

Naturlyrik in China und Deutschland

Kulturspezifische Aspekte

Jin Xiuli
(Hangzhou)

Abstract: Als eine der schönsten literarischen Formen ist die Naturlyrik, die eng die melodiose Lyrik, die älteste literarische Gattung, mit der schönen Natur, der Quelle der Ästhetik, verbindet, bei allen Völkern beliebt, sowohl im Orient als auch im Okzident. Wo die schöne Natur ist, da ist auch die Naturlyrik. Was unterscheidet eigentlich die chinesische Naturlyrik von der deutschen? Welche Gemeinsamkeiten teilen sie? Meine Arbeit soll die Zielsetzung verfolgen, einige kulturspezifische Aspekte der Naturlyrik in China und Deutschland zu betrachten und dabei herauszufinden, auf welche Tradition sie zurückgreifen.

In den 1920er Jahren war in Deutschland eine große China-Begeisterung entstanden. Viele deutsche Dichter, darunter auch Klabung (1890-1928), wetteiferten miteinander um die Nachdichtung der klassischen chinesischen Lyrik. Aufgrund ihrer unvergleichlich hohen Stellung in der gesamten Literaturgeschichte Chinas¹ gehört die Naturlyrik² von Anfang an zum Hauptgegenstand dieser Nachdichtungen. Hier eine Nachdichtung von Klabung als Beispiel:

Im Boot³
(Li Tai-pe)

Frühe schwang den Pinsel,
Malte Wolkenrot.

¹ Im Reich der Mitte vertrat man allgemein die Meinung, daß nur in der Natur das Wahre und Schöne zu finden sei. Kein großer Dichter der vergangenen Dynastien hätte auf das Besingen der Natur verzichtet.

² Die Naturlyrik beschränkt sich hier auf Gedichte, welche die Natur zum Gegenstand haben. Chinesische Naturlyrik besteht aus Berg-Wasser-Dichtung („Shanshui Shi“), geschaffen von Xie Lingyun (385 – 433) vor ca. 1600 Jahren, Landschaftsdichtung („Fengjing Shi“) und Gegenstandsdichtung („Yongwu Shi“). Die Berg-Wasser-Dichtung besingt Berge, Wasser, Wälder, Felder usw. In der Landschaftsdichtung kommen sowohl die Natur wie Berge und Wasser als auch die von Menschen geschaffene Landschaft wie Pavillons, Gärten, Tempel, Häuser, Mauern usw. vor. In der Gegenstandsdichtung werden häufig die Naturphänomene wie die Sonne, der Mond, der Wind, die Wolken; die Pflanzen wie die Winterkirschblume, die Orchidee, der Bambus, die Chrysanthe; die Vögel wie die Schwalbe, die Wildgans, der Kranich, der Phönix usw. behandelt.

³ Klabung, Li Tai-pe. Nachdichtungen. Leipzig 1951, S. 47.

Ich ließ die Stadt. Zu einer fernen Insel
Befahl mich eines Freundes Boot.

Wie eine Kette klirrte an den Ufern
Metallgeschweißst der Affen Schrei um Schrei.
An welchen Bergen, welchen Klagerufem
Trieb nicht mein Segel *fühllos* schon vorbei.

Das Original wortwörtlich übersetzt: Am frühen Morgen ab Baidicheng
(Zao fa Baidicheng')

Am frühen Morgen verlasse ich Baidicheng in der Morgenröte
tausendmeilen Fluß in einem Tag durchfahren.
Affengeschrei aus beiden Ufern noch nachhallt,
saust mein Nachen schon an 10.000 Bergen vorbei.

Im Originalgedicht verwendet Li Tai-pe Übertreibungen wie „tausendmeilen Fluß“ und „10.000 Berge“, um seine Freude über den Beginn des neuen Lebens nach der Befreiung aus der Ungnade zum Ausdruck zu bringen und einen bewegenden Effekt für die Fahrt durch die atemberaubenden Dreischluchten des Yangtze-Flusses zu erzielen. Klabunds gereimte Nachdichtung wirkt wie ein Klagelied von tiefer Melancholie und zeichnet sich durch starke Prägungen aus dem expressionistischen Sprachgebrauch aus: „eine Kette klirrte“, „metallgeschweißst“, „Klagerufem“ sowie „fühllos“. Diese Nachdichtung ist meines Erachtens nicht mehr chinesisch, sondern expressionistisch, trotz eines von Klabund hinzugefügten chinesischen Elements wie „Pinsel“. Klabunds Nachdichtung muß von dem Original mehr oder minder stark abweichen, da es sich um eine „Übersetzung aus zweiter Hand“ handelt.⁴ Dadurch hat Klabund die der chinesischen Sprache und Literatur nicht kundige deutsche Leserschaft mit einem falschen Bild über chinesische Naturlyrik geprägt.

Was unterscheidet eigentlich die chinesische Naturlyrik von der deutschen?⁵ Welche Gemeinsamkeiten teilen sie? Ich spreche hier nicht von dem Schriftzeichen in der chinesischen Naturlyrik, das im Vergleich zum deutschen Wort jedes für sich eine Bildlichkeit besitzt, oder von der strengen Form dieser Lyrik, die in der Regel aus fünf oder sieben Schriftzeichen pro Zeile und vier Zeilen pro Strophe besteht, oder von dem musikalischen

⁴ Klabund war der chinesischen Sprache nicht mächtig und hat sich beim Nachdichten chinesischer Gedichte der Übersetzungen von Sinologen bedienen müssen. Bei ihm bildeten die Übersetzungen von Marquis d'Hervey Saint Denys und Judith Walter aus Frankreich, Herlez aus Brüssel, Alfred Forke und Otto Hauser aus Deutschland, August Pfizmaier aus Österreich usw. die Vorlagen zu seinen Nachdichtungen. Der Begriff „Übersetzung aus zweiter Hand“ stammt von Jürgen von Stackelberg (1984) und wird hier auf Übersetzungen und Nachdichtungen von außereuropäischer Literatur erweitert.

