

Der Tod in Venedig im Spiegel der „Jingjie“-Konzeption von Wang Guowei²

Mao Yabin
(Chongqing)

Abstract: Wang Guowei's „Jingjie“-Konzeption vertritt die traditionelle chinesische Literaturästhetik und hat im Gegensatz zur alten chinesischen Theorie von der westlichen Theorie die Betonung von Spezifikation und Generalisation als vorteilhaftes methodisches Prinzip übernommen. Die Arbeit interpretiert Thomas Manns *Der Tod in Venedig* unter dem Aspekt der „Jingjie“-Konzeption und versucht die Frage zu beantworten, ob etwas in der Novelle als „Yijing“ bzw. „Jingjie“ verstanden und wie es veranschaulicht werden kann. Darüber hinaus wird das sogenannte „Jingjie“ des Werkes noch mit Wang Guowei's Kriterien kategorisiert und bewertet.

Kaum eine Novelle Thomas Manns hat sowohl unter den Lesern als auch unter den Interpreten eine so große Beliebtheit errungen wie *Der Tod in Venedig*. Von den zahlreichen Interpretationen der Novelle sind die individualistischen, ontologischen, soziologischen, formalen und gattungsgeschichtlichen Deutungen die wichtigsten Gruppen,³ je nach ihrem Ansatzpunkt.

Die Rezeption der Novelle in China beschränkte sich bisher auf die obengenannten Perspektiven, die auf der westlichen Kultur basieren, und hat noch nie die Einwirkung des heimisch-kulturellen Hintergrunds auf die Rezeption dieses ausländischen Werkes berücksichtigt. Die psychologische Analyse Aschenbachs und die Auseinandersetzung mit der Künstlerpro-

¹ „Jingjie“ ist die Transkription des chinesischen Wortes „境界“, dessen Bedeutungen von „Gebiet“ über „Geistesverfassung“ bis zu „Kompetenz“ reichen. In der traditionellen chinesischen Literaturkritik wurde dieser Begriff häufig als das Resultat der Dichtung behandelt, und er spielt von jeher in der ästhetischen Rezeption der Chinesen eine wichtige Rolle. Erwähnt wird auch sein Synonym „Yijing“ (意境), das hier nicht mit dem Namen des Buches, das die Kosmologie und Philosophie des alten Chinas enthält und auch unter dem übersetzten Namen „I Ging“ bekannt ist, zu verwechseln ist.

² Wang Guowei (王国维; 1877-1927) war einer der bekanntesten chinesischen Gelehrten des 20. Jahrhunderts im Forschungsbereich der traditionellen Literatur und Ästhetik. Er hat auch als erster die westlichen Theorien und Methoden in die traditionelle Literaturkritik eingeführt. Seine Sammlung von Gedichtkommentaren, *Aphorismen zur Lieddichtung* (《人间词话》), wird hoch geschätzt.

³ Vgl. Hans W. Nicklas, Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*. Analyse des Motivzusammenhangs und der Erzählstruktur. Marburg 1968, S. 3-5.

blematik sind die überwiegenden Ansatzpunkte in den Interpretationen der Novelle in China.⁴

Um der Novelle eine neue Sicht aus ästhetischem Gedankengut chinesischer Herkunft hinzuzufügen, wird in der vorliegenden Arbeit Wang Guowei „Jingjie“-Konzeption gewählt, die einerseits als die großartige Verkörperung der traditionellen chinesischen „Yijing“-Theorie im letzten Jahrhundert angesehen und andererseits auch von den westlichen, besonders von der deutschen Philosophie und Ästhetik, beeinflusst wurde.⁵

1. Wang Guowei „Jingjie“-Konzeption

„Jingjie“ ist die Transkription des chinesischen Wortes „境界“. Als ein philosophischer bzw. ästhetischer Begriff stammt das Wort aus dem Buddhismus, es ist die Übersetzung des Sanskrit-Wortes „Visaya“. Im Buddhismus bezeichnet es das wahrnehmbare Gebiet sowie eine übersinnliche Geistesverfassung oder eine Kompetenz, die vom Subjekt erreicht werden können. In der Ästhetik bedeutet das Nomen „Jingjie“ eher „Zustand“, „Niveau“, „Verständnisvermögen“ und „Kompetenz“.

„Yijing“ (意境) ist auch ein wichtiger ästhetischer Begriff in der traditionellen chinesischen Kultur und steht oft in einem untrennbaren Zusammenhang mit dem Begriff „Jingjie“. „Yijing“ bedeutet in der Ästhetik, „konkrete, begrenzte Objekte, Geschehen und Szenen zu überschreiten, in die uneingeschränkte Zeit und den uneingeschränkten Raum einzutreten, und dadurch philosophische Perzeption und Verständnis von dem Ganzen des Lebens, der Geschichte und des Universums zu erhalten“,⁶ „und ist die Totalität der spezifischen Kunstgestalten und der von ihnen dargestellten künstlerischen Neigungen, Atmosphären sowie der von ihnen möglicher-

⁴ Vgl. 谢燕燕:《欲望的极化与父权制的动摇——评托马斯·曼的小说〈威尼斯之死〉》(Radikalisierung des Triebs und Schwankung der Patriarchie – Interpretation von Thomas Manns *Der Tod in Venedig*),《福建省外国语文学学会 2008 年年会论文集》,福州,2008;张弘:《艺术审美的危机——评〈死在威尼斯〉的艺术家主题》(Krise der künstlerischen Ästhetik – Interpretation des Künstlermotivs in *Der Tod in Venedig*),《外国文学评论》,北京,1998/3.

⁵ Vgl. Hermann Kogelschatz, Wang Kuo-Wei und Schopenhauer, eine philosophische Begegnung, Wiesbaden 1986.

⁶ Übersetzung aus dem Chinesischen: “超越具体的、有限的物象、事件、场景,进入无限的时间和空间,从而对整个人生、历史、宇宙获得一种哲理性的感知和领悟” Zitat nach 乐黛云主编:《世界诗学大词典》(Lexikon der Weltichtung),沈阳,1999,第 681-682 页。

weise ausgelösten reichlichen Kunstassoziationen und -fantasien“.⁷ In vielen Texten aus dem chinesischen Altertum sind die beiden synonym.

In Wang Guoweis literaturkritischen Werken erscheinen beide Begriffe. „Yijing“ wurde hauptsächlich in der ersten Phase seiner Ästhetik von 1902 bis 1908 in den Essays in der Zeitschrift *Die Welt der Bildung* (《教育世界》) diskutiert, während er sich mit „Jingjie“ in der zweiten Phase in seinen Gedichtkommentaren auseinandersetzte, die nacheinander von 1908 bis 1909 in der *Akademischen Zeitung der Essenz chinesischer Kultur* (《国粹学报》) veröffentlicht und nach Wang Guoweis Tod in *Aphorismen zur Lieddichtung* (《人间词话》) gesammelt wurden.

Ich meine, daß die beiden Begriffe in Wang Guoweis Theorie grundsätzlich gleichbedeutend und gleich auf die vom Werk ausgelöste Sphäre um den wörtlichen Inhalt gerichtet sind, sich in der Bildlichkeit und Begrifflichkeit vermischen, in der Sinnlichkeit und Rationalität verzahnen und Emotion und Szenerie verschmelzen. Sowohl „Yijing“ als auch „Jingjie“ repräsentieren die innerliche Perzeption und das subjektive Erlebnis auf eine implizite, zurückhaltende Weise und ermöglichen dem Leser ein angenehmes Assoziations- und Phantasieerlebnis. Der Ausdruck „Yijing“ beschreibt mehr die Struktur und die künstlerischen Eigenschaften der Kategorie bzw. der Kunstdarstellung, und „Jingjie“ bezieht sich mehr auf den Zustand und die Anforderung der tiefen Innerlichkeit des Schaffenssubjekts.

Die „Jingjie“-Konzeption wird meist für eine wichtige Verkörperung der traditionellen „Yijing“-Theorie zum Wechsel der alten und neuen Zeit in China und einen Vorkämpfer der modernen chinesischen Ästhetik gehalten, die „Yijing“-Theorie ist tatsächlich ein Sammelbegriff der verschiedenen Lehren und Konzeptionen vom Thema „Yijing“ in der Ästhetik aus verschiedenen Zeiträumen und von verschiedenen Gelehrten.

Der Ursprung der „Yijing“-Theorie greift auf die Generalisierung von „Sinn“ („Yi“) und „Gedankenwelt“ („Jing“) in der Philosophie von Laozi (老子) und Zhuangzi (庄子) aus der Zeit der Frühlings- und Herbstannalen (春秋时代) und der Zeit der Streitenden Reiche (战国时代), von ca. 800 v. Chr. Bis ca. 200 v. Chr., zurück: z.B. „Die Gedankenwelt („Jing“) entsteht außerhalb der Darstellung“ („境生于象外“) oder „Außerhalb des Wortes gibt es endlosen Sinn („Yi““ („含不尽之意在于言外“).

In der Zeit der Südlichen und Nördlichen Dynastien (南北朝时代), von ca. 400 bis ca. 600 n. Chr., hat Zhong Rong (钟嵘) erstmals die sogenannte Geschmackskonzeption (滋味论) in der Gedichtkritik aufgestellt. Er bezeichnete mittels dieses anschaulichen Begriffes der Empfindung die abstrakte ästhetische Wirkung außerhalb des formalen oder wörtlichen Inhaltes in der Literatur und hielt den „Geschmack“ („味“) des Werkes für ein

⁷ Übersetzung aus dem Chinesischen: „是特定的艺术形象和它所表现的艺术情趣、艺术氛围以及它们可能触发的丰富的艺术联想和幻想的总和“ Zitat nach 蒲震元:《中国艺术意境论》(Analyse vom „Yijing“ der chinesischen Kunst), 北京, 1999, 第 21 页。

wichtiges Kriterium in der Literaturkritik. Auf ihn folgend hat Liu Xie (刘勰) das Bestandsprinzip dieser ästhetischen Form in der Literatur und Kunst zusammengefaßt.

