

**Die Welt der Melancholie: Vergleich der Lieder
Nalan Xingdes und der Lyrik Joseph von
Eichendorffs**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Yu CAI

aus

Sichuan, VR China

Bonn 2017

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

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Harald Meyer, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Wolfgang Kubin, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Ralph Kauz, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(Gutachter)

Prof. Dr. Veronika Veit, Institut für Orient- und Asienwissenschaften
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 28.04.2017

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit werden zuerst die Begriffe Melancholie und Jingjie (Welt) diskutiert, dann werden die Lieder Nalan Xingdes und die Lyrik Joseph von Eichendorffs in Hinsicht auf die Welt der Melancholie vergleichend untersucht. Es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen der Melancholie des Abendlandes und der „Melancholie“ Chinas. Trotzdem wird in dieser Arbeit eine Gemeinsamkeit herausgearbeitet, und zwar dass die Melancholie bei Eichendorff und die „Melancholie“ Nalan Xingdes das Element Langeweile, die ein wichtiger Bestandteil der modernen Melancholie des Abendlandes und der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in China entstandenen „Melancholie“ ist, gemeinsam haben. Es wird hier auch festgestellt, dass die Lieder Nalan Xingdes und die Lyrik Eichendorffs Jingjie enthalten, weil die von beiden Dichtern dargestellten Gefühle oder Landschaften für die Leser anschaulich und echt sind, so dass sie das Gefühl haben können, dass es zwischen ihnen selbst und den dargestellten Objekten keinen verdeckenden Schleier gibt.

Die größte Neuheit dieser Arbeit liegt darin, dass die Dichtung eines deutschen Dichters mit den Theorien der chinesischen Poetik analysiert wird. Man kann sagen, dass diese Arbeit viele Forschungslücken schließen wird.

Die Verfasserin möchte allen Personen, die auf die eine oder andere Weise zum Zustandekommen dieser Arbeit mitbeigetragen haben, ihren herzlichen Dank zum Ausdruck bringen. An erster Stelle genannt seien die beiden Gutachter, Herr Professor Wolfgang Kubin und Herr Professor Ralph Kauz, die mir geholfen und viele aufschlussreiche Ratschläge zu dieser Arbeit gegeben haben. Herzlicher Dank gebührt Frau Rebecca Lüdenbach, die mir viel geholfen hat. Ich danke auch herzlich diejenigen Dozenten sowie Dozentinnen, durch deren Kurse ich viel gelernt habe. Besonderer Dank gilt meinen Eltern, meinem Bruder Wenyuan Cai und meinem Mann Dr. Qingwei Zhang, die mich zutiefst lieben und von denen ich viel Unterstützung und Nachsicht erfahren habe. Ich möchte auch allen Freunden meinen herzlichen Dank ausdrücken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Melancholie-Begriff	8
2.1 Melancholie im kulturellen Kontext des Abendlandes	8
2.1.1 Probleme der Begrifflichkeit	8
a. Melancholie	8
b. Schwermut	10
2.1.2 Untersuchung von Melancholie, Trauer und einigen anderen Neurosen	12
2.1.3 Entstehung des Geniebegriffs und Ansätze der Nobilitierung	21
a. Entstehung des Geniebegriffs	21
b. Ansätze der Nobilitierung	23
2.1.4 Weltschmerz und Langeweile	27
a. Weltschmerz	27
b. Langeweile	29
2.1.5 Empfindsamer Melancholie-Kult im 18. Jahrhundert	31
2.2 „Melancholie“ im kulturellen Kontext Chinas	34
2.2.1 Herbstkummer und Frühlingmelancholie	36
a. Vergänglichkeit der Zeit und der schönen Sachen	40
b. Sehnsucht	45
c. Abschiedsschmerz und Heimweh	49
d. Schicksal	53
e. Besinnung auf das Altertum	59
2.2.2 Trägere „Melancholie“	64
3. Jingjie-Begriff	70
3.1 Begrifflichkeit	71
3.2 Kreative Welt vs. Deskriptive Welt	77
3.3 Ich-hafte Welt vs. Ich-lose Welt	81
3.4 Echtheit	88
3.4.1 Echtes Gefühl	88
3.4.2. Ge vs. Bu Ge	93
3.5 Jingjie-Theorie James Lius	98
4. Vergleichende Untersuchung von Nalan Xingde und Joseph von Eichendorff	105
4.1 Über Nalan Xingde	106
4.1.1 Biographie und Werke Nalan Xingdes	106

4.1.2 Gedankenwelt Nalan Xingdes	112
a. Weltanschauung und Lebenseinstellung	112
b. Literarische Gedanken.....	121
4.1.3 Die Welt der „Melancholie“ in den Liedern Nalan Xingdes.....	133
a. Vergänglichkeit der Zeit und der schönen Sachen.....	142
b. Sehnsucht	147
c. Abschiedsschmerz und Heimweh.....	157
d. Schicksal.....	165
e. Besinnung auf das Altertum	173
f. Träge „Melancholie“	180
4.2 Über Joseph von Eichendorff	185
4.2.1 Biographie Joseph von Eichendorffs.....	185
4.2.2 Werke Joseph von Eichendorffs	190
4.2.3 Melancholie Joseph von Eichendorffs	200
4.2.4 Die Welt der Melancholie in der Dichtung Joseph von Eichendorffs	215
a. Heimweh, Fernweh und Fremdsein.....	216
b. Dämonische Verlockung.....	228
4.3 Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Dichtungen Nalan Xingdes und Joseph von Eichendorffs hinsichtlich der Welt der Melancholie	236
5. Schluss.....	243
6. Literaturverzeichnis.....	250

1. Einleitung

Forschungsmotive

Heute ist immer mehr Gelehrten bewusst, dass eine komparatistische Untersuchung der Literaturen verschiedener Nationen einen positiven Einfluss auf die Entwicklung der Weltliteratur nimmt und vor dem Hintergrund der immer reger werdenden interkulturellen Kommunikation von großer Bedeutung ist. Dies stellt einen wichtigen Grund dar, warum in dieser Arbeit die Dichtungen eines chinesischen und eines deutschen Poeten vergleichend untersucht werden: Die Verfasserin möchte durch diesen Vergleich etwas Neues in den Dichtungen der beiden Poeten aufzeigen. Ein anderer Grund dafür, warum die Dissertation zu diesem Thema geschrieben wird, liegt in dem großen Interesse der Verfasserin für die Dichtungen von Nalan Xingde sowie von Joseph von Eichendorff, die ihr gut gefallen und für die Begriffe Melancholie und Jingjie. Des Weiteren sind die Forschungen über Nalan Xingde in Deutschland sowie diejenigen über Eichendorff in China karg und die Verfasserin möchte durch die eigene Untersuchung diese Forschungslücken schließen.

Der Begriff Melancholie hat unterschiedliche Bedeutungen. Er wird in vielen Wörterbüchern z.B. „Deutsches Wörterbuch“ der Gebrüder Grimm mit dem Begriff Schwermut gleichgesetzt. Seit langer Zeit erregt Melancholie das Interesse der Forscher verschiedener Gebiete. Im vierten Jahrhundert vor Christus deutete der griechische Philosoph Theophrast sie als die konstitutive Voraussetzung für ingeniose Schöpferkraft und außerordentliche intellektuelle Leistungen. Tatsächlich gibt es viele spätere Gelehrte, die ähnliche Feststellungen machten. Besonders die Lyrik, die für den Ausdruck der Gefühle existiert, ist eng mit der Melancholie verbunden. Die Verfasserin möchte durch die vergleichende Untersuchung zwischen den Liedern Nalan Xingdes und der Lyrik Joseph von Eichendorffs herausfinden, ob in den klassischen Dichtungen Chinas ein Gefühl, das mit der Melancholie des Abendlandes manche Ähnlichkeiten aufweist, existiert.

Nalan Xingde 纳兰性德 zählt zu den größten Poeten der Qing 清-Zeit Chinas und ist am bekanntesten für seine Lieder, die von Wang Guowei 王国维, einem hervorragenden

Gelehrten in der Neuzeit Chinas, hoch geschätzt werden. Wang Guowei's Urteil lautet:

Nalan Xingde beobachtete Dinge mit natürlichen Augen und drückte seine Gefühle aus mit einer natürlichen Zunge. Er war dazu fähig, ehrlich und treu zu sein, da er gerade ins Kernland getreten und noch nicht vom Stil der Han-Leute verschmutzt worden war. Er ist der einzige hervorragende Poet seit der Nördlichen Song-Zeit . (WANG 2004: 54; Übers. d. Verf.)

纳兰性德以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已。(WANG 2004: 54)

Charakteristisch für das Leben Nalans ist eine bodenlose, unlösbare Wehmut, die die meisten seiner Gedichtwerke durchzieht. Eichendorff ist einer der wichtigsten Vertreter der deutschen Spätromantik. In vielen literarischen Bereichen erbrachte er hervorragende Leistungen. Man kann sagen, dass die Melancholie eine wichtige Rolle in seiner Lyrik spielt. Der Grund, warum Nalan Xingde und Joseph von Eichendorff vergleichend untersucht werden, liegt in den Ähnlichkeiten zwischen ihnen, die zur Vergleichbarkeit ihrer Dichtungen führen. Diese Vergleichbarkeit liegt der Untersuchung der Melancholie in den Dichtungen Eichendorffs und der „Melancholie“ in den Dichtungen Nalan Xingdes zugrunde. Die Ähnlichkeiten zwischen Nalan und Eichendorff liegen in den folgenden Aspekten:

1. Sie beide stammten aus einer Adelsfamilie. Dies führt dazu, dass ihre Gedanken sowie Verhaltensweisen von der aristokratischen Klasse geprägt und anders als diejenigen der Bürgerschicht waren.
2. Nalan war Gelehrtenbeamte und Eichendorff war Dichterbeamte. Ihre Bildung, reichliche Zeit und ihr relativ wohlhabendes Leben prädestinierten sie für das Schaffen der Dichtungen und die geisteswissenschaftlichen Großprojekte.
3. Die beiden Dichter hatten politische Leidenschaft und Befähigungen, aber sie konnten ihre politischen Wünsche nicht völlig realisieren und erlebten in ihrer Beamtenlaufbahn viele Frustrationen.
4. Es ist am wichtigsten, dass die Zeit, in der sich Nalan Xingde befand, mit derjenigen, in der

Eichendorff lebte, manche Ähnlichkeiten aufweist.

Nalan stammte aus der Frühen Qing-Dynastie, die kurz vorher die Ming-Dynastie überwunden hatte. Die Qing-Regierung ergriff eine Reihe von politischen und kulturellen Unterdrückungsmaßnahmen, um die eigene Herrschaft zu konsolidieren. Angesichts des Untergangs der Ming-Dynastie und der Unterdrückung der Qing-Dynastie konnten viele Intellektuelle der Han-Nationalität keine Zukunftsperspektive sehen und fühlten sich hoffnungslos sowie trübsinnig. Aus vielen damaligen literarischen Werken kann man Gefühle wie Hoffnungslosigkeit, Trübsinn etc. ablesen.

Eichendorff befand sich in einer Zeit von Revolution und Restauration, Modernisierung und Industrialisierung sowie von verschiedenen politischen und wirtschaftlichen Krisen. Zuerst brach die Französische Revolution aus, seit der viele Herrscher der deutschen Staaten härtere Unterdrückungspolitik zu betreiben begannen, um die eigene absolutistische Herrschaft zu konsolidieren. Aber diese Politik konnte nicht verhindern, dass die neu entstandene moderne bürgerliche Gesellschaft die alte ständisch-hierarchische Gesellschaftsordnung ablöste. Daneben etablierte sich die kapitalistische Wirtschaftsform. Vor diesem Hintergrund wurde die Macht der Adligen in vielen Bereichen geschwächt. Die Situation war für die Landadligen schwerer als für die großen Adligen. Es gab viele Landadlige, die sich für bankrott erklären mussten. Ihre angestammten Güter wechselten ihren Besitzer. In solch einer Gesellschaft, in der viele Menschen Sklaven der Maschinen wurden und das Bürgertum, dessen Leben durch Monotonie und Langeweile geprägt war, allmählich die soziale und kulturelle Führungsrolle übernahm, war der Seelenzustand der meisten Menschen durch ein gelangweiltes Gefühl charakterisiert.

5. Die Dichtungen Nalans und diejenigen Eichendorffs haben viele Ähnlichkeiten. Ihre Dichtungen haben viele Charakteristika, die auch das Volkslied aufzuweisen hat und zeichnen sich durch den Ausdruck des echten Gefühls sowie die Anschaulichkeit der Darstellung aus.

Leitbegriffe

Melancholie und Jingjie dienen als Leitbegriffe dieser Arbeit.

Um die komparatistische Untersuchung dieser Arbeit durchzuführen, müssen die Melancholie des Abendlandes und die „Melancholie“ Chinas voneinander unterschieden werden. Um den Melancholie-Begriff des Abendlandes zu erfassen, ist es nötig, zuerst Wörterbücher und Lexika, die einen allgemeinen Begriff der Melancholie vermitteln und das populäre Verständnis des Begriffs, das für die Mehrheit der Zeitgenossen maßgeblich gewesen sein dürfte, enthalten, zu konsultieren. Obwohl dadurch keine terminologische Genauigkeit erzielt werden kann, kann man eine Ausgangsbasis schaffen, aus der sich der Bedeutungshorizont des Melancholiebegriffs und das ihn umgebende Wortfeld, zu dem die Begriffe wie Schwermut, Weltschmerz usw. gehören, erschließen lassen. Es ist auch unentbehrlich, einschlägige sekundäre Literatur zu konsultieren. Des Weiteren werden die Theorien, die von Sigmund Freud und Otto Fenichel aufgestellt wurden, über Melancholie untersucht werden. Die Forschungen über die „Melancholie“ Chinas sind sehr selten, und es gibt viele chinesische Gelehrte, die den Melancholie-Begriff und andere Begriffe wie zum Beispiel Trauer, Kummer etc. verwechseln. Daneben sind die in vielen chinesischen Wörterbüchern oder Lexika gegebenen Definitionen nicht eindeutig und teilweise konfus. Deshalb soll in dieser Arbeit versucht werden, die moderne „Melancholie“ Chinas und die „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur voneinander zu unterscheiden sowie die letztere an den Beispielen von Dichtungen verschiedener Zeiten zu behandeln.

Jingjie 境界 ist ein originaler Begriff der traditionellen chinesischen Poetik und stellt das wichtigste Beurteilungsmaß für das Niveau eines Gedichts dar. Seine erste Erwähnung findet sich in Sikong Tus 司空图 „24 Qualitäten der Poetik“ 二十四诗品, aber Wang Guowei war der erste Literaturkritiker, der diesen Begriff definierte und systematisch für die Dichtungskritik benutzt. Wang Guowei macht die Feststellung:

Das oberste (Anliegen) der Lieddichtung ist das CHING-CHIEH. Wo Ching-CHIEH [sic] ist, da verwirklicht sich wie von selbst ein hoher Stil, und ungerufen stellen sich glorreiche Verse ein. Daß die Lieder der Fünf Dynastien (WU-TAI) und der Nördlichen SUNG-Zeit einzigartig dastehen, hat eben hier seinen Grund. (KOGELSCHATZ 1986:

242)

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。(WANG 2004: 3)

In der Neuzeit gibt es sowohl in China als auch im Westen viele Gelehrte, die sich mit den Theorien Wang Guowei beschäftigt haben, aber in dieser Arbeit wird die Theorie James Lius benutzt werden. Aufgrund der Theorien Wang Guowei und derjenigen der westlichen Poetik stellt James Liu seine eigene Jingjie-Theorie auf, und das Wort Jingjie wird von ihm als „World“ übersetzt. Diese Übersetzung ist in gewissem Ausmaß umfassend, und gestützt auf sie wird Jingjie in dieser Arbeit auch als Welt übersetzt. Im Aufsatz „Three ‘Worlds’ in Chinese Poetry“ gibt James Liu dem Jingjie-Begriff eine eigene Definition und unterteilt ihn in drei Kategorien. In seinen Monographien wie „The art of Chinese poetry“ und „The poetry of Li Shang-yin: Ninth-Century Baroque Chinese Poet“ wird der Jingjie-Begriff auch intensiv behandelt. In dieser Arbeit wird James Lius Unterteilungsweise vom Jingjie-Begriff als ein wichtiger Anhaltspunkt für die Analyse der Dichtungen Nalans und Eichendorffs dienen.

Um die Lieder Nalans und die Lyrik Eichendorffs hinsichtlich der Begriffe Melancholie und Jingjie zu vergleichen, sollen zuerst die Lieder Nalans über die Themen „Vergänglichkeit“, „Sehnsucht“, „Abschiedsschmerz und Heimweh“, „Schicksal“, „Besinnung auf das Altertum“ und „Träge Melancholie“ analysiert werden, weil diese Themen die wichtigsten Bestandteile der „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur sind. Dann werden die Gedichte Eichendorffs über die Themen „Heimweh, Fernweh und Fremdsein“ und „Dämonische Verlockung“ untersucht werden. Anschließend werden aufgrund dieser Untersuchung die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Dichtungen Nalans und Eichendorffs erarbeitet werden.

Zu der zu benutzenden Primärliteratur gehören beispielsweise „Yinshuici jianjiao“ 饮水词笺校 (Kommentierte Sammlung der Lieder NalanXingdes), „Tongzhitang Ji“ 通志堂集 (Gesamtausgabe der Tongzhi 通志-Halle) und „Sämtliche Werke des Joseph Freiherrn von Eichendorff“. Zu Lebzeiten Nalans bat Nalan seinen besten Freund, alle seine Lieder zu sammeln und herauszugeben, und die erste Auflage dieser Sammlung wurde mit

„Cemaoci“侧帽词 betitelt. Als diese Sammlung zum zweiten Mal herausgegeben wurde, war der Titel zu „Yinshuici“饮水词 geändert worden. Die in dieser Arbeit benutzte Ausgabe wurde von China Publishing House im Jahr 2005 herausgegeben. Etwa vier Jahre nach dem Tod Nalans wurden alle seine Werke von seinem Lehrer und Freunden gesammelt und herausgegeben. Diese Gesamtausgabe wurde mit „Tongzhitang Ji“通志堂集 betitelt. Die in dieser Arbeit benutzte Ausgabe wurde von East China Normal University Press im Jahr 2008 herausgegeben.

Forschungslage

Im Abendland gibt es zahlreiche Gelehrte, die sich mit dem Melancholie-Begriff befassten. In vielen Wörterbüchern und Lexika zum Beispiel „Vollständiges Universal-Lexikon“ Zedlers, „Deutsches Wörterbuch“ der Brüder Grimm, etc. wird dieser Begriff exakt definiert. Monographien wie „The Anatomy of Melancholy“ von Robert Burton, „Melancholie und Gesellschaft“ von Wolf Lepenies etc. nehmen einen großen Einfluss auf die Melancholie-Forschung. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Gelehrte, die die Melancholie in verschiedenen literarischen Werken behandelten. Im Vergleich mit der Melancholie-Forschung im Abendland ist die Melancholie-Forschung in China relativ karg. Manche chinesische Gelehrte, die über die Melancholie forschen, verwechseln eigentlich diesen Begriff und Begriffe wie Trauer, Kummer etc.. Die meisten Gelehrten können die Melancholie des Abendlandes nicht von der „Melancholie“ Chinas, die moderne „Melancholie“ Chinas nicht von derjenigen im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur unterscheiden.

In China gibt es zahlreiche wissenschaftliche Artikel, die die Dichtung Nalan Xingdes behandeln. Bemerkenswert ist, dass es seltene Monographien gibt. Von großer Bedeutung ist zum Beispiel Huang Tianjis 黄天骥 Werk „Nalan Xingde und seine Lieder“纳兰性德和他的词, das im Jahr 1984 herausgegeben wurde. In diesem Werk werden nicht nur zahlreiche Lieder Nalans interpretiert, sondern auch das Leben von Nalan als einem loyalen Staatsbeamten, einem guten Ehemann, einem gehorsamen Sohn und einem ehrlichen Freund, der Stil seiner Dichtung sowie die Gründe für seine „Melancholie“erklärt.

In den letzten Jahren haben die Forschungen der chinesischen Gelehrten über die deutsche Literatur ein relativ hohes Niveau erreicht, und auch Eichendorff wird große Aufmerksamkeit geschenkt. Viele Gedichte Eichendorffs wurden von Cao Naiyun 曹乃云 ins Chinesische übersetzt, und er veröffentlichte auch einige Studien über Eichendorff. Aber im Vergleich zu manchen Poeten, zum Beispiel Johann Wolfgang von Goethe oder Heinrich Heine, wird Eichendorff in China weniger Beachtung geschenkt.

In Deutschland gibt es sowohl zahlreiche wissenschaftliche Artikel als auch viele Monographien über die Lyrik Eichendorffs, aber Forschungen über Nalan Xingde sind selten. Zu den wenigen Gelehrten, die sich mit Nalan Xingde beschäftigten, gehören zum Beispiel Martin Gimm und Wolfgang Kubin. Einige Lieder Nalans wurden von Gimm übersetzt. In dem 1965 von Andreas Donath herausgegebenen Buch „Chinesische Gedichte aus drei Jahrtausenden“ gibt es 7 von Martin Gimm übersetzte Lieder Nalan Xingdes. Im Jahr 1998 wurden 20 von Martin Gimm übersetzte Lieder Nalan Xingdes in „Hefte für ostasiatische Literatur“ herausgegeben. In seinem Aufsatz „Die Literatur der Manjuren“ wird auch über Nalan Xingde diskutiert. Erwähnenswert ist der Aufsatz von Kubin mit dem Titel „Von des Lebens Schmachlosigkeit: Bemerkungen zu Nalan Xingde“, in dem detailliert über die Schmermut bei Nalan Xingde diskutiert wird und der für die Forschung über Nalan Xingde von großer Bedeutung ist.

Hoffentlich kann diese Arbeit manche Forschungslücken schließen.

Problemstellung

In dieser Arbeit werden die folgenden Probleme gelöst werden:

1. Was ist die Melancholie des Abendlandes und was ist die „Melancholie“ Chinas?
2. Was ist der Jingjie-Begriff und wie kann man beurteilen, ob eine Dichtung Jingjie enthält?
3. Wie wird die Melancholie in der Lyrik Eichendorffs und die „Melancholie“ in den Liedern Nalans ausgedrückt, und enthalten die Dichtungen beider Dichter Jingjie?
4. Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede gibt es zwischen den Liedern Nalans und der Lyrik Eichendorffs hinsichtlich der Welt der Melancholie?

2. Melancholie-Begriff

Sowohl im Abendland als auch in China hat die Melancholie-Tradition eine lange Geschichte. Im modernen Sprachgebrauch bezeichnet das Wort „Melancholie“ ganz unterschiedliche Dinge (KLIBANSKI 1992: 37). Es kann der Ausdruck für einen vorübergehenden Gemütszustand sein, es kann aber auch eine bestimmte Charakterveranlagung bezeichnen. Im Rahmen der Medizin und der Psychologie stellt Melancholie eine Geisteskrankheit dar, die auch durch eine Reihe von Symptomen wie zum Beispiel Depression, Trübsinn und Überdruß gekennzeichnet ist.

Man muss darauf achten, dass trotz mancher strukturellen Ähnlichkeiten es eigentlich viele Unterschiede zwischen verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Kontexten gibt, was die Konnotationen des Melancholie-Begriffs angeht. Deshalb ist es unerlässlich, das Wort Melancholie jeweils im kulturellen Kontext des Abendlandes und Chinas zu untersuchen, damit eine komparatistische Untersuchung eines chinesischen und eines deutschen Dichters durchgeführt werden kann.

2.1 Melancholie im kulturellen Kontext des Abendlandes

In Folgenden soll über die Melancholie-Tradition des Abendlandess sowie über einige Begriffe, die eine enge Beziehung zu dem Melancholie-Begriff haben, diskutiert werden.

2.1.1 Probleme der Begrifflichkeit

a. Melancholie

Um das Phänomen „Melancholie“ ganzheitlich zu verstehen, ist es unentbehrlich, Wörterbücher und Lexika zu konsultieren, die einen allgemeinen Begriff der Melancholie und das populäre Verständnis des Begriffs, das für die Mehrheit der Zeitgenossen maßgeblich gewesen sein dürfte, enthalten. Obwohl dabei keine terminologische Genauigkeit erreicht werden kann, soll eine Ausgangsbasis geschaffen werden, aus der sich der Bedeutungshorizont des Melancholie-Begriffs und das ihn umgebende Wortfeld erschließen

lassen.

Die historische Entwicklung des Melancholie-Begriffs ist auf die Antike zurückzuführen. Der früheste Beleg für den Begriff *μελαγχολία* findet sich in einer der ältesten hippokratischen Schriften, die im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. verfasst worden ist (RITTER 1980: 1038). In dieser Schrift wird aufgrund der Zweisäftelehre (Galle, Schleim) der Begriff *μελαγ-χολία* entwickelt, der die durch die schwarze Verfärbung des Saftes „Galle“ bestimmte Verfassung bezeichnet (RITTER 1980: 1039).

In der um 400 v. Chr. entstandenen hippokratischen Schrift „Über die Natur der Menschen“ wird die vorherige Zweisäftelehre zu einer Viersäftelehre erweitert (RITTER 1980: 1039). In dieser neuen Lehre von den vier „humores“ wird die schwarze Galle neben der gelben Galle, dem Phlegma und dem Blut als ein eigener Körpersaft betrachtet (VALK 2002: 17). Darüber hinaus werden im „Corpus Hippocraticum“ dem Melancholiker „eine Reihe von somatischen und psychischen Krankheiten zugeordnet, darunter sowohl manische wie depressive Ausschwingungen: diese Zuordnung geschieht ohne sachliche Ordnung und Gruppierung nur in konkreten Einzelzügen“ (RITTER 1980: 1039).

Galen folgte der Vorstellung der Hippokratiker und hielt den Überschuss an schwarzer Galle für den Ursprung der Melancholie. Er unterteilt die Symptome der Melancholie in drei Stadien und beschäftigt sich mit der Temperamentenlehre. Seine Ansätze werden in einer Reihe spätantiker Traktate weiter ausgebildet, „wobei Melancholie und Melancholiker systematisch eingeordnet und näher bestimmt werden durch die Beziehung zu den Qualitäten Trocken und Kalt, zu dem Element Erde und dem Organ Milz“ (RITTER 1980: 1040).

Jacob und Wilhelm Grimm (1984a: 1988) definieren in ihrem „Deutsches Wörterbuch“ die Melancholie als: „Trübsinn, Schwermut; zunächst nach der wörtlichen Bedeutung des griechischen, aus der Heilwissenschaft des Altertums ins Mittelalter herübergekommenen Ausdrucks, die Schwarzgalligkeit, als fehlerhafte Beschaffenheit des mit schwarzer, verbrannter Galle versetzten Blutes [...], welche Schwermut erzeugt“. Der große Duden

(1999a: 2559) gibt folgende Definition der Melancholie: „nach antiken medizinischen Anschauungen galt die Schwermut als Folge einer durch den Übertritt von verbrannter schwarzer Galle in das Blut verursachten Erkrankung: von großer Niedergeschlagenheit, Traurigkeit oder Depressivität gekennzeichneter Gemütszustand“.

Beide Wörterbücher verweisen auf die Etymologie der Melancholie und setzen sie mit Schwermut gleich. In vielen anderen Wörterbüchern oder Lexika wie zum Beispiel Adelungs „Wörterbuch der hochdeutschen Mundart“ oder Campes „Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke“ u.v.a. ist dies ähnlich. Man könnte sagen, dass in den obigen Wörterbüchern bei der Begriffsbestimmung der Melancholie aufgrund der Umschreibung mit Traurigkeit, Wehmut oder Trübsinn die Melancholie als ähnlich wie die Schwermut definiert wird.

b. Schwermut

Um den Melancholie-Begriff näher zu erklären, soll auf den Begriff Schwermut, der als vollwertiges Synonym der Melancholie genommen werden kann, eingegangen werden.

In Zedlers „Universal-Lexikon“ (1996: 464) wird bei der Erklärung des Melancholie-Begriffs auch über die Schwermut gesprochen: „Schwermuth, Schwermütigkeit, Melancholey, lateinisch Melancholia, welches aus dem Griechischen von $\mu\epsilon\lambda\alpha\nu\iota\alpha$, nigra, Schwartze, und $\chi\omicron\lambda\eta$, bilis, Galle, hergeleitet wird; daher sie auch im Lateinischen Atra bilis, und im Deutschen Böß, schwarz Geblüte heisset: Französisch Melancholie.“ Jacob und Wilhelm Grimm (1984b: 2572) erklären die Schwermut mit „Schwere“ und „gedrückter Gemütsstimmung“. Im Duden (1999b: 3486) wird sie als „durch Traurigkeit, Mutlosigkeit und innere Leere gekennzeichneten lähmenden Gemütszustand“ definiert. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde Schwermut als Begriff nachgewiesen. Im Mittelhochdeutschen bedeutete „Swarmueti“ zuerst „Zorn“, dann „Traurigkeit“ (RITTER 1992: 1495).

Aus den oben zitierten Definitionen des Schwermut-Begriffs kann man ersehen, dass das Krankhafte der Schwermut weniger anhaftet als der Melancholie und die negativen Elemente

in gewissem Ausmaß zurückgedrängt zu werden scheinen, obwohl die Grundfärbung des Düsteren die Affinität der Schwermut zur Melancholie bestärkt. Adelong betrachtet Melancholie und Schwermütigkeit sogar als Negative von der Schwermut (NESBEDA 1991: 16).

Früher hatte Schwermut eine enge Beziehung zur christlichen Religion und stand im inhaltlichen Bezug zur Sünde (RITTER 1992: 1496), denn im Sinne von „Wehmut“ wird sie als eine unmenschliche Reaktion auf die Unumgänglichkeit des Todes angesehen und die Erlösungskraft Gottes bezweifelt (NESBEDA 1991: 10). In Kierkegaard zum Beispiel spiegelt sich der Charakter religiös motivierter Schwermut wider, da es für ihn keine Kommunikation mehr mit Gott gibt und er diesen Verlust als menschliches Verschulden erlebt (NESBEDA 1991: 11). Von ihm wird die Schwermut der Ästhetiker (des Dichters und des Verführers) als Symbol ihrer Verzweiflung und Unerlöstheit betrachtet, deshalb stellt sie „die Krise für das Religiöse“ (Søren Aabye Kierkegaard, zit. nach RITTER 1992: 1496) dar. Nach Kierkegaard leitet die Schwermut als solche Krise durch das ästhetische und ethische Stadium, um reif zu machen für das Religiöse (Søren Aabye Kierkegaard, zit. nach RITTER 1992: 1496). Für Kierkegaard unterscheiden sich die Begriffe Melancholie und Schwermut dadurch, dass Melancholie das unbewusste Sehnen nach dem Religiösen bedeutet, während Schwermut für das entschiedene, reflektierte Sehnen steht (RITTER 1992: 1496). Ihm gilt die Melancholie als klinische Krankheitsform und existentielle Schwermut (RITTER 1992: 1496).

Im 18. Jahrhundert wurde Schwermut in der Dichtung des Seelenkultes und der Empfindsamkeit oft zur ästhetischen Grundstimmung (RITTER 1992: 1496) und sie wird häufig mit den Adjektiven „sanft“ oder „süß“ versehen. Darüber hinaus zeigen Ausdrücke wie „Trauer“, „Wehmut“ oder „Sehnsucht“ auch große Affinität zur Schwermut. Nach Heydenreich folgen die Elegien, „Gesänge einer süßen Wehmut“ daraus, dass der Mensch in „seiner Schwermut eine gewisse sanfte Wollust empfinden" wird, wenn er für ihn wesentliche Zwecke nicht erreichen, sie aber nicht vergessen kann (Karl Heinrich Heydenreich, zit. nach RITTER 1992: 1496). Aus diesem anthropologischen und ästhetischen Phänomen erreicht die

Romantik etwas Metaphysisches und sieht die Schwermut in der gesamten Welt als Schmerz und Trauer in der unerlösten Natur (RITTER 1992: 1496) an, woraus Schelling seinen spekulativen Begriff entwickelt, dass die Schwermut das Tiefste im Menschen und in der Natur darstellt und die Rückverbindung der Kreatur zu einem Prinzip des Bösen und der Trauer in Gott zeigt (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, zit. nach RITTER 1992: 1496). Von Karus werden Schwermut und Trauer als ein „raupenhafter, noch unfreier und unentfalteter Seelenzustand“ (Carl Gustav Carus, zit. nach RITTER 1992: 1496) bezeichnet. Während für Schlegel, Goethe oder Schopenhauer die Schwermut „der Grundton der christlichen und modernen Poesie“ (RITTER 1992: 1496) ist, kritisiert Hegel die Schwermut der Moderne als Ausdruck „einer gehaltlosen Subjektivität, ihrer Schwäche und ihrer Herrlichkeit des Gemüts“ (Gottfried Wilhelm Friedrich Hegel, zit. nach RITTER 1992: 1496). Darüber hinaus versteht Hölderlin unter der Schwermut ein Zusammenstoßen des Ästhetischen und des Christlich-Religiösen (Friedrich Hölderlin, zit. nach RITTER 1992: 1496).

Im Allgemeinen hat es bisher schon viele Gelehrte gegeben, die ihre eigenen Definitionen für den Schwermut-Begriff gaben, und manche von ihnen setzten ihn sogar mit Melancholie gleich. Durch die obige Erklärung ist festzustellen, dass es am adäquatesten ist, einerseits die große Affinität zwischen den Begriffen Melancholie und Schwermut zu verstehen und andererseits den Bedeutungsunterschied zu erkennen, wenn man beide Begriffe gut verstehen möchte.

2.1.2 Untersuchung von Melancholie, Trauer und einigen anderen Neurosen

In diesem Abschnitt wird die Melancholie im Sinne der Psychologie erklärt und von der Trauer sowie von einigen anderen Neurosen unterschieden werden.

In seinem Aufsatz „Trauer und Melancholie“ versucht Sigmund Freud, die Melancholie durch den Vergleich mit der Trauer zu erklären. Nach Freud gibt es sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede zwischen der Melancholie und der Trauer. Hinsichtlich der Anlässe aus Lebenswirkung sind die Melancholie und die Trauer ähnlich (FREUD 1999: 428). Die Trauer wird vom Verlust einer geliebten Person oder anderer geliebter Objekte veranlasst. Manchmal

kann die Trauer, zum Beispiel die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person, so schwer sein, dass der Trauernde das Interesse für die Außenwelt und die Fähigkeit, ein neues Liebesobjekt zu wählen, verliert sowie im Andenken an den Verstorbenen versinkt. Aber Freud hält dieses Verhalten nicht für pathologisch. Er vertraut darauf, dass die Trauer kein krankhafter Zustand ist und keine ärztliche Behandlung braucht, weil sie nach einem gewissen Zeitraum überwunden sein wird (FREUD 1999: 429). Der normale Affekt der Trauer wird von Freud folgendermaßen analysiert: Nachdem das geliebte Objekt verloren ist, muss der Trauernde die an das Objekt gekettete libidinöse Bindung lösen (FREUD 1999: 430), aber er will eigentlich die frühere Libidoposition nicht verlassen. Dieser Zwiespalt kann zur Abwendung von der Realität und zu einer halluzinatorischen Wunschpsychose führen (FREUD 1999: 430), weil die obengenannte libidinöse Bindung an verschiedenen Erinnerungen haftet. Der Prozess, dass die Lösung der libidinösen Bindung an jeder einzelnen Erinnerung durchgeführt wird, kostet viel Zeit und wird von Freud als „Trauerarbeit“ bezeichnet. Es ist zu betonen, dass das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt wird (FREUD 1999: 430).

Ähnlich wie die Trauer wird die Melancholie auch von dem Verlust eines geliebten Objektes veranlasst, aber der Verlust ist in den meisten Fällen ideell (FREUD 1999: 431). Das heißt, dass das Objekt für den Kranken verloren ist, obwohl es nicht real verstorben ist. In anderen Fällen fühlt der Kranke, dass etwas verloren ist, aber es ist ihm unklar, was er verloren hat. Es gibt auch die Fälle, in denen das verlorene Objekt dem Kranken deutlich ist, aber er weiß nicht genau, was er an diesem Objekt verloren hat. Dass nichts an dem Verlust dem Trauernden unbewusst ist, unterscheidet ihn von dem Melancholiker. Der Melancholiker wird dadurch charakterisiert, dass er das Interesse für die Außenwelt und die Liebesfähigkeit verloren hat. Er leidet unter einer Leistungshemmung und setzt sich herab, was sich zur Selbstbeschimpfung entwickelt. Der Kranke kritisiert sich als egoistisch, leistungsunfähig etc. und klagt über die eigene Nichtswürdigkeit. Des Weiteren meint er, dass er die Strafe verdient. Der Melancholiker ist nicht wie der normale Mensch, der sich schämt, anderen Leuten die Schwächen des eigenen Wesens zu zeigen. Im Gegensatz dazu scheint der Melancholiker an der eigenen Bloßstellung eine Befriedigung finden zu können (FREUD 1999: 433). Diese

außerordentliche Herabsetzung des Ichgefühls kann man bei dem Trauernden nicht finden (FREUD 1999: 431). Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass die Selbsterniedrigung des Kranken in der Realität seiner eigenen Person wenig entspricht, sondern zu einer anderen Person passt (FREUD 1999: 434). Um diesen Sachverhalt besser zu erklären, gibt Freud ein Beispiel: Eine Frau, die sich häufig bei ihrem Mann für ihre Untüchtigkeit entschuldigt, möchte tatsächlich auf eine gewundene Weise ihrem Mann seine Untüchtigkeit vorwerfen. Deshalb stellt Freud fest, dass die Selbstvorwürfe des Kranken eigentlich dem geliebten Objekt gelten und solche melancholischen Klagen verkappte Anklagen sind (FREUD 1999: 434). Da der Kranke sich selbst Vorwürfe macht, braucht er sich natürlich nicht zu schämen, weil sie tatsächlich einer anderen Person gelten.

Bei der Melancholie spielt eine kritische Instanz eine wichtige Rolle. Diese kritische Instanz wird vom Ich abgespalten und Über-Ich genannt. Das Über-Ich des Kranken behandelt sein Ich auf die gleiche Weise, auf welche der Kranke das verlorene Objekt behandelt. Nach dem Verlust des geliebten Objektes wird die Libido nicht auf ein anderes Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen. Sie führt zur narzisstischen Identifizierung des Ichs mit dem verlorenen Objekt. Das bedeutet, dass das äußere Objekt nicht völlig verschwunden, sondern durch ein inneres Objekt ersetzt ist (FENICHEL 1967: 115). Das durch die Identifizierung veränderte Ich wird wie das verlassene Objekt von der kritischen Instanz beurteilt. Deshalb wird der frühere Konflikt zwischen dem Ich und dem geliebten Objekt zu dem Gegensatz zwischen dem Ich und dem Über-Ich. Bei dem obigen Prozess ist von der Regression zum Narzissmus die Rede. Die Objektwahl (die Bindung der Libido an das Objekt) erfolgt auf der narzisstischen Grundlage. Die Objektbesetzung kann auf den Narzissmus regredieren, wenn sie auf Probleme stößt. Bei der narzisstischen Regression ist ein Teil vom Ich des Kranken zu dem früher von ihm geliebten Objekt geworden und steht dem anderen Teil des Ichs gegenüber. Gerade dadurch, dass die narzisstische Identifizierung zum Ersatz der Liebesbesetzung wird, muss die Liebesbeziehung nicht aufgegeben werden, obwohl das geliebte Objekt verloren gegangen ist (Otto Rank zit. nach FREUD 1999: 435). Es ist zu betonen, dass der Melancholiker in der Realität vom geliebten Objekt abhängiger gewesen sein müsste, während er eine Identifizierung vorgenommen hat, um das Interesse am realen

Objekt zu verlieren.

Nach Freud gibt es zwei Voraussetzungen für die Melancholie: die prägenitale Fixierung und die narzisstische Einstellung, die für die Regression von der Objektliebe zur Identifizierung unentbehrlich sind. Zu diesen Punkten fügt Abraham die folgenden Voraussetzungen hinzu (Karl Abraham zit. nach FENICHEL 1967: 121 – 122): 1. einen konstitutionellen Faktor, der in der konstitutionellen Verstärkung der Munderotik gefunden werden könnte. 2. eine besondere Fixierung der Libido auf der oralen Entwicklungsstufe. Hier soll die Theorie der psychosexuellen Entwicklung Freuds erklärt werden. Nach Freud muss jeder Mensch fünf Phasen erleben: die orale Phase, die anale Phase, die phallische Phase, die Latenzphase und die genitale Phase. In jeder Phase hat der Mensch die für diese Phase charakteristischen Bedürfnisse. Wenn diese Bedürfnisse nicht befriedigt werden können, stellt dies ein traumatisches Erlebnis dar, das eine Fixierung verursachen kann, die das Stehenbleiben auf dieser Entwicklungsphase bedeutet. Die Voraussetzung der Zwangsneurose ist die Regression von der phallischen zur anal-sadistischen Stufe, die zur Zeit des Untergangs des Ödipuskomplexes in der frühen Kindheit erfolgt (FENICHEL 1967: 121 – 122). Diese Regression ermöglicht, dass die Regression auf die infantile Sexualität nach späteren Enttäuschungen nicht auf dem phallischen Ödipuskomplex stehen bleiben kann, sondern die wiedererweckten Wünsche durch weitere Regression zur anal-sadistischen Phase abwehren muss (FENICHEL 1967: 122). Ähnliches gilt nach Abraham auch für die Melancholie. Nicht nur eine prägenitale Fixierung und die dazugehörige Ambivalenz sind die Voraussetzung der Regression eines Menschen, der ein Objekt verloren hat, auf anal-sadistische Einverleibungsideen, sondern auch die von diesem Menschen bereits als Kind erlebten Enttäuschungen, die sehr früh vorgefallen sein müssen und schwere narzisstische Kränkungen sind, stellen eine Voraussetzung für die obige Regression dar, da der Mensch dies mit dem Mechanismus, der dem obengenannten bei der Zwangsneurose ähnlich ist, beantwortet hat. 3. Eine von Liebesenttäuschungen verursachte Verletzung kindlichen Narzissmus. 4. die vor gelungener Bewältigung der Ödipuswünsche eingetretenen Liebesenttäuschungen. 5. Enttäuschungen im späteren Leben, die als Wiederholung der primären Enttäuschung und deswegen als der Krankheitsanlass betrachtet werden.

Die Regression von der Objektbesetzung auf die noch dem Narzissmus angehörige orale Libidophase stellt eine der Charakteristiken der Melancholie dar (FREUD 1999: 436). Das orale Verhalten des Melancholikers ist anders als dasjenige des Säuglings, das gegen die Objektwelt präambivalent ist, da der Säugling vor der Errichtung des Ichs keine Objekte kennt (FENICHEL 1967: 119): Es ist sadistisch und gegen die Objektwelt ambivalent. Diese ambivalente sadistisch-orale Stufe ist im Gegensatz zu der objektlosen präambivalente Periode eine höhere Organisationsform. Man kann sagen, dass die Nahrungsverweigerung ein verbreitetes Symptom der Melancholie ist. Sie wechselt manchmal mit Erscheinungen des Heißhungers, der ein häufiges Vorkommnis bei der normalen Trauer zu sein scheint. Die Melancholie ist auch durch das Hervortreten der Verarmungsangst charakterisiert, das mit der Analerotik in Verbindung steht (FREUD 1999: 439) und die Analität bei der Melancholie ist objektzerstörend (FENICHEL 1967: 119). Das bedeutet, dass der Melancholiker das Objekt zerstören will. Ähnlich wie der Melancholiker benimmt sich der Zwangsneurotiker auch anal, aber die Analität bei der Zwangsneurose ist objektkonservierend. Die anale Stufe der Melancholie, die sich durch Exkretionslust charakterisiert, tritt früher auf als diejenige der Zwangsneurose, die durch Retentionslust gekennzeichnet ist (FENICHEL 1967: 114).

Die Melancholie wird in den meisten Fällen von dem Verlust durch den Tod veranlasst. Aber Situationen wie Kränkung, Zurücksetzung und Enttäuschung, durch die ein Gegensatz von Liebe und Hass in die Objektbeziehung eintritt und eine vorhandene Ambivalenz verstärkt werden kann, können sie auch hervorrufen (FREUD 1999: 437). Wenn die Liebe zum Objekt nicht aufgegeben werden kann, aber das Objekt selbst aufgegeben wird, wird die Objektliebe in die narzisstische Identifizierung flüchten. An dem Ersatzobjekt spiegelt sich der Hass des Kranken gegen das früher geliebte Objekt, in dem er es erniedrigt und beschimpft, um dadurch eine sadistische Befriedigung zu gewinnen (FREUD 1999: 438). Durch eine solche Selbstquälerei wird realisiert, dass der Kranke Rache an dem früher geliebten Objekt nehmen kann. Hier soll wieder auf die Selbstvorwürfe des Melancholikers eingegangen werden: Sie sind entstellte Versuche zur Vernichtung des Objektes. Daneben sind sie auch ein Werben um das Objekt, nämlich um seine Verzeihung. Dieses Werben um das Objekt kann das

ökonomisch ausschlaggebende Motiv für die normale Errichtung des Über-Ichs sein (FENICHEL 1967: 124). Aber bei der Über-Ich-Bildung muss man zwischen dem introjizierten „bösen Objekt“ und dem in der Außenwelt belassenen „guten Objekt“ unterscheiden (FENICHEL 1967: 125). Der Melancholiker wünscht, dass das Objekt ihn liebhaben könnte und verlangt nach dem Gefühl des Geliebtseins. Nur gilt diese Aufforderung nicht mehr dem wirklichen Objekt, sondern dem introjizierten. Gerade darin liegt das unterwürfige Verhalten des Ichs gegenüber seinem Über-Ich begründet. Aber in der Realität kann das Ich die Verzeihung des Über-Ichs gar nicht erlangen, da es gegen das Ich wütet und der außerordentlich große Sadismus sich zu ihm geschlagen hat. Gerade dieser Sadismus des Über-Ichs, der dem Ich ein Gefühl des völligen Verlassenseins vermittelt, stellt einen der wichtigsten Gründe für die Selbstmordneigung des Melancholikers dar. Hier soll das Problem der „doppelten Introjektion“ erklärt werden: Bei der Bildung des ersten Über-Ichs wird dem Über-Ich das „liebe Objekt“ einverleibt, das aber zum Ich böse ist. Inzwischen wird das „böse Objekt“ in das Ich übernommen, was bei der Regression der Objektbesetzung zur Identifizierung hinzukommt (FENICHEL 1967: 125 – 126). Man könnte auch sagen, dass sich bei der Melancholie das Ich töten kann, weil es sich durch die Regression der Objektbesetzung mit einer feindseligen Haltung, die eigentlich dem Objekt gilt, behandelt, obwohl es ungeheure Selbstliebe hat (FREUD 1999: 438 – 439). Es ist auch ein wichtiger Grund für die Selbstmordneigung des Melancholikers, dass sein Ich durch das Wüten des Über-Ichs das Selbstgefühl verloren hat (FENICHEL 1967: 118). Mit dem Selbstgefühl, das auch „narzisstische Bedürftigkeit“ genannt wird, ist die Sehnsucht gemeint, die nach dem Verlust des ursprünglichen kindlichen Allmachtsgefühls zurückbleibt, dieses wiederherzustellen (FENICHEL 1967: 127). Je ferner diese Sehnsucht von der Erfüllung ist, desto größer wird der Index ihrer Größe. Nach Freud wird das Selbstgefühl nicht nur von der von außen oder innen erlangten Anerkennung und von Erlebnissen bestimmt, die den alten Allmachtsglauben bewältigen oder widerlegen könnten, sondern auch davon, wieviel Libido dem Ich zur Verfügung steht (FENICHEL 1967: 131). Man kann sagen, dass das Problem der neurotischen Konflikte des Selbstgefühls in jeder Neurose eine Rolle spielt. Des Weiteren sind die Minderwertigkeitsgefühle, die von den Vergleichen erregt werden, die der Kranke zwischen sich und anderen Leuten macht, bei den Neurotikern jeder Art häufig (FENICHEL

1967: 131).

Durch die obige Erklärung kann man sagen, dass der Gehalt der Melancholie viel größer als derjenige der Trauer ist, obwohl die Einzeldurchführung der Libidoablösung vom Objekt bei der Melancholie und bei der Trauer auf die gleiche Weise passieren. Außerdem ist die Objektbeziehung bei der Melancholie aufgrund von der Beteiligung des Ambivalenzkonfliktes viel komplizierter als diejenige bei der Trauer. Diese Ambivalenz ist sowohl auf den konstitutionellen Faktor als auch auf die Erlebnisse des Objektverlustes zurückzuführen (FREUD 1999: 444). Hinsichtlich der Veranlassung ist die Melancholie komplizierter als die Trauer, da die Trauer nur durch den Realverlust verursacht wird. Bei der Melancholie herrschen die schwere Ambivalenz von Liebe und Hass sowie unzählige Einzelkämpfe um das Objekt vor, bei denen es um zwei Aspekte geht: die Libido zum Objekt zu lösen und diese Libidoposition gegen den Ansturm zu behaupten (FREUD 1999: 444). Nach Fenichel gibt es für den Melancholiker nach dem Objektverlust zweierlei Aufgaben zu erfüllen (FENICHEL 1967: 117): 1. die Trauer, das heißt, die allmähliche Libidoablösung vom Objekt. 2. die Regression zur narzisstischen Identifizierung. Was bei der Trauer mit einem kleinen Anteil der Gesamlibido des Individuums geschieht, findet hier mit dem hauptsächlichsten Anteil der Gesamlibido statt.

In Bezug zu der Melancholie gibt es manche Neurosen, zum Beispiel Depression und Manie, die auch vom Liebesverlust ausgehen. Nach Abraham ist die Depression von der Ambivalenz abhängig (Karl Abraham zit. nach FENICHEL 1967: 111). Nicht nur der Liebesverlust, sondern auch ein besonderer Liebesreiz (zum Beispiel eine Verlobung), der den Kranken an sein Liebesvermögen erinnert, und der Tod des geliebten Objektes können die Anlässe zur Aktivierung der Ambivalenz darstellen (FENICHEL 1967: 111). Da der Depressive trotz großer Liebe zum Objekt auch einen manifesten Hass und eine gelähmte Liebesfähigkeit hat, kann man sagen, dass er nicht richtig lieben kann. Gerade mit dieser Hasseinstellung, die das Liebesvermögen paralyisiert, steht die Depression in enger Verbindung. Der Depressive fühlt sich immer gehasst, aber dieses Gefühl stammt eigentlich aus dem Hass des Kranken gegen sich selbst.

Bei der Depression verliert man sein Objekt, aber man verhält sich, als ob man sein Ich verloren hätte, da das Objekt und das Ich gleichgesetzt worden sind. Inzwischen wütet das Über-Ich gegen das passiv gewordene Ich (FENICHEL 1967: 115). Ähnlich wie beim Melancholiker kann man beim Depressiven das Phänomen der Selbstvorwürfe und Selbstanklagen entdecken, aber sie gelten in der Realität dem Objekt und sind Ausdruck der vom Sadismus beherrschten Objektbeziehung. Hinter den Selbstvorwürfen der Depressiven steht nicht nur der Hass, sondern es gibt auch eine verborgene „narzisstische Liebesüberschätzung“ des eigenen Ichs. Man kann auch sagen, dass es bei der Depression nicht nur ein latentes sadistisches Verhalten zur Umwelt gibt, sondern auch ein latentes liebevolles Verhalten zum Ich (FENICHEL 1967: 112). Bei der Depression geht es auch um die Regression zum Narzissmus. Nach der Regression wütet das Über-Ich gegen das durch Introjektion veränderte Ich, aber das introjizierte Objekt erscheint nicht immer nur als verfolgtes Opfer des Über-Ichs, sondern auch als verfolgendes Über-Ich. Letzten Endes ist das Ich mit diesem Versuch gescheitert und unterliegt dem Über-Ich, was ein typisches Bild der Depression ist (FENICHEL 1967: 118). Beachtenswert ist, dass das Ich diese Schädigung zu bejahen scheint, da es aus ihr den „libidinösen Gewinn im Sinne einer masochistischen Haltung ziehen kann“ (FENICHEL 1967: 118). Im Benehmen des Depressiven spiegeln sich sowohl anale als auch orale Charakterzüge wider. Da der Depressive die eigene Liebesunfähigkeit und Libidoverarmung erkennt, bekommt er Verarmungsangst, die der Analität entspricht. Die oralen Charakterzüge spielen im Benehmen des Depressiven eine wichtige Rolle. Die Depression hängt von den oralen Beschäftigungen der Kinderjahre ab und könnte sogar als eine Fortsetzung des Hungerzustandes des Säuglings betrachtet werden (Sandor Rado zit. nach FENICHEL 1967: 124). Außerdem ist die Nahrungsverweigerung eine Begleiterscheinung jeder Depression. Durch die obige Erklärung kann man sagen, dass es hinsichtlich der zugrundeliegenden Vorgänge viele Ähnlichkeiten zwischen der Depression und der Melancholie gibt.

Die Melancholie charakterisiert sich durch die Neigung, dass sie plötzlich in Manie umspringen kann (FREUD 1999: 440), aber dieser Prozess passiert nicht in jeder Melancholie.

Bei der Manie handelt es um eine völlige Aufhebung der Spannung zwischen Ich und Über-Ich, aber die Spannung muss groß und ihre Aufhebung plötzlich sein (FENICHEL 1967: 123). Sowohl bei der Melancholie als auch bei der Manie geht es um denselben Komplex, aber bei der Melancholie erliegt das Ich diesem Komplex, während er bei der Manie bewältigt oder beseitigt wird (FREUD 1999: 440). Freud versucht, die Manie in Analogie mit einigen Fällen zu erklären: Wenn man einen drückenden Zwang oder eine lange fortgesetzte Verstellung mit einem Schlage aufgibt, dann kann man eine gehobene Stimmung oder eine gesteigerte Bereitwilligkeit zu verschiedenartigen Aktionen haben. Ähnliche Stimmungen kann derjenige auch haben, der durch mühseliges Ringen endlich den Erfolg erzielt. Man kann sagen, dass die Manie ein Triumph ist, denn es gelingt dem Ich, den schrecklichen Druck seines Über-Ichs zu überwinden und das Über-Ich zu überwältigen (FENICHEL 1967: 123). Ein Triumph über das ins Ich introjizierte Objekt, das das ganze psychische Gleichgewicht stört, wird auch erreicht. Auf narzisstischem Boden wird das Objekt vernichtet, aber dieses gegen das introjizierte Objekt gerichtete Vernichtungstreiben kann das Ich auch vernichten, denn das Objekt ist durch Introjektion ein Teil der Seele des Kranken geworden und es und Ich sind eins geworden (FENICHEL 1967: 126). Bei der Manie wird das Selbstgefühl rekonstruiert und die Vereinigung von Ich und Über-Ich wird durch die Regression in eine Zeit, in der es noch keine Differenzierung von Ich und Über-Ich gibt, erreicht (FENICHEL 1967: 126). Man kann auch sagen, dass der Gehalt der Manie zwei Aspekte enthält: das Loswerden vom Über-Ich und vom Objekt sowie die Feier über diesen Triumph. Deshalb ist es kein Wunder, dass der Zustand der Manie von Freud mit einem heiteren Alkoholrausch verglichen wird. Sowohl beim manischen Kranken als auch beim Depressiven kann man gesteigerte Oralität sowie die Zielsetzung der Einverleibung finden, aber die Manie wird als die Fortsetzung des Sättigungszustandes vom Säugling angesehen, während die Depression als diejenige des Hungerzustandes zu betrachten ist (Sandor Rado zit. nach FENICHEL 1967: 124). Außerdem zeigt sich bei der Manie, ähnlich wie bei der Depression, auch die Ambivalenz gegenüber dem Objekt.

Im Allgemeinen sind Melancholie und Trauer Reaktionen auf den Verlust des geliebten Objektes und sie beide bedienen sich in gewissem Ausmaß des gleichen Mechanismus. Des

Weiteren haben Melancholie und Trauer manche ähnliche Züge, zum Beispiel Hemmung der Leistung, Aufhebung des Interesses für die Außenwelt etc., aber das Phänomen der Störung des Selbstgefühls gibt es bei der Trauer nicht. Obwohl es in gewissem Ausmaß Verwandtschaft zwischen Melancholie und Trauer gibt, gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen ihnen, und zwar dass es nur bei der Melancholie die Regression von der Objektbesetzung auf die noch dem Narzissmus angehörige orale Libidophase gibt. Gerade diese Regression führt dazu, dass die Melancholie ein pathologischer Zustand ist, während die Trauer kein krankhafter Zustand ist und keiner ärztlichen Behandlung bedarf.

2.1.3 Entstehung des Geniebegriffs und Ansätze der Nobilitierung

a. Entstehung des Geniebegriffs

Während Melancholie in der damaligen Literatur negativ gesehen wird, hatte Theophrast mit seiner Schrift „Problem XXX, I“ eine positive Meinung über sie. Mit seiner Frage am Anfang dieser Schrift, warum „alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker“ gewesen sind, verbindet er Genie mit Melancholie (Theophrastos von Eresos, zit. nach KLIBASKY /PANOFISKY / SAXL 1992: 59). Theophrast hielt es für positiv, dass die schwarze Galle über die anderen Säfte vorherrscht, unter der Voraussetzung, dass sich die Temperatur der schwarzen Galle in einem Mittelmaß befindet. Das heißt, „dass sie, je nachdem es nötig ist, in einem wärmeren oder wiederum kälteren Zustand ist, oder umgekehrt, weil es zum Übermaß neigt“ (Theophrastos von Eresos, zit. nach KLIBASKY /PANOFISKY / SAXL 1992: 76). Nur dann werden die Melancholiker nicht zu manischen oder depressiven Krankheitserscheinungen geführt werden (RITTER 1980: 1039).

Im Buch „Saturn und Melancholie“ wird bildhaft eine potentielle Bedrohung für den genialen Melancholiker geschildert: er „wandelt auf einem schmalen Grat zwischen zwei Gründen; wenn er sich nicht in Acht nimmt, verfällt er, wie es ausdrücklich heißt, leicht den melancholischen Erkrankungen, wird heimgesucht von starker Depression, von Angstzuständen oder umgekehrt von Anwandlungen der Tollkühnheit“ (KLIBASKY /PANOFISKY / SAXL 1992: 80). Man könnte sagen, dass die obige Konzeption Theophrasts

die Grundlage für alle späteren Deutungen der Beziehung zwischen Genialität und Melancholie geschaffen und besonders auf die Genieästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts einen tiefgehenden Einfluss genommen hat.

Im Mittelalter wurde die Melancholie als die zu den Hauptsünden gerechnete Mönchskrankheit verstanden. Sie wird auf Lateinisch als *acedia* bezeichnet und ist ein häufiges Thema der theologischen Literatur (RITTER 1980: 1040). Aber es ist interessant, dass Heinrich von Gent in Abwandlung der peripatetischen Konzeption von der Genialität des Melancholikers die innere Nähe von Melancholiker und Mathematiker erkannt hat (RITTER 1980: 1040). In der Renaissance verliert die *acedia* im theologischen Sinne nach und nach an Bedeutung. Es ist nicht der Mönch, sondern der weltliche, besonders der geniale Mensch, der unter Bedrohung der *acedia* steht (RITTER 1980: 1040). In diesem Sinne gelten Melancholie und melancholisches Temperament als Symbol des genialen Menschen, und damit kann das Phänomen auf literarisch-dichterischer Ebene gesehen werden (RITTER 1980: 1040). Man könnte sagen, dass in der Renaissance die Möglichkeit zur Herauslösung der Melancholie aus dem theologischen Zusammenhang entsteht (RITTER 1980: 1040), und die entsprechenden Schriften des Florentiner Renaissancephilosophen Ficino üben einen immensen Einfluss auf die Geisteskultur der frühen Neuzeit aus und inspirieren in großem Ausmaß den im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts England heimsuchenden Melancholie-Kult, der die zeitgenössischen Künstler in Deutschland tief beeinflusst (VALK 2002: 33 – 34). Sogar in der Dichtung Goethes kann man Spuren der Auffassungen Ficanos ersehen. Dies kann durch den folgenden Vierzeiler demonstriert werden:

Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie,
Das Element der Melancholie. (Johann Wolfgang von Goethe, zit. nach VALK 2002: 34)

In diesem Gedicht wird die Beziehung zwischen Melancholie und dem genial veranlagten Dichter erklärt. Das Symbol Regenbogen wird häufig von Goethe verwandt und steht in Anlehnung an die biblische und pagane Vorstellung für Frieden, Versöhnung und Neuanfang

(VALK 2002: 34). Durch den Vergleich des „zarten Gedichts“ mit dem Regenbogen wird die Dichtung als ein literarisches Genre von Goethe hoch gewertet und als der Inbegriff einer universalen Harmonie betrachtet (VALK 2002: 34). Wie der Regenbogen niemals am klaren Himmel und nur vor einem dunklen Hintergrund erscheint, so stellen Heiterkeit und unbeschwertes Leben keinen Boden für die Hervorbringung großer Dichtung dar, sondern nur die Melancholie, die zwar einerseits dem Dichter ein schwermütiges Gemüt auferlegt, aber ihm andererseits Inspirationen und Schöpferkraft verleiht (VALK 2002: 34). Mit einem Wort: Das Gedicht als Verkörperung der universalen Harmonie steht in enger Beziehung mit der Melancholie.

b. Ansätze der Nobilitierung

Der Begriff der „nobilisierten“ Melancholie wird von Lepenies geprägt. Dabei beruft er sich auf die Auffassung der florentinischen Frührenaissance, um jene positive Qualität der Melancholie zu bezeichnen, die aus der Verknüpfung mit der Genie-Problematik herrührt (LOQUAI 1984: 152). Lepenies stellt fest, dass zwei Melancholie-Auffassungen bis zum Mittelalter nebeneinander existierten. Für die negative Wertung der Melancholie macht er „den Einfluss der Medizin“ verantwortlich, und die positive ist laut ihm auf die pseudo-aristotelischen „Problemata“ zurückzuführen (LEPENIES 1998: 24).

Die geistige Nobilitierung der Melancholie vollzieht sich im 15. Jahrhundert nicht zufällig. Sie ist Teil eines umfassenden und tiefgehenden Mentalitätswandels, der von den politischen, intellektuellen und künstlerischen Eliten der norditalienischen Stadtstaaten ausgeht (VALK 2002: 31). Dieser Bewusstseinswandel spiegelt sich besonders deutlich im neuen Selbstverständnis der italienischen Renaissancehumanisten wider (VALK 2002: 31). Die Nobilitierung der Melancholie entsteht aus jenem Wunsch nach Emanzipation, der die Persönlichkeit des einzelnen Menschen sowie des einzelnen Volks zu befreien und zu aktivieren sucht. Dabei wird auch danach gestrebt, diese „Persönlichkeit“ von den zugleich Halt gewährenden und beschränkenden Bindungen der Hierarchie und Tradition soweit wie möglich unabhängig zu machen und es dieser Persönlichkeit zu ermöglichen, in Selbstbestimmung ihren individuellen Zugang zu Gott und der Welt zu finden (KLIBASKY / PANOFKY / SAXL 1992: 352). Die Renaissancehumanisten suchen das Zentrum ihrer

geistigen Arbeit nicht länger in überpersonalen Instanzen, sondern in sich selbst, und streben nach einer weitgehenden Autonomie des Denkens (VALK 2002: 31). Auch die Künstler signieren ihre Kunstwerke und erheben damit den Anspruch auf das Originelle und Einzigartige, um ein neues Selbstverständnis zu demonstrieren (VALK 2002: 32). Nach Pico della Mirandola, einem der einflussreichsten Renaissancephilosophen, steht der Mensch im Zentrum des Universums und verfügt über die Fähigkeit, „durch beständige Veredelung seiner geistigen Kräfte bis an die Sphäre des Göttlichen vordringen zu können“ (VALK 2002: 32). Man könnte sagen, dass mit einem solchen Selbstzentrum eine Gefahr einhergehen könnte, denn das gesteigerte Selbstbewusstsein kann zu schnell in Verzweiflung umschlagen, wenn das eigene Ich als sinnstiftende Instanz brüchig wird. Deshalb schwingen die geistigen Eliten der Renaissance zwischen Selbstvergötten und Selbstvernichtung. Dies führt dazu, dass sie sich einerseits als geniale und zu Höherem berufene Ausnahmeexistenzen fühlen, andererseits aber immer wieder in schwere Depressionen und manische Rasereien stürzen (VALK 2002: 32). Seit Theophrast wird der Melancholie zum ersten Mal im Sinne ihrer eigenen Polarität eine heroische sowie tragische Dimension zugesprochen (VALK 2002: 32). Die Melancholie wird eine „verbindliche“ Lebensform des modernen Genies, das einerseits über ungewöhnliche Schöpferkraft verfügt und andererseits an psychopathologischen Störungen leidet (VALK 2002: 32) .

Die Aufwertung und geistige Nobilitierung der Melancholie üben einen großen Einfluss auf die Melancholieauffassungen der späteren Generationen aus. Trotz der negativen Melancholieauffassung in der deutschen Dichtung des 17. Jahrhunderts beginnt in Deutschland im 18. Jahrhundert ein großer Umschwung zu einer positiveren Bewertung der Melancholie unter dem nachhaltigen Einfluss der englischen Literatur. Der engen Verbindung zwischen melancholischer Reflexion und schöpferischer Tätigkeit wird von der deutschen Melancholielyrik wieder große Aufmerksamkeit geschenkt, und die Melancholie wird als Muse feierlich angerufen (VALK 2002: 39). Inzwischen erreicht die Melancholie in der Kontamination von moralischen und ästhetischen Positiva neue Ausdrucksmöglichkeiten. In der 1764 publizierte Schrift Kants „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ erfährt die Melancholie eine Nobilitierung der besonderen Art. Kant rechtfertigt

die auf moralischen Grundsätzen beruhende Weltabgewandtheit, spricht ihr Erhabenheit zu und bringt sie direkt in Verbindung mit Melancholie: „schwermütige Entfernung von dem Geräusche der Welt aus einem rechtmäßigen Überdruß ist edel“ (ROSENKRANZ 1838: 409). Die damit einhergehende Bekämpfung der Leidenschaft aus moralischen Grundsätzen und das Temperament der Melancholie werden von Kant als Tugend bewertet:

Ein inniges Gefühl für die Schönheit und Würde der menschlichen Natur, und eine Fassung und Stärke des Gemüts, hierauf als auf einen allgemeinen Grund seine gesamten Handlungen zu beziehen, ist ernsthaft und gesellt sich nicht wohl mit einer flatterhaften Lustigkeit, noch mit dem Unbestand eines Leichtsinns. Er nähert sich sogar der Schwermuth, einer sanften und edlen Empfindung, in so ferne sie sich auf dasjenige Grausen gründet, das eine eingeschränkte Seele fühlt, wenn sie von einem grossen Vorsatze voll, die Gefahren sieht, die sie zu überstehen hat, und den schweren, aber grossen Sieg der Selbstüberwindung vor Augen hat. Die ächte Tugend also aus Grundsätzen hat Etwas an sich, dann am meisten mit der melancholischen Gemütsverfassung im gemilderten Verstande zusammenzustimmen scheint. (KANT, Bd. 4: 418)

Feste Grundsätze, Beharrlichkeit und Standhaftigkeit stehen im Mittelpunkt des von Kant entworfenen Melancholiker-Portraits, und dem Melancholiker wird große Dignität zugesprochen

Der, dessen Gefühl ins Melancholische einschlägt, wird nicht darum so genannt, weil er, der Freuden des Lebens beraubt, sich in finsterner Schwermuth härmert, sondern weil seine Empfindungen, wenn sie über einen gewissen Grad vergrößert würden, oder durch einige Ursachen eine falsche Richtung bekämen, auf dieselbe leichter als einen andern Zustand auslaufen würden. Er hat vorzüglich ein Gefühl für das Erhabene. Selbst die Schönheit, für welche er eben so wohl Empfindung hat, muss ihn nicht allein reizen, sondern, indem sie ihm zugleich Bewunderung einflösst, rühren. Der Genuss der Vergnügen ist bei ihm ernsthafter, aber um deswillen nicht geringer. Alle Rührungen des Erhabenen haben mehr Bezauberndes an sich, als die gaukelnden Reize des Schönen. Sein Wohlbefinden wird eher Zufriedenheit, als Lustigkeit seyn. Er ist standhaft. Um deswillen ordnet er seine Empfindungen unter Grundsätze. Sie sind desto weniger dem Unbestande und der Veränderung unterworfen, je allgemeiner dieser Grundsatz ist, welchem sie untergeordnet werden, und je erweiterter als das hohe Gefühl ist, welches die niederen unter sich befasst. (KANT, Bd. 4: 415 – 416)

Der Melancholiker wird auch durch Charakterzüge wie die Unabhängigkeit im Urteil, die

Festigkeit in der Freundschaft, die Verschwiegenheit, die Wahrhaftigkeit und die Freiheitsliebe ausgezeichnet:

Der Mensch von melancholischer Gemüthsverfassung bekümmert sich wenig darum, was andere urtheilen, was sie für gut oder für wahr halten, er stützt sich desfalls bloß auf seine eigene Einsicht. Weil die Bewegungsgründe in ihm die Natur der Grundsätze annehmen, so ist er nicht leicht auf andere Gedanken zu bringen; seine Standhaftigkeit artet auch bisweilen in Eigensinn aus. [...] Freundschaft ist erhaben und daher für sein Gefühl [...]. Gesprächigkeit ist schön, gedankenvolle Verschwiegenheit erhaben. Er ist ein guter Verwahrer seiner und anderer Geheimnisse. Wahrhaftigkeit ist erhaben, und er hasst Lügen oder Verstellung. [...] Er erduldet keine verworfene Unterthängigkeit und athmet Freiheit in einem edlen Busen. Alle Kette von den vergoldeten an, die man am Hofe trägt, bis zu dem schweren Eisen des Galeerensklaven sind ihm abscheulich. Er ist ein strenger Richter seiner selbst und anderer und nicht selten seiner sowohl als der Welt überdrüssig. (KANT, Bd. 4: 417)

Der aus England kommende Melancholie-Kult wird von den meisten Vertretern der deutschen Aufklärung kritisiert, und als ein sehr überzeugter Aufklärer kann Kant sich der konventionellen Melancholie-Kritik auch nicht völlig entziehen (NESBEDA 1991: 39). Schließlich steckt er folgenden Rahmen ab:

In der Ausartung dieses Charakters sind sich die Ernsthaftigkeit zur Schwermuth, die Andacht zur Schwärmerei, der Freiheitseifer zum Enthusiasmus. Beleidigung und Ungerechtigkeit zünden in ihm Rachebegierde an. Er ist als dann sehr zu fürchten. Er trotzt der Gefahr und verachtet den Tod. Bei der Verkehrtheit seines Gefühls und dem Mangel einer aufgeheiterten Vernunft verfällt er aufs Abenteuerliche, Eingebungen, Erscheinungen, Anfechtungen. Ist der Verstand noch schwächer, so geräth er auf Fratzen, bedeutende Träume, Ahnungen und Wunderzeichen. Er ist in Gefahr, ein Phantast oder ein Grillenfänger zu werden. (KANT, Bd. 4: 418)

Im Allgemeinen spricht Kant in „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ der Melancholie große Dignität zu, was dem zeitgenössischen Melancholie-Modell in Deutschland fremd ist (NESBEDA 1991: 38). Die Melancholie erreicht ein Niveau moralischer Würde. Dabei wird sie nicht mit einer ungewöhnlichen künstlerischen oder intellektuellen Begabung verbunden, sondern mit einem autonomen Freiheitsbegriff und einem aufklärerischen Tugendideal (VALK 2002: 40). In dem letzten zitierten Textbeleg kann man Wendungen antimelancholischer Aufklärungspolemik wie zum Beispiel „Ausartung“,

„Verkehrtheit“, und „Mangel an Vernunft“ erkennen, was die Polyvalenz Kants verdeutlicht: Einerseits wird die Melancholie zur erhabenen Schwermut in die Dimension der Tugend erhoben, andererseits kann sie aber auch zur krankhaften Schwermut ausarten. Wichtig ist, dass Kant den Melancholiker als Gegenfigur der Aufklärung entlastet (NESBEDA 1991: 38) und ihn zu einem selbstbewussten Individuum qualifiziert, was seinen Anspruch auf Freiheit und sein standfestes, eigenwilliges Urteilsvermögen widerspiegelt.

2.1.4 Weltschmerz und Langeweile

a. Weltschmerz

Eine Affinität zur Melancholie in ihrer Bedeutung als Verdruss auf die Außenwelt, in der Unglück und Enttäuschungen herrschen, weist der Begriff Weltschmerz auf, der die durch existentiellen Pessimismus und Melancholie gekennzeichnete Grundhaltung innerer Zerrissenheit angesichts einer in ihrem Sinn bezweifelten oder negierten Welt ist (BURDORF / FASBERDER / MOENNIGHOFF 2007: 826) und der das ständige Leiden unter dem unaufhebbaren Zwiespalt zwischen den Ansprüchen des Geistes und Herzens und der Beschaffenheit der Wirklichkeit bezeichnet (RITTER 2004: 514). Einzelne schmerzliche Erfahrungen stellen keine Ursache dieses Leidens dar, sondern lösen es nur aus oder bestätigen es (RITTER 2004: 514). Der Begriff Weltschmerz hat keine Entsprechung in anderen europäischen Sprachen, sondern wird als Fremdwort übernommen (BURDORF / FASBERDER / MOENNIGHOFF 2007: 826). Das französische Wort für Weltschmerz ist „Mal du siècle“, oft auch „ennui“ (RITTER 2004: 515). Weltschmerz bezieht sich nicht nur auf den modischen Begriff „Zerrissenheit“, sondern auch auf „Schwermut“, „Langeweile“ und „Überdross“ (RITTER 2004: 515).

Das Wort „Weltschmerz“ wird von Jean Paul zunächst in religiösem Kontext geformt (BURDORF / FASBERDER / MOENNIGHOFF 2007: 826) und kennzeichnet ursprünglich die Haltung Gottes beim Anblick des Menschenschicksals (NESBEDA 1991: 20). Nach ihm sieht Gott alle die tausend Qualen der Menschen bei ihren Untergängen (NESBEDA 1991: 20). Er muss die Zukunft sehen, um diesen Weltschmerz auszuhalten (Jean Paul, zit. nach RITTER 2004: 515). Gemeint dabei ist nicht das Leid des einzelnen Ichs, sondern die

Gesamtheit des Leidens in der Welt (RITTER 2004: 515). Die wesentliche Ähnlichkeit zwischen Weltschmerz und Melancholie liegt darin, dass beide in der Gefühlsseite des Menschen wurzeln. Aber es unterscheidet sie voneinander, dass der melancholische Mensch an seinem eigenen Schmerz leidet, den der Weltschmerzler als Jammer der ganzen Welt fühlt (KAHN 1932: 19). Der egoistische Ich-Schmerz steht dem kosmischen Weltschmerz gegenüber. Nach Jean Paul ist nur Gott derjenige, der zum Weltschmerz fähig ist, der in der Nachfolge auf den einzelnen Menschen übertragen sowie als Schmerz über die Vergänglichkeit irdischer Herrlichkeit und als pessimistische, resignierende Haltung des einzelnen Ichs hinsichtlich Welt und Leben gedeutet wird (NESBEDA 1991: 20).

Im literarhistorischen Sinn ist Weltschmerz die Bezeichnung für die Periode von 1814–1840, und in diesen Jahren ist er ein allgemeines Zeitgefühl (KAHN 1932: 19). „Die politische Enttäuschung, die rasch zunehmende Lösung aus den kirchlichen Bindungen, der durch die Restauration behinderte Übergang zu neuen Gesellschaftsordnungen, die unbewältigte Neuorientierung, die durch die industrielle Revolution gefordert, durch das romantische Erbe erschwert wurde, sind Voraussetzungen des Weltschmerzes als zeitspezifischer, weitverbreiteter Haltung“ (RITTER 2004: 515), die in einer großen Menge von Dichtungen und Romanen Ausdruck fand.

Die Dichtungen Lord Byrons, deren Weltekel und blasierte Verzweiflung intensiv rezipiert wurden, üben einen großen Einfluss in Deutschland aus (RITTER 2004: 515). Am Anfang des 19. Jahrhunderts ist der Enttäuschungspessimismus, ein Element des Weltschmerzes, in Deutschland stark ausgeprägt (KAHN 1932: 39). Er bezieht sich auch auf das Fehlschlagen der Erwartungen, die in die Französische Revolution gesetzt wurden (KAHN 1932: 39). Es ist zu erwähnen, dass der echte Lyriker des Weltschmerzes in Allem Weh und Vergängnis sehen muss und Leiden für ihn Leben bedeutet, während für den melancholischen Lyriker Leiden nur Er-leben ist (KAHN 1932: 41). In Eichendorffs Aufsatz „Zur Geschichte des Dramas“ wird der „wahrhafte Weltschmerz“ diskutiert. Von Eichendorff wird der Weltschmerz, der in der Dichtung Shakespeares zum Ausdruck kommt, als Folge der Trauer über den Untergang einer schöneren Welt angesehen. Dabei spielt die Verstandeskraft eine

wichtige Rolle. Das heißt, dass der wahrhafte Weltschmerz, der „sich mit der vollen Besonnenheit eines durchdringenden Verstandes geltend macht“, wie ein Wolkenschatten über „den Untergang einer schönen Welt“ hinzieht (Joseph von Eichendorff, zit. nach STRENTZKE 1973: 184). Gerade dieser wahrhafte Weltschmerz unterscheidet Shakespeare von seinen Zeitgenossen (STRENTZKE 1973: 184).

b Langeweile

Nach Kahn stellt Langeweile die tiefste Qual des Weltschmerzlers dar. Sie hat eine enge Beziehung zu dem Begriff Melancholie (KAHN 1932: 42).

Das Wort Langeweile ist eine Zusammensetzung aus „Lange Weile“, die erst im 18. Jahrhundert die heute gültige Hauptbedeutung erlangte (RITTER 1980: 28). Deshalb findet sich zum Beispiel bei Kant nur die ursprünglichste Form „Lange Weile“, die Kant als „Anekelung seiner eigenen Existenz aus der Leerheit des Gemüts an Empfindungen, zu denen es unaufhörlich strebt“ (Immanuel Kant, zit. nach RITTER 1980: 28) definiert.

Das Wort Langeweile ist schon von Gelehrten verschiedener Bereiche behandelt worden. Pascal gehört zu den ersten Gelehrten, die sich mit diesem Thema beschäftigten. Er stellt die Nähe der Langeweile zum Nichts fest:

Langeweile – nichts ist dem Menschen so unerträglich, wie in einer völligen Ruhe zu sein, ohne Leidenschaft, ohne Tätigkeit, ohne Zerstreung, ohne die Möglichkeit, sich einzusetzen. Dann wird er sein Nichts fühlen, seine Verlassenheit, seine Unzulänglichkeit, seine Abhängigkeit, seine Ohnmacht, seine Leere. Unablässig wird aus der Tiefe seiner Seele die Langeweile aufsteigen, die Niedergeschlagenheit, die Trauer, der Verdruss, die Verzweiflung. (Blaise Pascal, zit. nach RITTER 1980: 29)

Nach Thomas Mann stellt Langeweile eine „krankhafte Kurzweiligkeit der Zeit infolge von Monotonie“ (Thomas Mann, zit. nach RITTER 1980: 28) dar. Auf eine tödlich schreckliche Weise schrumpfen große Zeiträume zusammen, da bei ständiger Gleichförmigkeit es keinen Unterschied zwischen einem Tag und allen Tagen gibt und das längste Leben als ganz kurz erlebt werden und unversehens verflogen sein würde (RITTER 1980: 28).

Das Thema Langeweile steht im Zentrum der Lebensphilosophie Schopenhauers. Er sieht das Menschenleben als Objektivierung des Willens an, wobei der Wille ein Streben ohne Ziel und Ende darstellt (RITTER 1980: 30). Nach Schopenhauer besteht das Wesen des menschlichen Wesens aus Wollen und Streben und die Grundlage des Wollens ist Bedürftigkeit und Schmerz, denn der Mensch gerät leicht in die Langeweile, nachdem die Objekte des Wollens befriedigt worden sind (Arthur Schopenhauer, zit. nach RITTER 1980: 31). Deshalb hält Schopenhauer Schmerz und Langeweile für die letzten Bestandteile des menschlichen Lebens (RITTER 1980: 31). Andere Philosophen wie zum Beispiel Kierkegaard, Leopardi und Baudelaire beschäftigten sich ebenfalls mit dem Thema Langeweile, wobei die Theorie Kierkegaards wohl am einflussreichsten ist. Es ist zu erwähnen, dass Langeweile in vielen Dichtungen oder Romanen der Romantik Ausdruck findet. Bei Joseph von Eichendorff zum Beispiel ist sie ein besonders wichtiges Motiv.

Von vielen Gelehrten wird die Langeweile als ein sozial bedingtes Phänomen angesehen. Sie stellt ein grundlegendes Problem der Moderne dar. Fichte zum Beispiel bezeichnet die Langeweile als ein Grundmerkmal seines Zeitalters (STRENGKE 1973: 25). In der einflussreichen Studie Lepenies' „Melancholie und Gesellschaft“ werden Langeweile und Melancholie verschiedener Sozialschichten diskutiert. Nach Lepenies zum Beispiel ist die Langeweile des alten Schwertadels auf den Königsmechanismus zurückzuführen. Der durch den immer weiter an Macht gewinnenden Geldadel und die Herrschaft des Einzelherrschers entmachtete Adel leidet unter seiner erzwungenen Muße, die zu einem bedrückenden Gefühl führt, „von allen relevanten Entscheidungen und Handlungen ausgeschlossen zu sein“ (LEPENIES 1998: 49). Vor diesem Hintergrund entstehen ein primäres und ein sekundäres Ordnungssystem. Das zweite Ordnungssystem verliert immer weiter an realer Macht, was das Abflauen des Handlungszwanges für jene Schichten, die vom Funktionieren des zweiten Ordnungssystems abhängig sind, verursacht. Wenn sie sich ihres Handlungsentzugs bewusst sind, dann fühlen sie die Langeweile, die zu dieser Zeit des Königsmechanismus Verlust an Entfaltungsmöglichkeiten im zweiten Ordnungssystem bedeutet (LEPENIES 1998: 51).

Auch die bürgerliche Melancholie in Deutschland im 18. Jahrhundert wird von Lepenies behandelt. Das weitgehend von jeder politischen Tätigkeit abgedrängte Bürgertum denkt kaum in politischen und nationalen Kategorien. Seine ganze Legitimation liegt zunächst in seiner geistigen, wissenschaftlichen oder künstlerischen Leistung (LEPENIES 1998: 78). Das heißt, dass diese Schicht unter Handlungshemmung leidet und gezwungen wird, sich in die Natur, in die Kunst oder auch in die Literatur zu flüchten (LEPENIES 1998: 78). Die Schicht des Bürgertums sehnt sich nach Einsamkeit und gerät leicht in Selbstbeobachtung und Selbstreflexion, womit Langeweile und Melancholie einhergehen. Ein Satz von Lepenies kann diese Situation gut darstellen: „Langeweile ist ein Zeichen entlastender Situation: wenn man nichts tut, kann man sich langweilen; wenn man gezwungen wird, nichts zu tun, verbirgt man die Langeweile, welche die eigene Ohnmacht reflektiert“ (LEPENIES 1998: 58).

2.1.5 Empfindsamer Melancholie-Kult im 18. Jahrhundert

Es ist zu erwähnen, dass der Melancholie-Begriff in der lyrischen und epischen Dichtung des 15. Jahrhunderts einen Bedeutungswandel erfuhr: er wurde zum Symptom für „Traurigkeit ohne Ursache“ (KLIBANSKY / PANOFISKY/ SAXL 1992: 319). In diesem Fall geht es bei diesem Begriff um einen vorübergehenden Gemütszustand, ein Schwermutsgefühl, das von allen pathologischen und physiologischen Bedingungen unabhängig ist (KLIBANSKY / PANOFISKY/ SAXL 1992: 319). So könnte man zum Beispiel sagen, dass jemand oder man selbst melancholisch sei. Die Gegenstände, die eine solche Stimmung hervorrufen, könnte man auch mit dem Prädikat „melancholisch“ versehen. Vor allem in der Lyrik finden sich zahlreiche Beispiele für dieses neue und von der Tradition abweichende Melancholie-Verständnis. Dieser außergewöhnliche Umschwung übt einen großen Einfluss auf den englischen Melancholie-Kult des 17. und 18. Jahrhunderts aus (VALK 2002: 37). Als ein gutes Beispiel dafür dient das berühmte Gedichtpaar „L' Allegro“ und „Il Penseroso“ von Milton : Die Melancholie wird von Milton in großem Ausmaß positiv gewertet, dadurch ebnet er einer neuen und spezifisch empfindsamen Literaturtradition den Weg (VALK 2002: 38). Der aus England importierte Melancholie-Kult wird von vielen deutschen Aufklärern kritisiert, aber gleichwohl setzt er sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts immer stärker durch und

wird zum Mode-Affekt der Empfindsamkeit (LOQUAI 1984: 89).

Das Wort „empfindsam“ hat Lessing als Wiedergabe für das englische „sentimental“ vorgeschlagen und seine substantivierte Form „Empfindsamkeit“ bezeichnet bald einen Kernbegriff der Epoche (RITTER 1972: 455). Voraussetzung dafür war, dass sich die Kultivierung des individuellen Gefühlslebens schon im Pietismus in großem Ausmaß durchgesetzt hatte und mit der Säkularisierung der emotionalen Sphäre im 18. Jahrhundert eine intensive Pflege der Empfindungsmöglichkeiten des mit sich selbst beschäftigenden Ichs begann (RITTER 1972: 455). Die gefühlsvolle ausländische Literatur übte auf das deutsche Publikum einen großen Einfluss aus, und der empfindsame Roman Sterne war keine Ausnahme. Man könnte sagen, dass die Empfindsamkeit als ein literarisches und geistiges Phänomen die Kultur menschlichen Seins bereichert hat. Ein empfindsamer Mensch ist dadurch gekennzeichnet, dass er die Fähigkeit besitzt, sinnlichen Eindrücken durch seelische Anteilnahme eine besondere Bedeutsamkeit zu geben (RITTER 1972: 455). Übrigens hat die Empfindsamkeit viele Erscheinungsformen wie zum Beispiel die Verfeinerung des Reagierens, die Begabung des Bemerkens, das Gespür für Menschen und eine neue Vielschichtigkeit des Innenlebens (RITTER 1972: 455).