⁵ In diesem Vortrag ist die chinesische Naturlyrik immer die Naturlyrik in China, und die deutsche Naturlyrik die Naturlyrik in Deutschland gemeint.

Reim, weil sie alle unnachahmlich, nicht in die deutsche Sprache übertragbar sind, und ich sie daher hier keiner weiteren Erörterung würdigen werde. Mein Forschungsinteresse besteht darin, einige kulturspezifische Aspekte der Naturlyrik in China und Deutschland zu betrachten und dabei herauszufinden, auf welche Tradition sie zurückgreifen. Kulturbedingte Aspekte in der Naturlyrik gibt es in Hülle und Fülle. Eine vergleichende Analyse zu diesen Aspekten in der Naturlyrik beider Länder durchzuführen, scheint ein recht sinnvolles, aber auch ein gewaltiges Projekt zu sein, allein wenn man die vielen dazwischenliegenden Dynastien und die gravierenden Unterschiede in der Religion, Philosophie, Ästhetik, Ethik sowie Kunst berücksichtigt. Mein Vortrag wird ein kleiner Tropfen im Meer der wissenschaftlichen Debatte sein. Dieser Vortrag soll die Zielsetzung verfolgen, einige kulturspezifische Aspekte der deutschen und chinesischen Naturlyrik in einen Rahmen zu stellen und dadurch die Teilnehmer zum intensiven Austausch, zur kritischen Betrachtung und zur weiteren Überlegung anzuregen. Die Entscheidung, bei der deutschen Naturlyrik das 17., 18. und 19. Jahrhundert zu berücksichtigen, während ich mich bei der chinesischen auf die klassische Naturlyrik der Tang-Dynastie (618-907) beschränke, rechtfertigt sich dadurch, daß die deutsche Naturlyrik vom Barockzeitalter bis ins 21. Jahrhundert hinein eine kontinuierliche Entwicklung aufweist, während die chinesische Naturlyrik in der Tang-Dynastie sich bereits ihrer Hochblüte erfreuen konnte und danach allmählich ihre Priorität verlor.

1. Deutsche Naturlyrik in der christlichen Tradition

Mit der griechischen und römischen Antike als Vorläufer, in der christlichen Tradition tief verwurzelt, hat die deutsche Naturlyrik seit dem 17. Jahrhundert eine ständige Veränderung erlebt. Im Barock steht stets Gott über der Natur. Die Naturlyrik des Barock zeichnet sich durch ihre starke Religiosität, Naturverehrung und moralische Funktion aus, zu der das nach dem Dreißigjährigen Krieg entstandene *Sommerlied* von Paul Gerhardt (1607-1667) gehört, das zwar häufig als Kirchenlied eingestuft wird, aber in der sinnlichanschaulichen Naturbeschreibung eine mit Brockes' Naturlyrik beinahe vergleichbare Nuanciertheit aufweist:

Geh aus, mein Herz, und suche Freud
In dieser lieben Sommerzeit
An deines Gottes Gaben;
Schau an der schönen Gärten Zier
Und siehe, wie sie mir und dir
Sich ausgeschmücket haben.
[...]

Seelsorgerliche Ermutigung und Gotteslob sind die Motive dieses Gedichts. Der Krieg hat die Welt verwüstet, aber Gott hat mit seinen „Gaben“ Ordnung auf der Erde geschaffen. Die ganze Welt ist, wie die Kantate 17 von Johann Sebastian Bach es besingt, „ein stummer Zeuge von Gottes hoher Majestät [...]. Ihn preiset die Natur mit ungezählten Gaben, / Die er ihr in den Schoß gelegt.“⁶ Das Gedicht ist von christlichen Anspielungen übersät: Blumen, „Täublein“ und „schneller Hirsch“ waren in Gerhardts Zeit Symbole für die Liebe zwischen Gott und Mensch; „des süßen Weinstocks starker Saft“ und das Wachsen des „Weizens“ sind Hinweise auf das Abendmahl. Gerhardts Lied stand auch unter dem Einfluß des vierten Buchs *Liber naturae* aus Johann Arndts *Wahrem Christentum* (1610). Über Arndt hat Gerhardt Kenntnisse von der Theologie und Naturwissenschaft des Paracelsus (1493/94-1551) erworben. Die Zeile „Ach, denk ich, bist du hier so schön“ in Gerhardts neunter Strophe, in der mit dem „du“ Gott gemeint ist, spielt deutlich auf Arndts Spruch an: Gott „ist aller schönen Dinge Schönheit, aller lieblichen Dinge Lieblichkeit, aller Lebendigen Leben, er ist alles“.⁷

In der Aufklärung erfährt die Natur eine Aufwertung: Sie gilt neben der Bibel als die zweite Offenbarung Gottes und wird als die Schöpfung Gottes von den Dichtern bewundert und besungen. Gott wird in die Natur hineingenommen. Die unorthodoxe und extreme Konsequenz dieser Entwicklung ist Spinozas Pantheismus, der später für Goethe zum umfassenden religiösen Bezugsrahmen wird:

Gott ist nicht der Schöpfer, der die Natur aus sich heraus- und sich gegenüberstellt; das Göttliche erscheint vielmehr als Ineinander, Auseinander, Gegeneinander und Zueinander von Geist und Natur. Die Natur ist im Geist, der Geist in der Natur, beide sind in ihrer Polarität untrennbar eins im Liebesgrund von Zeugung und Empfängnis.⁸

