verschiedenen „Rassen“ zu trennen. Diese Überlegung hat Mu Dan schon in seinem Gedicht *Geländeübung* in dem Satz „Die

ewigen Feinde waren niemals hier“ anklingen lassen. Das Bild der „Sonne“ ist noch expliziter. Sie ist lebensspendend und damit das genaue Gegenteil zur Zerstörung durch die „300 Stundenkilometer“ schnellen „Flugzeuge“. Wo immer auch sich die Sonne „ausstreckt“, alles unter ihrer Hand blüht, wächst und gedeiht. Diese Form des Prosperierens unter ihrem Walten und Schalten fordert die Sonne auch von den Menschen: „ich will nur, dass ihr in Richtung Boden eure Glieder ausstreckt, genau wie ich./“. Auch der Mensch sollte Leben spenden und die Erde unter seinen Füßen zum Gedeihen bringen, zum Beispiel, indem er sich bückt, um die Felder zu bestellen – daher die Bewegung des Ausstreckens der „Glieder“ –, anstatt das Land unter und neben ihm mit Zerstörung zu übersäen.

In einer globalen, friedlichen Gesellschaftsordnung, symbolisiert durch die universell positiv konnotierte Sonne, soll keine Nation aggressiv expandieren und damit die Souveränität und das Recht anderer Staaten verletzen. Mu Dan deutet dies mit dem Verb *kuozhang* 扩张. Es bedeutet nicht nur „ausstrecken“, sondern auch expandieren. Doch diese Vorstellung, dass alle Menschen vor der Natur gleich sind, gehört durch Mu Dans Technik schneller Schnitte und Übergänge schon der Vergangenheit an: „Die Vergangenheit möchte noch an dieser Stelle innehalten, / doch die „Gegenwart“ fällt plötzlich über sie her, wie eine ansteckende Krankheit.“ Damit entlarvt Mu Dan die menschenverachtende und entmenschlichende Kriegspropaganda als eine Form gefährlicher Seuche. Das Bild der „Infektionskrankheit“ weist darauf hin, dass eine ganze Nation, deren „Gegenwart“ von den Herrschenden bestimmt und manipuliert wird, am Ende unweigerlich krank wird, bzw. in ihr Verderben stürzt.

Sodann erläutert Mu Dan, worin diese „ansteckende“ amoralische „Krankheit“ besteht: „Jede Art von Hunger und Durst will befriedigt sein / Geschäftsleute und Parasiten jubeln wie eine zufriedene Armee.“ All dies sind Faktoren, die die Gegenwart krank machen, bzw. die Nation zum Kriege geführt haben. Die Reihenfolge ist nicht zufällig gewählt. Am Anfang steht der „Profit“, den Mu Dan schon in dem Gedicht *Geländeübung* konkretisiert hat. Hier manifestiert er sich im Bild der „Geschäftsleute“. Hinzu kommen „Parasiten“, d.h. Teile der Bevölkerung, die den Staat missbrauchen und daraus Nutzen ziehen. Die „zufriedene Armee“ rangiert ganz zum Schluss: Sie ist es, die das Land verwüstet. Damit kommt wiederum die Metapher des Umzingeltseins durch den Kreis der Zufriedenheit ins Spiel, die Mu Dan in dem Gedicht *Die Umzingelten* eingeführt hat. Da es sich jedoch um eine falsche, trügerische Zufriedenheit handelt, von der das Land ergriffen ist, geht es darum, dass sich die Gesunden – um im Bild der ansteckenden Krankheit zu bleiben – aus diesem Kreis lösen.

Schließlich bleibt noch die Frage zu klären, wer der neue Anführer in diesem Chaos der sich ausbreitenden „Krankheit“ des Krieges sein wird. Jeder General hofft auf ein „Sprungbrett“ als günstige Ausgangsposition, von dem aus er sich selbst an die Spitze der Macht katapultieren kann. Der Machtkampf um die Herrschaft im Land ist schon entbrannt, aber noch nicht entschieden: „jeder, der die Kraft besitzt, kann emporsteigen, / ob du es bist oder er, ist zum jetzigen Zeitpunkt völlig egal.“ Prinzipiell ist der Kampf sowieso eine Farce, da vor der „Sonne“ alle Menschen gleich sind und allen das gleiche Recht auf Entfaltung und Prosperieren zusteht. Das Bild der „Zukunft“ entspricht damit dem der „Gegenwart“ aus dem vorangehenden Vers, die „plötzlich über sie herfällt“. Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit sind scharf gegeneinander abgesetzt. Dies wird sowohl durch die Führungsstriche und die Personifizierung der „Vergangenheit“ und der „Gegenwart“ als auch durch ihre diametral entgegengesetzten Bewegungen unterstrichen. Die „Vergangenheit“ hält inne, die „Gegenwart“ verfällt. Die Ländergrenzen trennen und schützen die einzelnen Länder nicht nur von-, bzw. voreinan-

der, sie schirmen auch die Gegenwart von der Vergangenheit ab. Dadurch werden die „philosophischen Theorien“ – aus dem Gedicht *Geländeübung* –, zum Beispiel die Menschlichkeit und der Glaube an das Gute im Menschen, als Relikte der Vergangenheit unweigerlich von der „Gegenwart“ zu „Grabe“ getragen.

*Lob auf das Herz*¹³¹¹

Lob auf das Herz ist ein Abbild des hoffnungsvollen menschlichen Sehns, dass eine Kombination aus moralischer und emotionaler Instanz sich durchsetzen wird. Das Gedicht ist von einem starken Idealismus durchdrungen und von der festen Überzeugung des lyrischen Ichs getragen, dass die Geschichte das letzte Wort über die menschlichen Taten haben wird.

Der dämonische Zauber des Ur-waldes

*Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal*¹³¹²

Die berühmte Zeile der „Heldenseelen“, die den „Baumstämmen“ neues Leben schenken, vermag Chinesen bis heute zu Tränen zu rühren, doch das Gedicht *Der dämonische Zauber des Ur-waldes – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal* ist weitaus komplexer, als es die gängige patriotische Interpretation chinesischer Literaturkritiker vermuten lässt. Die konkrete Beschreibung des Krieges und der Knochen der gefallenen Soldaten, der Dialog zwischen Mensch und Tod in Gestalt der Natur bildet nur den Ausgangspunkt für eine Transzendierung des Gedichts und die Entwicklung einer zweitlosen Ebene.

Der dämonische Zauber des Ur-Waldes

Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal

Der Ur-wald:

Niemand kennt mich, ich stehe am anderen Ende der Welt.
In mir ist die Weite des Ozeans, in einem sanften Wind schwebe ich auf und ab,
breite dabei meine großen grünen Blätter aus, meine Zähne.
Niemand hat mich je lachen gesehen, ich lache lautlos,
dann falle ich um, in ewige Fäulnis,
doch immer noch speise ich mein Selbst daraus.
Vom Berghang hinab ins Flusstal, vom Flusstal hinauf in das Gebirge,
die Unsterblichen sind schon verstorben, der Mensch wird auch nicht wiederkehren,
dieser abgelegene Pfad wird von meinem Dickicht begraben,
ich entstamme dem Ursprung und erneut entfaltet sich der geheimnisvolle Ursprung in mir.
Diese grausam versengende Sonne, dieser alles durchdringende Regen,
die hin und her ziehenden weißen Wolken über meinem Dach,
all dies ist nur dazu da, um die verschiedenen Schichten meines Daseins zu verschleiern
und damit das Leben an sich, das versteckt und unbeweglich ist.

Der Mensch:

Ich verlasse die Zivilisation und damit unzählige Feinde
zwischen grünen Schling- und Kletterpflanzen, über den uralten verwelkten Blättern
sind alle irdischen Stimmen gestorben. Dieses grünliche Unkraut,
diese roten Blümchen, das Summen und Brummen zwischen den blühenden Sträuchern,
diese unbekanntes Insektenarten, kriechen oder fliegen fort,

das Stimmengewirr herumspringender Affen, Geschrei, Wasser und die darin herumschwimmenden Fische, Pythonschlangen und Elefanten und noch größere Schrecken, im Namen der Natur wird all dies von der Natur angebetet, ohne Anfang und ohne Ende, erstickt in einem obskuren Traum, meine disharmonische Reiseroute scheucht alles auf.

Der Ur-wald:

Herzlich willkommen, streif Blut und Fleisch von dir ab.

Der Mensch:

Was ist das für eine Stimme, die mich ruft? Was ist das für ein Ding, das mir plötzlich ausweicht? Hinter den grünen Blättern schauen seine Augen hervor, es verfolgt mich und starrt mich an, wenn ich mich weiterbewege, folgt es mir sanft. Die Schwärze der Nacht bringt seine eifersüchtige Stille mit sich, die sich an meinen ganzen Körper schmiegt. Und die Bäume und das von den Bäumen gewebte Netz erstickt meinen Atem, trennt mich von meinem Anrecht auf den Himmel! Das ist ein Raum des Verhungerns, mit leiser Stimme umherschwebend, wie allwissende Geister und Dämonen, lässt es mich allmählich begreifen, dass sein Verlangen zärtlich und böse zugleich ist, es verbreitet Krankheit und Verzweiflung, und ewige Ruhe, es will, dass ich mich seinem Willen füge. Neben quer umgefallenen Bäumen, auf verfaulten Blättern, ist grünes Gift, du lähmst mein Blut und Fleisch, meine Sinne und mein Herz!

Der Ur-wald:

Ich bin es doch nur, der nach Möglichkeiten sucht, sich dir anzunähern, ich will dich über die Schwelle der Finsternis geleiten; All das Schöne liegt in meiner unsichtbaren Hand, alles liegt auf dieser anderen Seite und erwartet dich, nachdem du verblüht bist. Wunderschön werden deine augenlosen Augen sein, ein Traum ist vergangen, ein anderer ersetzt ihn, schweigende Zähne haben eine Stimme, die schöner klingt. Von da an sind wir vereint, in einer imaginären Welt reisen wir umher, imaginär ist der wirre Streit in deinen Adern; Ein ewiges Leben wird dich besitzen, deine Blumen, deine Blätter, deine Larven.

Opferlied

Unter dunklen Bäumen, neben den Wassern reißender Ströme, dem vergangenen Juni und Juli, zwischen menschenleeren Bergen, kämpfen eure Körper noch und wollen umkehren, doch unbekannte wilde Blumen stehen schon in voller Blüte über euren Köpfen.

Dieser unvergessliche in die Knochen eingekerbte Hunger, der Angriff reißender Gebirgsströme, das Nagen giftiger Insekten und die Abende der Qual und des Schmerzes, ihr könnt es einfach nicht ertragen, so sehr verlangt es euch zu erzählen,

aber heute ist alles in einem blühenden Hain, der vergessen hat, was war.

Euer Widerstandskampf gegen den Tod ist nun Vergangenheit.
Ihr seid gestorben, damit die Menschen, die leben wollen, existieren können,
dieser unnötige Streit hat noch nicht aufgehört,
im Zyklus des Waldes vernehmt ihr es aber nicht mehr.

Lautlos fällt auf diesen vergessenen Berghang,
immer noch dichter Regen, weht immer noch ein sanfter Wind hinweg,
niemand weiß, dass die Geschichte einst an diesem Ort vorübergeschritten ist
und Heldenseelen sich in Baumstämme verwandelt haben, um Leben hervorzubringen.

September, 1945

Auch an diesem Gedicht hat Mu Dan mehrere Korrekturen vorgenommen, nachdem er es im September 1945 verfasst hat. Diese zielen, genau wie bei dem Gedicht *Die Versuchung der Schlange*, vornehmlich auf eine Entideologisierung des Inhalts ab. Ebenso geht es darum, pathetische Phrasen zu vermeiden. Die alles entscheidende Veränderung zeigt sich jedoch bei der Wahl des Titels. Der ursprüngliche Titel der Erstfassung lautet: *Das Lied des Ur-waldes – Im Gedenken an die auf dem Berg des Barbaren gefallenen Soldaten*. Als Mu Dan 1945 seine *Sammlung der Lyrik Mu Dans (1939-1945)*¹³¹³ publizierte, wandelte er den Titel um in *Der dämonische Zauber des Ur-waldes – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe-Tal*. Durch diese Veränderung gewinnt der Titel einen allgemeingültigen Charakter. Es geht nicht mehr um das „Gedenken“ an die „gefallenen Soldaten“, sondern um das „Gedenken an die weißen Knochen“. Damit wird das Gedicht durch die Metapher der „weißen Knochen“, die an die Vergänglichkeit des Menschen in seinem irdischen Dasein gemahnen, zu einer Form des *memento mori*. Der Krieg ist nur der Ausgangspunkt für seine philosophischen Reflexionen über die menschliche Existenz und die Tatsache, dass der Tod jeden Menschen zu jeder Zeit ereilen kann. Gleichzeitig verknüpft Mu Dan damit jedoch auch die Vorstellung des ewigen Kreislaufs des Lebens und Vergehens. Aus dem Tod wird immer wieder Leben erwachen, bis dieses Leben erneut den Tod findet und alles von neuem beginnt.

Indem Mu Dan den Begriff „gefallene Soldaten“ weglässt, macht er deutlich, dass sich unter der Oberfläche noch ein tieferer Sinn befindet als das patriotische Trauern um „gefallene“ Helden, wie es auch von anderen Dichtern der 40er Jahre besungen wurde, die keine derartige zeitlose Ebene in ihrer Lyrik schaffen konnten. Das „Hukanghe-Tal“ ist außerdem eine neutralere Formulierung als der „Berg des Barbaren“, der indirekt auf das Barbarische, Grausame des Krieges hinweist. Auch durch diese Korrektur wird dem Titel sein ursprünglich leicht pathetischer Charakter genommen. Eine gelungene Änderung ist außerdem die Umwandlung von *Das Lied des Urwaldes* in *Der dämonische Zauber des Ur-waldes*. In der deutschen Übersetzung kann mithilfe des Bindestrichs zwischen Ur- und Wald, also mit dem Begriff Ur-wald statt Urwald, besonders gut die Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit des Gedichts verdeutlicht werden. Das Doppeldeutige entspricht genau dem Charakter, den Mu Dan mit diesem Bild evoziert. „Ur-wald“ ist nur der Ausgangspunkt für allen Ursprung irdischen Seins und gleichzeitig dessen Ende.

Im Gedicht wird der reale Tod der gefallenen Soldaten transzendiert. Dabei klagt Mu Dan die Sinnlosigkeit des Krieges an: es ist paradox, dass menschliches Leben wiederum Blut für ande-

re Leben und neue Leben spenden soll. In den letzten Versen heißt es: „dieser unnötige Streit hat noch nicht aufgehört, / im Zyklus des Waldes vernehmt ihr es aber nicht mehr.“ Sowie „niemand weiß, dass die Geschichte einst an diesem Ort vorübergeschritten ist, / und Helden-seelen sich in Baumstämme verwandelt haben, um Leben hervorzubringen/“. Das Bild der „Heldenseelen“, die sich in neues Leben verwandeln, ist ein Mahn- und Denkmal, das Mu Dan seinen kämpfenden Kameraden geschaffen hat. Im Bewusstsein der chinesischen Leser und Literaturkritiker ist jedoch der Aspekt des Mahnens gelöscht, es bleiben allein Glorifizierung und Gedenken, die die chinesischen Leser berühren. Doch gerade weil die chinesischen Literaturkritiker die ethisch-moralische Dimension des Mahnens ausblenden, gelingt es ihnen nicht, anhand dieses Gedichts ihre eigene Geschichte zu reflektieren und diese zu hinterfragen. Denn: „dieser unnötige Streit hat noch nicht aufgehört.“ Das betrifft nicht nur die bis heute zahlreichen Nationen dieser Welt, die in einen anscheinend nicht enden wollenden Krieg miteinander verstrickt sind, sondern auch nach wie vor ganz speziell das Konfliktverhältnis zwischen China und Japan. Es bildet den Ausgangspunkt zu Mu Dans Gedicht *Der dämonische Zauber des Ur-waldes* und hält tatsächlich bis in die Gegenwart an. Dabei muss man sich vor Augen halten, welche Rolle der biografische Kontext gespielt hat, als Mu Dan dieses Gedicht schuf. Den eigentlichen Ausgangspunkt des Gedichts bilden schließlich die persönlichen Erfahrungen Mu Dans im Zeitraum 1942 bis 1943, als er als Dolmetscher im chinesisch-japanischen Krieg war. Er verarbeitet hier also eigene Erlebnisse. Nur mit knapper Not hat Mu Dan seine eigene „Reiseroute“ des Todes am Fuß des Berges des Barbaren im Hukanghe-Tal unbeschadet überstanden. In seinem Gedicht findet sich jedoch keine Spur von Schuldzuweisung am Ausbruch des Krieges, sei es in Bezug auf die Japaner oder die Chinesen. Auch keine Verbitterung oder Resignation. Es ist einzig und allein eine nüchterne Feststellung der Sinnlosigkeit des Krieges und der ausufernden Gewalt in diesem unnötigen Konflikt. Insofern ist der Dialog zwischen „Mensch“ und „Ur-wald“, der in diesem Gedicht stattfindet, auch ein Dialog, den Mu Dan selbst mit dem Tod geführt hat, als er sich im Hukanghe Tal befand. Dass es ihm gelingt, anhand seiner eigenen biografischen Erfahrungen während des chinesisch-japanischen Krieges eine Transzendierung und Abstrahierung der Ereignisse vorzunehmen, macht das Gedicht im Kontext der „allzu leidenschaftlichen Gedichtzeilen“¹³¹⁴ der politisierten und pathetischen Lyrik der 40er Jahre besonders wertvoll.

Schon von Beginn des Gedichts an wird deutlich, dass es sich bei dem „Ur-wald“ um ein Synonym für den Tod handelt: er ist Bestandteil des Verwesungsprozesses und geht gleichzeitig aus diesem hervor. Darum „kennt mich“ „niemand“, denn „ich stehe am anderen Ende der Welt“. Zudem zeigt sich gleich im ersten Vers die gefährliche Ambivalenz des Todes: er ist „zärtlich“ und zugleich „böartig“: „mit einem sanften Wind schwebe ich auf und ab, / breite dabei meine großen grünen Blätter aus, meine Zähne, /“. Die Metapher ist neuartig und ausdrucksstark. Dass der Ur-wald mit dem „sanften Wind“ „auf und ab“ „schwebt“ und doch trotz oder gerade aufgrund seiner Sanftmut seine „Blätter“ als „Zähne“ benutzt, die zudem riesengroß sind, kommt völlig unvermittelt und wirkt durch das Enjambement in Sinneinheiten von einer Zeile zur nächsten in seinem Überraschungseffekt ganz besonders erschreckend. Tatsächlich reiht sich in diesen Eingangszeilen eine Assoziation an die nächste, in der Art eines *stream of consciousness*. Der „Ur-wald“ ist unbekannt, denn er steht „am anderen Ende der Welt“. Diese „Welt“, die sich hinter unserem rational fassbaren „Ende der Welt“ befindet, ist unendlich, darum: „In mir ist die Weite des Ozeans.“ Das Schweben im Wind, diese Flugbewegung, die zugleich das Überwinden von Raum und Zeit impliziert, findet seinen Gegenpart in dem Ausbreiten der „grünen Blätter“, die damit an eine Art von Flügeln erinnern. Indem die Blätter sich nun in Zähne verwandeln, nimmt die gesamte Szenerie bedrohliche Züge an. Der

„Ur-wald“, bzw. der Tod öffnet seinen dunklen Schlund und zeigt seine Zähne. Er ist nun bereit, Leben zu verschlingen und zu verwandeln. Mit dem Aufblitzen der Zähne öffnet sich der Mund und der „Ur-wald“ lacht „lautlos“. Bezeichnenderweise handelt es sich nicht um ein sanftes, empfangendes Lächeln, sondern um ein Lachen, das für den Menschen unerkennbar, nicht dechiffrierbar und deshalb nicht-existent bleibt. Anschließend schwenkt die abstrakte Beobachtung der Todesgestalt zurück in die Konkretisierung des Ur-walds, woraus wiederum die abstrahierende Beobachtung des Todes hervorgeht: „dann falle ich um, in ewige Fäulnis, / doch noch immer speise ich mein Selbst daraus.“ Das „Selbst“ entsteht also erst durch den eigenen Tod, den Tod aller irdischen Dinge, immer wieder neu durchlebt. Dieses Oszillieren zwischen konkreter Betrachtung und daraus resultierender abstrahierter Schlussfolgerung durchzieht das ganze Gedicht.

Im Gegensatz zum Menschen, der an seine Sterblichkeit gebunden ist, ist der Tod, hier in Gestalt des „Ur-Waldes“ omnipräsent, denn er ist der „geheimnisvolle Ursprung“ aller Dinge: „Vom Berghang hinab ins Flusstal, vom Flusstal hinauf in das Gebirge, / die Unsterblichen sind schon verstorben, der Mensch wird auch nicht wiederkehren, /“. Daher die Schlussfolgerung: „ich entstamme dem Ursprung und erneut entfaltet sich der geheimnisvolle Ursprung in mir./“. Diese Zeile versucht das ewige Mysterium in Worte zu fassen: der Tod zerstört und gleichzeitig bewirkt er, dass sich aus diesem Tod erneut Leben entwickelt. Eben diese Widersprüchlichkeit wird sodann auf die „Sonne“ projiziert, die doch gerade lebensspendend sein sollte und doch „grausam versengt“, sowie auf den alles fruchtbar machenden „Regen“, der doch gleichzeitig „alles“ mit seiner Feuchtigkeit durchdringt. Dass der „Mensch“ „auch nicht wiederkehren“ wird, d.h., den Tod findet, wird indirekt durch das Verb „begraben“ vorausgedeutet, denn der Mensch wird schließlich im „Dickicht“ des „Ur-waldes“ unter einem „abgelegenen Pfad“ „begraben“. Das Verb „begraben“ beinhaltet hier gleichzeitig eine Bewegung des Zudeckens und Verdeckens, die assoziativ in den nächsten Zeilen ausgeführt wird, um den Wesenskern des Todes zu erfassen: „Diese grausam versengende Sonne, dieser alles durchdringende Regen, / die hin und her ziehenden weißen Wolken über meinem Dach, / all dies ist nur dazu da, um die verschiedenen Schichten meines Daseins zu verschleiern, / und damit das Leben an sich, das versteckt und unbeweglich ist./“. Hier offenbart sich die zentrale Paradoxie des Todes: er tötet das Leben und „versteckt“ doch das Leben in sich, das sich jedoch nicht mehr bewegen kann. Damit wird auf die Metamorphose des irdischen hin zum ewigen Leben verwiesen.

Der Mensch, der sich nun dem Ur-wald, also seinem Tod, nähert, zeigt sich zunächst von bewusst lächerlicher Naivität, hält er doch den Ur-wald für einen Ort der Harmonie.: „Ich verlasse die Zivilisation und damit unzählige Feinde, zwischen grünen Schling- und Kletterpflanzen, über den uralten, verwelkten Blättern, / sind alle irdischen Stimmen gestorben. Dieses grünliche Unkraut, / diese roten Blümchen, das Summen und Brummen zwischen den blühenden Sträuchern, /“. Gleichzeitig verbirgt sich in diesen Zeilen bereits der herannahende Tod, denn das Verlassen der „Zivilisation“ impliziert auch den Aufbruch in eine barbarische Umgebung. Diese Darstellung ist gewiss von der Bezeichnung „Berg des Barbaren“ geprägt, was im übertragenen Sinne jedoch auf den Weg Richtung Tod hinweist. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die „verwelkten Blätter“ sowie durch den Umstand, dass „alle irdischen Stimmen“ bereits „gestorben“ sind. Die positive Sichtweise des Menschen, mit dem Verlassen der „Zivilisation“ „unzählige Feinde“ hinter sich gelassen zu haben, ist insofern ironisch, als der Mensch schon sehr bald mit einem anderen, viel gefährlicheren „Feind“ konfrontiert sein wird, nämlich seinem Tod. Der herannahende Tod zeigt sich symbolisch in der Steigerung des Grauens,

das Zeile für Zeile bedrohlich anwächst. Den durch Einzelbeobachtungen ausgelösten Erkenntnisprozess im „Ur-wald“ mag Mu Dan auch selbst während seiner „disharmonischen Reiseroute“ durch das Hukanghe-Tal durchlaufen haben. Nach dem noch harmlosen „grünlichen Unkraut“, den fast idyllisch wirkenden „roten Blümchen“ und dem „Summen und Brummen“ folgt die Intensivierung unbekannter, bedrohlicher Eindrücke in Form des „Stimmengewirr[s] herumspringender Affen“, „Geschrei“, „Wasser“ und schließlich „Pythonschlangen“ und „Elefanten“, die schließlich ihren Höhepunkt in „noch größere[n] Schrecken“ finden. Diese sind für das menschliche Auge unsichtbar, d.h., es ist der Tod, der nun folgt und der sich gleichsam in der Darstellung der Natur offenbart: „im Namen der Natur wird all dies von der Natur angebetet, / ohne Anfang und Ende, erstickt in einem ‚obskuren Traum‘.“ Die „disharmonische Reiseroute“, Metapher für das Leben an sich, endet somit jenseits der Realität. Der Mensch ist in der Tat nur ein Eindringling in dem Kreislauf des ewigen Lebens, das auch explizit den Tod einschließt.

Im Folgenden steht der Prozess des Sterbens im Zentrum des Geschehens, wobei der Mensch für alles irdische Leben steht. Dieser Vorgang wird mit einem „Opferlied“ abgeschlossen. Die Ansage des „Ur-waldes“ „Herzlich willkommen, streif Blut und Fleisch von dir ab“ rechnet auch mit den letzten Spuren romantischer Vorstellungen von Leben und Tod ab. Der Mensch wird nun von blankem Entsetzen gepackt. Die visuellen und akustischen Elemente seiner Umgebung, die er schon in seinem ersten Monolog wahrgenommen hat, werden nun erneut auf die Beschreibung des Todes angewendet. Gleichzeitig verwandelt sich der Monolog in einen kurzen Dialog mit dem Tod – die letzten Worte des Menschen, bevor er stirbt. Der Tod ist die „Stimme“, die den Menschen zu sich „ruft“. Er hat keine feste Form, ist ein „Ding“, aber zeigt sich doch gleichzeitig in Gestalt des Ur-waldes, bzw. verbirgt sich dahinter. Der Tod erscheint gewissermaßen als *Deus absconditus* des Ur-waldes: „hinter den grünen Blättern / schauen seine Augen hervor.“ Das entscheidende Charakteristikum des Todes, dass er nämlich bedrohlich und „sanft“ zugleich ist, wird an dieser Stelle aus dem Eingangsvers erneut aufgenommen: „es verfolgt mich und starrt mich an, wenn ich mich weiterbewege, / folgt es mir sanft.“ Die „Schwärze der Nacht“ und die „Stille“, die der Tod in seiner Umarmung mit sich bringt, wird noch grauenvoller durch das Gefühl des Erstickens und durch die Dunkelheit, die auch bei Tageslicht präsent ist: „die Bäume und das von Bäumen gewebte Netz“ „trennt mich von meinem Anrecht auf den Himmel!“ Dabei wird der psychisch-physische Todeskampf und die absolut existentielle Bedrohung durch das Ausrufezeichen versteckt. In der Umklammerung des Todes wird der Mensch völlig macht- und willenlos. Gleichzeitig unterstreicht die Formulierung des verweigerten „Anrecht[s] auf den Himmel“ den dämonischen Aspekt des Todes und erklärt den Titel des Gedichts, *Der dämonische Zauber des Ur-waldes*. Eben dieser Titel vereinigt das paradoxe Hauptmerkmal des Todes in sich: er ist sanft und anziehend – daher der „Zauber“ – und gleichzeitig dämonisch. Am Ende ist es der „Raum des Verhungerns“, der den Tod zur Folge hat. Kurz vor seinem Tod „begreift“ der Mensch dessen Wesen: er ist „allwissend“, „zärtlich und böse zugleich“, „verbreitet Krankheit“, „Verzweiflung“, „ewige Ruhe“ und schaltet den eigenen „Willen“ aus. Vor dem Tod erfolgt ein letzter Aufschrei: „du lähmst mein Blut und Fleisch, meine Sinne und mein Herz!“ Die „quer umfallenden Bäume“ und „verfaulten Blätter“ beschreiben den Tod anhand der Natur als „grünes Gift“ und sind gleichzeitig synonym für den Zustand, in den der Mensch nach seinem Tod selbst übertreten wird.

Der Ur-wald, der dem Menschen nun antwortet und damit den Dialog abschließt, klingt in seinem Ton lockend und beschwichtigend. Genau das macht seinen „dämonischen Zauber“, bzw. seine „dämonische Anziehungskraft“, wie es auch übersetzt werden kann, aus: „ich bin

es doch nur“ und „ich will“ mich „dir annähern“, dich „über die Schwelle der Finsternis geleiten“. Die Aussage „All das Schöne liegt in meiner unsichtbaren Hand“ verdeutlicht, dass über dem Leben des Menschen stets das Damoklesschwert des Todes hängt. Dabei entsteht die Vorstellung, dass sowohl das Leben als auch der Tod, bzw. Traum und Realität gleichermaßen eine Form von „imaginärer Welt“ sind: „ein Traum ist vergangen, ein anderer ersetzt ihn.“ So wie „in einer imaginären Welt reisen wir umher / imaginär ist der wirre Streit in deinen Adern“. Die abgedroschene Formulierung, dass der Mensch nun „ewiges Leben“ besitzt, wird von Mu Dan umgedreht: „Ein ewiges Leben wird dich besitzen, /“. Dies ist der Zustand absoluter Willenlosigkeit. Aus diesem Tod wird nun neues Leben hervorgehen, und zwar in „deinen Blumen, deinen Blättern, deinen Larven“. Diese Feststellung leitet indirekt auf den nächsten und letzten Teil des Gedichts über, das „Opferlied“, in dem dieses Motiv noch weiter ausgeführt wird.

Im „Opferlied“ geht es nun um die Transformation vom Leben zum Tod und vom Tod zum Leben. In dem Grauen und der Zeitlosigkeit des „menschenleer[en]“ Urwalds, symbolisiert durch „dunkle Bäume“, „reißende Strömungen“ sowie die „vergangenen Juni und Juli,“ „kämpfen eure Körper noch und wollen umkehren“, doch der Tod, der zugleich neues Leben ist, hat schon Besitz von diesen Körpern ergriffen: „Unbekannte wilde Blumen stehen schon in voller Blüte über euren Köpfen. /“. Dieser Prozess der Verwandlung weist gleichzeitig auf eine Art der Wiedergeburt in andere Formen des Lebens hin. Somit bildet der heutige „blühende Hain, der vergessen hat, was war, /“ einen starken Kontrast zu dem unvergesslichen, in die Knochen eingekerbten Hunger“, dem „Angriff reißender Gebirgsströme“, dem „Nagen giftiger Insekten“, der „Qual“ und dem „Schmerz“. Er zeigt, wie extrem die beiden Pole sind und welche Intensität der Transformation zugrunde liegt. Das Adjektiv *kegu* 刻骨 kann sowohl als „unvergesslich“ als auch als „in die Knochen eingekerbt“ wiedergegeben werden. In der Übersetzung werden beide Ausdrücke nebeneinander gestellt, um zum einen die Eindringlichkeit des Vorgangs, wie sie im chinesischen Original zum Ausdruck kommt, zu entfalten. Zum anderen hat die Formulierung „in die Knochen eingekerbt“ einen eindeutigen Bezug zum Titel des Gedichts: „im Gedenken an die weißen Knochen“. Eben vornehmlich dieser wird nun in den beiden letzten Versen gedacht, denn das Schlimmste ist, dass sie „es einfach nicht ertragen können“ und „erzählen“ wollen. Doch die Gegenwart, der „blühende Hain“, hat das Grauen der Vergangenheit im „Urwald“ „vergessen“. Nicht nur die Toten sind also „vergessen“, sondern der gesamte historische Kontext, in dem sich „dieser unnötige Streit“, der Krieg, abgespielt hat und tatsächlich „noch nicht aufgehört“ hat.

Ironischerweise ist heute genau das eingetroffen, was Mu Dan an dieser Stelle beschreibt: die Glorifizierung der toten Soldaten hat stattgefunden, doch eine Erinnerungskultur, die die Geschehnisse aufarbeitet und somit gleichzeitig ein Mahnmal für die Sinnlosigkeit des Krieges wäre, existiert nicht. Es wird lediglich die Oberfläche – der „blühende Hain“ – gesehen und nicht das neu gewachsene Leben, das dahintersteckt und das doch den Ansatz bilden sollte zum reflektierten Einordnen der Ereignisse. Besonders grausam ist die paradoxe Erkenntnis, dass „euer Widerstandskampf gegen den Tod“ „nun Vergangenheit“ geworden ist und „ihr“ „gestorben“ seid, „damit die Menschen, die leben wollen, existieren können“. Schließlich hat sich genau dieser „Widerstandskampf“ als vollkommen absurd und unnützlich erwiesen, da es sich letztendlich – wie bei allen Kriegen dieser Welt – um einen „unnötigen Streit“ handelt. „Widerstandskampf gegen den Tod“ meint an dieser Stelle nicht nur den Kampf der Soldaten gegen ihr eigenes Sterben, sondern spielt auch auf dem sogenannten Widerstandskrieg Chinas gegen Japan an. So ist offiziell niemals vom chinesisch-japanischen Krieg die Rede, sondern

stets vom „Widerstandskrieg gegen Japan“ (kangri zhanzheng 抗日战争). Wie in den vorangegangenen Gedichten plädiert Mu Dan auch hier für Gewaltlosigkeit zwischen Menschen und Nationen. Im „Zyklus des Waldes“ können die Toten „nicht mehr vernehm[en]“, dass ihr aufopferungsvolles Kämpfen und Sterben sinnlos waren und sich nichts an der Situation geändert hat: „dieser unnötige Streit hat noch nicht aufgehört.“ Der Konflikt bleibt weiter bestehen und kann jederzeit wieder ausbrechen und erneut zur Katastrophe führen.

Der letzte Vers ist Höhepunkt und gleichzeitig Abschluss des Gedichts: „niemand weiß, dass die Geschichte einst an diesem Ort vorübergeschritten ist, / und Heldenseelen sich in Baumstämme verwandelt haben, um Leben hervorzubringen. /.“ Auf keinen Fall darf dieser abschließende Satz als ein reines Bekenntnis des Dichters zu seinem Patriotismus und zur Anbetung der „Heldenseelen“ von Soldaten missverstanden werden. Es ist nicht nur einfach ein Denkmal, das Mu Dan hier den Gefallenen, den sogenannten unbekanntem Soldaten, setzt, sondern auch und vor allem ein Mahnmal gegen die Sinnlosigkeit des Krieges, wie die vorangegangenen Zeilen zeigen. Es bleibt bewusst das Paradoxon im Raum stehen, dass menschliches Leben unnützerweise immer wieder Blut für andere Menschen vergießen soll. Genau dieser Punkt soll zur Reflexion anregen. Diese findet in der chinesischen Literaturkritik nicht statt. Stattdessen wird ein altbekannter Fehler wiederholt, der auch in dem Gedicht *Preisung der Schönheit* zur Fehlinterpretation der Aussage „Ein Volk ist bereits aufgestanden“ geführt hat: Sätze werden schonungslos aus ihrem Kontext herausgerissen, um damit eine ideologisch korrekte patriotische Erziehung der Leser durchzuführen.

Teil III. 4 Die bitteren Früchte I

*Zeitgeföhle*¹³¹⁵

Zeitgeföhle (*Shigan* 时感) stellt eine Abrechnung mit der politischen Elite dar, ein Bloßlegen, wie die Naivität und Gutgläubigkeit des Volkes für deren wahre Machtmotive missbraucht werden. Das Ergebnis ist der Verlust sämtlicher Ideale. Das Gedicht ist jedoch in seiner Aussage nicht nur speziell anwendbar auf das China am Ende des chinesisch-japanischen Krieges, als dieses kurz vor der Gründung der Volksrepublik stand, sondern es zeichnet sich durch seine Allgemeingültigkeit und seine universelle Zeitlosigkeit aus.

Zeitgeföhle

Herzlichen Dank für den Einfallsreichtum Eurer Ratgeber, meine Herren,
Eure Appelle sind berührend und immer wieder berührend,
unser Herz, unseren Willen, unsere Mühe, all dies sind wir bereit zu opfern,
unser Gewinn ist letztendlich: die Grausamkeit, als Werkzeug benutzt worden zu sein,

Eure politische Strategie war außerordentlich erfolgreich,
jede Form von Egoismus, jeden Fehler übertüncht Ihr mit „Volk“,
ich habe noch niemals so wunderschöne Reden vernommen,
meine Herren, bitte kommt schnell und führt uns, wir werden ganz bestimmt folgen.

Herzlichen Dank, dass Ihr über unseren Scheitern hin- und herschwebt,
hinter dem Vorhang schwingt Ihr große Reden, attackiert erfolgreich eure Gegner, bildet
Organisationen
und drückt mit einer wegwerfenden Handbewegung aus, dass wir sterben müssen,
aber Ihr verändert absolut gar nichts: Ihr sagt, das ist Geschichte und Revolution.

Das Zeitalter des Volkes! Herzlichen Dank für Eure weise Voraussicht,
aber wir sind es schon überdrüssig, ständig ‚lang lebe dies, lang lebe das‘ zu schreien;
ihr ewig siegreichen Generäle, ganz zweifellos,
wir sind es, die vor Furcht zittern, mehr und mehr brauchen wir Schutz.

Der Sinn für Gerechtigkeit, natürlich, lodert er wirklich in Euren Herzen,
aber wir empfinden nur ganz eiskalt und gleichgültig – Überdruß!
Sollten wir unfähig und ohne Kraft sein, uns von wessen Hand auch immer loszulösen,
könnte es nicht schaden, dass Ihr, meine Herren, etwas Mitleid zum Vorschein kommen
lasst.

Januar, 1947

Zeitgeföhle legt die Mechanismen der Manipulation des Volkes und des Machtmissbrauchs in einem totalitären Staat offen. Dabei wird der Prozess geschildert, wie und mit welchen Methoden dieser Staat aufgebaut wird, sich entfaltet und erhalten werden kann. Zu Beginn steht „der Einfallsreichtum Eurer Ratgeber“ – Mu Dan verwendet einen sarkastisch-spöttischen Ton, der sich durch das ganze Gedicht zieht und aufgrund seiner vermeintlich harmlosen Beschwingtheit gerade besonders gut auf den Ernst der Lage aufmerksam zu machen versteht. „Eure Ratgeber“ sind die Fäden- und Strippenzieher hinter der Bühne und hinter dem „Vorhang“ des politischen Geschehens. Sie sind äußerst einfallsreich bei ihrer Propaganda und den

tatsächlich hohlen Phrasen, den „Appelle[n]“, die das Volk verführen sollen. Damit legen sie als Helfershelfer und Strategen der Herrschenden den Grundstein für das totalitäre System. Die Aussage „Eure Appelle sind berührend und immer wieder berührend“ kann auf mehreren Sinnebenen verstanden werden, die sich daraus ergeben, dass Mu Dan dieses Gedicht als eine Form der Rückschau auf den Endzustand der Dinge anlegt, aber auch gleichzeitig darstellt, wie dieser herbeigeführt wurde. Diese doppelte Sinnebene, die am besten durch den ironischen Stil vermittelt werden kann, findet sich an zahlreichen Stellen des Gedichts und spiegelt zutreffend die verschiedenen Ausprägungen und Mechanismen eines totalitären Systems.

Die „Appelle“ der „Ratgeber“ sollen „berühren und immer wieder berühren“, doch in Wahrheit können sie gar nicht mehr die Menschen erreichen, wenngleich dies zu Beginn der Propaganda sicherlich möglich war. Die Propaganda der „Ratgeber“ spricht gezielt die unterbewusste Ebene der menschlichen Gefühlswelt an, um den Verstand so weit wie möglich auszuschalten. Bei eben diesem Verfahren sind die „Ratgeber“, Synonym für Volksverhetzer, besonders „einfallsreich“ und erfolgreich. Gleichzeitig ist das Verb „berühren“ (*gandong* 感动) ein Lieblingsbegriff der chinesischen Propaganda, worauf Mu Dan selbst in seinem 1947 veröffentlichten Artikel „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“¹³¹⁶ hingewiesen hat. Darin weist Mu Dan die Behauptung zurück, die Bürger seien besonders bewegt, obwohl sie in Wirklichkeit von den ständigen Parolen abgestumpft und angewidert sind und diese längst durchschaut haben. „Berührt und zu Tränen gerührt“ (*gandong de liu lei* 感动得流泪) ist tatsächlich eine Propagandafloskel, die bis heute noch in China verwendet wird. Die Stagnation der Denkmuster, der Begriffe, der Ausdrucksweise und damit der Gefühle hat also unvermindert angehalten, denn die Propaganda der „Ratgeber“, die Mu Dan hier beschreibt, existiert nach wie vor. Durch die Formulierung „Eure Appelle sind berührend und immer wieder berührend“ gelingt es Mu Dan, eine kritische Distanz zu den Vorgängen aufzubauen. Indem die Menschen sich „berühren“ und verführen lassen, werden sie zu willenlosen, passiven Statisten, die bereit sind, ihr „Herz“, ihren „Willen“, ihre „Mühe“, „all dies“ „zu opfern“. Besonders grausam ist jedoch die Erfahrung, nur „als Werkzeug“ der Machthaber „benutzt worden zu sein“. Diese ernüchternde Erkenntnis ist letztendlich „unser Gewinn“. Die Ironie ist unübersehbar: Die propagandistischen Verführer haben dem Volk „Gewinne“ versprochen, die jedoch unerreichbar sind, bzw. nicht existent. Genau dies hat das lyrische Ich durchschaut, die Propaganda ist also, nach ihrem extremen Missbrauch des Individuums, endlich entlarvt. Doch diese Erkenntnis kommt zu spät, da der Mensch bereits sein „Herz“, seinen „Willen“ und seine „Mühe“ vereinnahmt ließ. Die Analyse der Wirkungsmechanismen der gedanklichen Gleichschaltung ermöglicht es dem lyrischen Ich, seinen eigenen „Willen“ wieder herzustellen. Die „politische Strategie“ hat sich jedoch als „außerordentlich erfolgreich“ erwiesen, und die Zerstörung des totalitären Systems gestaltet sich nach seiner Etablierung besonders schwierig.

Den Einfallsreichtum der „Ratgeber“ bei der Festigung der Macht durch leere Versprechungen und die Art ihrer manipulativen Praktiken zeigt Mu Dan im zweiten Vers des Gedichtes. Nach dem eher analytisch gehaltenen ersten Vers liefert er damit ein konkretes Beispiel der Volksverdummung: „jede Form von Egoismus, jeden Fehler übertüncht ihr mit ‚Volk‘“. Mu Dan erfasst damit einen zentralen Slogan der Kommunistischen Partei, der ab Januar 1947, als er das Gedicht „Zeitgefühle“ verfasste, immer häufiger an sein Ohr dringen sollte. Denn zu diesem Zeitpunkt zeichnete sich bereits ab, dass die Kommunistische Partei den Bürgerkrieg gegen die Guomindang gewinnen würde. Gleichzeitig wird die Strategie, das Wohl des „Volkes“ stets im „egoistischen“ Interesse der Partei vorzuschieben, immer wieder angewendet, auch und gerade dann, wenn es darum geht, die Fehler der herrschenden Klasse, bzw. der machthaben-

den „Herren“ zu kaschieren. Eben daraus entwickelt sich der zeitlose Charakter dieses Gedichts. Die an das Volk gerichteten „Reden“ sind „wunderschön“, sprich volksverhetzend und verabscheuenswert. Der Begriff „meine Herren“ macht deutlich, dass das Volk zum Status der Knechtschaft degradiert wird. Dementsprechend entwickelt es eine reine Untertanenmentalität, die durch die verführerischen „wunderschönen Reden“ noch forciert wird: „meine Herren, bitte kommt schnell und führt uns, wir werden ganz bestimmt folgen.“

Der dritte Vers wird wiederum, wie schon der erste Vers, mit dem Ausruf „Herzlichen Dank“ eingeleitet; im vierten Vers findet er sich ebenfalls. Aufgrund des ironisch-sarkastischen Stils des Gedichts verwandelt sich der Ausdruck in blanken Hohn. Das Motiv des Führens wird wiederum im letzten Vers durch das Bild der Hand aufgenommen. Die Zeile „Herzlichen Dank, dass Ihr über unseren Scheiteln hin- und herschwebt“ verweist auf die Abgehobenheit der politischen Elite und ihre Distanz zum einfachen Volk. In diesem dritten Vers wird nun der Status eines fest etablierten totalitären Regimes beschrieben. Die Herrschenden befinden sich auf dem Höhepunkt ihrer Macht und können nach Belieben schalten und walten. Für das Volk ist es der absolute Terror: Das System ist undurchsichtig – „hinter dem Vorhang schwingt ihr große Reden“ –, Andersdenkende, d.h., „Gegner“ des Regimes werden „erfolgreich“ „attakziert“, und es bilden sich „Organisationen“ wie zum Beispiel die Geheimpolizei, die die Bevölkerung einschüchtern. Menschenleben, besonders die des einfachen Volkes, sind nichts mehr wert: „und drückt mit einer wegwerfenden Handbewegung aus, dass wir sterben müssen.“ Diese Bewegung des „Wegwerfens“, Synonym für sinnloses Sterben und kaltblütigen Mord, hat Mu Dan schon im Gedicht *Bauernsoldat* ausgeführt. Das Verhängnisvolle und Verwerfliche der Situation aber ist, dass die Propaganda bei jeder Gelegenheit von dem „Volk“ spricht, es aber in Wirklichkeit terrorisiert und vor allem „absolut gar nichts“ an seiner prekären Lage „verändert“. Die Tatsache, dass sich nichts verändert, bzw. die Dinge sich für die Bevölkerung durch den Terror der Herrschenden noch verschlechtern, wird erneut durch Parolen „über-tüncht“: „aber ihr verändert gar nichts; ihr sagt, das ist Geschichte und Revolution.“ Das Anliegen der Revolution aber scheint Menschenleben leicht zu verschmerzen. Der Terminus „das Zeitalter des Volkes“ zu Beginn des nächsten Verses steht nur auf den ersten, oberflächlichen Blick in Kontrast zum vorangehenden Vers. Mu Dans Ironie klopft den Begriff gewissermaßen auf seine Echtheit ab und entlarvt ihn umgehend in seiner Aussage als das Gegenteil. Die Propaganda sagt: „Zeitalter des Volkes“, die Propaganda meint: „Zeitalter“ der Herrschenden und ihrer Gier nach Macht und Kontrolle, Terror und Schrecken. Die bittere Erkenntnis, dass sich für das einfache Volk niemals, bei jeder Form von Machtwechsel, eine positive Veränderung einstellt, hat Mu Dan auch in seinem Gedicht *Preisung der Schönheit* verarbeitet.

In dem vorletzten Vers tritt nun erstmals, im Vergleich zu den vorangehenden drei Versen, eine Veränderung der Situation ein: Dem totalitären Regime droht Gefahr durch einen Aufstand und eine Konterrevolution des Volkes, denn es hat die Lügen und Verführungen des propagandistischen Systems durchschaut. Es ist angewidert von Scheinidealen und einem Personenkult, dem sie ständig huldigen sollen, egal um welche Person es sich handelt. Seine Unzufriedenheit erreicht einen Punkt, an dem es den Machthabern gefährlich werden könnte: „Wir sind schon überdrüssig, ständig ‚lang, lebe dies, lang lebe das‘ zu schreien.“ Besonders die Kombination von „schreien“ und „überdrüssig“ verdeutlicht das Verlangen nach einem dringend notwendigen Umschwung, der endlich Missstände beseitigt, die bisher „absolut gar nicht“ „verändert“ wurden. Allerdings ist damit zu rechnen, dass der sich abzeichnende Aufstand vom Regime mit militärischen Mitteln niedergeschlagen, bzw. von vornherein durch entsprechende Einschüchterungsmaßnahmen im Keim erstickt wird. Im Endeffekt erkennt das

Volk, dass die Machthaber am längeren Hebel sitzen: „ihr ewig siegreichen Generäle, ganz zweifellos, /.“ Da es sich jedoch um ein Spottgedicht handelt, darf „ewig siegreich“ keineswegs für bare Münze genommen werden. Das nachgeschobene „ganz zweifellos“ verstärkt noch diese Sinnebene. Insofern ist schon dieser Vers als Warnung an die Herrschenden zu verstehen: Ihr seid gerade eben nicht „ewig siegreiche Generäle“, daran besteht gerade Zweifel. „Ganz zweifellos“ kann durch das Enjambement in Sinneinheiten jedoch auch auf die nächste Zeile bezogen werden, was wiederum die Unterlegenheit des Volkes implizieren würde: „ganz zweifellos, / wir sind es, die vor Furcht zittern, mehr und mehr brauchen wir Schutz. /.“ Das Individuum muss also unbedingt vor dem Terror des Regimes geschützt werden. Es ist diese Verzweiflung, die sich Bahn brechen könnte und einen weitreichenden Aufstand mit anschließendem Regimewechsel zur Folge hätte.

Auf jeden Fall ist der Machtzenit des Regimes überschritten. Die totale Missachtung der Rechte des Volkes könnte sich als Bumerang erweisen und das gesamte System, im Falle Chinas speziell die Herrschaft der Kommunistischen Partei, implodieren lassen. Dieser Gedanke wird im letzten Vers ausformuliert und gipfelt in einer Warnung an die Machthaber: Wenn sich sein miserables Schicksal nicht verändert, wird das Volk endlich doch aufstehen. Denn es gibt keine Gerechtigkeit. Auch hier bewirkt Mu Dans sarkastischer Ton das genaue Gegenteil des Gesagten: „Der Sinn für Gerechtigkeit, natürlich lodert er wirklich in euren Herzen.“ Gerade weil der Sinn für Gerechtigkeit nicht mehr „lodert“, „empfindet“ das Volk „nur ganz eiskalt und gleichgültig – Überdruss!“ Dem Begriff „Überdruss“ folgt das einzige Ausrufezeichen des ganzen Gedichts, was die Dringlichkeit von Veränderungen unterstreicht, aber auch die Warnung, dass die soziale Stabilität in Gefahr ist. Es droht ein Umsturz, wenn nicht die Missstände behoben werden, bzw. die eiserne Hand, die das Schicksal umklammert, sich nicht lockert: „Sollten wir unfähig und ohne Kraft sein, uns von wessen Hand auch immer loszulösen, / könnte es nicht schaden, dass Ihr, meine Herren, etwas Mitleid zum Vorschein kommen lasst.“ In diesem Satz erläutert Mu Dan prägnant, wie ein totalitäres Regime überleben kann: Die Zügel werden gelockert und nach außen hin wird „etwas Mitleid“ mit den Belangen des Volkes gezeigt, um es bei Laune zu halten. Auf das heutige China bezogen bedeutet dies beispielsweise, dass für wirtschaftlichen Aufschwung gesorgt wird, der das Leben der Bevölkerung vordergründig zu verbessern vermag. Allerdings wird ihr nicht zu viel Freiraum, d.h. Autonomie im Denken und Handeln, zugestanden; es bleibt eben bei „etwas Mitleid“.

Dieser letzte Vers unterstreicht die allgemeingültige und zeitlose Aussage des Gedichts. Die Formulierung, sich „von wessen Hand auch immer loszulösen“ weist darauf hin, dass die Untertanenmentalität in China vererbt und fatalistisch besetzt ist. Stirbt ein Herrscher und damit dessen eiserne Hand, bzw. wird er vom Volk abgesetzt, so folgt ihm umgehend die nächste eiserne Hand, da das Volk zumeist „unfähig und ohne Kraft“ ist, sich „von wessen Hand auch immer loszulösen“. Das Bild der Hand ist eng verknüpft mit dem Motiv des aktiven Führens seitens der Machthaber und des passiven Folgens seitens des Volkes. Das Ende des Gedichts bleibt offen: Die Warnung an die Herrschenden bleibt bestehen, aber ebenso die Kritik, dass, selbst wenn es zum Aufstand kommt, aller Wahrscheinlichkeit nach sich im Leben des einfachen Volkes „absolut gar nichts“ „verändern“ wird. Damit endet das Gedicht in einem ähnlichen Sinne wie *Preisung der Schönheit* – jedoch mit dem Unterschied, dass dieses sich aufgrund der einseitigen patriotischen Interpretation als äußerst beliebt etabliert hat, während das Gedicht *Zeitgefühle*, wohl wegen seines brisanten politischen Inhalts, bisher noch kein einziges Mal besprochen wurde, geschweige denn in Unterrichtsmaterialien im universitären Bereich Eingang gefunden hat.

*Das verwaiste Dorf*¹³¹⁷

Die Verse im Gedicht *Das verwaiste Dorf* sind einer Hungersnot gewidmet, deren Hauptmerkmal absolute Zeitlosigkeit ist. Der Leser erkennt eine geistige Hungersnot, die den Verlust des Glaubens, der moralischen Werte und der eigenen Wurzeln zur Folge hat. *Das verwaiste Dorf* kann als eine Form des Prologs für das im vierten Teil „Die bitteren Früchte“ nachfolgende Gedicht *Verhungerndes China* gesehen werden.

Das verwaiste Dorf

Verwilderte Gräser, verfallene Mauern, die leeren Höhlen der Strohhütten,
wortlos umgefallene Bäume, die Totenstille des Chaos ...

Die vorbeiziehenden Wolken halten versehentlich inne, die zum Frühling zurückgekehrten
Krähen

krächzen wild durcheinander, umkreisen den leeren Dorfplatz,
als ob sie befriedigt ihre Entdeckung des schweigenden Zusammenbruchs
in der irdischen Welt auskosten. Die Verlassenheit der guten Erde
ist das einzige Passwort, das sich dem Frühlingswind und der Abendsonne
offenbart.

Du trockener Wind, weh nur weiter so vor dich hin, während diese Narben
sich in deine Seele einschneiden, gibt es kein Aufstöhnen mehr,
keinen aufsteigenden Rauch, gibt es keine hin- und hereilenden Fußtritte mehr,
die die aufrichtigen Mühen und Anstrengungen durchziehen,
und dennoch vergebens waren.

Wohin sind sie verschwunden? Diese starken Wurzeln
in der Erde verankert, von Armut gedemütigt,
von bösen Machenschaften unterdrückt, doch niemals abgestorben,
Genau wie die Fragen vieler Jahre, die immer im Keim erstickt wurden,
wuchsen sie nach wie vor.

Wohin sind sie verschwunden? Nachdem der letzte Faden der Erinnerung
durchtrennt wurde, diese stummen Eltern, Frauen mit Kindern und Hirtenjungen?
Der vertrauteste Winkel ist nun auch ein Ort voller Gefahren, wenn man ihn anschaut
ähnelt er einem riesigen abwartenden Weltfriedhof,
der Gott anfleht, die Menschen anfleht, die sonst niemals gewagt haben
in den Vordergrund zu gehen, sie sind nun doch fortgegangen,
haben den Baum der unerschöpflichen Zeit abgeschlagen,
Blüten, Blätter und Wurzeln abgerissen, alles vertrocknen lassen, lautlos,
von diesem Ort ohne Namen ist mir nur eine drängende Bitte bekannt:
Du trockener Wind, weh nur weiter so vor dich hin, lass die unnützen Erinnerungen
auf Reise gehen.

Die tief hängende Sonne am Frühlingsabend und eine unfassbare gleichgültige Grausamkeit
sind ein herabstürzendes Omen, wenn die kleinen dichtgedrängten Strohhütten,
wie wir am Ende eines finsternen Lebens, ausdruckslos dastehen.

Auch sie waren einst voller konkreter Hoffnungen, jetzt öffnen sie
ihre tiefliegenden leeren Augen und teilen der weiten Ebene und den Besuchern
aus der Stadt die Entscheidung mit, dass die Geschichte sie schon aufgebraucht hat:
die Übertreibungen und Lügen in der Geschichte und die Heldentaten der Politik

sind nach und nach in diese erschreckende Landschaft eingesickert.
Du trockener Wind, weh nur weiter so vor dich hin, während diese Narben
sich in deine Seele einschneiden, trag den Fluss vor dir her, weh hinweg
über die Ackerstreifen, weh die Tränen hinfort,
weh hinauf zum alten Herrn im Himmel, der uns diese Erde anvertraut hat!

März, 1947

Die Eingangszeilen „Verwilderte Gräser, verfallene Mauern, die leeren Höhlen der Strohhütten, / wortlos umgefallene Bäume, die Totenstille des Chaos... /“ sind eine Wiederaufnahme und Erweiterung der Anfangszeilen und der Thematik des Gedichts *Von der Leere zur Bereicherung*. „Hungersnot, Eiseskälte, absolute Stille, / die Weite und Leere des Treibsandes unter deinen Füßen.../“ heißt es dort. Im Gedicht *Das verwaiste Dorf* verwendet Mu Dan eine realistische Szenerie als Bild des geistigen Verfalls sowie der tatsächlichen Nöte des einfachen Volkes. Wenngleich die Beschreibung in *Das verwaiste Dorf* konkreter ausfällt als die abstrahierte Form in *Von der Leere zur Bereicherung*, so ist die dabei entstehende Eingangsatmosphäre doch identisch. Auch die zentralen Begriffe, die diese Stimmung erzeugen und die Hauptthematik des Gedichts einleiten, sind auffallend ähnlich. Die „verwilderten Gräser“ (*huang cao* 荒草) verweisen nicht nur auf die brachliegenden Felder (*huang* 荒), denn „huang“ bedeutet im Chinesischen auch „Hungersnot“, bzw. „Missernte“ und korrespondiert damit mit der Hungersnot, die in *Von der Leere zur Bereicherung* ebenfalls gleich an erster Stelle steht. Die „verfallenen Mauern“ (*tui qiang* 颓墙) liefern, neben dem geistigen Hunger, bzw. wortwörtlich dem brachliegenden Geist, der abgestumpft und verwahrlost ist, einen anderen Aspekt des geistigen „Verfalls“. Im Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* wird dieser an einer späteren Stellen ausgeführt. „Verfallen“, chinesisch „tui 颓“, bedeutet auch „dekadent“. An diesem Punkt wird durch die Doppeldeutigkeit der Begriffe deutlich, dass es Mu Dan darum geht, einen geistigen Verfall zu beschreiben und anzuklagen. „Dekadent“, abgeleitet von „cadere“, verweist außerdem in seiner Grundbedeutung des Fallens und Verfalls auf den allmählichen Rückgang an Kraft und Stärke aus einem ursprünglich gesunden Zustand. Es handelt sich also um einen schrittweisen Prozess des geistigen Verfalls in das gegenwärtige *wasteland*. Diese Thematik wird noch einmal am Ende des Gedichts aufgenommen: Es sind „die Lügen in der Geschichte und die Heldentaten der Politik“, die die Menschen dieses Dorfes „schon aufgebraucht“ haben.

Die „leeren Höhlen der Strohhütten“ ähneln im übertragenen Sinne in ihrer Beschreibung „leeren“, abgestumpften Augenhöhlen, deuten also auch auf die Leere des Geistes hin, die sich dahinter offenbart. Diese Leere des Geistes dürfte auch auf die inhaltslosen und nichtssagenden Theorien, bzw. menschlichen Phrasen zu beziehen sein, auf die sogenannten „Heldentaten der Politik“, die für den Verfall dieses Dorfes, der Menschen und des ethisch-moralischen Überbaus insgesamt verantwortlich sind. Das Bild der „dichtgedrängten Strohhütten“ findet sich auch am Ende des Gedichts wieder. „Die Weite und Leere des Treibsandes unter deinen Füßen“ aus dem Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* entwirft ein Bild des Grauens, das mit dieser „Totenstille des Chaos“ in *Das verwaiste Dorf* vergleichbar ist. Es ist der totale Zusammenbruch des irdischen Daseins und der menschlichen Zivilisation. Die Zeit scheint stillzustehen: „Die vorbeiziehenden Wolken halten versehentlich inne, die zum Frühling zurückgekehrten Krähen / krächzen wild durcheinander, umkreisen den leeren Dorfplatz, / als ob sie befriedigt ihre Entdeckung des schweigenden Zusammenbruchs / in der irdischen Welt auskosten.“ Niemand ist da, der diesen Zustand des realen und geistigen Verfalls anklagt.

Mu Dan gibt dies symbolisch mit dem Schweigen der Natur wieder: „die wortlos umgefallenen Bäume“, der „schweigende Zusammenbruch in der irdischen Welt“, auch die „gute Erde“ kann nicht anklagen, aber sie hinterlässt „dem Frühlingswind und der Abendsonne“ sich selbst als „einziges Passwort“, das sich ihnen „offenbart“. Man muss also nur die „gute Erde“ und „die Totenstille des Chaos“, den „leeren Dorfplatz“ und die verlassenen Äcker, die „verwilderten Gräser“, „Mauern“ und „Strohütten“ anschauen, und schon erkennt man das Ausmaß der Misere. Die Tatsache, dass es außer den „Krähen“ aber nur der „Frühlingswind“ und die „Abendsonne“ sind, die die „gute Erde“ und das, was auf ihr steht und stand, begutachten, illustriert die „unfassbare gleichgültige Grausamkeit der Menschen, der „Politik“ und der „Geschichte“, die diesen Zustand einfach ignorieren und die geistigen Missstände überhaupt nicht wahrnehmen bzw. nicht wahrnehmen wollen.

Zu den „verwilderten Gräsern“ der Hungersnot gesellt sich der „Wind“, der nur „trocken“ ist und dem Land auch nicht den ersehnten Regen herbeibringen kann. Somit ist kein Ende der Hungersnot in Sicht. Insofern wird auch die geistige Leere weiter anhalten und kann nicht mit neuen Inhalten gefüllt werden, daher: „Du trockener Wind, weh nur weiter so vor dich hin.“ Dieser Wind, der keine Veränderung bringt und darum, trotz seiner Bewegung, ebenfalls zu den Faktoren des Stillstands gehört, ist ein zentrales Motiv in diesem dreiteiligen Gedicht. Jeweils am Ende eines Teils weht „der trockene Wind“ und jedes Mal muss Mu Dan resignativ einsehen, dass keine Veränderung, geschweige denn Verbesserung der Situation, eingetreten ist oder eintreten wird. Am Ende des Gedichts sieht Mu Dan jedoch einen Ausweg aus dem Dilemma der geistigen Leere: die Zuwendung der Menschen zu einem geistigen, spirituellen Glauben: „Du trockener Wind“, „weh hinauf zum alten Herrn im Himmel, der uns diese Erde anvertraut hat!“ Im ersten Teil des Gedichts hingegen ist der Wind negativ konnotiert, weil er sämtliche Grundlagen menschlicher Existenz hinwegweht, seien sie materieller Art – wie das Haus, die „Strohütte“ und deren „aufsteigende[n] Rauch“ –, sei es die flinke Geschäftigkeit – „kleine, hin- und hereilende Fußschritte“ – oder aber die moralischen Verhaltensmuster – „die gutherzigen Mühen und Anstrengungen“. Somit war das gesamte irdische Dasein, trotz oder gerade aufgrund seiner flinken Geschäftigkeit „vergebens“. Andererseits ist es der Wind, der als Beobachter des Geschehens spürt, wie sich „diese Narben“ in seine „Seele einschneiden“. Insofern scheint allein das Gefühl von Schmerz, Verzweiflung und „Verlassenheit“ zur Entschlüsselung dieser desolaten Szenerie beizutragen.

Der zweite Teil des Gedichts ist eine deutliche inhaltliche Abstrahierung des ersten Teils. In ihm wird der „wortlos umgefallene Baum“ aus dem ersten Teil als Sinnbild des Verlustes jeglicher Form von Traditionen, „Wurzeln“ und damit der absoluten Unsicherheit der menschlichen Existenz dargestellt. Diese Beobachtung hat Mu Dan auch in seinem Gedicht *Ich* verarbeitet, dort jedoch anhand des Bildes der Gebärmutter. Der Prozess des Abnabelns erweist sich dabei gleichzeitig als ein Verstoßensein des modernen autonomen Ichs weg von der Tradition. Auch die Menschen des „verwaiste[n] Dorf[es]“ – das Dorf als Allegorie für China, das Mu Dan auch den „Ort ohne Namen“ nennt – werden verstoßen, und zwar in die totale geistige Leere. Auch hier, wie im Gedicht *Ich*, haben sie keinen Einfluss auf diesen Vorgang; sie haben es „niemals gewagt“, „in den Vordergrund zu gehen“ und deshalb sind sie Spielball der „Geschichte“ und der „Heldentaten der Politik“, die eigentlich Untaten sind. Darum wird in der Übersetzung der Begriff „Das verwaiste Dorf“ anstatt das „verlassene Dorf“ gewählt, weil damit die Thematik des Ausgestoßenseins noch drastischer und angemessener zum Ausdruck kommt.

Bisher hatten die „starken Wurzeln“ der Tradition jeder Art von Prüfung standgehalten und waren „in der Erde verankert“. Zwar wurden sie „von Armut gedemütigt“, „von bösen Machenschaften unterdrückt“, d.h. an ihrer Entfaltung gehindert, „doch niemals“ waren sie „abgestorben, / genau wie die Fragen vieler Jahre, die immer im Keim erstickt werden, wuchsen sie nach wie vor, /“. Die Fragen, im Chinesischen auch Synonym für Probleme, (*wenti*), „wachsen“ parallel zu den „von bösen Machenschaften unterdrückten“ Wurzeln ebenso unbeirrt weiter. Diese beiden Prozesse laufen zwar gleichzeitig ab, sind jedoch in ihrem Wesen vollkommen entgegengesetzt. Fragen, bzw. Probleme mögen auf Missstände in der Gesellschaft hinweisen sowie auf die Versuche des Individuums, sich von der Tradition zu emanzipieren und zu befreien. Bisher aber wurden diese Fragen von der „Politik“ stets „im Keim erstickt“ und wuchsen trotzdem. Der Lauf der Modernisierung ist also nicht zu bremsen, und eben dieser ist es, der die Wurzeln der Tradition schließlich kappt. Damit wird „der letzte Faden der Erinnerung“ an die Tradition „durchtrennt“ und das Individuum, bzw. eine ganze Nation endgültig entwurzelt. Stellvertretend für das Volk benennt Mu Dan „stumme Eltern, Frauen mit Kindern und Hirtenjungen“, die auf dem Land leben und die Tradition bis jetzt aufrechterhalten, bzw. das damit verbundene Schicksal schweigend ertragen haben ohne anzuklagen. Dieses Motiv des Schweigens trotz der Schwere des Schicksals und des damit verbundenen verborgenen Schmerzes hat Mu Dan bereits in seinem Gedicht *Die Preisung der Schönheit* anschaulich verarbeitet.

Das Bild des „verwaiste[n] Dorf[es]“ als „ein Ort voller Gefahren“ in jedem „vertrauten Winkel“, als ein „Weltfriedhof“ ist an Grauen nicht zu überbieten. Aus dem Gedicht *Ich wissen wir*, dass es sich um eine Geburt zum Tode handelt. Doch von eben diesem Tod kann in *Das verwaiste Dorf* jeder ergriffen werden; darum spricht Mu Dan von „Weltfriedhof“. Gleichzeitig weckt der Begriff auch die Assoziation, dass es hier um eine allgemeingültige Parabel geht. Von der Tradition abgetrennt zu sein bedeutet gleichzeitig, dem Fluss der „Zeit“ und der „Politik“ ausgesetzt zu sein. Indem die Menschen „nun doch fortgegangen sind“, haben sie den Akt des Abspaltens von den „Wurzeln“ der Tradition vollzogen: Sie „haben den Baum der unerschöpflichen Zeit abgeschlagen“. Daraus folgt ein völliges Verdorren, ein Austrocknen des Geistes, so dass das Individuum vor dem Nichts steht: „Blüten, Blätter und Wurzeln abgerissen, alles vertrocknen lassen, lautlos /“, ohne Worte, ohne die Möglichkeit, der Verzweiflung Ausdruck zu geben. Die Formulierung „von diesem Ort ohne Namen ist mir nur eine drängende Bitte bekannt“ unterstreicht die Allgemeingültigkeit der Situation und zeigt, wie sich Mu Dan bewusst dagegen entscheidet, diese Darstellung nur auf China einzuengen. Dennoch ist der konkrete, ursprüngliche Bezug zu China eindeutig: Im Ausgangspunkt beschreibt Mu Dan nämlich eine Hungersnot in Nordchina, das für seine „trockenen“ Frühlingswinde bekannt ist. Aus dieser extremen Trockenheit haben sich zwangsläufig oft genug in der chinesischen Geschichte Hungersnöte entwickelt, die zu Massenfluchten Richtung fruchtbarem Boden führten. Dementsprechend werden ganze Dörfer von ihren Bewohnern verlassen. Der Satz „Du trockener Wind, weh nur weiter so vor dich hin, lass die unnützen Erinnerungen auf Reise gehen“ schafft indirekt einen Bezug zu diesem Vorgang der Flucht, leitet aber auch zum dritten und letzten Teil des Gedichts über. Bezeichnenderweise ist dies die einzige Stelle, bei der die Interpunktion fehlt. Die Aussage scheint ins Leere zu verlaufen, genauso wie die „unnützen Erinnerungen“, die auf ihrer „Reise“ keinen Halt finden.

Zu Beginn des dritten Teils werden die Betrachtungen aus den Eingangszeilen im ersten Teil abstrahierend verarbeitet. Die Szenerie wirkt nun noch bedrohlicher, wenngleich sie – was zunächst paradox erscheint – an einem „Frühlingsabend“ angelegt ist: „Die tief hängende

Sonne am Frühlingsabend und eine unfassbare gleichgültige Grausamkeit / sind ein herabstürzendes Omen, wenn die kleinen dichtgedrängten Strohütten, wie wir am Ende eines finsternen Lebens, ausdruckslos dastehen. /.“ Die „leeren Höhlen der Strohütten“ aus dem ersten Teil werden nun explizit personifiziert: Ihre sämtlichen „Hoffnungen“ und Ideale haben die Menschen verloren und lassen vor ihrem Tod in dieser „unfassbaren gleichgültigen Grausamkeit“ nur die geistige Leere „ihrer tiefliegenden leeren Augen“ zurück. Das lyrische Ich „als Besucher aus der Stadt“ kommentiert diesen Anblick: Sie „teilen“ „die Entscheidung mit, dass die Geschichte sie schon aufgebraucht hat: /“. Das Verb „aufbrauchen“ erinnert an die Aussage in *Zeitgeföhle*, dass „eine wegwerfende Handbewegung ausreicht, dass wir sterben müssen“ sowie an den „Bauernsoldaten“, dessen „Körper“ „wir beliebig fortschleudern“. All diesen expressiven Anklagen liegt die Erkenntnis zugrunde, dass in einem totalitären System Menschenleben nichts zählen.

Zu diesem System gehört auch die Praxis der „Übertreibungen und Lügen in der Geschichte“ und, natürlich ironisierend, „die Heldentaten der Politik“, die in Wirklichkeit die einfache Bevölkerung drangsaliert, vertreibt und ihnen alle Ideale nimmt und damit den geistig-spirituellen Überbau zerstört. Eine mögliche Lösung für dieses geistige Vakuum und damit einen möglichen Aufbruch zu neuen Ufern sieht Mu Dan in der Suche nach einem Glauben, der bewusst nicht auf eine bestimmte Religion festgelegt ist. Darum verwendet er den vergleichsweise neutralen Begriff des „alten Herrn im Himmel“ – ein Ausdruck, der schon vor den christlichen Missionierungen in China bestand und auch heute noch von jedermann verwendet wird und durchgängig positiv konnotiert ist. Insofern werden „die Tränen hinfort“ geweht, sobald der „Wind“ „hinauf zum Himmel“ weht. Dass dieser „alte Herr im Himmel“ „uns die Erde anvertraut hat“, unterstreicht in Mu Dans Augen gleichzeitig die Tatsache, dass jeder Mensch für sein irdisches Leben selbst verantwortlich ist und damit auch einen Ausweg aus schwierigen Situationen finden kann. Was diesen Ansatz betrifft, so ist *Das verwaiste Dorf* auch eine Weiterentwicklung von *Preisung der Schönheit*, in der der fatalistische Charakter kritisiert wird. *Das verwaiste Dorf* scheint jedoch eine stärkere Zuversicht zu entwickeln, dass das einfache Volk doch „aufstehen“ könnte. Insofern lautet die Erkenntnis aus dem zweiten Teil, dass der Glaube in Zeiten des Terrors und der totalitären Herrschaft tatsächlich Lösungen und Auswege impliziert. Mu Dan verdeutlicht dies mit dem Bild des „Windes“, der die Gedanken und die „Erinnerung auf Reise“ schickt und somit gezielt auf deren Weiterexistenz und Fortentwicklung in einem neuen Kontext verweist. Zweifellos strebt Mu Dan auch hier, wie im Gedicht *Ich*, die Geburt des autonomen Ichs an.

*Verhungerndes China*¹³¹⁸

Mu Dan hat sein Gedicht *Verhungerndes China* nicht nur 1948 für seine Gedichtsammlung ausgewählt, sondern dieses auch, als er sich von 1950 bis 1952 in den USA aufhielt, unter dem Titel *Hungry China* ins Englische übersetzt. Es zeigt, welchen Wert und welche Bedeutung Mu Dan diesem zentralen Gedicht in dem vierten Teil von „Die bitteren Früchte“ beimisst. Echter Hunger ist der Ausgangspunkt in diesem Gedicht, der dann zu einer Suche nach geistiger, spiritueller und religiöser Nahrung abstrahiert wird.

Verhungerndes China

(1)

Hunger ist die Seele dieser Kinder.
In ihrem uralten stumpfen Blick

spiegelt sich der uralte Boden, sucht nach dem fernen Ort der Jugend,
streckt seine kraftlosen Händchen bettelnd nach der Gegenwart aus.

Ihre eingesunkenen Bäuche sind voller Abscheu,
so wie der Boden voller Hoffnung ist, doch niemand wagt sein Erbe anzutreten.

Weil die Geschichte nicht bereit ist zu verzeihen, verstößt sie
diese leeren kleinen sterblichen Hüllen, in die Leere
aller vier Richtungen, zum letzten Kampf, für wessen Schulden müssen sie bezahlen?
Sie zahlen für die letzten Fehler der Geschichte.

An der Straßenecke ist ein Kind, das mutig
die Passanten anbettelt, ein anderes fällt zu Boden,
ein kleiner, schwacher, verzweifelter Körper,
der deine und meine Zukunft verkürzt.

(2)

Ich sehe den Hunger in jedem Eingang stehen,
oder seinen zufriedenen Bruder, das Verbrechen;
nirgendwo können wir seinem starren Blick
entkommen: er ist das Produkt unserer guten Kinderstube,

ganz allmählich wächst er zwischen mir und dir heran, mein Liebes,
Aufrichtigkeit vermag es niemals, ihn abzuweisen,
jeder Schwachpunkt wird geprüft, ich freue mich darüber,
bis das Grauen uns versteinert,

Aus weiter Ferne betrachtet, war er ursprünglich unser unbeugsames Ideal,
doch dann näherte er sich mit seinem strafenden Gesicht,
jeden Tag erzählt er in der Zeitung eine Geschichte,
zu beeindruckend, zu erstaunlich, bis wir schließlich völlig abstumpfen,

Und heute, mein Liebes, trennt er alles voneinander,
er lässt den Boden unter uns beben und rüttelt an unseren abgezehrten Körpern,
als ob er auf unerwartete Funken und Wirbelstürme wartet,
die aus unserem Vagabundendasein und unserer Einsamkeit herausbrechen.

(3)

Gestern ist schon Vergangenheit. Gestern, das waren die idyllischen Hirtenlieder,
Tage, die wie Frühlingswasser vorbeiflossen, sie flossen hinein
in das bedeutungsschwere Morgen: aber der Hunger ist heute.

Gestern, da winkte uns das Ideal zu: Vaters Versprechen
war abgesichert, die Mutter arrangierte einen Haushalt, die Kinder lernten,
Gestern, das waren die Ferien des Friedens: aber der Hunger ist heute.

Um den Schmerz zu beseitigen, haben wir alles mit Schmerz bezahlt,
die Hände der Hoffnung falteten wir zusammen, das Blut der Idealisten
floss fröhlich: Gestern, da haben wir die Feinde zu Boden gebracht,
die Früchte von heute hält keiner in den Händen.

Das Zentrum zerfällt auf einmal: unser Heute ist ein losgerissener Drachen,
der sich Richtung Morgen umdreht, es ist nutzlos, die Schnur festzuhalten,
unser Heute besteht aus Chaos, Wahnsinn, Selbstbefriedigung und Tod ohne Grund,
aber wir wollen überleben: Heute ist Hunger.

Der König der Hungersnot sucht den ausgemergelten Boden Chinas ab,
er lehrt uns kurzfristige und ewige Weisheit,
wieso triumphiert der Wolf: weil der Mensch zu schwach ist!

(4)

Auf welche Entscheidung bewegen wir uns zu,
dass es so viele schamlose Versprechen gibt,
immer wieder kämpfen wir gegen den Tod an.

Die Welt ist so weit und die Gegenwart doch so beengend,
sehr beengend, wie sollen wir uns ihr beugen,
indem wir verschiedene Verbrechen für unsere Sicherheit schaffen,

Aber die prächtige Grausamkeit existiert zwischen dir und mir,
Tugend, Gesetz und jedermanns Armut
bewirken, dass wir uns gegenseitig die Kehlen zudrücken,

Schließlich werden wir vorsichtig und hoffnungslos, die Weisen erkennen,
dass Aufrichtigkeit direkt in ihr Verderben rast und doch versteckt wartet,
eine noch größere Torheit rettet uns,

Wir sehen den leidgeplagten Bauern in die Stadt fliehen,
sein Aufschrei hat sich schon in trickreiches Lernen verwandelt,
sein unglückliches Stück Land wird der Diskussion der Städter übergeben.

Die schmerzhaften Fragen türmen sich immer höher auf dem Operationstisch,
die Jugend hat gelernt zu protestieren und reicht doch nicht heran
an den von ihnen geborenen jüngeren Bruder, der sofort Erfolg hat,

Jeder Tag hält noch mehr Schrecken und widersprüchliche Kräfte für uns bereit,
wennleich wir alles benutzen, um eine Mauer um uns herum zu bauen,
wird diese doch von einer Unterschrift oder einer Ratte umgestürzt,

Auf welche Entscheidung bewegen wir uns zu,
der Hunger führt China in einen unterirdischen Strudel,
wie viele nicht unerhebliche Leidenschaften hat er geschaffen und doch wieder zerstört.

(5)

Die Grausamkeit wird in unseren Herzen geboren,
sie will Licht haben, sie hat diese Welt erschaffen,
sie ist dein Reichtum, sie ist meine Sicherheit,
sie ist die Schönheit der Frauen, sie ist die Erziehung zur Kultiviertheit.

Von klein an versteckt sie sich in unserer Liebe,
unser ständiges Schluchzen verfestigt sie erst recht.
Von da an kursiert sie überall wie Goldmünzen,
sie schreibt Geschichte, sie ist die Berühmtheit der Gegenwart.

Unser Werk ist letztlich nur ihr Werk,
im Zentrum ihres Erfolgs haben wir ihr schon einen Tempel gebaut,
je tiefer wir am Boden liegen, desto höher steigt sie empor,
sie ist Humanität, Ansehen, rührende Reden, lebenswürdige Gesichter.

Wenngleich es niemanden gibt, der ihren Namen ausposaunt,
kommt unser ganzer Glanz doch von ihrem;
wenn wir jeden Tag ihren Feinstaub einatmen,
ah, erbebt unsere Seele – was für ein Leben, was für ein Tod!

(6)

Letztes Jahr lebten wir auf einer eiskalten Schnur von Ziffern,
unter der 00000 in diesem Jahr ringen wir schwitzend nach Luft,
als ob wir uns auf ein untergehendes Boot stützen,
aus dem Leck gelaufenen Vorjahr manövrieren wir uns in den Strudel dieses Jahres.

Auf einmal springen wir auf den Thron von sieben Nullen,
Ist es der Goldpreis? Der Lebensmittelpreis? Glückliche sonnen wir uns,
0000000 ist unser Reichtum und unsere Hoffnung,
und urplötzlich fallen die Preise, das Wasser reicht uns bis an den Hals,

Aber die Druckmaschine produziert seelenruhig weiter,
in Windeseile belebt sie jeden von uns wieder,
an den Mangel hängt sie zehn Nullen ran, druckt unsere neue Existenz,
gerade sind wir im Begriff zu erstarken, doch all dies erschreckt uns zu Tode,

Alles fliegt, springt, lacht,
nur wir rutschen aus, stehen wieder auf, reduzieren uns selbst dabei,
die gigantische Zahl ist ein Expresszug, der mit voller Kraft nach vorne rast,
wir sind nur sein Tender, und schweben hinter dem Punkt in der Luft.

(7)

Wir hoffen darauf, eine Hoffnung zu haben,
und danach erst Demütigung, Schmerz, Mühsal und Tod zu erfahren,
denn durch unser glänzendes Blut fließt Mut,

doch im Zentrum des Mutes: Ziellosigkeit,

Wir hoffen darauf eine Hoffnung zu haben,
sie sagt: schön bin ich keineswegs, jedoch betrüge ich nicht,
denn wir haben in so viele Augen von Toten geblickt,
in denen Funken der Verzweiflung aufblitzten,

Wenn die Qualen vieler Jahre mit einem stillen Tod enden,
erhoffen wir uns nur noch ein Versprechen,
aber es gibt nur Leere, da begreifen wir, dass wir noch immer nur
die Vorfahren der nächsten Menschheit sind, die ihr Glück finden wird,

Noch müssen wir uns in der namenlosen Dunkelheit einen Anfang bahnen,
doch auf diesem Anfang häuft sich die Schmach vieler Jahre:
die Kälte sticht in die Knochen der Toten und will unser Leben zerstören,
wir hoffen nur noch darauf, eine Hoffnung als Rache zu haben.

September, 1947

Im ersten Teil des Gedichts *Verhungerndes China* ist der Hunger des einfachen Volkes, symbolisiert durch die bettelnden hungrigen Kinder, der Ausgangspunkt von Mu Dans Beobachtungen. In den ersten Vers spielen auch Motive aus *Das Lied der träumerischen Illusionen* hinein, in dem sich die Jugend auf den Weg von den Traditionen in die Moderne macht. Deshalb steht die Frage im Mittelpunkt, ob China den Übergang in die Moderne meistern und gesunden kann. Wird es China gelingen, seinen Zustand des „kraftvollen“ Bettelkindes, das seine „Händchen bettelnd nach der Gegenwart ausstreckt“, zu verändern? Wird China in der „Gegenwart“ ankommen? Oder muss es in der Vergangenheit und deren „uraltem Boden“ verharren? „Hunger ist die Seele dieser Kinder. / In ihrem uralten stumpfen Blick, / spiegelt sich der uralte Boden, sucht nach dem fernen Ort der Jugend, /.“ Auch hier findet sich das Motiv aus *Das Lied der träumerischen Illusionen* wieder, das die Moderne mit dem Bild der „Jugend“ verknüpft, also der Idee des Neuanfangs und der damit verbundenen Aufbruchstimmung. Ähnliches lässt sich in Zeitschriften der 4.-Mai-Bewegung beobachten, wie *Die neue Jugend* bzw. *La Jeunesse*.