Die Empfindsamkeit findet bei den Zeitgenossen nicht nur Befürworter, sondern auch Gegner. Einerseits gilt sie als ein edles, sanftes und echtes Gefühl, andererseits wird sie als Laster angesehen (LOQUAI 1984: 90), da das Auskosten süß-melancholischer Empfindung und die Freude am eigenen Schmerz als zeittypische Imaginationskrankheiten gelten (NESBEDA 1991: 31). Hier gilt es, die Empfindsamkeit von ihrer Begleiterscheinung „Empfindelei“ zu differenzieren, die von manchen Leuten als krankhaftes Extrem einer manisch-depressiven Verfassung verstanden wird, die einem jede Zufriedenheit nimmt (NESBEDA 1991: 31).

In der „Anthropologie“ beschäftigt sich Kant mit der Unterscheidung zwischen Empfindsamkeit und Empfindelei. Nach ihm ist Empfindsamkeit ein männliches Gefühl, die dem starken Menschen gehört, während Empfindelei eine falsche, läppische Empfindung ist, die gerade die Schwäche eines Menschen zeigt:

Empfindsamkeit [...] ist Vermögen und eine Stärke, den Zustand sowohl der Lust als Unlust zuzulassen, oder auch von Gemüth abzuhalten, und hat also eine Wahl. Dagegen ist Empfinderei eine Schwäche, durch Theilnehmung an Anderer ihrem Zustande, die gleichsam auf dem Organ des Empfindelnden nach Belieben spielen können, sich auch wider Willen afficieren zu lassen. Die erstere ist männlich; denn der Mann, welcher einem Weibe oder Kinde Beschwerlichkeiten oder Schmerz ersparen will, muss so viel feines Gefühl haben, als nöthig ist, um anderer ihre Empfindung, nicht nach seiner Stärke, sondern ihrer Schwäche zu beurtheilen, und die Zartheit seiner Empfindung ist zur Grossmut notwendig. Dagegen ist die thatleere Theilnehmung seines Gefühls, sympathetisch zu Anderer ihren Gefühlen das seine mittönen, und sich so bloß leidend afficieren zu lassen, läppisch und kindisch. (KANT, Bd. 7: 150 – 151)

Kant hält die Empfindsamkeit für fest an den menschlichen Verstand gekoppelt. Gerade die Aufmerksamkeit des Verstandes kann die Wahrnehmungsfähigkeit erhöhen und schließt die Übersteigerung zur Affektion aus:

Je empfänglicher der Vitalsinn für Eindrücke ist (je zärtlicher und empfindlicher), desto unglücklicher ist der Mensch; je empfänglicher für den Organsinn (empfindsamer), dagegen abgehärteter für den Vitalsinn der Mensch ist, desto glücklicher ist er – ich sage glücklicher, nicht eben moralisch-besser; – denn er hat das Gefühl seines Wohlseyns mehr in seiner Gewalt. Die Empfindsamkeit aus Stärke (sensibilitas sthenica) kann man zarte Empfindsamkeit, die aus Schwäche des Subjekts, dem Eindringen der Sinneneinflüsse ins Bewusstseyn nicht hinreichend widerstehen zu können, d.i. wider Willen darauf zu attendieren, zärtliche Empfindlichkeit (sensibilitas asthenica) nennen. (KANT, Bd. 7: 51)

Im 18. Jahrhundert erfuhren viele Zeitgenossen den von der Melancholie hervorgerufenen Gefühlszustand als äußerst lustvoll und schrieben ihn in petrarkistischer Manier um (VALK 2002: 40). Deshalb kann man in zahlreichen damaligen literarischen Werken oxymoralen Wendungen wie „joy of grief“, „süße Trauer“ begegnen. Eine solche durch die emotionale Spannung zwischen Wehmut und Wonne gekennzeichnete Melancholie stellt eigentlich ein gesteigertes Ich-Gefühl dar, das das außergewöhnliche Empfindungsvermögen eines Menschen widerspiegelt (VALK 2002: 40).

In der Empfindsamkeitsbewegung sucht man bewusst Schmerz und Verzweiflung und kostet sie aus. Ein solcher Ich-Genuss im Schmerz tendiert dazu, zum Selbstzweck zu verkümmern,

was in gewissem Ausmaß als Vorstufe des Weltschmerzes verstanden werden könnte (NESBEDA 1991: 34). So lässt sich erklären, dass der empfindsame Melancholiker nach Schmerz und innerer Erschütterung verlangt und sich ihnen hingibt, denn dadurch wird dem Ich sein Dasein bewusst (NESBEDA 1991: 34). Es ist zu betonen, dass der empfindsame Melancholiker sogar mit der Beherrschung melancholischer Affektion seine gesellschaftliche Umgänglichkeit nachweist, deshalb bleibt er in der Gesamtgesellschaft integriert, welcher Sozialschicht er auch angehört (LOQUAI 1984: 90).

Im Allgemeinen hat die Empfindsamkeitsbewegung einen tiefgehenden Einfluss auf das literarische sowie geistige Leben der späteren Generationen. Einerseits erfuhr die Melancholie als Inbegriff eines empfindsamen Gefühlskultes eine sentimentale Verflachung und zunehmende Konventionalisierung (VALK 2002: 41), andererseits hat die Empfindsamkeitsbewegung wesentlich zur Verfeinerung und sittlichen Erhebung der Melancholie beigetragen und die Umwertung zur „sanften Schwermut“ vorbereitet (NESBEDA 1991: 34).

2.2 „Melancholie“ im kulturellen Kontext Chinas

Aus den vorherigen Behandlungen kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass die moderne Melancholie des Abendlandes, das heißt die Melancholie seit der Renaissance, ein gesellschaftliches Phänomen, eine Lebenshaltung oder einen Seelenzustand darstellt (KUBIN 2006: 87). Nach Kubin hat sie zwei Ursprünge: „Thus, science in Europe became the second source of melancholia, the first one being theology with its aspect of accedia (boredom, doubt, leisure etc.)“ (KUBIN 2006: 87 – 88). Angesichts der Unendlichkeit der Zeit und des Raums muss sich der Mensch die Begrenztheit seiner Fähigkeiten eingestehen. Er gibt sich große Mühe, den eigenen Wissenshorizont zu erweitern, aber kann trotzdem nicht alles wissen. Deshalb ist er in dem Bereich seiner Auffassung begrenzt. Solange der Mensch sich so sieht, kann er die Melancholie nicht überwinden (KUBIN 2006: 87). Die Melancholie als ein Wahrnehmungsmodell stellt auch eine Art Sehnsucht dar, da Sehnsucht und Wahrnehmung sich eng miteinander verbinden (KUBIN 2006: 87).

Es gibt manche Gelehrte, die behaupten, dass in China manche Charakteristika der abendländischen Melancholie gefunden werden können. Diese Behauptung ist nicht überzeugend genug, da solche Gelehrte den Fakt vernachlässigen, dass China sich in vielen Bereichen wie zum Beispiel Religion, Philosophie, Wissenschaft, Gesellschaft etc. von Europa unterscheidet (KUBIN 2006: 87). Gerade diese Unterschiede führen dazu, dass der Inhalt des Melancholie-Begriffs in verschiedenen kulturellen Kontexten fundamental unterschiedlich ist. Wenn man eine vergleichende Untersuchung der Melancholie verschiedener Kulturen durchführen möchte, muss man sich bewusst machen, ob der Forschungsgegenstand ein universales Gefühl oder ein kulturspezifisches Phänomen ist.

Im Chinesischen gibt es viele Ausdrücke wie zum Beispiel you 忧 (Sorge), chou 愁 (Kummer), yu 郁 (Trübsinn) usw., die eine Affinität zum Begriff Melancholie aufweisen und in manchen Deutsch-Chinesisch-Wörterbüchern oder Übersetzungswerken als „Melancholie“ übersetzt werden. Als ein Beispiel dafür ist eine Übersetzung des Liedes auf die Melodie „Tian Xian Zi“ 天仙子 von Zhang Xian 张先 zu zitieren:

Wine cup in hand, I listen to „Water melody“,
Awake from wine at noon but not from melancholy.
When will spring come back now it is going away?
In the mirror, alas!
I see happy time pass.

In vain I recall the old days gone for aye. (XU 2013: 90 – 91)

水調數聲持酒聽。午醉醒來愁未醒。送春春去幾時回，臨晚鏡。傷流景。往事後期空記省。(Zhang Xian in Quansongci 1965: 70)

Das Wort chou 愁 wird als „Melancholie“ übersetzt, die aber nicht als die Melancholie im abendländischen Sinne verstanden werden kann. Man kann sagen, dass es kein chinesisches Äquivalent für die abendländische Melancholie gibt. Zwischen der chinesischen „Melancholie“ und der abendländischen Melancholie gibt es höchstens einige strukturelle Ähnlichkeiten (KUBIN 2006: 87).

Die Kultur Chinas ist anders als diejenige des Abendlandes. Deshalb hat China eine völlig unterschiedliche „Melancholie“ als diejenige Melancholie des Abendlandes. Es ist zu betonen,

dass man die „Melancholie“ im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur und die moderne „Melancholie“ Chinas voneinander differenzieren sollte. Aufgrund der Herrschaft des Konfuzianismus von Tausenden von Jahren ist in den Köpfen der meisten traditionellen chinesischen Intellektuellen ein Bewusstsein, das durch die Betrübnis über die Zeit und die Sorge um das Vaterland geprägt ist (KUBIN 2002: 297), fest verwurzelt. Dieses Bewusstsein wird als youhuan yishi 忧患意识 bezeichnet, das auch eine selbstbewusste Sorge um das Gemeinwohl des Volkes darstellt und manche Affinitäten zur abendländischen Melancholie aufweist (KUBIN 2001: 15). Es ist einer der wichtigsten Bestandteile der „Melancholie“ im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird youhuan yishi allmählich durch ein unbeständiges Gefühl ersetzt: Man fühlt sich in Zeit und Raum entwurzelt und kann keinen Trost finden (KUBIN 2001: 15). Dieses Gefühl ist zuerst bei Lu Xun 鲁迅 zu finden und in gewissem Grad der modernen Melancholie des Abendlandes ähnlich. Deshalb kann man in vielen Werken von Lu Xun und seinen Zeitgenossen als Vertretern dieser modernen „Melancholie“ Chinas Protagonisten finden, die Trostlosigkeit, innere Leere sowie Überdruß empfinden und keinen Ausweg aus dieser Situation finden können.

In diesem Kapitel wird nicht die moderne „Melancholie“ Chinas, sondern diejenige im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur behandelt. Aufgrund der kulturspezifischen Auffassungen der Chinesen von Zeit, Natur und Geschichte wird sie unter den folgenden zwei Aspekten: 1. Herbstkummer und Frühlingmelancholie und 2. Träger „Melancholie“ bearbeitet werden.

2.2.1 Herbstkummer und Frühlingmelancholie

In der chinesischen Dichtung wird der Mensch als ein Bestandteil der Natur betrachtet, der mit der endlosen Veränderung der Dinge verschmelzen und sein Leben sowie seinen Tod zu einem Teil des ewigen Kreises von Geburt, Entwicklung, Tod und Wieder-Geburt werden lässt (LIU 1962: 49). Angesichts der unvergänglichen Natur seufzen viele chinesische Dichter über die Vergänglichkeit des Lebens. Gerade dieser starke Kontrast zwischen der Veränderlichkeit

und Kurzlebigkeit des menschlichen Lebens und der Ewigkeit sowie unendlichen Erneuerung der Natur mischt der chinesischen Dichtung einige bittere Elemente bei und lässt sie eine tragische Stimmung zeigen (LIU 1962: 50).

Es gibt viele chinesische Dichtungen, die das Vergehen der Zeit thematisieren und Wehmut darüber zeigen. Natürlich bedauern westliche Dichter auch das Vergehen der Zeit, aber wenige von ihnen sind so schmerzlich davon berührt wie die chinesischen Dichter (LIU 1962: 50). Im Gegensatz zur westlichen Dichtung zeigt die chinesische Dichtung eine viel klarere und genauere Differenzierung zwischen den verschiedenen Jahreszeiten und den Zeiten eines Tages (LIU 1962: 50). Es gibt tatsächlich unzählige chinesische Gedichte, die das Vergehen des Frühlings oder das Ankommen des Herbstes und des Alters bedauern. Viele natürliche Phänomene wie zum Beispiel der Fall der Frühlingsblumen, das Verwelken des herbstlichen Laubes, der Abglanz der untergehenden Sonne usw. können das Gefühl eines chinesischen Dichters, dass die Zeit wie im Flug vergeht und seine Sorgen um die Ankunft des Lebensabends und Todes erregen (LIU 1962: 50). Der berühmte Literat Lu Zhaolin 卢照邻 in der Tang-Dynastie hat gesagt:

Im Frühling haben alle Lebewesen in der Welt große Vitalität und man ist tief beeindruckt von ihrer Lebenskraft und bedauert doch schon ihren Tod; im Sommer sind hundert Gräser von üppigem Grün und bei diesem Anblick sieht man schon ihr Verwelken vorher; Im Herbst gibt es bitteren Frost, was den bekümmerten Menschen unglücklich macht; im Winter sammelt sich Yin-Kraft an, was den sorgenvollen Menschen traurig macht. (LU 1998: 271; Übers. d. Verf.)

春也万物熙熙焉,感其生而悼死; 夏也百草榛榛焉,见其盛而知其阑。秋也严霜降兮,殷忧者为之不乐; 冬也阴气积兮,愁颜者为之鲜欢。

In diesem Text wird der tiefe Einfluss des Wechsels der Jahreszeiten auf das Gemüt der Menschen erklärt. Der Frühlings- oder Herbstanblick könnte leicht Assoziationen wie Vergänglichkeit, Tod etc. der Intellektuellen aus den alten Zeiten Chinas wecken und diese Leute traurig stimmen. Übrigens konnten die damaligen Menschen aus gesellschaftlichen, kulturellen und vielen anderen Gründen häufig verschiedenen Frustrationen begegnen. All dies führt zu den Literaturtraditionen des Herbstkummers 悲秋 und der Frühlingsmelancholie 伤春, die auf einer langen Geschichte aufbauen.

Die Tradition vom Herbstkummer hat seit Song Yu 宋玉 begonnen. In dem berühmten Fu-Gedicht¹ 赋 „Neun Argumente“ 九辩 von Song Yu wird der Herbstanblick detailliert und lebhaft beschrieben:

Melancholie! Das ist die Stimmung des Herbstes.

Verlorener Klang des Windes, der durch Baum und Pflanze geht, dass sie niedersinken und vergehen.

Voller Furcht und Schmerz wie auf einer weiten Reise,

Wo man auf einem Berg im Anblick der Wasser jemanden das Geleit gibt, der sich zur Heimkehr anschickt.

Grenzenlose Leere, der Himmel hoch und die Atmosphäre klar.

Stille Verlassenheit; die Wasser, Fluten aufgenommen, sind rein.

In traurigem Schmerz noch mehr geseufzt, trifft mich eine zusetzende Kälte.

Niedergedrückt und enttäuscht merze ich das Alte aus und folge dem Neuen.

Schmerzhaftes Unglück, ein armer Gelehrter verliert das Amt, leidet im Herzen Ungemach.

Voller Leere, auf der Reise ohne Freund.

Voller Enttäuschung und Mitleid für mich selbst.

Schwalben schwingen die Flügel, gehen fort und kehren heim.

Zikaden in ihrer Einsamkeit ohne Stimme.

Wildgänse schreien und ziehen gen Süden.

Die Kraniche zwitschern, singen voller Traurigkeit.

Allein erreiche ich den Morgen, ohne geschlafen zu haben.

Betrauere den Zug der Grillen durch die Nacht.

Die Zeit geht dahin, habe die Mitte schon überschritten.

Ach, lange blieb ich hier, ohne Vollendung zu erreichen! (KUBIN 1985: 62)

悲哉，秋之为气也！萧瑟兮草木摇落而变衰，慄慄兮若在远行，登山临水兮送将归。沅寥兮天高而气清，寂寥兮收潦而水清。慳凄增歎兮薄寒之中人，怆怳懣恨兮去故而就新。坎廪兮贫士失职而志不平，廓落兮羁旅而无友生，惆怅兮而私自怜。燕翩翩其辞归兮，蝉寂寥而无声。雁雍雍而南游兮，鸱鸡啁晰而悲鸣。独申旦而不寐兮，哀蟋蟀之宵征。时亹亹而过中兮，蹇淹留而无成。 (SONG, Yu in Chuci 1985: 149)

In diesem Text überträgt Song Yu seine Stimmung auf den trüben Herbstanblick, so dass die subjektive Traurigkeit und die herbstliche Stimmung sich ergänzen und aufeinander abgestimmt werden (KUBIN 1985: 63). Obwohl die Vermittlung der Dinge unwillkürlich erscheint, verbirgt sich eigentlich die Subjektivität des Dichters in ihr. Dies könnte man zum Beispiel daraus ablesen, dass die Landschaft als trostlos und leer, die Vögel als traurig singend, die Zikaden als einsam schweigend geschildert werden. Eigentlich gehören das

¹ Altchinesisches literarisches Genre, das Lyrik mit beschreibenden Prosapassagen verbindet.

Einsamkeitsgefühl sowie Traurigkeit dem Dichter, aber diese Gefühle werden in die Natur übertragen; die „Melancholie“ des Dichters wird die in der Natur empfundene „Melancholie“ (KUBIN 1985: 101). Der Text „Neun Argumente“ übt auf die Literatur der späteren Generationen einen tiefgehenden Einfluss aus, da er der erste Text ist, in dem der Herbst als Inkarnation der Traurigkeit betrachtet wird (KUBIN 1985: 19). Obwohl in manchen vor den „Neun Argumenten“ entstandenen Gedichten zum Beispiel „April“四月 aus dem „Buch der Lieder“诗经 der Herbstanblick als Eingang für die Darstellung der Sorge um das Schicksal von sich selbst und von dem Heimatland dient, gilt eine solche düstere Stimmung nicht dem Verdorren der Dinge in der Welt, sondern der eigenen sowie der gesellschaftlichen Katastrophe:

Die Herbsttage sind voller Kälte,
Alles verdorrt.
Das Durcheinander, die Auflösung der Zeit machen mich krank.
Doch wohin kann ich mich wenden? (KUBIN 1985: 95)
秋日凄凄，百卉具腓。乱离瘼矣，爰其适归？ (Shijing1986: 240)

In der ersten Zeile geht es nicht um den Herbstkummer im Sinne der Literatur späterer Zeiten. Zwischen dem Herbst und der menschlichen „Melancholie“ gibt es keinen direkten Zusammenhang.

Die Frühlingmelancholie stellt auch eines der wichtigsten Themen der chinesischen Dichtung dar. Sie ist auch eine kulturspezifische literarische Tradition Chinas. Was den Ursprung der Tradition der Frühlingmelancholie angeht, gibt es keine einheitliche Meinung. Qian Zhongshu 钱钟书 zum Beispiel betrachtet „Juli“七月 im „Buch der Lieder“诗经 als das früheste Gedicht der Frühlingmelancholie (YAN / CHEN 2012: 59):

Der Frühlingstag ist eine Wärme und die Pirole zwitschern.
Mit dem Korb in den Händen gehen die Frauen den Pfad entlang und suchen zarte Maulbeerblätter.
Der Frühlingstag ist lang und die Frauen haben viel Beifuß gepflückt.
Sie sind bekümmert und haben große Angst, dass die Burschen aus reichem Haus sie nach Hause bringen würden. (Shijing 1986: 157; Übers. d. Verf.)
春日载阳，有鸣仓庚。女执懿筐，遵彼微行，爰求柔桑。春日迟迟，采芣苢。女心伤悲，殆及公子同归。

In diesem Text wird das Arbeitsleben der Sklavinnen in der Westlichen Zhou 周-Dynastie geschildert. Aus der Perspektive dieser Frauen ist der Frühlingstag warm und lang, was ihren Überdruß an der schweren Arbeit zeigt, weil sie an solch einem Tag länger und mehr arbeiten müssen. Dazu gibt es auch die Gefahr, dass die vorbeigehenden Burschen aus reichem Haus ein Auge auf sie werfen und sie nach Hause bringen. Dazu haben sie keine andere Wahl, als zu gehorchen. Ihr Schicksal liegt nicht in ihren eigenen Händen, sondern in denen anderer Leute, gerade weil sie Sklavinnen sind.

In diesem Text werden die Gefühle der Sklavinnen in die Natur übertragen. Zwischen dem warmen, langen Frühlingstag und der menschlichen Sorge gibt es einen direkten Zusammenhang. Deshalb könnte man sagen, dass die Feststellung von Qian Zhongshu 钱钟书, dass sich hier die früheste Erwähnung der Frühlingsmelancholie findet, in gewissem Ausmaß überzeugend ist.

Liu An 刘安 in der Han-Dynastie sagte: „Im Frühling haben die Frauen Wehmut, und im Herbst haben die Männer Kummer, dadurch kann man die Abwechslung der Jahreszeiten spüren“ 春女思, 秋士悲, 而知物化矣 (LIU 1998: 734; Übers. d. Verf.). Tatsächlich gibt es zwischen der Frühlingsmelancholie und dem Herbstkummer als kulturspezifischem Phänomen viele Ähnlichkeiten.

a. Vergänglichkeit der Zeit und der schönen Sachen

Aus zahlreichen literarischen Werken aus den alten Zeiten Chinas kann man schließen, dass viele damalige Menschen sehr schmerzlich berührt vom Vergehen der Zeit waren und viele Naturphänomene leicht ein solches Empfinden hervorrufen konnten. Die Protagonistin Du Liniang 杜丽娘 im Drama „Päonie-Laube“ 牡丹亭 stöhnt:

Überall blühen herrliche Blumen auf.

Es ist bedauerlich, dass sie sich nur auf den Ruinen ausdehnen, ohne bewundert zu werden.

Warum gibt der Himmel so einen großartigen Tag und wunderschönen Anblick?

Wessen Haus hat so ein süßes Vergnügen?

Am Morgen fliegen die Wolken und in der Abenddämmerung rollen sie wie Schäfchen.

Am Himmel sind rosafarbige Wolken und auf der Erde ist jadegrüner Pavillon.
Beim Nieselregen weht die sanfte Brise.
Das prachtvoll bemalte Vergnügensboot wiegt sich auf dem dunstverhangenen See.
Ich habe vorher diesen Frühlingsanblick nie gesehen und die schöne Jugendzeit im
Boudoir vergeudet! (Tang Xianzu in WU 1995: 312; Übers. d. Verf.)
原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。
朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。

Angesichts des wunderschönen Frühlingsanblicks, der die Protagonistin tief beeindruckt und den sie vorher nie gesehen hat, seufzt sie über ihre vergeudete Jugendzeit, darüber im engen Raum des Frauengemachs zu leben und keine Möglichkeit zu haben, Liebe zu erfahren. Die Vergänglichkeit der schönen Jahre wird ihr plötzlich schmerzlich bewusst, und sehnsüchtiges Verlangen nach einem Geliebten steigt unwillkürlich in ihrem Herzen hoch. Eine solche weibliche „Melancholie“ ist ein häufiges Thema in der chinesischen Literatur, und sie gilt auch den Frauen, die einen Geliebten haben. Dafür dient der folgende Text als Beispiel:

Tief, tief, so tief ist der Hof!
Er ist verschleiert von rauchgleichen Weiden, Haufen auf Haufen,
Und unzähligen Vorhängen.
Man zügelt sein Pferd, steigt aus dem Sattel und beginnt sich zu vergnügen,
Aber aus dem hohen Turm kann ich seine Spur nicht sehen.

Ende des März, Regen und Wind toben.
In der Abenddämmerung schließe ich die Tür, aber kann den Frühling nicht verschließen.
Mit tränenvollen Augen frage ich die Blumen, aber bekomme keine Antwort.
Ich sehe sie über die Schaukel fliegen. (Ouyang Xiu in TANG 1999: 494; Übers. d. Verf.)
庭院深深深几许。杨柳堆烟，帘幕无重数。玉勒雕鞍游冶处，楼高不见章台路。

雨横风狂三月暮。门掩黄昏，无计留春住。泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。

In diesem Text wird die Gestalt einer wehmütigen Frau dargestellt. Aus der ersten Strophe kann man das Milieu, in dem sie lebt, erkennen: tiefer Hof, Frauengemach auf einem hohen Turm; ihr Mann, der gerne zu Prostituierten geht. All dies weist auf ihr begrenztes und langweiliges Leben hin. In der zweiten Strophe wird ein trüber Dämmerungsanblick im Spätfrühling geschildert. Das Toben von Wind und Regen und die fallenden Blüten deuten das Ende des Frühlings an, der die schönste Zeit eines Jahres darstellt. Dies ruft die Assoziation der Protagonistin hervor, dass ihre Jugend wie die herabfallenden Blumen schnell verwelken wird, ohne dass sie von ihrem Mann, der häufig ins Bordell geht, zärtlich genug geliebt wird.

In diesem Text wird die Frühlingsmelancholie einer Frau von Ouyang Xiu 欧阳修 lebhaft beschrieben. Das folgende Lied von Zhou Bangyan 周邦彦 aus einer anderen Perspektive ist gleich schmerzlich berührend:

Rings um den Turm hängt der blaue Himmel.
Vor der Tür grenzen die duftenden Gräser an den Horizont an.
Besteig nicht die höchste Treppe!
Die neuen Bambussprosse sind zu den Bambussen unter der Treppe erwachsen,
Und die herabgefallenen Blüten sind in die Nester der Schwalben in der Nähe gegangen.
Wie kann man das Weinen des Kuckucks ertragen? (Zhou Bangyan in Quangsongci 1965: 600; Übers. d. Verf.)
樓上晴天碧四垂，樓前芳草接天涯。勸君莫上最高梯。新筍已成堂下竹，落花都上燕巢泥。忍聽林表杜鵑啼。

In der ersten Strophe deuten die dichten Gräser darauf, dass der Frühling dem Ende zugeht. Sie sind ein Ausdruck für das Heimweh. In der zweiten Strophe rät der Dichter, nicht die höchste Treppe zu besteigen, weil man sonst die aus Sprossen erwachsenen Bambusse und die Schwalbenester, die den aus fallenden Blüten gewordenen Schlamm enthalten, sehen kann. All dies erinnert den Dichter daran, dass das Leben so vergänglich wie der Frühling ist. Tag für Tag und Jahr für Jahr, der Wanderer in weiter Ferne tritt im Nu von der Jugend ins Alter, aber kann noch nicht und vielleicht nie mehr heimkehren. Deshalb kann das vom Kummer erfüllte Herz es fast nicht ertragen, wenn in diesem traurigen Moment der Kuckuck noch zu rufen beginnt.² Mit solchen Naturphänomenen werden das Heimweh sowie die Sorge über das Altwerden und den Tod assoziiert.

Ähnlich wie der Frühlingsanblick kann der einsame, kühle Herbstanblick den Jammer über die Flüchtigkeit der Zeit hervorrufen. Der folgende Text kann als ein repräsentatives Beispiel dienen:

Der Himmel hat gleichmäßig eingeteilt die vier Jahreszeiten, ach,

² Nach einer uralten chinesischen Legende wird ein König namens Du Yu nach seinem Tod ein Kuckuck. Außerdem klingt der Ruf des Kuckucks nach der chinesischen Aussprache ähnlich wie „Buru Guiqu“ 不如归去 (Kehr heim). Deshalb wird der Kuckuck „Cuigui Niao“ 催归鸟 (Vogel, der zur Heimkehr mahnt) genannt und dient in der chinesischen Literatur als ein Symbol für Heimweh.

Doch über dieses Herbstes Kühle allein klage ich bei mir im stillen.
 Schon ist der weiße Tau gefallen auf die Fluren, ach,
 Im Nu zerstreut Wutong und Katalpa (d.h. Blätter gefallen und verdorrt).
 Fort ist das Leuchten der Sonne,
 Da ist die Endlosigkeit einer langen Nacht.
 Verlassen habe ich die Höhe meiner Blüte (d.h. die Jugend),
 Im Niedergang begriffen bin ich voll tiefster Melancholie. (KUBIN 1985: 101 – 102)
 皇天平分四时兮，窃独悲此凛秋。白露既下百草兮，奄离披此梧楸。去白日之昭昭兮，袭长夜之悠悠。离芳蔼之方壮兮，余萎约而悲愁。 (Song Yu in Chuci 1985: 152)

In diesem Text wird zuerst der öde Herbstanblick geschildert. Dann seufzt der Dichter über die Abwechslung von Tag und Nacht, von den Jahreszeiten. Daraus kann man sein Bedauern über die Flüchtigkeit der Zeit ablesen. Anschließend jammert er darüber, dass seine Jugend wie die herbstlichen Blüten verwelkt ist, was ihn traurig macht. Das Verwelken der Pflanzen im Herbst stellt eigentlich ein Naturphänomen dar, aber es wird auf den menschlichen Bereich ausgeweitet und bekommt eine „melancholische“ Verfärbung. Dies übt einen tiefgehenden Einfluss auf die Literatur der späteren Generationen aus.

Der Kaiser Wu in der Han-Dynastie 汉武帝 bringt im Gedicht „Herbstwind“ 秋风 seine Wehmut über die Vergänglichkeit der Freude und die Herankunft des Alters zum Ausdruck:

Der Herbstwind erhebt sich, ach, die weißen Wolken fliegen,
 Baum und Pflanze gelb gefärbt, fallen hernieder die Blätter, ach, die Wildgänse kehren nach Süden.
 Die Orchideen haben ihre Blüte, ach, die Chrysanthemen ihren Duft,
 Die Schöne im Herzen, ach, ich kann sie nicht vergessen.
 Wir treiben im hohen Boot und überqueren den Fen,
 Quer inmitten des Stromes, ach, schlagen weiße Wogen gegen den Rumpf.
 Flöten und Trommeln erklingen, ach, mit den Liedern der Ruderer,
 Höchste Freude, ach, und Gefühle der Trauer so viele.
 Die Jugend, wie lange, ach, was tun gegen das Alter. (KUBIN 1985: 119)
 秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，怀佳人兮不能忘。泛楼船兮济汾河，横中流兮扬素波。箫鼓鸣兮发棹歌，欢乐极兮哀情多。少壮几时兮奈老何！ (Liu Che in TANG 1998: 11)

Am Anfang dieses Gedichts wird ein schöner Herbstanblick beschrieben. Dann wird die begeisternde Szene eines Banketts dargestellt. Plötzlich beginnt der Dichter zu seufzen, dass die Trauer zu viel ist und der Mensch nichts gegen das Altwerden tun kann. Man hat das

Gefühl, dass die übermäßige Freude den Dichter zum Nachdenken über das Leben bringt und ihm schließlich Trauer beschert. So sieht man, dass sogar der Kaiser Wu vor der Vergänglichkeit der Freude und der Jugend sowie vor dem Altwerden sehr hilflos ist, obwohl er sich als mächtiger Herrscher unzählige Wünsche erfüllen kann. In diesem Gedicht stellt der Herbst ein Gleichnis zum menschlichen Leben dar, das flüchtig ist und in dem Trauer sowie Freude koexistieren, wobei die Trauer dominiert.

Ein ähnliches Bedauern über die Vergänglichkeit der Zeit, das durch den Herbst hervorgerufen wird, findet Ausdruck in unzähligen Dichtungen. Im Gedicht „Die Oststadtmauer ist hoch und lang“ 东城高且长 heißt es:

Der Herbstwind wirbelt nach dem Himmel,
Die grünen Gräser werden jämmerlich welk.
Die Jahreszeiten wechseln sich ab,
ach! So schnell kommt das Alter heran! (TANG 1998: 151; Übers. d. Verf.)
回风动地起，秋草萋已绿。四时更变化，岁暮一何速！

Der Dichter Qian Qi 钱起 in der Tang 唐-Dynastie seufzt:

Der Frühling vergeht und meine Haare grauen,
Der Herbst kommt und die Baumblätter verwelken.
Angesichts der gelben Blätter kratze ich ratlos den Kopf,
Und ich kann die Trauer nur mit ihnen teilen. (Qian Qi in Quantangshi 1999: 2679; Übers. d. Verf.)
岁去人头白，秋来树叶黄。搔头向黄叶，与尔共悲伤。

In der Ideengeschichte Chinas streben die Taoisten nach dem Zurückkehren ins unendliche Leben der Natur, während der Buddhismus die Welt und das Leben als leer und nichtig ansieht und großen Wert auf das Nirwana legt. Im Gegensatz zu diesen beiden Schulen glaubt der Konfuzianismus, der lange Zeit eine Herrschaftsstellung in der Ideengeschichte Chinas besaß, nicht an ein Leben nach dem Tod. Der Dichter, der keinen Trost aus dem Taoismus oder Buddhismus ziehen kann, kann nur über die Flüchtigkeit des Lebens jammern und hilflos auf das Ankommen des Todes warten. Man könnte sagen, dass die „Melancholie“ über die Vergänglichkeit der Zeit seit Song Yu 宋玉 in der chinesischen Kultur Wurzeln geschlagen hat und eine philosophische Tiefe zeigt.

b. Sehnsucht

Die Liebe stellt eines der wichtigsten Themen der chinesischen Dichtung dar, und solche Gedichte haben eine enge Beziehung zu den Jahreszeiten Frühling und Herbst. Aufgrund des spezifischen kulturellen und gesellschaftlichen Kontextes gab es in den alten Zeiten Chinas unzählige Liebestragödien. Deshalb haben die meisten Liebesgedichte in der Literatur Chinas eine „melancholische“ Stimmung, die schmerzlich berührend ist und eine besondere Schönheit aufweist.

Der Frühling ist die schönste Zeit eines Jahres und die Jugend des Lebens. Aber die junge Frau, die unter der Sehnsucht nach ihrem Geliebten leidet, kann sich am Frühlingsanblick voller Lebenskraft nicht ergötzen. Im Gegensatz dazu ist stimmte sie ein solcher Anblick wehmütig und macht ihr trauriges Herz noch trauriger. In der chinesischen Kultur bezieht sich das Schriftzeichen Chun 春 nicht nur auf die Jahreszeit, sondern mit ihm wird auch die Liebe zwischen Männern und Frauen konnotiert. Deshalb gibt es in der chinesischen Literaturgeschichte unzählige Gedichte über die Frühlingsmelancholie unter dem Thema Sehnsucht, und Meisterwerke gibt es auch zuhauf. Die folgenden beiden Texte können als gute Beispiele dienen:

Auf dem Yan-Land keimen die Gräser erst wie grüne Seidengarne,
Und auf dem Qin-Land haben die Maulbeerbäume schon dichtes Laubwerk.
Als du nach mir zu sehnen beginnst,
Ist mein Herz schon vor Sehnsucht gebrochen.
Ach, der Frühlingswind! ich kenne dich nicht,
warum schleichst du in meine seidenen Vorhänge? (Li Bai in Quantangshi 1999: 1712;
Übers. d. Verf.)
燕草如碧丝，秦桑低绿枝。当君怀归日，是妾断肠时。春风不相识，何事入罗帏？

Die junge Ehefrau war eigentlich nicht bedrückt:
Am Frühlingstag besteigt sie geschminkt den grünen Turm.
Plötzlich sieht sie die frischgrünen Weiden an der Kreuzung,
Und beginnt zu bereuen, ihren Ehemann die Stellung des Fürsten anstreben zu lassen.
(Wang Changling in Quantangshi 1999: 1446; Übers. d. Verf.)
闺中少妇不曾愁，春日凝妆上翠楼。忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。

In beiden Gedichten wird die Sehnsucht einer Frau nach ihrem Ehemann dargestellt, die vom

Frühling erregt wird. Im ersten Text erinnert die Szene des dichten Laubwerks der Maulbeerbäume die Frau an die Frühlingsszene in dem Ort, wo ihr Mann die Grenzen bewachen muss. Gebrochenen Herzens sehnt sie sich nach ihrem Mann. Aber gerade in diesem schmerzlichen Moment streicht der Frühlingswind durch ihre Vorhänge, was sie verdrießlich macht, weil er ihre Sehnsucht nach dem eigenen Mann noch unerträglicher macht (In den letzten beiden Zeilen sind auch manche erotische Elemente enthalten).

Die Protagonistin im zweiten Gedicht ist in einer ähnlichen Lebenslage wie die Frau im ersten Gedicht: ihr Mann als Grenzsoldat und ein begrenztes Boudoir-Leben. Eigentlich erkennt sie den eigenen verborgenen Kummer nicht und besteigt den Turm, um die Frühlingsszene zu bewundern. Aber als sie das frische Grün der Weiden sieht, fühlt sie sich plötzlich wehmütig, da diese Szene sie daran erinnert, dass der Frühling wieder ankommt und die Jahre so im Fluge vergehen. Nachdem sie die Flüchtigkeit ihrer Jugend erkennt, fühlt sie große Einsamkeit und beginnt ihren Mann, der ihr fern ist, zu vermissen. Inzwischen fühlt sie große Reue, ihn als Soldaten der Grenztruppe dienen und Karriere machen zu lassen, und ein heftiges Verlangen nach seiner Anwesenheit steigt in ihr hoch.

Die obenstehenden Gedichte zeigen eine große Ähnlichkeit, weil beide in dem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der Tang 唐-Dynastie entstanden. In den späteren Zeiten gibt es auch unzählige Dichtungen über die Sehnsucht, aber sie sind von anderem Stil. Das folgende Lied von Feng Yansi 冯延巳 kann als Beispiel dienen:

Zweige sind voll vom Rot,
Und Zweige sind voll vom Grün.
Eine regnerische Nacht macht mich schläfrig.
Ich stehe erst auf, als es spät ist und der Schatten der Blumen im lauschigen Garten gerückt ist.

Ich erinnere mich an seine Rückkehrtage,
Und ich zähle seine Rückkehrtage.
Viel in Träumen und gering in der Realität.
Wann kann ich ihn wiedersehen? (Feng Yansi in TANG 1999: 112; Übers. d. Verf.)
红满枝，绿满枝。宿雨厌厌睡起迟，闲庭花影移。

忆归期，数归期。梦见虽多相见稀，相逢知几时。

In diesem Lied wird die Frühlingsmelancholie einer Frau dargestellt, die sich langweilt und nichts zu tun hat als ihren Mann zu vermissen, der fern von ihr ist und selten nach Hause kommt. Der erste Satz weist auf die Jahreszeit: üppige Blüten sowie Blätter stehen auf den Zweigen, und es ist eine regnerische Nacht. Dieses Frühlingswetter, zusammen mit der tiefen Sehnsucht nach ihrem Mann, macht sie schläfrig und teilnahmslos. Im ganzen Text herrscht eine sanfte, „melancholische“ Stimmung vor, und die Darstellung des Gefühlszustandes der Protagonistin ist sehr lebhaft. Dieser elegante, harmonische Stil ist gerade für die Dichtung der Fünf-Dynastien 五代 sehr charakteristisch.

Für die Chinesen kann nicht nur der eigentlich farbenprächtige und lebenskräftige Frühlingsanblick, sondern auch der einsame, öde Anblick des Herbstes die Sehnsucht nach einem anderen Menschen hervorrufen. In der „Weise über den Zug nach Yan“ 燕歌行 von Cao Pi 曹丕 zum Beispiel wird die Gestalt einer Frau dargestellt, die schwer unter der Sehnsucht nach ihrem Mann leidet und über eigenes Schicksal klagt:

Der Herbstwind (Qiufeng) bläst melancholisch, die Himmelsatmosphäre ist kalt,
Die Blätter fallen, Tau (Lu) wird zu Reif.
Die Schwalben (Yan) fliegen fort, die Wildgänse (yan) kehren nach Süden,
Ich gedenke (nian) deiner, der du in der Ferne umherziehst,
Die Sehnsucht (si) zerfrisst mein Inneres. (KUBIN 1985: 112)
Schwermütig sehnst du dich auch nach der Heimat,
Aber warum verweilst du noch in der Fremde?
Einsam bleibe ich im leeren Gemach,
Voll Kummer kann ich nicht vergessen, dich zu vermissen.
Unwillkürlich kommen mir die Tränen, die mein Kleid anfeuchten.
Auf der Zither greife ich die Saiten, um die Weise Qingshang zu spielen,
kann nur leicht und kurz summen, nicht schmettern. (Übers. d. Verf.)
Der helle Mond (Mingyue) so weiß, scheint auf mein Bett,
Die Milchstraße (Yinhan) strömt westwärts hin, die Nacht ist noch nicht zuende.
Hirt und Weberin schauen sich aus der Ferne,
Welches Verbrechen haben wir begangen, dass wir durch die Brücke der Milchstraße
getrennt sind? (KUBIN 1985: 112)

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜，群燕辞归鹄南翔。念君客游思断肠，慊慊思归
恋故乡，君何淹留寄他方？贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘，不觉泪下沾衣裳。
援琴鸣弦发清商，短歌微吟不能长。明月皎皎照我床，星汉西流夜未央。牵牛织女
遥相望，尔独何辜限河梁。 (Cao Pi in TANG 1998: 238)

Die „Melancholie“ der Protagonistin wird durch den Herbst inspiriert. In den ersten beiden Versen wird ein kalter Herbstanblick beschrieben: Der Herbstwind weht; die Pflanzen sind verdorrt, und es reift. Diese Symbole dienen dazu, eine „melancholische“ Stimmung einzuleiten. Die davonziehenden Schwalben und Wildgänse im dritten Vers stehen in starkem Vergleich zum Fortreisen ihres Mannes. Dies bereitet die Klage im folgenden Text vor. In diesem Gedicht ist der Herbst nicht nur Initiator der „Melancholie“, sondern in ihm spiegelt sich auch die „Melancholie“ gut wider. Der Schmerz der Protagonistin wird bis in die letzten Feinheiten dargestellt und ist für die Leser echt und berührend.

In allen obenstehenden Gedichten ist die Sehnsucht der Frauen aus der Perspektive des Dichters als eines Dritten dargestellt. Im folgenden Lied von Nalan Xingde 纳兰性德 jedoch geht es um seine eigene Sehnsucht:

Die Kristallvorhänge zeigen ein trauriges Weiß.
Ihre vom duftigen Nebel umhüllten Haarknoten sind mir weit weg.
Niemand wird mich fragen wie sie, ob ich noch ein Kleid brauche.
Der Mond sinkt, und die Schatten der Phönixbäume sind gerückt.
Die Grillen zirpen im Westwind,
Und wollten vielleicht absichtlich den kummervollen Menschen wie mich beim Schlafen
stören.
Die Herbstszene ist gleich wie diejenige im letzten Jahr,
Aber warum lässt sie jetzt mir die Tränen kommen? (NALAN 2011b: 175; Übers. d.
Verf.)
晶帘一片伤心白，云鬓香雾成遥隔。无语问添衣，桐阴月已西。西风鸣络纬，不许
愁人睡。只是去年秋，如何泪欲流。

In diesem Text wird die schmerzvolle Sehnsucht des Dichters nach seiner verstorbenen Frau beschrieben. Einerseits werden viele Erinnerungen durch eine Herbstszene ausgelöst, andererseits ist aufgrund der tiefen Wehmut die eigentlich normale Herbstszene in seinen Augen „melancholisch“ verfärbt. Mit dieser Szene assoziiert der Dichter die Schönheit seiner Frau sowie ihre warme Fürsorge, und kann aus Traurigkeit nicht schlafen. All dies lässt das ganze Gedicht echt und schmerzlich berührend wirken.

Im Allgemeinen ist die Sehnsucht nach einem Geliebten ein allgemeines Gefühl der Menschen auf der ganzen Welt und ein beliebtes Thema der Literatur. Aber aufgrund des

Kontextes in den alten Zeiten Chinas bleibt dieses Gefühl eine unlösbare Qual für die meisten Menschen, weil diese Wehmut nur durch Wiedersehen und ewige Begleitung der Geliebten gestillt werden kann, was unmöglich ist. In der Dichtung steht diese Sehnsucht häufig in organischem Zusammenhang mit den Jahreszeiten Frühling und Herbst und sie zeigt auch eine kulturspezifische Schönheit der „Melancholie“.

c. Abschiedsschmerz und Heimweh

Im Gegensatz zu den Menschen aus anderen Ländern sind die Chinesen äußerst empfindlich für den Abschiedsschmerz und das Heimweh. Vom Gemüt aus mögen sie Zusammentreffen und haben große Angst vor Abschied. Für manche Leute, die häufig vor einem Abschied stehen, wirft der Abschiedsschmerz, wie ein Alptraum, einen Schatten auf ihr Glück. Dieser Schmerz kann leicht auf andere Lebensbereiche ausgeweitet werden und diese Menschen empfindsamer machen. In der Geschichte sind solche Menschen nicht selten, und Nalan Xingde sowie Jia Baoyu 贾宝玉, Protagonist im „Traum der roten Kammer“ 红楼梦, sind als gute Beispiele zu nennen. Sogar das Zusammentreffen kann ihnen nur flüchtige Freude bringen, weil sie schnell in die Sorge über den folgenden Abschied geraten würden. Die Folge dieses Teufelskreises ist, dass sie ständig in einem gedrückten Seelenzustand sind und viele Dinge des alltäglichen Lebens können ihre „melancholische“ Stimmung erregen.

Liu Yong 柳永, ein berühmter Dichter in der Südlichen Song 宋-Dynastie hat gesagt: „Seit alters her ist der gefühlsvolle Mensch schmerzlich berührt vom Abschied. Wie kann so ein Mensch wie ich es ertragen, dass ich mich gerade in dem kalten, öden Herbst von meiner Geliebten verabschieden muss“ 多情自古傷離別，更那堪冷落清秋節 (Liu Yong in Quansongci 1965: 21; Übers. d. Verf.)! Der Anblick des Frühlings oder des Herbstes kann bei Chinesen leicht die Traurigkeit über den Abschied auslösen, und dies bildet ein wichtiges Thema der traditionellen chinesischen Dichtung.

In der chinesischen Literaturgeschichte gibt es auch eine große Menge von Dichtungen über das Heimweh. Die Dichter in den alten Zeiten Chinas scheinen dauernd über ihr Exil zu seufzen und möchten immer heimkehren (LIU 1962: 55). Dies ist sowohl auf die kulturellen,

als auch auf die gesellschaftlichen Gründe zurückzuführen. Aus der kulturellen Perspektive gesehen legen die traditionellen Chinesen äußerst großen Wert auf die Familie. Außerdem führt die Kultur des Agrarlandes dazu, dass den damaligen Chinesen die Wanderlust fehlt. Gesellschaftlich gesehen gab es in den alten Zeiten Chinas, das ein enormes Territorium hatte, keine guten Verkehrsverbindungen und die Unterschiede zwischen hochentwickelten Metropolen und entfernten, weniger entwickelten Regionen waren sehr stark. Aus diesen Gründen mussten viele Menschen die Heimat verlassen, um in der Ferne zu arbeiten und ihr Glück zu finden. Deshalb ist es kein Wunder, dass das Heimweh in der chinesischen Literaturgeschichte ein stetiges und konventionelles Thema der Dichtung geworden ist (LIU 1962: 55).

In der Geschichte Chinas gibt es viele Dichter, die berühmt für die Darstellung des Abschiedsschmerzes oder des Heimwehs sind. Die folgenden Texte können als Beispiele dienen:

Ich kann dich nicht bleiben lassen,
Getrunken bindest du das Kabel des Magnolienholz-Bootes los und gehst weg.
Auf den grünen Wellen vom Frühling,
Du legst das Ruder aus und ziehst es ein,
Und fährst schnell an vielen Bäumen vorbei,
Auf denen die Pirolen singen.
Die Fährstelle ist grün von Weiden.
Jeder Zweig, jedes Blatt von ihnen,
Ist voller Abschiedsschmerzen.
„Seit heute schick mir keinen Brief!
Weil es ungewiss ist, was in meinem Gemach passieren wird.“ (Yan Jidao in Quansongci 1965: 231; Übers. d. Verf.)
留人不住，醉解蘭舟去。一棹碧濤春水路，過盡曉鶯啼處。渡頭楊柳青青，枝枝葉葉離情。此後錦書休寄，畫樓雲雨無憑。

Vor der Herberge, die Pflaumenblüten sind verwelkt,
Auf den Bachufern, die Ruten der Trauerweiden sehen wie Seiden aus.
In der warmen Brise duften die Gräser, und ein Reiter ist auf seinem Reiseweg.
Je weiter er geht, desto größer wird sein Abschiedsschmerz,
Der unendlich wie der Strom des Frühlingsbachs ist.

„Ihr Herz ist gebrochen,
ihre Augen sind tränenvoll.

Lehn dich nicht an dem Geländer des hohen Turms an.

Am Ende der flachen, weiten Wiese versperrt das Frühlingsgebirge deine Sicht,
Aber ich bin ferner als das Gebirge!“ (Ouyang Xiu in Quansongci 1965: 123; Übers. d.
Verf.)

候館梅殘，溪橋柳細。草薰風暖搖征轡。離愁漸遠漸無窮，迢迢不斷如春水。

寸寸柔腸，盈盈粉淚。樓高莫近危闌倚。平蕪盡處是春山，行人更在春山外。

In beiden Texten wird der Abschiedsschmerz gut dargestellt. In dem ersten Text geht es um die Traurigkeit einer Frau, die sich an einem Frühlingstag von ihrem Geliebten verabschieden muss, obwohl sie ihn angefleht hat, zu bleiben. Wegen der eigenen Traurigkeit stimmt sie der Frühlingsansicht „melancholisch“. Sogar den Zweigen und Blättern der Weiden sind menschliche Gefühle zugewiesen und in den Augen der Frau scheinen sie, als ob auch sie tiefe Abschiedsschmerzen hätten.

In dem ganzen Text klingt ein klagender Ton. In der ersten Strophe klagt die Protagonistin eigentlich darüber, dass der Mann zu schnell fortgeht, ohne ein bisschen zu zeigen, dass er sich von ihr auch nicht losreißen kann. Diese Hartherzigkeit steht in gewissem Ausmaß in starkem Kontrast zur Vernarrtheit der Protagonistin.

In der zweiten Strophe steigern sich die versteckten Schmerzen der Frau fast zu einem direkten Groll. Voll Unmut sagt sie dem Geliebten, keinen Brief an sie zu schicken, weil sie vielleicht eine neue Liebe finden wird. Hier kann man leicht ablesen, dass sie ihrem Unmut mit solchen Worten Luft machen möchte. Tatsächlich meint sie, dass sie nach dem Abschied von ihrem Geliebten unter tiefer Wehmut und Sehnsucht leiden wird. Egal, was sie sagt, ihre große Liebe zu dem Mann und die tiefe Wehmut kann man darin, dass in ihren Augen sogar die Pflanzen im Frühling voller Abschiedsschmerzen sind, gut erkennen.

Das zweite Gedicht ist ein Meisterwerk von Ouyang Xiu 欧阳修, in dem zwei Szenen dargestellt werden. Die erste Strophe zeigt einen bildhaften Anblick des späten Frühlings. Einerseits ist dieser Anblick bezaubernd, andererseits macht er den verborgenen Kummer des Reisenden unerträglicher. So assoziiert er mit dem unendlichen Frühlingsstrom des Flusses seinen Abschiedsschmerz sowie sein Heimweh. In der zweiten Strophe geht es um eine von

dem Reisenden ausgemalte Szene: Gebrochenen Herzens besteigt seine Frau den hohen Turm und blickt in die Ferne in der Hoffnung, ihren heimkehrenden Mann sehen zu können. Natürlich wird sie wieder enttäuscht, weil sie seine Spur nicht finden kann. Was sie sieht, sind nur das Frühlingsgebirge, das ihre Sicht versperrt, und üppige Frühlingsgräser, die ihr trauriges Herz noch trauriger machen. Unwillkürlich kommen ihr die Tränen. Ihr Mann will nicht, dass sie so sehr unter dem Abschiedsschmerz leidet. Deshalb rät er ihr, den hohen Turm nicht zu besteigen und nicht in die Ferne zu blicken, was gerade eine Mischung von großer Liebe, tiefem Abschiedsschmerz sowie schwerem Heimweh zeigt. Man könnte sagen, dass in diesem Gedicht menschliche Gefühle mit der Frühlingszene in ausgezeichneter Harmonie stehen, was die dargestellte „Melancholie“ besonders echt und schmerzlich berührend wirken lässt.

Die engen Beziehungen des Herbstes zum Abschiedsschmerz sowie zum Heimweh haben auch eine lange Geschichte. Die Verse von Wu Wenying 吴文英 können diese Beziehungen gut darstellen: „Woraus besteht die Wehmut? Sie ist der Herbst im Herzen der zwei einander verlassenen Menschen“何處合成愁，離人心上秋 (Wu Wenying in Quansongci 1965: 2939; Übers. d. Verf.). In den Augen des verlassenen Menschen ist der Herbstanblick so erstickend düster wie seine eigene Stimmung und macht seine Wehmut noch unerträglicher. Die folgenden beiden Texte können als Vorbilder für die Beschreibung des Abschiedsschmerzes angesehen werden:

Graue Wolken am Himmel,
Gelbe Blüten auf dem Grund,
Der Westwind weht stark.
Die Wildgänse fliegen südwärts.
Wer hat früh morgens auf die Herbstbäume eine getrunzene Färbung aufgetragen?
Ach! Es müssen die Tränen der Menschen sein,
Die sich lieben aber voneinander verabschieden müssen! (Wang Shifu in WU 1995: 115;
Übers. d. Verf.)
碧云天，黄花地，西风紧。北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。

In der Abenddämmerung,
Eine Krähe nistet auf einem alten Baum, der von verwelken Ranken umwachsen ist.
Eine kleine Brücke liegt über dem Fluss, an dessen Ufer ein Haus steht.
Im bitteren Westwind,

Ein ermattetes Pferd schleppt sich auf dem uralten Weg hin.
Bei sinkender Abendsonne,
Der Reisende mit gebrochenem Herzen ist noch unterwegs nach dem nächsten Ziel,
Das weit weg von seiner Heimat ist. (Ma Zhiyuan in WU 1995: 555; Übers. d. Verf.)
枯藤老树昏鸦。小桥流水人家。古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯。

Der erste Text stammt aus dem Drama „Geschichte der Westkammer“西厢记 von Wang Shifu 王实甫, das einen großen Ruhm in der chinesischen Literaturgeschichte genießt. Die Protagonistin, Cui Yingying 崔莺莺, verabschiedet sich an einem Herbstmorgen von ihrem Geliebten. In diesem Text wird ein kalter, öder Herbstanblick aus ihrer Sicht gezeigt. Für sie sieht alles so traurig aus, dass sie mit der Färbung des Herbstlaubs die Tränen der Menschen, die wie sie unter dem Abschiedsschmerz leiden, assoziiert. Der zweite Text als ein nachklassisches Lied ist ein unsterbliches Meisterwerk von Ma Zhiyuan 马致远, das nur aus einer Serie von Symbolen besteht. Mit 28 chinesischen Schriftzeichen wird eine düstere, einsame Abenddämmerungsszene des Herbstes dargestellt. Einerseits löst dieser Anblick unendliche Wehmut des Reisenden aus, andererseits ist die einsame Gestalt des Reisenden ein Bestandteil dieser „melancholischen“ Szene. Obwohl es in diesem Text keinen direkten Gefühlsausdruck gibt, ist die durch die Szene vermittelte „Melancholie“ für die Leser so echt und lebendig wie von ihnen selbst erlebt.

Im Allgemeinen hat es seit alters her in der chinesischen Literaturgeschichte unzählige Gedichte über Abschiedsschmerz und Heimweh als konventionelle Themen gegeben und viele von ihnen können als Meisterwerk angesehen werden. Einerseits sind diese Gedichte schmerzlich berührend, andererseits zeigen sie eine Schönheit der „Melancholie“. Nicht nur spiegelt dieses Phänomen den kulturspezifischen Kunstgeschmack der Chinesen wider, sondern es hat auch einen tiefgehenden Einfluss auf die Denkweisen der Chinesen. Die Sehnsucht nach der Heimat ist bereits ein kulturgeprägter Komplex von vielen traditionellen Intellektuellen geworden, egal, ob es sich um eine reale oder eine geistige Heimat handelt.

d. Schicksal

Die Traurigkeit über das eigene Leben voller Enttäuschungen stellt auch eines der konventionellsten und beliebtesten Themen der chinesischen traditionellen Dichtung dar. Es

gibt sogar manche Dichter, die lebenslang über ihr eigenes Schicksal zu lamentieren scheinen und sich von der tiefen Wehmut nicht befreien können.

Dass Frühling und Herbst mit den menschlichen Frustrationen in enger Verbindung stehen, ist eine Literaturtradition Chinas. Einerseits kann der Frühlings- oder Herbstanblick die Wehmut über das eigene Schicksal auslösen, andererseits spiegelt sich diese Wehmut in den dargestellten Szenen wider. Was dieses Thema angeht, ist der mit dem Frühling und dem Herbst verbundene Kummer der Dichterinnen im Gegensatz zu demjenigen der männlichen Dichter relativ profaner, weil die Frauen in den alten Zeiten Chinas einen viel begrenzteren Lebensraum als die Männer hatten. Während ihre Wehmut häufig auf einer alltäglichen Ebene bleibt, bezieht sich der männliche Kummer nicht nur auf eine private, sondern auch auf eine staatliche Ebene. Dafür dient das im Obigen bereits zitierte Gedicht „Neun Argumente“ als ein gutes Beispiel, in dem nicht nur über die Flüchtigkeit der Zeit, sondern auch über die gesellschaftlichen sowie politischen Krisen des Reiches lamentiert wird. Beeinflusst durch den Konfuzianismus betrachten die meisten traditionellen Intellektuellen es als das höchste Ideal, dem Kaiser beratend zur Seite zu stehen und dem Staat treu zu dienen. Aber in den alten Zeiten Chinas gab es viele Ursachen, die dazu führen sollten, dass diese Intellektuellen dieses Ideal nicht erreichen könnten. In diesem Fall könnten sie in tiefe Sorge um das Vaterland und in schweren Kummer über die fehlgeschlagene Selbstverwirklichung geraten. Im Gegensatz zur femininen Wehmut über die irdischen Leiden wie zum Beispiel Altwerden, Tod, Einsamkeit usw. ist dieses Gefühl eher maskulin. Dies lässt sich durch die folgenden Beispiele demonstrieren:

Blüten fallen, Blüten wirbeln zahllos durch die Luft;
Rot vergeht, Duft stirbt, tut das niemand leid?
Weich sich Sommerfäden legen um das Gartenhaus,
leicht sich Weiden flocken setzen auf den Bettvorhang.
Einsam das Mädchen trauert dem scheidenden Frühling nach,
für ihres Herzens Kummer findet sie kein Gehör.
Die Blumenhacke in Händen, tritt sie aus ihrem Haus,
den Blütenflur zu betreten zögert ihr scheuer Fuß.
Weiden und Ulmen stehen üppig im grünen Kleid,
die Leiden von Pfirsich und Pflaume sind ihnen einerlei.
Pfirsich und Pflaume erblühen wohl neu im kommenden Jahr,

doch wer wird dann hier wohnen im stillen Gartenhaus?

[...]

Wie endlos viele Tage hat so ein langes Jahr,
mit schneidend scharfen Winden und eisigkaltem Reif!
Wie soll den dabei dauern die Schönheit und die Pracht?
Der Sturmwind eines Morgens macht ihnen den Garaus

[...]

Du fragst, was ich mich gräme und was mich so betrübt?
Teils dauert mich der Frühling, und teils bin ich ihm gram.
Die wechselvollen Gefühle, sie kommen, und sie gehen.
sie überfall'n mich schweigend, und schweigend schwinden sie.

[...]

Weil Blüten ich grabe, nennt man mich törichtes Kind,
doch wer wird mich begraben, wenn ich gestorben bin?
Geht die Frühlingszeit zu Ende und die Blüten fall'n vom Baum,
ist für rote Mädchenwangen auch die Schicksalsstunde nah.
Unversehens find verflossen Frühlingstage, Mädchenglück,

Blüten welken, und ich sterbe, aber keiner weiß davon. (CAO 2006: 477 – 478)

花谢花飞花满天，红消香断有谁怜？游丝软系飘春榭，落絮轻沾扑绣帘。帘中女儿惜春莫，愁绪满怀无处诉。手把花锄出绣帘，忍踏落花来复去？柳丝榆荚自芳菲，不管桃飘与柳飞。桃李明年能再发，明岁闺中知有谁？ [...] 一年三百六十日，风刀霜剑严相逼。明媚鲜妍能几时？一朝漂泊难寻觅。 [...] 怪奴底事倍伤神？半为怜春半恼春。怜春忽至恼忽去，至又无言去不闻。 [...] 尔今死去奴收葬，未卜奴身何日亡？奴今葬花人笑痴，他年葬奴知是谁？试看春残花渐落，便是红颜老死时！ (CAO 1997: 240 – 241)

Das Land zerschlagen, Berg und Fluss noch immer da,
Frühling in der Stadt, Pflanzen und Bäume stehen dicht.
Berührt durch die Zeiten (ganshi), vergieße ich im Anblick der Blüten Tränen,
Zornig über die Trennung von daheim bin ich erschrocken
Im Herzen beim Klang von Vogelstimmen.

Die Signalfeuer ohne Ruhe drei Monate lang,
Ein Brief von den Meinen zählt 10 000 Geldstücke.

Das weiße Haar wird immer dünner, je mehr ich es mir raufe,
Bald wird es nicht mehr für die Haarnadel genügend Halt bieten. (KUBIN 1985: 295)

国破山河在，城春草木深。感时花溅泪，恨别鸟惊心。烽火连三月，家书抵万金。
白头搔更短，浑欲不胜簪。 (Du Fu in Quantangshi 1999: 2408)

Der erste Text stammt von Lin Daiyu 林黛玉, der Protagonistin im Roman „Traum der roten Kammer“ 红楼梦. Die Szene der fallenden Frühlingsblüten erregt ihr großes Mitleid für das tragische Schicksal der Blüten: Trotz der kurzen Blütezeit verwelken sie sehr schnell und fallen auf den Boden. Dann werden sie mit dem Schlamm und Schmutz gemischt und völlig besudelt. Die Schwalben könnten mit dem Schlamm nisten, der die Blüten enthält. Aber

dieses duftige Nest werden sie bald verlassen. Voll Mitleid sammelt Daiyu die abgefallenen Blüten und begräbt sie, um ihnen diese tragische Ende zu ersparen.

Dieses Gedicht scheint eine Elegie über die Frühlingsblüten zu sein, aber tatsächlich ist es für Daiyu selbst geschrieben: Das Schicksal der Blüten soll als Metapher für dasjenige Daiyus angesehen werden. Von klein auf ist sie kränklich, aber ihre Eltern sind gestorben, als sie klein war. Deshalb muss sie völlig abhängig von der Familie Jia 贾 leben und verschiedene dunkle Geschäfte, Kabalen und Treulosigkeit in dieser großen Familie miterleben. Mit den fallenden Blüten assoziiert sie, dass ihr Leben so fragil wie die Blüten ist. Der Frühling (die Jugend) ist flüchtig, deshalb können die Schönheit und Pracht von Blüten und von ihr nicht andauern und sie müssen später vom Wind und Reif, die auch die harsche Realität symbolisieren, zerstört werden. Eine solche Realität kann ein Mädchen mit unbeugsamem Charakter nicht überleben und es muss in dieser schmutzigen Umgebung vergehen, ohne von jemandem bemitleidet zu werden. Es ist zu erwähnen, dass die tiefe „Melancholie“ Daiyus sehr ähnlich wie eine klinische Depression ist (KUBIN 2006: 88).

In dem zweiten Gedicht von Dufu 杜甫 geht es um die Situation Chinas nach dem An-Lushan-Aufstand 安史之乱 und den Kummer sowohl auf privater als auch auf staatlicher Ebene. In den ersten vier Versen wird die öde Szene in der von den Rebellentruppen eroberten Hauptstadt beschrieben. Der Frühlingsanblick voller Lebenskraft steht mit der zerstörten Stadt in starkem Kontrast. Eigentlich sollten Blüten und Vögel als Bestandteile des Frühlings das angenehme Gefühl eines Menschen hervorrufen. Aber im Gegensatz dazu berühren sie den Dichter schmerzlich und erschrecken ihn, weil mit ihnen der Niedergang des Staates und die Trennung von der Familie assoziiert werden. Der Krieg dauert schon drei Monate, aber er hat noch nicht von seiner Familie gehört. Deshalb leidet er unter der Sorge um den Staat und um seine Familie sowie unter der Wehmut so sehr, dass seine Haare ergrauen und ausfallen.

Einerseits ist dieses Gedicht durchdrungen von „youhuan Yishi“ 忧患意识 und Patriotismus, andererseits zeigt es eine große Traurigkeit über das menschliche Unglück. Diese Gefühle werden mit dem Frühlingsanblick organisch verbunden, was das Gedicht äußerst schmerzlich

berührend wirken lässt.

Vom gleichen Inhalt und Stil ist das folgende Gedicht, das Du Fu etwa vier Jahre nach dem Aufstand des An Lushan angesichts der Herbstszene in Kuizhou 夔州 verfasste:

Der Wind weht groß, der Himmel ist hoch, und die Affen heulen sowie weinen;
Das Wasser ist klar, die Furt ist weiß und die Vögel kreisen in der Luft.
Der grenzenlose Wald rauscht,
Und der unendliche Yangtze-Fluss fließt hierher.
Angesichts dieser Herbstszene traure ich über meine Flucht, Myriameilen von der
Heimat;
Am Lebensabend bin ich kränklich, und heute besteige ich alleine diese Plattform.
Wegen der Schwierigkeiten und Beschwerden ergrauen meine Haare,
Und ich habe neulich mit dem Trinken Schluss gemacht. (Du Fu in Quantangshi 1999:
2468 ; Übers. d. Verf.)
风急天高猿啸哀，渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来。万里悲秋
常作客，百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓，潦倒新停浊酒杯。

Im ersten Teil dieses Gedichts wird ein trister Herbstanblick, dem offenkundig „melancholische“ Färbung aufgetragen wird, dargestellt. In dem zweiten Teil bringt der Dichter seine Wehmut direkt zum Ausdruck: Wegen der Kriegswirren muss er jahrelang auf der Flucht sein und kann nie einen festen Zufluchtsort finden. Behelligt von verschiedenen Schwierigkeiten sowie Beschwerden während der Flucht und bedrückt von der Wehmut über das eigene sowie staatliche Unglück ergrauen seine Haare. Außerdem ist er so kränklich, dass er mit dem Trinken Schluss machen muss, was ein weiteres Leid für ihn darstellt, weil das Trinken für ihn vielleicht die einzige Weise ist, seinen Kummer zu vergessen. Man könnte sagen, dass die zuerst durch den Herbstanblick vermittelte und dann direkt ausgedrückte Wehmut so schmerzlich berührend ist, dass das Gedicht wie von Tränen angefeuchtet zu sein scheint. Deshalb ist es kein Wunder, dass Du Fu von alters her als der Vertreter für die Darstellung des Herbstkummers angesehen wird.

Im Gegensatz zu dem obigen Gedicht Du Fus ist der Raum des Herbstkummers im folgenden Text von Li Qingzhao 李清照 relativ enger. Aber seit jeher genießt es einen großen Ruhm und ist besonders berühmt für die feine Darstellung von Szene und Gefühl:

Ich suche und suche
Ich taste und taste
alles kalt und leer
so traurig und bedrückend
Ich habe Sorgen
Sorgen
In einer Zeit
mal warm
mal kalt
kommt man nur schwer zur Ruhe
Drei Becherchen
und zwei Krüge leichten Weins
wie kann man damit
den bedrängenden Abendwind bezwingen?
Die Wildgänse ziehen vorbei
zur Zeit meiner Traurigkeit
Sie sind mir von früher vertraut
Überall auf der Erde sammeln sich die Kamillenblüten
Verdorrt und abgezehrt.
Wer will sie jetzt noch pflücken?
Ich wache am Fenster
Wie kann ich dort
allein
bis zur Dunkelheit verharren?
Der Firmiana-Baum und dazu leichter Regen
Bis zur Dämmerung
fallen Wassertropfen herab
Wie kann man das alles
mit dem einen Wort
Traurigkeit
zum Ausdruck bringen? (KUBIN 2002: 325)

尋尋覓覓，冷冷清清，淒淒慘慘戚戚。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他晚來風急！雁過也，正傷心，卻是舊時相識。滿地黃花堆積，憔悴損，如今有誰堪摘？守著窗兒獨自，怎生得黑！梧桐更兼細雨，到黃昏點點滴滴。這次第，怎一個愁字了得！ (Li Qingzhao in Quansongci 1965: 932)

Dieser Text wurde von Li Qingzhao nach dem Tod ihres Mannes geschrieben. Damals war die Hauptstadt schon von den Jurchen erobert, deshalb musste sie alleine die Flucht antreten und unglaublich viele Hindernisse überwinden. In diesem Lied treten das Gefühl und die Szene abwechselnd hervor. Am Anfang sagt die Dichterin, dass sie nach etwas sucht. Man weiß nicht genau, was gesucht wird. Aber es ist klar, dass sie es nicht finden kann. Dann bringt sie ihre trostlose Stimmung zum Ausdruck. Anschließend wird auf die Jahreszeit hingewiesen

und ein kalter, öder Herbstanblick beschrieben. Die von gefallenem gelben Blüten bedeckte Erde deutet darauf, dass die Dichterin ein so einsames Leben führt, dass sie nicht einmal in der Stimmung ist, Blüten zu pflücken. Daraus kann man die Langeweile, Leere und Einsamkeit in ihrem Herzen ablesen. Außerdem symbolisieren die verwelkten Blüten die vergangene Jugend. Am Ende steigert sich diese wehmütige Stimmung zu einer Klimax: Die Dichterin hat große Angst davor, die lange, bedrückende Abenddämmerung zu erleben, weil sie zu einsam ist. Viele Sachen in der Natur, zum Beispiel das Tropfen des Herbstregens auf die Firmiana-Baumblätter, stimmen die Dichterin wehmütig und diese Wehmut ist so schwer, dass sie sie fast nicht ertragen kann.

Dieses Lied ist sozusagen von einer bodenlosen Wehmut umhüllt. Obwohl die dargestellte Szene nicht so weit wie die im letzten Gedicht Du Fus ist, ist das subtile Gefühl einer Frau bis in die letzten Feinheiten beschrieben. Gerade dies zeigt einen besonderen Reiz der chinesischen traditionellen Dichtung und macht das Lied zu einem Vorbild für die Herbstgedichte späterer Generationen.

e. Besinnung auf das Altertum

Die chinesischen traditionellen Dichter haben eine kulturgeprägte Auffassung nicht nur vom menschlichen Dasein, sondern auch von der Geschichte. Sie verbinden den Aufstieg und den Niedergang der Dynastien häufig mit der ewig existierenden Natur und seufzen darüber (LIU 1962: 52). Eine solche Dichtung wird Huaigu Shi 怀古诗 (Gedicht über die Besinnung auf das Altertum) genannt. Die Dichter bedauern die Niederlagen oder das Unglück der Persönlichkeiten in früheren Zeiten und klagen über die unsicheren Launen des Himmels; sie decken die Fehler sowie Versäumnisse in den alten Zeiten auf, um Anspielungen auf die Zeitkrankheiten in der Gegenwart zu machen oder ihre Vermeidung zu lehren. Sie vergleichen die Blütezeit und ihre Leistungen im Altertum mit den heutigen Ruinen, um zu zeigen, dass alle menschlichen Anstrengungen im Wesentlichen vergeblich sind.

Die Auffassung der chinesischen traditionellen Intellektuellen von der Geschichte ist ähnlich wie ihre Auffassung vom menschlichen Dasein. Seit den Sui 隋- und Tang 唐-Dynastien ist

das Geschichtsbewusstsein der Literaten an den Aspekt der Vergänglichkeit gebunden (KUBIN 1985: 242): Das menschliche Leben ist vergänglich und unsicher, weil es gänzlich von Mächten abhängig sei, die außerhalb des Einflusses der Menschen ständen. Dieses literarische Phänomen hat seinen Ursprung in der Han-Dynastie und erhielt seine eigentliche Ausformung in der Tang-Dynastie (KUBIN 1985: 242). In der Han 漢-Dynastie wurde das menschliche Leben als ein „Prozess eines sich überstürzenden Niederganges in die völlige Vergessenheit des Todes“ (Kōjirō Yoshikawa, zit. nach KUBIN 1976: 47) betrachtet, und die Überzeugung, dass das menschliche Leben durch Trauer und Verzweiflung gekennzeichnet sei, wurde zum Grundton dichterischen Ausdrucks (Kōjirō Yoshikawa, zit. nach KUBIN 1976: 47).

Die Entstehung der oben diskutierten Geschichtsauffassung ist auf viele Gründe zurückzuführen, und die weite Verbreitung des Buddhismus, der alles Sein in der irdischen Welt für nichtig hält, in China ist wohl der wichtigste Grund. Diese Geschichtsauffassung nimmt einen tiefgehenden Einfluss auf die geistige Welt der Literaten späterer Generationen und bei manchen Dichtern wie zum Beispiel Yan Jidao 晏几道, Nalan Xingde usw. kann man starke Spuren einer solchen Geschichtsauffassung entdecken: Ihre Dichtungen über die Besinnung auf das Altertum zeigen meistens einen tiefen Kummer sowohl über die Unsicherheit der Geschichte als auch über diejenige des menschlichen Lebens.

Die geschichtlichen Ruinen, die im starken Kontrast zur ewigen Natur stehen, können leicht die Besinnung auf das Altertum auslösen und darüber gibt es in der Literaturgeschichte Chinas unzählige Dichtungen. Obwohl es zwischen den Gedichten verschiedener Dynastien große Unterschiede gibt, zeigen sie in den meisten Fällen mehr oder weniger die kulturgeprägte „Melancholie“. Dies wird im Folgenden exemplifiziert werden:

Es nieselt dicht, und die Wasserpflanzen wachsen üppig am Fluss.

Die Vergangenheit der Sechs-Dynastien ist traumhaft, und übriggeblieben ist nur das Weinen der Vögel.

Am gefühllosesten sind die Weiden in der Tai-Stadt.

Immer wie vorher bedecken sie den Deich, der zehn Meilen lang ist, so üppig wie Dunst.

(Wei Zhuang in Quantangshi 1999: 8089; Übers. d. Verf.)

江雨霏霏江草齐，六朝如梦鸟空啼。无情最是台城柳，依旧烟笼十里堤。

In diesem Gedicht von Wei Zhuang 韦庄 in der Tang-Dynastie geht es um das Gedenken der vergangenen Sechs-Dynastien Wu 吴, Jin 晋, Song 宋, Qi 齐, Liang 梁 und Chen 陈. Die Tai-Stadt 台城 befindet sich in der heutigen Nanjing 南京 und während der Zeit der Sechs-Dynastien diente sie immer als Sitz des Kaiserpalastes sowie der zentralen Regierung. Nachdem die letzte Dynastie Chen zu Grunde gegangen war, hatte sie brachgelegen und in der Zeit von Wei Zhuang waren dort nur Ruinen.

Im ersten Vers wird eine Frühlingsszene dargestellt, der eine traumhafte Stimmung zugewiesen wird. Einerseits deutet diese Szene darauf hin, dass der Wechsel der Dynastien so flüchtig und unsicher wie ein Traum ist, andererseits dient sie dazu, dem ganzen Gedicht eine „melancholische“ Stimmung zu verleihen. Der zweite Vers bringt direkt zum Ausdruck, dass die Pracht der Sechs-Dynastien sich so schnell wie ein Traum auflöst und nur die Vogelstimmen unverändert sind. Durch das Wort Kong 空 (leer) wird die kalte, einsame Stimmung unterstrichen. In den letzten beiden Versen wird die gegenwärtige Szene in der Tai-Stadt beschrieben: Die Weiden wachsen so üppig wie vorher in den Sechs-Dynastien. Diese Szene steht in Einklang mit den Vogelstimmen und in starkem Kontrast zu den Ruinen. Eigentlich stehen die Weiden und Vogelstimmen für die ewige Natur. Die Dynastien wechseln, aber die Natur bleibt immer gleich: Die Vögel zwitschern wie immer und die Weiden sind auch so üppig wie zuvor.

In diesem Gedicht erinnert sich der Dichter nicht an die Pracht der Sechs-Dynastien, er bedauert ihren Niedergang auch nicht, weil solche Sachen in seinen Augen nichtig sind. Für ihn ist die Geschichte dem menschlichen Leben, das einen fortwährenden Verfall darstellt, (KUBIN 1985: 256) gleich. Deshalb wird sie von ihm als ein unaufhaltsamer Niedergang von einem goldenen Zeitalter der Vergangenheit zu einer entleerten Gegenwart betrachtet (KUBIN 1985: 256). Im Gegensatz zu dieser Begrenztheit der Geschichte und des menschlichen Lebens bewahrt die ewige Natur ihre Kontinuität und erneuert sich ständig. Gerade in diesem Kontrast spiegelt sich die Trauer des Dichters wider. Mit dem Besinnen auf das menschliche Leben ist dieses Gedicht ähnlich wie das Folgende:

Alle Pracht (jener Jahre) dahingegangen, mit dem Duft von Weihrauch verweht,

Die dahinströmenden Wasser kennen kein Mitgefühl, und die Natur hat einen Frühling ganz für sich allein.

Sonne sinkt hin (nun), Wind trägt von Osten den klagenden Laut von Vogelstimmen,
In ihrem Fallen gleichen die Blüten dem Mädchen, das sich (einst) vom Turme stürzte.
(KUBIN 1976: 205)

繁华事散逐香尘，流水无情草自春。日暮东风怨啼鸟，落花犹似堕楼人。(Du Mu in Quantangshi 1999: 6063)

In diesem Gedicht mit dem Titel „Der Goldene-Tal-Park“金谷园 seufzt der Dichter Du Mu 杜牧 über den Niedergang der Menschen und es geht um die Geschichte von Shi Chong 石崇 und Lü Zhu 绿珠. Der Goldene-Tal-Park befindet sich in der heutigen Luo Yang 洛阳. Er gehörte Shi Chong, der damals einen Adelstitel hatte und einer der reichsten Menschen war. Außerdem hatte er eine große Verschwendungssucht. Lü Zhu war die Konkubine Shi Chongs. Sie ist eine berühmte Schönheit in der Geschichte Chinas und genoss bei Shi Chong viel Gunst. Sie wurde begehrt von Sun Xiu 孙秀, einem Freund von Shi Chong, aber Shi Chong weigerte sich, ihm Lü Zhu zu geben. Deshalb intrigierte Sun Xiu gegen ihn, und schließlich wurde Shi Chong hingerichtet und sein enormes Vermögen wurde konfisziert. An dem Tag, wo Shi Chong in seinem Goldene-Tal-Park verhaftet wurde, stürzte sich Lü Zhu vom Turm zu Tode, da sie sich für schuldig an der Katastrophe ihres Herrn hielt.

In diesem Gedicht wird nicht über das Recht und Unrecht der geschichtlichen Persönlichkeiten diskutiert. Im ersten Vers seufzt der Dichter nur darüber, dass sich die damalige Pracht im Park so leicht aufgelöst hat. In den letzten drei Versen wird eine triste Frühlingsszene im gewärtigen Park dargestellt. Das Wort Zi 自 (für sich allein) unterstreicht die einsame Atmosphäre dieser Szene. Einerseits steht diese Szene im Einklang mit der Traurigkeit des Dichters, andererseits aber in starkem Kontrast zu der im ersten Vers erwähnten „Pracht“ im damaligen Park. Die untergehende Sonne, das Weinen der Vögel, die abfallenden Blüten können als Symbole für den Niedergang angesehen werden. Der Dichter möchte zum Ausdruck bringen, dass das menschliche Leben so vergänglich und fragil wie die schönen Sachen sind und jeder Mensch am Ende zu Staub werden muss, egal wer er ist. In diesem Sinne sind das Sehnen und Streben der Menschen bedeutungslos und nichtig im Gegensatz zur Natur, die sich ständig erneuern und ewig existieren kann.

Die beiden obenstehenden Gedichte entstanden in der Tang-Dynastie, deshalb zeigen sie in manchen Aspekten, zum Beispiel dem Stil oder der Verwendung von Symbolen, bestimmte Ähnlichkeiten. Des Weiteren beweisen sie eine Traurigkeit, die auf die ähnliche Geschichtsauffassung und das ähnliche Lebensgefühl der Dichter zurückzuführen ist. Verglichen mit diesen Gedichten beweist das folgende Lied von Nalan Xingde die Ähnlichkeit in Hinsicht auf die Geschichtsauffassung, und sein Thema ist auch sehr beliebt in der chinesischen traditionellen Dichtung:

Seit jeher hat es keine Sicherheit gegeben, wer das Land beherrschen muss.
Als das Signalhorn ertönt,
marschieren die Truppen hin und her.
Wem kann ich sagen, dass hier sich ein Bild der Öde überall bietet?
Der Westwind peitscht die Ahornblätter so schwer, dass sie schnell verwelken.

In alter Zeit sollte es unendlich vielen versteckten Groll und Jammer gegeben haben.
Außerhalb der Großen Mauer, im Dämmerungslicht,
schneidende Speere und gepanzerte Pferde waren auf dem Weg,
an dem das Grün-Grab von Zhaojun lag.
Tief, wie tief ist meine Wehmut?
Der Schein der untergehenden Sonne in den tiefen Bergen, der Regen im tiefen Herbst!
(NALAN 2011b: 94; Übers. d. Verf.)
今古河山无定据，画角声中，牧马频来去。满目荒凉谁可语？西风吹老丹枫树。

从来幽怨应无数？铁马金戈，青冢黄昏路。一往情深深几许？深山夕照深秋雨。

Dieses Lied wurde von Nalan Xingde während seiner Inspektionsreise im Norden außerhalb der Großen Mauer verfasst (HUANG in NALAN / HUANG 1984: 346). Im ersten Vers seufzt er direkt über die Unsicherheit des Wechsels der Dynastien. In der ersten Strophe wird eine öde, kalte Herbstszene im Norden beschrieben. In der zweiten Strophe besinnt er sich auf die Kriege in den alten Zeiten und das tragische Schicksal der Opfer der Kriege. Um die Herrschaft zu ergreifen und zu festigen, hat man seit alters her unzählige Kriege angefangen, auf Kosten von zahllosen menschlichen Leben. Sowohl die Soldaten und ihre Familien als auch die Schönheiten, die wie Zhaojun 昭君 als Braut an die Herrscher der Nomaden gesandt worden sind, sind Opfer der menschlichen Gier und der menschlichen Ambition. Trotzdem gibt es keinen Herrscher, der bis in alle Ewigkeit an der Macht sein kann und der Wechsel der Macht ist schnell und unsicher. In diesem Sinne kann man sagen, dass die obengenannten

menschlichen Anstrengungen bedeutungslos sind. Am Ende sind die Herrscher selbst, ähnlich wie die Opfer der Kriege, zu Staub geworden. Die Augenzeugen dieser unsinnigen Aktivitäten sind der Westwind, die Ahornbäume, die untergehende Sonne und der alte Weg, die die Symbole für die ewige Natur darstellen. Übrigens wird durch die Verwendung dieser Symbole eine für den Norden charakteristische, trostlose Atmosphäre hervorgehoben und die trübe Stimmung des Dichters unterstrichen. Im letzten Vers bringt der Dichter sein wehmütiges Gefühl direkt zum Ausdruck und vergleicht es mit dem Schein der untergehenden Sonne in den tiefen Bergen im tiefen Herbst, was sehr anschaulich und originell ist.

Im Allgemeinen ist die Traurigkeit aus dem Besinnen auf das Altertum ein kulturgeprägtes Gefühl der Chinesen und sie ist auf die kulturspezifischen Auffassungen der Chinesen von Geschichte und Natur zurückzuführen. Diese „Melancholie“ ist auch eines der wichtigsten und beliebtesten Themen der chinesischen Dichtung und zeigt eine gedankliche sowie philosophische Tiefe.

2.2.2 Träge „Melancholie“

Was die chinesische traditionelle Dichtung betrifft, stellt Xian 闲 einen sehr wichtigen Begriff und ein beliebtes Thema dar. Xian wird häufig als „Muße“ übersetzt. In der chinesischen traditionellen Dichtung hat dieses Wort keine pejorative Bedeutung, sondern es bezieht sich auf die Gedankenwelt, die völlig frei von irdischen Sorgen und Begierden ist und in Harmonie mit der Natur steht (LIU 1962: 53). Es bedeutet einen Seelenzustand des Friedens. Seit Tausenden von Jahren hat diese Mußekultur einen großen Einfluss auf die Intellektuellen Chinas ausgeübt. Was die Dichtung über Xian angeht, stellt Wangwei 王维 in der Tang-Dynastie einen großen Meister dar. Hier soll sein berühmtes Gedicht „Vogelstimmen-Tal“ 鸟鸣涧 als Beispiel genommen werden:

Der Mensch im Seelenzustand des Friedens und die Osmanthusblüten fallen,
Die Nacht ist still und der Frühlingsberg leer.
Der Mond geht auf und scheucht die Vögel auf,
Die hin und wieder im Frühlingstal zwitschern. (Wang Wei in Quantangshi 1999: 1301;
Übers. d. Verf.)
人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。

In diesem Gedicht wird eine stille Frühlingsnacht dargestellt. Die Symbole wie die fallenden Blüten, der leere Frühlingsberg, der aufgehende Mond und das Vogelgezwitscher dienen dazu, die stille Atmosphäre der äußeren Welt, die mit der inneren Friedlichkeit und Muße in Übereinstimmung steht, zu schildern. Aus der Schilderung der äußeren Welt kann man leicht ablesen, dass der Dichter sich allen Grillenfängern entledigt hat und sich völlig in die Natur integriert hat. Hier ist Xian nicht mehr nur ein allgemeiner Seelenzustand, sondern steigt zu einem überirdischen, reinen Gefühl auf, das eine außergewöhnliche philosophische und ästhetische Tiefe beweist.