Die Naturlyrik des Hamburger Poeten Barthold Heinrich Brockes (1680-1747), der Hauptfigur der Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung, unterscheidet sich deutlich von der religiösen Naturlyrik des Barock. Brockes beschreibt die Welt nicht als ausdeutender Theologe, sondern mit den Augen des Naturforschers. Die Natur wird bei ihm nicht als ein „mundus symbolicus“ verstanden, sondern um ihrer selbst willen betrachtet. Die Naturordnung ist keine Metapher für die Weltordnung oder das Paradies, sondern ein System materiell-mechanischer Zusammenhänge. Sein Hauptwerk *Irdisches Vergnügen in Gott* stellt das typische Seelenbild seiner Zeit dar, das einerseits voller Neugierde und Begeisterung die physika-

⁶ Werner Neumann (Hg.), Johann Sebastian Bach. Sämtliche Kantatentexte. Leipzig 1956, S. 262.

⁷ Christian Bunnens, Paul Gerhardt. Weg - Werk - Wirkung. Göttingen 2007, S. 131.

⁸ Gerhard Kaiser, Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Frankfurt a. M. 1988, Bd. 1, S. 103.

lich-materielle Natur wahrnimmt und andererseits noch tiefe christlich-orthodoxe Gedanken mit sich herumträgt. Brockes „reproduziert das physikotheologische⁹ Verfahren im poetischen Gewand“:¹⁰ In seinem Gedicht *Die uns zur Andacht reizende Vergnügung des Gehörs im Frühlinge, in einem Sing-Gedichte* bewundert das lyrische Ich die musizierende Vogelschar und die aufwachende Tierwelt, deren grenzenlose Bewunderung ihren Niederschlag in der detaillierten Beschreibung der Lerche, singenden Nachtigall bis hin zum quakenden Frosch findet. Indem das lyrische Ich die blühende Welt besingt, lobt es „des Schöpfers allmächtige Güte, / Und wünschet, ihm ewiglich danckbar zu seyn.“ Es geht Brockes in seinem Gedicht schließlich darum, „diese Beschreibung der Natur auf der Basis der neuen Naturerkenntnisse in einen Beweiskgang zugunsten der traditionell christlichen Gottes- und Weltvorstellung einzubringen.“¹¹

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts waren in Deutschland die herausragenden Schriftsteller mehrheitlich keine traditionellen Christen mehr. Aber die biblischen Geschichten und Sprache waren den Lesern und Autoren noch präsent. Seit dieser Zeit begann eine literarische Säkularisierung. Die Hauptträger dieser Bewegung waren Theologensöhne, hier seien nur ein paar bedeutende Namen genannt: Gottsched, Gellert, Lessing, Wieland, Lichtenberg, Claudius, Bürger, Hölty. Viele bedeutende Schriftsteller wie Gottsched, Gellert, Klopstock, Lessing, Claudius, Bürger, Hamann, Herder, Hölderlin haben Theologie studiert. Die Dichter versuchten, mit Hilfe des christlichen Traditionsguts eine neue substantiell nichtchristliche Welt zu entwerfen. Die Natur war in der christlichen Tradition als Schöpfung Gottes gesehen worden. Bei Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) beginnt der Kult von Mutter Natur als „Gottes Nachahmerin“ (*Auf meine Freunde*, 1747). Ein typisches Beispiel für die Säkularisierung in der Wortwahl ist die Übertragung des Attributs „heilig“ bei Klopstock von religiösen auf weltliche Gegenstände wie Liebe, Freundschaft, Vaterland. Seine Oden verknüpfen thematisch elegische Empfindsamkeit und religiösen Enthusiasmus. Seine Hymnen vermitteln stets seine Naturanschauung religiös: In seiner bekanntesten Hymne *Die Frühlingsfeier* betrachtet das lyrische Ich „mit tiefer Ehrfurcht“ die Schöpfung in ihrer ganzen Weite.¹² Bei Matthias Claudius (1740-1815) oder Joseph von Eichendorff (1788-1857) gilt:

⁹ Die sogenannte Physikotheologie entstand im England des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Ihr Programm bestand darin, die Erkenntnisse und Methoden der new science mit dem theistischen Weltbild der christlichen Tradition zu versöhnen.

¹⁰ Uwe-K. Ketelsen, *Naturpoesie als Medium bürgerlicher Ideologiebildung im frühen 18. Jahrhundert*, in: Norbert Mecklenburg (Hg.), *Naturlyrik und Gesellschaft*. Stuttgart 1977, S. 45-55, hier S. 52.

¹¹ Ebenda S. 52.

¹² Vgl. Gunter E. Grimm (Hg.), *Deutsche Naturlyrik*. Stuttgart 1995, Nachwort, S. 501.

wo Literatur entschieden christlich bleibt, [...] zeigt sich in ihr das Bestreben, Momente dieser neuen Weltlichkeit – etwa das Konzept von Mutter Natur – in einem christlichen Rahmen einzuholen.¹³

Das berühmteste Gedicht von Matthias Claudius, sein *Abendlied* (1779), das in der Vertonung (1790) durch Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) zum Volkslied und zum Gesangbuchlied geworden ist, ist zwar kein Naturgedicht, sondern ein Kirchenlied, muß aber hier trotzdem erwähnt werden, weil es durch seine volksliedhafte Naturbeschreibung die deutsche Naturlyrik tief geprägt hat:

Der Mond ist aufgegangen
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar.
[...]