Indem Mu Dan den „Blick“ der Bettelkinder als „stumpf“ und „uralt“ charakterisiert, stellt er den Bezug her zu einem Schicksal und einer Daseinsform, die uralte sind und von einer Generation auf die nächste vererbt werden, ohne dass die Menschen sich aus diesem Kreislauf befreien können. Der Blick ist deshalb „stumpf“, weil sie sich mit ihrer Bettlerexistenz abgefunden und sich ihr fatalistisch ergeben haben. Dieses Motiv des vererbten Fatalismus in der einfachen Bevölkerung hat Mu Dan schon schwerpunktmäßig in seinem Gedicht *Preisung der Schönheit* verarbeitet; hier wird es nun erneut aufgegriffen: Egal, welche Veränderungen und welche Dynastiewechsel eingetreten sind, an dem Schicksal dieser Menschen hat sich nichts geändert. In diesem Gedicht ist das Bettelkind jedoch nicht nur ein Bild für das Schicksal der einfachen Bevölkerung, sondern es ist eine Metapher für das ganze China, für die Situation der gesamten Nation. Dieses Leben in „Schmach“, das den Tod bedeutet, wird Mu Dan im siebten Teil des Gedichts noch einmal aufnehmen.

Der „uralte stumpfe Blick“ steht in Wechselwirkung mit dem „uralten Boden“. Das Kind ist ein Abbild dieses „uralten Bodens“ und der Betrachter erkennt in ihm wiederum das Schicksal

Chinas. Durch die Personifizierung des „Bodens“ und die grammatikalische Konstruktion und Anordnung des Satzes deckt sich die suchende Bewegung des Kindes mit der des Bodens. Damit ist auch ihr Anliegen identisch, nämlich die Gegenwart endlich zu ergreifen und zu verändern: „Hunger ist die Seele dieser Kinder. / In ihrem uralten stumpfen Blick / spiegelt sich der uralte Boden, sucht nach dem fernen Ort der Jugend, / streckt seine kraftlosen Händchen bettelnd nach der Gegenwart aus. /.“ Wenngleich der „Blick“ zwar „uralt“ und „stumpf“ ist, so hält er dennoch Ausschau „nach dem fernen Ort der Jugend“. Insofern ist die „uralte“ Lethargie der Menschen aufgebrochen. Sie, und damit die ganze Nation, haben sich entschlossen, sich auf die Suche nach Veränderungen zu begeben. Gleichzeitig appelliert Mu Dan mit diesem Bild direkt an die „Jugend“, diese Veränderungen auch durchzuführen. Denn es sind diese „bettelnden“ „Kinder“, die heranwachsen werden, um ihre Chance zu ergreifen.

Der „Hunger“, der die ganze Nation in seinem Bann hält, setzt sich aus verschiedenen Aspekten zusammen. Zum einen geht es natürlich um die physische Not der Bevölkerung. Im übertragenen Sinne ist es aber auch der „Hunger“ Chinas, erneut zu „erstarken“, wie Mu Dan im sechsten Teil des Gedichts weiter ausführt. Gleichzeitig geht es um den „Hunger“ nach Veränderung, und zwar nicht nur im politisch-wirtschaftlichen Bereich, sondern es gilt, auch den geistigen, spirituellen Hunger zu stillen, damit die Gesellschaft und die Nation wieder „jugendlich“ sein können. Diese Dimension impliziert gleichzeitig die Sehnsucht nach Neuerungen und Modernisierungen, die jetzt, in dieser „Gegenwart“, stattfinden müssen; daher symbolisch die flehende, „bettelnde“ Geste mit dem Ausstrecken der „kraftlosen Händchen“. Dabei unterstreicht das Adjektiv „kraftlos“ die Dringlichkeit der Rettung. Wenn sie nicht erfolgt, bedeutet dies den Tod einer ganzen Nation. Doch bis jetzt sind die „ingesunkenen Bäuche“ mit nichts als dem „Abscheu“ vor der „Gegenwart“ gefüllt, nach der sich die Hände ausstrecken. Analog zu den „Bäuchen“, die „voller Abscheu“ sind, entwirft Mu Dan folgendes Bild: „so wie der Boden voller Hoffnung ist, doch niemand wagt sein Erbe anzutreten. /.“ Dabei ergibt sich die widersprüchliche Feststellung: Obwohl „Hoffnung“ existiert, „wagt“ „doch niemand“, das „Erbe [des Bodens] anzutreten“. Genau darum kann die Nation nicht erstarken, denn niemand ist zu tiefgreifenden Veränderungen bereit, die das Land wieder „jung“ machen könnten. Daher ist zwar symbolisch die „Hoffnung“ in Gestalt des „Kindes“ „an der Straßenecke“ vorhanden, „das mutig die Passanten,“ bzw. in Mu Dans Gedankengang die „Gegenwart“ „anbettelt“, doch gleichzeitig „fällt“ „ein anderes zu Boden“, „ein kleiner, schwacher, verzweifelter Körper, / der deine und meine Zukunft verkürzt. /“. Um in Mu Dans Bild zu bleiben: Die „Jugend“ können diese „Kinder“ schwerlich erreichen, und eine Verjüngung, eine Erneuerung der Gesellschaft scheint damit ausgeschlossen. Ihre ohnehin „leeren, kleinen, sterblichen Hüllen“ fallen „in die Leere / aller vier Richtungen.“ Die Wechselwirkung zwischen „Kindern“ und „Boden“ kommt durch die reflexive „Leere“ erneut zum Tragen. Sowohl die „Kinder“ als auch die Umgebung, und zwar „alle vier“ Himmels-„Richtungen“, sind nur noch eine geistige „Leere“. Diese hatte sich schon in dem „stumpfen Blick“ der „Kinder“ offenbart und wird nun, quasi landesweit, auf eine ganze Nation erweitert.

Die Tragik besteht allerdings darin, dass der Tod dieser „Kinder“, die doch die „Zukunft“ des Landes bedeuten, stellvertretend für andere ist, deren „Schulden“ die jetzige Generation nun „bezahlen“ muss: „Sie zahlen für die letzten Fehler der Geschichte“, denn diese ist „nicht bereit“ „zu verzeihen“. Die „Kinder“ werden aus der „Geschichte“ „verstoßen“; sie sterben und werden nicht ihre Jugend erreichen, bzw. die Modernisierung des Landes nicht mehr vollziehen können. Der Ausdruck „die letzten Fehler der Geschichte“ bezieht sich darauf, dass China sich jahrhundertlang vor der Außenwelt verschlossen hat. Erst dieser Fehler ermöglichte die

Schmach und Demütigung durch die ausländischen Mächte, sei es während der verlorenen Opiumkriege oder aber im verlorenen ersten Krieg Chinas gegen Japan. Doch für diese Niederlage und die daraus entstandene Schmach, zum Beispiel durch die ungleichen Verträge im Rahmen des Versailler Vertrages nach dem Ersten Weltkrieg, war China ganz allein verantwortlich. Denn es wurde im Krieg besiegt, weil es der westlichen Waffentechnologie unterlegen war. Obwohl es doch selbst Schießpulver als eine seiner vier wichtigsten Erfindungen vorweisen konnte, hatte es durch seine Abschottung und den dadurch fehlenden Austausch mit der Außenwelt nicht erkannt, dass man dieses auch für Waffen und nicht nur für Feuerwerk verwenden konnte. Für die deshalb erlittene Demütigung muss die jetzige Generation nun „zahlen“, in einem China, das „kraftlos“ wie ein sterbender Bettler darniederliegt.

Im zweiten Teil des Gedichts wird beschrieben, wohin ein derartiger physischer oder spiritueller „Hunger“ führen kann, nämlich zu seinem „zufriedenen Bruder“, dem „Verbrechen“. Wurde im ersten Teil der „uralte Boden“ Chinas personifiziert, so ist es hier der „Hunger“ und das „Verbrechen“. Während der „Hunger“ verzweifelt ist, da er auf seiner Suche nicht gestillt wird, ist sein „Bruder, das Verbrechen“, recht „zufrieden“, denn schließlich kommt er gut durch das Leben. Wie auch im ersten Teil des Gedichts beginnt alles mit einem „Blick“. Doch ist der Blick des Verbrechens „starr“ und nicht „stumpf“. Er ist auf das Objekt seiner Begierde gerichtet, auf das Verbrechen, und damit omnipräsent: „nirgendwo können wir seinem starren Blick / entkommen.“ Dieser „Blick“ wird, für den Leser zunächst überraschend, als „das Produkt unserer guten Kinderstube“ bezeichnet. Ironisierend spielt Mu Dan damit auf Heuchelei und Scheinheiligkeit an. Die Eltern machen sich nun Sorgen um ihren missratenen „zufriedenen“ Sohn, der mit sich selbst aber völlig im Reinen ist. Der zweite Teil liest sich wie ein Ausschnitt des Dialogs zwischen den Eltern. Insofern gestaltet er sich als eine Suche nach den Gründen für das Erstarken des „Verbrechens“: „Ganz allmählich wächst er zwischen dir und mir heran, mein Liebes, /.“ Damit wird das Bild des „Kindes“ mit dem der „guten Kinderstube“ vernetzt. Dieses Leben, gekennzeichnet von Schmach und Verbrechen, ist nicht von heute auf morgen entstanden; vielmehr gab es zahlreiche Faktoren und Stationen historischer Demütigung, die es hervorgebracht haben.

Aus diesem gedanklichen Ansatz in Mu Dans Gedicht ergibt sich nicht nur seine zeitlose Ebene, sondern auch ein erschreckender Bezug zur Gegenwart, bzw. zur neueren chinesischen Geschichte im 20. Jahrhundert: Nach all den erlittenen Demütigungen hat China versucht, sich neu zu erfinden, doch eben dieser Prozess war gleich mit mehreren Verbrechen gegen die Menschlichkeit verbunden, sei es in Gestalt des sogenannten weißen Terrors unter den Nationalisten der Guomindang – zum Beispiel als Niederschlagung von Demonstrationen und Aufständen, wie Mu Dan es im Gedicht *Der Mai* geschildert hat – oder seien es die zahllosen Verbrechen unter dem neuen Regime der Kommunisten nach der Gründung der Volksrepublik China, der Große Sprung nach vorne, die zahlreichen politischen Kampagnen, wie die Anti-rechtskampagne, oder schließlich die Kulturrevolution, die Mu Dan 1977 gegenüber Jiang Rui-xi zu der Bemerkung veranlasste: „Jetzt brauchst du zumindest nicht mehr aufstöhnen, dass die chinesische Bevölkerung zu groß ist.“¹³¹⁹ Auch unter Deng Xiaoping wurde der chinesischen Bevölkerung und ihrem Hunger nach Veränderung in den 80er Jahren buchstäblich der Garaus gemacht, sei es zum Beispiel während der Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ oder aber, auf einem erneuten Höhepunkt von Brutalität und Totalitarismus eines Regimes, während der Niederschlagung der Tiananmen Demonstrationen 1989. Andere Gräueltaten der Kommunistischen Partei finden auch noch heute statt, um den Hunger der Menschen nach Selbstbestimmung, zum Beispiel in Xinjiang oder Tibet, und nach demokrati-

schen Rechten wie der Meinungsfreiheit zu unterbinden. Damit werden „Verbrechen für unsere Sicherheit“ geschaffen, wie Mu Dan es im vierten Teil deutlich benennt. Sie alle sind an „schamlose Versprechen“ gekoppelt, so beispielsweise die Behauptung im heutigen China, es lasse sich mit diesen Maßnahmen eine harmonische Gesellschaft schaffen.

Der Prozess, in dem diese Form von Verbrechen geschaffen wird, wird von Mu Dan im zweiten Teil des Gedichts hinterfragt. In diesem Kontext stellt sich auch die Urfrage, wie das Böse überhaupt existieren kann. Dass das Böse „von klein an“ „allmählich“ entsteht, lässt schon das Bild des „verzweifelt“, abgestumpften, bettelnden Kindes im ersten Teil des Gedichts erahnen. Dahinter steht die Grundidee, dass der Mensch von Natur aus gut und eben nicht böse ist. Doch genau an dieser Stelle setzt das Böse an: Der Mensch wird durch den Hunger korrumpiert und ist bereit, um zu überleben, Verbrechen zu begehen, denn damit wird sein Hunger gestillt, und er ist zufrieden, bis es ihm vor sich selbst graut. Das Gute vermag also selbst an diesem Punkt noch innerhalb des Bösen zu existieren: „Aufrichtigkeit vermag es niemals, ihn“, den Bruder des Hungers, das „Verbrechen“, „abzuweisen, / jeder Schwachpunkt wird geprüft, ich freue mich darüber, / bis das Grauen uns versteinert, /.“ Dabei kann sich selbst ein „unbeugsames Ideal“ in ein „Verbrechen“ verwandeln: „Aus weiter Ferne betrachtet, war er ursprünglich unser unbeugsames Ideal, / doch dann näherte er sich mit seinem strafenden Gesicht. /.“ Genau dieses Bild impliziert die Beobachtung, dass ein Ideal bei näherer Betrachtung und bei dem Versuch, es zu erreichen, sich in ein Verbrechen verwandeln kann, wie der oben erwähnte historische und aktuelle Bezug zeigt. Schließlich „stumpfen wir völlig“ ab, wobei mit diesem Verb das Adjektiv „abgestumpft“ aus dem ersten Teil variiert wird. Der Hunger nach einem „Ideal“, d.h. nach Erneuerung, die auch Revolution und Aufstand bedeutet, wird also beim Versuch, diesen zu befriedigen, korrumpiert und funktionalisiert. „Hunger“ bedeutet damit die Auslöschung der Existenz. Der Not folgt der soziale Zusammenbruch; das „Verbrechen“ trennt „alles voneinander“ und lässt die Menschen haltlos werden. Gleichwohl versucht der Mensch aus diesem „Vagabundendasein“ und der „Einsamkeit“ auszubrechen. Indem Mu Dan von „unserem“ Vagabundendasein und „unserer“ Einsamkeit spricht, bezieht er den Leser ganz konkret in diesen Vorgang des „Hungerns“ mit ein und lässt ihn selbst zu einem Protagonisten werden, der nach Veränderung strebt.

Im dritten Teil des Gedichts nimmt Mu Dan eine zusammenfassende, abstrahierende Rück- und Vorausschau auf die Hungersnot vor: „Gestern ist schon Vergangenheit. Gestern, das waren idyllische Hirtenlieder, / Tage, die wie Frühlingswasser vorbeiflossen, sie flossen hinein / in das bedeutungsschwangere Morgen: aber der Hunger ist heute. //.“ „Gestern“ ist hier Synonym für traditionelle Idylle. Es war eine Zeit, als China noch „jung“ war und auf „Austausch“ mit dem Ausland achtete; das „Frühlingswasser“ wird als Bild für die Jugend verwendet. Das „Morgen“ ist „bedeutungsschwer“, denn es sollte Veränderungen einläuten. Doch noch ist das „Morgen“ nicht erreicht, noch ist der Mensch im „Jetzt“ gefangen, wie Mu Dan es in seinem Gedicht *Auf in den Kampf – Kompanie marsch!* nennt: „Aber der Hunger ist heute. /.“ Die Idylle ist auch mit der Vorstellung eines traditionellen „Ideals“ verknüpft, das in seiner absoluten Scheinperfektion schon den Keim für sein Ende in sich trägt: „Gestern, da winkte uns das Ideal zu: Vaters Versprechen / war abgesichert, die Mutter arrangierte einen behaglichen Haushalt, die Kinder lernten, /.“ Diese perfekte Scheinharmonie konnte ganz zwangsläufig nicht ewig andauern, sondern war nur ein Aufatmen vor dem Sturm: „Gestern, das waren die Ferien des Friedens: aber der Hunger ist heute. /.“

Die widersprüchliche Beobachtung „Um den Schmerz zu beseitigen, haben wir alles mit Schmerz bezahlt. /“ lässt sich historisch erklären. Mu Dan hat dieses Paradoxon schon in seinem Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* erläutert. Der „Schmerz“ von gestern ist eine Form von *Ennui* und Dekadenz, aus der das autonome Ich zu fliehen versucht. Gleichzeitig ist es ein notwendiger Ausbruch aus dem Zustand der Demütigung durch die Kolonialmächte. Es war der Hunger nach einem neuen „Ideal“, wie er im zweiten Teil des Gedichts beschrieben wird. Doch „die Hände der Hoffnung“, die damit verbunden war, „falteten wir zusammen, das Blut der Idealisten / floss fröhlich: Gestern, da haben wir die Feinde zu Boden gebracht, / die Früchte von heute hält keiner in den Händen. /“. Mit den „Feinden“, die „zu Boden gebracht“ wurden, spielt Mu Dan auf den Sturz des Kaiserreiches an, dessen Tradition damit als Gegenpol zur Moderne abgesetzt wurde. Doch letztendlich hat diese Revolution niemandem „Früchte“ gebracht. Stattdessen hat diese Veränderung sogar neuen „Schmerz“ ausgelöst: „Tod“ und das totale „Chaos“. Die Gesellschaft bricht im Innersten auseinander, das Individuum ist haltlos. Die Tradition ist zwar vertrieben, aber die Modernität, das „Morgen“, noch nicht etabliert. Im Endeffekt bedeutet dieser „Mut“ „absolute Ziellosigkeit“, wie Mu Dan es im siebten Teil des Gedichts formuliert. Die Geschehnisse haben sich verselbstständigt, alles ist außer Kontrolle: „Das Zentrum zerfällt auf einmal: unser Heute ist ein losgerissener Drache, / der sich Richtung Morgen umdreht, es ist nutzlos, die Schnur festzuhalten, / unser Heute besteht aus Chaos, Wahnsinn, Selbstbefriedigung und Tod ohne Grund, / aber wir wollen überleben: Heute ist Hunger. /.“ Genau aus diesem Überlebensinstinkt heraus entsteht das Böse: „Der König der Hungersnot sucht den ausgemergelten Boden Chinas ab, / er lehrt uns kurzfristige und ewige Weisheit, / wieso triumphiert der Wolf: weil der Mensch zu schwach ist!“

Es bleibt die Frage zu klären, wie das individuelle Verbrechen sich zu einer historischen Dimension steigert, die primär dadurch gekennzeichnet ist, dass sie den geistigen Hunger nach einem neuen Ideal zu stillen versucht. Indirekt beschreibt Mu Dan im vierten Teil, wie sich in China nun ein neuer Staat herauskristallisiert, der aber ebenfalls nur „verschiedene Verbrechen“ mit sich bringt und somit auch keine Lösung darstellt: „Auf welche Entscheidung bewegen wir uns zu, / dass es so viele schamlose Versprechen gibt, / immer wieder kämpfen wir gegen den Tod an, /.“ Die Flucht vor dem Tod ist also erneut der grundsätzliche Auslöser für die daraus resultierenden Verbrechen. Eine wirkliche Öffnung zur Außenwelt hat nicht stattgefunden, d.h., China verschließt sich im Kern nach wie vor wirklich durchgreifenden Neuerungen. Am Ende verbiegt der Mensch seine eigenen humanistischen Grundsätze ganz wortwörtlich, indem er sich der Enge der „Gegenwart“ zu „beugen“ hat: „Die Welt ist so weit und die Gegenwart doch so bewegend, / sehr beengend, wie sollen wir uns ihr beugen, /.“ Dass die „Welt“ so weit ist und die „Gegenwart doch so beengend“, lässt sich nur durch die Zwänge eines totalitären Systems erklären, das gerade nicht nur auf jenes der Guomindang abzielt, sondern auch auf die sich gerade herausbildende Volksrepublik China der Kommunistischen Partei. Schließlich zeichnet sich im September 1947 bereits ab, dass die Kommunisten den Bürgerkrieg gegen die Nationalisten gewinnen würden. Auch im Fall der Kommunisten hat sich ein Ideal, nämlich das des neuen Menschen, bei näherer Begutachtung als ein Verbrechen an der Menschlichkeit erwiesen. In der chinesischen Literaturkritik wird Mu Dans Lyrik dagegen gerne als ausschließliche Kritik an dem Regime der Guomindang dargestellt.¹³²⁰ Sowohl der zeitlose, universale als auch der aktuelle Charakter seiner Dichtung werden dabei unterschlagen.

In seiner Analyse des Machtmechanismus benennt Mu Dan genau den Punkt, an dem das individuelle in das kollektive und politische Verbrechen umschlägt. Um nun nämlich gezielt dem

Zusammenbruch des „Zentrums“, d.h. des sozialen Zusammenhalts, also der gesellschaftlichen Stabilität entgegenzusteuern, schaffen „wir“ „verschiedene Verbrechen für unsere Sicherheit“. Entscheidend für Mu Dan aber ist, dass dieses kollektive Verbrechen nur durch die praktische Unterstützung und Mitläuferschaft des Individuums gewährleistet werden kann: „Aber die prächtige Grausamkeit existiert zwischen dir und mir, / Tugend, Gesetz und jedermanns Armut bewirken, dass wir uns gegenseitig die Kehlen zudrücken, /.“ Die „Grausamkeit“ des Individuums ist schließlich selbstzerstörerisch und basiert immer noch auf „jedermanns Armut“, sei sie physischer oder spiritueller Art. Genau dies vermittelt schon das Bild des Bettelkindes im ersten Teil.

Im 20. Jahrhundert gab es vielfältige Ausprägungen dieser gegenseitigen Zerstörung. Man denke nur an den Bürgerkrieg, den chinesisch-japanischen Krieg, die politischen maoistischen Kampagnen und schließlich die Kulturrevolution. Als Folge davon hat sich bis heute ein Zustand extremen gegenseitigen Misstrauens erhalten, der am besten mit dem chinesischen Sprichwort „Du betrügst mich und ich hintergehe dich“ gekennzeichnet werden kann. Mu Dan drückt es so aus: „Schließlich werden wir vorsichtig und hoffnungslos, die Weisen erkennen, / dass die Aufrichtigkeit direkt in ihr Verderben rast.“ Dennoch gibt er den Glauben an das Gute im Menschen nicht auf: die „Aufrichtigkeit“ „wartet“, „doch versteckt“. Diese „noch größere Torheit“, nämlich der Glaube an das Gute im Menschen, „rettet uns“. Bezieht man allerdings die letzte Zeile dieses Verses auf den folgenden Vers, so ergibt sich ein anderer Sinn: Die gesamten, von Verbrechen verursachten Missstände müssten eigentlich ganz zwangsläufig eine diesbezügliche „Diskussion“ auslösen. Ob sie tatsächlich Veränderungen bewirkt, bleibt allerdings zweifelhaft, vor allem weil es ironischerweise nur eine „Diskussion der Städter“ ist, die sich fern der Realität bewegt und den leidgeplagten „Bauern“ bewusst ausschließt. Interessant ist hierbei Mu Dans Vorstellung, dass der „Bauer“ erst durch den Kontakt mit der Zivilisation korrumpiert wird und sein ursprünglich gutes Wesen deshalb auf einmal bössartige, verschlagene Züge annimmt, als er „trickreich“ von den „Städtern“ „lernt“: „eine noch größere Torheit rettet uns, // Wir sehen den leidgeplagten Bauern in die Stadt fliehen, / sein Aufschrei hat sich schon in trickreiches Lernen verwandelt, / sein unglückliches Stück Land wird der Diskussion der Städter übergeben /.“ Das Grundproblem ist, dass der Bauer keine Autonomie besitzt. Darum bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich in einen Städter zu verwandeln, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Diese Form der Landflucht aufgrund sozialer Ungerechtigkeiten, die zu gesellschaftlichen Spannungen und Unruhen führen, ist ebenfalls bis heute hochaktuell.

Dieser Missstand ist jedoch nur ein Teil der „widersprüchlichen Kräfte“ sowie der „Schrecken“, die „jeder Tag“ „für uns bereithält“. Die Schutz-„Mauer“, die wir mit allem Verfügbaren „um uns herum“ „bauen“, kann ganz leicht „von einer Unterschrift oder einer Ratte umgestürzt“ werden. Die „Unterschrift“ bezieht sich auf die staatliche Macht, die jederzeit internationale Verträge brechen kann, aber auch einfach beispielsweise das Kriegsrecht gegen die eigene Bevölkerung verhängt, wie zum Beispiel Deng Xiaoping vor dem Tiananmen Massaker. Die „Ratte“ wiederum verweist auf den moralisch degenerierten Charakter, der den Schutzwall menschlicher Aufrichtigkeit zum Einsturz bringen kann. Hierin zeigt sich erneut das Zusammenspiel von staatlichem, bzw. kollektivem Verbrechen sowie dem individuellen Vergehen gegen die Menschlichkeit. Am Ende bleibt nur Grauen und Ziellosigkeit, die die Zerstörung des Ideals bedeutet. Die Frage des ersten Verses dieses Teils „Auf welche Entscheidung bewegen wir uns zu“ wird dahingehend beantwortet: „Der Hunger führt China in einen unterirdischen

Strudel, / wie viele nicht unerhebliche Leidenschaften hat er geschaffen und doch wieder zerstört, /.“

Im folgenden fünften Teil geht Mu Dan nun abstrakter der Frage nach, wie die „Grausamkeit“ in den „Herzen“ der Menschen entsteht. Wie kann der Mensch grausam werden, wenn er doch ursprünglich gut ist? Von Anfang an führt das Böse eine Parallelexistenz zum Guten: „Die Grausamkeit wird in unserem Herzen geboren.“ Dabei stellt Mu Dan die christlich-biblische Ansicht auf den Kopf, dass es das Gute ist, das „diese Welt erschaffen“ hat. Nicht das Gute „will“ paradoxerweise „Licht haben“, sondern das Böse. In Abwandlung des biblischen Diktums „Am Anfang war das Wort“, „Gott schied das Licht von der Dunkelheit“ sowie „Gott schuf die Welt“ heißt es bei Mu Dan: „Die Grausamkeit wird in unseren Herzen geboren, / sie will Licht haben, sie hat diese Welt erschaffen, /.“ Insofern kann der Eingangssatz „Die Grausamkeit wird in unseren Herzen geboren“ auch verstanden werden als: Am Anfang war das Wort, beispielsweise im Sinne eines Ideals, wie es im zweiten und dritten Teil beschrieben wird. Es kann sich auch um eine politische Theorie handeln, sei sie marxistisch, leninistisch oder maoistisch. Wie Mu Dan im zweiten Teil erläutert, war das „Verbrechen“, d.h. die „Grausamkeit“ aus „weiter Ferne betrachtet“, „ursprünglich“ ein „Ideal“, doch als es sich näherte, zeigte es seine wahre Fratze. Das „Wort“ des Ideals manifestiert sich letztendlich in Grausamkeit. Insofern führen das Gute und das Böse, d.h. „Ideal“ und die „Grausamkeit“, eine stete Parallelexistenz. Die „Grausamkeit“ ist ständig präsent hinter dem Scheinideal, das Mu Dan schon im dritten Teil angesprochen hat, aber es „versteckt“ sich, sei es in „deinem Reichtum“, in „meiner Sicherheit“, in der „Schönheit der Frauen“ oder in der „Erziehung zur Kultiviertheit“. Dabei ist die „Grausamkeit“ Voraussetzung für das „Ideal“ und umgekehrt. So werden für das Ideal „unserer Sicherheit“ „verschiedene Verbrechen geschaffen“, wie Mu Dan es im vierten Teil ausdrückt. Das Beängstigende daran ist, dass sich die „Grausamkeit“ durch den Widerstand des Guten im Menschen nur umso stärker „verfestigt“: „Von klein an versteckt sie sich in unserer Liebe, / unser ständiges Schluchzen verfestigt sie erst recht. / Von da an kursiert sie überall wie Goldmünzen, / sie schreibt Geschichte, sie ist die Berühmtheit der Gegenwart. /.“ Erneut verweist Mu Dan darauf, dass sich die „Grausamkeit“, genau wie das „Verbrechen“, in einem allmählichen Prozess herantreibt; darum ist sie „von klein an“ präsent. Dieses Bild hat Mu Dan schon mit der Metapher des Bettelkindes im ersten Teil und des heranwachsenden Kindes im zweiten Teil entworfen.

In diesem fünften Teil wird nun – neben der Überlegung, wie die „Grausamkeit“ im Individuum entsteht – untersucht, wie sich „Grausamkeit“ durch die Politik institutionalisieren kann und damit die Theorie des Ideals praktisch als ein Ergebnis des Bösen umgesetzt wird. Die „Grausamkeit“ ist durch ihre Institutionalisierung anerkannt und wird gehortet wie „Goldmünzen“; erst in diesem Moment kann sie omnipräsent werden: „Von da an kursiert sie überall.“ Sie führt zu Kriegen, Revolutionen, Aufständen und verschiedenen Verbrechen gegen die Menschlichkeit. So vermag es die Grausamkeit, ständig von Neuem Geschichte zu schreiben. Diese Beobachtung ist absolut zeitlos, lässt sich aber auch konkret auf die Grausamkeiten, die im Zusammenspiel zwischen Individuum und Politik entstanden sind, auf die „Geschichte“ des 20. Jahrhunderts in China beziehen. Auf dem Höhepunkt der Grausamkeit, die sich nun als institutionalisierte, Politik gewordene Theorie etabliert hat, ist „unser Werk letztlich nur“ noch „ihr Werk / und im Zentrum ihres Erfolgs haben wir ihr schon einen Tempel gebaut, /“. Die „Grausamkeit“ wird hofiert und angebetet, wie Mu Dan schon mit der Metapher der „Goldmünzen“ gezeigt hat. Sie kann sich aber auch in bestimmten Individuen manifestieren und sodann mit einem Personenkult verbinden. Diese Person befindet sich im „Zentrum“ des „Er-

folgs“ und damit zugleich auf dem Höhepunkt seiner Macht. Natürlich gibt es für diese zeitlose Form des Personenkults zahlreiche historische und gegenwärtige Beispiele. Es scheint aber auch, dass Mu Dan, als er im September 1947 dieses Gedicht verfasste, den sich abzeichnenden Personenkult um Mao Zedong vorhergesehen hat. „Je tiefer wir am Boden liegen, desto höher steigt sie empor“ ist durchaus doppeldeutig. Zum einen beschreibt das Liegen das Ergebnis des Verbeugens vor dem Götzen. „Je tiefer“ die Verbeugung ausfällt, desto stärker beten „wir“ an, bis wir in Form eines Kotas ganz auf dem Boden ausgestreckt sind. Damit erniedrigt sich derjenige, der diese Bewegung ausführt, gleichzeitig immer mehr und die angebetete Person, bzw. die „Grausamkeit“ steigt immer höher empor.

Dieses Bild des am Boden Liegens ist gleichzeitig ein Hinweis auf die Verkrümmung der Person und damit ihres Charakters. Es ist ein symbolisches, moralisches Degenerieren, ein Verfall, aber auch eine Form des Sündenfalls, wie ihn Mu Dan schon in anderen Gedichten verarbeitet hat, um die Korrumpierung der Seele und des Individuums zu erfassen, so zum Beispiel in seinem Gedicht *Die Versuchung der Schlange*. „Je tiefer wir am Boden liegen, desto höher steigt sie empor“ impliziert aber auch im umgekehrten Sinn: Je höher die „Grausamkeit“, bzw. die angebetete Person aufsteigt, desto mehr liegen diejenigen, die sich um sie herum scharren, im Dreck am Boden. Je mehr also die Grausamkeit institutionalisiert wird, desto mehr werden die den Götzen Verehrenden in ihr Elend gestoßen.

Das Gefährliche an der Grausamkeit und dem damit verbundenen Kult ist, dass man sie nicht gleich bemerkt, sondern an der Oberfläche nach wie vor ein Ideal zu erkennen meint, wie „Humanität, Ansehen, rührende Reden, liebenswürdige Gesichter“. Haben diese Begriffe normalerweise eine positive Konnotation, so werden sie in diesem Kontext durchweg ins Negative verkehrt und nehmen sogar einen volksverhetzenden Charakter an, der durch das ironisch verwendete Adjektiv „rührend“ in Bezug auf die „Reden“ besonders stark anklingt. Dass sich hinter diesen ursprünglich positiv besetzten Dingen Grausamkeit und eine Art von Versuchung verbirgt, wird der Öffentlichkeit jedoch verheimlicht: „Wenngleich es niemanden gibt, der ihren Namen ausposaunt, / kommt unser ganzer Glanz doch von ihrem; /.“ Diese Perfidität des Bösen erstickt die menschliche Existenz – „wenn wir jeden Tag ihren Feinstaub einatmen“ – und führt zu einem seelischen Tod, wenngleich der Mensch physisch weiterlebt, daher das Paradoxon der Parallelexistenz von Leben und Tod: „ah, erbebt unsere Seele – was für ein Leben, was für ein Tod! /.“ Die Parallelität der beiden Existenzformen findet sich auch in der Metapher des Bettelkindes wieder, das mit dem Leben kämpft, dem Tod geweiht ist und dessen Augen „stumpf“ sind, das heißt, auch seine Seele hat bereits den Tod gefunden.

Der sechste Teil ist eine symbolische, historische Endabrechnung vor dem Jüngsten Gericht. Durch die mehrfache Verwendung der vielen Nullen wird eine Auf- und Gegenrechnung vollzogen, mit der die Verantwortlichen zur Rechenschaft gezogen werden. In diesem Zusammenhang weist die „eiskalte Schnur von Ziffern“ symbolisch auf die Gefühlskälte hin, inmitten derer die Menschen leben: „Unter der 00000 in diesem Jahr ringen wir schwitzend nach Luft, / als ob wir uns auf ein untergehendes Boot stützen, / aus dem Leck gelaufenen Vorjahr manövrieren wir uns in den Strudel dieses Jahres. /.“ Bezeichnenderweise steht auch an der anderen Stelle, an der Nullen auftauchen, kein einziges Mal eine andere Zahl vor den Nullen. Die Nullen sind daher ganz wortwörtlich null und nichtig und verheißen damit widersprüchlicherweise keinen Reichtum, sondern absolute Armut. Die Formulierung „ringen wir schwitzend nach Luft“ ist ebenfalls zweideutig. Da der Mensch „unter“ den Nullen förmlich erdrückt wird, assoziiert der Leser die Nullen unweigerlich mit einer fortschreitenden Inflation. Diese Vorstel-

lung wird auch durch den nächsten Vers gestützt, der vom „Lebensmittelpreis“ spricht; zu den Nullen des ersten Verses werden im zweiten Vers noch drei weitere hinzugefügt. Die „Druckmaschine“ „produziert“ unbeeindruckt „seelenruhig weiter“. Gleichzeitig „sonnen wir uns“ aber „glücklich“; darum ähnelt die Bewegung des Ringens „nach Luft“ auch einer Art Börsenspekulation und dem Hecheln nach immer mehr Nullen hinter der Zahl.

Es ist die absolute Gier nach Materiellem, das in Wirklichkeit nur leer und nichtig ist, nämlich null wert: „00000“. Deshalb „stützen“ wir uns auf ein untergehendes Boot“. Dieses lässt die Menschen haltlos werden und den Boden unter den Füßen verlieren. Es ist somit auch ein Symbol für den „uralten Boden“, China, den Mu Dan im ersten Teil des Gedichts erwähnt. Das Bild des sinkenden Bootes und der Menschen auf ihm zeigt, wie sehr das Schicksal des Individuums mit dem der Nation verknüpft ist. Die Nation bewegt sich auf ihren Untergang zu und „wir“ sind daran beteiligt, bzw. beschleunigen ihn, indem wir das Boot „in den Strudel“ „manövrieren“, der Mensch und Nation gleichermaßen hinabziehen wird. Mu Dan betont das Prozesshafte des Vorgangs: Das „Vorjahr“ ist „Leck gelaufen“, der „Strudel“ befindet sich dagegen in „diesem Jahr“. Letztendlich ist der Untergang der Nation und des Individuums die letzte Konsequenz, die sich aus der Logik der vorangegangenen Gedichtteile ergibt. Die „Grausamkeit“, bzw. das „Verbrechen“ hat alle Menschen „voneinander getrennt“; das „ursprünglich“ „unbeugsame Ideal“ ist damit auch verloren. Darum wird die Nation ziel- und haltlos, was auch symbolisch auf die sich ausbreitende Identitätskrise hinweist. Ein „Morgen“, das heißt der Übergang in die Moderne, scheint nicht mehr stattzufinden, und das Gestern, primär die Ideale der Tradition, ist auch schon vergangen. Alles, was bleibt, ist das „Heute“, aber dieses ist nur von „Hunger“, dem drohenden Untergang und dem „Tod“, der neben dem „Leben“ lauert, bestimmt. Somit bleibt das Materielle der letzte Halt der Menschen, doch dieser ist nichtig und nur das Ergebnis der Suche einer Seele, die sowieso schon von dem Bösen, von „Verbrechen“ und „Grausamkeit“ korrumpiert ist.

Wie wahnsinnig jagen die Menschen den Zahlen nach. Doch die Freude darüber ist nur von kurzer Dauer, denn die Preise fallen und damit platzt auch die Spekulationsblase: „Auf einmal springen wir auf den Thron von sieben Nullen, / Ist es der Goldpreis? Der Lebensmittelpreis? Glücklich sonnen wir uns, / 00000000 ist unser Reichtum und unsere Hoffnung, / Und urplötzlich fallen die Preise, das Wasser steigt uns bis an den Hals, /.“ „Das Wasser steigt uns bis an den Hals“ korrespondiert mit der Vorstellung des „sinkenden Bootes“ – der Prozess des Sinkens hat nun bereits begonnen. „Wir“ dachten, wir könnten uns mit unserem Materiellem über die anderen erheben; daher das Bild des „Thrones“, auf dem wir uns der Sonne näher fühlen: „Glücklich sonnen wir uns.“ Mit dem daraus entstandenen „Reichtum“ war die „Hoffnung“ auf ein besseres Schicksal verknüpft. Doch Hochmut kommt sprichwörtlich vor dem Fall. Damit wird das Motiv des Fallens vor dem Götzen aus dem fünften Teil hier wieder aufgenommen. Wie schon im ersten wird auch im zweiten Vers angedeutet, dass der Reichtum null und nichtig ist, da vor den Nullen keine andere Zahl steht. Als dann die „Druckmaschine“ „seelenruhig“ „weiter“ „produziert und in Windeseile“ „jeden von uns wiederbelebt“, entsteht erneut die „Hoffnung“, den Mangel mit leerem Materialismus füllen zu können.

Dabei nimmt die tatsächliche Leere noch abstrusere Formen an: „an den Mangel hängt sie schon zehn Nullen ran, druckt unsere neue Existenz.“ Individuum und Nation geben sich der Illusion hin, im Rahmen eines materiellen Scheinaufschwungs „zu erstarken“. Das Gegenteil ist jedoch der Fall; Erstarrung und geistiger Tod: „gerade sind wir im Begriff zu erstarken, doch all dies erschreckt uns zu Tode, /.“ Gerade in Bezug auf das gegenwärtige China besitzt diese Ein-

schätzung große Aktualität. Gleichzeitig bildet sie die gesamte historische Entwicklung Chinas im 20. Jahrhundert ab. Insbesondere kann Mu Dans Gedicht auch als Vorausschau auf das Mao Regime und dessen bis heute spürbare Folgen gelten. Nach kollektiver und individueller Grausamkeit und den daraus resultierenden Verbrechen unter Mao Zedong während der politischen Kampagnen und der Kulturrevolution fand unter der von Deng Xiaoping eingeleiteten Öffnung eine extreme Kehrtwendung zum Materialismus hin statt. Die Menschen begriffen diese als ihre letzte Hoffnung, nachdem sie jegliche Form von Idealen und Glauben verloren hatten. Die Folge war wiederum ein geistiger Tod, d.h., der spirituelle Überbau, und sei er nur auf Literatur und Kunst bezogen, hatte nun noch weniger Substanz. Hinzu gesellte sich ein starkes Gefühl von Ziellosigkeit, wie es Mu Dan im siebten, dem letzten Teil des Gedichts ausführt. Dieser Zustand des geistig-seelischen Todes einer Gesellschaft ohne Werte und ohne Ziele im Leben hält bis in die Gegenwart an.

Im siebten Teil des Gedichts drängt Mu Dan nun darauf, dass die „Hoffnung“ niemals sterben darf, denn sie ist das Letzte, was den Menschen geblieben ist. Damit nimmt dieser letzte Teil religiöse Züge an und ähnelt, ganz besonders durch die mehrmalige Wiederholung der Formel „Wir hoffen darauf, eine Hoffnung zu haben“, einem Gebet, das auch eine Form der Suche nach Halt und Sinn im Leben ist. Insofern ist dieser Teil auch als eine Antwort auf die Misere des Individuums und der Nation zu verstehen: Die Identitätskrise kann nur dann bewältigt werden, wenn die Menschen einen spirituellen Glauben finden können, da dieser es vermag, ihnen Orientierung zu geben. Die daraus erwachsende „Hoffnung“ könnte der Anker im Meer der „Ziellosigkeit“ sein: „Wir hoffen darauf, eine Hoffnung zu haben, / und danach erst Demütigung, Schmerz, Mühsal und Tod zu erfahren, / denn durch unser glänzendes Blut fließt Mut, / doch im Zentrum des Mutes: Ziellosigkeit, /.“ Die „Hoffnung“ ist damit die entscheidende Kraft, die negative Erfahrungen wie „Demütigung, Schmerz, Mühsal und Tod“ bewältigen kann. Denn der „Mut“ im „glänzenden Blut“ hat sich als trügerisch und nutzlos erwiesen, da in seinem „Zentrum“ nur „Ziellosigkeit“ ist. Darin zeigt sich die totale Desillusionierung nach dem Erleben von physischem und geistigem Hunger, von „Verbrechen“ und „Grausamkeit“. Das Bild des „Mutes“ im „glänzenden Blut“, der zu nichts mehr taugt, spiegelt nicht nur den Verlust pathetischer Ideale, sondern auch eine gewisse Klarsichtigkeit, die vielleicht aus dem Prinzip Hoffnung resultiert und die genau die Propagandaphrasen durchschaut. Die „Hoffnung“ ist dem realitätsfernen, geschönten Ideal diametral entgegengesetzt, und sie hat nicht, wie das Ideal, Tote auf dem Gewissen: „Wir hoffen darauf, eine Hoffnung zu haben, / sie sagt: schön bin ich keineswegs, jedoch betrüge ich nicht, / denn wir haben in so viele Augen von Toten geblickt, / in denen Funken der Verzweiflung aufblitzten, /.“ An dieser Stelle wandelt Mu Dan geschickt den gängigen Propagandaausdruck der „Funken des gerechten Zorns“ in „Funken der Verzweiflung“ um und klagt damit gezielt den volksverhetzenden Charakter der Propaganda und der ideologischen Politik insgesamt an. Die Menschen wollen nicht weiter von Idealen „betrogen“ werden und unter der daraus resultierenden „Grausamkeit“ und „Verbrechen“ leiden. Selbst ein „Versprechen“ nach den „Qualen vieler Jahre“, die „mit einem stillen Tod enden“, können die Menschen sich nicht mehr erhoffen, da dieses ebenfalls auf ein Ideal hinausläuft, die Menschen aber keines mehr ertragen können.

Daher „gibt“ es „nur Leere“ und die Menschen begreifen, dass bis zu einer Änderung dieses Zustands noch unendlich viel Zeit vergehen wird. Mu Dan verwendet die Metapher der „nächsten Menschheit“, um diesem Dilemma Ausdruck zu verleihen: „aber es gibt nur Leere, da begreifen wir, dass wir noch immer nur / die Vorfahren der nächsten Menschheit sind, die ihr Glück finden wird, /.“ Mit diesen Worten nimmt Mu Dan das Bild der menschlichen Suche

von der „Leere“ zur „Bereicherung“ auf, das er schon im gleichnamigen Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung* entworfen hat. Bis jetzt ist die „Leere“ nur eine „namenlose Dunkelheit“, und den „Anfang“ des Weges zur „Bereicherung“ müssen die Menschen sich noch „bahnen“. Dieser „Anfang“ wird jedoch erschwert durch die Anhäufung der „Schmach vieler Jahre“. Hier nimmt Mu Dan das Leben des Bettelkindes aus dem ersten Teil, aber auch die anderen vorangehenden Teile des Gedichts mit auf. Die „Schmach“ beinhaltet Kraft- und Hilflosigkeit aufgrund des Hungers, Verbrechen und Grausamkeit, die moralische Korruption des Ichs sowie die Ziellosigkeit in der jetzigen Leere, der „namenslosen Dunkelheit“. Die „Schmach“ ist wie „Kälte“, die selbst noch in die „Knochen der Toten“ zu stechen vermag, doch sie will noch mehr: sie „will auch“ „unser Leben zerstören“. Diese Aussage wirkt zwar nüchtern und desillusioniert, zeigt aber gerade in der Desillusionierung ihre Stärke. Denn nun ist der „Anfang“ eines Auswegs aus der „Leere“ und der „Dunkelheit“ gefunden, der sich gleichzeitig gegen die Machthaber richtet, die die „Grausamkeit“ und das „Verbrechen“ nach wie vor fest in den Händen halten: „Wir hoffen nur noch darauf, eine Hoffnung als Rache zu haben.“ Darin schwingt, wie schon in den Gedichten *Preisung der Schönheit* und *Der Bauernsoldat* die Warnung an die Herrschenden mit: „die Menschen werden eines Tages an euch Rache üben, für eure Verbrechen.“ Insofern impliziert dieser Abschluss auch einen moralischen Neuanfang, wie ihn Mu Dan schon in seinem Gedicht *Lob auf das Herz* postulierte: Am Ende muss und wird eine historische Richtigstellung stattfinden.

Teil III. 5 Die bitteren Früchte II

*Vier Gedichte*¹³²¹

Vier Gedichte beschreibt den Verlust als Daseinsform des chinesischen Volkes und als Inbegriff des neuen Zeitalters, sei es der Verlust echter Werte und Beziehungen, der Moral und auch des Glaubens. Die Wiederbelebung des Glaubens sieht Mu Dan als einzige Rettung aus der Identitätskrise seiner Nation.

Vier Gedichte

(1)

Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen!
Aber die Welt hält dafür mit ihren Händen nur das Erbe bereit,
die Weisheit erreicht uns nur langsam: Lügen, Flüche und Terminologien
werden von uns immer noch in nicht fassbare, bewegliche Schriftzeichen übersetzt,
wie die Geschichte

Die Menschheit umarmt ein Muster:
starr wiederholtes Abschlichten, ein Ideal,
Geburt, Tod und Doppelmoral: die Zeit entsteht aus zwei Extremen
und gibt dir dein jetziges Ich, ebenso doppeldeutig, verwundet, verbogen.

Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen: Aber werdet nicht
träge und sorglos, zieht ihm den Namen einer Person, einer Kampagne, einer Idee an,
gleich einem fest umschließenden Mantel, lasst das Subjekt nicht verdummen,
das sich daran klammert und immer noch nachdenkt,

Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen! Schmerz
und Gefahr, erneut müssen wir uns für Tod und Metamorphose entscheiden,
jede Quelle, die leben will, ist auf der Suche
nach sich selbst und der freudigen Zusammenkunft im Ozean.

(2)

Sie brauchen so sehr einen Glauben, die Ungerechtigkeiten der Welt
lähmen auf einmal erneut ihren Willen,
von einem Portrait, das wie der Abendhimmel voller Sterne ist,
sammeln sie ein Wort nach dem anderen auf, und ordnen

die Welt neu, mit der Zerstückelung von Sätzen und Zitaten,
wie ein Grundschüler, der seine Rechenaufgaben macht,
der Hunger wird für sie zur Übung,
mutig suchen sie nach einer Lösung,
„Jeder ist unzufrieden!“ erhält die höchste Punktzahl,

Brot und Protest erzeugen einen einzigen Jubelschrei,
der ihnen hilft, sich Richtung Macht zu bewegen,
die neben der Gewalt marschiert, sie stürzen die Gegenwart

mit Gewalt um, schaffen eine Realität und radieren das „Nein“ für die Zukunft aus.

Liebe ist so wertvoll geworden: was sie uns geben,
raubt uns unser gesamtes Wissen und unsere Entscheidungskraft
und richtet uns wieder nach einer neuen Omnipotenz aus,
sie vereinheitlichen die Menschheit, wie einen angelegten Friedhof.

(3)

Ein Zeitalter, das sich noch niemals aufgerichtet hat, noch unverheiltes Unrecht,
geheime Tendenzen in der Ordnung, längerfristig verleugnete Schulden,
die im Eis eingefrorene Leidenschaft will sich jetzt Bahn brechen:
Komm nur, was hinter den Kulissen war, erscheint nun auf der Bühne;

Illusionen, Bühnenbeleuchtung, Effekte, alles hat sich schon versammelt,
„Zwangsläufigkeit“ hat schon die Bühne betreten, lasst uns dem Verlauf ihres Dramas folgen –
ah, dieser unabänderliche Katalog menschlicher Gefühle,
wenngleich neue Namen eingetragen werden, zieht eine Bewegung immer noch
die andere nach sich, die Macht positioniert sich, in der Verfolgung und nicht in der Toleranz.

Aufrichtigkeit ist nach wie vor Aufrichtigkeit, die Gerechtigkeit verblutet nach wie vor,
Wer ist der eigentliche Sieger? Der Mensch, der kollektiv mordet?
Ist das der Regisseur der Geschichte, der den Menschen das Herz bricht?

Weil Mal für Mal, wunderschöne Worte glaubhaft erscheinen,
muss er uns zwangsläufig das Herz brechen, hat er zwangsläufig Erfolg,
Mal für Mal sind es nur Tricks, die übrig bleiben.

(4)

Gegenwärtig kämpfen wir um des Schlechten willen für das noch Schlechtere,
die Gewalt wird gerade in kleine Erfolge eingelöst,
die Politik erklärt, dass alles Wunderschöne in ihrer dreckigen Hand liegt,
lauf nur mit ihr mit, Genosse, intrigiere, lüge oder morde.

Was ein Werkzeug war, ist nun wieder ein Werkzeug,
die ganze notleidende Menschheit hat getrennt voneinander einen Vertrag unterschrieben
und noch mehr Blut und Tränen damit hervorgerufen, um auf Umwegen in die Zukunft zu ge-
langen
wird das „Jetzt“ und seine Akteure kampfbereit voreinander aufgereiht:

Gewehrmündungen, Jubelschreie und Helden, die Werkzeuge steuern:
glauben daran, dass am Ende die Liebe steht, und sie von der Liebe begnadigt werden,
darum ein Fehler nach dem anderen und der Glaube, dass der Samen
der Gewalt den Frieden eröffnet,

Der Erfolg der Flucht! Von Anfang an ist die Niederlage das Ende,
und es gibt noch unzählige Blickwinkel, die von der Zeit eingesogen werden,

weil Brot und Freiheit uns gerade erringen, aber nicht von uns errungen werden!

August, 1948

4 *Gedichte* wurde von Mu Dan im August 1948 verfasst. Der chinesisch-japanische Krieg war nach der Kapitulation Japans 1946 beendet, die Kommunisten hatten den Bürgerkrieg für sich entschieden und Jiang Jieshi 蔣介石 (Jiang Kaishek) floh mit einem Großteil der Nationalisten nach Taiwan. Wie im ersten Teil dieser Arbeit bemerkt, begann der Linksruck, der die Medien nach der Machtübernahme erfasste, bereits 1947. Im August 1948 war er bereits allgegenwärtig: die Gleichschaltung der Medien begann schon in dieser Zeit in offenen Terror umzuschlagen; liberale Zeitungen, die sich in diesem Vorgang nicht bewegen wollten, wurden zwangsgeschlossen. Dass sich in diesem „neuen Zeitalter“ keine Demokratie entwickeln würde, hatte Mu Dan bereits ein Jahr vor dem Verfassen von 4 *Gedichte* am eigenen Leib erfahren, als die von ihm geführte *Neue Zeitung* im August 1947 eingestellt werden musste. Als Herausgeber hatte sich Mu Dan gezielt für den Aufbau eines demokratischen, westlich aufgeklärten Bewusstseins eingesetzt. Freie Meinungsäußerung, das Aufdecken von Missständen wie Korruption war das Hauptanliegen seiner Zeitung; ebenso der Dialog mit den Lesern, um Verantwortungs- und Rechtsbewusstsein sowie autonomes Denken zu fördern. Die Hoffnungen, die Mu Dan dabei für den Aufbau eines „neuen Zeitalters“ hegte, erfüllten sich nicht. Stattdessen wiederholten sich bestimmte Standardmuster der Geschichte, in denen vor allem das einfache Volk terrorisiert und propagandistisch manipuliert wird.

Diese Enttäuschung, die die „bitteren Früchte“ der Erkenntnis mit sich bringen, hat Mu Dan schon besonders ausdrucksstark in seinem Gedicht *Verhungerndes China* verarbeitet. In 4 *Gedichte* wird nun schwerpunktmäßig das in *Verhungerndes China* enthaltene Motiv der historischen Abrechnung weiter ausgeführt. Es ist eine Anklage gegen die bestehenden politischen Verhältnisse, in der sich auch die Aufforderung an die Bürger verbirgt, sich gerade nicht manipulieren zu lassen. All dies ändert nichts an der Desillusionierung der Menschen und der Tatsache, dass sie alles, was ihnen ursprünglich Halt gegeben hat, verloren haben, seien es ihre „Ideale“, ihr „Glauben“ oder aber echte menschliche Beziehungen, wie sie die „Liebe“ ermöglicht. Der Verlust ist zu ihrer einzigen Daseinsform geworden, und an diesem Zustand hat sich bis heute nichts geändert. Genau deshalb ist dieses Gedicht von großer Aktualität. Es lässt sich daran ein Stillstand der Denkmuster und der gesellschaftlichen Entwicklungen ablesen, der beängstigend ist. Da Mu Dan im vierten Teil dieses Gedichts die „Genossen“ direkt anspricht und sich 1948, kurz vor der Gründung der Volksrepublik China, schon abzeichnet, dass das „neue Zeitalter“ eindeutig kommunistisch wird, kann dieses Gedicht – abgesehen von seiner zeitlosen Einschätzung bestimmter historischer Abläufe – auch direkt als eine Kritik an der Kommunistischen Partei verstanden werden. Dass Mu Dan derart deutliche Kritik übt, ist verständlicherweise niemals von chinesischen Literaturkritikern beachtet worden, genauso wie unterschlagen wird, dass die Kommunisten für die Schließung von Mu Dans *Neue[r] Zeitung* verantwortlich waren und eben nicht die Nationalisten, da zu diesem Zeitpunkt der Hauptsitz der Zeitung, die Stadt Shenyang, bereits von den Kommunisten kontrolliert wurde. Allerdings hatte Mu Dan Korruption und andere Missstände in beiden politischen Lagern aufgedeckt. Er war also gewissermaßen doppelt enttäuscht worden, denn beide Ideologien wurden in ihrer Umsetzung von der „Politik“ und deren „Gewalt“ an den Bürgern missbraucht, wie Mu Dan auch im vierten Teil von 4 *Gedichte* erläutert.

Die Desillusionierung, die in *Hungerndes China* und *4 Gedichte* einen vorläufigen Höhepunkt erfährt, ist noch tiefgreifender als in den vorangehenden Gedichten des vierten Teils „Die bitteren Früchte“. Mit ihr setzt eine entscheidende Wende in Thematik und Inhalt von Mu Dans Lyrik ein. Je stärker die ideologische Kontrolle greift, je mehr die Kampagnen und Repressalien zunehmen, desto politischer werden Mu Dans Gedichte und desto hartnäckiger verfolgt er seinen eigenen poetischen Stil und Inhalt, der dem Mainstream der maoistischen Literatur diametral entgegengesetzt ist. Diese Tendenz ist besonders auffällig und unter den Umständen eines nicht-demokratischen Systems bewundernswert, da die allgemeine Entwicklung unter den Autoren angesichts des politisch-ideologischen Drucks genau in die gegenteilige Richtung zielte. Sie beharrten eben gerade nicht auf ihrem eigenen Stil, sondern schlossen sich stattdessen freiwillig oder gezwungenermaßen dem des „neuen Zeitalters“ an. In *4 Gedichte* kündigt Mu Dan an, dass er keineswegs diesen Weg beschreiten wird. Die sich im ersten Teil wiederholende Aufforderung „Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen!“ ist darum voller Ironie und Sarkasmus. 1976 erinnert sich Mu Dan an dieses „neue Zeitalter“ und den Vorschlag „vieler Leute“, doch „mit dem Zeitalter zu gehen“.¹³²² Dabei zeigt sich Mu Dan selbst erleichtert und zufrieden, dass er gerade nicht den Aufforderungen nachgekommen ist und seinen eigenen Stil bewahrt hat.

„Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen!“ könnte daher viel eher lauten: „Lasst uns dem neuen Zeitalter den Rücken zukehren!“ und eben nicht „mit“ ihm „mitlaufen“, „Genossen“! Gerade darin zeigt sich der starke Appellcharakter dieses Gedichts. Im allgemeinen Lob auf das „neue Zeitalter“ und die „Befreiung“ durch Mao Zedong – so der Jargon der chinesischen Geschichtsbücher – ist es nötig, eine Stimme der Kritik zu Wort kommen zu lassen. „Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen! / Aber die Welt hält dafür mit ihren Händen nur das Erbe bereit, / die Weisheit erreicht uns nur langsam“ lässt sich auch so verstehen, dass China gar nicht in der Lage ist, das „neue Zeitalter willkommen“ zu „heißen“. Die Menschen können, im übertragenen Sinne, dem Zeitalter gar nicht die Hände schütteln, da sie bereits etwas in den Händen halten, nämlich „nur das Erbe“ – und nichts anderes. Das „Erbe“ als Begrüßungsgeschenk für das „neue Zeitalter“ impliziert wiederum, dass es keine Veränderungen, sondern nur Wiederholungen der Vergangenheit geben wird. Die Einsicht, die „Weisheit“, dass sich an den Zuständen etwas ändern müsste, „erreicht“ die Menschen erst gar nicht. Nach dieser Lesart ist der Begriff der „Weisheit“ positiv besetzt, denn er beinhaltet einen autonomen Geist und die Fähigkeit, die wahren Verhältnisse des neuen Zeitalters zu durchschauen. Wird jedoch „Weisheit“ mit dem nachfolgenden Satz in Verbindung gebracht, erfährt er die gegenteilige Bedeutung. Diese extremen Unterschiede der Verständnismöglichkeiten lösen beim Leser einen starken Überraschungseffekt aus, der ihn die Scheinrealität hinter der Oberfläche von Begriffen und Ansichten hinterfragen lässt: „die Weisheit erreicht uns nur langsam: Lügen, Flüche und Terminologien / werden von uns immer noch in nicht fassbare, bewegliche Schriftzeichen übersetzt, / wie die Geschichte.“ Die zunächst scheinbar positiv konnotierte „Weisheit“ bezieht sich nunmehr auf Volksverhetzung und das beliebige Umschreiben der „Geschichte“. Der Ausdruck „immer noch“, den Mu Dan im Laufe des Gedichts mehrmals verwendet, verweist darauf, dass es sich hier um eine uralte Matrix handelt, die von der „Welt“ ständig wiederholt wird. Hier spricht Mu Dan speziell die Herrschenden an, die die Vision eines „neuen Zeitalters“ formen, wiewohl dieses aufgrund der ständigen Wiederholungen gar nicht existieren kann.

Die „Lügen, Flüche und Terminologien“ können, genau wie beim Buchdruck, als „bewegliche Schriftzeichen“ beliebig ausgetauscht werden. Die konkrete Version, sei sie marxistisch

und/oder maoistisch, orientiert sich an den Eigenschaften, die das „neue Zeitalter“ besitzen soll und die dementsprechend von der Machtelite festgelegt werden. Dass diese „beweglichen Schriftzeichen“ „nicht fassbar“ sind, bezieht sich einerseits auf ihren realitätsfernen Charakter, da sie als Ideal oder als Theorie in ihrem Aufbau einem Luftschloss gleichen. Andererseits impliziert diese Formulierung, dass die „Lügen, Flüche und Terminologien“ gewissermaßen über dem Volk schweben: Nicht das Volk hat sie festgelegt, sondern die Machthaber, die über ihr Schicksal bestimmen. Dadurch wird symbolisch und faktisch eine unübersehbare Distanz zwischen Volk und Herrschenden aufgebaut, die Mu Dan bereits in seinem 1940 verfassten Artikel „*Als er das zweite Mal starb*“¹³²³ dargestellt hat. Der Effekt ist, dass die Menschen sich nicht mehr mit diesen Idealen oder Theorien identifizieren können, da sie ihrem tatsächlichen Leben, ihren Gefühlen und ihrem Denken überhaupt nicht mehr entsprechen. Noch erschreckender ist, dass auch „die Geschichte“ in „bewegliche Schriftzeichen übersetzt“ wird. Sie wird also ständig im Sinne der Machthaber neu geschrieben, uminterpretiert und deren jeweiligen „Lügen, Flüchen und Terminologien“ angepasst. Es ist ein absolut universales Muster, das Mu Dan hier beschreibt, aber es lässt sich auch konkret auf 1948 beziehen, das Jahr, das für Mu Dan den Anstoß gab, mit dem propagandistisch inszenierten „neuen Zeitalter“ abzurechnen. Die Kommunistische Partei stellt sich als diejenige dar, die China befreit habe, und zwar gleichwohl von den Nationalisten und den Japanern. Dass der Krieg zwischen China und Japan letztendlich nur durch den Abwurf der amerikanischen Atombombe über Japan entschieden wurde, wird bezeichnenderweise verschwiegen. Gleichzeitig werden neue Terminologien eingeführt, die als eine Mischung aus Marxismus- und Mao Zedong Gedanken eine neue Form von Ideologie und Ideal ergeben. Wie beliebig Terminologien austauschbar sind, lässt sich bis heute in China gut beobachten; es reicht, sich die jüngste Vergangenheit und Gegenwart anzuschauen. Innerhalb von acht Jahren, von 2006 bis 2014, hat ein Austausch zweier politischer Propagandaschlagwörter stattgefunden: von der „harmonischen Gesellschaft“ (*hexie shehui* 和谐社会) hin zum „chinesischen Traum“ (*zhongguo meng* 中国梦), beide in der Tat genauso undefinierbar und „nicht fassbar“, wie Mu Dan es nennt.

Die rasche Abfolge der „Lügen, Flüche und Terminologien“ erfolgt im Rahmen eines geschichtlichen „Musters“, das von der „Menschheit“ „umarmt“ wird. Es besteht aus einem ständig wiederholten, dialektischen sich Ablösen verschiedener Extreme: „starr wiederholtes Abschlachten, ein Ideal, / Geburt, Tod und Doppelmoral“, die einander bedingen und sich gegenseitig auflösen. Die Korrelation von „Abschlachten“, bzw. „Gewalt“ und „Verbrechen“ einerseits und dem „Ideal“ andererseits hat Mu Dan auch in seinem Gedicht *Verhungerndes China* aufgezeigt. Eines haben allerdings alle Arten von Extremen gemeinsam: Ihr Übergang zueinander ist fließend, kann plötzlich eintreten und ist daher niemals vorhersehbar. Ebenso verhält es sich bei der „Doppelmoral“, die quasi als Wortspiel die Extreme Moral und „Lügen“ miteinander vereinigt. Mu Dan bezieht dabei den Leser direkt ein: „die Zeit besteht aus zwei Extremen / und gibt dir dein jetziges Ich, ebenso doppeldeutig, verwundet, verbogen. /.“ Damit wird der Mensch zu einem passiven Element der Zeit, bzw. zu einem Abbild seines jeweiligen Zeitalters, in seinen Grundsätzen ebenfalls „doppeldeutig“ und „verbogen“. Allerdings impliziert diese Charakterisierung auch in diesem Gedicht, wie in *Verhungerndes China*, dass der Mensch ursprünglich von Geburt an gut ist und sich die „Doppelmoral“ erst im Laufe seines Lebens entwickelt. Darum wird er, sobald er moralisch korrumpiert ist, symbolisch von der „Zeit“ „verwundet“.

Insofern bietet das „neue Zeitalter“ keinerlei Sicherheit und Halt, oder gar Verbesserung, wie es die Propaganda von 1948 – und von heute – den Menschen suggeriert. Die Aufforderung

„Aber werdet nicht träge und sorglos“ ist an die Bürger gerichtet, sich nicht zurückzulehnen, sondern aufmerksam zu bleiben. Dabei lässt die Ironie der Geschichte Mu Dan fast hellseherisch wirken; zwar sind der Bürgerkrieg und der chinesisch-japanische Krieg beendet, doch die „Ferien des Friedens“ sind tatsächlich nur von kurzer Dauer. Der Terror und die Welle der Gewalt durch die politischen Kampagnen in den 50er Jahren wie die Antirechtskampagne und die 1966 folgende Kulturrevolution zeigen genau die Facetten des „neuen Zeitalters“, die Mu Dan schon 1948 vorhergesagt hatte. „Werdet nicht träge und sorglos“ beinhaltet gleichzeitig aber auch die Vorstellung, dass die Menschen ständig in Bewegung bleiben sollen, um gar nicht auf den Gedanken zu kommen, das System zu hinterfragen und damit seine Stabilität zu gefährden – eine Idee, an der Mao Zedong in der Tat Gefallen hatte, und wäre er 1976 nicht gestorben, hätte sich die Tabula rasa der Kulturrevolution erneut wiederholt: „zieht“ dem „neuen Zeitalter“ „den Namen einer Person, einer Kampagne, einer Idee an, / gleich einem fest umschließenden Mantel, lasst das Subjekt nicht verdummen, / das sich daran klammert und immer noch nachdenkt, /.“ Es ist eine ironische Warnung an die Machthaber, die Massen nicht offen zu „verdummen“, sondern den Schein zu wahren, man beziehe sie in Entscheidungsprozesse mit ein. Vor allem müssen sie aktiv gehalten und damit am wirklichen Reflektieren über die Geschehnisse um sie herum gehindert werden. Gleichzeitig sollen ihre Gedanken in Aktion bleiben, wobei Denken allerdings nur in Führungszeichen gesetzt werden sollte, denn in Wirklichkeit wiederholen die Menschen nur die Slogans. In Mu Dans Worten sind es die „Lügen, Flüche und Terminologien“, die ihnen von einer „Person“, wie zum Beispiel Mao Zedong, die das Zeitalter repräsentiert, vorgegeben werden. Außer dieser „Person“ kann es auch eine „Kampagne“ oder eine „Idee“, d.h. eine Ideologie oder Theorie, sein, die ihnen noch die letzten Reste eines autonomen Willens raubt. Denn es sind eben diese Faktoren, die die Menschen „gleich einem fest umschließenden Mantel“ einzwängen. Dieser „Mantel“ gibt gerade nicht Wärme und Sicherheit, sondern schränkt bewusst ein. Damit ergibt sich ein auffallender Widerspruch zu der Aufforderung „nicht / träge und sorglos“ zu werden. An diesem gezielten Widerspruch wird deutlich, dass es sich nur um Scheinaktivitäten handelt, die in einem genau abgesteckten Rahmen stattfinden und die Massen in ihrer physischen und geistigen Freiheit einengen.

Der Ausruf „Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen“ ist auf zweifache Art und Weise hervorgehoben. Zum einen ist es die Kennzeichnung durch das Ausrufezeichen, zum anderen die dreimalige Wiederholung dieses Satzes im ersten Teil. Der dadurch bewirkte Appellcharakter verdichtet sich im letzten Vers zu purem Sarkasmus: „Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen! Schmerz / und Gefahr, erneut müssen wir uns für Tod und Metamorphose entscheiden, /.“ Letztendlich hält das „neue Zeitalter“ also nichts anderes als „Schmerz“, „Gefahr“ und „Tod“ bereit. Die Temporalbestimmung „erneut“ verweist, ebenso wie das „immer noch“ aus dem ersten Vers, darauf, dass sich hier ein geschichtliches Muster wiederholt. Dies wird noch zusätzlich durch den Prozess der „Metamorphose“ unterstrichen. Damit wird als Abschluss des ersten Teils das Motiv der austauschbaren „beweglichen Schriftzeichen“ aus dem Eingangsvers aufgenommen. Es erfolgt ein abstrakter Hinweis auf die geschichtliche Dialektik, die auch heute noch wirksam ist: „jede Quelle, die leben will, ist auf der Suche / nach sich selbst und der freudigen Zusammenkunft im Ozean“. Eine „Idee“, eine „Person“ und eine „Theorie“ können also erst in ihrem Zusammenspiel zur Entfaltung kommen, das heißt, der gedankliche Ansatz bedarf der Verknüpfung mit einem Gesamtkonzept, das wiederum von einer bestimmten, zum Anführer oder gar zum Götzen stilisierten „Person“ umgesetzt werden muss.

Der zweite Teil erläutert, auf welchen allzu menschlichen Bedürfnissen die Volksverhetzung und der Missbrauch aufbauen: „Glaube“, „Liebe“, „Hunger“ und Suche nach geistigem Halt. Die Aussage aus dem Eingangsvers „Sie brauchen so sehr einen Glauben“ erklärt auch, warum sich die Menschen nicht dagegen wehren, den „fest umschließenden Mantel“, bestehend aus einer Person, einer Kampagne, einer Idee, in die das „Zeitalter“ verpackt ist, anzuziehen. Tatsächlich ist es aber die Suche nach einem spirituellen „Glauben“, den Mu Dan meint und der die Menschen vorantreibt. Genau an dieser Suche setzt der Missbrauch der Ideale, nach denen sich die Menschen sehnen, an. Der derart missbrauchte „Glaube“ wird auf diese Art und Weise negativ besetzt, denn er „lähmt auf einmal erneut ihren Willen“, der autonome Geist und sein Urteilsvermögen werden also bewusst ausgeschaltet. Wieder handelt es sich um einen universalen historischen Prozess, der nun scheinbar zufällig – „auf einmal erneut“ – ausgelöst wird, in Wirklichkeit aber bewusst von bestimmten Personen forciert wird. Damit verbunden ist automatisch eine Form von Götzenkult: „von einem Portrait, das wie der Abendhimmel voller Sterne ist“, also ein strahlendes Vorbild, das auch ein Ideal verkörpert, bzw. es bestimmt und wie ein „Abendhimmel“ einen festen Bestandteil des menschlichen Weltbildes ausmacht.

Hinzu kommt der Wunsch des Menschen, sich die eigene Welt möglichst simpel zusammenzureimen. Da der „Wille“ „gelähmt“ ist, ist auch das selbstständige Denken ausgeschaltet. Insofern reden die Massen nur noch das nach, was das Götzen-„Portrait“ ihnen vorgibt und handeln auch dementsprechend. Es ist quasi eine Assoziationskette, der Mu Dan in diesen Versen nachgeht. „Von einem Portrait, das wie der Abendhimmel voller Sterne ist, / sammeln sie ein Wort nach dem anderen auf, und ordnen / die Welt neu mit der Zerstückelung von Sätzen und Zitaten /“ – diese „Sätze“ und „Zitate“ werden dem Götzenanbeter vorgegeben; sie sind aus einem größeren Kontext herausgerissen und deshalb „zerstückelt“. Eben dieser Prozess läuft der natürlichen Ordnung und der Realität zuwider: Die „Welt“ wird „neu“ „geordnet“. Dies impliziert auch, dass eine Ordnung die andere gewaltsam umstößt; dieser Ablauf kann sich ständig wiederholen. Die Geste des Verehrens kann sich beispielsweise auf das überdimensionale „Portrait“ Mao Zedongs beziehen, das bis zum heutigen Tage auf dem Tiananmen Platz hängt. Diese Art der Idealisierung und des sich Unterwerfens verarbeitet Mu Dan folgendermaßen: Sie „sammeln“ „ein Wort nach dem anderen auf“, ein anschauliches Bild der freiwilligen oder erzwungenen geistigen Unterwerfung und gleichzeitig eine Geste des Verbiegens, sei es der eigenen Grundsätze, des Charakters oder auch der Moral. Schließlich kann diese Beschreibung auch dahingehend verstanden werden, dass eine Theorie und die entsprechenden Maximen und Handlungsanweisungen mitsamt der an sie gebundenen Person schonungslos auseinandergenommen und nach Gutdünken neu angeordnet werden, je nachdem, wie es die Situation erfordert und wie es von der Machtelite festgelegt wird. Dies kann zum Beispiel darauf bezogen werden, wie Mao die marxistische Theorie ausgelegt und beliebig verändert hat. Dadurch wird China, die „Welt“, im kommunistischen Sinne neu interpretiert. Dies bedeutet extreme gesellschaftliche Veränderungen, hat also im wahrsten Sinne des Wortes eine ganz konkrete Neuordnung der Welt zur Folge, wie zum Beispiel die Enteignung der Großgrundbesitzer. Die Entmündigung des Individuums, die dieser Prozess mit sich bringt, lässt Mu Dan an einen „Grundschüler“ denken, „der seine Rechenaufgaben macht, /“.

Damit Volksverhetzung und Manipulation jedoch am besten greifen können, bedarf es ganz einfach nur eines Faktors, des „Hungers“, denn Fressen kommt nicht nur für Brecht vor der Moral: „Der Hunger wird für sie zur Übung, / mutig suchen sie nach einer Lösung, / Jeder ist unzufrieden!“ erhält die höchste Punktzahl, /.“ Eben diese „Lösung“ erkennen diejenigen, die

an die Macht wollen – ebenfalls ein universelles Schema, das sich bis heute beständig wiederholt und die Grundlage für weitere Manipulationen bietet. So erkannte Mao die Unzufriedenheit der Bauern und brachte sie dazu, seine Guerillataktik zu unterstützen, was wiederum den Ausschlag für einen Sieg im Bürgerkrieg gegen die Nationalisten gab. Dementsprechend vereinigen sich „Hunger“ und der Wunsch nach Veränderung bestehender Missstände und eben bestimmten Eliten den Weg „Richtung Macht“: „Brot und Protest erzeugen einen einzigen Jubelschrei, der ihnen hilft, sich Richtung Macht zu bewegen.“ Aus diesen Voraussetzungen erwächst ein Putsch, ein Aufstand oder eine Revolution. Doch wie Mu Dan schon im Gedicht *Verhungerndes China* erkannt hat, artet die Umsetzung eines ursprünglichen „Ideals“ in „Verbrechen“ und „Gewalt“ aus. Damit wird auch das „Ideal“ mitsamt seiner Theorie missbraucht. Denn „neben der Macht“ „marschiert“ die „Gewalt“, „sie stürzen die Gegenwart / mit Gewalt um, schaffen eine Realität und radieren das ‚Nein‘ der Zukunft aus. /“. Zum Schluss werden aufgrund dieses Mechanismus alle Menschen zu Ja-Sagern, und der Widerstand wird mit Gewalt und Terror „ausradiert“. Verbunden mit dieser Situation ist gegenseitiges Denunzieren, Misstrauen und Vertrauensbruch. Dadurch werden die menschlichen Beziehungen vollkommen zerstört. Das gegenseitige Misstrauen nach dem Terror der Kulturrevolution und der politischen Kampagnen, die Den Xiaoping unter anderem Vorzeichen in den 80er Jahren fortsetzte, ist bis heute geblieben und hat das Miteinander in China oftmals durch das Streben nach gegenseitigem Nutzen, Brauchen und Missbrauchen ersetzt. „Liebe ist wertvoll geworden“, weil sie nicht mehr vorhanden ist, d.h. aber auch: Liebe, bzw. uneigennützig, zwischenmenschliche Beziehungen waren ursprünglich selbstverständlich. Doch was die Herrschenden fördern, ist Entmündigung, Untertanenmentalität und kollektive Gewalt: „was sie uns geben, / raubt uns unser gesamtes Wissen und unsere Entscheidungskraft, / und richtet uns wieder nach einer neuen Omnipotenz aus, / sie vereinheitlichen die Menschheit, wie einen angelegten Friedhof.“

Im dritten Teil des Gedichts steht dementsprechend der universale Prozess der Manipulation im Mittelpunkt, und auch hier ist er allein deswegen effektiv, weil die Menschen an ein Ideal glaubten. Doch als „Zwangsläufigkeit des Geschehens“ „auf der Bühne erscheint“, kippt alles in „kollektive“ Gewalt um, und so verschwindet das letzte Fünkchen eines Ideals. Auch in dem „neuen Zeitalter“ hat sich nichts an der grundsätzlichen, von Missständen gekennzeichneten Situation im Volk geändert. Es bleibt „ein Zeitalter, das sich noch niemals aufgerichtet hat“. Doch die Missstände und „noch unverheiltes Unrecht“ erweisen sich als Ausgangspunkt für den Umbruch, der mit einem Aufstand bzw. einer Revolution einhergeht. Auf einmal finden sich „geheime Tendenzen in der Ordnung“, d.h. Untergrundbewegungen oder Geheimbünde, die die bestehende „Ordnung“ beseitigen wollen. Ausgelöst und angetrieben werden diese Bewegungen durch „langfristig verleugnete Schulden.“ Die bisher unterdrückte und damit „im Eis eingefrorene Leidenschaft“ will sich jetzt Bahn brechen. Sie versteckt sich nicht mehr, sondern erscheint „auf der Bühne des Geschehens“. Dabei verwendet Mu Dan die „Bühne“ und das dort stattfindende Schauspiel als Metapher, um die nun einsetzende Handlung des Aufstands, ihre Darsteller und das Ergebnis des Akteurs „Zwangsläufigkeit“ zu präsentieren. Die Akteure sind, bis auf „Zwangsläufigkeit“, allesamt unscheinbar und verlogen, vermögen es aber dennoch, beim Zuschauer der Revolution gezielt Gefühle zu erzeugen. Auf diese Art und Weise überdecken manipulierte Emotionen effektiv einen kritischen Geist. Es sind: „Illusionen, Bühnenbeleuchtung, Effekte“, die den „Verlauf“ des „Dramas“ bestimmen. Das „Drama“ ist ganz schlicht eine Darstellung des historischen „Musters“, das Mu Dan bereits im ersten Teil erläutert hat: „Abschlachten, ein Ideal, / Geburt, Tod und Doppelmoral.“ In Gang gebracht werden kann es allerdings nur durch den „unabänderlichen Katalog menschlicher Gefühle“,

die Mu Dan im zweiten Teil benannt hat, sei es „Glaube“, „Hunger“ und insgesamt „Unzufriedenheit“ mit der gegenwärtigen Lage.

„Wenngleich neue Namen“ im „Drama“ „eingetragen werden“, spielt doch die „Macht“ die entscheidende Rolle. Nach der versuchten Umsetzung des Ideals beginnt die Terrorisierung der Bevölkerung: „die Macht positioniert sich, in der Verfolgung und nicht in der Toleranz.“ „Aufrichtigkeit“ existiert zwar immer noch, aber sie kann sich nicht gegenüber den Akteuren „Macht“ und „Gewalt“ durchsetzen, und darum „verblutet“ auch „die Gerechtigkeit nach wie vor, /“. Es stellt sich die Frage, „wer“ in diesem Drama der „eigentliche Sieger“ „ist“. „Der Mensch, der kollektiv mordet?“ wirkt wie eine Fangfrage, lautet doch die logische Antwort „Nein“. Jedoch wird eben dieser Mörder in der bewusst gefälschten Geschichtsschreibung zum „eigentliche[n] Sieger“ ausgerufen, obwohl er aufgrund des gezielten Einsatzes von „Gewalt“ und „Verbrechen“ moralisch verabscheuenswert ist. Insofern ist der Mörder tatsächlich der „Sieger“. Doch „bricht“ er als „Regisseur der Geschichte“ „den Menschen“ nicht deshalb „das Herz“, weil er Zustimmung findet, sondern weil er mit „Gewalt“ und „Verbrechen“ den Sieg durchgesetzt hat. Die eigentliche Voraussetzung dafür ist der naive Glaube der Menschen an „wunderschöne Worte“, eine Umschreibung für Volksverdummung. Nach dem Einsatz von „Gewalt“ haben die Menschen jedoch dieses Prinzip als eine Anwendung von „Tricks“ durchschaut; der Glaube an das ursprüngliche „Ideal“ ist somit ein für alle Mal verloren. Dieses Schema wird bis heute angewendet: „Mal für Mal sind es nur Tricks, die übrig bleiben.“

Der vierte Teil des Gedichts ist ein letzter, an Deutlichkeit kaum zu überbietender Appell an den Leser, endlich die „Muster der Geschichte“ zu durchschauen und die Manipulation nicht länger hinzunehmen, um nicht zum Mitläufer zu mutieren. Die Einbindung des Wortes „Genosse“ als Anrede für den Leser zeigt, dass es sich hier um eine Kritik an der Kommunistischen Partei handelt sowie an deren Terror und Gewalt. Wenngleich es auch und vor allem eine zeitlose Matrix ist, die Mu Dan hier schildert, so will er sie an dieser Stelle doch ganz explizit auf die Gegenwart vom August 1948 bezogen sehen, dem Zeitpunkt, da er dieses Gedicht verfasst hat. Darum verwendet er gleich in der Eingangszeile als Erstes die Zeitbestimmung „gegenwärtig“: „Gegenwärtig kämpfen wir um des Schlechten willen für das noch Schlechtere, / die Gewalt wird gerade in kleine Erfolge eingelöst, / die Politik erklärt, dass alles Wunderschöne in ihrer dreckigen Hand liegt, / lauf nur mit ihr mit, Genosse. Intrigiere, lüge oder morde. /.“ Mu Dan hat erkannt, dass die Kommunistische Partei das „noch Schlechtere“ für China bedeutet als die Guomindang. Noch 1940 hatte er selbst von den „schönen Blüten des Geistes“ gesprochen, die unter dem Regime der Guomindang zu blühen begannen, obwohl der weiße Terror stets präsent war. Die 40er Jahre waren bis zur Machtübernahme der Kommunisten 1947 sogar die einzige kulturelle literarische Blüte, die China im ganzen 20. Jahrhundert erlebt hat. Noch vor der Gründung der Volksrepublik versuchte die Kommunistische Partei, alle westlichen geistigen Errungenschaften, vor allem das autonome kritische Denken, zurückzufahren. Der Keim der Demokratie, der in den 40er Jahren trotz des weißen Terrors der Guomindang erkennbar war, wurde mit der forcierten Schließung aller unbelehrbaren Zeitschriften und Zeitungen schon 1947 zerstört. Die Unterdrückungsmechanismen und die ideologische Kontrolle wurden damit noch schärfer als unter der Guomindang.