Im Zeitabschnitt von der Tang-Dynastie bis zur Song-Dynastie, von ca. 600 bis 1200, wurden die Begriffe „Yi“ und „Jing“ systematisiert und beim Schaffen und Bewerten in die Bereiche verschiedener Kunstgattungen übernommen. Am wichtigsten ist Wang Changlings (王昌龄) Lehre von „Yijing“, die die offizielle Entstehung der „Yijing“-Theorie in der chinesischen Ästhetik kennzeichnete. Er hat die künstlerische Sphäre außerhalb des Wörtlichen im Werk, und zwar das „Jing“, differenziert und die unterschiedlichen Formen vom „Jing“ in verschiedenen literarischen Stilen festgelegt. „Yijing“ in der Ästhetik wurde erstmals von Wang Changling formuliert. Es bezeichnet einen höheren und abstrakteren Zustand in der Literatur im Vergleich zu denen, worin die Emotion im Vergleich zur Szenerie überwiegt oder umgekehrt, und ist die Betonung der geistigen Erfahrungen im Vergleich zum ästhetischen Gegenstand. Eine weitere bemerkenswerte Erscheinung in diesem Zeitraum war der Einfluß des buddhistischen Gedankenguts, besonders vom Zen, auf die Theorie und die Schaffenspraxis vom „Yijing“. Die Hervorhebung der sinnlichen Faktoren des Subjekts im Zen stimmte mit der „Yijing“-Theorie überein. „Nur die Wesensart betrachten, ohne ein Wort anzuschauen“ („但见性情，不睹文字“) ist Jiao Rans (皎然) Beschreibung der höchsten Sphäre vom „Yijing“ im Gedicht und zeigt die Beziehung mit der buddhistischen höchsten Sphäre der Geisteswelt, in der „der Weg der Sprache gebrochen und das Gebiet des Denkens ausgelöscht ist“ („言事道断，心行处灭“). Danach wurde das Wort „Jingjie“ häufig in der „Yijing“-Theorie angewandt.

Aber dieses Temperament des Zen, extrem das subjektive Erlebnis zu betonen und die Erleuchtung statt des logischen Verstehens zu fordern, hat den späteren Auseinandersetzungen mit „Yijing“ einen negativen Ruf gebracht, nämlich daß immer mehr sinnliche Äußerung und immer weniger rationale Beweisführung in der Analyse gefordert wurde. Auf die Frage nach einer Beschreibung vom „Yijing“ eines Werkes pflegt man eine empiristische Verallgemeinerung zu erwidern – „Es ist nur zu begreifen, aber nicht in Worte zu fassen.“ („只可意会，不可言传“)

Im Zeitraum der Ming- und Qing-Dynastie, von ca. 1400 bis ca. 1900, ist Wang Fuzhis (王夫之) Lehre vom Verhältnis zwischen Emotion und Szenerie im Yijing in der Entwicklung der „Yijing“-Theorie bedeutend. „Verschmelzung von Emotion und Szenerie“ („情景交融“) ist seitdem ein Grundprinzip und Kriterium in der Literaturkritik unter dem Aspekt von „Yijing“ geworden.

Seit der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts befand sich die gesellschaftliche Lage Chinas in einem großen Wandel: die westlichen Großmächte sowie die westliche Kultur drängten gegen die feudalistische, veraltete Dynastie an. In der Diskussion über Literatur und „Yijing“ sind neue Ideen auf-

getreten, z.B. hat Liang Qichao (梁启超) auf der Basis seines politischen Standpunktes befürwortet, daß sich „neues Yijing“ aus der Literatur ergeben solle, das die Welt und die Gedanken der modernen Zivilisation, nämlich der kapitalistisch-europäischen, schildert.

Der in diesem Zeitraum lebende Wang Guowei konnte sich selbstverständlich dem Einfluß aus dem Westen nicht entziehen. Folglich gilt seine Theorie einerseits als die Fortführung der traditionellen „Yijing“-Theorie und andererseits als die Verkörperung der innovativen Auffassungen und des neuen Zeitgeistes.

Diachron betrachtet ist Wang Guoweis „Jingjie“-Konzeption in zwei Phasen einzuteilen. In der ersten geht es hauptsächlich um „Yijing“ und die Harmonie von „Yi“ und „Jing“. Erstens muß „Yijing“ als Fundament der Literatur im Werk bestimmt werden. Zweitens wird das Niveau der Integration von „Yi“ und „Jing“ geprüft, der ideale Zustand ist das von „Yi“ und „Jing“ gebildete harmonische Ganze, sonst ist das „Yi“ dem „Jing“ überlegen oder umgekehrt.

In der zweiten Phase konzentrierte sich Wang Guowei auf das „Jingjie“, er bezeichnete damit die in der Betrachtung der Welt und in den Erlebnissen des Autors repräsentierte Gedankenwelt. Wang Guowei meinte hier, daß die Erlebnisse und Gefühle des Autors das Vorkommen von „Jingjie“ und das Gelingen des Werkes entscheiden. Auf die ‚Echtheit‘ der Gefühle hat er mehr Wert gelegt als in der ersten Phase. Daneben hat Wang Guowei das „Jingjie“ nach verschiedenen Kriterien kategorisiert. Gemäß dem Ausmaß des Blickfelds und der Tiefe der Empfindung im Verhältnis zwischen dem Autor und der Welt unterscheidet er zwischen „großem Jingjie“ und „kleinem Jingjie“; gemäß der Existenz des Zusammenhangs vom Nutzen und Schaden zwischen dem Ich und den Dingen im „Jingjie“ des Werkes hat er „ichhaftes Jingjie“ (“有我之境”) und „ichloses Jingjie“ (“无我之境”) auseinandergehalten; entsprechend ist er noch auf zwei Arten der ästhetischen Wirkung eingegangen, nämlich das „Schöne“ (“优美”) und das „Erhabene“ (“壮美”); gemäß der Art der Herangehensweise an den Stoff hat er „kreatives Jingjie“ (“造境”) von „deskriptivem Jingjie“ (“写境”) unterschieden und das dialektische Verhältnis zwischen ihnen erwähnt; am Ende hat er gemäß der Wirkung des Schaffens und der Darstellung von „Jingjie“ zwischen zwei Niveaus in der Bewertung eines Werkes in der Betrachtung unter dem Aspekt von „Yijing“ differenziert: „buge“ (“不隔”) bezeichnet den Erfolg der Schöpfung des „Jingjie“ im Werk, während „ge“ (“隔”) auf eine gewisse Mangelhaftigkeit in diesem Bereich hinweist.

Da seine Gedanken von „Jingjie“ in der zweiten Phase systematischer als die in der ersten Phase und repräsentativ für Wang Guowei sind, wurde das Ganze seiner ästhetischen Auffassungen normalerweise als „Jingjie“-Konzeption bezeichnet.

2. „Yijing“ in der Novelle *Der Tod in Venedig*

Die Handlung der Novelle ist relativ einfach. Ein alternder, berühmter, klassizistischer Schriftsteller, der hoch geachtet wird, aber auch an einer Schreibhemmung leidet, beabsichtigt nach einem visionären Erlebnis in der Nähe von München, einen Urlaub im Süden – zuerst an der istrischen Küste, dann in Venedig – zu machen, um den Alltagspflichten zu entkommen. Unter den Badegästen erblickt er einen in seinen Augen vollkommen schönen, ungefähr vierzehnjährigen polnischen Jungen. Zunächst verdrängt er weiterhin die früh schon sublimierten homosexuellen Neigungen, legitimiert dann seine Faszination durch Referenzen zum philosophischen Eros der platonischen Dialoge, während seine rationale Kontrolle immer mehr zusammenbricht. Am Ende wird seine Passion haltlos, als er der vom Osten her sich verbreitenden und in Venedig ausbrechenden Cholera nicht ausweicht, die wahrscheinlich zu den ungeklärten medizinischen Ursachen seines Liebestodes gehört.

Gerade die Unkompliziertheit der Handlung ist unter dem Aspekt von „Yijing“ ein häufig vorkommendes Merkmal in den epischen Werken, die bei Schaffung von „Yijing“ Erfolg leisten mögen. Die chinesische „Yijing“-Theorie betont den „Sinn außerhalb der Worte“ (”言外之意“), und die derartige Einrichtung der Grenze zwischen dem „Sinn“ und den „Worten“ fordert die Integration von Schein und Sein beim Erzählen. Eine einfache Handlung kann dem über sie hinausgehenden Sinn und der Assoziationen auslösenden Atmosphäre mehr Raum hinterlassen. Im Raum außerhalb des Geschehens stützen sich das „Yi“ und das „Jing“ kurz gesagt auf die außerhalb der Handlung vom Autor erweiterten Höhen- oder Tiefendimensionen und lassen sich von ihnen füllen; im „Yi“ überträgt der Autor die eigenen physischen oder metaphysischen Erlebnisse und die entsprechenden Empfindungen und Überlegungen, und im „Jing“, das zum „Yi“ paßt, erwerben alle Gedanken und geistigen Koordinationen des Lesers einen gemäßigten Hintergrund voller Bildlichkeit.

In *Der Tod in Venedig* wurden diese Höhen- oder Tiefendimensionen grundsätzlich mit der personalen psychologischen Analyse und der Einführung des Mythos konstituiert, und die Zwischenräume des Gerüstes sind von exquisiten, übertriebenen, sogar rätselhaften Detailbeschreibungen erfüllt.

Die Darstellung der psychologischen Bewegungen des Helden, die reich an Antrieb und Unergründlichkeit sind und manchmal unkontrollierbar erscheinen, steht hier mit Aschenbachs Identität als einem Künstler sowie seiner Berufung im Einklang. Dies spiegelt auch das wachsende Interesse an Innenwelten in der Zeit zwischen dem alten und dem neuen Jahrhundert wider. Deshalb sind die subjektive „philosophische Perzeption und das Verständnis von dem Ganzen des Lebens, der Geschichte und des Universums“ des Autors hier auf jeden Fall auszugraben, die unter dem Aspekt

vom „Yijing“ als der Ausgangspunkt und die Essenz eines solchen ästhetischen Ergebnisses gelten.