Das Gedicht ist sprachlich und gedanklich einfach, aber in ihm sind eine Fülle von literarischen Anspielungen und Bezügen auf die Bibelsprache verborgen. Die Unauffälligkeit der literarischen und biblischen Bezüge in Claudius' Gedicht rührt daher, daß der Dichter bei seinen Übernahmen alles gehobene Poetische der Redeweise ins Schlichte gewendet hat, wie „steigen“ statt „sich erheben“.¹⁴ Das vereinfachte Naturbild wirkt jedoch eindringlicher und gewinnt so noch mehr an Ausdruckskraft.

Eichendorffs Naturgedichte, insbesondere die aus seiner späteren Phase, zeichnen sich durch ihre christliche Naturanschauung aus. In seinen Gedichten findet man die christliche Symbolik, die Eichendorff von seiner katholischen Erziehung her vertraut war, wieder: Im Gedicht *Morgendämmerung* warten die Vögel und das lyrische Ich sehnsüchtig auf das Licht, das ein Symbol für Gott sowie für christliche Erkenntnis bedeutet:

[...]
O fromme Vöglein, ihr und ich, wir warten
Aufs frohe Licht, da ist uns vor Verlangen
Bei stiller Nacht erwacht so sehrend Singen.

Der positiven Lichtsymbolik gegenüber steht das negative Nachtbild. Im Gedicht *Zwielicht* wirkt die „Dämmerung“ bedrohlich, weil sie den Übergang

¹³ Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*, a.a.O., Bd. 2, S. 552.

¹⁴ Vgl. Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*, a.a.O., Bd. 1, S. 79f.

zur Dunkelheit, in der heidnische Götter unachtsame Menschen verlocken können, bedeutet:

Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Graun bedeuten?
[...]

„Gott“ ist ein Schlüsselbegriff für die deutsche Naturlyrik. Zahlreiche bedeutende Naturgedichte in Deutschland enthalten christliche Gedanken und Anspielungen. Das Verständnis vieler deutscher Naturgedichte setzt voraus, daß die Leserschaft über Kenntnisse der christlichen Religion verfügt. Das Christentum hat jedoch in der chinesischen Dichtung so gut wie keine Rolle gespielt, so daß eine Rezeption von deutschen Naturgedichten mit christlichem Hintergrund der Mehrheit der chinesischen Leserschaft schwerfallen muß. Zwar hat die Religion in China eine Rolle in der Dichtung gespielt, sie aber nicht entscheidend geprägt. Dadurch hat die chinesische Leserschaft ein ganz anderes Verhältnis zur Religion in der Naturlyrik und kann die Bedeutung des Christentums in der deutschen Naturlyrik nicht ohne weiteres wahrnehmen. Zu gravierende Unterschiede zwischen den verschiedenen Kulturen führen dazu, daß manche von einer Kultur als hervorragend angesehene Gedichte von einer anderen Kultur weniger bewundert oder sogar geringgeschätzt werden.

2. Das Subjekt in der Naturlyrik

Eine Generation nach Brockes wird die Natur zum Austragungsort subjektiver Gefühle und Reflexionen. Das Gedicht *Der Frühling* (1749) von Ewald Christian von Kleist (1715-1759) steht exemplarisch für diese Tendenz. Bei Kleist ist das Ich an der Wahrnehmung innerlich beteiligt: Die eigene elegische Empfindung des Ichs wird in die Außenwelt projiziert.¹⁵ Mit Goethes Erlebnislyrik macht sich die Individualität in der deutschen Naturlyrik erst deutlich bemerkbar. Die Naturlyrik spricht „unüberhörbar von dem Recht und der Würde der Einzelheit“ und „von der Sinnlichkeit, die wir nicht haben und die uns nicht hat, sondern die wir als Denkende und Fühlende sind.“¹⁶ „Der tiefste Grund unsres Daseyns ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken“,¹⁷ sagt Johann Gottfried Herder (1744-1803) in

¹⁵ Gunter E. Grimm (Hg.), *Deutsche Naturlyrik*, a.a.O., S. 499.

¹⁶ Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*, a.a.O., Bd. 1, S. 13.

¹⁷ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877ff. [Neudruck 1967/68], Bd. 8, S. 207.

seiner Abhandlung *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778). Diese neue Auffassung der Individualität hängt mit der gegen Ende des 17. Jahrhunderts vor allem im protestantischen Raum entstandenen Frömmigkeitsbewegung, dem sogenannten Pietismus, zusammen, die

gegenüber der orthodoxen Lehrkirche auf persönliche Erfahrung und Aneignung der Heilstatsachen drängt und dabei auch an mystische Traditionen einer sinnhaften Annäherung an den Seelenbräutigam Christus anknüpft. [...] In dem Maße, wie im aufklärerischen achtzehnten Jahrhundert die religiöse Energie dieses sogenannten Pietismus verblaßt, wird aus der persönlichen Gotteserfahrung eine Erfahrung der Persönlichkeit und aus dem Gefühlsgenuß der Nähe Gottes der Genuß des Gefühls.¹⁸

Je mehr die Sinne sich für Gott öffnen, um so umfassender ist der Eindruck von ihm und der Welt. Individualität kann nur im Gefühl gefunden werden. Bereits die Literatur der Empfindsamkeit hat emotionale Komponenten enthalten und Gruppenindividualität hervorgebracht, wie der Göttinger Hain eine begrenzte Menge von gruppenspezifischen Formen darstellt. Aber mit dem jungen Sturm und Drang-Dichter Goethe, der auch unter dem Einfluß der Naturkonzeption von Rousseau¹⁹ (1712-1778) stand, kommt erst der nächste Schritt der Individualität jedes Einzeltextes.²⁰ Goethes Erlebnisgedicht *Maifest* (1771) zeigt, wie die individuelle Empfindung des Dichters mit einer individuellen Sprache des Gefühls zum Ausdruck gebracht wird:

Maifest

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.