Die Tragik dieses Vorgangs liegt jedoch darin, dass die Mehrheit der Bevölkerung für „das noch Schlechtere“ auch noch gekämpft hat und es weiterhin unterstützt. Mit der Verbindung von „wir“ und dem Verb „kämpfen“ schließt Mu Dan keinen einzigen Chinesen als Mitläufer aus. „Kleine Erfolge“ tragen dazu bei, die „Gewalt“ zu legitimieren und als notwendig für eine

bessere Zukunft schönzureden. Der von Mu Dan benannte Widerspruch könnte nicht eklatanter sein: „Die Politik erklärt, dass alles Wunderschöne in ihrer dreckigen Hand liegt, /.“ Auch hierin zeigt sich die Manipulation und Volksverdummung: Solange das Volk zufrieden ist und „alles“ als „Wunderschönes“ begreift, ist es ihm gleichgültig, ob Schmutz und Blut an den Händen der „Politik“ klebt. Mit der anschließenden spöttischen Aufforderung „Lauf nur mit ihr mit“ schließt sich der Kreis zum ersten Teil und dessen ironischem Appell: „Lasst uns das neue Zeitalter willkommen heißen!“ Dabei zielen beide Appelle in die gleiche Richtung: Lauf gerade nicht mit! Durchschau endlich dieses Muster der Lügen und der Manipulation! „Intrigiere, lüge oder morde. /“ ist auch auf die Politik bezogen, da der kommunistische Genosse mitläuft und sich am Wirken der Politik beteiligt. Insofern leitet sich die Aufforderung Mu Dans, die Intrigen, das Lügen und das Morden zu stoppen und nicht auch noch zu unterstützen von seinen langjährigen Beobachtungen der politischen Verhältnisse in China ab. Dass sich die Situation für die Menschen nicht ändern wird, hat er sogar schon 1941 erkannt, als er sein Gedicht *Preisung der Schönheit* schrieb. 1946 wiederholt er ähnliche Schlussfolgerungen in *Der Bauernsoldat*, 1948 wird er endgültig von den historischen Ereignissen bestätigt: „Was ein Werkzeug war, ist nun wieder ein Werkzeug, /.“

Nunmehr erfolgt die Hinwendung zu einer universellen Ebene: „die ganze notleidende Menschheit hat getrennt voneinander einen Vertrag unterschrieben, / und noch mehr Blut und Tränen damit hervorgerufen, um auf Umwegen in die Zukunft zu gelangen /.“ Es hat also nicht nur eine Nation das „Blut“ des eigenen Volkes vergossen und sein Vertrauen missbraucht, sondern die Geschichte an sich hält unzählige Beispiele für derartige Kapitel des Terrors bereit, der immer wieder als Versprechen auf die Zukunft getarnt und gerechtfertigt wird. Durch das Enjambement in Sinneinheiten kann der letzte Teilsatz jedoch auch auf die nächste Zeile bezogen werden: „Um auf Umwegen in die Zukunft zu gelangen / wird das ‚Jetzt‘ und seine Akteure kampfbereit voreinander aufgereiht. /.“ Die Bedeutung ist nun dahingehend, dass die Stabilität des Landes krampfhaft durch Gewalt und Terror gesichert wird, da dies als die einzige Methode angesehen wird, den Staat und seine Gesellschaft vor dem Zerfall zu bewahren und in die Zukunft zu retten. Das „Jetzt“ in Anführungszeichen und der Begriff der „Akteure“ nehmen das Bild der politischen Bühne mit ihrer Gewalt und Manipulation aus dem dritten Teil auf. Der Aspekt der Manipulation wird in diesem Kontext in seiner ganzen Absurdität und seiner fragwürdigen Tragweite beleuchtet. Indem die „Akteure“ vorgeben, ihr Verhalten habe einen höheren Sinn, nämlich „dass Gewalt den Frieden eröffnet“, wird den Menschen suggeriert, sie besäßen noch spirituelle Werte, wenngleich dies gar nicht mehr der Fall ist. Eben dieser Überrest von Glauben und Überzeugung wird manipulativ missbraucht. Die Beziehung zwischen kriegslüsternden „Werkzeuge[n]“ und denen, die diese „Werkzeuge steuern“ funktioniert also perfekt. Die Machthabenden werden als „Helden“ bezeichnet und die Bevölkerung ist selbst von dieser Inszenierung überzeugt.

In diesem Theaterstück wird das Volk mit Brot und Spielen in Schach gehalten: „Gewehrmündungen, Jubelschreie und Helden, die Werkzeuge steuern: / glauben daran, dass am Ende die Liebe steht, und sie von der Liebe begnadigt werden, / darum ein Fehler nach dem anderen und der Glaube, dass der Samen / der Gewalt den Frieden eröffnet, /.“ So glauben die Menschen immer noch an die Existenz des Guten. Aber mit diesem Glauben an die „Liebe“ schaffen sie paradoxerweise gerade nicht „Frieden“, wie es die Propaganda vermittelt, sondern „Gewalt“, „Verbrechen“ und „Tod“. Sind am Anfang „Jubelschreie“ zu hören, so steht am Ende nur noch „Der Erfolg der Flucht!“ Bei diesem mit Ausrufezeichen versehenen Ausruf handelt es sich um einen anklagenden Aufschrei, denn der Aufstand ist nun niedergeschlagen und die

Stabilität des Landes wieder hergestellt worden. Auch hier entwirft Mu Dan, wie bereits in *Verhungerndes China*, die Vision einer höheren Instanz der Geschichte, bzw. der „Zeit“, die diese Taten richten und „noch“ andere „unzählige Blickwinkel“ „einsaugen“ wird. Aber die abschließende Erkenntnis ist dennoch ernüchternd. Die Situation ist, wie sie ist, „weil Brot und Freiheit uns gerade erringen, aber nicht von uns errungen werden“. Es wird also im Volk ein Freiheitsgefühl erzeugt, das ausgesprochen trügerisch ist. Damit nimmt Mu Dan die Feststellung aus dem ersten Teil auf, dass die Menschen ständig in einer Art Scheinbewegung und Scheindenken gehalten werden, um sie davon abzulenken, dass sie lediglich kontrolliert und manipuliert werden. Sie besitzen keine echte Freiheit, wenngleich die Herrschenden sie in diesem Glauben lassen wollen. In Wirklichkeit führen sie nur aus, was man ihnen sagt. Insofern gelingt es dem Volk nicht aufzustehen: „Brot und Freiheit“ werden eben „nicht von uns errungen“. Weder der physische Hunger noch die Sehnsucht nach Freiheit, d.h. die grundlegenden Bedürfnisse und Wünsche des Volkes, können gestillt werden.

*Begräbnislied*¹³²⁴

Mu Dan verfasste das *Begräbnislied* 1957 während der 100 Blumen Kampagne. Die Behauptung chinesischer Literaturkritiker, es handle sich um ein „Loblied auf den Individualismus“, für das Mu Dan in der nachfolgenden Antirechtskampagne heftig kritisiert wurde, wird der Komplexität des Gedichts in keiner Weise gerecht. Denn es spiegelt tatsächlich einen echten inneren Kampf zwischen dem alten und dem neuen Ich wider und ist darum keineswegs eine Art heruntergebeteter Selbstkritik, wie sie damals üblich war. Doch am Ende verwirft Mu Dan die neue sozialistische Ich-Identität. „Glaube“, „Erinnerung“ und vor allem die „innere Überzeugung“ lassen ihn am alten Ich festhalten. Das *Begräbnislied* bleibt deshalb ein Scheinbegräbnis.

Begräbnislied

(1)

Hat der Tod dich wirklich von mir geschieden, mein Freund?
Mein verborgener Schatten, mein vergangenes Ich?
So blau ist der Himmel, so warm ist der Sonnenschein,
inmitten des Gesangs der Vögel sind meine Gedanken immer noch bei dir.

Ich erinnere mich, es war genau ein Tag wie heute,
vergnügt ging ich aus mir heraus, hin zum Frühling und dann heimwärts,
gerade wollte ich dir meine Eindrücke schildern,
aber du gingst mir aus dem Weg, teilnahmslos.

Von diesem Tag an wurdest du bei uns zu Hause krank,
wie bekümmert hat mich doch einst dein Eigensinn;
Ach, wie viele Mitternächte lag ich im Bett,
und wälzte mich hin und her, so sehr wollte ich mich mit dir versöhnen.

Ich ging Bücher kaufen in einem Buchladen unseres Neuen Chinas,
als ich die Bücher aufschlug, stießen mir lodernde Flammen entgegen,
doch dieser Enthusiasmus ließ dich eiskalt erschauern,
du meinstest, er bricht dir das Rückgrat.

Wie viel Freundschaft, Fürsorge und Realität
erreichen dein Herz durch deine Augen und Ohren;
ein guter Freund schickt dir Post: „Leb’ doch mal das neue Leben!“
Von da an fehlte dir jegliche frische Luft.

Die Geschichte hat eine großartige Seite aufgeschlagen,
so viele haben den Schwur geleistet, auf dem Platz, der himmlischen Frieden verheißt,
Ich war auch dabei und habe meine Hand erhoben:
eine einsame Insel wird von der Flut überschwemmt.

Wo ist der Ort für dein Stöhnen und Lächeln?
Selbst dein Lächeln ist derart hässlich,
deine vielen Worte sind zwar verquer,
doch wie vermag ein Schatten das Licht zu berühren?

Die Versammlung der fortschrittlichen Produzenten habe ich gesehen,
rotes Licht und grelle Farben, wahrhaftig ganz unvergleichlich glorreich,
die Triumphgesänge führen sie in die Vorhalle,
vor der Hintertür ist die Bourgeoisie zu Kälte erstarrt.

Die Straßen, die ich oft gegangen bin, habe ich überquert,
die alten Gebäude werden hier gerade abgerissen,
ah, diese zerbrochenen Dachziegel und Balken vieler Jahre,
an dieser Stelle geistert immer noch deine Seele herum.

Hat der Tod dich wirklich von mir geschieden, mein Freund?
Mein Schatten, mein vergangenes Ich?
So blau ist der Himmel, so warm ist der Sonnenschein,
Ruhe in Frieden! Lass mich freudig deiner gedenken und dich nun opfern.

(2)

„Oh, begrabe ihn, begrabe ihn, begrabe ihn!“
Schreit die „Hoffnung“ mir zu:
„Sieh’, die Vergangenheit ist nur ein Schädel,
was sehnst du dich nach ihr und willst dich nicht von ihr trennen?
Aus seinen Öffnungen fließt giftiges Blut,
wenn ich sie nur berühre, bin ich sofort gelähmt.“

Aber „Erinnerung“ hält meine Hand fest,
sie ist der Erzfeind von „Hoffnung“,
sie hat unzählige Töchter,
unter ihnen ist „Hochmut“ die Schönste.
„Hochmut“ war ursprünglich meine Augen,
wie könnte ich sie nur im Stich lassen?

„Oh, begrabe ihn, begrabe ihn, begrabe ihn!“
jammert „Hoffnung“ und fordert mich wieder auf:

„Sieh’ doch nur ihre Hartherzigkeit,
wie kannst du dich erneut von ihr verwirren lassen?
sie wird dich in den dichten Nebel ihrer Verblendung führen,
im Nebel schrumpfe ich zusammen.“

Zum Glück kommt „Liebe“ zu Hilfe,
„Liebe“ löst „Hochmut“ auf:
ein uralter Kerker,
ah, im Nu bleibt kein Stein mehr auf dem anderen;
aber in meinem Herz gibt es noch „Grauen“,
das ist meine vorsichtige Mutter.

„Oh, begrabe ihn, begrabe ihn, begrabe ihn!“
ermahnt mich „Hoffnung“:
„Wenngleich ihr Gesicht voller Falten ist,
so führt sie mich doch stets in einen Hinterhalt:
Sie verteidigt unnachgiebig deinen Egoismus,
und breitet über deinem Kopf

dunkle Wolken aus, die dich automatisch glücklich machen.“
Doch diesmal bekomme ich aber Angst:
Betrügt mich etwa „Hoffnung“?
Wie kann ich nur alles im Stich lassen?
Was, wenn ich mein Ich auch verliere,
wo ist dann mein warmes Zuhause?

„Überzeugung“ ist am anderen Ufer des Ozeans,
in diesem Augenblick treibt ein Boot heran,
in weiter Ferne erblicke ich die mir gegenüberliegende Welt,
die meiner Vergangenheit in keiner Weise gleicht;
warum schaffe ich es nicht überzusetzen?
„Weil du dich von diesem Ort nicht trennen willst!“

„Oh, begrabe ihn, begrabe ihn, begrabe ihn!“
schreie ich unwillkürlich auf;
In diesem Winkel des Todes war ich schon zu lange Vagabund und ziellos;
Lass mich meinen Körper mit Tränen reinigen
und als Erstes die Freude der Reue erfahren.

(3)

Und so, gleich einem Vogel, der aus einem langen dunklen Grabtunnel herausfliegt,
fliege ich hinaus in den Sonnenschein, meine lieben Leser,
dieses Zeitalter hat, ich weiß nicht, wie viele Heldenepen verfasst,
und ich, diese armselige Seele! Habe nur mein eigenes Begräbnislied.
Wert zu besingen ist nicht viel: im Endeffekt ist es halt doch nur
ein alter Intellektueller und die von ihm erlebten Irrungen und Wirrungen;
seine Last ist sehr schwer, ihr habt es schon gesehen; er ist entschlossen

mit euch nach vorne zu schreiten, hiermit drückt er seine Freude aus.
Was das Gedicht an sich betrifft, wird sich vielleicht jemand dran stören,
dass es nicht enthusiastisch genug ist;
die Sehnsucht nach neuen Dingen nicht tief genug, der Hass gegenüber Altem zu gering.
Und genau deswegen... kann mein Begräbnislied nur als halb zu Ende gesungen gelten,
die andere Hälfte, Genossen, helft mir bitte, sie in Leben umzuwandeln.

1957

Seit seiner Publikation 1957 ist das Gedicht einseitig interpretiert und seine Komplexität stets verleugnet worden. Dabei variiert die Interpretation zwischen zwei Extremen. Wurde 1958 *Begräbnislied* dafür kritisiert, dass es den „Individualismus“ „hochhält“¹³²⁵, so fand in den 80er Jahren eine bizarre 180 Grad Wende statt, ein in der Tat krampfhafter Versuch, Mu Dans Lyrik mit der offiziellen maoistischen Kulturpolitik zu versöhnen und ihn und seine Lyrik damit zu rehabilitieren. Dieser Schritt geht so weit, dass Luo Qi 罗奇一 1987 behauptet, das Gedicht *Begräbnislied* sei eine Art Wiedereingliederungsprozess und eine von Mu Dan selbst forcierte „Umerziehung“, nachdem er von seinem dreijährigen Aufenthalt aus den USA zurückgekehrt war: „Ende 1952 kehrt Mu Dan zurück, um sich beim Neuen China zu revanchieren. In dem Gedicht *Begräbnislied* drückt er seinen ehrlichen Wunsch aus, am Werk des Volkes teilzuhaben und schreibt einen Schwur nieder, sich selbst umzuerziehen.“¹³²⁶

Lan Dizhi's Verständnis geht in die gleiche Richtung. Aus seinem kurzen Kommentar zum *Begräbnislied*, den er ebenfalls 1987, wie auch Luo Qi, für den Band *Ein Volk ist bereits aufgestanden* verfasste, lässt sich sogar herauslesen, dass er diese Art ideologischer Umerziehung befürwortet. Lan Dizhi äußert sich dahingehend, dass Mu Dan von seinem individualistischen Stil abrücken und sich stattdessen der klassischen Lyrik zuwenden sollte,¹³²⁷ wie es auch Du Yunxie in einem offenen Brief an Mu Dan 1976 gefordert hatte.¹³²⁸ Lan Dizhi sieht darum *Begräbnislied* als gedankliche Umerziehung, die Mu Dan selbst wünscht, und zwar aufgrund der Erfahrung, dass sich die politische Landschaft der „40er Jahre“ im Vergleich zu den „50er Jahren“ stark verändert hat – mit anderen, direkteren Worten, die Lan Dizhi verschweigt: In den 40er Jahren war mehr Platz für das Individuum als in den 50 Jahren, in denen stattdessen das Kollektiv über das Individuum bestimmte. Die Zustimmung zur allgemeinen maoistischen kulturpolitischen Leitlinie, die sich in diesen wenigen Zeilen ausdrückt, zeigt wiederum, dass die ideologische Erziehung und Umerziehung beim Literaturkritiker Lan Dizhi unvermeidlich ihre Spuren hinterlassen hat: Das Gedicht illustriert seiner Meinung nach, „wie es den Dichter nach einem neuen Leben verlangt“. Er will sich „von [seinem] früheren Ich auf ewig verabschieden“, denn „die 50er Jahre sind ganz anders als die 40er Jahre“. Dabei „seziert er unbarmherzig seinen eigenen trägen Charakter inmitten des Fortschritts des Zeitalters: das Störrische seines Gefühls und den Hochmut seiner Gedanken“.¹³²⁹

Das extreme Auseinanderdriften und gegenseitige Auspielen zweier Interpretationspole – purer Individualismus versus Anpassung an das Zeitalter – erscheint in der chinesischen Literaturkritik unumgänglich zu sein und verkennt in seiner einseitigen Betrachtung die vielfältigen Schichten des Ichs, die Mu Dan offenbart. Es ist bezeichnend für die politische Situation in China, dass die abwertend gemeinte Interpretation des Gedichts von 1957, es handle sich bei dem *Begräbnislied* um ein reines „Loblied auf den Individualismus“,¹³³⁰ innerhalb von fast sechs Jahrzehnten stets negative Kritik geblieben ist und sich bis heute zu keinem Zeitpunkt zum Positiven hin gewandelt hat. Individualismus und eigener Stil bleiben also Eigenschaften,

die bis in die Gegenwart vom politischen System nicht akzeptiert werden, auch und gerade nicht nach dem Tod Mao Zedongs, der nunmehr fast 50 Jahre zurückliegt. Die Tatsache, dass Mu Dan sich in dem Gedicht schließlich doch entscheidet, an seinem alten Ich festzuhalten, wird in der Literaturkritik heute ebenfalls vollkommen unterschlagen. Dieses Bekenntnis am Ende des Gedichts ist in der Tat eine Bestärkung und Bestätigung einer individuellen geistigen Haltung, die sich gegen die kollektive Assimilation stemmt. Doch hin zu diesem letzten Schritt führt ein langer Weg voller „Irrungen und Wirrungen“, wie Mu Dan es bezeichnet.

Vom ersten Vers an wird deutlich, dass das Ich gespalten ist, was aber keineswegs bedeutet, dass der eine Teil des Ichs endgültig gestorben ist. Die zweite Seele in der Brust ist zwar „krank“, aber nicht tot, und sie ist stets präsent. So wird der „Tod“ von „meinem Freund“ von Anfang an infrage gestellt: „Hat der Tod dich wirklich von mir geschieden, mein Freund? / Mein verborgener Schatten, mein vergangenes Ich? /.“ Die Beziehung zum anderen Ich ist ein Paradoxon. Einerseits ist es „vergangen“, doch andererseits ist es nach wie vor „mein verborgener Schatten“. Das alte Ich bildet also immer noch eine Einheit mit dem gegenwärtigen Ich als sein „Schatten“, der sich „verborgen“ hält und nur in bestimmten Situationen auftaucht, hauptsächlich dann, wenn das eine Ich vom Licht beschienen wird, sobald also äußere Einflüsse auf das Ich einwirken, wie zum Beispiel das „neue Zeitalter“ von 1957.

Mu Dan hat hier bewusst den Begriff „yinying 阴影“ für „Schatten“ gewählt, was wörtlich aber „verborgener,“ bzw. auch „dunkler Schatten“ heißt. Dieser Ausdruck ist somit weitaus gehaltvoller als das neutrale „yingzi 影子“ für „Schatten“. Diese „verborgene“ Koexistenz von altem und gegenwärtigem Ich wird, assoziativ vom Bild des Schattens ausgehend, weiter ausgeführt: „So blau ist der Himmel, so warm ist der Sonnenschein, / inmitten des Gesangs der Vögel sind meine Gedanken immer noch bei dir. /.“ In diesem Moment scheint die Sonne auf das Ich und sein Schatten, sein zweites Ich, erscheint vor seinen Augen. „Himmel“ und „Sonnenschein“ evozieren ein Bild des Frühlings, der alles zum Leben erweckt und an Jugend, bzw. Verjüngung und Neuanfang denken lässt. Somit ist er auch eine Metapher für das „neue Zeitalter“, das Mu Dan 1948 stark kritisiert hat.

Nach Mu Dans Einschätzung ist das „neue Zeitalter“ alles andere als lebensspendend, im Gegensatz zu dem suggerierten positiven Bild des Frühlings. Vielmehr ist hier der Frühling als Symbol für das neue Zeitalter und die forcierte Verjüngung des Ichs, weg von seinem alten Ich, äußerst zerstörerisch, denn es fordert den Tod des alten Ichs. In dem Augenblick, da der Schatten des Ichs im Sonnenlicht auftaucht, wird also das alte Ich durch das neue Zeitalter hervorgehoben, und es wird deutlich, dass auch in Zukunft keine Trennung des Ichs von seinem alten Ich stattfinden kann. Denn wie kann man einen Menschen von einem Schatten abtrennen? Die nachfolgenden „Irrungen und Wirrungen“ können deshalb unmöglich zu einem neuen Ich führen, stattdessen wird Folgendes deutlich: Je mehr das neue Zeitalter, symbolisiert durch das Sonnenlicht, versucht, das alte Ich, den „verborgenen Schatten“, zu beseitigen, desto mehr zeigt es sich. In anderen Worten: Je größer der politische Druck, desto stärker hält das Ich, alias Mu Dan, an seinem alten Ich fest. Es will individuell bleiben und nicht kollektiv werden – ein Grundsatz, den sich Mu Dan trotz der stetigen Zunahme der politisch-ideologischen Kontrolle zu eigen gemacht hat. Dementsprechend sind seine Gedanken immer noch frei: „inmitten des Gesangs der Vögel sind meine Gedanken immer noch bei dir. /.“ Auch und gerade inmitten des neuen Zeitalters lässt er es nicht zu, dass seine Gedanken von den Herrschenden bestimmt werden.

In diesem Moment beginnt Mu Dan in einer Rückblende zu reflektieren, wie eine Spaltung des Ichs in einen „vergangenen“ und in einen gegenwärtigen Teil überhaupt stattfinden konnte. Also seziert er sein Ich und nimmt dabei Bezug auf das frühlingshafte Aufkeimen des „neuen Zeitalters“, und zwar ganz konkret auf das Ausrufen der Volksrepublik: „Ich war auch dabei und habe meine Hand erhoben.“ Mit dieser Bewegung hat Mu Dan einen Schwur auf die Volksrepublik und damit, im übertragenen Sinne, auf das Zeitalter geleistet. Implizit gelobt er damit, sich von seinem alten Ich zu trennen. Indem er die Geste der anderen Anwesenden auf „dem Platz, der himmlischen Frieden verheißt“, mehr oder weniger ahnungslos imitiert, ist auch er nicht vom Mitläufertum ausgeschlossen. Insofern stellt sich die Frage, wie weit das Ich wirklich an diesen Schwur geglaubt hat. Sicherlich war es in diesem Moment voller Enthusiasmus für das neue Zeitalter, ohne sich jedoch über die Folgen im Klaren gewesen zu sein. „Ich war auch dabei“ klingt in seinem Stolz, der hier unvermeidlich mitschwingt, daher auch reichlich naiv. Selbst wenn das Ich in diesem Augenblick von seinem Schwur überzeugt und begeistert war, konnte es doch gerade aufgrund seiner Naivität nicht die existenzielle Bedrohung für einen Teil seiner Selbst voraussehen. Es konnte nicht einschätzen, dass das Kollektiv in nicht ferner Zeit das Individuum völlig zurückdrängen und es auf ein neues sozialistisch-maoistisches Ich reduzieren würde, das der alten Identität diametral entgegengesetzt ist. „Vergnügt ging ich aus mir heraus, hin zum Frühling und dann heimwärts, /“ ist darum ein Verweis darauf, dass in diesem Moment die Spaltung des Ichs stattfindet: Aus dem einen Ich tritt ein anderes hervor, bzw. das Ich tritt aus seinem alten Ich heraus, in Richtung des „neuen Zeitalters“, „hin zum Frühling“. Doch sodann findet eine rückläufige Bewegung statt: „heimwärts“, in Richtung des alten Ichs. Damit verbindet sich die Hoffnung, das alte mit dem neuen Ich zu vereinen. Doch erweist sich ein derartiger Prozess als unmöglich: „gerade wollte ich dir meine Eindrücke schildern, aber du gingst mir nur aus dem Weg, teilnahmslos. /.“ Das alte Ich wird von der neuen Identität verstoßen, da es seinen Tod bringt. Infolgedessen wird das alte Ich „bei uns zu Hause krank. /“. „Von diesem Tag an“ beginnt die Krise des Ichs und der Gewissenskonflikt in seinem Inneren, bei ihm „zu Hause“. Früher war es von seinem „Eigensinn“ bekümmert, doch nun sehnt es sich danach. Dieser „Eigensinn“, der auch eine innere Kraft bedeutet, die sich nicht brechen lässt, wird am Ende des Gedichts zu den Faktoren gehören, die das Ich davon abhalten, sich von seiner alten Identität zu trennen.

Der nun einsetzende Gewissenskonflikt geht dem Ich an die Substanz und löst eine tiefe Krise aus: „Ach, wie viele Mitternächte lag ich im Bett, / und wälzte mich hin und her, so sehr wollte ich mich mit dir versöhnen /.“ Doch es tritt keine Versöhnung ein, sondern stattdessen noch eine Verschärfung, und zwar aufgrund zweier sich ergänzender Elemente. Zum einen wird die ideologische Kontrolle extrem angezogen, zum anderen werden die Medien gleichgeschaltet. Die Gleichschaltung der geistigen Existenz zielt darauf ab, das alte Ich zu beseitigen und es durch den neuen sozialistisch-maoistischen Menschen zu ersetzen: „Ich ging Bücher kaufen in einem Buchladen unseres Neuen Chinas, / als ich die Bücher aufschlug, stießen mir lodernde Flammen entgegen, / doch dieser Enthusiasmus ließ dich eiskalt erschauern, / du meinstest, er bricht dir das Rückgrat.“ Das „Neue China“ ist ein Begriff, der von Mao Zedong geprägt wurde und bis heute mit ihm verbunden wird. Von der Propaganda wird er gegen das sogenannte „alte China“ abgesetzt, das als die Zeit des Feudalismus und der Knechtschaft für die einfache Bevölkerung, sei es durch Großgrundbesitzer oder die Herrschenden, in Szene gesetzt wird. Das „Neue China“ ist mit dem Terminus des „neuen Zeitalters“ fast synonym und beherrscht in der Tat bis in die Gegenwart die Propaganda. Dahinter steht die Annahme, sämtliche von Mao Zedong durchgeführten Änderungen seien positiv, sei es die Enteignung der Großgrundbesitzer, seien es die Kampagnen gegen das Analphabetentum oder die Wie-

dereingliederung der Prostituierten in die Gesellschaft, bzw. das Verbot von Prostitution an sich. Verschwiegen wird aber bewusst der Terror gegen die Intellektuellen durch unzählige politische Kampagnen, die schon vor der Antirechtskampagne 1958, bald nach der Gründung der Volksrepublik, einsetzten. Das Erbe der 4. Mai Bewegung, die eine Öffnung Chinas zu ausländischem westlichen Gedankengut forderte und sich damit für die Autonomie des Geistes stark machte, wurde unterbunden und seine Errungenschaften zurückgedreht. Daher galten die Kampagnen auch explizit allen Intellektuellen, die im Ausland gewesen waren und Fremdsprachen, einschließlich der damit verbundenen „anderen“ Denk- und Lebensweisen, beherrschten. Dies war in den 50er Jahren noch bei über 80 Prozent, also bei fast allen, der Fall. Doch auch die einfache Bevölkerung blieb nicht verschont, was die Propaganda auch gegenwärtig noch gerne verschweigt. Die Abermillionen, die während des Großen Sprungs nach vorne 1953/ 1954 aufgrund von Misswirtschaft starben, sind bis heute ein Tabuthema.

Die „Bücher“ der Propaganda, die das Ich im „Buchladen“ eben dieses „Neuen Chinas“ aufschlägt, sind daher voll „lodernder Flammen“ des „Enthusiasmus“, die an dieser Stelle wie eine versuchte Einäscherung des alten Ichs wirken. Die Reaktion des alten Ichs ist dementsprechend konträr: Es „erschauert“ „eiskalt“. Diese Gegenüberstellung zweier Extrempositionen – „Flammen“ versus Eiseskälte – verstärkt die im ersten und zweiten Vers angedeutete Entwicklung, als das Ich sich in den „warmen Sonnenschein“ bewegte und das alte Ich ihm nur „teilnahmslos“ ausweicht. Bezeichnenderweise ist im Chinesischen im „lengmo 冷漠“, „teilnahmslos“, auch das Adjektiv „leng 冷“, „kalt“, enthalten. Damit sind symbolisch zwei diametral entgegengesetzte Strömungen auszumachen: einerseits die alte Ich-Identität, andererseits das „Neue China“. Der mit Letzterem verbundene „Enthusiasmus“ kann im doppelten Sinne dem alten Ich das „Rückgrat“ „brechen“. Das Selbstverständnis des „Neuen Chinas“ führt mehr oder weniger zwangsläufig zum Auslöschen der alten Ich-Identität. Gleichzeitig integriert sich das Individuum aufgrund des „Enthusiasmus“, der ihm „entgegen“schlägt, gewissermaßen selbst in diesen Zerstörungsprozess, indem es sich zu einem Menschen ohne „Rückgrat“ deformieren lässt, seine eigenen Ansichten verbiegt und zum Mitläufer und Ja-Sager des Systems wird.

Genau diesen Verlauf thematisiert Mu Dan in seinem Gedicht *4 Gedichte*: „das ‚Nein‘ der Zukunft wird ausradiert“ – das Regime des „Neuen Chinas“ duldet keinerlei Widerstand. Der ursprünglich positiv konnotierte Begriff „Enthusiasmus“ wird somit ins Negative verkehrt. Er steht für die von Mao Zedong vorangetriebene Mobilisierung der Massen und der damit einhergehenden Ausschaltung des Individuums durch das Kollektiv. Allerdings hatte dieser „Enthusiasmus“ in der chinesischen politischen Wirklichkeit sehr bald erhebliche selbstzerstörerische Folgen: Ein erster Fehlschlag war der Gedanke wirtschaftlicher Autarkie. Nach dieser Vorgabe sollte die gesamte Bevölkerung – Bauern und Arbeiter gleichermaßen – Hochöfen bauen, anstatt ihrer eigentlichen Tätigkeit nachzugehen und beispielsweise nicht die Felder brachliegen zu lassen. Das Produktionsergebnis war bekanntermaßen minderwertig, sodass der Große Sprung nach vorne das genaue Gegenteil war: ein großer Sprung zurück, der den totalen Zusammenbruch der Wirtschaft des Landes bewirkte, einschließlich katastrophaler Hungersnöte für die breiten Massen. Als nächster Höhepunkt im Missbrauch der Bevölkerung hat sich die Kulturrevolution erwiesen. Deren Form von „Enthusiasmus“ ließ schließlich jeden in der Volksrepublik „eiskalt erschauern“ und infolgedessen den „Enthusiasmus“ für jegliche Art von Idealen brechen. Mu Dans Erkenntnis und deren subtile Umsetzung in „lodernde Flammen“ impliziert nicht nur offene Gewalt und Zerstörung, sondern verweist darüber hinaus auf die potenzielle Gefahr, dass das Feuer entfacht wird und erneut auflodern kann. Inso-

fern stehen die „lodernden Flammen“ des „Enthusiasmus“ in direktem Rückbezug zur Manipulation der Massen, die bewusst und effektiv ganz entscheidend durch die Vereinheitlichung der Medien vorangetrieben wurde – wie Mu Dan es in seiner Funktion als Herausgeber der *Neuen Zeitung* selbst erlebte.

Tatsächlich ist es aber ein Bündel an Faktoren, die das „alte China“ auslöschen sollen und die deshalb in jedem Lebensbereich erkennbar sind. Zu den subtileren Methoden gehört die perfide Kombination aus „Freundschaft, Fürsorge und Realität“, die „dein Herz durch deine Augen und Ohren“ „erreichen“ – ein einprägsames Bild dafür, dass alle entscheidenden Sinne angesprochen und manipuliert werden. Sind „Freundschaft“ und „Fürsorge“ ursprünglich positiv besetzt, so erhalten sie hier eine negative Konnotation, und zwar aufgrund der nachfolgenden Zeilen: „ein guter Freund schickt dir Post: ‚Leb doch mal das neue Leben!‘ / Von da an fehlte dir jegliche Luft. /.“ Mu Dans Aufstöhnen „Die Freunde sind alle so zweifelhaft geworden“ in einem Brief an Chen Yunzhen (Xiao Shan)¹³³¹ zeigt sich hier in seiner ganzen Ausdrucksstärke. „Fürsorge“ wird zu einer Form der Kontrolle und „Freundschaft“ zu einer gegenseitigen Überwachung. Der Begriff der „Realität“ bezeichnet besonders zutreffend die Situation der Allgegenwärtigkeit des neuen Systems. Oder wie Mu Dan schon in seinem Gedicht *Auf in den Kampf! – Kompanie, marsch!* anmerkt: „In deinem Plan ist ein Teufelskreis, / du hast uns in der Gegenwart eingesperrt, oh Gott! /“; es gibt kein Entrinnen aus diesem Zustand, der jeden Augenblick der menschlichen Existenz dominiert. Das „neue Leben“, das das alte Ich auf Anweisung eines „guten Freundes“ „leben“ soll, bringt bezeichnenderweise keine „frische Luft“ wie der „Frühling“ in den ersten Versen dieses Gedichtteils mit sich, sondern entzieht dem alten Ich stattdessen „jegliche frische Luft“. Besonders paradox wirkt der Gegensatz im Chinesischen: „frisch“, „xinxian 新鲜“, beinhaltet sowohl das Schriftzeichen für „neu“, „xin 新“, als auch für „frisch“, „xian 鲜“, und bezieht sich damit direkt auf die gegensätzliche Wirkung des Neuen aus dem vorangehenden Satz „Leb doch mal das neue Leben!“. Durch den Verweis auf unser „Neues China“ im Vers davor wird deutlich, dass es sich bei der Aufspaltung des Ichs in einen alten und einen neuen Bestandteil keineswegs um ein Einzelphänomen handelt, sondern um eine Erscheinung, von der alle Menschen in ganz China betroffen sind, seitdem die Volksrepublik auf dem Platz des Himmlischen Friedens ausgerufen wurde.

Insofern kann der erste Teil des Gedichts einerseits als ein angestrebtes Zwiegespräch mit dem alten Ich gesehen werden, auf das es in seiner Teilnahmslosigkeit nicht antwortet: „gerade wollte ich dir meine Eindrücke schildern, / aber du gingst mir nur aus dem Weg, teilnahmslos.“ Andererseits geht es um einen Dialog mit dem alten Ich des Lesers. Deshalb spricht Mu Dan im dritten Teil ganz direkt „meine lieben Leser“ an, die versuchen sollen, ihn zu einem anderen Ich zu geleiten, da er selbst es nicht schafft, sich für dieses zu begeistern und es eigentlich auch nicht will. Indem der Leser im ersten Teil mehrfach mit „du“ und „mein Freund“ angesprochen wird, findet er sich dazu angeregt, selbst über die Spaltung seines eigenen Ichs nachzudenken. Dadurch erhält das Gedicht seinen allgemeingültigen Charakter. Es handelt sich also nicht nur um Mu Dans inneren geistigen Kampf, den er hier vollzieht. Auch dieser Faktor bleibt, wie die gesamte Vielschichtigkeit des Gedichts, chinesischen Literaturkritikern verborgen. Die Universalität des Gedichts zeigt sich auch im nachfolgenden Vers: „Die Geschichte hat eine großartige Seite aufgeschlagen, / so viele haben den Schwur geleistet, auf dem Platz, der himmlischen Frieden verheißt, / Ich war auch dabei und habe meine Hand erhoben: / eine einsame Insel wird von der Flut überschwemmt, /.“ Auch an dieser Stelle werden – nach „Enthusiasmus“ und „lodernden Flammen“ – positiv gemeinte Ausdrücke des maoistischen Propagandaapparats ins Negative verkehrt. Die „großartige Seite“, die die „Ge-

schichte“ aufgeschlagen hat, befindet sich gewiss nicht in dem Kapitel, das die Menschen sich gewünscht haben. Nach der ersten Begeisterung des „Schwurs“ ist der ursprüngliche „Enthusiasmus“ der Ernüchterung gewichen: Das Individuum, „die einsame Insel“, wird vom Lauf der „Geschichte“ „überschwemmt“, bzw. geht unter; es hat sich also für den Einzelnen nichts geändert. Darum ist auch die Ironie des Satzes unübersehbar. Es handelt sich eben nicht um den Beginn eines „großartigen“ „neuen Zeitalters“, sondern um eine katastrophale Epoche. Das Gefühl, diese „Seite“ der „Geschichte“ werde „großartig“, erklärt sich aus der Hoffnung und Begeisterung der Menschen, die sie angesichts des zu Ende gehenden chinesisch-japanischen Kriegs und des Bürgerkriegs verspürten. China war nun nicht länger unter den Kolonialmächten aufgeteilt, und der Satz Mao Zedongs „Das chinesische Volk ist endlich aufgestanden“ sollte in die Geschichte eingehen.

Die letzte Zeile dieses Verses „eine einsame Insel wird von der Flut überschwemmt. /“ wird assoziativ im nächsten Vers weitergeführt: „Wo ist der Ort für dein Stöhnen und Lächeln? /.“ Wo kann das Individuum jetzt noch sein wahres Wesen und seine wahren, unverfälschten Emotionen, sein „Stöhnen und Lächeln“, zeigen? Es gibt diesen „Ort“ nicht mehr; stattdessen wird das alte Ich bereits gezwungen, sich in seinen Grundsätzen zu verbiegen. Die Bezeichnung „verquer“ weist auf diesen Prozess hin, der das alte Ich absolut „hässlich“ erscheinen lässt: „Selbst dein Lächeln ist derart hässlich, / deine vielen Worte sind zwar verquer, / doch wie vermag ein Schatten das Licht zu berühren? /.“ Dem alten Ich gelingt es nicht, sich dem neuen Zeitalter geistig anzunähern, wenngleich es doch von ihm umgeben ist. Der „Schatten“, der hier auf das alte Ich verweist und mit dem „Licht“ des neuen Zeitalters kontrastiert wird, nimmt das Bild aus den Eingangsversen „mein Schatten, mein vergangenes Ich“ und auch den „Sonnenschein“ wieder auf. „Schatten“ und „Licht“ können nur eine Parallelexistenz führen, einer kann den anderen nicht verstehen, nicht „berühren“, wenngleich sie einander bedingen. Deshalb sind die „vielen Worte“, die der „Schatten“ macht, auch „verquer“.

Zwar hat das alte Ich das „fortschrittliche“ „neue Zeitalter“ zur Kenntnis genommen, doch ist es keineswegs von ihm begeistert. Im Gegenteil, es bleiben nur Hohn und Spott und schließlich Abscheu übrig: „Die Versammlung der fortschrittlichen Produzenten habe ich gesehen, / rotes Licht und grelle Farben, wahrhaftig unvergleichlich glorreich, / die Triumphgesänge führen sie in die Vorhalle, / vor der Hintertür ist die Bourgeoisie zu Kälte erstarrt. /.“ Mu Dan verwendet hier explizit Propagandavokabular, um die angebliche Fortschrittlichkeit des Zeitalters insgesamt als reines Blendwerk zu entlarven, das die Wahrnehmungen im wahrsten Sinne des Wortes hinters Licht zu führen versucht, indem es sich in „grelle[n] Farben“ anbiedert. Auch der propagandistische Begriff „glorreich“ wird in diesem Kontext mit Spott überzogen, vor allem durch die superlative Anhäufung der vorangestellten Adjektive: „wahrhaftig ganz unvergleichlich glorreich“. Dasselbe gilt für die „Triumphgesänge“: Sie sind absolut irdisch und vergänglich und führen nur in die „Vorhalle“. Von dort bewegt sich Mu Dan assoziativ zur „Hintertür“, vor der „die Bourgeoisie zu Kälte erstarrt /“. Damit wird die „Vorhalle“ zu einer Art potemkinschen Dorf, das über die wahren Verhältnisse „vor der Hintertür“ hinwegtäuscht. Das Bild, dass das alte Ich „eiskalt erschauert“, wird hier wieder aufgenommen. Die Bourgeoisie repräsentiert auch das Konzept individuellen Denkens, das von der Propaganda als rückständig, d.h. dem alten Ich zugehörig, bezeichnet wird. Dementsprechend sollen diese Menschen im wahrsten Sinne des Wortes kaltgemacht und ausgemerzt werden.

Nachdem Mu Dan in seinem Gedicht nun „vor die Hintertür“ geschritten ist, führt ihn sein Weg assoziativ weiter auf die „Straße“. Dadurch entwickelt sich eine visuelle Vorstellung von

dem Abbruch „alter Gebäude“, an denen das Ich vorbeigeht. Dabei handelt es sich erneut um ein symbolisches Abbild des inneren geistigen Konflikts, der das Ich beschäftigt: „Die Straßen, die ich oft gegangen bin, habe ich überquert; / die alten Gebäude werden hier gerade abgerissen, / ah, diese zerbrochenen Dachziegel und Balken vieler Jahre, / an dieser Stelle geistert immer noch deine Seele herum. /.“ Obwohl „die alten Gebäude“, also das alte Ich, gerade „abgerissen“ werden und somit die alte Identität innerlich erschüttert ist, so ist sie doch immer noch präsent, nicht ganz vertrieben, wenngleich heimatlos. Da das alte Ich seine ursprüngliche Bleibe – symbolisch stehen die „Dachziegel vieler Jahre“ auch für das alte China – verloren hat, nimmt Mu Dan an dieser Stelle noch einmal die Frage auf, die er bereits in zwei Versen zuvor gestellt hat: „Wo ist der Ort für dein Stöhnen und Lächeln? /.“ Das Entscheidende ist, dass das alte Ich, trotz des Versuchs, es zu zerstören, immer noch gegenwärtig ist. Die Tatsache, dass während der Mao Ära tatsächlich viele alte Kulturgüter zerstört wurden, vor allem in der bald folgenden Kulturrevolution, mag Mu Dan zu diesem Bild inspiriert haben.

Im letzten Vers des ersten Teils geht Mu Dan auf die ersten drei Zeilen des Eingangsverses zurück: „Hat der Tod dich wirklich von mir geschieden, mein Freund? / Mein Schatten, mein vergangenes Ich? / So blau ist der Himmel, so warm ist der Sonnenschein, /.“ Das Bild der „Gebäude“, die „abgerissen werden“, hat gezeigt, dass es äußere Umstände sind, die das Ich umbringen wollen. Die oberflächliche Harmonie des „neuen Zeitalters“ – „blauer“ „Himmel“ und „warmer Sonnenschein“ – steht in auffälligem Kontrast zu der letzten nachfolgenden Zeile und bewirkt beim Leser einen entsprechenden Überraschungseffekt: „Ruhe in Frieden! Lass mich freudig deiner gedenken und dich nun opfern! /.“ Die Ausrufezeichen nach jedem Satz unterstreichen die krampfhaft entschlossene Haltung, die das Ich einnimmt, um sich von seinem alten Ich zu trennen. Auch im zweiten Teil wird ein Ausrufezeichen stets dann auftauchen, wenn das Ich versucht, sich von seiner alten Identität zu lösen. Einerseits sollen die Ausrufezeichen nachdrückliche Entschiedenheit symbolisieren. Andererseits wirken sie tatsächlich hier und auch im nachfolgenden Teil fordernd und widerwillig, als drückten sie stets einen gewissen Zwang aus, dem sich das Ich und seine alte Identität keinesfalls beugen wollen. Die Tatsache, dass das Ich sein altes Ich also „opfern“ und gleichzeitig aber auch seiner „gedenken“ will, belegt die starken inneren Widersprüche, von denen es ergriffen ist. Im Chinesischen kommt dies noch besonders wirkungsvoll zum Ausdruck, weil Mu Dan „gedenken“ und „opfern“ nicht mit zwei verschiedenen Verben wiedergeben muss, sondern das von ihm verwendete „ji 祭“ sowohl mit „opfern“ als auch mit „gedenken“ übersetzt werden kann. Dadurch wird das Gespaltensein des Ichs in seinem inneren Konflikt noch zusätzlich unterstrichen.

Wie schon im Eingangsvers ist das alte Ich in Gedanken immer noch präsent und kann deshalb gar nicht „geopfert“ werden. Nun wird – mehr oder weniger explizit – deutlich, dass es das „Zeitalter“ ist, das verlangt, das alte Ich zu opfern. Im Laufe dieses ersten Teils hat das „neue Zeitalter“ schließlich schrittweise seine harmonische Maske des „Gesangs der Vögel“ abgelegt und geht jetzt in offenem Terror gegen das alte Ich vor. Die Parallele zu den zahlreichen politischen Kampagnen, wie sie seit der Gründung der Volksrepublik stattgefunden haben, ist unübersehbar. Mu Dan hat dies selbst schon 1957, als er dieses Gedicht verfasste, erlebt. Darum wird das „Opfern“ des alten Ichs im nachfolgenden zweiten Teil des Gedichts auch immer noch nicht vollzogen. Stattdessen vertieft sich die Identitätskrise und der innere geistige Kampf im Ich nimmt zu. Es treten dabei verschiedene Akteure auf, die jeweils die verschiedenen Schichten des Ichs symbolisieren und sich im Konflikt für und gegen das alte Ich gegenüberstellen. Alle Akteure sind von Mu Dan durch Anführungszeichen als personifizierte Gefüh-

le gekennzeichnet: „Hoffnung“, „Hochmut“, „Liebe“, „Grauen“ und „Überzeugung“. Von all diesen ist „Hoffnung“ von Beginn an die treibende Kraft und fordert wiederholt lautstark, das alte Ich zu „begraben“. Am Ende wird die „Hoffnung“ jedoch vom „Grauen“ als Betrüger entlarvt, und schließlich ist es die innere „Überzeugung“, die Mu Dan davon abhält, das Opfer zu vollziehen.

Die Aufforderung „Oh, begrabe ihn, begrabe ihn, begrabe ihn!“ wirkt aufgrund des Ausrufezeichens, der dreifachen Wiederholung des Verbs „begraben“ wie auch des nachgeschobenen Verbs „schreien“ verkrampft, aber auch brutal und unversöhnlich. „Hoffnung“ versucht, „die Vergangenheit“ als möglichst abstoßend darzustellen, da sie nur aus Tod und Gedanken besteht, die das Ich vergiften und das neue Ich unterdrücken. Dafür wählt Mu Dan das Bild eines „Schädels“ und „giftige[n] Blut[es]“, das „aus seinen Öffnungen fließt“. Dieses „giftige Blut“, die giftigen Gedanken, „lähmen“ „Hoffnung“ „sofort“, denn das Ich will an der „Vergangenheit“ festhalten. Von „Vergangenheit“ springt Mu Dan assoziativ zu „Erinnerung“, die logischerweise mit „Vergangenheit“ verbündet ist, da sie nur aus „Vergangenheit“ und nicht Gegenwart oder Zukunft besteht. Mit „Erinnerung“ ist gleichzeitig „Hochmut“ als „Schönste“ ihrer „unzähligen Töchter“ „verknüpft“ und damit die Überzeugung, dass die „Vergangenheit“ als das alte Ich das „Schönste“ ist, und eben nicht das neue Ich. In diesem Moment schaltet sich „Hoffnung“ erneut ein und wiederholt ihren dreimaligen Imperativ, das alte Ich zu „begraben“. Der Aufruf fällt aber noch verkrampfter aus; es ist ein einziges „Jammern“, das aussichtslos und im wahrsten Sinne des Wortes jämmerlich erscheint. „Hoffnung“ bezeichnet „Hochmut“ als Blendwerk, das die Sicht auf „Hoffnung“ versperrt: „sie wird dich in den dichten Nebel der Verblendung führen, / im Nebel schrumpfe ich zusammen. /.“ Da „Hochmut“ auch „hartherzig“ ist, kann sie von „Liebe“ berührt werden und „löst“ sich schließlich „auf“. Doch dieser Prozess ist ambivalent. Die Aussage „„Liebe‘ löst ‚Hochmut‘ auf: / ein uralter Kerker. /“ lässt offen, ob der „Kerker“ sich auf „Liebe“ oder auf „Hochmut“ bezieht. Im Falle von „Hochmut“ wäre dieser Zustand jetzt überwunden, da „Liebe“ „Hochmut“ bereits „aufgelöst“ hat. Bezieht sich „Kerker“ allerdings auf „Liebe“, so würde nun mit ihr ein neues Gefängnis geschaffen werden. Diese Ambivalenz schwingt hier mit, da in diesem geistigen Konflikt eine Schicht des Bewusstseins versucht, den einen inneren Akteur gegen den anderen auszuspielen.

Im Endeffekt ist es doch „Liebe“, die „Hochmut“ überwältigt: „ah, im Nu bleibt kein Stein mehr auf dem anderen: /“ nimmt das Bild der „Gebäude“ auf, die „abgerissen“ werden. Scheint der Abbruch nun endgültig vollzogen, das Opfer also vollbracht, so schreitet ausgerechnet an diesem Punkt ein besonders starker Akteur ein: „„Grauen‘, / das ist meine vorsichtige Mutter. /.“ Diese „Mutter“ hat Angst um ihr Kind und will damit den Tod, der einem Bestandteil seiner Identität droht, verhindern. „Hoffnung“ schaltet sich nun ein letztes Mal ein und wiederholt ihren dreifachen Aufruf, das alte Ich zu „begraben“, dieses Mal etwas gesetzter als Ermahnung. Insofern ist „Hoffnung“ die einzige aller Akteure, die mehrmals auftritt und jedes Mal ihre Stimmlage ändert, um das Ich zu manipulieren: einmal hysterisch, dann jammern und zu guter Letzt „ermahnend“. Damit spricht „Hoffnung“ in den ersten beiden Fällen vornehmlich die Gefühlswelt des Ichs an und erst zum Schluss die Vernunft. „Grauen“ sei nicht so harmlos, wie es sich ausbebe, mahnt „Hoffnung“: „wenngleich ihr Gesicht voller Falten ist, / so führt sie doch stets in einen Hinterhalt: / sie verteidigt unnachgiebig deinen Egoismus, / und breitet über deinem Kopf / dunkle Wolken aus, die dich automatisch glücklich machen. /.“ Auf diese Art und Weise wird „Grauen“ in seiner ganzen Widersprüchlichkeit dargestellt: Es mache letztendlich „glücklich“, weil es die Selbstbezogenheit im Menschen verstärkt und ihn

dementsprechend veranlasst, sich selbst zu retten. Während der Mensch „Grauen“ empfindet, wird „Hoffnung“ „automatisch“ ausgeschaltet. Diesen Weg zum Glücklichen kann das Ich in seiner paradoxen Logik jedoch nicht recht nachvollziehen und ist daher hauptsächlich vom „Grauen“ eingeschüchtert. Es „bekommt“ „Angst“, die tiefgreifend und existenziell ist: „Hoffnung“ ist tatsächlich ein „Betrüger“, denn wenn die alte Identität wirklich „geopfert“ wird, muss das Ich „alles im Stich lassen“; es würde damit sein „Ich“ auch „verlieren“ und schließlich völlig heimatlos werden. „Wo ist dann mein warmes Zuhause? /“ nimmt die Frage aus dem ersten Teil auf, die ebenfalls die Verunsicherung widerspiegelt: „Wo ist der Ort für dein Stöhnen und Lächeln?“ Damit wird die unvermindert existierende Einheit vom Ich und seinem Schatten betont. Das Ich besteht einzig und allein aus der alten Identität und war zu keinem Zeitpunkt „vergangen“. Insofern ist auch die Eingangsfrage „Hat der Tod dich wirklich von mir geschieden, mein Freund? / Mein verborgener Schatten, mein vergangenes Ich? /“ beantwortet.

Als letzter Akteur in der Gefühlswelt des Ichs tritt „Überzeugung“ auf. Sie befindet sich weit weg, „am anderen Ufer des Ozeans“. Dieser Abstand symbolisiert die immense, schwerlich überwindbare Entfernung, die zwischen den beiden Identitäten liegt. Wenngleich ein „Boot“ „herantreibt“, um den Passagier „zu der gegenüberliegenden Welt“ überzusetzen, gelingt dieser Schritt dem Ich nicht, weil sein eigener autonomer Wille, seine innere „Überzeugung“, sich nicht von der alten Identität trennen will. Die innere „Überzeugung“ des Ichs ist also ebenfalls zutiefst gespalten. Entscheidend ist aber, dass das alte Ich dem neuen Ich – wie schon im ersten Teil – ablehnend und „gleichgültig“ gegenübersteht. Der letzte Appell, das alte Ich zu begraben, erfolgt nun nicht mehr von der „Hoffnung“, die nun selbst begraben ist, da sie als Betrüger entlarvt wurde, sondern er stammt vom Ich selbst. Allerdings ist es nur noch ein verzweifelter „unwillkürlicher“ Aufschrei. Das Ich sieht seine alte Identität an dieser Stelle als einen „Winkel des Todes“ und sich selbst aufgrund seiner inneren Gespaltenheit als „ziellos[en]“ „Vagabund“. Die Opferung wird nicht vollzogen. Stattdessen setzt eine Form von „Reue“ ein, die möglicherweise doch noch ein Auflösen der alten Identität zu einem späteren Zeitpunkt impliziert: „Lass mich meinen Körper mit Tränen reinigen / und als Erstes die Freude der Reue erfahren. /.“

Im letzten, dritten Teil des Gedichts werden die „lieben Leser“ direkt angesprochen und in den Prozess der unvollendeten Opferung des alten Ichs mit eingebunden. Die alte Identität ist dem „langen dunklen Grabtunnel“ entkommen, erlebt quasi ihre Auferstehung. Damit kehrt Mu Dan zum Frühlingsbild zurück, das den Ausgangspunkt des Gedichts darstellt. Das Ich begibt sich wieder in das „neue Zeitalter“, bei dessen Charakterisierung wiederum leichter Spott mitschwingt, wie er schon zuvor zum Ausdruck kam: „dieses Zeitalter hat, ich weiß nicht, wie viele Heldenepen verfasst, / und ich, diese armselige Seele! Habe nur mein eigenes Begräbnislied. /.“ Das Ich, das nun primär auf Mu Dan fokussiert ist, bezeichnet sich selbst als „nur ein[en] alte[n] Intellektuelle[n]“. Somit wird noch einmal unterstrichen, dass er seine alte Identität wirklich bewahrt hat. Gleichzeitig verweist er auf die „Irrungen und Wirrungen“ seines inneren Kampfes und die „Last“ des Gewissenkonflikts, die er nach wie vor mit sich trägt. Wenngleich sich das Ich für seine alte Identität entschieden hat und seinen Willen nicht brechen lässt, so ist es dennoch „entschlossen / mit euch nach vorne zu schreiten“, und das sogar freudig. Trotz aller Willensstärke und inneren Überzeugung bleibt das tiefe innere Gespaltensein des Ichs bis zum Schluss bestehen. Denn es handelt sich keineswegs um einen Kotau vor den „Lesern“, der unecht und geheuchelt ist. Mu Dan sieht sein „Begräbnislied nur als halb zu Ende gesungen“, „die andere Hälfte, Genossen, helft mir bitte, sie in Leben umzuwandeln. /“.

Das Ich ist also immer noch nicht von dem neuen Zeitalter überzeugt, sein „Gedicht“ ist dazu „nicht enthusiastisch genug“, „die Sehnsucht nach neuen Dingen nicht tief genug, der Hass gegenüber Altem zu gering. /“. Bevor Mu Dan dann die „Genossen“ anspricht, um ihm zu „helfen“ und das neue Ich zum „Leben“ zu erwecken, merkt man ihm förmlich an, wie er tief durchzuatmen scheint, um sich nur mit äußerster Mühe zu diesem Zugeständnis an das neue Zeitalter zu zwingen, das ihn in Wirklichkeit so sehr abstößt.

In einem Brief an Guo Baowei aus dem Jahre 1976 lässt sich im Nachhinein erkennen, wie Mu Dans Gewissenskonflikt ausgegangen ist. Er schätzt sich glücklich, weder der Stimme des Zeitalters noch den Empfehlungen der Genossen gefolgt zu sein. „Wie viele Menschen haben mich doch aufgefordert, mit dem Zeitalter zu gehen.“ Mu Dan ist „erleichtert“, diesem Ruf nicht gefolgt zu sein und es „nicht getan“ zu haben, denn „die, die mit dem Zeitalter gegangen sind, schauten am Ende ziemlich dumm drein.“¹³³² Mu Dan hat sich also das „Rückgrat“ seines alten Ichs nicht „brechen“ lassen. In diesem Moment ist sein Ich deshalb nicht mehr gespalten.

*Zur Lernversammlung gehen*¹³³³

Mu Dans Gedicht *Zur Lernversammlung gehen* wird von den chinesischen Literaturwissenschaftlern durchgehend missinterpretiert, und zwar deshalb, weil sie die Ironie, die den Sinn des Gedichts entscheidend bestimmt und ausmacht, nicht wahrnehmen. Im vorauseilenden politischen Gehorsam wird es so dargestellt, als bewerte Mu Dan die „Lernsitzungen“ positiv. Tatsächlich schafft Mu Dan hier jedoch einen Kontrast von Natur als unbegrenztem Freiraum versus ideologischer Gedankenkontrolle und Einengung des Individuums und zeigt dabei immense emotionale Stärke.

Zur Lernversammlung gehen

Nachmittags um 2 Uhr gibt es eine Lernversammlung.
Ich und Xiao Zhang, wir tragen die Bücher und Notizen
den ganzen Weg schweigend zum Versammlungsraum.

Es ist Frühling! Er bringt seinen warmen Atem mit,
die Herzen der Menschen schlagen schneller, betörend breitet er sich aus.

Nachmittags um 2 Uhr, gibt es eine Lernversammlung,
Lesen, Gespräche, Debatten, Lächeln und Besorgnis,
ein verqualmter Raum erscheint vor meinen Augen.

Wie blau ist der Himmel! Alle Vögel singen,
in das Herz eines jeden streuen sie den Wunsch nach Liebe,

Ich und Xiao Zhang, wir tragen die Bücher und Notizen,
gehen über Straßen, Wiesen, Brücken,
ach ja, über Brücken, ganz genau wie alle Menschen...

Auf der anderen Seite empfängt uns das lächelnde Gesicht der Liebe,
undeutlich und verschwommen taucht es wieder in den verqualmten Raum ein.

Was sollen wir uns notieren? Was sagt uns der Himmel?
sagt er uns nicht, diese Tage sind so warm und heiter,
diese Straße, diese Wiese, alles ist für dich?

Im Herzen ist die Sonne, die Fußschritte berühren das Gras unter dem Sonnenschein,
wir bewegen uns auf 2 Uhr zu, zur Lernversammlung.

1957

Noch 2001 wird Mu Dans Gedicht *Zur Lernversammlung gehen* von 1957 von chinesischen Literaturkritikern als ein Loblied auf die „Lernversammlungen“ verstanden,¹³³⁴ die auch „Kampfsitzungen“ (*pidouhui* 批斗会) genannt wurden. Im Juli 1954, knapp ein Jahr, nachdem Mu Dan aus Amerika zurückgekehrt war, schreibt er an Chen Yunzhen, dass ihn die „Sitzungen“ „bekümmern“, die „drei- bis viermal an Nachmittagen in einer Woche abgehalten werden“ und in denen er „für seinen Individualismus Selbstkritik leisten musste“.¹³³⁵ Diese „Sitzungen“ gingen Hand in Hand mit zahlreichen politischen Kampagnen der 50er Jahre. Mu Dans Gedicht *Zur Lernversammlung gehen* ist in diesem Kontext entstanden. 1957 eröffnete Mao die Kampagne „Lasst 100 Blumen blühen“, die 1958 schnell in die Antirechtskampagne umschlug. Infolge dieser Kampagne wurde Mu Dan mit Publikationsverbot belegt und schließlich als „Konterrevolutionär in der Geschichte“ gebrandmarkt. Diese schwere Zeit konnte er nur dank seiner emotionalen Stärke überstehen. Eben diese kommt in seinem Gedicht *Zur Lernversammlung gehen* zum Ausdruck, indem er die Freiheit der Natur, die auch die Freiheit des Individuums ist, bewahrt.

In dem Gedicht gibt es zwei Ebenen der Sinneswahrnehmung, die parallel zueinander ablaufen: zum einen die Aussicht, dass „Ich und Xiao Zhang 小张“ von der „Lernversammlung“ erwartet werden, sich in Richtung dorthin bewegen sowie die bedrückende „verqualmte“ Atmosphäre, die sie dort erwartet, zum anderen den Frühling und die damit verbundene Freiheit, die die beiden außerhalb dieser „Lernversammlung“ umgibt. Der faktische Satz „Nachmittags um 2 Uhr gibt es eine Lernversammlung, /“ gleicht einer nüchternen Lautsprecheransage, die über den Betroffenen schwebt und der unbedingt nachzukommen ist. Die Teilnahme ist also keineswegs freiwillig, sondern hat, im Gegenteil, durchaus Zwangscharakter, der in der Faktizität der Aussage nicht auf den ersten Blick erkennbar ist, sondern sich unterschwellig wie eine Drohung versteckt. Genau darum muss dieser Satz auch am Anfang des Gedichts stehen, da er die treibende Kraft der Geschehnisse ist. Die Menschen – so auch „ich und Xiao Zhang“, die nur als Prototyp für jede x-beliebige Person in dieser Zeit dienen – sind damit Spielball der Machtinteressen der Herrschenden und müssen sich in diesem diktatorischen System nach ihnen richten. Die Stimmung des „Ich[s]“ und des „Xiao Zhang“ ist bedrückend. Sie gehen „den ganzen Weg schweigend zum Versammlungsraum“. In diesem Vers zeigen beide keinerlei Emotionen. Das Attribut „schweigend“ lässt die beiden abgestumpft und gleichgültig wirken. Gleichzeitig scheint es auf die Unvermeidbarkeit ihres Weges hinzuweisen, da das Schweigen von beiden auf dem „ganzen Weg“ kein einziges Mal durchbrochen wird. Es ist also nicht so, dass „ich“ und „Xiao Zhang“ sich auf die „Lernversammlung“ freuen, wie ihnen von den chinesischen Literaturkritikern unterstellt wird. Sie tragen nichts anderes mit sich als „die Bücher und Notizen“. Bei den Büchern wird es sich um die Werke von Marx und Lenin sowie Maos rotem kleinen Büchlein – im Westen als Mao-Bibel bekannt – handeln. Die „Notizen“ werden alte Aufzeichnungen vergangener „Lernversammlungen“ sein, denen heute noch neue hinzugefügt werden sollen.

Die Eintönigkeit, Leere und scheinbare Gefühlskälte wird jeweils von einem Gegenpol durchbrochen: dem „warmen Atem“ des „Frühlings“, der mit seiner Wärme die Gefühle der Menschen aus ihrer Starrheit wie aus einem Winterschlaf aufzurütteln vermag: „Die Herzen der Menschen schlagen schneller, betörend breitet er sich aus. /.“ Die Schönheit des Frühlings strahlt eine Form von Freiheit aus, die sich auf das menschliche Dasein überträgt und deshalb das lyrische Ich in seiner Wahrnehmung der Realität glücklich macht. Diese Wahrnehmung wird von einem anderen Bild überlagert, das dem der Frische und Freiheit diametral entgegengesetzt ist. Die „Lernversammlung“, die schon im ersten Vers wie ein Damoklesschwert über den Protagonisten hängt, wird nun genauer definiert. Dabei wird der erste Satz des ersten Verses wie ein Refrain erneut aufgegriffen: „Nachmittags um 2 Uhr gibt es eine Lernversammlung, / Lesen, Gespräche, Debatten, Lächeln und Besorgnis, / ein verqualmter Raum erscheint vor meinen Augen. /.“ Es wird aus den mitgebrachten „Büchern“ gelesen, darüber gesprochen. Der Terminus „Debatte“ klingt harmloser und wissenschaftlich abgehobener als die Bezeichnung „Lernversammlung“, die in Wirklichkeit als „Kampfsitzungen“ ablief. Der Ausdruck ist von Mu Dan bewusst ironisch intendiert.

Es ist eben diese leichte, subtile Form der Ironie, die das ganze Gedicht durchzieht und seinen Sinn entscheidend prägt. Das „Lächeln“ und die „Besorgnis“ sind ebenfalls ironisch und doppeldeutig. Es ist gerade keine Atmosphäre der Humanität, sondern ein Klima der Unmenschlichkeit bis hin zur Bestialität, die versteckt und offen in diesen „Kampfsitzungen“ herrscht. Das „Lächeln“ ist nur eine Maske und verlogen, ebenso wie die angebliche „Besorgnis“ gegenüber den Teilnehmern der „Lernversammlung“. Sie bezieht sich letztendlich nur auf die ideologische Kontrolle und das Bestreben, Widerstand gegen die offizielle Linie zu unterdrücken. Die zentrale Methode ist die der Selbstkritik, wie sie auch Mu Dan leisten musste. Der Begriff „Besorgnis“ bezieht sich aber auch auf die Teilnehmer selbst, die psychisch und physisch gleichermaßen eingeschüchtert werden. Das „Lächeln“ wird ebenfalls nicht nur von den Peinigern aufgesetzt, sondern auch von den Gepeinigten selbst, als Schutz vor den anderen während der Kampfsitzungen. Es ist eine Einflussnahme im abgeschlossenen Raum, der wider die Natur ist und darum einen scharfen Kontrast zu der Frühlingszenerie bildet, die Mu Dan im vorangehenden und im nachfolgenden Vers beschreibt. Die Szenen und Wahrnehmungen von „Lernversammlung“ und „Natur“ wechseln sich in einem schnellen Schlagabtausch ab, bis hin zur Überlagerung.

Der „Raum“ der „Lernversammlung“ erscheint zwar nur vor dem inneren geistigen Auge des lyrischen Ichs, aber er ist dennoch präsent und wirkt bedrohlich im Vergleich zur realen, natürlichen Umgebung, durch die das „Ich“ und „Xiao Zhang“ sich bewegen. Besitzt die Natur im Frühling einen „warmen Atem“, so ist der Raum der „Lernversammlung“ demgegenüber erstickend und „verqualmt“ durch die vielen Raucher. Damit nimmt Mu Dan ein Motiv auf, das er schon in seinem Gedicht *Begräbnislied* verwendet hat: Das neue Zeitalter nimmt dem alten Ich die „frische Luft“ zum Atmen. Dadurch bildet die beklemmende Enge des „Raums“, die die Menschen in ihrer geistigen und körperlichen Bewegung einschränkt, einen besonders wirkungsvollen Gegensatz zur Grenzenlosigkeit der Natur: zur Freiheit des „blauen Himmels“. Diese Freiheit, Natürlichkeit und Wärme des Frühlings, die auch die Sehnsucht nach menschlicher Wärme beinhaltet, wird als besonders bedeutsam eingestuft und deshalb mit einem Ausrufezeichen versehen: „Es ist Frühling!“ und „Wie blau ist der Himmel!“. Die Aussagen signalisieren intensives Empfinden und Genuss, wirken aber auch wie eine Art von Aufschrei, der einer tiefen Sehnsucht nach ursprünglichen natürlichen Werten und menschlicher Vertrautheit

Ausdruck verleiht. Das Motiv der Suche nach Wärme in „den Herzen der Menschen“, die „sich ausbreitet“, wird später wieder aufgenommen: „Alle Vögel singen, / in das Herz hinein streuen sie den Wunsch nach Liebe. /.“ Dieser Satz erinnert an jenen aus *4 Gedichte*: „Liebe ist so kostbar geworden, /.“ In dem maoistischen Zeitalter der gegenseitigen Kontrolle, Bespitzelung, Überwachung, Denunziation und Anklage sind in der Tat nur noch wenige echte, unverstellte, natürliche Gefühle zwischen den Menschen vorhanden. Stattdessen dominiert gegenseitiges Misstrauen und Hintergehen. Dieses historische Erbe ist durchaus auch in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft präsent.

Im folgenden Vers wird die Situation vom „Ich“ und „Xiao Zhang“ auf alle in diesem totalitären System lebende Menschen bezogen: „Ich und Xiao Zhang, wir tragen die Bücher und Notizen, / gehen über Straßen, Wiesen, Brücken, / ach ja, über Brücken, ganz genau wie alle Menschen... /.“ Die Punkte am Ende des Satzes laden den Leser zum grundsätzlichen Nachdenken darüber ein, was danach folgen könnte, was die Implikationen dieser Verallgemeinerung sein können. Nichtsdestotrotz bewahrt der Satz eine gewisse neutrale Qualität. Er kritisiert nicht explizit, sondern nur indirekt die Bewegung „aller Menschen“ als uniform. Die quasi vorgeschriebene Route illustriert das kollektive Mitläufertum. Keiner wagt es, sich gegen diese Bewegung abzusetzen. Waren die Szenerie des „Frühlings“ und die des „Raums“, in der die „Lernversammlung“ abgehalten wird, bisher strikt voneinander getrennt, so beginnen die beiden sich nun mehr und mehr zu überlagern, bis sie am Ende des Gedichts zu einer zeitlichen und räumlichen Einheit verschmelzen. Wenngleich der „Raum“ der „Lernversammlung“ zunächst noch nicht real präsent ist, so ist seine Einflussphäre doch mächtig genug, um vor Mu Dans Augen das Bild des „Frühlings“ „undeutlich und verschwommen“ zu machen und es in den erstickenden Qualm des „Raums“ „einzutauchen“. Damit werden die Bewusstseins Ebenen von Realität und Irrealität ausgetauscht: Die Vorstellung wird zu Realität und vice versa. Das „Ich“ hat den „Raum“ der „Lernversammlung“ nunmehr gleich erreicht; darum wird die Vorstellung von ihm dominanter als die tatsächliche Realität des Frühlings, von der das Ich umgeben ist.

Keiner der Teilnehmer an der „Lernversammlung“ außer dem „Ich“ käme auf die Idee, anstatt eines Protokolls der „Gespräche“ und „Debatten“ sich darüber Gedanken zu machen, wie sich die Freiheit der Natur gestaltet: „Was sollen wir uns notieren? Was sagt uns der Himmel? / Sagt er uns nicht, diese Tage sind so warm und heiter, / diese Straße, diese Wiese, alles ist für dich? /.“ Durch das dreifache Fragezeichen wird die Eindringlichkeit des Verses verstärkt. Dahinter verbirgt sich harsche Kritik an den Praktiken eines nicht-demokratischen Systems. Es erscheint völlig abwegig, ein Protokoll der verhassten Kampfsitzungen zu schreiben, die wider die Natur agieren, während eben gerade nicht notiert wird, was für die menschliche Existenz tatsächlich entscheidend und grundlegend ist, nämlich dass der Mensch von Geburt an frei ist und „der Himmel“ alles „für“ das Ich geschaffen hat. Für sich selbst „notiert“ das Ich – mit seinem geistigen Auge und nicht auf dem Papier – die Wärme und Heiterkeit des Frühlings. Dieses Bewusstsein, diese innere „Überzeugung“ ist es, die das Ich an dieser Stelle erneut rettet, wie es bereits in dem Gedicht *Das Begräbnislied* der Fall war. Die innere Kraft ist zugleich auch eine innere Freiheit, die sich von der äußeren Freiheit des „Himmels“ auf Mu Dans Herz und Geist überträgt: „Im Herzen ist die Sonne, die Fußschritte berühren das Gras unter dem Sonnenschein, / wir bewegen uns auf 2 Uhr zu, zur Lernversammlung /.“ Die „Sonne“ „im Herzen“ und sich selbst „unter dem Sonnenschein“ bewegend schafft es das „Ich“, die Kampfsitzung durchzustehen. Dieser Satz bedeutet aber keineswegs, dass sich das „Ich“ auf die „Lernversammlung“ freut, nur weil es „die Sonne“ im Herzen hat – so die Lesart der chinesischen Lite-

raturkritiker. Vielmehr ist die „Sonne“ ein Symbol des unbegrenzten Freiraums und des Individualismus im Gegensatz zur ideologischen Gedankenkontrolle und zur Einengung des Einzelnen. Die beiden Szenarien von Natur und „Lernveranstaltung“ sind an diesem Punkt nun eine Einheit geworden. Diese zeigt sich im letzten Satz symbolisch an der identischen Präposition „zu“, die die Gleichzeitigkeit von Zeit und Raum einläutet. Indem beide Ebenen der Wahrnehmung an diesem Punkt zusammenlaufen, beginnt jetzt die Realität. Das Ich ist nun bei der „Lernversammlung“ angekommen und innerlich dagegen gewappnet.

*„Vielleicht“ und „gewiss“*¹³³⁶

„Vielleicht“ und „gewiss“ stellt provokante Fragen zur Machtposition der Partei und ihrer historischen Legitimation. In dieser Abrechnung geißelt Mu Dan das Primat des Materiellen, die innere „Fäulnis“, sprich Korruption, moralische Dekadenz und Verfall sowie die Skrupellosigkeit gegenüber der Bevölkerung. In letzter Konsequenz führt diese Handlungsweise zum Zusammenbruch des Systems.

„Vielleicht“ und „gewiss“

Vielleicht gibt es hier im Frühling einen Sandsturm,
der nicht ganz so poetisch ist, wie der Dichter ihn besingt;
Vielleicht wird der Rand der warmen Strömung abbrechen
und zu Eis erstarren: ein paar Blüten fallen in den See;
Der Zahlenexpress fährt zu schnell, die Verteidiger
des perfekten Systems fallen vom Zug herunter und stöhnen auf;
Vielleicht wird der Bürokratismus nach wie vor von den Menschen verehrt,
weil er lächelt und den Schleier der „Korrektheit“ trägt;
Vielleicht werden noch viele Fehler der Liebe weiterbestehen
und ebenso die Autorität, die den Schwur gegenüber Frauen und Kindern begleitet hat,
das ist es doch, was die Zeitungen täglich schildern?

Mein Feind, öffne jetzt schnell deinen bluttriefenden Mund und lächle,
ziel auf uns, ziel mit deinem Sarkasmus auf diesen Vulkankrater.

Genau an dieser Stelle wächst die zukünftige Zeit heran,
unterhalb des Schweigens steigt das leuchtend heiße Magma empor,
Ha, diese absolut neuartige Zeit, wenn sie ausbricht,
wo will sich dann noch eure „Geschichte“ verstecken?
Euer Überlegenheitsgefühl, eure schikanierende Haltung,
eure Atombombe, euer Bündnisvertrag, eure unverschämten Lügen,
und auch euer ehrlicher Jubel der Sklavenhalter für die Sklaverei,
und auch Geld, Grausamkeit, Korruption, allseitige Anerkennung;
Aber all dies, wird das nicht eines Tages zu Asche werden?
Ihr Feinde, folgt nur eurem dunklen Schatten, der uns verleumdet,
weil die allerletzte Gewissheit bald geboren wird.
Sobald sie ihren Mund öffnet, wird der dunkle Schatten mit dem Licht zusammenstoßen,
und nun, fangt schon mal an, eure eigene Grabinschrift niederzuschreiben.

„Vielleicht“ werden unzählige Missstände auch bis heute weiterbestehen. „Gewiss“ ist jedoch, dass die Verantwortlichen eines Tages ihren Untergang finden werden und dieses diktatorische System zusammenbrechen wird. Mu Dans Gedicht ‚*Vielleicht*‘ und ‚*gewiss*‘ ist universell gültig für alle Ausprägungen totalitärer Regimes, leitet sich aber auch ganz konkret von der politischen Situation ab, die Mu Dan 1957 im maoistischen China erlebt hat. Gleichzeitig ist das Gedicht auch hochaktuell in Bezug auf die gegenwärtige Situation in China.

„Vielleicht“ ist das dominante Wort im ersten Vers, das insgesamt viermal wiederholt wird und rhetorische Fragen sowie Überlegungen aufwirft, die den Leser zum Nachdenken bewegen sollen. Dieses äußerst kritische Gedicht Mu Dans wird bis heute konsequent von der chinesischen Literaturgeschichte übergangen. Die mehr oder weniger explizite Systemkritik ist eindeutig auf die Kommunistische Partei bezogen, was sich aufgrund des Publikationsdatums, 1957, auch nicht leugnen lässt. Sämtliche Gedichte, die Mu Dan vor der Gründung der Volksrepublik China 1949 verfasst hat, werden immer noch als Kritik an dem Guomindang-Regime eingeordnet, selbst seine überaus kritischen Gedichte, wie zum Beispiel *4 Gedichte* von 1948, die sich neben ihrer universellen Gültigkeit auch explizit auf die Kommunistische Partei beziehen. Mu Dan verwendet unmissverständlich das Wort „Genosse“. Die Ironie und der Spott des Gedichts ‚*Vielleicht*‘ und ‚*gewiss*‘ leben besonders stark von der Methode, die Schlagwörter aus der maoistischen Propaganda zu verdrehen und sie in einen völlig entgegengesetzten Kontext einzubetten.

Die Aussage „Vielleicht gibt es hier im Frühling einen Sandsturm, der nicht ganz so poetisch ist, wie der Dichter ihn besingt“ leitet das Gedicht ein und verweist indirekt auf dessen Ende, in dem es heißt: „und nun fangt schon mal an eure eigene Grabinschrift niederzuschreiben. /.“ Es gibt einen versteckten „Sandsturm“, einen Sturm in Form eines Aufstands, der sich Bahn brechen wird, da die Machtelite es immer wieder zu neuen Missständen kommen lässt, anstatt sie zu beseitigen. Gleichzeitig ist der Satz eine Anspielung auf andere Dichter der 50er Jahre, die in ihrer Lyrik die Natur verklären, ganz im Sinne von Mao Zedongs Propaganda aus Yan 'an, die verlangt, Lyrik solle eine Mischung aus Klassischem und Volksliedern sein.¹³³⁷ Darum ist die Formulierung „ein Sandsturm, der nicht ganz so poetisch ist, wie der Dichter ihn besingt“ bewusst doppeldeutig und ironisch gehalten. Durch den Bezug auf die Propagandalyrik als Synonym für die vom Regime der Kommunistischen Partei initiierte politische Bewegung heißt diese Zeile indirekt auch: Der von euch entfachte „Sandsturm“ wird sich alsbald zerstörerisch gegen euch wenden, denn er ist keineswegs so „poetisch“ harmlos, wie ihr ihn euch vorgestellt habt. Insofern leitet Mu Dan aus der einfachen Tatsache, dass es im Norden Chinas während des „Frühlings“ regelmäßig zu „Sandstürmen“ kommt, damit mehrere Bedeutungsebenen in seinem Gedicht ab. „Frühling“ und „Sandsturm“ stehen hier in einem paradoxen Gegensatz zueinander. „Frühling“ wird automatisch mit neuem Leben und Prosperieren assoziiert, stattdessen bringt er aber nur einen „Sandsturm“ mit sich, der Zerstörung bedeutet und gleichzeitig aufgrund der klimatischen Gegebenheiten in Nordchina unabdingbar ist. Implizit verweist Mu Dan mit diesem Bild auch auf die „Lasst 100 Blumen blühen“ Kampagne selbst, in deren Kontext dieses Gedicht geschrieben wurde. Dieser „Frühling“, den die Partei ins Leben gerufen hatte, d.h. Lockerung der Meinungsfreiheit und die explizite Aufforderung, auch Kritik am System zu üben, sei es in Form von Kunst oder Literatur, könnte sich für das Regime im Endeffekt als selbstzerstörerisch erweisen und einen Sturm auslösen, einen Aufstand, mit dem keiner der Initiatoren gerechnet hatte. Insofern wirkte die ganze politische Bewegung ursprünglich in der Theorie idyllisch und „poetisch“, die Realität sah jedoch anders aus.

Das nächste „vielleicht“ läutet den nächsten Kritikpunkt ein, der ebenfalls zu den Elementen gehört, die diesen Sturm einer Konterrevolution entfachen und hier nun aufgelistet werden: „Vielleicht wird der Rand der warmen Strömung abweichen / und zu Eis erstarren: ein paar Blütenblätter fallen in den See; /.“ Von diesem Bild des Frühlings leitet Mu Dan erneut eine Form von Kritik ab und verwendet dabei die gleiche Technik wie im ersten Satz. Die „warme“ Frühlingsströmung bedeutet im übertragenen Sinne: In der von der Partei inszenierten Kampagne „Lasst 100 Blumen blühen“ entsteht eine Hauptströmung, an die sich alle Betroffenen halten sollen, um nicht unterzugehen. „Es gibt jedoch einige, die diese Bewegung mit Kritiken begleiten und den Fehler machen, von der „warmen“, d.h. sicheren Hauptströmung, abzuweichen. Dieser „Rand der warmen Strömung“ ist zwar nur eine marginale Erscheinung, wird jedoch aufgrund seiner Abweichung – im chinesischen „piancha 偏差“, was auch „Fehler“ heißt – zu Eis erstarren. Diese Nonkonformisten werden also in der politischen Kampagne kaltgestellt. In ihrem Vorstoß gegen das System sind sie nicht erfolgreich und in ihrem Handeln ohnmächtig. Das Bild des Frühlings, der auch noch Frost mit sich bringen kann und die Ränder des Flusses gefrieren lässt, erhält auf diese Art und Weise in Mu Dans Gedicht eine noch tiefere Bedeutung. Mit dem plötzlich hereinbrechenden Frost, einem unerwarteten Temperaturabfall, kann es auch passieren, dass gerade aufgesprungene Blüten über Nacht abfallen, bevor sie den Sommer ihres Lebens erreicht und sich in ihrer ganzen Pracht entfaltet haben, um erst dann zu verwelken. Die Abweichler werden somit zu sinnlosen Opfern einer höheren Gewalt, d.h., sind also den Herrschenden ausgeliefert.

Indirekt weist diese Beobachtung auf die Antirechtskampagne hin, die Mu Dan vorauszuahnen scheint, als er dieses Gedicht im Juni 1957 verfasst. Die „Blüten“, von denen in der „Lasst 100 Blumen blühen“ Kampagne explizit gesprochen wird, bilden dabei ein zentrales propagandistisches Schlagwort, das Mu Dan nun geschickt in einem völlig entgegengesetzten, negativen Kontext verwendet. Gleichzeitig erinnert der Ausdruck der „Blütenblätter“ im „Frühling“ auch an die von Mao geprägte Formulierung, die Jugendlichen seien die „Blumen des Vaterlandes“, „zuguo de huaduo 祖国的花朵“.¹³³⁸ Diese Vorstellung war Mu Dan sicherlich auch bei seinen Frühlingsblüten in diesem Gedicht gegenwärtig: Die Jugend wird also sinnlos der Politik geopfert und kann sich in ihrem Leben nicht zu voller Blüte entfalten. Das Bild der Jugend, die keine Jugend hatte, sollte sich tatsächlich während der Kulturrevolution und der Verschickung aller intellektuellen städtischen Jugendlichen aufs Land bewahrheiten. Diese Generation wird bis heute in China als die verlorene Jugend bezeichnet.