Auf der anderen Seite erweitert so eine psychologische Analyse den Kontext und das Assoziationsbild auch. Im ersten Kapitel der Novelle, einer Art Prolog, geht es eigentlich nur um ein kurzes „Freie[s]“⁸ draußen im Zeitabstand der „beschäftigten“ „belasteten“ „Produktion“ (193), in dem die Erscheinung eines „Fremden“ (192) Aschenbachs Entschluß zur Reise auslöst. Aber die sogenannte „Sinnestäuschung“ (192) der Psychologie im 6. Absatz führt die Sichtlinie des Lesers aus der realen Welt zum „tropischen“ (192) wilden Gebiet, das im Gegensatz zur Wirklichkeit und Objektivität steht. Die Landschaft in der Phantasie ist von exotischen Zeichen wie „haarigen Palmenschäften“, „Vögeln von fremder Art“ und einem „Tiger“ (193) geprägt, was auf die ungewöhnliche Liebe in der späteren Entwicklung hinweist und die „durch Vernunft und von jung auf geübte Selbstzucht gemäßigt[en] und richtiggestellt[en]“ (193) Begierden hervorruft.

Im 8. Absatz folgt wieder eine lange Äußerung der Innerlichkeit des Helden, in der sich der Künstler, den „die Nation [...] ehrte“ (194), mit der Entscheidung für die Reise abquält. Darin ist ein fleißiger, vernünftiger Aschenbach aus der Vorgeschichte zu erkennen wie „die europäische Seele“ (193), und unsere Erfahrung von der Unschlüssigkeit geht auch über Aschenbach als Individuum hinaus. Der Hintergrund „an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19.., das unserem Kontinent monatelang eine so gefährdende Miene zeigte,“ (190) scheint dann zweifellos koordiniert mit der in diesem Bewußtseinsstrom fließenden „geknechteten Empfindung“ (194). Gleichzeitig ist jenes unkontrollierte Festhalten an der Reise gerade auf den „liebenswürdigen Süden“ sowie ein potentiell fremdes Gebiet gerichtet, wo es an „feurig spielende[r] Laune“ als „Erzeugnis der Freude“ nicht mangelt.

Scheint die psychologische Beschreibung des Individuums jedoch nicht zu vereinzelt? Dem Vorkommen des „Yijing“ in einem epischen Werk ist das bloß Einmalige oder Individuelle wahrscheinlich nicht genügend. Dann bringt der Mythos „das phylogenetisch Typische“,⁹ das eine frühere und weit entfernte Vorgeschichte erschließt. Sie und die oberflächliche Liebesgeschichte sind aufeinander abgestimmt, und sie verflechten sich mit der Komplikation der Konnotationen der Novelle.

Nachdem Aschenbachs Intention „vom Schicksal umgewandt und zurückverschlagen“ (226) nicht realisiert wurde, daß er von der Passion loskommt, indem er Venedig verläßt, wo „ihm um Tadzios willen der Abschied

⁸ Thomas Mann, Erzählungen. Leipzig 1984, S. 190. Bei Zitaten aus *Der Tod in Venedig* ist die Seitenzahl in Klammern hinter das Zitat gesetzt. Bei mehreren Zitaten aus demselben Zusammenhang ist jeweils nur bei einem die Stelle vermerkt.

⁹ Werner Fritzen, Thomas Mann, *Der Tod in Venedig: Interpretation*. 2. überarb. u. korr. Aufl. München 1993, S. 18.

so schwer geworden war“ (227), tritt „ein reizendes Bild“ der Diskussion über die „ewige Schönheit“ zwischen Sokrates als einem „Ältlichen“, „Häßlichen“ und „Weise[n]“ und Phaidros als einem „Jungen“, „Schönen“ und „Liebenswürdigen“ „unfern den Mauern Athens“ (232) auf. So erhält der Zusammenhang von Aschenbach und dem polnischen Jungen eine Ausweitung, wobei sich die bloß auf sexuellen Begierden basierende Liebe gleichfalls verflüchtigt. Die Auseinandersetzung mit der Schönheit bildet neben dem Geschehen eine neue Sinnsphäre. Die Künstler-Identität geht bei Aschenbach versteckt über den alten homosexuellen Mann hinaus. Die Wiedererscheinung der mythischen Szene im europäischen Kulturkontext gilt wie oben erwähnt als eine Aufhebung der Individualität der Hauptfigur als eines Künstlers, in der ein Raum voller phylogenetischer und geschichtlicher Gefühle entsteht. Die Dimensionen in der Entfaltung des Individuums zum Typischen, von der physiologischen Identität zur metaphysischen, sind gerade der Umfang oder die Aureole des „Yijing“.

Gleichzeitig wird ein metaphysischeres Thema in diesem ausgedehnten Umfang vom Sinn auch im Untergrund diskutiert. Bei Auftritt ist Aschenbach ein fleißiger, sich bemügender Schriftsteller, der „das Gefühl gezügelt und erkaltet“ (194) hat und als ein „Tapfer-Sittlicher“ wie ein „Faust“ (196) angesehen wurde, „berufen“ und der „Zucht“ (197) bedürftig, obwohl er schon die „wachsende Müdigkeit“ und den Mangel „jener Merkmale feurig spielender Laune“ (194) bemerkt. Jedoch wird die „geknechtete Empfindung“ (194) durch die Attraktion von Tadzio allmählich losgebunden und die Landschaft vor den Augen, wo unser Künstler unter der „bösen Zutat der Lagune und ihres Fieberdunstes“ (222) gelitten hat, wird auch heller, seit die Gestalten der Götter aus dem altgriechischen Mythos zu erscheinen beginnen, von „Eos“ (236) bis „Orion“ (236), von „Poseidon“ (236) bis „Zephyr“ (237). Die Anleitungen der altgriechischen Philosophen überzeugen Aschenbach immer wieder. Die ganze Szenerie scheint sich stets von Venedig nach Altgriechenland zu verschieben, zu jener grundverschiedenen Periode vor langer Zeit, die uns einst vertraut gewesen ist.

Nun flüchtet Aschenbach endgültig vor seinem unveränderten Glauben an den Rationalismus und stellt fest, daß er „jener Merkmale feurig spielender Laune“ (194) in der Hauptsache bedarf. Sie stimmen mit den in seinem tiefsten Herzen latenten primären Einfällen überein und zeigen durch die anschaulichste Form das Wesen der Schönheit auf, „sie ist, merke das wohl! Die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen, sinnlich ertragen können.“ (233) Schließlich wird die Art, das Gemüt durch die Gedanken zu beherrschen, von Aschenbach radikal verworfen, seine „Schritte folgten den Weisungen des Dämons, dem es Lust ist, des Menschen Vernunft und Würde unter seine Füße zu treten.“ (242) Das symbolisiert Aschenbachs Rückkehr vom Rationalismus zum ästhetischen Geist, „von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München“ (190) zur altgriechischen ästhetischen Welt. Dann ist „die Erregung des Heimgesuchten auf

Produktion gerichtet“ (233), und nie hat er „die Lust des Wortes süßer empfunden, nie so gewußt, daß Eros im Worte sei“ (233), während sein Stil „in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen“ entriet (201).

Aber offensichtlich wird die Rückkehr in der Wasserstadt unterbrochen. Aschenbachs Blick stockt am Ende für immer auf dieser Seite der Adria, obwohl sein Herz bereits zum „klar [fließenden] Bach“ „unfern den Mauern Athens“ (232) zurückgekehrt ist. Der verbleibende, unvollständige Raum im thematischen Umfang gilt gerade auch als ein wichtiger Teil des übergelaufenen „Yijing“. Darin hat man einen größeren Spielraum für Hypothesen und Vermutungen, z.B. wie sich sein neues Begreifen, der Wandel durch Tadzio in Venedig, künftig in der Arbeit oder sogar im ganzen Leben durchsetzen würde, wenn Aschenbach überlebt hätte. Der „Nachgeschmack“ (“余味”) im „Yijing“ ist genau dieser vage Raum, der reichlich Hypothesen und Phantasien toleriert.

Neben der psychologischen Analyse und der Einführung des Mythos bestehen noch zahlreiche Detailbeschreibungen. In den übertriebenen, rätselhaften Details, die absichtlich zugesetzt zu werden scheinen, fahren manche aufblitzende Gedankengänge kreuz und quer, die oft bei der Beschreibung von hier bereits auf dort gerichtet sind. Worauf sie sich beziehen und worauf sie abzielen, bleibt unklar.

In *Der Tod in Venedig* sind die Schilderungen der verschiedenen Figuren wohl die eindrücklichsten detaillierten Beschreibungen von Thomas Mann. Darunter sind neben den Hauptfiguren Aschenbach und Tadzio viele Gestalten von den unmotiviert erscheinenden Details tief geprägt. Ein Beispiel ist die folgende Schilderung eines Unbekannten im Schiff von Pola nach Venedig am Anfang des dritten Kapitels:

Einer, in hellgelbem, übermodisch geschnittenem Sommeranzug, roter Krawatte und kühn aufgebogenem Panama, tat sich mit krähender Stimme an Aufgeräumtheit vor allen andern hervor. Kaum aber hatte Aschenbach ihn ein wenig genauer ins Auge gefaßt, als er mit einer Art von Entsetzen erkannte, daß der Jüngling falsch war. Er war alt, man konnte nicht zweifeln. Runzeln umgaben ihm Augen und Mund. Das matte Karmesin der Wangen war Schminke, das braune Haar unter dem farbig umwundenen Strohhut Perücke, sein Hals verfallen und sehnig, sein aufgesetztes Schnurrbärtchen und die Fliege am Kinn gefärbt, sein gelbes und vollzähliges Gebiß, das er lachend zeigte, ein billiger Ersatz, und seine Hände, mit Siegelringen an beiden Zeigefingern, waren die eines Greises. Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der Ihren spielte? (204)

Hier und jetzt wird eine Figur, die keine unmittelbare Beziehung mit der Geschichte und den Protagonisten hat, vorläufig Hauptrolle und bekommt

eine nicht geringfügige Aufmerksamkeit. Dies erschließt außerhalb der Handlung eine neue Richtung in der Tiefe der Intention des Werkes. Aschenbach hat hier sichtlich einen sehr negativen Eindruck von dem Mann, der sich durch gewisse künstliche Mittel verjüngt. Aber woran liegt es, daß ein Unbekannter den Protagonisten so „schauerlich angemutet“ (204) hat? Möglicherweise besteht der Mann im Unterbewußtsein Aschenbachs als eine Apposition von ihm selbst, die gleichfalls am Verblühen ist und die sich bemüht, den Verfall aufzuhalten. Der Alte beschönigt sich durch Kleidung, Kosmetik sowie Verhalten, um das eigene Alter zu verschleiern, doch es ist auf den ersten Blick zu durchschauen, „man konnte nicht zweifeln“ (204), obgleich es so ausgeklügelt ist. Ist Aschenbach nicht auch ein kämpfender Künstler mit „Willensverzückung und kluge[r] Verwaltung“ (199) bzw. „Pflichtgefühl oder Stolz“ (210)? Im Zusammenhang mit den Werken von Aschenbach im zweiten Kapitel und dem in ihnen dargestellten „Heroismus [...] der Schwäche“ (198) wird Aschenbach im wesentlichen mit der gleichen Krise wie der alte Mann konfrontiert.