Im Gegensatz zu Xian hat der Begriff Xianchou 闲愁 kein so hohes philosophisches Niveau. Er ist auch ein kulturgeprägtes Literaturphänomen Chinas und findet seinen Ursprung in der Zeit der Fünf-Dynastien. In der Nördlichen Song 宋-Dynastie erfuhr dieser Begriff seine Blütezeit. Die geeignete Übersetzung für Xianchou sollte vielleicht „Träge ‘Melancholie’“ sein. Die Dichtung für Xianchou ist dadurch geprägt, dass sie immer Interesselosigkeit, Müdigkeit und Langeweile erkennen lässt (LIU 1962: 54). Sun Kangyi 孙康宜 deutet den Xianchou-Begriff als die Wehmut über die Flüchtigkeit des Lebens und die Sehnsucht nach den vergangenen Vergnügen. Er stellt auch ein nostalgisches Gefühl dar, das hervorgerufen wird, wenn man die altbekannten Stätten wieder besucht, wo viele alte Sachen wie früher geblieben sind, aber die geliebten oder gekannten Menschen schon vergangen sind (SUN 1995: 94). Das folgende Lied von Feng Yansi 冯延巳, einem der größten Vertreter der Dichtung über Xianchou, ist ein gutes Beispiel für diesen Begriff:

Wer sagt, dass das träge Gefühl schon lange beiseite gelegt worden ist?
Jedes Mal wenn der Frühling kommt,
kommt meine Melancholie auch zurück.
Jeden Tag bin ich krank vom Trinken,
aber ich scheue es nicht, dass das Spiegelbild von mir immer dünner wird.

Die grünen Gräser am Fluss und die Weiden auf dem Deich!
Bitte sagt ihr mir, warum neue Wehmut jedes Jahr mir zusetzt?
Ganz allein stehe ich auf der kleinen Brücke, meine Ärmel sind vom Wind gefüllt.
Der neue Mond geht über das Wäldchen auf und andere Leute sind schon gegangen.
(Feng Yansi in TANG 1999: 78; Übers. d. Verf.)

谁道闲情抛弃久？每到春来，惆怅还依旧。日日花前常病酒，不辞镜里未颜瘦。

河畔青芜堤上柳，为问新愁，何事年年有？独立小桥风满袖，平林新月人归后。

In diesem Gedicht wird die „Melancholie“, die ständig existiert und den Dichter plagt, geschildert. Sie stellt ein namenloses, der Leere und Langeweile ähnliches Gefühl dar, dessen Gründe der Dichter nicht genau kennt, aber unter dem er schwer leidet. Eine solche „Melancholie“ kann er nur durch das Trinken ertränken, wovon er krank ist und weshalb sein Spiegelbild immer dünner wird. Aber er kann nicht mit dem Trinken aufhören, weil es für ihn vielleicht die einzige Freude ist. Die zweite Strophe scheint eine Landschaft darzustellen. Aber tatsächlich dient diese Darstellung dazu, das innere Gefühl des Dichters zu unterstreichen. Die ersten beiden Verse der zweiten Strophe weisen darauf hin, dass das träge Gefühl des Dichters ständig existiert: Es ist ähnlich wie die Frühlingspflanzen, die jeden Frühling sprießen. Die letzten beiden Verse bringen die innere Einsamkeit und Langeweile des Dichters, die in der dargestellten kalten, einsamen Szene widerspiegelt werden, zum Ausdruck.

Das „träge Gefühl“ in diesem Gedicht ist kompliziert sowie undefinierbar und stellt eine subtile und schwer fassbare Stimmung dar, die nur in dem kultivierten und gemächlichen Leben der Aristokratie entstehen kann (LIU 1962: 54 – 55). In diesem Fall impliziert das Wort „Xian“ alle gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutungen von „Muße“ und ihm wird auch eine „melancholische“ Färbung aufgetragen, die für die Schicht der Gelehrtenbeamten spezifisch ist (LIU 1962: 54 – 55). Außerdem enthält der Xianchou-Begriff auch ein Element der Wehmut, die fast unlösbar ist und ständig existiert. Xianchou stellt eines der wichtigsten Themen der Lieder seit der Zeit der Fünf-Dynastien dar. Unter den Dichtern, die gut in der Darstellung von Xianchou sind, ist Yan Shu in der Nördlichen Song-Dynastie zweifellos einer der berühmtesten. Mit dem eleganten und originellen Stil, der subtilen Ausdrucksweise, der genialen Verwendungsweise von Symbolen wird Xianchou in seinen Gedichten bis in die letzte Feinheit beschrieben. Die folgenden beiden Texte sollen als Beispiele genommen werden:

Ich höre ein neues Lied, trinke eine Tasse Wein.

Das Wetter wie im letzten Jahr, die Pavillons und Terrassen wie früher.

Ach die untergehende Sonne, wann kommst du wieder zurück!

Vergebens seufze ich über die abfallenden Blüten, und wahrscheinlich kenne ich die zurückfliegenden Schwalben.

Auf dem Pfad im Gärtchen schlendere ich, ganz alleine. (Yan Shu in Quansongci 1965: 89; Übers. d. Verf.)

一曲新詞酒一杯。去年天氣舊亭臺。夕陽西下幾時回？無可奈何花落去，似曾相識燕歸來。小園香徑獨徘徊。

Sanft, sanft weht die Herbstbrise.

Blatt auf Blatt, die Phönixbaumblätter fallen.

Es ist leicht, betrunken zu sein, nach dem Probieren vom neu gebrauten Grün-Wein.

Beim kleinen Fenster mache ich ein tiefes Nickerchen, auf meinem Kissen.

Beim Aufwachen sehe ich die verwelkten Myrte- sowie Altheeblüten auf den Bäumen, und die schräghängende Sonne lugt bis an die Brüstung.

Es ist wieder die Zeit, wo die Schwalben südwärts fliegen, und gestern Nacht war der silberne Paravent leicht kalt. (Yan Shu in Quansongci 1965: 92; Übers. d. Verf.)

金風細細。葉葉梧桐墜。綠酒初嘗人易醉。一枕小窗濃睡。

紫薇朱槿花殘，斜陽卻照闌幹。雙燕欲歸時節，銀屏昨夜微寒。

Der erste Text ist ein immer noch sehr beliebtes Lied von Yan Shu 晏殊, der ein großer Literat und ein berühmter Beamter in der Geschichte Chinas ist. Als er noch ein Kind war, war er schon berühmt für seine Begabung und im Alter von 14 Jahren wurde ihm vom Kaiser der Doktor 进士-Titel verliehen, womit er seine Beamtenlaufbahn antrat. Im Gegensatz zu vielen anderen Gelehrtenbeamten ist Yan Shu wohl einer der Glücklichen. Als Kanzler genoss er lebenslang hohes Ansehen und führte ein reiches, geruhames Leben. Wichtiger ist, dass ihm während seiner Beamtenlaufbahn fast keine Frustration begegnete. Dies stellt einen der wichtigsten Gründe dar, warum die Gedichte Yan Shus immer einen eleganten, beschaulichen Stil haben. Aber es ist bemerkenswerter, dass in den meisten Gedichten von ihm eine leicht wehmütige Stimmung herrscht, das heißt, eine träge „Melancholie“.

Die dargestellte Wehmut im ersten Text ist ein typisches Beispiel für Xianchou. Im ersten Vers wird eine freudvolle Szene beschrieben und daraus kann man ablesen, dass der Dichter die Freude der Gegenwart völlig genießt, da Liedhören, Weintrinken zu einer Lebensweise gehören, die für den Gelehrtenbeamten typisch ist. Aber diese Szene löst die Erinnerung des Dichters an eine ähnliche Szene im letzten Jahr aus: das gleiche Wetter, die gleichen Pavillons

und Terrassen, das gleiche Lied und der gleiche Wein. Dann kommt er plötzlich zu der Erkenntnis, dass er selbst und all seine ihm bekannten Leute sowie Sachen sich schon verändert haben, obwohl alles wie immer zu bleiben scheint. Ein solches Gefühl entspricht gerade dem obengenannten, wie wenn man die altbekannten Stätten wieder besucht, wo viele alte Sachen wie früher bleiben, aber die geliebten oder gekannten Menschen schon vergangen sind. Deshalb steigt die Wehmut in seinem Herzen hoch. Eine solche Wehmut, zusammen mit dem Bedauern über die Vergänglichkeit der Zeit, spiegelt sich im dritten Vers wider. Der vorletzte Paarvers hat bis heute einen unsterblichen Ruhm gewonnen, nicht nur wegen des eleganten Stils und ordentlichen Parallelismus, sondern auch wegen der philosophischen Tiefe, da ein weiter Bedeutungsbereich von Xianchou in diesem Vers enthalten ist: das Hängen an den schönen Sachen, der Jammer über die Vergänglichkeit der Zeit und des Lebens und das Besinnen über das nicht zu widerlegende Naturgesetz. Obwohl dieser Paarvers die Naturphänomene zu schildern scheint, deckt er eigentlich eine Wahrheit in der Natur auf, dass sich die Natur ewig erneuern kann und gleiche Naturphänomene wiederkehren könnten, während jedes einzelne Leben vergänglich ist. Im letzten Vers wird die einsame, in sich selbst versinkende Gestalt dargestellt, die unter Xianchou leidet.

Der zweite Text ist durch die prachtvolle Stimmung und den eleganten Stil charakterisiert. Eigentlich sollten diese beiden Sachen im Gegensatz zueinander stehen, aber durch die hervorragende Schreibweise werden die beiden in Harmonie zueinander gesetzt, was die Gelehrsamkeit und literarische Begabung von Yan Shu als Gelehrtenbeamten beweist.

In der ersten Strophe geht es um den Schlaf nach der Betrunkenheit. Die ersten beiden Verse weisen auf die Jahreszeit hin, und eine Herbstszene, in der eine stille, müßige, sanft „melancholische“ Stimmung herrscht, wird beschrieben. Der dritte und vierte Vers scheinen über eine kleine allgemeine Angelegenheit aufzuklären: den Schlaf nach der Betrunkenheit. Aber eigentlich wird hier die träge „Melancholie“ angedeutet, da das Probieren von Wein den Dichter sonst nicht betrunken machen könnte. In der zweiten Strophe wird die Szene beim Aufwachen des Dichters, in der es auch um die träge, müßige, sanft „melancholische“ Stimmung geht, dargestellt. Einerseits symbolisieren die Myrte- sowie

Altheeblüten und die Brüstung das luxuriöse, geschmackvolle, müßige Leben des Dichters, andererseits bilden die Symbole wie die verwelkten Blüten, die untergehende Sonne zusammen eine Atmosphäre der „Melancholie“. Dies weist auf das Bedauern des Dichters über die Flüchtigkeit der Zeit und seine träge „Melancholie“ hin. Der letzte Paarvers ist seit jeher sehr berühmt. Er scheint nur das Naturphänomen und die körperliche Empfindung zu schildern, aber eigentlich dient diese Schilderung dazu, die eigene „Melancholie“ zu unterstreichen. Das Wort „kalt“寒 bezieht sich nicht nur auf die körperliche, sondern auch auf die psychische Empfindung.

Dieses Lied zeichnet sich auch dadurch aus, dass es die träge „Melancholie“ bis in die letzte Feinheit schildert, ohne ein Wort, das eine direkte Verbindung zu der „Melancholie“ hat, zu benutzen. Es enthält keine klagende, herzerreißende Herbstmelancholie, die seit Song Yu bei vielen Dichtern gefunden werden kann, sondern es geht in ihm um die sanfte, träge „Melancholie“, die aus dem Nachdenken über Natur, Zeit und Leben entstehen kann und durch die Kultur der Nördlichen Song-Dynastie sowie der Schicht der Gelehrtenbeamten geprägt ist. Man könnte sagen: Die Dichtung über Xianchou hat sich in der Nördlichen Song-Dynastie zu einer Klimax entwickelt; solche Gedichte nehmen großen Einfluss auf die Entwicklung der chinesischen traditionellen Dichtung und dazu hat Yan Shu einen großen Beitrag geleistet.

3. Jingjie-Begriff

Jingjie 境界 ist ein originaler Begriff der traditionellen chinesischen Poetik und stellt ein wichtiges Beurteilungsmaß für das Niveau eines Gedichts dar. Wang Guowei 王国维 ist der erste Kritiker, der die Jingjie-Theorie im Sinne der Poetik aufgestellt und systematisch für die Praxis der Dichtungskritik benutzt hat. Die große Bedeutung, die Wang Guowei Jingjie beimisst, kann aus dem ersten Kommentar in seinem Werk „Renjian Cihua“ 人间词话 (Gespräche über das Lied der menschlichen Welt) abgelesen werden:

Das oberste (Anliegen) der Lieddichtung ist das CHING-CHIEH. Wo Ching-CHIEH [sic] ist, da verwirklicht sich wie von selbst ein hoher Stil, und ungerufen stellen sich glorreiche Verse ein. Daß die Lieder der Fünf Dynastien (WU-TAI) und der Nördlichen SUNG-Zeit einzigartig dastehen, hat eben hier seinen Grund. (KOGELSCHATZ 1986: 242)

词以境界为最上。有境界，则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝者在此。(WANG 2004: 3)

In der Neuzeit gibt es sowohl in China als auch in den westlichen Ländern viele Gelehrte, die sich mit der Lyriktheorie Wang Guoweis beschäftigt haben. Bisher gibt es schon viele Übersetzungen für das Wort Jingjie. James Liu zum Beispiel übersetzt es als „World“:

To put it slightly, this ‘world’ is a fusion of emotion and scene. Each poem embodies a world of his own, be it great or small, lofty or trivial, remote or familiar; but as long as the poetry is genuine, it will transport us into his special world, to make us see certain things and feel certain emotions – in short, to experience in our imagination a particular state of being which we may or may not have experienced in real life. (LIU 1956: 280)

Was diese Übersetzung angeht, wird der Bedeutung von „visaya“ Rechnung getragen (LIU 1956: 280). Leider findet Adele Rickett sie nicht genau genug, um die Bedeutung des Jingjie-Begriffs zu vermitteln (RICKETT 1977: 23). Für sie ist der Ausdruck „sphere of reality delineated“ (RICKETT 1977: 23) eher geeignet. Einerseits sind die Übersetzungen von Liu und Rickett in gewissem Ausmaß richtig, andererseits haben sie Mängel, da der Jingjie-Begriff Wang Guoweis die Konzeptionen sowohl des westlichen Ursprungs als auch der traditionellen Wurzeln in Betracht zieht und einen weiteren Bedeutungsbereich hat. Aber in Anlehnung an die Theorie Lius wird in dem folgenden Kapitel die Übersetzung „Welt“ für den Jingjie-Begriff benutzt werden und die aus diesem Begriff entwickelten Theorien von

anderen Gelehrten werden diskutiert werden.

3.1 Begrifflichkeit

Der Begriff Jingjie 境界 ist die chinesische Übersetzung für das sanskritische Wort „visaya“, das in der buddhistischen Terminologie Sphäre oder spirituelle Domäne bedeutet (LIU 1956: 280). Bevor der Buddhismus nach China gekommen und in China verbreitet worden ist, bedeutete das Wort Jingjie nur die „Grenze“ (LI 2004: 51). In „A dictionary of Chinese Buddhist terms“ wird dieser Begriff so definiert:

...a region, territory, environment, surroundings, area, field, sphere, e.g. the sphere of mind, the sphere of form for the eye, of sound for the ear, etc; any objective mental projection regarded as reality. (HODOUS / SOOTHILL 1937: 421)

Hier sind die einschlägigen Begriffe Liu Gen 六根(sechs Wurzeln) und Liu Jing 六境 (sechs Welten) zu erklären. Liu Gen bezeichnet die sechs Sinneswerkzeuge Auge, Ohr, Nase, Zunge, Körper und Geist (HACKMANN 1951: 294). Entsprechend sind mit Liu Jing die sechs Sinne gemeint: Sejing 色境 ist Objekt des Gesichtssinns; Shengjing 声境 ist Objekt des Hörsinns; Xiangjing 香境 ist Objekt des Geruchssinns; Weijing 味境 ist Objekt des Geschmackssinns; Chujing 触境 ist Objekt des Tastsinns; Fajing 法境 ist Objekt der Gedanken (HACKMANN 1951: 47).

Damit kann man sagen, dass sich der Jingjie-Begriff im Sinne des Buddhismus auf das menschliche Gefühl bezieht: Erst wenn man die Objekte in der äußeren Welt fühlt, dann kann Jingjie in der inneren Welt entstehen. Aus der Verwandtschaft dieses Jingjie-Begriffs mit demjenigen Wang Guowei kann man schließen, dass der letztere großen Wert auf das Gefühl legt: Wenn der dargestellte Gegenstand in einem Gedicht für die Leser so lebhaft und echt wie von ihm selbst erfahren wirkt, dann kann man sagen, dass das Gedicht Jingjie enthält (YE 1997: 193). Der sechste Kommentar in „Renjian Cihua“ lautet:

Mit CHING sind nicht allein landschaftliche Gegenstände gemein; Wohlgefallen und Unwille, Trauer und Freude sind ihrerseits ein CHING-CHIEH im Herzen des Menschen. Deshalb sagt man von dem, was echte Landschaften und echte Gefühle darzustellen vermag: Es enthält CHING-Chieh; andernfalls: Es ist ohne CHING-CHIEH!

(KOGELSCHATZ 1986: 244)

境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。(WANG 2004: 8)

Dieser Kommentar dient als eine Ergänzung für den oben zitierten Kommentar 1³ in „Renjian Cihua“. Die dargestellten Gegenstände müssen nicht unbedingt die realen Objekte in der äußeren Welt sein. Sie können auch innere Gefühle oder erfundene Landschaften sein. Egal was dieser Gegenstand ist, es muss von ihm die echte Empfindung des Dichters widerspiegelt werden, sonst kann in diesem Gedicht nicht von Jingjie gesprochen werden.

Obwohl Wang Guowei im neunten Kommentar in „Renjian Cihua“ die Originalität seines Jingjie-Begriffs betont, ist der Einfluss vieler früherer Literaturkritiken auf seine Theorie nicht zu übersehen. Dieser Kommentar lautet:

In YEN Yü TS'ANG-Lang shih-hua heißt es:

„Den Meistern in der Blütezeit der T'ANG ging es ausschließlich um Inspiration, die spurlos ist wie die LING-Gemsen, die sich (zur Nachtruhe) an ihren Hörnern im Geäst aufhängen. Deshalb liegt der Zauber ihrer Dichtungen in der kristallklaren Transparenz, die so ungreifbar ist, wie eine Stimme im leeren Raum, das Farbenspiel im Antlitz, Reflexe im Wasser oder eine Gestalt im Spiegel. In begrenzten Worten liegt ein unerschöpflicher Sinn.“

Ich meine, mit den TZ'u-Liedern bis einschließlich zur Nord-SUNG-Zeit verhält es sich nicht anders. Jedoch, was YEN Yü „Inspiration“ (hsing-ch'ü) nannte und bei WANG Juan-t'ing „Geist-Harmonie“ (shen-yün) heißt, bleibt immer noch an der Oberfläche, im Gegensatz zu den beiden Schriftzeichen CHING-CHIEH, die ich herausgriff, um an die Wurzel vorzudringen. (KOGELSCHATZ 1986: 244 – 245)

严沧浪《诗话》谓：“盛唐诸公唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透澈玲珑，不可凑拍，如空中之音，相中之色，水中之影，镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。(WANG 2004: 8)

Man könnte sagen: Der Jingjie-Begriff wurzelt nicht nur in den Theorien von Yan Yu 严羽 und Wang Fuzhi 王夫之, sondern auch in denjenigen vieler anderer Kritiker. Wang Guowei ist nicht der erste Gelehrte, der den Jingjie-Begriff geprägt und auf die Literaturkritik angewandt hat. Außerdem begrenzt sich der Gebrauch von Jingjie eigentlich nicht nur auf die Dichtkunst. Zum Beispiel wird in einem Kapitel mit der Überschrift „Jingjie“ in Shi Taos 石涛 Traktat

³ Siehe Seite 4 oder 70.

„Gespräche des Mönchs ‚Bittere Melone‘ über Malerei“ 苦瓜和尚画语录 über die Komposition der Landschaftsmalerei diskutiert. Shi Tao wendet sich gegen den Formalismus „drei Schichten und zwei Abschnitte“ 三叠两段 (DAO 1962: 9), der das Bild starr und lebenslos wirken lassen könnte und legt großen Wert auf die „Anwesenheit des Geists“ 入神 (DAO 1962: 3), wie es viele Kritiker der Dichtkunst betont haben. So früh wie in der Tang-Dynastie hat Sikong Tu 司空图 in „24 Qualitäten der Dichtung“ 二十四诗品 den Begriff „echte Welt“ 实境, der die Wichtigkeit der echten Emotion für den Ausdruck betont, aufgestellt:

Man wählt einfache Worte, um einfache Gedanken auszudrücken. Es ist gleich wie, dass man die Wahrheit entdeckt hätte, wenn man einem Einsiedler begegne. Am gewundenen Bächlein und im Schatten der grünen Kiefer sammelt ein Mensch das Brennholz, und ein Anderer spielt die Zither. Folgt man dem natürlichen Gemüt, dann kommt ungesucht das Wunder. Bei solch einer Gelegenheit kann man auch eine seltene Musik hören. (Sikong Tu in HE 1981: 42 – 43; Übers. d. Verf.)

取語甚直，計思匪深。忽逢幽人，如見道心。清澗之曲，碧松之陰。一客荷樵，一客聽琴。情性所至，妙不自尋。遇之自天，泠然希音。

Nach Si Kongtu kann man bei der Gedichtsverfassung die tiefste Wahrheit finden, indem man den Geist ganz frei entwickelt und eine Serie von Bildern darstellt, die natürlich und echt sein müssen und eine suggestive Wirkung auf die Leser ausüben. Suggestiert durch solche Bilder kann der Leser sogar die subtile Bedeutung, die in den Worten verborgen ist, verstehen und die im Gedicht enthaltene echte Welt erkennen. In manchen anderen Kritiken wird direkt auf den Jingjie-Begriff eingegangen. In Liu Tiren 刘体仁 „Erklärung der Lieder aus der Qisong-Halle“ 七颂堂词绎 zum Beispiel gibt es einen solchen Kommentar:

Der Grund dafür, dass es in der Welt der Lieder Etwas gibt, das das Gedicht nicht erreichen kann, liegt in der begrenzenden Form des Gedichts. (Liu Tiren in TAN 2009: 19; Übers. d. Verf.)

词中境界有非诗之所能至者，体限之也。

In „Gespräche von Huifeng über Lieder“ 蕙风词话 von Kuang Zhouyi 况周颐, einem Zeitgenossen Wang Guowei, wird über die Beziehung zwischen der Landschaftsbeschreibung und dem Gefühlsausdruck diskutiert. Dabei wird der Jingjie-Begriff auch aufgestellt:

Deshalb sind die Landschaftsbeschreibung und der Gefühlsausdruck nicht zwei sich voneinander unterscheidende Sachen. Für denjenigen, der gut im Gefühlsausdruck ist, muss das Gefühl anwesend sein, wenn er die Landschaft beschreibt. Solche Art von Jingjie ist nur unter den Poeten der Nördlichen Song-Dynastie zu finden. (KUANG in KUANG / WANG 1960: 24; Übers. d. Verf.)

蓋寫景與言情,非二事也。善言情者,但寫景而情在其中,此等境界,惟北宋詞人往往有之。

Unter den Theoretikern, die einen Einfluss auf Wang Guowei ausgeübt haben, sollten Yan Yu 严羽, Wang Fuzhi 王夫之 und Wang Shizhen 王士禛 wohl zu den Wichtigsten zählen. .

Yan Yu gilt als einer der wichtigsten Kritiker in der Literaturgeschichte Chinas. Er ist der erste Mensch, der mit den Begriffen des Zen 禪-Buddhismus die Dichtung zu analysieren versuchte. Aus dem Kommentar 9 in „Renjian Cihua“ kann man ablesen, dass Yan Yu sich dagegen wendet, bei der Gedichtverfassung der Form zu viel Aufmerksamkeit zu schenken und pedantisch auf manchen starren Gesetzen zu bestehen (RICKETT 1977: 20). Nach ihm soll ein gutes Gedicht keineswegs ein kunsthandwerkliches Stück sein. Im Gegensatz dazu hängt es ganz von der Inspiration 灵感 und dem intuitiven Verständnis 妙悟 des Dichters ab (LIU 1962: 85). In seinem repräsentativen Werk „Gespräche Canglangs über Dichtung“ 沧浪诗话 gibt es den folgenden Kommentar:

Im Allgemeinen liegt der Weg des Zens im intuitiven Verständnis, und demjenigen der Dichtung geht es genauso. Der Grund, dass die Dichtung Meng Haorans derjenigen Han Yus überlegen ist, obwohl das Wissen Mengs nicht so groß wie dasjenige Hans ist, liegt darin, dass Meng Haoran gut im intuitiven Verständnis ist. Nur durch das intuitive Verständnis kann man ein wahres Selbst sein und sein inneres Wesen zeigen. (YAN 1983: 12; Übers. d. Verf.)

大抵禪道惟在妙悟,詩道也在妙悟。且孟襄陽學力下韓退之遠甚,而其詩讀出退之之上者,一味妙悟故也。唯悟乃為當行,乃為本色。

Nach Yan Yu soll der Dichter den eigenen Geist in einen kontemplativen Zustand bringen, gerade wie der Zen-Buddhist, um den Geist 神 des Lebens und der Natur zu fassen (JAMES 1962: 81). Er stellt auch fest:

Die Vollkommenheit des Gedichts liegt in einer Sache: in den Geist einzudringen. Wenn ein Gedicht dies erreicht, kann es vollständig und perfekt sein, und nichts braucht in es hinzugegeben zu werden. (YAN 1983: 8; Übers. d. Verf.)

詩之極致有一:曰入神。詩而入神,至矣,盡矣蔑以加矣!

Im Allgemeinen hält Yan Yu das Gedicht für die Verkörperung des Einblicks des Dichters in die äußere Welt. Dieser Standpunkt zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk „Gespräche Canglangs über Dichtung“ hindurch, das einen tiefgehenden Einfluss auf die Literaturkritiker späterer Generationen genommen hat. Unter solchen Kritikern gibt es neben Wang Guowei auch Wang Fuzhi und Wang Shizhen, wobei die beiden letztgenannten Wang Guowei auch beeinflusst haben dürften. Im Buch „Jiangzhais Gespräche über die Dichtung“姜斋诗话 von Wang Fuzhi gibt es folgende Kommentare:

Das „Gefühl“ und die „Landschaft“ haben verschiedene Namen, aber eigentlich sind sie untrennbar. Derjenige, der sich in der Gedichtsschreibung gut auskennt, kann die obengenannten beiden Sachen lückenlos vereinen. In der Dichtung eines geschickten Dichters gibt es den Gefühlsausdruck in der Landschaftsdarstellung und vice versa. (WANG 1981: 72; Übers. d. Verf.)

情景名為二，而實不可離。神於詩者，妙合無垠。巧者則有情中景、景中情。

Der Unterschied zwischen dem Gefühl und der Landschaft liegt darin, dass das Gefühl im Herzen liegt und die Landschaft in den Objekten der äußeren Welt. Aber eigentlich können sie sich gegenseitig erzeugen. (WANG 1981: 32; Übers. d. Verf.)

情景雖有在心在物之分，而景生情、情生景。

Wenn man ein bestimmtes Gefühl hat und es ausdrücken kann, wenn man eine Landschaft bewundert und ein echtes Gefühl dafür in seinem Herzen hoch steigt, wenn man das Wesen der Sachen versteht und ihren Geist fassen kann, dann kann man ausgezeichnete Gedichtzeilen hervorbringen, die so gut wie ein Naturwunder sind und überhaupt keine Spuren vom Drechseln zeigen. (WANG 1981: 95; Übers. d. Verf.)

含情而能達，會景而生心，體物而得神，則自有靈通之句，參化工之妙。

Mit diesen Kommentaren geht Wang Fuzhi auf die Beziehung zwischen Gefühl, Landschaft und Geist ein. Nach ihm geht es im Gedicht nicht nur um den Gefühlsausdruck, sondern auch um die innere Verkörperung der äußeren Landschaft. Neben Gefühl und Landschaft ist der Geist der Sachen auch eine unentbehrliche Voraussetzung für die Hervorbringung eines wunderbaren Gedichts.

Gleich wie Yan Yu und Wang Fuzhi misst Wang Shizhen dem Geist-Begriff auch große Bedeutung bei. Der folgende Kommentar stammt eigentlich von Jiang Kui 姜夔 und wird von Wang Shizhen in seinem Werk „Gespräche aus der Daijing-Halle über Dichtung“带经堂诗话

zitiert:

Die Dichtung jedes Dichters hat ihre eigenen Charakteristika. Dies ist gleich wie, dass jede von den 24 Melodi der Musik ihren eigenen Ton hat, von dem der Charakter der Musik abhängig ist. Die Worte der Nachahmer könnten vielleicht denjenigen des obengenannten Dichters ähnlich sein, haben aber leider keinen solchen Ton. (Jiang kui, zit. nach WANG 1982: 58; Übers. d. Verf.)

一家之言,自有一家風味,如樂之二十四調,各有韻聲,乃是歸宿處;模仿者語雖似之,韻則止矣。

Man könnte sagen, dass Wang Shizhen nicht nur auf den Geist des Gedichts, sondern auch auf den Ton 韻 großen Wert legt. Der Begriff Yun 韻 wird von James Liu als „tone“ übersetzt. Nach Liu bedeutet „Geist“ im oben stehenden Kommentar Wang Shizhens die Erfassung des Wesens der äußeren Sachen, und „Ton“ bezieht sich auf die persönlichen Charakteristika des Dichters, die im Gedicht verkörpert werden. Man soll durch die kontemplative Beobachtung den Geist der Sachen erfassen, um in eigenen Gedichten die persönlichen Charakteristika strahlen zu lassen.

Im Allgemeinen halten alle in diesem Abschnitt genannten Kritiker es für das Wichtigste eines Gedichts, dass das Gedicht die im Kopf des Dichters reflektierte äußere Welt verkörpern und in dem Gedicht das echte Gefühl des Dichters strahlen muss.

Man könnte sagen, dass der Jingjie-Begriff sich in großem Ausmaß aus den oben erklärten Theorien Wang Fuzhis und Wang Shizhens ableitet. Dafür könnte der oben zitierte Kommentar 6 in „Renjian Cihua“, in dem auf die Beziehung der Elemente Gefühl sowie Landschaft zu Jingjie eingegangen wird, als Beispiel dienen.

Einerseits wurzelt die Jingjie-Theorie Wang Guoweis in großem Ausmaß in der chinesischen traditionellen Literaturkritik, andererseits hebt sich diese Theorie vom literaturkritischen Erbe des Abendlandes ab. Eigentlich sind die Jingjie-Theorie und die einschlägigen Begriffe auch auf die Philosophie Deutschlands zurückzuführen und dafür könnten die Begriffspaare wie zum Beispiel kreative Welt vs. deskriptive Welt, ich-hafte Welt vs. ich-lose Welt usw. als Beispiele dienen. Dies wird in den folgenden Abschnitten an entsprechenden Stellen

behandelt werden.

3.2 Kreative Welt vs. Deskriptive Welt

In „Renjian Cihua“ wird die Welt in kreative Welt 造境 und deskriptive Welt 写境 unterteilt.

Darüber wird in den Kommentaren 2 und 5 diskutiert:

Es gibt kreative CHING, und es gibt deskriptive CHING. Danach unterscheidet man Idealismus und Realismus. Jedoch sind beide äußerst schwer auseinanderzuhalten, da die von großen Dichtern erschaffenen CHING ebenso notwendig der Natur entsprechen, wie die abgebildeten CHING dem Ideal nahekomen. (KOGELSCHATZ 1986: 243)

有造境，有写境，此“理想”与“写实”二派之所由分。然二者颇难分别，因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境亦必邻于理想故也。(WANG 2004: 4)

Die Dinge in der Natur stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander und begrenzen sich gegenseitig. Jedoch ihre Nachzeichnung in Literatur und Kunst muß diese Beziehungs- und Begrenzungspunkte hinter sich lassen: Deshalb ist ein Realist auch Idealist. Andererseits muß, wie immer ins Leere hinein ein CHING konstruiert sein mag, sein Stoff doch der Natur entnommen sein, und in seinem Aufbau soll es den Naturgesetzen folgen: Deshalb ist ein Idealist auch Realist. (KOGELSCHATZ 1986: 243)

自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处。故写实家亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法律。故理想家亦写实家也。(WANG 2004: 7)

Die Begriffe „Idealismus“ und „Realismus“ in diesem Text entstammen nicht der chinesischen traditionellen Literaturkritik. Vielmehr sind sie Übersetzungen aus der westlichen Sprache. Trotzdem ist hier zu betonen, dass sich diese beiden Begriffe im Sinne Wangs nicht auf diejenigen im Sinne der westlichen Ethik, Ästhetik oder Literaturwissenschaft beziehen: Beim „Idealismus“ geht es nach Wang um die Lyrik, die die in der realen Welt überhaupt nicht existierende Szene als Darstellungsgegenstand nimmt; der „Realismus“ hingegen bezieht sich auf die Lyrik, in der die in der realen Welt existierende Szene als Gegenstand dargestellt wird. Für den Idealismus können die folgenden Texte als Beispiele dienen:

Im Nebel verlieren sich Türme und Terrassen.

Im Mondlicht verirrt sich der Flussübergang. (KOGELSCHATZ 1986: 244)

Das Utopia ist außer meiner Sicht und kann nicht gefunden werden. (Qin Guan in Quansongci 1965: 460; Übers. d. Verf.)

Wie ertrag ich´s!

In einsamer Herberge abgeriegelt gegen des Frühlings Kälte /

Geht im Ruf des Kuckucks die schräg einfallende Sonne zur Neige. (KOGELSCHATZ 1986: 243)

霧失樓臺。月迷津渡。桃源望斷無尋處。可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。

Im Weltmeer und unter dem hellen Mond tränen die Perlen,

Unter dem warmen Sonnenschein in Lantian erzeugt Jade den Rauch. (Li Shangyin in Quantangshi 1999: 6194; Übers. d. Verf.)

滄海月明珠有泪，藍田日暖玉生烟。

Der erste Text Qin Guans 秦观, in dem er über sein eigenes tragisches Schicksal, verbannt zu werden und lange in der Fremde leben zu müssen, lamentiert. In den letzten beiden Zeilen des zitierten Texts geht es um eine deskriptive Welt, da „Wie ertrag ich´s“ darauf deutet, dass die folgende Szene die unerträgliche Wirklichkeit darstellt. Die in den ersten drei Zeilen dargestellte Szene ist typisch für eine kreative Welt, da sich in der Wirklichkeit Türme und Terrassen nicht verlieren können und sich ein Flussübergang nicht verirren kann. Durch eine solche trübe, traumhafte Szene möchte der Dichter sein wehmütiges Gefühl ausdrücken. Aber es ist bemerkenswert, dass die Bestandteile dieser Szene – Nebel, Türme, Terrassen, Mondlicht und Flussübergang – in der realen Welt existieren. Des Weiteren gehören „verlieren“ und „verirren“ auch zu den menschlichen Tätigkeiten. All diese Elemente stehen in Harmonie miteinander und bilden zusammen eine traumhafte Szene, die auf den verborgenen Kummer des Dichters hinweist und originell sowie lebensecht wirkt. Dies beweist gerade die Auffassung Wangs, dass die von großen Dichtern erschaffene Welt der Natur entsprechen sollte.

Aus dem gleichen Grund stellt die Szene im zweiten Text eine Szene dar, die in der realen Welt nicht existiert, aber aus in der Wirklichkeit existierenden Elementen besteht. Darüber hinaus wirkt diese kreative Welt sehr prächtig und lebensecht. Man könnte sagen, dass der Dichter Li Shangyin 李商隐 beim Aufbau dieser Szene gerade der Natur den Stoff für sein Gedicht entnimmt und den Naturgesetzen folgt. Dies entspricht der Auffassung Wangs, dass ein Idealist auch ein Realist sein sollte. Der Realismus im Sinne Wangs wird an den folgenden Texten beispielhaft erklärt werden:

Ein Gefieder aus Schnee, aus Schnee der Schopf, ein Schnabel von grüner Jade,
Dichtgeschart fangen sie Fische zwischen ihren Spiegelbildern im Bach.
Einmal aufgeschreckt fliegen sie weit aufleuchtend zu den grünen Bergen:
Blüten eines einzigen Birnbaums, fortgerafft im Abendwind. (KUBIN 1976: 165)
雪衣雪发青玉嘴，群捕鱼儿溪影中。惊飞远映碧山去，一树梨花落晚风。 (Du Mu in
Quantangshi 1999: 6018)

[...] Ich pflücke Chrysanthemen unter der östlichen Umzäunung,
in aller Muße sehe ich den Südberg.
Im Abendschein ist der Anblick des Berges besonders schön,
die Vögel fliegen zusammen zurück.
In solcher Szene versteckt sich der wahre Sinn des Lebens,
ich möchte ihn erkennen, habe aber die Sprache vergessen. (Tao Yuanmin in TANG 1998:
553; Übers. d. Verf.)
[...] 采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘
言。

In beiden Texten geht es um den Realismus sowie die entsprechende deskriptive Welt. Der erste Text Du Mus 杜牧 hebt sich dadurch, dass er nicht nur die Seidenreihern sowie ihre Aktivitäten lebhaft und ausdrucksfähig darstellt, sondern auch ein überirdisches Lebensverständnis verkörpert, von vielen anderen Ding-Gedichten 咏物诗 ab. Durch den Vergleich zwischen den schnell fliegenden Seidenreihern und anderen Bestandteilen der Natur, zum Beispiel dem Bach oder dem ruhig stehenden Berg, weist der Dichter auf die Flüchtigkeit des Lebens und die Ewigkeit der Natur hin. Wichtig ist, dass in dem ganzen Gedicht keine Spur von Wehmut zu finden ist. Im Gegensatz dazu herrscht in der ganzen Szene eine harmonische, stille Atmosphäre, die die gute Übereinstimmung des menschlichen Seins mit der Natur zeigt (KUBIN 1976: 57). Des Weiteren ist in dem Werk der stille, müßige Seelenzustand abzulesen. Besondere Aufmerksamkeit sollte den bildhaften Wendungen wie zum Beispiel Schnee, Jade, Blüten eines Birnbaums geschenkt werden, die als Symbole für das Ideal des Dichters dienen: die menschliche Innenwelt und das Leben von außergewöhnlicher Reinheit sowie Muße. Dieses Ideal zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Gedicht hindurch.

Die Gedichtzeilen im zweiten Text stammen von Tao Yuanming 陶渊明 und sie sind immer noch beliebt. In diesem Text kommt die überirdische Lebensanschauung des Dichters zum Ausdruck. Als der Dichter die Chrysanthemen pflückt, bemerkt er plötzlich und unwillkürlich

den schönen Anblick des Südberges im Abendlicht und die zu ihrem Nest zurückfliegenden Vögel. Hier stellt die Aktivität „Chrysanthemen-Pflücken“ ein Symbol für die überirdische Lebenshaltung und tiefe Liebe zur Natur dar und der Ausdruck „in aller Muße“ verkörpert den ruhigen Seelenzustand des Dichters, der fern von Grillenfang und Sorge ist. Dem Südberg und den Vögeln wird ein versinnbildlichender Charakter zugewiesen. Mit ihnen assoziiert der Dichter seinen Rückzug aus den Beamtenkreisen. Nachdem er das Auf und Ab in diesen Kreisen oftmals erfahren hat, begreift er endlich, dass die vorherigen Anstrengungen sinnlos sind und sich seine wahre Heimat im Idyll befindet. Nach ihm ist das Idyll für ihn so wichtig wie Berg und Wald für die Vögel, weil er in ihm die endliche Freiheit bekommen kann. Die Sprache dieses Gedichts ist schlicht und elegant. Der Dichter verbindet geschickt eine Serie von Symbolen miteinander und schafft so eine Szene, die die völlige Übereinstimmung der Innenwelt mit der Außenwelt widerspiegelt und in der harmonische Schönheit sowie philosophische Tiefe strahlen. Man könnte sagen, dass alle Symbole und menschliche Aktivitäten in diesem Text nicht nur naturgetreu dargestellt werden, sondern ihnen wird auch eine idealistische Färbung aufgetragen.

Durch die Analyse der beiden Beispiele kann man feststellen, dass Du Mu und Tao Yuanming als Realisten auch Idealisten sind, wie es in Kommentar 5 Wangs heißt. In diesen Texten lösen sich die in der Natur existierenden Sachen von den wechselseitigen Beziehungen zueinander und von den Begrenzungen der Zeit und des Raums. Dabei sind sie nur direkt empfundene Objekte und begrenzen sich in der Darstellung des Dichters nicht mehr auf die naturgetreu beschriebenen Sachen. Dies kann Wangs Auffassung „Ihre Nachzeichnung in der Literatur und Kunst muss diese Beziehungs- und Begrenzungspunkte hinter sich lassen“ 然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处 gut demonstrieren. Eigentlich ist diese Ansicht auf die ästhetische Theorie Schopenhauers zurückzuführen. In Wangs Schrift „Schopenhauer und Nietzsche“ wird die Auffassung Schopenhauers über die Kunst aus dem Werk „Die Welt als Idee und Vorstellung“ zitiert:

Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strohme des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was ich jenem Stroh ein verschwindend kleiner Theil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Aequivalent des in Raum

und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehn: das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt. (SCHOPENHAUER 1977: 239)

彼由理由结论之长流中，拾其静观之对象而使之孤立于吾前，而此特别之对象，其在科学中也，则藐然全体之一部分耳。而在美术中，则遽而代表其物之种族之全体，空间时间之形式对此而失其效，关系之法则至此而穷于用，故此时之对象，非个物而但其实念也。(WANG 1997d: 345)

Aus diesem Text kann man ablesen, dass Schopenhauer die Meinung vertritt, dass jeder Gegenstand sich von den Beziehungen zu allen anderen Gegenständen in der Welt lösen kann, wenn er in Kunst und Literatur dargestellt wird. In der Schrift „Kritik über ‘Traum der roten Kammer’“*红楼梦评论* entwickelt Wang Schopenhauers Theorie weiter:

Alle Dinge in der Natur haben ausnahmslos Beziehungen zu den Menschen, entweder direkte oder indirekte Beziehungen. Wenn wir beim Betrachten der Dinge ihre Beziehungen zum Ich vergessen könnten, dann erschiene uns in der Natur mit ihren klaren Bergen, fliegenden Vögeln und fallenden Blüten kein Ort nicht wie das Huaxu-Land, wie ein Gefilde der Seligen⁴. Nicht nur die Natur, sondern auch Wort und Aktivität, Trauer und Freude, Tränen und Lachen der Menschheit, was wäre da nicht schöner Gegenstand! Da solche Dinge Beziehungen zu uns haben, könnte keiner außer dem Genie in der Lage sein, beim Betrachten dieser Dinge solche Beziehungen hinter sich zu lassen! (WANG 1997a: 3; Übers. d. Verf.)

夫自然界之物，无不与吾人有利害之关系，纵非直接，亦必间接相关系者也。苟吾人而能忘物与我之关系而观物，则大自然界之山明水媚，鸟飞花落，固无往而非华胥之国，极乐之上也。岂独自然界而已，人类之言语动作，悲欢啼笑，孰非美之对象乎？然此物既与吾人有利害之关系，而吾人欲强离其关系而观之，自非天才，岂易及此！

Aufgrund Schopenhauers Theorie über Kunst entwickelt Wang seine Ansicht, dass in der Literatur und Kunst die Nachzeichnung der Dinge in der Natur alle Beziehungen und Begrenzungen hinter sich lassen sollte. Nur so kann der dargestellte Gegenstand erst die Welt des Idealismus erreichen, selbst wenn diese Welt eigentlich deskriptiv ist. Aber dies ist so schwer, dass es nur der große Dichter erreichen kann.

3.3 Ich-hafte Welt vs. Ich-lose Welt

Die ich-hafte Welt 有我之境 & ich-lose Welt 无我之境 sind die meist diskutierten Begriffe in

⁴ Dieser Begriff stammt von Laozi. Nach Laozi stellt das Huaxu-Land das legendäre Arkadien dar.

„Renjian Cihua“. Auf sie wird in Kommentar 3 und 4 eingegangen.

Es gibt ich-hafte CHING, und es gibt ich-lose CHING:

„Mit Tränen in den Augen frage ich die Blumen, doch die Blumen sprechen nicht /
Wirbel von Rot fegen an der Schaukel vorbei dahin.“

„Wie ertrag ich's! in einsamer Herberge abgeriegelt gegen des Frühlings Kälte / Geht
im Ruf des Kuckucks die schräg einfallende Sonne zu Neige.“

Dies sind Beispiele für ich-hafte CHING.

„Chrysanthemen pflückend am östlichen Zaun / Vor Augen südliche Berge im
offenen Raum.“

„Ganz sachte nur heben sich kalte Wogen / Unendlich still schweben weiße Vögel
herab.“

Dies sind Beispiele für ich-lose CHING. In den ich-haften CHING werden die Dinge vom Ich her geschaut, deshalb tragen alle Dinge die Färbung des Ich. In den ich-losen CHING werden die Dinge von den Dingen her geschaut, deshalb ist nicht auszumachen, was hier Ich und was hier Ding sei. Die Alten zeichneten in ihren Liedern überwiegend ich-hafte CHING, waren aber durchaus in der Lage, ich-lose CHING zu beschreiben. Dies ist einfache Sache der Selbstbestimmung des heldenmütigen Dichters. (KOGELSCHATZ 1986: 243)

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多。然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。 (WANG 2004: 5)

Die ich-lose CHING erfaßt der Mensch nur im Zustand der Stille, die ich-hafte CHING im Augenblick des Übergangs von der Bewegung zur Stille. Deshalb sind erstere schön, letztere erhaben. (KOGELSCHATZ 1986: 243)

无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。
(WANG 2004: 6)

Durch die zitierten Texte kann man sagen, dass die Begriffe „Schönheit“ 优美 und „Erhabenheit“ 宏壮 Kernpunkte des Begriffspaars „ich-hafte & ich-lose Welt“ darstellen. Diese beiden Begriffe haben keinesfalls nicht nur einen Ursprung. In „Canglang Shihua“ 沧浪诗话 unterscheidet Yan Yu 严羽 die gelassen-ungezwungene 優遊不迫 von der konzentriert-intensiven 沈著痛快 Dichtung (DEBON 1962: 13; YAN 1983: 8). Bemerkenswert ist, dass Yao Nai 姚鼐 zwei Arten von Schönheit hinsichtlich der Literatur

aufstellt: die männlich-harte 阳刚之美 und die weiblich-weiche Schönheit 阴柔之美 (LI 2004: 17).

Man vermutet, dass im Gegensatz zum Einfluss der traditionellen chinesischen Literaturtheorie der Einfluss der westlichen Philosophie etwas größer ist, was die Entstehung der Begriffe Schönheit und Erhabenheit in „Renjian Cihua“ angeht. Tatsächlich befindet sich in den früheren Schriften Wang Guowei anstelle von „Erhabenheit“ 宏壮 nur der Ausdruck „grandiose Schönheit“ 壮美, was die Gegenüberstellung zweier Arten von Schönheit deutlicher zeigt: einer gelassen-sanften Schönheit einerseits und einer kraftvoll-heroischen Schönheit andererseits (KOGELSCHATZ 1986: 295). Die Entstehung des Begriffspaars Schönheit & Erhabenheit in „Renjian Cihua“ ist in großem Ausmaß auf Kant und Schopenhauer zurückzuführen. Sie beide haben sich mit diesem Begriffpaar beschäftigt. Kant betrachtet die Erhabenheit als ein ästhetisches Gefühl, das die Überlegenheit der Moral sowie der Vernunft beweist, während Schopenhauer sie als einen Kampf zwischen dem Verlangen nach reiner Kontemplation und der Erfüllung der persönlichen Bedürfnisse ansieht (VANDENABEELE 2014: 109). Man könnte sagen, dass die Theorie Schopenhauers Wang Guowei am meisten beeinflusst. Dies beweist seine frühere Schrift „Kritik über ‘Traum der roten Kammer’“ 红楼梦评论, in der über den Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen diskutiert wird:

Es gibt zwei Arten von Schönheiten: das Schöne und das Erhabene.

Wenn ein Ding keine Beziehung mit uns hat und wir beim Betrachten dieses Dings die Aufmerksamkeit nicht auf die Beziehung, sondern auf es selbst legen, oder wenn es keine Regung in unserem Herzen gibt und wir das Ding nicht als mit dem Ich in Beziehung stehend, sondern als Außending ansehen, dann ist das, was wir jetzt sehen, nicht mehr das, was wir vorher sahen. In diesem Moment herrscht in unserem Herzen ein stiller Zustand. wir bezeichnen ihn als „Gefühl des Schönen“ und das Ding als schön.

Wenn jenes Ding uns bedrohlich gegenübertritt, so dass unser Wille zu leben gebrochen wird und dann verschwindet, und wenn der Intellekt eine selbständige Funktion erlangt, um in die Betrachtung des Dinges zu versinken, dann nennen wir das Gefühl „Gefühl des Erhabenen“.

Die allgemeinen Schönheiten gehören zu der ersteren Art. Was das Bild der Höllenszene, der Kämpfe auf Leben und Tod, das Gedicht des kleinen Beamten aus Lujiang oder das

Drama des Hofbeamten aus Yanmen angeht, so empfindet sogar das einfache Volk Mitleid mit solchen Menschen, über deren Schicksal kommen sogar den gnadenlosen Männern die Tränen. Wie können wir uns wie der Prinz Tui an ihrem Unglück weiden! Eher fühlen wir die Trauer des Konfuzius mit, der beim Weinen sein Antlitz in den Ärmeln verbarg. Aber wir werden von den obengenannten Werken gar nicht müde. In einem Gedicht Goethes geht es um ein solches Gefühl:

What in life doth only grieve us,
That in art we gladly see.

Das ist das Gefühl des Erhabenen. Die in diesem Gefühl enthaltene Freude besteht darin, dass es Menschen die Beziehung mit Dingen vergessen lassen kann. (WANG 1997a: 4; Übers. d. Verf.)

而美之为物有二种：一曰优美，一曰壮美。苟一物焉，与吾人无利害之关系，而吾人之观之也，不观其关系，而但观其物；或吾人之心无丝毫生活之欲存，而观其物也，不视为与我有关系之物，而但视为外物，则今之所观者，非昔之所观者也。此时吾心宁静之状态，名之曰优美之情，而谓此物曰优美。若此物大不利于吾人，而吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去，而知力得为独立之作用，以深观其物，吾人谓此物曰壮美，而谓其感情曰壮美之情。普通之美，皆属前种。至于地狱变相之图，决斗垂死之像，庐江小吏之诗，雁门尚书之曲，其人故氓庶之所共怜，其遇虽戾夫为之流涕，詎有子颓乐祸之心，宁无尼父反袂之戚，而吾人观之，不厌千复。格代之诗曰：

What in life doth only grieve us.
That in art we gladly see.

(凡人生中足以使人悲者，于美术中则吾人乐而观之。)

此之谓也。此即所谓壮美之情。而其快乐存于使人忘物我之关系，则固与优美无以异也。

Dieser Text dient als hilfreiche Erläuterung zum Kommentar 3 in „Renjian Cihua“. Nach Wang Guowei liegt das Schöne nicht im Interesse des menschlichen Ichs und mit dem Gefühl des Schönen steht das Ich in völliger Harmonie mit der Außenwelt. Es stellt einen Seelenzustand dar, der frei von irdischer Belastung und Begierde ist. In seinem Korrelat, der ich-losen Welt, gibt es eine reine willenlose Kontemplation, die einen ästhetischen Zustand erreicht, der dadurch gekennzeichnet ist, dass der Betrachter

[...] sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so, daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern Beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewußteyn von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist. (SCHOPENHAUER 1977: 232)

Für einen solchen Seelenzustand dienen die in Kommentar 3 zitierten Gedichtzeilen von Tao

Yuanming 陶渊明 und Yuan Hauwen 元好问 als gute Beispiele: Nachdem sich der Dichter aller irdischen Gedanken wie Sorge, Angst, Grillenfang usw. entledigt hat, versinkt er in reine Kontemplation und in seinem Herzen herrscht nur das Gefühl von Stille und Frieden. Zu diesem Zeitpunkt verliert seine Persönlichkeit die Identität (RICKETT 1977: 15), und ihm stehen die Objekte in der Natur nicht mehr bedrohlich gegenüber und stören ihn nicht. Er genießt mit Körper und Seele das Gefühl des Schönen und vermittelt den Lesern ein solches Gefühl. In diesem Fall fühlt er „alle diese Geschöpfe insgesamt bin ich, und außer mir ist kein anderes Wesen“ (SCHOPENHAUER 1977: 235). Diese totale Verschmelzung von Ich und Natur können die Gedichtzeilen Byrons, die von Schopenhauer in „Die Wille als Idee und Wirklichkeit“ und von Wang in „Die Lehre Konfuzius über ästhetische Erziehung“ zitiert werden, ebenfalls gut darstellen:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me, and to me
High mountains are a feel. (George Gordon Byron, zit. nach SCHOPENHAUER 1977: 316)

Im Gegensatz zum Schönen scheint das Erhabene dem Willen widrig zu sein (RICKETT: 1977: 14). In der Konfrontation mit den Objekten in der Natur fühlt sich das menschliche Ich bedroht und sein Verhalten ihnen gegenüber ist auch äußerst subjektiv und ganz anders als das in den Gedichtzeilen Tao Yuanmings und Yuan Haowens dargestellte Verhalten. Aber in einer solchen Konfrontation versinkt das Ich schließlich in kühle Kontemplation. Mit anderen Worten: Nachdem das Ich die Objekte auf eine selbstbezogene, emotionale Weise betrachtet hat, gewinnt der Intellekt wieder die Oberhand; das Ich wird wieder nüchtern, so dass es die Sachen objektiv-kontemplativ betrachten kann. In diesem Fall kann man von dem Gefühl des Erhabenen sprechen. Die in Kommentar 3 in „Renjian Cihua“ zitierten Gedichtzeilen von Ouyang Xiu 欧阳修 und Qin Guan 秦观 bringen die Wehmut durch eine Serie von düsteren Bildern, die inzwischen auch einen Eindruck des Erhabenen vermitteln, zum Ausdruck, da diese Dinge den Willen des Dichters schwer gestört haben, obwohl sie ganz anders als diejenigen sind, die Schopenhauer zur Demonstration des Erhabenen in der Natur in gewaltigen Worten dargestellt hat:

Die Natur in stürmischer Bewegung; Helldunkel, durch drohende schwarze

Gewitterwolken; ungeheuer, nackte, herabhängende Felsen, welche durch ihre Verschränkung die Aussicht verschließen; rauschende schäumende Gewässer; gänzlich Oede; Wehklage der durch die Schluchten streichenden Luft. (SCHOPENHAUER 1977: 262)

Aber nach einer bestimmten Weile von heftigem gedanklichen Streit im Kopf des Dichters versinkt er in kühle Kontemplation und er scheint die Sachen aus einer ganz objektiven Perspektive betrachten zu können. In der Vermittlung dieses Gefühls spiegelt sich das Erhabene wider.

Man kann sagen, dass die Unterscheidungsweise Wangs zwischen dem Schönen und dem Erhabenen in größtem Ausmaß auf Schopenhauer zurückzuführen ist, der diese beiden Begriffe vom ästhetischen Zustand des Betrachters her voneinander unterscheidet:

Denn eben nur eine besondere Modifikation dieser subjektiven Seite war es, die das Erhabene vom Schönen unterschied. Ob nämlich der Zustand des reinen willenlosen Erkennens, den jede ästhetische Kontemplation voraussetzt und fordert, sich indem das Objekt dazu einlud und hinzog, ohne Widerstand, durch bloßes Verschwinden des Willens aus dem Bewußtseyn, wie von selbst einfind; oder ob derselbe erst errungen ward durch freie bewußte Erhebung über den Willen, zu welchem der kontemplirte Gegenstand selbst ein ungünstiges, feindliches Verhältniß hat, welchem nachzuhängen die Kontemplation aufheben würde; – dies ist der Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen. (SCHOPENHAUER 1977: 267)

Trotzdem gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Schönen und dem Erhabenen (SCHOPENHAUER 1977: 267), wie Schopenhauer festgestellt hat. Sowohl die ich-hafte als auch die ich-lose Welt sind die Konsequenz der selbstvergessen-kontemplativen Betrachtung des Dichters, indem er sie durch seine Worte vermittelt. In der ich-losen Welt gibt es keine Konfrontation zwischen den Objekten in der Natur und der Mensch nimmt bei der Betrachtung der Objekte von Anfang an eine nüchterne, kontemplative Haltung ein. Gerade im Zustand der Stille erfasst er die ich-lose Welt, in der sich das Schöne widerspiegelt, wie es Wang Guowei festgestellt hat. Was die ich-hafte Welt betrifft, gibt es am Anfang eine heftige Konfrontation zwischen den Sachen und dem Ich. Wenn der Mensch diese Konfrontation durch Worte vermitteln will, versinkt er auch wieder in selbstvergessene Kontemplation, so dass er die Sachen nüchtern betrachten kann. Zu diesem Zeitpunkt erfasst er die ich-hafte

Welt, die das Erhabene zeigt.

Exkurs

Es ist zu erwähnen, dass Wang Guowei die Welt auch in die kleine und die große Welt unterteilt. Darum geht es in Kommentar 8 in „Renjian Cihua“:

Man mag zwischen großen und kleinen CHING unterscheiden, aber damit ist kein Bewertungskriterium an die Hand gegeben.

„im feinen Regen die Fischlein springen / Im leichten Wind die Schwalben gleiten.“

– halten derartige Verse nicht einem Vergleich stand mit:

„Die untergehende Sonne erleuchtet große Banner / Pferde wiehern im wehklagenden Sturm.“

Und hält ein Vers wie:

„Am prächtigen Vorhang müßig hängend ein kleines Silberhäkchen.“

– nicht ebenso einem Vergleich stand mit:

„Im Nebel verlieren sich Türme und Terrassen / Im Mondlicht verirrt sich der Flußübergang.“ (KOGELSCHATZ 1986: 325)

境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”？“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也。(WANG 2004: 10)

Die ersten beiden Paarverse stammen von Du Fu 杜甫, in denen von dem Wind die Rede ist. Aber im ersten Beispiel wird eine müßige, sanfte und im zweiten eine heroische, gewaltige Landschaft dargestellt. Im ersten Beispiel, das die ich-lose Welt enthält, herrscht eine weiblich-weiche Schönheit und im zweiten mit der ich-haften Welt zeigt sich eine männlich-harte Schönheit. Die letzten beiden Beispiele sind hinsichtlich des Stils ganz verschieden voneinander. Das erstere zeigt eine weiblich-weiche und das zweite eine männlich-harte Schönheit. Doch in Hinsicht auf den ästhetischen Wert sind sie ebenbürtig. Das heißt, dass der ästhetische Wert einer Dichtung nicht davon abhängt, ob sie etwas Großes und Imponierendes zu ihrem Gegenstand erhebt. In den Augen des echten Dichters reicht das Kleinste und Alltäglichschon für die künstlerische Schaffung.

3.4 Echtheit

3.4.1 Echtes Gefühl

Der Begriff Echtheit 真 stellt auch einen wichtigen Bestandteil der Jingjie-Theorie dar. Im Obigen ist schon erklärt worden, dass der Dichter für die dargestellten Gegenstände ein echtes Gefühl haben muss. Nur so kann es in seinem Gedicht erst Jingjie geben, egal, ob diese Gegenstände menschliches Gefühl oder Dinge in der Natur sind. Wenn ein Dichter nur am Althergebrachten festzuhalten, die Dichter aus den früheren Zeiten nachzuahmen, Gefühlsduselei zu produzieren, oder formale Schönheit über den Inhalt zu stellen weiß, dann ist sein Gedicht bestimmt ohne Jingjie, obwohl es auch sein kann, dass ein solches Gedicht oberflächlich gesehen nicht schlecht ist. In „Renjian Cihua“ betont Wang wiederholt die Wichtigkeit der Echtheit. Der im Obigen schon zitierte Kommentar 6 soll hier noch einmal zitiert werden:

Mit CHING sind nicht allein landschaftliche Gegenstände gemeint; Wohlgefallen und Unwille, Trauer und Freude sind ihrerseits ein CHING-CHIEH im Herzen des Menschen. Deshalb sagt man von dem, was echte Landschaften und echte Gefühle darzustellen vermag: Es enthält CHING-CHIEH; andernfalls: Es ist ohne CHING-CHIEH! (KOGELSCHATZ 1986: 244)

境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界。(WANG 2004: 8)

In diesem Text bezieht sich das Wort Echtheit zuerst darauf, dass der Dichter für die Objekte in der Natur unbedingt ein echtes Gefühl haben muss. Dies stellt die erste nötige Voraussetzung für ein Gedicht mit Jingjie dar. Aus dem folgenden Kommentar kann man auch ablesen, wie groß die Bedeutung ist, die Wang Guowei der Echtheit beimisst:

„Früher war sie Freudenmädchen;
Jetzt ist sie die Frau eines Wanderers.
Der Wanderer geht aus, aber kommt nicht zurück;
Es ist schwer, das leere Bett zu bewahren.“

„Warum erreicht man nicht als Schnellfüßiger,
zuerst Wege und Furten?
Man braucht nicht, elend und in einfachen Verhältnissen zu bleiben,
und lange kummervoll zu leben!“

Solche Gedichtzeilen könnten eigentlich als höchst erotisch und vulgär bezeichnet werden. Aber gerade weil sie echt sind, betrachtet sie niemand als erotisch und vulgär. [...] (WANG 2004: 64; Übers. d. Verf.)

“昔为倡家女，今为荡子妇。荡子行不归，空床难独守”、“何不策高足，先据要路津？无为守穷贱，轆轳长苦辛”，可谓淫鄙之尤。然无视为淫词、鄙词者，以其真也。 [...]

Obwohl die in diesem Text zitierten Gedichtzeilen große Mängel wie Erotik und Vulgarität haben, beurteilt sie Wang Guowei nicht negativ, weil das ausgedrückte Gefühl für die Leser so echt und anschaulich ist, dass ihr großes Mitgefühl hervorgerufen werden kann. Deshalb kann man sagen, dass diese Verse Jingjie haben.

Es ist zu erwähnen, dass Wang Guowei dem kindlichen Herzen eines Dichters große Bedeutung beimisst. Darum geht es in Kommentar 16 in „Renjian Cihua“:

Ein Lied-Dichter zählt zu denjenigen, die ihr kindliches Herz nicht verloren haben. Deshalb soll es, dass Li Yu im tiefen Hof geboren und unter den Frauen großgezogen wurde, ein Nachteil für ihn als König, aber ein Vorteil für ihn als Lied-Dichter sein. (WANG 2004: 18; Übers. d. Verf.)

词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。

Es ist höchst wahrscheinlich, dass Wangs Meinung auf Menzius 孟子 und Schopenhauer zurückzuführen ist. Menzius hat gesagt: „Der große Mann ist derjenige, der sein kindliches Herz nicht verloren hat“ 大人者，不失赤子之心者也 (MENG 1960: 189; Übers. d. Verf.). Nach Menzius ist der große Mann mit kindlichem Herzen dazu fähig, die ursprüngliche Güte zu bewahren, so dass er nicht von verschiedenen Betrügereien und Intrigen in der Welt beeinflusst werden und integer bleiben kann. Im Vergleich zu Menzius hält Schopenhauer ein Genie für denjenigen, der sein kindliches Herz nicht verloren hat. Nach Schopenhauer hat ein Kind bis zum Alter von 7 Jahren wegen physiologischer und psychischer Eigenheiten eine größere Liebe zum Wissen als Erwachsene, und es ist leichter für ein solches Kind als für Erwachsene, neue Kenntnisse zu gewinnen (WANG 1997a: 347). Mit anderen Worten: Das Potenzial seines Intellekts ist viel größer als das was sein Wille braucht, deshalb ist es ein Genie und vice versa.

Von klein auf führte Li Yu 李煜 ein ganz einfaches Leben im tiefen Hof. Deshalb gab es für ihn kaum die Möglichkeit, mit schmutzigen Sachen in der Welt, zum Beispiel Intrigen oder Betrug, in Kontakt zu kommen. Er hat den Druck, unter dem viele normale Menschen leiden müssen, nie erfahren und wurde nicht von alltäglichen irdischen Gedanken gestört. Unter dieser Voraussetzung bewahrte er sein kindliches Herz, so dass sein Intellekt sein eigenes Potential so weit wie möglich entwickeln konnte. Deshalb hegte Li Yu ein naives, einfaches und echtes Gefühl für die Objekte in der Welt und seine Denkens- sowie Verhaltensweisen folgten meistens dem subjektiven Gefühl. Einerseits ist dies eigentlich ein großer Nachteil für normale Menschen, von einem Herrscher ganz zu schweigen; andererseits ermöglicht dies Li Yu, viel mehr Motive und Inspirationen für sein literarisches Schaffen zu entdecken. Nachdem er in den letzten Jahren seines Lebens als Gefangener im Norden gelebt hatte, schuf er eine große Menge von Liedern, die bis heute unsterblichen Ruhm gewonnen haben. Aber in solchen Liedern gibt es keine Reue über seine eigene politische Unfähigkeit und keine Sorge um das Schicksal seines Volkes. Im Gegensatz dazu sind vielmehr die Sehnsucht nach seinem früheren Hofleben und nach dem Vergangenen sowie das tiefe Nachdenken über das menschliche Leben zu finden.

Obwohl Li Yus Wehmut für normale Menschen ein bisschen borniert wirkt, ist sie so echt und schmerzlich berührend, dass sie leicht eine Klimax erreichen kann, wenn sie in der Dichtung zum Ausdruck kommt. Deshalb ist es kein Wunder, dass die Lieder Li Yus seit tausend Jahren die große Sympathie unzähliger Leser gewonnen haben und bis heute immer noch populär sind. Der Kommentar 17 in „Renjian Cihua“ lautet:

Die objektiven Dichter müssen Sachen in der Welt so viel wie möglich erfahren. Je tiefer sie die Welt beobachten, desto mehr und verschiedenartigere Materialien können sie sammeln. Dafür dienen die Autoren von „Die Räuber vom Liangshan-Moor“ und „Der Traum der roten Kammer“ als gute Beispiele. Die subjektiven Dichter brauchen nicht Vieles in der Welt zu erfahren. Je oberflächlicher sie die Welt beobachten, desto echter sind ihre natürlichen Gefühle. Li Yü ist solch ein subjektiver Dichter. (WANG 2004: 19; Übers. d. Verf.)

客观之诗人，不可不多阅世，阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒》、《红楼梦》之作者是也。主观之诗人，不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

Nach Wang Guowei könnten subjektive Dichter wie Li Yu die kindliche Einfachheit bewahren, die sie davor schützt, in verschiedene irdische Sorgen verwickelt zu werden. Dies ermöglicht ihnen, eine transzendente Sichtweise zu erhalten, so dass sie einen viel tieferen Einblick in die Objekte in der Welt haben könnten als normale Menschen. In den Augen von Wang gehörte Nalan Xingde zu solchen Dichtern und in seinem „Renjian Cihua“ schätzt er ihn hoch:

Nalan Xingde beobachtete Dinge mit natürlichen Augen und drückte seine Gefühle aus mit einer natürlichen Zunge. Er war dazu fähig, ehrlich und treu zu sein, da er gerade ins Kernland getreten und noch nicht vom Stil der Han-Leute verschmutzt worden war. Er ist der einzige hervorragende Poet seit der Nördlichen Song-Zeit gewesen. (WANG 2004: 54; Übers. d. Verf.)

纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已。

Nach Wang bewahrte Nalan Xingde als Manjur lebenslang die schlichten Denkens- und Verhaltensweisen und ein kindliches Herz und er wurde nicht von der negativen Seite des Han-Stils beeinflusst, die durch Manierismus und Falschheit gekennzeichnet war. Im Gegensatz zu vielen Han-Dichtern hatte er eine engere Beziehung zur Natur, deren Wesen er deutlicher sehen konnte. Das schlichte und echte Gefühl, die tiefen Erkenntnisse aus der Natur sowie die natürliche, ungekünstelte Ausdrucksweise leisten zusammen einen großen Beitrag zur Entstehung einer Serie von Meisterwerken Nalan Xingdes.

Es ist zu erwähnen, dass Wang Guowei nicht nur dem echten Gefühl eines Dichters große Bedeutung beimisst, sondern er legt auch große Aufmerksamkeit auf den Geist der Tragödie in der Dichtung. Darüber wird in Kommentar 18 in „Renjian Cihua“ diskutiert:

Nitzsche hat gesagt: „Unter allen literarischen Werken liebe ich diejenigen, die mit dem Blut des Autors geschrieben werden.“ Li Yus Lieder können als mit Blut geschrieben bezeichnet werden, und das Lied auf die Melodie „Yanshan Ting“ vom Daojun-Kaiser ist auch etwas ähnlich wie die Lieder Li Yus. Aber Daojun-Kaiser bringt nur die Wehmut über seine eigenen Erfahrungen zum Ausdruck, während Li Yu die Schuld der Menschheit auf sich nimmt, was uns an Buddha oder Jesus erinnert. Aus diesem Grund sind die Dichtung Li Yüs und diejenige Daojun-Kaisers nicht von gleichem Niveau. (WANG 2004: 20; Übers. d. Verf.)

尼采谓：“一切文学余爱以血书者。”后主之词，真所谓以血书者也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之感，后主则俨有释迦、基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

Die „mit dem Blut des Autors geschriebenen“ Werke beziehen sich auf die tiefste, echtste Wehmut des Autors. Dieser Begriff ist auf Schopenhauer zurückzuführen. Nach Schopenhauer stellt die Tragödie wegen der großen Wirkung und der Schwierigkeit der Leistung den Gipfel der Literatur und Kunst dar. Er stellt auch fest,

[...] daß der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden: denn hierhin liegt ein bedeutsamer Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseyns. Es ist der Widerstreit des Willens mit sich selbst [...] (SCHOPENHAUER 1977: 318)

Geprägt durch die Theorie Schopenhauers hält Wang Guowei die nicht zu erfüllenden menschlichen Begierden für den Grund für die Leiden: Es gibt fast keinen Menschen in der Welt, der alle seine Begierden erfüllen kann. Wenn eine Begierde erfüllt worden ist, folgt darauf eine neue. Ein solch tragischer Kreis hat fast kein Ende. Selbst wenn man alle Begierden erfüllen könnte, gerät man dann leicht ins Gefühl der Müdigkeit (WANG 1997a: 2). Deshalb hält Wang das menschliche Leben für ein Pendel, das zwischen Leiden und Müdigkeit schwingt (WANG 1997a: 2). Die Müdigkeit stellt auch eine Art von Leiden dar (WANG 1997a: 2). Sogar das Streben danach, das Leiden zu vertreiben, wird von Wang Guowei als eine andere Art von Leiden betrachtet. Nach ihm sind die Leiden das Wesen des Lebens und bilden mit dem Leben und der Begierde eine untrennbare Einheit. Erst wenn man einen gründlichen Einblick in die Leiden gewonnen hat, kann man echte „Werke mit dem Blut“ im Sinne Wang Guoweis schaffen. Es ist genau wie Schopenhauer festgestellt hat:

Der wahre Sinn des Trauerspiels ist die tiefere Einsicht, daß was der Held abbüßt nicht seine Partikularsünden sind, sondern die Erbsünde, d.h. die Schuld des Daseyns selbst:

[...]Da die größte Schuld des Menschen
Ist, dass er geboren ward. (SCHOPENHAUER 1977: 319)

Das aus den tiefen Erkenntnissen des menschlichen Lebens entstehende Gefühl ist so echt und mit so einer großen philosophischen Tiefe, dass es die Welt des Erhabenen erreichen kann. Mit solch einem Gefühl können sich Gefühlsduseleien oder gekünstelte Empfindsamkeit

niemals messen.

3.4.2. Ge vs. Bu Ge

Das Begriffpaar Ge 隔 & Bu Ge 不隔 gehört nicht zur chinesischen traditionellen Lyriktheorie: Es wurde von Wang Guowei geprägt. Obwohl manche Dichter echtes Gefühl haben, können sie es mangels guter literarischer Technik nicht lebendig und echt vermitteln, so dass die Leser das dargestellte Objekt nicht lebensecht empfinden können. In diesem Fall geht es um den Begriff Ge (verdeckenden Schleier haben), denn es geht den Lesern, als ob es einen Schleier zwischen dem Text und ihnen gäbe und es ist schwer für sie, volle Sympathie für den Dichter zu empfinden. Deshalb sagt man, dass das echte Gefühl allein für die Entstehung eines guten Gedichts mit Jingjie nicht reicht. Der Dichter muss über eine gute literarische Technik und die Fähigkeit verfügen, den Lesern sein Gefühl echt und lebendig zu vermitteln, damit die Leser die Empfindung haben, als ob sie es am eigenen Leibe erfahren hätten. Dies ist die zweite Voraussetzung für ein Gedicht mit Jingjie und nur so kann man erst sagen, dass dieses Gedicht keinen verdeckenden Schleier hat und in ihm von Jingjie die Rede ist. Die meisterhafte literarische Technik Song Qis und Zhang Xians zum Beispiel wird von Wang Guowei hochgeschätzt. Darum geht es in Kommentar 7 in „Renjian Cihua“:

„Auf den Astspitzen des roten Mandelbaumes lärmt der Frühlingswille.“

– durch das eine Schriftzeichen NAO (lärmen) wird hier die vollständige Offenbarung des CHING-CHIEH erreicht.

„Durch berstende Wolken kommt der Mond, die Blumen spielen mit ihren Schatten.“

– durch das eine Schriftzeichen NUNG (spielen) wird hier die vollständige Offenbarung des CHING-CHIEH erreicht. (KOGELSCHATZ 1986: 244)

“红杏枝头春意闹”，着一“闹”字而境界全出。“云破月来花弄影”，着一“弄”字，而境界全出矣。(WANG 2004: 9)

Diese von Wang zitierten Liedzeilen stammen jeweils von Song Qi und Zhang Xian. Mit diesen Liedzeilen will Wang demonstrieren, dass die Welt eines Gedichts nicht abhängig vom sprachlichen Aufwand ist und ein einziges Wort am rechten Ort die vollständige Offenbarung der Jingjie schaffen kann. Hier möchte Wang die Wichtigkeit der literarischen Technik eines Dichters betonen. In solcher Hinsicht sind Song Qi und Zhang Xian in Wangs Augen

zweifellos Meister, denn sie verleihen dem ganzen Text mit einer Serie von vertrauten Wörtern, besonders den umgangssprachlichen Wörtern Nao 闹 und Nong 弄 eine neue Ausdrucksfähigkeit und erzielen außergewöhnliche ästhetische Wirkung (KOGELSCHATZ 1986: 322). Nach dem Durchlesen der Lieder könnte vielleicht im Kopf der Leser eine Szene, dass die übermütigen Frühlingstriebe spektakeln oder die Blumen kokettierend mit dem Schatten spielen, auftauchen. Inzwischen assoziieren die Leser die volle Lebenskraft der Natur und empfinden sie mit Körper und Seele. Aus diesem Grund kann man sagen, dass diese Liedzeilen Jingjie haben, da es zwischen ihnen und den Lesern keinen verdeckenden Schleier gibt.

Einerseits legt die Jingjie-Theorie Wang Guowei in Anlehnung an die Theorie des Buddhismus großen Wert auf das menschliche Gefühl, wie vorher erwähnt worden ist, andererseits misst Wang der Intuition im Sinne der Kunst große Bedeutung bei. Er definiert den Begriff „Intuition“ wie folgt:

Intuition ist das, was unsere Sinnesorgane empfinden. Deshalb begrenzt sich der Wirkungsbereich der Intuition nicht nur auf das Objekt des Gesichtssinns, sondern die Objekte des Gehörsinns, des Geruchssinns, des Geschmackssinns und des Tastsinns gehören auch zur Intuition, wenn das Herz des Menschen zusammenwirkt. Dieser Begriff bezieht sich nicht nur darauf, was die Augen sehen. (WANG 1997c: 42; Übers. d. Verf.)
夫“Intuition”者，谓吾心直觉五官之感觉，故听、嗅、尝、触，苟于五官之作用外加以心之作用，皆谓之“Intuition”，不独目之所观而已。

Diese Definition des Intuitionsbegriffs im Sinne Wangs wird durch die philosophischen Theorien des Abendlandes geprägt. Wang hält die Intuition für ein Grundmerkmal der Kunst, von dem sowohl die literarische Schaffung als auch die Beurteilung abhängen (QIAN 2000: 62). Mit einer solchen Definition der Intuition sind die Kommentare 39 und 40 in „Renjian Cihua“ nicht schwer zu verstehen:

Obwohl diese Zeilen in den Liedern Jiang Kuis: „Die 24 Brücken sind noch hier. Der Schatten des kalten Mondes kräuselt sich auf den Wellen“; „Die einigen Gipfel sind einsam und trostlos sowie bereiten sich auf den Abend-Regen vor“; „Auf den hohen Bäumen erzählen Zikaden die Nachrichten des Abendwinds“ hinsichtlich der äußeren Form erhaben sind, empfinden die Leser einen verdeckenden Schleier zwischen ihnen selbst und diesen Zeilen. Es ist ähnlich wie, als ob man durch den Dunst Blumen

bewunderte. Der Mangel der Lieder über Landschaft von den Poeten wie Shi Dazu und Wu Wenying liegt im Wort „Ge“. Der prominente Stil der Nördlichen Song-Dynastie besteht nicht mehr nach der Verlegung nach dem Gebiet südlich des Yangtze-Flusses. Wirkt hier wirklich der Zyklus der Zeit? (WANG 2004: 41; Übers. d. Verf.)

白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声”、“数峰清苦，商略黄昏雨”、“高树晚蝉，说西风消息”，虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病，皆在一“隔”字。北宋风流，渡江遂绝。抑真有运会存乎其间耶？

Wenn man sich bei mir nach dem Unterschied zwischen Ge (verdeckenden Schleier zu haben) und Bu Ge (keinen verdeckenden Schleier zu haben) erkundigen würde, dann sage ich: Die Gedichte Xie Lingyuns haben keinen verdeckenden Schleier, während diejenigen Yan Yanzhis ein bisschen Schleier haben; die Gedichte Su Shis sind durch keinen Schleier verdeckt, während diejenigen Huang Tingjians durch einen Schleier etwas verdeckt sind. Die Vortrefflichkeit der Zeilen: „Frühlingsgräser wachsen neben dem Teich auf“; „Schwalben lassen ein bisschen Schlamm vom desolaten Balken abfallen“ liegt darin, dass sie keinen verdeckenden Schleier habe. Für das Lied geht es genauso. Nimmt man ein Lied von einem Poeten als Beispiel. Die erste Strophe des Lieds auf die Melodie „Shaonian You“ Ouyang Xius enthält diese Zeilen:

Ans Geländer mit zwölf Winkeln lehne ich mich im Frühling,
Ein helles Grün zieht sich bis zu den Wolken hin.
Tausend und tausend Meilen,
Der zweite Monat, der dritte Monat.
Dieses Grün stimmt mich wehmütig, weil es mich an seine Reise erinnert.

Da jedes Wort in diesen Zeilen direkt vor unseren Augen steht, haben sie sozusagen keinen verdeckenden Schleier. Aber wenn man zu den Zeilen „Neben dem Teich Xies, und an den Ufern Jiang Yans“ geht, empfindet man einen verdeckenden Schleier. [...] (WANG 2004: 42; Übers. d. Verf.)

问“隔”与“不隔”之别，曰：陶、谢之诗不隔，延年则稍隔矣。东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游》咏春草上半阙云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云。二月三月，千里万里，行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔。至云“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。

Man könnte feststellen, dass es Wang für Ge hält, wenn der Dichter die Emotion, die durch eine bestimmte Landschaft erregt wird, ausdrücken möchte, aber die Leser eine solche Emotion nicht mitfühlen lassen kann. Die in Kommentar 40 zitierte Gedichtzeile Xie Lingyuns stellt eine Szene der üppig wachsenden Gräser dar, aus der der Dichter seinen Gemütszustand hervortritt. In den darauf folgenden Liedzeilen Ouyang Xius wird eine Frühlingszene geschildert, in der üppige Frühlingsgräser, die unendlichen Abschiedsschmerz sowie tiefe Frühlingsmelancholie symbolisieren, sich bis zum Horizont

erstrecken. Sie stehen in starkem Kontrast zu der Einsamkeit und inneren Öde der Protagonistin. Man könnte sagen, dass das ausgedrückte Gefühl sowie die geschilderte Landschaft in den obengenannten Zeilen direkt vor den Augen der Leser stehen und für sie sehr anschaulich sind, so dass ihr Mitgefühl leicht geweckt werden kann. Aus diesem Grund haben solche Zeilen sozusagen keinen verdeckenden Schleier und sind von Welt.

Im Gegensatz zu den Dichtern wie Xie Lingyun und Ouyang Xiu vermisst Wang Guowei bei Jiang Kui einen anschaulichen Inhalt der Lieder, obwohl er die äußere Form der Lieder Jiangkuis für vorbildlich hält. In den in Kommentar 39 zitierten Zeilen Jiang Kuis wird der Mond als gefühlslos und kalt geschildert, dem die Katastrophen in der menschlichen Welt völlig egal sind, um die Szene nach dem Krieg und die innerliche Öde des Dichters zum Ausdruck zu bringen. Die Gipfel werden von Jiang Kui aus einer ganz subjektiven Sicht als „einsam und trostlos“ dargestellt, die „sich auf den Abend-Regen vorbereiten“, um die aus der Besinnung auf das Altertum entstehende „Melancholie“ zu vermitteln. Als ein Symbol für Heimweh können Zikaden wie Menschen sprechen und die „Nachricht des Westwinds“ erzählen, was für die Leser allzu abstrakt und schwer zu verstehen ist. Obwohl Jiang Kui sich um eine originelle Darstellungsweise bemüht, kann seine Sprache eigentlich nicht wirklich ihr vermeintliches Objekt erreichen 无一语道著 (WANG 2004: 40). Das heißt, dass seine Sprache sich nicht in anschauliche Vorstellungen umsetzen lässt und ein verdeckender Schleier zwischen ihr und den Lesern entsteht. Da sich Jiang Kui bei der Schaffung der Dichtung von übermäßiger Leidenschaft lenken lässt, so dass er die Beschränkungen der Natur vergisst und stur seine Emotion bis zu den Dingen der äußerlichen Welt ausdehnen lässt, wirkt seine Dichtung in gewissem Ausmaß verschleiert, affektiert und nicht echt genug. Deshalb macht Wang Guowei die folgenden Kommentare:

Hinsichtlich der äußeren Form der Lieder kann von der Vergangenheit bis zur Gegenwart kein Lieddichter sich mit Jiang Kui messen. Ich bedauere nur, dass er sich nicht genügend Mühe gegeben hat, um das Problem Idee & Wirklichkeit⁵ so gut wie möglich zu behandeln, so dass seine Lieder keinen Geschmack jenseits der Worte und keinen Klang jenseits der Saiten haben. Aus diesem Grund kann er nicht zu den Poeten der ersten Klasse gezählt werden. (WANG 2004: 44; Übers. d. Verf.)

⁵ Diese Übersetzungen von Yi 意 und Jing 境 stammen von Kubin. Siehe KUBIN 1976: 54.

古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，弦外之响，终不能与于第一流之作者也。

Wenn ein großer Dichter sein Gefühl zum Ausdruck bringt, dann sollte es herzerfrischend sein; wenn er eine Landschaft schildert, dann muss sie den Funktionsbereich des Gehörsinns und Gesichtsinns erweitern. Seine Sprache rutscht aus seinem Mund heraus und ist ungekünstelt, da das von ihm Gesehene echt ist und sein Verständnis dafür tief ist. Dies gilt sowohl dem Gedicht als auch dem Lied. Wenn man mit solch einem Maßstab die Werke von allen Zeiten beurteilt, dann könnte man keinen großen Fehler machen. (WANG 2004: 58; Übers. d. Verf.)

大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其词脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者，可无大误矣。

Allen obigen Kommentaren aus „Renjian Cihua“ kann man entnehmen, dass das Gefühl mit einfacher Echtheit ausgedrückt werden sollte. Was die Beschreibung der Landschaft angeht, sollte die Sprache so anschaulich sein, dass sie die Landschaft direkt vor die Augen der Leser bringen kann. Dies stellt eine unentbehrliche Voraussetzung dafür dar, dass das Gedicht keinen verdeckenden Schleier hat. Es ist zu betonen, dass die Verwendung übermäßiger Metaphern oder Anspielungen dazu führen kann, dass die Sprache der Dichtung nicht anschaulich genug ist. Dafür dient die in Kommentar 40 zitierte Liedzeile „Neben dem Teich Xies, und an den Ufern Jiang Yans“ als Beispiel: Wegen der Verwendung übermäßiger Anspielungen sind diese Zeilen so obskur und unanschaulich, dass sie nur einen obskuren Anblick der Gräser bieten, aber nicht ihr inneres Wesen erfassen können. Man könnte sagen, dass die Begriffe Ge & Bu Ge in gewissem Ausmaß durch die Theorie Schopenhauers geprägt sind. In „Die Welt als Idee und Vorstellung“ gibt es die folgende Feststellung:

[...] ein sehr schöner Mensch, wenn er zugleich Geschmack hätte und auch demselben folgen dürfte, am liebsten beinahe nackt, nur nach Weise der Antiken bekleidet, gehen würde; – eben so nun wird jeder schöne und gedankenreiche Geist sich immer auf die natürlichste, unumwundenste, einfachste Weise ausdrücken, bestrebt, wenn es irgend möglich ist, seine Gedanken Andern mitzuteilen, um dadurch die Einsamkeit, die er in einer Welt wie diese empfinden muß, sich zu erleichtern: umgekehrt nun aber wird Geistesarmuth, Verworrenheit, Verschrobenheit sich in die gesuchtesten Ausdrücke und dunkelsten Redensarten kleiden, um so in schwierige und pomphafte Phrasen kleine, winzige, nüchterne, oder alltägliche Gedanken zu verhüllen, [...] So verlegen wie dieser, wenn er nackt gehen sollte, wäre macher Autor, wenn man ihn zwänge, sein so pomphaftes, dunkles Buch in dessen kleinen, klaren Inhalt zu übersetzen. (SCHOPENHAUER 1977: 291)

Aus diesem Text kann man ablesen, dass Schopenhauer großen Wert auf die Einfachheit, Echtheit und Natürlichkeit der literarischen Werke legt. Dies demonstriert weiter die Ansicht Wang Guowei: Ge steht für Unanschaulichkeit, Obskurität und Mittelbarkeit. Am wichtigsten ist, dass Ge auf Unechtheit deutet, während Bu Ge Echtheit bedeutet.