Die Verblendung der Propaganda umfasst aber noch wesentlich mehr, beispielsweise manipulierte Zahlen, die Wachstum vortäuschen, wo keines besteht: „Der Zahlenexpress fährt zu schnell, die Verteidiger / des perfekten Systems fallen vom Zug herunter und stöhnen auf; /.“ Für das Phänomen der aufgebauchten Zahlen in der Politik gibt es verschiedene Beispiele, aber Mu Dan dürfte hier ein ganz bestimmtes Ereignis im Kopf gehabt haben, als er dieses Gedicht 1957 verfasste. Während des Großen Sprungs nach vorne hat die Politik 1953/1954 ständig mit Zahlen jongliert und damit auch die Menschen missbraucht. Ausgangspunkt des Großen Sprungs war die Behauptung der Propaganda, China könne innerhalb von 20 Jahren England und innerhalb von 25 Jahren Amerika wirtschaftlich einholen. In genau diesem extrem kurzen Zeitraum sollte, gemäß den politischen Vorgaben, die industrielle Revolution nachgeholt werden, für die England über 100 Jahre gebraucht hatte. Im Laufe der Kampagne wurden die Jahresabstände schrittweise verkürzt, von 20 auf zehn Jahre halbiert, von zehn auf fünf Jahre, dann auf zwei Jahre und schließlich sogar auf weniger als ein Jahr. Um die abrupte Umwandlung umzusetzen, sollte eine Schwermetallindustrie aufgebaut werden, obwohl die

chinesische Bevölkerung zu über 80 Prozent aus Bauern und eben nicht aus Städtern bestand. Im ganzen Land wurden Hochöfen errichtet. Gleichzeitig lagen die Felder brach, das beginnende wirtschaftliche Wachstum in den Städten, das sich zu Beginn der 50er Jahre noch vielversprechend entwickelt hatte, brach völlig zusammen. Infolgedessen entstanden schreckliche Hungersnöte, die mehrere 100 Millionen Tote zur Folge hatten. Allerdings wurden diese konsequent von der Politik verschwiegen. Stattdessen war von Rekordernten die Rede. Obwohl die Bevölkerung verhungerte, wurden immer noch die gleichen Mengen, zum Beispiel an Reis und anderen Nahrungsmitteln, an die Sowjetunion exportiert. Dieser falsche „Zahlenexpress“ geriet in der Tat schnell außer Kontrolle. Das „perfekte System“ und dessen „Verteidiger“ fielen unweigerlich „vom Zug herunter“ und verzweifelten angesichts der Misere. Das bedeutet, dass auch die Kritiker in einem derartigen System absolut hilflos sind.

„Bürokratismus“ ist ein weiteres tatsächlich staatstragendes Element, das neben dem Beziehungsgeflecht in China auch 1957 überaus aktuell war. Offiziell wurde „Bürokratismus“ mit Feudalismus verknüpft und deshalb als rückständig gekennzeichnet. Der Begriff wurde ebenfalls mit Bourgeoisie und Kapitalismus in Verbindung gebracht: Alle drei galt es auszumerzen. In Wirklichkeit entwickelte sich der „Bürokratismus“ im maoistischen China prächtig und gedeiht auch heute nach wie vor, wenngleich die Propaganda gern das Gegenteil behauptet. Indem Mu Dan die Paradoxie des Schlagwortes „Bürokratismus“ aufdeckt, bildet er gleichzeitig den eklatanten Widerspruch zur gesellschaftspolitischen Wirklichkeit ab. Sein Gedicht wird dementsprechend provokativ, bewahrt aber dennoch, und gerade dadurch, seinen künstlerisch wertvollen Charakter, da es durch den indirekten Verweis aus propagandistischen Phrasen neue Metaphern und Bilder zu schaffen vermag. So auch hier, wie bereits in den obigen Aussagen: „Vielleicht wird der Bürokratismus nach wie vor von den Menschen verehrt, / weil er lächelt und den Schleier der ‚Korrektheit‘ trägt; /.“ Paragrafen, Gesetze und Regelungen werden als korrekt bezeichnet. Sie „lächeln“, weil sie vorgeben, die Rechte der Menschen zu schützen, während sie in Wahrheit deren Bewegungsspielraum einengen und ihre Rechte verneinen.

Die abschließende Kritik dieses Verses ist noch tiefer gehend, denn sie stellt das gesamte politische System infrage: „Vielleicht werden noch so viele Fehler der Liebe weiterbestehen / und ebenso die Autorität, die den Schwur gegenüber Frauen und Kindern begleitet hat, / das ist es doch, was die Zeitungen täglich schildern? /.“ Der Begriff „Liebe“ ist hier durchaus vielschichtig zu verstehen. Mu Dan stellt an diesem Punkt den entscheidenden Bezug zur Propaganda her, da „Liebe“, „ai 爱“, eines der elementarsten und zentralen Schlagwörter ist. Es geht u.a. um die „Liebe der Partei“, die „Liebe zur Partei“, die „Liebe zum Volk“ sowie überhaupt um die Vaterlandsliebe, den Patriotismus – allesamt wechselseitige Beziehungen, jedoch nicht primär im Sinne von zwischenmenschlicher Zuneigung, vielmehr ist es eine staatstragende Liebe zwischen Partei und Volk, die die Stabilität des gesamten Systems garantieren soll. Gleichzeitig wird diese Art der „Liebe“, die Vertrauen in das System voraussetzt, ausgenutzt und benutzt, um die ursprüngliche zwischenmenschliche, auf gegenseitiger Verlässlichkeit und Vertrauen zueinander basierende Liebe bewusst zu ersetzen, bzw. zu zerstören. In diesem Prozess entwickelt sich eine von der Kommunistischen Partei forcierte Atmosphäre gegenseitiger Bspitzelung und Kontrolle und ein Klima des Misstrauens zwischen den Menschen. Auf diese Art und Weise wird die „Liebe“ zur Partei zu einem eklatanten „Fehler“, der weitere Fehler nach sich zieht und den gesamten konfuzianischen Wertekanon zerstört. Die Gleichgültigkeit und zwischenmenschliche Kälte ist somit nicht dem chinesischen Volkscharakter anzulasten.

ten, sondern der Kommunistischen Partei, ihrer Propaganda und vor allem deren unzähligen politischen Kampagnen.

Bei alledem geht Mu Dan noch einen Schritt weiter. Er stellt die Gründung der Volksrepublik als den richtigen Weg infrage und infolgedessen auch den „Schwur“, mit dem sich die Massen zu diesem System bekannt haben. Ähnliches hatte er bereits in seinem Gedicht *Begräbnislied* getan und dabei noch explizitere Bilder gewählt. Dort weist er darauf hin, dass es im Endeffekt die Wirkung des Schwurs war, dass das Kollektiv das Individuum „überschwemmt“ und somit dessen Untergang auslöst. „Vielleicht“ wird die „Autorität“ „weiterbestehen“, die ebenfalls einen „Schwur“ geleistet hat. Durch den Begriff „Autorität“ fokussiert sich die Kritik hier ganz direkt auf Mao, der 1949 auf dem Tiananmen Platz seinen „Schwur“ auf die Volksrepublik geleistet hat. Hinzu kommt, dass hier ausdrücklich vom „Schwur gegenüber Frauen und Kindern“ die Rede ist. Damit wird indirekt der Frage Raum gegeben, ob diese „Autorität“ auch noch existieren kann, wenn spätere Generationen und deren Kindeskinde heranwachsen werden. Der abschließende Ausruf wirkt anklagend und bezieht sich auf sämtliche Kritikpunkte dieses Verses: „das ist es doch, was die Zeitungen täglich schildern? /.“ Damit fordert Mu Dan den Leser auf, die Propaganda und ihre Slogans endlich zu entlarven und die dahinterstehende Wahrheit zu analysieren.

„Feind“ ist ein weiterer Begriff, der fest in der Propaganda verankert ist. Normalerweise ist vom Feind des Volkes die Rede, womit auch Mu Dan in zahlreichen Rezensionen der 50er Jahre und sogar schon vor 1949 betitelt wurde.¹³³⁹ Im Kontext des Gedichts wird aber deutlich, dass die Partei selbst der einzige und wahre „Feind“ des Volkes ist und einen sich abzeichnenden Aufstand brutal niederschließen kann: „Mein Feind, öffne jetzt schnell deinen bluttriefenden Mund, lächle, / Ziel auf uns, ziel mit deinem Sarkasmus auf diesen Vulkankrater.“ Am „Mund“ der Partei und des Systems insgesamt klebt Blut; es ist menschenfressend, daher das schnelle Öffnen des Mundes. „Öffne jetzt schnell“ ist gleichzeitig eine beängstigende Aufforderung an die Machthaber, angesichts der sich anbahnenden Revolte schnell zu handeln. Mit dem Ausrufen der Antirechtskampagne erfolgt dann auch die prompte Reaktion der Partei. Sprachlich unterstreicht das Verb „zielen“, „duizhun 对准“, genau diese Intention. Es wird im Chinesischen üblicherweise mit Gewehröffnung verknüpft, d.h.: auf jemanden mit Gewehren zu schießen und damit, in diesem Fall, die sich abzeichnende Konterrevolution im Keim zu ersticken. Die Hitze des brodelnden Vulkans bildet den Gegenpol zur kaltblütigen Reaktion, zum „Sarkasmus“, mit dem der „Feind“ „auf uns“ zielen soll, zumal im chinesischen Wort für Sarkasmus, „lengchao 冷嘲“, auch das Adjektiv „kalt“, „leng 冷“, enthalten ist. „Sarkasmus“ verweist außer der tatsächlichen physischen Waffengewalt auch auf die leeren rhetorischen Phrasen der Propaganda und der politischen Kampagnen, mit denen das Volk gezielt bombardiert wird. Dadurch, dass der „Feind“ „auf uns“ zielt, wird der Leser zum ersten und einzigen Mal während des Gedichts direkt angesprochen und somit aufgefordert, über sein eigenes Schicksal und seine individuellen Handlungsoptionen nachzudenken und sich dem Widerstand, bzw. Aufstand anzuschließen.

Selbst wenn die Revolte bis jetzt totgeschwiegen wird und die Menschen „schweigen“, um sich zu schützen, bzw. eben nicht niedergeschossen zu werden, so ist der Aufstand doch unvermeidlich und nur eine Frage der Zeit: „Genau an dieser Stelle, wächst die zukünftige Zeit heran, / unterhalb des Schweigens, steigt das leuchtend heiße Magma empor; /.“ Wenn diese Zeit anbricht, wird die Partei zugrunde gehen und sich deshalb um ihre „eigene Grabinschrift“ kümmern müssen: „Ha, diese absolut neuartige Zeit, wenn sie ausbricht, / wo will sich dann

noch eure ‚Geschichte‘ verstecken? /.“ Diese „absolut neuartige Zeit“ beinhaltet die Sehnsucht nach einem demokratischen System, nach Rechten für das Individuum – nach einem freiheitlichen System, das sich Bahn brechen wird, sodass die „Geschichte“ dann nicht mehr von den Herrschenden, bzw. der Partei nach eigenem Gutdünken umgeschrieben oder neu geschrieben werden kann. Das totalitäre System der Kommunistischen Partei ist in Wirklichkeit nur ein „ehrlicher Jubel der Sklavenhalter für die Sklaverei“. Auch hier verwendet Mu Dan ein Schlagwort der Propaganda, um es neu zu kontextualisieren. Die Begriffe „Sklaverei“ und „Sklavenhalter“ werden ansonsten nur mit Feudalismus, Kapitalismus oder Bourgeoisie assoziiert, die als Feinde der Kommunistischen Partei betrachtet werden. Dass aber die Partei selbst der eigentliche Feind des Volkes ist, drückt Mu Dan in einer raschen Abfolge von Anklagen aus: „Euer Überlegenheitsgefühl“, „euer Bündnisvertrag, eure unverschämten Lügen, /“, „die in dem Primat des Materiellen“, in „Grausamkeit“ und innerer „Fäulnis“, *fuxiu* 腐朽, gipfeln. *Fuxiu* umfasst im Chinesischen Korruption, moralische Dekadenz und Verfall. Die Vorwürfe finden jedoch ihren absoluten Höhepunkt in der „allseitigen Anerkennung“, die deshalb so fatal ist, weil nur durch sie das System funktionieren kann und weiter gestützt wird. In die „allseitige Anerkennung“ wird auch der Leser mit einbezogen.

Diese Zeilen sind weitaus direkter als der bilderreiche erste Teil mit seinen zahlreichen Anspielungen, die vom Leser erst analysiert und durchdrungen werden müssen. Mu Dan fordert hier ausdrücklich zum Widerstand gegen ein menschenverachtendes Regime auf. Die Gelegenheit dazu bietet sich just während der „100 Blumen“ Kampagne. Denn es besteht Hoffnung: „Aber all dies, wird das nicht eines Tages zu Asche werden? /.“ Damit wendet sich Mu Dan mit allem Nachdruck gegen Maos Vorstellung und die der Partei, sie könnten endlos regieren. Der Slogan „Lang lebe der Vorsitzende Mao!“ (*Mao zhuxi wansui wansui* 毛主席万岁万岁) heißt wörtlich: „Möge der Vorsitzende Mao 10.000 mal 10.000 Jahre lang leben.“¹³⁴⁰ Mao und die Kommunistische Partei imitieren damit nur das, was schon unzählige Repräsentanten kaiserlicher Dynastien, die diesen Ausruf für sich reklamierten, erfüllte: das Streben nach Unsterblichkeit – via ewige Macht.

Am Ende des Gedichts verwandelt sich das „vielleicht“ und damit die Unsicherheit des ersten Teils in eine „allerletzte Gewissheit“. Wenn „Ihr Feinde“, d.h. ihr Machthaber, weiterhin derartige unhaltbare Missstände produziert, also „extrem dunklen Schatten“ „folgt“ und „uns“ nur „verleumdet“, uns als „Feinde“ bezeichnet und uns knechtet, dann kann es nur den Aufstand der „neuartigen Zeit“, der „allerletzten Gewissheit“ geben, die dem gesamten System und der Partei den Todesstoß versetzt. Dieses Bild der „Gewissheit“ wirkt besonders eindringlich durch ihre Personifizierung: Wenn diese „Gewissheit bald geboren wird“ und „sobald sie ihren Mund öffnet, wird der dunkle Schatten mit dem Licht zusammenstoßen, / und nun fangt schon mal an, eure eigene Grabinschrift niederzuschreiben“. Im Propagandajargon wird das „Licht“ auf die leuchtenden Taten und Errungenschaften der Partei bezogen; hier hingegen wird die Partei in ihr Verderben stürzen. Die Kommunistische Partei wird nunmehr mit einem „dunklen Schatten“ assoziiert, der üblicherweise auf die oben genannten Standardfeinde Feudalismus, Bourgeoisie und Kapitalismus projiziert wird. Die Missstände, die ansonsten genau diesen Feinden angelastet werden, werden nun als jene identifiziert, die die Partei verursacht und verschuldet. In ihrer raschen Aneinanderreihung wirken sie hier besonders erschlagend und schwerwiegend auf den Leser. Mittels der Licht-/Schattensymbolik entwirft Mu Dan erneut, wie in seinem Gedicht *Lob auf das Herz*, die Vorstellung einer höheren historischen Instanz, die letztendlich über das Böse richten wird. Damit gehen die eigene Überzeugung und der Appell an die Leser einher, dass das Gute das Böse überwinden muss. Entscheidend ist aber,

dass die Herrschenden, bzw. die Partei, sich aufgrund ihrer Unmenschlichkeit ihr eigenes Grab schaufeln: „fangt schon mal an, eure eigene Grabinschrift niederzuschreiben. /“, d.h., der Untergang und der Ausbruch der „neuartigen Zeit“ sind nicht mehr weit.

Dieses ist eines der politischsten Gedichte Mu Dans, dem noch weitere folgen werden. Es ist kein Zufall, dass sie am Vorabend der Antirechtskampagne und der Kulturrevolution geschrieben wurden. Der sensible Dichter ahnt diese Ereignisse voraus und richtet einen letzten Appell an die Leser, der jedoch weitgehend ungehört verhallt: Ihr dürft dieses System nicht weiter unterstützen, denn ansonsten wird es ewig bestehen! Dieses Gedicht ist ein klassisches Beispiel dafür, dass Mu Dan unbeirrt seinen eigenen originalen Stil verfolgt – gerade dann, wenn der politische Druck auf ihn zunimmt.

*Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen*¹³⁴¹

Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen ist einerseits ein historisches Dokument, das darlegt, nach welchen Regeln eine „Lernversammlung“, bzw. „Kampfsitzung“ abläuft und welche Darsteller – Denunzianten, Mittäter und Opfer – nach welchem Muster agieren. Gleichzeitig entlarvt dieses Gedicht die gesamte politische Kampagne als eine Farce. An der „Lasst 100 Blumen blühen und 100 Schulen miteinander wetteifern“ Kampagne nehmen tatsächlich nur 99 Schulen teil, da die entscheidende Schule, nämlich die Stimme des Volkes, fehlt. Stattdessen gibt es 99 Mitläufer in unterschiedlichen Schattierungen.

Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen

Ein Wettkampf mit 100 Schulen ist gewiss sehr gut,
aber geht's nicht auch mit 99?
Zwar hat meine eigene Schule auch etwas mitzuteilen,
aber ich bin gerade krank vor Bescheidenheit.

Unser Versammlungsraum platzt aus allen Nähten,
es sind ganz genau 101 Personen,
warum ausgerechnet einer zu viel?
Das ist doch der Vorsitzende, er allein zieht die Schlussfolgerungen.

Genau deswegen bin ich halt etwas bescheiden,
und überlege ganz genau, wie ich der Situation entsprechend handle;
Als Erster meldet sich Xiao Zhao zu Wort,
Er spricht Satz für Satz, ohne eine eigene Meinung zu haben.

Aber der Vorsitzende verleiht ihm dennoch eine Auszeichnung;
Qian und Sun reden als Nächste,
wenngleich klar und strukturiert, so weiß ich doch,
der Inhalt ist halb echt, halb falsch.

Lao Li hat letztes Jahr Selbstkritik geübt;
diesmal fährt er wieder scharfe Geschütze auf,
obwohl sein Zorn nicht mehr so stark ist wie früher,
kann doch keiner seiner Sätze die Führung befriedigen,

„Was? Ist das etwa ein Angriff auf meine Person?
Unser Wettkampf dreht sich um wissenschaftliche Problematik!
Sie sollten mal sorgfältig die Akten studieren,
aber am besten ohne Abwechslertum!“

Die Beiträge von Genosse Zhou
waren stets korrekt,
stets wurde er von der Führung unterstützt;
darum, als er auch nur anhebt zu sprechen,
sieh nur, regt sich da noch Widerspruch?

Unter ihnen hat einer den Spitznamen „Nachbeter“,
ein anderer „unechter Fortschritt“,
ein heftiges Wortgefecht entbrennt zwischen ihnen,
was für ein Kampf, sie sind wirklich schwer voneinander zu unterscheiden.

Sollte jemand unglücklicherweise eine Tatsache erwähnen,
die von der Ansicht der Autorität grundsätzlich abweicht,
ergreifen die bisher Stummen schnell die Gelegenheit,
all dies nach „links“ zu verdrehen:

„Das weiß doch jeder!“
„Der Standpunkt von Genosse Sowieso ist sehr problematisch!“
Der Vorsitzende hat gesagt, es verbietet sich, die Leute einfach in Schubladen zu stecken,
darum wurde der letzte Satz sehr gewunden ausgedrückt.

Und so habe ich die Zeit bis zur Auflösung der Versammlung durchlitten,
kein einziges Mal habe ich mich zu Wort gemeldet,
der Vorsitzende will unbedingt, dass ich etwas dazu sage,
darum steh ich auf und nenne drei Punkte:

Erstens, die heutige Versammlung hat mich sehr berührt,
zweitens, der Wettkampf war äußerst erfolgreich,
drittens, ich hoffe, derartige Versammlungen werden noch öfter gehalten,
und alle können offen und ehrlich ihre Meinung aussprechen...

Nachtrag

Mein lieber Leser, komm' nicht auf die Idee, mein Protokoll
als ein Musterbeispiel der Literatur anzusehen,
denn die Wahrheit ist, die Lage hat sich schon längst geändert,
die Verhältnisse sind heute schon ganz anders.

Nun denn, warum sollte dies dann veröffentlicht werden?
Ich meine, der Redakteur ist sich über alles im Klaren:
Abgesehen vom Wettkampf der 99 Schulen
sollte auch ich, der stumme gemeine Mann, zu Worte kommen.

Für sämtliche Gedichte, die Mu Dan 1957 in der *Renminwenxue* und in der *Renmin ribao* veröffentlichte, wurde er kritisiert. Jedoch nur für die *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen*, die er am 7. Mai 1957 in der *Renmin ribao* vorstellte, musste er am 14. Januar 1958 Selbstkritik üben.¹³⁴² Warum die Wahl gerade auf dieses Gedicht fiel, wengleich die anderen desselben Jahres ebenso kritisch verfasst sind, bleibt offen – möglicherweise, weil hier die Kritik direkter formuliert ist. Direkt nach dieser Selbstkritik wurden Mu Dan die Publikationsrechte und schließlich die Bürgerrechte aberkannt, als er als Konterrevolutionär in der Geschichte verurteilt wurde. *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* wurde damit zum letzten Gedicht, das Mu Dan zu Lebzeiten publizierte.

Dass es sich hierbei um ein Spottgedicht handelt, dessen Inhalt und Ablauf durch seine leichte Ironie vorangetrieben wird, wird bereits zu Beginn deutlich: „Ein Wettkampf mit 100 Schulen ist gewiss sehr gut, / aber geht's nicht auch mit 99? / Zwar hat meine eigene Schule auch etwas mitzuteilen, / aber ich bin gerade krank vor Bescheidenheit. /.“ *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* kann als Fortsetzung des Gedichts *Zur Lernversammlung gehen* gesehen werden, in dem das lyrische Ich seine „Notizen“ und „Bücher“ mit trägt. Die Notizen, die das Ich sich dabei macht, werden nun in *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* als eine Art „Protokoll“ vorgelegt.

Gleich im ersten Vers entlarvt Mu Dan den „Wettkampf mit 100 Schulen“ als eine Farce. Von den „100 Schulen“ nehmen tatsächlich nur „99“ teil. Das „Ich“ entschuldigt seine eigene Nichtteilnahme damit, dass es „vor Bescheidenheit“ „krank“ ist, d.h., es wagt nicht, an dem „Wettkampf“ teilzunehmen. Genau darum ist es in seiner Handlungsfähigkeit ohnmächtig, denn es kann sich nicht mehr äußern, wengleich es „etwas“ sehr Wichtiges „mitzuteilen hat“. Damit wird gleichzeitig deutlich, dass es äußerer Druck ist, der das Ich daran hindert, sein Recht auf Beteiligung, das heißt sein Recht auf freie Meinungsäußerung, wahrzunehmen. Diese Ohnmacht des Ichs, das sich nicht mehr artikulieren kann und den Umständen hilflos ausgeliefert ist, hat Mu Dan schon des Öfteren verarbeitet, so zum Beispiel in den Gedichten *Ich* oder *Von der Leere zur Bereicherung*. Ausschlaggebend ist jedoch, dass er in dem Gedicht *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* zum ersten Mal die Ohnmacht des Individuums bewusst in einen konkreten politischen Kontext einbettet. „Ich“ – das ist die Stimme des Volkes, die lediglich funktioniert und als „Werkzeug“ missbraucht wird, wie es Mu Dan in 4 *Gedichte* ausgedrückt hat. Der „stumme gemeine Soldat“ soll nicht „zu Wort kommen“.

Welche Autorität es ganz konkret ist, die des Volkes Stimme unterbindet, aber doch so tut, als würde sie das Volk einbinden – wird doch von „100 Schulen“ gesprochen, während es in Wirklichkeit nur 99 sind –, benennt Mu Dan ohne Umschweife im nächsten Vers. Eine derartige Kritik war den Redakteuren und ihrer Zensur dann wohl doch zu explizit: „Unser Versammlungsraum platzt aus allen Nähten, / es sind ganz genau 101 Personen, / warum ausgerechnet einer mehr? / Das ist doch der Vorsitzende, er allein zieht die Schlussfolgerungen. /.“ Im ersten Augenblick wirkt es verwirrend, dass auf einmal von „101 Menschen“ die Rede ist und nicht mehr von 99. Das Ich ist zwar physisch präsent, aber nichtsdestotrotz in seiner geistigen Bewegung abwesend. Wer ist aber überflüssig? Ausgerechnet der „Vorsitzende“, der dem ganzen „Wettkampf“ vorsteht, ist „zu viel“. Er erfüllt nur eine einzige Funktion: „allein“ „die Schlussfolgerungen“ zu ziehen. Damit geht es nicht nur um den „Vorsitzenden“ in diesem „Versammlungsraum“ im „Wettkampf der 100 Schulen“, sondern auch um einen klaren Verweis auf eine höhere politische Ebene, auf die des großen Vorsitzenden Mao Zedong, der auf diese Art und Weise in seiner angeblichen Unfehlbarkeit und Unantastbarkeit angegriffen

wird. Er ist es, der die Fäden ganz „alleine“ in der Hand hält und seine Macht mit niemandem teilt. Indem er die „Schlussfolgerungen“ zieht, kann die nächste Versammlung, bzw. politische Kampagne vorbereitet werden. Die bloße Anwesenheit des „Vorsitzenden“ der „Versammlung“, bzw. die über allem und allen schwebende Präsenz Maos selbst schüchtert das Ich ein, macht es hilflos und ohnmächtig. Es fürchtet sich vor persönlichen Konsequenzen, wie sie während der zahlreichen politischen Kampagnen gang und gäbe waren. Aus dieser Form der Ohnmacht erwächst zwangsläufig ein Kalkül des Handelns, das eine Art von Selbstschutz und Mitläufertum ist: „Genau deswegen bin ich halt etwas bescheiden, / und überlege genau, wie ich der Situation entsprechend handle; /.“ Das Ich wird zu einer Person degradiert, die aufgrund politischen Drucks und massiver Einschüchterung ihr Mäntelchen stets nach dem Wind hängt und in ihrer Angepasstheit unauffällig „stumm“ und „bescheiden“ bleiben möchte.

Im Nachfolgenden treten die weiteren Akteure auf, und der Leser erfährt die jeweilige Reaktion, bzw. „Schlussfolgerung“, die der „Vorsitzende“ aus ihren Beiträgen zieht. Von all den Mitläufern in 99 Schattierungen ist Xiao Zhao 小赵 der „Führung“ am liebsten, da er keine eigene Meinung hat und dementsprechend am besten manipuliert werden kann: „Als Erster meldet sich Xiao Zhao zu Wort, / Er spricht Satz für Satz, ohne eine eigene Meinung zu haben. / Aber der Vorsitzende verleiht ihm dennoch eine Auszeichnung; /.“ Mitläufertum und Angepasstsein zeigen sich aber auch anders: „Qian und Sun reden als Nächste, / wengleich klar und strukturiert, so weiß ich doch, / der Inhalt ist halb echt, halb falsch.“ Sodann tritt das Opfer auf. Es wirkt gebrochen und darum ist „sein Zorn nicht mehr so stark“ „wie früher“, aber es übt immer noch heftige Kritik und fährt „wieder scharfe Geschütze“ auf. Erwartungsgemäß erregt es nur Ärger, denn es wird zutreffenderweise als Gefahr eingeschätzt. Mu Dan wählt die Ironie: So „kann doch keiner seiner Sätze die Führung befriedigen. /“.

Die Reaktion des „Vorsitzenden“, die auf diese Gefahr folgt, illustriert besonders zutreffend das wahre Wesen der politischen Kampagne: „Was? Ist das etwa ein Angriff auf meine Person? / Unser Wettkampf dreht sich um wissenschaftliche Problematik! / Sie sollten mal sorgfältig die Akten studieren, / aber am besten ohne Abwechslertum! /.“ Echte Kritik wird in der Versammlung des „Wettkampfes der 100 Schulen“ nicht geduldet. Um der Kampagne die Aura des Korrekten und Unanfechtbaren zu verleihen, wird nach außen hin der Deckmantel der Wissenschaftlichkeit bemüht. Ein anderer Typus von Mitläufer ist „Genosse Zhou“. Da er „stets“, also von jeher, von „der Führung unterstützt“ wurde und seine „Beiträge“ als „stets korrekt“ eingestuft werden, wird er seinerseits zu einer Autorität, die ihre Macht über die Menschen durch Einschüchterung „stets“ missbrauchen kann. Die Zuhörer der Versammlung, bzw. die Beobachter der Kampagne zeigen ihr Angepasstsein wiederum dadurch, dass sie keinerlei „Widerspruch“ üben, sobald „Genosse Zhou“ „auch nur anhebt zu sprechen“.

Die Typologie der Mitläufer ist breit gefächert. Sie sind es, die zwar eine scheinwissenschaftliche Debatte führen, aber sich gleichzeitig selbst entlarven. Mu Dan nennt sie bezeichnenderweise „Nachbeter“ und „unechter Fortschritt“; sie liefern sich lediglich ein Scheingefecht: „was für ein Kampf, sie sind wirklich schwer voneinander zu unterscheiden. /.“ Ihre heftige Auseinandersetzung dient letztendlich einzig und allein ihrem eigenen Schutz. In gewisser Weise sind all diese verschiedenen Mitläufer „krank vor Bescheidenheit“, genauso wie das Ich des ersten Verses. Insofern sind alle zusammen ein kaleidoskopartiges Abbild dieses „Ichs“ vom Anfang des Gedichts, das die Stimme des Volkes repräsentiert. Mu Dan erkennt damit, dass das Volk lediglich zu verschiedenen Ausprägungen des Mitläufertums degradiert wird; seine eigene Meinung wagt es aus Furcht vor den Sanktionen des „Vorsitzenden“ nicht zu ä-

Bern. Schließlich charakterisiert Mu Dan eine Art von Mitläufern, die den Großteil der Masse ausmachen: „Sollte jemand unglücklicherweise eine Tatsache erwähnen, / die von der Ansicht der Autorität grundsätzlich abweicht, / ergreifen die bisher Stummen schnell die Gelegenheit, / all dies nach ‚links‘ zu verdrehen. /.“ Bezeichnenderweise dürfen eben nicht „Tatsachen“ erwähnt werden, sondern nur aus der Luft gegriffene, polemische Anschuldigungen. Anstatt ihre eigene Meinung zu äußern, „verdrehen“ die „stummen“ Repräsentanten des Volkes sämtliche Tatsachen „nach links“, das heißt, sie verfälschen sie im Sinne der vorgegebenen „linken“, kommunistischen Politik. Die Autoritätsgläubigkeit dieser Menschen ist die eine Seite der Medaille, ihre in endlosen Sitzungen geschulte und praktizierte Fähigkeit, auch Anschuldigungen gegeneinander geschickt darzubieten, die andere: „Das weiß doch jeder! / ‚Der Standpunkt vom Genossen Sowieso ist sehr problematisch!‘ / Der Vorsitzende hat gesagt, es verbietet sich, die Leute einfach in Schubladen zu stecken, / darum wurde der letzte Satz sehr gewunden ausgedrückt. /.“ Tatsächlich zitiert Mu Dan hier ganz konkret Maos Vorgabe, „die Leute“ nicht „einfach in Schubladen zu stecken“¹³⁴³ – eigentlich ein Aufruf zur differenzierten, vorurteilsfreien Einschätzung des Gegenübers. Die Tatsache jedoch, dass Mu Dan das Zitat in diesem Kontext gekonnt entfremdet, dürfte ebenfalls das Missfallen der Zensur erregt haben.

Zum Schluss muss sich auch das lyrische Ich „zu Wort melden“, wenngleich es das nicht möchte. Die Regel ist jedoch, dass jeder der Anwesenden einen Beitrag leistet: „der Vorsitzende will unbedingt, dass ich etwas sage. /.“ Die drei Punkte, die das Ich erwähnt, sind von Hohn und Spott gekennzeichnet. Ihr kritischer Inhalt resultiert aus der Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem. Damit schlägt das Ich die gesamte Versammlung quasi mit ihren eigenen Waffen: „Erstens, die heutige Versammlung hat mich sehr berührt, / zweitens, der Wettkampf war äußerst erfolgreich, / drittens, ich hoffe derartige Versammlungen werden noch öfter gehalten, / und alle können offen und ehrlich ihre Meinung aussprechen... /.“ Obwohl die mühsam abgerungene Antwort voller Phrasen ist, steckt gerade in der Aneinanderreihung und Anordnung ihrer Punkte erhebliches ironisch-kritisches Potenzial, das in der indirekten Feststellung gipfelt, dass die Teilnehmer der Versammlung eben nicht „offen und ehrlich ihre Meinung aussprechen“ konnten. Die drei Punkte am Ende des Verses laden den Leser zum Nachdenken ein: Begreif doch endlich, dass alles eine Farce ist! Der dritte Punkt ist besonders gekonnt formuliert, indem die kritische Beobachtung einfach an die offizielle Phrase „ich hoffe, derartige Versammlungen werden noch öfter gehalten, /“ angefügt wird, da der Vorsitzende den Satz auch so verstehen könnte, als sei ein offener Meinungs austausch bereits in Gange.

Im „Nachtrag“ wendet sich Mu Dan direkt an den „lieben Leser“. Sein Gedicht wird jetzt nur noch als „mein Protokoll“ bezeichnet. Es sei gerade kein „Musterbeispiel der Literatur“. Das soll heißen: Mu Dan verwendet ganz bewusst nicht die vom „Vorsitzenden“ vorgegebenen Schwarz-Weiß-Kategorien. Stattdessen möchte er „Tatsachen“ widerspiegeln – was er jedoch offiziell verneint: „die Lage hat sich schon längst geändert.“ Doch dann folgt die eigentliche Kritik, die einen Bezug zum Anfang des Gedichts schafft und es auf diese Art und Weise abrundet: „Abgesehen vom Wettkampf der 99 Schulen, / sollte auch ich, der stumme gemeiner Mann zu Wort kommen. /.“ Die Stimme des Volkes, mit dem „stummen gemeinen Mann“ als Metapher, ist bisher vollständig ausgeblendet worden; sie muss aber endlich berücksichtigt werden, da es sich um eine Kampagne handelt, die im Namen des Volkes geführt wird. In Wirklichkeit jedoch werden die Massen nur gezielt für die Belange der Machthaber eingesetzt und somit als Werkzeug missbraucht. Sie führen aus und schweigen dabei. Mit diesem Gedicht bricht Mu Dan das Schweigen des „stummen gemeinen Mannes“ und beendet auch die

Krankheit der „Bescheidenheit“. Der „Redakteur“, der „sich über alles im Klaren“ ist, mag nicht nur auf den Redakteur der *Renmin ribao* bezogen sein, an den Mu Dan dieses Gedicht geschickt hat, sondern möglicherweise auch auf den großen Vorsitzenden selbst, der diese politische Kampagne initiiert hat und nun begreifen sollte, dass auch das Volk zu Wort kommen muss.

*Das Lied der Dämonin*¹³⁴⁴

Das Lied der Dämonin (*Yaonü de ge* 妖女的歌) gehört zu den kritischen Gedichten aus Mu Dans Spätwerk, die von der chinesischen Literaturkritik niemals interpretiert wurden und vollständig ignoriert werden. *Das Lied der Dämonin* verführt die Menschen, alle traditionellen Werte, Freiheit, Reichtum und ihre gesamte individuelle Existenz aufzugeben, um nach einem Ideal zu streben, das sie am Ende ebenfalls verlieren. Die Erkenntnis, dass alles verloren ist, kommt zu spät. Jahre und Jahrzehnte, bevor andere es erkennen und zu erwähnen wagen, sieht Mu Dan, dass es sich um verlorene Generationen handelt und dass der Verlust zur Existenzform des chinesischen Volkes geworden ist.

Das Lied der Dämonin

Eine Dämonin ist hinter dem Berg und singt für uns,
„Wer mich liebt, der gebe mir sein Ein und Alles.“
Darum erklimmen wir den hohen Berg, um sie zu suchen,
alles bekannte und unbekanntes gefährlich Emporragende wollen wir überwinden.

Diese Dämonin verlangt von uns unsere Freiheit, Frieden und Reichtum,
eines nach dem anderen übergeben wir ihr,
je mehr wir verlieren, desto lieblicher wird ihr Gesang,
bis der „Verlust“ sich schließlich in unser Glück verwandelt.

Unsere Schritte hinterlassen einen Flächenbrand,
die Bewohner am Berg schauen zu uns angsterfüllt auf;
das ist das Aufleuchten der Liebe und des Wunschtraums
inmitten von Disteln und Dornen,
und das Lied der Dämonin hinter dem Berg ist schon verstummt.

1975

In der chinesischen Literaturkritik gibt es ein entscheidendes Missverständnis in Bezug auf das Spätwerk Mu Dans, also seine Gedichte aus den Jahren 1975 und 1976, die er selbst datiert hat, bzw. die im Nachhinein von seiner Familie diesem Zeitraum zugeordnet werden. Dabei hat es den Anschein, dass dieses Missverständnis politisch motiviert ist und ständig forciert wird. Sämtliche kritische Gedichte, die Mu Dan in dieser Zeitspanne verfasst hat, werden bei Interpretationen ausgeklammert. Stattdessen richtet sich der Fokus auf das Gedicht *Winter*, das Mu Dan 1976 schrieb. *Der Winter* wird mehrheitlich als das „beste Gedicht“¹³⁴⁵ dieser Schaffensperiode bezeichnet. Der Literaturkritiker Zhou Yuliang geht sogar so weit, es nicht nur als repräsentativ für die „Errungenschaften von Mu Dans späten Jahren“ zu bezeichnen, sondern es sogar als sein „bestes Werk“ überhaupt einzuordnen.¹³⁴⁶ Auch bei der Enthüllung einer Büste Mu Dans im Garten der Literaturfakultät an der Nankai Universität im Mai 2007 wird der erste Teil des Gedichts *Winter* vorgetragen und ist sogar unter dem Denkmal in Stein eingraviert. Mu Dan selbst wollte mit diesem Gedicht, indem er schlichte philosophische Ele-

mente verwendet, ein Gegengewicht zur allgemeinen maoistischen Lyrik schaffen, die für die Partei, aber nicht für die Menschen geschrieben wurde. In einem Brief an Du Yunxie äußert Mu Dan 1976, dass *Winter* wie ein „altes Lied“ klingt, was ihm selbst „gar nicht gefällt“.¹³⁴⁷ Er sieht also dieses Gedicht keineswegs als sein bestes an. Noch weniger kann *Winter* als repräsentativ für den Stil und den Inhalt aller anderen Gedichte seines Spätwerks gelten. Das Gedicht wird von den chinesischen Literaturkritikern, durchaus zutreffend, allgemein als „leichter verständlich“¹³⁴⁸ beschrieben. Aber genau darum hält Mu Dan es, auf seine Metaphern bezogen, zwar für berührend, aber nicht sonderlich herausragend.¹³⁴⁹ Denn er selbst bevorzugt eher einen verschlüsselten Stil, da dieser zur Reflexion einlädt und daher mehr Tiefgang besitzt. Gerade weil *Winter* politische Aspekte nur am Rande berührt und dementsprechend nur begrenzt Kritik beinhaltet, hatte Mu Dan das Gedicht 1976 an Du Yunxie verschickt, während sein Gedicht *Das Lied der Dämonin* aber zum Beispiel niemals an Freunde weitergereicht wurde. Schließlich dominiert bei seinen Gedichten aus dem Zeitraum 1975 bis 1976 eindeutig der politische Aspekt; sie werden, wie bereits erwähnt, mit zunehmendem ideologischen Druck immer politischer – wohlgemerkt, ohne Abstriche an ihrem künstlerischen Gehalt.

Da *Winter* den Lesern leichter zugänglich scheint und die Literaturkritiker ihn als repräsentativ betrachten, wird unweigerlich Mu Dans gesamtes Spätwerk als „leichter verständlich“¹³⁵⁰ eingestuft. Dementsprechend werden alle Gedichte vor 1975 indirekt als zu „obskur“, bzw. „schwer verständlich“¹³⁵¹ kritisiert. Wird nun aber *Winter* sogar als Mu Dans bestes Gedicht aus allen Schaffensperioden bezeichnet, so ist dies eindeutig eine politisch gewollte Verharmlosung und Herabsetzung seines Gesamtwerks. Bezeichnenderweise hat Mu Dan Gedichte vom Typus *Winter*, die vereinzelt auch in seiner frühen und mittleren Epoche zu finden sind, niemals in seine Gedichtbände mit aufgenommen. Er selbst hält sie also für bedeutungslos. Von der chinesischen Literaturkritik hingegen wird sein Spätwerk unzutreffenderweise als eine grundsätzlich neu ausgerichtete Schaffensperiode eingeordnet. Diese Behauptung widerspricht sowohl dem komplexen Charakter als auch der Kontinuität von Mu Dans Lyrik. Die Intention dieses Vorgehens ist offensichtlich: Mu Dans Lyrik soll mit der aktuellen Politik versöhnt werden. Da aber gerade die politische Dimension seiner Gedichte der Literaturkritik suspekt ist, bleibt seinem Gesamtwerk die vollwertige Anerkennung versagt.

So weist beispielsweise das Gedicht *Das Lied der Dämonin* eine eindeutige Kontinuität zur früheren Lyrik auf und kann gleichzeitig aufgrund seiner politischen Aktualität und Zeitlosigkeit durchaus als repräsentativ für Mu Dans Spätwerk gelten. *Das Lied der Dämonin* erinnert allein schon durch seinen Titel an das im September 1945 verfasste Gedicht *Der dämonische Zauber des Ur-Waldes*. In beiden Fällen handelt es sich um die Verführung und Anziehung des Menschen durch eine dämonische Kraft. Wenngleich es um unterschiedliche Protagonisten und Schwerpunkte in beiden Gedichten geht, so ist doch der Ausgangspunkt der gleiche: Es gibt ein Wesen, das den Menschen in seinen Untergang lockt. In *Der dämonische Zauber des Ur-Waldes* ist dies der „Ur-Wald“, in *Das Lied der Dämonin* ist es eine „Dämonin“, die aufgrund ihres „lieblichen“ „Gesangs“ auch an die Sirenen des Odysseus erinnert. In beiden Fällen lauert der Tod, der sowohl physischer als auch geistiger Natur ist: Im Ersten liegt der Akzent vordergründig auf dem physischen, im Zweiten eher auf dem geistigen Tod. Mu Dan geht in *Das Lied der Dämonin* sogar so weit, den „Verlust“ an sich als Existenzform des chinesischen Volkes zu identifizieren. Das Gedicht lässt Raum für verschiedene Deutungsebenen. Zum einen geht es ganz konkret um die „bitteren Früchte“ der Erkenntnis, die Mu Dan aus der Mao Ära und insbesondere der Kulturrevolution ableitet. Andererseits ist es eine allgemeingültige Aus-

sage zum universellen Streben des Menschen nach einem Ideal, bzw seiner Ideologie oder einem Dogma als dessen Variante oder Manifestation.

Die „Dämonin“ ist die todbringende, bösertige Verführerin von „uns“ Menschen. Sie ist eine Metapher für ein Ideal, das einen betörenden Charakter besitzt. Wie das Ideal oder die Ideologie ist sie nicht greifbar oder sichtbar; einzig und allein ihr Gesang ist zu hören, denn sie versteckt sich „hinter dem Berg“, also einem Hindernis, das erst überwunden werden muss, um sie zu erreichen. In dem Sinne deutet schon der Beginn des Gedichts darauf hin, dass das Ideal nur schwer, bzw. gar nicht umsetzbar ist, da niemand es fassen und sehen kann. Der Anspruch der Dämonin ist maßlos und dennoch lassen wir uns darauf ein, da wir selbst einen bestimmten „Wunschtraum“ mit diesem Ideal assoziieren: „Wer mich liebt, der gebe mir sein Ein und Alles.“ Diese Forderung impliziert: Wenn wir uns auf die Suche nach einem Ideal, bzw. seiner konkreten Umsetzung begeben, werden wir möglicherweise alles verlieren, aber was wird dann am Ziel stehen? Lohnt es sich wirklich, die individuelle menschliche Existenz aufzugeben? Doch ein besonnenes Reflektieren des Verstandes ist ausgeschaltet. Die Suche nach dem Ideal wird vor allem von Emotionen geleitet, und deswegen greift die Verführung der „Dämonin“ auch so erfolgreich: „Darum erklimmen wir den hohen Berg, um sie zu suchen, / alles bekannte und unbekante gefährlich Emporragende wollen wir überwinden. /.“

„Alles bekannte und unbekante gefährlich Emporragende“ nimmt Bezug auf den äußeren Widerstand gegen das Ideal, der überwunden werden muss – Widerstand, der primär von den Vertretern von Kunst und Literatur ausgeht, von den auch in der Gegenwart immer noch als gefährlich eingestuften Intellektuellen. Sie sind es, die bis heute von der Gesellschaft geachtet und von der Politik gefürchtet werden. In der Tat ragen sie wie Felsen aus der Bevölkerung empor. Während der Mao Ära sollten diese gefährlichen Elemente, diese Felsen in der Brandung, gezielt bekämpft werden, indem man sie zu Staatsfeinden erklärte und versuchte, sie durch verschiedene Kampagnen auszuschalten, sei es in der Antirechtskampagne, der Kulturrevolution oder der Verschickung aller jugendlichen Intellektuellen auf das Land. Der chinesische Terminus *zhishi qingnian* 知识青年 bezieht sich wörtlich auf Jugendliche mit Wissen, das heißt Schulbildung. Deng Xiaoping setzte diesen Weg, die Intellektuellen zu unterdrücken, fort: Er initiierte die Kampagne zur „Ausrottung der geistigen Verschmutzung“ und war schließlich die entscheidende Figur beim Tiananmen Massaker. In all diesen Kampagnen manifestiert sich besonders deutlich die Kombination aus physischen und psychischem Tod, den auch die „Dämonin“ anstrebt. Geistige Unterdrückung ist zweifellos bis heute in China spürbar, allerdings mit dem Unterschied, dass die Aktionen subtiler durchgeführt werden. Die Gedanken der Bevölkerung jedoch werden nach wie vor in ein bestimmtes Schema gepresst, das jenem von 1975, als Mu Dan dieses Gedicht verfasste, erschreckend ähnlich ist. Die Leere und die Uniformität des Denkens sind trotz des Zeitsprungs von 40 Jahren weitgehend identisch; jedoch kann die Bevölkerung infolge der Desillusionierung nach der Kulturrevolution nur noch schwerlich für ein Ideal begeistert werden. Eben diesen Prozess erkundet Mu Dan hier und bildet ihn ab. Nach der Desillusionierung erfolgt der „Verlust“ von allem. Dieser Vorgang setzt ein, während „wir“ den Berg erklimmen, d.h. auf der Suche nach dem Ideal sind. Mit seinen drei Versen gliedert sich das Gedicht somit auch in drei Teile: Der erste ist der Ausgangspunkt für die Suche nach dem Ideal, im zweiten geht es um den „Verlust“ vor allem als Mittel zum Zweck, der notwendig sein soll, um das „Glück“, also das Ideal zu erreichen. Im dritten Teil findet die Desillusionierung auf dem Gipfel des Berges statt.

Zunächst der Prozess der Verführung des Menschen: „Diese Dämonin verlangt von uns unsere Freiheit, Frieden und Reichtum, / eines nach dem anderen übergeben wir ihr, / je mehr wir verlieren, desto lieblicher wird ihr Gesang, / bis der „Verlust“ sich schließlich in unser Glück verwandelt. /.“ Bei den Elementen „Freiheit, Frieden, Reichtum“, die das Ideal von „uns“ einfordert, handelt es sich um eine Kombination aus westlichen und traditionellen chinesischen Werten; also das Erbe der Tradition sowie die Errungenschaften der 4. Mai Bewegung, bzw. der Öffnung zum Westen hin. Letztere bringt den Ruf nach Freiheit mit sich, sowohl im gesellschaftlichen als auch im individuellen Bereich. Unter Mao wird jedoch das traditionelle Erbe, Frieden und Reichtum, verneint und das der 4. Mai Bewegung zurückgefahren. Der chinesische Begriff *anning* 安宁 impliziert sowohl den geistigen, inneren als auch den äußeren gesellschaftlichen „Frieden“. Mit beiden wurde während der Mao Ära, speziell der Kulturrevolution, gebrochen. Die „Freiheit“ des Individuums wurde erneut vom Kollektiv unterbunden und „Reichtum“, beispielsweise in Form von Großgrundbesitz, nicht mehr geduldet. Damit die Menschen sich gegen diesen „Verlust“ nicht wehren, wird der „Gesang“ der Dämonin immer „lieblicher“, d.h. das Ideal, bzw. die Ideologie wird mithilfe des Propagandaapparates zunehmend verführerischer dargeboten, bis die Menschen den totalen „Verlust“ ihrer Existenz völlig akzeptieren und sogar freudig bejahen. Denn der „Verlust“, also das Opfer, wird als Notwendigkeit präsentiert, um das „Ideal“ zu erreichen – und somit das „Glück“. Wird doch das „Ideal“ als „Glück“ der Menschen von der Propaganda stilisiert.

Nachdem die Menschen nun den Gipfel des Berges erklommen, symbolisch also den Ort erreicht haben, an dem sie das Ideal vermuten, begreifen sie erst das Ausmaß der Zerstörung, die sie aufgrund ihrer Suche nach dem Ideal verursacht haben: „Unsere Schritte hinterlassen einen Flächenbrand, /.“ In der Tat wurden die Menschen instrumentalisiert, die Jugend umfunktionalisiert zu Roten Garden, die Massen aufgehetzt zu gegenseitiger Denunziation, zur Bspitzelung und zum skrupellosen Verrat. Das Beängstigende an dieser Situation ist jedoch, dass der „Flächenbrand“ keineswegs gelöscht, bzw. eingedämmt wurde. Die Auswirkungen sind auch heute noch heftig zu spüren und die entsprechenden Elemente der Zerstörung in der Gesellschaft präsent: Das gesamte traditionelle Wertesystem ist zusammengebrochen, unter den Menschen herrscht gegenseitiges Misstrauen, Betrug, Hilflosigkeit und Desinteresse am Nächsten, vor allem aber ist das Leben von Ziellosigkeit gekennzeichnet. Der Einzelne ist schutzlos: Er hat keine individuelle Freiheit mehr und keinen inneren Frieden, denn der gesamte geistige Überbau ist verloren gegangen; zum einen die Tradition mehrerer Jahrtausende, zum anderen die Moderne, die jüngste Vergangenheit des 20. Jahrhunderts. Die Menschen können also weder von den traditionellen chinesischen noch von den modernen westlichen Errungenschaften zehren.

Während die Täter, die Verursacher dieses „Flächenbrandes“ vom Berggipfel aus die Szenerie der Zerstörung beobachten, werden sie wiederum von den Opfern „angsterfüllt“ beäugt: „Die Bewohner am Berg schauen zu uns angsterfüllt auf /.“ Die Positionen von Opfer und Täter scheinen aufgrund der Zuschreibung von unten und oben klar verteilt. Jedoch sind auch die Täter keine Gewinner, denn sie haben ihr Ideal nicht erreicht. Ihre Ideologie hat sich als Illusion erwiesen. Damit stehen sie vor der absoluten Leere: Es gibt kein geistig-moralisches Koordinatensystem mehr; es gibt kein „Glück“, denn dies war ebenfalls eine Illusion, weil es ausschließlich aus Verlust bestand. Der „Flächenbrand“ ist in der Tat „das Aufleuchten der Liebe und des Wunschtraums / inmitten von Disteln und Dornen, / und das Lied der Dämonin hinter dem Berg ist schon verstummt“. Der „Wunschtraum“ verweist auf die Illusion, die durch die grausame Realität zerstört wird. Die „Liebe“ wiederum bezieht sich nicht nur auf das zwi-

schenmenschliche Vertrauen, das durch das gegenseitige Grauen zwischen Tätern und Opfern zerstört wurde, sondern auch auf selbiges Propagandaschlagwort, das inhaltliche Kollokationen mit Volk, Partei und Vaterland eingeht. Mit dem Motiv des allumfassenden Verlustes wird ein Rückbezug zum Ausgangspunkt des Gedichts geschaffen. „Liebe“ und „Wunschtraum“ haben sich gleichermaßen symbolisch in „Disteln und Dornen“ verfangen. Die „liebliche“ Verheißung der „Dämonin“ hat sich nicht erfüllt. Auf dem Gipfel des Berges befindet sich kein Paradies, sondern nur die Hölle eines Flächenbrandes unter „unseren Schritten“, die gleichzeitig die geistige und physische Dimension beinhaltet.

*Das Selbst*¹³⁵²

Das Selbst, 1976 nach dem Tode Maos verfasst, ist eine Rückschau auf die Identitätskrise Chinas im 20. Jahrhundert, kann aber auch als allgemeingültige Aussage über den Aufstieg und Fall eines jeden Reiches gelten.

Das Selbst

Wer weiß schon, welche Welt wirklich seine Heimat ist,
eine Sprache hat er sich ausgewählt, eine Religion,
auf Sand und Staub hat er sein provisorisches Zelt aufgeschlagen,
und so wurde er von einem guten Stern zugedeckt,
dann begann er mit den irdischen Dingen einen Gefühlshandel:
wer weiß, ob das wirklich mein Selbst war.

Auf Irrwegen begegnete er gelegentlich einem Götzen
und wurde selbst zu einem Abbild absoluter Unterwerfung,
diese hier nannte er Freund, jene dort Feind,
Freude, Zorn, Trauer und Glück, alles wurde auf den gebührenden Platz verwiesen,
der Laden seines Lebens florierte prächtig:
wer weiß, ob das wirklich mein Selbst war.

Alles gedieh eine ganze Weile lang, dann ging er bankrott,
als ob eine Dynastie von eigener Hand umgestoßen wurde,
alle Dinge zeigten ihm die kalte Schulter, verspotteten ihn, bestraften ihn,
dabei hatte er doch nur die Königskrone verloren,
in schlaflosen Nächten war er erneut tatsächlich betrübt:
wer weiß, ob das wirklich mein Selbst war.

In einer anderen Welt wird ein Plakat mit einer Vermisstenanzeige aufgehängt,
seine Abwesenheit überrascht das leere Zimmer:
Dort wartet das Entschlafen in einen anderen Traum,
wie viele Gerüchte warten noch darauf, ihn zu erschaffen,
das alles deutet auf eine ungeschriebene Legende hin:
wer weiß, ob ich mein Selbst verloren habe.

Juli, 1976

Das Selbst ist eine Metapher für das China des 20. Jahrhunderts sowie dessen Identitätskrise, die eng verbunden ist mit der Krise des Individuums. Gleichwohl lässt dieses, wie auch die

anderen Gedichte Mu Dans, eine allgemeingültige Interpretationsebene zu, im Sinne einer universellen Metapher für das Emporsteigen und den Niedergang eines jeden Reiches.

Die erste Hälfte des Gedichts, also die ersten beiden Verse, thematisiert den Prozess des Aufstiegs Chinas, die letzten beiden seinen Abstieg, der gleichzeitig die Frage nach dem zukünftigen Schicksal aufwirft.

Die erste Zeile „Wer weiß schon, welche Welt wirklich seine Heimat ist, /“ ist nicht nur der Versuch einer Ortung und Definition des Landes, sondern spielt auch auf den Kern und den Auslöser der Identitätskrise Chinas an: die Zerrissenheit des Landes zwischen zwei „Welten“, und zwar der westlichen modernen und der traditionellen chinesischen Welt. Das Aufeinanderprallen dieser beiden ist der Beginn der Identitätskrise und somit auch der Ausgangspunkt des Gedichtes. Im selben Vers wird auch die ursprüngliche Situation Chinas vor der Identitätskrise beschrieben. Es ist ein Zustand der Ruhe vor dem Sturm, der gleichzeitig allgemeingültig benennt, wie eine Nation entsteht und über welche Faktoren sie sich definiert: „Eine Sprache hat er sich ausgewählt, eine Religion, / auf Sand und Staub hat er sein provisorisches Zelt aufgeschlagen, / und so wurde er von einem guten Stern zugedeckt, / dann begann er mit den irdischen Dingen einen Gefühlshandel: /“. China, bzw. jedes beliebige Reich, entsteht tatsächlich aus einem zufälligen Zusammentreffen bestimmter Bedingungen. Es beruft sich auf die ihm eigene „Sprache“, „Religion“ und ist gerade aufgrund dieser Zufälligkeit ein vergängliches Provisorium, „auf Sand und Staub“ gebaut und daher nicht vor Zerstörung gefeit. So ist der Aspekt der beunruhigenden Vergänglichkeit von Beginn an präsent, wenngleich das Land zunächst noch von guten Mächten, symbolisch in Gestalt des Kosmos, des „guten Sterns“, beschützt wird und dadurch seine Macht entfalten kann. Dies ist ein Rückblick auf das traditionelle China vor der Krise: Es besitzt aufgrund seiner überlegenen Zivilisation eine Vormachtstellung in ganz Asien, die von den umliegenden Staaten, zum Beispiel in Form von Tributabgaben, respektiert und bezeugt wird. China scheint also vom Schicksal begünstigt zu sein.

Um die Stabilität des Landes zu gewährleisten bzw. seine Einflussphäre noch zu steigern, „begann er mit den irdischen Dingen einen Gefühlshandel: /“. Es wird also eine emotionale Bindung zwischen Volk und Staat geschaffen. Das Kompositum „Gefühlshandel“ verweist allerdings darauf, dass der ursprünglich positiv besetzte Begriff „Gefühl“ auf einen bestimmten Zweck, einen Nutzen und ein gegenseitiges Ausnutzen reduziert wird. Der Terminus „Dinge“ wirkt in diesem Kontext extrem abwertend. Das Volk, die Menschen allgemein und speziell das Individuum werden verdinglicht und somit zu einem willenlosen Werkzeug der Herrschenden umfunktioniert. Am Ende dieses sowie des zweiten und dritten Verses findet sich der auch typografisch ins Auge fallende Satz: „wer weiß, ob das wirklich mein Selbst war. /“. Die zweifelnd resümeehafte Aussage, die aus der höheren Warte der Rückschau resultiert, lässt die Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenstoßen. Der bejahende Sinn des Verses wird durch diesen Satz, der wie ein kritisches Nachhaken wirkt, unweigerlich ins Gegenteil verkehrt. Es ist eine Form der Desillusionierung, die dem Zweifel Ausdruck verleiht, ob dies wirklich das eigentliche Wesen Chinas war und durch welche Faktoren es sich definieren sollte. Hätte die chinesische Identität auch eine andere sein können, bzw. war dieser Weg und diese Entwicklung wirklich positiv? Der Begriff „Mein Selbst“ weist auch symbolisch auf die absolute Einheit von Staat und Individuum hin. Dadurch ist das Schicksal des Einzelnen, in guten und in schlechten Tagen, automatisch mit dem des Staates verknüpft. Der Aufschwung Chinas ist damit gleichzeitig auch der Aufschwung des Individuums; gleiches gilt für den Nie-

dergang. Insofern wirkt die Zeile „wer weiß, ob das wirklich mein Selbst war“. / irritiert und trübsinnig zugleich.

Der folgende Vers umschreibt schließlich den Aufstieg Chinas, der sich auch wie die Aufwärtsentwicklung des Individuums liest. Diesen Prozess kommentiert Mu Dan äußerst sarkastisch. Eben dieser Sarkasmus sowie die damit verbundene pejorative Wortwahl weist bereits auf den Niedergang des Reiches hin. In diesem Sinne leitet jeder Vers einen Wendepunkt in der Geschichte des Reiches ein und stellt jeweils eine Situation dar, die grundverschieden von der vorherigen ist. Das bedeutet auch, dass der „gute Stern“ aus dem ersten Vers nun nicht mehr vorhanden ist. Stattdessen begibt sich das Land „auf Irrwege, kommt also vom rechten Weg ab, und der Aufstieg ist nur ein vermeintlicher. Er ist ebenso vergänglich wie das „provisorische Zelt“ aus dem ersten Vers, das nur auf „Sand und Staub“ „aufgeschlagen“ ist. Die scheinbare Harmonie der „Heimat“ vom Beginn des Gedichts ist nun zerbrochen, und zwar durch den „Götzen“, der im zweiten Vers das „Abbild“ des Landes und damit auch dessen Bewohner grundsätzlich verändert: „Auf Irrwegen begegnete er gelegentlich einem Götzen, / und wurde selbst zu einem Abbild absoluter Unterwerfung, / diese hier nannte er Freund, jene dort Feind, / Freude, Zorn, Trauer und Glück, alles wurde auf den gebührenden Platz verwiesen, / der Laden seines Lebens florierte prächtig: /.“ Der „Götze“ verweist – konkret auf das China des 20. Jahrhunderts bezogen – auf die kommunistische Ideologie, auf die China nach mehreren „Irrwegen“ stieß und die entscheidend das Schicksal und Antlitz Chinas im negativen Sinne geprägt hat.

Schon in den 20er Jahren war das kommunistische Russland das einzige Land, das China finanziell bei seinem wirtschaftlichen Aufbau unterstützte, jedoch mit der unumgänglichen Auflage, eine kommunistische Partei in China nach sowjetischem Vorbild aufzubauen. Alle anderen, westlichen, Staaten waren nicht auf Sun Yatsens Gesuch nach finanzieller Hilfe eingegangen. Als die Unterstützung Russlands von China angenommen wurde, warnte Sun Yatsen vor diesem Schritt, da der Kommunismus unvereinbar mit der chinesischen Tradition sei. Diese Aussage steht der weitverbreiteten gegenwärtigen These westlicher Sinologen und des chinesischen Regimes gegenüber, der Kommunismus passe ideal zur chinesischen Tradition. Darum habe sich China auch für ihn und nicht für die Demokratie entschieden. In Wirklichkeit geschah dies jedoch aufgrund des beschriebenen historischen Zufalls, denn weder der sowjetische noch der maoistische Kommunismus, der bis heute, seit der Gründung der VR China, die Entwicklung des Landes bestimmt, eignet sich für eine friedliche Koexistenz mit der chinesischen Tradition. Im Gegenteil, der Kommunismus hat die gesamte konfuzianische Überlieferung zerstört. Der auf ihr basierende gesellschaftliche und familiäre Zusammenhalt ist zerbrochen durch gegenseitige Denunziation, Bespitzelungen und dem damit einhergehenden Misstrauen, selbst gegenüber engsten Familienmitgliedern und Freunden. Es ist diese Blindheit der „absoluten Unterwerfung“ vor einem neuen „Götzen“, einer neuen Ideologie und einem neuen Ideal, die Mu Dan anklagt. Dabei kann der „Götze“ auch speziell auf den daraus entstandenen Götzenkult von Mao Zedong bezogen werden, der ebenfalls „absolute Unterwerfung“ forderte. Nachdem die KP den Bürgerkrieg gegen die Guomindang gewonnen hatte, nahm seine Machtattitüde immer extremere Züge an und entfaltete ihr zerstörerisches Potenzial während der Kulturrevolution.

Diese neue Ideologie teilte die Gesellschaft nun strikt in „Freund“ und „Feind“ ein. Die ideologische Propaganda hat sich die Umerziehung des Individuums zu einem neuen kommunistisch-maoistischen Menschen zum Ziel gesetzt. Deshalb soll jeder Winkel seines Seins, sei er

öffentlich oder privat, jegliche Gefühlsregung perfekt kontrolliert werden. „Freude, Zorn, Trauer und Glück“, „alles“ soll auf einen bestimmten „gebührenden Platz verwiesen“ werden. Das impliziert auch die verschiedenen Manifestationen der Volksverhetzung, wie die politischen Kampagnen der 50er Jahre sowie die Kulturrevolution in den 60er Jahren, einschließlich der Roten Garden, deren Terror gegen die Bevölkerung sich immer stärker verselbstständigte. Indem jedes Gefühl an einen vorgesehenen „Platz verwiesen“ wird, versucht die Partei, die Stabilität des Landes zu erzwingen. Für eine kurze Zeitspanne – zu Beginn der 50er Jahre, vor dem Großen Sprung nach vorne – scheint das Land prächtig zu „florieren“. Um diese Situation zu illustrieren, benutzt Mu Dan die anschauliche Metapher vom „Laden seines Lebens“. Das Individuum ist in diesem „Laden“ eingeschlossen; sein Leben wird nur noch vom Staat bestimmt. Wenngleich der Einzelne vollkommen unmündig ist, so ist er doch vorerst noch zufrieden, da alles „floriert“ und sein „Leben“ damit in guten Bahnen verläuft. Er hat einen „Handel“ mit dem Staat geschlossen, der ihm bald zum Verhängnis werden sollte, er hat gewissermaßen seine Seele – seine gesamte Gefühlswelt, d.h. „Freude, Zorn, Trauer und Glück“, vor allem aber seine Freiheit – an den Staat verkauft. Das Bild des „Ladens“ ergänzt sich somit perfekt mit dem des „Gefühlshandels“, das im ersten Vers ausgeführt wird. Doch welche zerstörerischen Folgen dieser „Gefühlshandel“ haben sollte, beschreibt Mu Dan im dritten Vers: den Abstieg des Landes, der mit dem Niedergang des Individuums gepaart ist. Doch zuvor fragt Mu Dan erneut, auf China bezogen: „wer weiß, ob das wirklich mein Selbst war.“ / Warum hat das Land diese Identität, diesen Weg in sein Verderben gewählt? Aufgrund seiner Wiederholung und seiner typografischen Sonderstellung wirkt dieser Satz einprägsam und besitzt außerdem einen starken Aufforderungscharakter an den Leser, weiter über das Schicksal Chinas und seine Identitätskrise nachzudenken.

Das Fatale am Niedergang des Landes ist, dass er „von eigener Hand“ verursacht wird: „Alles gedieh eine ganze Weile lang, dann ging er bankrott, als ob eine Dynastie von eigener Hand umgestoßen wurde, /“ Die Folge ist: „alle Dinge zeigten ihm die kalte Schulter, verspotteten ihn, bestrafte ihn, / dabei hatte er doch nur die Königskrone verloren, / in schlaflosen Nächten war er einst tatsächlich betrübt: /“. In diesem Vers nimmt Mu Dan nun wieder die „Dinge“ auf, auf die er bereits im ersten Vers verwiesen hatte. Sie sind eine Metapher für die Verdinglichung, bzw. die Instrumentalisierung der Menschen. Mit ihnen war der Staat ursprünglich „einen Gefühlshandel“ eingegangen, nun jedoch hat das Volk erkannt, dass es in diesem Handel vom Staat betrogen wurde. Gleichzeitig hat der „Götze“ mit der „Königskrone“ eine derartige Zerstörung entfacht – so hatten z.B die Aktivitäten der Roten Garden auch die gesamte Wirtschaft des Landes lahmgelegt –, dass alles und alle in den Abgrund manövriert wurden. Doch am Ende der von ihnen mit verursachten Zerstörung erfolgt die Ernüchterung. Die Menschen beginnen, die Ideologie und die Ideologen, den „Götzen“ und das gesamte System zu verachten: Es bleibt nur noch Gleichgültigkeit, Spott und, schlimmstenfalls, erneute Zerstörung. Dabei hat der „Götze“ das letzte entscheidende Symbol seiner Macht verloren: seine Glaubwürdigkeit. Er wurde durchschaut und ohne seine „Krone“ ist er nur noch ein einfacher Mensch, genau wie die Menschen, die ihn nun verachten. Durch diesen Abstieg verschärft sich noch die Identitätskrise: Die Menschen sind verzweifelt und ratlos, „schlaflos“ und „betrübt“, denn sie stehen vor dem absoluten Vakuum, das Mu Dan im letzten Vers beschreibt. Doch wie kann es nur sein, dass China sich selbst in sein eigenes Verderben gerissen hat, fragt Mu Dan auch hier. Das bedeutet aber auch: Welche Verantwortung trägt der „Götze“ und welche das Individuum, die beide in einem Wechselspiel die Krise und den Abstieg heraufbeschworen haben?

Im Zentrum des vierten Verses, der den Abschluss bildet, stellt sich daher auch die Frage, die sich an nachfolgende Generationen richtet: Was kommt danach? – „In einer anderen Welt wird ein Plakat mit einer Vermisstenanzeige aufgehängt, / seine Abwesenheit überrascht das leere Zimmer: / „Der Umstand, dass trotz des Unheils und der Misere, die er über das Individuum und das ganze Land gebracht hat, eine „Vermisstenanzeige“ nach dem verhassten „Götzen“ „aufgehängt“ wird, ist äußerst paradox – zumal es sich um ein „Plakat“ handelt, das große Aufmerksamkeit bewirkt. Konkret auf China bezogen heißt das: Wenngleich die kommunistische Ideologie und Mao an ihrer Spitze verhasst sind, so gibt es doch viele Menschen, die sich nach beiden zurücksehnen. Diese Haltung illustriert das tiefe Gespaltensein des Landes, bzw. des Individuums, das bis heute noch andauert. Insofern war es nur folgerichtig, dass nach Maos Tod die Schuld an der Kulturrevolution und deren zerstörerischen Auswirkungen auf China einzig und allein der Viererbande angelastet wurde. Die inszenierten Schauprozesse entlasteten den ehemaligen Großen Vorsitzenden und führten dazu, den Götzenkult zu bewahren. In den 80er Jahren kam schließlich Deng Xiaopings offizieller Freispruch hinzu: 75 Prozent der Entscheidungen in der Mao Ära seien gut und nur 25 Prozent falsch gewesen. Derartige Verdrehungen der Geschichte verschärfen lediglich die Identitätskrise Chinas, statt sie zu lösen. Das „leere Zimmer“ verweist symbolisch auf das geistige Vakuum, das Mu Dan schon im *Lied der Dämonin* angesprochen hatte. Die Menschen haben nun alles verloren, sogar ihr „Selbst“: „wer weiß, ob ich mein Selbst verloren habe /“ ist der beängstigende Höhepunkt des Gedichtes. Der Verlust ist nun zur Daseinsform eines ganzen Volkes geworden. Die Menschen sind aus einem „Traum“ erwacht, der ein Albtraum war. Jedoch ist der Spuk noch nicht vorbei: „dort wartet das Entschlafen in einen anderen Traum, / wie viele Gerüchte warten noch darauf, ihn zu erschaffen, / das deutet auf eine ungeschriebene Legende hin: / wer weiß, ob ich mein Selbst verloren habe. /“. Wie sich der andere „Traum“ gestalten wird, ist noch nicht geklärt, d.h. es steht noch nicht fest, welches neue Ideal und welche sich darin manifestierende Ideologie die Menschen dann verführen wird. Ein zukünftiger Traum könnte sich also sehr wohl als erneutes Horrorszenario erweisen. Genauso wenig lässt sich zum Beispiel heute einschätzen, ob der von der KP propagierte chinesische „Traum“ nicht tatsächlich ein Albtraum für die Bevölkerung sein wird, dessen Facetten sich gegenwärtig bereits in verschiedenen Bereichen abzeichnen. Zum einen ist es die immer stärker werdende ideologische Kontrolle, die sämtliche gesellschaftliche Ebenen erfasst, sei es im Internet oder in der Denunziation der Nachbarschaft; zum anderen sind es gezielte Verhaftungswellen gegen Intellektuelle, wie zum Beispiel Juristen. Hinzu kommt die Unterdrückung von Minderheiten wie in Tibet oder Xinjiang.

Im Nachhinein ist in der Tat eine „Legende“ vom „Götzen“, von Mao, aus unzähligen „Gerüchten“ – und eben nicht aus Tatsachen – geschaffen worden. In diesem Sinne wurde der „Götze“ wirklich komplett neu „erschaffen“, wovon zum Beispiel Deng Xiaopings simple Gegenrechnung, 75 Prozent gut – 25 Prozent schlecht, zeugt. Auf diese Art und Weise kann die Geschichte ständig nach Belieben völlig neu geschrieben und umgedichtet werden. Doch die Folge ist eben nicht die Genesung des Landes, des Individuums und des „Selbst“, sondern im Gegenteil, der totale Verlust des „Selbst“. „Wer weiß, ob ich mein Selbst verloren habe“ /, bildet den Abschluss des Gedichtes und bleibt als Mahnung für den Leser im Raum stehen. Die Identitätskrise ist keineswegs überwunden, sondern sie ist noch immer präsent. Mu Dans Vision hat sich in der Realität bewahrheitet. Seit dem Verfassen dieses Gedichtes im Juni 1976 hat sich in den entscheidenden Rahmenbedingungen nichts geändert: Das geistig-moralische Vakuum in der Gesellschaft konnte nicht gefüllt werden; China befindet sich aufgrund der ideologischen Kontrolle der Gedankenmuster und der Geschichte in einem permanenten Stillstand.

*Die Bildung des ‚Ichs‘*¹³⁵³

In dem Gedicht *Die Bildung des ‚Ichs‘* (*Wo’ de xingcheng* ‘我’的形成) geht es gerade nicht um dessen Heranbildung, sondern im Gegenteil, um seine Uniformierung und seine Zerstörung durch die Formation eines Kollektivs. Titel und Text sind einander diametral entgegengesetzt. Beschrieben werden die Mechanismen und propagandistischen Instrumentarien, die zur Auflösung des Ichs eingesetzt werden.

Die Bildung des ‚Ichs‘

Zeitungen und elektrische Wellen verbreiten Lügen,
die alle siegreich in meinen Verstand eindringen,
wenn ich eine Entscheidung treffen muss,
erteilen sie Drohungen und gut gemeinte Warnungen.

Ein Mensch, den ich noch nie gekannt habe,
winkt mit der Hand, er hat noch nie an mich gedacht,
doch gerade, als ich die Straße entlanggehe,
packt er mich an einer Ecke meines Lebens.

Von einer Behörde zur nächsten gehen die Dokumente auf Wanderschaft,
weißt du, warum sie so geschäftig sind?
Einzig und allein, damit der Ozean meines Lebens
unter ihrem Stempel zum Stillstand kommt.

Auf der Erde heben aus Lehm geformte Türme
viele Autoritäten empor,
ich weiß, Lehm wird doch wieder zu Lehm,
doch bis dahin bin ich schon von ihm zerstört.

Wie im Schlaf einer Wahnsinnigen
leuchtet ein seltsamer Traum und geht wieder unter;
sie wacht auf und sieht diese lichte Welt,
ich aber bin von diesem absurden Traum festgenagelt.

1976

Die Auflösung des autonomen Individuums ist zugleich auch die „Bildung“ eines neuen „Ichs“, eines „großen Ichs“ statt eines „kleinen Ichs,“ wie es in der chinesischen Propaganda heißt. Der Einzelne wird „zerstört“ und stattdessen ein uniformiertes Kollektiv herangezüchtet. Der Titel ist daher ein Paradoxon. Auch dieses Gedicht ist allgemeingültig, insofern als es die grundsätzlichen Mittel und Methoden benennt, die zur Auslöschung des Ichs in einem totalitären Staat verwendet werden. Gleichzeitig kann *Die Bildung des ‚Ichs‘* aber gerade auch mit diesem Inhalt sowohl auf das maoistische als auch auf das gegenwärtige China bezogen werden.

Der erste Vers beschreibt besonders zutreffend das gespaltene Ich, das – wie Mu Dan in einem Brief an Guo Baowei erläutert – durch das „Bewusstsein“ entsteht, „dass ständig jemand neben einem steht“.¹³⁵⁴ Diese absolute Kontrolle des Bewusstseins gleicht einer Vergewaltigung des „Verstandes“: „Zeitungen und elektrische Wellen verbreiten Lügen, / die alle sieg-

reich in meinen Verstand eindringen, / wenn ich eine Entscheidung treffen muss, / erteilen sie Drohungen und gut gemeinte Warnungen. /“. Die gleichgeschalteten Medien „verbreiten“ keine Tatsachen, sondern nur noch „Lügen“, denen es aber dennoch gelingt, in den „Verstand“ „einzudringen“ und ihn somit zu beherrschen. Die Auslöschung des autonomen „Ichs“ erfolgt also primär über die totale Kontrolle des Intellekts, die wiederum an die Beherrschung der Emotionen gekoppelt ist. Diese erfolgt durch Einschüchterung in Form von „Drohungen und gut gemeinten Warnungen“. Die Ironie dabei ist offensichtlich: Die Propaganda scheut sich nicht, „Drohungen“ als etwas Positives, als „gut gemeinte Warnungen“ darzustellen, wenn es in Wirklichkeit um die Terrorisierung des Individuums geht. Es ist diese Art von „Fürsorge“, wie Mu Dan es sarkastisch im Gedicht *Zur Lernversammlung gehen* nennt, die dem Einzelnen auch in sogenannten Kampfsitzungen im wahrsten Sinne des Wortes entgegenschlägt. Mit der psychischen Bedrohung ist also auch die Androhung physischer Gewalt verknüpft.

Diese Kontrolle des Individuums findet permanent statt und zeigt sich in jedem Winkel des „Lebens“, bzw. des Bewusstseins. Darüber hinaus erfolgt sie vollkommen unerwartet, was sie besonders bedrohlich und gefährlich macht: „Ein Mensch, den ich noch nie gekannt habe, / winkt mit der Hand, er hat noch nie an mich gedacht, / doch gerade, als ich die Straße entlanggehe, / packt er mich an einer Ecke meines Lebens. /.“ Diese Aussage nimmt insofern Rückbezug auf den ersten Vers, als im übertragenen Sinne „ein Mensch“ medial, „in den Zeitungen“, bzw. den „elektrischen Wellen“, den anderen zuwinkt, wobei nur seine Stimme zu hören ist; darum hat das Ich ihn „noch nie gekannt“. Ursprünglich hatte er keinerlei Verbindung zum Ich: „er hat noch nie an mich gedacht.“ Doch unversehens wird das Ich, bzw. das Individuum als gefährlich eingeschätzt, da es autonom denkt und die „Lügen“ aus den propagandistisch gesteuerten Medien anzweifelt. Es wird deshalb quasi mitten im „lichten“ Leben festgehalten. Das bedeutet: Der totalitäre Terror führt zu Verhaftungswellen, wie es im maoistischen China geschah und auch gegenwärtig der Fall ist. Oder aber das Opfer wird in Kampfsitzungen oder in Umerziehungslagern einer Gehirnwäsche unterzogen und hält dann im Endeffekt die „Lügen“ der Propaganda und der Medien für Tatsachen und für nichts als die reine Wahrheit.

Um das Individuum vollständig zu eliminieren, ist ein alles beherrschender Bürokratismus erforderlich, der als verlängerter Arm in der Kontrolle des totalitären Systems fungiert: „Von einer Behörde zur nächsten gehen die Dokumente auf Wanderschaft, / weißt du, warum sie so geschäftig sind? / Einzig und allein, damit der Ozean meines Lebens / unter ihrem Stempel zum Stillstand kommt. /.“ Diese Scheinaktivitäten des Bürokratismus, seine „Dokumente“ und Paragraphen von der Wiege bis zur Bahre, bestimmen das Leben des Menschen wahrhaftig, bis es, wenn notwendig, auch frühzeitig „zum Stillstand kommt“. Der „Stempel“ unter dem „Dokument“ kann insofern ein tatsächliches Todesurteil für Andersdenkende bedeuten, meint, im übertragenen Sinne, aber auch die Auslöschung des autonomen Geistes. Auch hier sind die „Dokumente“ ein Bild für die ständige Überwachung des Individuums. Jede unbotmäßige Bewegung des Individuums wird angepasst, eingeebnet, bis sie ganz „zum Stillstand kommt“. Das heißt auch, jegliche Abweichung der Gedanken wird unaufhörlich von außen uniformiert und standardisiert; dementsprechend „gehen“, in mehreren Etappen, „die Dokumente“ „von einer Behörde zur nächsten auf Wanderschaft“. Letztendlich bewirkt dieses Vorgehen eines totalitären Bürokratismus einen „Stillstand“ der Gedanken – und Gesellschaftsmuster, der bis heute anhält.

Das Beängstigende ist, dass diese Hybris, die Anmaßung absoluter Machtausübung, ohne Widerspruch bleibt. Zwar trägt sie in sich den Keim der Selbstzerstörung, doch bevor dies geschieht, werden die Schicksale der Menschen verachtet, bzw. das nach Autonomie strebende Individuum von dieser Macht niedergedrückt und seine Existenz zerstört: „Auf der Erde, heben aus Lehm geformte Türme / viele Autoritäten empor, / ich weiß, Lehm wird doch wieder zu Lehm, / doch bis dahin bin ich schon von ihm zerstört. /.“ Dieser Vers mit dem „Lehm“ als Kernmetapher besteht aus einer Assoziationskette, die verschiedene Konnotationen dieses Begriffs im christlich-biblischen Sinne beleuchtet. Die Erde besteht aus Lehm; ebenso hat Gott den Menschen aus Lehm erschaffen. Doch auf diesen paradiesischen Urzustand folgt der Hochmut und der Wunsch, gottgleich zu sein. Im Kontext der Hybris des Menschen, seinem Verlangen nach Allmächtigkeit, verweist Mu Dan indirekt auf den Turmbau zu Babel – „aus Lehm geformte Türme“ –, Symbol der Grenzüberschreitung und infolgedessen der Selbstzerstörung. Bei der Erkenntnis, dass „Lehm doch wieder zu Lehm“ „wird“, handelt es sich um eine Variante der Formel „Erde zu Erde, Asche zu Asche“. Dahinter steht für Mu Dan nicht nur das Bewusstsein, dass Macht vergänglich ist, sondern auch die Vorstellung, dass es eine höhere Instanz gibt, die letztendlich über historische Entscheidungen richten und dementsprechend bestimmte Ereignisse einordnen und bewerten wird. Diesen Gedanken hat Mu Dan unter anderem schon in *Lob auf das Herz* verarbeitet. In dem Gedicht *Die Bildung des Ichs* wird jedoch deutlich, dass dieses historische Jüngste Gericht einfach zu spät einsetzt. Zu diesem Zeitpunkt hat nämlich die Macht der Herrschenden das Individuum bereits vernichtet.