Dabei ist die angestrebte Verjüngung von Aschenbach im letzten Kapitel im Epilog der Geschichte nicht zu vernachlässigen. „Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfüms, er brauchte mehrmals am Tage viel Zeit für seine Toilette und kam geschmückt, erregt und gespannt zu Tische.“ „Es trieb ihn, sich körperlich zu erquicken und wiederherzustellen; er besuchte häufig den Coiffeur des Hauses.“ (256) All dies scheint aber doch auch „selbstverständlich und gewohnheitsmäßig“ (204). Der vom Schicksal auferlegten Alterung treten die beiden lediglich mit oberflächlicher Kosmetik entgegen. So können wir vielleicht auch in der ganzen Geschichte die Schönlingsliebe von Aschenbach als einen Trieb zur Bekämpfung des eigenen Alters und Zustands deuten. Deshalb liegt der „Widerwillen“ (204) gegen den Unbekannten daran, daß Aschenbach durch ihn sich selbst erkennt. Seine Anstrengungen, die in der Tat einfach zu durchblicken sind, sind zum Scheitern verurteilt, und alle seine vorherigen Überzeugungen geraten ins Wanken, „als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen“ (204).

Kurzum scheint diese Detailbeschreibung keinen Bezug zur Geschichte zu haben, stimmt aber auf geheimnisvolle Weise gerade mit einer gewissen Begreifensweise der Geschichte überein. In der Detailbeschreibung werden der Konflikt zwischen dem Alten und dem Jungen, die Anstrengungen sowie das Scheitern ohne Beziehung auf die homosexuelle Liebe und die Ästhetik der Kunst geschildert. Das häufige Verweilen bei den Details – am Anfang der Fremde im Vorort von München, hier der Unbekannte im Schiff nach Venedig, am Schluß die Straßensänger im Vorgarten des Gasthofes usw. – erklärt der Autor in der Novelle so: „Die Beobachtungen und Begegnisse des Einsam-Stummen sind zugleich verschwommener und eindringlicher als die des Geselligen, seine Gedanken schwerer, wunderlicher und

nie ohne einen Anflug von Traurigkeit. Bilder und Wahrnehmungen, die mit einem Blick, einem Lachen, einem Urteilsaustausch leichtthin abzutun wären, beschäftigen ihn über Gebühr, vertiefen sich im Schweigen, werden bedeutsam, Erlebnis, Abenteuer, Gefühl.“ (211) Genau diese bedeutsame Wirkung ist das Schlüsselwort beim Verstehen des „Yijing“ der Novelle.

Vom Konstrukt her betrachtet bilden die psychologische Analyse, die Einführung des Mythos und die Hinzufügung der Detailbeschreibungen gemeinsam einen vagen Raum des Sinns, wo sich das „Yijing“ grundsätzlich befindet. Das ist die Überschreitung der stofflichen, homosexuellen Passionsgeschichte. Allerdings lassen einen die Ungewißheit und die Unendlichkeit, auf die das „Yijing“ als der Komplex aller Erlebnisse, Überlegungen und künstlerischen Assoziationen großen Wert legt, den bedeutsamen Inhalt darin offenbar nicht durch eine konkrete Idee verallgemeinern. Die jeweiligen Empfindungen und das Verständnis auf verschiedenen Ebenen des Schöpfers sind durch die verschiedenen Spitzigkeiten im Raum vom „Yijing“ zu übertragen – mehrere Lichtbündel verflechten sich und blenden einen. Dabei geht man vom begrenzbaren Ereignis und der aktuellen Welt zur unermeßlichen Möglichkeit.

Daß *Der Tod in Venedig* unter chinesischen Lesern sehr berühmt ist und manchmal sogar als die typischste Novelle Thomas Manns angesehen wird, hat meiner Meinung nach mit dem der ästhetischen Gewohnheit bzw. der Tradition der Chinesen entsprechenden „Yijing“ zu tun. Der Autor selbst kannte selbstverständlich diese chinesische ästhetische Kategorie nicht, aber möglich ist es auch, daß der Erfolg der Novelle in China daran liegt, daß die Novelle gewissen Kriterien der Ästhetik der „Yijing“-Theorie bzw. der „Jingjie“-Konzeption entspricht. Deshalb ist das „Yijing“ in der Novelle keine Konsequenz des Schaffens mit einer vorprogrammierten Intention des Autors, sondern mehr ein Ergebnis der ästhetischen Rezeption in einem spezifischen kulturellen Kontext.

3. Das Verhältnis zwischen „Yi“ und „Jing“ in der Novelle

Gemäß Wang Guowei's Auffassung vom „Yijing“ kann man die Werke mit „Yijing“ noch nach dem Prinzip der Differenzierung im Hinblick auf das Verhältnis zwischen „Yi“ und „Jing“, den zwei Seiten in der Einheit der Gegensätze, weiter untersuchen. Idealerweise bilden das „Yi“ und das „Jing“ ein harmonisches Ganzes wie aus einem Guß, die Integration miteinander scheint nicht nur der Einrichtung gemäß, sondern auch der Tiefendimension gemäß perfektioniert; zur zweiten Klasse gehören natürlich jene, in denen auf eine der beiden Seiten besonderes Gewicht gelegt wird, d.h. wenn eine Seite zu stark überwiegt, so daß kein guter „Yijing-Effekt“ erreicht werden kann.

Wonach eine Integration von „Yi“ und „Jing“ als ideal beurteilt wird, hat Wang Guowei aber keine praktischen Kriterien gegeben. Ich meine, daß das subjektive Erlebnis des Kritikers beim Lesen entscheidend für diese Problematik sein muß.

Erläutern wir im Ganzen das „Yi“ in *Der Tod in Venedig* als die im vorstehenden vagen Raum des Sinns durchgesetzte, künstlerische Vorstellung der verschiedenen Erlebnisse, Empfindungen und Überlegungen aus dem Bewußtsein sowie dem Unterbewußtsein des Autors, die auf verschiedene Themen hinweisen können und sich inhomogen auf verschiedenen Ebenen verteilen. Im Gegensatz dazu betrachten wir das „Jing“ als das Aggregat der verschiedenen anschaulichen Gestalten sowie der von den Worten ausgelösten Assoziation der Szenerie. Die Problematik des Verhältnisses zwischen dem „Yi“ und dem „Jing“ steht in einem Zentrum vielfacher gegensätzlicher Verhältnisse, zwischen der Emotion und der Szenerie, der Abstraktion und der Konkretisierung, dem Schein und dem Sein, dem Subjekt und dem Objekt usw.

Soweit ich die Wirkung beim Lesen empfinde, ist die Integration vom „Yi“ und „Jing“ der Novelle im Ganzen erfolgreich und harmonisch, die beiden Seiten befinden sich im Gleichgewicht und haben koordiniert mein Leseerlebnis geprägt. Meine Einfühlung in die subjektiven Erlebnisse des Autors und die in der Darstellung hervorgerufene künstlerische Assoziation verschlingen sich, und ich bin weder auf Dauer dem über den Dingen stehenden Gedankenstrom verfallen noch lange Zeit in der statischen Gestaltungswelt geblieben. Meiner Empfindung nach werden die Stabilität des Raums und der Fluß der Zeit vom künstlerischen Zustand in der Novelle wegen der idealen Integration vom „Yi“ und „Jing“ gleichzeitig berücksichtigt.

Welche Anhaltspunkte dienen meiner Bewertung von Integration? Zuerst verteilen sich die zwei Seiten in der ganzen Struktur der Novelle gleichmäßig und verflechtend, d.h. dem „Yi“ und dem „Jing“ werden vor allem quantitativ die gleiche Stelle und Wichtigkeit zugesprochen.

Nimmt man die Absätze der fünf Kapitel als die kleinsten Einheiten der folgenden quantitativen Analyse, ist die überwiegende Eigenschaft der jeweiligen Absätze festzustellen. Die Absätze, die in erster Linie der Entfaltung der Handlung dienen und fast keine Charaktere von „Yi“ oder „Jing“ beinhalten, werden in die Kategorie „Geschehen“ aufgeschlüsselt; jene, die hauptsächlich die Existenz und Entfaltung vom „Yi“ durch die psychologische Beschreibung und die Detailbeschreibung voller subjektiver Emotionen verkörpern, in die Kategorie „Yi“; jene, die hauptsächlich eine Szenerie sowie eine Gestaltungswelt durch die Einführung des Mythos und eine rätselhafte, symbolische Beschreibung erschließen, in die Kategorie „Jing“; und jene, in denen die zwei Seiten beide offensichtlich bestehen, werden durchschnittlich zu den zwei Kategorien „Yi“ und „Jing“ gezählt.