3.5 Jingjie-Theorie James Liu

In der Neuzeit gibt es sowohl in China als auch im Westen viele Gelehrte, die sich mit der Theorie Wang Guowei beschäftigt haben. Zu ihnen gehört James Liu, der Wangs Theorie weiterentwickelt und einen großen Beitrag zur Forschung der traditionellen chinesischen Literaturtheorie geleistet hat.

In Anlehnung an Wangs Jingjie-Theorie definiert Liu Jingjie wie folgt:

To put it slightly, this ‘world’ is a fusion of emotion and scene. Each poem embodies a world of his own, be it great or small, lofty or trivial, remote or familiar; but as long as the poetry is genuine, it will transport us into his special world, to make us see certain things and feel certain emotions – in short, to experience in our imagination a particular state of being which we may or may not have experienced in real life. (LIU 1956: 280)

Nach Liu ist Welt eine Vereinigung von Landschaft und Gefühl. Hier bezieht sich „scene“ nicht nur auf die Landschaft im engeren Sinne oder die Objekte in der Natur, sondern auch auf Ereignisse und Taten; „emotion“ nicht nur auf Gefühle, sondern auch auf Gedanken, Erinnerungen, Empfindungen und Phantasien (KUBIN 1976: 54). Aufgrund Wangs Theorie über ich-hafte und ich-lose Welten unterteilt Liu die ich-lose Welt weiter in zwei verschiedene Kategorien. Das heißt, dass es für ihn in der chinesischen traditionellen Dichtung drei Welten gibt (LIU 1956: 281). Im Folgenden werden diese drei Welten exemplifiziert werden.

In der ersten Welt bringt der Dichter durch die Darstellung der Landschaft sein Gefühl zum Ausdruck und alle Bestandteile der Landschaft werden durch sein subjektives Gefühl gefärbt. In dieser Welt nimmt das Gefühl eine dominierende Stellung ein und die Landschaft ist seine Dienerin. Das heißt: Was der Dichter wahrnimmt, ist durch sein Gefühl bestimmt. Bei vielen

Dichtern in der chinesischen Literaturgeschichte zum Beispiel Li Yu 李煜, Yan Jidao 晏几道 oder Nalan Xingde kann man solchen Gedichten der ersten Welt begegnen. Man könnte sagen, dass die meisten Gedichte Nalan Xingdes die erste Welt aufweisen. Für diese Welt dienen die folgenden Lieder als Beispiele:

Mondsichel im Dämmerlicht, ein Pavillon.
Vertrautes Gespräch wendet die Seele und macht leicht trunken.
Kennt man wirklich das Herz anderer Menschen?
Alter Haß und neue Liebe folgen einander.
Wer sieht sie?
Wer sieht sie?
Auf Korallenkissen die roten,
glitzernden Tränenspuren. (Martin Gimm in DONATH 1965: 121)
纤月黄昏庭院。语密翻教醉浅。知否那人心，旧恨新欢相半。谁见。谁见。珊枕泪痕红泫。(NALAN 2011b: 15)

Im Schein der Lampe eine Weile trunken ohn´ Erwachen.
Mein Kummer gleicht dem Frühlingsträumen: sich scheuend klar zu schauen.
Der Mond im Dunst der Wasserwolken,
Regen vorm Fenster draußen.
Nur Rauschen, Rauschen.
Bei Gram, der lange Zeit schon währt, macht ein Zuviel leicht stumpf.
Jetzt ist es wahrhaft schon so weit, dass Gefühl mich nicht mehr plagt.
Das Feldhuhn hör ich klagen ringsum, einmal in kurzen,
Einmal in langen Abständen. (Martin Gimm in DONATH 1965: 125)
一霎灯前醉不醒。恨如春梦畏分明。淡月淡云窗外雨，一声声。人道情多情转薄，而今真个不多情。又听鹧鸪啼遍了，短长亭。(NALAN 2011b: 338)

Beide Texte sind typisch für die erste Welt. Im ersten Text geht es um die Sehnsucht nach einer früheren Liebesbeziehung. Die ersten zwei Zeilen stellen eine schöne Szene dar, in der der Dichter ein süßes Rendezvous mit seiner Geliebten hat. Die allgemeinen Objekte: Mondsichel, Dämmerlicht und Pavillon tragen eine intime Färbung, die dem Seelenzustand des Dichters entspricht, der von der Liebe leicht berauscht ist. In den Versen 3 – 4 wendet sich die Stimmung: Der Dichter wacht aus süßer Erinnerung auf und hat keine andere Wahl, als sich der harschen Realität zu stellen: Er und die frühere Geliebte sind jetzt geschiedene Menschen. Aber er sehnt sich immer noch so sehr nach ihr, dass er zu vermuten beginnt, ob sie, wie er auch, noch von der Sehnsucht nach der alten Liebe geplagt wird oder eine neue Liebe begonnen und ihn vergessen hat. Solch eine bittere Stimmung erreicht in den letzten

beiden Zeilen eine Klimax. Der Ausdruck „Tränen auf dem Kissen“ dient dazu, das Gefühl von Wehmut des Dichters zu unterstreichen.

In dem zweiten Text kommt der Abschiedsschmerz zum Ausdruck. In den ersten zwei Versen wird das traurige Gefühl des Dichters dargestellt. Dieses Gefühl ist für ihn so schmerzlich, dass er sich scheut, sich ihm zu stellen und lieber betrunken bleiben will. In den letzten Zeilen der ersten Strophe werden einige Objekte in der Natur, die durch die Trauer des Dichters gefärbt und einer „melancholischen“ Stimmung unterworfen werden, beschrieben. In den ersten zwei Zeilen der zweiten Strophe kommt das Gefühl direkt zum Ausdruck: Da der Dichter schwer unter der Wehmut gelitten hat, ist er jetzt schon stumpf gegenüber dem Abschiedsschmerz. Der Dichter erzählt in einem selbstironischen Ton seine Empfindung gegenüber dem Abschiedsschmerz, aber durch diese Ausdrucksweise wird seine tiefe Wehmut unterstrichen. In den letzten zwei Zeilen dieses Liedes geht es wieder um eine Landschaft. Objekte wie Feldhuhn, Pavillon⁶ stellen in der chinesischen traditionellen Kultur die Symbole für Abschiedsschmerz dar, deshalb herrscht in dieser Landschaft eine starke „melancholische“ Stimmung vom Abschiedsschmerz, die das Thema des Liedes hervorhebt. Die größte Ähnlichkeit dieses Liedes mit dem ersten liegt darin, dass die Landschaft eine subjektive Färbung hat. Sie ist Dienerin des Gefühls und dient dazu, das Gefühl hervorzuheben.

Die zweite Welt der Dichtung ist diejenige, in der die Landschaft aus einer objektiven Sichtweise dargestellt wird (LIU 1956: 283). Die Objekte in der Landschaft entsprechen objektiv dem Gefühl, aber werden ihm nicht untergeordnet. Das heißt, dass in dieser Welt die Stellung der Landschaft und die des Gefühls ebenbürtig sind (KUBIN 1973: 56). Die Landschaft spiegelt das Gefühl wider, ohne die eigene Objektivität zu verlieren. In diesem Sinne ist der von T. S. Eliot geprägte Ausdruck „objective co-relative“ geeignet, um die Beziehung der Landschaft zum Gefühl zu beschreiben (LIU 1956: 283). Des Weiteren ist die Dichtung mit der zweiten Welt dadurch charakterisiert, dass die poetische Wirkung durch

⁶ Seit der Han-Dynastie hat an allen großen Wegen alle zehn Meilen ein großer und alle fünf Meilen ein kleiner Pavillon gestanden. In diesen Pavillons konnten Menschen eine Rast machen oder sich voneinander verabschieden.

Andeutungen und Assoziationen erreicht wird (LIU 1956: 283 – 284). Ein anderes Charakteristikum einer solchen Dichtung ist, dass sie Elemente des erzählenden Dramas enthalten könnte (LIU 1956: 286). Diese Art Dichtung soll an den folgenden Liedern Nalan Xingdes konkretisiert werden:

Gestützt auf ein Kissen in der Ecke

Schließ ich das rote Fenster.

Mein Traum trägt mich nach dem Süden des Stromes:

Ein Haus auf dem Bo-shan-Berg, das die Düfte des Tschen-shui-Wassers umgeben.

Mit durchnäßigem Rock kehr ich am Abend heim und setz mich gedankenversunken.

Sanfter Dunst umringt das blaulichtige Dämmern.

Der Mond, unendlich fern. (Martin Gimm in DONATH 1965: 122)

欹角枕,掩红窗。梦到江南,伊家博山沉水香。浣裙归晚坐思量。轻烟笼浅黛,月茫茫。

(NALAN 2011b: 144)

Einsam, im Rücken verlöschende Sonne, besteig ich den kleinen Altan.

Wo ist das Haus mit dem Klang einer Flöte aus Jade, zaghaft und sacht?

Eine Reihe weißer Wildgänse flüchte über den schwingenden Tag.

Wieviel abgefallene gelbe Blumen decken die Erde im Herbst?

Schreckliches Gleichmaß der Zeit.

Quälendes Auf und Ab.

Üppige Blüten zerrinnen wie Wasser, das im Traum sich nach Osten kehrt.

Leben unter Menschen besteht aus dem Ertragen von Enttäuschung und Schmerz.

Niemand am alten Gestade von Heng-tang fragt nach vergangener Lust. (Martin Gimm in DONATH 1965: 123)

独背斜阳上小楼。谁家玉笛韵偏幽。一行白雁遥天暮,几点黄花满地秋。惊节序,叹沉浮,秣华如梦水东流。人间所事堪惆怅,莫向横塘问旧游。(NALAN 2011b: 223 – 224)

Der erste Text bringt die Sehnsucht des Dichters nach einer Frau zum Ausdruck. In den ersten zwei Zeilen wird das schläfrige, träge Bild des Dichters geschildert, der unter der Sehnsucht leidet und nichts Anderes tun möchte als schlafen. In dieser Szene spiegelt sich eine leichte „melancholische“ Stimmung wider. Von der dritten Zeile bis zur letzten wird die Szene im Traum des Dichters beschrieben. Durch die Verwendung einer Serie von Symbolen: Süden des Stromes, Haus auf den Bo-shan-Berg, Düfte des Tschen-shui-Wassers, Rock, sanfter Dunst, blaulichtiges Dämmern und Mond zeigt der Dichter uns eine Lebensszene der Frau, nach der er sich sehnt. In dieser Landschaft, die auf ihre elegante Lebensweise und ihren feinen Geschmack verweist, herrscht eine schemenhafte, „melancholische“ Stimmung. Aus

dieser Darstellung kann man die tiefe Liebe für diese Dame ablesen. Obwohl der Dichter sein Gefühl nicht direkt zum Ausdruck bringt, lässt er uns durch seine Landschaftsbeschreibung, die Elemente des erzählenden Dramas enthält, seine Einsamkeit sowie Sehnsucht lebensecht empfinden.

In der ersten Strophe des zweiten Texts geht es darum, was der Dichter hört und sieht, als er beim Sonnenuntergang den kleinen Altan besteigt und in die Ferne blickt. Die Fernsicht wird geschildert und ist typisch für die Herbstlandschaft. Durch diese Szene kann man kaum feststellen, welche Art Gefühl der Dichter eigentlich ausdrücken möchte. In der zweiten Strophe kommt das wehmütige Gefühl des Dichters für den Wechsel der Jahreszeiten und das Auf und Ab in der irdischen Welt, sowie für die Vergänglichkeit der Zeit und die Unwiederbringlichkeit der vergangenen schönen Sachen zum Ausdruck (SHENG in NALAN / SHENG 1986: 76). Wenn man zur ersten Strophe zurückgeht, kann man sehen, dass die Landschaft in dieser Strophe mit dem Gefühl in der zweiten Strophe in guter Übereinstimmung steht. Die verlöschende Sonne steht nicht nur für das Ende eines Tages, sondern auch für den Untergang. Der zaghafte und sachte Klang einer Flöte dient dazu, eine kalte, einsame Stimmung hervorzuheben. In der chinesischen traditionellen Kultur stellen Wildgänse und gelbe Blumen die Symbole für Herbst dar. Übrigens symbolisieren Wildgänse das Heimweh und abgefallene gelbe Blumen die Vergänglichkeit der Zeit und der schönen Sachen. Durch die Verwendung dieser Symbole wird eine Atmosphäre der Kälte, Öde und Traurigkeit gebildet. Diese Atmosphäre spiegelt das Gefühl wider, ohne dass die Landschaft durch das subjektive Gefühl des Dichters gefärbt wird und ihre eigene Objektivität verliert. Deshalb kann man sagen, dass dieses Lied, ähnlich wie das erste, typisch für die zweite Welt ist.

Die dritte Welt charakterisiert sich dadurch, dass in ihr die Landschaft und das Gefühl miteinander verschmolzen und voneinander untrennbar sind (LIU 1956: 287). Im Gegensatz zur ersten oder zweiten Welt, wo der Dichter entweder ein subjektives oder ein objektives Bewusstsein hat, taucht in der dritten Welt das Bewusstsein des Dichters im Kosmos unter und verliert seine Identität (LIU 1956: 287). Es gibt keine Trennung mehr zwischen der

Außenwelt und der Innenwelt des Dichters und sein Pulsschlag steht im Einklang mit dem der Natur. Deshalb herrschen in dieser Welt nur reine Stille, Harmonie und Friedlichkeit. Der Dichter versinkt in die selbst-vergessene Kontemplation. Er betrachtet die Natur nicht von außen, da er ein Bestandteil der Natur ist (KUBIN 1973: 57).

In der chinesischen Literaturgeschichte gibt es viel weniger Gedichte der dritten Welt als Gedichte der ersten oder zweiten Welt. Nach James Liu stellt Wang Wei 王维 einen hervorragenden Vertreter für die Gedichte der dritten Welt dar. Wang Wei kannte sich gut mit dem Chan-Buddhismus aus und er selbst war auch ein frommer Chan-Buddhist. Dies ermöglichte ihm, sich von vielen irdischen Gedanken wie Sorgen, Grillenfangs usw. zu befreien und leicht einen Zustand der selbst-vergessenen Kontemplation zu erreichen. Deshalb sind viele Gedichte Wang Weis vom Chan-Buddhismus geprägt und dafür dient das Gedicht „Vogelstimmen-Tal“ 鸟鸣涧⁷ als ein gutes Beispiel. In diesem Gedicht wird die stille, harmonische Atmosphäre in der Natur, die in Übereinstimmung mit der inneren Friedlichkeit und Muße steht, lebhaft dargestellt. Das Bewusstsein des Dichters erlischt. Er integriert sich völlig in die Natur und versinkt in selbst-vergessene Kontemplation. Deshalb kann man aus diesem Gedicht keine Spur von Gefühl, sondern nur reine Harmonie ablesen.

Ähnlich wie Wang Wei kannte auch Nalan Xingde sich gut mit dem Buddhismus und Taoismus aus. Aber aus verschiedenen Gründen konnte er kaum von der Welt frei werden und die Trennung zwischen Innen- und Außenwelt aufheben (Gründe dafür werden in Kapitel 4 erklärt werden). Es ist festzustellen, dass es unter den über 300 überlieferten Liedern Nalans nur vereinzelte Gedichte gibt, die die dritte Welt aufweisen oder in gewissem Ausmaß etwas mit ihr zu tun haben. Das folgende Lied ist ein typisches Beispiel:

Im Abendrot zieht er die Angel zurück und rudert nach Hause.
Die Herbstbrise weht, um die Lotos zu stutzen.
Er, mit voller Muße,
Leichter Dunst, liegt über dem Wasser.
Der Klang der Flöte wird immer ferner, bis er im Röhricht verschwindet. (NALAN 2011b: 323; Übers. d. Verf.)

⁷ Siehe Kapitel 2.2.2.

收却纶杆落照红。秋风宁为翦芙蓉。人淡淡，水濛濛。吹入芦花短笛中。

Dieser Text ist sozusagen untypisch für den Stil Nalan Xingdes. In ihm wird eine Szene dargestellt, in der der Fischer das Fischen beendet und heimkehrt. In dieser Szene herrscht eine müßige, stille Atmosphäre, und alle Objekte in der Landschaft: Fischer, Abendrot, Herbstbrise, Lotos, Dunst, Wasser, Klang der Flöte und Röhricht stehen in guter Harmonie miteinander. Anders als in vielen anderen Gedichten stellen in diesem Gedicht Abendrot und Herbstbrise keine Symbole für Trauer dar. Es ist so natürlich für sie da zu sein wie es für den Fischer natürlich ist, heimzukehren. Besonderes Augenmerk ist darauf zu richten, dass der Dichter die Dinge nicht von außen betrachtet. Er befindet sich mitten unter ihnen und sie sind unterschiedslos. Deshalb ist es sinnlos zu fragen, ob er der Fischer ist oder nicht. Er ist sowieso ein Bestandteil der Natur. Der Dichter genießt die Harmonie und müßige Stimmung in der Welt und versinkt in selbst-vergessene Kontemplation. Man könnte sagen, dass die Entstehung dieses Liedes einerseits auf die Ideologie Nalans, die durch Buddhismus und Taoismus geprägt ist, zurückzuführen ist, andererseits von seinem Wesen, die Natur zu lieben, abhängt.

James Liu stellt auch fest, dass es keine starre Grenze zwischen den oben diskutierten drei Welten gibt: Ein Gedicht könnte zum Beispiel aus verschiedenen Perspektiven gesehen sowohl die erste als auch die zweite Welt enthalten, oder verschiedene Teile in einem Gedicht könnten eine eigene andere Welt aufweisen.

Im Allgemeinen hat James Liu einen großen Beitrag zur Entwicklung der chinesischen Literaturtheorie geleistet und seine Jingjie-Theorie stellt ein wichtiges Beurteilungskriterium für die Dichtungsanalyse dar.

4. Vergleichende Untersuchung von Nalan Xingde und Joseph von Eichendorff

In den obigen Kapiteln sind der Melancholie-Begriff in den kulturellen Kontexten des Abendlandes sowie Chinas und der Jingjie-Begriff behandelt worden. Aufgrund dieser Forschung wird in diesem Kapitel die vergleichende Untersuchung von Nalan Xingde und Joseph von Eichendorff durchgeführt werden, um einerseits die obengenannten Begriffe, Melancholie und Welt, weiter zu konkretisieren und andererseits einen tieferen Einblick in diese beiden Literaten zu gewinnen.

Obwohl die Melancholie in diesem Kapitel nicht als ein psychologisches, sondern als ein literarisches Phänomen behandelt wird, werden manche Theorien Sigmund Freuds herangezogen werden. Beruhend auf diesen Theorien und den Definitionen des Melancholie-Begriffs aus den in Kapitel 2 erwähnten Lexika hält die Verfasserin die Melancholie für einen Seelenzustand, der in vielen literarischen Werken des Abendlandes dargestellt worden ist und sich durch Gefühle wie Langeweile, Überdruß, Interesselosigkeit, innere Erstarrung, Hoffnungslosigkeit, endlose Sehnsucht etc. charakterisiert. Nach Freud stellt sie ähnlich wie die Trauer die „Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts“ (FREUD 1999: 431) dar, aber es gibt zwischen ihnen einen wesentlichen Unterschied. Ein trauriges Gefühl gilt immer einem konkreten Objekt und kann nach einem gewissen Zeitraum überwunden werden. Wenn man das verlorene Objekt wieder erhalten könnte, sollte man seine Trauer überwinden können. Ein Mensch zum Beispiel befindet sich in der Ferne und sehnt sich nach seiner Heimat. Diese Sehnsucht ist ein trauriges Gefühl, das durch die Heimkehr überwunden werden kann. Die Melancholie ist häufig länger und fester verwurzelt als die Trauer. Im Vergleich mit der Trauer ist sie viel schwerer zu überwinden: Sie gilt nicht einem konkreten Objekt. Der Melancholiker fühlt sich, als ob etwas verloren ist und hat starke, endlose Sehnsucht nach dem Verlorenen, aber er weiß nicht genau, was verloren ist. Man kann sagen, dass die Ursachen der Melancholie viel komplizierter als diejenigen der Trauer sind.

4.1 Über Nalan Xingde

Nalan Xingde zählt zu den wichtigsten Literaten in der Geschichte Chinas. Als Lieddichter ist er nicht nur für den hohen Stil seiner Lieder, sondern auch für die bodenlose „Melancholie“, die die meisten seiner Lieder durchdringt und schmerzlich berührend ist, berühmt. In den folgenden Abschnitten werden die Gedankenwelt Nalans und die Welt der „Melancholie“ in seinen Liedern erörtert werden.

4.1.1 Biographie und Werke Nalan Xingdes

Nalan Xingde (1655 – 1685) ist einer der wichtigsten Literaten der Qing-Dynastie und sein ursprünglicher Name ist Nalan Chengde 纳兰成德. Er ist der älteste Sohn Nalan Mingzhus 纳兰明珠, der einer der mächtigsten Staatsbeamten der Qing-Dynastie ist. Der genealogische Ursprung Nalan Xingdes ist mongolisch und sein Urgroßvater ist Gintaisi 金台什, der Führer des Nara-Stammes. Dieser Stamm wurde von Nurhaci 努尔哈赤, dem Begründer der Qing-Dynastie, unterworfen und angesichts der Niederlage verbrannte Gintaisi sich selbst. Da seine Schwester vorher Nurhaci geheiratet hatte, wurden die Mitglieder seiner Familie nicht ausgerottet. Außerdem wurden sie ins Gelbe Banner 正黄旗 eingeordnet. Da Gintaisis Schwester die leibliche Mutter des Taizong 太宗-Kaisers der Qing-Dynastie ist, kann man sagen, dass die Nalan-Familie mit dem Qing-Kaiserhof verwandt ist. Wegen seiner Tüchtigkeit genoss Nalan Mingzhu das Vertrauen und die Gunst des Kangxi 康熙-Kaisers und wurde allmählich eine der wichtigsten Personen der herrschenden Klasse der Qing-Dynastie.

Ähnlich wie andere manjurische Jugendliche lernte Nalan Xingde von klein auf Reiten und Bogenschießen und war in beiden gut bewandert. Die aristokratische Stellung Nalan Xingdes ermöglichte ihm eine Jugend voller Muße, die eine günstige Voraussetzung für sein literarisches Schaffen darstellt. Außerdem ermöglichten ihm die Macht und der Einfluss seines Vaters, sich mit vielen berühmten Gelehrten und Literaten zu befreunden. Als Nalan Xingde 19 Jahre alt war, war er schon wegen seiner eigenen literarischen Fähigkeit von vielen Gelehrten geehrt worden. Im Jahr 1672 erhielt Nalan Xingde den Titel des Magisters 举人, aber im folgenden Jahr wurde er wegen Krankheit gehindert, an der Palastprüfung

teilzunehmen, die der letzte und wichtigste Teil der Beamtenprüfung ist (HUANG in NALAN / HUANG 1984: 213). Um die eigenen Kenntnisse zu vertiefen und sich auf die in drei Jahren stattfindende Beamtenprüfung gut vorzubereiten, nahm Nalan Xingde Xu Qianxue 徐乾学 zum Lehrmeister, der sich große Mühe gab, die Kenntnisse Nalan Xingdes zu erweitern und seinen Ruhm zu vergrößern. Im Jahr 1676 gelang es Nalan Xingde, den Doktor 进士-Titel zu erhalten, aber der Kaiser Kangxi ernannte ihn zum Offizier der Leibgarde, der von der dritten Rangklasse ist, statt ihm die Stellung eines Zivilbeamten zu geben. Da Nalan Xingde und der Kaiser Kangxi ein ähnliches Alter hatten und er Loyalität und großes Talent in sich vereinte, stand er bei Kaiser Kangxi immer in Gunst und genoss sein großes Vertrauen. Jedes Mal, wenn der Kaiser ausging, muss Nalan Xingde ihn begleiten. Nach kurzer Zeit wurde Nalan Xingde zum Offizier der ersten Rangklasse befördert.

Als Offizier der Leibgarde war Nalan Xingde bis zu seinem Tod mit Arbeit überhäuft. Zuerst hatte er die Aufgabe, den Kaiserpalast zu bewachen. Zweitens musste er Kaiser Kangxi auf verschiedenen Reisen begleiten. Er unternahm zum Beispiel eine große Zahl von solchen Reisen im Umkreis von Beijing. Außerdem musste er gemäß den Befehlen des Kaisers Inspektionsreisen machen. Im Jahr 1684 zum Beispiel unternahm der Kaiser Kangxi in Begleitung Nalan Xingdes eine Inspektionsreise, die in der Geschichte Chinas sehr berühmt ist, ins Gebiet südlich des Yangzi-Flusses, um den Wasserbau und das Ausmaß der anti-manjurischen Volksstimmungen zu inspizieren. Auf dieser Reise traf Nalan Xingde viele alte Freunde und schuf zehn Lieder auf die Melodie „Yi Jiangnan“ 忆江南, die zu den repräsentativen Werken Nalan Xingdes gehören. Gemäß den Befehlen des Kaisers Kangxi unternahm Nalan Xingde vielmals Inspektionsreisen in den Norden Chinas. Im Jahr 1672 zum Beispiel ging er zusammen mit dem General Lang Tan 郎谈 ins Gebiet am Amur-Fluss. Das Ziel dieser Reise war, die militärischen Aktivitäten der Russen zu inspizieren und den Kontakt mit dort ansässigen nationalen Minderheiten herzustellen, um die Qing-Dynastie auf die potentiellen Invasionen der russischen Truppen gut vorzubereiten (SHENG 1986b: 4). Im Jahr 1686 wurden die Russen von den Qing-Truppen vollständig besiegt und im Jahr 1689 wurde der „Vertrag von Nertschinsk“ 尼布楚条约 zwischen den Russen und der Qing-Dynastie geschlossen, der für den Frieden im nördlichen Grenzgebiet Chinas sehr bedeutsam war. Im

Jahr 1685 ging Kaiser Kangxi zu den östlichen Gräbern des Kaiserhofs, aber Nalan Xingde wurde wegen Krankheit daran gehindert, ihn zu begleiten (CARPENTER 1983: 103). Etwa einen Monat später starb Nalan Xingde an Lungenentzündung. Sieben Tage vor seinem Tod hielt er noch zu Hause eine Gesellschaft und einige Freunde von ihm wurden eingeladen. Er schuf ein Gedicht mit dem Titel „An die Magnolia-Coco-Blumen“咏夜合花, in dem eine bedrückte Stimmung zum Ausdruck gebracht wird.

Als Nalan Xingde 19 Jahre alt war, heiratete er die Tochter von Lu Xingzu 卢兴祖, dem damaligen Statthalter von Guangdong 广东 und Minister für Militärwesen. Etwa drei Jahre später starb seine Frau bei der schwierigen Geburt ihres gemeinsamen Sohnes. Da Nalan Xingde und seine Frau ein liebendes Paar waren, war er von ihrem Tod so schmerzlich berührt, dass er sich in seinen restlichen Lebensjahren nicht aus dem seelischen Schmerz herauswinden konnte. Er schuf eine große Menge von Liedern, um sich an das frühere glückliche Eheleben zu erinnern und seiner früh verstorbenen Frau nachzutruern. Die meisten dieser Lieder sind tief beeindruckend und von hohem literarischem Niveau. Nach dem Tod seiner Frau nahm er sich eine Konkubine mit dem Familiennamen Yan 严 und heiratete schließlich eine Frau mit dem Familiennamen Guan 官, deren Vater ein Vorgesetzter Nalan Xingdes war. Mit den obengenannten drei Frauen hatte Nalan Xingde insgesamt 3 Söhne und vier Töchter. Nach manchen inoffiziellen Geschichtsbüchern hatte Nalan Xingde auch einige Geliebte, deren Bilder man in seinen Liedern finden kann. Die berühmteste unter diesen Frauen ist Shen Wan 沈宛, die Nalan Xingde durch die Vermittlung eines Freundes kennenlernte und die selbst auch eine berühmte Dichterin war.

Im Leben und Werk Nalan Xingdes spiegeln sich die politischen Ideen des Kaisers Kangxi wider, der großen Wert auf die Weiterentwicklung der militärischen Stärke, die Entwicklung der traditionellen Kultur der Han-Nationalität und die Förderung der Einigkeit zwischen den Manjuren und den Han-Leuten legte. Sowohl Nalan Xingde als auch Nalan Mingzhu verhielten sich sehr freundlich gegenüber den Intellektuellen der Han-Nationalität. Am Anfang der Qing-Dynastie hatte sich der Gegensatz zwischen den Manjuren und den Han-Chinesen sehr verschärft, da sich die Han-Chinesen nach dem Untergang der

Ming-Dynastie von den Manjuren geknechtet fühlten. Angesichts dieser Situation schlug Nalan Mingzhu dem Kaiser vor, eine Art von Politik zu betreiben, um die Han-Chinesen aus der Lage, dass sie ungerecht behandelt und sogar tyrannisiert wurden, zu befreien. Nalan Mingzhu war überzeugt, dass die Manjuren Konfuzius sowie den Konfuzianismus, der für das Regieren eines feudalen Reiches unentbehrlich ist, verehren und die traditionelle Kultur der Han-Chinesen respektieren müssten. Darin stimmte Kaiser Kangxi mit ihm überein und traf viele Maßnahmen, um die Verbreitung des Konfuzianismus und der traditionellen Kultur der Han-Chinesen zu fördern. Solche Maßnahmen waren in großem Ausmaß dafür hilfreich, die Sympathie der Han-Chinesen zu gewinnen und die Spannungen zwischen der Han-Nationalität und der manjurischen Nationalität abzubauen. Nach Nalan Mingzhu sollte der Kaiserhof die fähigen Intellektuellen der Han-Nationalität zu den ihrer Befähigung entsprechenden Beamtenposten ernennen und er empfahl einige Intellektuelle wie zum Beispiel Zhang Ying 张英, Gao Shiqi 高士奇, Chen Tingjing 陈廷敬 etc., die Tugend und Fähigkeit in sich vereinten und später wichtige Staatsbeamte wurden, für die Arbeit im Studierzimmer des Kaisers. Er schlug Kaiser Kangxi auch vor, hinsichtlich der Besoldung und Beförderungschancen die Beamten der Han-Nationalität relativ gerecht zu behandeln. Die Freundlichkeit Nalan Mingzhus zu den Intellektuellen der Han-Nationalität ermöglichte ihm, enge Beziehungen mit vielen solcher Leute zu knüpfen. Durch seinen Vater kannte Nalan Xingde von klein auf eine große Zahl von Gelehrten der Han-Nationalität, die einen großen Einfluss auf ihn nahmen. Deshalb ist es kein Wunder, dass Nalan Xingde auch sehr freundlich zu den Han-Intellektuellen war und ihr Schicksal, ungerecht behandelt zu werden, bemitleidete. Im Jahr 1679 hielt die Qing-Regierung die Boxue-Hongru 博学鸿儒 (gelehrsame Meister des Konfuzianismus)-Prüfung ab, um Intellektuelle für die Verfassungsarbeit des Werkes „Inoffizielle Geschichte der Ming-Dynastie“ zu rekrutieren (LIU 1997: 279). Aber das wirkliche Ziel dieser Prüfung war, fähige Intellektuelle der Han-Nationalität anzuziehen, die dem Ming-Kaiserhof treu waren, damit sie dem Qing-Kaiserhof dienen könnten. Nalan Xingde und Nalan Mingzhu waren private Gastgeber für manche Prüfungskandidaten, die hervorragende Gelehrte waren, und einige von ihnen wurden später intime Freunde Nalan Xingdes. Außerdem wurde vielen von diesen Gelehrten finanziell oder in anderer Hinsicht von Nalan Mingzhu und Nalan Xingde geholfen. Man

muss sagen, dass Nalan Mingzhu und Nalan Xingde einen großen Beitrag dazu geleistet haben, die traditionelle Kultur der Han-Nationalität zu bewahren und die Einigkeit und Stabilität des Staates zu fördern.

Trotz der kurzen Lebensdauer von 31 Jahren hinterlässt Nalan Xingde eine große Anzahl von Werken. Nach seinem Tod wurden alle seine Werke von seinen Freunden und Xu Qianxue, seinem Lehrer, gesammelt und herausgegeben. Diese Gesamtausgabe wurde mit „Tongzhitang Ji“ 通志堂集 (Gesamtausgabe der Tongzhi 通志-Halle) betitelt. Tongzhi-Halle ist der Name der Privatbibliothek und des Studierzimmers von Nalan Xingde. Diese Gesamtausgabe enthält einen Band von poetischen Beschreibungen, vier Bände mit 354 Gedichten, vier Bände mit 309 Liedern, vier Bände mit „Notizen aus Lushui Pavillon“ 淶水亭杂识 und weitere fünf Bände mit verschiedenen Arten von Aufsätzen (ZHANG in NALAN 2011a: 3). Im Jahr 1678 wurde die zweite Auflage der Lieder-Sammlung Nalan Xingdes mit dem Titel „Yinshuici“ 饮水词 von Gu Zhenguan 顾贞观, dem besten Freund Nalan Xingdes, herausgegeben. Die erste Auflage, die früher erschien, wurde von Nalan Xingde mit „Cemaoci“ 侧帽词 betitelt. Beim Titel „Cemaoc“ 侧帽 (die Kappe schief tragen) geht es um die Anekdote Dugu Xins 独孤信 der Nördlichen Zhou 周-Dynastie, der für sein eigenes hübsches Aussehen sehr berühmt ist. Eines Tages ging er auf die Jagd und kam spät zurück. Um die Zeit für das Schließen des Stadttors nicht zu verpassen, ritt er im Galopp, so dass seine Kappe vom Wind schief geblasen wurde. Die Soldaten, die das Stadttor bewachten, sahen ihn und hielten ihn mit seiner schief getragenen Kappe für besonders charmant. Seitdem trugen sie alle die Kappe schief. Mit dieser Anspielung möchte Nalan Xingde seine eigene Lebenseinstellung, die derjenigen des Bohemiens ähnlich ist, betonen. Der Titel „Yinshui“ 饮水 (Wassertrinken) findet seinen Ursprung in einem buddhistischen Sprichwort: „Nur der Fisch selbst weiß, ob das Wasser für ihn kalt oder warm ist“ 如鱼饮水, 冷暖自知. Später wurde die ergänzte Auflage der Liedersammlung mit 342 Liedern Nalan Xingdes herausgegeben und mit „Lieder Nalan Xingdes“ betitelt (HUANG in NALAN / HUANG 1984: 31; SHENG 1986b: 6). Die Lieder Nalan Xingdes haben so ein hohes literarisches Niveau erreicht, dass viele Leser späterer Generationen seinen Gedichten, die auch von hohem literarischem Niveau sind, keine genügende Beachtung geschenkt haben. Wenn man

sagt, dass in den meisten Liedern Nalan Xingdes die Gefühle wie Enttäuschung, Langeweile, Lebensüberdruß etc. zum Ausdruck gebracht werden, dann kann man auch sagen, dass sich in den meisten Gedichten Nalan Xingdes die andere Seite von ihm zeigt. Im Vergleich mit seinen Liedern haben seine Gedichte ein größeres Spektrum von Themen wie zum Beispiel Sorge um das Vaterland und das Volk, Kritik an historischen Begebenheiten und Persönlichkeiten, Sehnsucht nach einem schöneren Leben usw. In solchen Gedichten kann man das Bild eines manjurischen Jugendlichen sehen, der politische Leidenschaft und Ambitionen in sich hat.

Obwohl Nalan Xingde empfindsam veranlagt ist und seine Gedanken von Buddhismus und Taoismus tief geprägt sind, ist er auch ein Konfuzianer voller politischer Leidenschaft. Das große Werk „Exegesen der konfuzianischen Klassiker aus Tongzhi-Halle“通志堂经解, das von Nalan Xingde herausgegeben wurde, hat einen großen Beitrag zur Entwicklung des Konfuzianismus geleistet. „Exegesen der konfuzianischen Klassiker aus Tongzhi-Halle“ ist eine Buchreihe, die 1788 Bände von Exegesen der konfuzianischen Klassiker zum Beispiel der „Vier Bücher und Fünf Klassiker“⁸四书五经 usw. enthält (LIU 1997: 320). Dabei wurden manche Exegesen von Nalan Xingde selbst verfasst. Die meiste für die Verfassung dieser Buchreihe unentbehrliche Primär- sowie Sekundärliteratur stammt aus der Büchersammlung Xu Qianxues, der einer der Leiter der Redaktion war. Nalan Xingde war nicht nur Initiator der Herausgabe dieser Buchreihe und Leiter der Redaktion, sondern er unterstützte die Herausgabe auch finanziell. In diesem Werk spiegeln sich drei ideologische Neigungen (LIU 1997: 332 – 339): 1. die Cheng 程-Zhu 朱-Schule des Neokonfuzianismus zu propagieren und zu entwickeln. 2. die Lücken des Neokonfuzianismus zu schließen. 3. die Menschen wegen ihrer Tugenden wie Loyalität, Pietät, Integrität und Gerechtigkeit zu loben. Da dieses Werk dem Verlangen des Qing-Herrschers nach einem stabileren Reich und nach der Entspannung der Klassen- sowie Nationalitätengegensätze entsprach, wurde ihm von den Herrschern der Qing-Dynastie große Beachtung geschenkt. Außerdem ist dieses Werk für wissenschaftliche

⁸ Vier Bücher: „Die Große Lehre“大学, „Die goldene Mitte“中庸, „Sprüche des Konfuzius“论语, „Menzius“孟子.

Fünf Klassiker: „Buch der Lieder“诗经, „Buch der Wandlung“易经, „Buch der Riten“礼记, „Buch der Urkunden“尚书, „Die Frühlings- und Herbstannalen“春秋.

Forschungen von großem Wert.

Ein anderes großes Werk, in dem man das Profil von Nalan Xingde als Konfuzianer sehen kann, ist „Notizen aus Lushui-Pavillon“ 淶水亭杂识. Der Inhalt dieses Buches betrifft viele Bereiche wie zum Beispiel Politik, Wirtschaft, Geschichte, Kultur, Wissenschaft, Technik etc. In diesem Buch gibt es viele für die Zeitgenossen Nalan Xingdes sehr fortschrittliche Ideen und manche von ihnen werden in Kapitel 4.1.2 erklärt werden. Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Nalan Xingde in diesem Buch die Wissenschaft und Technik des Abendlandes, die von vielen damaligen Intellektuellen als „übermäßig interessant und im Wesentlichen nutzlos“ betrachtet wurden, vorstellt und für ihre Verbreitung in China plädiert.

Neben den obengenannten Werken gibt es auch Werke wie „Die erste Sammlung der gegenwärtigen Lieder“ 今词初集, „Sammlung der ausgezeichneten Gedichtzeilen mancher Meister“ 名家绝句钞, „Ausgewählte Gedichte aus der ganzen Tang-Dynastie“ 全唐诗选, die von Nalan Xingde und Gu Zhenguan herausgegeben wurden. Im Allgemeinen kann man sagen, dass Nalan Xingde ein großer Dichter ist. Er ist auch ein fähiger Gelehrter mit umfassenden Kenntnissen. Des Weiteren ist er ein erfolgreicher Politiker mit weitem Horizont. Mit seinen großen Leistungen gilt er als eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Qing-Dynastie.

4.1.2 Gedankenwelt Nalan Xingdes

a. Weltanschauung und Lebenseinstellung

Nur aus manchen Liedern Nalan Xingdes, die von tiefer Wehmut durchdrungen sind, würden manche Leser vielleicht schlussfolgern, dass Nalan nur ein junger, empfindsamer Aristokrat war, der sich um nichts Anderes als Liebesbeziehungen und manchen Kleinkram kümmerte sowie ein ganz beschränktes Leben führte. Tatsächlich hatte Nalan sowohl als Konfuzianer als auch als Buddhist zwei Aspekte in seiner Weltanschauung: einen ambitionierten und politisch aktiven Aspekt sowie einen lebensüberdrüssigen und „melancholischen“. Bei Nalan findet sich eine Synthese von diesen scheinbar widersprüchlichen Aspekten.

Nalan war im Wesentlichen Konfuzianer und dies kann man aus vielen seiner Frühwerken ablesen. Dafür dient sein Werk „Notizen aus Lushui-Pavillon“ 淶水亭雜識 als ein gutes Beispiel. In diesem Werk kann man keine Spur von Empfindsamkeit und „Melancholie“ finden, sondern man ist von seiner politischen Leidenschaft und seinen Ambitionen beeindruckt. Dass Nalan große Aufmerksamkeit auf die für die Verbesserung der Staatskunst sehr hilfreichen Erkenntnisse legte, zusammen mit seinen originellen Auffassungen von vielen Bereichen sowie mit seiner Lernbegierde nach dem vom Westen verbreiteten Wissen, zeigt uns das Bild von Nalan als einem jungen, vielversprechenden Aristokraten (ZHAO 1986: 91).

Als Konfuzianer schätzte Nalan zweifellos den Konfuzianismus hoch. Aber er hielt ihn nicht für die einzige, unbezweifelbare Wahrheit, was viele steife Konfuzianer zu tun pflegten. Im Gegensatz dazu stellte er die folgende Meinung auf:

Die drei Schulen [Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus] haben eigene Vernunftgründe, eigenen Geltungsbereich und eigene große Persönlichkeiten. [...] Wenn man nur aufgrund der Lehre einer Schule die anderen zwei Schulen willkürlich kritisiert, anstatt die vorbildlichen Werke dieser Schulen zu lesen und ihre Lehren zu lernen, dann zeigt man nur eigene Engstirnigkeit und Oberflächlichkeit. (NALAN 2008: 344; Übers. d. Verf.)

三教中皆有義理，皆有實用，皆有人物。[...] 若不讀其書，不知其道，唯恃一家之說，衝口亂罵，只自見其孤陋耳。

Aus diesem Text kann man ablesen, dass Nalan Xingde den obenstehenden drei Schulen die gleiche Bedeutung beimaß und dagegen war, eine Schule davon zu verachten. Dies beweist seinen weiten Horizont und tiefen Scharfsinn.

Aus den Liedern Nalans könnten viele Leute den Eindruck von ihm gewinnen, dass er sich nicht mit der Politik beschäftigen wollte. Tatsächlich hatte Nalan als Konfuzianer eine große politische Leidenschaft und kümmerte sich besonders in seinen jungen Jahren um nationale Angelegenheiten. Nach Xu Qianxue 徐乾學, seinem Lehrer, beschäftigte er sich mit den Lehren, die für die Verbesserung der Staatskunst sehr hilfreich sind 肆力經濟之學 (NALAN

2008: 352); sein Freund Han Tan 韩萑 hielt ihn für einen Menschen, der hohe Ziele hatte und bereit war, ein verantwortungsvolles Amt anzunehmen 窺其志，豈無意當事者 (NALAN 2008:359). Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass sich in „Notizen aus Lushui-Pavillon“ 淶水亭杂识 die Ansichten Nalans über manche historischen Ereignisse finden und sie weisen auf seinen politischen Standpunkt hin. Er betrachtete Loyalität als Verhaltensgrundsatz und verabscheute die Menschen, die von diesem Grundsatz abwichen. Manche Staatsbeamten in den alten Zeiten zum Beispiel Geng Yan 耿弇 und Li Daozong 李道宗, die dem Staat und dem Kaiser bis zum letzten Blutstropfen treu dienten, werden von Nalan als Vorbilder genommen (NALAN 2008: 313). Manche illoyale Höflinge werden von ihm verachtet. So schreibt er:

Dasjenige Kloster vom König der Medizin wurde im Jahr Tianqi von Wei Zhongxian aufgebaut. Als die Arbeit fertiggestellt worden war, erließ der Kaiser zur Belohnung von Wei Zhongxian ein Edikt und zeichnete ihn mit großem Preis aus. Damals müsste für die Leistung Weis ein Monument errichtet werden. aber von ihm bleiben heute keine Trümmer übrig. Vielleicht ist es schon vom Volk zerstört worden. (NALAN 2008: 290; Übers. d. Verf.)

药王庙，天啓中魏忠賢所建。落成時，帝加獎諭，賜賚甚厚。當年必有豐碑，今無片石，蓋為人所踏矣。

Wei Zhongxian, Eunuch in der Ming 明-Dynastie, ist in der Geschichte Chinas für seine notorische Illoyalität bekannt. Der letzte Satz dieses Texts ist eine Vermutung Nalans und aus ihr wird seine Einstellung, dass er die illoyalen Menschen für Feinde hält, deutlich.

In „Notizen aus Lushui-Pavillon“ 淶水亭杂识 finden sich die Kommentare, die in historischem Gewand die Gegenwart kritisieren, was das Bewusstsein Nalans, das durch die Betrübnis über die Zeit sowie über sein eigenes Schicksal geprägt ist, widerspiegelt. Er bemitleidet zum Beispiel die damaligen Intellektuellen der Han 汉-Nationalität, die über unentdeckte Talente verfügen; er macht der herrschenden Klasse Vorwürfe, dass sie Leute nicht nach Befähigung auswählen konnte. Es gibt folgende Kommentare:

Liu Kun hatte eine viel geringere Fähigkeit als Zu Ti, aber die Adligen der Östlichen Jin-Dynastie nahmen Liu wichtiger, weil sein Ansehen größer als dasjenige Zu Tis war und die Adligen der alten Gewohnheit, dem Ruf, statt der wahren Fähigkeit Bedeutung beizumessen, folgten. (NALAN 2008: 310; Übers. d. Verf.)

劉琨經略遠不及祖逖，東晉人絕重之，尋名不責實之故習。

Der Kaiser Zhaozong in der Tang-Dynastie wollte Li Keyong und Li Maozhen zur Strafe angreifen, aber er hatte keine geeignete Person zum Heerführer zu ernennen. Aber unter der Leitung der Menschen wie Zu Wen und Yang Xingmi gab es so viele talentierte Generäle, die Kühnheit und Klugheit in sich vereinten wie Bäume im Wald. Vielleicht liegt der Grund darin, dass der Kaiserhof Lu Xie, Wang Feng und ihre Konsorten mit wichtiger Arbeit betraute und diejenigen, die von ihnen empfohlen worden sind, kein Talent hatten. Diejenigen, die wahre Fähigkeit hatten und die Kühnheit und Klugheit in sich vereinten, waren den unfähigen Leuten untergeordnet. Deshalb wurden sie alle von Vasallenländern eingestellt. (NALAN 2008: 309; Übers. d. Verf.)

唐昭宗欲伐李克用、李茂真，無可將者，而朱溫、楊行密輩其下智勇如林。蓋朝廷用盧攜、王鐸之流，其所舉者李係、宋威耳。智力勇藝者壅于下，悉為強藩所用。

Zu Ti 祖逖 ist ein berühmter General in der Östlichen Jin 晉-Dynastie, der großes Talent, Ambitionen und Loyalität in sich vereinte. Aber er wurde nie mit einer wichtigen Arbeit betraut. Schließlich starb er mit unentdeckter Fähigkeit aus Sorge und Verbitterung. Angesichts des Aufstands von Li Keyong 李克用 und Li Maozhen 李茂真 hatte der Kaiserhof keine Person zum Heerführer zu ernennen und im Gegensatz dazu verfügten die Militärgouverneure wie Zhu Wen 朱溫 und Yang Xingmi 楊行密 über eine große Zahl fähiger Leute. Durch diese Kommentare möchte Nalan nicht nur den irrationalen und ungerechten Personaleinsatz der früheren Dynastien, sondern auch diejenigen der Qing-Dynastie kritisieren und seine Unzufriedenheit darüber ausdrücken, dass die manjurische herrschende Klasse beim Personaleinsatz Vetternwirtschaft betrieb, anstatt fähige Leute mit wichtiger Arbeit zu beauftragen, was dem Interesse des Staats schadete. Solche Auffassungen beweisen den Weitblick von Nalan als Konfuzianer und Politiker.

Man könnte aber auch sagen, dass Nalan Xingde im Wesentlichen vielmehr künstlerisch und empfindsam als politisch veranlagt war. Sein Leben, besonders die zweite Lebenshälfte, war von schwerem Trübsinn geprägt, obwohl er sich große Mühe gab, sich am Konfuzianismus zu orientieren. Dieser „melancholische“ Seelenzustand spiegelt sich gut in den folgenden Gedichtzeilen wider:

Ich bin noch jünger als 30 Jahre alt,
Aber die Hälfte meines Lebens ist vom Kummer erfüllt.
Meine Seele ist so zerbrechlich wie eine abfallende Blüte,
Die dem Wehen des Frühlingswinds nicht überleben kann. (NALAN 1988: 123; Übers. d.

Verf.)

予生未三十,忧愁居其半。心事如落花,春风吹已断。

Unvollständigen statistischen Angaben zufolge tritt in allen vorhandenen Liedern Nalans das Wort „Sorge“愁 an 90 Stellen, „Tränen“泪 an 65 Stellen und „Reue“恨 an 39 Stellen auf; andere Ausdrücke wie zum Beispiel „gebrochenen Herzens“断肠, „traurig“伤心, „wehmütig“惆怅, „ausgemergelt“憔悴, „trostlos“凄凉 usw. sind unzählige (HUANG in HUANG / NALAN 1984: 32). Gu Zhenguan 顾贞观, der beste Freund Nalans, sagte, dass die Lieder Nalans von so tiefer Wehmut sind, dass man es nicht übers Herz bringen kann, sie zu lesen 饮水词一种凄婉处, 令人不忍卒读 (Gu Zhenguan in NALAN 1996: 573). Chen Weisong 陈维崧, auch ein Freund Nalans, stellte fest: „Die Lieder Nalans sind sowohl für die klugen als auch für die dummen Menschen schmerzlich berührend, und sie haben den nachgelassenen Stil von Li Jing und Li Yü, Kaisern der Südlichen Tang-Dynastie, geerbt“饮水词哀感顽艳, 得南唐二主之遗 (Chen Weisong in NALAN 1996: 573).

Im obigen Text wurde schon erwähnt, dass Nalan den drei Schulen Buddhismus, Taoismus und Konfuzianismus gleiche Bedeutung beimaß. Die Ansicht Yelü Chucais 耶律楚材, dass man mit dem Konfuzianismus das Land und mit dem Buddhismus die Seele regieren sollte, wurde von Nalan hochgeschätzt (ZHANG 2009: 9) und er legte deshalb großen Wert auf den Buddhismus. Aus seinen vorhandenen Werken kann man erfahren, dass er eine große Menge von buddhistischen Schriften gelesen und einen tiefen Einblick in den Mahayana-Buddhismus gewonnen hat. In „Notizen aus Lushui-Pavillon“淶水亭杂识 findet sich eine entsprechende Feststellung: „Über alle Probleme im menschlichen Leben kann man Erklärung in buddhistischen Schriften finden“人世事, 釋典無不言之 (NALAN 2008: 344). In früher Jugend kopierte Nalan vielmals das kalligraphische Werk „Lotos-Sutra“法华经, das von Zhao Mengfu 赵孟頫, einem hervorragenden Kalligraph der Yuan 元-Dynastie, geschaffen worden war (ZHANG 2009: 8). Es ist eines der wichtigsten Sutras des Mahayana-Buddhismus 大乘佛教 und wurde in der Östlichen Jin 晋-Dynastie von Kumārajīva 鸠摩罗什 ins Chinesische übersetzt. Da es neben den tiefen Gedanken auch einen eleganten Stil und eine literarische Färbung aufzuweisen hat, wurde es von Nalan hochgeschätzt und gewissenhaft studiert (ZHANG 2009: 8). Ein anderes Sutra, mit dem Nalan sich am meisten beschäftigte, ist das

Śūraṅgama-Sutra 楞严经, und in „Notizen aus Lushui-Pavillon“ 淶水亭杂识 lassen sich viele Notizen darüber finden.

Der tiefe Einfluss des Mahayana-Buddhismus auf Nalan Xingde könnte auch dadurch bewiesen werden, dass er sich den Schriftstellernamen, Lengqie Shanren 楞伽山人 (Klausner vom Lengqie), gegeben hat. Lengqie 楞伽 heißt auf Sanskrit Lankā und das chinesische Wort „Lengqie“ bedeutet „unbewohnbar“ (HACKMANN 1951: 313). Nach Xuanzang 玄奘, Mönch der Tang 唐-Dynastie, ist Lengjia der Name eines Berges im Südosten der Insel Ceylon (HACKMANN 1951: 313). Nach manchen Sutras soll Buddha von diesem Berg herab das Lankāvātāra-Sutra 楞伽经, das auch eine der altehrwürdigen Schriften der Meditationsschule⁹ 禅宗 in China ist, verkündet haben (HACKMANN 1951: 313). In den letzten Jahren seines Lebens beginnt Nalan zuerst in der Schule des Reinen Landes¹⁰ 净土宗, dann in der Meditationsschule seine Zuflucht zu suchen. Sein starker Drang nach der Wiedergeburt im Reinen Land und sein Glaube an den Mahayana-Buddhismus spiegeln sich im folgenden Gedicht wider:

Alchemie führt die Menschen, die zum Unsterblichen werden wollen, auf Abwege,
Die enttäuschten Intellektuellen leiden unter dem gescheiterten Streben nach hoher
Stellung im Amt und nach reichlichem Beamtensalär.
Essays verschlingen wie Wildschwein und Fuchs das menschliche Leben,
Der hohe Beamtenrang ist so vergänglich wie Schall und Rauch.
In der Westlichen Himmelsgegend ist der Amitābha-Buddha,
Der auf dem Thron der Lotosblüte sitzt.
Auf dem Lotosteich mit schimmernder Wasseroberfläche,
Sitzen die Heiligen, die durch Blickkontakte ihre Gedanken austauschen.
Der Wind verkündet buddhistische Lehren,
Und das Gezwitscher der Vögel führt die sich verirrende Seele auf den richtigen Weg.
Nach einer kurzen Weile wird die Wiedergeburt in dieser Gegend realisiert werden,
Und nach hundertmaligen Hin- und Zurückfahrten zwischen Untergang und Erneuerung
kommt man endlich in die Nähe des Buddhas.
Die irdischen Freuden werde ich wegwerfen,
Um nach der Wiedergeburt in der Westlichen Himmelsgegend zu streben. (NALAN 1988:

⁹ Lehrrichtung des Mahayana-Buddhismus, die durch eine starke Abstraktion und eine darauf gründende Philosophie der „Leerheit“ gekennzeichnet ist.

¹⁰ Name einer Lehrrichtung des Mahayana-Buddhismus, die die Wiedergeburt im Reinen Land des Amitābha-Buddhas in den Mittelpunkt stellt (HACKMANN 1951: 125).

176 – 177; Übers. d. Verf.)

药误求仙人，禄湛患失客。文章獭貉啖，勳名过眼息。西方有至人，莲花护金碧。滟滟池水中，列圣坐相覩。风声宣上法，鸟韵开迷魄。称名弹指到，百劫慈云侧。捐兹宇宙乐，从彼金仙迹。

Die ersten vier Verse zielen darauf, die Nichtigkeit der menschlichen Aktivitäten in der irdischen Welt, Würden und Reichtümer anzustreben, aufzudecken. In den Augen des Dichters sind solche Aktivitäten im Wesentlichen leer und bedeutungslos, weil Würde und Reichtümer sich in Nichts auflösen werden, wenn das menschliche Leben zu Ende geht. In diesem Sinne sind alle menschlichen Anstrengungen vergeblich und sinnlos. Nach Nalan soll man mit den obengenannten Aktivitäten aufhören und sich darauf konzentrieren, sinnliche Begierden durch unermüdliche Übung in Läuterung zu überwinden, um die eigene Wiedergeburt in der Westlichen Himmelsgegend zu realisieren und die endliche Erlösung zu erreichen. In den Versen 5 – 8 wird die von Nalan ausgemalte Szene in der Westlichen Himmelsgegend beschrieben, was seinen Drang nach der Wiedergeburt und seinen Glauben an die Schule des Reinen Landes 淨土宗 beweist. In den letzten zwei Versen kommen der Überdruß des Dichters gegenüber allen irdischen Freuden und seine Entschlossenheit, nach Wiedergeburt zu streben, zum Ausdruck (YAO 2006: 17).

Es ist zu betonen, dass es Nalan Xingde bis in seinen Tod nicht gelang, seine „Melancholie“ zu überwinden und die von ihm gewünschte Erlösung zu erreichen, obwohl er vom Mahayana-Buddhismus tief beeinflusst war. Es gibt vier edle Wahrheiten im Sinne des Buddhismus, und die erste davon ist Leiden, das mit dem Dasein verbunden ist (HACKMANN 1951: 298). Auf Sanskrit heißt Leiden *duḥkha* (NYANATILOKA 1953: 70), das auch Sorge und Kummer bedeutet. Mit *duḥkha* werden insbesondere acht Lebensumstände gemeint, die der Erreichung des buddhistischen Heilziels, Hindernisse bereiten. Es gibt acht Leiden: Geburt 生, Altern 老, Krankheit 病, Tod 死, Sorge & Trauer & Unwohlsein 忧悲恼, Zusammensein mit jemandem, den man nicht liebt 怨憎会, Getrenntsein von dem, was man liebt 爱别离, Nicht zu bekommen, was man wünscht 求不得. Man könnte sagen, dass Nalan Xingde im Vergleich zu normalen Menschen einen tieferen Einblick in diese Leiden hatte, die ihn während seines ganzen Lebens ständig plagten. Obwohl er sich intensiv mit den buddhistischen Lehren beschäftigt hatte, konnte er sich nie von dem

negativen Einfluss, den diese Leiden auf ihn nahmen, lösen. Dies stellt einen wichtigen Grund dafür dar, dass er sich zeitlebens nie aus dem endlosen Trübsinn herauswinden konnte. Die Gedichtwerke Nalans sind eine gute Widerspiegelung dieser Leiden und im Folgenden sollen manche Gedichtzeilen als Beispiele dafür genannt werden:

Das Yin-Gebirge und die Sandwüste erstrecken sich über zehntausend Meilen.
Wer veranlasst, dass immer mehr Haare von mir grau werden? (NALAN 2011a: 283; Übers. d. Verf.)
万里阴山万里沙，谁将绿鬓斗霜华。

Ich erinnere mich, dass ich jeden März denjenigen Krankheitsanfall bekommen sollte,
Aber jetzt erleide ich im tiefen Herbst einen Anfall. (NALAN 2011a: 272; Übers. d. Verf.)
曾记年年三月病，而今病向深秋。

Endlos lang und voller Sorgen,
Ist das Leben, in dem es keine Freude gibt
Das menschliche Leben ist voller Leiden,
Und ich möchte eher Tag und Tag müßig sein. (NALAN 1988: 121)
悠悠复忧忧，人生胡不乐。

Wenn diejenigen, die sich lieben, die sich vorher liebten, die ursprünglichen Schwüre auf Lieben halten könnten,
dann müsste bestimmt keine Liebesbeziehung wie ein nutzloser Fächer im kühlen Herbst
weggeworfen werden.
So leicht ist er mir untreu geworden,
Trotzdem sagt er, dass ich mich leicht von ihm abwende! (NALAN 2011a: 162; Übers. d. Verf.)
人生若只如初见，何事秋风悲画扇。等闲变却故人心，却道故人心易变。

Ein Leben lang, ein Liebespaar,
Warum sind zwei sich liebende Menschen voneinander getrennt und leiden darunter ?
Wie sehnen uns nacheinander, aber können nicht in der Nähe zueinander bleiben,
Für wen lässt der Himmel den Frühling ankommen? (NALAN 2011a: 119; Übers. d. Verf.)
一生一代一雙人，爭教兩處消魂。相思相望不相親，天為誰春。

Meine verschiedensten Gefühle vergehen mit dem fließenden Wasser,
Mein ganzes Leben ist von sinnloser Würde gebunden! (NALAN 2011a: 226; Übers. d. Verf.)
百感都随流水去，一生还被浮名束。

Obwohl sich Nalan Xingde von dem negativen Einfluss, den die obenerwähnten Leiden ihm

brachten, nicht lösen und vom Mahayana-Buddhismus nicht erlöst werden konnte, hat er viele Gedichtwerke geschaffen, die sowohl eine trübsinnige als auch eine starke buddhistische Färbung tragen. Dies stellt auch eines der wichtigsten Charakteristika der Gedichtwerke Nalans dar und wird im Folgenden exemplifiziert werden:

Ich steckte eine Öllampe an,
nach einer langen Weile beginne ich mich an die gleiche Zeit im letzten Jahr zu erinnern,
wo ich hier war:

Die vom leichten Dunst verschleierte Blumen waren so süß, als sie weinen wollten,
Die Nacht wurde tief, und die Mondsichel sank bis unter die Weidenruten.
Sie erschien in meinem Traum und mahnte mich zu schlafen.

Mit ausgemergeltem Antlitz verließ sie mich,
Wer versteht meine tiefsten Gewissensbisse?
Sie im Himmel und ich auf der irdischen Erde sehnen uns enttäuscht nacheinander,
Das Geräusch von Sutra-Rezitieren und die Kerzenlichter vor den Buddhastatuen sind für
mich frostig und öde.

Obwohl ich wach bin, zweifelte ich unwillkürlich, ob ich jetzt tatsächlich im Traum sei.
(NALAN 2011a: 182 – 183; Übers. d. Verf.)

挑灯坐，坐久忆年时。薄雾笼花娇欲泣，夜深微月下杨枝。催道太眠迟。

憔悴去，此恨有谁知。天上人间俱怅望，经声佛火两凄迷。未梦已先疑。

Meine Seele ist schon tot wie Asche.

Mein Gemütszustand ist ähnlich wie derjenige der Mönche, obwohl ich noch Haare trage.
Wind und Regen haben mich, der unter der Trennung auf immer und ewig geglitten hat,
stumpf gemacht,

Nur für die einsame Lampe habe ich ein Déjà-vus,
und wegen der unveränderlichen Liebe für sie kann ich nicht aus dem Schmerz erwachen.

Mit verwelkter Seele,

Wie kann ich es ertragen, das Rauschen der Bäume im Herbstwind zu hören!

Plötzlich hörte der Wind auf zu rauschen, darauf kommt der Glockenklang.

Mir, der wenig Glück hat, ist beschieden, so eine Schönheit wie sie zu heiraten, aber sie
nicht lange bei mir bleiben lassen zu können! (NALAN 2011a: 183; Übers. d. Verf.)

心灰尽、有发未全僧。风雨消磨生死别，似曾相识只孤檠，情在不能醒。

摇落后，清吹那堪听。淅沥暗飘金井叶，乍闻风定又钟声，薄福荐倾城。

Die beiden Lieder sind für die früh verstorbene Frau Nalans geschrieben. Nalan und seine Frau liebten sich sehr tief und ihr Tod war ein gewaltiger Schlag für ihn. Durch ihren Tod bekam er einen tieferen Einblick in die Unbeständigkeit des Lebens. Während der Zeit, in der

er im Shuanglin-Kloster für seine Frau Totenwache hielt, schuf er diese beiden Lieder, um ihr nachzutruern. Auffallend ist, dass die für normale Menschen religiöse Atmosphäre ihm keinen Trost bringen kann. Im Gegensatz dazu sind fast alle Objekte in der äußeren Welt, einschließlich der Kerzenlichter sowie des Geräuschs von Sutra-Rezitieren, in seinen Augen frostig und „melancholisch“ stimmend. Obwohl er die Mönche im Kloster gebeten hat, für seine Frau Sutras zu rezitieren und zu beten, dass der Buddha ihre Seele erlösen und sie in die Westliche Himmelsgegend bringen möge, ist er tief in Leiden versunken und kann sich daraus nicht herauswinden. Dies zeigt seinen inneren Zwiespalt zwischen dem buddhistischen Glauben und der irdischen Anschauung über Leben und Tod.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass ein großer Zwiespalt in der Gedankenwelt Nalans herrscht: Einerseits stellt er im Wesentlichen einen Konfuzianer mit politischen Ambitionen dar, der große Verdienste für das Vaterland erwerben möchte; andererseits ist er stark vom Mahayana-Buddhismus beeinflusst. Besonders nachdem er verschiedenste Leiden erfahren hatte, versuchte er seine Zuflucht in der Schule des Reinen Landes zu finden und wollte von den Leiden befreit werden. Aber wegen der tief verwurzelten konfuzianischen Gedanken und der zur „Melancholie“ neigenden Veranlagung konnte er sich von manchen irdischen Anschauungen, zum Beispiel der Anschauung über Leben und Tod, nicht lösen und auch durch den Mahayana-Buddhismus nicht die von ihm gewünschte Erlösung sowie innere Ruhe finden. Dies stellt einen der wichtigsten Gründe dafür dar, dass Nalan lebenslang von bodenloser „Melancholie“ geplagt war und sich nicht von ihr befreien konnte.

b. Literarische Gedanken

Die Qing 清-Dynastie ist eine Blütezeit der Lieder in der Literaturgeschichte Chinas. Nalan Xingde, der nicht nur ein talentierter Lieddichter, sondern auch ein hervorragender Gelehrter war, wird zusammen mit Chen Weisong 陈维崧 und Zhu Yizun 朱彝尊 als „die drei Meister der frühen Qing-Zeit“ bezeichnet. Obwohl Nalan, anders als Chen und Zhu, nie eine eigene Schule gegründet und keine systematische Theorie aufgestellt hat, kann man in den von ihm hinterlassenen Werken zahlreiche literarische Gedanken finden. Im Folgenden werden diese literarischen Gedanken behandelt werden.

Seit langem ist der Gefühlsausdruck als das wichtigste Ziel der Dichtung betrachtet worden (SHENG in NALAN / SHENG 1986: 82), und bei Nalan Xingde wurde diese literarische Tradition gut bewahrt. Er betrachtete den Gefühlsausdruck als das Wesen der Dichtung und stellte die folgende Ansicht auf:

Das Gedicht ist die Sprache des Herzens, bei der es um Gemüt und Gefühl der Menschen geht. Das Gefühl inspiriert einen Dichter zu seinen Gedichten, aber er fällt nicht aus dem Rahmen der Riten, worüber man vom Gemüt sprechen kann. Man muss auch über Talent verfügen, erst so kann man sich frei und mühelos mit der literarischen Schaffung beschäftigen. Wenn man nur von profundem Wissen ist (aber kein Gefühl, Gemüt und Talent hat), kann man nur oberflächliche Aufsätze aus der Luft holen. Dies sagt uns, welche Rolle Talent und Wissen für die dichterische Schaffung spielen. Han Yu brüstete sich mit seinem Talent und Su Shi mit seinem Wissen, weshalb sie vom Gemüt und Gefühl isoliert wurden. (NALAN 2008: 336; Übers. d. Verf.)

詩乃心聲，性情中事也。發乎情，止乎禮義，故謂之性。亦需有才，乃能揮拓，有學，乃不虛薄杜撰，才學之用於詩者，如是而已。昌黎逞才，子瞻逞學，便與性情隔絕。

Aus diesem Text kann man ablesen, dass Nalan einerseits den Gefühlsausdruck als Kernpunkt für die Gedicht-Schaffung hält, andererseits den Faktoren Riten, Talent und Wissen große Bedeutung beimisst. Er expliziert die Beziehung zwischen den obengenannten Faktoren und stellt fest, dass keiner von ihnen entbehrlich ist. Schließlich kommt er anhand der Beispiele von Han Yu und Shu Shi zu der Schlussfolgerung, dass die Dichtung eines Menschen oberflächlich, unecht und unnatürlich wäre, wenn er die Aufmerksamkeit nur auf sein Talent und Wissen legt, ohne den Gefühlsausdruck zu berücksichtigen. In einem Brief an seinen Freund Liang Peilan 梁佩兰 schrieb Nalan :

Als ich ein Jugendlicher war und Aufsätze schreiben konnte, gefiel mir der feine Schreibstil der Huajian (Unter den Blumen)-Schule, da die Lieder dieser Schule eine subtile Gefühlsausdrucksweise, einen klingenden Ton und eine natürliche Melodie haben. (NALAN 2008: 267; Übers. d. Verf.)

僕少知操觚，即愛花間致語，以其言情入微，且音調鏗鏘，自然協律。

Der wichtigste Grund dafür, dass Nalan die Lieder der Huajian-Schule sehr schätzt, liegt darin, dass sie in Hinsicht auf den Gefühlsausdruck ausgezeichnet sind. Außerdem sind der klingende Ton und die natürliche Melodie eines Liedes von den geschickten literarischen

Techniken des Dichters, die auf sein Talent und Wissen zurückzuführen sind, abhängig. Eine solche literarische Ansicht Nalans kann an seinen zahlreichen Liedern, die einen subtilen Gefühlsausdruck und geschickte literarische Techniken in sich vereinen, als Beispiele demonstriert werden. Es ist zu erwähnen, dass es viele Ähnlichkeiten zwischen der Ansicht Nalans und der Jingjie-Theorie Wang Guowei gibt. Deshalb ist es kein Wunder, dass die Lieder Nalans in „Renjian Chihua“ sehr geschätzt werden.

Hinsichtlich der Lied-Schaffung stellt die Ansicht über den Gefühlsausdruck auch den wichtigsten Bestandteil der literarischen Theorie Nalans dar. Dies zeigt sich im folgenden Gedicht:

Auf das Verfallen des Gedichts folgte das Blühen des Liedes,
Wer bringt noch durch Metaphorik und Inspirieren sein Gefühl zum Ausdruck?
Manche haben das Vorurteil, dass das Lied geeigneter für den Ausdruck der Vergnügtheit sei,
Während das Gedicht sich zur Vermittlung der Besorgnisse eigne.
Han Wo ist sein Leben lang äußerst ausgemergelt gewesen,
Und es ist ihm beschieden, ähnlich wie Qu Yuan ein Leben voller Frustrationen und Sorgen zu führen.
In Anlehnung an Qu Yuan benutzt er die Symbole Schönheit und duftende Gräser, um die eigene Loyalität auszudrücken.
Und die mit Phönixen geschnitzten Kerzen und roten Seidentücher mit Tränenspuren werden von Menschen späterer Generationen als Anspielungen auf ihn betrachtet.
Worauf die Schuhe aus Jute in seinem Gedicht anspielen, wusste nur Du Fu selbst,
Heute weiß man nur seine Gedichte zu bewundern (aber ignoriert die Metaphorik in ihnen).
Die Dichter im Altertum haben die Zielsetzung der Volkslieder, durch Metaphorik und Inspirieren Gefühle zu vermitteln, schon verloren,
Deshalb ist es kein Wunder, dass die engstirnigen Menschen Lied-Schaffung geringschätzen.
Das Lied kann eigentlich auf eine längere Geschichte zurückblicken als das Gedicht,
Basierend auf dem Archaischen Lied, das den Stil der Volkslieder nachahmte, hat das Lied sich weiterentwickelt.
Man sieht nicht, dass die 300 Texte im „Buch der Lieder“ die Gedichtzeilen mit verschiedener Länge aufzuweisen haben,
Und sie zeigen ähnliche Reimen-Weise wie diejenige des Liedes. (NALAN 1988: 265; Übers. d. Verf.)
诗亡词乃盛,比兴此焉托。往往欢娱工,不如忧患作。冬郎一生极憔悴,判与三闾共醒醉。美人香草可怜春,凤蜡红巾无限泪。芒鞋心事杜陵知,只今惟赏杜陵诗。古人且失风人旨。何怪俗眼轻填词。词源远过诗律近,拟古乐府特加润。不见句读参差

三百篇，已自换头兼转韵。

Obwohl dieser Text recht kurz ist, ist er inhaltsreich und repräsentativ für die Lied-Theorie Nalans. In diesem Gedicht wird zuerst die Wichtigkeit des Liedes betont und ihm wird eine gleiche Stellung wie diejenige des Gedichts beigemessen. Dadurch will Nalan dem lange bestandenen Vorurteil widersprechen, dass nur das Gedicht sich für den Ausdruck der „sinnvollen Gefühle“ zum Beispiel der Ambitionen oder der Sorge um das Vaterland eignet, während das Lied zum Ausdruck der Vergnügtheit geboren ist. Aber in diesem Gedicht werden die dem Lied gebührenden Schaffungsgrundsätze, ästhetischen Charakteristika sowie Gesellschaftsfunktionen verdeutlicht, was darauf zielt, das lange bestandene Vorurteil zu bekämpfen.

Besonderes Augenmerk sollte darauf gerichtet werden, dass Nalan davon ausgeht, dass das „Fengren zhi zhi“ 风人之旨 (Ziel von Fengren) nicht nur für das Gedicht, sondern auch für das Lied unentbehrlich ist. Fengren 风人 bezeichnet die Beamten, die im Altertum dafür zuständig waren, Volkslieder zu sammeln, um die Volksgebräuche zu betrachten. Später bezeichnet es auch den Dichter. Der Begriff „Fengren zhi zhi“ bezog sich am Anfang auf den Gesellschaftssinn der Dichtungsschaffung (SHENG 1986a: 80). Er hat seinen Ursprung im „Buch der Lieder“ und findet bei Qu Yuan 屈原 und Du Fu 杜甫 eine völlige Entfaltung (ZHANG 1986: 85). Dieser Begriff im Sinne Nalans hat zwei Bedeutungen: Das Lied muss wie das Gedicht die Gesellschaftsrealität widerspiegeln und die Sorge um das Vaterland, das Volk sowie sich selbst vermitteln; außerdem sollen in ihm die literarischen Techniken Metaphorik und Inspirieren angewandt werden. Qu Yuan zum Beispiel verglich häufig die Beziehung zwischen dem Herrscher und dem Staatsbeamten mit der Liebesbeziehung zwischen Männern und Frauen und bei ihm dienen duftende Gräser und Schönheit als Metapher für seine Loyalität zum Herrscher. Du Fu und Han Wo 韩偓 waren so loyal zum Herrscher wie Qu Yuan und die Beiden führten auch ein Leben voller Frustrationen und Sorgen. Sie benutzten häufig Metaphorik und Inspirieren, um ihr eigenes Gefühl zum Ausdruck zu bringen und hatten ihr eigenes System von Metaphern. Nalan bewundert nicht nur ihr Gefühl von Sorgen, sondern auch ihre geschickten literarischen Techniken. Am wichtigsten ist, dass er das „Fengren zhi zhi“ in ihren Gedichten hochschätzt. Er findet, dass

das Lied gleich wie das Gedicht Metaphorik und Inspirieren als die zwei wichtigsten literarischen Techniken anwenden muss und der Ausdruck der Sorge das wichtigste Ziel des Liedes darstellen soll. Dies dient für ihn als ein wichtiger Maßstab für das Niveau eines Liedes. Des Weiteren sagt Nalan, dass das Lied, dessen Ursprung sich im „Buch der Lieder“ findet, eine viel engere Beziehung mit diesem Buch und eine längere Geschichte als das Gedicht hat. Man könnte sagen, dass das Talent und Wissen eines Dichters der Anwendung von Metaphorik und Inspirieren zugrunde liegen. Aber nach Nalan gründet die Anwendung der literarischen Techniken auf dem Ausdruck des echten Gefühls. Wenn es einem Lied an echtem Gefühl fehlt, dann wirkt es unecht und oberflächlich, selbst wenn in ihm Metaphorik und Inspirieren gut angewandt werden. Dafür nimmt Nalan Han Yu 韩愈 und Shi Shi 苏轼, die über großes Talent und Wissen verfügten, aber in deren Werken es an echtem Gefühl mangelt, als Beispiele. Dass man die literarischen Techniken Metaphorik sowie Inspirieren mit dem echten Gefühl vereinen kann, stellt nach Nalan die notwendige Voraussetzung für ein gutes Lied dar. Diesem Maßstab entsprechen die meisten seiner Lieder. Dafür wird im Folgenden ein Lied auf die Melodie „Jinlü Qu“ 金缕曲 als Beispiel genommen werden:

Ich, Nalan Xingde, sollte geborener Bohemien sein.
Es ist zufällig, dass ich aus der großen Beamtenfamilie in der Landeshauptstadt stamme.
Ich gieße Wein in die Erde vom Zhao-Land,
Und wer versteht mein Herz?
Ich habe damit nicht gerechnet,
Dass Sie ein vertrauter Freund von mir werden könnten.
Wir sehen einander mit dem Schwarzen in den Augen an, singen zusammen und sind
noch nicht so alt (um große Leistungen zu schaffen).
Lassen wir uns den Becher erheben und die Tränen abwischen.
Merken Sie nicht, dass der Mond so rein wie Wasser ist?
Heute Abend müssen wir uns betrinken.
Lassen die kleinen Menschen uns verleumden,
Weil es solche Kerle zu allen Zeiten geben müsste.
Im langen menschlichen Leben sind solche Sachen nicht unsere Beachtung, sondern nur
unser kühles Lächeln wert.
Wenn wir sie ernst nehmen, dann würden wir unser Leben bedauern.
Sogar nach tausend Zeiträumen zwischen Untergang und Erneuerung wird unsere an
einem Tag geschlossene Freundschaft bestehen.
Diese Freundschaft endet in unserer letzten Lebenszeit nicht,
Und wir werden vielleicht in der anderen Welt jenseits dieser neue Freundschaft

beschließen.

Dieses Versprechen ist edel,

Und Sie dürfen es nicht vergessen! (NALAN 2011b: 101; Übers. d. Verf.)

德也狂生耳。偶然间、淄尘京国，乌衣门第。有酒惟浇赵州土，谁会成生此意？不信道、遂成知己。青眼高歌俱未老，向尊前、拭尽英雄泪。君不见，月如水。共君此夜须沉醉。且由他、蛾眉谣诼，古今同忌。身世悠悠何足问，冷笑置之而已！寻思起、从头翻悔。一日心期千劫在，后身缘、恐结他生里。然诺重，君须记！

Dieses Lied ist eines der berühmtesten Lieder Nalans, das er seinem besten Freund Gu Zhenguan 顾贞观 schrieb. In ihm werden Metaphern und Anspielungen sehr erfolgreich angewandt. Der Ausdruck „die Erde von Zhao-Land“赵州土 zum Beispiel spielt auf den Prinzen Pingyuan 平原君 an, der den Ruf hatte, dass er sich sehr höflich und bescheiden gegenüber den Weisen und Intellektuellen verhielt. Gerade wegen seiner Ehrlichkeit und Freundlichkeit wollten ihm zahlreiche fähige Menschen dienen. Deshalb konnotiert der Vers „Ich gieße Wein in die Erde vom Zhao-Land“ die Hochachtung Nalans vor dem Pingyuan-Prinzen und sein starkes Verlangen, sich, wie er, mit vielen fähigen Menschen zu befreunden. Der Ausdruck „der Schwarze in den Augen“ bezieht sich auf Ruan Ji 阮籍 in der Östlichen Jin 晋-Dynastie, der die Menschen, die talentiert und moralisch einwandfrei sind und die er respektierte, mit dem Schwarzen in den Augen ansah und diejenigen, die ihm missfielen, mit dem Weißen in den Augen musterte. Deshalb dient dieser Ausdruck als Metapher für die tiefe Freundschaft zwischen Nalan und Gu und für ihren gegenseitigen Respekt. In diesem Lied kommen die innersten Gefühle Nalans direkt und offen zum Ausdruck und dazu kommt, dass die Metaphern und Anspielungen sehr geschickt und passend benutzt werden. All dies führt dazu, dass das genannte Lied bis heute immer noch sehr beliebt ist.

Dass Nalan der Metaphorik und dem Inspirieren große Wichtigkeit beimaß, bedeutet nicht, dass er die schnörkelhafte Sprache und obskure Ausdrucksweise mochte. Tatsächlich sind seine Lieder durch eine schnörkellose Sprache und einen eleganten aber natürlichen Stil gekennzeichnet. Er machte die folgende Feststellung:

Yu Xin benutzte so viele Anspielungen, dass es fast in jedem Satz eine Anspielung gibt, deshalb ist sein Gedicht nicht fließend genug. Ouyang Xiu vermied völlig die Anwendung von Anspielungen, deshalb ist sein Gedicht oberflächlich, leer und ohne

Nachgeschmack. (NALAN 2008: 337; Übers. d. Verf.)

庾子山句句用事，固不靈動。六一禁絕之，一事不用，固遂至於澹薄空疎，了無意味。

In diesem Text kritisiert Nalan einerseits Yu Xins 庾信 übermäßige Anwendung von Anspielungen, die dazu führt, dass seine Gedichte obskur und unecht wirken. Andererseits kritisiert er, dass Ouyang Xiu 欧阳修 keine Anspielung benutzte, weil dies zur Flachheit und Inhaltslosigkeit seines Gedichts führt. Nalan hält es für richtig, dass man einerseits Anspielungen richtig und geeignet anwenden und andererseits die Natürlichkeit, Schnörkellosigkeit und Echtheit der Sprache bewahren sollte, damit die Leser lange über das Gedicht nachsinnen könnten. Diesem von Nalan aufgestellten Maßstab entsprechen die meisten Lieder von ihm selbst. Der folgende Text gehört beispielsweise zu diesen Liedern:

Wegstrecke auf Wegstrecke marschieren wir über Berg und Fluss,
Nach dem Yu-Pass.
In der tiefen Nacht scheinen die Lampenlichter aus tausend Lagern heraus.

Nachtstunde auf Nachtstunde lärmten Wind und Schnee,
Die das unter Heimweh leidende Herz stört und mich behindert, von meiner Heimat zu träumen,
In der es nie solchen Lärm gibt. (NALAN 2011b: 141; Übers. d. Verf.)
山一程。水一程。身向榆关那畔行。夜深千帐灯。

风一更。雪一更。聒碎乡心梦不成。故园无此声。

Dieses Lied, in dem es um das schwere Heimweh geht, wurde von Nalan auf einer Inspektionsreise geschrieben. Obwohl in diesem Lied keine Metapher und Anspielung benutzt wird, wirkt es gar nicht oberflächlich und leer. Im Gegensatz dazu wird das Mitgefühl der Leser leicht hervorgerufen, da das Heimweh echt und bis in die letzten Feinheiten ausgedrückt wird. Die Landschaft im Norden Chinas wird auch lebendig dargestellt und diese Landschaftsdarstellung steht in völliger Übereinstimmung mit dem Gefühlsausdruck. Dieses Lied ist repräsentativ für den Stil Nalans und wird von Wang Guowei 王国维 in „Renjian Cihua“ 人间词话 hochgeschätzt.

Die in den damaligen Literaturkreisen bestehende Nachahmungsgewohnheit erregte den Widerwillen Nalans. Er übte scharfe Kritik an diesem Phänomen und war der Meinung, dass

die Dichtung eines Dichters eigene Besonderheiten aufweisen sollte. Das heißt, dass in einem Gedicht die Erfahrungen, das Gemüt, die Interessen, die Denkens- sowie Verhaltensweisen des Dichters widergespiegelt werden sollten. Diese Ansicht Nalans zeigt sich gut im folgenden Text, der aus seinem berühmten Essay „Über das Gedicht“原诗 zitiert wird:

Die Sitten der Zeit sind ähnlich wie Flüsse, die immer nach vorne fließen: Sie entwickeln sich leicht zu eingefleischten Gewohnheiten. Beim dichterischen Schaffen gibt es auch die potentielle Gefahr der Nachahmung. Es ist so ähnlich wie, dass Frauen ohne weiteres der Mode folgen, hohe Haarknoten zu tragen und eine breite Stirn zu zeigen. Die Dichter vor zehn Jahren lernten von den Gedichten der Tang-Zeit und spotteten bestimmt über die Gedichte der Song-Zeit; in den letzten Jahren ahmen die Dichter die Gedichte der Song-Zeit nach und kritisieren bestimmt die Gedichte der Tang-Zeit: Zehntausend Menschen sind miteinander so abgestimmt wie tausend Wagen auf der gleichen Spur. Am Anfang ist dieses Phänomen auf die Aversion vereinzelter Intellektueller gegen eingefleischte Gewohnheiten zurückzuführen: Sie wollten eine neue Möglichkeit eröffnen, an eigenen Ansichten festhalten und sie aufblitzen lassen. Die bejahenden Stimmen der Menschen, die sich ihren Meinungen anschließen, wachsen in allen Richtungen an. Diejenigen, denen es gelungen ist, die obengenannten Intellektuellen nachzuahmen, können sich mit den Hühnern und Hunden in der neuen Feng-Stadt¹¹ identifizieren; das Verhalten von denjenigen, die damit gescheitert sind, sie nachzuahmen, ist so lächerlich wie die Kostüme des Clowns. So werden die obengenannten Intellektuellen, die originelle Meinungen haben und sie aufblitzen lassen, Haupttäter der neuen eingefleischten Sitten. Vielleicht haben die populären Kenntnisse kein solides Fundament. Sie folgen dem Trend und können an jedem beliebigen Platz wurzeln. Deshalb haben sie in Hinsicht auf Dichtkunst keinen eigenen Standpunkt. Dies ist so ähnlich wie, dass ein Zwerg sich ein Theaterstück anschaut, aber dem Gefühl der anderen Zuschauer folgen muss, da er zu klein ist, um die Bühne zu sehen. Wie bedauerlich ist es! (NALAN 1988: 209; Übers. d. Verf.)