Im Schlussvers verwandelt sich Irrealität in Realität und Realität wird zu Irrealität: „Wie im Schlaf einer Wahnsinnigen / leuchtet ein seltsamer Traum auf und geht wieder unter; / sie wacht auf und sieht diese lichte Welt, / ich aber bin von diesem absurden Traum festgenagelt.“ Mu Dans Schilderung wirkt wie ein „seltsamer Traum“ einer „Wahnsinnigen“, d.h. wie Irrealität, wenngleich es paradoxerweise doch gerade die Realität ist, die er hier beschreibt. Für die „Wahnsinnige“ – ein Bild für die Menschen, die die Gehirnwäsche des propagandistischen totalitären Systems durchlaufen haben – ist das in ihrem Unterbewusstsein Gespeicherte nur ein böser „absurder Traum“, der in seiner Monstrosität jegliches menschliches Vorstellungsvermögen übersteigt. Bei ihrem Erwachen erscheint ihr deshalb die „lichte Welt“ als Realität, denn der durch „Drohungen und gut gemeinte Warnungen“ ausgeschaltete Verstand ist nunmehr sämtlicher analytischer Fähigkeiten beraubt. Das „Ich“ aber ist von diesem „absurden Traum festgenagelt, d.h., es kann ihm nicht entkommen, die Absurdität wird vielmehr ein integraler Bestandteil seiner Selbst. Insofern ist das Ich in der Realität gefangen, die so unreal und bedrohlich wie ein absurder Traum scheint – aber eben kein Traum ist.

*Die Metamorphose der Gottheit*¹³⁵⁵

Die Metamorphose der Gottheit (*Shen de bianxing* 神的变形) geht der Urfrage nach, wie das Böse im Menschen entsteht. Das Gedicht schildert den Kampf zwischen Gottheit und Dämon um die Vorherrschaft über den Menschen. Das Böse verführt durch Macht. Dadurch verwandelt sich die Gottheit in den Dämon und der Dämon in die Gottheit. Da Macht korrumpiert und totale Macht total korrumpiert, führt dieser Prozess schließlich zum Verlust der Macht und zur entsprechenden Wandlung von Gut in Böse und vice versa.

Die Metamorphose der Gottheit

Die Gottheit

Unaufhaltsam nehme ich meinen Lauf, ich beherrsche die Richtung der Geschichte,

auf halbem Wege halte ich inne, das riesige Rad schiebe ich vor mir her;
den Dämon habe ich vertrieben, ich beherrsche die ganze Welt,
tagtäglich erweisen die Menschen mir in meiner Kirche ihre Ehrerbietung.
Meine einzige wahre Lehre hat sich schon in alltägliches Leben verwandelt,
ich entsinne mich noch, wie viel Leidenschaft sie einst bewirkte,
ich weiß gar nicht mehr, wie viele siegreiche Zeiten ich schon durchlebt habe,
doch nun scheint mein System erkrankt.

Die Macht

Der Grund für die Krankheit bin ich. Dein unermesslicher Anspruch an mich
bedeckt deinen ganzen Körper mit unermesslicher Fäulnis.
Du bist unersättlich und meinst, das sei am sichersten,
doch wirst du von mir zersetzt und korrumpiert und tagtäglich konservativer.
Ursprünglich warst du ein Nichts und nun bist du allmächtig,
die tagtägliche Anbetung hat dich schon hypnotisiert,
merkst du immer noch nicht, dass dies meine Rache an dir ist?
Und angesichts deiner Launen erkalten die Herzen der Menschen,
ein anderer bestimmt ihr Innerstes.

Der Dämon

Sie verlangen nach mir. Ich wachse in ihren Herzen heran,
nochmals baue ich einen absolut neuartigen Widerstand gegen dich auf,
Gerechtigkeit, Aufrichtigkeit, Rechtschaffenheit und Hingabe
nehme ich dir weg und mache es zu meiner Nahrung.
Wen willst du besiegt haben? Du erloschene Fackel!
Aber die neu entflammte Fackel halte ich in meiner Hand.
Obwohl ich noch von deiner Autorität unterdrückt werde,
habe ich schon deinen ganzen Körper zu einem Schlachtfeld gemacht.
Auf zum entscheidenden Kampf, und wenn dieser ansteht,
werden die Massen mich zum Erben machen, der die Richtung der Geschichte bestimmt.
Ah, Dämon, Dämon, was für ein hässlicher Name!
Aber wart' nur ab, wenn ich erst von der Unterwelt in das Paradies aufsteige!

Der Mensch

Die Gottheit ruft uns auf, den Dämon zu besiegen,
der Dämon ruft uns auf, die Gottheit zu besiegen.
Von der Gottheit sind wir angewidert, dem Dämon vertrauen wir nicht,
was wir zuerst besiegen sollten, ist die unermessliche Macht!
Dieser Kampf zwischen Gottheit und Dämon findet in unseren Köpfen statt,
wie viele Jahrhunderte haben wir schon untätig zugeschaut!
Nein, nicht als Zuschauer, sondern gewissermaßen als Teilnehmer,
voller Sehnsucht, als ob es zum eigenen Vorteil wäre.
Einmal Niederlage, einmal Jubel, und unendlich viel Verzweiflung,
immer gewinnt die absolute Macht!
Gottheit und Dämon wollen beide absolut herrschen in dieser Welt,
und maskieren sich beide sehr gekonnt.
Herz, oh Herz, du wirst so leicht betrogen,
doch jetzt haben wir endlich die Wahrheit erkannt.

Der Dämon

Ach Mensch, kümmere dich doch nicht um deine Wahrheit, zögere nicht!
Entscheidend ist, wessen Fesseln ihr tragt!
In euren Herzen bin ich herangewachsen und kultiviert worden,
meine Gestalt kann ganz beliebig von euch geformt werden.
Seht es doch ein, meine Lieben, ihr braucht nur die Herrschaft der Gottheit zu stürzen:
und unsere Beziehung wird außerordentlich harmonisch sein.
Ich verkörpere die Zukunft und euer Ideal,
wollt ihr euch etwa damit abfinden, von der Gottheit unterdrückt zu werden?

Der Mensch

Stimmt, wo Unterdrückung ist, ist auch Widerstand;
wer die Gottheit stürzt, kehrt ins Paradies ein!

Die Macht

Und ich, die unsichtbare Seele, verberge mich hinter ihren Rücken,
egal ob Gottheit, Dämon oder Mensch den Thron besteigt,
ich beherrsche allerlei Zauberei, die ihren Schwur zu überwinden vermag,
mit meiner alles korrumpierenden Säure erstreck' ich mich in jeden Winkel,
egal wie wunderschön die Erinnerung ursprünglich war,
letztendlich ... hat der Mensch schon oft die bitteren Früchte am eigenen Leib erfahren.

1976

Der Titel *Die Metamorphose der Gottheit* hätte auch als *Die Metamorphose Gottes* übersetzt werden können, da das chinesische „shen 神“ sowohl „Gott“ im biblischen Sinne als auch „Gottheit“ in der allgemeinen Bedeutung beinhaltet. Mu Dans Gedicht bezieht sich jedoch nicht nur auf einen Kampf zwischen Dämon und Gott, bzw. Gut und Böse im religiösen Sinne. Dies ist sehr wohl ein Teilbereich des Gedichtes und eine seiner zahlreichen Interpretationsebenen. *Die Metamorphose der Gottheit* nur auf diesen Inhalt zu beschränken, würde aber der Vielschichtigkeit seines Inhalts nicht gerecht werden. Darum wählt diese Übersetzung den Begriff „Gottheit“ und nicht „Gott“. Das Gedicht zeigt anschaulich, wie Mu Dan auch in seinem Spätwerk Kontinuität bewahren konnte: Es geht um eine abstrahierte Fortsetzung des im Juni 1941 verfassten *Der Kampf zwischen der Gottheit und dem Dämon*.¹³⁵⁶ Dialogform und Stil des Gedichtes erinnern außerdem an *Der dämonische Zauber des Ur-waldes – In Erinnerung an die weißen Knochen im Hukanghe Tal vom September 1945*.

1976 beschäftigt sich Mu Dan nun also in *Metamorphose der Gottheit* mit der Existenz des Bösen im Menschen. Das Gedicht kann zum einen, am Ende der Mao Ära, als Reflexion über deren Gräueltaten gesehen werden, zugleich ist es aber auch Ausgangspunkt für eine zeitlose Abstraktion über menschliche Machtausübung. Denn Macht ist der entscheidende Faktor für die Verwandlung vom Guten in das Böse und vice versa. Sie ist es, die die unaufhörliche Metamorphose vorantreibt.

Der Gottheit wird als Erster das Wort erteilt, ein symbolischer Verweis auf das ursprünglich Gute im Menschen, das dann jedoch schrittweise dem Bösen verfiel. Das Selbstverständnis der Gottheit ist von Beginn an widersprüchlich. Einerseits ist sie „unaufhaltsam“ und „beherrscht die Richtung der Geschichte“, andererseits führt sie niemals ihr Werk konsequent zu

Ende. Das Gute bleibt also „auf halbem Wege“ stehen. Doch trotz dieser mangelnden Durchsetzungskraft vermag die „Gottheit“, „das riesige Rad“ der „Geschichte“ vor sich her zu schieben. Gerade weil sie das Angefangene nicht beendet, ist dieses ansonsten so mächtige Wesen fehlbar. Diese Fehlbarkeit wiederum öffnet der „Macht“ Tür und Tor und führt zur Verwandlung in das Böse. Dementsprechend kann das Gute sein Werk nicht tiefgreifend verändern. Allerdings verneint die Gottheit dieses, um ihren totalen Machtanspruch aufrechtzuerhalten. Das Gute glaubt tatsächlich, den „Dämon“ „vertrieben“ zu haben und „die ganze Welt“ zu „beherrschen“. Herrschen bedeutet hier vor allem Unterwerfung und Entmündigung des Menschen: „tagtäglich erweisen mir die Menschen in meiner Kirche ihre Ehrerbietung.“ Die Gottheit wird durch ihre konstante Kontrolle und Präsenz in jedem Lebenswinkel von etwas ursprünglich Positivem in etwas völlig Negatives verwandelt. Das Böse ist demnach unvermeidlich im Guten angelegt und führt aufgrund des Anspruchs auf absolute Macht zu dessen eigenen Untergang: „Meine einzig wahre Lehre hat sich schon in alltägliches Leben verwandelt, / ich entsinne mich noch, wie viel Leidenschaft sie einst bewirkte, / ich weiß gar nicht mehr, wie viele siegreiche Zeiten ich schon durchlebt habe, / doch nun scheint mein System erkrankt. /.“ Es ist ein Prozess allmählicher Machtentfaltung, der hier beschrieben wird und den Mu Dan im nächsten Vers mit der Antwort der „Macht“ in diesem Dialog noch weiter ausführt. Einerseits wird hier auf die Vertreibung des Teufels aus dem Paradies angespielt – „den Dämon habe ich vertrieben“ – und damit ein direkter christlich-religiöser Bezug zum Kampf zwischen Gut und Böse geschaffen. Andererseits verweist Mu Dan auch auf die Hybris des Menschen, gottgleich sein zu wollen. Der Mensch erhebt sich selber zu einem Götzen, der angebetet werden soll. Das Beispiel Mao Zedongs von 1949 bis zu seinem Tod 1976 drängt sich unweigerlich in diesem Kontext auf. Indem der Mensch sich in dem Irrglauben wähnt, ein gottgleiches Wesen zu sein, erhebt er gleichzeitig den Anspruch darauf, dass sein Ideal, seine Ideologie von allen Menschen als die „einzig wahre Lehre“ betrachtet wird.

Doch die Macht der Götzen gehört nun der Vergangenheit an, wie Mu Dan mit dem Zeitsprung vom Präsens in die Vergangenheit andeutet: „ich entsinne mich noch, wie viel Leidenschaft sie einst bewirkte, /.“ Mit dem Auftritt der „Macht“ entfaltet sich nun der Prozess der Verwandlung vom Guten ins Böse. Es ist ein dialektischer Vorgang, dass nach dem Höhepunkt an Macht, Kontrolle und allgegenwärtigem Einfluss der folgenschwere Absturz erfolgt. Dadurch wird der Götze paradoxerweise selbst zu einem gefallenem Engel, wenngleich er es doch war, der glaubte, den Dämon „vertrieben“ zu haben. Doch auch dies erweist sich als Trugschluss! Der „Dämon“, Sinnbild für das Böse im Menschen und in der Welt überhaupt, wird durch die Macht quasi vom Passiv- in den Aktivmodus überführt. Damit wird die Macht zum entscheidenden Faktor: „Der Grund für die Krankheit bin ich. Dein unermesslicher Anspruch an mich / bedeckt deinen ganzen Körper mit unermesslicher Fäulnis. / Du bist unersättlich und meinst, das sei am sichersten, / doch wirst du von mir zersetzt und korrumpiert und tagtäglich konservativer. /“. Damit beschreibt Mu Dan den inneren Fäulnisprozess der Korruption, der sich im Chinesischen besonders anschaulich durch das Wort *fushi* 腐蚀 ausdrücken lässt. Es bedeutet sowohl „verfaulen“ als auch „zersetzen“. Dieser langsame Vorgang der Zersetzung des Guten ist einerseits mit einer Blindheit verknüpft, die genau diesen Ablauf verneint, da die „tagtägliche Anbetung“ „hypnotisiert“. Andererseits ist sich die „Gottheit“ doch der bedrohlichen Veränderung bewusst, spürt, dass das „System erkrankt“ ist und versucht trotzdem, das zu bewahren, was schon längst verloren ist: Sie wird daher immer „konservativer“. In Bezug auf das maoistische Zeitalter bedeutet diese Tendenz z.B. Kampagnen und Terror gegen die eigene Bevölkerung, wie sie während der Kulturrevolution üblich waren. Dieser Trend zum Konservatismus lässt sich auch im heutigen China beobachten. So unter

anderem ablesbar an der steigenden Anzahl an Verhaftungen von Intellektuellen oder aber auch an der Wiederaufnahme, bzw. Fortführung der maoistisch-ideologischen Gedankenkontrolle, die sich in erzwungenen Selbstkritiken eben dieser Intellektuellen in verschiedenen Medien zeigt.

Nach dem Fall und Verfall der „Gottheit“ wenden sich die Menschen von ihm ab: „Und angesichts deiner Launen erkalten die Herzen der Menschen, /.“ Da das Gute „auf halbem Wege“ „inne“gehalten hat, d.h. sein Werk angesichts des Bösen nicht vollenden konnte, wenden sich die Menschen nun von ihm ab und lassen sich vom „Dämon“, vom Bösen verführen: „ein anderes Verlangen bestimmt ihr Innerstes. /.“ Daraufhin erwidert der Dämon: „sie verlangen nach mir.“ Das Böse erweitert seinen Einflussbereich in einem parallelen Prozess zum Verfall des Guten: „Ich wachse in ihren Herzen heran, / nochmals baue ich einen absolut neuartigen Widerstand gegen dich auf, /“. Gleichzeitig ist es ein nicht zu durchbrechender dialektischer Kreislauf, in dem das Böse das Gute ablöst und das Gute das Böse. Bei diesem sich gegeneinander Ausspielen nimmt das Böse dem Guten „Gerechtigkeit, Aufrichtigkeit, Rechtschaffenheit und Hingabe“ „weg“ und „macht es“ zu seiner „Nahrung“. Damit erreicht die Paradoxie, die sich bei der Schaffung des Bösen abzeichnet, einen vorläufigen Höhepunkt. Ursprünglich durchweg positive Eigenschaften werden vom Bösen missbraucht und umfunktioniert. Das Gute scheint nun zu erlöschen, ebenso die diesbezügliche Begeisterung der Menschen. Der Kampf, aus dem das Gute scheinbar siegreich hervorgegangen war, flammt nun erneut auf, und das Böse versucht, die Auseinandersetzung für sich zu entscheiden. Diese geschieht, indem es die Zerstörung des Guten nach dessen Korrumpierung durch die Macht noch weiter vorantreibt: „Wen willst du besiegt haben? Du erloschene Fackel! / Aber die neu entflammte Fackel halte ich in meiner Hand. / Obwohl ich noch von dieser Autorität unterdrückt werde, / habe ich schon deinen ganzen Körper zu einem Schlachtfeld gemacht. /.“ Schließlich ist das Gute derart geschwächt, dass es nicht mehr „die Richtung der Geschichte“ „beherrschen“ kann, wie die „Gottheit“ noch im Eingangsvers behauptet hat. Das Werk, das sie begonnen und dabei „auf halbem Wege“ innegehalten hat, wird nun vom Bösen zu Ende geführt: „Auf zum entscheidenden Kampf, und wenn dieser ansteht, / werden die Massen mich zum Erben machen, der die Richtung der Geschichte bestimmt. /.“ Letztendlich sind „Namen“ nur Schall und Rauch; das Gute kann sich zum Bösen wandeln, bzw. dieses kann auch die Maske des Guten aufsetzen und sich selbst auf den Thron über alle Dinge erheben: „Ah, Dämon, Dämon, was für ein hässlicher Name! / Aber wart' nur ab, wenn ich erst von der Unterwelt in das Paradies aufsteige!“.

Als im nächsten Vers der „Mensch“ auftritt, wird deutlich, dass sich „dieser Kampf zwischen Gottheit und Dämon“ nur in seinem „Kopf“ abspielt, und tatsächlich er allein bestimmt, ob sich das Gute oder das Böse durchsetzen kann. Der „Mensch“ ist zutiefst gespalten, da ihn beides gleichermaßen auffordert, das Gegenüber zu vernichten: „Die Gottheit ruft uns auf, den Dämon zu besiegen, / der Dämon ruft uns auf, die Gottheit zu besiegen. /.“ Jedoch ist er von der „Gottheit“ „angewidert“ und kann dem „Dämon“ genauso wenig „vertrauen“. Nun endlich begreift er, dass die „Macht“ die Wurzel allen Übels ist: „was wir zuerst besiegen sollten, / ist die unermessliche Macht! /.“ Genau wie das Gute und das Böse in ihrer ständigen dialektischen Verwandlung paradox sind, so ist auch der Mensch in seinem Verhalten und in seiner Reaktion auf diese Veränderung voller Widersprüche. Einerseits „sieht“ er dem „Kampf“ zwischen Gut und Böse „untätig“ zu, d.h. er traut sich nicht, eindeutig Stellung zu beziehen. Andererseits ist er aber nicht nur „Zuschauer“, sondern „gezwungenermaßen“ „Teilnehmer“, da er bemüht ist, diesen „Kampf“ zu seinem eigenen „Vorteil“ zu entscheiden.

So ist auch er selbst in seinen Gefühlen gespalten und schwankt zwischen „Niederlage“ und „Jubel“ „und unendlich viel Verzweiflung“. Zum Schluss erkennt der Mensch „endlich die Wahrheit“: Von allen wird sein „Herz“ „so leicht betrogen“, und die „absolute Macht“ fungiert dabei als Dreh- und Angelpunkt, denn „Gottheit und Dämon wollen beide absolut die Welt beherrschen“. Doch diese Maskerade von Gut und Böse hat der Mensch nun durchschaut.

Das Böse in Gestalt des „Dämons“ versteht es jedoch, den Intellekt des Menschen auszuschalten und ihn stattdessen auf der emotionalen Ebene zu manipulieren: „Ach Mensch, kümmere dich doch nicht um deine Wahrheit, zögere nicht! / Entscheidend ist, wessen Fesseln ihr tragt./.“ Indem der „Dämon“ das Gute als dasjenige darstellt, was den Menschen hemmt und nach wie vor kontrolliert, versucht er nun erneut, ihn auf seine Seite zu ziehen. Dabei dreht er geschickt die Logik des Menschen um, dass das Böse sich „sehr gekonnt“ „maskiert“. In Wirklichkeit sei es doch der Mensch selber, der die „Gestalt“ des Bösen „ganz beliebig“ „formen“ kann. Während das Böse also behauptet, den Menschen nicht zu manipulieren, tut es doch genau dies in diesem Augenblick. Dabei wendet es die Methode an, die ihn am effektivsten beeinflussen kann: Das Böse redet ihm ein, das Gute stehe ihm nur im Wege und bringe ihn von seiner „Zukunft“ und seinem „Ideal“ ab – denn das Böse weiß, dass der Mensch letztendlich nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist. Ist das Gute erst einmal besiegt, so befindet sich der Mensch in einer „außerordentlich harmonischen“ Beziehung zum Bösen.

Der Mensch kann dem Bösen nicht widerstehen. Er entschließt sich, das Gute auszuschalten mit der Absicht, gottgleich zu sein und „ins Paradies“ aufzusteigen: „wo Unterdrückung ist, ist auch Widerstand; /“. Damit strebt der Mensch eine eigene Metamorphose zum Bösen hin an, deren eigentlicher Auslöser jedoch die Macht ist. Denn seine Hybris, gottgleich zu sein, entspringt in der Tat der „Sehnsucht“ nach „absoluter Macht“. Darum hat auch die „Macht“ das letzte Wort in diesem Gedicht: Sie ist es, die sich als unsichtbare Seele „hinter“ allen „Rücken“, ganz gleich, „ob Gottheit, Dämon oder Mensch“ „verbirgt“. Mit ihrer „alles korrumpierenden Säure“, die es ihr erlaubt, sich „in jeden Winkel“ zu „erstrecken“, kann jeder „Schwur“ zersetzt werden. Dadurch wird der Kampf zwischen Gut und Böse um die Herrschaft über den Menschen ständig neu entfacht. Von keiner wunderschönen „Erscheinung“ bleibt etwas erhalten, der Prozess der Zerstörung ist damit besiegelt und der Mensch allein ist der Leidtragende, nachdem er von der Macht bis zur Unkenntlichkeit korrumpiert wurde: „letztendlich“ „hat der Mensch schon oft die bitteren Früchte am eigenen Leib erfahren. /.“ Das Bild der „bitteren Früchte“ spielt auf seinen Wunsch an, „ins Paradies aufzusteigen“ und von den „Früchten“ des Baumes der Erkenntnis zu kosten, ein Motiv, das Mu Dan bereits in seinem Gedicht *Die Versuchung der Schlange* verwendet hat. In beiden Gedichten ist jedoch die Einsicht ernüchternd: Der Mensch ist keineswegs auf dem „Thron“ angelangt, den er anstrebte. Die „Früchte“ sind nicht süß, sondern „bitter“ – ebenso wie das Los des Menschen in der irdischen Welt. Denn obwohl er von nun an zwischen Gut und Böse unterscheiden kann, „die Wahrheit“ also „erkannt“ hat, so ist er doch stets zwischen diesen beiden Polen hin- und hergerissen und kann sich nicht dauerhaft für das Gute entscheiden, da die „Macht“ ständig das eine gegen das andere ausspielt.

*Beiliegender Brief zum Manuskript*¹³⁵⁷

Ausgangspunkt des Gedichtes *Beiliegender Brief zum Manuskript* (*Tui gao xin* 退稿信) sind die Vorschriften zum Verfassen und Veröffentlichen von Literatur. Die überspitzte Darstellung orientiert sich an der ursprünglichen Forderung nach irrealer Perfektion, deren Absurdität sich

in den Vorgaben zu ihrer praktischen Umsetzung widerspiegelt. Mu Dan geht es hier um die Quintessenz eines faschistischen Prinzips und Systems. Das Gedicht nimmt Bezug auf Schreib- und Berufsverbote und somit auf die Eliminierung des geistigen Potentials.

Beiliegender Brief zum Manuskript

Eine durchaus klassische Thematik beschreiben Sie hier,
allein die guten Menschen sind nicht die besten, die schlechten nicht die schlechtesten,
schwarz sollte vollkommen schwarz sein, weiß vollkommen weiß,
und der Leser sollte es erkennen auf einen Blick!

Ihre Erzählung kann durchaus begeistern,
an Vorzügen zählen wir 1, 2, 3, 4, 5,
allein an Fehlern leider 6, 7, 8, 9, 10,
drucken kann man doch nicht solche Werke!

Inakzeptabel: Sie schreiben von realen Menschen und realen Dingen;
Inakzeptabel: Sie schreiben von unrealen Menschen und unrealen Dingen;
Alles in allem, für all dies gibt es eine Sammlung von Vorschriften,
in das vorgegebene Muster tragen Sie am besten die Namen ein!

Ihr Werk preist irgendwelche Aspekte,
erwähnt danach irgendwelche unbekannt Schwächen,
umfassend genug erscheint uns das nicht;
Ihre Thematik ist uns nicht vertraut genug!

Verwelkte Blumen gibt es im Garten der 100 Blumen vielleicht,
doch eine abweichende zu gießen ist unbequem,
wir verlangen von Werken Perfektion und zwar absolute,
Ihr Manuskript muss daher ungeöffnet an Sie zurückgehen.

November, 1976

Die Unterdrückung des geistigen Potentials an Kreativität und Innovation hat Mu Dan 1957 selbst am eigenen Leib erfahren, als ihm Publikationsverbot erteilt wurde. Schon in seinem Gedicht ‚*Vielleicht*‘ und ‚*gewiss*‘ von 1957 hat er auf eindringliche Art und Weise das zentrale Propagandavokabular in einen völlig neuen Kontext gebettet und damit dessen ursprünglichen Sinn ins Gegenteil verwandelt. Diese Methode wendet Mu Dan in *Beiliegender Brief zum Manuskript* erneut an, um die entscheidenden Mechanismen eines totalitären Systems zu erläutern.

Die Absurdität der Forderungen und der Vorschriften bei der Veröffentlichung spiegeln sich in der Sprache und der Paradoxie des Inhalts des Gedichtes wider. Es werden eine Reihe von Vorgaben und Behauptungen geliefert, warum das „Manuskript“ abgewiesen wird, bis sich zum Schluss als sarkastischer Höhepunkt herausstellt, dass der Brief mit dem Manuskript vom Verleger nicht einmal geöffnet wurde. Grundlage dieses Vorgehens ist die maoistische Ideologie und deren Propaganda, die eine vollkommene Uniformierung des Denkens und damit auch des geistigen Schaffens fordert. Nicht einmal die geringste Abweichung wird geduldet und derjenige, der sie dennoch wagt, wird umgehend zum Dissidenten. Pluralität wird von vornhe-

rein abgelehnt. Sie wird inhaltlich gar nicht erst wahrgenommen und unter dem Vorwand, sie erfülle bestimmte Formalien und Kriterien nicht, unterdrückt. Damit werden jegliche Kreativität, Innovation und neuartige Sicht- und Darstellungsweisen im Keim erstickt: Eine „abweichende“ „Blume“ verwelkt zwangsläufig.

Eine „klassische Thematik“ allein zu „beschreiben“ reicht nicht. Die maoistische kulturpolitische Leitlinie fordert die Verzerrung des Repräsentativen, des Klassischen bis ins Extreme, um es dann auf simpelster Ebene verständlich zu machen. Bei diesem Verfahren werden nur folgerichtig auch die gesamten Denkmuster vereinfacht und manipuliert mit dem Ziel, einen neuen Menschen nach maoistisch-sozialistischem Vorbild zu schaffen. Kritik, Andersartigkeit und individuelle Urteilsfähigkeit werden in diesem Kontext als gefährlich eingestuft, da sie Unruhe in der Gesellschaft erzeugen und sich infolgedessen Widerstand formieren könnte. Es ist eben dieses Gefühl, dass ständig „jemand neben einem steht“, ¹³⁵⁸ d.h. permanente Kontrolle in jedem Lebenswinkel – ganz im Orwellschen Sinne –, das Mu Dan in diesem Gedicht thematisiert. Die Klassifizierung und Simplifizierung der Gedankenmuster äußert sich so: „allein die guten Menschen sind nicht die besten, die schlechten nicht die schlechtesten, / schwarz sollte vollkommen schwarz sein, weiß vollkommen weiß, / und der Leser sollte es erkennen auf einen Blick!“ Damit wird der Leser, der durch diese Art von propagandistischer Literatur erzogen werden soll, entmündigt und sein autonomes Denken unterbunden. Denn ein Reflektieren und Hinterfragen ist bei derartig typisierten Charakteren nicht mehr notwendig. Die „Erzählung“ soll vor allem „begeistern“ – ein weiteres zentrales Schlagwort der Propaganda. Der Leser wird somit emotional angesprochen, manipuliert und kontrolliert, denn sein Intellekt ist ausgeschaltet. Das simple Abhaken und Aufzählen von Scheinformalitäten treibt Mu Dan ironisch auf die Spitze und entlarvt auf diese Art und Weise die Absurdität der Forderungen an ein ideologisch korrektes Manuskript: „an Vorzügen zählen wir 1, 2, 3, 4, 5, / allein an Fehlern leider 6, 7, 8, 9, 10, / drucken kann man doch nicht solche Werke! /.“

Die offiziellen Kriterien zur Veröffentlichung sind also völlig abgehoben von der realen Welt und deshalb auch unvereinbar mit den wahren Gefühlen der Menschen. Insofern bringt Mu Dan auch deutlich die unüberbrückbare Distanz zwischen Volk und Partei zum Ausdruck, die durch eine derartige totalitäre Politik entsteht. Auf diese Mechanismen hat er bereits 1940 in seinem Artikel „*Als er das 2. Mal starb*“ ¹³⁵⁹ und 1947 noch direkter als Herausgeber seiner *Neuen Zeitung* in „Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters“ ¹³⁶⁰ hingewiesen. Propaganda und Partei geben ein bestimmtes „Muster“ vor, das sich trotz gegenteiliger Beteuerungen eben gerade nicht am realen Leben orientiert. Der Autor müsste beim Schreiben quasi in die Masse eintauchen: „Inakzeptabel: Sie schreiben von realen Menschen und realen Dingen; / Alles in allem, für all das gibt es eine Sammlung von Vorschriften, / in das vorgegebene Muster tragen Sie am besten die Namen ein! /.“ Kreatives Schreiben mutiert damit zum stupiden Kopieren eines Musters. Die einzige Leistung besteht darin, es zu erkennen, zu akzeptieren und umzusetzen sowie die Namen der Charaktere an den richtigen Stellen für gut und böse, bzw. „schwarz“ und „weiß“ einzusetzen. Die Absurdität, Willkür und Asymmetrie des Verfahrens erinnert an die gleichermaßen „irreale“ Vorstellung, einen neuen, maoistisch-sozialistischen Menschen formen zu können.

Die Propaganda fordert auch, dass Literatur bestimmte Themen und Charaktere „preisen“ soll, seien es Bauern, Arbeiter, Soldaten, der Aufbau eines neuen Chinas im Sinne der maoistischen Ideologie etc. Entscheidend ist also auch hier, dass diese Verherrlichung nach bestimmten Vorgaben zu erfolgen hat und es nicht „irgendwelche Aspekte“ sind, die „gepriesen“ wer-

den dürfen. Noch weniger jedoch dürfen menschliche Schwächen, wie zum Beispiel Versagen, Zögern angesichts von Ideologien etc. ausgedrückt werden, denn diese implizieren doch gerade ein Hinterfragen des totalitären Systems: „Ihr Werk preist irgendwelche Aspekte, / erwähnt danach irgendwelche unbekannt Schwächen, / umfassend genug erscheint uns das nicht, / Ihre Thematik ist uns nicht vertraut genug! /.“ Alles, was nicht gemäß der ideologischen Norm und daher „nicht vertraut“ ist, ist verdächtig. Die „Schwächen“ sind aus dem gleichen Grund „unbekannt“. Sie entsprechen weder der Norm noch dem Muster maoistischer Kulturpolitik. Dabei sollten menschliche „Schwächen“, bzw. Fehler doch jedem, auch dem Verleger, bekannt sein. Dass sie dennoch „unbekannt“ sind, zeigt aber auch, dass die ideologische Propaganda die Menschen soweit kontrolliert und von der Realität entfremdet hat, dass sie nicht mehr in der Lage sind, gewöhnliche menschliche „Schwächen“ als normal anzusehen und als solche zu begreifen – zu sehr sind sie in dem Perfektionsanspruch und den Vorgaben der Ideologie gefangen.

Der abschließende Vers ist der Höhepunkt an Spott und Sarkasmus und gleichzeitig ein deutlicher Angriff auf die ideologische Gedankenkontrolle, die nicht nur in der Mao Ära stattgefunden hat, sondern bis im heutigen China allenthalben spürbar ist: „Verwelkte Blumen gibt es im Garten der 100 Blumen vielleicht, / doch eine abweichende zu gießen ist unbequem, / wir verlangen von Werken Perfektion und zwar absolute, / Ihr Manuskript muss daher ungeöffnet an Sie zurückgehen. /.“ „100 Blumen“ verweist in erster Linie auf die „100 Blumen“ Kampagne: „Lasst 100 Blumen blühen und 100 Schulen miteinander wetteifern“ (baihua zhengming, baihua qifang 百花争鸣百花齐放). Diese Kampagne betonte Meinungsfreiheit und Pluralismus und forderte sogar dazu auf, explizit Kritik an den bestehenden Verhältnissen, bzw. der Richtung der Partei zu äußern. Jedoch nur mit der Absicht, die „Schlangengeister“, wie Mao es formuliert, aus ihren Verstecken herauszulocken, um sodann jegliches Abweichlertum zu eliminieren. Genauso geschah es dann auch in der nachfolgenden Antirechtskampagne. Die „100 Blumen“ sind also in ihrem „Garten“ permanenter Kontrolle ausgesetzt. Diese bedeutet auch, dass bestimmte Musterblumen gehegt und gepflegt, während andere, „abweichende“, jedoch bewusst nicht „gegossen“ werden, damit sie verwelken. Die Stimmen der Dissidenten werden also von Beginn an erstickt. Insofern fällt auch die Logik vom Bild der „100 Blumen“ in sich zusammen. Die Aussage, „Wir verlangen von Werken Perfektion und zwar absolute, /“, fasst noch einmal abschließend die Absurdität des Perfektionsanspruchs an Mensch und Literatur zusammen. Da der Begriff „Perfektion“ per se nicht steigerungsfähig ist, versinnbildlicht das Adjektiv „absolut“ zu dessen Verstärkung nicht nur den Widerspruch zwischen Wunsch und Wirklichkeit, sondern auch das immanente Scheitern dieses Ansatzes. Im letzten Satz offenbart sich dann, dass der Brief mit dem Manuskript in Wirklichkeit niemals geöffnet wurde. Genau damit werden die vorangegangenen unrealistischen Forderungen als nichtig entlarvt. „Unbequeme“ Abweichungen werden also einfach ignoriert, bzw. die Existenz „unbequemer“ Denkmuster und denkender Intellektueller in einem Akt der Willkür zerstört.

Zusammenfassung und Ausblick

Im Laufe der Arbeit hat sich anhand von Mu Dans Lyrik exemplarisch bestätigt, dass die Literaturgeschichte in China in der Tat zur ideologischen Bewusstseinskontrolle missbraucht wird, seit der Mao Ära speziell von der Kommunistischen Partei und deren Führen.

Genau wie Mu Dan es in seinem Gedicht *Beiliegender Brief zum Manuskript* beobachtet hat, wird ein bestimmtes Schema vorgegeben, demgemäß ein Werk zu verfassen ist. Alles, was von diesem Muster abweicht, wird aussortiert. Dies trifft auch auf den größten Teil von Mu Dans Lyrik zu. Noch heute sprechen chinesische Intellektuelle in diesem Kontext von Bücherverbrennung im übertragenden Sinne – wie sie unter dem Reichseiniger und ersten offiziellen Kaiser von China Qin shi huang di allerdings wortwörtlich praktiziert wurde, als er alle Schriften Andersdenkender, vornehmlich konfuzianischer Gelehrter, verbrennen ließ. 1988 drängten Chen Sihe und Wang Xiaoming darauf, die überholten Muster maoistischer Literaturgeschichte und deren starren Kanon hinter sich zu lassen. Zwölf Jahre zuvor, als noch nicht einmal die Narbenliteratur begonnen hatte, die u.a. versuchte, die Kulturrevolution aufzuarbeiten, forderte jedoch bereits Mu Dan, die alten Gedankenmuster zu durchbrechen – die eigentliche Voraussetzung dafür, den überlieferten Vorgaben der Literaturgeschichte nicht länger ausgesetzt zu sein. Eine Stagnation bedingt die andere. Da die Partei bis heute an ihrem Alleinherrschaftsanspruch festhält, werden auch die alten Kontrollmechanismen mithilfe von Propaganda und ideologischer Erziehung aufrechterhalten. In Westeuropa mag die Literaturgeschichte ein Abbild des Pluralismus und der Demokratie sein. In China hingegen ist sie auch nach Maos Tod nach wie vor ein Abbild der Indoktrination durch die Partei.

Wie sich im ersten Teil der Arbeit gezeigt hat, wird dabei ein simples, leicht durchschaubares Muster verwendet, das vor allem das Gefühl nationaler Überlegenheit beim chinesischen Leser heranbilden und den Patriotismusgedanken stärken soll. In seinem Gedicht *Beiliegender Brief zum Manuskript* bringt Mu Dan, in überspitzter Form, genau diese totale Manipulation auf den Punkt: „schwarz sollte vollkommen schwarz sein, weiß vollkommen weiß, / und der Leser sollte es erkennen auf einen Blick!“ Seiner Meinung nach sollte sich in den Köpfen der Menschen endlich Widerspruch regen. Darum verstößt er besonders provokant gegen dieses Prinzip. Schließlich will er im Leser ein demokratisches Bewusstsein entwickeln und ihn zu autonomem Denken anregen. Um dieses Ziel zu erreichen, verwendet er neuartige Bilder, Metaphern, Sprach- und Stilmittel, die auf den ersten Blick aufgrund ihrer vom ideologischen Hauptstrom abweichenden Neu- und Andersartigkeit seiner Lyrik einen „obskuren“ Charakter verleihen. Allerdings büßt sie dadurch gerade nicht ihren poetisch-künstlerischen Charakter ein, sondern definiert ihn vollkommen neu. Damit schafft sie – in Mu Dans Worten – ein Gegengewicht zur „wunderschönen und unvermeidlich oberflächlichen Lyrik“ wie jener von Xu Zhimo.¹³⁶¹

Der zweite Teil der Arbeit beleuchtet darum Mu Dans poetische Ansätze, die gleichzeitig die gesellschaftliche Funktion des Dichters bedingen. Der „obskure“ Charakter seiner Lyrik fördert die Autonomie des Individuums, da er Akzeptanz, bewusstes Einbinden und Bejahen dialektischer Gegensätze fordert. Denn erst wenn man das Fremde akzeptiert statt es zu eliminieren, können neue Gedankenmuster in einem schrittweisen Prozess etabliert werden. Mu Dan wendet sich daher bewusst gegen das uniformierte Denken, dass die Partei zu ihrer eigenen Machtsicherung fordert. Genau daraus ergibt sich die logische Tatsache und Konsequenz, dass seine Lyrik nur eingeschränkt in der Literaturgeschichte akzeptiert wird. Bei der Beurteilung

seiner literarischen Leistungen gibt es extreme Gegensätze und Widersprüche, wie der erste Teil der Arbeit verdeutlicht. Denn die Einschätzung und Einordnung seiner Lyrik, ihre Anerkennung, Verneinung bis hin zur Verleumdung ist stets in einen konkreten historischen Kontext eingebettet. Mu Dans offizielle Integration in einen bestimmten Rahmen der Literaturgeschichte lässt sich besonders anschaulich an den Schul- und Universitätsmaterialien für chinesische Literatur ablesen. Das dort evozierte Bild von Mu Dans Lyrik wird auf bestimmte Gedichte wie *Preisung der Schönheit* oder *In der Nacht des eiskalten 12. Monats*¹³⁶² reduziert, die als patriotisch und ideologisch konform deklariert werden. Insofern bleibt der weitaus größte Teil seines dichterischen Werkes ausgeblendet.

All diese Beobachtungen sowie die äußerst kritischen Inhalte von Mu Dans Gedichten illustrieren, dass es in der Tat politische Gründe sind, die dazu führen, dass seine Lyrik nur bedingt akzeptiert und ihm ein angemessener Platz in der Literaturgeschichte des offiziellen Kanons nach wie vor verwehrt wird. Andererseits lässt sich aber sein dichterisches Werk auch nicht völlig ignorieren, und zwar aufgrund seiner literarischen Errungenschaften, die zweifellos die chinesische Sprache, z.B. in Form von neuartigen Metaphern, bereichert haben. Vollständig anerkannt kann Mu Dans Lyrik allerdings erst dann sein, wenn das chinesische Bildungssystem insgesamt reformiert wird und damit die „Bücherverbrennung“, d.h. die kommunistisch-ideologische Kontrolle des Bewusstseins aufhört. Denn um Mu Dans Gedichte zu durchdringen, ist es erforderlich, die chinesischen Leser zunächst einmal anzuleiten und ihnen neue Denkanstöße zu vermitteln. Genau diese Absicht war auch der entscheidende Grund dafür, dass Mu Dan noch im Februar 1977 seine Übersetzungen erneut überarbeitete, stets in der Hoffnung, neue Gedanken und damit neue Wege zum gesellschaftlichen Zusammenleben aufzuzeigen. Diese Hoffnung kommt auch in seinem Gedicht von 1976 *Beigelegter Brief zum Manuskript* zum Ausdruck, einem seiner letzten Gedichte vor seinem Tod. Die Gedichtauswahl von insgesamt 33 Gedichten im dritten Teil der Arbeit belegt anschaulich und eindringlich Mu Dans gesellschaftliche Funktion, die bisher in keinerlei Hinsicht von der chinesischen Literaturkritik gewürdigt wurde.

ANHANG

Annotationen

- 1 Wolfgang Kubin: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, 12.
- 2 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyuzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“ („Inbrünstig beackert er das Feld der Lyrik – Herr Mu Dan, wie ich ihn verstehe“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai (Ein Volk ist bereits aufgestanden– In Erinnerung an den Dichter und Übersetzer Mu Dan)*, Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, 187.
- 3 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji (Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans)*, 2 Bde., Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2005.

- 4 Was den angloamerikanischen Einfluss auf Mu Dans poetisches Werk betrifft gibt es u.a. Untersuchungen von:

Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“ („Unechter Auden Stil und nichtchinesischer Charakter: Eine Neueinschätzung von Mu Dan“), in : *Waiguo wenzue pinglun*, 3 (2002), 12-18.

Liu Yan: „Mu Dan shige zhong de T.S. Ailüete chuantong“ („T.S. Eliots Tradition in Mu Dans Lyrik“), in: *Waiguo wenzue pinglun*, 2 (2003), 19-25.

Zhang Songjian: „Aodeng zai zhongguo: wenzue yinxiang yu wenhua woxuan“ („ Auden in China: literarischer Einfluss und kulturelle Vermittlung“)in :*Dangdai (Taipei)*, 8 (2005). Dieser Beitrag ist auch einsehbar unter <http://www.xschina.org>, dem sogenannten *xueshu zhongguo wang*.

Xu Liqian: *Mu Dan yu yingguo xiandaizhuyi shige (Mu dan und englische modernistische Gedichte)*, 2006. Es handelt sich hierbei um die Dissertation von Xu Liqian, die an der Beijing yuyan daxue im Fach Vergleichende Literatur und Weltliteratur (bijiao wenzue yu shijie wenzue)abgelegt wurde.

Chen Lin: „Zhongguoshi de Pulufuluoke – Mu Dan dui Ailüete shige cihui, yixiang yu shuqing zhurengong xingxiang de jieshou“ („Der Prüfling der chinesischen Lyrik – Mu Dans Verarbeitung poetischen Vokabulars, Metaphern und Formen der Protagonisten von Eliot“). Der Artikel ist undatiert einsehbar unter <http://www.mdj.com>, dem *Mu Dan jinianwang*. Dieses wortwörtliche *Netz der Erinnerungen an Mu Dan* wurde am 1.1.2007 ins Internet gestellt. Nachdem ein paar Tage die Wirkung dieser Seite getestet worden war, wurde sie offiziell gebilligt und ist bis heute aufrufbar. Im April 1998 war bereits das *Mu Dan yanjiuwang*, das *Netz der Studien zu Mu Dan*, ins Leben gerufen worden. Aufgrund mangelnder Nachfrage wurde diese Internetseite jedoch nach kurzer Zeit wieder geschlossen.

Die oben genannten Publikationen sind die einflussreichsten Beiträge zum angloamerikanischen Einfluss auf Mu Dans Werk. An ihnen lassen sich besonders deutlich zwei Tendenzen in der Forschung zu Mu Dan ablesen.

1.: Der angloamerikanische Einfluss auf Mu Dans Lyrik wird ausschließlich nach der Jahrtausendwende untersucht und findet durch die neuen Medien weitreichendere Verbreitung als über die renommierten Zeitschriften, die nur auf eine eingeschränkte Leserschaft fixiert sind.

2.: Was den angloamerikanischen Einfluss betrifft, sind die Untersuchungen extrem auf Auden und Eliot fixiert und klammern andere Dichter wie Byron und Blake aus, die Mu Dan ebenfalls übersetzt hat und daher gewiss ebenfalls einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf Mu Dans Lyrik ausgeübt haben.

Zu Mu Dans Übersetzungen siehe:

Mu Dan: *Mu Dan yiwenji (Sammlung der Übersetzungen von Mu Dan (Zha Liangzheng)*, 8 Bde., Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2005.

- 5 In diesem Kontext fällt besonders drastisch die augenscheinliche Vernachlässigung des Einflusses russischer Autoren wie Puschkin, ganz zu schweigen von Tschechow, den Mu Dan ebenfalls übersetzte auf. Dies dürfte wohl auf die fehlende russische Sprachkompetenz der chinesischen Literaturkritiker zurückzuführen sein.

Eine Ausnahme dabei ist Gu Yu:

Gu Yu: „Puxijin yu Zha Liangzheng“ („Puschkin und Zha Liangzheng“), in: *Eluosi wenyi*, 2 (1999), 11-21.

Interessanterweise wird bei dieser Untersuchung bewusst der Name Mu Dan ausgeklammert, wobei 2005 jedoch in *Mu Dan (Zha Liangzheng) yiwenti* Mu Dan als auch der richtige Name Zha Liangzheng nebeneinandergesetzt werden. 1999 wird also noch scharf getrennt zwischen dem Dichter Mu Dan und dem Übersetzer Zha Liangzheng. Dies ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass Mu Dan bei seinen Übersetzungen, die er in den 50er Jahren publizierte, stets den Namen Zha Liangzheng verwendete, bei der Publikation seiner Gedichte jedoch das Pseudonym Mu Dan. Die Übersetzungen von Zha Liangzheng blieben dementsprechend vor der Kritik, die während der Antirechtskampagne und der Kulturrevolution gegen Mu Dan vorgebracht wurde verschont. Genau dies war Mu Dans Absicht gewesen, als er penibel zwischen Mu Dan und Zha Liangzheng unterschied.

- 6 Lobend über Mu Dans Übersetzungen äußert sich 1985 z.B. Gong Liu, kritisiert aber gleichzeitig seine Lyrik als zu „vernunftbetont“ und „unpoetisch“ in „*Jiuyeyi de qishi*“ („Hinweise der *Neun Blätter*“), in: *Huaxi*, 6 (1984), 9. Lan Dizhis Argumentation geht in eine ähnliche Richtung. 1987 würdigt er zwar ausführlich die verschiedenen Schaffensperioden von Mu Dans Werk, beurteilt seine Lyrik im Großen und Ganzen jedoch als unausgereift. Seine These lautet, Mu Dan habe in seinem dichterischen Schaffen durch seinen frühen Tod 1977 noch nicht den Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig erkennt er jedoch Mu Dans Übersetzungen sofort zu Beginn seines Artikels an.

Siehe dazu:

Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shige de yanbian guiji ji qi tezheng“ („Spuren der Metamorphose in Mu Dans Lyrik und deren Merkmale“), in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77.

- 7 In den 80er Jahren erschienen fast jedes Jahr Übersetzungen von Mu Dan. Seit den 90er Jahren nehmen die Publikationen jedoch rapide ab. Die letzte Ausgabe erfolgte 2005 und war schließlich 2007 vergriffen. Mit Ausnahme dieser letzten Ausgabe, die Mu Dan/Zha Liangzheng als Übersetzer angibt, wird in allen anderen Ausgaben ausschließlich von Zha Liangzheng als Übersetzer gesprochen.

Siehe dazu:

Zha yi mingzhu (berühmte Werke übersetzt von Zha Liangzheng): *Tanghuang (shang, xia) (Don Juan (Band 1, Band 2))*, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1980.

Zha yi mingzhu: *Puxijin shuqingshi xuanji (shang, xia) (Ausgewählte Lyrik von Puschkin (Band 1, Band 2))*, Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1980.

Zha yi mingzhu: *Bailun shi xuan (Ausgewählte Lyrik von Byron)*, Shanghai: Shanghai yiwenti chubanshe, 1982.

Zha yi mingzhu: *Xuelai qingshi xuan (Ausgewählte Liebesgedichte von Shelley)*, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1982.

Zha yi mingzhu: *Aogen Aoniejin (Ewgeni Onegin)*, Sichuan sheng: Sichuan renmin chubanshe, 1982.

Zha yi mingzhu: *Yingguo xiandaishi xuan (Ausgewählte englische modernistische Gedichte)*, Hunan sheng: Hunan renmin chubanshe, 1985.

Zha yi mingzhu: *Qিতেqiefu shi xuan (Ausgewählte Lyrik von Tschechow)*, Beijing: Waiguo wenzue chubanshe, 1985.

Zha yi mingzhu: *Puxijin xushishi xuan (Ausgewählte epische Gedichte von Puschkin)*, O.O.: Sichuan wenyi chubanshe, 1985.

Zha yi mingzhu: *Ai de gushi (Lovestory)*, o.O.: Sichuan wenyi chubanshe, 1987.

Zha yi mingzhu: *T.S. Ailüete shixuan (Ausgewählte Lyrik von Eliot)*, Hefei: Anhui wenyi chubanshe, 1988.

Zha yi mingzhu: *Puxijin xushishi (Epische Gedichte von Puschkin)*, Beijing: Zhongguo wenxue chubanshe, 1996.

Zha yi mingzhu: *Luobinhan zhuan (Die Geschichte von Robin Hood)*, Beijing: Yilin wenxue chubanshe, 1998.

Zha yi mingzhu: *Puxijin shi xuan (Ausgewählte Lyrik von Puschkin)*, Beijing: Yilin chubanshe, 2001.

Mu Dan: *Mu Dan yiwenj*.

- 8 Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“ („Greift die Thesen der Literaturgeschichte an, die fast schon zu Definitionen geworden sind“), in: *Shanghai wenlun*, 4 (1988), 1-2. Dieser Artikel erschien im Rahmen der Kolumne *Die Neuschreibung der Literaturgeschichte (Chongxie wenxueshi)*. Sie befindet sich in der 4. bis zur 9. Ausgabe der *Shanghai wenlun* und umfasst insgesamt 16 Beiträge zu dieser Thematik. „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“ von Chen Sihe und Wang Xiaoming stellt den einleitenden Artikel dieser Kolumne dar, der in besonders provokanter direkter Form seine Thesen darlegt.
- 9 Shao Yanxiang: „Chongxin faxian Mu Dan“ („Mu Dan neu entdecken“), in: *Liaowang*, 23 (1988), 15-21.
- 10 Wang Yuanzhong: *Jiannan de xiandai; Zhongguo xiandai shige tezhengxing ge'an yanjiu (Die beschwerliche Moderne; Einzelfalluntersuchungen charakteristischer Merkmale der modernen chinesischen Lyrik)*, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2007, 161.
- 11 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan (Schatzkammer der großen Meister der Literatur des 20. Jahrhunderts, Band für Lyrik)*, 4 Bde., Hainan: Hainan chubanshe, 1994, Bd. 2, 3.

20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku besteht aus den Bänden Romane, Lyrik, Prosa und Theater. Hauptherausgeber sind Zhang Tongdao und Wang Yichuan. Für die Auswahl der Lyrik im 2. Band ist neben Zhang Tongdao Dai Dingnan verantwortlich. Mu Dan wird an erste Stelle gesetzt, nach ihm folgen: Bei Dao, Feng Zhi, Xu Zhimo, Dai Wangshu, Ai Qing, Wen Yiduo, Guo Moruo, Shu Ting, Ji Xian, Hai Zi und He Qifang. Der Absatz zu Mu Dan im Vorwort lautet: „Dai dian de routi yu bodou de linghun“ („Der elektrisierte Körper des Sensualismus und die kämpfende Seele“), Band 2, Seite 5-23. Diesen Artikel publiziert Zhang Tongdao erneut 1997 unter dem Titel: „Dai dian de routi yu bodou de linghun: Mu Dan“ („Der elektrisierte Körper des Sensualismus und die kämpfende Seele: Mu Dan“).

Siehe dazu:

Zhang Tongdao: „Dai dian de routi yu bodou de linghun: Mu Dan“; in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku – Mu Dan shishi 20 zhounian jinian wenji (Schmerz und Schmerz der Bereicherung – Ein Erinnerungsband zum 20jährigen Jubiläum von Mu Dans Tod)*, Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, 74-93.

- 12 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „ ‚Fenli‘ yu ‚Huigui‘ – huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezu gouxiang“ („ ‚Abgetrennt‘ und ‚zurückgekehrt‘ – Gedanken der Konzeption zum illustrierten Band *Geschichte der chinesischen Literatur (20. Jahrhundert)*“), in: *Wenyi lilun yanjiu*, 1 (1995), 10-45, speziell 10.
- 13 Zhang Tondao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3.*
- 14 Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu: *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai) (Sprache und Literatur an der Universität (Unterrichtsmaterial für alle höheren Schulen mit Ganztagunterricht))*, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 2001.
- 15 Eugen Feifel: *Moderne chinesische Poesie*, Hildesheim: Georg Olms, 1988, 152-153.
- 16 Ebenda, 152-153.
- 17 Günther Debon: *Chinesische Dichtung*, Leiden: E.J. Brill, 1989.
- 18 Joseph S. M. Lau, Howard Goldblatt: *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, 1995, 533-534.

- 19 Victor H. Mair (Ed.): *The Columbia History of Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, 2001, 456-457.
- 20 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, 2 Bde., New York: Cambridge University Press, 2010, Bd. 2, 576-577, 647.

Mu Dan wird hier von Michelle Yeh vorgestellt. Ihr Beitrag beinhaltet eine kurze Analyse der Gedichte *Senlin zhi mei – ji Hukanghegu shang de baigu* (*Der dämonische Zauber des Ur-waldes – Im Gedenken an die weißen Knochen im Hukanghe Tal*) sowie *Shi ba zhang* (*Ein Gedicht in 8 Teilen*).

- 21 Volker Klöpsch et al. (Ed.): *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C. H. Beck, 2004.
- 22 Reinhard Emmerich (Ed.): *Chinesische Literaturgeschichte*, Stuttgart Weimar: J. B. Metzler, 2004.
- 23 Stattdessen bezeichnet Kubin Zheng Min und Chen Jinrong als die „poetisch reifsten“ der „neun Dichter“ der „Neun Blätter“.

Siehe dazu:

Wolfgang Kubin: *Geschichte der chinesischen Literatur*, 10 Bde., München: Saur, 2005, Bd. 7, 233.

- 24 Auf eine ähnliche Problematik weisen japanische Wissenschaftler in ihrer Studie *An Overview of Chinese Literary History* hin.

Siehe dazu:

www.springer.com/.../9783642353888-c2.pdf?...

- 25 Ruth Cremerius: *Das poetische Hauptwerk des Xu Zhimo (1897-1931)*, Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1996.

Xiaoming Chen: *From the May Fourth Movement to Communist Revolution: Guo Moruo and the Chinese Path to Communism*, Albany, NY: State University of New York Press, 2007.

Das Werk erschien in der Schriftenreihe SUNY Series in Chinese Philosophy and Culture.

Siehe auch:

Paul B. Foster: *Ah Q archeology. Lu Xun, Ah Q, Ah Q progeny and the national character discourse in twentieth century China*, Lanham, Md.: Lexington Books, 2006.

Lennart Lundberg: *Lu Xun as a translator: Lu Xuns translation and introduction of literature and literary theory, 1903-1936*, Stockholm: Inst. for Orientaliska Sprak, 1989.

Die Schrift erschien in der Schriftenreihe Skrifter/Föreningen für Orientaliska Studier/Föreningen för Orientaliska Studier.-Stockholm, 1969-; 23.

Leo Ou-fan Lee: *Voices from the iron house: a study of Lu Xun*, Bloomington u.a. : Indiana University Press, 1987.

Lu Xun ist, neben Guo Moruo, der einzige Autor der 4. Mai Bewegung, dessen Werke während der gesamten Mao Ära weiter publiziert werden konnten, denn Mao Zedong zitiert Lu Xun explizit mehrmals in seinen *Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Yan'an* (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*) als hervorragenden Schriftsteller, den es nachzuahmen gelte, vor allem aufgrund seiner allgemeinen Verständlichkeit. Bis heute wird Lu Xun dementsprechend sowohl von der chinesischen als auch von der europäischen Sinologieforschung als der wichtigste Vertreter der 4. Mai Bewegung gehandhabt. Der Einfluss von Mao Zedongs *Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Yan'an* ist damit unübersehbar.

Siehe dazu:

- Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* (Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Yan'an); in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi* (Mao Zedong über Kunst und Literatur), Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1966, 1-7, 14-22, speziell 15.
- 26 Wolfgang Kubin: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, 12.
- 27 Ebenda, 8.
- 28 Diese Tendenz äußert sich besonders deutlich z.B. bei folgenden Publikationen für den universitären Bereich und die Sekundaroberstufe und wird in dieser Arbeit noch weiter ausgeführt werden.
- Siehe dazu:
- Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu: *Daxue yuwen* (Quanzizhi gaoxiao tongyong jiaocai).
- Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Jiaoshi yongshu; Quanzizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu* (shiyuan xiudingben; bixiu), *Yuwen* (Lehrerhandbuch; Unterrichtsband für alle Ganztagssekundarschulen (Überarbeitete experimentelle Ausgabe für das Pflichtfach), Sprache und Literatur), Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 2000, Bd. 3.
- Die ideologische Vereinnahmung zeigt sich auch in der Neuauflage dieses Unterrichtsbandes von 2003.
- Außerdem in:
- Lu Yaodong: *Zhongguo xiandai aiguo shige jingpin* (Klassiker moderner patriotischer chinesischer Lyrik), Wuhan: Wuhan daxue chubanshe, 1994.
- Duan Maonan, Guo Renhuai: *Kangzhan mingshi mingwen shangxi* (Ein Genuss berühmter Lyrik und berühmter Texte aus dem Widerstandskrieg), Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1995.
- Renmin wenzue chubanshe: *Hongse shi chao* (Gesammelte rote Lyrik), Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2001.
- Ji Dima: *Zhongguo shige de hongse jingdian* (Rote Klassiker chinesischer Lyrik), Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 2002.
- Liu Zengjie: *Kangzhan shige* (Lyrik des Widerstandskrieges), o. O.: Henan daxue chubanshe, 2005.
- 29 Beispielsweise beträgt die Auflage von Xu Zhongyus *Daxue yuwen* allein in den Jahren 2001 bis 2003 jeweils 120000, 50000 und 3000 Exemplare. Der 1987 herausgegebene Rezensionsband zu Mu Dans Lyrik *Yi ge minzu yijing qilai* von Du Yunxie et al. hat dagegen nur eine einmalige Auflagenhöhe von 2240 Exemplaren. Als 1997 erneut ein Rezensionsband zu Mu Dans Lyrik erscheint, nunmehr zu seinem 20. Todestag, ist die Auflage sogar auf 1000 Exemplare gesunken. Und das obwohl der Bekanntheitsgrad von Mu Dans Lyrik paradoxerweise gerade zu diesem Zeitpunkt ansteigt.
- 30 Diese Problematik zeigt sich bei folgenden Beiträgen:
- Liu Zhirong: „Shengming zuihou de zhihui zhi ge: Mu Dan zai yijiuqiliu“ („Das letzte Lied der Weisheit im Leben: Mu Dan im Jahre 1976“), in: *Wenzue pinglun*, 3 (2004), 30-42.
- Deng Jitian: „Mu Dan 1976 nian shige zhong de siwang yishi“ („Das Todesbewusstsein innerhalb Mu Dans Lyrik im Jahre 1976“), in: *Wenzhou shifan xueyuan xuebao*, 1 (2001), 10-21.
- Duan Congxue: „Zai dongtian de kuangye changchu ziwo zhi ge – lun Mu Dan wannian de shige chuanguo“ („Auf den kahlen Winterfeldern das Lied der Freiheit singen – Über das späte poetische Werk Mu Dans“), in: *Beilu shifan xueyuan xuebao*, 2 (2005), 22-34.
- Yi Bin: „Beiguan de zhongjie – yi zhong dui shiren Mu Dan wannian de lijie“ („Eine pessimistische Schlussfolgerung – Eine Form des Verständnisses der späten Jahre des Dichters Mu Dan“), in: *Shuwu*, 3 (2002), 12-23.
- 31 Wang Yi bezichtigt Zhang Tongdao und Dai Dingnan der Scheinwissenschaftlichkeit. Für Wang Yi scheint ihre Entscheidung 1994 in der *20 shiji zhongguo wenzue dashi wenku*, Mu Dan als besten Dichter des 20. Jahrhunderts zu bezeichnen nicht ausreichend begründet zu sein. Stattdessen spricht Wang Yi hier von „persönlichen Vorlieben“. Wang

Yi gelingt es jedoch ebenso wenig seine Argumentation zu konkretisieren, wie im Falle von Zhang Tongdao und Dai Dingnan.

Siehe dazu:

Wang Yi: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“ („Umzingelung und Durchbruch der Umzingelung: Kulturelle Erläuterungen zu Mu Dans Lyrik“), in: *Wenyi yanjiu*, 3 (1998), 8-12.

- 32 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi*, 1-7, 8-14, 14-22, 22-25, 25-33.
- 33 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949) (Leseanleitung für moderne chinesische Lyrik (1937-1949))*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007, 303.

Nachdem Sun Yushi 1990 erstmalig sein *Zhongguo xiandai shi daodu 1917-1938* herausgegeben hatte, veröffentlichte er den darin enthaltenen Artikel „Mei, keyi daoda de xingguang“ („Schönheit ist ein Stern, dessen Abglanz man erfassen kann“) in der *Wenhui bao*. Darin verweist er darauf, dass es unumgänglich ist, ein Gedicht zu interpretieren, um es zu verstehen und seine „Schönheit“ zu erfahren, besonders wenn diese außerhalb der Norm liegt. Daraufhin sah sich Sun Yushi mit Vorwürfen konfrontiert, die den Grundtenor „Muss man Lyrik noch erklären?“ („Shi hai xueyao jieshi ma?“) besaßen und ebenfalls in der *Wenhui bao* erschienen. Contra hat Sun Yushi diesen Stimmen 1990 nicht gegeben, sondern, nach eigener Aussage, erst 17 Jahre später, nämlich 2007 mit seinem *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*. Dieser Band enthält wie auch der 2008 publizierte *Zhongguo xiandai shi daodu (1917-1937) (Leseanleitung für moderne chinesische Lyrik (1917-1937))* und der *Mu Dan juan (Mu Dan Band)* von 2007 eine Vielzahl von Einzelinterpretationen der Gedichte aus dem jeweiligen Zeitraum.

Siehe dazu:

Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1917-1938)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1990.

Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1917-1937)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2008.

Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007.

Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (Mu Dan juan)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007.

34 Ebenda, 302.

35 Ebenda, 302.

36 Ebenda, 302.

37 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959 (Eine Anthologie der neuen chinesischen Lyrik, 1949-1959)*, 10 Bde., Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2009, Bd. 4, 18.

Die Anthologie in 10 Bänden umfasst die Lyrik von 1912 bis 2012.

Xie Mian setzt das „kleine Ich“ („xiao wo“) des Individuums vom „großen Ich“ („da wo“) des Kollektivs ab.

38 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*, 302.

39 Ebenda, 303.

40 Ebenda, 303.

41 Duan Congxue fordert zwar schon 2006 eine „Rückkehr zum komplexen und bereichernden Charakter von Mu Dan“, doch auch ihm selbst gelingt es nicht, seinem eigenen Anspruch gerecht zu werden, denn er vermag es nicht seine Thesen durch konkrete Analysen zu belegen.

Siehe dazu:

- Duan Congxue: „Huidao Mu Dan de fengfuxing yu fuzaxing“ („Zurück zum komplexen und bereichernden Charakter von Mu Dan“), in: *Xinshi pinglun*, 1 (2006), 10-22.
- 42 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 311.
- 43 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku*, 3.
- 44 Wolfgang Kubin: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, 13.
- 45 Xie Mian, Wang Guangming: *Zhongguo xinshi zongxi, 1979-1989 (Eine Anthologie der neuen chinesischen Lyrik, 1979-1989)*, 10 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 7, 16.
- 46 Ebenda, 16.
- 47 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“ („Ein chinesischer Dichter“), in: *Wenxue zazhi (Beiping)*, 8 (1947), 10-19.
- „Yi ge zhongguo shiren“ erschien bereits als englische Version „A Chinese poet“ im Londoner *Life and Letters*, 6 (1948), wenngleich ohne nennenswertes Echo. Mu Dan nahm „Yi ge zhongguo shiren“ als Nachwort in seinem 1947 selbstverlegten *Mu Dan shiji (1939-1945)* in Shenyang mit auf. Erst 50 Jahre danach wurde es erneut gedruckt. Dieses Mal als Vorwort ausgewählter Lyrik Mu Dans, die Cao Yuanyong zusammenstellte.
- Siehe dazu:
- Mu Dan: Mu Dan shiji (1939-1945) (Lyrik Mu Dans (1939-1945))*, Shenyang: Ohne Verlag, 1947.
- Mu Dan: She de youhuo (Die Versuchung der Schlange)*, Beijing: Zhuhai chubanshe, 1997.
- 48 Ebenda.
- 49 Wang Jiaxin: „Mu Dan yu ‚qu zhongguohua‘“ („Mu Dan und die ‚Sinisierung‘“), in: *Shitansuo (Lilunjuan)*, 3 (2006), 20-32, speziell 21.
- 50 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.
- 51 Ebenda, 15.
- 52 Ebenda, 16.
- 53 Zhou Yang: „Xin renmin de wenyi“ („Literatur und Kunst des neuen Volkes“); in: *Zhongguo quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui jinian wenji (Vollversammlung der Repräsentanten aller Arbeiter der Literatur und Kunst aus ganz China)*, Beijing: Xinhua shudian, 1950, 6.
- 54 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 12.
- 55 Ebenda, 17.
- 56 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi (Gedichte)*, Bd. 1, 276.
- Das Zitat stammt aus Mu Dans Gedicht *Wo gesong routi (Ich preise den Leib)*, 5. Vers, 2. Zeile: „Descartes sagt: Cogito ergo sum.“
- 57 Ebenda, 38.
- Das Zitat stammt aus Mu Dans Gedicht *Wo (Ich)*: „Von der Gebärmutter abgetrennt, ist die Wärme verloren, /bin ich ein Fragment, das sich nach Hilfe sehnt/“, 1. Vers, Zeile 1-3.
- 58 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 12.
- 59 Ebenda, 17.
- 60 Ebenda, 11.

- 61 Ebenda, 13.
- 62 Duan Congxue: „Huidao Mu Dan de fengfuxing yu fuzaxing“, 10-22, speziell 12.
- 63 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“.
- 64 Yuan Kejia: *Jiuyeji: sishi niandai jiu ren shixuan (Die Sammlung der 9 Blätter: Ausgewählte Lyrik von 9 Dichtern aus den vierziger Jahren)*, Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1981, 3-10, speziell 4-5.
Es handelt sich hierbei um das Vorwort dieses Bandes, das von Yuan Kejia verfasst wurde. Darin schreibt Yuan Kejia Mu Dan die zentrale Rolle in der Dichtergruppe der 9 Blätter zu. Gleichzeitig zeigt sich schon an dieser Stelle die schwierige Ausgangsposition für Mu Dan unter den sogenannten „wiedergekehrten“ Dichtern („guilaizhe“) – d.h. den Dichtern, die während der Mao Ära verboten waren und in der Tauwetterperiode der 80er Jahre wieder zugelassen wurden. Yuan Kejia sieht den vermeintlich patriotischen Charakter als die einzige Möglichkeit, eine schrittweise Rehabilitierung Mu Dans und seiner Lyrik einzuleiten und ihn damit vom Makel des „Konterrevolutionärs in der Geschichte“ („lishi fangemingzhe“) zu befreien.
- 65 Yuan Kejia: „Shi yu minzhu – wu lun xinshi xiandaihua“ („Lyrik und Demokratie – 5 Theorien zur Modernisierung der neuen Lyrik“), in: *Dagongbao xingqi wenyi (Tianjin)*, 101 (3.10.1946), 6. 1988 wurde der Artikel erneut publiziert. Siehe dazu: Yuan Kejia: *Lun xinshi xiandaihua (Über die Modernisierung der neuen Lyrik)*, Beijing: Shenghuo-dushu-xinzhi sanlian shudian, 1988, 436-443.
- 66 Yuan Kejia: „Shi yu minzhu – wu lun xinshi xiandaihua“, 6.
- 67 Ebenda.
- 68 Zhu Ziqing: „Shi yu jian guo“ („Lyrik und der Aufbau des Landes“) erschien in dem von ihm selbst herausgegebenen *Xinshi zahua (Verschiedene Anmerkungen zur neuen Lyrik)*, Beijing: Zuojia shuwu chubanshe, 1947, 65-66.

Zhu Ziqing erwähnt u.a. Feng Zhi und Du Yunxie aus dem Kreis der Xinanlianda. Mu Dans Lyrik bleibt unerwähnt.
- 69 Yuan Kejia: *Lun xinshi xiandaihua*.
- 70 Yuan Kejia: „Xinshi xiandaihua – xin chuantong de xunqiu“ („Die Modernisierung der neuen Lyrik – Auf der Suche nach neuen Traditionen“), in: *Dagongbao xingqi wenyi (Tianjin)*, 25 (15.9.1948), 10.
- 71 Ebenda, 10.
- 72 Ebenda.
- 73 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“.
- 74 Yuan Kejia: „Shi de xin fangxiang“ („Die neue Richtung der Lyrik“), in: *Xinlu*, 17 (15.9.1948), 7-8.
- 75 Ebenda, 7.
- 76 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku*, 3.
- 77 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 10.
- 78 Mo Gong (Chen Jinrong): „Zhencheng de shengyin – lüe lun Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie“ („Aufrichtige Stimmen – Eine kurze Beurteilung von Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie“), in: *Shi chuanguo (Yansu de xinchenmen)*, 12 (Juni 1948), 11-12.
- 79 Ebenda.
- 80 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.
- 81 Mo Gong (Chen Jingrong): „Zhencheng de shengyin – lüe lun Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie“, 11.
- 82 Ebenda.

- 83 Tang Shi „Mu Dan lun“ („Thesen zu Mu Dan“) wird gleich zweimal nacheinander veröffentlicht. Einmal in *Zhongguo xinshi, shouhuoqi*, 3 (August, 1948), 8-12, und in: *Zhongguo xinshi, shengming bei shenpan*, 4 (September, 1948), 8-12.

Außerdem publiziert Tang Shi den Artikel in seinem *Yiduji (Die Sammlung der Übergänge und Nuancen)*, Beijing: Pingyuan chubanshe, 1950, 20-27.

42 Jahre später wird der Artikel erneut unter einem neuem Titel publiziert.

Siehe dazu:

Tang Shi: „Boqizhe - Mu Dan“ („Nach einem breiten Horizont streben: Mu Dan“); in: Ders: *Xin yiduji (Die neue Sammlung der Übergänge und Nuancen)*, Beijing: Shenghuo-dushu-xinzhi-sanlian shudian, 1990, 20-27. Zuletzt publizierte Tang Shi den Text 2003. Dieses Mal unter dem Titel „Biran de boqizhe – Mu Dan lun“ („Er muss einfach nach einem breiten Horizont streben – Thesen zu Mu Dan“), eine Kombination der beiden vorangegangenen Titel.

Siehe dazu:

Tang Shi: „Biran de boqizhe – Mu Dan lun“; in: Tang Shi: *Jiuye shiren: „Zhongguo xinshi“ de zhongxing (Die Dichter der 9 Blätter: Die Wiederauferstehung der „Neuen chinesischen Lyrik“)*, Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2003, 10-17.

- 84 Wu Xiaoru: „Du Mu Dan shiji“ („Über Die Sammlung der Lyrik Mu Dans“), in: *Mingguo ribao, wenyi*, 93 (8.9.1947), 4.

Verfasst wurde der Artikel allerdings schon am 21.8.1947.

- 85 Li Ying: „Du Mu Dan shiji“ („Über Die Sammlung der Lyrik Mu Dans“), in: *Yishibao wenxue zhoukan*, 59 (27.9.1947), 5-6.

- 86 Wu Xiaoru: „Du Mu Dan shiji“.

- 87 Li Ying: „Du Mu Dan shiji“, 5.

Mu Dan selber ist der Überzeugung, dass Lyrik ein gewisses Maß an Obskurität besitzen sollte, jedoch keinesfalls in ein unlösbares Rätsel ausarten dürfe. Ein gewisses Maß an Obskurität regt jedoch zu selbstständigem Denken an, da der Leser sich so den Inhalt des Gedichtes selbst erschließen muss. Siehe dazu den poetischen Ansatz Mu Dans auf S.150-151 dieser Arbeit.

- 88 Ebenda, 5-6.

- 89 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“.

- 90 Li Ying: „Du Mu Dan shiji“, 6.

- 91 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.

In Wang Zuolians Augen liegt das Erfolgskonzept von Mu Dans Lyrik vornehmlich in seinem nicht-chinesischen Charakter begründet. Jiang Ruoshui sieht dagegen diese Eigenschaft Mu Dans als Verrat an der chinesischen Tradition und spricht von einer Niederlage.

Siehe dazu:

Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.

Damit finden sich in Jiang Ruoshuis These Berührungspunkte mit der von Li Ying. Beide unterscheiden sich grundsätzlich jedoch darin, dass Li Ying trotz seines traditionellen Standpunktes den progressiven Charakter in Mu Dans Lyrik würdigt, wohingegen Jiang Ruoshui gerade diesen unterdrückt und sein Artikel in eine aggressive Polemik ausartet.

- 92 Li Ying: „Du Mu Dan shiji“, 6.

- 93 Ebenda, 6.

- 94 Shen Congwen: „Xin feiyou cun di erwuba“ („Die neue angesammelte Abfallpost, Nr. 258“), in: *Pingming ribao, xingqi wenyi*, 13 (20.7.1947), 7-8, speziell.

- 95 Auch hier geht die Argumentation auf Wang Zuoliangs Artikel „Yi ge zhongguo shiren“ zurück.
- 96 Shen Congwen: „Xin feiyou cun di erwuba“, 6.
- 97 Zhu Guangqian: „Xiandai zhongguo wenxue“ („Die moderne chinesische Literatur“), in: *Wenxue zazhi*, Bd. 2, Nr. 8 (1948), 8-11.
- 98 Wen Yiduo: *Wen Yiduo quanji; xiandai shi chao* (Gesammelte Werke von Wen Yiduo; Moderne Lyrik), Beijing: Kaiming shudian, 1948.
- 99 In der Neuauflage bleibt die Auswahl der Gedichte identisch mit dem Originalband *Xiandai shi chao*, der Titel wird jedoch umgeändert in *Xinshi xuan* (Ausgewählte Neue Lyrik). Möglicherweise mag die Änderung des Titels ein Weg gewesen sein, die Zensur zu umgehen. Gleichzeitig beginnt 1979 eine kurze Tauwetterperiode, die sich die Verleger von der Literaturfakultät der Beijing daxue, der Beijing shifan daxue und Beijing shifan xueyuan zunutze machen, um progressive Denkanstöße zu geben.
- Siehe dazu:
- Beijing daxue, Beijing shifan daxue, Beijing shifan xueyuan zhongwenxi zhongguo xiandai wenxue yanjiushi (Ed.): *Xinshi xuan (zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao)* (Ausgewählte neue Lyrik (Konsultationsmaterial zur Geschichte der modernen chinesischen Literatur)), Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979.
- 100 Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“.
- 101 Siehe dazu:
- Li Yi: „Huanghun li na dao duomu de shandian – lun Mu Dan dui zhongguo xinshi de gongxian“ („Der atemberaubende Blitz in der Dämmerung – Über Mu Dans Beitrag zur neuen chinesischen Lyrik“), in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 4 (1989), 15-27, speziell 17.
- Die Behauptung von Li Yi, Wen Yiduo habe 11 Gedichte von Mu Dan in seinem *Wen Yiduo quanji; xiandai shi chao* ausgewählt, wird selbst nach der Jahrtausendwende immer noch aufgenommen.
- U.a. in:
- Chen Lin: „Mu Dan yanjiu congshu“ („Zusammenfassende Darstellung der Studien zu Mu Dan“), in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 2 (2001), 30-42, speziell 33.
- Fang Chang'an, Ji Hailong: „Mu Dan bei jingdianhua de huayu licheng“ („Der rhetorische Weg der Klassifizierung von Mu Dan“), in: *Nankai xuebao*, 3 (2007), 17-25.
- 102 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 12.
- 103 Dieses Argument der persönlichen Vorlieben wird von Wang Yi und Jiang Ruoshui angeführt, wenngleich die Argumentation der beiden paradoxerweise ebenfalls von eigenen anderen „persönlichen Vorlieben“ beherrscht wird und scheinwissenschaftlich ist.
- Siehe dazu:
- Wang Yi: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“.
- Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 104 Der Artikel „Jinri wenxue de fangxiang“ („Die Richtung der heutigen Literatur“) ist eine Aufzeichnung der Podiumsdiskussion „Jinri wenxue de fangxiang“, an der u.a. Zhu Guangqian, Shen Congwen, Feng Zhi, Fei Ming, Chen Zhanyuan und Yuan Kejia im November 1948 teilnahmen. Sie wurde am 14.11.1948 in der *Dagongbao xingqi wenyi*, S.2 veröffentlicht, bevor diese Zeitung eingestellt wurde.
- 105 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959*, Bd. 4, 20.

106 Chu Du: „Wenyi pianzi Shen Congwen he ta de jituan“ („Der Betrüger der Literatur und Kunst: Shen Congwen und seine Gruppe“), in: *Nitu*, 4 (17.9.1947), 11-12, speziell.

Verfasst wurde der Artikel bereits am 9.4.1947.

107 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959*, Bd. 4, 5.

108 Ebenda.

109 Chu Du: „Wenyi pianzi Shen Congwen he ta de jituan“, 11-12.

110 Ebenda, 12.

111 Der Artikel erschien im Rahmen der Kolumne „Xinshi de fangxiang wenti“ („Problematische Richtungen in der neuen Lyrik“).

Siehe dazu:

Zhang Yu: „Nanbei caizi cainü de da huichuan – ping *Zhongguo xinshi*“ („Die grosse Kette der talentierten Söhne und Töchter aus dem Süden und Norden – Über die Zeitschrift *Die neue chinesische Lyrik*“), in: *Xin shichao*, 3 (Juli 1948), 3-5, speziell 4-5.

112 Ebenda, speziell 5.

113 Zhong Die, Ru Yangcui, Wu Yue, Dai Wangshu et al.: „Bianzhe, duzhe, zuozhe“ („Herausgeber, Leser, Autoren“), in: *Xin shichao*, 1 (Januar 1948), 1-7, speziell 1.

114 Zhong Die, Ru Yangcui, Wu Yue, Dai Wangshu et al.: „Shiren yu shu“ („Dichter und Bücher“), in: *Xin shichao*, 9 (März 1948), 8-14, speziell 9.

115 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*, 303.

116 Zhong Die, Ru Yangcui, Wu Yue, Dai Wangshu et al.: „Bian hou ji“ („Ein Wort nach dem Herausgeben“), in: *Xin shichao*, 3 (Juli 1948), 5-11, speziell 6.

117 Wolfgang Kubin: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, 12.

118 Ebenda, 12.

119 Guo Moruo: „Chi fandong wenyi“ („Kritik an den Gegnern der Kunst und Literatur“), in: *Dazhong wenyi congkan*, 1 (1.3.1948), 4-6, speziell 4.

Der Artikel erschien in der Kolumne „Wenyi xin fangxiang“ („Die neue Richtung der Kunst und Literatur“).

120 Shu Bo: „Ping *Zhongguo xinshi*“ („Eine Beurteilung der Zeitschrift *Die neue chinesische Lyrik*“), in: *Shi chuanguo*, 4 (Dezember 1948), 5-9, speziell 5-6.

121 Jin Jun: „Tiqu zhaxie banjiaoshi“ („Werft diese Klotze am Bein weg von euch“), in: *Shi chuanguo (Lilun he piping)*, 4 (Dezember 1948), 4-8.

Jin Juns Artikel erschien unter der Kolumne „Lilun he piping“ („Theorie und Kritik“).

122 Der 3. Weg bezieht sich auf die angestrebte Modernisierung der neuen chinesischen Lyrik. Mu Dan sieht ihn als „einzigen Weg, den die neue chinesische Lyrik“ beschreiten könne. „Denn wir haben endlich in den trockenen, starren Phrasen, Schlagwörtern und dem blutarmer angehäuften Urwald von Wörtern, einen Erfolg erkannt, den der Schaffensversuch des 3. Weges mit sich brachte. Und das ist von nun an der einzige Weg, an dem sich die Lyrik ausrichten kann“.

Siehe dazu:

Mu Dan: „*Ta si zai di er ci*“ („Als er das 2. Mal starb“), in: *Dagongbao zonghe (Xianggang ban)*, 3 (3.3.1940).

Mu Dan wählt in diesem Artikel Ai Qings Gedicht *Ta si zai di er ci* (*Als er das 2. Mal starb*) als Ausgangspunkt zu seinen Betrachtungen über die neue chinesische Lyrik und als Titel seines Essays.

Erneut wurde er gedruckt in:

Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 48-52.

123 Jin Jun: „Tiqu zhexie banjiaoshi“, speziell 4.

124 Mu Dan: *Qi (Die Flagge)*, Shanghai: Shanghai wenhua shenghuo chubanshe, 1948.

Dieser Gedichtband umfasst 24 Gedichte und wurde außerdem als 9. Ausgabe der *Wenxue congkan* von 1948 publiziert, die von Ba Jin verlegt wurde.

125 Jin Jun: „Tiqu zhexie banjiaoshi“, speziell 4.

126 Yuan Kejia: *Jiuyejj*.

127 Ebenda, 3-10, speziell 4-5.

128 Jin Jun: „Tiqu zhexie banjiaoshi“, 5.

Zu einer angemessenen vielschichtigen Interpretation des Gedichtes *Preisung der Schönheit*, siehe S.229-235 dieser Arbeit, die das Gedicht in seiner gesamten Widersprüchlichkeit analysiert.

129 Yuan Kejia: „Ren de wenxue' yu ,renmin de wenxue'“ („Menschliche Literatur' und ,Literatur für das Volk'“), in: *Dagongbao xingqi wenyi (Tianjin)*, (6.7.1947), 8.

130 Ebenda, 8.

131 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959*, Bd. 4, 20.

132 Siehe dazu:

Gong Liu: *Shi yu chengshi (Lyrik und Aufrichtigkeit)*, Beijing: Huacheng chubanshe, 1983, 6-7.

Es handelt sich hierbei um eine Wortmeldung auf dem „Shanghai shige zuotanhui“ („Shanghaier Forum für Lyrik“) vom 5.2.1978, die Gong Liu mit *Shi yu chengshi* 1983 einem breiteren Publikum zugänglich gemacht hat.