Demgemäß können wir einen Überblick über die ungefähre Distribution der Stoffe bezüglich des „Yi“ bzw. des „Jing“ in der Novelle gewinnen. Außerhalb des grundsätzlichen Umrisses, der die Entfaltung der Handlung bewerkstelligt, verteilen sich die Absätze, die auf „Yi“ bzw. „Jing“ gerichtet sind, vergleichsweise gleichmäßig. Auf der einen Seite sind die Absätze bezüglich des „Yi“ bzw. des „Jing“ ein wenig mehr als die bezüglich der Schilderung der Handlung, und dies erlaubt die Existenz und die Expansion des im letzten Abschnitt erwähnten Raums vom „Yijing“. Auf der anderen Seite sind die Absätze bezüglich des „Yi“ und die bezüglich des „Jing“ in einem quantitativen Beharrungszustand, und manchmal wechseln sich die beiden ab oder koexistieren im selben Absatz. Im Gegensatz dazu, daß die Absätze bezüglich des „Yi“ im zweiten Kapitel verhältnismäßig überwiegen, wird die ganze Struktur während der Entwicklung immer gleichmäßiger, und die Wirkung der Absätze bezüglich des „Jing“ tritt allmählich hervor. Vom zweiten Kapitel an, in dem viel über Aschenbachs Lebenslauf und Überzeugung sowie Denkgewohnheiten gesagt wird, über das dritte, in dem die Aktivitäten und das psychologische Verwirrung von Aschenbach in ungefähr drei Tagen vor seinem Aufbruchversuch präzise präsentiert werden, und das vierte, in dem die Umstände in ungefähr 17 Tagen nach Aschenbachs Rückzug betroffen werden, bis zum Ende, dem fünften, in dem man keine genaue Einschätzung zur zeitlichen Spannweite vor seinem Tod durchführen kann, wird der Hauptrhythmus in *Der Tod in Venedig* nach und nach von dem Fluß der Zeit, dem Sprung und der Orientiertheit beim Expandieren des „Yi“ zum Verstopftsein des Raums und der Spiralenförmigkeit des „Jing“ abgeleitet. So unterscheidet sich der Schwerpunkt des Gefühls beim Lesen in der ersten Hälfte von dem in der letzten, aber einen kompletten Schnitt dazwischen gibt es nicht. Daß der Chiasmus vom „Yi“ und „Jing“ sich stets erstreckt und die beiderseitigen Hervorhebungen vom „Yi“ bzw. „Jing“ im vorderen und hinteren Teil koordiniert und symmetrisch bleiben, erzeugt makroskopisch den erfolgversprechenden Zustand der Integration von „Yi“ und „Jing“.

Außer dem quantitativen Beharrungszustand zwischen den beiden Seiten sind die Integration vom „Yi“ und „Jing“ in den konkreten Absätzen und die mikroskopische Koordination darin auch Grund für meine Bewertung.

Zuerst zählen die Absätze, in denen das „Yi“ und das „Jing“ gleichwertig betont werden, in der ganzen Novelle nicht wenig. In den meisten Fällen sind die zwei Teile, die jeweils hauptsächlich „Yi“ bzw. „Jing“ verkörpern, in einem Absatz zu erkennen. Aber die Grenze dazwischen ist normalerweise nicht so absolut. Oft wird die vom „Jing“ gebildete Atmosphäre unmerklich durch den Wechsel der Sicht vom neutralen Erzähler zur gequälten Hauptfigur zum vom „Yi“ gefüllten Raum geführt. Dieser Wechsel verläuft relativ natürlich und erzeugt keine Unvermitteltheit. Das ist eben auch ein Erfolg der Integration der beiden Aspekte. Hier nehme ich den vorletzten

Absatz der Novelle als Beispiel: In der ersten Hälfte des Absatzes wird eine Landschaft, in der ein Jüngling am Badestrand schweift, mit „vorm Nebelhaft-Grenzenlosen“ (262) beschrieben. Dabei stützen die Kristallisation der Schönheit und die Endlosigkeit des Raums die ganze Bildfläche ab. Die Schilderung bleibt konsequent mit dem vorderen Absatz und beinhaltet nichts Subjektives und nichts Emotionelles. In der Schilderung kann man die innerlichen Erlebnisse der Figur nicht erblicken. Aber anschließend „wandte er den Oberkörper, eine Hand in der Hüfte, in schöner Drehung aus seiner Grundpositur und blickte über die Schulter zum Ufer.“ (262) Dadurch gibt der Erzähler Aschenbach die Perspektive der Betrachtung und den Bezugspunkt. Die statische Landschaft wird durch das Hineinströmen der Lebenserlebnisse des Helden wolkenbruchartig. Seine Erinnerung an die Begegnung, seine Reaktion „dem Blicke entgegen“, seine Antwort auf den Aufruf seines „Psychagog[en]“ (262) und sein Folgen nach dem, was Tadzio symbolisiert, sind vom Todeskampf begleitet und der Kern geworden. Der Übergang hält sich an die Entfaltung der Handlung, und die Technik hier zählt als ungezwungen und geschickt. Zudem paßt der Inhalt des „Yi“ hier gerade zum „Jing“ „vorm Nebelhaft-Grenzenlosen“, er beschreibt die Emotion der Machtlosigkeit des „durch stolze Laune“ gekennzeichneten Individuums, „ein[er] höchst abgesondert[en] und verbindungslos[en] Erscheinung“ (262), das in seiner geistigen und materiellen Welt stets beherrscht wird.

Zweitens finden sich auch gewisse Sichtbarmachungen in den Details in jenen Absätzen, die sich auf das „Yi“ konzentrieren, während die Anwendungen und der Gedankenstrom der Helden ablaufen. Dadurch steht eine Reihe bildlicher Szenerien bei der Einfühlung für die Assoziation bereit. Im siebten Absatz des ersten Kapitels geht es z.B. um Aschenbachs ehemalige, abgestumpfte Einstellung zur Reise wegen „der Verpflichtung zur Produktion“ (193). Dabei schimmert ein Hintergrund durch die Ausdrücke wie „die europäische Seele“ und „Europa zu verlassen“ hindurch, so daß man darin sehen kann, daß zahlreiche von Aschenbachs Zeitgenossen in Europa „zu beschäftigt mit den Aufgaben“ (193) sind wie er. Der „rauh[e] Landsitz“ „im Gebirge“ sowie „die regnerischen Sommer“ (193) lassen einen sich auch die Produktionsstätte unseres Schriftstellers vorstellen, die sich in einer einsamen, stillen und düsteren Umgebung befindet, die gerade der Hemmung entspricht. Aber trotzdem ist da immer noch eine „schöne Stadt“ (193) für ihn, wodurch sich die ehemalige Zufriedenheit und Abgestumpftheit zeigen. Ein Bild oder eine Szenerie des Zeitalters und seiner literarischen Produktion taucht also verschwommen beim Ausdruck von Aschenbachs Innerlichkeit auf, als ob wir den Kontinent mit zahlreichen Aschenbachs und ihren Professionen sehen könnten.

Gleichfalls in den Absätzen, die konzentriert „Jing“ abbilden, sind ab und zu Hinweise auf den Mythos und mehrdeutige Detailbeschreibungen in der Schilderung der Landschaft sichtbar, die in *Der Tod in Venedig* im allge-

meinen nicht linear und homogenisiert ist und in der viele spezifische Fokussierungen im Rahmen eines anderen Motivs als der Liebesgeschichte bestehen, und enthüllen dabei neue verborgene Bedeutungen. Die zahlreichen bedeutungsvollen Zeichen gelten als Schlüssel zum Erfassen des tieferen Sinns. Beispielsweise wird die traumhafte Landschaft des Meers, vor der Aschenbach jeden frühen Morgen am Fenster sitzt, im 14. Absatz des vierten Kapitels beschrieben. Jedoch ist das nicht nur eine schöne, aber leere Szenerie, in der die natürliche Landschaft allein glänzt. Darin treten mythische Persönlichkeiten wie „Eos“, die „Göttin“, die „Olympischen“, der Sonnengott mit seinen „heilige[n] Renner[n]“ (236) usw. nacheinander auf. So werden die lebendige Spiritualität und eine Reihe impliziter Geschichten in die einfältige natürliche Szenerie eingefügt. Auf der Oberfläche der Landschaft glitzern mehrere Zugänge zum neuen Raum. Zudem weist hier sogar ein Satz direkt auf die Beziehung zwischen den verschiedenen Erscheinungen und dem tiefen Sinn hin: „Ehemalige Gefühle, frühe, köstliche Drangsale des Herzens, die im strengen Dienst seines Lebens erstorben waren und nun so sonderbar gewandelt zurückkehrten – er erkannte sie mit verwirrtem, verwundertem Lächeln.“ (236)

4. Kategorisierung des „Jingjie“ nach Wang Guowei's Kriterien

Die obige Analyse des Inhalts und der Struktur des „Yijing“ und der Integration der beiden Aspekte „Yi“ und „Jing“ basiert auf Wang Guowei's Auffassungen vom „Yijing“ in der früheren Phase. In der Spätphase der Entfaltung seiner literaturwissenschaftlichen Theorie hat sich jedoch seine Aufmerksamkeit mit der Terminus-Umsetzung von „Yijing“ zu „Jingjie“ auf die Betonung der Höhe der Gedankenwelt des Schöpfers verlagert. Er glaubt, daß die Perspektive und Einstellung des Autors zur Welt sowie die in ihnen verkörperten Gedanken für den ganzen Sinn oder Wert des Werkes maßgeblich sind. So setze ich mich im folgenden mit dem „Jingjie“ der Novelle und des Schöpfers auseinander und kategorisiere das „Jingjie“ nach den verschiedenen Kriterien in Wang Guowei's Konzeption.