¹⁸ Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*, a.a.O., Bd. 1, S. 43f.

¹⁹ Rousseaus Aufforderung „Zurück zur Natur“ und seine Wertschätzung der Natur als „einer Quelle der Inspiration“ haben der Natur eine große Bedeutung beigemessen und einen entscheidenden Einfluß auf die deutsche Naturlyrik ausgeübt.

²⁰ Vgl. Marianne Wünsch, *Maifest im literatur- und denkgeschichtlichen Kontext der frühen Lyrik Goethes*, in: Gerhard Sauder (Hg.), *Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen*. München, Wien 1996, S. 11-24.

O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Das Personalpronomen „mir“ zeigt schon in der ersten Strophe, daß die Natur aus der Ich-Perspektive des Dichters betrachtet wird: Die Natur leuchtet nicht einfach nur, sondern nur für mich. Die dargestellte Natur ist keine Natur als Gottesschöpfung zum Bewundern, sondern die Natur der individuellen Empfindung, Natur für das Bekenntnis der eigenen Liebe. Goethe drückt das Entzücken dadurch aus, daß er die Herrlichkeit der Natur mit einem absoluten Vergleich beschreibt: „Wie herrlich leuchtet / Mir die Natur!“ Dieser emphatische Ausdruck in Verbindung mit dem Ausrufezeichen wirkt hyperbolischer als der Superlativ von ‚herrlich‘ und wiederholt sich an fünf weiteren Stellen dieses Gedichts: „Wie glänzt die Sonne!“; „Wie lacht die Flur!“; „Wie lieb ich dich!“; „Wie blickt dein Auge!“ und „Wie liebst du mich!“ Die Beschreibung der leuchtenden Natur dient im Grunde genommen nur zum Sichtbarwerden der inneren Gemütsbewegung des lyrischen Ichs. Die Entdeckung des Gefühls manifestiert sich besonders

in Form der neukonzipierten Liebe: In der vierten und fünften Strophe wird nun das Leitmotiv „Liebe“ thematisiert und mit dem Naturphänomen „Morgenwolken“ verglichen. Die Geliebte, die Sinn und Glück für das Individuum repräsentiert, wird als präsenste oder scheinbar präsenste Gesprächspartnerin des lyrischen Ichs entworfen, mit der das lyrische Ich ohne Rücksicht auf Dritte intime Gespräche führen kann.

In der klassischen chinesischen Naturlyrik bleibt die Individualität weitgehend unsichtbar oder inaktiv. Zur Veranschaulichung wird hier zuerst das berühmte Gedicht *Der Schnee auf dem See* (Jiang Xue') von Liu Zongyuan,²¹ das hier wortwörtlich von mir wiedergegeben wird, präsentiert:

Der Schnee auf dem See

In den tausend Bergen sind Vögel verschwunden,
auf zehntausend Pfaden sind keine Spuren von Menschen.
Auf dem einsamen Boot ist ein Alter mit dem Bambushut und Regenumhang
aus Kokosbast,
der allein angelt in dem Schnee des kalten Sees.

Das ist ein stilles Bild, das aus Bergen, Vögeln, Pfaden, Schnee, einem See, einem Boot und dem alten Fischer besteht. Der Fischer ist zwar sichtbar, aber er ist kein aktiv Handelnder. Als ein kleiner Bestandteil der Natur ist er allen Naturelementen gleichgesetzt. Verwandelt man dieses Naturgedicht in chinesische Malerei, wird das Naturbild keine Perspektive zeigen: Alles auf dem Bild ist gleichberechtigt und auf einer Ebene dargestellt. Der Angler ist nicht mehr als ein bescheidener Pinselstrich auf dem Gemälde. Was dieses chinesische Gedicht auch von Goethes *Maifest* stark unterscheidet: Das chinesische Gedicht besteht nur aus der Naturbeschreibung, in der Gefühlsregung und Reflexion ausgeschlossen sind, wie es bei der Mehrheit der chinesischen Naturgedichte der Fall ist, während in Goethes *Maifest* der Enthusiasmus und die persönliche Reflexion den Mittelpunkt des Gedichts bilden.

Der Mangel an Individualität und Perspektive in der chinesischen Dichtung und Malerei geht auf eine lange Tradition zurück. Die chinesische Kunst und Kultur stehen von Anfang an unter dem Einfluß der taoistischen Philosophie „Vereinheitlichung vom Himmel und Menschen“ (tian ren he yi). Die Natur gilt nicht als das Medium zum Erwerb der göttlichen Offenbarung, sondern als das Ziel des menschlichen Strebens. Der Mensch und die Natur treten als eine Einheit auf. Dieser Gedanke, daß alles in einem enthalten ist, wird von Zhuang Zi, dem zweitbedeutendsten Vertreter des Taoismus, vertreten: „Ich existiere mit dem Himmel und der Erde zusammen und bin mit allem auf der Welt vereint.“²² Die Verschmelzung von Subjekt und Objekt gilt als das allerhöchste Ziel der chinesischen Maler und

²¹ Liu Zongyuan (773-819), Dichter und Philosoph der Tang-Dynastie.

²² Zhuang Zi, Qi Wu Lun. Übersetzt von Liu Qinghua. Guangzhou 2001, S. 78.

Dichter. In einer Anekdote²³ führt Su Shi die perfekte Darstellung des Bambus durch den Bambusmaler Wen Yuke auf seine „Verwandlung des eigenen Körpers beim Malen in Bambus“ zurück.