133 Mo Gong (Chen Jingrong): „Zhencheng de shengyin – lue lun Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie“.

134 Gong Liu: *Shi yu chengshi*, 8.

135 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 12.

136 Gong Liu: *Shi yu chengshi*, 6-7.

137 Tang Shi: *Yiduji*.

138 Zhang Yanquan ist einer der wenigen Literaturkritiker, der erkennt wie ein politisches System die unabhängigen Gedanken der Literaturkritiker zu unterdrücken vermag und zwar am Beispiel von A Longs Literaturkritik von 1948 zu Mu Dans Lyrik (siehe dazu auch Fußnote 139).

Siehe dazu:

Zhang Yanquan: „Shiren de juhe yu shiren de fenhua – 40 niandai yu jiuye shipai youguan de san ci lunbian shuping“ („Zusammenkunft und Spaltung der Dichter – 3 Erörterungen und Kommentare zu den 40er Jahren und der 9 Blättergruppe“), in: *Hubei sanxia xuebao*, 3 (2000), 11-17.

139 A Long: „Qi pianlun“ („Ein Abhandlung über *Die Flagge*“); in: Ders: *Shi yu xianshi, Lun xianxiang (Lyrik und Realität, Über Erscheinungen)*, 3 Bde., Beijing: Wushi niandai chubanshe, 1950, Bd. 3, 30-45.

- 140 Zhang Yanquan: „Shiren de juhe yu shiren de fenhua“, 12.
- 141 A Long: „Qi pianlun“, 32. *Die Flagge (Qi)* ist zudem ein gleichnamiges Gedicht Mu Dans. Mu Dan wählt hier einen bewussten Abstand beim Sezieren von Patriotismus, Untertanenmentalität etc. Siehe dazu meine Analyse dieses Gedichts auf S.238 dieser Arbeit.
- 142 Zhou Liangpei: „Mu Dan manyi“ („Eine Skizze zu Mu Dan“), in: *Wenyi lilun yu piping*, 1 (2001), 10-22, speziell 12.
- 143 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 144 Ebenda.
- 145 Zhou Liangpei: „Mu Dan manyi“, speziell 12.
- 146 Ebenda.
- 147 Zhou Liangpei: „You shi feixue zhaofeng nian – yi Xu Chi yu *Shikan* chuangkan qianhou“ („Und wieder ist das Zhaofeng Jahr erreicht und es schneit – Erinnerungen an Xu Chi vor und nach der Zeit, als er die Zeitschrift *Shikan* herausgab“); in: Ders.: *Shen gui zhijian (Zwischen Göttern und Dämonen)*, o. O.: Shandong wenyi chubanshe, 1999, 172-173.
- 148 Zhou Liangpei: „Mu Dan manyi“, speziell 12.
- 149 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 221.
- 150 In einem am 28.4.1957 verfassten Brief von Zang Kejia an Zhou Yang, erwähnt Zang Kejia Mu Dan als Teil der 100 Blumen Kampagne: „Dichter aller möglichen Strömungen (wie Mu Dan, Du Yunxie, Fang Lingru, Wang Tongzhao, Bing Xin etc.) haben wir alle angeschrieben und sie dazu aufgefordert bei einem Treffen ihre Manuskripte mitzubringen.“
- Siehe dazu:
- Xu Qingquan: „Cong yi feng weikan xin ba kan Zang Kejia yu *Shikan* chu chuang“ („Ausgehend von einem unveröffentlichten Brief wird die Anfangsperiode der von Zang Kejia herausgegebenen Zeitschrift *Shikan* begutachtet“), in: *Zhonghua dushubao*, 5 (25.5.2005), 11-14.
- 151 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 370.
- 152 Siehe dazu:
- Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 606.
- 153 Zhou Liangpei: „Mu Dan manyi“.
- 154 Hong Zicheng: *1956: Baihua shidai (1956: Das Zeitalter der 100 Blumen)*, Jinan: Shandong jiaoyu chubanshe, 1998, 142.
- 155 Li Zhi: „Fandui shige chuanguo de bu liang qingxiang ji fandang niliu“ („Gegen die ungesunden Tendenzen und die Gegenströmungen zur Partei im poetischen Schaffen“), in: *Shikan*, 9 (September 1957), 9-12, speziell 10.
- 156 Die Juli Ausgabe der *Shikan* von 1957 nennt sich z. B. eine „Sonderausgabe zum Antirechtskampf“ („Fan youpai yundong tekan“).
- Dass es sich bei dem Gedicht *Begräbnislied* keineswegs nur um ein Loblied auf den Individualismus handelt, zeigt meine detaillierte Interpretation des Gedichtes auf S. 292-301 dieser Arbeit. Zu *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen* siehe außerdem S.313-316 dieser Arbeit.
- 157 *Renmin wenxue* de bianji (die Herausgeber der *Renmin wenxue*): „Zhe shi shenmeyang de ‚gexin‘ ? – Duzhe dui benkan qiyue hao de piping“ („Was sind das für Formen von ‚Neuerungen‘ ? – Kritiken der Leser an der Juli Ausgabe unserer Zeitung“), in: *Renmin wenxue*, 10 (Oktober 1957), 1-4, speziell 3.
- Es handelt sich hierbei um eine Selbstkritik der Herausgeber der *Renmin wenxue* mit Hilfe mehr oder weniger erfundenen Briefen der Leserschaft.

- 158 An Qi: „Guanyu shi de hanxu“ („Über Indirektheit in der Lyrik“), in: *Shikan*, 12 (Dezember 1957), 10-11.
- 159 Ebenda.
- 160 Dai Bojian: „Yi shou waiqu, bai jia zhengming' de shi – dui *Jiushijiu jia zhengmingji* de piping“ („Ein Gedicht, das die ‚100 Blumen-Kampagne‘ verdreht – Eine Kritik am Gedicht *Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen*“), in: *Renmin ribao*, 8 (25.12.1957), 10-11.
- 161 Zha Liangzheng: „Wo shang le yi ke“ („Ich habe meine Lektion gelernt“), in: *Renmin ribao*, 9 (4.1.1958), 8.
- 162 Ebenda.
- 163 Zhou Yang: „Wenyi zhanxian shang de yi chang da bianlun“ („Die große Diskussion an der literarischen, künstlerischen Front“), in: *Renmin ribao*, 14 (28.2.1958), 1-2.
- 164 O. A.: „Zhanshi tan shi“ („Soldaten sprechen über Lyrik“), in: *Shikan*, 7 (1958), 8.
- 165 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 166 Shao Quanlin, Xu Chi: „Nanshuiquan shihui fayan“ („Wortmeldung auf der Lyrik Versammlung der südlichen Quellen“), in: *Mifeng*, 7 (1958), 14-20.
- 167 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi*, 1-7, 14-22, speziell 15.

Die Problematik, wie man das Niveau der breiten Masse „anhebt und propagiert“ („puji yu tigao“) ist eines der zentralen Bestandteile von Mao Zedongs *Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Yan'an* von 1942. Denn nur durch die strategisch richtige „Verbreitung“ kommunistischer, ideologischer Ideen können die sog. „Feinde des Volkes“ („minzu de diren“) „zu Fall“ gebracht werden. Denn Mao Zedong unterscheidet zwischen der „Front der Armee“ und der „kulturellen Front“. Wie wichtig die Entwicklung, Anhebung und Propagierung „des Niveaus“ der Volksmassen ist, hat Mao Zedong bereits in der 1. Rede vom 2. Mai 1942 angedeutet. Explizit erörtert wird die Bedeutung dieses Vorgangs sodann in der abschließenden Rede vom 23. Mai 1942. Kunst und Literatur haben laut Mao ausschließlich dem Volk zu dienen und zwar primär den „Arbeitern, Bauern und Soldaten“. Sie sind es, denen die „Arbeiter der Kunst und Literatur“ („wenyi gongzuozhe“) „dienen“ sollten und nicht etwa den „Intellektuellen des Kleinbürgertums“.

Sowohl Shao Quanlin, als auch Xu Chi, aber auch Arbeiter und Soldaten, die zum Verfassen von Arikeln herangezogen werden (siehe dazu auch Fußnoten 164, 166, 172 u.a.) reproduzieren mehr oder weniger wörtlich Mao Zedongs *Reden bei der Aussprache über Literatur und Kunst in Yan'an*.

- 168 Shao Quanlin, Xu Chi: „Nanshuiquan shihui fayan“, 14-20.
- 169 Zhou Liangpei: *Shen gui zhijian*, 172.
- 170 Ebenda.
- 171 Li Shu'er: „Mu Dan de Zangge maizang le shenme?“ („Was wird in Mu Dans *Begräbnislied* wirklich begraben?“), in: *Shikan*, 8 (1958), 13-20, speziell 14.
- 172 O. A.: „Gongren tan shi“ („Arbeiter sprechen über Lyrik“), in: *Shikan*, 4 (1958), 4.
- 173 O. A.: „Zhanshi tan shi“, 8.
- 174 O. A.: „Gongren tan shi“, 4.
- 175 O. A.: „Zhanshi tan shi“, 8.
- 176 Zang Kejia: *Zhongguo xinshi xuan 1919-1949 (Ausgewählte neue chinesische Lyrik 1919 – 1949)*, Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 1956.
- 177 Xu Qingquan: „Cong yi feng weikan xin ba kan Zang Kejia yu *Shikan* chu chuang“.

- 178 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan (Eine Biographie Mu Dans)*, Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 2004, 202-203, 115-118.
- 179 Zhou Yang: „Sanci weida de sixiang jiefang yundong – zai Zhongguo shehui kexueyuan zhaokai de jinian wusi yundong liushi zhounian xueshu taolunhui shang de baogao“ („Drei großartige Bewegungen der Gedankenbefreiung – Ein Bericht auf dem Symposium im Institut für Soziale Wissenschaften Chinas zur Erinnerung an das 60jährige Jubiläum der 4. Mai Bewegung“), in: *Renmin ribao*, 16 (7.5.1979), 2-5.
- 180 Zhou Yang: „Ji wang kailai, fanrong shehuizhuyi xin shiqi de wenyi“ („Das Begonnene fortführen, Literatur und Kunst im Zeitalter des florierenden Sozialismus“), in: *Wenyibao*, 11 und 12 (1979), 3-6.
- 181 Yuan Kejia: „„Ren der wenxue' yu ,renmin de wenxue““.
- 182 Deng Xiaoping: „Zai zhongguo wenxue yishu gongzuozhe disici daibiao dahui shang de zhuci“ („Willkommensrede auf der 4. Versammlung der Repräsentanten literarischer und künstlerischer Arbeiter“), in: *Wenyibao*, 11 und 12 (1979), 1-2.
- 183 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 212.
- 184 Beijing daxue et al.: *Xinshi xuan*.
- 185 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi*, 1-7, 8-14, 14-22, 22-25, 25-33.

Im Zusammenhang mit der Notwendigkeit das Niveau zu entwickeln und schrittweise anzuheben, fordert Mao Zedong alle „Arbeiter der Kunst und Literatur“ auf, sich „unter die Massen zu begeben“, da diese die „einzige, breitgefächertste Quelle“ jeglichen „künstlerischen und literarischen Schaffens“ darstellen würden. Denn sie sind das „arbeitende Volk“, dem „Literatur und Kunst“ zu dienen habe. Der Prozess der „Verbreitung und des Anhebens“ des Niveaus vom Volk kann jedoch nur dann ideologisch konform stattfinden, wenn eine Einheit der „kulturellen Front“ geschaffen wird. Damit das einfache Volk diese „kulturelle Front“ akzeptiert, muss sie ihm jedoch auch zugänglich sein: „Gedanken und Gefühle unserer Arbeiter der Kunst und Literatur müssen mit den Gedanken und Gefühlen der Masse der Arbeitern, Bauern, Soldaten, übereinstimmen und einen Konsens bilden. [...] Wenn die Sprache den Massen oftmals unverständlich bleibt, wie kann da noch von künstlerischem Schaffen die Rede sein? [...], denn dann wird deine ganze großartige Logik von den Massen nicht gewürdigt“. Diese „Einheit der literarisch künstlerischen Front“ ist somit die Grundvoraussetzung für die ideologische Kontrolle der KP. Sie wird schon in der einleitenden Rede angesprochen und ist zwangsläufig Schwerpunkt der abschließenden Rede, (insbesondere im 2., 3. und 4. Teil). Die Leichtverständlichkeit von Kunst und Literatur, zwecks vollständiger Rezeption, umfasst sämtliche literarische und künstlerische Gattungen.

- 186 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*, 303.
- 187 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 648.
- 188 Beijing daxue et al.: *Xinshi xuan*.
- 189 Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“.
- 190 Deng Xiaoping: „Zai zhongguo wenxue yishu gongzuozhe disici daibiaodahui shang de zhuci“, speziell 1.
- 191 Ai Qing: „Zhongguo xinshi liushi nian“ („60 Jahre neue chinesische Lyrik“), in: *Wenyi yanjiu*, 5 (1980), 11-24.
- 192 Yuan Kejia: *Jiuyueji*.
- 193 Cao Xinzhi: *Yishu zhi zi – Cao Xinzhi – Cao Xinzhi (Hang Yuehe) jinianwenji (Söhne der Kunst – Cao Xinzhi – Sammlung von Gedenkschriften zu Cao Xinzhi (Hang Yuehe))*, Tianjin: Tianjin jiaoyu chubanshe, 1998, 321.
- 194 Yuan Kejia: „Shi yu minzhu – wu lun xinshi xiandaihua“.
- 195 Yuan Kejia: *Jiuyueji*, 3.

Dass *Preisung der Schönheit* nicht nur unreflektierter pathetischer Patriotismus kennzeichnet, sondern auch schonungslose Anklage bestehender Verhältnisse siehe auf S.229-235 dieser Arbeit in meiner Analyse.

- 196 Ebenda, 3.
- 197 Cao Xinzhi: „Miandui yansu de shichen – yi *Shi chuangzao* he *Zhongguo xinshi*“ („Angesichts der ersten Gestirne der Zeit – Erinnerungen an die Zeitschriften *Shi chuangzao* und *Zhongguo xinshi*“), in: *Dushu*, 11 (1983), 14-21.
- 198 Zheng Min, Li Runxia: „Shi yu zhexue de qidian – Zheng Min fangtan“ („Lyrik und der Ausgangspunkt der Philosophie – Interview mit Zheng Min“), *Xinshi pinglun*, 1 (2005), 18-24.
- 199 Wu Ningkun: „Lüse de xiwang de qizhi – du *Jiuyejì*“ („Die Flagge der grünen Hoffnung – Über die *Sammlung der 9 Blätter*“), in: *Dushu*, 4 (1982), 9-16.
- 200 Ebenda.
- 201 Gong Liu: „*Jiuyejì* de qishi“ („Die Hinweise der *Sammlung der 9 Blätter*“), in: *Huaxi*, 6 (1984), 18-26.
- 202 Gong Liu: *Shi yu chengshi*, 6-7.
- 203 Gong Liu: „*Jiuyejì* de qishi“, 19.
- 204 Ebenda, 18-19.
- 205 Ebenda.
- 206 A Long: „*Qi pianlun*“, 30-31.
- 207 Siehe dazu:
- Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*.
- 1994 wird Mu Dan von Zhang Tongdao und Dai Dingnan nicht mehr in den Rahmen einer literarischen Gruppierung eingeordnet. Er und die anderen Dichter werden stattdessen einzeln und ohne ideologische Einordnung beurteilt. Mu Dan wird dabei als „bester chinesischer Dichter des 20. Jahrhunderts“ bezeichnet.
- 208 Yuan Kejia: *Jiuyejì*, 3.
- 209 Siehe dazu:
- Zhou Yang: „*Ji wang kailai, fanrong shehuizhuyi xin shiqi de wenyi*“, speziell 3.
- Zhou Yang kritisiert in diesem Artikel, dass während der Mao Ära die Parole „Literatur und Kunst dient der Politik“ („wenyi wei zhengzhi fuwu“) das geistige künstlerische Potential der Intellektuellen unterdrückt habe. Darum fordert er deren Umwandlung in „Literatur und Kunst dient dem Volk“ („wenyi wei renmin fuwu“). Allerdings erkennt Zhou Yang nicht, dass auch diese Aussage die Gefahr birgt, durch ihre ideologische Uniformierung der Kunst und Literatur innovatives Potential zu zerstören.
- 210 Beijing daxue et al.: *Xinshi xuan*, 16-22.
- 211 Zha yi mingzhu: *Tanghuang*.
- Das Vorwort dazu wurde von Wang Zuoliang verfasst (S. 1-6). Bis heute bemängeln chinesische Literaturkritiker zu Recht, dass unter der Regie von Wang Zuoliang die zahlreichen Annotationen, die Mu Dan *Tanghuang* hinzufügte, um dem chinesischen Leser die Lektüre zu erleichtern, extrem gekürzt wurden. Und dass, obwohl Mu Dan gerade in seine Übersetzungen große Hoffnungen gesetzt hatte und sie als Denkanstöße für die Weiterentwicklung der neuen Lyrik versteht. Mu Dans Nachlass soll ausführlich im 2. Teil dieser Arbeit behandelt werden.
- Kritik an Wang Zuoliangs Vorgehen übt u.a.
- Yi Bin: *Mu Dan yu zhongguo xinshi de lishi jiangou (Mu Dan und der historische Aufbau der neuen Lyrik)*, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2010, 336.
- 212 Zhou Yuliang: „Du Zha yiwen *Tanghuang*“ („Über Zhas Übersetzung von *Don Juan*“), in: *Dushu*, 6 (1981), 8-19.

- 213 Du Yunxie: „Yi Mu Dan (Zha Liangzheng)“ („Erinnerungen an Mu Dan (Zha Liangzheng)“), in: *Xinwanbao, xinghai (Hongkong)*, 58 (27.2.1979), 7-16.
- 214 Lin Fan (Guo Baowei): „Maopeng xia de qiaofu – yi ge qingnian liaojie de Mu Dan (Zha Liangzheng) wannian, shang, xia“ („Der Reisigsammler unter der Strohütte – Wie ein Jugendlicher die späten Jahre Mu Dans (Zha Liangzhengs) wahrnahm, 1. und 2. Teil“), in: *Xin wanbao, xinghai (Hongkong)*, 248 (13.11.1979), 10-19, und 255 (20.11.1979), 11-23 in 2 Teilen gedruckt.
- 215 Du Yunxie: „Huainian Mu Dan“ („Wir vermissen Mu Dan“), in: *Dushu*, 8 (1981), 10-14.
- 216 Lin Fan (Guo Baowei): „Yi Mu Dan wannian er san shi“ („Erinnerungen an zwei, drei Vorkommnisse während Mu Dans späten Jahren“), in: *Xingang*, 12 (1981), 15-24.
- 217 Du Yunxie: „Huainian Mu Dan“, speziell 10.
- 218 Yuan Kejia: Jiuyeji, 3.
- 219 Huang Xiuji, Fang Qian, Li Ping: *Zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao, gaodeng xuexiao wenke jiaocai (Konsultationsmaterial zur modernen chinesischen Literaturgeschichte, Unterrichtsmaterial für den Literaturunterricht an höheren Schulen)*, Beijing: Zhongyang guangbo dianshi daxue chubanshe, 1984.
- 220 Qu Wenzhe, Ye Xuefen, Ling Yu: *Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan (Ausgewählte moderne chinesische literarische Werke)*, Changsha: Hunan wenyi chubanshe, 1986.
- 221 Qian Gurong: *Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan (Ausgewählte moderne chinesische literarische Werke)*, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 1989.
- 222 Tang Tao: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenxue“ („Die Shanghaier Literatur in den mittleren 40er Jahren“), in: *Wenxue pinglun*, 2 (1992), 12-20, speziell 12.
- 223 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*.
- 224 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 19.
- 225 Tang Tao: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenxue“, speziell 12.
- 226 Yuan Kejia: „Xifang xiandaipai shi yu jiuye shiren“ („Die Lyrik der westliche Modernisten und die Dichter der 9 Blätter“), in: *Wenyi yanjiu*, 4 (1983), 9-16.
- 227 Wang Zuoliang: „Xinshi zhong de xiandaizhuyi – yi ge huigu“ („Der Modernismus in der neuen Lyrik – Ein Rückblick“), in: *Wenyi yanjiu*, 4 (1983), 17-25.
- 228 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.
- 229 Wang Zuoliang: „Xinshi zhong de xiandaizhuyi – yi ge huigu“, 18.
- 230 O. A.: „Zhanshi tan shi“, 8.
- 231 Zhou Liangpei: „Mu Dan manyi“, speziell 12.
- 232 Siehe dazu: O. A.: „Zhanshi tan shi“, 8. Sowie: An Qi: „Guanyu shi de hanxu“, 10-11.
- 233 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 655.
- 234 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.
- 235 Wang Zuoliang: „Mu Dan: youlai yu guisu“ („Mu Dan: Ursprung und Ausgang“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 1-10, speziell 1, 3.
- 236 Wang Zuoliang: „Tan Mu Dan de shi“ („Über Mu Dans Lyrik“); in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 1-7, speziell 1-2.

237 Siehe dazu:

Kang-I Sun Chang, Stephen Owen: *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 606.

Mao Zedong gebrauchte den Ausdruck während der Antirechtskampagne für diejenigen Intellektuellen, die während der 100 Blumen Kampagne ihre Meinung allzu kritisch über die Partei und deren Vorsitzenden äußerten. Für ihre Kritik wurden sie dementsprechend während der Antirechtskampagne als Konterrevolutionäre und Rechtsabweichler eingestuft.

238 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan*, Bd. 2, 3.

239 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.

240 Xie Mian: *Zhongguo xiandai shiren lun (Über moderne chinesische Dichter)*, Chongqing: Chongqing chubanshe, 1986.

241 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi*.

242 Lan Dizhi: „Lun sishi niandai de ‚xiandaishi‘ pai“ („Über die Gruppe der Lyrik der ‚Modernisten‘“), in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 1 (1983), 9-16.

243 Luo Hanchao: „Lun jinchaji, qiye, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“ („Über die die drei poetischen Strömungen der Jinchaji, Juligruppe, 9 Blätter Gruppe und ihre Verzahnung miteinander“); in: Luo Hanchao: *Zhongguo xiandai shige lun (Thesen zur modernen chinesischen Lyrik)*, Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1984, 205-345.

244 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan (xiudingban) (Ausgewählte Lyrik der 9 Blättergruppe (überarbeitete Ausgabe))*, Beijing: Renmin wenxu chubanshe, 2009, 387.

245 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan (Ausgewählte Lyrik der 9 Blättergruppe)*.

246 Gong Liu: *Shi yu chengshi*, 6-7.

247 Luo Hanchao: „Lun jinchaji, qiye, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“, 206.

248 Ebenda, 280-290.

249 Gong Liu: „*Jiuyeji de qishi*“, 19.

250 Yuan Kejia: *Jiuyeji*, 3.

251 Luo Hanchao: „Lun jinchaji, qiye, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“, 291-292.

252 Siehe dazu auch:

O. A.: „*Zhanshi tan shi*“, 8.

An Qi: „*Guanyu shi de hanxu*“, 10-11.

Schon 1958 wurde das Argument verstärkt benutzt, Mu Dans Lyrik sei „obskur“ und „unverständlich“. Dass Luo Hanchao selbst 1984 immer noch das gleiche Vokabular verwendet und Mu Dan sogar vorwirft, den „wesentlichen Charakter des Klassenkampfes dieses Zeitalters verwischt“ zu haben, ist ein eindeutiger Kotau vor der Zensur und zeigt gleichzeitig die bewusste Fortführung der maoistischen Ideologie und ihres Gedankenguts.

253 Luo Hanchao: „Lun jinchaji, qiye, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“, 300-303.

254 Tang Tao, Yan Jiayan: *Zhongguo xiandai wenxueshi (Geschichte der modernen chinesische Literatur)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1980.

255 Wang Yao: *Zhongguo xinwenxueshigao; xiuding chongban (Manuskript zur Geschichte der neuen chinesischen Literatur; neu aufgelegte, überarbeitete Auflage)*, Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1982.

256 Tang Tao, Yan Jiayan: *Zhongguo xiandai wenxueshi*, 207-379.

- 257 Tang Tao: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenxue“, speziell 12.
- 258 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*.
- 259 Tian Zhongji, Sun Changxi: *Zhongguo xiandai wenxueshi (xiudingben) (Geschichte der modernen chinesischen Literatur (Neuaufgabe))*, Jinan: Shandong wenyi chubanshe, 1985.
- Die Erstauflage erfolgte 1979. Bis 1985 wurde diese Literaturgeschichte jedes Jahr neu aufgelegt. Von 1979 bis 1985 erreichte die Gesamtauflage 77930 Bände und übte damit einen vergleichsweise großen Einfluss aus.
- 260 Tang Tao: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenxue“.
- 261 Lan Dizhi: „Lun sishi niandai de ‚xiandaishi‘ pai“.
- 262 Luo Hanchao: „Lun jinchaji, qiyue, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“.
- 263 Tang Shi: „Mu Dan lun“, 8.
- 264 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*.
- 265 Wu Jing: „Zhongguo, wei shijie tigong ling yi ge xuanze“ („China lässt der Welt die Wahl“), in: *Renmin ribao*, 7.3.2012.
- Siehe dazu auch:
www.renminribao.cn
- 266 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 267 Ebenda, 585.
- 268 Ebenda, 586.
- Tatsächlich vereint *Ein Gedicht in 8 Teilen* gerade gekonnt östliche und westliche Sichtweisen miteinander und darüber hinaus ein übergeordnetes religiöses Verständnis, das sich nicht auf eine bestimmte Konfession festlegt. Siehe dazu S. 208-213 meiner Arbeit und meine eigene Analyse des Gedichts.
- 269 Wang Zuoliang: „Xinshi zhong de xiandaizhuyi – yi ge huigu“.
- 270 Zhou Liangpei: *Shen gui zhijian*, 172.
- 271 O. A.: „Zhanshi tan shi“, 8.
- 272 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi*.
- 273 Mu Dan: *Mu Dan shi xuan (Ausgewählte Lyrik von Mu Dan)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1982.
- 274 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*.
- 275 Besonders ausdrucksstark äußert sich dieser Umstand bei
 Wei Yi: *Daxue yuwen xinbian (Neu verlegte Sprache und Literatur für die Universität)*, Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2006.
- Dieser Band erschien im Rahmen des 15. Jahresplan für das höhere Bildungswesen und dessen festgelegtem Unterrichtsmaterial (putong gaodeng jiaoyu ‚shiyiwu‘ guojia jihua jiaocai) und ist darum ideologisch besonders konform.
- Diese Problematik wird in dieser Arbeit noch weiter ausgeführt werden.
- 276 Mu Dan: *Mu Dan shi xuan*, 2.

Auf diese Tatsache verweist das Datum von 1982, das Du Yunxie auch bei der Veröffentlichung des Bandes 1986 unter sein Vorwort setzte. Damit wird der Leser indirekt auf die vierjährige Verzögerung der Publikation und gleichzeitig auf die Zensur hingewiesen, die mit den politischen Kampagnen von 1983 und 1984 verknüpft ist.

- 277 Der ironische Ausdruck stammt aus Lan Dizhis Nachwort zu seinem 2009 veröffentlichten Band *Jiuyepai shixuan (xiudingban)*, 387.
- 278 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 303.
- 279 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“.
- 280 Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“, 1-2.
- 281 Shao Yanxiang: „Chongxin faxian Mu Dan“.
- 282 Li Yi: „Huanghun li na dao duomu de shandian – lun Mu Dan dui zhongguo xinshi de gongxian“.
- Li Yi ist der erste und einzige Literaturkritiker, der von Mu Dans Lyrik als der „perfekten Vereinigung eines globalen und nationalen Charakters“ spricht.
- 283 Ebenda, speziell 15.
- 284 Ebenda, 16.
- 285 Wang Zuoliang: „Xinshi zhong de xiandaizhuyi – yi ge huigu“, 18.
- 286 Yuan Kejia: *Jiuyepai*, 3.
- 287 Zheng Ming: „Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo“ („Ein Rückblick zum Ende des Jahrhunderts: Metamorphosen in der chinesischen Sprache und das Schaffen der neuen chinesischen Lyrik“), in: *Wenxue pinglun*, 3 (1993), 19-25.
- 288 Li Yi: „Lun Mu Dan yu zhongguo xinshi de xiandai tezheng“ („Über die modernen Merkmale Mu Dans und der neuen chinesische Lyrik“), in: *Wenxue pinglun*, 5 (1997), 11-18.
- 289 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*.
- 290 Wu Xiaodong: „Huangjie shang de chensizhe: xi Mu Dan de Liewen“ („Der Sinnierende auf verlassenen Straßen: Eine Analyse von Mu Dans *Craquelée*“), in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 1 (1989), 16-22.
- 291 Tang Xiaodu: „Yuwang de meili huaduo: Mu Dan de Chun“ („Die wunderschönen Blumen der Begierde: Mu Dans *Frühling*“), in: *Mingzuo xinshang*, 3 (1993), 10-17.
- 292 Lan Dizhi: „Mu Dan: yong shenti sikao“ („Mu Dan: mit den Sinnen denken“); in: Ders.: *Xiandaishi de qinggan yu xingshi (Gefühl und Form der modernen Lyrik)*, Beijing: Huaxia chubanshe, 1994, 120-130.
- 293 Wang Zuoliang: „Tan Mu Dan de shi“ („Über Mu Dans Lyrik“), in: *Tianfu xinlun*, 3 (1995), 2-7.
- 294 Li Fang: „Beican de ,shouan de pingge‘: Mu Dan shige de shenmei tezheng“ („Der elende ‚von Schmerz geprägte Charakter‘: Ästhetische Merkmale in Mu Dans Lyrik“), in: *Yanbei shifan xueyuan xuebao*, 3 (1995), 17-23.
- 295 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*.
- 296 Mu Dan Li Fang (Ed.): *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 2, 91.
- Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Mu Dans Gedicht *Qishen er zhang (Ein Gebet in zwei Teilen)*, 3. Vers, 2. Zeile.
- 297 Siehe dazu:
- Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 585.

- Sowie:
- Tang Shi: „Mu Dan lun“, 8.
- 298 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.
- 299 Jiang Ruoshuo: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“, speziell 13-14.
- 300 Zhou Liangpei: *Shen gui zhijian*, 172.
- 301 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*, 303.
- 302 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.
- Siehe dazu:
- Tang Shi: „Mu Dan lun“, 8.
- Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 303 Siehe dazu folgende Artikel von Zheng Min, Wang Zuoliang, Lan Dizhi in *Yi ge minzu yijig qilai*
- Zheng Min: „Shiren yu maodun“ („Dichter und Widersprüche“), 30-42.
- Wang Zuoliang: „Yulai yu guisu“, 1-10.
- Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“, 60-77.
- 304 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi (1949-1959)*, Bd. 4, 513-517.
- Es handelt sich hierbei um das Gedicht *Zangge (Begräbnislied)*.
- 305 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“.
- 306 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“, speziell 17.
- 307 Li Yi: „Huanghun li na dao duomu de shandian: lun Mu Dan dui zhongguo xinshi de gongxian“, speziell 15.
- 308 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 309 Qian Liqun: *Fengfu de tongku: ,Tangjihede’ yu ,Hamuleite’ de dongyi (Der Schmerz der Bereicherung: Die östliche Verschiebung von ,Dante’ und ,Hamlet’)*, Changchun: Shidai wenyi chubanshe, 1993, 80-83.
- 310 Hong Zicheng, Liu Denghan: *Zhongguo dangdai xinshishi (Geschichte der zeitgenössischen neuen chinesischen Lyrik)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1993, 323-341, 327-330.
- 311 In den folgenden Literaturgeschichten aus den 80er und 90er Jahren wird Mu Dan nach wie vor in den Rahmen der 9 Blättergruppe eingebettet:
- Huang Xiuj: *Zhongguo xiandai wenxue fazhanshi (xiudingban) (Geschichte der Entwicklung der modernen chinesischen Literatur (überarbeitete Auflage))*, Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 1988, 633-638.
- Wang Jialiang, Jin Han: *Zhongguo xian dangdai wenxue (Moderne und zeitgenössische chinesische Literatur)*, Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 1995, 330-337.
- Kong Fanjin: *Ershi shiji zhongguo wenxueshi (Geschichte der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts)*, o.O.: Shandong wenyi chubanshe, 1997, 923.
- 312 Hong Zicheng, Liu Denghan: *Zhongguo dangdai xinshishi*, 327-330.
- 313 Siehe dazu:

- Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 94-99.
- Die These, Mu Dans Lyrik sei „eine Vereinigung des Intellekts, der Sinne und der Gefühle“, stammt von Wang Shengsi und ihrer Rezension „Shengming de bodong, zhixing de shenghua“.
- 314 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*.
- 315 Mu Dan: *Mu Dan shi xuan*.
- 316 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*.
- 317 Wang Shengsi: *Jiuye zhi shu chang qing – ‚Jiuye shiren‘ zuopin xuan (Der Baum der 9 Blätter ist auf ewig grün – Ausgewählte Lyrik der Dichter der ‚9 Blätter‘)*, Beijing: Huadong shifan daxue chubanshe, 1994.
- 318 Mu Dan: *Mu Dan shiwen quanji (Gesammelte Lyrik Mu Dans)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1996.
- 319 U. a. gibt es folgende Publikationen:
- Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*.
- Yu Zheng: *Jiuye shipai congjun (Eine Gesamtdarstellung der 9 Blätter Gruppe)*, Beijing: Haixia wenyi chubanshe, 2000.
- Tang Shi: *Yi ye shi tan (über die Lyrik des einen Blattes)*, Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 2000.
- Tang Shi: *Jiuye shiren: „Zhongguo xinshi“ de zhongxing (Die 9 Blätter Dichter: Der Höhepunkt der „neuen chinesischen Lyrik“)*, Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2009.
- 320 Mu Dan: *Mu Dan shiji*, 2 Bde.
- Die beiden Bände *Shi (Gedichte)*, (Band 1) und *Riji shuxin sanwen (Tagebücher, Briefe und Prosa)*, (Band 2) erschienen 2005, 2006 und 2014 (jedesmal im Renmin wenxue chubanshe).
- 321 Siehe dazu z. B.:
- Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen (Ed.): *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou (Repräsentative Werke Mu Dans: Das Ungeheuer)*, Beijing: Huaxia chubanshe, 2009.
- Von den hier abgedruckten 60 Gedichten stammen allein 46 aus der Periode 1937 – 1948, von 1957 dagegen nur 3, die restlichen 11 Gedichte wurden 1976 verfasst. Damit liegt das Schwergewicht dieses Bandes mit ausgewählter Lyrik Mu Dans eindeutig auf der ersten Schaffensperiode. Die Gedichte von 1976 und insbesondere von 1957, sind dagegen unterrepräsentiert.
- 322 Zhang Tongdao, Dao Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*.
- 323 Tang Shi: „Mu Dan lun“, 8.
- 324 Qian Liqun: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 325 Ebenda.
- 326 Zheng Min: „Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshu chuanguo“.
- 327 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3-4*.
- 328 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „‚Fenli‘ yu ‚huigui‘ - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“ („Abgetrennt‘ und ‚zurückgekehrt‘ – Gedanken der Konzeption zum illustrierten Band *Geschichte der chinesischen Literatur (20. Jahrhundert)*“), in: *Wenyi lilun yanjiu*, 1 (1995), 10-45.
- 329 Qian Liqun: „Fengfu de tongku: ‚Tangjihede‘ yu ‚Hamulete‘ de dongyi“, 81.

- 330 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ,huigui' - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“, 12.
- 331 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*.
- 332 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ,huigui' – huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“, 10.
- 333 Die erste Reaktion erfolgte 1998 von Wang Yi. Siehe dazu: Wang Yi: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“.
- 334 Zheng Min: „Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo“.
- 335 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ,huigui' – huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“, 11.
- 336 Wang Yi: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“, 8-12.
- 337 Mu Dan: *Mu Dan shiwen quanji*.
- 338 Mu Dan: *She de youhuo*.
- 339 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*.
- 340 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*.
- 341 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“, speziell 12.
- 342 Du Yunxie, Zhang Tongdao: *Xinan lianda xiandaishi chao (Gesammelte moderne Lyrik der Xinan lianda)*, Beijing: Zhongguo wenxue chubanshe, 1997.
- 343 Zhang Tongdao, Dai Dingnian: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*.
- 344 Zhang Tongdao: *Tanxian de fengqi: lun 20 shiji zhongguo xiandaizhuyi shichao (Die im Wind wehende Flagge der Expedition: Über die chinesische Modernismusströmung im 20. Jahrhundert)*, Hefei: Anhui jiaoyu chubanshe, 1998.
- 345 Erstmals offiziell in die Sekundarstufe als Pflichtlektüre wird Mu Dan 2000 vom Renmin jiaoyu chubanshe eingeführt. Der sog. „Verlag für die Bildung des Volkes“ wählt dabei nicht ohne Grund Mu Dans ideologisch konform scheinendes Gedicht *Preisung der Schönheit (Zanmei)*. Siehe dazu: Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyang xiudingben; bixiu), Yuwen (Unterricht für alle Ganztagssekundarschulen (überarbeitete, experimentelle Ausgabe für das Pflichtfach), Sprache und Literatur)*, Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 2000, Bd.3.
- 346 siehe dazu: Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu (Ed.): *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai) (Sprache und Literatur an der Universität (Unterrichtsmaterial für alle höheren Schulen mit Ganztagsunterricht))*, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 2001.
- 347 Zweifel an Mu Dan äußert ein Student der chinesischen Literatur, der zu der sogenannten „Generation“ gehört, „die nach 1980 geboren“ wurde. Mehr dazu auf S.50, dieser Arbeit. Siehe dazu den Blog von „Fruchtsaftstrohalm“ („Guozhi guazhitou“): „Yi ge 80 hou yan zhong de shiren Mu Dan“ („Der Dichter Mu Dan in den Augen eines nach 1980 Geborenen“), in: <http://blog.sina.com.cn/52gz>.
- 348 Siehe dazu: Qian Liqun, Li Qingxi, Hao Yuanbao: *Daxue yuwen (Sprache und Literatur an der Universität)*, Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2005.
- 349 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ,huigui' – huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“.
- 350 Ursprünglich ist es Tang Shi, der 1948 Mu Dan als „bewußten Modernisten“ („zijue de xiandaizhuyizhe“) bezeichnet. Siehe dazu: Tang Shi: „Mu Dan lun“, 8.

Eben diese Begründung ist es, die von Zhang Tongdao in *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3*, sowie von Qian Liqun und Wu Xiaodong in „Fenli' yu ,huigui' – huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji) de xiezuo gouxiang*“ für Mu Dans Einordnung an die Spitze angeführt wird.

351 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*.

352 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*.

353 Wang Zuoliang: „Xinshi zhong de xiandaizhuyi – yi ge huigu“, 18.

354 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 16.

355 Zheng Mins Artikel „Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuangzuo“ erschien 1997 im Kontext der „Anti-Modernisierungs Kampagne“.

356 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.

357 Siehe dazu:

Ma Wentong: „Tan Zha Liangzheng de shige fanyi“ („Über Zha Liangzhengs Übersetzen von Lyrik“);

Sun Jianping: „Zha Liangzheng yi *Augen Auniejin* de yishu chengjiu“ („Die künstlerischen Errungenschaften von Zha Liangzhengs Übersetzung von Ewgeni Onegin“);

Du Yunxie: „Mu Dan zhu yi de beihou“ („Der Hintergrund von Mu Dans Werk und seinen Übersetzungen“);

in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 78-85, 86-93, 110-121.

358 Siehe dazu:

Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.

Du Yunxie stellt in seinem Nachwort Mu Dan als „berühmten Dichter und Übersetzer“ vor, ohne aber sein übersetzerisches Werk zu konkretisieren.

359 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 214-215.

Diese Argumentation hindert Wang Yi 1998 nicht daran, den Verfechtern von Mu Dans Lyrik Scheinwissenschaftlichkeit und „persönliche Vorlieben“ vorzuwerfen.

Siehe dazu:

Wang Yi: „Weikun yu tuwei – guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“, 8-12.

360 Yuan Kejia: *Jiuyeji*, 3.

361 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 214-215.

362 Ebenda, 214-215.

Der Auszug der Rezensionen zu Mu Dans Lyrik „seit 1946“ befindet sich auf S. 122-129.

363 Gong Liu: „*Jiuyeji* de qishi“.

Die Kritik wurde in Auszügen abgedruckt in Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 129.

364 Ebenda.

365 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.

- 366 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan*, Bd. 2, 3.
- 367 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.
- 368 Ebenda.
- 369 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Qang Chaoing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 585.
- 370 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 371 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.
- 372 Während der Antirechtskampagne und auch während der Kulturrevolution wurde Lyrik mit ausländischem Charakter als bourgeois bezeichnet.
- Siehe dazu:
- Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 655.
- 373 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.
- 374 Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist der Blog von „Fruchtsaftstrohalm“ („guozhi guazhitou“): „Yi ge 80 hou yan zhong de shiren Mu Dan“.
- 375 Wang Bin: *Zhongguo xiandai shige mingjia mingzuo yuanbanku (Die Schatzkammer der Originalausgabe: Berühmte Werke berühmter Meister der modernen chinesischen Lyrik)*, Beijing: Zhongguo wenlian chubangongsi, 1992.
- 376 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*.
- 377 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 387.
- 378 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 379 Zheng Min: „Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo“.
- 380 Ebenda, speziell 19.
- 381 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“, 17.
- 382 Siehe dazu:
- Zhou Liangpei: „Mu Dan manyi“.
- Die Vorwürfe, die gegen Mu Dan während der Antirechtskampagne erhoben wurden, beobachtete Zhou Liangpei schon 1954, als Mu Dan nach seiner Rückkehr aus den USA prompt vom Vorsitzenden der Kulturbehörde in Tianjin einbestellt und zur „Selbstkritik eingeladen“ wurde und zwar wegen „der Europäisierung seiner Sprache, die sich zu stark von den Lesern entfernt.“
- 383 Li Yi: „Lun Mu Dan yu zhongguo xinshi de xiandai tezheng“ („Über die modernen Merkmale in Mu Dans und der neuen chinesischen Lyrik“), in: *Wenxue pinglun*, 5 (1997), 15-22.
- 384 Ebenda.
- 385 Mu Dan: *Mu Dan shiwen quanji*, 100-127, 128-180.
- 386 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 127-254, 255-307.
- 387 Sun Zhiming: „Wo suo liaojie de shiren Mu Dan“ („Der Dichter Mu Dan, wie ich ihn verstehe“), in: *Huanghe*, 5 (1997), 11-21.
- 388 Ebenda.

- 389 Ebenda.
- 390 Ebenda, 15-16.
- 391 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*.
- 392 Nachdem in den 80iger Jahren regelmäßig Übersetzungen von Mu Dan publiziert wurden, nimmt die Veröffentlichung mit den 90iger Jahren drastisch ab und setzt nach 2005 bis zum heutigen Stand vollständig aus. Siehe dazu auch Fußnote 7.
- 393 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben) (30 Jahre moderne chinesische Literatur (überarbeitete Auflage))*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1998.
- 394 Ebenda, 379.
- 395 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 1987, 585.
- 396 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.
- 397 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 585.
- 398 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 576.
- 399 Sun Kangyi, Yuwen Suo'an: *Jianqiao zhongguo wenxueshi*, Beijing: Beijing sanlian shudian, 2013, 578-580.
- 400 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu*.
- 401 Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu: *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai)*.
- 402 Yuan Kejia: *Jiuyeji*, 3.
- 403 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 576-577.
- 404 Zu den Gedichten *Die dämonische Anziehungskraft des Waldes* und *Ein Gedicht in 8 Teilen* siehe meine detaillierten Ausführungen auf den Seiten 250-255, 205-212 dieser Arbeit.
- 405 Beijing daxue et al.: *Xinshi xuan (zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao)*.
- 406 Huang Xiuji, Fang Qian, Li Ping: *Zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao, gaodeng xuexiao wenke jiaocai*.
- 407 Zhu Wenhua, Xu Daoming: *Xinbian zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan (Neu verlegte ausgewählte Werke der modernen chinesischen Literatur)*, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1996.
- 408 Hong Zicheng: *Zhongguo dangdai wenxueshi, zuopin xuan 1949-1976 (Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur, ausgewählte Werke von 1949-1976)*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2002.
- 409 Zhang Jian: *Zhongguo dangdai wenxue zuopin xuan (Ausgewählte Werke zeitgenössischer chinesischer Literatur)*, Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 2008.
- 410 Diese hohen Auflagezahlen weisen z.B. die beiden folgenden Literaturunterrichtsmaterialien für den Gebrauch in der Sekundarstufe und an der Universität auf:
- Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu*.
- Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu: *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai)*.
- 411 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 303.
- 412 Bei den folgenden Publikationen werden die religiösen Aspekte in Mu Dans Lyrik ausschließlich auf den katholischen, bzw. den evangelischen Glauben hin interpretiert, d.h. der chinesische traditionelle Glaube wird ausgeblendet. Außerdem bleibt der konkrete gesellschaftspolitische Kontext von Mu Dans Lyrik unberücksichtigt.

Siehe dazu u.a.:

Duan Congxue: „Lun Mu Dan shige zhong de zongjiao yishi“ („Über das religiöse Bewusstsein in Mu Dans Lyrik“), in: *Neijiang shifan xueyuan xuebao*, 3 (2005), 15-18.

Wang Yi: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“.

Bao Changbao: „Mu Dan yu *Shenjing* – jian lun Mu Dan de san bu shiju“ („Mu Dan und die *Bibel* – über 3 Versdramen Mu Dans“), in: *Zhongguo bijiao wenxue*, 4 (2001), 9-12.

Wu Yunshu: „Mu Dan de shige xiangxiang yu jidujiao huayu“ („Vorstellungskraft und evangelisches Vokabular in Mu Dans Lyrik“); in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 1 (2000), 11-15.

- 413 Siehe hierzu meine Analyse der Gedichte *Frühling, Ein Gedicht in 8 Teilen, Es zeigt sich im Verborgenen*, die einen vernetzten Interpretationsansatz verwendet auf S.202-204, 207-212, 222, 223-227 dieser Arbeit.
- 414 Yi Bin: *Mu Dan yu zhongguo xinshi de lishi jiangou (Mu Dan und der historische Aufbau der neuen chinesischen Lyrik)*, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2010.
- 415 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai, Textbook Series for 21st Century (Die Geschichte der chinesischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Materialien für den Unterricht im 21. Jahrhundert)*, 2 Bde., Guangzhou: Zhongshan daxue chubanshe, 2004, Bd. 1, 150.
- 416 Li Yi, Yi Bin: *Mu Dan yanjiu ziliao (Studienmaterial zu Mu Dan)*, 2 Bde., Beijing: Zhishi chanquan chubanshe, 2012.
- 417 Ma Wentong und Sun Jianping bevorzugen konsequent den Namen Zha Liangzheng, wenn sie von der übersetzerischen Tätigkeit Mu Dans sprechen.

Siehe dazu:

Ma Wentong: „Tan Zha Liangzheng de shige fanyi“;

Sun Jianping: „Zha Liangzheng yi *Augen Auniejin* de yishu chengjiu“;

in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 78-85, 86-93.

- 418 Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 232.
- 419 Wang Yi: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi“, 8.
- 420 Mu Dan: *She de youhuo*.
- 421 Der Band wurde stets von Meng Chen herausgegeben und zwar jeweils im gleichen Verlag, dem Huaxia chubanshe.
- 422 Zhou Liangpei: *Zhongguo xinshi ku, Mu Dan shi xuan (Schatzkammer der neuen chinesischen Lyrik, Ausgewählte Lyrik von Mu Dan)*, 10 Bde., Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2000, Bd. 8.
- 2003 erfolgt ausschließlich eine Neuauflage des 8. Bandes *Mu Dan shi xuan*.
- Siehe dazu:
- Zhou Liangpei: *Mu Dan shi xuan*, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2003.
- 423 Mo Hua, Xue Feng: *Xin wenxue beilin (Meilensteine der neuen Literatur)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2000.
- 424 Zhu Zhai, Yan Jiayan: *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu, Mu Dan shiji (1939-1945) (100 herausragende Bücher chinesischer Literatur aus 100 Jahren, Lyrik Mu Dans (1939-1945))*. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2001.
- 425 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 426 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan*, Bd. 2, 3.

427 Siehe dazu:

Jiang Ruoshui: „*Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan*“, 12.

Mu Dan: *Mu Dan shiwen quanji*, 5.

Das Vorwort zu diesem Band wurde von Xie Mian verfasst, der sich besonders 2009 mit seiner *Zhongguo xinshi zongxi*, der *Anthologie der neuen chinesischen Lyrik*, zu einem der wichtigsten Befürworter Mu Dans nach der Jahrtausendwende entwickelt.

428 Siehe dazu:

Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shige de yanbian guiji ji qi tezheng“; Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77, 169-184.

429 Jiang Ruoshui: „*Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan*“, 12.

430 Zheng Min: „*Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo*“, speziell 12.

431 Siehe dazu:

Li Zhi: „*Fandui shige chuanguo de bu liang qingxiang ji fandang niliu*“, speziell 12.

Bereits 1948 äußert Jin Jun ähnliche Kritik in „*Tiqu zhexie banjiaoshe*“, speziell 8.

432 Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77, speziell 76.

433 Jiang Ruoshui: „*Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan*“, 16-17.

434 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 221.

435 Jiang Ruoshui: „*Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan*, 18.

436 Siehe dazu auch meine Gedichtanalyse des *Mai* auf S.195-201 dieser Arbeit.

437 Li Zhi: „*Fandui shige chuanguo de bu liang qingxiang ji fandang niliu*“, speziell 12.

438 Jiang Ruoshui: „*Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan*“, 15-18.

439 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan*, Bd. 2, 3.

440 Jiang Ruoshui: „*Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan*“, 12.

441 Duan Congxue: „*Mu Dan dui kangri zhanzheng de rentong ji qi shifeng de zhuanbian*“ („*Mu Dans Befürwortung des antijapanischen Widerstandskrieges und Umwälzungen in seinem dichterischen Stil*“), in: *Shehui kexue zhanxian*, 4 (2005), 9-15.

442 Duan Congxue: „*Huidao Mu Dan de fengfuxing yu fuzaxing*“, in: *Xinshi pinglun*, 1 (2006), 10-22.

443 Wang Jiabin: „*Mu Dan yu ,qu zhongguohua*“.

444 Am 6.3.2011 erhielt Jiang Ruoshui z. B. in seiner Eigenschaft als Literaturkritiker einen Preis des 9. Kongresses für chinesische Literatur, 2010 (*dijujie huayu wenxuejiang 2010 niandu wenxue pinglunjia*).

Siehe dazu:

<http://www.baik.com/wiki/%E6%B1%9F%ES%BC%B1%E6%B0%B4&prd=button-citiao2>

445 Wang Jiabin: „*Mu Dan yu ,qu zhongguohua*“, 20-32.

- 446 Xi Chuan: *Zai chaolong zhijian – rang mengmianren shuohua (Die Kette des Abschreibens – Lasst den Vermummten sprechen)*, Beijing: Dongfang chuban zhongxin, 1997, 54.
- 447 Zhou Yuliang: „Mu Dan de shi he yi shi“ („Mu Dans Lyrik und seine Übersetzungen von Lyrik“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 19-29.
- 448 Zhang Songjian: „Aodeng zai zhongguo: wenxue yinxiang yu wenhua woxuan“.
- 449 Chen Boliang: „Bu xiu de aiguo shiren“ („Ein unsterblicher patriotischer Dichter“), in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 206-209.
- 450 Yuan Kejia: *Jiuyejj*, 3.
- 451 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing – chonggu Mu Dan“.
- 452 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 1-2, 17-20, 64-75, 82, 102-105, 106-109, 110.
- 453 Ebenda, 1, 115-122.
- 454 Yi Bin: *Mu Dan pingzhuan (Kommentierte Biographie Mu Dans)*, Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2012.
- 455 U.a. weist Duan Congxue auf die „besondere Bedeutung der frühen Schaffensperiode Mu Dans hin. Zum einen, um dessen „Selbstverständnis“ in seiner Lyrik nachzuvollziehen, zum anderen außerdem, um allgemein „das Entstehen und die Entwicklung der modernistischen Merkmale“ in der neuen Lyrik zu verstehen.
- Siehe dazu:
- Duan Congxue: „Lun Mu Dan de zaoqi shige chuanguo“ („Über Mu Dans poetisches Schaffen der Frühperiode“, in: *Hainan shifan xueyuan xuebao*, 1 (2004), 8-10.
- 456 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, 2 Bde. .
- 457 Shiji wenxue 60 jia bian: *Mu Dan jingxuanji (Erstklassige ausgewählte Lyrik Mu Dans)*, Beijing: Beijing yanshan chubanshe, 2006.
- Die Auflage von *Mu Dan jingxuanji* beträgt jedoch nur 4100 Exemplare und ist einmalig.
- 458 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, 2 Bde. .
- 459 Mu Dan: *She de youhuo*, 1-2.
- 460 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*.
- 461 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 387.
- 462 Ebenda, 1.
- 463 Ebenda, 1.
- 464 Ebenda, 387.
- 465 Ebenda, 387.
- 466 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*.
- 467 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 387.
- 468 Ebenda, 389.
- 469 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 585.

- 470 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 7.
- 471 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan*, Bd. 2, 3.
- 472 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 8.
- 473 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*, 5.
- 474 Duan Congxue: „Huidao Mu Dan de fengfuxing yu fuzaxing“, speziell 11.
- 475 Diese Herangehensweise zeigt sich besonders anschaulich z.B. in:
 Wang Yao: *Zhongguo xinwenxueshigao (xiuding chongban)*.
 Tian Zhongqi, Sun Changxi: *Zhongguo xiandai wenxueshi (xiudingben)*.
- 476 So z.B. in der 2004 publizierten *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai* von Huang Xiuji.
- 477 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 303.
- 478 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*, 31.
- 479 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 7.
- 480 Ebenda, 7.
- 481 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 482 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 8.
- 483 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (Mu Dan juan)*.
- 484 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1917-1938)*.
- 485 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 301.
- 486 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, speziell 7-8.
- 487 Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77.
- 488 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 301.
- 489 Ebenda, 302.
- 490 Ebenda.
- 491 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi*, 1-7, 8-14, 14-22, 22-25, 25-33.
- 492 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 303.
- 493 Ebenda, 303-308
- 494 Ebenda, 309
- 495 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu, Mu Dan juan*, 299.
- 496 Ebenda, 289.
- 497 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu 1937-1949*, 310.
- 498 Qian Liqun: *Fengfu de tongku: ,Tangjihede' yu ,Hamuleite' de dongyi*, 81.

- 499 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu*, (*Mu Dan juan*), 299.
- 500 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan*, 387.
- 501 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*, 31.
- 502 Diese Tendenz zeigt sich nicht nur bei den Bänden für den Literaturunterricht in der Sekundarstufe und Universität wie dem *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyán xiudingben, bixiu)*, Yuwen, Bd.3 von 2000 und dem Daxue yuwen (*Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai*) von 2001, die Mu Dans *Preisung der Schönheit* als Pflichtlektüre einführen, sondern auch Jahre später in dem 2004 publizierten *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai von Huang Xiuji*.
- 503 Xie Mian (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi*.
- 504 Xie Mian (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959*, Bd. 4, 9.
- 505 Der Ausdruck, der ursprünglich von Yuan Kejia (*Jiuyejì*, S. 3) stammt, wird von Chen Boliang auch noch 2004 in seiner *Mu Dan zhuan*, u.a. S. 1, als entscheidendes Kriterium für den Wert von Mu Dans Lyrik angeführt
- 506 Im 3. Band der *Zhongguo xinshi zongxi* für den Zeitraum von 1937-1949, den Wu Xiaodong zusammen mit Xie Mian als Hauptherausgeber publiziert hat, wird Mu Dan mit 29 Gedichten gewürdigt, was die höchste Anzahl an Gedichten aller hier vertretener Lyriker ist. Er wird den Dichtern der Xinanlianda zugeordnet (S. 201-264).
- In dem von Cheng Guangwei verlegten 6. Band der *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979*, ist Mu Dan ebenfalls mit 28 Gedichten der wichtigste Repräsentant (S. 1-50).
- Mu Dan wird hier in den „dunklen Schatten der ‚Kulturrevolution‘“ („Wenge‘ de yinying“) eingereiht. Es fällt jedoch auf, dass Mu Dans Gedichte im 6. Band als erstes abgedruckt werden, während sie im 3. Band das Schlusslicht aller Vertreter der Xinanlianda bilden, obwohl ihm aufgrund der größten Anzahl an Gedichten auch hier die bedeutendste Position zugestanden wird.
- 507 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 508 Xie Mian, Wu Xiaodong: *Zhongguo xinshi zongxi, 1937-1949*, Bd. 3, 10-11.
- 509 Ebenda, 20.
- 510 Ebenda, 25, 35.
- 511 Ebenda, 30-33, speziell 32-33.
- 512 Siehe dazu:
- Liang Bingjun (Leung Ping Kwan): „Mu Dan yu xiandai de ‚wo‘“ („Mu Dan und das moderne ‚Ich‘“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 43-54.
- 513 Li Zhuoxiong: „Yuwang de anshi he xiguan de yingke“ („Die Dunkelkammer der Begierde und die kämpfende Seele: Mu Dan“); in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku – huainian shiren fanyijia Mu Dan*, 74-93.
- 514 Xie Mian, Wu Xiaodong: *Zhongguo xinshi zongxi, 1937-1949*, Bd. 3, 34-36, speziell 36.
- 515 Huang Canran: „Mu Dan: zanmei zhi hou de shiwang“ („Mu Dan: Die Enttäuschung nach der Preisung der Schönheit“); in: Ders: *Biyao de jiaodu (Der unvermeidbare Blickwinkel)*, Liaoning: Liaoning jiaoyu chubanshe, 2001, 50-60, speziell 58.
- 516 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (Mu Dan juan)*, 299.
- 517 Duan Congxue: „Lun Mu Dan 50 niandai de shige chuanguo“ („Über Mu Dans poetisches Werk der 50er Jahre“), in: *Beilin shifan daxue xuebao*, 3 (2002), 7-9.
- 518 Song Binghui: „Xin zhongguo de Mu Dan“ („Der Mu Dan des neuen Chinas“), in: *Dangdai zuojia pinglun*, 2 (2000), 8-16.

- 519 Hu Xudong: „1957 nian Mu Dan de duan can ‚chongxian‘“ („Das kurze ‚erneute Auftauchen‘ Mu Dans 1957“), in: *Xinshi pinglun*, 1 (2006), 7-12.
- 520 Liu Zhirong: *Qianzai xiezu: 1946-1976 (Die versteckten Werke: 1949-1976)*, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2007, 60.
- 521 Xie Mian: *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959*, Bd. 4, 513-517.
- 522 Xie Mian, Cheng Guangwei: *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979*, Bd. 6, 7.
- 523 Xie Mian, Wang Guangming: *Zhongguo xinshi zongxi, 1979-1989*, Bd. 7, 9-31, speziell 15-17.
- 524 Ebenda, 9.
- 525 Ebenda, 17.
- 526 Siehe dazu u. a.: Du Yunxie: „Mu Dan zhu yi de bei hou“ („Der Hintergrund zu Mu Dans Dichtung und seinen Übersetzungen“);
Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“;
Wang Zuoliang: „Mu Dan: youlai yu guisu“;
in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 110-121, 60-77, 1-10.
- 527 Li Yi: „Mu Dan yanjiu shuping“ („Darstellung und Beurteilung der Studien zu Mu Dan“), in: *Shitansuo*, 4 (1996), 10-13.
- 528 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (Mu Dan juan)*, 299.
- 529 Siehe dazu:
Wang Yi: *Zhongguo xiandai zhuyi shige shilun (1925-1949) (Thesen zur Geschichte der modernistischen chinesischen Lyrik (1925-1949))*, Beijing: Xinan shifan daxue chubanshe, 1998, 45.
- 530 Du Yunxie und Zhang Tongdao haben eine Reihe von Publikationen initiiert, die 1996 mit der *Guoli xinlianhe daxue (Geschichte der staatlichen Xinlianhe daxue)* beginnen. Offiziell wird sie von den „Pekinger Freunden der Xinlianhe daxue“ („Xinlianhe daxue Beijing xiaoyou“) herausgegeben.
Dabei stellt Du Yunxie eine besondere Koryphäe dar, ist er doch selber ehemaliger Student der Xinlianhe. Zhang Tongdao repräsentiert hingegen die jüngere Generation, die sich auch u.a. 1997 in *Fengfu he fengfu de tongku* zu Wort meldet.
Auffälligerweise bleiben nach 2000 die Beiträge von Zhang Tongdao zu Mu Dans Forschung aus.
Siehe dazu:
Xinlianhe daxue Beijing xiaoyou (Ed.): *Guoli xinlianhe daxue xiaoshi (Geschichte der staatlichen Xinlianhe daxue)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1996.
Du Yunxie, Zhang Tongdao (Ed.): *Xinlianhe xiandai shi chao*.
Beijing daxue, Qinghua daxue, Nankai daxue, Yunnan shifan daxue (Ed.): *Guoli xinlianhe daxue shiliao (Historisches Material zur staatlichen Xinlianhe daxue)*, 6 Bde., Kunming: Yunnan jiaoyu chubanshe, 1998.
Zhang Qilian: *Zhongguo jiaoyushi shang de yi ci chuangu – Xinlianhe daxue xiang qian dian luxingtuan jishi (Eine Pioniersleistung in der Geschichte der Erziehung – Die Chronik der Hunan, Guizhou, Yunnan Reisegruppe)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1999.
- 531 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 576-577.
- 532 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 80-82.

- 533 Yuan Kejia behauptet im Vorwort zum *Jiuyejì*, S. 3, Mu Dan sei ein „unsterblicher, herausragender patriotischer Dichter“.
- 534 Siehe dazu:
- Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 310.
- Diese Schutzthese führt Chen Boliang schon 1997 in *Fengfu he fengfu de tongku* an.
- Siehe dazu:
- Chen Boliang: „Bu xiu de aiguo shiren“, in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 206-209.
- 535 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 576.
- 536 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 537 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (Mu Dan juan)*, 299.
- 538 Wang Yi: *Zhongguo xiandaizhuyi shige shilun (1925-1949)*, 45.
- 539 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 576-577.
- 540 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 146-149.
- sowie:
- Mu Dan: *Mu Dan shiwen quanji*, 140-143.
- 541 Siehe dazu z. B.:
- Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*.
- 542 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 577.
- 543 Ebenda, 577.
- 544 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580-581.
- 545 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 575.
- 546 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 77.
- 547 Ebenda, 128-136.
- 548 Zhu Zhai, Yan Jiayan: *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu, Mu Dan shiji (1939-1945)*, 46-47.
- 549 Li Zhangbin hat auf die wichtigsten Fehler in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans* hingewiesen.
- Siehe dazu:
- Li Zhangbin: „Guanyu *Mu Dan shiwenji* de pimiu he shulou“ („Über Fehler und Versäumnisse in der *Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*“), in: *Bolan qunshu*, 12 (2007), 8-12.
- 550 Xie Mian, Cheng Guangwei (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979*, Bd. 6, 50.
- 551 Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian (Neu verlegte Werke Mu Dans)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2011, 10.
- Dieser Band ausgewählter Lyrik erschien in der „Reihe neu aufgelegter Werke moderner chinesischer Autoren“ („Zhongguo xiandai zuojia zuopin xinbian congshu“).
- 552 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 368-370.

- 553 Xie Mian, Cheng Guangwei (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979*, Bd. 6, 44-46.
- 554 Li Zhangbin: „Guanyu *Mu Dan shiwenji* de pimiu he shulou“.
- 555 Cao Xuefeng: „*Falü xiang aiqing shi yizuo – tan Mu Dan shiwenji de yi ge pilou*“ („*Das Gesetz gleicht der Liebe ist eine Übersetzung – Über einen Fehler in der Sammlung der Lyrik und Schriften Mu Dans*“), in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 6 (2008), 18-22.
- 556 Der nahezu unbekannte Dichter Shao Yanxiang (1933-) gibt an, in seinem Werk entscheidend von Mu Dans Lyrik beeinflusst worden zu sein. Dabei bezieht er sich auf eine Ausgabe von Mu Dans Lyrik, die er in seiner Jugend in den 40er Jahren gelesen hat, vermutlich das *Mu Dan shiji (1939-1945)*. Dieser Band habe, so Shao Yanxiang, besonders „viele Druckfehler“ enthalten.
- Auch Wang Zuoliang verweist in seinem Essay „*Yi ge zhongguo shiren*“ („*Ein chinesischer Dichter*“) auf die fehlerhafte Ausgabe, die aufgrund der Kriegswirren in den 40er Jahren nur in einem vergleichsweise begrenzten Radius zirkulieren konnte.
- Siehe dazu:
- Shao Yanxiang: *Zhao linghun – Shao Yanxiang siren juan zong: 1945-1976 (Die Seele suchen – Der persönliche Band über Shao Yanxiangs Religion: 1945-1976)*, Guilin: Guangxi shifan daxue chubanshe, 2004, 5-6.
- Wang Zuuoliang: „*Yi ge zhongguo shiren*“, speziell 12.
- 557 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948) (Mu Dans eigene Auswahl seiner Lyriksammlung (1937-1948))*, Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, 2010.
- 558 Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 9.
- 559 Ebenda, 10.
- 560 Ebenda, 9.
- 561 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 191.
- 562 Ebenda, 191.
- 563 Ebenda, 191.
- 564 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, 2 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2014.
- 565 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 2014, 402.
- 566 Ebenda, Vorwort, 01.
- 567 Ebenda, Vorwort, 01.
- 568 Siehe dazu: Mu Dan: *Mu Dan shi quanji*, 267-268, 60-61. Sowie: Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 164-165.
- 569 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 2014, 317.
- 570 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 2014, 247-250, speziell 249.
- 571 Ebenda, 247-248.
- 572 Mu Dan: *Mu Dan shi quanji*, 357.
- 573 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 2014, Vorwort, 01.
- 574 Ebenda, Vorwort, 01.

- 575 Ebenda, Vorwort, 01.
- 576 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937 – 1948)*, 132, 164.
- 577 Ebenda, 164.
- 578 Ebenda, 160.
- 579 Ebenda, 160.
- 580 Das Interview mit Zha Mingzhuan wurde von mir am 22. Mai 2007 in der Literaturfakultät der Nankai Universität in Tianjin geführt.
- 581 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 12.
- 582 Interview mit Zha Mingzhuan vom 22. Mai 2007.
- 583 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 187-189.
- 584 Yuan Kejia: *Jiuyeyi*, 3.
- 585 Z. B. werden in der Reihe *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu* von Zhu Zhai und Yan Jiayan 2001 Mu Dans Gedichte *Hinausjagen (Dachuqu)*, *Gegenangriff auf die Basis (Fangong jidi)*, *Den Soldaten gewidmet (Gei zhanshi)* als „Werke voller patriotischer Leidenschaft“ beschrieben.
- Siehe dazu:
- Zhu Zhai, Yan Jiayan: *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu, Mu Dan shiji (1939-1945)*, 3-4.
- 586 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 187, 188.
- 587 Tang Tao: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenxue“, speziell 12.
- 588 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 168-176.
- 589 Ebenda, 176-186.
- Xie Mian veröffentlichte den Artikel „Yi ke xing liang zai tian bian“ („Ein Stern leuchtet am Himmel auf“) ursprünglich in der 3. Ausgabe der *Mingzuo xinshang*, 1997, 12-20.
- 590 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 191.
- 591 Shao Yanxiang: „Chongxin faxian Mu Dan“, speziell 15.
- 592 Li Yi (Ed.): *Mu Dan zuopin xinbian*, 6.
- 593 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, 2 Bde. .
- 594 Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 9.
- 595 Ebenda, 9.
- 596 Qian Liqun: *Fengfu de tongku: ,Tanjihede' yu ,Hamuleite' de dongyi*, 80-83.
- 597 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan*, Bd. 2, 3.
- 598 Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 4-5.
- 599 Zhang Yu: „Nanbei caizi cainü de da huichuan – ping *Zhongguo xinshi*“, speziell 3.
- 600 Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 7-8.

- 601 Tang Shi: „Mu Dan lun“, 8.
- 602 Zhang Songjian: „Aodeng zai zhongguo: wenxue yinxiang yu wenhua woxuan“.
- 603 Li Yi: Mu Dan zuopin xinbian, 7.
- 604 Diese Zweifel äußert z. B. ein Student der sog. „nach 1980 geborenen Generation“ in seinem Blog „Fruchtsaftstrohalm“ („guozhi guazhitou“): „Yi ge 80 hou yan zhong de shiren Mu Dan“.
- 605 Tang Tao: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai wenxue“, speziell 12.
- 606 Yuan Kejia: *Jiuyeji*.
- 607 Mu Lingqi: *Bayeji (Die Sammlung der 8 Blätter)*, Hongkong: Sanlian shudian Xianggang fendian, meiguo *Qiushui zazhishe*, 1984.
- 608 Diese Formulierung benutzen z. B. Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, Ausgabe von 2009, S. 1, sowie Zha Mingchuan im *Mu Dan zixuan shiji*, S. 160.
- 609 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 15.
- 610 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 585.
- 611 Xie Mian, Cheng Guangwei: *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979*, Bd. 6, 1-50.
- 612 1980 erschien zum ersten Mal ein Teil des dichterischen Nachlasses Mu Dans in der 2. Ausgabe *Shikan* unter der Kolumne „Mu Dan yizuo xuan“ („Ausgewählte Werke aus Mu Dans Nachlass“).
- Mu Dan: *Yanchu (Die Aufführung)*, *Chun (Der Frühling)*, *Youyi (Die Freundschaft)*, *Das Selbst (Ziji)*, *Qiu (Herbst)*, *Dong (Winter)*, in: *Shikan*, 2 (1980), 9-14.
- 613 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*.
- 614 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 160.
- 615 Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“, speziell 1.
- 616 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 01.
- 617 Tang Tao, Yan Jiayan (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxueshi*, 207-379.
- Wang Yao (Ed.): *Zhongguo xinwenxueshigao (xiuding chongban)*, 1-2.
- 618 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 01.
- 619 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*.
- 620 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 01.
- 621 Tang Tao, Yan Jiayan (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxueshi*, 207-379.
- 622 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 01.
- 623 Ebenda, 1.
- 624 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ‚huigui‘ - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“.
- 625 Qian Liqun, Li Qingxi, Hao Yuanbao (Ed.): *Daxue yuwen*, 2-3.
- 626 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 02.

- 627 Ebenda, 02.
- 628 Ebenda, 02.
- 629 Ebenda, 1.
- 630 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, Shige juan, Bd. 2, 3.*
- 631 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen: *Mu Dan daibiaozuo, Yeshou, 1.*
- 632 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben).*
- 633 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian.*
- 634 Ebenda, 578-590, speziell 585-586.
- 635 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*, 580-596, speziell 580.
- 636 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ,huigui' - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“, 12.
- 637 Qian Liqun: *Fengfu he fengfu de tongku: ,Tangjihede' yu ,Hamuleite' de dongyi*, 80-83.
- 638 Die Publikation erfolgte in zwei Teilen:
- Qian Liqun: „Lu Xun yu Mu Dan (shang)“ („Lu Xun und Mu Dan (1. Teil)“), in: *Zhonghua dushubao*, 40 (15.10.1997), 7-9.
- Qian Liqun: „Lu Xun yu Mu Dan (xia)“ („Lu Xun und Mu Dan (2. Teil)“), in: *Zhonghua dushubao*, 41 (23.10.1997), 9-11.
- 639 Siehe dazu:
- Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 553-560.
- Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*, 555-562, 578-590.
- 640 Qian Liqun, Wu Xiaodong: „Fenli' yu ,huigui' - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“.
- Qian Liqun und Wu Xiaodong betrachten die alte Einteilung der chinesischen Schriftsteller im 20. Jahrhundert als überholt.
- 641 Qian Liqun: „Lu Xun yu Mu Dan (shang)“.
- 642 Lu Xun: „Kuangren rijì“ („Tagebuch eines Verrückten“); in: Ders: *Lu Xun xiaoshuo quan bian (Gesammelte Romane von Lu Xun)*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2013, 3-15, speziell 14.
- 643 Diese Formulierung benutzt Qian Liqun in „Fenli' yu ,huigui' - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“.
- 644 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*, 585 – 586
- 645 Zheng Min, die als wichtiges Mitglied der 9 Blätter Gruppe angesehen wird, zweifelt selber den Begriff der 9 Blättergruppe vehement an.
- Siehe dazu:
- Zheng Min, Li Runxia: „Shi yu zhexue de qidian – Zheng Min fangtan“ („Lyrik und der philosophische Ausgangspunkt – Ein Interview mit Zheng Min“); in: *Xinshi pinglun*, 1 (2005), 18-24.
- 646 Li Yi: „Lun Mu Dan yu zhongguo xinshi de xiandai tezheng“, 15-22, speziell 16.
- 647 Li Yi: *Zhongguo xiandai xinshi yu gudian shige de chuantong (Die moderne neue chinesische Lyrik und die Traditionen der klassischen Lyrik)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2008, 331 -334.

- 648 Li Yi: *Zhongguo xiandai xinshi yu gudian shige de chuantong*, 331.
- 649 Xia Yuaming: „Mu Dan shi yu zhongguo chuantong wenhua“ („Mu Dans Lyrik und die traditionelle chinesische Kultur“), in: *Hainan shifan xueyuan xuebao*, 4 (2004), 3 – 4.
- 650 Luo Zhenya: „Duikang ‚gudian‘ de beihou – lun Mu Dan shige de ‚chuantongxing‘“ („Der Hintergrund des Widerstandes gegen das ‚Klassische‘ – Über den ‚traditionellen Charakter‘ in Mu Dans Lyrik“), in: *Nankai xuebao*, 3 (2007), 8 – 9.
- 651 Xia Yuanming: „Mu Dan shi yu zhongguo chuantong wenhua“, 3.
- 652 Luo Zhenya: „Duikang ‚gudian‘ de beihou – lun Mu Dan shige de ‚chuantongxing‘“, 8.
- 653 Cheng Guangwei et al.: *Zhongguo xiandai wenxueshi (Geschichte der modernen chinesischen Literatur)*, Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2009.
- 654 Ebenda, 53- 62, 63–72.
- 655 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*, 579.
Neben Mu Dan werden auch Zheng Min, Du Yunxie, Yuan Kejia, Wang Zuoliang et al. zur „Gruppe der neuen chinesischen Lyrik“ gerechnet.
- 656 Du Yunxie, Zhang Tongdao: *Xinanlianda xiandai shi chao*.
- 657 Zur Aufnahme von Mu Dans Lyrik in die Sekundarstufe und den universitären Bereich, siehe:
Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi: *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyang xiudingben, bixiu), Yuwen*, Bd. 3, 40-46.
Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu: *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai)*, 45-51.
- 658 Hong Zicheng: *Zhongguo dangdai wenxueshi (Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur)*, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1999.
- 659 Chen Sihe: *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng (Unterrichtsplan für die Geschichte der zeitgenössischen chinesischen Literatur)*, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1999.
- 660 Hong Zicheng: *Zhongguo dangdai wenxueshi*, 55-65. Speziell 61-62.
- 661 Ebenda, 62.
- 662 Ebenda, 206-221, speziell 210-212.
- 663 Mu Lingqi: *Bayeji*.
- 664 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 665 So lautet das Credo von Chen Sihe und Wang Xiaoming, als sie 1989 fordern, die Literaturgeschichte neu zu schreiben.
Siehe dazu:
Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“, 1.
- 666 Chen Sihe: *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng*, 1.
- 667 Ebenda, 1
- 668 Ebenda, 103-115.
- 669 Huang Canran: „Zanmei hou de shiwang“.

- 670 Hong Zicheng: *Zhongguo dangdai wenxueshi*.
Chen Sihe: *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng*.
- 671 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*, 1998.
- 672 Qian Liqun: *20 shiji zhongguo wenxue mingzuo zhongxuesheng daoduben shige juan (Leseanleitung für Sekundärschüler für berühmte Werke chinesischer Literatur des 20. Jahrhunderts, Lyrikband)*, Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 1999.
- 673 Chen Sihe: *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng*, 1.
- 674 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyangben, bixiu)*, Yuwen, Bd.3.
- 675 Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu (Ed.): *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai)*.
- 676 Yuan Kejia: *Jiuyeji*.
- 677 Mu Lingxu: *Bayeji*.
- 678 Diese 6 Gedichte finden sich in Qian Liquns *20 shiji zhongguo wenxue mingzuo zhongxuesheng daduben, shige juan* auf S.50-65.
- 679 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Zhongdeng shifan xuexiao yuwen jiaokeshu (shiyongben) (Unterrichtsband für Sprache und Literatur an allgemeinbildenden Schulen (Versuchsband))*, Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 1999.
- 680 Ebenda, 42.
- 681 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyangben, bixiu)*, Yuwen, Bd. 3.
- 682 Yuwen chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Putong gaozhong kecheng biao zhun shiyangben jiaokeshu gaozhong: yuwen bixiu (Experimentelles Unterrichtsbuch auf dem Niveau der allgemeinbildenden Oberstufe: Pflichtfach Sprache und Literatur in der Oberstufe)*, Bd. 1, Beijing: Yuwen chubanshe, 2000.
- 683 Diese ursprüngliche Schutzbehauptung Yuan Kejas aus dem Vorwort des *Jiuyeji* (S. 3) wird in den Unterrichtsbänden von nun an gebetsmühlenartig wiederholt. Siehe dazu die folgenden Ausführungen dieser Arbeit.
- 684 Siehe dazu:
Qian Liqun: *20 shiji zhongguo wenxue mingzuo zhongxuesheng daoduben, shige juan*.
- 685 Zhu Zhai, Yan Jiayan: *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu, Mu Dan shiji (1938-1945)*, 3-4
- 686 Dass er den patriotischen Charakter als das entscheidende Qualitätsmerkmal Mu Dans und seiner Lyrik ansieht, verdeutlicht Du Yunxie in seinem Nachwort zu *Yi ge minzu yijing qilai*, S.214-215.
- 687 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyangben, bixiu)* Yuwen, Bd. 3, 2000, 50-51.
- 688 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.) *Quanrizhi putong gaoji zhongxuejiaokeshu (shiyangben, bixiu)*, Yuwen disance , 2003, Bd. 3, 50-51.
- 689 Jin Jun: „Tiqu zhexie banjiaoshi“, 4-8.
- 690 Ebenda, speziell 7.
- 691 Ebenda, speziell 8.
- 692 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*.

- 693 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyuan xiudingben, bixiu)*, Yuwen, Bd. 3, 2003, 50.
- 694 Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi (Ed.): *Jiaoshi yongshu; Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyuan xiudingben, bixiu)*, Yuwen.
- 695 Ebenda: 45-46.
- 696 Qian Liqun, Wang Shangwen, Wu Fuhui et al.(Ed.): *Xin yuwen duben (gaozheng juan 4) (Neues Lesebuch für Sprache und Literatur (Oberstufe Band 4))*, Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 2004, Bd. 4.
- 697 Ebenda, Buchdeckel des Bandes.
- 698 Ebenda, 133-146.
- 699 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xindai wenxue sanshi nian*, 580-585.
- 700 Qian Liqun, Wen Rumin, Wu Fuhui: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*, 579.
- 701 Qian Liqun, Wang Shangwen, Wu Fuhui et al. (Ed.): *Xin yuwen duben (gaozhongjuan 4)*, 49-53.
- 702 So tut es schon Du Yunxie in *Yige minzu yijing qilai*.
- Siehe dazu:
- Du Yunxie: „Mu Dan zhu yi de beihou“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 110-121, speziell 114-116.
Desgleichen kann diese Formulierung z.B. auch bei Wei Yi in seinem *Daxue yuwen xinbian*, S.46, gefunden werden.
- 703 Shi Hui (Ed.): *Kewai yuedu zhoujihua; gao yi shang (Wochenplan für das Lesen außerhalb des Unterrichts; 1. Band für die 11. Klasse)*, Zhengzhou: Longmen shuju, 2003, 2-3.
- 704 Ebenda, 30-60.
- 705 Jiaoyubu gaojiaosi, Xu Zhongyu: *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai)*.
- 706 Quan Liqun, Li Qingxi, Hao Yuanbao: *Daxue yuwen*.
- 707 Qian Liqun: *Xin yuwen duben (gaozhong juan 4)*.
- 708 Qian Liqun, Li Qingxi, Hao Yuanbao: *Daxue yuwen*, 2.
- 709 Qian Liqun: *Xin yuwen duben (gaozhong juan 4)*, 68-73.
- 710 Qian Liqun, Li Qingxi, Hao Yuanbao: *Daxue yuwen*, 40.
- 711 Wang Zuoliang: „Yi ge zhongguo shiren“, 15.
- 712 Wei Yi: *Daxue yuwen xinbian*.
- 713 Ebenda, 58.
- 714 Ebenda, 116-145, 146-178.
- 715 Ebenda, 3-115.
- 716 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan (xiudingban)*, 387.
- 717 Zhang Xinying: *Daxue yuwen shiyuan jiaocheng (Experimenteller Unterrichtsplan für Sprache und Literatur an der Universität)*, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2007.
- 718 Shi Hui (Ed.): *Kewai yuedu zhoujihua; gao yi shang*.

- 719 Qian Liqun: *Xin yuwen duben (gaozhong juan 4)*.
- 720 Ebenda, 1.
- 721 Ebenda, 45.
- 722 Sun Yushi: *Zhongguo xiandai shi daodu (1937-1949)*, 310.
- 723 Zhang Xinying: *Daxue yuwen shiyan jiaocheng*, 5-40,41-68,69-130.
- 724 Ebenda, 34.
- 725 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*.
- 726 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.) *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi (Geschichte der modernen chinesischen Literaturströmungen)*, Wuhan: Huazhong shifan daxue chubanshe, 2009.
- 727 Ebenda, auf der Rückseite des Buchumschlags.
- 728 Der gleiche Band erschien laut Huang Xiuji bereits 1988.
- Siehe dazu:
- Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*.
- 729 Ebenda, 1.
- 730 Lan Dizhi: *Jiuyepai shixuan (xiudingban)*, 387.
- 731 Siehe dazu z.B.: Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen (Ed.): *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 1.
- 732 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, 124-155.
- 733 Wolfgang Kubin: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*,12.
- 734 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku*, Bd.2, Shige juan 3.
- 735 Qian Liqun: *20 shiji zhongguo wenxue mingzuo zhongxuesheng daoduben, shigejuan*.
- 736 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 1987
- 737 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, 150.
- 738 Ebenda, 150.
- 739 Zhu Zhai, Yan Jiayan: *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu, Mu Dan shiji (1939-1945)*, 3-4.
- 740 Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen (Ed.) *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 2009,1.
- 741 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji: 1937-1948*, 187-189
- 742 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, 150-151.
- 743 Zhang Tongdao, Dai Dingnan: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku*, Bd.2, Shige juan,3.
- 744 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai; Textbook Series for 21st Century*, 153.
- 745 Liu Zhengshu, Xu Zuhua (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*.
- 746 Ebenda, 1.
- 747 So z.B.in: Zhongguo xiandai wenxueguan, Meng Chen (Ed.): *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou*, 2009,1.