世道江河，动成积习。《风》、《雅》之道，而有高髻广额之忧。十年前之诗人，皆唐之诗人也，必嗤点夫宋；近来之诗人，皆宋之诗人也，必嗤点夫唐。万户同声，千车一辙。其始，亦因一二聪明才智之士，深恶积习，欲辟新机，意见孤行，排众独出；而一时附和之家，吠声四起。善者为新丰之鸡犬；不善者为鲍老之衣冠。向之意见孤行、排众独出者，又成积习矣。盖俗学无基，迎风欲仆，随踵而立。故其于诗也，如矮子观场，随人喜怒，而不知自有之面目，宁不悲哉！

Die Ausdrücke „hohe Haarknoten“ sowie „breite Stirn“ spielen auf die

¹¹ Nachdem Liu Bang 刘邦, Kaiser der Han 汉-Dynastie, den Thron bestiegen hatte, holte er seinen Vater in die Hauptstadt Chang'an 长安. Aber sein Vater sehnte sich nach seiner Heimatstadt Feng 新丰 und war jeden Tag unglücklich. Um das Heimweh seines Vaters zu vertreiben, ließ Liu Bang in Chang'an eine neue Stadt nachbauen, die gleich wie die alte Xinfeng-Stadt aussah und die früheren Einwohner der alten Feng-Stadt in die neue umziehen. Da beide Städte sich wie ein Ei dem anderen glichen, konnten sogar alle Hühner und Hunde leicht ihre früheren Wohnsitze finden.

Nachahmungsgewohnheit in den damaligen Literaturkreisen an. Nalan meint, dass ein Dichter hinsichtlich der Gedicht-Schaffung seine Eigenarten verliert, wenn er ohne weiteres eine bestimmte Schule oder einen bestimmten Menschen nachahmt. In einem Brief an seinen Freunden schrieb Nalan:

Seitdem die Werke wie „Überflüssige Gedichte aus bescheidener Hütte“ und „Anthropologie der Lieder zu allen Zeiten“ erschienen und populär geworden waren, begann sich die Gewohnheit, die Lieder anderer Leute nachzuahmen oder am Althergebrachten festzuhalten, zu verbreiten. Ich habe nicht damit gerechnet, dass sich auf den goldenen Handflächen der kupfernen Gottesstatue Brosamen finden. Aber solche engstirnigen Menschen legen großen Wert auf diese Brosamen und betrachten sie als Vorbilder. Was für eine zu verachtende Sache! (NALAN 2008: 268; Übers. d. Verf.)

自草堂、詞統諸選出，為世膾炙，便陳陳相因，不意銅仙金掌中，竟有塵羹塗飯，而俗人動以當行本色詡之，能不齒冷哉？

Die kupferne Gottesstatue geht auf den Kaiser Wu 武帝 in der Han 漢-Dynastie zurück. Er ließ eine kupferne Gottesstatue, die mit den Händen einen Teller über dem Kopf trug, vor seinem Palast aufstellen. Jeden Tag trank er den in den Teller gefallenen Tau mit dem Wunsch, unsterblich zu sein. In diesem Text steht der Tau als Symbol für das Ideal der Gedicht-Schaffung und die Brosamen dienen als Metapher für die Gedichte mancher Menschen, die nur nachzuahmen oder am Althergebrachten festzuhalten wissen. Aus diesem Text kann man Nalans Abscheu gegen eine solche eingefleischte Gewohnheit ablesen. Nalan besteht darauf, dass ein Dichter unbedingt seine Eigenarten haben muss, und im Essay „Über das Gedicht“ wird diese Ansicht an den Beispielen von Tao Yuanming 陶淵明, Xie Lingyun 謝靈運, Du Fu 杜甫 und Li Bai 李白 konkretisiert:

Es gibt denjenigen Gast, der mich danach gefragt hat, ob von den Gedichten der Tang-Zeit zu lernen oder von denjenigen der Song-Zeit zu lernen besser ist. Ich sagte ihm: „Sie sollten nicht danach fragen, sondern sich darum kümmern, wo sich Ihre eigenen Gedichte befinden. Im ‘Buch der Urkunden’ heißt es: ‘Gedicht bringt den Willen zum Ausdruck’. Yu Zhi hat gesagt: ‘Emotion inspiriert einen Dichter zu seinen Gedichten, aber er sollte nicht aus dem Rahmen der Riten fallen’. Dies stellt das Fundament für die Gedicht-Schaffung dar. Ich habe niemals von der Nachahmungstradition gehört. Hinsichtlich der Gedichte im alten Stil werden Tao Yuanming und Xie Lingyun hochgeschätzt. Aber Tao hat seine eigenen Gedichte und Xie auch; hinsichtlich der Gedichte der Tang-Dynastie werden Li Bai und Du Fu hochgeschätzt. Aber Li hat seine eigenen Gedichte und Du auch. Man muss unbedingt die Erfahrung haben, mit dem Seil zu klettern, um eine gefährliche Forschungsreise zu machen, dann können erst die

Gedichte Xies hervorgebracht werden; man muss unbedingt den Willen haben, eher müßig unter dem nördlichen Fenster zu liegen als um des Lebensunterhalts willen vor den unbedeutenden Leuten zu kriechen, dann können erst die Gedichte Tao Yuanmings hervorgebracht werden; man muss unbedingt die Loyalität haben, so dass man sich sogar auf der Flucht zu jeder Mahlzeit an den Kaiser erinnern würde, dann können erst die Gedichte Du Fus hervorgebracht werden; man muss unbedingt die romantischen Ideen haben, sich überall im Land sorglos herumzutreiben, Wale zu reiten oder den Mond zu fangen, dann können erst die Gedichte Li Bais hervorgebracht werden“. (NALAN 1988: 209; Übers. d. Verf.)

有客问诗于予者，曰：“学唐优乎，学宋优乎？”曰：“子无问唐也，宋也，亦问子之诗安在耳。《书》曰：‘诗言志’。虞挚曰：‘诗发乎情，止乎礼义。’此为诗之本也。未闻有临摹仿效之习也。古诗称陶谢，而陶自有陶之诗，谢自有谢之诗。唐诗称李杜，而李自有李之诗，杜自有杜之诗。人必有好奇险、伐山通道之事，而后有谢诗；人必有北窗高卧、不肯折腰乡里小儿之意，而后有陶诗；人必有流离道路、每饭不忘君之心，而后有杜诗；人必有放浪江湖、骑鲸捉月之气，而后有李诗。

Nalan stellt fest, dass der Grund dafür, dass die Gedichte der obengenannten Dichter eigene Charakteristika zeigen, darin liegt, dass sie eigene Lebenshaltungen, Interessen und Erfahrungen haben. Wenn ein Dichter keine eigenen Gedanken hat und nur konformistisch dem allgemeinen Trend folgt, dann kann er bestimmt nicht wie die obengenannten Dichter Dichtung von Originalität und eigenen Besonderheiten schaffen.

Dass Nalan großen Wert auf die Eigenarten der Dichtung legt, bedeutet nicht, dass er es ablehnt, von den Vorzügen der Gedichte anderer Dichter zu lernen. Im Gegensatz dazu meint er, dass man einerseits von den Vorbildern lernen und andererseits neue Wege eröffnen sollte. In „Über das Gedicht“ heißt es:

Der Gast sagt: „Also, kann man für die Gedicht-Schaffung keinen Lehrer haben?“ Ich sagte: „Wie kann man keinen Lehrer haben! Hat Du Fu nicht gesagt: ‘Beim Lernen von den Gedichten anderer Leute sollte man die Spreu vom Weizen trennen und sich an den ‘Volksliedern’ sowie ‘Kunstliedern’ orientieren. Man lernt von den Vorzügen vieler Dichter, die deine Lehrer sind.’ Die Gedichte seit „Lieder des Südens“ und „Kunstlieder“ sind alle deine Lehrer. Die Gedichte der heutigen Leute, die sich an den Gedichten der Tang- oder Song-Dynastie orientieren, sind alle falsch. Wenn man beim Lernen der obengenannten Gedichte die Spreu vom Weizen trennen kann, dann hat man die richtigen Lehrer gefunden.“ (NALAN 1988: 209; Übers. d. Verf.)

客曰：“然则，诗可无师承乎？”曰：“何可无也。杜老不云乎：‘别裁伪体亲《风》、《雅》，转益多师是汝师。’凡《骚》、《雅》以来，皆汝师也。今之为唐、为宋者，皆伪体也。能别裁之而不为所误，则师承得矣。”

Des Weiteren machte Nalan die folgende Feststellung:

Dass man von den Gedichten der alten Zeiten lernt, ist so ähnlich wie als einem Baby keine Amme fehlen darf. Ähnlich wie ein Baby, das zuerst selbst stehen und dann erwachsen werden kann, kann ein Dichter Gedichte mit eigenen Besonderheiten schaffen, erst wenn er die Gewohnheit nachzuahmen, losgeworden ist. Diejenigen in der Ming-Dynastie, die ohne weiteres Du Fu nachahmten oder sich an den Gedichten der Blütezeit der Tang-Dynastie orientierten, waren so naiv wie ein Baby, das lebenslang in den Armen der Amme leben muss. (NALAN 2008: 336 – 337; Übers. d. Verf.)

詩之學古，如孩提不能無乳母也。必自立而後成詩，尤之能自立而後成人也。明之學老杜、學盛唐者，皆一生在乳母胸前過日。

Nalan vertritt die Ansicht, dass ein Dichter hinsichtlich der Gedicht-Schaffung einerseits von den Vorzügen anderer Dichter lernen, andererseits neue Wege eröffnen muss; er sollte sich bemühen, seinen eigenen Horizont zu erweitern und die Eigenarten eigener Gedichte zu entwickeln. Gerade wegen der Orientierung an solchen Gedanken konnte Nalan viele Dichtungen mit Eigenarten, die immer noch sehr beliebt sind, schaffen. Deshalb ist es kein Wunder, dass Wang Guowei ihn als „den einzigen hervorragenden Dichter seit der Nördlichen Song-Dynastie“ (WANG 2004: 54) bezeichnet hat.

Mit der folgenden Feststellung legte Nalan das ästhetische Niveau fest, das das Lied erreichen soll:

Die Lieder in der Huajian (unter den Blumen)- Anthologie sind ähnlich wie die Jadeartikel als Antiquitäten, die edel aber nicht praktisch sind. Die Lieder der Song-Dynastie sind praktisch, aber nicht edel. Die Lieder Li Yüs vereinen das Praktische und das Edle in sich und haben eine Schönheit der Traumhaftigkeit wie diejenige, die von der weiten Wasserfläche gezeigt wird. (NALAN 2008: 343; Übers. d. Verf.)

花間之詞如古玉器，貴重而不適用。宋詞適用而少貴重。李後主兼有其美，更饒煙水迷離之致。

Das Wort „edel“ bezieht sich auf den eleganten Stil und harmonischen Ton eines Liedes, während „praktisch“ dem im Obigen diskutierten „Fengren zhi zhi“ 风人之旨, bei dem es um den Gesellschaftssinn eines Liedes und den Ausdruck der Sorge geht, gilt. Der Ausdruck „die Schönheit der Traumhaftigkeit, die eine weite Wasserfläche zeigt“ steht für die ästhetischen Charakteristika der Lieder Li Yüs 李煜, die durch feine Ausdrucksweise, lang anhaltenden Nachgeschmack und tiefen Sinn geprägt sind. Die Huajian-Anthologie 花间集 wurde von

Zhao Chongzuo 赵崇祚 in der Zeit der Fünf-Dynastien 五代 herausgegeben und ist die erste Sammlung der Lieder in der Literaturgeschichte Chinas. Dieses Werk hat einen tiefgehenden Einfluss auf die Lieddichter späterer Generationen ausgeübt. Aber sein Problem liegt darin, dass die in ihm gesammelten Lieder meistens oberflächlich und inhaltsarm sind sowie sich nur auf den Ausdruck der Liebe zwischen Männern und Frauen oder der Vergnügtheit begrenzen, obwohl sie über ein hohes ästhetisches Niveau verfügen (ZHANG 1986: 87). Die Stärke der Lieddichter der Song-Dynastie liegt darin, dass sie gut im Ausdruck des Gefühls und in der Darstellung der sozialen Realitäten waren. Aber hinsichtlich der ästhetischen Wirkung sind ihre Lieder denjenigen in der „Huajian-Anthropologie“ unterlegen. Nach Nalan vereinte Li Yü den Vorzug der Lieddichter der Huajian-Schule und denjenigen der Lieddichter der Song-Dynastie in sich, deshalb wurden seine Lieder von ihm hochgeschätzt. Solch eine literarische Ansicht, die großen Wert sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form des Liedes legt, beweist eine Art von innovativem Geist. Wegen solch einer Ansicht Nalans ist es kein Wunder, dass er den „stumpfsinnigen, fetten Stil“ nicht mag und Sympathie für den „arroganten, dünnen Stil“ hat. Im Folgenden wird ein Lied von ihm als Beispiel genommen werden:

Bitte beschäftigen Sie sich gut mit der Lied-Schaffung,
Und enttäuschen mich nicht.
Wir sehen Hühner und Hunde unsterblich werden,
Aber Sie und Ich gehen mit unseren Liedern lieber wie Huang Tingjian und Qin Guan in
die Hölle.

Wie könnte der Arrogante, Dünne so gut wie der Stumpfsinnige, Fette sein?
Lassen wir die stumpfsinnigen, fetten Menschen über uns spotten,
Weil wir kränklich und arm sind,
Und uns nicht auf das Karrieremachen in den Beamtenkreisen konzentrieren können, wie
viele andere Kerle es getan haben. (NALAN 1996: 203; Übers. d. Verf.)
凭君料理花间课，莫负当初我。眼看鸡犬上天梯，黄九自招秦七共泥犁。瘦狂那似
痴肥好，判任痴肥笑。笑他多病与长贫，不及诸公袞袞向风尘。

Dieses Lied wird Gu Zhenguan 顾贞观, dem besten Freund Nalans, gewidmet. In ihm geht es um den starken Willen Nalans, eher arm und integer zu bleiben als reich und gemein zu werden und um sein tiefes Verständnis für Gu und ihre Freundschaft miteinander. Wichtig ist hier, dass sich seine Ansicht über die Lied-Schaffung in diesem Lied widerspiegelt.

Nach der Legende ist Liu An 刘安, Prinz der Östlichen Han 汉-Dynastie, durch Alchemie und Selbst-Kultivieren unsterblich geworden. Sogar die Hühner und Hunde in seiner Familie sind mit ihm in den Himmelspalast geflogen. Hier steht der Ausdruck „Hühner und Hunde“ als Metapher für die Leute, die nichts unversucht lassen, um eine schnelle Karriere zu machen. Huang Tingjian 黄庭坚 und Qin Guan 秦观 aus der Nördlichen Song-Dynastie gehören zu den berühmtesten Lieddichtern in der Literaturgeschichte Chinas, und sie beide sind sehr gut in der Darstellung der Liebesbeziehung zwischen Männern und Frauen. Ein damaliger taoistischer Mönch namens Faxiu 法秀 hat gesagt, dass Huang wegen seiner Lieder über Liebesbeziehungen in die Hölle gehen müsste, weil sie zu pornografisch seien (Chen Shan 陈善, zit. nach SHENG in NALAN / SHENG: 27). Mit einer solchen Anspielung möchte Nalan den starken Willen betonen, sich mit der Lied-Schaffung zu beschäftigen und auf eigenen Eigenarten zu bestehen. Der „Stumpfsinnige, Fette“ deutet einerseits auf das hässliche Aussehen der obengenannten gemeinen Leute, andererseits auf die Lieder mit dem stumpfsinnigen, fetten Stil, die nur Vergnügen darstellen, Vergnügtheit ausdrücken und eine blumige Ausdrucksweise verwenden. Nach Nalan stellt der Ausdruck der Sorgen den Kernpunkt der Lied-Schaffung dar und der Stil und die Ausdrucksweise eines Lieds sollten mit einem solchen Inhalt in guter Übereinstimmung stehen.

In diesem Abschnitt wird der Hauptinhalt der literarischen Gedanken Nalans zusammengefasst. Er legt großen Wert auf den Gefühlsausdruck des Liedes, besonders auf den Ausdruck der Sorgen. Einerseits befürwortet er, dass man von den Vorzügen der anderen Dichter lernen sollte. Andererseits opponiert er heftig dagegen, dass man andere Dichter ohne weiteres nachahmt oder am Althergebrachten feststellt. Er misst sowohl der Form als auch dem Inhalt des Liedes große Bedeutung bei und ein Lied, das den Ausdruck der Sorgen in den Mittelpunkt stellt und den „arroganten, dünnen“ Stil zeigt, entspricht dem ästhetischen Ideal Nalans am meisten.

4.1.3 Die Welt der „Melancholie“ in den Liedern Nalan Xingdes

Die von tiefer „Melancholie“ geprägte Gedankenwelt Nalan Xingdes, zusammen mit seiner

Ansicht, dass die Dichtung Sorgen vermitteln sollte, führt dazu, dass die „Melancholie“ in seiner Dichtung eine vorherrschende Stellung einnimmt. Es ist zu betonen, dass Nalans Gedichtwerke repräsentativ für die „Melancholie“ im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur sind. Er seufzt über die Vergänglichkeit des Lebens und der Jugend, sehnt sich nach der vergangenen schönen Zeit und den vergangenen Menschen und versinkt in den Leiden; historische Ruinen oder Objekte in der Natur, zum Beispiel Sonnenuntergang, Frühlingsblumen, Herbstwind usw. könnten leicht seine Wehmut auslösen; ähnlich wie viele Literaten in der Geschichte Chinas wird er als manjurischer Aristokrat auch manchmal von der trägen „Melancholie“ gestört. Besonderes Augenmerk ist darauf zu richten, dass die „Melancholie“ in den Liedern Nalans manche Ähnlichkeiten mit der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in China entstandenen „Melancholie“ aufweist: In den meisten seiner Liedern herrscht eine Stimmung, die von Einsamkeit, Trostlosigkeit, Langeweile und Überdruß geprägt ist. Das folgende Lied ist als Beispiel zu nehmen:

Wer spielt das traurig bearbeitete Archaische Lied?
Ach, es ist das Rauschen von Wind und Regen.
Der Docht ist niedergebrannt: Eine Nacht ist vorbei.

Ich weiß nicht, welche Sache mich ständig belästigt.
Beim Wachen langweile ich mich,
Und in der Betrunkenheit geht es mir genauso.
Sogar in meinem Traum kann ich nicht dort sein, wo sie ist! (NALAN 2011b: 16; Übers. d. Verf.)
谁翻乐府凄凉曲？风也萧萧，雨也萧萧。瘦尽灯花又一宵。不知何事萦怀抱。醒也无聊，醉也无聊。梦也何曾到谢桥。

In diesem Lied gibt es eine öde, bedrückende Atmosphäre, die für die Dichtung Nalans repräsentativ ist. Besonders auffallend ist, dass der Dichter so eine große Langeweile hat, dass er des Lebens überdrüssig ist. Er weiß eigentlich, dass er nicht in so einer gedrückten Stimmung sein sollte, aber er versteht nicht, warum er so ein Gefühl empfindet. Das menschliche Leben scheint ihm leer und bedeutungslos zu sein. Man könnte sagen, dass der in den literarischen Werken der Republik-Zeit Chinas häufig widergespiegelte Gemütszustand in gewissem Ausmaß Ähnlichkeiten mit demjenigen Nalans hat. Das folgende Lied ist auch ein repräsentatives Werk Nalans:

So häufig bin ich auf der Reise,
Mit vielen Sorgen und Krankheiten bin ich ständig schlecht gestimmt.
Meine Stimmung ist so schlecht,
Dass ich durcheinander bin,
Und die Trauer nicht von der Freude unterscheiden kann.

Ich will die mit dem Alleinleben einhergehende Einsamkeit durch das gequälte Lachen
vertreiben,
Aber mein Spiegelbild bleibt nicht das gestrige.
Mein Antlitz ist anders als das gestrige,
Warum stehe ich trotz meiner begrenzten Begabung bei Gott nicht in Gunst? (NALAN
2011b: 342; Übers. d. Verf.)
长漂泊，多愁多病心情恶。心情恶。模糊一片，强分哀乐。

拟将欢笑排离索，镜中无奈颜非昨。颜非昨。才华尚浅，因何福薄。

Bis jetzt bleibt die Frage ungeklärt, warum der Dichter, der aus einer großen manjurischen Beamtenfamilie stammte, die die Gunst des Kaisers und ein hohes Ansehen genoss, ständig unter vielen Sorgen litt und schlecht gestimmt war. Viele Gelehrte halten die Krankheit, die Nalan lebenslang plagte, für den wichtigsten Grund für seine bodenlose „Melancholie“, während Andere die Meinung vertreten, dass der Tod seiner Frau Nalan einen tödlichen Schlag versetzte und ihn in eine hoffnungslose Lage brachte. Aber man muss beachten, dass es in der Geschichte Chinas viele Literaten gibt, die ein ähnlich hartes Los wie dasjenige Nalans haben, aber in deren Werken kein Überdruß gegenüber dem Leben und kein Gefühl der Langeweile zu finden sind. Su Shi 苏轼 zum Beispiel erlebte die Tode seiner Frauen, die er zutiefst liebte, dreimal und erfuhr viele politische Frustrationen; Du Fu 杜甫, der von Nalan sehr geschätzt wurde, führte ein Leben voller Frustrationen. Obwohl die Leser in den meisten Gedichtwerken Du Fus tiefe Traurigkeit finden können, stellt diese Traurigkeit keine bodenlose „Melancholie“ dar. Manchmal aber kann Du Fu auch Trost in der Natur finden und dafür dient das berühmte Gedicht „Am Frühlingsabend erfreue ich mich am Regen“春夜喜雨 als ein gutes Beispiel. Eine gute Nachricht über das Vaterland kann ihn auch begeistern und diese Freude spiegelt sich zum Beispiel im Gedicht „Über die Nachricht, dass die Staatstruppen das Land nördlich und südlich des Gelben-Flusses zurückerobert haben“闻官军收河南河北 wider. Aber in den Liedern Nalans herrscht meistens eine bedrückende „Melancholie“, von der er nicht erlöst werden kann.

Kubin macht die folgende Feststellung: „For instance, we can observe that in Chinese texts of the late imperial period more and more space is given to expression of emotions - a development which reminds us of the corresponding European phenomenon“ (KUBIN 2006: 88). Er hält Nalan Xingde für ein Beispiel für dieses Phänomen in China. Eigentlich hatten sich die Kunst der Bürger aus einer unteren Gesellschaftsschicht und der Trend der romantischen Gedanken der Mitglieder von der oberen Gesellschaftsschicht während der Ming-Dynastie bis zur Klimax entwickelt und diese Entwicklung wurde in der Frühen Qing-Dynastie durch das Aufkommen der empfindsamen Literatur ersetzt. (LI 1981: 200 – 201). Damals ergriff die Qing-Dynastie, die kurz vorher die Ming-Dynastie überwunden hatte, eine Reihe von politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Unterdrückungsmaßnahmen, um die eigene Herrschaft zu konsolidieren. Angesichts des Untergangs der Ming-Dynastie und der Unterdrückung der Qing-Dynastie fühlten sich viele Intellektuelle der Han-Nationalität trübsinnig und verzweifelt, was in großem Ausmaß ihre literarischen Werke, in denen das menschliche Leben als leer und nichtig betrachtet wird und Gefühle wie Hoffnungslosigkeit, Depression etc. herrschen, beeinflusste. Man kann sagen, dass die in solchen Werken dargestellte „Melancholie“ weit über die Trauer des Autors über das untergegangene Vaterland sowie sein eigenes Unglück hinausgeht. Dramen wie „Pfirsichblüten-Fächer“ 桃花扇 und „Immortalität-Palast“ 长生殿 gehören beispielsweise zu solchen Werken (LI 1981: 201). Aus den Werken Nalan Xingdes vermutet die Verfasserin, dass dieser literarische Trend möglicherweise Nalan Xingde beeinflusste. Dafür gibt es die folgenden Gründe: 1. Er hatte von klein auf die Gelehrten der Han-Nationalität zum Lehrmeister genommen und stand unter dem tiefen Einfluss der Kultur der Han-Nationalität. 2. Er pflegte innige Freundschaften mit vielen Intellektuellen der Han-Nationalität und bemitleidete ihr Schicksal. Daneben bewunderte er ihr literarisches Talent und tauschte häufig Gedanken mit ihnen aus. 3. Er selbst hatte auch viele Frustrationen erlebt. Des Weiteren war er von den Beamtenkreisen voller Listen sowie Intrigen und in gewissem Grad von der Politik der Regierung enttäuscht. Deshalb konnte er leicht die „Melancholie“ der obengenannten Intellektuellen mitempfinden.

Die Lieder Nalan Xingdes werden von unzähligen Literaturkritikern hochgeschätzt. Kuang

Zhouyi 况周颐 zum Beispiel nannte ihn „den besten Lieddichter in der Frühen Qing-Dynastie“ 国初第一词手 (KUANG in KUANG / WANG 1960: 121), und Wang Guowei hielt ihn für „den einzigen hervorragenden Poeten seit der Nördlichen Song-Dynastie“ 北宋以来, 一人而已 (WANG 2004: 54). Obwohl die Lieder Nalans meistens eine erstickende „Melancholie“ vermitteln, zeichnen sie sich durch eine vollendete Form und echtes Gefühl sowie durch eine detaillierte Beschreibung manjurischen Lebens aus (GIMM 1984: 214) und sie haben die für Nalan repräsentativen ästhetischen Charakteristika aufzuweisen. Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Nalan hinsichtlich der Verwendung von Symbolen und Farben einen originellen Stil hat. In Hinsicht auf den Einsatz von Symbolen nehmen die Objekte in der Natur einen großen Teil ein. Der Mond zum Beispiel gehört zu den von Nalan am häufigsten verwandten Symbolen. Für das Schreiben der traditionellen chinesischen Gedichte benutzt man häufig Ausdrücke wie „Vollmond“, „hellen Mond“ usw., die nach der Literaturtradition Chinas Zusammensein, Glück und Freude symbolisieren, um den frohen Mut oder die seelische Harmonie zu vermitteln. Aber in den Liedern Nalans kann man solche Ausdrücke fast nicht finden. Im Gegensatz dazu tritt der Mond als ein literarisches Symbol häufig mit den Beiwörtern wie „unvoll“ 残, „gefroren“ 寒, „kalt“ 冷 und „einsam“ 孤 auf, was dazu dient, eine öde, kalte Atmosphäre zu schaffen, um die tiefe „Melancholie“ hervorzuheben. Dies soll am folgenden Lied als Beispiel konkretisiert werden:

Der Mond am Himmel ist am meisten zu bemitleiden.
 In jedem Monat sieht er nur für eine Nacht ähnlich wie Voll-Jadering
 Und für alle anderen Nächte abnehmend wie Penannular-Jadering aus.
 Wenn du für immer so strahlend wie der Vollmond bleiben könntest,
 Dann würde ich Eis und Schnee gar nicht scheuen, um dir Wärme zu bringen.

Leider kann ich dafür nichts tun, dass unsere Ehe in der irdischen Welt zu leicht geendet hat.

Die Schwalben fliegen wie immer zurück,
 Und zwitschern leicht stehend auf den Vorhangshaken.
 Nachdem ich vor deinem Grab die Trauerlieder für dich gesungen habe, löst sich meine Wehmut noch nicht auf.

Ich kann nur das Paar in den Blütensträuchern schwebender Schmetterlinge betrachten.
 (NALAN 2011b: 88; Übers. d. Verf.)

辛苦最怜天上月。一昔如环，昔昔都成玦。若似月轮终皎洁，不辞冰雪为卿热。

无那尘缘容易绝。燕子依然，软踏帘钩说。唱罢秋坟愁未歇，春丛认取双栖蝶。

Dieses Lied ist ein repräsentatives Werk Nalans. Nach dem Tod seiner Frau schrieb er dieses Lied, um ihr nachzutrauern. In der ersten Strophe wird die literarische Technik Metaphorik sehr erfolgreich verwandt. Mit dem Einsatz des Mond-Symbols als Metapher für ihr Eheleben zielt Nalan darauf, sich an das glückliche Eheleben mit seiner früh verstorbenen Frau zurückzuerinnern und über die Vergänglichkeit des Glücks zu jammern. Nach Nalan ist das menschliche Leben ähnlich wie die Mondphase: Der Vollmond steht für die glückliche und angenehme Zeit, die spärlich ist; der unvollständige Mond symbolisiert den unbefriedigenden Teil des Lebens, der viel länger als der befriedigende Teil ist. Man könnte sagen, dass dieses Lied dem in dem letzten Abschnitt diskutierten „Fengren Zhi Zhi“风人之旨 entspricht: Die erste Strophe kreist um das Mond-Symbol, das metaphorisch für den traurigen, öden Gemütszustand des Dichters ist. Gerade dadurch wird die Wehmut in der zweiten Strophe besser dargestellt.

Neben dem Mond-Symbol benutzt Nalan häufig Symbole wie Sonne, Wind, Regen, Blumen etc., um eine „melancholische“ Atmosphäre zu bilden. Beim Sonnen-Symbol geht es meistens um Ausdrücke wie „Abendsonne“, „Abenddämmerung“ oder „Abendrot“. Der Regen in seinen Gedichtwerken ist häufig Landregen; der Wind tritt ganz oft als Herbstwind, lästiger oder heulender Wind auf. Die Blumen sind häufig abfallende oder verwelkte Blumen. Die Verwendung solcher Symbole dient dazu, eine kalte, öde Atmosphäre zu vermitteln und die Welt der „Melancholie“ zu schaffen. Auf einer Inspektionsreise nach Norden schreibt Nalan das folgende Lied:

Wir marschieren immer nach dem Yun-Berg,
Das Wiehern der Pferde wird vom heulenden Nordwind übertönt.
Wie kann man es ertragen, dass man gerade im tiefen Herbst vor dem abgelegenen Pass
steht?

Abenddunst, verlassenes Fort,
Abendsonne, alter Stadtwall.
Wann könnte der von alters her entstandene versteckte Groll ein Ende haben? (NALAN
2011a: 277; Übers. d. Verf.)
身向云山那畔行。北风吹断马嘶声。深秋远塞若为情。

一抹晚烟荒戍垒，半竿斜日旧关城。古今幽恨几时平。

In diesem Lied wird die durch die öde Szene im Gebiet nördlich der Großen Mauer erregte Wehmut dargestellt. Außer in dem letzten Vers geht es in allen anderen Versen um die Landschaftsdarstellung. Mit einer Reihe von Symbolen wie zum Beispiel Nordwind, abgelegem Pass, Abenddunst, Abendsonne usw. wird ein für das nördliche Gebiet Chinas repräsentatives Bild gemalt, in dem ein trostlose, kalte Atmosphäre herrscht, die dem öden, vom Schmerz und Überdruß an der Realität, immer wieder auf Reise sein zu müssen, erfüllten Gemütszustand des Dichters entspricht. Mit schnörkelloser und knapper Sprache werden die Landschaft und das Gefühl des Dichters so anschaulich dargestellt, dass das Mitgefühl der Leser leicht hervorgerufen werden kann.

Man könnte sagen, dass Nalan Xingde hinsichtlich der Verwendung von verschiedenen Farbtönen auch eine eigene Besonderheit aufzuweisen hat. Laut den statistischen Angaben Pang Zuxues 庞祖雪, die Nalans Verwendungsweise von Farben mittels des Buches „Neu edierte und kommentierte Lieder Nalan Xingdes“ 纳兰性德词新释辑评 als Untersuchungstextes analysiert hat, ist Grün die von Nalan am meisten benutzte Farbe (PANG 2012: 13). Auf Grün folgt die rote Farbe, die von Nalan an 144 Stellen verwandt wird (PANG 2012: 13). Die anderen von ihm häufig ausgewählten Farben sind Schwarz (34 Male), Gelb (42 Male), Weiß (26 Male) und Purpur (11 Male) (PANG 2012: 13). Des Weiteren versteht Nalan sich sehr gut darauf, einerseits mit dunklem, einfarbigem Ton und andererseits durch den starken Kontrast zwischen verschiedenen Farbtönen die Welt der „Melancholie“ zu schaffen. Die folgenden zwei Texte sind als Beispiele zu nehmen:

In der Abenddämmerung sind die Krähen alle ins Nest zurückgefliegen.

Sie steht dort, mit dem Groll auf wen?

Außerhalb von ihrem Boudoir schneit es dicke Flocken, die ähnlich wie Weidenkätzchen sind,

Und die mit dem Windhauch bis zu den Pflaumenblüten auf den in der gallenförmigen Vase steckenden Ästen fliegen.

Die herzförmige Weihrauchspirale ist zu Asche niedergebrannt! (NALAN 2011b: 10; Übers. d. Verf.)

昏鸦尽，小立恨因谁？急雪乍翻香阁絮，轻风吹到胆瓶梅。心字已成灰。

Gefallene Blätter haben den gefrorenen Bach erfüllt.

Die Abendsonne scheint noch auf die großen und kleinen Pavillons auf dem Weg.
Ich komme ins verwilderte Kloster, dessen Name nicht zu erkennen ist.

Ich, der hier das Pferd gezügelt hat, lese die Inschriften auf dem Gedenkstein,
Und zünde eine Lampe vor der Buddhastatue an.

Wann werde ich aus der irdischen Verwirrung erwachen? (NALAN 1984: 305; Übers. d.
Verf.)

败叶填溪水已冰，夕梦犹照短长亭。何年废寺失题名。

倚马客临碑上字，斗鸡人拨佛前灯，劳劳尘世几时醒。

Diese beiden Texte gehören zu den berühmtesten Liedern Nalan Xingdes und sind sehr repräsentativ für seinen Stil. Im ersten Lied sieht man eine Reihe von Symbolen: die in der Abenddämmerung zurückfliegenden Krähen, Schneeflocken, den Windhauch, Pflaumenblüten und die herzförmige Weihrauchspirale. Leitmotiv dieses Liedes ist der Trübsinn einer Frau. Mit einem prägnanten Schreibstil wird die von der Protagonistin aus ihrem Boudoir gesehene Landschaft im tiefen Winter dargestellt. Angesichts dieser öden Szene, in der Schneeflocken im Dämmerlicht aufstiegen und Krähen in ihr eigenes Nest zurückfliegen, kann sie trotz der aufblühenden Pflaumenblüten keinen Frühlingshauch spüren. In dem letzten Vers vertieft sich die „melancholische“ Stimmung. Einerseits ist die niedergebrannte herzförmige Weihrauchspirale auch ein Bestandteil der öden Landschaft, andererseits steht sie als Metapher für den verzweiferten Gemütszustand der Protagonistin, der ähnlich wie leblose Asche ist. Für dieses Lied wählt Nalan einen so düsteren, kalten Farbton aus, dass man kaum glauben kann, dass es von einem jungen, vielversprechenden Aristokraten stammt (HUANG in NALAN / HUANG 1984: 32). Der düstere, kalte Farbton passt so gut zu der Langeweile und Verzweiflung der Protagonistin, dass ihr Gefühl für die Leser sehr anschaulich ist.

Im Gegensatz zu dem ersten Lied gibt es in dem zweiten Lied einen starken Kontrast zwischen einer düsteren und einer prächtigen Farbtonung. In diesem Text kommt die durch die öde Szene außerhalb und innerhalb eines abgelegenen Klosters hervorgerufene Wehmut zum Ausdruck. In der ersten Strophe dieses Liedes wird die einsame, kalte Szene außerhalb eines alten Klosters beschrieben. Durch das Wort „erfüllen“ im ersten Vers kann man erfahren, dass der Herbstwind zu viele Blätter von den Bäumen weggeblasen hat. Dieser Vers vermittelt eine bedrückende Stimmung. Mit den großen und kleinen Pavillons unter der Abendsonne

assoziiert man leicht den Abschiedsschmerz. Seit alters her sind unzählige Menschen in den Pavillons gewesen, die als Zeuge die verschiedenen Schmerzen in der menschlichen Welt mit eigenen Augen gesehen haben. Es gab früher viele andächtige Leute, die in diesem Kloster den Buddha anbeteten und jetzt schon vergangen sind. Das Kloster hat seine Blütezeit erfahren und ist am Ende von vielen Menschen vergessen worden. Durch die ersten drei Verse bietet uns der Dichter eine düstere, kalte Szene, in der eine „melancholische“ Stimmung herrscht und die auf die Unbestimmtheit, Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens anspielt. In der zweiten Strophe wird die Szene innerhalb des Klosters dargestellt. Der Ausdruck 斗鸡人 (Hahnenkampf-Artist) bezieht sich auf die jungen Herren aus aristokratischen Familien. Diese Bezeichnung ist auf Jia Chang 贾昌 zurückzuführen. Jia, ein Hahnenkampf-Artist in der Tang-Dynastie, genoss viel Gunst von Kaiser Xuanzong 玄宗, weil er sehr bewandert in der Führung des Hahnenkampfes war. Nach dem An-Lushan-Aufstand 安史之乱 veränderte sich sein Schicksal: Sein großer Reichtum und sein hohes Ansehen existierten nicht mehr. Nachdem er auf der Flucht viele Schwierigkeiten und Frustrationen erfahren hatte, ging er schließlich in ein Kloster. In diesem Lied steht diese Bezeichnung für den Dichter selbst. Außerdem spielt sie darauf an, dass alle Pracht vergänglich ist. Man könnte sich im Kopf ein Bild ausmalen: In einem alten baufälligen Kloster steht ein junger Mensch mit prächtigen Kleidern vor der einsamen Buddhastatue und zündet eine Öllampe an. Ein solcher Kontrast macht auf die Leser einen starken visuellen Eindruck und beweist den innerlichen Zwiespalt des Dichters. Im letzten Vers wird das Leitmotiv dieses Liedes – der Überdruß an der Fülle des Lebens und die innerliche Öde – unterstrichen.

Man könnte sagen, dass die düstere und die prächtige Farbtonung in starkem Kontrast zueinander stehen. Aber Nalan Xingde kennt sich gut damit aus, beide Arten von Farbtonungen aufeinander abzustimmen. Dies ermöglicht, dass der Zwiespalt in seinen Liedern deutlich ist und eine besondere „melancholische“ Atmosphäre in ihnen herrscht. Mit geschickten literarischen Techniken wird die „Melancholie“ von Nalan so echt und anschaulich dargestellt, dass die Leser das Gefühl haben, dass sie ein ähnliches Gefühl auch erlebt hätten. Im Folgenden wird mittels der Jingjie-Theorie Wang Guowei und James Liu

die „Melancholie“ in den Liedern Nalans systematisch analysiert werden, um herauszufinden, welche Unterschiede und Ähnlichkeiten es zwischen ihr und der abendländischen Melancholie gibt.

a. Vergänglichkeit der Zeit und der schönen Sachen

Viele Dichter aus den alten Zeiten Chinas sind sehr sensibel für das Vergehen der Zeit sowie der schönen Sachen und Nalan Xingde ist keine Ausnahme. Als ein manjurischer junger Aristokrat war er häufig von einem solchen Gefühl schmerzlich berührt. Obwohl Nalan einerseits vom Taoismus beeinflusst wurde und andererseits ein frommer Buddhist war, konnte er weder aus dem Taoismus noch aus dem Buddhismus Trost erhalten. Deshalb fühlte er sich, wie viele andere Dichter in der Geschichte Chinas, sehr hilflos gegenüber dem Vergehen der Zeit und der schönen Sachen, sowie gegenüber der Herankunft des Todes und konnte nur darüber lamentieren. Ein solches Gefühl findet seine Widerspiegelung in vielen Liedern Nalans, die entweder die erste oder die zweite Welt im Sinne der Jingjie-Theorie James Lius aufweisen. Zu solchen Liedern gehören die im Folgenden zu analysierenden Texte:

Seit dem Doppel-Neun-Fest sind die Gräser auf dem weiten Feld schon verwelkt,
Und die gelben Blätter auf den Bäumen rauschen im Wind.
Ich erinnere mich, dass ich in der Zeit, wo Blüten abfallen, den Mädchen, die hier einen
Ausflug machten, begegnete,
Als ich mit dem Pferd auch einen Ausflug machte.
Jetzt ist es so:
Überall sind die verbrannten Gräser, ohne dass ein bisschen Grün übrigbleibt;
Soweit das Auge reicht, sind der Herbstreif und die wirren, roten und verwelkten Blätter;
Das Herbstwasser spiegelt den Himmel wider,
Der frostige Dunst ist so dicht wie verwobener Stoff,
Der schwarze Adler kreist am hohen, düsteren Himmel.

Die Menschen müssen sich vergnügen,
Wissen Sie?
Weil das Schläfenhaar sehr leicht grau wird.
Seitdem ich den Gott des Frühlings verabschiedet habe,
Fühle ich mich ohne jeden Grund sehr gelangweilt.
Nach der Überlegung versteht man, dass die Leistungen und der Ruf gar nichts wert sind.
Ich möchte eher in der kurzen Jagdkleidung Tiger jagen und im Umland westlich der

Stadt Wein kaufen.

Bei sinkender Sonne lehne ich mich ans Pferd und schreibe Gedichte. (NALAN 2011b: 85; Übers. d. Verf.)

平原草枯矣，重阳后，黄叶树骚骚。记玉勒青丝，落花时节，曾逢拾翠，忽听吹箫。今来是，烧痕残碧尽，霜影乱红凋。秋水映空，寒烟如织，皂雕飞处，天惨云高。

人生须行乐，君知否，容易两鬓萧萧。自与东君作别，划地无聊。算功名何许，此身博得，短衣射虎，沽酒西郊。便向夕阳影里，倚马挥毫。

Ich habe eigentlich geplant, meine Langeweile zu vertreiben, als der Frühling angekommen ist.

Aber wegen des bedrückenden Windes und Regens habe ich die schöne Frühlingszeit verpasst.

Meine schlechte Laune ist nicht auf das Bedauern über die vergangene Frühlingszeit zurückzuführen,

Sondern darauf, dass mein heutiges Bild im Spiegel anders als das gestrige ist.

Wer kann eigentlich den schönen Frühlingsanblick genießen?

Der Staub in der irdischen Welt,

Verdeckt immer meinen Zufluchtsort.

Wie kann mein Wunsch, die Frühlingszeit nicht vergeuden zu können, in Erfüllung gehen?

Müsste ich das dem Frühlingsgott gegebene Versprechen immer wieder brechen? (NALAN 2011b: 91; Übers. d. Verf.)

准拟春来消寂寞。愁雨愁风，翻把春担阁。不为伤春情绪恶，为怜镜里颜非昨。

毕竟春光谁领略。九陌缁尘，抵死遮云壑。若得寻春终遂约，不成长负东君诺？

Das erste Lied weist die ich-hafte Welt im Sinne der Theorie Wang Guowei und die erste Welt im Sinne der Theorie James Lius auf, da in ihm die Landschaft einer langweiligen, öden Stimmung unterworfen ist. Als der Dichter eines Tages auf die Jagd geht, erinnert ihn die öde Herbstszene auf dem Feld daran, dass er im Frühling auch hier war. Aus dem starken Kontrast zwischen der Frühlings- und Herbstszenen kommt er darauf, dass der Mensch zu schnell altert und die vergangenen schönen Sachen nicht zurückkommen können. Daraufhin steigt ein trauriges, deprimiertes Gefühl in seinem Herzen hoch. In der ersten Strophe dieses Liedes wird der Herbstanblick auf dem Feld dargestellt. Was der Dichter sieht, ist durch sein Gefühl bestimmt und trägt eine „melancholische“ Färbung. Die Verwendung der Beiwörter „übrigbleibend“, „wirr“, „frostig“ und „düster“ dient dazu, eine öde, kalte Atmosphäre zu verstärken. Die verbrannten Gräser, der Reif, die verwelkten roten Blätter verweisen auf den

Untergang des Lebens. Obwohl es in diesem Lied um die deskriptive Welt geht, wird die Landschaft dem Gefühl des Dichters untergeordnet. In der zweiten Strophe kommt das Gefühl direkt zum Ausdruck: Nach Nalan ist das Leben kurz und vergänglich. Er findet es bedeutungslos, nach den Leistungen und dem Ruf zu streben, weil all diese Sachen vergänglich sind. Nach ihm sollte man sinnvolle Sachen zum Beispiel Jagen oder Gedicht-Schaffung betreiben und man sollte keine Zeit mit bedeutungslosen Sachen vergeuden. Einerseits ist das Leben für Nalan nichtig und leer, andererseits fühlt er sich müde von der Fülle des Lebens. Deshalb empfindet er eine innere Öde und Langeweile.

Im zweiten Lied tritt die erste Welt hervor. Das Leitmotiv ist für die traditionelle Kultur Chinas sehr üblich: die Frühlingsmelancholie. Das ausgedrückte Gefühl wird der dargestellten Landschaft übergeordnet, in der eine kalte, düstere Atmosphäre herrscht: In den Augen des Dichters sind Wind und Regen traurig stimmend und er findet, dass er Tag für Tag sichtlich abgemagert und gealtert aussieht, obwohl der Unterschied zwischen seinem heutigen und gestrigen Bild im Spiegel eigentlich kaum zu erkennen ist. In der zweiten Strophe wird das Leitmotiv hervorgehoben. Der Dichter bedauert die Vergänglichkeit der Frühlingszeit, die die Blütezeit des Lebens symbolisiert. Er ist des Lebens in den Beamtenkreisen sehr müde, aber kann die seinem Ideal entsprechende Lebensweise nicht realisieren. All dies führt dazu, dass er das Leben als leer und langweilig empfindet und sich einsam fühlt, obwohl er sich in der Pracht und unter vielen Menschen befindet. Womit der Dichter sich beschäftigen muss, ist für ihn eine Zeitverschwendung. Er lamentiert über die vergangene Zeit und hat große Angst vor der Fülle des Daseins.

Unter den Liedern Nalans gibt es auch viele, die von der Traurigkeit über die Vergänglichkeit handeln und aus einer objektiveren Sichtweise geschaffen worden sind. Diese Lieder haben auch einen einzigartigen Stil und besonderen Nachgeschmack. Dafür könnten die folgenden Texte als gute Beispiele genommen werden:

Über das Vergehen des Frühlings ist sie so traurig, dass sie ausgemergelt wird, und sie wünscht sehr, ihn bleiben zu lassen.
Wie könnte sie eine Weile von Regen, der den Frühling heimzukehren mahnt, aushalten!

In der tiefen Gasse kauft jemand Kirschen,
Die nach der Dusche im Regen reizender aussehen.

In der Abenddämmerung, mit Tränen in den Augen.
Wie könnte sie ertragen, dass Blüten abfallen und vom Regen fortgespült werden?
Im März, wo der Ostwind weht,
Ein unter der Wehmut, die mit dem Spätfrühling einhergeht, leidender Mensch, kann nur
das Gezwitscher der Pirole ertragen. (NALAN 2011b: 172; Übers. d. Verf.)
为春憔悴留春住，那禁半霎催归雨。深巷卖樱桃，雨馀红更娇。

黄昏清泪阁，忍便花飘泊。消得一声莺，东风三月情。

Sanfter Ostwind weht diskontinuierlich die Sommerfäden.
Nichts lässt von sich hören,
Und die Vorhänge sind zur Hälfte aufgezogen.
Wer schwenkt dort den roten Ärmel am gewundenen Geländer,
und ruft sie zum Schaukeln?

Diejenige, die die Blüten bemitleidet, ist so ausgemergelt wie die letzte Zeit des
Frühlings.
Der Frühling nähert sich dem Ende,
Und ihre Taille wird immer dünner.
Die Mondsichel schien gerade über der Gestalt der einsamen Person, die unter dem
Kummer leidet,
Jetzt bestrahlt sie die abfallenden Birnenblüten. (NALAN 2011b: 148; Übers. d. Verf.)
游丝断续东风弱，浑无语、半垂帘幙。茜袖谁招曲槛边，弄一缕、秋千索。

惜花人共残春薄，春欲尽、纤腰如削。新月才堪照独愁，却又照、梨花落。

In dem ersten Lied wird die Frühlingmelancholie einer Frau aus einer objektiven Sichtweise dargestellt. Die Protagonistin seufzt über das Vergehen des Frühlings und ein Frühlingsregen macht sie noch trauriger. In den Versen „In der tiefen Gasse...reizender aussehen“ geht es um eine so anschauliche Beschreibung der Frühlingsszene, dass die Leser diese Szene deutlich sehen könnten. Mit den nach der Dusche im Regen reizend aussehenden Kirschen kann man leicht die weibliche Schönheit assoziieren. Die Kirschen gehören nur dem Frühling und die Schönheit sowie Jugend einer Frau können wie die Kirschen auch nicht von Dauer sein. In den letzten vier Versen vertieft sich das Leitmotiv. Nach der Literaturtradition Chinas stehen Pirole und Blüten als Symbole für die schönste Zeit des Frühlings (SHENG in NALAN / SHENG: 43). Im Spätfrühling ist die Blütezeit schon vorbei. Was übrig geblieben ist, ist nur das Gezwitscher der Pirole. Die abfallenden Blüten sowie das Gezwitscher der Pirole,

zusammen mit den Symbolen wie Abenddämmerung und Ostwind, bilden eine für den Spätfrühling charakteristische Atmosphäre. Angesichts dieser Landschaft realisiert die Frau, dass ihre Jugend so flüchtig wie der Frühling, so fragil wie die Frühlingsblüten, die das Vergehen der Zeit nicht bestehen können, ist. In diesem Lied werden keine Anspielungen oder Metaphern benutzt. Mit einem prägnanten Schreibstil werden die subtilen Gedanken einer jungen Frau durch eine lebendige Landschaftsbeschreibung dargestellt. Die Landschaft spiegelt das Gefühl wider, ohne die eigene Objektivität zu verlieren. Die Darstellung ist so anschaulich, dass die Leser das Bild einer kummervollen Frau sehen können.

Ähnlich wie das erste Lied bringt auch das zweite Lied die Frühlingsmelancholie einer Frau zum Ausdruck und auch hier wird ein prägnanter Schreibstil verwandt. Die Protagonistin bleibt am Tag im Haus, dessen Vorhänge nur zur Hälfte aufgezogen sind und möchte nicht ausgehen. Erst wenn ihre Freundin sie zum Schaukeln ruft, kann sie sich, wenn auch nur schwer, aufraffen zu schaukeln. Durch diese Schilderung können die Leser das Bild einer schläfrigen Frau, die ständig von Langeweile geplagt wird, sehen. Im ersten Satz der zweiten Strophe wird das Leitmotiv unterstrichen: Die Protagonistin leidet unter einer tiefen Frühlingsmelancholie. Sie bedauert das Schicksal der abfallenden Blüten, weil sie mit diesen Blüten ihre eigene Jugend, die so flüchtig wie der Frühling ist, assoziiert. Sie fürchtet, dass sie selbst, ähnlich wie die abfallenden Blüten, schnell verwelken wird. In den letzten Sätzen vertieft sich die „melancholische“ Stimmung. Symbole wie Mondsichel, einsame, kummervolle Frau, abfallende Birnenblüten bilden zusammen eine Landschaft, in der eine einsame, kalte Atmosphäre herrscht und die die Einsamkeit und Trauer der Protagonistin widerspiegelt. In diesem Lied geht es zum größten Teil um die Landschaftsbeschreibung, die echt und lebendig wirkt und die beschriebene Landschaft steht in guter Harmonie mit dem Gefühl. Das vom Dichter gebotene Bild schenkt den Lesern starke visuelle Eindrücke und es ist so anschaulich, dass die Leser von der Wehmut der Protagonistin tief beeindruckt sind. Deshalb kann man sagen, dass dieses Lied laut der Jingjie-Theorie Wang Guowei keinen verdeckenden Schleier hat.

b. Sehnsucht

In den Augen vieler Menschen ist Nalan Xingde sehr gefühlvoll und er hält sich selber auch für einen gefühlvollen Menschen. In einem Gedicht schreibt er: „Ich bin eigentlich ein gefühlvoller Mensch und ich versuche, mein echtes Gefühl zu kontrollieren“ 予本多情人，寸心聊自持 (NALAN 1988: 124; Übers. d. Verf.). Er machte sich auch einen Siegel mit der Inschrift: „Ich leide darunter, gefühlvoll zu sein“ 自傷多情 (SHENG 1986b: 8; Übers. d. Verf.). Er liebte seine Familie, seine Frau, seine Freunde und die schönen Sachen in der Welt. Aber aus verschiedensten Gründen konnte er nicht lange mit ihnen zusammen sein und war häufig gezwungen, sich von ihnen zu trennen. Deshalb litt er ständig unter der Sehnsucht nach den von ihm geliebten Menschen. Dies führte dazu, dass die Lieder über das Thema Sehnsucht einen großen Teil seiner Gedichtwerke einnehmen.

Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Nalan eine große Menge von Liedern für seine früh verstorbene Frau schrieb. Diese Lieder erreichen ein hohes literarisches Niveau und ihnen wird von vielen Literaturkritikern große Bedeutung beigemessen. Als Nalan 19 Jahre alt war, heiratete er die Tochter der Familie Lu 卢, seine erste Frau. Sie beide waren ein liebendes Paar, aber die Frau starb sehr früh bei einer schwierigen Geburt. Nalan war sehr schmerzlich berührt von ihrem Tod und schrieb viele erschütternde Lieder, um ihr nachzutruern. Man könnte sagen, dass ihr Tod ein schwerer Schlag für ihn war und in gewissem Ausmaß den Stil seiner Gedichtwerke beeinflusste. Zhang Deying 张德瀛 sagte, dass die Lieder Nalans seinen verdeckten Kummer widerspiegeln sowie düster und trostlos wirken 容若词幽怨凄黯 (Zhang Deying in NALAN 1996: 582). Ein solcher schmerzlich berührender Stil spiegelt sich am deutlichsten in den Liedern, die seiner früh verstorbenen Frau nachtrauern, wider. Dies wird an den folgenden Texten konkretisiert werden, die von Nalan jeweils in der früheren, mittleren und späteren Lebensphase geschaffen wurden. Diese Lieder haben ein gemeinsames Leitmotiv, seiner Frau nachzutruern sowie endlose Schmerzen und Sehnsucht auszudrücken. All diese Lieder weisen die erste Welt auf, weil das Gefühl in ihnen eine dominierende Stellung einnimmt und die Landschaft vom subjektiven Gefühl des Dichters gefärbt ist. Trotz des gemeinsamen Leitmotivs weisen sie verschiedene

Stile auf:

Das unbestimmte Leben ist so flüchtig,
Ihr Schicksal ist so unglücklich,
Ich überlege es hin und her und kann dies nicht vergessen.
Ich erinnere mich daran, dass wir beide mit Muße auf dem fein verzierten Bett zusammen
saßen,
Und abfallende Blüten pusteten,
Sowie uns Schulter an Schulter auf dem reich verzierten, gewundenen Geländer lehnten
und das Abendrot ansahen.
Ich sah sie im schönen Traum, aber konnte sie nicht bleiben lassen,
Ihr unvollendetes Gedicht kann ich nicht weiter fertigbringen.
Was ich tun kann, ist nur bitterliches Weinen in tiefer Nacht.
Ihr Antlitz erschien im Traum,
Aber verging so flüchtig wie ein mysteriöser Wind,
Und ließ mich nicht deutlich ansehen.

Ich möchte sie noch einmal finden, aber der Himmel ist unendlich.
Ich vermute, dass manche Haare von mir morgen früh grau geworden sind.
Sogar wenn die prädestinierte Liebesbeziehung zwischen dir im Himmel und mir auf der
irdischen Welt nicht enden würde,
Werden Frühlingsblüten sowie Herbstblätter meine Wehmut erregen.
Ich wünschte eigentlich, dass wir für immer ein liebendes Paar hätten bleiben können,
Aber du vergingst plötzlich und unerwartet wie eine verwelkte Pflanze.
Seitdem habe ich kein Interesse mehr, mich schön zu machen.
Wie hilflos bin ich!
Du der Klang der Flöte aus dem Nachbarhaus,
Bitte verton eine Melodie für meinen verborgenen Kummer! (NALAN 2011a: 43 – 44;
Übers. d. Verf.)
瞬息浮生，薄命如斯，低徊怎忘？记绣榻闲时，并吹红雨；雕阑曲处，同倚斜阳。
梦好难留，诗残莫续，赢得更深哭一场。遗容在，只灵飙一转，未许端详。

重寻碧落茫茫，料短发，朝来定有霜。便人间天上，尘缘未断，春花秋叶，触绪还
伤。欲结绸缪，翻惊摇落，减尽荀衣昨日香。真无奈，倩声声邻笛，谱出回肠。

Wann würden meine Schmerzen über die Trennung auf immer und ewig ein Ende haben?
Der Regen klopft auf den leeren Treppen und hört in tiefer, frostiger Nacht auf.
Es ist gerade das Wetter dafür, abgefallene Blüten zu vergraben.
Drei Jahre zogen sich endlos in die Länge und ihre Seele lässt noch nichts von sich hören.
Wenn ihr Fortgang ein Traum sein könnte, dann sollte sie schon längst erwacht sein.
Vielleicht findet sie auch,
Dass die irdische Welt schal ist.
Sie möchte sich von ihr durch die Erde trennen lassen und eher im verlassenen Grab
bleiben,
Wo sie ihre Wehmut begraben könnte.

Ihren Schwur auf die Liebe für mich hat sie sogar gebrochen!

Wenn sie doch aus der Unterwelt mir einen Brief schicken könnte!

Dann würde ich wissen,

Ob sie sich glücklich fühle und mit wem sie zusammen sein sollte.

Ich selbst werde mich bis in die tiefe Nacht im Bett hin und her wälzen.

Wie könnte ich so kaltblütig sein, mir eine andere Lebenspartnerin zu finden?

Ich wünsche, dass wir in der nächsten Welt jenseits dieser ein liebendes Ehepaar sein könnten.

Aber ich fürchte nur, dass wir beide unglückliches Schicksal haben würden,

So dass unsere Liebe kein glückliches Ende haben könnte.

Meine Tränen sind ausgeflossen,

Eine Weile Wind wirbelt die Asche des Totengeldes auf. (NALAN 2011b: 118 – 119; Übers. d. Verf.)

此恨何时已。滴空阶、寒更雨歇，葬花天气。三载悠悠魂梦杳，是梦久应醒矣。料也觉、人间无味。不及夜台尘土隔，冷清清、一片埋愁地。钗钿约，竟抛弃。

重泉若有双鱼寄。好知他、年来苦乐，与谁相倚。我自中宵成转侧，忍听湘弦重理。待结个、他生知己。还怕两人俱薄命，再缘慳、剩月零风里。清泪尽，纸灰起。

In der letzten Nachtstunde stehe ich im Hof, wo sie früher wohnte.

Die Schwalben schlafen auf den reich verzierten Balkon.

Der Mond versilbert die Wand.

Ich kann die Blütensträucher nicht deutlich sehen, wie könnte ich den Duft der Blüten unterscheiden?

Die tiefe Liebe zwischen uns gehört schon zu meinen Erinnerungen,

Diese unglückliche Liebe!

Es hört auf zu regnen und ich fühle mich ein bisschen kalt.

Die Vergangenheit vor elf Jahren ist für mich wie ein Traum. (NALAN 2011b: 29; Übers. d. Verf.)

谢家庭院残更立，燕宿雕梁。月度银墙。不辨花丛那辨香。

此情已自成追忆，零落鸳鸯。雨歇微凉。十一年前梦一场。

Das erste Lied wird von Nalan kurz nach dem Tod seiner Frau geschrieben und ist eines seiner repräsentativen Werke. Es hat einen äußerst traurigen Stil und hier kann man von einem Werk, das im Sinne der Theorie Wang Guowei's „mit dem Blut“ (WANG 2004: 20) geschrieben wird, sprechen. Dieses Lied beginnt mit einem Seufzer über den frühen Tod der Frau des Dichters sowie über ihr Unglück. In den darauffolgenden Sätzen ruft sich der Dichter die mit seiner Frau zusammen verbrachte schöne Zeit in Erinnerung. Die schöne, glückliche Vergangenheit steht in starkem Kontrast zu der Realität, die von Einsamkeit und Trauer erfüllt ist. Dieser

Kontrast zwischen gestern und heute bedrückt den Dichter und er möchte eher im schönen Traum bleiben als aufwachen. In dem letzten Satz der ersten Strophe erwähnt er das Bild seiner Frau in seinem Traum. Sogar im Traum vergeht sie so schnell, dass er sie nicht lange genug ansehen kann. Durch diesen Satz wird die endlose Enttäuschung und Verwirrung des Dichters vermittelt. Die zweite Strophe dieses Liedes bringt die Schmerzen des Dichters, dass er seine Frau für immer verloren hat, zum Ausdruck. Er kann die harsche Realität noch nicht akzeptieren und stellt sich vor, dass sie vielleicht nur im Himmel lebt und ihre Liebesbeziehung noch andauert. Daraufhin realisiert er schnell, dass er trotzdem unter Sehnsucht und Wehmut leiden muss, selbst wenn seine Vorstellung wahr wäre. Im letzten Satz kommt er in die Realität zurück: Jemand aus dem Nachbarhaus spielte die Flöte. Die Melodie hört sich traurig an und bedrückt den Dichter. Hier wird eine Atmosphäre der Tragödie vermittelt, die die Leser in sich versinken lassen kann.

Der zweite Text ist eines der berühmtesten Lieder Nalan Xingdes. Seit dem Tod seiner Frau veränderte sich der Stil seiner Lieder in großem Ausmaß und dieses Lied ist ein gutes Beispiel dafür (ZHANG in NALAN 2011a: 67). Im Abschnitt 4.1.1 ist schon erwähnt worden, dass Nalan versuchte, im Mahayana-Buddhismus Zuflucht zu finden, was ihm nicht gelang. Er fand für sich keinen Trost und als Folge davon begann er unter dem Einfluss des Buddhismus das Leben zu verneinen (XU 2001. 66). In diesem Lied zum Beispiel spiegelt sich die Anschauung über Seelenwanderung im Sinne des Buddhismus wider. Wenn man im ersten Lied in diesem Abschnitt von bitterlichem Weinen spricht, dann kann man in diesem Lied von Erzählen mit weinerlicher Stimme sprechen. Der Dichter verwendet einen prägnanten Schreibstil und keine Metapher oder Anspielung. Er scheint den Lesern über seine eigene Geschichte zu erzählen, aber die Leser können die durch die prägnante Sprache vermittelte tiefe Trauer so echt wie bei sich selbst erfahren und großes Mitgefühl für das Unglück des Dichters empfinden.

Das oben aufgeführte Lied beginnt mit einem Fragesatz, womit das Leitmotiv betont wird: große Trauer über den Tod seiner Frau und tiefe Sehnsucht nach ihr. In den darauf folgenden zwei Sätzen wird eine kalte, einsame Landschaft, in der eine Untergangsstimmung herrscht,

beschrieben. Diese Landschaft ist durch das Gefühl des Dichters bestimmt und sie beide stehen in guter Übereinstimmung miteinander. Aus dem letzten Vers der ersten Strophe kann man ablesen, dass Nalan unter so tiefen Schmerzen leidet, dass er sein Dasein für bedeutungslos und langweilig hält sowie große Angst vor der Fülle des Lebens hat. Er scheint seiner Frau Vorwürfe zu machen, dass sie den Schwur auf die Liebe zu ihm gebrochen hat, aber gerade dadurch wird seine große Liebe für seine Frau und die tiefe Sehnsucht nach ihr gezeigt. In der zweiten Strophe geht es um eine Idee des Dichters. Er stellt sich die Möglichkeit vor, dass seine Frau die Schlucht zwischen der Unterwelt und der diesseitigen Welt überschreiten und von sich hören lassen könnte. Aber es ist ihm ganz klar, dass er trotzdem nicht mehr glücklich sein würde. Er wünscht sich sehr, dass die Liebesbeziehung zwischen seiner Frau und ihm in der nächsten Welt jenseits dieser Welt fortgesetzt werden könnte, aber inzwischen fürchtet er, dass sie beide vom Unglück nicht loskommen würden. Solch eine subtile Beschreibung der Gedanken ist äußerst anschaulich und echt. Der letzte Satz bringt den Blick der Leser in die Realität zurück: man sieht die einsame Gestalt des Dichters, der mit Tränen in den Augen vor dem Grab seiner Frau steht. Die aufgewirbelte Asche des Totengeldes steht als Symbol für den verzweifelten Gemütszustand des Dichters. Des Weiteren dient dieses Symbols dazu, die Untergangsstimmung zu verstärken. In dieser Szene herrscht eine erstickende Wehmut, die das größte Mitgefühl der Leser erregt. Man könnte sagen, dass die literarischen Werke, die so tiefe Schmerzen und Verzweiflung wie diejenigen Nalans aufweisen, seit alters her äußerst selten sind. Bei diesen Liedern Nalans kann man sogar von einer Besessenheit sprechen.

Das dritte Lied gehört zu den Spätwerken Nalan Xingdes und mit ihm zielt der Dichter ebenfalls darauf, seiner früh verstorbenen Frau nachzutruern. Der Stil dieses Liedes ist nicht mehr so bitterlich und klagend wie derjenige in den letzten beiden Liedern. Ganz im Gegenteil weist er viel mehr Gelassenheit und Kühle auf. In der ersten Strophe wird eine Szene dargestellt: In tiefer Nacht steht der Dichter allein im leeren Hof. Die ihm sehr vertraute Landschaft weckt eine Serie von Erinnerungen. In diesem Bild spiegeln sich zuerst die Einsamkeit und innere Öde des Dichters. Er hat zusammen mit seiner Frau, für die er tiefe Liebe empfindet, in diesem Hof eine schöne Zeit verbracht und die Objekte in dieser

vertrauten Landschaft, Schwalben, Mond und Blütensträucher, sind Zeugen ihrer Liebe. Jetzt ist seine Frau schon seit elf Jahren tot, obwohl die damalige Landschaft unverändert geblieben ist. Vor elf Jahren brach ihr Tod ihm das Herz, aber jetzt fühlt er sich stumpfsinnig. Diese Gefühlsveränderung spiegelt sich auch in der Landschaft wider: In ihr herrscht keine bitterliche, schmerzlich berührende Stimmung, die man in vielen anderen Liedern Nalans mit einem ähnlichen Leitmotiv finden kann, sondern es gibt nur eine kalte, öde Untergangsstimmung. Daraus kann man ablesen, dass der Dichter schon stumpf gegenüber den Schmerzen geworden und sein Seelenzustand so leblos wie Asche ist. Ein Übermaß an Leiden macht ihn stumpf, deshalb ist er schließlich nicht mehr empfänglich für weitere Leiden. In der zweiten Strophe wird das Leitmotiv hervorgehoben: Er und seine Frau, so ein liebendes Paar, werden vom kaltblütigen Schicksal für immer getrennt. Der Regen drängt den Frühling zu gehen und lässt Blüten abfallen und verwelken, was auf den frühen Tod seiner Frau anspielt. Die vergangene Liebe kann der Dichter nicht vergessen, aber sie ist für ihn so unerreichbar wie ein Traum.

Im Gegensatz zu den anderen Liedern Nalans mit dem gleichen Leitmotiv, seiner Frau nachzutruern, wirkt dieses Lied relativ gelassen und kühl. Aber die vermittelte Wehmut, die nicht im bitterlichen Heulen, sondern in der Stumpfheit und der Angst vor der Fülle des Lebens widerspiegelt wird, ist eigentlich viel weiter und tiefer. Schopenhauer hat in seinem Werk „Die Welt als Idee und Wirklichkeit“ einen solchen Seelenzustand diskutiert:

[...] wann er, den Lauf seines Lebens als eine Kette von Leiden überblickend, oder einen großen und unheilbaren Schmerz betrauernd, doch nicht eigentlich auf die Verkettung von Umständen hinsieht, die gerade sein Leben in Trauer stürzten, und nicht bei jenem einzelnen Unglück, das ihn traf, stehn bleibt [...] sondern er steht erst dann wirklich ehrwürdig da, wann sein Blick sich vom Einzelnen zum Allgemeinen erhoben hat, wann er sein eigenes Leiden nur als Beispiel des Ganzen betrachtet [...] (SCHOPENHAUER 1977: 489)

Man könnte sagen, dass die Lieder Nalans mit dem Leitmotiv, seiner Frau nachzutruern, drei Phasen erfahren haben: Vom bitterlichen Heulen mit gebrochenen Herzen über den verzweifelten Seufzer bis zur Stumpfheit, Gelassenheit und Müdigkeit. Der letzte Seelenzustand Nalans lässt sich in einem alten chinesischen Sprichwort zusammenfassen:

„Keine Trauer ist größer als die Verzweiflung“ 哀莫大于心死. Damit sind die Trostlosigkeit und Lebensverneinung gemeint.

In seinem ganzen Leben erfuhr Nalan als ein gefühlvoller Mensch einige unglückliche Liebesbeziehungen. Er verliebte sich in einige Frauen, die er aus verschiedenen Gründen nicht heiraten konnte. Er heiratete aber auch zweimal und hatte für beide Ehefrauen eine herzliche Liebe. Aber als ein junger, manjurischer Aristokrat mit wahrer Fähigkeit und einem integren Charakter stand er beim Kaiser Kangxi 康熙 in Gunst, und er wurde häufig mit wichtigen Aufgaben betraut. Deshalb hatte er keine andere Wahl, als ständig auf Reisen zu sein und konnte nur selten zu Hause bleiben. Die Zeit, die er zusammen mit seiner Frau verbrachte, war für ihn besonders kostbar und flüchtig und sowohl er als auch seine Frauen litten häufig unter der Sehnsucht nacheinander. Dies stellt einen wichtigen Grund dafür dar, dass Nalan im Vergleich mit normalen Menschen einen tieferen Einblick in Liebe und Sehnsucht hatte. Unter seinen Liedern gibt es viele, die die Sehnsucht und Wehmut der jungen Frauen zum Ausdruck bringen und die Prototypen der Protagonistinnen in diesen Liedern sind eigentlich seine Ehefrauen und andere von ihm geliebte Frauen. Diese Lieder Nalans, in denen er die Sehnsucht der Frauen aus einer objektiven Sicht darstellt, sind häufig dadurch charakterisiert, dass das subtile Gefühl der Protagonistinnen durch eine große Menge von Landschaftsbeschreibungen hervorgehoben wird. Einerseits haben diese Lieder eine gute ästhetische Wirkung, andererseits werden die Gedanken der Menschen durch die Landschaftsbeschreibung bis in die letzten Feinheiten dargestellt und sie sind für die Leser sehr echt und anschaulich. In großem Ausmaß können solche Lieder den Stil Nalans vertreten und die folgenden drei Lieder können als typische Beispiele betrachtet werden:

Außerhalb der Bambusvorhänge verjagt der Frühlingswind die Wolken und lässt den Regen aufhören.

Überall schwebende Weidenkätzchen haften an Schmetterlingen, so dass sie nicht flattern können.

Sie steht im reich verzierten Turm,
Der hoch ist und um den der Wind weht.

Die seidenhaften Weidenruten sehen so dicht wie Dunst aus.
Die Abenddämmerung umhüllt die Paare von Ziegelscherben.
Steh nicht zu nah am Geländer!

Im Abendrot siehst du nur die sich unendlich erstreckenden Gebirge. (NALAN 2011b: 171; Übers. d. Verf.)

春云吹散湘帘雨。絮黏蝴蝶飞还住。人在玉楼中。楼高四面风。柳烟丝一把。暝色笼鸳瓦。休近小阑干夕阳无限山。

Das Frühlingswasser ist jadegrün wie der Kopf der Ente,
Das Frühlingsgebirge ist rot wie der Schnabel des Papageis.
Wallende seidenhafte Weidenruten lehnen sich schlapp in den Wind.
Diese Jahreszeit, in der verschiedenartige Blumen blühen, sollte man eigentlich voller Freude willkommen heißen,
Aber es ist bedauerndswert, dass sie die Paravents schließt und schläft.

Sie rückt die Öllampe näher zu sich und erinnert sich an sein intimes Liebesgeflüster,
Voll träger Melancholie liegt sie mit dem Kopf auf den Armen,
Und lässt sich in der Einsamkeit versinken.
Die Frühlingswildgänse wissen gar nicht, dass sie die unter Sehnsucht leidenden Menschen meiden sollten.
Sie fliegen am Fenster vorüber, und stellen sich von Mal zu Mal in Formation auf, die wie das Schriftzeichen „Mensch“ aussieht¹². (NALAN 2011b: 237; Übers. d. Verf.)
春水鸭头，春山鹦嘴。烟丝无力风斜倚。百花时节好逢迎。可怜人掩屏山睡。密语移灯，闲情枕臂。从教酝酿孤眠味。春鸿不解讳相思，映窗书破人人字。

Der Nieselregen scheint, als ob er einen roten Teppich knüpfen wollte,
Und die von Moosen bewachsenen Treppen werden mit abgefallenen Blüten verziert.
Jahr für Jahr, die Abenddämmerung ist die Zeit, die mein Herz am schwersten bricht.
Soweit das Auge reicht, sind Frühlingsblumen, die meine Trauer auslösen,
Ganz zu schweigen davon, dass der Frühling schon auf dem Grenzgebiet angekommen sein müsste.

Ich kann es, dass die Bäume im Wind rauschen, gar nicht ertragen.
Mit Verblasster Schminke schläft sie gegen Mitternacht noch nicht.
Da sie es, dass Wind und Regen die Birnblüten zerstören, nicht übers Herz bringen kann,
Macht sie alle Türen zu.
Sie träumt, dass sie im Gebiet unter dem Jinwei-Berg, wo er sein sollte, angekommen wäre,
Aber gleich nachdem sie den richtigen Weg gefunden hätte,
Wäre seine Truppe woandershin hingezogen. (NALAN 2011b: 199; Übers. d. Verf.)
丝雨织红茵。苔阶压绣纹。是年年、肠断黄昏。到眼芳菲都惹恨，那更说，塞垣春。

萧飒不堪闻。残妆拥夜分。为梨花、深掩重门。梦向金微山下去，才识路，又移军。

In all diesen Liedern werden die traditionellen Bilder der Frauen entworfen, die unter der Sehnsucht nach ihren Geliebten leiden. Diese Lieder, in denen Inspirieren und Metaphorik

¹² Die Formation der Wildgänse sieht häufig wie das chinesische Schriftzeichen 人 (Mensch) aus.

benutzt werden, nehmen den Frühling als Motiv und vermitteln hauptsächlich durch die Landschaftsbeschreibung das Gefühl der Menschen. Trotz der Ähnlichkeiten zwischen ihnen weisen sie verschiedene Stile auf.

Im ersten Doppelvers des ersten Liedes wird ein Frühlingsanblick geschildert: Es hört auf zu regnen und die Wolken werden durch den Frühlingswind verjagt: Weidenkätzchen stieben auf; Schmetterlinge scheinen, als ob sie nicht genügend Kraft hätten, um zu flattern. All diese Objekte vermitteln zusammen eine schläfrige, leicht „melancholische“ Stimmung. In dem zweiten Doppelvers sehen die Leser das Bild einer Frau, die den hohen Turm besteigt und in die Ferne blickt. Der hohe Turm und der Wind ringsum verweisen auf ihre Einsamkeit, da es eine literarische Konvention Chinas ist, einen hohen Ort als Ort der Traurigkeit zu betrachten (KUBIN 2002: 61). In der zweiten Strophe wird die Landschaft im Abenddunst dargestellt: Seidenhafte Weidenruten, die sich unendlich erstreckenden Gebirge und die sinkende Abendsonne. Solch eine öde, einsame Szene löst unendliche Wehmut bei der Protagonistin aus. Die Weidenruten erinnern sie an das Wandern ihres Geliebten (In der chinesischen traditionellen Kultur steht die Weide als Symbol für Abschiedsschmerz und Trauer) und mit der Abendsonne assoziiert sie das Ende des Tages sowie die Flüchtigkeit des Lebens und der Jugend. Das Wort Si 丝 (Seide) dient nicht nur zur Darstellung des Anblicks der Weidenruten, sondern es spielt auch auf die Sehnsucht an, da die chinesische Aussprache von Seide 丝 (si) gleich wie diejenige des Wortes Sehnsucht 思 (si) ist. Vielleicht ist die von dieser Frau gesehene Landschaft für sie sehr vertraut, weil sie bestimmt häufig an diesem hohen Ort in die Ferne blicken musste mit dem Wunsch, den zurückkehrenden Wanderer zu sehen. Deshalb sagt sie sich, zu sehen aufzuhören, weil ihr nach mehrmaligen Enttäuschungen endlich klar ist, dass sie die Gestalt des Wanderers gar nicht sehen kann und der Termin seiner Rückkehr unbestimmt ist. Sie weiß auch, dass die öde Landschaft im Abenddunst ihren Kummer schlimmer machen muss. In diesem Lied geht es um keinen direkten Gefühlsausdruck, aber das vermittelte Gefühl ist für die Leser so anschaulich, dass sie die Empfindung haben können, als ob eine unter tiefer Sehnsucht leidende Frau vor ihnen stände.

Im zweiten Text wird auch das Bild einer unter Sehnsucht leidenden Frau dargestellt, aber

dieses Bild ist etwas anders als dasjenige in dem ersten Lied. Ähnlich wie in dem ersten Lied wird in diesem Lied ein prägnanter Schreibstil verwandt und der Gefühlsausdruck wird hauptsächlich durch eine Landschaftsbeschreibung erreicht. In den ersten drei Zeilen wird eine für den Frühlingsbeginn typische Landschaft geschildert. In dieser Landschaft herrscht ein starker Kontrast der Farbtöne: grünes Wasser und rotes Gebirge, der den Lesern einen tiefen visuellen Eindruck geben kann. Die wallenden seidenhaften Weidenruten dienen dazu, einerseits eine leicht „melancholische“ Stimmung zu vermitteln und andererseits auf das Thema Sehnsucht 相思 anzuspielen, da die chinesische Aussprache von Seide 丝 (si) gleich wie diejenige des Wortes Sehnsucht 思 (si) ist. Der folgende Doppelvers ist ein Wendervers: Der Frühling voller Lebenskraft steht in starkem Kontrast zu dem einsamen Bild der schlafenden Frau. Durch die Pracht der Natur werden die Leere, Langeweile und Einsamkeit der Protagonistin hervorgehoben. In der zweiten Strophe gibt es auch keinen direkten Gefühlsausdruck. Das Bild der Protagonistin und ihre Gedanken werden einen Schritt weiter dargestellt. Ihre Bewegungen, zum Beispiel die Öllampe zu rücken oder mit dem Kopf auf den Armen zu liegen, spiegeln ihre Einsamkeit und Langeweile wider und diese Gefühle werden durch den Ausdruck „...lässt sich in der Einsamkeit versinken“ unterstrichen. Im letzten Doppelvers wird das Leitmotiv hervorgehoben: Die Formation der Wildgänse sieht ähnlich wie das chinesische Schriftzeichen 人 (Mensch) aus. Seit der Song-Zeit ist 人人 der Kosenamenname gewesen, mit dem man seine geliebte Person bezeichnen kann (SHENG in NALAN / SHENG 1986: 34), deshalb assoziiert die Protagonistin mit der Formation der Wildgänse ihren Geliebten. Diese subtile Beschreibung der Gemütsbewegungen ist sehr anschaulich. Die Leser können das Gefühl der Protagonistin ohne Schwierigkeit verstehen und ihr Mitgefühl kann leicht geweckt werden.

Im dritten Lied geht es um die durch den Anblick eines Frühlingsabends ausgelöste Wehmut einer Frau, die unter der Sehnsucht nach ihrem Mann leidet. In dem ersten Doppelvers wird mit zehn chinesischen Schriftzeichen ein für den Spätfrühling typischer Anblick lebendig geschildert. Objekte in der Natur wie Nieselregen, abgefallene Blüten und Moose bilden zusammen eine öde, kalte Atmosphäre. In dem folgenden Vers wird das Leitmotiv eingeführt: der mit der Sehnsucht einhergehende Kummer. In den letzten Zeilen der ersten Strophe

werden die Gedanken der Protagonistin dargestellt: Der öde Frühlingsanblick erregt ständig ihre Sehnsucht nach ihrem Ehemann und erinnert sie daran, dass sie nicht zusammen mit ihm die schöne Frühlingszeit genießen kann und ihre schönste Zeit so vergänglich wie der Frühling ist. In der zweiten Strophe geht es hauptsächlich um die Darstellung ihrer Gedanken. Die Protagonistin kann das Rauschen des Windes nicht ertragen und sogar bis Mitternacht ist sie noch nicht in Stimmung dafür, sich abzuschminken und schlafen zu gehen. All dies weist auf ihre Einsamkeit und Langeweile. Sie scheint die vom Wind und Regen zerstörten Birnenblüten zu bemitleiden, aber sie bemitleidet eigentlich sich selbst, da sie mit dem Schicksal der Blüten ihr eigenes Schicksal assoziiert: Die tragische Stimmung erreicht in den letzten Versen des Liedes die Klimax. Sogar im Traum sucht sie verbissen nach ihrem Mann, aber es gelingt ihr dort wie auch in der realen Welt nicht. Bis hierhin wird die Sehnsucht der Frau bis in die letzten Feinheiten dargestellt. Man könnte sagen, dass das Bild einer Frau, die unter Sehnsucht leidet und deren Leben von Einsamkeit und Langeweile erfüllt ist, in diesem Lied so anschaulich dargestellt wird, dass das Mitgefühl der Leser leicht geweckt werden kann.

Es gibt viele Ähnlichkeiten zwischen den oben stehenden drei Liedern. Die größte Ähnlichkeit ist, dass das Gefühl hauptsächlich durch die Landschaftsbeschreibung und mit einem prägnanten Schreibstil vermittelt wird. Das Gefühl und die Landschaft werden aufeinander gut abgestimmt und ihre Darstellung entspricht dem von Wang Guowei aufgestellten Niveau „Bu Ge“不隔. Aus der Sichtweise des Dichters wird das Gefühl relativ objektiv beschrieben, wobei man von der zweiten Welt sprechen kann, aber die von der Protagonistin gesehene Landschaft ist von ihrem subjektiven Gefühl gefärbt, womit die erste Welt gemeint ist.

c. Abschiedsschmerz und Heimweh

Getrennt von dem, was man liebt, ist eines der acht Leiden im Sinne des Buddhismus. Wie vorher erwähnt stand Nalan Xingde bei Kaiser Kangxi 康熙 in Gunst und wurde von ihm mit wichtigen Aufgaben betraut, obwohl dies gar nicht sein Wunsch war, weil er deswegen ständig auf Reise sein musste. Als ein gefühlvoller Mensch liebte Nalan seine Familie,

Freunde und Frauen. Da er ständig vor dem Abschiedsschmerz und dem Heimweh stehen musste, warfen diese Leiden wie ein Alptraum einen Schatten auf sein Leben und erregten oft seine Trauer über andere Sachen, wie zum Beispiel Altwerden, Krankheiten oder Tod. Dies führt in gewissem Ausmaß dazu, dass Nalan häufig in gedrückter Stimmung war.

Obwohl Nalan lebenslang schwer unter Abschiedsschmerz und Heimweh litt, muss man sagen, dass diese Leiden zur Entstehung vieler seiner Meisterwerke führten. Die Lieder, die Nalan auf seiner Inspektionsreise nach Norden geschrieben hat, werden zum Beispiel seit Hunderten von Jahren von vielen Literaturkritikern sehr geschätzt, zu denen auch Wang Guowei gehört. Im Folgenden werden drei repräsentative Lieder Nalans über das Thema Abschiedsschmerz oder Heimweh analysiert und sie alle weisen die erste Welt auf:

Hunderttausend Zelte, betrunkene Soldaten.

Flackernde Sterne scheinen, als ob sie fallen würden.

Die Heimkehr in meinem Traum wurde vom Bailang-Fluss unterbrochen,

Und der Traum wird weiter vom Wasserrauschen gestört.

Gehe ich besser schlafen, schlafen!

Ich weiß, beim Wachen ist alles schal. (NALAN 2011b: 353; Übers. d. Verf.)

万帐穹庐人醉。星影摇摇欲坠。归梦隔狼河，又被河声搅碎。还睡。还睡。解道醒来无味。

Wieder bin ich hier, wo wir früher einander die gebrochene Weidenrute schenkten und uns voneinander verabschiedeten.

Schweigend reite ich auf dem Pferd,

Und mit hängender Reitpeitsche begehe ich die Wege im Spätfrühling.

Verwelkte Gräser erstrecken sich lustlos nach dem Horizont.

Die Wildgänse fliegen mit lautem Ruf zu dem Xiao-Pass.

Soll ich die Reise nach dem Ende der Welt nicht hassen,

Sondern ich hasse den Lauf der Welt, der so unbeständig ist, wie dass der Westwind den Traum wegbliese.

Wieviel Abschiedsschmerz wird morgen vermehrt werden?

Ganz zu schweigen davon, dass es der Anfang der kalten Jahreszeit ist,

Wo das Kleid beim Regen nass werden muss. (NALAN 2011b: 91; Übers. d. Verf.)

又到绿杨曾折处。不语垂鞭，踏遍清秋路。衰草连天无意绪。雁声远向萧关去。

不恨天涯行役苦。只恨西风，吹梦成今古。明日客程还几许，沾衣况是新寒雨。

An den Ruf der Krähen, die der Herbstwind in die Nester begleitet,

Erinnere ich mich immer.

Aber seitdem bin ich mit dem Schiff ans Ende der Welt gefahren.
Aus dem Schlaf erwacht, ich sehe zuerst die einsame Lampe.
Der gerade gehabte Traum ist mir noch deutlich erinnerlich, und ich sehe den sinkenden
Mond am Himmel.

Trotz des Verlangens, heimzukehren, kann ich es nicht erreichen.
Die Schwalben sind glücklicher als ich, weil sie beliebig heimkehren können.
Die Frühlingswolken und das Frühlingswasser sind mit leichter Röte überzogen.
Im bemalten Vergnügungsboot sitzt sie, strahlend schön wie der Mond.
Beim Nieselregen wirbeln die Weidenkätzchen durch die Luft. (NALAN 2011b: 212;
Übers. d. Verf.)