Dieser Gedanke der „Vereinheitlichung vom Himmel und Menschen“ klingt zunächst ähnlich wie die Naturauffassung des deutschen Bildungsbürgertums, die sich im Naturgedicht Goethes manifestiert: Das Ich befindet sich im Einklang mit der Natur.²⁴ Aber bei Goethe macht sich das Individuum durch seine Emotion und Reflexion zum Zentrum der Aufmerksamkeit, während das Subjekt im chinesischen Gedicht oft inaktiv bleibt und sich mit der Natur im Stillen vereint. Es tritt in den Gedichten gar nicht auf oder nur verdeckt, wie das Gedicht *Le Jia Lai* von Wang Wei²⁵ zeigt:

Le Jia Lai

Im gießenden Herbstregen
strömt der Bach auf den seichten Kieselgrund.
Springende Wasserperlen spritzen gegenseitig,
der weiße Reiher erschrickt und stürzt gleich wieder her.

Hier gibt es keine Spur von einem lyrischen Ich. Aber durch das Empfindungswort „erschrickt“ kann der Leser das dahinter versteckte lyrische Ich erkennen, da die Empfindung nicht von dem Vogel, sondern nur vom Menschen kommen kann.

Das Wegbleiben des lyrischen Ichs und die Spiegelung des Gefühls durch die Natur findet man auch in der deutschen Naturlyrik der Stimmungslandschaft wieder, die eine verblüffende Affinität mit der klassischen chinesischen Naturlyrik besitzt. Diese Stimmungslandschaft war bei Eichendorff schon typisch und kulminierte in Rilkes Lyrik des Symbolismus.²⁶ Sie wirkt wie chinesische Tuschmalerei, die mit groben Pinselstrichen gemalt ist und wenig auf Genauigkeit achtet, mit welcher der Maler versucht, seine persönlichen Gefühle so gut wie möglich zum Ausdruck zu bringen.

²³ Aus dem Erinnerungstext von Su Shi (1037-1101, berühmter Dichter und Maler der Song-Dynastie) an den Bambusmaler Wen Yuke: „Geschichte über Wen Yuke, der den Bambus aus dem Yundang-Tal malt.“

²⁴ In der spätbürgerlichen deutschen Lyrik konnte der Mensch in der Bezauberung durch das Naturgedicht sich selbst auch als Natur erleben: „Er konnte ein ‚Ding‘ werden wie ein Baum oder wie ein Bach, und er konnte in dieser Selbstaufgabe mehr Lust finden als in dem hoffnungslosen Kampf gegen die vom Menschen geschaffenen Mächte.“ (Löwenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur*. Neuwied a. Rh., Berlin 1966, S. 259.)

²⁵ Wang Wei (701-761), bedeutender Dichter und Maler der Tang-Dynastie.

²⁶ Die Natur wird in Rilkes Seelenlandschaft zur Metapher des Inneren, und die Naturdarstellung dient als „Vorwand“, um Seelenzustände zu evozieren und zu thematisieren. Vgl. Rainer Maria Rilke, *Moderne Lyrik* (Vortrag, gehalten am 05. März 1898 in Prag), in: ders., *Aufsätze und Rezensionen*. Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. Berlin 2005, S. 451-934.

Im Stimmungsgedicht findet das Stilmittel der Personifikation oft eine Verwendung, wobei die Phantasie eine große Rolle spielt. Hierzu als Beispiel das Naturgedicht *Himmelstrauer* von Nikolaus Lenau (1802-1850), in dem der Dichter seinen eigenen Seelenschmerz ins Universale projiziert:

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstere Wolke dort, so bang, so schwer;
Wie auf dem Lager sich der Seelenkranke,
Wirft sich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein schwermutmattes Grollen,
Die dunkle Wimper blinzt manches Mal.
- So blinzen Augen, wenn sie weinen wollen, -
Und aus der Wimper zuckt ein schwacher Strahl.
[...]

Die Übertragung der eigenen weltschmerzhaften Empfindung auf die Natur findet man in vielen klassischen Gedichten Chinas wieder, die während der Kriegszeit, für den Abschied usw. geschrieben sind. Hier zwei Verszeilen aus Du Fus Gedicht *Frühlingsbetrachtung* („Chun Wang“):

Die Blumen weinen, weil sie an das eroberte Land denken,
(„gan shi hua jian lei“)
Die Vögel erschrecken, weil sie den erzwungenen Abschied hassen.
(„hen bie niao jingxin“)

Die Blumen und Vögel können aber nicht denken. Es ist das lyrische Ich, das denkt und erschrickt. Das lyrische Ich kommt in den Verszeilen nicht vor, aber seine subjektive Gefühlsregung wird durch die Natur reflektiert.

3. Symbolische Bedeutung in der Naturlyrik

Naturgedichte mit symbolischer Bedeutung nehmen in der gesamten chinesischen Naturlyrik einen bedeutenden Platz ein. Die Natur wird nicht nur als reine Natur dargestellt, sondern trägt eine symbolische Bedeutung. Die Allegorie ist ein beliebtes Stilmittel, das es den Dichtern ermöglicht, sich mit den besungenen Gegenständen zu identifizieren und durch Besingen der Gegenstände verhüllend ihre Gefühle zum Ausdruck zu bringen. In den allegorischen Gedichten ist die Natur der Spiegel der Persönlichkeit und auch der Wertvorstellung der chinesischen Dichter, wie etwa der Bambus, der Tugenden der Gelehrten wie Standhaftigkeit und Unbiegsamkeit verkörpert, weil er der Kälte trotzt und auch im Winter grün bleibt. Zu den häufig besungenen Pflanzen und Tieren gehören noch die Kiefer, die Zypresse, der Pfirsichbaum, die Trauerweide, der Birnbaum, die Orchidee, die Chrysan-

theme, die Wildgans, das Pferd, der Drache usw., die das Arsenal der chinesischen Topoi bilden.