Offensichtlich greift die Novelle auf die homosexuelle Identität des Autors selbst und auf gewisse Erfahrungen seiner Venedigreise zurück. Diese Wahrheit gewährleistet vielleicht den Mut und die Ehrlichkeit der Novelle vor gewiß sensiblen Themen. Aber die Nichtabwendung vom oder Gegenüberstellung zum eigenen Trieb und zu der sexuellen Orientierung ist noch nicht die Terminierung und das Ganze der Novelle. In Thomas Manns Arrangement und dessen Darstellung in der Novelle, die eigentlich einfältig und durchsichtig sein könnte, erblicken wir nicht so sehr die Verliebtheit eines alten, schwulen Mannes in einen Jungen, sondern mehr die Empfindungen und Überlegungen über das Verhältnis zwischen der Welt und dem Selbst eines Künstlers mit vielfachen Identitäten.

Allerdings ist das Selbst hier keinesfalls lediglich das Individuum Aschenbach oder Thomas Mann. Durch die Vergrößerung des Hintergrunds und die Dehnung des Kontexts erhält das Selbst mehr ontologische Inhalte in der Novelle. Zusammenfassend beschränkt sich die hauptsächliche Betrachtung hier nicht auf das individuelle Schicksal und Gefühl, sondern das „Jingjie“ des Werkes ist bereits aus dem auf den biographischen Zusammenhängen basierenden Schema in eine größere und weitere Topik entkommen, die sich um den Umstand und die Empfindungen von mehr Menschen kümmert. Was dies betrifft, gilt das „Jingjie“ in *Der Tod in Venedig* daher als das „große Jingjie“, das sich nicht mit dem Loswerden des individuellen Kummers, sondern mit den Expressionen und Überlegungen von gewissen Dilemmata einer Gemeinschaft oder eines Ganzen beschäftigt.

Aber was für Empfindungen und Überlegungen beinhaltet das „Jingjie“? Denen, welche in der irdischen Welt aus manchen Zwecken oder Bedürfnissen den Instinkt verdrängen oder am Konflikt zwischen dem Utilitarismus und der Kunst leiden oder seit langem übermäßig von der Vernunft als Lebensregel überzeugt sind usw., ist der Schwerpunkt der Expression des Autors in der Novelle das Abmühen und die Rückfälle bei der Befreiung und Veränderung vorheriger Vorstellungen und Gewohnheiten, die das neue Bewußtsein und die weitere Selbstidentifikation verhindern. Dabei bietet die neue Suche, die davor seit langer Zeit bewußt oder unbewußt vernachlässigt wird, unvergleichliche und noch nicht erlebte Aufregungen und Erfreulichkeiten an, die weiterhin wahrhaftigere Liebe und natürlichere Schaffensimpulse und -kraft versprechen und sie die harmonischere und vollständigere Schönheit ergreifen lassen. Aber die neuen Erlebnisse und die Vergnügtheit sind doch nicht selbstverständlich und werden nicht mutig betrieben. Sie sind kein Ersatz für die Vergangenheit und vertreten nicht den Fortschritt. Mehr unbekannte Gefahren tauchen darin auf, während nicht wenige Erregenschaften vorauszusehen sind. Die Tragödie der Menschen liegt gerade darin, die Grenze und die Balance nicht erfassen zu können. Sie werden voller unkontrollierbarer Aufregungen auf eine neue Ebene geführt und holen zufällig die bereits verlassene Leidenschaft zurück, ebenso wie das von Wang Guowei generalisierte dritte „Jingjie“ des großartigen Lebens: „In der Menschenmenge habe ich tausendmal nach ihm gesucht und erblicke beim Wenden plötzlich, daß er gerade in der zur Neige gehenden Beleuchtung steht“ (“众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在灯火阑珊处”).¹⁰

Dieser Vorgang wird in Thomas Manns personalem Erzählverhalten geschildert, dem zahlreiche Berichte aus Innensicht und erlebter Rede zur Verfügung stehen. Aber trotzdem läßt die ganzheitliche, distanzierte Erzählhaltung des Autors die Schilderung solcher Gefühle nicht nur wie Mitgefühl und Klage aussehen. Es scheint, als ob mehr Vernunft und Absichtlichkeit vom Autor und Leser fortgesetzt werden sollen. Mit der apathisch

¹⁰ 王国维：《人间词话》（Aphorismen zur Lieddichtung）。上海，2001，第6页。

erscheinenden Verkündung von Aschenbachs Tod – „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.“ (262) – geht das gefühlsmäßige Mitempfinden scheinbar zu Ende, aber die Überlegungen zu der Thematik fangen eben erst da an. Deshalb ist der Erzähler hier neutral, von der einheitlichen Geschichte – einschließlich der Vor- und Nachgeschichte – aus gesehen. Jedoch ist die Neutralität kein Unbarmherzigsein zu den Schwierigkeiten, sie läßt nur die Hauptfigur hier die schwierige Lage erleben und das Herz ausschütten und sie bewahrt die Intention des Erzählers als einer ruhevollen Macht an einem höheren Standort, die sich mehr um die rationale Auseinandersetzung kümmert.

In der Novelle sind aber kaum direkte Kommentare des Autors zu finden. Aschenbachs verschiedene Behauptungen stehen nur der Schilderung der Thematik und der Figur zur Verfügung, können allerdings noch nicht als die Auseinandersetzung des Autors mit der Welt und dem Leben angesehen werden. Wie verhält sich denn der Autor zu der Problematik?

Wir können wieder zur Distanz zwischen dem Erzähler und dem Geschehen zurückkehren. So ein Verhalten selbst läßt das Verständnis des Autors vom Zustand und Ablauf der Welt und des Lebens schon mehr oder weniger verlauten. Aus der Schilderung der mehrdimensionalen Schwierigkeit ergibt sich Thomas Manns Behauptung von der Allgemeingültigkeit der Widersprüche, unser Dasein ist eben das Ergebnis der Verflechtung solcher Widersprüche in verschiedenen Bereichen. Die Widersprüche gehen davon aus, daß unsere Identität eigentlich einerseits die körperliche Beschaffenheit und den tierischen Trieb als Vorstufe und andererseits die menschliche Spiritualität und Überwindung als Diesseits impliziert. Die vier Faktoren verzahnen sich in den unterschiedlichen Phasen des Lebens und erzeugen die jeweiligen Zustände und Schwierigkeiten, die sich in verschiedenen Formen präsentieren. Sie fließen zugleich auch in der Strömung der Zeit und bewirken unter dem statischen Körper und der regungslosen Realität unaufhörlich unausgewogene Brandungswellen.

So wird die Existenz des Lebens von einer fatalistischen Tragödie geprägt, und zwar der ewigen Unausgeglichenheit und Unvollkommenheit. Man kann sagen, daß das letzte Stück von Aschenbachs Leben in der Erwartung und im Reiz der Liebe versinkt, aber im wesentlichen ist es eine Unerreichbarkeit, die Selbstvernichtung auslöst. Das kurze, letzte Stück ist gerade ein Kommentar und eine Ergänzung des vorherigen Teils seines Lebens, die nicht zu umfahren sind. Die beiden Etappen sind zwei Formen, vereinigen sich aber in derselben Strömung voller Widersprüche. Wegen der Einigung zählt der Tod von Aschenbach nicht als Tragödie, deshalb ist die Haltung des Erzählers bzw. des Autors in der Novelle distanziert und nicht seufzend. Dies entspricht der Auffassung des Autors, die durch das tragische Verständnis vom unvollkommenen Leben gekennzeichnet ist. Das Leben scheint dann in dieser Betrachtung, die sich von Zielstrebigkeit heraushält, gemächlich und ruhig zu werden, obwohl irgendeine Teilstrecke davon

schwer sein kann, aber im kosmischen Raum und in der historischen Strömung lediglich eine Gischt ist. Thomas Mann zeigt gerade durch Aschenbach diese Gischt und die über den Dingen stehende Lebensphilosophie. Daher beweist die Novelle letzten Endes die philosophische Beobachtung und Überlegung vom Lebensumlauf, die ein hohes und großes „Jingjie“ verkörpern.

Nachdem das „Jingjie“ der Novelle hier als groß erkannt wurde, gehe ich jetzt auf die Differenzierung zwischen „ichhaftem“ und „ichlosem Jingjie“ ein. Das Kernkriterium der Differenzierung ist nicht die Neigung zur subjektiven Haltung des Autors bzw. zur objektiven, sondern der Zusammenhang vom Nutzen und Schaden zwischen dem Ich und den Dingen. Das Erzählverhalten der Novelle ist auffällig stark personal und reich an Emotionen und innerlichen Regungen. Die sexuelle Orientierung, der Beruf, sogar das Reiseerlebnis der Hauptfigur in Venedig lassen einen auch auf jeden Fall an den Autor denken. Die Hauptfigur weist nicht wenige biographische Parallelen zu Mann auf. Aber das „Jingjie“ in der Novelle ist doch nicht das ichhafte, weil das Ich, das in *Der Tod in Venedig* personal widergespiegelt wird, doch nicht die Verkörperung des Autors, sondern die der Hauptfigur ist. Die distanzierte Erzählhaltung beweist eben das Verhältnis zwischen dem Ich des Autors und der Geschichte, d.h. der Zusammenhang vom Nutzen und Schaden zwischen dem Ich und den Dingen besteht in dieser Novelle fast nicht, und das geschaffene „Jingjie“ des ganzen Werkes gilt als ichlos. Deshalb sieht man nicht, daß das Ich des Schöpfers mit dem Helden zusammen fiebert und zusammen fanatisch wird. Aschenbach und seine Geschichte sind nur Gegenstand der Beobachtung des Schöpfers und lösen fast keine emotionale Anteilnahme des Schöpfers aus. Dies steht zugleich mit dem Inhalt des „Jingjie“ der Novelle in Einklang, und zwar der über den Dingen stehenden, fatalistischen Lebensanschauung. Schmerz und Erfreulichkeit des individuellen Lebens werden beide in einer deterministischen Strömung und durch eine Begreifensweise verwässert. Das Ich des Autors bleibt also statisch an einem olympischen Standort über dem Umlauf des Lebens seines Helden.