- 748 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, 269-300.
- 749 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 56.
- 750 Yuan Kejia: *Jiuyejj*.
- 751 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, 95-168, 169-220, 269-300.
- 752 Ebenda, 296.
- 753 Ebenda, 296.
- 754 Qian Liqun, Wu Fuhui, Wen Rumin, Wang Chaobing: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian*, 580.
- 755 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, 297.
- 756 Ebenda, 1.
- 757 Ebenda, 376-425, speziell 389-405, 406-410, 417-419.
- 758 Qian Liqun, Li Qingxi, Hao Yuanbao: *Daxue yuwen*, 2
- 759 Luo Hanchao: „Lun jinchaji ,qiyue, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“, 206.
- 760 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.) *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, 410.
- 761 Ebenda, 418-419.
- 762 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 763 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, 150.
- 764 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.): *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, 418.
- 765 Shao Quanlin, Xu Chi: „Nanshuiquan shihui fayan“, speziell 19.
- 766 Liu Zhongshu, Xu Zuhua (Ed.) *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi*, 419.
- 767 Ebenda, 418.
- 768 Yuan Kejia: *Jiuyejj*, 3.
- 769 Ba Jin: „Zuojia de yongqi he zerenxin“ („Mut und Verantwortung des Autors“) in Ders.: *Ba Jin xuanji, Xinsheng ji qita (Ausgewählte Sammlung von Ba Jins Werken, Neue Stimmen und anderes)*, 10 Bde., Chengdu: Sichuan renmin chubanshe, 2003, Bd.9, 483-491. „Zuojia de yongqi he zerenxin“ beruht auf einer „Wortmeldung“, die 1962 auf der „2. Versammlung der Repräsentanten aller Literatur – und Kunstarbeiter in Shanghai“ („Zai Shanghai wenxue yishu gongzuozhe di er ci daibiaodahui de fayan“) erfolgte.
- Siehe dazu:
- Ebenda, 419.
- 770 Ebenda, 483-490.
- 771 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Riji shuxin sanwen, Bd. 2, 221.
- 772 Ebenda, 221.
- 773 Ebenda, 223.
- 774 Ebenda, 184.

775 Ebenda, 222-223.

776 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 91.

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Mu Dans Gedicht *Ein Gebet in zwei Abschnitten* (Qi shen er zhang)

777 Diese Ansicht vertritt Li Fang in dem von ihm 2006 publizierten *Mu Dan shiwenji*, dem 2. Band *Riji shuxin sanwen*, auf S.59, als Annotation zum abgedruckten Vorwort von Mu Dans *Tanxiandui* (*Der Expeditionskorps*). Da es sich beim *Mu Dan shiwenji* um die Standardprimärquelle in der heutigen Forschung zu Mu Dan handelt, ist diese Ansicht dementsprechend weit verbreitet.

778 Mu Dan: *Tanxiandui* (*Das Expeditionskorps*), Kunming: Kunming wenjushu, 1945.

Dieses Vorwort wurde ebenfalls in der Zeitschrift *Wenju*, im 2. Band der 2. Ausgabe von 1945 publiziert.

779 Mu dan: „*Ta si zai di er ci*“ („*Als er das zweite Mal starb*“), in: *Dagongbao, Zonghe* (*Xianggangban*), (3.3.1940)

Dieser Aufsatz wurde nach der Jahrtausendwende zweimal erneut gedruckt. Einmal in dem von Li Fang herausgegebenen *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, S.48-52, sowie in Li Yis 2011 vorgelegtem *Mu Dan zuopin xinbian*, S.286-291.

780 Mu Dan: „*Weilao xinji - cong Yumuji shuoqi*“ („*Briefsammlung der Anteilnahme – Eine von der Sammlung der Fischaugen ausgehende Diskussion*“), in: *Dagongbao, zonghe* (*xianggangban*), 28.4.1940).

Auch dieser Artikel erschien zweimal nach der Jahrtausendwende.

Siehe dazu:

Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 53-58.

Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 292-297.

781 Mu Dan: „*Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu*“ („*Das gute Gewissen des Herausgebers und Berichterstatters – Eine zusammenfassende Antwort zu den Meinungsäußerungen in dieser Zeitung innerhalb eines Jahres*“), in: *Xinbao*, (22.4.1947).

Dieser Artikel erschien im Rahmen der „Sonderausgabe anlässlich des einjährigen Bestehens der *Xinbao*“ („*Xinbao zhounian jinian tekan*“).

Nach 2000 erschien dieser Artikel in:

Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 60-64.

Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 261-265.

782 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 48-52, 53-58, 60-64.

783 Siehe dazu: Ebenda.

Das Vorwort zu Mu Dans *Tanxiandui* befindet sich auf S. 59, die Artikel jedoch auf S. 48-52, 53-58 und 60-64.

784 Li Yi: *Mu Dan zuopin xinbian*, 286-291, 229-297, 261-265.

785 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2.

786 Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*.

787 U. a. zeigt sich diese Problematik bei:

Wang Yuanzhong: *Jiannan de xiandai – zhongguo xiandai shige tezhengxing ge'an yanjiu*, 172.

- Ma Yongbo: *Jiuye shipai yu xifang xiandaizhuyi (Die Gruppe der 9 Blätter und der westliche Modernismus)*, Shanghai: Dongfang chuban zhongxin, 2010, 102.
- Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi*, 150.
- 788 Du Yunxie: „Mu Dan zhu yi de beihou“ („Hintergründe zu Mu Dans poetischen Werk und seinen Übersetzungen“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 110-121, speziell 115.
- 789 Ebenda, 115.
- 790 Mu Dan: „*Weilao xinji – cong Yumuji shuoqi*“.
- 791 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu 1937-1949*, 303.
- 792 So z.B. bei Du Yunxie: „Mu Dan zhu yi de beihou“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 110-121, speziell 115.
- 793 Der Titel läßt keinen Zweifel, dass die Rezension zu Bian Zhilins Gedichtband nur den Ausgangspunkt für Mu Dans eigene Thesen bildet.
- Siehe dazu:
- Mu Dan: „*Weilao xinji – cong Yumuji shuoqi*“.
- 794 Mu Dan: „*Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu*“.
- 795 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 81-82.
- 796 Darauf weist Zhou Yuliang, Ehefrau Mu Dans, in ihrem Beitrag „Yongheng de sinian“ („Im ewigen Gedenken“) hin. Dies ist eines der wenigen Details, das Zhou Yuliang im Bezug auf die Antirechtskampagne und die Jahre der Mao Ära überhaupt preiszugeben wagt.
- Siehe dazu:
- Zhou Yuliang: „Yongheng de sinian“; in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 148-158, speziell 157-158.
- 797 Siehe dazu:
- Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 80.
- 798 „Wo de lishi wenti de jiaodai“ („Protokollübergabe meiner Probleme in der Geschichte“) stammt aus einer Akte zu Mu Dan, die in der Nankai Universität aufbewahrt wird. Diese Akte ist, mit wenigen Ausnahmen, nicht der Öffentlichkeit zugänglich. Yi Bin erhielt über seinen Doktorvater Zugang zu diesem Material und dankt ihm sowie anderen Professoren explizit für das „vielfältige Material“. Er erwähnt es in seinem 2010 publizierten *Mu Dan yu zhongguo xinshi de lishi jiangou*, S. 436. Die Analyse von Mu Dans Lyrik im damaligen historischen, bzw. heutigen Kontext erfolgt wohl aufgrund ihrer politischen Brisanz bezeichnenderweise nicht.
- Auszüge aus Mu Dans „Wo de lishi wenti de jiaodai“ gibt Yi Bin in Form vereinzelter Zitate in seiner *Mu Dan pingzhuan* auf S. 194 und 195 wieder.
- 799 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 80.
- 800 Yi Bin: *Mu Dan pingzhuan*, 198.
- 801 Ebenda, 195.
- 802 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 81-82.
- 803 Yi Bin: *Mu Dan pingzhuan*, 198.
- 804 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 87.

Sowie:

Yi Bin: *Mu Dan pingzhuan*, 207.

- 805 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, Bd. 1, 150.
- 806 Mu Dan: „Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“; in: Ders.: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 60-64.
- 807 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 81.
- 808 Mu Dan: „Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“; in: Ders.: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 60-64, speziell 62.
- 809 Mu Dan: „Weilao xinji – cong Yumuji shuoqi“; in: Ders.: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 53-58, speziell 53.
- 810 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 81.
- 811 Mu Dan: „Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“; in: Ders.: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 60-64, speziell 63.
- 812 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 82.
- 813 Mu Dan, *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 127-254.
- 814 Du Yunxie: „Mu Dan zhu yi de beihou“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 110-121, speziell 111.
- 815 Ebenda.
- 816 Sun Yushi: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)*, 303.
- 817 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“ („Briefe und Schriften existieren bis heute, doch wo soll man den Dichter suchen“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 169-184.
- 818 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“ („Er beackert inbrünstig das Feld der Lyrik – Herr Zha Liangzheng, wie ich ihn verstehe“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191.
- 819 Mu Dan, *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.
- 820 Ebenda, 228.
- 821 Ebenda, 180.
- 822 Ebenda, 228.
- 823 Ebenda, 148.
- 824 Ebenda, 148.
- 825 Ebenda, 228.
- 826 Ebenda, 150.
- 827 Ebenda, 270
- 828 Ebenda, 150.
- 829 Ebenda, 150.

830 Am 19.1.1976 fährt Mu Dan mit dem Fahrrad von zu Hause fort, um sich zu erkundigen, wann die Jugendlichen, die während der Kulturrevolution auf das Land verschickt wurden, wieder in die Städte zurückkehren dürfen. Denn sein Sohn Zha Yingzhuan befindet sich noch immer noch in der Inneren Mongolei (Neimenggu). Seit der Kulturrevolution ist die Infrastruktur auch in den größeren Städten in weiten Teilen zusammengebrochen. So gibt es auch in Tianjin am Abend keine Straßenbeleuchtung mehr. Mu Dan stürzt im Dunkeln vom Fahrrad und erleidet dabei einen Oberschenkelhalsbruch. Da auch die Krankenhäuser nach dem 10 jährigen Chaos immer noch nicht funktionsfähig sind, wird Mu Dan erst ein Jahr später, am 25.2.1976 zur Operation seines Beines ins Krankenhaus eingewiesen. Von den anderen wenigen Kliniken, die bereits ihren Betrieb aufgenommen hatten, wäre Mu Dan aufgrund seines Stigmas des „Konterrevolutionärs in der Geschichte“ abgewiesen worden. Die körperliche Belastung erweist sich als zu stark. Wenige Stunden vor seiner Operation am 25.2.1976, muß er aufgrund von Herzproblemen verlegt werden. Medikamentös behandelt wird er nicht. In der Nacht zum 26.2. stirbt Mu Dan im Alter von 59 Jahren. Mu Dans Tod erfährt aufgrund dieser Umstände eine eindeutige politische Dimension.

Zu den biographischen Daten von Mu Dans Tod, siehe:

Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 211.

Diese Tatsache bestätigt auch Mu Dans Sohn Zha Mingzhuan in :

Zha Yingzhuan, Zha Mingzhuan, Zha Yuan, Zha Ping: „Yi fuqin“ (Erinnerungen an Vater“); in: Du Yunxie et al.: *Yige minzu yijing qilai*, 136-144, speziell 144,

831 Von dieser Äußerung Mu Dans spricht Sun Zhiming in seinem Artikel „Shitian li de yi wei xinqin gengyun zhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“, in: Du Yunxie et al.: *Yige mingzu yijing qilai*, 185-191, speziell 187.

832 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 52.

833 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 91.

Dies ist ein Gedichtzitat aus Mu Dans *Ein Gebet in zwei Abschnitten*, März 1943, 3.Vers, 2.Zeile.

834 Mu Dan: „*Ta si zai di er ci*“.

835 Mu Dan: „*Weilao xinji - cong Yumuji shuoqi*“.

836 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 59.

837 Siehe dazu:

Mu Dan: *Craquelée*; in: Mu Dan: *Mu Dan shiwen quanji*, 169-170.

838 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 135-167.

839 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Bd.2 *Riji shuxin sanwen*, 58.

840 Mu Dan äußert, seinen ungebrochenen Idealismus und sein Bestreben, sein Lebenswerk fortzuführen, u.a. gegenüber Sun Zhiming.

Siehe dazu:

Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yige minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.

841 Ebenda.

842 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 135-167.

843 Siehe dazu:

- Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.
- 844 Ebenda.
- 845 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 59.
So Mu Dans Worte in seinem kurzen Vorwort zu seinem Band *Tanxiandui*.
- 846 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 3.
- 847 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 49.
- 848 Ebenda, 187.
- 849 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge mingzu yijing qilai*, 185-191, speziell 187.
- 850 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 178.
- 851 Ebenda, 48-49
- 852 Ebenda, 50.
- 853 Ebenda, 48.
- 854 Ebenda, 48.
- 855 Ebenda, 49.
- 856 Ebenda, 49.
- 857 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 68-70
- 858 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 49.
- 859 Ebenda, 48.
- 860 Ebenda, 49.
- 861 Mu Dan: *Mu Dan Zixuan shiji (1937-1948)*, 164-165.
- 862 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 52.
- 863 Ebenda, 52.
- 864 Ebenda, 50.
- 865 Ebenda, 51.
- 866 Ebenda, 51.
- 867 Ebenda, 51.
- 868 Ebenda, 51.
- 869 Ebenda, 188.
- 870 Ebenda, 51.
- 871 Ebenda, 51.

- 872 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 10-12
- 873 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 52.
- 874 Ebenda, 215.
- 875 Ebenda, 227.
- 876 Ebenda, 52.
- 877 So äußert sich Mu Dan in einem Brief an seinem Bekannten Jiang Xi vom 16.2.1977.
Siehe dazu:
Ebenda, 160.
- 878 Ebenda, 52.
- 879 Ebenda, 52.
- 880 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi*,31.
- 881 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 52.
- 882 Ebenda, 52.
- 883 Ebenda, 72-78.
- 884 Ebenda, 72.
- 885 Der Begriff „Arbeiter der Literatur und Kunst“ („wenyi gongzuozhe“) taucht beinahe auf jeder Seite der *Reden auf dem Forum für Literatur und Kunst in Yan'an* auf.
Siehe dazu:
Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders. : *Mao Zedong lun wenyi*,1-36.
- 886 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 72.
- 887 Mu Dan: „*Weilao xinji – cong Yumuji shuoqi*“.
- 888 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-194)8*, 3-58.
- 889 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 53.
- 890 Ebenda, 53.
- 891 Ebenda, 233.
- 892 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyonzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge mingzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.
- 893 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 174-175.
- 894 Zha Yingzhuan, Zha Mingzhuan, Zha Yuan, Zha Ping: „Yi fuqin“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge mingzu yijing qilai*, 136-144, speziell 136 und 139.
- 895 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 150.
- 896 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 232-242.
- 897 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 53

- 898 Ebenda, 53.
- 899 Ebenda, 53.
- 900 Ebenda, 53.
- 901 Ebenda, 54.
- 902 Ebenda, 54.
- 903 Ebenda, 54.
- 904 Ebenda, 54.
- 905 Ebenda, 86-87.
- 906 Mu Dan: „Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“.
- 907 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 63.
- 908 Ebenda, 54
- 909 Li Ying: „Du *Mu Dan shiji*“, speziell 5.
- 910 Chu Du: „Wenyi pianzi Shen Congwen he ta de jituan“, speziell 11.
- 911 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 182.
- 912 Ebenda, 152.
- 913 Li Ying: „Du *Mu Dan shiji*“, speziell 5.
- 914 Gong Liu: „*Jiuyeji de qishi*“, speziell 18.
- 915 Lan Dizhi wirft Mu Dan vor, die Betonung der Vernunft mache seine Lyrik „unweigerlich zu kühl und gleichgültig“. Z.B. in seiner Art der Darstellung von Liebe. Diese Tendenz führt Lan Dizhi auf den „modernistischen Charakter“ von Mu Dans Lyrik zurück.
- Siehe dazu:
- Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge mingzu yijing qilai*, 136-144, speziell 136 und 139.
- 916 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*, 59-60.
- 917 Lan Dizhi: *Jiuye shipai shixuan*, 8.
- 918 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 54
- 919 Ebenda, 56.
- 920 Ebenda, 56.
- 921 Ebenda, 54.
- 922 Ebenda, 56.
- 923 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“, in: Du Yuanxin, Yuan Kejia, Zhou Yiliang: *Yi ge minzu yijing qilai*, 169-184.
- 924 Ebenda, 180.

- 925 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.
- 926 Ebenda, 184.
- 927 Ebenda, 149.
- 928 Ebenda, 149.
- 929 Ebenda, 149.
- 930 Ebenda, 54.
- 931 Ebenda, 54.
- 932 Ebenda, 58.
- 933 Ebenda, 56.
- 934 Ebenda, 55.
- 935 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe - wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 188.
- 936 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 55.
- 937 Ebenda, 127.
- 938 Ebenda, 187.
- 939 Ebenda, 55.
- 940 Ebenda, 55.
- 941 Ebenda, 54.
- 942 Ebenda, 55.
- 943 Ebenda, 55.
- 944 Ebenda, 146.
- 945 Ebenda, 188.
- 946 Ebenda, 56.
- 947 Ebenda, 56.
- 948 Xie Mian, Wang Guangming: *Zhongguo xinshi zongxi, 1979-1989*, Bd. 7, 17
- 949 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 55.
- 950 Ebenda, 221.
- 951 So äußert sich Mu Dan gegenüber Sun Zhiming.
- Siehe dazu:
- Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe - wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.
- 952 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 223.

953 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe - wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.

954 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184, sowie 221.

955 Dieses Gedicht hat bei Sun Zhiming einen starken Eindruck hinterlassen. Die darin enthaltene Warnung, sich nicht in seinen moralischen Grundsätzen verbiegen zu lassen, nimmt auch Sun Zhiming sich zu Herzen.

Siehe dazu:

Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe - wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189-190.

956 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 23-27.

957 Die von Mu Dan ins Chinesische übersetzte 8. Sequenz findet sich in Sun Zhimings Artikel „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe - wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 190.

Siehe dazu auch den englischen Originaltext:

VIII. The third temptation

He watched with all his organs of concern,
How princes walk, what wives and children say,
Re-opened old graves in his heart to learn
What laws the dead has died to disobey,

And came reluctantly to his conclusion,
“All the arm-chair philosophies are false;
To love another adds to the confusion;
The song of mercy in the Devil's Waltz.”

All that he put his hand to prospered so
That soon he was the very king of creatures
Yet, in an autumn nightmare trembled, for,

Approaching down a ruined corridor,
Strode someone with his own distorted features
Who wept and grew enormous, and cried woe.

W. H. Auden: *The Quest*, VIII. The third Temptation, in: Ders.: *Selected poems*, London: Faber paper covered editions, 1972, 51-60, speziell 54.

958 Siehe dazu:

W. H. Auden: *The Quest*, VIII. *The third temptation*, 4. Vers, 3. Zeile, in: Ders.: *Selected poems*, 54.

959 Siehe dazu:

Mu Dan: „*Weilao xinji – cong Yumuji shuoqi*“.

960 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 54.

- 961 Xu Chi verwendet diese Formulierung in seinem Artikel „Nan shuiquan shihui fayan“ (S. 18), den er gemeinsam mit Shao Quanlin publizierte.
- 962 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 298-302.
- 963 So die Worte von Li Shu'er in „Mu Dan de Zangge maizang le shenme?“, 13-20.
- 964 Zhou Liangpei: „You shi feixue zhaofengnian – yi Xu Chi yu Shikan chuangkan qianhou“; in: Ders.: *Shen gui zhijian*, 172-173.
- 965 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.
- 966 Ebenda, 185.
- 967 Ebenda, 184-185.
- 968 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 298-302.
- 969 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.
- 970 Ebenda, 260.
- 971 So Mu Dans Übersetzung ins Chinesische von Audens *The Quest, VIII. The third temptation*. Abgedruckt im Artikel von Sun Zhiming „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 190.
- Die chinesische Übersetzung von Mu Dan findet sich ebenfalls in den 2006 von Li Fang publizierten *Mu Dan yiwenji (Sammlung der Übersetzungen Mu Dans)*.
- Diese Sammlung ist achtbändig und in diesem Umfang bis heute einmalig. Sie ist jedoch keineswegs vollständig. Beispielsweise werden Mu Dans Übersetzungen aus dem Russischen der Werke von Belinski weggelassen. Im 4. Band findet sich zudem ein Druckfehler: statt der 3. *Versuchung (The third temptation)*, im chinesischen *Youhuo zhi san*, steht hier fälschlicherweise *Youhuo zhi er*, also 2. *Versuchung*.
- Mu Dan: *Mu Dan yiwenji*, 8 Bde., Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2006, Bd. 4, 455-462, speziell 457.
- 972 Mu Dan, Li Fang: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 160.
- 973 Ebenda, 49.
- 974 Ebenda, 210.
- 975 Ebenda, 160.
- 976 Ebenda, 166.
- Auch Sun Zhiming gegenüber betont Mu Dan diesen Ansatz. Vermerkt in: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.
- 977 Mu Dan Li Fang (Ed.): *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 210.
- 978 Ebenda, 210.
- 979 Ebenda, 183.
- 980 Ebenda, 131.
- 981 Ebenda, 132.
- 982 Ebenda, 183.

- 983 Ebenda, 197.
- 984 Ebenda, 147.
- 985 Ebenda, 147.
- 986 Ebenda, 146.
- 987 Ebenda, 146.
- 988 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 181.
- 989 Ebenda, 181.
- 990 Ebenda, 173.
- 991 Sun Zhiming: „Wo suo liaojie de shiren Mu Dan“ („Der Dichter Mu Dan wie ich ihn verstehe“), in: *Huanghe*, 5 (1997), 9-12.
- 992 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 213.
- 993 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 181.
- 994 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 209.
- 995 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 181.
- 996 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 160.
- 997 Ebenda, 160.
- 998 Ebenda, 222-223.
- 999 Ebenda, 202.
- 1000 Ebenda, 211.
- 1001 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 316-317.
- 1002 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 211.
- 1003 Mu Dan: „Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“.
- 1004 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 61.
- 1005 Ebenda, 62.
- 1006 Ebenda, 184.
- 1007 Ebenda, 62.
- 1008 Mu Dan: „*Ta si zai di er ci*“.
- 1009 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 52.
- 1010 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 87.
- 1011 Yi Bin: *Mu Dan pingzhuan*, 207-208.
- 1012 Mu Dan, Li Fang: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 62.
- 1013 Ebenda, 62.

- 1014 Ebenda, 62.
- 1015 Ebenda, 64.
- 1016 Huang Xiuji: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, 150.
- 1017 Chen Boliang: *Mu Dan zhuan*, 82, 87.
- 1018 Yi Bin: *Mu Dan pingzhuan*, 207.
- 1019 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 60.
- 1020 Ebenda, 132.
- 1021 Ebenda, 60.
- 1022 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 275-278.
- 1023 Ebenda, 276.
- Der Ausspruch befindet sich im 5. Vers, 2. Zeile.
- 1024 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 95-105.
- 1025 Ebenda, 105.
- 1026 Ebenda, 181.
- 1027 Ebenda, 178.
- 1028 Ebenda, 195.
- 1029 Ebenda, 54.
- 1030 Ebenda, 210.
- 1031 Guo Baowei: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 170.
- 1032 Ebenda, 186.
- 1033 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 188.
- 1034 Ebenda, 183.
- 1035 Ebenda, 183.
- 1036 Ebenda, 127.
- 1037 Ebenda, 64.
- 1038 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 68-70.
- 1039 Ebenda, 165.
- Die korrigierte Version des Gedichtes befindet sich nur in dem von Zha Mingzhuan verlegtem *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, S. 126.
- 1040 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 178.
- 1041 Mu Dan: „Zhuangao he baoren de liangxin – wei ben bao yi nian yanlun zuo zongdafu“, siehe dazu: Ebenda, 63.
- 1042 Ebenda, 146.

- 1043 Ebenda, 88-94.
- 1044 Ebenda, 89.
- 1045 Ebenda, 88.
- 1046 Ebenda, 88.
- 1047 Ebenda, 88-89.
- 1048 Ebenda, 89.
- 1049 Ebenda, 89.
- 1050 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-186.
- 1051 Ebenda, 186.
- 1052 Sun Zhiming: „Yi ke zhenzhi de xin“ („Ein aufrichtiges Herz“); in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 214-216, speziell 214.
- 1053 Ebenda, 214.
- 1054 Ebenda, 215.
- 1055 Ebenda, 215.
- 1056 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 210.
- 1057 Sun Zhiming: „Yi ke zhenzhi de xin“; in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 215.
- 1058 Ebenda, 216.
- 1059 Guo Baowei: „Mu Dan, jiaru... - yi shiren gei wo de 29 feng shuxin“ („Mu Dan, was wäre wenn... – Eine Erinnerung an die 29 Briefe, die der Dichter mir gegeben hat“); in: Zhou Yuliang et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 210-213.
- 1060 Ebenda, 210.
- 1061 Ebenda, 211.
- 1062 Ebenda, 213.
- 1063 Mu Dan: *She de youhuo*.
- 1064 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2.
- 1065 Ebenda, 61.
- 1066 Ebenda, 61.
- 1067 Ebenda, 184.
- 1068 Ebenda, 185.
- 1069 Ebenda, 62.
- 1070 Sun Zhiming: „Yi ke zhenzhi de xin“; in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 215.
- 1071 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 178.
- 1072 Ebenda, 221.

- 1073 Ebenda, 64.
- 1074 Ebenda, 62.
- 1075 Ebenda, 62.
- 1076 Sun Zhiming: "Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng"; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 189.
- 1077 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 63.
- 1078 Ebenda, 63.
- 1079 Ebenda, 63.
- 1080 Ebenda, 63.
- 1081 Ebenda, 63.
- 1082 Ebenda, 63.
- 1083 Ebenda, 63.
- 1084 Ba Jin: *Suixianglu (Gedanken unter der Zeit)*, Beijing: Zuoja chubanshe, 2005, 1.
- 1085 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 63.
- 1086 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937 – 1948)*, 135-167, 41-50.
- Das Gedicht *Kampf zwischen Gottheit und Dämon (Shen mo zhi zheng)* verfasste Mu Dan bereits im Juni 1941 und nahm es in sein *Mu Dan shiji (1939 – 1945)* auf.
- 1087 Mu Dan, Li Fang: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 63.
- 1088 Ebenda, 64.
- 1089 Ebenda, 57.
- 1090 Ebenda, 53.
- 1091 Ebenda, 65-71.
- Der Artikel erschien in der 12. Ausgabe der *Wenyibao* 1956.
- 1092 Ebenda, 54.
- 1093 Ebenda, 69-70.
- 1094 Ebenda, 66.
- 1095 Ebenda, 65.
- 1096 Ebenda, 65.
- 1097 Ebenda, 71.
- 1098 Ebenda, 71.
- 1099 Ebenda, 202.
- 1100 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 10-12.

1101 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 72-87.

Der Artikel erschien in der 4. Ausgabe der *Wenxue yanjiu*, 1957.

1102 Ebenda, 78.

1103 Ebenda, 73.

1104 Ebenda, 73.

1105 Ebenda, 86.

1106 Ebenda, 86-87.

1107 Ebenda, 54.

1108 Chen Sihe, Wang Xiaoming: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“.

1109 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 87.

1110 Ebenda, 87.

1111 Ebenda, 87.

1112 Ebenda, 105.

1113 Ebenda, 132.

1114 Ebenda, 132.

1115 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 311-314.

1116 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 306-307.

1117 Ebenda, 63.

1118 Ebenda, 106.

1119 Ebenda, 106.

1120 Ebenda, 160.

1121 Ebenda, 211.

1122 Ebenda, 127-153, 177-238.

1123 Ebenda, 181-228.

1124 Ebenda, 228-238.

1125 Ebenda, 224.

1126 Ebenda, 211.

1127 Dies zeigt Sun Zhimings Verweis auf die Beliebtheit der Übersetzungen Mu Dans russischer Lyrik, wie auch Puschkins, den Mu Dan selbst als besonders geeignet für Jugendliche bezeichnet, und zwar aufgrund seines starken Humanismus.

Siehe dazu:

Sun Zhiming: „Yi ke zhenzhi de xin“; in: Du Yunxie et al.: *Fengfu he fengfu de tongku*, 214-216, speziell 215.

1128 Kang-i Sun Chang, Stephen Owen (Ed.): *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375*, Bd. 2, 607.

1129 Sun Zhiming: "Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng"; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 185-191, speziell 189.

1130 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 206.

1131 Ebenda, 214.

1132 Ebenda, 184.

1133 Ebenda, 127.

1134 Ebenda, 127.

1135 Ebenda, 127.

1136 Ebenda, 148.

1137 Ebenda, 221.

1138 Ebenda, 152.

1139 Ebenda, 145.

1140 Ebenda, 150.

1141 Ebenda, 221.

1142 So lautet u. a. Der Vorwurf von Li Ying in „Du Mu Dan shiji“ (S. 5), sowie Wu Xiaoru im gleichnamigen Aufsatz „Du Mu Dan shiji“ (S. 4).

1143 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 57.

1144 Ebenda, 223.

1145 Ebenda, 223.

1146 Lu Xun: „Kuangren riji“; in Ders.: *Lu Xun xiaoshuo quan bian*, 3-15, speziell 14.

1147 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 275-278.

Mu Dan zitiert hier Descartes in seinem Gedicht *Ich preise den Leib (Wo gesong routi)*, 5. Vers, 2. Zeile.

1148 Ebenda, 150.

1149 Ebenda, 150.

1150 Ebenda, 54.

1151 Ebenda, 152.

1152 Gong Liu: „Shi yu chengshi“, 6-7.

1153 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 152.

1154 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 91-93, speziell 91.

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Mu Dans Gedicht *Ein Gebet in zwei Teilen*, 3. Vers, 2. Zeile.

1155 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 152.

1156 Ebenda, 160.

1157 Ebenda, 221.
1158 Ebenda, 150.
1159 Ebenda, 171.
1160 Ebenda, 178.
1161 Ebenda, 202.
1162 Ebenda, 195.
1163 Ebenda, 188.
1164 Ebenda, 188.
1165 Ebenda, 188.
1166 Ebenda, 184.
1167 Ebenda, 184.
1168 Ebenda, 188.
1169 Ebenda, 206.
1170 Ebenda, 206.
1171 Ebenda, 206.
1172 Ebenda, 213.
1173 Ebenda, 213.
1174 Ebenda, 188.
1175 Ebenda, 206.
1176 Ebenda, 210.
1177 Ebenda, 191.
1178 Ebenda, 184.
1179 Ebenda, 184.
1180 Ebenda, 182.
1181 Ebenda, 196.
1182 Ebenda, 182.
1183 Ebenda, 189.
1184 Ebenda, 210.
1185 Ebenda, 180.
1186 Ebenda, 190.
1187 Ebenda, 147.

- 1188 Ebenda, 184.
- 1189 Ebenda, 184.
- 1190 Ebenda, 214.
- 1191 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 316-317.
- 1192 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 214.
- 1193 Ebenda, 184.
- 1194 Ebenda, 210.
- 1195 Ebenda, 184-185.
- 1196 Ebenda, 224.
- 1197 Ebenda, 224.
- 1198 Ebenda, 181.
- 1199 Ebenda, 181.
- 1200 Ebenda, 227.
- 1201 Ebenda, 181.
- 1202 Ebenda, 233.
- 1203 Ebenda, 145.
- 1204 Ebenda, 187.
- 1205 Sun Zhiming: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 189.
- 1206 Ebenda, 187.
- 1207 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 227.
- 1208 Ebenda, 202.
- 1209 Ebenda, 190.
- 1210 Ebenda, 197.
- 1211 Ebenda, 145.
- 1212 Ebenda, 146.
- 1213 Ebenda, 183.
- 1214 Ebenda, 184.
- 1215 Ebenda, 192.
- 1216 Ebenda, 143-144.
- 1217 Ebenda, 196.
- 1218 Ebenda, 148.

- 1219 Ebenda, 148.
- 1220 Ebenda, 186.
- 1221 Ebenda, 146.
- 1222 Ebenda, 185.
- 1223 Ebenda, 191.
- 1224 Ebenda, 190.
- 1225 Ebenda, 54.
- 1226 Ebenda, 221.
- 1227 Ebenda, 221.
- 1228 Ebenda, 221.
- 1229 Ebenda, 185.
- 1230 Ebenda, 148.
- 1231 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*.
- 1232 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, 2 Bde..
- 1233 Siehe dazu S. 78-79 dieser Arbeit.
- 1234 Auffällig bleibt, dass die Ausgabe von Zha Mingzhuan zwar in der Bibliothek der Nankai Universität erhältlich ist, im offiziellen Katalog hingegen jedoch nicht angegeben wird. Auf Nachfrage stellt sich jedoch heraus, dass sehr wohl zwei Exemplare zur Ausleihe existieren.
- 1235 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 289-292.
- 1236 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 190.
- 1237 Ebenda, 20-24, speziell 24.
- Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Mu Dans Gedicht *Von der Leere zur Bereicherung (Cong kongxu dao chongshi)*, 4. Teil des Gedichtes, 3. Vers, 2. Zeile.
- 1238 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 315.
- Dies ist ein Zitat aus *Das Lied der Dämonin (Yaonü de ge)*, 2. Vers, 4. Zeile.
- 1239 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1945)*, 3.
- 1240 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 315.
- 1241 Wang Shengsi: „Shengming de bodong, zhixing de shenghua“ („Die Kraft des Lebens, die Destillierung des Intellekts“); in: Du Yunxie et al.: *„Yi ge minzu yijing qilai*, 11-18, speziell 12.
- 1242 Yuan Kejia: „Shiren Mu Dan de weizhi“ („Der Platz des Dichters Mu Dan“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 11-18, speziell 12.
- 1243 Zhou Yuliang: „Mu Dan de shi he yi shi“ („Mu Dans Lyrik und übersetzte Lyrik“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 19-29, speziell 23.
- 1244 Ebenda, 23.

- 1245 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 109.
- 1246 Ebenda, 129-131.
- 1247 Ebenda, 6-8.
- 1248 Mu Dan: „Ping ji ben wenyixue gailun zhong de wenxue de fenlei“ („Eine Beurteilung literarischer Kategorien in einigen Theoriebänden der Literatur und Kunst“); in: Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Riji shuxin sanwen, Bd. 2, 72-87, speziell 86.
- 1249 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Riji shuxin sanwen, Bd.2, 54.
- 1250 Ebenda, 54.
- 1251 Ebenda,214.
- 1252 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 30-32.
- 1253 Lu Xun: „Kuangren rijii“; in Ders.: *Lu Xun xiaoshuo quan bian*, 3-15, speziell 14.
- 1254 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 30-32.
- Mu Dan erwähnt Lu Xun im 2. Vers, 8. Zeile.
- 1255 Ebenda, 17-19.
- 1256 Ebenda, 12-16.
- 1257 Wolfgang Kubin: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919-1984*, 11.
- 1258 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 12.
- 1259 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Riji shuxin sanwen, Bd. 2, 224.
- 1260 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 12.
- 1261 Ebenda, 20-24.
- 1262 Ebenda, 79-80.
- 1263 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Shi, Bd. 1, 298-302.
- 1264 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 20-24.
- 1265 Ebenda, 17-19.
- 1266 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Riji shuxin sanwen, Bd. 2, 48, 51.
- 1267 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 103-105.
- 1268 Ebenda, 27.
- 1269 Ebenda, 30-32.
- 1270 Jiang Ruoshui: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“.
- 1271 Lu Xun: „A Q zhengzhan“ („Die wahre Geschichte des A Q“); in Ders.: *Lu Xun xiaoshu quanbian*, 71-118.
- 1272 Lu Xun: „Kuangren rijii“; in Ders.: *Lu Xun xiaoshuo quan bian*, 3-15.
- 1273 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 64.
- 1274 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Riji shuxin sanwen, Bd. 2, 186.

Diesen Ratschlag gibt Mu Dan Guo Baowei, in einem an ihn gerichteten Brief vom 9. September 1975.

1275 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 4-5.

1276 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 64-68.

1277 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 186.

1278 Ebenda, 186.

1279 Mu Dan: *Mu Dan shiji (1939-1945)*.

1280 Wen Yiduo: *Wen Yiduo quanji, xiandai shi chao*.

1281 Mu Dan: *Qi (Die Flagge)*.

1282 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*.

1283 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, 2 Bde., Bd. 1 *Shi*, Bd. 2 *Riji shuxin sanwen*.

1284 Li Yi: *Mu Dan shi xinbian*.

1285 Das Mißverständnis, Wen Yiduo habe in seinem *Xiandai shi chao* 11 Gedichte von Mu Dan aufgenommen, zeigt sich zuerst bei Li Yi und wird im folgenden von anderen chinesischen Literaturwissenschaftlern starr übernommen:

Siehe dazu u. a.:

Li Yi: „Huanghun li na dao duomu de shandian“ (S. 16) von 1999.

Chen Lin: „Mu Dan yanjiu congshu“ (S. 34) von 2001.

Fang Chang'an, Ji Hailong: „Mu Dan bei jingdianhua de huayu licheng“ („Wie Mu Dan zu einem Klassiker wurde: Sprachliche Merkmale dieser Entwicklung“), in: *Nankai xuebao*, 3 (2007), 9-12.

1286 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 70.

1287 Siehe dazu:

Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 50, 57.

1288 Ebenda, 131-132.

1289 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 79-80.

1290 Ebenda, 90-99.

1291 Das Gedicht *Ein Gebet in zwei Teilen (Qishen er zhang)* findet sich im *Mu Dan shiwenji* auf S. 91-93, sowie im *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948* integriert im Gedicht *Es zeigt sich im Verborgenen (Yinxian)* auf S. 83-84, 96-87.

1292 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 109.

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus Mu Dans Gedicht *Auf in den Kampf – Kompanie marsch! (Chufa)*, 4. Vers, 5. Zeile.

1293 Ebenda, 103-105.

1294 Yuan Kejia: *Jiuyejj*, 3.

1295 Yuan Kejia: „Shiren Mu Dan de weizhi“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 11-18, speziell 12.

1296 Wang Shengsi: „Shengming de bodong, zhixing de shenghua“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 11-18.

1297 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 48, 51.

1298 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 145-150.

1299 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji 1937-1948*, 109, 113, 116, 119-120, 121, 124, 126.

Die Originaltitel der 7 Übersetzungen lauten:

Auf in den Kampf – Kompanie marsch! (Chufa), Die Flagge (Qi), Geländeübung (Yewai yanxi), Der Bauernsoldat (Nongminbing), Hinausjagen (Dachuqu), Gegenangriff auf die Basis (Fangong jidi), Ein Lob auf das Herz (Xin song).

1300 Ebenda, 109.

1301 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.

1302 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji*, 1937 – 1948, 116.

1303 Gotthold Ephraim Lessing: *Nathan der Weise*; in Ders.: Gotthold Ephraim Lessing: *Eine Auslese*, Wien: Tosa Verlag, 2003, 60.

1304 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 113.

1305 Ebenda, 116.

1306 Ebenda, 119-120.

1307 Siehe dazu u. a.:

Huang Xiujie: *20 shiji zhongguo wenxueshi*, Bd. 1, 150.

1308 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders: *Mao Zedong lun wenyi*, 5, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 22 u. a..

1309 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 121.

1310 Ebenda, 124.

1311 Ebenda, 126.

1312 Ebenda, 129-131,

1313 Mu Dan: *Mu Dan shiji (1939-1945)*.

1314 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 54.

1315 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 135-136.

1316 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 60-64.

1317 Mu Dan: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)*, 143-144.

1318 Ebenda, 145-150.

1319 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 157. Es handelt sich hierbei um einen Brief Mu Dans an Jiang Ruixi vom 1.1.1977.

1320 Siehe dazu besonders anschaulich:

Huang Xiujie: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai*, 150.

1321 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 289-292.

- 1322 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 221.
- 1323 Ebenda, 48-52.
- 1324 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji*, Bd. 1 *Shi*, 298-302.
- 1325 Liang Bingjun (Leung Pingkwan): „Mu Dan yu xiandai de ‚wo‘“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 43-54, speziell 54.
- Siehe außerdem dazu:
- Li Shu'er: „Mu Dan de *Zangge* maizang le shenme?“; speziell 14.
- 1326 Luo Qiyi: „Shiqing changzai, yuyun mianmian – jinian shiren Mu Dan shishi shi zhounian“ („Der poetische Sinn ist ewig präsent – In Erinnerung zum 10 jährigen Jubiläum von Mu Dans Todestag“); in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 158-164, speziell 160.
- 1327 Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77, speziell 72-76.
- 1328 Mu Dan lehnt in diesem Brief an Du Yunxie eine derartige Änderung seiner Lyrik hin zu traditionellem Inhalt und Stil ausdrücklich ab.
- Siehe dazu:
- Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 145.
- 1329 Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77, speziell 69-70.
- 1330 Li Shu'er: „Mu Dan de *Zangge* maizang le shenme?“; speziell 14.
- 1331 Mu Dan, Li Fang: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 131-132.
- 1332 Ebenda, 221.
- 1333 Mu Dan, Li Fang: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 305-306.
- 1334 Huang Canran: „Mu Dan: zanmei zhi hou de shiwang“; in: Ders.: *Biyao de jiaodu*, 50-60, speziell 58.
- 1335 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 132.
- 1336 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 309-310.
- 1337 Mao Zedong: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua*; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi*, 16.
- Mao Zedong weist bereits in seinen *Reden in Yan'an* daraufhin, dass allein das „Leben des Volkes“ der „unerschöpfliche und einzige Ursprung jedweder Form von Literatur und Kunst“ sei. Auf einer Versammlung, die in März 1953 in Chengdu gehalten wurde, präziserte Mao Zedong dann seine Ansicht in die Propagandaformel „gudian jia minge“ („klassische Literatur plus Volkslieder“).
- 1338 „Zuguo de huaduo“ war eines der Lieblingspropagandawörter Mao Zedongs. Noch stärkere Verbreitung fand es mit dem äußerst populären Lied *Zuguo de huaduo*, sodass dieser Ausdruck noch heute viel gebraucht wird.
- 1339 Siehe dazu Ji Juns Rezension von 1948.
- Ji Jun: „Tiqu zhexie banjiaoshi“, speziell 4.
- 1340 Dieser Slogan ist im alltäglichen Leben des Mao Ära omnipräsent und ersetzt die normale Begrüßung des *Nihao* fast vollständig. Dementsprechend schreibt Mu Dan in Briefen während der 60iger Jahre an Zhou Yuliang, seine Ehefrau,

noch vor der Anrede zu Beginn des Briefes: „Jingzhu Mao zhuxi wanshou wu jiang!“ (Möge der Vorsitzende Mao 10000 Leben durchlaufen und niemals verenden, auf dass wir dies feiern!“).

Siehe dazu Mu Dans Briefe an Zhou Yiliang vom 24.8.1969 und 31.8.1969:

Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 249-251.

1341 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 311-314.

1342 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 106-107.

1343 Schon Ba Jin hat darauf hingewiesen, dass im Zeitalter Mao Zedongs jede Person in eine bestimmte „Schublade“ gesteckt wurde, wenngleich die Propaganda dies verneint. Siehe dazu: Ba Jin: „Zuojia de yongqi he zerenxin“; in: Ders: *Ba Jin xuanji, Xinsheng ji qita*, Bd. 9, 483.

1344 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 315.

1345 Zhou Yuliang: „Mu Dan de shi he yi shi“; in: Du Yuxie, Yuan kejia, Zhou Yuliang: *Yi ge minzu yijing qilai*, 19-29, speziell 26.

1346 Ebenda, 26.

1347 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 147.

1348 Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji jiqi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77, speziell 74.

1349 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 147.

1350 Lan Dizhi: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“; in: Du Yunxie et al.: *Yi ge minzu yijing qilai*, 60-77, speziell 74.

1351 Ebenda, 74, 75.

1352 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 341-342.

1353 Ebenda, 352-353.

1354 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.

1355 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 360-363.

1356 Ebenda, 150-162.

1357 Ebenda, 364-365.

1358 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Riji shuxin sanwen*, Bd. 2, 184.

1359 Ebenda, 48-52.

1360 Ebenda, 60-64.

1361 Sun Zhiming: „Wo suo liaojie de shiren Mu Dan“, 9-12, speziell 10.

1362 Mu Dan: *Mu Dan shiwenji, Shi*, Bd. 1, 45-46.

Das Gedicht *In der eiskalten Nacht des 12. Monats* wurde von Mu Dan im Februar 1941 verfasst.

Übersicht der wichtigsten Publikationen von Mu Dans Lyrik

30er Jahre

Mu Dan 穆旦: *Guqiang (Die uralte Mauer)*; in: *Wenxue (yuekan)*, Bd. 8, Nr. 1 (Januar 1937), S.5

Mu Dan 穆旦: *Yijiusanjiu nian huojia hanglie zai Kunming 一九三九年火炬行列在昆明 (Der Fackelzug von 1939 in Kunming)*; in: *Zhongyang ribao, pingming (Kunming)*, (26.5.1939), S. 2

40er Jahre

Mu Dan 穆旦: *Cong kongxu dao chongshi 从空虚到充实 (Von der Leere zur Bereicherung)*; in: *Dagongbao (Xiangganban)*, 27.3.1940, S. 3

Mu Dan 穆旦: *Manman changye 漫漫长夜 (Langsam vergeht die lange Nacht)*; in: *Dagongbao, wenyi (Xiangganban)*, (22.7.1940), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Beiguanlunzhe de huaxiang 悲观论者的画像 (Portrait eines Pessimisten)*; in: *Dagongbao, wenyi (Xiangganban)*, (5.9.1940), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Ji 祭 (Opferung)*; in: *Dagongbao, wenyi (Xiangganban)*, (12.9.1940), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Chuang 窗 (Das Fenster)*; in: *Dagongbao, wenyi (Xiangganban)*, (12.9.1940), 2

Mu Dan 穆旦: *Chufa – sanqian li buxing zhi yi 出发 – 三千里步行之一 (Aufbruch – Der 1. Teil des 3000 Meilen Fußmarsches)*; in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (21.10.1940), S. 4

Mu Dan 穆旦: *Yuanye shang zou lu – sanqian li buxing zhi er 原野上走路 – 三千里步行之二 (Marsch über die Felder – Der 2. Teil des 3000 Meilen Fußmarsches)*; in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (25.10.1940), S. 4

Mu Dan 穆旦: *Hua Shan xiansheng de pijuan 华参先生的疲倦 (Die Müdigkeit des Herrn Hua Shan)*; in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (24.4.1941), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Zhongguo zai nali 中国在哪里 (Wo ist China)*; in: *Dagongbao, wenyi (Guilinban)*, (25.4.1941), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Huan yuan zuoyong 还原作用 (In die ursprüngliche Funktion zurückversetzen)*; in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (15.5.1941), S.2

Mu Dan 穆旦: *Wo 我 (Ich)*; in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (16.5.1941), S.3

Mu Dan 穆旦: *Zai hanleng de layue de ye li 在寒冷的腊月的夜里 (In der Nacht des eiskalten 12 Monats)*; in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (9.6.1941), S.1

Mu Dan 穆旦: *Wu yue 五月 (Der Mai)*; in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (21.7.1941), S.7

Mu Dan 穆旦: *Shen mo zhi zheng 神魔之争 (Der Kampf zwischen Gottheit und Dämon)*; in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (2.8.1941), S. 2

Das Gedicht wurde in mehreren Teilen publiziert: am 2.8.1941, 3.8.1941, 4.8.1941 und 5.8.1941, jeweils auf S. 2

Mu Dan 穆旦: *Wo xiang ziji shuo* 我向自己说 (*Selbstgespräche*); in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (6.10.1941),2

Mu Dan 穆旦: *Chaoxi* 潮汐 (*Die Flut*); in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (27.11.1941), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Zanmei* 赞美 (*Preisung der Schönheit*); in: *Wenju*, Bd.1, Nr.1 (16.2.1942), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Shanghai* 伤害 (*Die Verletzung*); in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (27.2.1942),3

Mu Dan 穆旦: *Shi bashou* 诗八首 (*8 Gedichte*); in: *Wenju*, Bd. 1,Nr.3 (April 1942), S. 1-2

Mu Dan 穆旦: *Chun de jianglin* 春底降临 (*Die Ankunft des Frühlings*); in: *Wenju*, Bd. 1, Nr. 2 (20.4.1942), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Chufa* 出发 (*Auf in den Kampf - Kompanie marsch!*); in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)*, (4.5.1942), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Chun* 春 (*Der Frühling*); in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (26.5.1942), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Huanghun* 黄昏 (*Die Dämmerung*); in: *Guizhou ribao, gemingjun shikan*, (13.7.1942), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Zuzhi de lu* 阻止的路 (*Verperrter Weg*); in: *Dagongbao, zonghe* (22.8.1942), S.1

Mu Dan 穆旦: *Shi er zhang* 诗二章 (*Ein Gedicht in zwei Teilen*); in: *Dagongbao, zonghe (Chongqingban)* (16.1.1944), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Tanxiandui* 探险队 (*Das Expeditionskorps*). Kunming: Kunming wenjushe, 1945

Mu Dan 穆旦: *Beiweizhe* 被围者 (*Die Umzingelten*); in: *Shiwenxue*, 2 (Mai 1945), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Huo xia qu* 活下去 (*Weiterleben*); in: *Wenxiao*, (Mai 1945), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Qiqi* 七七 (*Der 7.Juli*); in: *Wenyi fuxing*, Bd.1, Nr.6 (1.7. 1946), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Senlin zhi mei – ji Hukanghegu shang de baigu* 森林之魅 – 祭胡康河谷上的白骨 (*Der dämonische Zauber des Ur-Waldes – Im Gedenken an die weißen Knochen im HukangheTal*); in: *Wenyi fuxing*, Bd.1, Nr.6 (1.7.1946), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Nongmin bing* 农民兵 (*Der Bauernsoldat*); in: *Wenyi fuxing*, Bd.1, Nr. 6 (1.7.1946), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Xiandao* 先导 (*Der Anführer*); in: *Wenyi fuxing*, Bd. 1, Nr.6 (1.7.1946), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Shigan sishou* (*Zeitgefühl in 4 Gedichten*); in: *Yishibao, Wenxue zhoukan*, (8.2.1947), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Chun* 春 (*Der Frühling*); in: *Dagongbao, wenyi (Tianjinban)* (12.3.1947), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Chuntian he mifeng* 春天和蜜蜂 (*Der Frühling und die Biene*); in: *Dagongbao, wenyi (Tianjinban)*, (12.3.1947), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Hailian* 海恋 (*Die Leidenschaft des Ozeans*); in: *Dagongbao, wenyi (Tianjinban)*, (16.3.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Tamen siqu le* 他们死去了 (*Sie sind verstorben*); in: *Dagongbao, wenyi*, (16.3.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Chengshu* 成熟 (*Die Zeit ist reif*); in: *Dagongbao, wenyi*, (16.3.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Gandi* 甘地 (*Ghandi*); in: *Dagongbao, wenyi, (Tianjinban)*, (13.4.1947), S. 4

Mu Dan 穆旦: *Mu Dan shiji (1939-1945)* 穆旦诗集(1939-1945) (*Lyrik Mu Dans (1939-1945)*).
Shenyang: Ohne Verlag, 1947

Mu Dan 穆旦: *Huangcun* 荒村 (*Das verwaiste Dorf*); in: *Dagongbao, wenyi, (Tianjinban)* (1.6.1947), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Gei zhanshi – ou zhanshengliri* 给战士 - 欧战胜利日 (*Den Soldaten gewidmet - Zum Tag des Sieges*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (7.6.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Qi* 旗 (*Die Flagge*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (7.6.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Yewai yanxi* 野外演习 (*Geländeübung*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (7.6.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Yi ge zhanshi xuyao wenrou de shihou* 一个战士需要温柔的时候 (*Wenn ein Soldat Zärtlichkeit braucht*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (7.6.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Sanshi danchen you gan* 三十诞辰有感 (*Eindrücke zum 30. Geburtstag*); in: *Dagongbao, wenyi (Tianjinban)*, (29.6.1947), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Senlin zhi ge - ji yerenshan sinan de shibing* 森林之歌 — 祭野人山死难的士兵 (*Das Lied des Ur-Waldes – Im Gedenken an die gefallenen Soldaten am Berg des Barbaren*); in: *Wenxue zazhi*, Bd. 2, Nr. 2 (1.7.1946), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Dachuqu* 打出去 (*Hinausjagen*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (16.8.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Fangong jidi* 反攻基地 (*Gegenangriff auf die Basis*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (16.8.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Fengxian* 奉献 (*Ein Geschenk in Ehrerbietung*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (16.8.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Tuiwu* 退伍 (*Rückzug*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (16.8.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Sanshi danchen you gan* 三十诞辰有感 (*Eindrücke zum 30. Geburtstag*); in: *Wenxue zazhi*, Bd.2,Nr.4, (September 1947), S. 1

Mu Dan 穆旦: *Yinxian* 隐现 (*Es zeigt sich im Verborgenen*); in: *Dagongbao, wenyi, (Tianjinban)* (26.10.1947), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Faxian* 发现 (*Die Entdeckung*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (22.11.1947), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Shengli* 胜利 (*Der Sieg*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (22.11.1947), S. 3

- Mu Dan 穆旦: Shengli 胜利 (*Der Sieg*); in: *Wenxue zazhi*, Bd.2, Nr. 10 (November 1947), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Shou 手 (*Die Hand*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (22.11.1947), S. 3
- Mu Dan 穆旦: Wo gesong routi 我歌颂肉体 (*Ich preise den Leib*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (22.11.1947), S. 3
- Mu Dan 穆旦: Xisheng 牺牲 (*Das Opfer*); in: *Yishibao, wenxue zhoukan*, (22.11.1947), S. 3
- Mu Dan 穆旦: Xisheng 牺牲 (*Das Opfer*); in: *Wenxue zazhi*, Bd.2, Nr.10 (November 1947), S.2
- Mu Dan 穆旦: Faxian 发现 (*Die Entdeckung*); in: *Junshi ribao, wenyi* (22.11. 1947), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Wo gesong routi 我歌颂肉体 (*Ich preise den Leib*); in: *Yishibao, wenyi*, (23.11.1947), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Qi 旗. (*Die Flagge*) Shanghai: Shanghai wenhua shenghuo chubanshe, 1948
- Wen Yiduo 闻一多: *Wen Yiduo quanji; xiandai shi chao* 闻一多全集; 现代诗抄 (*Gesammelte Werke von Wen Yiduo; Moderne Lyrik*). Beijing: Kaiming shudian, 1948.
- Mu Dan 穆旦: Ji'e de zhongguo 饥饿的中国 (*Verhungerndes China*); in: *Wenxue zazhi*, Bd. 2, Nr. 8 (Januar 1948), S. 6
- Mu Dan 穆旦: Gandi zhi si 甘地之死 (*Ghandis Tod*); in: *Dagongbao, wenyi (Tianjinban)*, (22.2.1948), S. 3
- Mu Dan 穆旦: Gandi zhi si 甘地之死 (*Ghandis Tod*); in: *Zhongguo xinshi*, Bd. 1 (Juni 1948), S. 4
- Mu Dan 穆旦: Shijie 世界 (*Die Welt*); in: *Zhongguo xinshi*, Bd. 1 (Juni 1948), S. 4
- Mu Dan 穆旦: Shou 手 (*Die Hand*); in: *Zhongguo xinshi*, Bd. 1 (Juni 1948), S. 4
- Mu Dan 穆旦: Chengshi de wu 城市的舞 (*Der Tanz der Stadt*); in: *Zhongguo xinshi*, Bd. 4 (September 1948), S. 5
- Mu Dan 穆旦: Shi 诗 (*Die Lyrik*); in: *Zhongguo xinshi*, Bd. 4 (September 1948), S. 5
- Mu Dan 穆旦: Shi si shou 诗四首 (*4 Gedichte*); in: *Dagongbao (Tianjinban)*, (10.10.1948), S. 2
- 50er Jahre**
- Mu Dan 穆旦: Ganenjie – kechi de zhai 感恩节 — 可耻的债 (*Das Erntedankfest – Eine beschämende Schuld*); in: *Renminwenxue*, 7 (1957), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Sanmenxia shuili gongcheng yougan 三门峡水利工程有感 (*Gedanken zum 3 Schluchten Projekt*); in: *Renminwenxue*, 7 (1957), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Qu xuexi hui 去学习会 (*Zur Lernversammlung gehen*), in: *Renminwenxue*, 7 (1957), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Wen 问 (*Eine Frage*); in: *Renminwenxue*, 7 (1957), S. 2
- Mu Dan 穆旦: Wo de shufu si le 我的叔父死了 (*Mein Onkel ist gestorben*); in: *Renminwenxue*, 7 (1957), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Yexu' he ,yiding' ,也许' 和 ,一定' (,Vielleicht' und ,gewiß')*; in: *Renminwenxue*, 7 (1957), S. 2

Mu Dan 穆旦: *Zangge 葬歌 (Begräbnislied)*; in: *Shikan*, 5 (1957), S. 3

Mu Dan 穆旦: *Jiushijiu jia zhengming ji 九十九家争鸣记 (Aufzeichnungen zum Wettkampf der 99 Schulen)*; in: *Renmin ribao*, (7.5.1957), S. 3

70er Jahre

Beijing daxue, Beijing shifan daxue, Beijing shifan xueyuan zhongwenxi zhongguo xiandai wenxue yanjiushi 北京大学, 北京师范大学, 北京师范大学中文系中国现代文学研究室 (Ed.): *Xinshi xuan (Zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao) 新诗选 (中国现代文学史参考资料)*. Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979

80er Jahre

Mu Dan 穆旦: *Yan chu 演出 (Die Aufführung), Chun 春 (Der Frühling), Youyi 友谊 (Die Freundschaft), Ziji 自己 (Mein Selbst), Qiu 秋 (Herbst), Dong 冬 (Winter)*; in: *Shikan*, 2 (1980), S. 9-14

Mu Dan 穆旦: *Xuan xiang 冥想 (Düstere Gedanken)*; in: *Shikan*, 2 (1984), S. 13

Yuan Kejia 袁可嘉: *Jiuyejì: sishi niandai jiuren shixuan 九叶集: 四十年代九人诗选*, Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1981

Qu Wenzhe 屈文泽, Ye Xuefen 叶雪芬, Ling Yu 凌宇: *Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan 中国现代文学作品选*. Changsha: Hunan wenyi chubanshe, 1986

Mu Dan 穆旦: *Mu Dan shi xuan 穆旦诗选*. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1982

Mu Lingxu 木令耆: *Bayeji 八叶集*. Hongkong: Sanlian shudian Xianggang fendian, meiguo Qiushui zazhishe, 1984

Mu Dan 穆旦: *Lixiang 理想 (Das Ideal)*; in: *Shikan*, 2 (1987), S. 12

Mu Dan 穆旦: *Lizhi he ganqing 理智和感情 (Vernunft und Gefühl)*; in: *Shikan*, 2 (1987), S. 13

Mu Dan 穆旦: *Shi 诗 (Die Lyrik)*; in: *Shikan*, 2 (1987), S. 13

Mu Dan 穆旦: *Tingshuo wo lao le 听说我老了 (Ich habe gehört, ich bin alt geworden)*; in: *Shikan*, 2 (1987), S. 13

Mu Dan 穆旦: *Cangying 苍蝇 (Die Fliege)*; in: *Xin wanbao (Xianggang)*, (10.6.1980), S. 6

Debon, Günther: *Chinesische Dichtung*. Leiden: E.J. Brill, 1989

90er Jahre

Lan Dizhi 蓝棣之: *Jiuyejì shipai shixuan 九叶诗派诗选*. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1992

Wang Bin 王彬: *Zhongguo xiandai shige mingjia mingzuo yuanbanku 中国现代诗歌名家名作原版库*. Beijing: Zhongguo wenlian chuban gongsi, 1992

Lu Yaodong 鲁耀东: *Zhongguo xiandai aiguo shige jingpin* 中国现代爱国诗歌精品. Wuhan: Wuhan daxue chubanshe, 1994

Duan Maonan 段茂南, Guo Renhuai 郭仁怀: *Kangzhan mingshi mingwen shangxi* 抗战名诗名文赏析. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1995

Lau, Joseph S. M.; Goldblatt, Howard: *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1995

Mu Dan 穆旦: *Mu Dan shiwen quanji* 穆旦诗文全集. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1996

Mu Dan 穆旦: *She de youhuo* 蛇的诱惑. Beijing: Zhuhai chubanshe, 1997

ab 2000

Zhou Liangpei 周良沛: *Zhongguo xinshi ku, Mu Dan shi xuan* 中国新诗库, 穆旦诗选. 10 Bde., Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2000, Bd. 8

Mo Hua 漠华, Xue Feng 雪峰: *Xinwenxue beilin* 新文学碑林. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2000

Ji Dima 吉狄马: *Zhongguo shige de hongse jingdian* 中国诗歌的红色经典. Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 2002

Liu Zengjie 刘增杰: *Kangzhan shige* 抗战诗歌. O. O.: Henan daxue chubanshe, 2005

Mu Dan 穆旦: *Mu Dan shiwenji* 穆旦诗文集. 2 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2005

Der Band wurde 2006, 2007 und 2014 erneut aufgelegt.

Shiji wenxue 60 jia bian 世纪文学 60 家编: *Mu Dan jingxuanji* 穆旦精选集. Beijing: Beijing yanshan chubanshe, 2006

Zhang Jian 张建: *Zhongguo dangdai wenxue zuopin xuan* 中国当代文学作品选. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 2008

Xie Mian 谢冕 (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959* 中国新诗总系, 1949-1959, 10 Bd., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 4

Xie Mian 谢冕, Cheng Guangwei 程光伟 (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979*, 10 Bd., 中国新诗总系, 1969-1979. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 6

Xie Mian 谢冕, Wang Guangming 王光明 (Ed.): *Zhongguo xinshi zongxi* 中国新诗总系, 1979-1989. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 7

Xie Mian 谢冕, Wu Xiaodong 吴晓东: *Zhongguo xinshi zongxi, 1937-1949* 中国新诗总系, 1937-1949. 10 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 3

Zhongguo xiandai wenxueguan 中国现代文学馆, Meng Chen 梦晨: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou* 穆旦代表作: 野兽. Beijing: Huaxia chubanshe, 2009

Lan Dizhi 蓝棣之: *Jiuyepai shixuan (xiudingban)* 九叶派诗选 (修订版). Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009

Mu Dan 穆旦: *Mu Dan zixuan shiji (1937-1948)* 穆旦自选诗集 (1937-1948). Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, 2010

Li Yi 李怡: *Mu Dan zuopin xinbian* 穆旦作品新编. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2011

Mu Dan 穆旦: *Mu Dan shiwenj* 穆旦诗文集 *i. 2* Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2104

Literaturverzeichnis

A Long 啊珑: „Qi pianlun“ 《〈旗〉片论》 ;in: Ders.: *Shi yu xianshi, Lun xianxiang* 诗与现实; 论现象. 3 Bde., Beijing: *Wushi niandai chubanshe*, 1950, Bd.3, S.30-45.

Ai Qing 艾青: „Zhongguo xinshi liushinian“ 《中国新诗六十年》 ; in: *Wenyi yanjiu*, Nr.5 (1980), S-11-24

An Qi 安旗: „Guanyu shi de hanxu“ 《关于诗的含蓄》 ; in: *Shikan*, Nr.12 (Dezember 1957), S.10-11

Auden, W.H: *The Quest*; in: Ders.: *Selected Poems*. London: Faber Paper covered editions, 1972, 51-60

Ba Jin 巴金: *Suixianglu* 随想录. Beijing: Zuojia chubanshe, 2005

Ba Jin 巴金: „Zuojia de yongqi he zerenxin“ 《作家的勇气和责任心》 ; in: Ders. : *Ba Jin xuanji, Xincheng ji qita* 巴金选集, 新声及其他, 10 Bde., Chengdu: Sichuan renmin chubanshe, 2003, Bd. 9, S.483-491

Bao Changbao 鲍昌宝: „Mu Dan yu Shenjing – jian lun Mu Dan de san bu shiju“ 《穆旦与〈圣经〉—兼论穆旦的三部诗剧》 ; in: *Zhongguo bijiao wenxue*, Nr. 4 (2001), S.9-12

Beijing daxue, Beijing shifan daxue, Beijing shifan xueyuan zhongwenxi zhongguo xiandai wenxue yanjiushi 北京大学, 北京师范大学, 北京师范学院中文系中国现代文学研究室 (Ed.): *Xinshi xuan (zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao)* 新诗选 (中国现代文学史参考资料). Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979

Beijing daxue, Qinghua daxue, Nankai daxue, Yunnan shifan daxue 北京大学, 清华大学, 南开大学, 云南师范大学(Ed.): *Guoli xinan lianhe daxue shiliao* 国立西南联合大学史料. 6 Bde., Kunming: Yunnan jiaoyu chubanshe, 1998

Cao Xinzhi 曹辛之: „Miandui yansu de shichen – yi Shi chuanguo he Zhongguo xinshi“ 《面对严肃的时辰—忆〈诗创造〉和〈中国新诗〉》 ; in: *Dushu*, Nr.11 (1983), S- 14-21

Cao Xinzhi 曹辛之: *Yishu zhi zi – Cao Xinzhi – Cao Xinzhi (Hang Yuehe) jinian wenji* 艺术之子—曹辛之—曹辛之 (杭约赫)纪念文集. Tianjin jiaoyu chubanshe, 1988

Cao Xuefeng 曹雪峰: „Falü xiang aiqing shi yizuo - tan Mu Dan shiwenji de yi ge pilou“ 《〈法律像爱情〉是译作—谈〈穆旦诗文集〉的一个纰漏》 ; in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, Nr. 6 (2008), S.18-22

Chen Boliang 陈伯良: „Bu xiu de aiguo shiren“ 《不朽的爱国诗人》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku – Mu Dan shishi 20 zhounian jinianwenji* 丰富和丰富的痛苦—穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, S.206-209

Chen Boliang 陈伯良: *Mu Dan zhuan* 穆旦传. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 2004

Chen Lin 陈林: „Mu Dan yanjiu congshu“ 《穆旦研究丛述》 ; in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, Nr.2 (2001), S. 30-42

Chen Lin 陈林: „Zhongguoshi de Pulufuluoke – Mu Dan dui Ailüete shige cihui, yixiang yu shuqing zhurengong xingxiang de jieshou“ 《中国式的普鲁弗洛克 – 穆旦对艾略特诗歌词汇、意象与抒情主人公形象的接受》 ; <http://www.mdjnw.com>

Chen Sihe 陈思和: *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng* 中国当代文学史教程. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1999

Chen Sihe 陈思和, Wang Xiaoming 王晓明: „Chongji naxie sihu yi cheng dinglun de wenxueshi jielun“ 《冲击那些似乎已成定论的文学史结论》 ; in: *Shanghai wenlun*, Nr.4 (1988), S.1-2

Chen Xiaoming: *From the May Forth Movement to Communist Revolution: Guo Moruo and the Chinese Path to Communism*. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.

Cheng Guangwei 程光伟 et al.: *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史. Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2009.

Chu Du 初犊: „Wenyi pianzi Shen Congwen he ta de jituan“ 《文艺骗子沈从文和他的集团》 ; in: *Nitu*, Nr.4 (17.9.1927), S. 11-12

Cremerius, Ruth: *Das poetische Hauptwerk des Xu Zhimo (1897-1931)*. Hamburg: Gesellschaft für Natur - und Völkerkunde Ostasiens, 1996

Dai Bojian 戴伯建: „Yi shou waiqu ‚bai jia zhengming‘ de shi – dui Jiushijiu jia zhengmingji de piping“ 《一首歪曲‘百家争鸣’的诗一对〈九十九家争鸣记〉的批评》 ; in: *Renmin ribao* Nr. 8 (25.12.1957), S.10-11

Debon, Günther: *Chinesische Dichtung*. Leiden: E. J. Brill,1989

Deng Jitian 邓集田: „Mu Dan 1976 nian shige zhong de siwang yishi“ 《穆旦 1976 年诗歌中的死亡意识》 in: *Wenzhou shifan xueyuan xuebao*, Nr.1 (2001), S.10-21

Deng Xiaoping 邓小平: „Zai zhongguo wenxue yishu gongzuozhe disici daibiao dahui shang de zhuci“ 《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝词》 ; in: *Wenyibao*, Nr.11 und Nr. 12 (1979), S.1-2

Du Yunxie 杜运燮: „Huainian Mu Dan“ 《怀念穆旦》 ; in: *Dushu*, Nr.8 (1981), S.10 – 14

Du Yunxie 杜运燮: „Mu Dan zhu yi de beihou“ 《穆旦著译的背后》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai – huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦, Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 110-121.

Du Yunxie 杜运燮: „Yi Mu Dan (Zha Liangzheng)“ 《忆穆旦(查良铮)》 ; in: *Xin Wanbao, Xinghai (Hongkong)*, Nr. 58 (27.2.1979), S. 7-16

Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge mingzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987

Du Yunxie 杜运燮, Zhang Tongdao 张同道: *Xinanlianda xiandaishi chao* 西南联大现代诗抄. Beijing: Zhongguo wenxue chubanshe, 1997

Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku – Mu Dan shishi 20 zhounian jinian wenji* 丰富和丰富的痛苦 — 穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997

Duan Congxue 段从学: „Huidao Mu Dan de fengfuxing yu fuzaxing“ 《回到穆旦的丰富性与复杂性》 ; in: *Xinshi pinglun*, Nr.1 (2006), S.10-22

Duan Congxue 段从学: „Lun Mu Dan de zaoqi shige chuanguo“ 《论穆旦的早期诗歌创作》 ; in: *Huainan shifan xueyuan xuebao*, Nr.1 (2004), S.8-10

Duan Congxue 段从学: „Lun Mu Dan shige zhong de zongjiao yishi“ 《论穆旦诗歌中的宗教意识》 ; in: *Neijiang shifan xueyuan xuebao*, Nr. 3 (2005) S.15-18

Duan Congxue 段从学: „Lun Mu Dan 50 niandai de shige chuanguo“ 《论穆旦 50 年代的诗歌创作》 ; in: *Beilin shifan daxue xuebao*, Nr. 3 (2002) S.7-9

Duan Congxue 段从学: „Mu Dan dui kangri zhanzheng de rentong ji qi shifeng de zhuanbian“ 《穆旦对抗日战争的认同及其诗风的转变》 ; in: *Shehui kexue zhanxian*, Nr. 4 (2005) S.9-15

Duan Congxue 段从学: „Zai dongtian de kuangye changchu ziwo zhi ge – lun Mu Dan wannian de shige chuanguo“ 《在冬天的旷野唱出自我之歌 — 论穆旦晚年的诗歌创作》 ; in: *Beilu shifan xueyuan xuebao*, Nr. 2 (2005) S.22-34

Duan Maonan 段茂南, Guo Renhuai 郭仁怀: *Kangzhan mingshi mingwen shangxi* 抗战名诗名文赏析. Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1995

Emmerich, Reinhard (Ed.): *Chinesische Literaturgeschichte*, Stuttgart Weimar: J.B. Metzler, 2004

Fang Chang'an 方长安, Ji Hailong 纪海龙: „Mu Dan bei jingdianhua de huayu licheng“ 《穆旦被经典化的话语历程》 ; in: *Nankai xuebao*, Nr. 3 (2007), S. 9-12

Feifel, Eugen: *Moderne chinesische Poesie*. Hildesheim: Georg Olms, 1988

Foster, Paul B.: *Ah Q Archeology. Lu Xun, Ah Q, Ah Q progeny and the national character discourse in twentieth century China*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2006

Gong Liu 公刘: „Jiuyejide qishi“ 《〈九叶集〉的启示》 ; in: *Huaxi*, Nr. 6 (1984), S.18-26

Gong Liu 公刘: *Shi yu chengshi* 诗与诚实. Beijing: Huacheng chubanshe, 1983

O. A.: „Gongren tan shi“ 《工人谈诗》 ; in: *Shikan*, Nr. 4 (1958), S. 4

Gu Yu 谷羽: „Puxijin yu Zha Liangzheng“ 《普希金与查良铮》 ; in: *Eluosi wenyi*, Nr. 2 (1999), S. 11-21

Guo Baowei 郭保卫: „Mu Dan, jiaru ... - yi shiren gei wo de 29 feng shuxin” 《穆旦, 假如... 一忆诗人给我的 29 封书信》; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku – Mu Dan shishi 20 zhou nian jinian wenji* 丰富和丰富的痛苦 – 穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, S. 210-213

Guo Baowei 郭保卫: „Shuxin jin you zai, shiren he chu xun” 《书信今犹在, 诗人何处寻》; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huannian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S.169-184

Guo Moruo 郭沫若: „Chi fandong wenyi “ 《斥反动文艺》; in: *Dazhong wenyi congkan*, Nr. 1 (1.3.1948), S. 4-6

Guozhi guazhitou 果汁挂汁头 (Blog): „Yi ge 80 hou yan zhong de shiren Mudan” 《一个 80 后眼中的诗人穆旦》; in: <http://blog.sina.com.cn/52gz>

Hong Zicheng 洪子城: *1956: Beihua shidai* 1956: 百花时代. Jinan: Shandong jiaoyu chubanshe, 1998

Hong Zicheng 洪子城: *Zhongguo dangdai wenxueshi* 中国当代文学史. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1999

Hong Zicheng 洪子城: *Zhongguo dangdai wenxueshi, zuopin xuan 1949-1976* 中国当代文学史, 作品选 1949-1976. Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2002

Hong Zicheng 洪子城, Liu Denghan 刘登翰: *Zhongguo dangdai xinshishi* 中国当代新诗史. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1993

Hu Xudong 胡续东: „1957 nian Mu Dan de duan can ‚chongxian’” 《1957 年穆旦的短暂‘重现’》; in: *Xinshi pinglun*, Nr. 1 (2006), S. 7-12

Huang Canran 黄灿然: „Mu Dan: zanmei zhi hou de shiwang” 《赞美之后的失望》; in: Ders.: *Biyao de jiaodu* 必要的角度. Liaoning: Liaoning jiaoyu chubanshe, 2001, S. 50-60

Huang Xiuji 黄修己: *Zhongguo xiandai wenxue fazhanshi (xiudingban)* 中国现代文学发展史 (修订版). Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 1988

Huang Xiuji 黄修己: *20 shiji zhongguo wenxueshi, mianxiang 21 shiji kecheng jiaocai* 20 世纪中国文学史, 面向 21 世纪课程教材, Textbook Series for 21st Century. 2. Bde., Guangzhou: Zhongshan daxue chubanshe, 2004

Huang Xiuji 黄修己, Fang Qian 方谦, Li Ping 李平: *Zhongguo xiandai wenxueshi cankao ziliao, gaodeng xuexiao wenke jiaocai* 中国现代文学史参考资料, 高等学校文科教材. Beijing: Zhongyang guangbo dianshi daxue chubanshe, 1984

Ji Dima 吉狄马: *Zhongguo shige de hongse jingdian* 中国诗歌的红色经典. Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 2002

Jin Jun 晋军: „Tiqu zhaxie banjiaoshi” 《踢去这些绊脚石》; in: *Shi Chuangzao (Lilun he pip-ing)*, Nr. 4 (Dezember 1948), S. 4-8

Jiang Ruoshui 江弱水: „Wei Aodengfeng yu feizhongguoxing: chonggu Mu Dan“ 《伪奥登风与非中国性: 重估穆旦》; in: *Waiguo wenxue pinglun*, Nr. 3 (2008), S. 12-18

Jiaoyubu gaojiaosi 教育部高教司, Xu Zhongyu 徐仲玉: *Daxue yuwen (Quanrizhi gaoxiao tongyong jiaocai)* 大学语文 (全日制高校通用教材). Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 2001

Klöpisch, Volker et al. (Ed.): *Lexikon der chinesischen Literatur*. München: C.H. Beck, 2004

Kong Fanjin 孔范今: *Ershi shiji zhongguo wenxueshi* 二十世纪中国文学史. O. O.: Shandong wenyi chubanshe, 1997

Kubin, Wolfgang: *Geschichte der chinesischen Literatur*. 10 Bde., München: Saur, 2005, Bd. 7

Kubin, Wolfgang: *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne; Moderne chinesische Lyrik 1919 – 1984*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985

Lan Dizhi 蓝棣之: *Jiuyepai shixuan (xiudingban)* 九叶派诗选 (修订版). Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009

Lan Dizhi 蓝棣之: *Jiuye shipai shixuan* 九叶派诗选. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1992

Lan Dizhi 蓝棣之: „Lun Mu Dan shi de yanbian guiji ji qi tezheng“ 《论穆旦诗的演变轨迹及其特征》; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huannian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S.60-77

Lan Dizhi 蓝棣之: „Lun sishi niandai de ‚xiandaishi‘ pai“ 论四十年代的‘现代诗’派》; in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, Nr. 1 (1983), S. 9-16

Lan Dizhi 蓝棣之: „Mu Dan: yong shenti sikao“ 《穆旦: 用身体思考》; in: Ders.: *Xiandaishi de qinggan yu xingshi* 现代诗的情感与形式. Beijing: Huaxia chubanshe, 1994, S. 120-130

Lan Dizhi 蓝棣之: „Xiandaishi de qinggan yu xingshi 现代诗的情感与形式. Beijing: Huaxia chubanshe, 1994

Lau, Joseph S. M; Goldblatt, Howard: *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 1995

Lee, Leo Ou-fan: *Voices from the iron house: a study of Lu Xun*. Bloomington u.a.: Indian University Press, 1987

Lessing, Gotthold Ephraim: *Nathan der Weise*; in : Ders.: *Gotthold Ephraim Lessing: Eine Auslese*. Wien: Tosa Verlag, 2003

Li Fang 李方: „Beican de ‚shounan de pingge‘: Mu Dan shige de shenmei tezhi“ 《悲惨的‘受难的品格’: 穆旦诗歌的审美特质》; in: *Yanbei shifan xueyuan xuebao*, Nr. 3 (1995), S. 17-23

Li Shu'er 李树尔: „Mu Dan de Zangge maizang le shenme?“ 《穆旦的〈葬歌〉埋葬了什么?》; in: *Shikan*, Nr. 8 (1958), S. 13-20

- Li Yi 李怡: „Huanghun li na dao duomu de shandian – lun Mu Dan dui zhongguo xinshi de gongxian“ 《黄昏里那道夺目的闪电 — 论穆旦对中国新诗的贡献》 ; in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, Nr. 4 (1989), S. 15-27
- Li Yi 李怡: „Lun Mu Dan yu zhongguo xinshi de xiandai tezheng“ 《论穆旦与中国新诗的现代特征》 ; in: *Wenxue pinglun*, Nr. 5 (1997), S. 15-22
- Li Yi 李怡: „Mu Dan yanjiu shuping“ 《穆旦研究述评》 ; in: *Shitansuo*, Nr. 4 (1996), S. 10-13
- Li Yi 李怡: *Mu Dan zuopin xinbian* 穆旦作品新编. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2011
- Li Yi 李怡: *Zhongguo xiandai xinshi yu gudian shige de chuantong* 中国现代新诗与古典诗歌的传统; Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2008
- Li Yi 李怡: *Mu Dan zuopin xinbian* 穆旦作品新编. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2011
- Li Yi 李怡, Yi Bin 易彬: *Mu Dan yanjiu ziliao* 穆旦研究资料. 2 Bde. Beijing: Zhishi chanquan chubanshe, 2012
- Li Ying 李瑛: „Du Mu Dan shiji“ 《读〈穆旦诗集〉》 ; in: *Yishibao wenxue zhoukan*, Nr. 58 (27.9.1947), S. 5-6
- Li Zhangbin 李章斌: „Guanyu Mu Dan shiwenji de pimi he shulou“ 《关于〈穆旦诗文集〉的纰缪和疏漏》 ; in: *Bolan qunshu*, Nr. 12 (2004), S. 8-12
- Li Zhi 黎之: „Fandui shige chuanguo de bu liang qingxiang ji fandang niliu“ 《反对诗歌创作的不良倾向及反党逆流》 ; in: *Shikan*, Nr. 9 (September 1957), S. 9-12
- Li Zhuoxiong 李卓雄: „Yuwang de anshi he xiguan de yingke“ 《欲望的暗室和习惯的硬壳》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku* 丰富和丰富的痛苦 — 穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, S. 74-93
- Liang Bingjun (Leung Pingkwan) 梁秉钧: „Mu Dan yu xiandai de ‚wo““ 《穆旦与现代的‘我’》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huan-nian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S.43-54
- Lin Fan 樊帆 (Guo Baowei 郭保卫): „Maopeng xia de qiaofu – yi ge qingnian liaojie de Mu Dan (Zha Liangzheng) wannian, shang xia“ 《茅棚下的樵夫 — 一个青年了解的穆旦 (查良铮) 晚年, 上, 下》 ; in: *Xin wanbao, xinghai (Hongkong)*, Nr. 248 (12.11.1979), S. 10-19 und Nr. 255 (20.11.1979), S. 11-23
- Lin Fan 樊帆 (Guo Baowei 郭保卫): „Yi Mu Dan wannian er san shi“ 《忆穆旦晚年二三事》 ; in: *Xingang*, Nr. 12 (1981), S. 15-24
- Liu Zengjie 刘增杰: *Kangzhan shige* 抗战诗歌, O. O.: Henan daxue chubanshe, 2005
- Liu Zhirong 刘志荣: *Qianzai xiezuozuo: 1946-1976* 潜在写作: 1946-1976. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2007

Liu Zhirong 刘志荣: „Shengming zuihou de zhihui zhi ge: Mu Dan zai yijiuqiliu“ 《生命最后的智慧之歌：穆旦在一九七六》 ; in: *Wenxue pinglun*, Nr. 3 (2004), S. 30-42

Liu Zhongshu 刘中树, Xu Zuhua 许祖华: *Zhongguo xiandai wenxue sichaoshi* 中国现代文学思潮史. Wuhan: Huazhong shifan daxue chubanshe, 2009

Lu Yaodong 鲁耀东: *Zhongguo xiandai aiguo shige jingpin* 中国现代爱国诗歌精品. Wuhan: Wuhan daxue chubanshe, 1994.