Die Natur mit symbolischer Bedeutung ist der deutschen Dichtung auch nicht fremd gewesen: Topoi und Embleme²⁷ besitzen von der Antike bis ins 18. Jahrhundert hinein eine kollektiv festgelegte Bedeutung. Das Barockzeitalter kann viele Naturgedichte mit „emblematischer Naturdarstellung“²⁸ aufweisen, wie das Sonett von Martin Opitz *Vom Wolfesbrunnen bey Heidelberg*, in dem Opitz nicht nur die Methode der Naturallegorese anwendet, sondern auch im Aufbau seines Sonetts die Struktur des Emblems nachahmt:

Vom Wolfesbrunnen bey Heydelberg

Du edler Brunnen du, mit Rhu und Lust umbgeben,
Mit Bergen hier und da als einer Burg umbringt,
Printz aller schönen Quell', auß welchen Wasser dringt,
Anmutiger dann Milch, und köstlicher dann Reben,

Da unsers Landes Kron' und Häupt mit seinem Leben,
Der werthen Nymph', offt selbst die lange Zeit verbringt,
Da das Geflügel ihr zu Ehren lieblich singt,
Da nur Ergetzlichkeit und keusche Wollust schweben,

Vergeblich bist du nicht in dieses grüne Thal
Beschlossen von Gebirg' und Klippen überall:
Die künstliche Natur hat darumb dich umbfangen

Mit Felsen und Gepüsch', auff daß man wissen soll,
Daß alle Fröligkeit sey Müh' und Arbeit voll,
Und daß auch nichts so schön, es sey schwer zu erlangen.

In diesem Gedicht wird die Natur spirituell ausgelegt: Die Welt ist als ein „mundus symbolicus“ eingerichtet; die visuell wahrgenommenen Phänomene der Natur werden als Zeichen von in Gott begründeten Gesetzmäßigkeiten gedeutet. Der von den Bergen „umbringte“ Brunnen wird als „Printz aller schönen Quell“ verglichen: Der Wolfsbrunnen verhält sich zu den „schönen Quellen“ wie der „Printz“ zu den Hofleuten. Die „Nymph“, die Gottheit der Quelle, ist eine Anspielung auf die Gattin des Fürsten; die zu überwindenden „Felsen und Gepüsch“ symbolisieren die Arbeit und Mühsal auf dem Weg zum Genuß.

²⁷ Zum Thema Emblem siehe Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.), *Emblematika: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar 1996.

²⁸ Rudolf Drux, *Nachgeahmte Natur und vorgestellte Staatsform*, in: Norbert Mecklenburg (Hg.), *Naturlyrik und Gesellschaft*, a.a.O., S. 33-44, hier S. 35.

Aber die Naturlyriker des Barockzeitalters haben einen ganz anderen Bezug zur Natur als die chinesischen Naturlyriker: Barocklyriker müssen kein echtes Naturgefühl entwickeln. Sie haben eine gelehrte Vorliebe für mythologische Namen und Anspielungen auf die antike Tradition und gestalten den lieblichen Platz mit den Bestandteilen des *locus amoenus*. Ihre Zielsetzung liegt in der „christlichen Ermahnung“ und „Belehrung“. „Der Natur kommt kein Eigenwert zu, sie hat lediglich Demonstrationsfunktion.“²⁹ Chinesische Naturlyriker hingegen sehen die Natur eher als den Ort ihrer Seelenzuflucht. Jeder chinesische Naturlyriker hat seine spezielle Zuneigung für bestimmte Pflanzen und Tiere und betrachtet sie als die Verkörperung seines Inneren.

Deutsche Naturlyrik, wie allgemein bekannt, steht mit der Musik in enger Verbindung. Viele Naturgedichte sind durch die Vertonung bekannter Komponisten populär geworden. Aber die Beziehung zwischen der Poesie und der Malerei wird auch immer, besonders im 18. Jahrhundert, thematisiert. Dichtung gilt als Zwillingkunst der Malerei. Christian von Hagedorn (1712-1780) erklärt die Malerkunst zur „stummen Poesie“.³⁰ Diese enge Verbindung zwischen der Poesie und Malerei ist in der chinesischen Naturlyrik besonders deutlich spürbar: Viele chinesische Dichter waren auch Maler, so daß sie ihre Naturlyrik ins Bildliche umsetzen konnten. Dank der symbolischen Bedeutung der Natur wird die Malerei als ein beliebtes Mittel zur Übertragung der geheimen Botschaft verwendet, die zu entschlüsseln dem Bildempfänger viel Spaß bereitet. Wenn jemand ein Bild erhält, auf dem ein einsames Boot auf dem Fluß, der Mond im Himmel und eine kleine Möwe zwischen dem Himmel und der Erde zu sehen sind, wird er, wenn er über Kenntnisse der klassischen Gedichte verfügen sollte, wahrscheinlich das Gedicht von Du Fu assoziieren, wobei andere exegetische Möglichkeiten durchaus nicht auszuschließen sind:

In der Nacht mit dem Boot unterwegs
(Lvyè Shuhuai')

Das feine Gras weht in der Brise,
das kleine Boot mit dem hohen Mast steht einsam in der Nacht.
Die Sterne hängen am Himmel und die Flur ist weitläufig,
der Mondschein bewegt sich mit den Wellen und der Fluß strömt ostwärts.
Bin ich denn durch die Schriften bekannt,
muß ich doch wegen des Alters und der Krankheit zur Ruhe kommen.
Wem ähnele ich, wenn ich mich herumtreibe?
Wie eine kleine Möwe zwischen dem Himmel und der Erde.