Wang Guowei hat sich nach der Differenzierung des „ichhaften“ und „ichlosen“ Jingjie noch mit einer Differenzierung des „Schönen“ und „Erhabenen“ auseinandergesetzt. Das „ichhafte Jingjie“ führt das ganze Werk zu einem erhabenen ästhetischen Zustand und das „ichlose“ zu einem schönen. Das „ichlose Jingjie“ und das „Schöne“ erfaßt man nur im Zustand der Stille, der in *Der Tod in Venedig* von dem statischen olympischen Standort des Erzählens und der distanzierten Erzählhaltung abhängt. Deshalb halte ich die Novelle für „schön“, weil in ihr mehr Beobachtung und Tiefsinn zu finden sind als hitzige Auseinandersetzung und Rechtfertigung.

Wang Guoweis letzter wichtiger Gedankengang in der Analyse von „Jingjie“ ist die Differenzierung des „kreativen Jingjie“ und des „deskriptiven Jingjie“ gemäß der Schaffensweise bei der Materialaufnahme in einer

konkreten Einheit des Werkes. Essentiell ist eine Projektion von der Romantik und dem Realismus auf das Gebiet vom „Yijing“. Allerdings hat er noch das dialektische Verhältnis zwischen den beiden Faktoren behauptet: das romantische Schaffen stammt notwendigerweise auch aus wahrhaftigen Erfahrungen sowie Erlebnissen und entspricht im wesentlichen auch der Gesetzmäßigkeit der Natur sowie der Gesellschaft, und das Realistische braucht unvermeidlich auch die intuitive Empfindung des Schöpfers, die über die Beschränkung verschiedener zeitlicher oder räumlicher Zusammenhänge der Realität hinausgeht.

Vom Ganzen aus gesehen ist die Geschichte, der narrative Bestandteil der Novelle, realistisches Material für die literarische Darstellung. Die auf Kausalität basierende Handlung, die Abbildung der Hauptfigur in Beziehung zur Biographie des Autors oder zu Gustav Mahler als Archetyp,¹¹ der Stil des ehemaligen Zeitalters und die wirklichkeitsnahe Szenerie formen gemeinsam das „deskriptive Jingjie“ der Novelle.

In der Novelle gibt es auch „kreatives Jingjie“, das hauptsächlich von den subjektiven Vorstellungen und Fiktionen gestaltet wird. Aschenbachs Geistesabwesenheiten und Träume werden häufig fein und bildlich widergespiegelt, und mittlerweile spielt die kreative Phantasie des Autors bei der Erschaffung des konkreten „Jingjie“ eine große Rolle. Die Befolgung der Realität steht da nur in bezug auf die Kohäsion des Texts, und die ganze Form dieser künstlerischen Einheit hängt von der Kreativität des Autors ab, wie die folgende Beschreibung von Aschenbachs Traum:

Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzliche Neugier nach dem, was kommen wollte. Nacht herrschte, und seine Sinne lauschten; denn von weit her näherte sich Getümmel, Getöse, ein Gemisch von Lärm: Rasseln, Schmettern und dumpfes Donnern, schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut – alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringende Art die Eingeweide bezauberte. Aber er wußte ein Wort, dunkel, doch das benennend, was kam: „*Der fremde Gott!*“ Qualmige Glut glomm auf: da erkannte er Bergland, ähnlich dem um sein Sommerhaus. Und in zerissenem Licht, von bewaldeter Höhe, zwischen Stämmen und moosigen Felstrümmern wälzte es sich und stürzte wirbelnd herab: Menschen, Tiere, ein Schwarm, eine tobende Rotte – und überschwemmte die Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelndem Rundtanz. Weiber, strauchelnd über zu lange Fellgewänder, die ihnen vom Gürtel hingen, schüttelten Schellentrommeln über ihren stöhnend zurückgeworfenen Häuptern, schwangen stiebende Fackelbrände und nackte Dolche, hielten züngelnde Schlangen in der Mitte des Leibes erfaßt oder trugen schreiend ihre Brüste in beiden Händen. [...] Schaum vor

¹¹ Vgl. Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin (Hg.), Thomas Mann: ein Leben in Bildern. 2. Aufl. Zürich 1994, S. 200.

den Lippen, tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern. Aber mit ihnen, in ihnen war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig. Ja, sie waren er selbst, als sie reißend und mordend sich auf die Tiere hinwarfen und dampfende Fetzen verschlangen, als auf zerwühltem Moosgrund grenzenlose Vermischung begann, dem Gotte zum Opfer. Und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Untergangs. (254-256)

Die vielfältigen, symbolischen Zeichen häufen sich hier an, außer Rand und Band, deduzieren die tiefe Bewegung im primitiven Es-Zustand der Figur, ohne den realistischen Zusammenhang zu berücksichtigen. Auf die subjektive Erinnerung und Vorstellung von einem vorbeigeflossenen Wahnbild hinweisend, zeichnet der Autor hier eine befremdende Welt, die von der Welt, in der die Handlung verläuft, auseinanderzuhalten ist.

5. Bewertung der Novelle in der Sicht des „Yijing“ bzw. „Jingjie“

Unter den Aspekten von Wang Guowei's „Jingjie“-Konzeption habe ich das in der Novelle analysiert und differenziert, was als „Yijing“ bzw. „Jingjie“ betrachtet werden kann. Wenn das „Yijing“ bzw. „Jingjie“ dem Autor auch nicht als vorprogrammiertes Objekt oder Prinzip beim Schaffen der Novelle galt, stellt es sich doch als fruchtbares Mittel zur Analyse heraus.

In Wang Guowei's literaturästhetischem Theoriensystem sind grundsätzlich drei Punkte als Hauptkriterien in der Bewertung zu erkennen, nämlich die Frage des Verhältnisses von „Yi“ und „Jing“ in der werkimmanenten Struktur, die Frage der „Wahrheit“ (‘真’) der Emotion und der Landschaft in der Darstellung des Autors und die Frage des Urteils als „ge“ (‘隔’) bzw. „buge“ (‘不隔’) im Rezeptionserlebnis des Lesers. So bilden sie aus drei verschiedenen Blickwinkeln – dem Werk, dem Autor und dem Leser – ein primäres Bewertungssystem in einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung mittels der Begriffe „Yijing“ oder „Jingjie“.

Im zweiten Abschnitt dieses Kapitels habe ich festgestellt, daß das Verhältnis zwischen den beiden Seiten von der distributionalen Struktur sowie der konkreten Technik aus gesehen von mir als eine ausgezeichnete Integration angesehen werden kann, d.h. im Bereich der Verschmelzung von Emotion und Szenerie und der Integration von Bildhaftigkeit und Abstraktheit dient die Novelle als ein erfolgreiches Beispiel.

Die ‚Wahrheit‘ im „Yijing“ ist auch ein Kernkriterium in Wang Guowei's Literaturkritik. Die Betonung der Wahrheit stammt aus seiner antiutilitaristischen Anschauung von Literatur, in der Literatur nicht utilitaristisch, sondern ästhetisch sein und über den ethischen Utilitarismus des Konfuzianismus hinausgehen solle, um die allgemeine Ergriffenheit der Menschheit

auszudrücken. Und dieses Kriterium bezieht sich vor allem auf die dualistischen Seiten, nämlich die Emotion und die Szenerie. Jedoch scheint wahre Emotion bedeutender zu sein, weil wahre Emotion wahre Betrachtung der Außenwelt zur Folge hat. Kurzum ist das eine Ergänzung zum ersten Kriterium, d.h. das „Jingjie“ fordert nicht nur die harmonische Anwesenheit von „Yi“ und „Jing“, von Emotion und Szenerie, sondern auch wahre Emotion und Szenerie. Diese Wahrheit beschränkt sich nicht auf die individuelle Empfindung, sie ist mehr auf die Anteilnahme und das Begreifen der Welt, des Lebens und des Schicksals gerichtet.

In der Novelle ist die Emotion des Schöpfers nicht zu vernachlässigen, obwohl er eine distanzierte Erzählhaltung beim Schildern des individuellen Erlebnisses der Hauptfigur angenommen hat und die wörtliche, passionierte Emotion in der Beschreibung der innerlichen Bewegungen eben nicht die Schilderung der Emotion des Autors ist.

Der Bezug auf die eigenen Erfahrungen in der Wirklichkeit sowie in der homosexuellen Gefühlswelt und die ontologischen Überlegungen von der eigenen Identität als Künstler garantieren die stoffliche Wahrheit. Die lebhaften und reibungslosen Beschreibungen von Aschenbachs Innerlichkeit und der prächtigen Wasserstadt hängen begreiflicherweise von den Erfahrungen ab. Darin kann man wohl gewisse Spuren und einen Modus einer anderen Geschichte des Autors in einem anderen Kontext wahrnehmen. Außerdem beweist das Nichtausweichen des Autors bei der Vermittlung der tiefen Emotion seinen Mut und seine Ehrlichkeit.

Aber die Wahrheit bedeutet bei Wang Guowei nicht die oberflächliche Nachahmung der Wirklichkeit. Der Kern ist die Wahrheit der tiefen und metaphysischen Empfindung und Überlegung, die bewußt Distanz zur Geschichte als Einzelheit sowie zum realistischen Zusammenhang halten. Das Überschreiten von Anteilnahme und Kommentar zu einem konkreten Ereignis und einem individuellen Schicksal zeigt gerade einen höheren Standort der Betrachtung des Autors. Das „Jingjie“, das wie oben analysiert „ichlos“, aber „groß“ ist, vertritt da die wahre Emotion des Autors, die pessimistische, aber unbefangene Einstellung zum Leben und Schicksal der Menschheit.

Berücksichtigt man alle Werke Thomas Manns, in denen der Verfall einer bürgerlichen Familie, das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft, die unschlüssige Geisteswelt und die Suche der Intellektuellen in einer Zeit des Wandels usw. als Themen behandelt werden, so ist die Furcht vor dem Leben hier leicht nachzuvollziehen. Die umfassenden Erlebnisse und langjährigen Betrachtungen des Dichters haben die geistige Grundlage des Subjekts geformt, deshalb wirkt die Emotion der Anteilnahme in der Novelle nicht künstlich, und in seiner Beobachtung hier werden auch die eigensüchtigen Vorstellungen und Nebengedanken beseitigt, so daß die Betrachtung des Autors in der Novelle zwar einen distanzierten, aber durchdachten Eindruck macht. Alle Bewegungen und Landschaften sehen daher scharf gezeichnet

aus (man kann sie sich daher deutlich vorstellen; sie werden sehr anschaulich beschrieben), obwohl die jeweiligen Ereignisse und Szenerien oft eigene vage Grenzlinien haben.