长记碧纱窗外语，秋风吹送归鸦。片帆从此寄尺涯。一灯新睡觉，思梦月初斜。

便是欲归归未得，不如燕子还家。春云春水带轻霞。画船人似月，细雨落杨花。

Das erste Lied wurde auf einer Inspektionsreise nach Nordosten geschrieben und ist eines der berühmtesten Werke Nalan Xingdes. Mit dem sowohl heroischen als auch trostlosen Ton unterscheidet sich dieses Lied von den meisten anderen Liedern Nalans. In den ersten beiden Versen wird eine unendlich weite, majestätische, für das nördliche Gebiet Chinas einzigartige Welt dargestellt. Diese Verse werden von Wang Guowei hochgeschätzt, und in „Renjian Chihua“ gibt es den folgenden Kommentar:

„Der helle Mond scheint auf die Schneeverwehungen“, „Der große Fluss fließt Tag und Nacht“, „Der helle Mond hängt am Mittelhimmel“, „Die Sonne sinkt aus dem Fluss“. Mit solcher Art Welt kann man von ewiger Erhabenheit sprechen. Hinsichtlich der Lieder könnte diese Welt nur in den Werken, die Nalan Xingde auf der Inspektionsreise nach dem Norden schrieb, gefunden werden. Die Zeilen zum Beispiel im Lied auf die Melodie „Chang Xiangsi“: „In tiefer Nacht scheinen Lampenlichter aus tausend Zelten heraus“, und diejenigen im Lied auf die Melodie „Ru Meng Ling“: „Hunderttausend Zelte, betrunkene Soldaten. Flackernde Sterne scheinen, als ob sie fallen würden“ weisen die Welt auf, die der obengenannten Welt etwas nahe ist. (WANG 2004: 53; Übers. d. Verf.)

“明月照积雪”、“大江流日夜”、“中天悬明月”、“长河落日圆”，此种境界，可谓千古壮观。求之于词，唯纳兰容若塞上之作，如《长相思》之“夜深千帐灯”，《如梦令》之“万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠”差近之。

All die von Wang Guowei zitierten Gedichtzeilen sind immer noch sehr beliebt. Wang hält sie und die oben erwähnten Gedichtzeilen Nalans für ebenbürtig, daraus kann man seine Hochschätzung für Nalan ablesen. Die Verse 3 – 4 wenden sich von der Außenwelt zur Innenwelt. Der Ausdruck „betrunkene Soldaten“ dient nicht dazu, die Heroik der Menschen darzustellen, sondern zur Betonung des Heimwehs, das sie im Alkohol ertränken möchten. In

der Trunkenheit hat der Dichter einen Traum gehabt, in dem seine Heimkehr vom Fluss unterbrochen wurde. Dies ist noch nicht schlimm genug, weil sein Traum sogar vom Wasserrauschen gestört wird. Durch das Wort „wieder“ 又 werden sein tiefes Heimweh und seine Erbitterung unterstrichen. In den letzten Zeilen dieses Liedes rät sich der Dichter zu schlafen, weil er sich beim Wachen nur langweilt. Die in diesem Lied dargestellte Landschaft ist von großer Erhabenheit, aber das vermittelte Gefühl ist ganz subtil und fein. Die Lebenserfahrungen Nalans bieten ihm die Möglichkeit, die majestätische Landschaft im nördlichen Gebiet Chinas zu sehen und zu beschreiben, aber seine innere Welt ist immer von Leere und Langeweile ergriffen und in tiefer Nacht ist er häufig besonders sensibel für seelische Schmerzen, selbst wenn er sich unter vielen Menschen befindet und viel zu tun hat. Einerseits sind in diesem Lied die erhabene Landschaft im Norden Chinas und die innere Öde des Dichters gut aufeinander abgestimmt, was diesem Lied eine ästhetische Schönheit verleiht; andererseits spiegelt der starke Kontrast zwischen der majestätischen Landschaft und der Einsamkeit des Dichters den inneren Zwiespalt Nalans wider.

Das zweite Lied wird auch auf einer Inspektionsreise in den Norden Chinas geschaffen und zeigt im Vergleich zu dem ersten Lied einen etwas unterschiedlichen Stil. In ihm geht es auch um den Abschiedsschmerz und den Überdross an der Reise. In der ersten Strophe wird eine kalte, öde, für das nördliche Gebiet typische Landschaft beschrieben. Nach der chinesischen Literaturtradition stehen Objekte wie Weide, Weg, Herbst und Wildgans als Symbole für den Abschiedsschmerz und in diesem Lied vermitteln sie als Bestandteile der Landschaft eine trübe Stimmung. Das Lied beginnt mit dem Schriftzeichen 又 (wieder), das darauf deutet, dass der Dichter häufig auf Reisen ist und dieses Wort stimmt sich auf das Wort „früher“ 曾 ab, was den Überdross des Dichters an der Reise und seinen Abschiedsschmerz vermittelt. In den Zeilen 2 – 3 wird das Bild eines einsamen, „melancholischen“ und müden Mannes geschildert. Im folgenden Doppelvers wird das menschliche Gefühl auf die Natur übertragen. Der Ausdruck „lustlos“ 无意绪 ist sehr wichtig, weil er sich nicht nur auf die Gräser, sondern auch auf die Innenwelt des Dichters, die durch Interesselosigkeit für den öffentlichen Dienst sowie durch das gelangweilte Gefühl geprägt ist, bezieht. Das Objekt „Wildgänse“ im folgenden Vers ist nicht nur ein Bestandteil der Landschaft, sondern es spielt auch auf die

Einsamkeit und das Heimweh des Dichters an. Nach ihm ist sein Schicksal ähnlich wie dasjenige der Wildgänse, nämlich häufig die Heimat verlassen und nach Norden reisen zu müssen sowie keine ständige Unterkunft zu haben. In der zweiten Strophe geht es um den direkten Gefühlsausdruck. Obwohl der Dichter sagt, dass er die Reise nicht hasst, ist sein Hass eigentlich sehr leicht in den entsprechenden Zeilen abzulesen. Im Vergleich zu den Strapazen auf der Reise bringt der öffentliche Dienst dem Dichter tatsächlich mehr Leiden, zum Beispiel Abschiedsschmerz oder Heimweh. Nach dem Dichter bleibt ihm nichts Anderes übrig, als zu viel Kraft und Zeit für den öffentlichen Dienst zu verschwenden. Obwohl er noch nicht alt ist, hat er bereits viele Schmerzen erlitten und findet das menschliche Leben so unbeständig wie ein vom Westwind weggeblasener Traum: Seit alters her muss jeder Mensch sich Abschiedsschmerzen, Altwerden und Tod stellen, und niemand kann einem solchen Schicksal entgehen. In den letzten beiden Versen wird der Abschiedsschmerz des Dichters als Hauptthema hervorgehoben: Je mehr Wegstrecke er hinter sich bringt und je länger er fern von der Heimat ist, desto tiefer werden sein Abschiedsschmerz und sein Heimweh. Der letzte Vers scheint die Landschaft zu beschreiben, aber eigentlich dient er dazu, das Leitmotiv zu vertiefen

Das dritte Lied, in dem das Heimweh und der Abschiedsschmerz zum Ausdruck kommen, hat einen Stil, der anders als derjenige aus dem oben stehenden ersten oder zweiten Text ist. In der ersten Strophe geht es um einen Herbstblick und die zweite Strophe bezieht sich auf eine Frühlingslandschaft. Aber die Landschaften verschiedener Jahreszeiten stehen nicht in Widerspruch miteinander. Die ersten beiden Verse beschreiben eine Szene von dem Abschied. Objekte in dieser Szene, zum Beispiel Herbstwind und Krähen, vermitteln eine starke Atmosphäre von Abschiedsschmerz. Der Dichter beneidet sogar ein bisschen die Krähen, weil sie nach Hause fliegen können, wann sie wollen. In den letzten drei Zeilen der ersten Strophe werden das Heimweh und die Einsamkeit des Dichters lebendig dargestellt. Die Leser können ein Bild sehen: In einem einsamen Boot schläft der Dichter, der von der Heimkehr geträumt hat. Als er aus dem Schlaf erwacht, sieht er die einsame Lampe und das einsame Boot. Diese Objekte verstärken sein Heimweh. In der zweiten Strophe geht es um die von dem Dichter im Kopf ausgemalte Landschaft. In den ersten beiden Versen vergleicht der

Dichter sich mit den Schwalben und seufzt darüber, dass sie glücklicher als er sind, weil sie beliebig nach Hause gehen können und er sich dem öffentlichen Dienst widmen und ständig auf Reisen sein muss, ohne es zu wollen. Die letzten drei Verse wenden sich von der realen Welt zur ausgemalten Welt. Der Dichter stellt sich die glückliche Szene vor, in der er sich zusammen mit seiner Frau an der traumhaft schönen Frühlingslandschaft erfreut. Der Dichter bringt sein Gefühl nicht direkt zum Ausdruck, sondern er lässt es sich in der Landschaft widerspiegeln: Objekte wie Wolken, Wasser, Nieselregen und Weidenkätzchen tragen alle eine freudige Färbung. Gerade durch den starken Kontrast zwischen dem realen Kummer und dem ausgemalten Glück wird das tiefe Heimweh unterstrichen.

Wie bereits vorher erwähnt gibt es zwischen Nalan Xingde und seinen beiden Ehefrauen eine tiefe gegenseitige Liebe, aber sie mussten sich häufig dem Abschied stellen, weil Nalan in dem öffentlichen Dienst beschäftigt war und sehr oft auf Reisen sein musste. Nicht nur litt Nalan als ein gefühlvoller Mensch unter Abschiedsschmerz und Heimweh, sondern er hatte auch tiefes Verständnis für die Leiden, die der Abschied und die Sehnsucht seinen Frauen brachten und bemitleidete ihr Schicksal. Dies führte dazu, dass er in seinen Liedern manchmal aus der Sichtweise eines Beobachters die Leiden der Frauen, die den tiefen Abschiedsschmerz erleiden müssen, beschrieb. In solchen Liedern, die die Elemente eines erzählenden Dramas aufweisen, stehen nicht das Gefühl des Dichters im Zentrum, sondern das Gefühl der Protagonistinnen. Die folgenden zwei Texte sollen als Beispiele genommen werden:

Ein milder Dunst herrscht und es hört erst auf zu regnen.
Die Pracht der Blumen ist völlig vergangen, und es ist still im kleinen Hof.
Sie pflückt ein Paar rote Bohnen,
Und senkt den Kopf.
Heimlich kommen ihr die Tränen, als sie mit ihm über den Abschied spricht.

Er geht weg und sie kann ihn nicht da bleiben lassen, was ähnlich wie, dass man von dem Fröhling kein Bleiben erbitten könnte,
Obwohl sie dem Gegenwind einen Becher Trunkopfer dargebracht hat.
Auf der Furt verabschiedet sich jemand von anderen Leuten.
Das kleine Boot schaukelt auf den nebelverhangenen Wellen.
Diese Menschen müssten ihren eigenen Kummer haben! (NALAN 2011b: 235; Übers. d. Verf.)

烟暖雨初收。落尽繁花小院幽。摘得一双红豆子，低头。说著分携泪暗流。

人去似春休。卮酒曾将酹石尤。别自有人桃叶渡，扁舟。一种烟波各自愁。

Der schöne Anblick vor unseren Augen, kann ihn nicht bei mir lassen.

Begleitet von Wärme und Duft,

Er sitzt in den Sattel auf und geht weg.

Ich möchte die Weidenruten bitten, meine Sicht auf den Weg, den er begeht, nicht zu verdecken,

Aber wie könnten Weiden meine Sehnsucht verstehen!

Es macht mich wehmütig, dass meine Schönheit ihn nicht bei mir bleiben lassen kann, und wir von heute an durch Flüsse und Berge getrennt sein werden.

Ich möchte den Ostwind fragen,

Warum er die Pracht der Blumen nicht bleiben lassen könnte!

Auf dem abgerissenen Kleiderband von mir stehen immer noch die ihm erbetenen Gedichtzeilen.

Wenn er bei irgendeiner Frau sein Pferd anbinden würde, dann würde ich ihn immer finden können! (NALAN 2011b: 89; Übers. d. Verf.)

眼底风光留不住。和暖和香，又上雕鞍去。欲倩烟丝遮别路。垂杨那是相思树。

惆怅玉颜成闲阻。何事东风，不作繁华主。断带依然留乞句。斑骓一系无寻处。

In dem ersten Lied wird der Abschiedsschmerz einer Frau anschaulich beschrieben. Es weist einen milden und leicht „melancholischen“ Stil auf, der für Nalan Xingde repräsentativ ist. In der ersten Strophe geht es um die Landschaftsbeschreibung. Die ersten beiden Verse schildern einen Anblick des Frühlings, der eine leicht „melancholische“ Stimmung vermittelt. In den letzten beiden Zeilen der ersten Strophe wird ein lebensechtes Bild der Protagonistin, die sich bald von ihrem Geliebten verabschieden wird und die unter tiefem Abschiedsschmerz leidet, dargestellt. Im Altertum Chinas schenkten Menschen sich beim Abschied rote Bohnen, die Sehnsucht symbolisieren und es ist eine Konvention geworden. In diesem Lied wird durch das Symbol rote Bohnen das Leitmotiv, der Abschiedsschmerz, hervorgehoben. Außerdem wird der Kummer der Frau durch eine Serie von Bewegungen, zum Beispiel Kopfsenken und Tränen, lebendig dargestellt, so dass die Leser dieses Bild sehen und die Protagonistin bemitleiden könnten. Die zweite Strophe bezieht sich auf den Gefühlsausdruck. Durch die feine, detaillierte Beschreibung der Gedanken der Protagonistin wird ihr Abschiedsschmerz unterstrichen. Sie seufzt darüber, dass sie ihn, der so schnell wie der Frühling weggeht, nicht bei sich bleiben lassen kann. Sie möchte sogar den Gegenwind bitten, zuzunehmen, damit der

Weggang ihres Geliebten verhindert werden kann und diese Hoffnung wird zu Schaum. Gerade in diesem traurigen Moment sieht sie jemanden, der sich von anderen Menschen verabschiedet. Sie hat ein tiefes Verständnis für ihren Abschiedsschmerz und bemitleidet sie, inzwischen wird dieses Mitleid für andere Leute zu Selbstmitleid. Am Ende versteht sie, dass der Abschiedsschmerz zu den unvermeidlichen Leiden in der irdischen Welt gehört und die meisten Menschen ihn erleben müssen und dieser Gedanke macht sie noch wehmütiger. Bis hierhin wird der Kummer der Protagonistin bis in die letzten Feinheiten dargestellt.

Das zweite Lied hat einen Stil, der ähnlich wie derjenige des ersten Textes ist. In diesem Lied wird der Abschiedsschmerz einer Frau dargestellt und der direkte Gefühlsausdruck nimmt den größten Teil ein. In den ersten drei Versen steht der Weggang ihres Geliebten in starkem Kontrast mit dem schönen Frühlingsanblick. Geplagt von schwerem Abschiedsschmerz ist die Protagonistin nicht in der Stimmung, sich an der schönen Landschaft zu erfreuen und dadurch wird ihr Kummer hervorgehoben. Nach ihr lässt der Weggang ihres Geliebten die schöne Landschaft und Wärme verschwinden, weil es von heute an in ihrem Leben ohne seine Begleitung nur Öde und Kälte geben wird. In den folgenden beiden Versen lamentiert diese Frau über die Gefühlslosigkeit der Weiden, weil sie den Weg nicht verdecken können, so dass sie seine verschwindende Gestalt sehen kann, was ihr Herz bricht. Eine solche Darstellung der Gedanken ist im Grunde sehr lebendig. Die ersten drei Verse der zweiten Strophe stellen den Seufzer der Protagonistin dar. Sie bemitleidet ihr eigenes Schicksal: Obwohl sie schön ist, kann sie ihren Geliebten nicht lange bei sich bleiben lassen; von heute an wird es niemanden geben, der ihre Schönheit schätzen kann und ihre Jugend und Schönheit sind den Frühlingsblumen, die schnell vom Ostwind zerstört werden müssen, ähnlich. Sie scheint das dem Ostwind vorzuwerfen, aber eigentlich klagt sie über ihr eigenes Schicksal. Einerseits beweisen die letzten beiden Verse die Liebe der Frau für ihren Geliebten, andererseits verweisen sie auf ihre verborgene Sorge darüber, dass die Liebe zwischen ihnen mit der Zeit erkalten könnte und er sich in andere Frauen verlieben würde. Gerade diese feine Darstellung der Gedanken der Protagonistin lässt die Leser ihre tiefe Liebe für den Mann und ihren schweren Abschiedsschmerz deutlich empfinden. Tan Futang 谭复堂 fand, dass einige Lieder Nalans auf die Melodie „Die Lian Hua“ 蝶恋花 „überschäumendes Gefühl und schluchzende

Weise haben sowie eine durch Öde und Langeweile geprägte Stimmung vermitteln“ 勢縱語咽，淒淡無聊 (Tan Futang, zit. nach NALAN / SHENG 1986: 178). Dafür ist dieses Lied ein typisches Beispiel.

d. Schicksal

Schicksal ist eines der beliebtesten Themen für die chinesischen klassischen Gedichte. Unter den Gedichtwerken Nalan Xingdes gibt es viele Lieder über dieses Thema. Wie vorher erwähnt wurde Nalan Xingde lebenslang von verschiedenen Leiden geplagt und er führte sozusagen ein Leben voller Frustrationen und Sorgen. Er, als ein gefühlvoller Mensch, erlebte einige unglückliche Liebesbeziehungen. Der frühe Tod seiner Frau, die er zutiefst liebte, versetzte ihm einen schweren Schlag; er konnte nie als Beamter, sondern nur in der Leibgarde arbeiten, obwohl er Integrität und wahre Fähigkeit in sich vereinte und große politische Ambitionen hatte, da der Kaiser ihn einerseits sehr schätzte und mochte sowie andererseits argwöhnisch gegen seinen Vater Mingzhu 明珠 war. Die reibungsvolle Beamtenlaufbahn und die unerfüllten Ambitionen führten in großem Ausmaß zu einem deprimierten Gemütszustand Nalans. Gu Zhenguan 顾贞观, der beste Freund Nalans, sagte:

Viele Fähigkeiten Nalans, die er entfalten wollte, hat er nicht entfaltet; viele Leistungen, die er schaffen wollte, hat er nicht geschafft; viele Wünsche, die er erfüllen wollte, sind nicht in Erfüllung gegangen; viele Gefühle, die er ausdrücken wollte, hat er nicht ausgedrückt. (Gu Zhenguan in NALAN 2008: 384)

吾哥所欲試之才，百不一展；所欲建之業，百不一副；所欲遂之願，百不一酬；所欲言之情，百不一吐。

Noch schwerwiegender ist, dass Nalan von klein auf kränklich war. Einmal verpasste er sogar wegen schwerer Krankheit die Palastprüfung 殿試. Die körperlichen Beschwerden bedrückten ihn ständig. All diese Faktoren, zusammen mit der damaligen Gesellschaftsrealität, dass die manjurische Regierung eine Reihe von Unterdrückungsmaßnahmen ergriff, viele hochrangige Beamte gegeneinander intrigierten und viele fähige Intellektuelle ihre eigenen Ambitionen nicht verwirklichen konnten, führten zu der Entstehung vieler Lieder Nalans, in denen er über sein eigenes Schicksal lamentiert und die durch Leere, Überdruß und Untergangsstimmung charakterisiert sind. Diese Lieder begrenzen sich nicht nur auf die private Ebene, sondern

spiegeln in gewissem Ausmaß das allgemeine Schicksal der damaligen Intellektuellen wider. Im Folgenden werden drei repräsentative Lieder Nalans über das oben genannte Thema analysiert werden:

Wer sehnt sich nach mir, der einsam unter der dünnen Bettdecke liegt?
Beim Morgengrauen regnet es und es ist kalt.
Ich klebe den Brief zu und will ihn absenden, aber dies unterlasse ich endlich.
Sie ist schon ausgemergelt,
Wie könnte sie den von meinem Brief gebrachten Kummer ertragen!

Ich erinnere mich, dass ich jeden März denjenigen Krankheitsanfall bekommen sollte,
Aber jetzt erleide ich im tiefen Herbst einen Anfall.
Die Landschaft in Lulong lässt meine Haare ergrauen.
Aus dem Kräutertopf steigt noch Rauch auf,
Und in dem Rauch stütze ich mich auf das Kissen und lausche dem Rauschen des Flusses.
(NALAN 2011b: 221; Übers. d. Verf.)
独客单衾谁念我，晓来凉雨飕飕。缄书欲寄又还休。个浓憔悴，禁得更添愁。

曾记年年三月病，而今病向深秋。卢龙风景白头人。药炉烟里，支枕听河流。

Die grundlosen Tränen sind versiegt.
Er hätte eigentlich nicht wegen der Einsamkeit im Himmelspalast auf die irdische Welt gehen sollen,
Was ein Fehler ist.
Ich glaube, dass dumme Menschen meistens glücklich sind,
Wer lässt ihn von Natur aus intelligent sein?
Zudem wird er vom nichtigen Ansehen gefesselt.
Ein Mensch kann die Beamtenlaufbahn ruhig für so bedeutungslos wie gebrochene Zweige halten,
Aber wie kann er sich damit abfinden, dass gemeine Leute ihm etwas anhängen?
Ich möchte den Himmel nach dem Grund für dieses Unrecht fragen,
Was ich endlich unterlasse.

Ich, ein gefühlvoller Mensch, der lieber für das Gefühl ausgemergelt werden will,
Rate dir, dass der Weihrauch leicht abbrennt und die Jade zerbrechlich ist, was wirklich bedauerenswert ist.
Ich neide den Menschen, die von der Pracht der Glitzerwelt berauscht sind,
und die nur in den Tag hineinzuleben wissen.
Mal singe ich und mal weine ich bitterlich,
Und den Grund dafür lasse ich die anderen Menschen vermuten.
Ich wünsche, dass Wu Zhaoqian aus dem öden Norden heil zurückkommen kann,
Und jetzt ist es die einzige wichtige Angelegenheit für mich, außer der alles Nebensächlichkeits ist.
Nur du, Liangfen, verstehst mein Herz. (NALAN 2011b: 106; Übers. d. Verf.)

洒尽无端泪。莫因他、琼楼寂寞，误来人世。信道痴儿多厚福，谁遣偏生明慧。莫更著、浮名相累。仕宦何妨如断梗，只那将、声影供群吠。天欲问，且休矣。

情深我自判憔悴。转丁宁、香怜易爇，玉怜轻碎。羨杀软红尘里客，一味醉生梦死。歌与哭、任猜何意。绝塞生还吴季子，算眼前、此外皆闲事。知我者，梁汾耳。

Gestützt auf den Weidenbaum schreibe ich Gedichte,
Gegenüber den Blumen trage ich den Hut schief.
Dass man sich des behaglichen Lebens erfreuen kann,
ist sowieso besser als, dass man stark beschäftigt ist und viele Laufereien hat.
Ich ließ fälschlicherweise den Ostwind über meine Schläfen streichen,
so dass sie grau geworden sind.

Die frierenden Krähen im goldenen Palast,
Die auf den Jadetreppen wachsenden Gräser,
Wer weiß eigentlich, ob sie sich kalt oder warm fühlen?
Wenn ich immer im kleinen Turm den Mondschein genießen und ein unbeschwertes
Leben führen könnte,
Dann, warum sollte ich in der irdischen Verwirrung alt werden? (NALAN 2011b: 238;
Übers. d. Verf.)
倚柳题笺，当花侧帽。赏心应比驱驰好。错教双鬓受东风，看吹绿影成丝早。

金殿寒鸦，玉阶春草。就中冷暖和谁道。小楼明月镇长闲，人生何事缁尘老。

Das erste Lied wurde auf einer Inspektionsreise in den Norden geschrieben. In ihm werden nicht nur das Heimweh und der Abschiedsschmerz zum Ausdruck gebracht, sondern es wird auch über das Schicksal lamentiert. Während seines Lebens machte Nalan Xingde, beauftragt vom Kaiser Kangxi 康熙, viele Inspektionsreisen nach Norden und schrieb darüber einige Dutzend Gedichtwerke, die von hohem literarischem Wert sind. In den meisten dieser Lieder wird die weite, erhabene Landschaft im Norden beschrieben, aber in ihnen kann man keine Spur von optimistischer Stimmung finden, sondern nur die wehmütige, betäubte Stimmung. Dieser Text gehört zu diesen Liedern. In der ersten Strophe dieses Textes werden das Heimweh und die Sehnsucht nach seiner Frau zum Ausdruck gebracht. In dem ersten Vers drückt der Dichter die Einsamkeit auf der Reise aus. In dem zweiten Vers geht es um Landschaftsbeschreibung. Objekte wie Morgengrauen, Regen und kaltes Wetter vermitteln eine kalte, öde Atmosphäre, die die Einsamkeit des Dichters hervorhebt. Dass der Dichter beim Morgengrauen wach ist, deutet darauf, dass er, der vom Kummer geplagt wird, eine schlaflose Nacht verbracht hat. Sein öder Gemütszustand verkörpert sich im kalten Regen. In

den letzten Zeilen der ersten Strophe wird der innere Zwiespalt des Dichters beschrieben: Geplagt von Sehnsucht und Heimweh möchte er seiner Frau einen Brief schicken, aber inzwischen fürchtet er, dass sein Brief den Kummer seiner Frau erregen könnte. Dies beweist seine Sehnsucht nach seiner Frau und außerdem wird dadurch sein Kummer, den er niemandem anvertrauen kann, unterstrichen. In der zweiten Strophe werden die Leiden des Dichters auf der Reise weiter dargestellt. Die ersten beiden Verse verweisen darauf, dass der Dichter für viele Jahre von der Krankheit geplagt worden ist. Noch schwerer ist, dass er gerade auf der Reise einen Anfall erleidet, der vorher jeden Frühling kommen sollte. Zusätzlich zu allen diesen Strapazen auf der Reise ist dieser Krankheitsanfall ähnlich wie das Öl, das ins Feuer gegossen wird. Natürlich können die Leiden des Dichters das tiefe Mitgefühl der Leser leicht hervorrufen. In den letzten drei Versen wird der Anblick in den Augen des Dichters dargestellt. Die trostlose Landschaft im Norden stimmt den Dichter, der schon bedrückt ist, noch trauriger. Er will diese Lebensweise auch nicht, aber kann die Realität nicht ändern. In den letzten Versen können die Leser die schwache Gestalt des Dichters sehen und seinen von Langeweile, Hilflosigkeit und Wehmut besetzten Gemütszustand nachempfinden. Obwohl dieses Lied nicht lang ist, werden in ihm die verschiedenen von Nalan erlebten Leiden sehr anschaulich beschrieben und die in ihm herrschende tragische Atmosphäre kann leicht das Herz der Leser rühren.

In dem zweiten Lied geht es um die infame Ungerechtigkeit gegen Wu Zhaoqian 吴兆骞, der Intellektueller der Han-Nationalität und Opfer eines Justizirrtums in der Frühen Qing 清-Dynastie war. Er, zusammen mit einigen anderen Intellektuellen der Han 汉-Nationalität, wurde in eine Betrügerei in der Beamtenprüfung verwickelt und wegen des Zorns des Kaisers in den Norden verbannt, obwohl er als ein begabter Intellektueller nicht betrügen musste. Nalan Xingde hatte tiefes Mitleid für Wu sowie für die anderen unschuldigen Intellektuellen als Opfer der obengenannten Ungerechtigkeit und er gab sich große Mühe, Wu aus dem Norden zu retten. Endlich gelang es ihm. Dieses Lied wurde an Gu Zhenguan 顾贞观, den besten Freund Nalans und Wu Zhaoqians geschickt. Nalan vergleicht Wu mit dem fälschlicherweise in die irdische Welt gefallenen Unsterblichen und rät Gu, nicht zu traurig und wütend über die Ungerechtigkeit gegen Wu zu sein. Er glaubt, dass nur dumme

Menschen immer glücklich seien und dass Wu als ein intelligenter Mensch ungerecht bestraft wurde, kein Wunder sei. Hier scheint er über Wus Schicksal zu seufzen, aber eigentlich seufzt er über sein eigenes Schicksal, das ähnlich wie dasjenige Wus ist: Sie beide wollen große Leistungen vollbringen und sich hohes Ansehen erarbeiten, was zu vielen Frustrationen im Leben führen kann. Nalan meint, dass die Frustrationen in der Beamtenlaufbahn nicht so schwer wie das, dass man von gemeinen Leuten falsch beschuldigt wird, sind. Aus diesen Ansichten Nalans kann man erfahren, dass er große Abscheu vor der hässlichen Gesellschaftsrealität hat. In der zweiten Strophe dieses Liedes rät Nalan Gu, auf sich aufzupassen und andererseits drückt er seinen Kummer aus. Er beneidet die Menschen, die in den Tag hineinleben und nur die Pracht der irdischen Welt zu genießen wissen, darum, dass sie keine Sorgen haben und ein bequemes Leben führen, weil sie gefühllos sind sowie Recht und Unrecht nicht voneinander unterscheiden können. Aber einerseits kann und will Nalan solche Menschen nicht nachahmen, weil er als Konfuzianer Rechtsempfinden und ein reines Gewissen hat und andererseits steht die Gesellschaftsrealität zu ändern nicht in seiner Macht, deshalb kann er nur hilflos singen und weinen, um seinem Kummer Luft zu machen. Das in dieser Strophe vermittelte Gefühl wirkt echt und bedrückend. Der Zwiespalt und die seelischen Schmerzen Nalans werden bis in die letzten Feinheiten dargestellt. In diesem Lied geht es nur um den direkten Gefühlsausdruck und es gibt keine Landschaftsbeschreibung, deshalb ist es typisch für die Gedichtwerke mit der ersten Welt. Das überschäumende Gefühl des Dichters kann leicht eine starke Resonanz bei den Lesern finden.

Ähnlich wie die ersten beiden Lieder weist das dritte Lied auch die erste Welt auf und in ihm kommen der Überdruß an der Arbeit in der Leibgarde, das Verlangen nach dem gemächlichen Leben und die Hilflosigkeit Nalans zum Ausdruck. In den ersten beiden Zeilen wird eine dem Ideal des Dichters entsprechende Lebensweise dargestellt, die von Friedlichkeit und Behaglichkeit geprägt ist. In den darauffolgenden drei Versen bringt der Dichter zum Ausdruck, dass Laufereien und unbefriedigende Arbeit seine Zeit und Jugend vergeudet haben sowie ihn schnell altern lassen. Daraus kann man seine Unzufriedenheit mit der Realität und seine Müdigkeit ablesen. In der zweiten Strophe vergleicht Nalan sich mit den Krähen im goldenen Palast und den auf den Jadetreppen wachsenden Gräsern. Nach ihm ist er selbst

ähnlich wie diese beiden Objekte, die in der vornehmen und von vielen Menschen geschätzten Umgebung zu leben scheinen, aber deren Gefühle und Leiden fast niemand versteht. Mit diesen beiden Objekten wird auch konnotiert, dass die irdische Welt treulos und harsch ist, sowie dass die Pracht vergänglich ist. Die letzten beiden Verse dieses Liedes werden auf die ersten beiden Zeilen gut abgestimmt. In ihnen wird die für Nalan idealistische Lebensweise, die Gemütlichkeit und den Mondschein zu genießen sowie keinen Kummer zu haben, dargestellt. Der letzte Vers ist ein Fragesatz. Der Dichter möchte das Schicksal fragen, warum er so ein wirres, anstrengendes und sinnloses Leben führen muss. Dadurch wird seine Hilflosigkeit gegenüber dem Schicksal unterstrichen.

Alle oben stehenden Lieder weisen die erste Welt auf und in ihnen lamentiert der Dichter über sein eigenes Schicksal, viele Laufereien und Leiden zu haben. Sie alle zeigen ein echtes Gefühl, das auf eine direkte Weise ausgedrückt wird. Im ersten Lied werden keine Metaphern oder Anspielungen verwandt und in den anderen beiden Liedern werden manche Metaphern oder Anspielungen auf eine angebrachte Weise benutzt. Aber sie alle können das tiefe Mitgefühl der Leser für das Schicksal des Dichters hervorrufen. Im Vergleich zu den drei oben stehenden Liedern ist das folgende Lied von Nalan für sich selbst geschrieben und es geht in ihm auch um die Lamentation über sein eigenes Schicksal. Obwohl es in ihm hauptsächlich um die Landschaftsbeschreibung geht, wird die Landschaft dem Gefühl des Dichters unterworfen. Deshalb kann man in mit diesem Lied auch von der ersten Welt sprechen:

Der Westwind kommt plötzlich auf und er hat die klirrende Kälte mit sich gebracht.
Die aufgeschreckten Wildgänse weichen den Truppen aus, die woandershin hinziehen.
Die Wolken erstrecken sich in der Abenddämmerung über tausend Meilen.
Man soll sich nicht nach hinten umschauen,
Sonst sieht man die großen und kleinen Pavillons auf dem Weg.

Endlose Gebirge,
Und endlose Vergangenheit,
Sind für mich gleich kalt.
Ich möchte den Klang der Jadedflöte bitten,
die Helden aus dem Traum zu erwecken! (NALAN 2011b: 152; Übers. d. Verf.)
西风乍起峭寒生。惊雁避移营。千里暮云平。休回首、长亭短亭。

无穷山色，无边往事，一例冷清清。试倩玉箫声。唤千古、英雄梦醒。

Trotz des ähnlichen Themas hat dieses Lied einen trostlosen, erhabenen und heroischen Stil, der anders als der Stil in den letzten drei Liedern ist. Dieses Lied wird von Nalan Xingde als eine Widmung in ein Selbstporträt mit dem Titel „Lengqie auf der Reise nach dem Norden“ 楞伽出塞图 geschrieben (SHENG in NALAN / SHENG 1986: 189). In den ersten beiden Versen wird ein Herbstanblick im Norden dargestellt, in dem eine harsche, trostlose Atmosphäre herrscht: Der Westwind weht stark und bringt Kälte mit sich. Die Wildgänse werden von hinziehenden Truppen aufgeschreckt. Manche Gelehrten, zum Beispiel Huang Tianji 黄天骥 und Zhang Bingshu 张秉戍, vertreten die Meinung, dass das Objekt aufgeschreckte Wildgänse als Metapher für Nalan selbst, der sich in einer gefährlichen Umgebung und den krisengeschüttelten mitmenschlichen Beziehungen befindet, verwandt wird. Er verhielt sich immer wie auf Eiern gehend und war immer ängstlich, ähnlich wie eine aufgeschreckte Wildgans. In den folgenden beiden Versen wird die Landschaft weiter beschrieben: Durch das Symbol, die sich über tausend Meilen erstreckenden Wolken, wird die Weite und Erhabenheit der Landschaft im Norden hervorgehoben. Die großen und kleinen Pavillons stehen als Symbol für den Abschiedsschmerz. Sie, zusammen mit den Wolken, spiegeln den tiefen Abschiedsschmerz des Dichters wider, der viele Male die Reise in den Norden unternehmen musste. In der zweiten Strophe geht es um den indirekten Gefühlsausdruck. Der öde, kalte Anblick in den Augen des Dichters veranlasst ihn, sich auf das Altertum und auf sein eigenes Leben zu besinnen. Für ihn ist seine Vergangenheit von Wirrheit, Frustrationen und Unglück geprägt. Sie ist so öde und kalt wie die Landschaft des Nordens und ähnlich wie ein Alptraum. Nach ihm gibt es in der Geschichte viele Helden, die ähnlich wie er auch danach verlangten, sich große Verdienste zu erarbeiten, aber sich in der irdischen Welt verirrt. Aus dieser Strophe kann man ablesen, dass Nalan die Vergangenheit viel mehr mit Schmerzen verbindet, so dass er fast nicht an sie zurückdenken will. Deshalb ist es kein Wunder, dass manche Gelehrten, zum Beispiel Sheng Dongling 盛冬铃, das Leitmotiv dieses Liedes für eine „Lamentation über sein eigenes Schicksal“ 自伤 (SHENG in NALAN / SHENG 1986: 189) halten.

Die oben stehenden Lieder weisen alle die erste Welt auf, weil das Gefühl in ihnen eine

dominierende Rolle spielt. Man könnte sagen, dass Nalans Lamentation über das Thema Schicksal meistens durch die Gedichtwerke mit der ersten Welt ausgedrückt wird, weil er sein innerstes Gefühl lieber auf die direkteste Weise vermitteln möchte. Deshalb gibt es unter solchen Liedern nur vereinzelt diejenigen, die die zweite Welt haben. Das Leitmotiv des folgenden Textes ist das Schicksal der Hofdamen. Die vom Dichter gesehene Welt ist die zweite Welt, aber die Welt in den Augen der Protagonistinnen ist zweifellos die erste Welt:

Im tiefen Palast, wer kann sich am schönen Frühlingsanblick erfreuen?
In der Abenddämmerung steht sie auf den Jadetreppen.
Die Musiksstimme des Orchesters aus einem anderen Hof hört sich nicht deutlich an.

Es ist wieder die Zeit, wo die Birnblüten zu verwelken beginnen.
Heute Abend kann die bunte Bettdecke sie vor dem kalten Frühlingswetter nicht schützen.
Einsam schließt sie das rote Tor ab.
In ihrem Traum genießt sie die Gunst des Kaisers. (NALAN 2011b: 180; Übers. d. Verf.)
深禁好春谁惜。薄暮瑶阶伫立。别院管弦声。不分明。

又是梨花欲谢。绣被春寒今夜。寂寞锁朱。梦承恩。

Seit alters her ist das tragische Schicksal der Hofdamen eines der beliebtesten Themen der chinesischen Dichter. Obwohl sie sich nicht um den Lebensunterhalt zu sorgen brauchten, verloren sie lebenslang ihre Freiheit, die eine der wertvollsten Sachen für die Menschen ist. Außerdem hatten sie fast keine Chance, echte Liebe zu finden und vergeudeten im tiefen Palast ihre Jugend.

Dieses Lied hat einen wehmütigen Stil. Es beginnt mit einem Fragesatz, in dem die Objekte „der tiefe Palast“ und „der schöne Frühlingsanblick“ in starkem Kontrast miteinander stehen. Der tiefe Palast steht als Metapher für ein einsames, isoliertes Leben, während der schöne Frühlingsanblick Lebenskraft, Leidenschaft und die schönste Zeit der Frauen symbolisiert. Da die Hofdamen immer ein isoliertes Leben führen, werden sie allmählich stumpfsinnig gegenüber den schönen Sachen in der Welt. Dies führt dazu, dass sie sich nicht am Frühlingsanblick zu erfreuen wissen. Mit dem ersten Vers wird auch konnotiert, dass es niemanden gibt, der diese Frauen herzlich lieben könnte. In dem zweiten Vers wird das Bild einer Hofdame geboten, die es kaum erwarten kann, den Kaiser empfangen zu können. Aber

gerade als sie voller Erwartung dort steht, hört sie plötzlich die Musikstimme des Orchesters, die aus einem anderen Hof zu ihr schweben. Dies bedeutet, dass der Kaiser sich mit anderen Frauen vergnügt und nicht zu ihr kommen wird. In der zweiten Strophe dieses Liedes gipfelt die tragische Atmosphäre. Die verwelkenden Birnblüten stehen als Symbol für die verwelkende Jugend. Die letzten drei Verse bedeuten, dass die Protagonistin wieder eine einsame Nacht verbringen muss. Vielleicht wird der Kaiser niemals zu ihr kommen und in ihren verbleibenden Jahren wird sie nur von der Einsamkeit begleitet. Mit der feinen Schreibweise wird das tragische Schicksal der Hofdamen anschaulich dargestellt, so dass es die Sympathie der Leser leicht gewinnen kann.

e. Besinnung auf das Altertum

Man könnte sagen, dass die Lieder Nalan Xingdes mit einem frauenhaften wehmütigen Stil unter all seinen Liedern einen großen Teil einnehmen. Deshalb vergleicht man Nalan häufig mit Li Jing 李璟 und Li Yü 李煜, Kaisern der Südlichen Tang 唐-Dynastie und es ist allgemein anerkannt, dass es viele Ähnlichkeiten zwischen den Liedern Nalans und denjenigen der beiden Kaiser gibt. Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Nalan auch manche Lieder geschaffen hat, die einen sowohl wehmütigen als auch heroischen Stil zeigen und die eine andere Seite seines Charakters beweisen. Solche Lieder thematisieren häufig die Besinnung auf das Altertum und wurden meistens während der Inspektionsreisen in den Norden geschaffen.

Wie im Obigen schon erwähnt wird das menschliche Leben in der Han-Dynastie als ein „Prozess eines sich überstürzenden Niedergangs in die völlige Vergessenheit des Todes“ (Kōjirō Yoshikawa, zit. nach KUBIN 1973: 47) betrachtet und die damaligen Gedichtwerke sind häufig von der Überzeugung geprägt, dass „das menschliche Leben durch Trauer und Verzweiflung gekennzeichnet sei“ (Kōjirō Yoshikawa, zit. nach KUBIN 1973: 47). Dieses literarische Phänomen wurde in der Tang-Dynastie wegen der weiten Verbreitung des Buddhismus weiter ausgeformt. Dichter seit der Tang-Dynastie haben sich daran gewöhnt, ihre Geschichtsauffassung mit der Vergänglichkeit des Daseins zu verbinden (KUBIN 1985: 242). Nalan Xingde erbt diese Literaturtradition und kannte sich gut mit dem

Mahayana-Buddhismus aus. Seine Lebenshaltung wurde vom Mahayana-Buddhismus tief beeinflusst. Andererseits befreundete er sich mit manchen Intellektuellen der Han-Nationalität, die den Untergang der Ming 明-Dynastie erlebt hatten und Zeugen des Wechsels der Dynastien waren. Angesichts des Untergang der Ming 明-Dynastie und der Unterdrückung der Früheren Qing-Dynastie konnten diese Menschen keine Zukunftsperspektive sehen und fühlten sich hoffnungslos sowie deprimiert. Dieses Gefühl spiegelt sich in vielen Dichtungen von ihnen wider, besonders in denjenigen über die Besinnung auf das Altertum. Wie vorher schon diskutiert wurde Nalan gut möglich von solchen Menschen beeinflusst¹³. Nach Nalan und diesen Intellektuellen sind alle menschlichen Anstrengungen vergeblich, weil alle Menschen zum Niedergang verurteilt und den Mächten des Himmels unterworfen sind. Nalan musste häufig im Norden sein oder den Kaiser zu verschiedenen Orten begleiten. Dies ermöglichte ihm, viele historische Ruinen zu besuchen und nostalgische Gefühle mit Liedern auszudrücken. In diesen Liedern spiegeln sich die Geschichtsauffassung und Lebenshaltung Nalans wider und im Folgenden werden drei Lieder mit dem Thema Besinnung auf das Altertum als Beispiele genommen werden.

Auf dem Pferd sehe ich das grüne Gebirge vor dem Pferd kopf an.
Die frühere Pracht ist so schwer verfallen!
In dem einsamen Dunst und den verwelkten Grasbüscheln versuche ich,
Die Inschrift auf einem mit Moos bewachsenen Gedenkstein zu erkennen.

Man sollte die gebrochene Lanze nicht suchen und nicht über die Vergangenheit sprechen.

Stattdessen könnte man über den Herbstkummer weinen.

Bei sinkender Sonne galoppiert eine Jagdgesellschaft der Xinfeng-Stadt an den 13 Ming-Gräbern vorüber. (NALAN 2011b: 151; Übers. d. Verf.)

马首望青山，零落繁华如此。再向断烟衰草，认藓碑题字。

休寻折戟话当年，只洒悲秋泪。斜日十三陵下，过新丰猎骑。

Die Gipfel sehen wie aufgeschichtet aus.

Die Steilwand ist so kerzengerade wie eine senkrechte Linie und ragt so hoch, als ob sie den Himmel zerreißen wollte.

Der Himmel scheint, als ob er zerrissen wäre.

Die Inschriften auf dem gebrochenen Gedenkstein,

Der vom Moos bewachsen ist, sind nicht zu erkennen.

¹³ Siehe Seite 136.

Der Wind tost und klingt ähnlich wie der Geräusch einer blutigen Schlacht.
Auf dem finsternen Kolkboden befindet sich die Höhle der Drachen.
Die Höhle der Drachen.
Soweit das Auge reicht, sind die Ruinen verschiedener Schlachten,
Nur der helle Mond aus damaliger Zeit bleibt unverändert. (NALAN 2011b: 265; Übers.
d. Verf.)

山重叠。悬崖一线天疑裂。天疑裂。断碑题字，苔痕横啮。

风声雷动鸣金铁。阴森潭底蛟龙窟。蛟龙窟。兴亡满眼，旧时明月。

Auf der alten Wache sammeln sich hungrig Krähen an,
in der verlassenen Stadt flattern Wildvögel herum.
Die Kriegsflammen von welchem Jahr hat die heutige Asche hinterlassen?

Das Zelt des damaligen Oberbefehlshabers ist schon lange eingestürzt,
Der Klang der goldenen Flöte ist nicht mehr ertönt.
Wenn man im Ostwind auf die Vergangenheit zurückblickt, kann man finden, dass nichts
unverändert bleibt.

Leider wussten die damaligen Teilnehmer der Schlachten nicht, dass Aufstieg und
Untergang eines Landes vom Himmel,
Nicht von den menschlichen Anstrengungen, abhängen. (NALAN 2011b: 126; Übers. d.
Verf.)

古戍饥乌集，荒城野雉飞。何年劫火剩残灰。试看英雄碧血、满龙堆。

玉帐空分垒，金笳已罢吹。东风回首尽成非，不道兴亡命也，岂人为。

In dem ersten Lied kommt die Klage über die Unbeständigkeit der Geschichte zum Ausdruck, die von der öden Landschaft in der Nähe der 13 Gräber der Ming 明-Kaiser ausgelöst wird. Obwohl seit dem Untergang der Ming-Dynastie noch nicht viel Zeit vergangen ist, ist der Hof der Gräber schon verfallen und in ihm trainieren die Manjuren Reiten und Bogenschießen. Deshalb ist es gut vorstellbar, dass den früheren Gefolgsleuten der Ming-Dynastie angesichts dieser Szene die Tränen kamen. Auffallend ist, dass Nalan Xingde als ein manjurischer Aristokrat auch über den Untergang der Ming-Dynastie seufzt.

In den ersten beiden Versen wird die öde, einsame Landschaft im Hof der 13 Ming-Gräber grob beschrieben und dadurch kommt der Seufzer des Dichters über die Verwehung der früheren Pracht zum Ausdruck. In der Ming-Dynastie sollen hier Trauerfeierlichkeiten häufig stattgefunden haben und die Gräber mussten von vielen Menschen gepflegt und bewacht

werden. Durch die beiden Wörter „Pracht“ und „verfallen“, die im Gegensatz zueinander stehen, wird eine Untergangsstimmung verstärkt. Die Verse 3 – 4 wenden sich vom Gedanken zur Natur. Der von Moos bewachsene Gedenkstein ist Augenzeuge der Pracht der Ming-Dynastie und es sollte damals jemanden gegeben haben, der ihn pflegte. Aber jetzt kümmert sich niemand um ihn und er ist endlich eine Ruine geworden sowie von verwelkten Gräsern verdeckt. Die Moose wachsen so gut, dass sie die Inschrift auf dem Gedenkstein undeutlich machen. Ihre große Lebenskraft steht in starkem Kontrast zu dem verfallenen Gedenkstein. Obwohl die Pracht schnell verweht ist und nur Ruinen hinterlassen hat, erneuert sich die Natur immer wieder. Durch diesen Kontrast werden die Machtlosigkeit der Menschen gegenüber der Natur sowie die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Daseins hervorgehoben. Die „gebrochene Lanze“ in Vers 5 stellt eine Anspielung dar und ist auf die Gedichtzeile Du Mu 杜牧 „Obwohl die Lanze gebrochen und in den Sand gesunken ist, ist ihr Eisen noch nicht zerstört“ 折戟沉沙铁未销 (Du Mu in Quantangshi 1999: 6026; Übers. d. Verf.) zurückzuführen. Eine gebrochene Lanze aus der Zeit der Drei-Reiche 三国 veranlasst Du Mu, an die Geschichte der Zeit der Drei-Reiche zurückzudenken. Aber Nalan will nicht an die Vergangenheit der Ming-Dynastie zurückdenken und stattdessen lieber etwas Herbstkummer haben, was gerade seine Bekümmernisse und innere Unruhe verrät. In den letzten beiden Versen geht es um die Landschaftsdarstellung. Der Anblick der Gräber in der Abenddämmerung wirkt besonders trostlos und die sinkende Sonne verstärkt diese Untergangsstimmung. Wie im Obigen schon erklärt ist Xinfeng 新丰 eine Stadt in der Han-Dynastie, die von Liu Bang erbaut wurde¹⁴. Die Han-Dynastie ist längst zu Grunde gegangen und ähnlich wie sie ist die Ming-Dynastie auch untergegangen, obwohl beide Dynastien eine eigene Blütezeit und Pracht aufzuweisen hatten. Es ist unsicher, ob die Pracht der Qing 清-Dynastie, der die Jagdgesellschaft dient, lange dauern würde. Vielleicht würde sie nach vielen Jahren auch verwehen und nur Ruinen hinterlassen. Bis hierher erweist sich die Geschichtsauffassung des Dichters sehr deutlich: Der Wechsel der Macht ist unsicher und hängt nicht von dem Willen der Menschen ab, sondern von der Laune des Himmels. Gleich wie das Leben ist alle Pracht vergänglich. In diesem Sinne sind die menschlichen Anstrengungen vergeblich und sinnlos.

¹⁴ Siehe Seite 128.

Das zweite Lied wurde von Nalan auf einer Inspektionsreise in den Nordosten geschrieben. Es hat einen kalten, heroischen Stil, der ganz anders als derjenige vieler anderer Lieder Nalans ist. Dieses Lied auf die Melodie „Die Lian Hua“ 蝶恋花 hat den Titel „Longtan-Bergpass“ 龙潭口. Der Longtan 龙潭-Berg befindet sich in der heutigen Jilin 吉林-Provinz und war einmal Herrschaftsgebiet des Nara-Clans, dessen Oberhaupt Gintaisi 金台什, Urgroßvater Nalans, war (HUMMEL 1943: 577). Der Nara-Clan wurde später von Nurhaci 努尔哈赤, Urgroßvater des Kaisers Kangxi 康熙, unterworfen und Gintasi wurde von Nurhaci getötet (LIU 1997: 17). Angesichts der Ruinen in diesem Gebiet, das früher dem eigenen Clan gehörte, denkt Nalan an die Geschichte von Blut und Tränen seiner Vorfahren und seufzt über Aufstieg und Niedergang in der Geschichte.

In diesem Lied geht es in großem Ausmaß um die Landschaftsbeschreibung und die Landschaft wird einer Untergangsstimmung unterworfen. In den ersten drei Versen wird die gefährliche Naturumwelt im Longtan-Pass, in der eine finstere Atmosphäre herrscht, dargestellt. Das Symbol, der gebrochene Gedenkstein in Vers 3, spielt eine wichtige Rolle in dem ganzen Lied. Der Gedenkstein müsste dem damaligen Nara-Clan gehören und ist Zeuge ihrer Pracht. Aber jetzt existiert der Nara-Clan nicht mehr und dieser Gedenkstein ist fast zersetzt von Moosen. Die große Lebenskraft der Moose und die verfallene Ruine stehen in starkem Kontrast zueinander, der darauf verweist, dass alle Pracht vergänglich ist und nur die Natur ewig existieren kann. In den ersten drei Versen der zweiten Strophe wird die Landschaft im Longtan-Bergpass einen Schritt weiter beschrieben. Damals fanden hier die Schlachten zwischen dem Nara-Clan und seinen Feinden statt und sie kosteten unzählige Menschen das Leben. Angesichts der kalten finsternen Landschaft scheint Nalan die Atmosphäre der Kriege empfinden zu können. Im letzten Vers wird das Leitmotiv dieses Liedes hervorgehoben: In der Geschichte sind viele Kriege zwischen verschiedenen Sippen ausgebrochen, aber die Feindschaften haben sich schließlich wie Schall und Rauch in Nichts aufgelöst und alle Krieger dieser Zeit existieren nicht mehr. Derjenige, der unverändert bleibt, ist der helle Mond. Er ist sowohl Zeuge der Geschichte als auch Symbol für die ewig existierende Natur. Das menschliche Leben ist vergänglich und der Wechsel der Herrschaft ist nicht von dem

menschlichen Willen, sondern von dem Himmel bestimmt. In diesem Sinne waren die Anstrengungen und das Opfer der Vorfahren Nalans vergeblich und sinnlos. Nalan hat viele Frustrationen erlebt und nach ihm sind sie ihm auch vom Himmel zugewiesen. Dieses Bewusstsein stimmt ihn häufig trübsinnig und kann auch durch dieses Lied abgelesen werden.

In dem dritten Lied seufzt der Dichter darüber, dass der Krieg, der unzählige menschliche Leben kostet und großen Verlust mit sich bringt, im Wesentlichen sinnlos ist. In der ersten Strophe dieses Liedes wird die finstere und trostlose Landschaft auf dem alten Schlachtfeld lebendig dargestellt. Früher fanden hier viele blutige Kämpfe statt und unzählige Menschen hinterließen hier ihre Gebeine. Aber die Feindschaften zwischen den verschiedenen Kriegsparteien lösten sich am Ende wie Schall und Rauch in Nichts auf. In diesem Sinne ist es völlig sinnlos, dass unzählige Menschen ihr Leben für die Kriege opferten. In der zweiten Strophe geht es um den direkten Gefühlsausdruck. Das vor dem Dichter liegende Schlachtfeld ist der Ort, an dem die verschiedenen Clans der Manjuren auf Leben und Tod gekämpft und unzählige Menschen ihr Leben verloren haben. Nach Nalan Xingde sind solche Kämpfe um die Macht im Wesentlichen sinnlos, weil die Antwort der Frage, wer an der Macht sein kann, nicht vom Willen der Menschen, sondern von dem Himmel bestimmt werden wird. Außerdem können alle Pracht und alle Helden nicht ewig existieren und dem endlichen Untergang nicht entgehen. Ein Mensch, egal ob er an der Macht sei oder nicht, muss sterben. In diesem Sinne sind alle menschlichen Anstrengungen, zum Beispiel Kriege, sinnlos. Nalan fühlt sich sehr müde, oft auf Reisen sein zu müssen und sich verschiedenen Kämpfen in den Beamtenkreisen zu stellen. Diese Stimmung spiegelt sich auch in diesem Lied wider.

Unter den Liedern Nalans über das Thema Besinnung auf das Altertum gibt es manche, die durch objektive Beschreibung der Landschaft das nostalgische Gefühl zum Ausdruck bringen, und in denen der Dichter außerhalb von dem steht, was er sieht und darstellt. Bei Nalan ist diese Art von Liedern sehr selten und im Folgenden wird ein Lied von ihm als Beispiel genommen werden:

Bei der Abendsonne spiegelt sich der gebrochene Regenbogen im Meer.

Kalte Wogen schlagen Tag und Nacht ans Ufer, auf dem der Tempel von Lady Jiang steht.

Die Jade-Haarnadel ihrer Statue ist mit Staubnetzen und Sommerfäden bedeckt.

Der Chenghai-Turm ist hoch und ich kann nur vergeblich in die Ferne schauen.

Die Steinstatue der auf ihren Mann wartenden Lady steht immer da und viele Gedichte über sie sind auch überliefert worden.

Die Geschichte der Könige der Sechs Reiche sind wie ein Traum und der erste Qin-Kaiser ist auch vergangen. (NALAN 2011b: 80; Übers. d. Verf.)

海色残阳影断霓。寒涛日夜女郎祠。翠钿尘网上蛛丝。

澄海楼高空极目，望夫石在且留题。六王如梦祖龙非。

Dieses Lied auf die Melodie „Huan Xi Sha“浣溪沙 hat den Titel „Tempel der Lady Jiang“姜女祠. Der Tempel ist in der heutigen Hebei 河北-Provinz und in der Nähe des Shanhai-Passes 山海关 gelegen. In der Qin 秦-Dynastie zog der erste Kaiser Ying Zheng 嬴政 eine große Menge von jungen Männern zum Frondienst ein, um die Große Mauer zu bauen. Nach der Legende wurde der Mann von Lady Jiang 姜 auch zum Frondienst eingezogen und er starb über seiner Arbeit, weil er sich übernommen hatte. Lady Jiang kam zur Baustelle und weinte so bitterlich über den Tod ihres Mannes, dass die Große Mauer plötzlich einstürzte.

Angesichts des Tempels von Lady Jiang denkt Nalan Xingde an die Geschichte und seufzt über das tragische Schicksal Lady Jangs sowie den Untergang der Qin-Dynastie. In diesem Lied geht es hauptsächlich um die Landschaftsdarstellung. Eine Reihe von Objekten wird kombiniert, um das Gefühl zu vermitteln. In den ersten drei Versen wird der Anblick außer- und innerhalb des Tempels beschrieben. Durch die Objekte Abendsonne, gebrochenen Regenbogen und Meer wird zuerst eine einsame, „melancholisch“ stimmende Atmosphäre gebildet. Kalte Wogen, Staubnetze und Sommerfäden deuten darauf, dass der Tempel nicht viele Besucher hat und ganz verlassen ist. Diese Objekte vermitteln zusammen eine kalte, einsame Stimmung. Die zweite Strophe wendet sich von der Natur zum Gedanken. Im Chenghai 澄海-Turm blickt der Dichter in die Ferne und denkt an das tragische Schicksal der Menschen in den alten Zeiten, die ähnlich wie Lady Jiang das Opfer der Politik sind. Mit der Statue der auf ihren Mann wartenden Lady assoziiert Nalan Lady Jiang. Seit tausend Jahren steht sie dort und lässt unzählige Dichter Gedichte über sie schreiben. Er assoziiert auch die Unbeständigkeit der Geschichte: Ying Zheng gab sich alle erdenkliche Mühe, um die anderen

sechs Reiche zu unterwerfen und ließ nichts unversucht, um sein eigenes Reich ewig existieren zu lassen. Seine Ambitionen kosteten unzählige Menschen das Leben, aber kurz nach seinem Tod ist sein Reich, ähnlich wie die von ihm unterworfenen sechs Reiche, zu Grunde gegangen. Deshalb sind die Anstrengungen Yin Zhengs und das Opfer des Volkes vergeblich und sinnlos. Ähnlich wie normale Menschen kann Ying Zheng als Kaiser dem Tod nicht entgehen und alle seine Leistungen sind mit seinem Tod verweht. Die Sache, die ewig existieren kann, ist nur die Natur, die von Objekten wie Abendsonne, Kalten Wogen usw. vertreten wird. Sie ist Zeuge der Tragödien der Menschen, aber nimmt daran keinen Anteil. In dem letzten Vers dieses Liedes wird das Leidmotiv hervorgehoben.

f. Träge „Melancholie“

Die träge „Melancholie“ 闲愁 ist ein kulturspezifisches Literaturphänomen Chinas und dieses Gefühl ist durch Müdigkeit, Gleichgültigkeit und Langeweile geprägt (LIU 1962: 54). Sie ist spezifisch für die kultivierte Aristokratie in den alten Zeiten Chinas, die ein beschauliches Leben führte. Einerseits enthält die träge „Melancholie“ ein Element der „Melancholie“, die charakteristisch für die Schicht der Gelehrtenbeamten ist, andererseits impliziert sie alle gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutungen des Wortes „Muße“ 闲 (LIU 1962: 54 – 55). Wie in Kapitel 2.2.2 bereits erwähnt stellen Feng Yansi 冯延巳 aus der Zeit der Fünf-Dynastien 五代 und Yan Shu 晏殊 aus der Nördlichen Song 宋-Dynastie wichtige Vertreter der Dichtung über träge „Melancholie“ dar. In Hinsicht auf das Lebensmilieu, den sozialen Status und den Wissensstand gibt es viele Ähnlichkeiten zwischen Nalan, Feng Yansi und Yan Shu. Die Beamtenfamilie Nalans genoss sowohl großen Reichtum als auch hohes Ansehen und Nalan selbst wurde von Kaiser Kangxi 康熙 begünstigt und geschätzt. Aber ähnlich wie Feng und Yan wurde Nalan auch häufig von der trägen „Melancholie“ geplagt. Über dieses Gefühl schrieb er manche Lieder, die von einem eleganten und sanften Stil sowie von besonderer Schönheit sind. Im Folgenden werden zwei Lieder, die die erste Welt aufweisen, über das Thema träge „Melancholie“ analysiert werden:

An der Theke des Lokals kaufen zwei Zofen den Wein.
Mit der Ausrufung der Blumen ist der Frühling bis unter meine Vorhänge geflogen.
Ein Strahl vom duftenden Staub zerbricht die grünen Wasserlinsen auf der Wasserfläche,

Und ich sehe einen jungen Mann das Pferd dressieren.

Die dunsthaften, üppigen Weidenruten wallen, an denen die Melancholie haftet.
Sie sind das letzte schöne Bild dieser heiteren Abenddämmerung.
Ich stütze mich auf das mit Lotosblume bestickte Kissen,
Und lassen die Pirole unaufhörlich zwitschern. (NALAN 2011b: 145; Übers. d. Verf.)
垆边唤酒双鬟亚，春已到、卖花帘下。一道香尘碎绿苹，看白袷、亲调马。

烟丝宛宛愁萦挂。剩几笔、晚晴图画。半枕芙蓉压浪眠，教费尽、莺儿话。

Eine einsame Blüte, ein einsames Blatt.
Der Spätherbst nähert sich dem Ende.
Paravents stehen einsam dort, und der siegelschrifthafte Weihrauch ist abgebrannt.
Mein Antlitz ist unbemerkt abgemagert geworden.

Wer bemitleidet mich,
der mit ungebundenen Haaren die Mundorgel bläst?
Die duftenden Gräser am Ende der Welt erregen meine Melancholie.
Ich ärgere mich über den gerade gemachten Traum, zwischen dem und mir eine Gardine hängt.
Die Schatten der Blumen fallen kreuz und quer auf die Hälfte des Bettes, die vom Mond beschienen wird. (NALAN 2011b: 187; Übers. d. Verf.)
孤花片叶。断送清秋节。寂寂绣屏香篆灭，暗里朱颜消歇。

谁怜散髻吹笙，天涯芳草关情。懊恼隔帘幽梦，半床花月纵横。

In dem ersten Lied wird der Frühlingsanblick im Hof Nalans anschaulich beschrieben und es hat einen friedlichen, eleganten Stil. In der ersten Strophe wird ein lebensrechtes Bild über den Frühlingsanblick voller Lebenskraft dargestellt und in diesem Bild herrscht eine friedliche, müßige Atmosphäre, die die innere Freude des Dichters widerspiegelt. Diese Stimmung wandelt sich in der zweiten Strophe, die um das Wort „Melancholie“ in Vers 5 kreist. Objekte wie dunsthafte Weidenruten, heitere Abenddämmerung, Lotosblumen und Pirole vermitteln zusammen eine schläfrige, müßige und leicht „melancholische“ Stimmung. Der Dichter erklärt nicht, warum er sich „melancholisch“ fühlt. Er erfreut sich zuerst sehr an dem Frühlingsanblick und ist guter Stimmung. Vielleicht kommt er plötzlich zu der Erkenntnis, dass ein schöner Tag bald vergehen wird und der Frühling auch nicht lange bleiben kann und daraufhin fühlt er sich gelangweilt und „melancholisch“. Vielleicht weiß der Dichter selbst auch nicht den Grund für seine träge „Melancholie“, die mit der Muße einhergeht und ihn ständig stört. In diesem Lied wird ein solches Gefühl durch Landschaftsbeschreibung

ausgedrückt. Mit einem prägnanten Schreibstil wird die Frühlingslandschaft so anschaulich dargestellt, dass die Leser sie sehen und das subtile Gefühl des Dichters deutlich empfinden können.

Der sanfte, elegante Stil des zweiten Liedes ist ähnlich wie derjenige von Feng Yansi. In den ersten beiden Versen seufzt der Dichter darüber, dass der Herbst bald vergehen wird. Dies stellt eine Art Herbstkummer dar. In Vers 3 wird die Szene im Schlafzimmer des Dichters dargestellt. Objekte wie bestickte Paravents und siegelschriftlicher Weihrauch deuten auf das luxuriöse Leben und den feinen Geschmack des Dichters und zusammen mit den Ausdrücken „einsam“ 寂寂 und „abbrennen“ 灭 vermitteln sie eine schläfrige, müßige und einsame Stimmung. In der zweiten Strophe wird zuerst ein Bild des Dichters anschaulich dargestellt, der sowohl Müße zu haben scheint als auch deprimiert und lustlos aussieht. Er ist sehr empfindsam: Sogar die Pflanzen, wie die Gräser, können ihn schon „melancholisch“ stimmen. Diese „Melancholie“ stört ihn so schwer, dass er sie sogar im Traum nicht loswerden kann. Als er aus dem Schlaf erwacht, sieht er die Schatten der Blumen auf dem Bett und den einsamen Mond. Diese Szene in der realen Welt löst wieder seine Wehmut aus. Bisher kann man feststellen, dass es in diesem Lied nicht nur um den Kummer über die Vergänglichkeit des Herbstes geht, vielmehr geht es um ein grundloses und unlösbares Gefühl, das mit der Müße einhergeht und von Langeweile, Leere und Einsamkeit geprägt ist, der „Melancholie“. Der Dichter bringt diese träge „Melancholie“ nicht zum Ausdruck, sondern lässt sie durch die Objekte in der Außenwelt vermitteln, so dass das Lied eine mysteriöse und obskure Schönheit aufzuweisen hat.

Ähnlich wie Feng Yansi und Yan Shu hat Nalan Xingde viele Lieder, die unter verschiedenen Aspekten das Leben der Frauen der Aristokratie beschreiben, geschaffen. Unter solchen Liedern gibt es manche, in denen Nalan aus der Sicht eines Mannes eine Art „Melancholie“ darstellt, die der trägen „Melancholie“ ähnlich und für die Frauen der Aristokratie im Altertum Chinas spezifisch ist. Aus der Sichtweise des Dichters gesehen haben diese Lieder die zweite Welt, aber die Welt in den Augen der Protagonistinnen ist die erste Welt. Zu solchen Liedern gehören die folgenden zu analysierenden Texte:

Bei der Abendsonne schweben Weidenkätzchen.
Die fein bemalten Balken spiegeln die gekräuselte Wasserfläche wieder.
Das Mädchen, das stickt, steht im Turm,
Und ist in melancholischer Stimmung.
Sie sieht die Sommerfäden, die hundert Chi¹⁵ lang, sehr gern.

Der Wind hört auf und sie riecht einen Duft von Blumen,
die der Wind auf das reich verzierte Bett abfallen lässt.
„Ich soll meine Haarnadel aus Jade nicht in den Teich abfallen lassen,
Sonst würden die Mandarinenten aufgeschrocken werden,
Die paarweise auf dem Teich die grünen Wasser aufpicken.“ (NALAN 2011b: 233; Übers.
d. Verf.)

飞絮晚悠飏。斜日波纹映画梁。刺绣女儿楼上立，柔肠。爱看晴丝百尺长。
风定却闻香。吹落残红在绣床。休堕玉钗惊比翼，双双。共啜苹花绿满塘。

Die Brise weht.
Der blaue Himmel spiegelt sich im Wasser wider.
Die Regenbogen erstrecken sich bis ins Unendliche.
Auf Regen folgt Sonnenschein und der Frühlingsanblick ist chaotisch.

„Wer zieht mir in meinem Traum die Augenbrauen nach?“
Außerhalb der Vorhänge fallen Blüten ab, und das Rot ist dünner.
Einsam aus dem Schlaf erwacht, ist sie in bedrückter Stimmung.
„Wie kann ich meine Melancholie vertreiben?“ (NALAN 2011b: 40; Übers. d. Verf.)
风丝袅。水浸碧天清晓。一镜湿云青未了。雨晴春草草。

梦里轻螺谁扫。帘外落花红小。独睡起来情悄悄，寄愁何处好。

In dem ersten Lied werden die Liebesehnsucht sowie die leichte „Melancholie“ einer Frau anschaulich dargestellt. In den ersten beiden Versen wird eine Frühlingsszene in der Abenddämmerung beschrieben. Die in der Abenddämmerung schwebenden Weidenkätzchen vermitteln eine stille und leicht „melancholische“ Stimmung. Die fein bemalten Balken deuten auf das wohlhabende Leben der Protagonistin. In den letzten drei Versen der ersten Strophe bietet der Dichter den Lesern ein lebendiges Bild der Protagonistin: Dass sie die Sommerfäden sehr gern ansieht, beweist ihre Muße. Des Weiteren spielt das Objekt

¹⁵ Chinesische Maßeinheit; 1 Chi ist so lang wie 1/3 Meter.

„Sommerfäden“晴丝 auf die Gemütsbewegungen der Protagonistin an, weil dieses Wort die gleiche Aussprache qingsi wie das Wort „Gefühl“情思 hat. All dies beweist die Langeweile und Leere der Protagonistin. Die zweite Strophe dieses Liedes beginnt mit der Landschaftsbeschreibung und das Gefühl der Frau wird weiter dargestellt. Die abfallenden Blumen verstärken die „melancholische“ Stimmung und deuten auf die „Melancholie“ der Protagonistin. Sie fürchtet, dass ihre Haarnadel abfallen und die Paare von Mandarinenten, die in der Kultur Chinas die Liebe symbolisieren, aufschrecken könnte. Diese Gedanken verraten ihre Liebessehnsucht sowie Einsamkeit. In diesem Lied wird neben der Liebessehnsucht eine Art für die Frauen der Aristokratie im Altertum Chinas spezifische Frühlingmelancholie, die sich durch Langeweile, Einsamkeit und Leere charakterisiert und die der für die Gelehrtenbeamten spezifischen tragen „Melancholie“ ähnlich ist, dargestellt. Der Dichter benutzt einen prägnanten Schreibstil und bringt durch die lebhafte und subtile Darstellung der Landschaft sowie der menschlichen Gemütsbewegungen das Bild einer unter der Frühlingmelancholie leidenden Frau vor die Augen der Leser, so dass sie die „Melancholie“ der Protagonistin deutlich empfinden und bemitleiden könnten.

In dem zweiten Lied wird die Frühlingmelancholie einer Frau dargestellt. In der ersten Strophe dieses Liedes wird eine heitere und erfrischende Frühlingsszene geschildert: Auf Regen folgt Sonnenschein und Himmel und Wasser sind verschmolzen, eine sanfte Brise streicht durch die Weidenruten. All diese Objekte vermitteln eigentlich eine friedliche und stille Stimmung, aber diese Stimmung wandelt sich plötzlich durch den Ausdruck „chaotisch“草草, der auf die innere Verwirrung der Protagonistin anspielt. Die zweite Strophe wendet sich von der Natur zu den Gedanken und in ihr wird die „Melancholie“ der Frau einen Schritt weiter dargestellt. Sie sollte sich eigentlich an der schönen Frühlingsszene erfreuen. Im Gegensatz dazu wird ihre „Melancholie“ von der Szene erregt. Die Protagonistin seufzt darüber, dass es niemanden gibt, der ihr die Augenbrauen nachziehen könnte, was ihre Liebessehnsucht verrät. In dem zweiten Vers der zweiten Strophe wird ihre „Melancholie“ durch das Objekt abfallende Blüten unterstrichen, weil sie mit den Blüten ihr eigenes Schicksal assoziiert, das schnell verwelken wird. Die letzten beiden Verse kreisen um das Wort „einsam“独, und in ihnen wird das Leitmotiv hervorgehoben: Einsamkeit, Leere,

Langeweile und Liebessehnsucht. Dieses Lied hat eine sehr originelle Darstellungsweise: Die „Melancholie“ wird durch die Landschaft, in der eine friedliche, stille, freudige Stimmung herrscht, hervorgehoben. Der starke Kontrast ermöglicht es, dass das Gefühl der Protagonistin besonders anschaulich dargestellt wird.

4.2 Über Joseph von Eichendorff

Die Lyrik von Joseph von Eichendorff ist repräsentativ für die deutsche romantische Dichtung. In den Augen von vielen Gelehrten, besonders von manchen chinesischen Gelehrten, stellt Eichendorff einen Vertreter der Idylldichtung dar, aber diese Ansicht ist nicht überzeugend genug, weil die Lyrik Eichendorffs trotz mancher Elemente der Idylldichtung zum Beispiel Harmonie oder Heiterkeit auch negative Gefühle wie Einsamkeit, Verlassenheit, Depressivität und sogar Manie aufweist. Man könnte sagen, dass viele Gedichte Eichendorffs nicht frei von einer Gemütskrankheit und vielen Elementen der Melancholie im Sinne der abendländischen Kultur sind. In diesem Abschnitt wird versucht, die Melancholie in der Dichtung Eichendorffs zu behandeln.

4.2.1 Biographie Joseph von Eichendorffs

Am 10. März 1788 wurde Joseph Karl Benedikt von Eichendorff auf Schloss Lubowitz in der Nähe der oberschlesischen Stadt Ratibor geboren, die damals zu Preußen gehörte (KORTE 2000: 7). Er ist das zweite Kind des Freiherrn Adolf Theodor Rudolf (1756 – 1818) von Eichendorff und seine Mutter ist Karoline von Eichendorff (1766 – 1822), die aus einer schlesischen Adelsfamilie stammte. Josephs Vater hatte einen stillen Charakter und seine Mutter war klug, lebendig und fleißig. In solch einer landadligen Familie, die sehr glücklich war, wuchs Joseph mit seinem älteren Bruder Wilhelm und seiner jüngeren Schwester Louise auf. In der damaligen Zeit, in der die schnell voranschreitende Modernisierung einen großen Einfluss auf die Wirtschaft nahm, versuchte Joseph von Eichendorffs Familie, ein standesgemäßes Leben zu führen. Damals mussten die adligen Güter in Preußen das Diktat betriebswirtschaftlicher Ökonomie erleiden (KORTE 2000: 10) und unwirtschaftlicher Handel sowie unrentable Betriebe gingen dem Ruin entgegen. In solch einer Wirtschaftssituation

gerieten viele Landadlige in finanzielle Schwierigkeiten und wurden gezwungen, ihre angestammten Güter zu verkaufen: Adolf, Josephs Vater, war einer dieser Landadligen. Er kaufte und verkaufte Güter und machte Spekulationsgeschäfte. Im Jahr 1797 verkaufte Adolf das Schloss Tost, aber er verspekulierte nach kaum vier Jahren den Gewinn aus dem Verkauf, woraufhin ein Konkursverfahren eingeleitet wurde (KORTE 2000: 17). Trotz der Zeichen der sich anbahnenden Krise waren seine Kindheit und Jugend für Joseph von Eichendorff glücklich und unbeschwert (KORTE 2000: 14). Von 1793 – 1801 wurde er zu Hause von Pfarrer Bernhard Heinke unterrichtet, der sich mit allen Mitgliedern der Familie Eichendorff gut verstand. Als Kind las Joseph von Eichendorff eine große Menge von Büchern zum Beispiel Abenteuer- sowie Ritterromane, Werke von den Meistern wie Schiller, Jean Paul etc. und Kinderbuch-Klassiker der Aufklärung.

Im Jahr 1801 begannen Joseph und Wilhelm das katholische Gymnasium in Breslau zu besuchen und wohnten im St.-Josephs- Konvikt. Joseph von Eichendorff besuchte neben den Kursen der klassischen philologischen Disziplinen auch Kurse wie Mathematik, Erfahrungsseelenkunde etc. und übte sich in standesgemäßen Beschäftigungen wie zum Beispiel Fechten, Tanzen, Schwimmen usw. Seine Leistungen entsprachen ohne Mühen den Ansprüchen (KORTE 2000: 18). Im Jahr 1800 begann Joseph von Eichendorff Gedichte zu schreiben und 1803 wurde sein erstes, gemeinsam mit seinem Bruder verfasstes Gedicht mit dem Titel „Am frühen Graben unseres Bruders Gustav“ veröffentlicht. In Breslau entwickelte Joseph von Eichendorff seine große Theaterleidenschaft. Er las die Theaterstücke aller damals populären Autoren. Daneben beteiligte er sich an dem Theater des Konviktes. Er hatte großes Interesse an dem theatralischen Geschlechtsaustausch und agierte auf der Bühne sogar in Frauenrollen und Frauenkleidern, worin sich seine pubertäre Sinnlichkeit und sein erotisches Begehren widerspiegeln. Dass manche Figuren in manchen Romanen und Gedichten Joseph von Eichendorffs sich sinnlich geben und lustvoll agieren, hat etwas mit seinen Erfahrungen im Theater des Konviktes zu tun.

Von 1805 bis 1806 studierte Joseph von Eichendorff in Halle Jura. Er wählte auch philologische Kollegien und besuchte dabei die Vorlesungen von Friedrich August Wolf. Sein

Studentenleben in Halle war nicht nur vom Wissenschaftserwerb geprägt, sondern es war auch voller neuer Begegnungen und Eindrücke. Ähnlich wie viele andere Studenten erlebte er Studentenuk, Prügel, Saufen sowie Konflikte mit den in der Studentensprache „Philister“ genannten Bürgern (KORTE 2000: 21). In der Hallenser Zeit begann die Bekanntschaft Joseph von Eichendorffs mit den Werken der Romantiker, zum Beispiel Novalis und Ludwig Tieck. Im Jahr 1805 unternahm er eine Reise in den Harz und nach Hamburg, die ihm die Gelegenheit bot, Gelesenes mit eigenen Augen wahrzunehmen. Die Landschaft beeindruckte Joseph von Eichendorff tief, so dass ihr Bild in seiner späteren Dichtung gefunden werden kann. Man kann sagen, dass die Studienzeit in Halle die Disposition Joseph von Eichendorffs zur Romantik förderte.

Im Jahr 1806 verließen die Brüder Eichendorff Halle und kehrten zu dem elterlichen Schloss Lubowitz zurück. Damals drohten einige preußische Städte von den französischen Truppen erobert zu werden. In Lubowitz genoss Joseph von Eichendorff das gesellige Leben mit Tänzen, Jagden, gegenseitigen Besuchen etc. Während dieser Zeit verliebte er sich in die fast vierzehn Jahre ältere Madame Hahmann, die Frau des Justizars Hahmann. Diese Liebe spiegelt sich in Gedichten Joseph von Eichendorffs wie „Wemuth“ oder „Das Zaubernetz“ wider, aber aus diesen Gedichten kann man auch ablesen, dass diese Liebe keineswegs nur „hoch und mild“ (KORTE 2000: 26) war, sondern heftige Sinnlichkeit enthielt.

Im Jahr 1807 verließen die Brüder Eichendorff das Schloss Lubowitz und fuhren zur Fortsetzung ihrer Studien nach Heidelberg, wo sie bis April 1808 blieben. In Heidelberg hörten sie rechtswissenschaftliche Vorlesungen bei Anton Friedrich Thibaut. Wie in Halle besuchte Joseph von Eichendorff auch viele andere Seminare, wie zum Beispiel fremde Sprachen, Musik etc. Das Heidelberger Jahr, in dem Joseph von Eichendorff engen Kontakt zu Joseph Görres knüpfte und eine Freundschaft mit Otto von Loeben schloss, war eines der wichtigsten Jahre seines Lebens. Im Kreis Loebens lernte er ein Spektrum von romantischen Lebensweisen kennen und in seinem Roman „Ahnung und Gegenwart“ wird eine solche Art von Romantik karikiert. Außerdem traf er bei einem Spaziergang Achim von Arnim. Die

wunderschöne Landschaft von Heidelberg mit Ruinen, Gärten, Wasserrauschen etc. fesseln Joseph von Eichendorff sehr tief, so dass er in „Halle und Heidelberg“ (EICHENDORFF 1998: 155) diese Stadt als „eine prächtige Romantik“ bezeichnet. In vielen seiner Werke kann man romantische Skizzen von dieser Landschaft finden. Aus dem Tagebuch Joseph von Eichendorffs schließen manche Wissenschaftler, dass es in Heidelberg eine unglückliche Liebesgeschichte zwischen ihm und Katharina Förster gab, aber nichts Genaueres ist feststellbar. (STIFTUNG HAUS OBERSCHLESISIEN et al. 1983: 81)

Im April des Jahres 1808 traten die Brüder Eichendorff eine Bildungsreise nach Paris an. Im Mai kehrten sie nach Heidelberg zurück und reisten weiter von Heidelberg nach Regensburg. Von dort fuhren sie mit dem Schiff nach Wien, von wo aus sie nach Schloss Lubowitz zurückkehrten. Damals stand die Familie Eichendorff vor großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die auf Fehlspekulationen des Vaters der Brüder, Misswirtschaft sowie kriegerische und politische Ereignisse zurückzuführen waren. Die Eichendorffschen Güter drohten verloren zu gehen. Angesichts der wirtschaftlichen Schwierigkeiten wünschten die Eltern, dass Joseph von Eichendorff eine reiche Frau heiraten würde, damit die ökonomische Sanierung der Familie verwirklicht werden könnte. Entgegen des Wunsches seiner Eltern verlobte Joseph von Eichendorff sich mit Aloysia von Larisch (1792 – 1855), genannt Luise, die zwar standesgemäß, aber nicht vermögend war.

Im Jahr 1809 gingen die Brüder Eichendorff nach Berlin, wo sie wieder mit Loeben zusammentrafen und Joseph von Eichendorff häufiger Gast von Adam Müller, dem Staatsphilosophen, wurde. Im Hause Müllers traf Joseph von Eichendorff Romantiker wie Arnim, Brentano und Heinrich von Kleist. 1810 verließen die Brüder Berlin und kehrten nach Schloss Lubowitz zurück, von wo aus sie nach Wien aufbrachen, um das Jurastudium fortzusetzen und abzuschließen. Um Beamte zu werden, meldeten sie sich bei der Studien-Hof-Kommission für die Zulassung zur Staatsprüfung an. In Wien mussten die Brüder ökonomische Schwierigkeit erleiden. Um Geld für Bücher zu sparen, lebten sie sehr sparsam. In Wien besuchten sie die entsprechenden Kurse zur Vorbereitung der Prüfung und hörten auch bei Friedrich Schlegel die Vorlesungen über „Geschichte der alten und neuen

Literatur“. Das Leben in Wien war voller Erlebnisse sowie Begegnungen und gefiel Joseph von Eichendorff sehr. Er ging zum Beispiel oft ins Theater und machte häufig Ausflüge mit Verwandten oder Freunden. Er ging auch häufig zu Adam Müller und begegnete bei ihm manchen einflussreichen Persönlichkeiten. Man kann sagen, dass das Leben in Wien Joseph von Eichendorff viele wichtige literarische Motive bot. Im Jahr 1812 marschierte Napoleon in Russland ein und damals gab es in Preußen viele Unruhen. Im Vergleich zu seinen aufgeregten Mitmenschen verhielt sich Joseph von Eichendorff relativ vernünftig. Es ist zu betonen, dass er sich in seiner Wiener Zeit eifrig mit seinem ersten Roman „Ahnung und Gegenwart“ beschäftigte.

Im Jahr 1813 erklärte Preußen, das ein Bündnis mit Russland geschlossen hatte, Frankreich den Krieg. In diesem Jahr begann Joseph von Eichendorff an den Befreiungskriegen gegen Napoleon teilzunehmen. Zunächst war er Jäger zu Fuß, dann wurde er Leutnant. Im Jahr 1814 wurde er aus dem Militärdienst beurlaubt und kehrte nach Schloss Lubowitz zurück. Im Frühjahr 1815 begann Joseph von Eichendorff vorübergehend am Berliner Kriegsministerium als Expedient zu arbeiten. In diesem Jahr heiratete er Luise von Larisch. 1816 begann seine unbezahlte Referendarstätigkeit in Breslau und 1819 bekam er eine unbezahlte Anstellung als Assessor. 1818 starb sein Vater und die meisten Güter der Familie wurden verkauft. Die verlorene Welt seiner Kindheit aber bleibt in seiner Dichtung lebendig. Mit seiner eigenen Anständigkeit und Fähigkeit bekam Joseph von Eichendorff das Vertrauen und die Freundschaft von Theodor von Schön, mit dessen Hilfe er 1821 zum Regierungsrat ernannt wurde. Im Jahr 1826 wurden seine Novellen „Das Marmorbild“ sowie „Aus dem Leben eines Taugenichts“ veröffentlicht.

1831 reiste Joseph von Eichendorff nach Berlin, um in etlichen Ministerien auf befristete Zeit zu arbeiten. In Berlin verkehrte er häufig in der „Mittwochsgesellschaft“, einem exklusiven literarischen Verein, der viele politische sowie kulturelle Eliten um sich sammelte. Das Leben in Berlin war für ihn voller Sorgen: 1831 starb seine einjährige Tochter Anna Hedwig; er erlebte die Konfessionsstreite und die politischen Konflikte Preußens mit. Joseph von Eichendorff gehörte nicht zu den ambitiösen Beamten. Er war nicht nur Beamter, sondern

auch Dichter. Als Dichterbeamter braucht man sich nicht um das Brot zu sorgen und vom Zeilen- sowie Buchhonorar zu leben. Das Doppelleben eines Schriftstellers und eines Staatsbeamten stellt keine Belastung für das literarische Schaffen dar, sondern es gibt dem Dichterbeamten größere Freiheit. Während seiner Berliner Zeit schuf Joseph von Eichendorff viele Werke und 1836 erschien seine erste Lyriksammlung „Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff“.

Im Jahr 1844 ging Joseph von Eichendorff in Pension. Zu seinem Spätwerk gehören manche Versepen sowie literarhistorische Schriften. 1849 starb sein Bruder Wilhelm von Eichendorff und 1855 seine Frau Luise von Eichendorff. Im Jahr 1857 starb Joseph von Eichendorff an einer Lungenentzündung. Joseph von Eichendorff ist nicht nur ein großer Dichter, sondern auch ein hervorragender Gelehrter. Eine große Anzahl seiner Gedichte wird heute noch hoch geschätzt. Mit seinen großen Leistungen gilt er mit Fug und Recht als einer der bedeutendsten Literaten in der Literaturgeschichte Deutschlands.

4.2.2 Werke Joseph von Eichendorffs

Als einer der wichtigsten Schriftsteller Deutschlands hat Joseph von Eichendorff eine große Menge von Werken geschaffen. Er hat nicht nur eine große Reihe von Gedichten, sondern auch viele Novellen, Romane, Dramen und literarische sowie historische Kritiken geschrieben. Viele seiner Werke sind heute noch bewundert und besonders seine Lyrik gehört zu den meistgelesenen Texten der deutschen romantischen Dichtung. In diesem Abschnitt werden manche klassische Werke Joseph von Eichendorffs erklärt werden.