²⁹ Gunter E. Grimm (Hg.), *Deutsche Naturlyrik*, a.a.O., S. 485.

³⁰ Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*. Leipzig 1762, S. 160.

Das Bild ist eine Anspielung auf das traurige Schicksal, das hier von Du Fu mit einer hilflosen Möwe in der weiten Welt verglichen wird, und weiterhin auf den Wunsch, sich von der qualvollen Realität zu befreien.

Daß chinesische Dichter gern der Natur eine symbolische Bedeutung verleihen, um dadurch ihre Meinungen und Gefühle indirekt auszudrücken, ist auf die herrschende chinesische Ästhetik zurückzuführen: „In der Krümme liegt die Schönheit“, was sich in der Malerei in den kurvenreichen Wegen, knotenreichen Bäumen usw. manifestiert und eine Verwendung auch in der klassischen Naturlyrik findet. Daß in der chinesischen Kultur das Rätselhafte, Mehrdeutige und Krumme als ästhetisch gelten, geht wiederum auf die Philosophie von Laotse zurück, die starken Einfluß auf die Bildung der chinesischen Ästhetik ausgeübt hat: „Des großen LEBENS Inhalt / folgt ganz dem SINN. Der SINN bewirkt die Dinge / so chaotisch, so dunkel. / Chaotisch, dunkel / sind in ihm Bilder. / Dunkel, chaotisch / sind in ihm Dinge. / Unergründlich finster / ist in ihm Same.“³¹

Die symbolische indirekte Darstellung wird im Chinesischen nicht nur wegen der verschleierte Ästhetik, sondern auch oft aus einem politischen Grund bevorzugt. Du Mus³² Gedicht *Vierzeiler über den Frühling im Süden* (Jiangnan Chun Jueju) ist ein typisches Beispiel dafür:

Vierzeiler über den Frühling im Süden

Tausend Meilen weit singen die Pirole, und das Grün bringt das Rot zur Geltung,
das Dorf am Wasser, die Stadtmauer am Berg, die Weinlokalfahne flattert im Wind.
Vierhundertachtzig Tempel der Südlichen Dynastie,
wie viele Pavillons im nebligen Regen.

In der Südlichen Dynastie (420-589) war der Buddhismus weit verbreitet. Die damaligen Herrscher hatten überall luxuriöse Tempel bauen lassen. Angeblich lebten zu der Zeit auf dem Land ca. hunderttausend Nonnen und Mönche, die vom armen Volk ernährt werden mußten. Mit diesem Gedicht, das die traumhaft schöne Landschaft mit den Tempeln aus der Südlichen Dynastie im Frühlingsregen darstellt, konnte Du Mu seine verdeckte Kritik an den Herrschern, die in Saus und Braus lebten, durch diesen landschaftlichen Umweg kenntlich machen.³³

³¹ Laotse, Tao Te King. Das Buch vom Sinn und Leben. Übersetzt von Richard Wilhelm. Wiesbaden 2004. Neugesetzter, unveränd. Nachdr. der Ausg. v. Jena 1921, Kapitel 21.

³² Du Mu (803-852), berühmter Dichter der Tang-Dynastie.

³³ In Deutschland kam es in der Zeit zwischen der Spätromantik und der 48er Revolution zu einer Blütezeit politischer Lyrik. Die Naturmetaphorik spielte eine wichtige Rolle. Die Natur wurde kaum noch um ihrer selbst willen dargestellt. Aber der Ton bei der Darstellung war nicht verschleiert, wie es in der chinesischen Lyrik üblich war, sondern scharf und polemisch, wie die charakteristischen Gedichte *Ver sacrum* und *Wo sind die Lerchen hingeflogen* des Vormärz dichters Robert Prutz zeigen.

4. Schlußwort

Als eine der schönsten literarischen Formen ist die Naturlyrik, die eng die melodiose Lyrik, die älteste literarische Gattung, mit der schönen Natur, der Quelle der Ästhetik, verbindet, bei allen Völkern beliebt, sowohl im Orient als auch im Okzident. Wo die schöne Natur ist, da ist auch die Naturlyrik. Chinesische und deutsche Naturlyrik, da sie beide die Natur als ihren Hauptgegenstand besingen, weisen in vieler Hinsicht, wie bereits ausgeführt, Gemeinsamkeiten auf. Je mehr das Christentum in den Hintergrund tritt und je stärker die natürliche Landschaft adelige Parks und bürgerliche Gärten verdrängt, desto näher steht die deutsche Naturlyrik der chinesischen Naturlyrik.

Aufgrund der Verankerung in den verschiedenen kulturellen Traditionen enthält die Naturlyrik in den beiden Ländern ihre kulturspezifischen Besonderheiten wie Anspielungen und Assoziationen, deren Tiefendimension sich ohne einen Kommentar weder übersetzen noch nachdichten läßt.

Die kulturspezifischen Besonderheiten führen einerseits zu Problemen bei der gegenseitigen Rezeption, andererseits aber begünstigen sie auch die Entwicklung der Naturlyrik der beiden Länder, denn durch den Austausch der chinesischen und deutschen Naturlyrik kann etwas Wunderbares in der Dichtung entstehen: Klabunds Nachdichtung chinesischer Gedichte entspricht inhaltlich und philologisch zwar nicht ganz dem chinesischen Original, aber sie bildet durch ihre Entlehnung aus der chinesischen Lyrik ihren einzigartigen Sprachstil und ihre exotische Thematik und wird dadurch ein Glanzstück in der expressionistischen Dichtung. Zeugt diese dichterische Leistung nicht gerade von dem Sinn und der Fruchtbarkeit des Austausches in der Naturlyrik beider Länder?