Kurz und gut, die Ehrlichkeit der in *Der Tod in Venedig* geäußerten Emotion des Autors überzeugt mich. Außer der Wahrheit der Emotion hat Wang Guowei noch die Wahrheit des Ausdrucks erwähnt, die sich mehr auf das Rezeptionserlebnis des Lesers bezieht. Er nannte das vom natürlichen und wahrhaften Ausdruck geführte Leseerlebnis „buge“ und das vom altmodischen und affektierten geführte „ge“.

Wenn ich mich jetzt auf die Sprache der Novelle konzentriere, würde ich sie zur Art von „ge“ in Wang Guowei's Sinne zählen. Zwar hat Thomas Mann in dieser Novelle nach wie vor eine unfassbar umfangreiche Wortwahl, z.B. die zahlreichen passenden Adjektive, die dem Leser helfen, sich jede nur erdenkliche Situation so vorzustellen, als hätte er sie lebhaftig miterlebt, trotzdem entstehen hier aber auch zwei offensichtliche stilistische Probleme, und zwar der Exzeß der Ersetzungsformulierungen und der Exzeß der Wortfülle, die Wang Guowei nicht bevorzugte und für die Ursachen des Ergebnisses „ge“ hielt.¹²

Wang Guowei meinte, daß die übermäßige Anzahl an Ersetzungswörtern den Leser oft hindert, die dargestellte Szenerie lebhaft vor Augen zu haben. Aber „Thomas Mann steigt – wie Aschenbach Tadzio – dem verfeinerten, sublimen und abseitigen Wort nach und sucht den Satz mit dem ornatu der Rhetorik zu zieren“.¹³ Deshalb sind Tadzio's Haare in der Novelle „honigfarben“ (213) anstatt blond, die Pflanzen des Parks „abendlich“ (215) anstatt balsamisch duftend, man begegnet „Bonnen“ (212) und Gouvernanten (vgl. 214) anstatt Erzieherinnen, und man geht nicht, sondern schreitet (vgl. 214), denkt nicht nach, sondern sinnt (vgl. 215) usw. Ein solcher Sprachstil ruft zwar einerseits Verwicklungen und Serpentinaugen beim Verstehen hervor, womit der Strom der Handlung beim Lesen verlangsamt wird und dem Leser ständig neue Phantasiebilder begegnen. Dieses Verfahren ist nach der „Yijing“-Theorie auch oft für die Erschaffung des „Yijing“ zu verwenden. Aber andererseits finde ich diesen Stil in der Novelle doch zu dicht und die Ersetzungsformulierungen so übertrieben, daß viele Szenen, die eigentlich frisch und schlicht geschildert werden sollten, affektiert und künstlich erscheinen, so daß die Grazilität und Harmonie, die als die gestaltliche Beschaffenheit des „Jingjie“ gelten, dann verschwinden und die Reproduktion der Szenen im Kopf des Lesers teilweise blockiert wird. Wang Guowei nennt das „ge“.

Außerdem kommt in der syntaktischen Struktur der Novelle eine erstaunliche Wortfülle, die gleichfalls mehr oder weniger der Unmittelbarkeit des Leseerlebnisses schadet. Laut der wortstatistischen Auswertung gibt es

¹² Vgl. 古风:《意境探微》(Untersuchung vom „Yijing“), 南昌, 2001, 第 143 页。

¹³ Werner Fritzen, Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 86.

in der Novelle durchschnittlich 32,1 Wörter pro Satzeinheit, wogegen der Median eines Sechstkläßlers bei 11,79 liegt. Dazu ist das Verhältnis zwischen Haupt- und Nebensätzen auch unverhältnismäßig, nämlich 100:210.¹⁴

Thomas Mann vermeidet zwar mit einer Architektonik, die den Satz im Rahmen der Satzklammer zu Ende bringt, daß die mit Wortmaterial gepfropften Satzgefüge aus den Fugen gehen,¹⁵ und garantiert so die Lesbarkeit, aber die Aufeinanderfolge der Satzgefüge und die Ausmaße der hypotaktischen Satzstruktur erschweren dennoch dem Leser das Erfassen und die augenblickliche Gestaltung anschaulicher Bilder. Das ist bezeichnend für Thomas Manns Sprachstil, und dadurch kann er sich oft mehr an die Wahrheit der Innerlichkeit der Figur herantasten, aber im allgemeinen finde ich die komplexe, hypotaktische Satzstruktur zu radikal und meine, daß der Ausdruck der Novelle aus der Sicht der „Jingjie“-Konzeption nicht anerkennenswert ist.

6. Schlußwort

Als eine gedeutete Existenz oder eine vorgestellte Existenz unter der Leitung einer heimischen ästhetischen Anschauung besteht das „Yijing“ in *Der Tod in Venedig* mehr als ein künstlerischer Komplex und eine empiristische Generalisierung von Erlebnissen, Überlegungen und Assoziationen. Das „Yijing“ beinhaltet lediglich die reichlichen und schichtungsvollen Ausfederungen, die zu empfinden, aber nicht einfach vollständig zu beschreiben sind und durch die der Leser dann beim Erfassen zahlreiche Orientierungen und grenzenlosen Spielraum für das Voranschreiten erlangen kann. Die Passion, das Dilemma, die Widerspenstigkeit, die Dekadenz, die Resignation u.a. in *Der Tod in Venedig* gelten alle als Gehalt des „Yijing“, können aber noch nicht dessen Ganzes bilden, sie schleichen sich in den Raum, der von den innerlichen Bewegungen der Hauptfigur, den Beziehungen der mythischen Welt und den Detailbeschreibungen konstruiert wird.

Unter den Gehalten sind zwei Seiten nach Wang Guowei Auffassungen, in deren Denkstil sich die Spuren der binären Opposition erkennen lassen, für die weitere Auseinandersetzung festzustellen, nämlich das „Yi“ und das „Jing“. Die Dimension des harmonischen Verhältnisses zwischen ihnen wird betont, weil das Ideal offenbar eine taoistische Einheit dieser binären Oppositionen ist, wie Emotion und Szenerie, Schein und Sein, Sinn und Bild usw. Folglich kann man das Gebiet, das als der Raum vom „Yijing“ definiert wird, binär differenzieren und anordnen – abgesehen von den elementaren Erzählungen und Angaben, die die Handlung bilden. Nachdem das sogenannte abstrakte Denken und das Bildliche, die rationale Erkenntnis und das sinnlich Erfahrbare usw. als Kennzeichnungen in die jeweiligen Seiten auf-

¹⁴ Ebenda S. 87.

¹⁵ Ebenda.

geschlüsselt werden, entstehen dann in der Novelle zwei Gruppierungen. Dabei werden sie auf die quantitative Distribution und die Kooperationsweise miteinander untersucht und erhalten eine recht positive Bewertung.

Und gemäß den in Wang Guowei's Nachdruck vom „Jingjie“ ausgedrückten Kriterien wird der maßgebliche Einfluß der subjektiven Ergriffenheit und der Höhe der Geisteswelt des Dichters auf das „Yijing“ bzw. „Jingjie“ ausgeübt. In *Der Tod in Venedig* führt die von uns begriffene Welt- und Lebensanschauung des Schöpfers in einer freistehenden und anteilnehmenden Haltung zu einem „großen“ und „ichlosen Jingjie“, zu einem Zustand als dem „Schönen“ und zu dem „deskriptiven Jingjie“ und dem „kreativen“, wobei das erstere hier das letztere überragt.

Schließlich bedarf es einer Bewertung unter den Aspekten der „Jingjie“-Konzeption. Zwar meine ich, daß eine absolut gerechtfertigte literaturwissenschaftliche Bewertung – wenn es so eine überhaupt geben könnte – nicht nur einen Modus und dessen Kriterien als Maßstab nehmen soll, aber verstehen wir es vorläufig als ein einfältiges Experiment, Kriterien wie die Integration von „Yi“ und „Jing“, die Wahrheit der Ergriffenheit und das „buge“ des Ausdrucks bei der Bewertung zu verwenden! So können wir in *Der Tod in Venedig*, einem Zeichen einer total fremden Kultur, noch immer die harmonische Schönheit der Integration vom „Yi“ und „Jing“ bewundern, gleichfalls die subjektive Wahrheit und „das Herz des neugeborenen Kinds“ der Erschaffung miterlebend empfinden. Allerdings kann die Wirkung des besonderen Sprachstils der Novelle unsere Leseerlebnisse und Einfühlung beeinträchtigen, er erfüllt gewisse Kriterien der „Jingjie“-Konzeption nicht und läßt den Leser einiges Mittelbare fühlen, während das Werk bei der Darstellung uns berührt.

So ein Versuch, bei dem *Der Tod in Venedig* im Spiegel einer chinesischen literaturästhetischen Konzeption betrachtet wird, strebt nicht danach nachzuweisen, daß „Yijing“ bzw. „Jingjie“ beim Schaffen des Dichters und bei der Rezeption des Lesers gebührend sein sollen. Das Ziel ist abschließend, die Rezeption der Novelle in einem interkulturellen Kontext durch eine neue Verstehensweise zu ergänzen, und diese Weise, die von einer anderen Kultur ausgeht, kann auch mit rationalem und wissenschaftlichem Ausdruck erfolgsversprechend angewandt werden. Die Arbeit ist auch ein methodischer Versuch, die Konzeption als eine Interpretationsmethode konkret anzuwenden. Zudem kann man in den Analysen mancher Fragen in der Arbeit gewisse originelle Techniken bemerken, die grundsätzlich mit Wang Guowei's Innovation in der traditionellen „Yijing“-Forschung vor 100 Jahren in Einklang stehen.