Die Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ ist das berühmteste Werk Eichendorffs und gilt als Höhepunkt der Romantik. Dieses Werk handelt von der Geschichte eines mit Glück gesegneten Jungen. Der Protagonist, der Sohn eines Müllers, sehnt sich immer nach der Ferne. Sein Vater ist sehr unzufrieden mit seiner Lebenseinstellung, nennt ihn einen Taugenichts und schickt ihn hinaus in die Welt. Mit der eigenen Geige beginnt der Taugenichts seine Wanderung. Auf der Reise verliebt er sich in Aurelie, die Nichte eines Portiers, die der Taugenichts am Anfang für eine Adlige hält. Nachdem er eine Reihe von Abenteuern und

Verlockungen erlebt hat, windet er sich mit der Liebe zu Aurelie aus der Verwirrung heraus und kehrt zu ihr zurück, die sich auch in ihn verliebt hat. Am Ende kommt es zu einer Hochzeit der beiden.

In dieser Novelle werden die Lebenseinstellungen von zwei entgegengesetzten Gruppen erklärt: den Romantikern und den Philistern. Die abenteuerlustigen und mutigen Romantiker sehnen sich nach der Freiheit und streben nach der Distanzierung von den Gedanken- sowie Verhaltensmustern der bürgerlichen Gesellschaft. Die Philister führen ein erstarrtes, eintöniges und pedantisches Leben. Ihr Dasein ist durch tiefe Langeweile geprägt. Als ein typischer Romantiker kann der Taugenichts nicht immer daheim bleiben. Einerseits sehnt er sich nach der Ferne, andererseits leidet er in der Ferne wieder an Heimweh. Er weiß die Frühlingssonne zu genießen und empfindet große Liebe zur Natur. In dieser Gestalt fehlen Charakterzüge wie Ernst, Schmerz, Geduld etc. vollkommen, aber bei dieser Novelle kann man nicht von Fadheit oder Erbaulichkeit sprechen (ANTON 1985: 24). Man kann sagen, dass Eichendorffs Taugenichts „der einzige liebenswürdige wandernde Protest gegen die philiströsen Arbeitsversklavungen unserer Welt“ (Wilhelm Emrich zit. nach ANTON 1985: 16) ist.

Viele von Eichendorffs Figuren sind Wanderer, die durch die Welt irren. Zu solchen Menschen gehört auch Florio, der Protagonist der Novelle „Das Marmorbild“. In dieser Novelle als einem repräsentativen Werk Eichendorffs wird die Geschichte von Florio erzählt, der sich auf den Weg in die Stadt Lucca macht. In dieser Stadt verliebt er sich in Bianka, aber wird auch von der zu Fleisch gewordenen Statue der Venus verführt. Schließlich erkennt er, dass die Venus eine heidnische Göttin ist und findet durch die Lieder von Fortunato und das Gebet aus tiefem Herzen zu Gott und zu Bianka zurück. Florio als Romantiker schwankt zwischen heidnischem Eros und christlicher Moral. Bianka, die schön und unschuldig ist, ist Florios Erlösung; die verlockende Venus verkörpert den heidnischen Eros. Fortunato, Romantiker und ein frommer Sänger, ist gegen die Verführung der Venus immun. Diese Novelle, in der Verführung und Verlockung als Motive dienen, reflektiert durch die Verwirrung der Figuren die Fremdheit der Welt.

Eichendorffs Werke sollten der Moderne zugerechnet werden, die dadurch charakterisiert ist, dass „das Bewusstsein von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit mit Verlusterfahrung verknüpft ist“ (SCHMITZ-EMANS 2009: 129). Der Roman „Ahnung und Gegenwart“ und der in paralleler Figurenkonstruktion zu ihm konzipierte Roman „Dichter und ihre Gesellen“ reflektieren dieses Bewusstsein. In beiden Romanen sind die Figuren ständig in Aufbruch und auf Reise. Die Figuren, die romantische Lebenseinstellungen haben, müssen an der Langeweile leiden, die ein grundlegendes Problem der Moderne ist. Da sie zu der Erkenntnis gekommen sind, dass die Wirklichkeit vom Geist des Philistertums beherrscht wird und nicht mit dem Ursprung harmonieren kann, werden sie häufig enttäuscht. Nachdem sie einer großen Reihe von Enttäuschungen ausgesetzt worden sind, machen sie sich keine Hoffnung mehr und geraten in Überdruß und Langeweile. Am Ende werden einige dieser Figuren vom philiströsen Geist beeinflusst und ertragen weiter das erstarrte Leben und die Langeweile. Die anderen geraten in den Subjektivismus und werden von der hypertrophierten Phantasie geleitet. Aber diese Subjektivisten werden entweder vom christlichen Glauben gerettet oder sie können sich nicht aus der dämonischen Verlockung herauswinden und gelangen mit der inneren Erstarrung in die Selbstzerstörung. Man kann sagen, dass diese beiden Romane auf verschiedenen Ebenen den durch Langeweile geprägten Zeitgeist reflektieren.

Eichendorff ist kein weltfremder Dichter. Besonderes Augenmerk soll auf seine Ironie und Zeitsatiren gerichtet werden, die zwei Objekten gelten: philiströser Bürgerlichkeit und Bürokratie sowie Beamten. Diese Ironie und Satiren existieren in Romanen wie „Ahnung und Gegenwart“ sowie „Dichter und ihre Gesellen“, Stücken wie „Krieg den Philistern“ sowie „Meierbeth's Glück und Ende“, Erzählungen wie „Viel Lärm um Nichts“ sowie „Auch ich war in Arkadien“ und Gedichten wie „Mandelkerngedicht“ und „Der Unverbesserliche“. Als Eichendorff älter wurde, wurden seine Werke immer wirklichkeits- sowie auch zeitbezogener und die literarhistorischen Schriften stehen im Zentrum seines Spätwerks. Man muss sagen, dass Eichendorff aufgrund seiner historischen sowie literarischen Bildung und der ihm verfügbaren Zeit prädestiniert für literaturgeschichtliche Großprojekte war; in dieser Hinsicht

kann sich kaum ein anderer Zeitgenosse mit ihm messen (KORTE 2000: 133).

Eichendorffs Lyrik wird heute immer noch bewundert und viele seiner Gedichte sind vertont und häufig gesungen worden. Im Jahr 1837 wurde sein erster selbständiger Gedichtband veröffentlicht, der zu seinen wichtigsten Veröffentlichungen gehörte. Zwischen 1807 und 1815 erreichte seine Gedichtproduktion einen Höhepunkt: Fast die Hälfte seiner Gedichte entstand in diesem Zeitraum (KORTE 2000: 109). Zwischen 1816 und 1830 verlangsamte sich die Gedichtproduktion, aber sie nahm zwischen 1830 und 1837 wieder zu. An seinem Lebensende schrieb Eichendorff fast keine Gedichte mehr, aber den wenigen Gedichten, die er während der Revolution von 1848 schrieb, soll große Wichtigkeit beigemessen werden. Die Dichtung Eichendorffs hat eine Ansammlung von Motiven, aber man kann nicht sagen, dass diese Ansammlung schmal ist. Zu den zentralen Motiven Eichendorffs gehören zum Beispiel Nacht, Wald, Sehnsucht, Freude, Einsamkeit, Eros etc. Sie, zusammen mit den für Eichendorff einzigartigen lyrischen Formeln und Symbolen, verleihen seiner Dichtung eine magische Kraft.

Eichendorff besitzt einen Schatz von Symbolen wie zum Beispiel Wald, Morgenrot, Nachtigall, Lerche etc. Nach ihm spiegeln die Naturschönheiten einen religiösen Sinn wider und stehen mit einem Zustand ursprünglicher Schönheit in enger Beziehung (STRENGKE 1973: 171). Er meint, dass der Dichter, der sich dem Ursprung nähern möchte, das Vorbild der Natur nachahmen sollte (STRENGKE 1973: 174). Eichendorff hält den Dichter für den Übersetzer der Sprache der Natur, der die Aufgabe hat, den Ursprung zu vermitteln (STRENGKE 1973: 174). Nach ihm schläft ein Lied in den Dingen und der Dichter sollte dieses Lied der Natur erwecken und in die menschliche Sprache übersetzen. Man kann sagen, dass sich die Naturanschauung Eichendorffs in seinem Gedicht „Mondnacht“ gut widerspiegelt:

Es war, als hätt´ der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blüten-schimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus. (EICHENDORFF 1993: 327 – 328)

Dieses Gedicht gehört zu den bedeutendsten Werken der Romantik und ist um 1835 entstanden (KUNISCH / KOOPMANN 1994: 562). Es ist von Robert Schumann und Johannes Brahms vertont worden. In diesem Gedicht wird ein Moment in der Natur festgehalten und das Gefühl des lyrischen Ichs in einer Mondnacht beschrieben.

In den ersten beiden Strophen wird die Szene einer Mondnacht dargestellt, in der Stille und Harmonie herrschen. In der ersten Strophe gibt es vier wichtige Begriffe: Himmel, Erde, Blütenschimmer und Liebe. Dass der Himmel die Erde küsst, entstammt uralten Schöpfungsmythen (KLESSMANN 1994a: 302). Der Himmel wird personifiziert. Er küsst die Erde, die Fruchtbarkeit und Weiblichkeit symbolisiert und bildet mit ihr eine Einheit. In dieser Strophe werden Konjunktive verwendet. Dies bedeutet, dass es um keinen in der Realität stattfindenden Vorgang geht: Der dargestellte Vorgang wird vom lyrischen Ich ausgemalt und entspringt seiner Sehnsucht. In der zweiten Strophe, die einzige ohne Konjunktive, wird eine wunderschöne Szene beschrieben, in der eine poetische Stimmung herrscht: der Windhauch streicht über die Felder, das leichte Wogen der Ähren, das Rauschen der Wälder, die sternklare Natur. In dieser Strophe geht es um eine Aufwärtsbewegung, die von den Feldern und Ähren bis zu den Sternen steigt. Dies bildet einen perfekten Übergang in die dritte Strophe, in der die Empfindungen des lyrischen Ichs beschrieben werden und die in guter Übereinstimmung mit der ersten Strophe steht. In der dritten Strophe wird der Konjunktiv wieder aufgenommen. Das lyrische Ich ist entzückt und versinkt in der Kontemplation. Seine Seele wird von Schwerkraft und Materie befreit und öffnet sich der Weite des Himmels, die Harmonie und Liebe bedeutet. Mit den Ausdrücken „durch die stillen Lande“ und „nach Haus“ ist der Tod gemeint, aber man kann nicht sagen, dass dieses Gedicht

einen traurigen Grundton hat, weil es von der Überzeugung vom Kreislauf des Lebens geprägt ist: Christus, der Lebensbringer, kann alles lebendig machen (BORMANN 2011: 23). Diese Überzeugung wird auch durch folgende Symbole widergespiegelt: Der Blütenschimmer weist auf den Frühling, der den alljährlichen Auferstehungsglauben offenbart (KLESSMANN 1994a: 302), die Ähren auf den Sommer, das Heimwärtsfliegen des Seelenvogels auf den Herbst. Dadurch, dass der Konjunktiv wieder verwandt wird, wird das Sehnsuchtsmotiv betont. Das Ziel der Sehnsucht ist „nach Haus“, was Geborgenheit, Frieden und Glück bedeutet.

Dieses Gedicht enthält die dritte Welt, da es keine Trennung zwischen der Außenwelt und der Innenwelt des lyrischen Ichs gibt. Es versinkt in der Kontemplation und vergisst sich. In diesem Gedicht werden die Landschaft und das Gefühl so anschaulich beschrieben, dass die Leser das Bild einer stillen, wunderschönen Mondnacht sehen und die Entzückung des lyrischen Ichs mitempfinden können. Deshalb kann man sagen, dass dieses Gedicht Jingjie enthält.

Im Gedicht „Mondnacht“ stellt die Nacht die Zeit der Versöhnung dar. Es geht um den Ausgleich von Himmel und Erde, die Versöhnung von Diesseits und Jenseits und die Überwindung der Zerrissenheit – ein Wort, das Eichendorff häufig zur Beschreibung der Zeitverfassung verwendet (BORMANN 2011: 24). Im Gegensatz zu dem Gedicht „Mondnacht“ zeigt das Gedicht „Zwielicht“ eine Nacht, die als das Medium des Unheimlichen betrachtet werden sollte.

Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Grau'n bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger zieh'n im Wald' und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,

Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug' und Munde,
Sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut müde gehet unter,
Hebt sich morgen neu geboren.
Manches bleibt in Nacht verloren -
Hüte dich, bleib' wach und munter! (EICHENDORFF 1993: 11 – 12)

In diesem Gedicht, das in dem Roman „Ahnung und Gegenwart“ enthalten ist, finden sich die „warnenden, beschwörenden, eine unbestimmte Bedrohung umraunenden Verse“ (KLESSMANN 1994b: 318). Hier wird der Abend auf „Grauen“ eingestellt (BORMANN 2011: 27) und bleibt unheimlich.

In der ersten Strophe wird die Szene einer Abenddämmerung beschrieben, in der die Welt unheimlich und bedrohlich aussieht: Die Bäume rühren sich schaurig und der in ihnen wehende Wind erinnert an das „Stöhnen von Unerlöstem“ (KLESSMANN 1994b: 318); die ziehenden Wolken verstärken eine bedrückende, unheimliche Atmosphäre. In dieser Stunde der schrecklichen Dämmerung ist das Geliebte, das durch das Reh symbolisiert wird, schutzlos und gefährdet. Das Vertraute wird äußerst fremd: Sogar der zuverlässige Freund ist in dieser Stunde unzuverlässig, da er verhext sein könnte. Es gibt verschiedene Deutungen dieses Gedichts. Nach Bormann bilden „schwere Träume, Schauer und Grauen“ (BORMANN 2011: 27) ein Profil der Zeit ab und sie gehören auch zu dem Seelenzustand damaliger Menschen. Bormann meint auch, dass der unbeherrschte Eros, der Narzissmus, die manche Menschen bedrohende Melancholie, etc. zu dem Nächtigen gehören, vor dem Eichendorff mit der Schlusszeile „bleib wach und munter“ warnen möchte. Nach Klessmann (1994b: 319) stammt alles Nächtige, das gefährlich wirkt, aus der Phantasie, denn niemand raubt das Reh und der Freund ist zuverlässig; mit der letzten Zeile dieses Gedichts möchte Eichendorff vor der Verlockung der Phantasie warnen.

In diesem Gedicht stehen die Landschaft und das Gefühl in guter Übereinstimmung und werden so anschaulich dargestellt, dass die Leser das Bild einer unheimlichen Abenddämmerung sehen und die Unheimlichkeit mitempfinden können, deshalb kann man

sagen, dass dieses Gedicht Jingjie enthält.

Die Romantiker fühlen sich in der modernisierten, aufgeklärten Welt wie in der Fremde und sehnen sich nach dem von den meisten Menschen vergessenen Ursprung. Diese Anschauung spiegelt sich zum Beispiel in Eichendorffs Gedichten „Der Abend“ und „In der Fremde“ wider.

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewusst,
Alte Zeiten, lide Trauer,
Und es schweifen leise Schauer
Wetterleuchtend durch die Brust. (EICHENDORFF 1993: 37)

Bei diesem Gedicht mit dem Titel „Der Abend“ kann man nicht von einem romantischen Naturgedicht sprechen, denn nur in den Zeilen 2 – 3 geht es um eine Naturbeschreibung: Am Abend rauscht die Erde mit den Bäumen. Mit der „lauten Lust der Menschen“ sollten das Treiben und der Drang der Menschheit gemeint sein, die alles Natürliche übertönen. In den Zeilen 2 – 3 wird die Natur personifiziert und Ausdrücke wie „schweigen“, „rauschen“, „Träume“ und „wunderbar“ vermitteln eine harmonische, ruhige Stimmung. In den folgenden zwei Zeilen werden die Empfindungen des lyrischen Ichs beschrieben. Erst wenn die menschliche Umwelt verstummt ist, kann es die Erde rauschen hören. „Was dem Herzen kaum bewusst“, kommt hervor. Darauf erinnert das lyrische Ich sich an die verlorenen alten Zeiten, wo ursprüngliche Dynamik und Zukunftsorientiertheit herrschten. In den letzten zwei Zeilen erreicht das Gedicht die Klimax. Das lyrische Ich wird zum kosmischen Ich und verschmilzt mit Natur zu einer Einheit. In diesem Moment ist die „laute Lust“ endgültig von ihm abgefallen. Ausdrücke wie „schweifen“, „wetterleuchtend“ weisen darauf, dass das lyrische Ich eine kurze Erhellung des Geschehens gesehen hat. Man kann sagen, dass dieses Gedicht, in dem sich der romantische Selbstgenuss widerspiegelt, den Leser leicht in einen ruhigen Gemütszustand versetzen kann.

Aus der Heimath hinter den Blitzen roth
Da kommen die Wolken her,

Aber Vater und Mutter sind lange todt,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauscht die schöne Waldeinsamkeit
Und keiner kennt mich mehr hier. (EICHENDORFF 1993: 280)

Dieses Gedicht mit dem Titel „In der Fremde“ befindet sich in der 1832 erschienenen Erzählung Eichendorffs „Viel Lärm um Nichts“. Bevor es entstand, waren Eichendorffs Eltern schon gestorben und alle Güter der Familie verloren gegangen. 1831 kam Eichendorff nach Berlin und lebte als Kultusbeamter in dieser protestantischen, großen Stadt wie in der Fremde.

In den ersten beiden Zeilen blickt das lyrische Ich aus der Ferne auf die verlorene Heimat und jammert über den Tod seiner Eltern. In den Zeilen 3 – 4 seufzt er auch, dass keiner dort ihn mehr kennt. In diesen vier Zeilen gibt es einen starken Gegensatz von dem entfernten Vertrauten und der ungeliebten Fremde. Es ist zu betonen, dass die „Wolken“ kein „Übermittler von Schreckensnachrichten“ (BRODE 1994: 295) sind. Sie, zusammen mit dem Ausdruck „Blitzen rot“, stellen den „Boten frühvertrauter Welten“ (BRODE 1994: 295) dar. In den letzten vier Zeilen blickt das lyrische Ich auf seinen Tod voraus, der „bald kommt“ und spricht, dass keiner hier ihn mehr kennt. Im Vergleich mit Zeile 4 ist Zeile 8 weniger traurig, da der eigene Tod das Ruhen in bevorstehender „stiller Zeit“ bedeutet. Die „Waldeinsamkeit“ ist ein Schlüsselbegriff der deutschen Romantik: Der Wald wird als ein idyllisches und ewiges Ideal betrachtet, das mit dem Typus des einsamen romantischen Dichters in enger Beziehung steht. Bei Eichendorff wird der Wald häufig mit dem Ursprung und der Unvergänglichkeit verknüpft. In der Zeile 7 wird dieser Begriff mit dem Adjektiv „schön“ ausgestattet. Diese Zeile, zusammen mit den Zeilen 5 – 6, spiegelt die gläubige Zukunftsgewissheit Eichendorffs wider. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Einsamkeit unter Menschen und die stille Geborgenheit in der Natur in diesem Gedicht in starkem Kontrast miteinander stehen und anschaulich beschrieben werden.

In vielen Werken Eichendorffs wird die Langeweile als ein grundlegendes Problem der Moderne offenbart und auf verschiedene Weise dargestellt. In solchen Werken gibt es die

Romantiker, die sich entfremdet und verwirrt fühlen. Sie versuchen, die Wirklichkeit mit dem Ursprung zu harmonisieren, um in einer entromantisierten Welt Orientierung zu finden. Viele von ihnen sind mit diesem Versuch gescheitert, werden von der hypertrophierten Phantasie gelenkt und geraten in tiefere Verwirrung. In den Gedichten „Eldorado“ und „Der Verirrte“ zum Beispiel geht es um die Verlockung der trügerischen Phantasie.

Es ist von Klang und Düften
Ein wunderbarer Ort,
Umrankt von stillen Klüften,
Wir alle spielten dort.

Wir alle sind verirret,
Seitdem so weit hinaus
Unkraut die Welt verwirret,
Find't keiner mehr nach Haus.

Doch manchmal taucht's aus Träumen,
Als läg'es weit im Meer,
Und früh noch in den Bäumen
Rauscht's wie ein Grüßen her.

Ich hört' den Gruß verfliegen,
Ich folgt' ihm über Land,
Und hatte mich verstiegen
Auf hoher Felsenswand. [...] (EICHENDORFF 1993: 111 – 112)

Der Titel „Eldorado“ bezieht sich auf die Paradiesvorstellung (STRENZKE 1973: 158). Mit dem „wunderbaren Ort“ ist das Paradies gemeint, das durch Klüfte von der Wirklichkeit abgetrennt ist. Das Unkraut in der zweiten Strophe steht für das, was die Menschen in der realen Welt verwirrt. Dieses Symbol steht mit dem Ausdruck „Wir alle sind verirret“ in guter Übereinstimmung. „Bäume“, „Rauschen“ und „Grüßen“ stellen eigentlich die Zeichen dar, die auf den Ursprung hindeuten, aber sie werden vom lyrischen Ich verkannt und als Inbegriff des Paradieses gedeutet (STRENZKE 1973: 158). Um dem verfliegenden Gruß zu folgen, versteigt sich das lyrische Ich auf einer hohen Felswand. Dies zeigt, dass die Verlockung der obengenannten Zeichen dämonisch ist, weil sie von dem lyrischen Ich willkürlich gedeutet worden sind. Das heißt, dass das lyrische Ich in der Tat von seiner eigenen Phantasie verlockt wird. Diese Verlockung spiegelt sich auch im Gedicht „Der Verirrte“:

Vor dem Schloß in den Bäumen es rauschend weht,
Unter den Fenstern ein Spielmann geht,
Mit irren Tönen verlockend den Sinn –
Der Spielmann aber ich selber bin. [...] (EICHENDORFF 1997:262)

In diesem Gedicht, das aus dem Roman „Dichter und ihre Gesellen“ stammt, geht es um die Verlockung der Phantasie. Zeichen wie „Bäume“ und „Rauschen“ gehören zu denjenigen, die von Eichendorff in seinen Gedichten am meisten verwandt werden. Hier weisen sie nicht auf den Ursprung, sondern auf die vom Ursprung ausgehende Verlockung. Die Verwirrung des lyrischen Ichs beruht darauf, dass es das geliebte und ersehnte Objekt, das die Phantasie erregt, subjektivistisch als identisch mit sich selbst betrachtet. Der unter den Fenstern gehende Spielmann stellt die objektive Verkörperung der Verlockung dar.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass die Gedichte Eichendorffs die Modernität aufweisen, weil sie Erfahrungen wie existentielle Gefährdung, Selbstentfremdung, Einsamkeit etc. thematisieren, die mit dem Modernitätsschub des 19. Jahrhunderts in enger Verbindung stehen (KORTE 2000: 113). Das Profil der entromantisierten Gegenwart wird bei Eichendorff durch die Bilder der Schwüle, der Dämonie, des Trugs sowie der Konfusion dargestellt, in denen Stimmungen wie Verwirrung, Entzweiung, Grauen etc. herrschen. In den folgenden Abschnitten werden die Gedichte Eichendorffs aufgrund der Theorie James Lius analysiert werden.

4.2.3 Melancholie Joseph von Eichendorffs

Die pessimistische Sicht Eichendorffs ist in großem Ausmaß auf die Auswirkungen der französischen Revolution und den Zusammenbruch der deutschen Staaten-Welt, die größtenteils die Zerstörung der schönen Jugendzeit Eichendorffs bewirkten, zurückzuführen. Die Französische Revolution begann im Jahr 1789. Sie geschah vor dem historischen Hintergrund, in dem die industrielle Revolution einsetzte, die kapitalistische Wirtschaftsform sich etablierte und die moderne bürgerliche Gesellschaft entstand. Durch die Französische Revolution wurden die absolutistische Herrschaft sowie die Vorrechte von der Adelsschicht sowie der Kirche abgeschafft und die bürgerlichen Rechte stabilisiert. Diese Revolution

entsprach den Bedürfnissen der Entwicklung von kapitalistischer Wirtschaftsform sowie von moderner bürgerlicher Gesellschaft und führte zu zahlreichen Umwälzungen in Politik, Wirtschaft und Kultur. Sie übte auch einen weitgehenden Einfluss auf viele europäische Staaten aus, insbesondere auf das benachbarte Deutschland. Durch die Französische Revolution wurde das Kaiserreich Napoleons gegründet. Die Napoleonischen Kriege führten zu Reorganisation der deutschen Territorien, vor allem in Preußen (SCHMITZ-EMANS 2009: 19). Man kann sagen, dass die Französische Revolution direkte oder indirekte Einflüsse auf die Modernisierung, die Demokratisierung sowie auf die Veränderung der Gedanken des Bürgertums in Deutschland nahm. Die Revolution erregte die Besorgnisse der Herrscher der deutschen Staaten, deshalb gaben sie sich große Mühe, um die eigene Herrschaft sowie die eigenen Vorrechte zu bewahren und die demokratischen Kräfte zu unterdrücken. Dies konnte aber nicht verhindern, dass die ständisch-hierarchische Gesellschaftsordnung von der bürgerlichen Gesellschaft abgelöst wurde. Damals wurde die Stellung des Einzelnen zunehmend mehr von persönlichen Fähigkeiten, Qualifikationen und Marktwert bestimmt (SCHMITZ-EMANS 2009: 21). Die Bürger kämpften härter um ihren Lebensunterhalt, aber ihre Leben waren voller Monotonie sowie Langeweile. Es ist zu erwähnen, dass das Bürgertum allmählich die soziale sowie kulturelle Führungsrolle übernahm. Angesichts der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lage der Gesellschaft fühlten sich die Romantiker nicht wohl. Sie betrachteten den Menschen als den Sklaven der Maschinen und meinten, dass immer mehr Leute sich von sich selbst entfremdeten. Die mit der Industrialisierung einhergehende Überzeugung, dass der Mensch die Natur beherrschen sowie kontrollieren sollte, wurde von den Romantikern verneint. Die Überbetonung der neuen Tugenden wie Sparsamkeit, Genauigkeit, Pünktlichkeit etc. wurde von ihnen kritisiert. Die Romantiker versuchten, die Entfremdung zu überwinden und sehnten sich nach der Heilung der Welt, nach der inneren Einheit und der Unendlichkeit. Das zentrale Symbol der Romantik „blaue Blume“ steht für diese Sehnsucht.

Obwohl Eichendorff in seinen späten Schriften Verständnis für die Voraussetzungen der französischen Revolution ausdrückte und sie bis zu einem gewissen Grad für notwendig hielt, blieb er stets ein Gegner der Revolution. Obwohl Eichendorff an den Befreiungskriegen

gegen Napoleon teilgenommen hatte, erfüllten sich seine mit ihnen verbundenen Hoffnungen nicht. Später in der Restaurationszeit erlebte Eichendorff viele Enttäuschungen und an dem beruflichen Leben in den Beamtenkreisen empfand er Überdruß. Eichendorff befand sich einerseits in den politischen Strömungen und andererseits in den Literaturströmungen seiner Zeit. Romantiker wie Otto von Loeben nahmen großen Einfluss auf ihn, aber er erkannte auch, dass die romantische Bewegung allmählich verfiel. Einerseits ist die Dichtung Eichendorffs von seiner Zeit geprägt und andererseits ist er als ein großer Dichter sozusagen mehr als ein Mensch seiner Zeit. Das heißt: Er schöpft durch manche Gedichte sein Welt- und Menschenbild, ohne dass die Leser seine Zugehörigkeit zu seiner Zeit ablesen könnten. Dies führt zur Vielschichtigkeit der Dichtung Eichendorffs.

Die Dichtung Eichendorffs ist von seinem Zeitgefühl durchdrungen. Dies kann man aus manchen Gedichten oder Romanen ablesen und in diesen Werken wird die Welt häufig als von Schwüle bedeckt beschrieben. Dafür können die Romane „Ahnung und Gegenwart“ und „Das Marmorbild“ als Beispiele dienen. Die Forscher, die sich mit der Dichtung Eichendorffs beschäftigen, untersuchen häufig auch diese beiden Romane, die eine sehr wichtige Rolle in der Literaturgeschichte Deutschlands spielen. „Ahnung und Gegenwart“ ist das Erstlingswerk Eichendorffs und in ihm wird das Bild einer gewitterschwülen Zeit dargestellt. Eines der Motive dieses Romans ist die Lebensfahrt, die gefährlich und von Scheitern und Untergang bedroht ist. Eine Protagonistin, die Gräfin Romana, zum Beispiel ist freiheitsliebend und verführerisch. Sie verkörpert die „romantische Ungebundenheit“ und die „Sprache des Begehrens, eine Projektion männlicher Phantasien und sexueller Wünsche“ (KORTE 2000: 47). Sie verführt Männer gern, aber am Ende erschießt sie sich. Ihre Lebensfahrt erweist sich als Selbsttäuschung und Selbstzerstörung. In „Das Marmorbild“ geht es um die Motive Verlockung und Verführung. Auf das Marmorbild wird das sinnliche Begehren projiziert. In diesen beiden Romanen herrscht eine erstickende Atmosphäre. Manche Hauptfiguren können keine Zukunft sehen und müssen Gefühle wie Überdruß, Depressivität, Langeweile und Leere erleiden. Auf diese Hauptfiguren wird der eigene Gemütszustand Eichendorffs mehr oder weniger projiziert.

Man könnte sagen, dass Langeweile als ein Bestandteil der Melancholie ein wichtiges Element der Lyrik und Romane Eichendorffs darstellt. In „Ahnung und Gegenwart“ ist Langeweile nicht nur das Merkmal des seelischen Zustands, der in der Gesellschaft eine dominierende Rolle spielt, sondern auch die Stimmung, die die Hauptfiguren ständig plagt. Mit seiner Gestaltung der Langeweile deutet Eichendorff auf ein grundlegendes Problem der Moderne hin. Es ist zu erwähnen, dass die Langeweile von zwei entgegengesetzten Sozialgruppen, dem Bürgertum und dem Adel, bei Eichendorff ein wichtiges Thema ist, und diese Langeweile ist ein Element seiner Zeitkritik. Eichendorff hält seine Zeit für „industrieseelig“. Das heißt, der Mensch orientiert sich nicht mehr an religiösen Zielsetzungen, sondern gibt sich bedingungslos dem Materiellen hin (STRENTZKE 1973: 32). Nach ihm hat der Bürger den Glauben an eine allgemein verbindliche, über seine unmittelbaren, egoistischen Interessen hinausgehende Idee verloren (STRENTZKE 1973: 33). Er wählt eine stagnierende Lebensweise und wiederholt täglich seine mechanische Tätigkeit, was dazu führt, dass er dem Prinzip der Erstarrung und der damit verbundenen Langeweile erliegt (STRENTZKE 1973: 33 – 34). Ähnlich wie das Bürgertum erleidet der Adel auch große Langeweile. Eichendorff unterteilt die damaligen Adligen in zwei Gruppen, die „Prärentiösen“ und die „Extremen“ (STRENTZKE 1973: 45 – 47). Die eine Gruppe führte ein erstarrtes Leben: dieselben Courtoisie, dieselben Redensarten, Liebhabereien und Abneigungen und hat eine ganz allgemeine Standesphysiognomie (STRENTZKE 1973: 45). Die Uniformität ihres Bewusstseins und ihr passives, am Althergebrachten orientiertes Verhalten machen diese Adligen unfähig, über die engen Grenzen ihres Standes hinauszugehen (STRENTZKE 1973: 46). Gerade dieser Konservatismus führt zu der tödlichsten Langeweile. Eine andere Adelsgruppe sucht nach anderen Mitteln, um die Nichtigkeit ihrer Existenz zu verschleiern. Solche Adligen führen zum Beispiel mit Kammerhusaren zu Besuch, rissen ihre alten Schlösser ein und bauten sich lustig moderne Trianons. Aber diese vergeblichen Anstrengungen enden in Verzweiflung, da solche Veränderungen die innere Erstarrung nur oberflächlich überdecken können und die Langeweile trotz der Hingabe an Vergnügungen vorherrscht, weil sie ein Symptom für tiefer liegende, historisch bedingte Mängel darstellt (STRENTZKE 1973: 47 – 48). Solange diese Mängel nicht erkannt und beseitigt werden, bleibt die Langeweile bestehen.

Nach Eichendorff ist die Langeweile ein symptomatisches Kennzeichen seiner Zeit. Der Bürger macht nur große Anstrengungen, um seine materiellen Wünsche zu befriedigen, indem er sich seiner nutzbringenden Arbeit zuwendet. Der Adlige besteht steif und fest auf den überkommenen Konventionen oder gibt sich den Lustbarkeiten der Residenz hin, um sein Verlangen nach Abwechslung zu unterdrücken (STRENGZKE 1973: 99). Man könnte sagen, dass die Tätigkeiten der beiden Sozialgruppen durch Wiederholung charakterisiert werden: Einerseits wiederholen sie mechanisch die vorgegebenen Verhaltensmuster, andererseits ist diese Tätigkeit durch Gleichmaß und Wiederholung gekennzeichnet. Bei beiden Gruppen gehen die Impulse zum Handeln nur von egoistischen, materiellen Zielsetzungen aus. Die Banalität und Alltäglichkeit dieser Ziele, zusammen mit den Symptomen der Uniformität und Wiederholung, führen zur Erstarrung der philiströsen Gesellschaft (STRENGZKE 1973: 99).

Bei Eichendorff gibt es zwei entgegengesetzte Gruppen: Philister und Romantiker. Der Philister vertritt die bürgerliche Ordnung und eine fremde, feindliche Macht (STRENGZKE 1973: 66). Sowohl in seiner Studienzeit als auch in seinem Berufsleben kämpft Eichendorff ständig gegen eine philiströse Gesellschaft, die sich in der Erstarrung befindet. In seiner Abhandlung „Die geistliche Poesie in Deutschland“ gibt Eichendorff die Definition des Philisters: „...ein Philister ist, wer die hohen Dinge materialistisch und also gemein ansieht, wer im vornehm gewordenen sublimierten Egoismus sich selbst als Goldenes Kalb in die Mitte der Welt setzt und ehrfurchtsvoll anbetend umtanzt“ (EICHENDORFF 1990: 367). In der Dichtung Eichendorffs vertritt der Philister einen beschränkten, aber im Wesentlichen harmlosen seelischen Zustand. Er treibt eine sinnvoll erscheinende Tätigkeit mit dem Wunsch, die innere Langeweile zu vertreiben und ist durch die Unwahrhaftigkeit seines Daseins charakterisiert (STRENGZKE 1973: 100). Der Philister vertritt einen etablierten Spießbürger mit Familie und Eigentum und er hat weder außergewöhnliche Begeisterung noch tiefe Verzweiflung. Was sich bei ihm erweist, ist nur eine innere Langeweile. Besonderes Augenmerk sollte darauf gerichtet werden, dass nicht nur der Philister, sondern auch derjenige, der sich gegen die philiströsen Denkens- sowie Verhaltensweisen stellt, diese Langeweile haben kann. Viele Werke Eichendorffs stellen den Kontrast zwischen dem Philister und dem

Romantiker sowie denjenigen zwischen dem seelischen Zustand des Philisters und demjenigen des Romantikers zu manifestieren, in den Mittelpunkt. Bei Eichendorff muss nicht nur der Philister, sondern auch der Romantiker die Langeweile ertragen. Nach Eichendorff haben manche Objekte in der Natur, zum Beispiel Wald, Morgenrot, Nachtigall usw. einen religiösen Sinn und für ihn ist es sehr wichtig, die Menschen erkennen zu lassen, dass die Naturschönheiten einen solchen Sinn widerspiegeln und sich auf die ursprüngliche Schönheit beziehen (STRENTZKE 1973: 171). Nach Eichendorff sollte der Dichter die Aufgabe übernehmen, die Sprache der Natur verstehen, akzeptieren und vermitteln zu können und dem Bereich des Philistertums eine andere Welt entgegen zu stellen (STRENTZKE 1973: 171 – 172). Während der Philister rationalistisch orientiert ist und sich nur auf die irdische Wirklichkeit konzentriert, verbinden sich die romantischen Dichtergestalten Eichendorffs mit einer transzendenten Welt. Nach Eichendorff zielt die Romantik darauf, die Verbindung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits zu etablieren und die Vermittlung zwischen ihnen zu ermöglichen und gerade die Dichtung sollte eine solche vermittelnde Funktion aufweisen (STRENTZKE 1973: 174 – 175). In den Werken Eichendorffs gibt es manche Figuren als romantische Dichter, denen es nie gelingt, die jenseitige Welt zu vermitteln und die Schlucht zwischen Ursprung und Wirklichkeit zu überbrücken. Dies könnte zu ihrer Ansicht, dass die Wirklichkeit von dem Geist des Philistertums beherrscht ist, sowie zu ihren Enttäuschungen führen. Nachdem sie eine Kette von Enttäuschungen erlebt haben, finden sie, dass ihr Dasein vom „Gesetz der Monotonie“ (STRENTZKE 1973: 197) beherrscht wird. Aus diesem Grund geraten sie unvermeidlich in Überdruß und Langeweile. Sowohl der Philister als auch der Romantiker geben sich große Mühe, die innere Langeweile zu verdrängen. Das Dasein des Philisters ist durch Wiederholung und Gleichförmigkeit charakterisiert, aber Wiederholung und Gleichförmigkeit sollen auch die Merkmale der Anstrengungen des Romantikers, der ständig gegen eine erstarrte Gesellschaft kämpft, darstellen. Rudolf, Hauptfigur in Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“, ist repräsentativ für den Romantiker. Nachdem er vielmals vom fehlgeschlagenen Versuch, Wirklichkeit und Ursprung zu harmonisieren, enttäuscht wurde, kommt er endlich zu der Erkenntnis, dass die Gesellschaft die Freiheit der Menschen unterdrückt sowie ihr Wesen überfremdet und ihr Herz verwirrt. Man könnte sagen, dass die Langeweile-Problematik in den Romanen und Gedichten

Eichendorffs in gewissem Ausmaß auf seine eigenen Erlebnisse zurückzuführen ist. In einer erstarrten Gesellschaft, in der er keine Zukunft sehen kann, empfindet Eichendorff wie Rudolf deutlich seine eigene Unfähigkeit, sich der Wirklichkeit anzupassen oder „sein Ich im Bereich der romantischen Gegenwelt aufgehen zu lassen“ (STRENZKE 1973: 203). Dies führt zu einem Glaubenszweifel, der Eichendorff manchmal überfällt, sowie zu seinem Gefühl der Langeweile, die auch eine unter dem Gesetz der Monotonie stehende Gesellschaft kennzeichnet. Dass Eichendorffs Gefühl sich in Rudolfs Gefühl spiegelt, lässt sich durch die Briefe, die er an Loeben schickt, beweisen:

Es wäre sehr langweilig, Dir die unzähligen Experimente aufzuführen, die ich seitdem mit General Gneisenau etc. anstellte, um von diesem Regimente wieder fort zur Armee zu kommen. Es mißglückte alles [...] Ich weiß nicht, soll ich mich mehr ärgern über das hartnäckige, fast beispiellose Mißlingen aller meiner Pläne und heißesten Wünsche, oder Gott für die unverkennbare freilich wunderliche und schmerzliche Leitung danken, durch welche mein Leben erhalten ward. (EICHENDORFF 1992: 32 – 33)

Die erste Hälfte des Krieges hindurch verleidete mir, als gemeinem Soldaten, die oft unerträgliche Strapaze und besonders das ewige ekle Zusammenleben mit dem gemeinsten Pöbel alles sonstige Romantische meines Standes, die letztere Hälfte hindurch aber, als Offizier und beständig in Torgau festgebannt, wurde ich dermaßen in das kalte Meer der militärischen Pedanterie, Chicane und Langeweile untergetaucht, daß ich darüber fast ganz vergaß, warum ich Soldat geworden. (EICHENDORFF 1992: 39)

Der momentane Glaubenszweifel sowie die innere Langeweile Eichendorffs steigern sich bei Rudolf zu einer fatalistischen und nihilistischen Lebenshaltung. Rudolf hält das menschliche Dasein für einen Weg, der mit dem Tod endet. Aufgrund dieser Annahme sind das Streben nach den schönen Sachen in der Welt und die Sehnsucht nach dem Ursprung sinnlos für ihn. Nach ihm beherrscht die philiströse Geisteshaltung alle Lebensbereiche und in einer solchen erstarrten Gesellschaft kann man keine Erlösung oder Selbsterhöhung erwarten.

Die Haltungen, der hypertrophierten Phantasie zu huldigen oder die Verstandeskräfte überzubetonen, gehören nach Eichendorff zum Subjektivismus (STRENZKE 1973: 221). Eichendorff wendet sich dagegen, dass der Romantiker dem Subjektivismus folgt, da er zu einer Überbetonung und zum Missbrauch der Phantasie führen muss sowie von den ursprünglichen, religiösen Zielsetzungen der Romantik abweicht (STRENZKE 1973: 222).

Nach Eichendorff charakterisiert sich der romantische Subjektivist dadurch, dass er nicht vom menschlichen Leben begrenzt sein will und immer versucht, seine eigene Vorstellungswelt zu schaffen, um die Selbsterhöhung zu erreichen. Aber dieser Vorstellungswelt fehlt jene Verbindung zu der Wirklichkeit und stellt nur eine Art Selbsttäuschung dar. In Eichendorffs Werken „Das Marmorbild“ und „Dichter und ihre Gesellen“ wird das Thema Subjektivismus in den Mittelpunkt gestellt. Florio, Hauptfigur aus „Das Marmorbild“, vertritt eine solche subjektivistische Haltung und wird von einer Marmorstatue, die die Verkörperung der heidnischen Venus ist und auf die das männliche Verlangen und die Sexualität projiziert werden, verführt. Der Dichter Viktor, Hauptfigur aus „Dichter und ihre Gesellen“, verhält sich auch subjektivistisch und versucht, Dichtung und Leben zu vereinheitlichen, womit er scheitert. Aufgrund mehrmaliger Enttäuschungen beginnt er, sich diese Einheit subjektiv einzubilden, aber diese subjektivistische Verhaltensweise weicht eigentlich von der wesentlichen Funktion der Dichtung ab, zwischen Ursprung und Wirklichkeit sowie zwischen Jenseits und Diesseits zu vermitteln. Der Subjektivist Eichendorffs, wie Viktor, orientiert sich nicht an den realen Gegebenheiten, sondern an den subjektiven Einbildungen. Er bemüht sich, in die Vergangenheit zu fliehen und lässt sich wehrlos von der Sinnlichkeit verführen, weil die erstarrte reale Welt in seinen Augen schon zersetzt ist. Gegenüber dieser zersetzten Welt bildet sich der Subjektivist eine Welt der Vergangenheit ein, die frei von allen schädlichen Einflüssen der gegenwärtigen Welt ist und zwischen der und der Gegenwart es keine Vermittlungsmöglichkeit gibt. Diese von Viktor willkürlich geschaffene Phantasiewelt als sein Zufluchtsort setzt sich nur aus den positiven Elementen einer historischen Epoche zusammen und hat keine Verbindung zu Wirklichkeit und Ursprung. Deshalb fehlt es ihr unvermeidlich an Dynamik und Zukunftsorientiertheit und sie wirkt sogar für Viktor selbst fremd und verwirrend. Aus diesem Grund kann er mit dieser zerbrechlichen Phantasiewelt dem Gefühl von Überdross und Langeweile, das von der philiströsen Gesellschaft verursacht wird, nicht entgehen und gerät unvermeidlich in Schwermut.

Nach Eichendorff ist die Phantasie unfähig, eine neue autonome Wirklichkeit zu schaffen, sondern sie kann nur Assoziationen, die von manchen Objekten assoziiert werden, zu einer Phantasiewelt zusammensetzen, der keine Realität zugrunde liegt. Mit dem Wunsch,

Ursprung und Wirklichkeit zu harmonisieren, sucht der Subjektivist in den assoziationsauslösenden Objekten eine Art Schönheit, Es gibt manche Romantiker Eichendorffs, die versuchen, die ursprüngliche Schönheit in der Welt wiederzuentdecken und diesem Ziel wird von Eichendorff selbst große Bedeutung beigemessen (STRENTZKE 1973: 231). Während diese Romantiker bei ihrer Suche nach dieser Schönheit das Ästhetische in den Mittelpunkt stellen, ignorieren sie zwei andere wichtige Elemente: Ursprünglichkeit und Wahrhaftigkeit (STRENTZKE 1973: 232). Was die Ursprünglichkeit angeht, müsste sich das Schöne auf Transzendenz und den christlichen Glauben beziehen. Hinsichtlich der Wahrhaftigkeit sollte das Schöne eine Verbindung mit der irdischen Wirklichkeit haben (STRENTZKE 1973: 232). Wenn man diese beiden Elemente außer Acht lässt und stattdessen nur die Kraft der Phantasie überbetont, dann kann man das Harmonie-Ideal sicherlich nicht verwirklichen. Es gibt manche subjektivistischen Romantiker, die glauben, sich mit Hilfe der Phantasie von der Bedingtheit und der Gesetzmäßigkeit der irdischen Wirklichkeit befreien zu können. Diese Bedingtheit und Gesetzmäßigkeit beziehen sich auf die Diskrepanz zwischen Ursprung und Wirklichkeit, deshalb meint Eichendorff, dass die Überbetonung der Freiheit und der willkürlichen Einbildungskraft keineswegs wahrhaftige Freiheit bringt, sondern zu noch größerer Unfreiheit führen kann. Das Bestreben des subjektivistischen Romantikers ist durch Unwahrhaftigkeit geprägt, weil er einerseits die Bedingtheit der irdischen Wirklichkeit nicht durchbrechen kann und andererseits der Sehnsucht nach der Harmonie zwischen Ursprung und Wirklichkeit sowie nach der Einheit von Dichtung und Leben entgegenkommen muss. Aus diesem Grund kann das Problem, dass manche Teile der Wirklichkeit seinem Ideal nicht entsprechen, nicht gelöst werden und diese Teile werden dann von dem Subjektivisten ästhetisch überhöht (STRENTZKE 1973: 241). Da der romantische Subjektivist, ähnlich wie der Philister, sein Leben nicht ändern will, kann das wahre Gesicht dieser ästhetisch überhöhten Teile der Wirklichkeit nicht völlig aus seinem Bewusstsein verdrängt werden. Es erscheint häufig im Bewusstsein des Subjektivisten und wirkt fremd und verwirrend, was zu seinem Wahnsinn führen kann. Daraus folgt, dass der Subjektivist damit aufhört, in die Vergangenheit zu fliehen oder ein ästhetisches Leben zu führen und in einen träumerischen Selbstgenuss gerät, so entfernt er sich immer weiter von der Wirklichkeit. Der einzige Lebensbereich, der in gewissem Ausmaß eine Beziehung zu der Realität hat und in dem der

Subjektivist Schönheit erleben sowie die Hoffnung auf Erfüllung seiner Sehnsucht sehen zu können scheint, ist der Bereich der Sinnlichkeit. Nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der weiblichen Schönheit kann der Subjektivist das Ziel seiner Sehnsucht sehen. Die weibliche Schönheit erscheint, als ob sie die Selbsterhöhung des Dichters sowie die Beziehung zum Ursprung ermöglichen könnte, deshalb gibt es viele subjektivistische Menschen, die sich einer erotischen Leidenschaft hingeben wollen. Die Frauengestalten bei Eichendorff, die sinnlich verlockend sind, haben häufig Namen der antiken Göttinnen, zum Beispiel Diana in der Novelle „Entführung“, oder treten selbst als Göttinnen auf, zum Beispiel Venus in „Das Marmorbild“, weil der Subjektivist in den Augen Eichendorffs vom antiken heidnischen Lebensgefühl gelenkt wird sowie die Sinnlichkeit vergöttert und verherrlicht. Die heidnische Venus aus „Das Marmorbild“ ist eine Vertreterin der Sinnlichkeit. Florio, eine der Hauptfiguren aus „Das Marmorbild“, droht der Verlockung von Venus zu erliegen. Aber tatsächlich sind seine Sehnsüchte und sein Verlangen diejenigen, die ihn verlocken. Florio ist davon überzeugt, dass er in der Venuswelt seine Selbsterfüllung verwirklichen kann, aber eigentlich gerät er in eine Welt der Phantasien, so dass er schließlich die Venuswelt und die Wirklichkeit nicht voneinander unterscheiden kann. Einerseits genießt er die Schönheit der Venuswelt, andererseits erkennt er die unvermeidliche Vergänglichkeit dieser Schönheit und gerät in Wehmut, weil der Venuswelt die religiöse Dimension fehlt und es in ihr keine Hoffnung auf das Jenseits gibt. Nach Eichendorff dient die erotische Leidenschaft nur dazu, die Phantasie des Subjektivisten zu bereichern und zu verstärken. Er erkennt auch, dass die durch die Phantasie erstellte Wirklichkeit im Wesentlichen zerbrechlich ist: Diese Traumwelt kann das Verlangen des Subjektivisten nicht erfüllen und im Gegensatz dazu könnte ihre innere Erstarrung auf den Subjektivisten mehr negative Einflüsse nehmen. Je ferner die Phantasie den Subjektivisten von der Realität bringt, desto stärker wird die negative Wirkung, die von dem Gegensatz zwischen Realität und Phantasiewelt verursacht wird.

Die von Eichendorff dargestellte subjektivistische Haltung ist dadurch gekennzeichnet, dass die Verbindung zur Wirklichkeit fehlt und die Verstandeskraft vernachlässigt wird. Nach Eichendorff müsste der Missbrauch der Phantasie zu größerer Unfreiheit und schwererer Erstarrung führen. Er findet, dass die Langeweile eine wichtige Rolle bei dem Subjektivisten

spielt sowie die mangelnde schöpferische Phantasie und das Streben nach der Selbsterhöhung im starken Gegensatz zueinander stehen. Bei Eichendorff gibt es weitere subjektivistische Gestalten, die nicht in der Lage sind, in der philiströsen Welt mit der Phantasie eine Gegenwelt zu errichten und die Beziehung zum Ursprung herzustellen, und im Gegensatz dazu erliegen sie leicht einer dämonisch verlockenden Welt. Aber sie werden aus dieser Welt von den Gegenständen erlöst, die entweder eine Beziehung zu dem Ursprung haben oder in der Welt des Philistertums wurzeln. Florio aus „Das Marmorbild“ zum Beispiel sieht seine Erlösung bei Bianka, die auf Sündlosigkeit und Keuschheit verweist. Sogar Eichendorff selbst, der sich einmal ähnlich wie seine Gestalten im Protest gegen eine von der philiströsen Geisteshaltung beherrschte Welt verirrt hat, wird von den Elementen des bürgerlichen Lebens auf eine heilsame Weise beeinflusst (STRENZKE 1973: 265). Deshalb ist es kein Wunder, dass Eichendorffs Dichtergestalten einerseits feindlich gegen und andererseits neidisch auf das bescheidene Glück des Bürgers eingestellt sind.

Nach Eichendorff kann der Subjektivismus seinen eigenen Ansprüchen nicht ständig gerecht werden, deshalb müsste jeder Subjektivist unvermeidlich von der Schwermut befallen werden. Da das Verlangen des Subjektivisten nach Selbsterfüllung nicht verwirklicht werden und die Hoffnung auf die Erfüllung auch nicht andauern kann, kann er leicht ein Gefühl des Unbefriedigtseins empfinden. Diese Wehmut versucht er mit Hilfe der Sehnsucht, die nicht erfüllbar ist, zu unterdrücken, aber diese Sehnsucht hängt von einer Traumwelt, die trotz der verlockenden Merkmale der inneren Erstarrung nicht entgehen kann, ab. Eichendorff ist davon überzeugt, dass jeder Mensch von Natur aus ein religiöses Gefühl hat, das sich auf den Ursprung bezieht. Einerseits weisen seine Gestalten dieses religiöse Gefühl auf, andererseits werden sie häufig von einer wilden Einbildungskraft gelenkt. Der Gegensatz zwischen dem religiösen Gefühl und der wilden Einbildungskraft stellt auch einen der wichtigsten Gründe für die Wehmut des Subjektivisten dar. Wenn die Gestalten, die glauben, die Selbsterfüllung in der Phantasiewelt erreicht oder die Hoffnung auf die Erfüllung gesehen zu haben, schließlich zu der Erkenntnis kommen, dass die soziale Realität das Erreichen ihrer Wünsche verhindert und ihre Phantasiewelt sie betrogen hat, dann ist die Trauer über den Verlust dieser schönen, selbstgeschaffenen Welt unvermeidlich. Außerdem müsste ein Gefühl der

Langeweile daraus entstehen, wenn sie wiederholt damit gescheitert sind, ihre Sehnsucht nach Lebenssteigerung zu erfüllen.

Manche Gestalten Eichendorffs sind den negativen Einflüssen der Gesellschaft, die von der Geisteshaltung des Philistertums beherrscht wird, unterworfen. Entweder erliegen sie der dämonischen Verlockung oder sie sind dazu gezwungen, die philiströse Lebensweise anzunehmen. Im Gegensatz zu diesen Leuten gibt es andere Gestalten, die mit Hilfe des christlichen Glaubens von den geistigen Verwirrungen erlöst werden. Man könnte sagen, dass die verschiedenen Lebensmöglichkeiten der Gestalten Eichendorffs von ihrem Verhältnis zu dem Christentum abhängen. Fortunato, christlicher Dichter aus „Das Marmorbild“, erkennt einerseits die Bedingtheit des menschlichen Lebens und die Unmöglichkeit der Selbsterfüllung in der irdischen Welt, aber andererseits sieht er in positivem Glauben die Hoffnung auf Erfüllung im Jenseits. Obwohl die Wehmut unvermeidlich aus seiner Einsicht in die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und des Schönen entsteht, kann er nicht von der wehmütigen Stimmung beherrscht werden, da er einen Bezug zu einem künftig zu erlangenden transzendenten Bereich herstellen kann (STRENZKE 1973: 275). Im Gegensatz zu Fortunato hat eine andere Hauptfigur, Florio, zuerst keinen festen Glauben an Gott, deshalb wird er von der Venuswelt verlockt und schwankt zwischen dem heidnischen Eros und der christlichen Moral. Glücklicherweise kommt er mit Hilfe von Fortunato zu Gott zurück und wird aus der Venuswelt erlöst. Nach Eichendorff kann der aufrührerische Geist der Zeit auch durch den Glauben an Gott bekämpft werden, der das in den Bereich des Dämonischen geratene und der missverstandenen Freiheit erliegende Sklaventum befreien kann (SCHNEIDER 1948: 61). Friedrich aus „Ahnung und Gegenwart“, der einmal von der Macht der Zeit verwirrt war, kommt schließlich zu der Erkenntnis, dass der ehrlich strebende Mensch mit Gottes Hilfe angesichts der Situation, dass das Falsche in der Gesellschaft eine dominierende Stellung einnimmt, den neuen Einsatz erreichen und das Reine wieder zu dem menschlichen Leben zurückkommen kann (SCHNEIDER 1948: 62). Deshalb verlässt er endlich das Weltleben und findet Kraft in der Religion. Im Gegensatz zu Friedrich kann Rudolf, der Bruder Friedrichs, nicht glauben. Er geht nach Ägypten und bleibt in Verwirrung.

Die Dichtung Eichendorffs ist von dem Gedanken der harmonischen, ursprünglichen Einheit der Welt geprägt und zu einer solchen Einheit gehört auch der ursprüngliche Zustand der Menschen, der sich im Christentum auf die Hoffnung auf ein jenseitiges Leben bezieht (STRENGKE 1973: 154). Nach Eichendorff stellen die schöne, alte Zeit und die Natur die Bereiche dar, die dem Ursprung nah sind. In der Natur sieht Eichendorff eine Sphäre, die frei von allen Normen sowie negativen Einflüssen der Gesellschaft und der Kultur ist und nach ihm könnte der ursprüngliche, harmonische Zustand der Menschen in der Natur regeneriert werden (STRENGKE 1973: 163 – 164). Deshalb haben sowohl in der Dichtung als auch in den Romanen Eichendorffs viele Objekte in der Natur versinnbildliche Bedeutungen. Der einsame Berggipfel und die Nacht zum Beispiel sind Ort und Zeit der Begegnung mit Gott (MÖBUS 1960: 177) und der Wald stellt einerseits das Symbol für die Freiheit dar, andererseits bezieht er sich auf den Ursprung. Es ist zu erwähnen, dass der Morgen in der Dichtung Eichendorffs eine sehr wichtige Rolle spielt und für ihn hat der Glanz der Morgenstunde einen übernatürlichen Sinn. Dafür können die Gedichte „Der Maler“ und „Abschied“ als gute Beispiele dienen.

Aus Wolken, eh´ im nächt´gen Land
Erwacht die Kreaturen,
Langt Gottes Hand,
Zieht durch die stillen Fluren
Gewaltig die Konturen,
Strom, Wald und Felsenwand.

Wach´ auf, wach´ auf! die Lerche ruft,
Aurora taucht die Strahlen
Verträumt in Duft,
Beginnt auf Berg und Thalen
Ringsum ein himmlisch Malen
In Meer und Land und Luft.

Und durch die Stille, lichtgeschmückt,
Aus wunderbaren Locken
Ein Engel blickt. –
Da rauscht der Wald erschrocken,
Da gehn die Morgenglocken,
Die Gipfel stehn verzückt.

O lichte Augen, ernst und mild,

Ich kann nicht von euch lassen!
Bald wieder wild
Stürmt her von Sorg´ und Hassen –
Durch die verworrenen Gassen
Führ´ mich, mein göttlich Bild! (EICHENDORFF 1993: 19 – 20)

[...] Wenn es beginnt zu tagen,
Die Erde dampft und blinkt,
Die Vögel lustig schlagen,
Daß dir dein Herz erklingt:
Da mag vergehn, verwehen
Das trübe Erdenleid
Da sollst du auferstehen
In junger Herrlichkeit!

Da steht im Wald geschrieben,
Ein stilles, ernstes Wort
Von rechtem Tun und Lieben,
Und was des Menschen Hort.
Ich habe treu gelesen
Die Worte, schlicht und wahr,
Und durch mein ganzes Wesen
Ward´s unaussprechlich klar. [...] (EICHENDORFF 1993: 34 – 35)

In beiden Gedichten wird die frische, schöne Szene der Morgenstunde dargestellt. Das freudige Licht dieser Stunde symbolisiert Gottes Gnade, die alle Tugenden gedeihen lassen kann. Deshalb kann man sagen, dass gerade in der Morgenstunde der Mensch der Gnade Gottes sehr nah ist. Die von der Morgensonne beschienene Welt wirkt jung, still und zeigt eine ursprüngliche Schönheit. Gerade in diesem Moment können Phantasien, dämonische Verlockungen und all die negativen Stimmungen durch das Gebet überwunden werden. Das folgende Gedicht „Morgengebet“ lässt sich mit den beiden oben stehenden Gedichten vergleichen:

O wunderbares, tiefes Schweigen,
Wie einsam ist´s noch auf der Welt!
Die Wälder nur sich leise neigen,
Als ging´ der Herr durch´s stille Feld.

Ich fühl´ mich recht wie neu geschaffen
Wo ist die Sorge nun und Not?
Was mich noch gestern wollt erschlaffen,

Ich schäm´ mich des im Morgenrot.

Die Welt mit ihrem Gram und Glücke
Will ich, ein Pilger, frohbereit
Betreten nur wie eine Brücke
Zu dir, Herr, über´n Strom der Zeit.

Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd,
Um schnöden Sold der Eitelkeit:
Zerschlag´ mein Saitenspiel, und schauernd
Schweig ich vor dir in Ewigkeit. (EICHENDORFF 1987: 304 – 305)

Bei Eichendorff ist das Wandern eines der wichtigsten Motive. Görres stellt fest, dass die ganze Weltgeschichte ein „Argonautenzug nach dem goldenen Vließ“ (Joseph Görres, zit. nach MÖBUS 1960: 120) ist. Diesen großen Zug lässt Eichendorff in der Gestalt des Wanderers spiegeln, der nach dem Ewigen verlangt. Diese Gestalt erscheint sehr rein und stellt in der Dichtung Eichendorffs ein sehr schönes Sinnbild für dieses Verlangen dar. Sein Wandern ist ein Reisen in das Himmelsreich und steht für das Sehnen und Streben der Menschheit ins Ewige (MÖBUS 1960: 121). Obwohl die Schwüle manchmal über dem Wandernden heraufzieht und ein rätselhaftes, zerstörendes Verlangen ihn verwirrt, könnte die Macht des Dämonischen endlich abgewehrt und die ziellose Sehnsucht auf das ewige Ziel gerichtet werden, wenn der Glanz des Morgenrotes die ganze Welt bescheint. In diesem Moment werden Lautere Männlichkeit sowie Wahrhaftigkeit aufgerufen, die das Falsche nicht dulden können. Deshalb beginnt der wandernde Dichter seine Sünden zu beichten und zu beten. Plötzlich ist er der Wanderschaft müde und fühlt die starke Sehnsucht „nach Hause“, nach dem Himmelsreich und das Heimweh ergreift ihn. Seine Seele wird von der Reinheit beherrscht. Alles, was er in der chaotischen Zeit erfahren hat, scheint dieser Reinheit zu widersprechen. Aber die reine Seele könnte die Zukunft sehen, in der die Gottesordnung herrscht, alle Tugenden gedeihen und die böse Macht vertrieben wird. Deshalb kann man sagen, dass der Betende voller Zuversicht ist, wie es heißt: „Ich fühl´ mich recht wie neu geschaffen, wo ist die Sorge nun und Not“? Obwohl er einmal an den Finsternissen der Zeit verzweifelt ist, vom Dämonischen verlockt worden ist und an dem Wahren und Guten gezweifelt hat, wird er schließlich von der Kraft des Glaubens erlöst.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass es in den Romanen und der Dichtung Eichendorffs einige Gestalten gibt, die von der Melancholie, besonders von der Langeweile geplagt werden, keine Zukunft sehen können und in Verzweiflung geraten. Solch eine melancholische Stimmung ist auf die chaotische Zeit, in der Eichendorff sich befindet, zurückzuführen und die eigenen Lebenserfahrungen und der eigene Gemütszustand Eichendorffs spiegeln sich in seinen Gestalten wider. Aber ganz anders als bei manchen romantischen Dichtern, zum Beispiel Lenau, in deren Dichtungen eine bodenlose Melancholie zu finden ist, kann man aus der Dichtung Eichendorffs Zuversicht und Hoffnung ablesen. Dies resultiert aus seinem tiefen und festen Glauben an Gott.

4.2.4 Die Welt der Melancholie in der Dichtung Joseph von Eichendorffs

Ziel dieses Abschnitts ist es, die Melancholie in der Dichtung Eichendorffs zu untersuchen. Im Obigen wurden die Lieder Nalan Xingdes über die Themen „Vergänglichkeit“, „Sehnsucht“, „Abschiedsschmerz und Heimweh“, „Schicksal“, „Besinnung auf das Altertum“ und „Träge Melancholie“ analysiert, um die „Melancholie“ bei ihm zu untersuchen. Es ist zu betonen, dass die „Melancholie“ im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur aufgrund der Unterschiede zwischen China und dem Abendland fast keine Ähnlichkeit mit der Melancholie des Abendlandes hat. Um die Melancholie bei Nalan Xingde und Eichendorff zu vergleichen, gilt es, die Gedichte Eichendorffs über die Themen „Heimweh, Fernweh und Fremdsein“ sowie „Dämonische Verlockung“ zu analysieren.

Das Heimweh Eichendorffs stellt einen Seelenzustand dar, der sich durch endlose Sehnsucht charakterisiert und von Eichendorff sein Leben lang dargestellt wird. Es gibt die Protagonisten Eichendorffs, die sich auf der Reise oder in der Ferne befinden und von dem Heimweh begleitet werden, aber ihr Heimweh gilt nicht der Heimat im allgemeinen Sinne, das heißt, dem Ort, an dem man aufgewachsen ist oder sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt, sondern einem fernerem, unerreichbaren Land. Es stellt eine endlose Sehnsucht und ein Heimweh ohne Heimat dar. Man muss sagen, dass das Heimweh Eichendorffs weit über ein trauriges Gefühl hinausgeht und einen wichtigen Bestandteil seiner Melancholie darstellt.

Bei Eichendorff gibt es auch manche Protagonisten, die endlose Sehnsucht nach der Ferne haben, mit der die Wanderlust einhergeht. Ähnlich wie das Heimweh bei Eichendorff stellt dieses Fernweh kein vorübergehendes trauriges Gefühl dar, das durch die Reise in die Ferne überwunden werden kann. Es ist eine Lebenseinstellung, ein Seelenzustand. Es gibt nichts Bestimmtes, das die Protagonisten in der Ferne suchen wollen. Sie werden von der Ferne verlockt und wollen nur die vertrauten Verhältnisse verlassen. Hier sollte Eichendorffs Taugenichts als Beispiel genommen werden. Er erleidet sowohl das Heimweh als auch das Fernweh. Er kann nicht daheim sein. Wenn er zu Hause ist, leidet er unter starkem Fernweh, aber in der Ferne wird er von starkem Heimweh geplagt. In dieser Person spiegelt sich die Melancholie Eichendorffs wider.

Eichendorffs Melancholie wird auch durch die Dichtungen ausgedrückt, in denen die Gefühle wie Fremdsein, Ich-Verlust, Langeweile etc. thematisiert werden. Manche seiner Protagonisten wollen der erstarrten Gegenwart sowie der Langeweile entfliehen, indem sie sich von der hypertrophierten Phantasie verlocken lassen und der sinnlichen Leidenschaft hingeben. Man kann sagen, dass diese Personen einer dämonisch verlockenden Welt erlegen sind.

a. Heimweh, Fernweh und Fremdsein

Heimweh ist eines der beliebtesten Motive Eichendorffs, aber dieses Motiv überlappt nur ein wenig das Heimweh im Sinne der chinesischen Kultur. Die Heimat Eichendorffs hat folgenden Doppelsinn: Einerseits gilt dieser Begriff dem Ort, wo Eichendorff seine Kindheit verbrachte und der mit einer Serie von schönen Erinnerungen verbunden wird. Andererseits stellt er die seelische Heimat dar. Das Motiv Heimweh durchzieht viele Werke Eichendorffs. In „Ahnung und Gegenwart“ und „Dichter und ihre Gesellen“ beispielsweise wird vielfach über die Heimat gesprochen:

[...]Diese ganze, stille Zeit liegt weit hinter all dem Schwall, der seitdem durchlebten Tage wie ein uraltes, wehmütig süßes Lied, und wenn mich oft nur ein einzelner Ton davon berührt, faßt mich ein unbeschreibliches Heimweh, nicht nur nach jenen Gärten

und Bergen, sondern nach einer viel fernerer und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Widerschein zu sein scheint. Ach, warum müssen wir jene unschuldige Betrachtung der Welt, jene wundervolle Sehnsucht, jenen geheimnisvollen, unbeschreiblichen Schimmer der Natur verlieren, in dem wir nur manchmal noch im Träume unbekannte seltsame Gegenden wiedersehen! (EICHENDORFF 1984: 46 – 47)

In diesem Text spricht Friedrich von einem „unbeschreiblichen Heimweh“, das nicht nur dem Ort, wo er seine Kindheit verbrachte, sondern auch „einer viel fernerer und tieferen Heimat“ gilt. Dieser Doppelsinn des Heimat-Begriffs kommt in vielen Gedichten Eichendorffs zum Ausdruck und zu ihnen gehört das folgende Gedicht „Heimweh“:

Wer in die Fremde will wandern,
Der muß mit der Liebsten gehn,
Es jubeln und lassen die andern
Den Fremden alleine stehn.

Was wisset ihr, dunkle Wipfel,
Von der alten, schönen Zeit?
Ach, die Heimat hinter den Gipfeln,
Wie liegt sie von hier so weit!

Am liebsten betracht´ ich die Sterne,
Die schienen, wie ich ging zu ihr,
Die Nachtigall hör´ ich so gerne,
Sie sang vor der Liebsten Tür.

Der Morgen, das ist meine Freude!
Da steig´ ich in stiller Stund´
Auf den höchsten Berg in die Weite,
Grüß dich, Deutschland, aus Herzensgrund! (EICHENDORFF 1993: 48)

Dieses Gedicht erschien zuerst in der Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (KUNISCH / KOOPMANN 1994: 104). Beim Klang des Posthorns wird der Taugenichts vom Heimweh ergriffen und das mit der Post eingetroffene Briefchen einer schönen Frau ruft ihn in die Heimat zurück (SCHULTZ in EICHENDORFF 1987: 989). Aus der Perspektive der Jingjie-Theorie gesehen nimmt der Gefühlsausdruck den größeren Teil in dem Gedicht ein. Das Gefühl spielt eine dominierende Rolle und die Landschaft ist ihm unterworfen. Die „Fremde“ in der ersten Strophe bedeutet Isolation und Einsamkeit (KOOPMANN 2011: 53) und dieser Ausdruck ist von Eichendorff häufig verwandt. Die

„Liebste“ bezieht sich auf eine frühere Liebe und die Erinnerung an die frühere schöne Zeit berührt das einsame Ich schmerzlich. Die jubelnden Leute stehen in starkem Kontrast mit dem allein stehenden Ich, wodurch seine Einsamkeit unterstrichen wird. In der zweiten Strophe findet sich das Formelwort von der „alten schönen Zeit“, aus der das einsame Ich herausgefallen ist. Dieses Formelwort ist in den Gedichten Eichendorffs häufig zu finden und bezieht sich nicht nur auf eine persönliche Erfahrung, das heißt, die schöne Zeit in Lubowitz, seiner Heimatstadt, sondern auch auf eine goldene Zeit, die noch nicht von dem negativen Einfluss der technischen Errungenschaften berührt worden ist. Eichendorff hat auch das folgende Gedicht „Die Heimat“ geschrieben, das den Untertitel „An meinen Bruder“ trägt:

Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh´?
Das Horn lockt nächtlich dort, als ob´ s dich rief,
am Abgrund grast das Reh,
es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe. –
O stille, wecke nicht! es war, als schliefest
da drunten ein unnennbar Weh.

Kennst du den Garten? – Wenn sich Lenz erneut,
geht dort ein Mädchen auf den kühlen Gängen
still durch die Einsamkeit
und weckt den leisen Strom von Zauberklängen,
als ob die Bäume und die Blumen sängen
rings von der alten schönen Zeit. [...] (EICHENDORFF 1997: 202 – 203)

In dem hier zitierten Text wird die malerische Landschaft in der Heimatstadt Lubowitz beschrieben und in dieser Landschaft herrscht eine stille und leicht traurige Atmosphäre. Eichendorff trauert lebenslang nicht nur der verlorenen Heimat in Lubowitz, sondern auch dem von der Menschheit verlorenen Garten Eden, der ihre eigentliche Heimat ist, nach (KOOPMANN 2011: 53). Es ist zu erwähnen, dass die Nacht in der Dichtung Eichendorffs die Zeit ist, wo das lyrische Ich voller Schmerzen den unwiederbringlichen Verlust des Früheren erkennt. Ihm ist klar, dass es aus der Heimat, aus der schönen Zeit vertrieben worden und in die Fremde gefallen ist, die dort ist, wo die schöne Zeit von der harschen Gegenwart getrennt ist. Dann wird das Ich von dem Gefühl, dass es unbehaust ist und dem Gefühl der Einsamkeit ergriffen. Die Sterne und die Nachtigall in der dritten Strophe verbinden sich häufig mit dem Vergangenen (Beim Stern-Symbol ist es genauso in den

traditionellen chinesischen Gedichten). Trotzdem muss man beachten, dass die Betrachtung der Sterne frei von elegischer Stimmung ist (KOOPMANN 2011: 58), was in guter Übereinstimmung mit der Strophe steht. In dieser Strophe gibt es das Motiv Aufbruch, der als „den Versuch, der Nacht zu entfliehen“ gedeutet werden kann (KOOPMANN 2011: 54). Der Morgen, wie vorher schon diskutiert, steht als Symbol für Zukunft und Verheißung: Das einsame Ich hat sein Ziel gefunden und wird von dem Heimweh ergriffen, inzwischen fühlt es einen starken Drang, aufzubrechen. Man könnte sagen, dass der Aufbruch hier sogar ein Element der Heiterkeit enthält. Der Gruß in der letzten Zeile gilt nicht nur Deutschland im engeren politischen Sinn, sondern auch einer größeren Einheit, die auch Heimat ist (KOOPMANN 2011: 54).

In den ersten drei Strophen des Heimweh-Gedichts werden die Einsamkeit und das Gefühl des Fremdseins eines Vertriebenen beschrieben. Das lyrische Ich versucht, die Kluft zwischen der alten schönen Zeit und der grausigen Gegenwart zu überspringen. Obwohl die fremde Gegenwart und die für immer verlassene Zukunft das Ich wehmütig stimmen, hat es endlich sein Ziel gefunden und kann die Zukunft sehen. So befindet sich das Ich auf dem Weg zwischen der Vergangenheit und der Zukunft und dies ist eine gute Spiegelung des Seelenzustandes Eichendorffs. In diesem Gedicht nimmt der Gefühlsausdruck einen größeren Teil ein und er ist so anschaulich, dass die Leser das Gefühl des Ichs gut verstehen können, und ihr Mitgefühl für ihn leicht erregt werden kann. Deshalb kann man sagen, dass dieses Gedicht keinen verdeckenden Schleier hat und es in ihm Jingjie 境界 gibt.

Es ist zu betonen, dass die Melancholie Eichendorffs nicht nur durch das ewige Heimweh, sondern auch durch das Fernweh widergespiegelt wird. Im Folgenden werden die Gedichte „Sehnsucht“ und „Schöne Fremde“ als Beispiele dafür erklärt werden.

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte

In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschluchten,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die über'm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht,
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht. – (EICHEENDORFF 1993: 33 – 34)

In dem Gedicht „Sehnsucht“, dessen Titel auf einen romantischen Inhalt einstimmt, wird das Fernweh thematisiert. In der ersten Strophe wird das Gesehene und Gehörte vom lyrischen Ich lebhaft geschrieben. Es befindet sich in einem Raum und beobachtet die Außenwelt außerhalb der Fenster. Dann steigt die Sehnsucht nach der Ferne wie ein Feuer in ihm, das sich sehr einsam fühlt, hoch. Das Symbol „goldene Sterne“ gehört zum romantischen Motiv Nacht. Es und das Posthorn, das ein Symbol der Reise ist und den Wunsch nach der Reise erregen kann, stellen wichtige Bestandteile der prächtigen Nacht dar und sind sehr verlockend. Durch die Interjektion „ach“ wird die Sehnsucht nach der Ferne unterstrichen.

In der zweiten Strophe werden zwei wandernde Gesellen dargestellt, deren Lied das Lyrische Ich tief berührt und mit denen es mitreisen möchte. Die Landschaft, von der das Lied handelt, wird in dieser Strophe beschrieben. Diese Szene ist wild sowie romantisch und erregt den Wunsch des lyrischen Ichs nach Abenteuer. In der dritten Strophe geht es um eine andere zauberhafte Szene, die von dem obengenannten Lied besungen wird. Diese Szene entspringt in der Tat teilweise der Phantasie des lyrischen Ichs und ist unrealistisch romantisch, da sie derjenige Ort ist, nach dem das lyrische Ich sich sehnt. Die Brunnen, die verschlafen rauschen, scheinen verzaubert zu sein. Durch das Mädchen am Fenster als ein Bestandteil dieser Szene

wird das Thema Sehnsucht unterstrichen. Die letzte Zeile gleicht derjenigen der ersten Strophe, aber endet mit einem Punkt und einem Gedankenstrich. So wird der Sehnsuchtsgedanke nochmals betont.

Aus der Perspektive des lyrischen Ichs gesehen enthält dieses Gedicht die erste Welt und aus derjenigen des Dichters die zweite Welt. In ihm gibt es viele Motive wie Wald, Nacht, Wandern etc., die für die Epoche der Romantik typisch sind. Dieses Gedicht, in dem Realität und Traum miteinander verschmelzen, ist anschaulich geschrieben. Die Leser können die starke Sehnsucht des lyrischen Ichs mitempfinden und sich die im Gedicht dargestellten Szenen deutlich in ihrer Phantasie vorstellen. Insofern enthält es *Jingjie*.

Es rauschen die Wipfel und schauern,
Als machten zu dieser Stund'
Um die halbversunkenen Mauern
Die alten Götter die Rund'.

Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr wie in Träumen
Zu mir, phantastische Nacht?

Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Wie von künftigem, großem Glück! – (EICHENDORFF 1993: 39)

Dieses Gedicht entstammt dem Roman „Dichter und ihre Gesellen“ und wird von Fortunat, einer der Zentralgestalten, am ersten Abend in Rom vorgetragen. In ihm werden das Fernweh, die Verlockung und der Ich-Verlust beschwört.

In der ersten Strophe wird eine Szene der rauschenden und schauernden Wipfel, in der eine mysteriöse Atmosphäre herrscht, beschrieben. Aus einigen in Italien spielenden Werken Eichendorffs kann man schließen, dass die „alten Götter“, die um die Ruinen herumspuken, heidnisch sind (SCHWARZ 2011: 68). Dieses Symbol deutet auf die Verlockung hin. In der zweiten Strophe geht es auch um die Landschaftsdarstellung. Die „Myrtenbäume“ weisen auf

Italien als Ort des Geschehens und sind Bäume der Fremde. Die „heimlich dämmernde Pracht“ sieht mysteriös aus. Die Nacht wird mit dem Adjektiv „phantastisch“ ausgestattet, das nicht nur „unglaublich“ oder „großartig“, sondern auch „unrealistisch“ und „abenteuerlich“ bedeutet. Dieses Adjektiv steht mit dem Thema „schöne Fremde“ in guter Übereinstimmung. In der dritten Strophe blickt das lyrische Ich zum Himmel auf. Die „funkelnden Sterne“ sind ein typisches romantisches Motiv. Der Ausdruck „mit glühendem Blick“ ist der Kern des ganzen Gedichts. Er enthält Konnotationen wie Hitze und erotische Sinnlichkeit. In den letzten beiden Zeilen wird das Thema Verlockung der Fremde unterstrichen. Das „künftige, große Glück“ entspringt tatsächlich der Phantasie des lyrischen Ichs, deshalb ist es trügerisch.

In diesem Gedicht wird die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der Ferne lebendig beschrieben. Es betrachtet die Landschaft aus einer subjektiven Sichtweise. In diesem Sinne ist in diesem Gedicht die Rede von der ersten Welt. Die von dem Dichter beschriebene Welt ist die zweite Welt. Durch die lebhaftere Beschreibung des Dichters können die Leser die Verlockung der Fremde und die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der Ferne mitempfinden. Deshalb kann man sagen, dass dieses Gedicht Jingjie enthält.

Ähnlich wie das Heimweh-Gedicht wird im Rückkehr-Gedicht, das im Zeitraum 1810 – 1812 entstanden ist (KUNISCH / KOOPMANN 1994: 67), die Erfahrung der Fremde und die Einsamkeit beschrieben:

Mit meinem Saitenspiele,
Das schön geklungen hat,
Komm´ ich durch Länder viele
Zurück in diese Stadt.

Ich ziehe durch die Gassen,
So finster ist die Nacht,
Und alles so verlassen,
Hatt's anders mir gedacht.

Am Brunnen steh´ ich lange,
Der rauscht fort, wie vorher,
Kommt mancher wohl gegangen,

Es kennt mich keiner mehr.

Da hört' ich geigen, pfeifen,
Die Fenster glänzten weit,
Dazwischen drehn und schleifen
Viel' fremde, fröhliche Leut.

Und Herz und Sinne mir brannten,
Mich trieb's in die weite Welt,
Es spielten die Musikanten,
Da fiel ich hin im Feld. (EICHENDORFF 1993: 30)

Dem beschriebenen Gefühl liegt eine Jugenderfahrung Eichendorffs zugrunde und dies kann aus seinem Tagebucheintrag vom 07.05.1807 geschlossen werden. Der entsprechende Text lautet:

[...] der galante Postmeister, die hiesigen Offiziere u. Honoratioren nebenan zu einem Balle begaben. Ach! wir erinnerten uns dabey aller der schönen vergangenen Zeiten, aber bey uns war Spiel u. Tanz vorbey, unser Postillon stieß ins Horn u. durch Sturm u. kalten Regen fuhren wir in alle Welt bey den fröhlichen Fenstern vorüber. [...] (EICHENDORFF 1994: 68)

„Tanz und Spiel“ in diesem Text stellen Lebenssymbole dar. Dass sie vorbei sind, deutet darauf, dass die schöne Zeit endgültig vergangen ist. Eichendorff, dessen Familie zu dem Landadel gehörte, stellte fest, dass die kleinen Gruppen dieses Landadels die „zahlreichste, gesündeste und bei weitem ergötzlichste Gruppe des Adels im 18 Jahrhundert“ (Joseph von Eichendorf, zit. nach WITTKOWSKI 1985: 134) sind. Als Eichendorff 1806 in Lubowitz war, waren er und sein Bruder begeistert von dem Leben der kleinen landadligen Gesellschaft und sie nahmen an ihren geselligen Aktivitäten teil (KORTE 2000: 25). Aber Eichendorff hat auch erkannt, dass eine Serie von Krisen, zum Beispiel die mit der industriellen Revolution einhergehenden negativen Einflüsse, die Aggression Napoleons etc., zum endgültigen Untergang des Landadels führen würde. Sogar seiner eigenen Familie drohte der Bankrott. Angesichts der elenden Gegenwart empfindet Eichendorff, dass er aus der schönen Vergangenheit gefallen ist und vom Gefühl des Fremdseins ergriffen wird.

Nach der Jingjie-Theorie stehen in diesem Gedicht Gefühl und Landschaft in guter

Übereinstimmung miteinander. Die Landschaft wird dem Gefühl untergeordnet, deshalb kann man sagen, dass die vom Ich gesehene Welt die erste Welt ist, aber der Dichter beschreibt das Gefühl und die Landschaft aus der zweiten Welt. Durch eine Reihe von feinen Darstellungen der Gemütsbewegungen können die Leser das Bild des einsamen Ichs sehen. Das Motiv Rückkehr ist auch eine Konstante in der Dichtung Eichendorffs. Wie vorher schon diskutiert ist die Nacht die Zeit, wo das einsame Ich den unwiederbringlichen Verlust des Früheren erkennt. Außerdem wird die Einsamkeit und Verwirrung des Ichs vor dem nächtlichen Hintergrund verstärkt. Dass das Ich lange alleine am Brunnen steht, spiegelt seine innere Melancholie wider. Es ist zu erwähnen, dass der rauschende Brunnen als Symbol für eine unaufhaltsam verrauschende Zeit steht (KOOPMANN 2011: 55). Dass niemand das Ich kennt, vertieft das Motiv Fremdsein. In der vierten Strophe wird die Szene des geselligen Treibens lebhaft dargestellt. Die fröhlichen Leute und der einsame Rückkehrer, das glänzende Drinnen und das dunkle Draußen stehen in starkem Kontrast miteinander. Der Blick auf den Tanz ist auch der Blick in eine fremde Welt, die den Rückkehrer mit Melancholie umhüllt. Obwohl das gesellige Treiben scheint, als ob es unverändert bleibe, weil die Menschen wie immer tanzen und spielen, hat sich in den Augen des Rückkehrers etwas Wesentliches verändert. Da ihn niemand kennt und er auch niemanden kennt, ist ihm klar, dass er völlig aus dem Leben ausgeschlossen ist. Die Heimat ist schon für immer verlassen worden und wird verlassen bleiben, selbst wenn man zurückkehren würde. Diese Enttäuschung gipfelt in der vierten Strophe. In den ersten zwei Zeilen dieser Strophe geht es um die Beschreibung der Gemütsbewegungen des Rückkehrers, die von Verzweiflung geprägt sind. In den letzten beiden Zeilen wird durch die Beschreibung der körperlichen Bewegung, Sturz im Feld, der auch als Todeserfahrung gedeutet werden kann (KOOPMANN 2011: 52), das menschliche Gefühl unterstrichen. Es ist zu betonen, dass die letzte Strophe dieses Gedichts zweideutig ist. Dass dem Rückkehrer Herz und Sinne brannten und ihn in die weite Welt trieben, spiegelt einerseits seine innere Verzweiflung, bedeutet aber andererseits den Beginn eines neuen Aufbruchs, der ein Neuanfang sein könnte.

Man kann sagen, dass die Leser nach dem Lesen dieses Gedichts das Gefühl haben, dass das Bild eines einsamen Rückkehrers vor ihnen steht. Sie könnten seine Verwirrung und

Depressionen leicht nachempfinden und Mitgefühl für ihn hegen. All dies resultiert direkt aus der literarischen Begabung Eichendorffs. Dieses Gedicht ist also bewiesenermaßen ein Gedicht mit Jingjie.

Ähnlich wie „Heimweh“ und „Rückkehr“ ist das Gedicht „In der Fremde“ ein Nachtgedicht, und in ihm ist auch die Rede vom Gefühl des Fremdseins :

Ich hör die Bächlein rauschen
Im Walde her und hin,
Im Walde in dem Rauschen
Ich weiß nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen
Hier in der Einsamkeit,
Als wollten sie was sagen
Von der alten, schönen Zeit.

Die Mondesschimmer fliegen,
Als säh ich unter mir
Das Schloß im Tale liegen,
Und ist doch so weit von hier!

Als müßte in dem Garten
Voll Rosen weiß und rot,
Meine Liebste auf mich warten,
Und ist doch lange tot. (EICHENDORFF 1993: 33)

In diesem Gedicht werden Symbole, zum Beispiel Wald, Nachtigall, Schloss etc., die Konstanten der Dichtung Eichendorffs sind, benutzt. Die dargestellte Landschaft dieses Gedichts steht in guter Übereinstimmung mit dem Gefühl und in ihr herrscht eine melancholische Atmosphäre. Was das Ich sieht, ist von seinem subjektiven Gefühl gefärbt, aber der Dichter beschreibt es aus einer relativ objektiven Sichtweise. Deshalb kann man sagen, dass die Welt in diesem Gedicht sowohl die erste als auch die zweite sein könnte. Durch die feine Darstellung können die Leser ein für das Europa im Mittelalter typisches Bild sehen, aber die beschriebene Landschaft ist keine in der Wirklichkeit bestehende, sondern wird von dem Dichter ausgemalt. Der Wald ist eines der zentralen Motive Eichendorffs und ihm werden verschiedene Bedeutungen zugeschrieben. Er kann als Hort der alten Zeit, der

Zuflucht für den an der Gesellschaft Leidenden ist, angesehen werden oder stellt den Ort dar, der jene gefährlich lockende Einsamkeit evoziert (LINDEMANN 1985: 93). Übrigens wird die Waldnatur in ihrem „Rauschen“ als eine Sprache, die Eichendorff in seiner Lyrik in dem Moment als Botschaft der erlösten Natur übersetzt, verstanden (LINDEMANN 1985: 130).