Lu Xun: „A Q zhengzhuan“ 《阿 Q 正传》 ; in: Ders.: *Lu Xun xiaoshuo quanbian* 鲁迅小说全编. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2013, S. 71-118

Lu Xun 鲁迅: „Kuangren riji“ 《狂人日记》 ; in: Lu Xun 鲁迅: *Lu Xun xiaoshuo quan bian* 鲁迅小说全编. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2013, S. 3-15

Lundberg, Lennart: *Lu Xun as a translator: Lu Xuns translation and introduction of literature and literary theory, 1903-1936*. Stockholm: Inst. for Orientaliska Sprak, 1989

Luo Hanchao 骆寒超: „Lun jinchaji, qiye, jiuye san shipai ji qi jiaocuo guanxi“ 《论晋察冀，七月，九叶三诗派及其交错关系》 ; in: Ders.: *Zhongguo xiandai shige lun* 中国现代诗歌论. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1984, S. 205-345

Luo Qiyi 罗奇一: „Shiqing chang zai, yuyun mianmian – jinian shiren Mu Dan shishi shi zhounian“ 《诗情长在，余韵绵绵 — 纪念诗人穆旦逝世十周年》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦, 158-164

Luo Zhenya 罗振亚: „Duikang ‚gudian‘ de beihou – Lun Mu Dan shige de ‚chuantongxing‘“ 《对抗‘古典’的背后 — 论穆旦诗歌的‘传统性’》 ; in: *Nankai xuebao*, Nr. 3 (2004), 8-9

Ma Wentong 马文通: „Tan Zha Liangzheng de shige fanyi“ 《谈查良铮的诗歌翻译》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S. 78-85

Ma Yongbo 马永波: *Jiuye shipai yu xifang xiandaizhuyi* 《九叶诗派与西方现代主义》. Shanghai: Dongfang chuban chongxin, 2010

Mair, Victor H. (Ed.): *The Columbia History of Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, 2001

Mao Zedong 毛泽东: *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话; in: Ders.: *Mao Zedong lun wenyi* 毛泽东论文艺. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1966

Mo Gong 默弓(Chen Jingrong 陈敬容) : „Zhencheng de shengyin - lue lun Zheng Min, Mu Dan, Du Yunxie“ 《真诚的声音 — 略论郑敏，穆旦，杜运燮》 ; in: *Shi chuanguo (Yansu de xingchenmen)*, Nr.12 (Juni 1948), S.11-12

Mo Hua 漠华, Xue Feng 雪峰: *Xinwenxue beilin* 新文学碑林. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2000

- Mu Dan 穆旦: *Mu Dan yiwenji* 穆旦译文集. 8 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2005
- Mu Lingqi 木令耆: *Bayeji* 八叶集. Hong Kong: Sanlian shudian Xianggang fendian, meigu *Qiushui zazhishe*, 1984
- Qian Gurong 钱谷融: *Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan* 中国现代文学作品选. Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 1989
- Qian Liqun 钱理群: *Fengfu de tongku: ,Tangjihede' yu ,Hamuleite' de dongyi* 丰富的痛苦: '堂吉诃德'与'哈姆雷特'的东移. Changchun: Shidai wenyi chubanshe, 1993
- Qian Liqun 钱理群: *20 shiji zhongguo wenxue mingzuo zhongxuesheng daoduben, shige juan* 20 世纪中国文学名作中学生导读本, 诗歌卷. Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 1999.
- Qian Liqun 钱理群: „Lu Xun yu Mu Dan (shang)“ 《鲁迅与穆旦(上)》 ; in: *Zhonghua dushubao*, Nr.40 (15.10.1997), S.7-9
- Qian Liqun 钱理群: „Lu Xun yu Mu Dan (xia)“ 《鲁迅与穆旦(下)》 ; in: *Zhonghua dushubao*, Nr.41 (23.10.1997), S.9-11
- Qian Liqun 钱理群, Li Qingxi 李庆西, Hao Yuanbao 皓元宝: *Daxue yuwen* 大学语文. Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2005
- Qian Liqun 钱理群, Wang Shangwen 王尚文, Wu Fuhui 吴福辉 et al.(Ed.): *Xin yuwen duben (gaozhong juan 4)* 新语文读本 (高中卷 4), Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 2004
- Qian Liqun 钱理群, Wen Rumin 温儒敏, Wu Fuhui 吴福辉: *Zhongguo xiandai wenxue sanshi nian (xiudingben)*. 中国现代文学三十年(修订本). Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1998
- Qian Liqun 钱理群, Wu Fuhui 吴福辉, Wen Rumin 温儒敏, Wang Chaobing 王超冰: *Zhongguo xiandai wenxue sanshinian* 中国现代文学三十年. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1987
- Qian Liqun 钱理群, Wu Xiaodong 吴晓东: „„Fenli' yu ,huigui' - huituben *Zhongguo wenxueshi (20 shiji)* de xiezuo gouxiang“ 《'分离'与'回归' 一绘图本〈中国文学史(20 世纪)〉的写作构想》 ; in: *Wenyi lilun yanjiu*, Nr.1(1995), S.10-45
- Qu Wenzhe 屈文泽, Ye Xuefen 叶雪芬, Ling Yu 凌宇: *Zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan* 中国现代文学作品选. Changsha: Hunan wenyi chubanshe, 1986
- Renmin wenxue chubanshe zhongxue yuwenshi 人民教育出版社中学语文室: *Jiaoshi yongshu; Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyang xiudingben, bixiu), Yuwen* 教师用书; 全日制普通高级中学教科书 (试验修订本, 必修), 语文. Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 2000, Bd. 3
- Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi 人民教育出版社中学语文室(Ed.): *Quanrizhi putong gaoji zhongxue jiaokeshu (shiyang xiudingben, bixiu), Yuwen* 全日制普通高级中学教科书(实验修订本, 必修), 语文. Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 2000, Bd.3
- Renmin jiaoyu chubanshe zhongxue yuwenshi 人民教育出版社中学语文室(Ed.): *Zhongdeng shifan xuexiao yuwen jiaokeshu (shiyongben)* 中等师范学校语文教科书(试用本). Beijing: Renmin jiaoyu chubanshe, 1999

- Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社: *Hongse shi chao* 红色诗抄. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2001
- Renmin wenxue de bianji 人民文学的编辑: „Zhe shi shenmeyang de,gexin'? Duzhe dui ben kan qiyuehao de piping“ 《这是什么样的'革新'? 读者对本刊七月号的批评》 ; in: Renminwenxue, Nr.10 (Oktober 1957), S.1-4
- Shao Quanlin 邵荃麟, Xu Chi 徐迟: „Nanshuiquan shihui fayan“ 《南水泉诗会发言》 ; in: *Mifeng*, Nr.7 (1958), S.14-20
- Shao Yanxiang 邵燕祥: „Chongxin faxian Mu Dan“ 《重新发现穆旦》 ; in: *Liaowang* Nr.23 (1988), S.15-21
- Shao Yanxiang 邵燕祥: *Zhao linghun – Shao Yanxiang siren juan zong: 1945-1976* 找灵魂 — 邵燕祥私人卷宗: 1945-1976. Guilin: Guangxi shifan daxue chubanshe, 2004
- Shen Congwen 沈从文: „Xin feiyou cun di erwuba“ 《信废邮存底二五八》 in: *Pingming ribao, xingqi wenyi*, Nr.13 (20.07.1947), S.7-8
- Shi Hui 石恢(Ed.): *Kewai yuedu zhoujiahua; gao yi shang* 课外阅读周计划; 高一上. Zhengzhou: Longmen shuju, 2003
- Shiji wenxue 60 jia bian 世纪文学六十家编: *Mu Dan jingxuanji* 穆旦精选集, Beijing: Beijing yanshan chubanshe, 2006
- Shu Bo 舒波: „Ping Zhongguo xinshi“ 《评〈中国新诗〉》 ; in: *Shi chuanguo*, Nr.4 (Dezember 1948), S. 5-9
- Song Binghui 宋炳辉: „Xin zhongguo de Mu Dan“ 《新中国的穆旦》 ; in: *Dangdai zuojia pinglun*, Nr.2 (2000), S.8-16
- Sun Jianping 孙剑平: „Zha Liangzheng yi Augen Auniejin de yishu chengjiu“ 《查良铮译〈奥根·奥涅金〉的艺术成就》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huannian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1997, S.86-93
- Sun Kangyi 孙康宜, Yuwen Suo'an 宇文所安: *Jianqiao zhongguo wenxueshi* 剑桥中国文学史. Beijing: Beijing sanlian shudian, 2013
- Sun Chang, Kang-i; Owen, Stephen: *The Cambridge History of Chinese Literature, From 1375, 2 Bde* , New York: Cambridge University Press, 2010, Bd.2
- Sun Yushi 孙玉石: *Zhongguo xiandaishi daodu (Mu Dan juan)* 中国现代诗导读, 穆旦卷. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007
- Sun Yushi 孙玉石: *Zhongguo xiandaishi daodu (1937-1949)* 中国现代诗导读, 1937-1949. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2007
- Sun Yushi 孙玉石: *Zhongguo xiandaishi daodu (1917-1937)* 中国现代诗导读, 1917-1937. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2008

Sun Yushi 孙玉石: *Zhongguo xiandai shi daodu (1917-1938)* 中国现代诗导读, 1917-1938. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1990

Sun Zhiming 孙志明: „Shitian li de yi wei xinqin gengyunzhe – wo suo liaojie de Zha Liangzheng xiansheng“ 《诗田里的一位辛勤耕耘者 — 我所了解的查良铮先生》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huannian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1997, S.185-191

Sun Zhiming 孙志明: „Wo suo liaojie de shiren Mu Dan“ 《我所了解的诗人穆旦》 ; in: Huanghe, Nr. 5 (1997), S. 9-12

Sun Zhiming 孙志明: „Yi ke zhenzhi de xin“ 《一颗真挚的心》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku – Mu Dan shishi 20 zhounian jinianwenji* 丰富和丰富的痛苦 — 穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, S. 214-216

Tang Shi 唐湜: „Biran de boqiuzhe – Mu Dan lun“ 《必然的博求者 — 穆旦论》 ; in: Tang Shi 唐湜: *Jiuye shiren: „Zhongguo xinshi“ de zhongxing* 九叶诗人: 〈中国新诗〉的中兴. Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2003, S.10-17

Tang Shi 唐湜: „Boqiuzhe - Mu Dan“ 《博求者 — 穆旦》 ; in: Ders. : *Xin yiduji* 新意度集. Beijing: Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian, 1990, S. 20-27

Tang Shi 唐湜: *Jiuye shiren: „Zhongguo xinshi“ de zhongxing* 九叶诗人: 〈中国新诗〉的中兴. Shanghai: Shanghai jiaoyu chubanshe, 2003, S. 10-17

Tang Shi 唐湜: „Mu Dan lun“ 《穆旦论》 ; in: *Zhongguo xinshi, shouhuo qi*, Nr. 3 (August 1948), S. 7-11

Tang Shi 唐湜: „Mu Dan lun“ 《穆旦论》 ; in: *Zhongguo xinshi, shengming bei shenpan*, Nr. 4 (September 1948), S. 8-12

Tang Shi 唐湜: *Xin yiduji* 新意度集. Beijing: Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian, 1990

Tang Shi 唐湜: *Yiduji* 意度集. Beijing: Pingyuan chubanshe, 1950

Tang Shi 唐湜: *Yi ye shi tan* 一叶诗谈. Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 2000

Tang Tao 唐弢: „Sishi niandai zhongqi de Shanghai Wenxue“ 《四十年代中期的上海文学》 ; in: *Wenxue pinglun*, Nr. 2 (1992), S. 12-20

Tang Tao 唐弢, Yan Jiayan 严家炎: *Zhongguo xiandai wenxueshi* 中国现代文学史. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1980

Tang Xiaodu 唐晓渡: „Yuwang de meili huaduo: Mu Dan de Chun“ 《欲望的美丽花朵: 穆旦的〈春〉》 ; in: *Mingzuo xinshang*, Nr. 3 (1993), S. 10-17

Tian Zhongji 田仲济, Sun Changxi 孙昌熙: *Zhongguo xiandai wenxueshi (xiudingben)* 中国现代文学史(修订本). Jinan: Shandong wenyi chubanshe, 1985

Wang Bin 王彬: *Zhongguo xiandai shige mingjia mingzuo yuanbanku* 中国现代诗歌名家名作原版库. Beijing: Zhongguo wenlian chuban gongsi, 1992

Wang Jialiang 王嘉良, Jin Han 金汉: *Zhongguo xian dangdai wenxue* 中国现当代文学. Hangzhou: Hangzhou chubanshe, 1995

Wang Jiabin 王家新: „Mu Dan yu ‚qu zhonghua‘" 《穆旦与‘去中国化’》; in: *Shitansuo (Lilunjuan)*, Nr. 3 (2006), S. 20-32

Wang Shengsi 王圣思: *Jiuye zhi shu chang qing - ‚Jiuye shiren‘ zuopin xuan* 九叶之术长青 — ‘九叶诗人’作品选. Beijing: Huadong shifan daxue chubanshe, 1994

Wang Shengsi 王圣思: „Shengming de bodong, zhixing de shenghua" 《生命的搏动, 智性的升华》; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人, 翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S. 11-18

Wang Yao 王瑶: *Zhongguo xinwenxueshigao; xiuding chongban* 中国新文学史稿; 修订重版. Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1982

Wang Yi 王毅: „Weikun yu tuwei: guanyu Mu Dan shige de wenhua chanshi" 《围困与突围: 关于穆旦诗歌的文化阐释》; in: *Wenyi yanjiu*, Nr. 3 (1998), S. 8-12

Wang Yi 王毅: *Zhongguo xiandaizhuyi shige shilun (1925-1949)* 中国现代主义诗歌诗论 (1925-1949). Beijing: Xinan shifan daxue chubanshe, 1998

Wang Yuanzhong 王元忠: *Jiannan de xiandai; zhongguo xiandai shige tezheng xing ge'an yan-jiu* 艰难的现代; 中国现代诗歌特征性个案研究. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2007

Wang Zuoliang 王佐良: „Tan Mu Dan de shi" 《谈穆旦的诗》; in: *Tianfu xinlun*, Nr. 3 (1995), S. 2-7

Wang Zuoliang 王佐良: „Tan Mu Dan de shi" 谈穆旦的诗; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku - Mu Dan shishi 20 zhounian jinian wenji* 丰富和丰富的痛苦 — 穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, S. 1-7

Wang Zuoliang 王佐良: „Xinshi zhong de xiandaizhuyi - yi ge huigu" 《新诗中的现代主义 — 一个回顾》; in: *Wenyi yanjiu*, Nr. 4 (1983), S. 8- 19

Wang Zuoliang 王佐良: „Yi ge zhongguo shiren" 《一个中国诗人》; in: *Wenxue zazhi (Beiping)*, Nr. 8 (1947), S. 10-19

Wang Zuoliang 王佐良: „Mu Dan: youlai yu guisu" 《穆旦: 由来与归宿》; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S. 1-10

Wei Yi 魏怡: *Daxue yuwen xinbian* 大学语文新编. Beijing: Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2006

Wen Yiduo 闻一多: *Wen Yiduo quanji; xiandai shi chao* 闻一多全集; 现代诗抄. Beijing: Kaiming shudian, 1948

Wu Jing 吴兢: „Zhongguo, wei shijie tigong ling yi ge xuanze" 《中国, 为世界提供另一个选择》; in: *Renmin ribao*, 7.3.2012, www.renminribao.cn

Wu Ningkun: „Lüse de xiwang de qizhi - Du Jiuyeji" 《绿色的希望的旗帜 — 读〈九叶集〉》; in: *Dushu*, Nr. 4 (1982), S. 9 - 16

Wu Xiaodong 吴晓东: „Huangjie shang de chensizhe: xi Mu Dan de Liewen" 《荒街上的沉思者: 析穆旦的〈裂纹〉》; in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, Nr. 1 (1989), S. 16-22

Wu Xiaoru 吴小如: „Du Mu Dan shiji" 《读〈穆旦诗集〉》; in: *Mingguo ribao, wenyi*, Nr. 93 (8.9.1947), S.4

Wu Yunshu 吴允淑: „Mu Dan de shige xiangxiang yu jidujiao huayu" 《穆旦的诗歌想象与基督教话语》; in: *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, Nr. 1(2000), S.11-15

Xi Chuan 西川: *Zai chaolong zhijian - rang mengmianren shuohua* 在抄袭之间 — 让蒙面人说话. Beijing: Dongfang chubanshe, 1997

Xia Yuanming 夏元明: „Mu Dan shi yu zhongguo chuantong wenhua" 《穆旦诗与中国传统文化》; in: *Hainan shifan xueyuan xuebao*, Nr. 4 (2004), S. 3-4

Xie Mian 谢冕: „Yi ke xing liang zai tianbian" 《一颗星亮在天边》; in: *Mingzuo xinshang*, Nr. 3 (1997), S. 12-20

Xie Mian 谢冕: *Zhongguo xiandai shiren lun* 中国现代诗人论. Chongqing: Chongqing chubanshe, 1986

Xie Mian 谢冕: *Zhongguo xinshi zongxi, 1949-1959* 中国新诗总系, 1949-1959. 10 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 4

Xie Mian 谢冕, Cheng Guangwei 程光伟: *Zhongguo xinshi zongxi, 1969-1979* 中国新诗总系, 1969-1979. 10 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 6

Xie Mian 谢冕 Wang Guangming 王光明: *Zhongguo xinshi zongxi, 1979-1989* 中国新诗总系, 1979-1988, 10 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe; 2009, Bd. 7

Xie Mian 谢冕, Wu Xiaodong 吴晓东: *Zhongguo xinshi zongxi, 1937-1949* 中国新诗总系, 1937-1949. 10 Bde., Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2009, Bd. 3

Xinanlianhe daxue Beijing xiaoyou 西南联合大学北京校友 (Ed.): *Guoli xinan lianhe daxue xiaoshi* 国立西南联合大学校史. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1996

Xu Liqian 徐立钱: *Mu Dan yu yingguo xiandaizhuyi shige* 穆旦与英国现代主义诗歌. Ph D. Diss. (Beijing daxue), Beijing, 2006.

Xu Qingquan 徐庆全: „Cong yi feng weikan xin ba kan Zang Kejia yu Shikan chu chuang" 《从一封未刊信跋看臧克家与〈诗刊〉初创》; in: *Zhonghua dushubao*, Nr. 5 (25.5.2005), S. 11-14

- Yi Bin 易彬: „Beiguan de zhongjie - yi zhong dui shiren Mu Dan wannian de lijie" 《悲观的终结 — 一种对诗人穆旦晚年的理解》 ; in: *Shuwu* Nr. 3 (2002), S. 12-23
- Yi Bin 易彬: *Mu Dan pingzhuang* 穆旦评传. Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2012
- Yi Bin 易彬: *Mu Dan yu zhongguo xinshi de lishi jiangou* 穆旦与中国新诗的历史建构. Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2010
- Yu Zheng 余峥: *Jiuye shipai conglun* 九叶诗派丛论. Beijing: Haixia wenyi chubanshe, 2000
- Yuan Kejia 袁可嘉: *Jiuyeji: sishi niandai jiu ren shixuan* 九叶集: 四十年代九人诗选. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1981
- Yuan Kejia 袁可嘉: *Lun xinshi xiandaihua* 论新诗现代化. Beijing: Shenghuo-dushu-xinzhishi sanlian shudian, 1988
- Yuan Kejia 袁可嘉: „Ren de wenxue' yu renmin de wenxue'" 《'人的文学'与'人民的文学'》 ; in: *Dagongbao xingqi wenyi* (Tianjin), (6.7.1947), S. 8
- Yuan Kejia 袁可嘉: „Shi de xin fangxiang" 《诗的新方向》 ; in: *Xinlun*, Nr. 17 (15.9.1948), S. 7-8
- Yuan Kejia 袁可嘉: „Shiren Mu Dan de weizhi" 《诗人穆旦的位置》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai — huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S. 11-18
- Yuan Kejia 袁可嘉: „Shi yu minzhu - wu lun xinshi xiandaihua" 《诗与民主 — 五论新诗现代化》 ; in: *Dagongbao xingqi wenyi* (Tianjin), Nr. 101 (3.10.1946), S. 6
- Yuan Kejia 袁可嘉: „Xifang xiandaipai shi yu jiuye shiren" 《西方现代派诗与九叶诗人》 ; in: *Wenyi yanjiu*, Nr. 4 (1983), S. 9-16
- Yuan Kejia 袁可嘉: „Xinshi xiandaihua - xin chuantong de xunqiu" 《新诗现代化 — 新传统的寻求》 ; in: *Dagongbao xingqi wenyi* (Tianjin), Nr. 25 (30.3.1947), S. 10
- Yuwen chubanshe zhongxue yuwenshi 语文出版社中学语文室(Ed.): *Putong gaozhong kecheng biao zhun shiyan jiaokeshu gaozhong: yuwen bixiu* 普通高中课程标准试验教科书高中: 语文必修第. Beijing: Yuwen chubanshe, 2000, Bd. 1
- Zang Kejia 臧克家: *Zhongguo xinshi xuan 1919-1949* 中国新诗选 1919-1949. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 1956
- Zha yi mingzhu 查译名著: *Ai de gushi* 爱的故事 (Lovestory). O.O.: Sichuan wenyi chubanshe, 1987
- Zha yi mingzhu 查译名著: Aogen Aoniejin 奥根 • 奥涅金. Sichuan sheng: Sichuan renmin chubanshe, 1982
- Zha yi mingzhu 查译名著: *Bailun shi xuan* 拜伦诗选. Shanghai: Shanghai yuwen chubanshe, 1982

- Zha yi mingzhu 查译名著: Luobinhan zhuan 罗宾汉传. Beijing: Yilin chubanshe, 1998
- Zha yi mingzhu 查译名著: Puxijin shuqingshi xuanji (shang, xia) 普希金抒情诗 (上, 下). Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1980
- Zha Yi mingzhu 查译名著: Puxijin xushishi 普希金叙事诗. Beijing: Zhongguo wenxue chubanshe, 1996
- Zha yi mingzhu 查译名著: Puxijin xushishi xuan 普希金叙事诗选. O.O.: Sichuan wenyi chubanshe, 1985
- Zha yi mingzhu 查译名著: Qiuteqiefu shi xuan 丘特切夫诗选. Beijing: Waiguo wenxue chubanshe, 1985
- Zha yi mingzhu 查译名著: Tanghuang (shang, xia) 唐璜 (上, 下). Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1980
- Zha yi mingzhu 查译名著: T.S. Ailüete shixuan T.S. 艾略特诗选. Hefei: Anhui wenyi chubanshe, 1988
- Zha yi mingzhu 查译名著: Xuelai qingshi xuan 雪莱情诗选. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1982
- Zha yi mingzhu: 查译名著: Yinguo xiandaishi xuan 英国现代诗选. Hunan sheng: Hunan renmin chubanshe, 1985
- Zha Yingzhuan 查英传, Zha Mingzhuan 查明传, Zha Yuan 查瑗, Zha Ping 查平: „Yi fuqin” 《忆父亲》; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人, 翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S. 136-144
- O. A.: „Zhanshi tan shi” 《战士谈诗》; in: *Shikan*, Nr. 7 (1958), S. 8
- Zhang Jian 张建: *Zhongguo dangdai wenxue zuopin xuan* 中国当代文学作品选. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 2008
- Zhang Qilian 张寄廉: *Zhongguo jiaoyushi shang de yi ci chuangju - Xinan lianhe daxue xiang qian dian luxingtuan jishi* 中国教育史上的一次创举 — 西南联合大学湘黔滇旅行团记史. Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1999
- Zhang Songjian 张松建: „Aodeng zai zhongguo: wenxue yinxiang yu wenhua woxuan” 《奥登在中国: 文学影响与文化斡旋》; in: *Dangdai (Taipei)*, Nr. 8 (2005), <http://www.xschina.org>
- Zhang Tongdao 张同道: „Dai dian de routi yu bodou de linghun: Mu Dan” 《带电的肉体与搏斗的灵魂: 穆旦》; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Zhang Tongdao 张同道, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku - Mu Dan shishi 20 zhounian jinian wenji* 丰富和丰富的痛苦 — 穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, S. 74-93
- Zhang Tongdao 张同道: *Tanxian de fengqi: lun 20 shiji zhongguo xiandaizhuyi shichao* 探险的风旗: 论 20 世纪中国现代主义诗潮. Hefei: Anhui jiaoyu chubanshe, 1998

- Zhang Tongdao 张同道, Dai Dingnan 戴定南: *20 shiji zhongguo wenxue dashi wenku, shige juan* 20 世纪中国文学大师文库, 诗歌卷. 4 Bde., Hainan: Hainan chubanshe, 1994, Bd. 2
- Zhang Xinying 张新颖: *Daxue yuwen shiyan jiaocheng* 大学语文试验教程. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2007
- Zhang Yanquan 张岩泉: „Shiren de juhe yu shiren de fenhua - 40 niandai yu jiuye shipai youguan de sanci lunbian shuping” 《诗人的聚合与诗人的分化 — 40 年代与九叶诗派有关的三次论辩述评》 ; in: *Hubei sanxia xuebao*, Nr. 3 (2000), S. 11-17
- Zhang Yu 张羽: „Nanbei caizi cainü de da huichuan - ping Zhongguo xinshi” 《南北才子才女的大会串 — 评〈中国新诗〉》 ; in: *Xin shichao*, Nr. 3 (Juli 1948), S. 3-5
- Zheng Min 郑敏: „Shijimo de huigu: hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo” 《世纪末的回顾: 汉语语言变革与中国新诗创作》 ; in: *Wenxue pinglun*, Nr. 3 (1993), S. 19-25
- Zheng Min 郑敏: „Shiren yu maodun” 《诗人与矛盾》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来 — 怀念诗人, 翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1997, S. 30-42
- Zheng Min 郑敏, Li Runxia 李润霞: „Shi yu zhexue de qidian - Zheng Min fangtan” 《诗与哲学的起点 — 郑敏访谈》 ; in: *Xinshi pinglun*, Nr. 1 (2005), S. 18-24
- Zhong Die 重叠, Ru Yangcui 如羊翠, Wu Yue 吴越, Dai Wangshu 戴望舒 et al.: „Bian hou ji” 《编后记》 ; in: *Xin shichao*, Nr. 3 (Juli 1948), S. 5-11
- Zhong Die 重叠, Ru Yangcui 如羊翠, Wu Yue 吴越, Dai Wangshu 戴望舒 et al.: „Bianzhe, duzhe, zuozhe” 《编者 · 读者 · 作者》 ; in: *Xin shichao*, Nr. 1 (Januar 1948), S. 1-7
- Zhong Die 重叠, Ru Yangcui 如羊翠, Wu Yue 吴越, Dai Wangshu 戴望舒 et al.: „Shiren yu shu” 《诗人与书》 ; in: *Xin shichao*, Nr. 9 (März 1948), S. 8-14
- Zhongguo xiandai wenxueguan 中国现代文学馆. Meng Chen 梦晨: *Mu Dan daibiaozuo: Yeshou* 穆旦代表作: 野兽. Beijing: Huaxia chubanshe, 2009
- Zhou Liangpei 周良沛: „Mu Dan manyi” 《穆旦漫议》 ; in: *Wenyi lilun yu piping*, Nr. 1 (2001), S. 10-22
- Zhou Liangpei 周良沛: *Mu Dan shi xuan* 穆旦诗选. Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2003
- Zhou Liangpei 周良沛: "You shi feixue zhaofengnian - yi Xu Chi yu Shikan chuanguo qianhou" 《又是飞雪兆丰年 — 忆徐迟于〈诗刊〉创刊前后》 ; in: Zhou Liangpei 周良沛: *Shen gui zhijian* 神鬼之间. O. O.: Shandong wenyi chubanshe, 1999, S. 172-173
- Zhou Liangpei 周良沛: *Zhongguo xinshi ku, Mu Dan shi xuan* 中国新诗库, 穆旦诗选. 10 Bde., Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2000, Bd. 8
- Zhou Yang 周扬: „Ji wang kai lai, fanrong shehuizhuyi xin shiqi de wenyi” 《继往开来, 繁荣社会主义新时期的文艺》 ; in: *Wenyibao*, Nr. 11, Nr. 12 (1979), S. 3-6

Zhou Yang 周扬: „Sanci weida de sixiang jiefang yundong - zai Zhongguo shehui kexueyuan zhaokai de jinian wusi yundong liushi zhounian xueshu taolunhui shang de baogao” 《三次伟大的思想解放运动—在中国社会科学院召开的纪念五四运动六十周年学术讨论会上的报告》 ; in: *Renmin ribao*, Nr. 16 (7.5.1979), S. 2-5

Zhou Yang 周扬: „Wenyi zhanxian shang de yi chang da bianlun” 《文艺战线上的一场大辩论》 ; in: *Renmin ribao*, Nr. 14 (28.2.1958), S. 1-2

Zhou Yang 周扬: „Xin renmin de wenyi” 《新人民的文艺》 ; in: *Zhongguo quanguo wenxue yishu gongzuozhe daibiao dahui jinian wenji* 中国全国文学艺术工作者代表大会纪念文集. Beijing: Xinhua shudian, 1950

Zhou Yuliang 周珏良: „Du Zha yiwen Tanghuang” 《读查译文<唐璜>》 ; in: *Dushu*, Nr. 6 (1981), S. 8-19

Zhou Yuliang 周珏良: „Mu Dan de shi he yi shi” 《穆旦的诗和译诗》 ; Du Yunxie 杜运燮, Yuan Kejia 袁可嘉, Zhou Yuliang 周与良: *Yi ge minzu yijing qilai - huainian shiren fanyijia Mu Dan* 一个民族已经起来—怀念诗人, 翻译家穆旦. Jiangsu sheng: Jiangsu renmin chubanshe, 1987, S. 19-29

Zhou Yuliang 周与良: „Yongheng de simian”. 《永恒的思念》 ; in: Du Yunxie 杜运燮, Zhou Yuliang 周与良, Li Fang 李方, Yu Shicun 余世存: *Fengfu he fengfu de tongku – Mu Dan shishi 20 zhounian jinian wenji* 丰富和丰富的痛苦—穆旦逝世 20 周年纪念文集. Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1997, 148-158

Zhu Guangqian 朱光潜: „Xiandai zhongguo wenxue” 《现代中国文学》 ; in: *Wenxue zazhi*, Bd. 2, Nr. 8 (1948), S. 8-11

Zhu Guangqian 朱光潜, Shen Congwen 沈从文, Feng Zhi 冯至, Fei Ming 废名, Chen Zhanyuan 陈占元, Yuan Kejia 袁可嘉: „Jinri wenxue de fangxiang” 《今日文学的方向》 ; in: *Dagongbao xingqi wenyi (Tianjin)*, (14.11.1948), S. 2

Zhu Wenhua 朱文华, Xu Daoming 徐道明: *Xinbian zhongguo xiandai wenxue zuopin xuan* 新编中国现代文学作品选. Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1996

Zhu Zhai 朱寨, Yan Jiayan 严家炎: *Bainian baizhong youxiu zhongguo wenxue tushu, Mu Dan shiji (1939-1945)*, 百年百种优秀中国文学图书, 穆旦诗集 (1939—1945). Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2001

Zhu Ziqing 朱自清: „Shi yu jian guo” 《诗与建国》 ; in: Zhu Ziqing 朱自清: *Xinshi zahua* 新诗杂话. Beijing: Zuojia shuwu chubanshe, 1947

Originalgedichte

野兽

黑夜里叫出了野性的呼喊，
是谁，谁噬咬它受了创伤？
在坚实的肉里那些深深的
血的沟渠，血的沟渠灌溉了
翻白的花，再青铜样的皮上！
是多大的奇迹，从紫色的血泊中
它抖身，它站立，它跃起，
风在鞭打它痛楚的喘息。

然而，那是一团猛烈的火焰，
是对死亡蕴积的野性的凶残，
在狂暴的原野和荆棘的山谷里，
像一阵怒涛绞着无边的海浪，
它拧起全身的力。
在暗黑中，随着一声凄厉的号叫，
它是以如星的锐利的眼睛，
射出那可怕的复仇的光芒。

一九三七，十一月。

防空洞里的抒情诗

他向我，笑着，这儿倒凉快，
当我擦着汗珠，弹去爬山的土，
当我看见他的瘦弱的身体
战斗，在地下一阵隐隐的风里。
他笑着，你不应放过这个消遣的时机，
这是上海的申报，唉这五光十色的新闻，
让我们坐过去，那里有一线暗黄的光。
我想起大街上疯狂的跑着的人们，
那些残酷的，为死亡恫吓的人们，
像是蜂蛹的昆虫，向我们的洞里挤。

谁知道农夫把什么种子洒在这土里？
我正在高楼上睡觉，一个说，我在洗澡。
我想最近的市价会有变动吗？府上是？
哦哦，改日一定拜访，我最近很忙。
寂静。他们像觉到了氧气的缺乏，
虽然地下是安全的。互相观望着：
O 黑色的脸，黑色的身子，黑色的手！
这时候我听见大风在阳光里
附在每个人的耳边吹出细细的呼唤，
从他的屋檐，从他的书页，从他的血里。

炼丹的术士落下沉重的
眼睑，不觉坠入了梦里，
无数个阴魂跑出了地狱，

悄悄收摄了，火烧，剥皮，
听他号出极乐国的声息。
O 看，在古代的大森林里，
那个渐渐冰冷的僵尸！

我站起来，这里的空气太窒息，
我说，一切完了吧，让我们出去！
但是他拉住我，这是不是你的好友，
她在上海的饭店结了婚，看看这启事！

我已经忘了摘一朵洁白的丁香夹在书里，
我已经忘了在公园里摇一只手杖，
在霓虹灯下飘过，听 Love Parade 散播，
我忘了用淡紫的墨水，在红茶里加一片柠檬。
当你低下头，重又抬起，
你就看见眼前的这许多人，你看见原野上那许多人，
你看见你再也看不见的无数的人们，
于是觉得你染上了黑色，和这些人们一样。

那个僵尸在痛苦地动转，
他轻轻地来烧着炉丹，
在古代的森林漆黑的夜里，
“毁灭，毁灭”一个声音喊，
“你那惘然的古旧的炉丹。
死在梦里！坠入你的苦难！
听你极乐国的嗓子多么洪亮！”

谁胜利了，他说，打下几架敌机？

我笑，是我。

当人们回到家里，弹去青草和泥土，
从他们头上所编织的大网里，
我是独自走上了被炸毁的楼，
而发见我自己死在那儿
僵硬的，满脸上是欢笑，眼泪，和叹息。

一九三九，四月。

蛇的诱惑

夜晚是烧尽的烟头，
带一阵疲乏，燃过污秽的小巷，
细长的小巷像是一支洞箫，
当黑暗伏在巷口，缓缓吹完了
它的曲子：家家门前关着死寂。
但我的追求还没有完。啊，光明
(电灯，红，蓝，绿，反射又反射，)
从大码头到中山北路现在
亮在我心上！一条街，一条街，
闹声翻滚着，另一个世界。
这时候我陪德明太太坐在汽车里
开往百货公司；

这时候天上亮着晚霞，

黯淡，紫红，是垂死人脸上
最后的希望，是一条鞭子
抽出的伤痕，它扬起，落在
每条街道行人的脸上。

太阳落下去了，落下去了，
却又打个转身，望着世界：
你不要活吗？你不要活得
好些吗？

我想要有一幅地图，
指点我，在德明太太的汽车里，
经过无数“是的是的”无数的
痛楚的微笑，微笑里的阴谋，
一个廿世纪的哥伦布，走向他
探寻的墓地

在妒羡的日光的交错里，垃圾堆，
积水洼，死耗子，从二房东租来的
人同骡马的破烂旅居旁，在
哭喊，叫骂，粗野的笑的大海里，
(听，喋喋的海浪在拍击着岸沿.)
我终于来了——

老爷和太太站在玻璃柜旁
挑选着珠子，这颗配得上吗？
才二千元。无数年轻的绅士
和小姐，在玻璃夹道里，
穿来，穿去，和英勇的宝宝
带领着飞机，大炮，和一队骑兵。
衣裙蟋蟀擦响着，混合了

细碎，嘈杂的话声，无目的地
随着虚晃的光影飘散，如透明的
灰尘，不能升起也不能落下。
“我一向就在你们这儿买鞋，
七八年了。那个老伙计呢？
这双式样还好，只是贵些。”
而店员打恭微笑，像块里程碑
从虚无到虚无

而我只是冬日的飞蛾，
凄迷无处。那儿有我的一条路
又温暖又幸福？是不是我就
被鞭打在光天化日下，或者，
飞，飞，跟在德明太太身后？
我是活在黑夜，朝电灯光上扑。

虽然生活是疲惫的，我必须追求，
虽然观念的丛林缠绕我，
善恶的光亮在我的心里明灭，
自从撒旦歌唱的日子起，
我只想园中那个智慧的果子：
阿谀，倾轧，辉煌的成功，
这是可喜爱的，如果我吃下，
我会微笑着在文明的世界里游览，
戴上遮阳光的墨镜，在雪天，
穿一件轻羊毛衫围着火炉，
用巴黎香水，培植着暖房的花朵。

那时候我就会离开了亚当后代的宿命地，

贫穷，卑贱，粗野，枉然的劳役和痛苦……

但是为什么在我看去的时候，
我总看见有一条蛇在他们的身上抬头：
那时说不出的疲倦，灵魂的
哭泣——德明太太这么快的
失去的青春，无数年轻的绅士
和小姐，在玻璃的夹道里，
穿来，穿去，带着陌生的亲切，
和亲切中永远的隔离。寂寞，
囚禁每个人。生命树被剑守住了，
人们远远离开它，绕着圈子走。
而感情和思想，枯落的空壳，
播种在日用品上，也开了花。
我是活着吗？我活着吗？我活着
为什么？

为了树木从它的根逃避。

墙上有播音机，异域的乐声，
扣着脚步的节奏，向着逃亡的
吉普西，唱出了他们流荡的不幸。

呵，世界正摆在日和夜的夹击中，
我将承受哪个？阴暗的生命的命题……

一九四零，二月。

从空虚到充实

(一)

饥饿，寒冷，寂静无声，
广漠如流沙，在你脚下……

让我们在岁月流逝的滴响中
固守着自己的孤岛。
无聊？可是让我们谈话，
我看见谁在客厅里一步一步走，
拨弄他的嘴，流出来无数火花。

一些影子，愉快又恐惧，
在无形的墙里等待着福音，
“来了！”然而当洪水
张开臂膊向我们呼喊，
这时候我碰见了 Henry 王，
他和家庭争吵了两三天，还带着
潮水上浪花上的激动，
疲倦的，走进咖啡店里，
又舒适地靠在松软的皮椅上，
我该，我做什么好呢他想。
对面是两颗梦幻的眼睛
沉没了，在圈圈的烟雾里，
我不能再迟疑了，烟雾又旋进
脂香里。一只递水果的手
握紧了沉思在眉梢：
我们谈谈吧，我们谈谈吧。

生命的意义和苦难，

朱古力，快乐的往日。

于是他看见了

海，那样平静，明亮的呵，

在自己的银怀里在一果敢后，

街上，成队的人们正歌唱，

起来，不愿做奴隶的……

他的血沸腾，他把头埋进手中。

(二)

呵，谁知道我曾怎样寻找

我的一些可怜的化身，

当一阵狂涛涌来了

扑打我，流卷我，淹没我，

从东北到西南我不能

支持了

这儿是一个沉默的女人，

“我不能支持了援救我！”

然而她说的过多了，她旋转

转得太晕了，如今是

张公馆的少奶奶。

这个人是我的朋友，

对我说，你怕什么呢？

这不过是一场梦。这个人

流浪到太原，南京，西安，汉口，

写完“中国的新生”，放下笔，

唉，我多么渴望一间温暖的住屋，

和明净的书几！这又是一个人
他的家烧了，痛苦地喊，
战争！战争！在轰炸的时候，
(一片洪水又来把我们淹没)
整个城市投进毁灭，卷进了
海涛里，海涛里有血
的浪花，浪花上有光。

然而这样不讲理的人我没有见过，
他不是你也不是我，
请进我们得救的华宴吧我说，
这儿有硫磺的气味裂碎的神经。
他笑了，他不懂得忏悔，
也不会饮下这杯回忆，
彷徨，动摇的甜酒。
我想我也许可以得到他的同情，
可是在我们的三段论法里，
我不知道他是谁。

(三)

只有你是我的弟兄，我的朋友，
多久了，我们曾经沿着无形的墙
一块走路。暗暗的，温柔的，
(为了生活也为了幸福，)
再让我们交换冷笑，阴谋，和残酷，
然而什么！

大风摇过林木，
从我们的日记里摇下露珠，

在报纸上汇成了一条细流，
(流不长久也不会流远，)
流过了残酷的两岸，在岸上
我坐着哭泣。
艳丽的歌声流过去了，
祖传的契据流过去了，
茶会后两点钟的雄辩，故园，
黄油面包，家谱，长指甲的手，
道德法规都流去了无情地，
这样深的根它们向我诉苦。
枯寂的大地让我把住你
在泛滥以前，因为我曾是
你的灵魂，得到你的抚养，
我把一切在你的身上安置，
可是水来了，站脚的地方，
也许，不久你也要流去。

(四)

洪水越过了无声的原野，
漫过了山角，切割，爆击；
展开，带着庞大的黑色轮廓，
和恐怖，和我们失去的自己。
死亡的符咒突然碎裂了
发出崩溃的巨响，在一瞬间
我看见了遍野的白骨
旋动，我听见了传开的笑声，
粗野，洪亮，不像我们嘴角上
疲乏的笑，(当世界在我们的

舌尖揉成一颗飞散的小球，
变成白雾突出，)它张开像一个新的国家，
要从绝望的心里拔出花，拔出草。
我听见这样的笑声在矿山里，
在火线下永远不睡的眼里，
在各样勃发的组织里，
在一挥手里，
谁知道一挥手后我们在哪儿？
我们就是这样厚待了这些白骨！

德明太太对老张的儿子说，
(他一来到我家我就对他说，)
你爹爹一辈子忠厚老实人，
你好好的我们也不错待你，
可是小张跑了，他的哥哥
(他哥哥比他有出息多了)
是庄稼人，天天摸黑走回家里，
我常常给他棉絮跟他说，
是这种年头你何必老打你的老婆，
昨天他来请安带来了他弟弟
战死的消息……

然而这不值得挂念，我知道
一个更紧的死亡追在后头，
因为我听见了洪水，随着巨风，
从远而近，在我们的心里拍打，
吞蚀着古旧的血液和骨肉！

一九三九，九月。

我

从子宫割裂，失去了温暖，
是残缺的部分渴望着救援，
永远是自己，锁在荒野里，

从静止的梦离开了群体，
痛感到时流，没有什么抓住，
不断的回忆带不回自己，

遇见部分时在一起哭喊，
是初恋的狂喜，想冲出樊篱，
伸出双手来抱住了自己

幻化的形象，是更深的绝望，
永远是自己，锁在荒野里，
仇恨着母亲给分出了梦境。

一九四零，十一月。

五月

五月里来菜花香
布谷流连催人忙
万物滋长天明媚
浪子远游思家乡

勃朗宁，毛瑟，三号手提式，
或是爆进人肉去的左轮，
它们能给我绝望后的快乐，
对着漆黑的枪口，你就会看见
从历史的扭转的弹道里，
我是得到了二次的诞生。
无尽的阴谋；生产的痛苦是你们的，
是你们教了我鲁迅的杂文。

负心儿郎多情女
荷花池旁订誓盟
而今独自倚栏想
落花飞絮满天空

而五月的黄昏时那样的朦胧！
在火炬的行列叫喊过去以后，
谁也不会看见的
被恭维的街道就把他们倾出，
在报上登过救济民生的谈话后，
谁也不会看见的
愚蠢的人们就扑进泥沼里，

而谋害者，凯歌着五月的自由，
紧握一切无形电力的总枢纽。

春花秋月何时了
郊外墓草又一新
昔日前来痛哭者
已随轻风化灰尘

还有五月的黄昏轻网着银丝，
诱惑，溶化，捉捕多年的记忆，
挂在柳梢头，一串光明的联想……
浮在空气的小溪里，把热情拉长……
于是吹出些泡沫，我沉到底，
安心守住了你们古老的监狱，
一个封建社会浅搁资本主义的历史里。

一叶扁舟碧江上
晚霞炊烟不分明
良辰美景共饮酒
你一杯来我一盅

而我是来飨宴五月的晚餐，
再炮火映出的影子里，
有我交换着敌视，大声谈笑，
我要在你们之上，做一个主人，
直道提审的钟声敲过了十二点。
因为你们知道的，在我的怀里
藏着一个黑色小东西，
流氓，骗子，匪棍，我们一起，

在混乱的街上走——

他们梦见铁拐李
丑陋乞丐是仙人
游遍天下厌尘世
一飞飞上九层云

一九四零，十一月。

春

绿色的火焰在草上摇曳，
他渴求着拥抱你，花朵。
反抗着土地，花朵伸出来，
当暖风吹来烦恼，或者欢乐。
如果你是醒了，推开窗子，
看这满园的欲望多么美丽。

蓝天下，为永远的谜迷惑着
是我们二十岁的紧闭的肉体，
一如那泥土做成的鸟的歌，
他们被点燃，却无处可归依。
呵，光，影，声，色，都已经赤裸，

痛苦着，等待伸入新的组合。

一九四二，二月。

诗八章

(一)

你底眼睛看见这一场火灾，
你看不见我，虽然我为你点燃；
唉，那点燃着的不过是成熟的年代，
你底，我底。我们相隔如重山！

从这自然底蜕变底程序里，
我却爱上了一个暂时的你。
即使我哭泣，变灰，变灰又新生，
姑娘，那只是上帝玩弄他自己。

(二)

水流山石间沉淀下你我，
而我们成长，在死底子宫里。
在无数的可能里一个变形的生命
永远不能完成他自己。

我和你谈话，相信你，爱你，
这时候就听见我底主暗笑，

不断地他添来另外的你我，
是我们丰富而且危险。

(三)

你底年龄的小小的野兽，
它和春草一样地喘息，
他带来你的颜色，芳香，丰满，
它要你疯狂在温暖的黑暗里。

我越过你大理石的理智底殿堂，
而为其埋葬的生命珍惜；
你我底手底接触是一片草场，
那里有它底固执，我底惊喜。

(四)

静静地，我们拥抱在
用言语所能照明的世界里，
而那未成形的黑暗是可怕的，
那可能和不可能的使我们沉迷。

那窒息着我们的
是甜蜜的未生即死的言语，
它底幽灵笼罩，使我们游离，
游进混乱的爱底自由和美丽。

(五)

夕阳西下，一阵微风吹拂着田野，
是多么久的原因在这里积累。
那移动了景物的移动了我底心
从最古老的开端流向你，安睡。

那形成了树木和屹立的岩石的
将使我此时的渴望永存；
一切在它底过程中流露的美
叫我爱你的方法，教我变更。

(六)

相同和相同溶为怠倦，
在差别间又凝固着陌生；
是一条多么危险的窄路里
我制造自己在那上旅行。

他存在，听从我底指使，
他保护，而把我留在孤独里，
他底痛苦是不断地寻求
你底秩序，求得了又必须背离。

(七)

风暴，远路，寂寞的夜晚，
丢失，记忆，永续的时间，
所有科学不能祛除的恐惧
让我在你的怀里得到安憩——

呵，在你底不能自主的心上，
你底随有随无的美丽的形象，
那里，我看见你孤独的爱情
笔立着，和我底平行着生长！

(八)

再没有更近的接近，
所有的偶然在我们间定型；
只有阳光透过缤纷的枝叶
分在两片情愿的心上，相同。

等季候一到，就要各自飘落，
而赐生我们的巨树永青，
它对我们不仁的嘲弄
(和哭泣)在合一的老根里化为平静。

一九四二，二月。

幻想底乘客

从幻想底航线卸下的乘客，
永远走上了错误的一战，
而他，这个铁掌下的牺牲者，
当他意外地投进别人底愿望，

多么迅速他底光辉的概念
已化成琐碎的日子不忠而纾缓，
是巨轮的一环他渐渐旋进了
一个奴隶制度附带一个理想，

这里的恩惠是彼此的恐惧，
而温暖他的是自动的流亡，
那使他自由只有忍耐的微笑，
秘密地回转，秘密地绝望。

亲爱的读者你就会赞叹：
爬行在懦弱的，人和人底关系间，
化无数的恶意为自己营养，
他已开始学习做主人底尊严。

一九四二，十二月。

被围者

(一)

这是什么地方？年青的时间
每一秒白热而不能等待，
堕下来成了你不要的形状。
天空的流星和水，那灿烂的
焦燥，到这里就成了今天
一片砂砾。我们终于看见
过去的都已来就范，所有的暂时
相结起来是这平庸的永远。

呵，这是什么地方？不是少年

给我们幻想的，也不是老年
在我们这样容忍又容忍以后
就能采拮的果园。在阴影下
你终于生根，在不情愿里，
终于成形。如果我们能冲出，
勇士阿，如果敢于使人们失望，
别让我们拖延在这里相见！

(二)

看，青色的路从这里伸出，
而又回归。那自由广大的面积，
风的横扫，海的跳跃，旋转着
我们的神智：一切的行程
都不过落在这敌意的地方。
在这渺小的一点上：最好的
露着空虚的眼，最快乐的
死去，死去但没有一座桥梁。

一个圆，多少年的人工
我们的绝望将使它完整。
毁坏它，朋友！让我们自己
就是它的残缺，比平庸要坏：
闪电和雨，新的气温和希望
才回来灌注：推倒一切的尊敬！
因为我们已经是被围的一群，
我们翻转，才有新的土地觉醒。

一九四五，二月。

祈神二章

(一)

如果我们能够看见他
如果我们能够看见
不是这里或那里的茁生
也不是时间能够占领或放弃的，

如果我们能够给出我们的爱情
不是射在物质和物质间把它自己消损，
如果我们能够洗涤
我们小小的恐惧我们的惶惑和暗影
放在大的光明中，

如果我们能够挣脱
欲望的暗室和习惯的硬壳
迎接他，
如果我们能够尝到
不是一层甜皮下的经验的苦心，

他是静止的生出动乱，
他是众力的一端生出他的违反。

○ 他给安排的歧路和错杂！

为了我们倦了以后渴求
原来的地方。

他是这样的喜爱我们

他让我们分离

他给我们一点权力等它自己变灰。

○ 他正等我们以损耗的全热
投回他慈爱的胸怀。

(二)

如果我们能够看见他
如果我们能够看见
我们的童年所不意拥有的
而后远离了，却又是成年一切的辛劳
同所寻求失败的，

如果人世各样的尊贵和华丽
不过是我们片面窥见所赋予，
如果我们能够看见他
在欢笑后面的哭泣哭泣后面的
最后一层欢笑里，

在虚假的真实底下
那真实的灵活的源泉，
如果我们不是自禁于
我们费力与半真理的密约里
期望那达不到的圆满的结合，

在我们的前面有一条道路
在道路的前面有一个目标
这条道路引导我们又隔离我们
走向那个目标，
在我们黑暗的孤独里有一线微光
这一线微光使我们留恋黑暗
这一线微光给我们幻想的骚扰

在黎明确定我们的虚无以前

如果我们能够看见他

如果我们能够看见……

一九三四年，三月。

赞美

走不尽的山峦的起伏，河流和草原，
数不尽的密密的村庄鸡鸣和狗吠，
接连在原是荒凉的亚洲的土地上，
在野草的茫茫中呼啸着干燥的风，
再低压的暗云下唱着单调的东流的水，
在忧郁的森林里有无数埋葬的年代
它们静静地和我拥抱：
说不尽的故事是说不尽的灾难，沉默的
是爱情，是在天空飞翔的鹰群，
是忧伤的眼睛期待着泉涌的热泪，
当不移的灰色的行列在遥远的天际爬行；
我有太多的话语，太悠久的感情，
我要以荒凉的沙漠，坎坷的小路，骡子车，
我要以曹子船，蔓山的野花，阴雨的天气，
我要以一切拥抱你，你
我到处看见的人民呵，

在耻辱里生活的人民，佝偻的人民，
我要以带血的手和你们一一拥抱，
因为一个民族已经起来。

一个农人，他粗糙的身躯移动在田野中，
他是一个女人的孩子，许多孩子的父亲，
多少朝代在他的身上升起又降落了
而把希望和失望压在他身上，
而他永远无言地跟在犁后旋转，
翻起同样的泥土溶解过他祖先的，
是同样受难的形像凝固在路旁。
在大路上多少次愉快的歌声流过去了，
多少次跟来的是临到他的忧患，
在大路上人们演说，叫嚣，欢快，
然而他没有，他只放下了古代的锄头，
再一次相信名辞，溶进了大众的爱，
坚定地，他看见自己移近死亡里，
而这样的路是无限的悠长的，
而他是不能够流泪的，
他没有流泪，因为一个民族已经起来。

在群山的包围里，在蔚蓝的天空下，
在春天和秋天经过他家园的时候，
在幽深的谷里隐着最含蓄的悲哀：
一个老妇期待着孩子，许多孩子期待着
饥饿，而又在饥饿里忍耐，
在路旁仍是那聚集着黑暗的茅屋，
一样的是不可知的恐惧，一样的是
大自然中那侵蚀着生活的泥土，

而他走去了从不回头诅咒。
为了他我要拥抱每一个人，
为了他我失去了拥抱的安慰，
因为他，我们是不能给以幸福的，
痛哭吧，让我们在他的身上痛哭吧，
因为一个民族与经起来。

一样的是这悠久的年代的风，
一样的是从这倾圮的屋檐下散开的
无尽的呻吟和寒冷，
它歌唱在一片枯栖的树顶上，
它吹过了荒芜的沼泽，芦苇和虫鸣，
一样的是这飞过的乌鸦的声音，
当我走过，站在路上踟蹰，
我踟蹰为了多年耻辱的历史
仍在这广大的山河中等待，
等待着，我们无言的痛苦是太多了，
然而一个民族已经起来，
然而一个民族已经起来。

一九四一，十二月。

出发

告诉我们和平又必须杀戮，
而那可厌的我们先得去欢喜。
知道了“人”不够，我们再学习
蹂躏它的方法，排成机械的陈式，
智力体力蠕动着像一群野兽，

告诉我们这是新的美。因为
我们吻过的已经失去了自由；
好的日子去了，可是接近未来，
给我们失望和希望，给我们死，
因为那死底制造必须摧毁，

给我们善感的心灵又要它歌唱
僵硬的声音。个人的哀喜
被大量制造又被蔑视，
被否定，被僵化，是人生底意义；
在你底计划里有毒害的一杯，

就把我们囚进现在，呵上帝！
在犬牙的甬道中让我们反覆
行进，让我们相信你句句的紊乱
是一个真理。而我们是皈依的，
你给我们丰富，和丰富底痛苦。

一九四二，二月。

野外演习

我们看见的是一片风景：
多姿的树，富有哲理的坟墓，
那风吹得草香也不能伸入他们的匆忙，
他们由永恒躲入刹那的掩护，

事实上已承认了大帝的母亲，
又把几码外的大地当作敌人，
用烟雾掩蔽，用枪炮射击，
不过招来损伤：永恒的敌人从未在这里。

人和人的距离却因而拉长，
人和人的距离才忽而缩短，
危险这样靠近，眼泪和微笑
合而为生：这里是单纯的缩形。

也是最古老的职业，越来
我们越看到其中的利润，
从小就学起，残酷总嫌不够，
全世界的正义都这么要求。

一九四五，七月。

农民兵

(一)

不知道自己是最可爱的人，
只听长官说他们太愚笨，
当富人和猫狗正在用餐，
是长官派他们看守着大门。

不过到城里来出一出丑，
因而抛下家里的田地荒芜，
国家的法律要他们捐出自由：
同样是挑柴，挑米，修盖房屋。

也不知道新来了意义，
大家都焦急地向他们注目——
未来的世界他们听不懂，
还要做什么？倒比较清楚。

带着自己小小的天地：
已知的长官和未知的饥苦，
只要不死，他们还可以云游，
看各种新奇带一点糊涂。

(二)

他们是工人而没有劳资，
他们取得而无权享受，
他们是春天而没有种子，
他们被谋害从未曾控诉。

在这一片沉默的后面，
我们的城市才得以腐烂，
他们向前以我们遗弃的躯体
去迎受二十世纪的杀伤。

美丽的过去从不是他们的，
现在的不平更为显然，
而我们竟想以锁链和饥饿
要他们集中相信一个诺言。

那一向都受他们豢养的
如今已摇头要他们提倡慈善，
但若有一天真理爆炸，
我们就都要丢光了脸面。

一九四五，七月。

反攻基地

日里夜里，飞机起来和降落
以三百哩的速度增加着希望，
历史的这一步必须要踏出：
汽车川流着如夏日的河谷。

这一个城市：拱卫在行动的中心，
太阳走下来向每个人歌唱：
我不辨是非，也不分种族，
我只要你向泥土扩张，和我一样。

过去的还想在这里停留，
“现在”却袭断如一场传染病，
各样的饥渴全都要满足，
商人和毛虫欢快如美军。

将军们正聚起眺望着远方，
这里不过是朝“未来”的跳板，
凡有力量的都可以上来，
是你还是他暂时全不管。

一九四五，七月。

森林之魅

——祭胡康河谷上的白骨

森林:

没有人知道我，我站在世界的一方。
我的容量大如海，随微风而起舞，
张开绿色肥大的叶子，我的牙齿。
没有人看见我笑，我笑而无声，
我又自己倒下来，长久的腐烂，
仍旧是滋养了自己的内心。
从山坡到河谷，从河谷到群山，
仙子早死去，人也不再来，
那幽深的小径埋在榛莽下，
我出自原始，重把秘密的原始展开。
那毒烈的太阳，那深厚的雨，
那飘来飘去的白云在我头顶，
全不过来遮盖，多种掩盖下的我
是一个生命，隐藏而不能移动。

人:

离开文明，是离开了众多的敌人，
在青苔藤蔓间，在百年的枯叶上，
死去了世间的声音。这青青杂草，
这红色小花，和花丛里的翁营，
这不知名的虫类，爬行或飞走，
和跳跃的猿鸣，鸟叫，和水中的
游鱼，蟒和象和更大的畏惧，
以自然之名，全得到自然的崇奉，

无始无终，窒息在难懂的梦里，
我不合谐的旅程把一切都惊动。

森林：

欢迎你来，把血肉脱尽。

人：

是什么声音呼唤？有什么东西
忽然躲避我？在绿叶后面
它露出眼睛，向我注视，我移动
他轻轻跟随。黑夜带来它的嫉妒的沉默
贴近我全身。而树和树织成的网
压住我的呼吸，隔去我享有的天空！
是饥饿的空间，低语又飞旋，
像多智的灵魅，使我渐渐明白
它的要求温柔而邪恶，它散布
疾病和绝望，何憩静，要我依从。
在横倒的大树旁，在腐烂的叶上，
绿色的毒，你瘫痪了我的血肉和深心！

森林：

这不过是我，设法朝你走近，
我要把你领过黑暗的门径；
美丽的一切，由我无形的掌握，
全在这一边，等你枯萎后来临。
美丽的将是你无目的眼，
一个梦去了，另一个梦来代替，
无言的牙齿，它有更好听的声音。
从此我们一起，在空幻的世界游走，

空幻的是所有你血液里的纷争；
一个长久的生命就要拥有你，
你的花，你的叶，你的幼虫。

祭歌

在阴暗的树下，在急流的水边，
逝去的六月和七月，在无人的山间，
你们的身体还挣扎着想要回返，
而无名的野花已在头上开满。

那刻骨的饥饿，那山洪的冲激，
那毒虫的啮咬和痛楚的夜晚，
你们受不了要向人讲述，
如今却是欣欣的林木把一切遗忘。

过去的是你们对死的抗争，
你们死去为了要活的人们生存，
那白热的纷争还没有停止，
你们在森林的周期内，不再听闻。

静静的，在那被遗忘的山坡上，
还下着密雨，还吹着细风，
没有人知道历史曾在此走过，
留下了英灵化入树干而滋生。

一九四五，九月。

时感

多谢你们的谋士的机智，先生，
我们已为你们的号召感动又感动，
我们的心，意志，血汗都可以牺牲，
最后的获得：原来是工具后的残忍。

你们的政治策略都非常成功，
每一步自私和错误都涂上了人民，
我们从没有听过这么美丽的言语，
先生，请快来领导，我们一定服从。

多谢你们飞来飞去在我们头顶，
在幕后高谈，折冲，策动；出来组织
用一挥手表表示我们必须去死
而你们一丝不改：说这是历史和革命。

人民的世纪：多谢先知的你们，
但我们已倦于呼喊万岁和万岁；
常胜的将军们，一点不必犹疑，
战栗的是我们，越来越需要保卫。

正义，当然的，是燃烧在你们心中，
但我们只有冷冷的感到——厌烦！
如果我们无力从谁的手里脱身，
先生，你们何妨稍吐露一点怜悯。

一九四七，一月。

荒村

荒草，颓墙，空洞的茅屋，
无言倒下的树，凌乱的死寂……
流云在高空无意停贮，春归的乌鸦
用力的咕噪，绕着空场子飞翔，
像发见而满足于倔强的人间
的沉默的败溃。被遗弃的大地
是唯一的一句话，吐露给
春风和夕阳——
干燥的风，吹吧，当伤痕切进了你的心，
再没有一声叹息，再没有袅袅的炊烟，
再没有走来走去脚步贯穿起
善良和忠实的辛劳终于枉然。

他们哪里去了？那稳固的根
为泥土固定着，为贫穷侮辱着，
为恶意压变了形，却从不碎裂的，
像多年的问题被切割，他们仍旧滋生。
他们哪里去了？离开了最后一线，
那默默无言的父母妻儿和牧童？
党最熟悉的隅落也充满危险，看见
像一个广大的坟墓世界在等候，
求神，求人的援助，从不敢向前跑去的
竟然跑去了，斩断无尽的岁月
花叶连着根拔去，枯干，无声的，
从这个没有名字的地方我只有祈求：
干燥的风，吹吧，旋起人们无用的回想

春晚的斜阳和广大漠然的残酷
投下的征兆，当小小的丛聚的茅屋
像是幽暗的人生的尽途，呆立着。
也曾是血肉的丰富的希望，它们张着
空洞的眼，向着原野和城市的来客
留下决定。历史已把他们用完：
它的夸张和说谎和政治的伟业
终于沉入使自己也惊惶的风景。
干燥的风，吹吧，当伤痕切进了你的心，
吹着小河，吹过田垄，吹出眼泪，
去到奉献了一切的遥远的主人！

一九四七，三月。

饥饿的中国

(一)

饥饿是这些孩子的灵魂。
从他们迟钝的目光里，古老的
土地向着年青的远方搜寻，
伸出无力的小手向现在求乞。

他们干瘪的肚皮充满了嫌弃，
一如大地充满希望，却没有人敢承继。

因为历史不肯饶恕，推出
这小小的空虚的躯壳，向着空虚的
四方挣扎，是谁的债要他们偿付？
他们于是履行它最终的错误。

在街头的一隅，一个孩子勇敢的
向路人求乞，而另一个倒下了
在他的弱小的，绝望的身上，
缩短了你的，我的未来。

(二)

我看见饥饿在没一家门口，
或者他得意的兄弟，罪恶；
没有一处我们能够逃脱他的
直瞪的眼睛：我们做人的教育，

渐渐他来到你我之间，爱，
善良从无法把它拒绝，
每一弱点都开始受考验，我也高兴，
直到恐惧把我们变为石头，

远远的，他原是我们不屈服的理想，
他来了却带着惩罚的面孔，
每一天在报上讲一篇故事，
太深刻，太惊人，终于使我们漠不关心，

直到今天，爱，隔绝了一切
他在摇撼我们疲弱的身体，
像在等待有突然的火花突然的旋风

从我们的飘泊和孤寂向外冲去。

(三)

昨天已经过去了，昨天是田园的牧歌，
是和春水一样流畅的日子，就要流入
意义重大的明天：然而今天是饥饿。

昨天是理想朝我们招手：父亲的诺言
得到保障，母亲安排适宜的家庭，孩子求学，
昨天是假期的和平：然而今天是饥饿。

为了解除痛苦，痛苦已经付出去了，
希望的手握在一起，志士的血
快乐的溢出：昨天把敌人击倒，
今天是果实谁都没有得到。

中心忽然纷散：今天是脱线的风筝
向明天里翻转，我们把握已经无用，
今天是混乱，疯狂，自戕，白白的死去——
然而我们要活着：今天是饥饿。

荒年之王，搜寻在枯干的中国的土地上，
教给我们暂时的永远的聪明，
怎么样得到狼的胜利：因为人太脆弱！

(四)

我们是向着什么的决定走，
于是才有这么多无耻的诺言，
和对浪漫的死我们一再的违抗，

世界是广大的然而现在很窄小，
很窄小，我们不知道怎样来俯顺，
创造各样的罪恶不过为了安全，

但最豪华的残害就在你我之间，
道德，法律，和每人一份的贫困
就使我们彼此扼住了喉咙，

终于小心而无望，聪明人看见
善良直趋毁灭，而又秘密的等待
一个更大的愚笨把我们救援，

看见受难的农夫逃到城市里，
他的呼喊已变为技巧的学习，
把失恋的土地交给城市论辩，

痛苦的问题愈来愈在手术桌上堆积，
青年学会说不平，但却不如
从里面出生的弟弟，一开头就成功，

每一天有更多的恐慌，更矛盾的力，
尽管我们用一切来建造一道围墙，
也终于给一个签字，或一只鼠推翻，

我们是向着什么的决定走，
饥饿引导中国进入一个潜流，
制造多少小小的爱情又把他毁掉。

(五)

残酷从我们的心里生出来，
它要有光，它创造了这个世界。
它是你的钱财，它是我的安全，
它是女人的美貌，文雅的教养。

从小它就藏在我们的爱情中，
我们屡次的哭泣才把它确定。
从此它像金币一样的流通，
它写过历史，它是今日的伟人。

我们的事业全不过是它的事业，
在成功的中心已建立它的庙堂，
被踏得最低，它升起最高，
它是慈善，荣誉，动人的演说，和蔼的面孔。

虽然没有谁声张过它的名字，
我们一切的光亮都来自它的光亮；
当我们每天呼吸在它的微尘之中，
呵，那灵魂的颤抖——是死也是声！

(六)

去年我们活在寒冷的一串零上，
今年在零零零零零的下面我们汗喘，
像是掌着一只破了底船，我们，
从漏水的去年驶向今年的深渊。

忽的一跳跳到七个零的宝座，
是金价？是食粮？我们幸运的晒晒太阳，

0000000 是我们的财富和希望，
又忽的滑下，大水淹没到我们的颈项，

然而印钞机始终安稳的生产，
它飞快的抢救我们的性命一条条，
他贫乏加上十个零，印出来我们新的生存，
我们正要起来发威，一切又把我们吓倒，

一切都在飞，再跳，在笑，
只有我们跌倒又爬起，爬起有缩小，
庞大的数字像是一串列车，它猛力的前冲，
我们不过是它的尾巴，再点的后面飘摇。

(七)

我们希望我们能有一个希望，
然后再受辱，痛苦，挣扎，死亡，
因为在我们明亮的血里奔流着勇敢，
可是在勇敢的中心：茫然。

我们希望我们能有一个希望，
它说：我并不美丽，但我不欺骗，
因为我们看见那么多死去人的眼睛，
在我们的绝望里闪着泪的火焰，

当多年的苦难为沉默的死结束，
我们期望的只是一句诺言，
然而只有虚空，我们才知道我们仍旧不过是
幸福到来前的人类的祖先，

还要在无名的黑暗里开辟起点，
而在这起点却积压着多年的耻辱：
冷刺着死人的骨头，就要毁灭我们一生，
我们只希望有一个希望当作报复。

一九四七，九月。

诗四首

(一)

迎接新的世纪来临！
但世界还是只有一双遗传的手，
智慧来得很慢：我们还是用诺言，诅咒，术语，
翻译你不能获得的流动的文字，一如历史

在人类两手合抱的图案里
那永不移动的反复残杀，理想的
诞生的死亡，和双重人性：时间从两端流下来
带着今天的你：同样双绝，受伤，扭曲！

迎接新的世纪来临！但不要
懒惰而放心，给它穿人名，运动主义的僵死的外衣
不要愚昧一下抱住它继续思索的主体，

迎接新的世纪的来临！痛苦

而危险地，必须一再地选择死亡和蜕变，
一条条求生的源流，寻觅着自己对向大海欢聚！

(二)

他们太需要信仰，人世的不平
突然一次把他们的意志锁紧，
从一本画像从夜晚的星空
他们摘下一个字，而要重新

排列世界用一串原始
的字句的切割，向小学生作算术
饥饿把人们交给他们做练习，
勇敢的求解答，“大家不满”给批了好分数，

用面包和抗议制造一致的欢呼
他们于是走进和恐怖并肩的权利，
推翻现状，成为现实，更要抹去为了的“不”，

爱情是太贵了：他们给出来
索去我们所有的知识和决定，
再向新全能看齐，划一人类像坟墓。

(三)

永未伸直的世纪，未痊愈的冤屈，
秩序底下的暗流，长期抵懒的债，
冰里冻结的热情现在要击开：
来吧，后台的一切出现在前台；

幻想，灯光，效果，都已集中，

“必然“已经登场，让我们听它的剧情——
呵人性不变的表格，虽然填上新名字，
行动的还占有行动，权力驻进迫害和不容忍，

善良的依旧善良，正义也仍旧流血而死，
谁是最后的胜利者？是那集体杀人的人？
这是历史令人心碎的导演？

因为一次又一次，美丽的话叫人相信，
我们必然心碎，他必然成功，
一次又一次，只有成熟的技巧留存。

(四)

目前，为了坏的，向更坏争斗，
暴力，它正在兑现小小的成功，
政治说，美好的全在它脏污的手里，
跟他去吧，同志。阴谋，说谎，或者杀人。

做过了工具再来做工具，
所有受苦的人类都分别签字
制造更多的血泪，为了到达迂回的未来
对垒起“现在“：枪口，欢呼，和驾驶工具的

英雄：相信终点友爱在等待，
为爱所宽恕，于是错误又错误，
相信暴力的种子会开出和平，

逃跑的成功！一开始就在终点失败，
还要被吸进时间无数的角度，因为

面包和自由正获得我们，却不被获得！

一九四八年，八月

葬歌

(一)

你可是永别了，我的朋友？
我的阴影，我过去的自己？
天空这样蓝，日光这样温暖，
在鸟的歌声中我想到了你。

我记得，也是同样的一天，
我欣然走出自己，踏青回来，
我正想把印象对你讲说，
你却冷漠地只和我避开。

自从那天，你就病在家里，
你的任性曾是我多么难过；
唉，多少午夜我躺在床上，
辗转不眠，只要对你讲和。

我到新华书店去买些书，
打开书，冒出了熊熊的火焰，
这热火反而使你感到寒栗，

说是它摧毁了你的骨干。
有多少情谊，关怀和现实
都由眼睛和耳朵收到心里；
好友来信说：“过过新生活！”
你从此失去了新鲜空气。

历史打开了巨大的一页，
多少人在天安门写下誓语，
我在那儿也举起手来：
洪水淹没了孤独的岛屿。

你还向哪里呻吟和微笑？
连你的微笑都那么寒伧，
你的千言万语虽然曲折，
但是阴影怎能碰得阳光？

我看过先进生产者会议，
红灯，绿彩，真辉煌无比，
他们都凯歌地走进前厅，
后门冻僵了小资产阶级。

我走过我常走过的街道，
那里的破旧房正在拆落，
呵，多少年的断瓦和残椽，
那里还萦回着你的魂魄。

你可是永别了，我的朋友？
我的阴影，我过去的自己？
天空这样蓝，日光这样温暖，

安息吧！让我以欢乐为祭！

(二)

“哦，埋葬，埋葬，埋葬！”

“希望”在对我呼喊：

“你看过去只是骷髅，

还有什么值得留恋？

他的七窍流着毒血，

沾一沾，我就会瘫痪。”

但“回忆”拉住我的手，

她是“希望”底仇敌；

她有数不清的女儿，

其中“骄矜”最为美丽；

“骄矜”本是我的眼睛，

我怎能把她舍弃？

“哦，埋葬，埋葬，埋葬！”

“希望”又对我呼号：

“你看她那冷酷的心，

怎能再被她颠倒？

她会令你进入迷雾，

在雾中把我缩小。”

幸好“爱情”跑来援助，

“爱情”融化了“骄矜”

一座古老的牢狱，

呵，转瞬间片瓦无存

但我心上还有“恐惧”，

他是我慎重的母亲。

“哦，埋葬，埋葬，埋葬!”

“希望”又对我规劝

“别看她的满面皱纹，

她对我最为阴险：

他紧保着你的私心，

又在你头上布满

使你自幸的阴云。”

但这回，我却害怕

“希望”是不是骗我？

我怎能把一切抛下？

要是把“我”也失掉了，

哪儿去找温暖的家？

“信念”在大海的彼岸，

这时泛来一只小船，

我遥见对面的世界

毫不似我的从前：

为什么我不能渡去？

“因为你还留恋这边!”

“哦，埋葬，埋葬，埋葬!”

我不禁对自己呼喊

再这死亡底一角，

我过久地漂泊，茫然

让我以眼泪洗身，

先感到忏悔的喜悦。

(三)

就这样，像只鸟飞出长长的阴暗的甬道，
我飞出会见阳光和你们，亲爱的读者；
这时代不知写出了多少篇英雄史诗，
而我呢，这贫穷的心！只有自己的葬歌。
没有太多值得歌唱的：这总归不过是一个旧的知识分子，他所经历的曲折；
他的包袱很重，你们都已看到；他决心和你们并肩前进，这儿表出他的欢乐。
就诗论诗，恐怕有人会嫌它不够热情：
对新事物向往不深，对旧的憎恨不多。
也就因此……我的葬歌只算唱了一半，
那后一半，同志们，请帮助我变为生活。

一九五七年

去学习会

下午两点钟，有一个学习会。
我和小张，我们拿着书和笔记，
一路默默地向着会议室走去。

是春天！吹来了一阵熏风，
人的心都跳跃，迷醉而又扩张。

下午两点钟，有一个学习会：
阅读，谈话，争辩，微笑和焦急，
一屋子的烟雾出现在我的眼前。

多蓝的天呵！小鸟都在歌唱，
把爱情的欲望散播到心灵里。

我和小张，我们拿着书和笔记，
走过街道，走过草地，走过小桥，
对了，走过小桥，像所有的人那样……

对面迎过来爱情的笑脸，
影影绰绰，又没人一屋子的烟雾。

笔记要记什么？天空说些什么？
是不是说，这日子如此晴和，
这街道，这草地，都是为了你？

心里是太阳，脚步是阳光下的草，
向下午两点钟，向学习会走去。

一九五七年

‘也许’和‘一定’

也许，这儿的春天有一阵风沙，
不全像诗人所歌唱的那般美丽；
也许，热流的边沿深入偏差
会凝为寒露：有些花瓣落在湖里；
数字底列车开得太快，把“优良”
和制度的守卫丢在路边叹息；
也许官僚主义还受到人们景仰，
因为它微笑，带有“正确”底面幕；
也许还有多少爱情的错误
对女人和孩子发过暂时的威风，——
这些，岂非报纸天天都有记述？

敌人呵，快张开你的血口微笑，
对准我们，对准这火山口冷嘲。

就在这里，未来的时间再生长，
在沉默下面，光和热的岩流在上涨；
哈，崭新的时间，只要他迸发出来，
你们的“历史”能向哪儿躲藏？
你们的优越感，你们的凌人姿态，
你们的原子弹，盟约，无耻的谎，
还有奴隶主对奴役真诚的喝彩，
还有金钱，暴虐，腐朽，联合的肯定：
这一切呵，岂不都要化为灰尘？
敌人呵，随你们的阴影在诽谤
因为，这最后的肯定就要出生；

它一开口，阴影必然就碰上光亮，
如今，先让你们写下自己的慕铭。

一九五七年

九十九家争鸣记

百家争鸣固然很好，
九十九家难道不行？
我这一家虽然也有话说，
现在可患着虚心的病。

我们的会议室济济一堂，
恰好是一百零一个人，
为什么偏多了一个？
他呀，是主席，但等作结论。

因此，我就有一点虚心，
盘算好了要见机行事；
首先是小赵发了言，
句句都表示毫无见识。

但主席却给它一番奖励；

钱，孙两个人接着讲话，
虽然条理分明，我知道
那内容可是半真半假。

老李去年做过检讨，
这次又开起大炮，
虽然火气没有以前旺盛，
可是句句都不满领导。

“怎么？这岂非人身攻击？
争鸣是为了学术问题！
应该好好研究文件，
最好不要有宗派情绪！”

周同志一向发言正确，
一向得到领导的支持；
因此他这一说开呀，
看，谁敢说半个不是？

问题转到了原则性上，
最恼人的有三个名词：
这样一来，空气可热闹了，
发言的足有五十位同志。

其中一位绰号“应声虫”，
还有一位是“假前进”，
他们两人展开了舌战，
真是一刀一枪，难解难分，

有谁不幸提到一个事实，
和权威意见显然不同，
没发言的赶紧抓住机会，
在这一点上“左”了一通：

“这一点是人所共知！”
“某同志立场很有问题！”
主席说过不要扣帽子，
因此，后一句说得很弯曲。

就这样，我挨到了散会的时间，
我一直没有发言，
主席非要我说两句话，
我就站起来讲了三点：

第一，今天的会我很兴奋，
第二，争鸣争得相当成功，
第三，希望这样的会多开几次，
大家可以开诚公布……

附记

读者，可别把我这篇记载
来比作文学上的典型，
因为，事实上，时过境迁，
这已不是今日的情形。

那么，又何必拿出来发表？
我想编者看得很清楚：
在九十九家争鸣之外，

也该登一家不鸣的小卒。

一九五七年

妖女的歌

一个妖女在山后向我们歌唱，
“谁爱我，快奉献出你的一切。”
因此我们就攀登高山去找她，
要把已知未知的险峻都翻越。

这个妖女索要自由，安宁，财富，
我们就一把又一把地献出，
丧失得越多，她的歌声越婉转，
终至“丧失”变成了我们的幸福。

我们的脚步留下了一片野火，
山下的居民仰望而感到心悸；
那是爱情和梦想在荆棘中的闪烁，
而妖女的歌已在山后沉寂。

一九七五年

自己

不知哪个世界才是他的家乡，
他选择了这种语言，这种宗教，
他在沙上搭起一个临时的帐篷，
于是受着头上一颗小星的笼罩，
他开始和事物做着感情的交易：

不知那是否确是我自己。

在迷途上他偶尔碰见一个偶像，
于是变成它的膜拜者的模样，
把这些称为友，把那些称为敌，
喜怒哀乐都摆到了应摆的地方，
他的生活的小店辉煌而富丽：

不知那是否确是我自己。

昌盛了一个时期，他就破了产，
仿佛一个王朝被自己的手推翻，
事物冷淡他，嘲笑他，惩罚他，
但他失掉的不过是一个王冠，
午夜不眠时他确曾感到忧郁：

不知那是否确是我自己。

另一个世界招贴着寻人启事，
他的失踪引起了空屋的惊讶：
那里另有一场梦等着他去睡眠
还有不少谣言都等着制造他，
这都暗示一本未写出的传记：

不知我是否失去了我自己。

一九七六年七月

“我”的形成

报纸和电波传来的诺言
都胜利地冲进我的头脑，
等我需要作出决定时，
它们就发出恫吓和忠告。

一个我从不认识的人
挥一挥手，他从未想到我，
正当我走在大路的时候，
却把我抓进生活的一格。

从机关到机关旅行着公文，
你知道为什么它那样忙碌？
只为了我的生命的海洋
从此在它的印章下凝固。

在大地上，有泥土塑成的
许多高楼矗立着许多权威，
我知道泥土仍旧归于泥土，
但那时我已被它摧毁。

仿佛在疯女的睡眠中，
一个怪梦闪一闪就沉没；
她醒来看见明朗的世界，
但那荒诞的梦钉住了我。

一九七六年

神的变形

神

浩浩荡荡，我掌握历史的方向，
有始无终，我推动着巨轮前行；
我驱走了魔，世间全由我主宰，
人们天天经过我的教堂来致敬。
我的真言已化入日常生活，
我记得它曾引起多大的热情。
我不知度过多少胜利的时光，
可是如今，我的体系像有了病。

权力

我是病因。你对我的无限要求
就使你的全身生出无限的腐锈。
你贪得无厌，以为这样最安全，
却被我腐蚀得一天天更保守。
你原来是从无到有，力大无穷，
一天天的礼赞已经把你催眠，

岂不知那都是我给你的报酬？
而对你的任性，人心日渐变冷，
在那心窝里有另一个要求。

魔

那是要求我。我在人心里滋长，
重新树立了和你崭新的对抗，
而且把正义，诚实，公正和热血
都从你那里拿出来做我的营养。
你击败的是什么？熄灭的火炬！
可是新燃的火炬握在我手上。
虽然我还受着你权威的压制，
但我已在你全身开辟了战场。
决斗吧，就要来了决斗的时刻，
万众将推我继承历史的方向。
呵，魔鬼，魔鬼，多丑陋的名称！
可是看吧，等我由地下升到天堂！

人

身在发出号召，让我们击败魔，
魔发出号召，让我们击败神祇
我们既厌恶了神，也不信任魔，
我们该首先击败无限的权力！
这神魔之争在我们头上进行，
我们已经旁观了多少个世纪！
不，不旁观，而是被迫卷进来，
怀着热望，像为了自身的利益。
打倒一阵，欢呼一阵，失望无穷，
总是绝对的权力得到了胜利！

神和魔都要绝对地统治世界，
而且都会把自己装扮得美丽。
心呵，心呵，你是这样容易受骗，
但现在，我们已看到一个真理。

魔

人呵，别顾你的真理，别犹疑！
只要看你们现在受谁的束缚！
我是在你们心里生长和培育，
我的形象可以任由你们雕塑。
只要推翻了神的统治，请看吧：
我们之间的关系将异常谐和。
我是代表未来和你们的理想，
难道你们甘心忍受神的压迫？

人

对，哪里有压迫，哪里就有反抗；
谁推翻了身谁就进入天堂。

权力

而我，不见的幽灵，躲在他身后，
不管是神，是魔，是人，登上宝座，
我有种种幻书越过他的誓言，
以我的腐蚀剂伸入各个角落；
不管原来是多么美丽的形象，
最后……人已多次体会了那苦果。

一九七六年

退稿信

您写的倒是一个典型的题材，
只是好人不最好，坏人不最坏，
黑的应该全黑，白的应该全白，
而且应该叫读者一眼看出来！

您写的故事倒能给人以鼓舞，
要列举优点，有一，二，三，四，五，
只是六，七，八，九，十都够上错误，
这样的作品可不能刊出！

您写的是真人真事，不行；
您写的是假人假事，不行；
总之，对此我们有一套规定，
最好请您按照格式填写人名。

您的作品歌颂了某一个侧面，
又提出了某一些陌生的缺点，
这在我们看来都不够全面，
您写的主题我们不够熟稔。
百花园地上可能有些花枯萎，
可是独出一枝我们不便浇水，
我们要求作品必须十全十美，
您的来稿只好原封退回。

一九七六年十一月