In der ersten Strophe dieses Gedichts wird eine Landschaft beschrieben, die eine mysteriöse Atmosphäre vermittelt. Das Rauschen der Waldnatur wird von dem einsamen Ich nach seinen Gemütszuständen als eine mysteriöse Sprache übersetzt und erregt seine Unsicherheit und Verwirrung. Dass das Ich nicht weiß, wo es ist, bedeutet, dass es in einen Ortsverlust geraten ist. Wie vorher erwähnt beziehen sich die Nachtigallen auf die Vergangenheit. Dass sie in Einsamkeit ihre Flügel schlagen, spiegelt die Einsamkeit des Ichs wider und wird gut auf das Formelwort „alte schöne Zeit“ abgestimmt. All dies deutet darauf, dass das Ich in einen Gegenwartsverlust geraten ist und seine Phantasie erregt wird, die verlockend wirkt. In den Strophen 3 – 4 wird eine ausgemalte Welt beschrieben, die der Heimat Lubowitz ähnlich ist. Aber „das Schloss“ soll mit dem Besitz der Familie Eichendorff in Lubowitz nicht gleichgesetzt werden, sondern es ist ein Symbol der verlorenen Heimat, und „meine Liebste“ bezieht sich auch nicht auf eine bestimmte Person, sondern soll als Personifizierung der Verluste betrachtet werden (SCHWARZ 2011: 67). Deshalb hat der Ausdruck „Tod der Liebsten“ nichts mit dem Tod eines Menschen zu tun, sondern dient dazu, die Unwiederbringlichkeit und Endgültigkeit der Verluste zu unterstreichen, so dass die melancholische Stimmung die Klimax erreicht. In der in den Strophen 3 – 4 dargestellten Welt herrscht eine ruhige, traurige Untergangsstimmung. Die blühenden Rosen heben die einsame Atmosphäre hervor und geben den Lesern einen starken visuellen Eindruck. Übrigens gehören sie für Eichendorff zu den prächtigsten Gartengewächsen, die Geheimnisvolles aus der Vergangenheit bewahren (SCHULTZ in EICHENDORFF 1987: 1075). Man könnte sagen, dass die Welt der Dichtung Eichendorffs ihre eigenen Besonderheiten hat. Obwohl die Zahl der von Eichendorff häufig benutzten Symbole, wie zum Beispiel Wald, Mond, Schloss, Blumen etc., begrenzt ist, kann man nicht sagen, dass seine Dichtung armselig ist, weil Eichendorff dazu fähig ist, die Welt seiner Dichtung zu variieren, während manche Symbole als Bestandteile der Welt immer wieder erscheinen, so dass die Welten in seinen

verschiedenen Gedichten sowohl eine eigene besondere Schönheit zeigen als auch eine Gemeinsamkeit miteinander erkennen lassen. Dafür dient das Gedicht „Der alte Garten“ als Beispiel:

Kaiserkron´ und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein,
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühen sie hier so allein?

Der Springbrunnen plaudert noch immerfort
Von der alten schönen Zeit,
Eine Frau sitzt eingeschlafen dort,
Ihre Locken bedecken ihr Kleid.

Sie hat eine Laute in der Hand,
Als ob sie im Schlafe spricht,
Mir ist, als hätt ich sie sonst gekannt –
Still, geh vorbei und weck´ sie nicht!

Und wenn es dunkelt das Tal entlang,
Streift sie die Saiten sacht,
Da gibt´s einen wunderbaren Klang
Durch den Garten die ganze Nacht. (EICHENDORFF 1993: 368)

Dieses Gedicht findet sich in der Novelle „Die Entführung“. Es wird als ein Lied von Diana gesungen, die, von Kindheitserinnerungen angeregt, im verwilderten Garten singt (SCHULTZ in EICHENDORFF 1987: 1074). Der Dichter bietet den Lesern das Bild eines alten Gartens, in dem sowohl ein prächtiger als auch ein dunkler Farbton herrschen. Gerade durch den Kontrast zwischen diesen Farbtönen wird die Stimmung von Einsamkeit, Verlust und Vergänglichkeit verstärkt. Die Welt dieses Gedichts ist derjenigen des Gedichts „In der Fremde“ ähnlich und in beiden Gedichten geht es um den Ich-Verlust aus der Gegenwart und das Gefühl des Fremdseins.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass das Gedicht „In der Fremde“ das Gefühl des Fremdseins vermittelt. Die Fremde macht das einsame Ich, das unter Heimweh nach der verlorenen Heimat leidet, depressiv. Besonderes Augenmerk soll darauf gerichtet werden, dass Eichendorff aus manchen normalen, häufig von ihm verwandten Symbolen ein

außergewöhnliches Bild einer Landschaft gestaltet, das für die Leser so anschaulich ist, dass sie es deutlich sehen und das Gefühl des Dichters besser verstehen können. In diesem Sinne kann man sagen, dass dieses Gedicht keinen verdeckenden Schleier hat und in ihm von Jingjie 境界 die Rede sein kann.

b. Dämonische Verlockung

Wie vorher schon diskutiert gibt es bei Eichendorf zwei entgegengesetzte Gruppen: die Philister und die romantischen Dichter. Beide Gruppen geben sich große Mühe, die innere Langeweile zu vertreiben, die sowohl ihr Leben als auch die damalige Zeit charakterisiert, aber werden von tieferen Krisen bedroht. In Eichendorffs Werken gibt es manche Dichter, die in den Subjektivismus, der zu Überbetonung oder Missbrauch der Phantasien führen muss, geraten. Diese Dichter wollen nicht vom Leben begrenzt sein und streben nach einer Lebenssteigerung, indem sie sich eine Vorstellungswelt schaffen. Das heißt, dass sie sich nicht an den realen Gegebenheiten, sondern nur an den subjektivistischen Einbildungen orientieren. Die subjektivistischen Dichter bemühen sich, in die Vergangenheit zu fliehen und lassen sich mit dem Wunsch, der erstarrten Gegenwart zu entgehen, einfach von der Sinnlichkeit verlocken. Sie versuchen, mit Hilfe der Sehnsucht, die nicht erfüllbar ist, das aus der Realität entstehende Gefühl des Unbefriedigtseins zu unterdrücken und könnten einer dämonisch verlockenden Welt leicht erliegen. Aber sie kommen schließlich zu der Erkenntnis, dass die von ihnen geschaffene Phantasiewelt trügerisch und zerbrechlich ist sowie ihnen damit nicht geholfen werden kann, eine Lebenssteigerung zu erreichen. Daraufhin müssen sie unvermeidlich in die Trauer über den Verlust dieser schönen, selbstgeschaffenen Welt geraten. Sie drohen auch Langeweile und Verzweiflung zu erliegen, wenn sie mehrmals damit gescheitert sind, ihre Sehnsucht nach Lebenssteigerung zu erfüllen. Im folgenden Gedicht „Der irre Spielmann“ wird eine solche wehmütige Stimmung gut dargestellt:

Aus stiller Kindheit unschuldiger Hut
Trieb mich der tolle, frevelnde Mut.
Seit ich da draußen so frei nun bin,
Find´ ich nicht wieder nach Hause mich hin.

Durch´s Leben jag´ ich manch trüg´risch Bild,

Wer ist der Jäger da? wer ist das Wild?
Es pfeift der Wind mir schneidend durchs Haar,
Ach Welt, wie bist du so kalt und klar!

Du frommes Kindlein im stillen Haus,
Schau´ nicht so lüstern zum Fenster hinaus!
Frag mich nicht, Kindlein, woher und wohin?
Weiß ich doch selber nicht, wo ich bin!

Von Sünde und Reue zerrissen die Brust,
Wie rasend in verzweifelter Lust,
Brech´ ich im Fluge mir Blumen zum Strauß,
Wird doch kein fröhlicher Kranz daraus! -

Ich möcht´ in den tiefsten Wald wohl hinein,
Recht aus der Brust den Jammer zu schrein,
Ich möchte reiten ans Ende der Welt,
Wo der Mond und die Sonne hinunterfällt.

Wo schwindelnd beginnt die Ewigkeit,
Wie ein Meer, so erschrecklich still und weit,
Da sinken all´ Ström´ und Segel hinein,
Da wird es wohl endlich auch ruhig sein. (EICHENDORFF 1993: 52)

In diesem Gedicht herrscht der direkte Gefühlsausdruck vor und es gibt kaum eine Landschaftsbeschreibung. Die von diesem irren Spielmann gesehene und gefühlte Welt ist die erste Welt, aber der Dichter beschreibt das Gefühl des irren Spielmanns aus seiner eigenen Sichtweise, deshalb ist diese Beschreibung aus der zweiten Welt. Dieses Gedicht ist teilweise in der Novelle „Das Marmorbild“ enthalten (SCHULTZ in EICHENDORFF 1987: 971) und in ihm wird das unglückliche Schicksal eines irren Spielmanns dargestellt. Dieser Spielmann erscheint als ein aus der Geborgenheit einer „stillen, unschuldigen“ Kindheit Getriebener und ist nun geradezu von einem „tollen, frevelnden Muth“ getrieben. Aus der ersten Strophe kann man seine Verwirrung darüber ablesen, dass er nicht nach Hause zurückfinden kann. Mit dem „trügerischen Bild“ sind die Phantasien gemeint, die verlockend scheinen. Die Frage, wer Jäger sei und wer Wild, spielt darauf an, dass der Spielmann den Phantasien und der wilden Sehnsucht nach der Ferne erliegt und all diese Sachen kosten ihn die Heimat. Der „schneidende“ Wind und die „kalte, klare“ Welt weisen auf die harsche Gegenwart, der Barmherzigkeit und Wärme fehlen. Mit dem „frommen Kindlein“, das lüstern

zum Fenster hinausschaut, ist die Jugend gemeint. Der Dichter warnt es vor der Verlockung der Ferne, da er selbst wegen dieser Verlockung von Sünde und Reue geplagt wird und in Verzweiflung getrieben worden ist, die sich im Blumenstrauß, der „keinen fröhlichen Kranz“ ergibt, widerspiegelt. In den letzten beiden Strophen wird das Ende des irren Spielmanns erklärt: der Untergang. Ein solches Schicksal von ihm, dem romantischen Dichter, wird auch im Gedicht „Die zwei Gesellen“ dargestellt:

[...] Der erste, der fand ein Liebchen,
Die Schwieger kauft´ Hof und Haus;
Der wiegte gar bald ein Bübchen,
Und sah aus heimlichem Stübchen
Behaglich ins Feld hinaus.

Dem zweiten sangen und logen
Die tausend Stimmen im Grund,
Verlockend´ Sirenen, und zogen
Ihn in der buhlenden Wogen
Farbig klingenden Schlund. [...] (EICHENDORFF 1993: 67)

Der zweite Geselle ist auch ein Dichter, der versucht, Begrenzung und Erstarrung zu entgehen, aber der dämonisch verlockenden Macht erliegt. Einem solchen Dichter droht die Gefahr, dass er bei der Flucht vor der Langeweile gerade deren Opfer wird. Die Sehnsucht, die Lebenssteigerung und Freiheit verspricht, erweist sich schließlich als Lüge und die Langeweile als Realität, die den Dichter in die Verzweiflung treibt. Gerade mit dieser Sehnsucht gerät der Dichter in die dämonische Macht, die ihn dem Untergang weiht. Am Ende sehnt er sich nach dem „Ende der Welt“ und hofft auf Untergang und Tod, weil sie ihm Ruhe bringen können. Es ist zu erwähnen, dass das „Ende der Welt“ in „Der irre Spielmann“ etwas mit der Bibelstelle, wo das Ende der Welt und die Wiederkunft Christi geschildert werden (PETER 2011: 86), zu tun hat. Dies weist auf die Hoffnung Eichendorffs hin, von Gott vor der Verzweiflung gerettet werden zu können (PETER 2011: 86). Mit einer sehr expressiven Sprache stellt Eichendorff das Bild eines unglücklichen Dichters dar, der von Gefühlen wie Verwirrung und Verzweiflung so schwer geplagt wird, dass er sich nach dem Untergang sehnt. Die Darstellung ist so anschaulich, dass die Leser die innere Welt des Dichters, die aus den Fugen geraten ist, deutlich sehen und tief berührt werden können.

Deshalb kann man sagen, dass dieses Gedicht keinen verdeckenden Schleier hat, sondern Jingjie aufweist.

Wie vorher schon erwähnt ist der Bereich der Sinnlichkeit der einzige Bereich, der in gewissem Ausmaß etwas mit der Realität zu tun hat und in dem der Subjektivist Schönheit erleben und Hoffnung auf die Erfüllung seiner Sehnsucht sehen zu können scheint. Es gibt bei Eichendorff einige subjektivistische Menschen, die sich der erotischen Leidenschaft hingeben, weil sie in der weiblichen Schönheit, die scheint, als ob sie die Beziehung zum Ursprung ermöglichen könnte, das Ziel ihrer Sehnsucht sehen. Die Lockung des Eros wird im Gedicht „Lockung“ thematisiert:

Hörst du nicht die Bäume rauschen
Draußen durch die stille Rund´?
Lockt´s dich nicht, hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund,
Wo die vielen Bäche gehen
Wunderbar im Mondenschein
Und die stillen Schlösser sehen
In den Fluß vom hohen Stein?

Kennst du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen
Und der Flieder duftet schwül
Und im Fluß die Nixen rauschen –
Komm herab, hier ist´s so kühl. (EICHENDORFF 1993: 103 – 104)

Dieses Gedicht findet sich im Roman „Dichter und ihre Gesellen“ und ist für Otto, einen der Protagonisten, ein Signal zu Aufbruch und Umkehr (KUNISCH / KOOPMANN 1994: 193). In der ersten Strophe werden zwei Fragen beschrieben, die das lyrische Ich dem lyrischen Du stellt. Das lyrische Ich hält das lyrische Du für verführbar und beschreibt eine Landschaft, in der es eine nächtliche sowie mysteriöse Atmosphäre gibt. In der ersten Zeile wird das Zauberwort „rauschen“ verwandt, das hier nicht auf den Ursprung, sondern auf eine Lockung weist. Die Bäche, die „wunderbar im Mondschein gehen“, werden personifiziert. In dieser

Strophe gibt es den perspektivischen Blickfall: vom Söller bis in den Grund, von den stillen Schlössern bis in den Fluss. Diese Vertikalen spiegeln eine dynamische Lockung wider (SAUTERMEISTER 2011: 90).

In der zweiten Strophe wird die Frage an das lyrische Du fortgesetzt. Die Lieder „aus der alten schönen Zeit“ werden personifiziert: sie sind „irr“ und „erwachen alle“. Aber man kann sagen, dass der zur Ich-Gefährdung neigende Eros diese Lieder zu „irren Liedern“ macht (SAUTERMEISTER 2011: 98). Die „irren Liedern“, zusammen mit Ausdrücken wie „aus der alten schönen Zeit“ und „Nachts in der Waldeinsamkeit“ deuten auf die vom Ursprung ausgehende Verlockung. Das Rauschen der verführerischen Nixen kann als die Lockung des Eros gedeutet werden und es macht diese Lockung hörbar. Die letzten beiden Zeilen erinnern die Leser an die Sirene in Homers Odyssee: Die Matrosen, die von ihrer Gesangsstimme entzückt sind, werden den Tod in den Wellen finden. Durch diese Zeilen, die auf die Lockung des Eros weisen, wird das Thema dieses Gedichts unterstrichen.

Mithilfe von naturverbundenen Elementen stellt Eichendorff die Lockung des Eros anschaulich dar. Die Landschaft ist so lebendig beschrieben, dass sie direkt vor den Augen der Leser zu sein scheint, weshalb dieses Gedicht Jingjie enthält.

Nach Eichendorff dient die erotische Leidenschaft nur dazu, die Phantasie des Subjektivisten zu bereichern und zu verstärken. Während der Subjektivist die weibliche Schönheit genießt, müsste er schließlich zu der Erkenntnis kommen, dass der von ihm vergötterte Bereich der Sinnlichkeit zerbrechlich ist: Da die Schönheit vergänglich ist und die innere Erstarrung nicht vermeiden oder auflösen kann, könnte die Hoffnung auf die Selbsterfüllung des Subjektivisten am Ende zerstört werden. Die unerfüllbare Erwartung, die von der dämonischen Verlockung verursachte Verwirrung, der nicht zu unterdrückende Trieb, die Diskrepanz zwischen Phantasie und Realität – all dies könnte zu Verzweiflung und Wahnsinn führen. Die erotische Leidenschaft dient gewissermaßen als ein wichtiges Motiv in vielen Gedichten Eichendorffs und das folgende Gedicht „Verlorene Liebe“ ist ein gutes Beispiel dafür:

Lieder schweigen jetzt und Klagen,
Nun will ich erst fröhlich sein,
All mein Leid will ich zerschlagen
Und Erinnern - gebt mir Wein!
Wie er mir verlockend spiegelt
Sterne und der Erde Lust,
Stillgeschäftig dann entriegelt
All' die Teufel in der Brust,
Erst der Knecht und dann der Meister,
Bricht er durch die Nacht herein,
Wildester der Lügengeister,
Ring mit mir, ich lache dein!
Und den Becher voll Entsetzen
Werf' ich in des Stromes Grund,
Dass sich nimmer dran soll letzen
Wer noch fröhlich und gesund!

Lauten hör' ich ferne klingen,
Lust'ge Bursche ziehn vom Schmaus,
Ständchen sie den Liebsten bringen,
Und das lockt mich mit hinaus.
Mädchen hinter'm blüh'nden Baume
Winkt und macht das Fenster auf,
Und ich steige wie im Traume
Durch das kleine Haus hinauf.
Schüttle nur die dunklen Locken
Aus dem schönen Angesicht!
Sieh, ich stehe ganz erschrocken:
Das sind ihre Augen licht,
Locken hatte sie wie deine,
Bleiche Wangen, Lippen roth –
Ach, du bist ja doch nicht meine,
Und mein Lieb ist lange tot!
Hättest du nur nicht gesprochen
Und so frech geblickt nach mir,
Das hat ganz den Traum zerbrochen
Und nun grauet mir vor dir.
Da nimm Geld, kauf Putz und Flimmern,
Fort und lache nicht so wild!
O ich möchte dich zertrümmern,
Schönes, lügenhaftes Bild!

Spät von dem verlornen Kinde
Kam ich durch die Nacht daher,

Fahnen drehten sich im Winde,
Alle Gassen waren leer.
Oben lag noch meine Laute
Und mein Fenster stand noch auf,
Aus dem stillen Grunde graute
Wunderbar die Stadt herauf.
Draußen aber blitzts vom weiten,
Alter Zeiten ich gedacht´,
Schaudernd reiss ich in den Saiten
Und ich sing´ die halbe Nacht.
Die verschlafnen Nachbarn sprechen,
Dass ich nächtlich trunken sei –
O du mein Gott! und mir brechen
Herz und Saitenspiel entzwei! (EICHENDORFF 1993: 234 – 236)

In diesem Gedicht, das zuerst im Jahr 1834 erschienenen Roman „Dichter und ihre Gesellen“ enthalten war (KUNISCH / KOOPMANN 1994: 407), wird eine unkontrollierbare Lust dargestellt, die zu Verzweiflung führt. In ihm sind die Landschaft und das Gefühl gut aufeinander abgestimmt. Die Welt, die das lyrische Ich sieht und empfindet, ist die erste Welt, aber die von dem Dichter aus seiner Sichtweise dargestellte Welt ist die zweite Welt.

Am Anfang dieses Gedichts wird verraten, dass das lyrische Ich unter der Erinnerung an eine Person leidet. Aber es wird nicht deutlich gesagt, wem dieses Erinnern gilt. Die erste Strophe besteht aus drei rasch wechselnden Bewegungen: der Entschluss, fröhlich zu sein, der Weingenuss und das Wegwerfen des Weinbechers. Diese Momentaufnahmen werden auf eine sehr fließende Weise miteinander verbunden, wodurch Verzweiflung und Entsetzen des Ichs besser hervorgehoben werden. Es ist zu erwähnen, dass das Symbol Wein in dieser Strophe eine wichtige Rolle spielt, da er den Spiegel der Lust darstellt. In ihm spiegeln sich „Sterne und der Erde Lust“. Hier soll der Sternenschein auch der Schein der Lust sein. Eigentlich wollte das Ich mit dem Wein seinen Kummer ertränken, aber gerade dieses Getränk wird dasjenige, das „die Teufel in der Brust“ des Ichs freilässt. Mit dem „Teufel“ wird die Lust im Inneren gemeint, die vom Ich mit Entsetzen empfunden wird.

Die zweite Strophe dieses Gedichts ist inhaltsreich. Der Dichter beschreibt zuerst eine nächtliche Szene in der Stadt, in der eine erotische Atmosphäre herrscht. Diese Szene wirkt

wie ein für das 17. oder 18. Jahrhundert typisches, stimmungsvolles Genrebild. In den ersten drei Zeilen dieser Strophe wird auf das Rendezvous von den lustigen Burschen und ihren Liebsten gewiesen. Darauffolgend tritt das lyrische Ich auf, das von einer schönen Unbekannten verlockt wird. Es scheint, als ob es der Magie erläge und geht zu ihr. Aber es ist plötzlich erschrocken, weil es entdeckt, dass diese schöne Frau nicht seine verstorbene Liebste, nach der es so eine große Sehnsucht hat, sondern eine Dirne ist. Damit wird das Rätsel in der ersten Strophe gelöst. Der Mann, der von der Unbekannten verlockt wird, ist tatsächlich seiner Lust, die sich vorher in leidvoller Erinnerung an die verstorbene Geliebte spiegelt und die das Ich mit dem Weintrinken verdrängen möchte, sowie die später als Teufel hervortritt und das Ich mit dem Wegwerfen des Weinbechers verdrängen möchte, erlegen. Gerade diese Lust lässt ihn bedenkenlos einer Unbekannten folgen. Man kann ablesen, dass das Ich nach der Erkennung des wahren Gesichts der unbekanntes Frau schwere Scham empfindet und einen großen Schock erleidet, so dass es das „schöne, lügenhafte“ Bild zertrümmern möchte, weil das schöne Bild der Geliebten in seiner Phantasie von einer Dirne mit „frechem“ Blick und „wildem“ Lachen befleckt wird. Aber es ist dem Ich nicht bewusst, dass gerade seine Lust dazu führt, dass es für eine Weile die verstorbene Geliebte und die Dirne nicht voneinander unterscheiden kann.

Aus den letzten Zeilen der zweiten Strophe und den ersten zwei Zeilen der dritten Strophe kann man schließen, dass der Mann trotz der Scham und der Erschrockenheit den Dienst der Dirne in Anspruch nimmt und lange bei ihr verweilt. Die dritte Strophe wendet sich von der Du-Anrede zur monologischen Darstellung. Was der Mann sieht, wird von einer verlassenem, verzweifelten Atmosphäre beherrscht. Die sich im Winde drehenden Fahnen und die leeren Gassen spiegeln seine innere Leere und Einsamkeit wider. Das Wort „Grauen“, das auch in der zweiten Strophe erscheint, ist mehrdeutig: Einerseits dient es dazu, das Atmosphärische zu beschreiben, andererseits steht es in guter Übereinstimmung mit dem „stillen Grund“ und weist auf das Unheimliche, das auch die verlockende Dirne charakterisiert. Durch das Symbol wird eine drückende, entsetzlich anmutende Atmosphäre verstärkt, so dass der innere Zwiespalt und die Verzweiflung des Ichs hervorgehoben werden. Die verschlafenen Nachbarn scheinen, als ob sie verzaubert wären und sind Zeugen der Selbstzerstörung des betrunkenen

Ichs. Diese Selbstzerstörung wird auch durch den „Bruch des Herzens und des Lautenspiels“ unterstrichen.

Im Allgemeinen gibt es in diesem Gedicht die Verschränkung von Wollust und Todeslust. Mit einer sehr expressiven Sprache wird das Bild eines von erotischer Lust, Reue, Verzweiflung und Selbstzerstörung geplagten Mannes dargestellt. Die anschauliche Landschaftsbeschreibung ist auch sehr lobenswert: Die Verwendung von räumlichen Gegensätzen, zum Beispiel Sterne versus Lust der Erde, der treppenaufsteigende Mann versus die von oben nach unten winkende Frau etc., und der rasche Wechsel von Blickrichtungen und Darstellungsformen – all dies verleiht dem Gedicht faszinierende Spannweite und starke Ausdruckskraft. Die Leser sollen das Gefühl haben, dass sie die dargestellte Szene mit eigenen Augen gesehen und die tiefe Melancholie des Ichs miterlebt haben. Deshalb kann man sagen, dass dieses Gedicht ohne verdeckenden Schleier ist und Jingjie hat.

4.3 Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Dichtungen Nalan Xingdes und Joseph von Eichendorffs hinsichtlich der Welt der Melancholie

Nalan Xingde und Joseph von Eichendorff sind gute Darsteller des Gefühls. In den beiden obigen Abschnitten dieses Kapitels werden die Welt der „Melancholie“ in den Liedern Nalans und diejenige der Melancholie in der Lyrik Eichendorffs analysiert. Aufgrund von verschiedenen Zeiten und Kulturen gibt es zwischen den Dichtungen beider Dichter unvermeidlich viele Unterschiede. Aber es ist zu erwähnen, dass ihre Dichtungen auch manche Ähnlichkeiten miteinander zeigen. Im Folgenden werden diese Unterschiede und Ähnlichkeiten erklärt werden.

Die „Melancholie“ Nalan Xingdes enthält nicht nur die „Melancholie“ im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur, sondern auch diejenige „Melancholie“, die mit der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in China entstandenen „Melancholie“ etwas gemeinsam hat. Diese moderne „Melancholie“ Chinas spiegelt sich in den Werken der Literaten wie Lu Xun 鲁迅, Ding Ling 丁玲 etc. wider und ist in gewissem Grad der modernen Melancholie des Abendlandes ähnlich. Die „Melancholie“ Nalans ist in großem Ausmaß auf seine

Empfindsamkeit und sein Leben voller Leiden zurückzuführen. Alle acht Leiden im Sinne des Buddhismus erlebte Nalan am eigenen Leib und manche von diesen Leiden, zum Beispiel Krankheit, Abschied etc., plagten ihn im Grunde lebenslang. Deshalb hat er einen besonders tiefen Einblick in die Leiden der Menschheit, der in seiner Dichtung guten Ausdruck findet. Er wurde ständig auch von einem Gefühl geplagt, das von Langeweile und Überdruß geprägt war und dessen Grund er nicht kannte. Des Weiteren war er häufig verwirrt und konnte keine Hoffnung sehen. Der Gemütszustand Nalans könnte mit einer seiner eigenen Zeilen zusammengefasst werden: „Ich weiß nicht, welche Sache mich ständig belästigt. Beim Wachen langweile ich mich und wenn ich betrunken bin, geht es mir genauso“ 不知何事萦怀抱。醒也无聊，醉也无聊 (NALAN 2011b: 16; Übers. d. Verf.).

Die Melancholie bei Eichendorff enthält die Elemente Heimweh, Fernweh, Fremdsein und Langeweile, die ein grundlegendes Problem der Moderne sind. Die Menschengruppen bei Eichendorff – Bürgertum & Adel, Philister & Romantiker – bemühen sich sehr, die Langeweile zu überwinden, aber die meisten von ihnen scheitern bei diesem Versuch. Viele Dokumente beweisen, dass Eichendorff selbst als romantischer Dichter auch von der Langeweile und den mit ihr einhergehenden Problemen geplagt wurde. Solche Probleme führen zu Gefühlen wie Verzweiflung, Wahnsinn, Todeslust etc., die in der Dichtung Eichendorffs gut dargestellt werden.

Nalan Xingde ist ein frommer Buddhist und steht unter dem tiefen Einfluss vom Mahayana-Buddhismus, während Eichendorff einen festen katholischen Glauben hat. Ihre eigene Dichtung wird von ihrer jeweils eigenen Religion tief geprägt. Der Unterschied zwischen den beiden Dichtern ist, dass sowohl Nalan als auch das lyrische Ich in seinen Liedern nicht durch den buddhistischen Glauben von den Leiden erlöst werden können, während Eichendorff und seine Gestalten mit dem festen Glauben an Gott dämonischen Verlockungen entgehen sowie Gefühle wie Verzweiflung, Wahnsinn, Verwirrung etc. überwinden können. Ein wichtiges Charakteristikum der Lieder Nalans ist, dass sie einerseits eine starke buddhistische Färbung zeigen und andererseits von bodenloser „Melancholie“ beherrscht werden. Einerseits sehnt sich Nalan nach der neuen Wiedergeburt

im Jenseits, aber andererseits versinkt er in den diesseitigen Leiden und kann sich nicht aus ihnen herauswinden. Er fühlt sich häufig so verzweifelt, dass er der Selbstaufgabe zuneigt und dies kann man in den Gedichtzeilen wie „Meine Seele ist schon tot wie Asche. Mein Gemütszustand ist ähnlich wie derjenige der Mönche, obwohl ich noch Haare trage“ 心灰炆, 有发未全僧 (NALAN 2011b: 343; Übers. d. Verf.), „Die herzförmige Weihrauchspirale ist zur Asche niedergebrannt“ 心字已成灰 (NALAN 2011b: 305; Übers. d. Verf.) ablesen. In den Liedern Nalans dient häufig die kalte, verlassene Szene voller Untergangsstimmung in einem Kloster als Hintergrund, der auf den Gemütszustand des Ichs gut abgestimmt ist sowie seine Trostlosigkeit und innere Leere hervorheben kann. Im Vergleich mit den Liedern Nalans gibt es in der Dichtung Eichendorffs manche Gestalten, die sich angesichts einer Welt, in der das schöne Frühere zerstört worden ist und die von Erstarrung und Langeweile beherrscht wird, wie in der Fremde fühlen und große Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies haben, wo das Schöne blühte. Diese Sehnsucht spiegelt sich häufig in Heimweh wider. Es gibt andere Gestalten, die eine Phantasiewelt bilden und sich der wilden Sehnsucht hingeben, um sich einer erstarrten Welt zu widersetzen, aber unvermeidlich in den Subjektivismus geraten. Der Subjektivist glaubt, dass er in seiner Phantasiewelt, der keine Realität zugrunde liegt, die Selbsterfüllung erreichen kann, deshalb wird er leicht von dem Gefühl der Schwermut ergriffen, wenn die Phantasiewelt schließlich von der harschen Realität zerstört wird. Diese Schwermut kann sich zu Verzweiflung, Wahnsinn und Todeslust entwickeln sowie einen Menschen zerstören. Ein solches Gefühl ist Eichendorff selbst nicht fremd, aber der Grund dafür, dass er nicht wie seine Gestalten, zum Beispiel der „irre Spielmann“ endet, liegt darin, dass sein Glaube ihn gegen Verzweiflung und Wahnsinn wappnet und ihm Hoffnung auf Erfüllung im Jenseits verleiht. Diese rettende Kraft des Glaubens findet sowohl in der Dichtung als auch in den Romanen Eichendorffs guten Ausdruck und spiegelt sich in manchen Gestalten, zum Beispiel in denjenigen in „Heimweh“ oder „Morgengebet“, wider. Besonders erwähnenswert ist der kleine Schatz von Symbolen bei Eichendorff, die sich auf den Ursprung beziehen und eines davon ist das Morgenlicht, das Gottes Gnade symbolisiert. In der Morgenstunde ist der Mensch der Gnade Gottes nah: Dämonische Verlockungen, Phantasien und all die negativen Stimmungen können in diesem Moment durch das Gebet überwunden werden; der Mensch fühlt Freude und gewinnt Zuversicht. Sogar der sich zu

verirren Drohende kann auf den richtigen Weg gebracht werden. Gerade diese aus dem festen Glauben entstehende Zuversicht Eichendorffs steht mit der endlosen Hoffnungslosigkeit und bodenlosen Wehmut Nalan Xingdes in starkem Kontrast.

Sowohl Nalan Xingde als auch Eichendorff erlebten viele Frustrationen und Enttäuschungen, die einen bestimmten Einfluss auf ihre literarischen Werke hatten. Alle acht Leiden im Sinne des Buddhismus wurden von Nalan erfahren: Als Konfuzianer hat er große politische Ambitionen, aber konnte sie nicht erfüllen. Als ein gefühlvoller Mensch musste er lebenslang großen Abschiedsschmerz und tiefe Sehnsucht nach geliebten Menschen erleiden. Außerdem wurde er lebenslang von schweren Krankheiten geplagt. Eichendorff verbrachte eine schöne Kindheit sowie Jugend in seiner Heimat, aber er musste mitansehen, wie die Turbulenzen der Zeit allmählich zum Niedergang der Schicht des Landadels, zu der er gehörte, und zum unwiederbringlichen Verlust seines Familienbesitzes in Lubowitz führten. Diesem Verlust der Welt seiner Kindheit trauert er sein Leben lang nach. Die Beamtenlaufbahn Eichendorffs verlief auch nicht unproblematisch: Er lebte als Katholik in dem protestantischen Norddeutschland wie in der Fremde und das Leben des Verwaltungsbeamten war für ihn sehr langweilig (KORTE 2000: 78). Neben all diesen Enttäuschungen war der Tod seiner Tochter ein schwerer Schlag für ihn. Aber im Vergleich mit Nalan, der unaufhörlich über sein eigenes Schicksal zu klagen scheint, bringt Eichendorff sehr selten eine direkte Klage über die eigene Frustrationen und das eigene Leiden zum Ausdruck: die Zahl solcher Gedichte, zum Beispiel „Auf meines Kindes Tod“, in dem über den frühen Tod seines Kindes gejammert wird, ist gering. Obwohl in diesem Gedicht die große Trauer des Dichters gut beschrieben wird, konzentriert sich der Dichter andererseits darauf, das erlöste Kind im Paradies darzustellen. Es gibt eine friedliche, andächtige Atmosphäre und die Wehmut des Dichters spiegelt sich viel weniger in weinerlichem Jammer als in tiefer Meditation. Dass der Dichter in gewissem Ausmaß von seiner Verzweiflung erlöst wird, spiegelt sich in manchen Zeilen, zum Beispiel „Ich kann nicht sprechen und kann auch nicht weinen, nur singen immer und wieder dann schauen still vor großer, seliger Lust“ (EICHENDORFF 1987: 285). Verglichen mit diesem Gedicht scheinen viele Lieder Nalans, in denen er seiner früh verstorbenen Frau nachtrauert, mit Blut und Tränen geschrieben zu sein. Nalan seufzt nicht nur über das Unglück seiner Frau,

sondern auch über sein tragisches Leben. Er ist so traurig, dass das Leben für ihn keinen Sinn hat und er eher sterben als leben möchte. Man könnte sagen, dass die Wehmut in den Liedern Nalans häufig bestimmten Sachen gilt oder von manchen Landschaften hervorgerufen wird, während die Gedichte Eichendorffs häufig keinen konkreten Sachen oder Landschaften gelten. Des Weiteren stellt Eichendorff im Vergleich mit Nalan Xingde Trauer oder Melancholie häufig aus einer relativ objektiveren Sichtweise dar. Deshalb kann man finden, dass die meisten Lieder Nalans die erste Welt aufweisen, während zahlreiche Gedichte Eichendorffs Elemente des erzählenden Dramas zu enthalten scheinen und die Welt in ihnen sowohl als erste als auch als zweite Welt betrachtet werden kann. Nalan Xingde ist im Grunde völlig seiner „Melancholie“ unterworfen. Verglichen mit ihm wird Eichendorff einerseits von der Melancholie geplagt, andererseits kann er außerhalb von dem stehen, was er fühlt und sieht. Nalan konzentriert sich auf seine eigene „Melancholie“, wird von ihr geplagt, aber kennt häufig den Grund für diese „Melancholie“ nicht. Verglichen mit ihm kommt Eichendorff zu der Erkenntnis, dass die ihn plagende Melancholie auch ein gesellschaftliches Phänomen ist und die Mitglieder verschiedener Gesellschaftsschichten dieses Gefühl auch haben. Er versucht auch, dieses Gefühl durch seinen festen christlichen Glauben zu vertreiben.

Die größte Ähnlichkeit zwischen der Dichtung Nalans und derjenigen Eichendorffs liegt darin, dass beide Dichtungen Jingjie haben, weil sie keinen verdeckenden Schleier haben und durch Echtheit charakterisiert sind. Das heißt, dass die in ihnen dargestellten Gefühle und Landschaften für die Leser so anschaulich und echt sind, dass die Leser die Landschaft mit eigenen Augen sehen und die vermittelten Gefühle deutlich empfinden können. Dies liegt gerade an der hohen literarischen Begabung beider Dichter. Zuerst sind sie beide gut in der Verwendung der Metapher: Bei Nalan Xingde erscheinen häufig die Metaphern, wie Mond, Abendsonne, abgefallene Blumen, Wandelgang etc., die eine eigene spezifische Bedeutung haben und die zusammen die für Nalan charakteristische Welt bilden, während Eichendorff seinen kleinen Schatz von Metaphern wie Wald, Morgenrot, Nacht, Nachtigall, Blumen etc. hat. Trotz guter Verwendung von Metaphern zeigen die Dichtungen beider Dichter die Charakteristika des Volksliedes und beide Dichter benutzen häufig einen direkten Gefühlsausdruck, einen prägnanten Schreibstil sowie eine knappe, schnörkellose Sprache.

Außerdem sind ihre Dichtungen auch dadurch gekennzeichnet, dass in ihnen Landschaft und Gefühl in guter Übereinstimmung miteinander stehen und das Gefühl nur durch die Landschaft, in der verschiedene Farbtöne gut aufeinander abgestimmt sind und die dem Leser oft starke visuelle Effekte bietet, hervorgehoben wird. Nalan und Eichendorff sind Meister der Verwendung von Farben und neigen dazu, dunkle Farben zu benutzen, um eine trübe Stimmung auszudrücken. Das heißt nicht, dass sie das Bunte und Farbige absolut ablehnen. Bei ihnen wird die Wehmut manchmal auch durch den starken Kontrast zwischen hellen und dunklen Farben oder nur durch warme Farbtöne unterstrichen. Dafür stellt das vorher schon diskutierte Gedicht „Der alte Garten“ ein gutes Beispiel dar. Nalan hat auch ein Lied auf die Melodie „Nian Nu Jiao“念奴娇 mit dem Untertitel „Über den verwilderten Garten“废园有感 geschrieben. Der Text lautet:

Rote Blumenblätter stieben auf und der Frühling magert ab.

Warum drängt der Ostwind die Blumen immer, ihre Heimat zu verlassen, ohne ein Wort zu sprechen?

Steine werden von Blumen, an denen der Tau hängt und die wie Rouge aussehen, bedeckt.

Über diese Ansicht spricht die Singdrossel mit wem?

Die Wasserflasche bleibt auf dem Boden des Brunnens mit den von Gräsern bewachsenen Wänden.

Die Haarnadel ist schon vom purpurroten Moos vergraben.

Sperlinge stehen auf dem Seil, an dem die goldene Klingel früher hing.

Die schöne Jugend ist schon vergangen, wie ein Traum,

Und ich verweile hier, um den schönen Traum wieder zu finden.

[...]

Die Abendsonne sinkt allmählich,

Und nur die Stimme des beschädigten Horns könnte meinen tiefsten Kummer ausdrücken.

(NALAN 2011b: 249; Übers. d. Verf.)

片红飞减，甚东风不语、只催漂泊。石上胭脂花上露，谁与画眉商略。碧甃瓶沉，紫钱钗掩，雀踏金铃索。韶华如梦，为寻好梦担阁。[...] 斜阳冉冉，断魂分付残角。

Es gibt viele Ähnlichkeiten zwischen diesem Lied und dem Gedicht „Der alte Garten“ Eichendorffs. Zuerst geht es in beiden Texten um die Diskrepanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Zweitens herrscht in ihnen eine Einsamkeitsstimmung. Die wichtigste Ähnlichkeit ist, dass das Gefühl des Ichs in beiden Texten durch eine feine Landschaftsdarstellung hervorgehoben wird. In „Der alte Garten“ stehen die roten Blumen mit dem verwilderten Garten in starkem Kontrast, wodurch eine einsame, öde Atmosphäre

unterstrichen wird. Die Blumen, zusammen mit dem Springbrunnen, bewahren das Geheimnisvolle aus der Vergangenheit. Durch sie und andere Bestandteile der Landschaft wie die „Frau mit Laute in der Hand“ und der dunkle Hintergrund können die Leser die Verwirrung und Einsamkeit des Ichs nachempfinden. Im Lied Nalans weisen die abfallenden roten Blumen auf die Untergangsstimmung. Wasserflasche, Moos, bedeckte Haarnadel, Brunnen mit von Gräsern bewachsenen Wänden etc. – all diese Symbole spiegeln zusammen eine einsame Stimmung wider und vertiefen das Leitmotiv: Vergänglichkeit des Schönen. Die allmählich sinkende Abendsonne in der letzten Zeile steht in guter Übereinstimmung mit den abfallenden Blumen in der ersten Zeile und dadurch wird eine Untergangsstimmung verstärkt.

In den beiden Texten wird ein prägnanter Schreibstil verwandt. Die Welt im Lied Nalans ist die erste Welt, während die Welt im Gedicht Eichendorffs der ersten oder zweiten Welt zugeordnet werden kann. Die in beiden Texten dargestellten Landschaften sind so echt, dass die Leser das Gefühl haben, dass die Landschaften gerade vor ihren Augen ständen und sie die durch die Landschaften vermittelten Emotionen leicht empfinden können. Deshalb muss man sagen, dass beide Texte Jingjie haben.

Es ist zu betonen, dass man in den Gedichten Eichendorffs, zum Beispiel „Der irre Spielmann“, „Verlorene Liebe“ etc., die Schreie aus Verzweiflung, Wahnsinn und Zorn finden kann, während bei Nalan Xingde solche wilden, kaum zu unterdrückenden Gefühle nicht zu finden sind. In den Liedern Nalans über die „Melancholie“ muss man eher von bedrückter Stimmung und schluchzender Erzählung sprechen und dieser Stil Nalans ist auf den Konfuzianismus, an dem Nalan sich orientiert und der die Unterdrückung des Gefühls fordert, sowie seine Umgebung voller Gefahren und Krisen zurückzuführen. Im Allgemeinen kann man sagen, dass Nalan Xingde und Joseph von Eichendorff gute Darsteller des Gefühls sind. Durch die Dichtungen Nalans über „Melancholie“ und diejenigen Eichendorffs über Melancholie kann man nicht nur ihre inneren Welten erkennen, sondern auch einen Einblick in die Geisteshaltung vieler Menschen ihrer eigenen Zeit bekommen.

5. Schluss

In dieser Arbeit wurde versucht, die Lieder Nalan Xingdes und die Lyrik Eichendorffs hinsichtlich der Welt der Melancholie zu vergleichen. In den ersten beiden Kapiteln wurden die Melancholie im Abendland und die „Melancholie“ in China diskutiert. Da China sich in vielen Bereichen vom Abendland unterscheidet, sind auch die Inhalte des Melancholie-Begriffs im Abendland und in China verschieden.

Die Melancholie des Abendlandes wird von der Verfasserin als ein Seelenzustand betrachtet, der in vielen literarischen Werken des Abendlandes dargestellt worden ist und sich durch die Gefühle wie Langeweile, Überdruß, Interesselosigkeit, innere Erstarrung, Hoffnungslosigkeit, endlose Sehnsucht etc. charakterisiert. Obwohl sie ähnlich wie die Trauer die „Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts“ (FREUD 1999: 431) darstellt, gibt es zwischen ihr und dem traurigen Gefühl einen wesentlichen Unterschied.

Die „Melancholie“ im Sinne der traditionellen chinesischen Kultur ist ein kulturgeprägtes Literaturphänomen, das den Kummer über das imperfekte Vaterland oder Leben widerspiegelt. Beeinflusst vom Konfuzianismus wollten die Intellektuellen im Altertum Chinas das Ziel erreichen, dem Kaiser beratend zur Seite zu stehen, um das Vaterland zu vervollkommen. Aber nur wenige von ihnen konnten sich diesen Wunsch erfüllen. Die meisten von ihnen mussten sich der Realität stellen, dass das Vaterland viele Missstände sowie Krisen hatte, der Kaiser illoyalen Menschen vertraute und die loyalen Beamten keine ihrer Moral sowie Befähigung entsprechende Stellung bekommen konnten. Angesichts dieser Situation sorgten die obengenannten Intellektuellen sich um das Vaterland und das Volk. Diese Sorge ist ein wichtiger Bestandteil der „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur.

Niemand hat ein perfektes Leben und kann alle seine Träume verwirklichen. Man wünscht sich ein glückliches Leben, aber muss Unglück erleiden. Dies stimmt einen traurig. Man sehnt sich danach, für immer leben zu können und danach, dass alle schönen Sachen nicht vergehen würden. Wenn man zu der Erkenntnis kommt, dass der Tod sowie das Altwerden

unvermeidlich und alle schönen Sachen vergänglich sind, dann wird man traurig. Man hofft, dass man sich nicht von der Familie oder der geliebten Person trennen müsste, aber man muss sich manchmal aus verschiedenen Ursachen von solchen nahen Personen verabschieden. In diesem Fall leidet man unter Abschiedsschmerz, Heimweh oder Sehnsucht. Angesichts der historischen Ruinen könnte man auf den Gedanken kommen, dass der Wechsel der Zeit, die Macht und das Schicksal der Menschen nicht von dem Willen der Menschen, sondern von demjenigen des Himmels bestimmt werden, dann steigt Wehmut in einem hoch. Die Frühlings- sowie Herbstblicke vermögen all die obengenannten Gefühle, die wichtige Bestandteile der „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur sind, zu erregen oder zu verstärken. Dies stellt zwei wichtige Motive der chinesischen Dichtung dar: Frühlingmelancholie und Herbstkummer.

Ein anderer wichtiger Bestandteil der „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur ist die träge „Melancholie“, die ihren Ursprung in der Zeit der Fünf-Dynastien findet und eine subtile sowie schwer fassbare Stimmung ist. Dieses Gefühl entstand nur in der Schicht der Gelehrtenbeamten oder der kultivierten Aristokraten, die viel Muße und Freizeit hatten und hat eine für die Gelehrtenbeamten spezifische „melancholische“ Färbung. Die träge „Melancholie“ scheint ein Gefühl ohne Ursache zu sein, aber die Ursache versteckt sich tatsächlich in der Erinnerung (KUBIN 2015: 247). Während die Aristokraten Muße und wohlhabendes Leben genossen, kamen sie zu der Erkenntnis, dass sich alles, was sie hatten, verändern würde. Diese Erkenntnis stimmte sie traurig.

Im Allgemeinen kann man sagen, dass Kummer und Trauer das Wesen der „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur bilden. Die Menschen wollen all die ersehnten Sachen erhalten, aber können sich diesen Wunsch nicht erfüllen, daraufhin fühlen sie sich traurig. Wenn das Vaterland stark sowie ohne Missstände wäre und die Interessen des Volkes völlig gewahrt werden könnten; wenn man für immer leben und glücklich sein könnte; wenn die schönen Sachen unvergänglich wären und sich nicht verändern würden; wenn man für immer mit den geliebten Menschen zusammen sein könnte, dann würde man keine „Melancholie“ empfinden. Man kann feststellen, dass die „Melancholie“ im Sinne der

chinesischen traditionellen Kultur fast keine Ähnlichkeit mit der Melancholie des Abendlandes hat.

Besonderes Augenmerk sollte auf die „Melancholie“ gerichtet werden, die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in China entstanden ist. Diese „Melancholie“ hat mit der modernen Melancholie des Abendlandes manche Ähnlichkeiten und ist dadurch geprägt, dass man keinen Ausweg sehen kann und Trostlosigkeit, innere Leere sowie Überdruß empfindet. Da China und das Abendland hinsichtlich der Kultur, der Geschichte etc. unterschiedlich sind, kann man auch nicht ohne weiteres sagen, dass die Ursachen sowie der Inhalt der modernen „Melancholie“ Chinas und der modernen Melancholie des Abendlandes gleich sind.

In dem dritten Kapitel wird auf Jingjie 境界 als einen der wichtigsten Begriffe der chinesischen traditionellen Poetik eingegangen. Zuerst wird der Entstehungsprozess dieses Begriffs erklärt. Dann wird die Jingjie-Theorie, die von Wang Guowei 王国维 aufgestellt und systematisch für die Praxis der Dichtungskritik benutzt wurde, analysiert. Einerseits wurzelt der Jingjie-Begriff Wang Guoweis in den Theorien der traditionellen chinesischen Poetik, andererseits liegt ihm die Philosophie des Abendlandes zugrunde. Unter den Philosophen des Abendlandes ist Schopenhauer im Grunde derjenige, der den größten Einfluss auf die Jingjie-Theorie Wangs genommen hat. Aufgrund aller obengenannten Theorien stellt Wang Guowei Begriffe wie ich-hafte Welt 有我之境 und ich-lose Welt 无我之境, kreative Welt 造境 und deskriptive Welt 写境 auf. Die Jingjie-Theorie Wang Guoweis ist von bahnbrechender Bedeutung, weil sie nicht nur die Sublimierung, sondern auch eine große Weiterentwicklung der traditionellen chinesischen Poetik ist und einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Literaturtheorie Chinas nimmt. Es ist festzustellen, dass die Begriffe Ge 隔 (verdeckenden Schleier zu haben), Bu Ge 不隔 (keinen verdeckenden Schleier zu haben) und Echtheit 真 die Kernpunkte der Jingjie-Theorie darstellen. Der Dichter muss echtes Gefühl und hohe literarische Begabung haben, um den Lesern dieses Gefühl so anschaulich wie möglich zu vermitteln, so dass die Leser die dargestellte Landschaft mit eigenen Augen sehen und das echte Gefühl des Dichters deutlich empfinden können. Nur so kann man erst von Bu Ge sprechen, sonst ist von dem Begriff Ge die Rede, der für Unanschaulichkeit, Obskurität

und Mittelbarkeit steht. Aufgrund der Theorie Wang Guowei stellt James Liu seine eigene Jingjie-Theorie auf, die auch einen großen Beitrag zu der Entwicklung der Literaturtheorie Chinas geleistet hat. Gestützt auf die Theorie Wang Guowei von ich-hafter Welt und ich-loser Welt wird die Welt bei James Liu in drei Kategorien unterteilt und diese Unterteilungsweise der Welt dient als ein Anhaltspunkt für Kapitel 4 dieser Arbeit.

In dem vierten Kapitel werden die Lieder Nalans und die Lyrik Eichendorffs analysiert und miteinander verglichen. Um einen tieferen Einblick in die Lieder Nalans zu bekommen, wird zuerst seine Gedankenwelt untersucht. Nalan steht unter den Einflüssen von Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus. Er ist ein frommer Buddhist, aber im Wesentlichen ein Konfuzianer. Die literarischen Theorien Nalans werden auch von den Kritikern späterer Zeiten hochgeschätzt. Er hält das Lied und das Gedicht für ebenbürtig hinsichtlich des Gefühlsausdrucks. Nalan meint, dass das Lied großen Wert auf den Gefühlsausdruck legen und den Ausdruck der Sorgen in den Mittelpunkt stellen sollte. Nach ihm muss der Dichter von den Vorzügen anderer Dichter lernen, statt diese Dichter ohne Weiteres nachzuahmen oder am Althergebrachten festzuhalten und der Dichter sollte Metapher und Anspielung angemessen verwenden, ohne die Natürlichkeit der Sprache und die Echtheit des Gefühls zu verlieren. Des Weiteren sind für Nalan die Form und der Inhalt des Liedes gleich wichtig. Man kann sagen, dass die literarischen Theorien Nalans in gewissem Ausmaß der Jingjie-Theorie Wang Guowei entsprechen.

Durch den Vergleich zwischen den Liedern Nalans und der Lyrik Eichendorffs hinsichtlich der Welt der Melancholie kann man feststellen, dass es sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede zwischen ihnen gibt. Eine der wichtigsten Ähnlichkeiten ist, dass die „Melancholie“ Nalans und die Melancholie Eichendorffs das Element Langeweile aufweisen. Es ist zweifellos, dass die Langeweile in den Dichtungen Eichendorffs in großem Ausmaß die Widerspiegelung der Geisteshaltung seiner Zeit ist. Aber bis heute fehlen Dokumente, die beweisen könnten, dass die Langeweile Nalans mit seiner Zeit in Verbindung steht, obwohl die Zeit Eichendorffs und diejenige Nalans, wie in der Einleitung schon erwähnt, manche Ähnlichkeiten aufweisen. Man kann nur feststellen, dass es in den Werken mancher

Zeitgenossen Nalan Xingdes Gefühle wie Überdross, Hoffnungslosigkeit etc., die sich auch in seinen Liedern finden, gibt. Deshalb kann die Verfasserin die Frage, ob die Langeweile Nalan Xingdes auch eine Widerspiegelung der Geisteshaltung seiner Zeit ist, nur offenlassen. Nach Kubin wirft das Leiden Nalans „einen Schatten auf die chinesische Literatur des 20. Jhdts. voraus, die dem Gefühl und der Melancholie einen breiten Raum widmet“ (KUBIN 2000: 273). Die von Nalan dargestellten Gefühle wie Langeweile, Überdross, Trostlosigkeit etc. stellen auch wichtige Bestandteile der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in China entstandenen „Melancholie“ dar. Die Protagonisten in den Dichtungen Eichendorffs werden von Überdross, Langeweile, innerer Erstarrung etc. heimgesucht und fühlen sich auch entfremdet. Um diese Gefühle zu überwinden, geraten manche von ihnen in den Subjektivismus: Sie werden von der eigenen Phantasie verlockt oder geben sich der sinnlichen Leidenschaft hin. Es gibt auch manche Protagonisten, die sich ständig nach der Heimat, nach den alten schönen Zeiten oder aber auch nach der Ferne sehnen. Es gibt auch diejenigen, die sowohl Heimweh als auch Fernweh erleiden. Wenn sie daheim sind, wollen sie in die Ferne reisen, aber in der Ferne haben sie auch ein starkes Heimweh. Diese Sehnsüchte gehen weit über das traurige Gefühl hinaus und stellen eine Lebenseinstellung und einen Seelenzustand dar. All die obengenannten Gefühle stellen die Themen, über die Eichendorff lebenslang schrieb, und die wichtigsten Bestandteile seiner Melancholie dar. In vielen Liedern Nalans geht es nicht nur um die Trauer über die vorher erwähnten Leiden des menschlichen Lebens, sondern auch um Gefühle wie Langeweile, Überdross etc., die im Text ohne Ursachen zu sein scheinen. Die Lieder Nalans enthalten einerseits die „Melancholie“ im Sinne der chinesischen traditionellen Kultur, andererseits könnten sie die „Melancholie“ enthalten, die der obengenannten modernen „Melancholie“ Chinas ähnlich ist. Beruhend auf den Theorien Freuds vermutet die Verfasserin, dass es auch die Möglichkeit gibt, dass die Trauer Nalans so schwer ist, dass sich bei ihm, der „unter den Verdacht einer krankhaften Disposition“ (FREUD 1999: 429) gesetzt werden könnte, „an Stelle der Trauer eine Melancholie“ (FREUD 1999: 429) zeigt, die sich in seinen Liedern widerspiegelt. Aus den Werken Nalans und seiner Selbsteinschätzung schließt man, dass er empfindsam veranlagt war. Die Verfasserin vermutet, dass diese Empfindsamkeit, die nach Kant ein männliches Gefühl ist und dem starken Menschen gehört, möglicherweise dazu führte, dass er im Vergleich zu anderen Menschen leichter von der

„Melancholie“ heimgesucht werden konnte. Sowohl bei Nalan als auch bei Eichendorff spielt die Trauer über verschiedene unglückliche Ereignisse eine wichtige Rolle. Nalan trauert zum Beispiel lebenslang seiner verstorbenen Frau nach, Eichendorff dem Verlust der Welt seiner Kindheit. Schopenhauer hat festgestellt:

Einen sehr edlen Charakter denken wir uns immer mit einem gewissen Anstrich stiller Trauer, die nichts weniger ist, als beständige Verdrießlichkeit über die täglichen Widerwärtigkeit (eine solche wäre ein unedler Zug und ließe böse Gesinnung fürchten); sondern ein aus der Erkenntniß hervorgegangenes Bewußtseyn der Nichtigkeit aller Güter und des Leidens alles Lebens, nicht des eigenen allein. Doch kann solche Erkenntniß durch selbsterfahrenes Leiden zuerst erweckt seyn, besonders durch ein einziges großes. (SCHOPENHAUER 1977: 489 – 490)

Nalan und Eichendorff werden von ihren jeweiligen Freunden für moralisch hochstehend gehalten. Die Verfasserin nimmt an, dass der Charakter der beiden Dichter auch einen gewissen obengenannten „Anstrich stiller Trauer“ aufzuweisen hatte.

Die Lieder Nalans und die Lyrik Eichendorffs weisen Charakteristika des Volksliedes auf und sind von der eigenen Religion beider Dichter geprägt. Beide Dichter sind gut in der Verwendung von literarischen Techniken, zum Beispiel Metaphorik, und ihre Dichtungen haben Jingjie aufzuweisen, weil in ihnen den Lesern das Gefühl so anschaulich wie möglich vermittelt wird, so dass die Leser die „Melancholie“ Nalans und die Melancholie Eichendorffs deutlich empfinden können. Mit anderen Worten: Ihre Dichtungen haben keinen verdeckenden Schleier 不隔.

Ein Unterschied zwischen den Dichtungen Nalans und Eichendorffs liegt darin, dass es in den Gedichten Eichendorffs manchmal die Schreie von Zorn, Wahnsinn und Todeslust gibt, während diese wilden Gefühle bei Nalan nicht zu finden sind, weil der Konfuzianismus, dem Nalan sowie seine Zeitgenossen folgten, und seine Lebensumgebung voller Gefahren und Krisen die Unterdrückung der Gefühle verlangten. Des Weiteren lamentiert Nalan häufig über sein eigenes Schicksal, während Eichendorff sehr selten über konkrete persönliche unglückliche Ereignisse jammert.

Der größte Unterschied zwischen den Dichtungen Nalans über „Melancholie“ und denjenigen Eichendorffs über Melancholie ist, dass bei Nalan das Lyrische Ich nicht von der „Melancholie“ erlöst werden kann, obwohl Nalan selbst ein frommer Buddhist ist, während viele Gestalten in den Gedichten Eichendorffs durch den festen Glauben an Gott erlöst werden, nachdem sie die schwere Melancholie einschließlich Verzweiflung, Wahnsinn, Todeslust etc. erlebt haben. Strenzke vermutet, dass Eichendorff möglicherweise diejenigen, die festen christlichen Glauben haben und „das Leben mit einem Sinn erfüllt sehen“, für nicht von der Langeweile bedroht hält (STRENTZKE 1973: 19). Carpenter vermutet, dass Nalan vielleicht in gewissem Grad vom Schamanismus beeinflusst gewesen sei, an den die früheren Manjuren glaubten und der durch die Trance und die Reise der Seele nach dem mysteriösen Reich charakterisiert wird (CARPENTER 1983: 104), weil der Qing-Kaiserhof den Lamaismus unterstützte. Der Lamaismus enthält sowohl die Elemente des animistischen Schamanismus als auch diejenigen des Mahayana-Buddhismus und die ersteren sind zahlreicher vorhanden als die letzteren (CARPENTER 1983: 104). Nach Carpenter gäbe es noch etwas Unchinesisches in der Seele Nalans, da sie in gewissem Ausmaß von der nomadischen Nation aus dem Norden Chinas geprägt worden sei. Die Verfasserin lässt die Frage offen, ob die obengenannten Faktoren damit in Verbindung stehen, dass Nalan nicht durch den Mahayana-Buddhismus von seiner „Melancholie“ erlöst werden kann.

6. Literaturverzeichnis

ANTON, Herbert (1985): „Geist des Spinozismus“ in Eichendorffs „Taugenichts“. In: POTT, Hans-Georg (Hg.): *Eichendorff und die Spätromantik*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh. S. 13 – 26.

BORMANN, Alexander von (2011): Utopie und Verzweiflung. In: SAUTERMEISTER, Gert (Hg.): *Gedichte von Joseph von Eichendorff*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 18 – 32.

BRODE, Hanspeter (1994): Einsamkeit, ganz gegenwärtig. In: REICH-RANICKI, Marcel (Hg.): *1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Bd. 3. Frankfurt / Leipzig: Insel-Taschenbuch, S. 294 – 296.

BURDORF, Dieter/ Christoph FASBERDER / Burkhard MOENNIGHOFF (Hg.) (2007): *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart & Weimar: Verlag J. B. Metzler.

CAO, Xueqing (2006): *Honglouloumeng* 红楼梦 [Traum der roten Kammer]. Übersetzt von Rainer Schwarz. Berlin & Bochum & Dülmen & London & Paris: Europäischer Universitätsverlag.

CAO, Xueqing 曹雪芹(1997): *Honglouloumeng* 红楼梦 [Traum der roten Kammer]. Beijing 北京: People's Literature Publishing House 人民文学出版社.

CARPENTER, Bruce (1983): Drinking Water: Lyric Songs of the seventeenth Century Manchu Poet Na-Lan Hsing-te. In: Kommission für die Sammlung der Protokolle der Universität Tezukayama 帝冢山大學紀要委員會 (Hg.): *Protokolle der Universität Tezukayama* 帝冢山大學紀要. Bd. 20. Higashiōsaka 东大阪市: Meibundo Industry Co., Ltd. 明文堂工業株式會社, S. 100 – 137.

Chuci 楚辭, JIN, Kaicheng 金开诚 (Kommentar) (1985): *Chuci xuanzhu* 楚辭选注

[Ausgewählte und kommentierte „Lieder des Südens“]. Beijing 北京: Beijing Publishing House 北京出版社.

DAO, Ji 道濟 (1962): *Shi Tao Huayulu* 石濤畫語錄 [Gespräche Shi Taos über Malerei]. Beijing 北京: People's Fine Arts Publishing Hous 人民美術出版社.

DEBON, Günther (1962): *Ts'ang-Lang's Gespräche über die Dichtung*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

DONATH, Andreas (1965): *Chinesische Gedichte aus drei Jahrtausenden*. Hamburg: Fischer Bücherei KG.

DUDEN (1999): *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bd. 6. Mannheim & Leipzig & Wien & Zürich: Dudenverlag.

DUDEN (1999): *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bd. 8. Mannheim & Leipzig & Wien & Zürich: Dudenverlag.

EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser), FRÜHWALD, Wolfgang / Brigitte SCHILLBACH / Hartwig SCHULTZ (Hg.) (1987): *Werke*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser) (1990): *Die geistliche Poesie in Deutschland*. In: EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser), FRÜHWALD, Wolfgang / Brigitte SCHILLBACH / Hartwig SCHULTZ (Hg.): *Werke*. Bd. 6. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser), KUNISCH, Hermann / Helmut KOOPMANN (Hg.) (1993): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Bd. I / 1. Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer.

EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser), KUNISCH, Hermann / Helmut KOOPMANN (Hg.) (1997): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Bd. I / 3. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser), KUNISCH, Hermann / Helmut KOOPMANN (Hg.) (1984): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Bd. III. Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer.

EICHENDORFF, von Joseph (Verfasser), KUNISCH, Hermann / Helmut KOOPMANN (Hg.) (1998): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Bd. V / 4. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

EICHENDORFF, Joseph von (Verfasser), KUNISCH, Hermann / Helmut KOOPMANN (Hg.) (1992): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Bd. XII. Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer.

FENICHEL, Otto (1967): *Perversionen, Psychosen, Charakterstörungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

FREUD, Sigmund (1999): *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

GIMM, Martin (1984): *Die Literatur der Manjuren*. In: DEBON, Günter (Hg.): *Ostasiatische Literaturen*. Wiesbaden: Aula-Verlag, S. 193 – 216.

GRIMM, Jacob / Wilhelm GRIMM (1984): *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

GRIMM, Jacob / Wilhelm GRIMM (1984): *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 15. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

HACKMANN, Heinrich (1951): *Erklärendes Wörterbuch zum chinesischen Buddhismus*. Leiden: E. J. Brill.

HE, Wenhuan 何文煥 (Hg.) (1981): *Lidai Shihua* 歷代詩話 [Gespräche in allen Dynastien über Dichtungen]. Beijing 北京: Zhonghua Book Company 中華書局.

HODOUS, Lewis / William Edward SOOTHILL (1937): *A dictionary of Chinese buddhist terms*. London: Kegan Paul Trench, Trubner & Co. Ltd.

HUMMEL, William Arthur (1943): *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*. Washington: United States Government Office.

KAHN, Charlotte (1932): *Die Melancholie in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

KANT, Immanuel (Verfasser), ROSENKRANZ, Karl / Friedrich Wilhelm SCHUBERT (Hg.) (1838): *Immanuel Kants sämtliche Werke*. Bd. 4. Leipzig: Leopold Voss.

KANT, Immanuel (Verfasser), ROSENKRANZ, Karl / Friedrich Wilhelm SCHUBERT (Hg.) (1838): *Immanuel Kants sämtliche Werke*. Bd. 7 (zweite Abteilung). Leipzig: Leopold Voss.

KLESSMANN, Eckart (1994): Irdischer Spiegel. In: REICH-RANICKI, Marcel (Hg.): *1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Bd. 3. Frankfurt / Leipzig: Insel- Taschenbuch, S. 302 – 303.

KLESSMANN, Eckart (1994): Stunde der Anfechtung. In: REICH-RANICKI, Marcel (Hg.): *1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Bd. 3. Frankfurt / Leipzig: Insel- Taschenbuch, S. 318 – 320.

KLIBANSKI, Raymond / Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL (1992): *Saturn und Melancholie*.
Übersetzt von Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

KOGELSCHATZ, Hermann (1986): *Wang Kuo-Wei und Schopenhauer: Eine philosophische
Begegnung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH.

KOOPMANN, Helmut (2011): Ewige Fremde, ewige Rückkehr. In: SAUTERMEISTER,
Gert (Hg.): *Gedichte von Joseph von Eichendorff*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 48 – 60.

KORTE, Hermann (2000): *Joseph von Eichendorff*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

KRÄTTLI, Anton (1949): *Die Farben in der Lyrik der Goethezeit*. Aarau:
Druckereigenossenschaft.

KUANG, Zhouyi 况周頤 / WANG, Guowei 王國維 (Verfasser), XU, Diaofu 徐調孚 (Hg.)
(1960): *Huifeng Cihua 蕙風詞話* [Gespräche Huifengs über Lieder] & *Renjian Cihua 人間詞
話* [Gspräche über Lieder in der menschlichen Welt]. Beijing: People's Literature Publishing
House 人民文學出版社.

KUBIN, Wolfgang (1976): *Das Lyrische Werk des Tu Mu (803 – 852)*. Wiesbaden: Otto
Harrassowitz.

KUBIN, Wolfgang (1985): *Der Durchsichtige Berg: Die Entwicklung der Naturanschauung
in der chinesischen Literatur*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH.

KUBIN, Wolfgang (2000): Von des Lebens Schmacklosigkeit: Bemerkungen zu Nalan
Xingde. In: BIEG, Lutz / Erling MENDE / Martina SIEBERT (Hg.): *Ad Seres et Tungusos*.
Wiesbaden: Otto Harrassowitz, S. 267–274.

KUBIN, Wolfgang (2001): Introduction. In: KUBIN, Wolfgang (Hg.): *Symbols of Anguisch:*

In Search of Melancholy in China. Bern: Peter Lang AG, S. 7–16.

KUBIN, Wolfgang (2002): *Chinesische Dichtkunst: Von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. München: K. G. Sauer Verlag GmbH.

KUBIN, Wolfgang (2006): What does it mean to feel ‘Melancholic’ in Imperial China? In: SANTANGELO, Paolo / Donatella Guida (Hg.): *Love, Hatred, and other Passions*. Leiden & Boston: Brill, S. 81–90.

KUBIN, Wolfgang (2015): ‘Chase Away Ten Thousand Years of Sadness!’ Towards the Problem of ‘Melancholy’ in Chinese Middle Ages. In: BLAMBERGER, Günter / Sidonie KELLER / Tanja KLEMM / Jan SÖFFNER (Hg.): *Sind alle Denker traurig*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 239 – 251.

KUNISCH, Hermann / Helmut KOOPMANN (Hg.) (1994): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Bd. I / 2. Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer.

LEPENIES, Wolf (1998): *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

LI, Duo 李铎 (2001): Wang Guowei de Jingjie yu Yijing Lun 王国维的境界与意境论 [Wang Guowei's Theorie über Welt und Idee & Wirklichkeit]. In: *Journal of South China Normal University* 华南师范大学学报, 4, S. 51–59.

LI, Duo 李铎 (2004): Lun Wang Guowei „Renjian Cihua“ zhong yu Jingjieshuo xiangguan de jige gainian 论王国维《人间词话》中与境界说相关的几个概念 [Über einige Begriffe hinsichtlich der Welt-Theorie in „Renjian Cihua“]. In: *Journal of Nanjing University of Science and Technology* 南京理工大学学报 17, 4, S. 14–19.

LI, Zehou 李泽厚 (1981): *Mei de licheng* 美的历程 [Geschichte der Schönheit]. Beijing 北

京: Cultural Relics Press 文物出版社.

LINDEMANN, Klaus (1985): „Deutsches Panier, das rauschend wallt“ – Der Wald in Eichendorffs patriotischen Gedichten im Kontext der Lyrik der Befreiungskriege. In: POTT, Hans-Georg (Hg.): *Eichendorff und die Spätromantik*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh. S. 91 – 132.

LIU, Dehong 刘德鸿 (1997): *Qingchu xueren diyi – Nalan Xingde yanjiu* 清初学人第一纳兰性德研究 [Forschung über Nalan Xingde als den ersten hervorragenden Gelehrten der Frühen Qing-Dynastie]. Beijing 北京: China Social Sciences Press 中国社会科学出版社.

LIU, An 劉安 (Verfasser), HE, Ning 何寧 (Kommentar) (1998): *Huainanzi Ji shi* 淮南子集釋 [Kommentiertes Werk vom Prinzen Huainan]. Bd. 2. Beijing 北京: Zhonghua Book Company 中華書局.

LIU, James (1956): Three Worlds in Chinese Poetry. In: *Journal of Oriental Studies*. Hongkong: Hongkong University Press, S. 278 – 290.

LIU, James (1962): *The Art of Chinese Poetry*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

LOQUAI, Franz (1984): *Künstler und Melancholie in der Romantik*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH.

LU, Zhaolin 盧照鄰 (Verfasser), LI, Yunyi 李雲逸 (Kommentar) (1998): *Lu Zhaolin Ji jiaozhu* 盧照鄰集校注 [Korrigiertes und Kommentiertes Werk Lu Zhaolins]. Beijing 北京: Zhonghua Book Company 中華書局.

MENG, Ke 孟軻 (Verfasser), YANG, Bojun 楊伯峻 (Übersetzung und Kommentar) (1960): *Mengzi yizhu* 孟子譯註 [Übersetzter und kommentierter „Menzius“]. Shang Hai 上海:

Zhonghua Book Company 中華書局.

MÖBUS, Gerhard (1960): *Der andere Eichendorff*. Osnabrück: Verlag A. Fromm.

NALAN, Xingde 纳兰性德 / HUANG, Tianji 黄天骥 (1984): *Nalan Xingde yu ta de ci* 纳兰性德与他的词 [Nalan Xingde und seine Lieddichtung]. Guangzhou 广州: Guangdong People's Publishing House 广东人民出版社.

NALAN, Xingde 纳兰性德 (Verfasser), MA, Qiuli 马迺骝 / KOU, Zongji 寇宗基 (Kommentar) (1988): *Nalan Chengde shiji shilun jianzhu* 纳兰成德诗集诗论笺注 [Kommentierte Gedichtsammlung und Lyriktheorie Nalan Chengdes]. Taiyuan 太原: Shanxi People's Publishing House 山西人民出版社.

NALAN, Xingde 納蘭性德 / SHENG, Dongling 盛冬鈴 (1986): *Nalan Xingde cixuan* 納蘭性德詞選 [Ausgewählte Lieder Nalan Xingdes]. Honkong: Joint Publishing Co. (HK) 三聯書社香港分店.

NALAN, Xingde 纳兰性德 (Verfasser), ZHANG, Bingshu 张秉戍 (Kommentar) (1996): *Nalanci jianzhu* 纳兰词笺注 [Kommentierte Lieder NalanXingdes]. Beijing 北京: Beijing Publishing House 北京出版社.

NALAN, Xingde 納蘭性德 (2008): *Tongzhitang Ji* 通志堂集 [Gesamtwerk Nalan Xingdes]. Shanghai 上海: East China Normal University Press 華東師範大學出版社.

NALAN, Xingde 纳兰性德 (Verfasser), ZHANG, Bingshu 张秉戍 (Kommentar) (2011): *Nalan Xingde Ci xinshi jiping* 纳兰性德词新释辑评 [Neu edierte und kommentierte Lieder NalanXingdes]. Beijing 北京: China Bookstore 中国书店.

NALAN, Xingde 纳兰性德 (Verfasser), ZHAO, Xiuting 赵秀亭 / FENG, Tongyi 冯统一 (Kommentar) (2011): *Yinshuici jianjiao* 饮水词笺校 [Kommentierte Sammlung der Lieder

NalanXingdes]. Beijing 北京: Zhonghua Book Company 中华书局.

NESBEDA, Werner (1991): *Schwermut und Lyrik: Studien zur deutschen Romantik*. München: o.V. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München.

NYANATILOKA (1953): *Buddhistisches Wörterbuch*. Konstanz: Verlag Christiani.

PANG, Zuxue 庞祖雪 (2012): *Nalan Xingde Ci de yanse ciyu yanjiu* 纳兰性德词的颜色词语研究 [Über die Farben-Wörter in den Liedern Nalan Xingdes]. Shaanxi 陕西: Nicht-publizierte Arbeit zur Erlangung des Mastergrades der Literatur an der Shaanxi Normal University 陕西师范大学硕士学位论文.

PETER, Klaus (2011): Utopie und Verzweiflung. In: SAUTERMEISTER, Gert (Hg.): *Gedichte von Joseph von Eichendorff*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 74 – 86.

POTT, Hans-Georg (Hg.) (1985): Vorwort. In: SCHÖNIGH, Ferdinand (Hg.): *Eichendorff und die Spätromantik*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh. S. 7 – 12.

QIAN, Jianping 钱建平 (2000): Rejian Cihua Jingjieshuo xinlun 人间词话境界说新论 [Neue Arbeit über die Jingjie-Theorie in „Renjian Cihua“]. In: *Journal of Shanghai Teacher's University* 上海师范大学学报, 4, S. 55–65.

Quansongci 全宋词, Tang, Guizhang 唐圭璋 (Hg.) (1965): *Quansongci* 全宋词 [Gesamtausgabe der Gedichte der Song-Dynastie]. Beijing 北京: Zhonghua Book Company 中华书局.

Quantangshi 全唐诗, ZHONGHUA SHUJU BIANJIBU 中华书局编辑部 [Redaktion der Zhonghua Book Company] (Hg.) (1999): *Quantangshi* 全唐诗 [Gesamtausgabe der Gedichte der Tang-Dynastie]. Beijing 北京: Zhonghua Book Company 中华书局.

RICKETT, Adele (1977): Wang Kuo-wei's Jen-chien Tz'u-hua: *a study in Chinese literary criticism*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

RITTER, Joachim / Karlfried GÜNTER (Hg.) (1972): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

RITTER, Joachim / Karlfried GÜNTER (Hg.) (1980): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

RITTER, Joachim / Karlfried GÜNTER (Hg.) (1992): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

RITTER, Joachim / Karlfried GÜNTER / Gottfried GABRIEL (Hg.) (2004): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 12. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

SAUTERMEISTER, Gert (2011): Von verlockender Selbstpreisgabe zur Gattenliebe. In: SAUTERMEISTER, Gert (Hg.): *Gedichte von Joseph von Eichendorff*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 89 – 106.

Shijing 诗经, JIANG, Lifu 蒋立甫 (1986): *Shijing xuanzhu* 诗经选注 [Ausgewähltes und kommentiertes „Buch der Lieder“]. Beijing 北京: Beijing Publishing House 北京出版社.

SCHMITZ-EMANS, Monika (2009): *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

SCHNEIDER, Reinhold (1948): *Schwermut und Zuversicht*. Heidelberg: F. H. Kerle Verlag.

SCHOPENHAUER, Arthur (1977): *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Bd. 1. Zürich: Diogenes Verlag AG.

SCHWARZ, Egon (2011): Seelische Gezeiten des Ich. Depression und Manie. In: SAUTERMEISTER, Gert (Hg.): *Gedichte von Joseph von Eichendorff*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 62 – 71.

SHENG, Dongling 盛冬铃 (1986): Nalan Xingde de cilun ji qi cizuo 纳兰性德的词论及其词作 [Über die Theorie Nalan Xingdes über das Lied und seine Lieder]. In: *Academic Journal of Jinyang* 晋阳学刊, 6, S. 79–85.

SHENG, Dongling 盛冬铃 (1986): Qingchu diyi ciren Nalan Xingde 清初第一词人纳兰性德 [Der erste hervorragende Lieddichter der Qing-Dynastie]. In : NALAN, Xingde 纳兰性德, SHENG, Dongling 盛冬铃: *Nalan Xingde cixuan* 纳兰性德词选 [Ausgewählte Lieder Nalan Xingdes]. Hongkong: Joint Publishing Co. (HK)三联书社香港分店, S. 3 – 23.

STIFTUNG HAUS OBERSCHLESISIEN / RATINGEN-HÖSEL /
LANDSCHAFTSVERBAND RHEINLAND / RHEINISCHES MUSEUMSAMT /
EICHENDORFF-GESELLSCHAFT / RATINGEN-HÖSEL (Hg.) (1983): *Joseph von Eichendorff (1788 - 1857); Leben-Werk-Wirkung*. Köln: Rheinland-Verlag, Dülmen: Verlag Laumann.

STRENZKE, Günter (1973): *Die Problematik der Langweile bei Joseph von Eichendorff*. Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag.

SUN, Kangyi 孫康宜 (1995): Shuo chou: lun chou de Cijing yu meigan 說愁: 論愁的詞境與美感 [Über die Welt sowie Schönheit der Melancholie in Liedern]. In: *Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosophy* 中國文哲研究通訊 5, 1, S. 93–95.

TAN, Xinhong 譚新紅 (2009): *Qing cihua kaoshu* 清詞話考述 [Kommentare zu den Gesprächen in der Qing-Dynastie über Lieder]. Wuhan 武漢: Wuhan University Press 武漢大學出版社.

TANG, Gaocai 汤高才 (Hg.) (1998): *Han Wei Liuchao Shi Jianshang Cidian* 汉魏六朝诗鉴赏辞典 [Lexikon zum Verständnis für Gedichte der Han-, Wie, und Sechs-Dynastien]. Shanghai 上海: Shanghai Lexicographical Publishing House 上海辞书出版社.

TANG, Gaocai 汤高才 (Hg.) (1999): *Tang Song Ci Jianshang Cidian* 唐宋词鉴赏辞典 [Lexikon zum Verständnis für Lieder der Tang- sowie Dynastien]. Shanghai 上海: Shanghai Lexicographical Publishing House 上海辞书出版社.

VALK, Thorsten (2002): *Melancholie im Werk Goethes*. Tübingen: Gulde-Druck GmbH

VANDENABEELE, Bart (2014): Schopenhauer on Aesthetic Contemplation (W I §§ 30 – 42). In: HALLICH, Oliver / KOßLER, Matthias (Hg.): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, S. 101 – 117.

WANG, Fuzhi 王夫之 (Verfasser), DAI, Hongsen 戴鴻森 (Kommentar) (1981): *Jiangzhai Shihua jianzhu* 姜齋詩話箋注 [Kommentierte „Gespräche Jiangzhais über Dichtungen“]. Beijing 北京: People's Literature Publishing House 人民文學出版社.

WANG, Guowei 王国维 (1997): *Honglouloumeng pinglun* 红楼梦评论 [Kritik über „Traum der roten Kammer“]. In: YAO, Ganming 姚淦铭 / WANG, Yan 王燕 (Hg.): *Wang Guowei wenji* 王国维文集 [Gesammelte Werke Wang Guoweis]. Bd. 1. Beijing 北京: China Literature and History Publishing House 中国文史出版社, S. 1 – 23.

WANG, Guowei 王国维 (1997): *Kongzi zhi Meiyu Zhuyi* 孔子之美育主义 [Konfuzius' Lehre über ästhetische Erziehung]. In: YAO, Ganming 姚淦铭 / WANG, Yan 王燕(Hg.): *Wang Guowei Wenji* 王国维文集 [Gesammelte Werke Wang Guoweis]. Bd. 3. Beijing 北京: China Literature and History Publishing House 中国文史出版社, S. 155 – 158.

WANG, Guowei 王国维 (1997): *Lun xin xueyu zhi shuru* 论新学语之输入 [Über die

Einführung der neuen akademischen Termini]. In: YAO, Ganming 姚淦铭 / WANG, Yan 王燕 (Hg.): *Wang Guowei Wenji* 王国维文集 [Gesammelte Werke Wang Guoweis]. Bd. 3. Beijing 北京: China Literature and History Publishing House 中国文史出版社. S. 40–43.

WANG, Guowei 王国维 (1997): Schopenhauer yu Nietzsche 叔本华与尼采 [Schopenhauer und Nietzsche]. In: YAO, Ganming 姚淦铭 / WANG, Yan 王燕 (Hg.): *Wang Guowei Wenji* 王国维文集 [Gesammelte Werke Wang Guoweis]. Bd. 3. Beijing 北京: China Literature and History Publishing House 中国文史出版社. S. 343 – 355.

WANG, Guowei 王国维 (2004): *Renjian Cihua* 人间词话 [Gspräche über Lieder in der menschlichen Welt]. Shanghai 上海: Shanghai Classics Publishing House 上海古籍出版社.

WANG, Shizhen 王士禎 (1982): *Xiangzu Biji* 香祖筆記 [Xiangzus Notizen]. Shanghai 上海: Shanghai Classics Publishing House 上海古籍出版社.

WITTKOWSKI, Wolfgang (1985): „Von der alten schönen Zeit“. Eichendorffs „Cupido“ und Mörikes „Mozart“ oder Mörikes Mozart-Novelle, gemessen an Kategorien Eichendorffs. In: POTT, Hans-Georg (Hg.): *Eichendorff und die Spätromantik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 133 – 156.

WU, Guoqin 吴国钦 (1995): *Zhonghua Guqu Guanzhi* 中华古曲观止 [Chinas nachklassische Lieder als Gipfel des literarischen Schaffens]. Shanghai 上海: Academia Press 学林出版社.

XU, Chenghong 徐承红 (2001): Nalan Xingde Daowangci de beiju yiyun 纳兰性德悼亡词的悲剧意蕴 [Die Trauer in den Liedern Nalan Xingdes zum Nachtrauern]. In: *Masterpieces Review* 名作欣赏, 3, S. 63–68.

XU, Yuanchong 许渊冲(2013): *Xu Yuanchong jingdian yingyi gudai shige 1000 shou* 许渊冲经典英译古代诗歌 1000 首 [1000 Übersetzungen Xu Yuanchongs für klassische Gedichte

Chinas]: Songci 宋词 [Lieder der Song-dynastie]. Bd. 2. Beijing 北京: Dolphin Books 海豚出版社.

YAN, Ming 严明 / CHEN, Qingyun 陈清云 (2012): Zhongguo wenxue Shangchun moshi de qiuyuan 中国文学伤春模式的起源 [Ursprung der Frühlingmelancholie in der chinesischen Literatur]. In: *Journal of Shanghai Normal University* 上海师范大学学报 41, 4, S. 58–65.

YAN, Yu 嚴羽 (Verfasser), GUO, Shaoyu 郭紹虞 (Kommentar) (1983): *Canglang Shihua jiaoshi* 滄浪詩話校釋 [Korrigierte und kommentierte „Gespräche Canglangs über Dichtungen“]. Beijing 北京: People's Literature Publishing House 人民文學出版社.

YE, Jiaying 叶嘉莹 (1997): *Jialing Wenji* 迦陵文集 [Gesammelte Werke Ye Jiayings]. Bd. 2. Shijiazhuang 石家庄: Hebei Education Press 河北教育出版社.

ZEDLER, Heinrich Johann (1996): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. 36. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt.

ZHANG, Jiasheng 姚崇实 (2006): Nalan Xingde yu Fojiao 纳兰性德与佛教 [Nalan Xingde und der Buddhismus]. In: *Journal of Chengde Teachers' College for Nationalities* 承德民族师专学报 26, 4, S. 36–39.

ZHANG, Jiasheng 张佳生 (1986): Nalan Xingde de cixue lilun 纳兰性德的词学理论 [Über die Theorien Nalan Xingdes über das Lied]. In: *Social Science Journal* 社会科学辑刊, 1, S. 84–89.

ZHANG, Yimin 张一民 / LI, Yasheng 李生亚 (2009): Jingsheng fohuo liang qimi – qiantan Nalan Xingde dui Fojiao de renshi 经声佛火两凄迷 – 浅谈纳兰性德对佛教的认识 [Erkenntnisse Nalan Xingdes über den Buddhismus]. In: *Journal of Chengde Teachers' College for Nationalities* 承德民族师专学报 29, 4, S. 7–12.

ZHAO, Xiuting 赵秀亭 (1986): Lun „Lushuiting Zashi“ he Nalan Rongruo 论《淶水亭杂识》和纳兰容若 [Über „Notizen aus Lushui-Pavillon“ und Nalan Xingde]. In: *Social Science Journal* 社会科学辑刊, 1, S. 91–94.