

**Melancholie als literarisches Motiv:  
Eine vergleichende Analyse zwischen *Honglouloumeng*  
von Cao Xueqin und *Buddenbrooks: Verfall einer  
Familie* von Thomas Mann**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

vorgelegt von

**Shuangjiao Zhu**

aus

Fujian, VR China

Köln 2024

Diese Arbeit wurde unter dem Titel „Melancholie als literarisches Motiv: Eine vergleichende Analyse zwischen *Honglouloumeng* von Cao Xueqin und *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* von Thomas Mann“ am 13. Mai 2024 als Dissertation von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen.

**Die Prüfungskommission:**

- 1) Prof. Dr. Björn Ahl (Vorsitzender)
- 2) Prof. Dr. Weiping Huang (Erste Betreuerin/Gutachterin)
- 3) Prof. Dr. Wolfgang Kubin (Zweiter Betreuer/Gutachter)
- 4) Prof. Dr. Felix Wemheuer (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)
- 5) Prof. Dr. Monika Unkel (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)
- 6) Prof. Dr. Béatrice Hendrich (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

**Tag der mündlichen Prüfung:** 29.05.2024

## **Danksagung**

Für die vorliegende Arbeit habe ich an erster Stelle Prof. Dr. Weiping Huang und Prof. Dr. Wolfgang Kubin zu danken, die mich bei der Anfertigung dieser Arbeit mit fachlichen Hinweisen betreut und unterstützt haben.

Ich danke auch Frau Dr. Annett Jubara. Ohne ihre Ermutigung und Anerkennung während meines Masterstudiums hätte ich nicht den Mut gehabt, weiter über das Thema Melancholie zu forschen und eine Doktorarbeit darüber zu schreiben.

Mein Dank gilt ferner allen Freunden, die mir Hilfe gegeben haben.

## Inhaltsverzeichnis

Tabellenverzeichnis .....	8
1 Einleitung .....	9
2 Forschungsstand.....	14
3 Theoretische Grundlage .....	21
3.1 Die Perspektive der Kulturgeschichte .....	21
3.2 Die Perspektive der Soziologie .....	27
3.3 Die Perspektive der Philosophie .....	32
3.4 Die Perspektive der Literaturwissenschaft.....	38
4 Methodische Vorüberlegungen .....	47
5 Über die Autoren und die Werke .....	49
5.1 Cao Xueqin und <i>Honglouloumeng</i> .....	49
5.2 Thomas Mann und <i>Buddenbrooks: Verfall einer Familie</i> .....	52
5.3 Verfall als Motiv .....	53
5.4 Das Bürgertum im 19. Jahrhundert .....	57
6 Literaturanalysen.....	60
6.1 Krankheit und Tod .....	60
6.1.1 Die Ärzte in <i>Buddenbrooks</i> .....	61
6.1.1.1 Dr. Grabow .....	61
6.1.1.2 Dr. Langhals.....	65
6.1.1.3 Herr Brecht .....	69
6.1.2 Die Ärzte in <i>Honglouloumeng</i> .....	71
6.1.2.1 Der Hofarzt vs. der Volksarzt .....	73
6.1.2.2 Der konfuzianische Arzt .....	76

6.1.2.3 Der inkompetente Arzt.....	80
6.1.2.4 Der Wunderarzt.....	83
6.1.3 Die Krankheits- und Todesfälle in <i>Buddenbrooks</i> .....	85
6.1.3.1 Thomas: Der imaginäre Arzt .....	86
6.1.3.2 Christian: Der eingebildete Patient .....	89
6.1.3.3 Hanno: Weder krank noch gesund .....	91
6.1.3.4 Krankheit: Zwischen Individuum und Kollektiv .....	95
6.1.3.5 Melancholie: Zwischen krank und gesund .....	97
6.1.3.6 Melancholie: Zwischen Leben und Tod .....	102
6.1.4 Die Krankheits- und Todesfälle in <i>Honglouloumeng</i> .....	109
6.1.4.1 Nicht-Melancholie: Entweder krank oder gesund .....	109
6.1.4.2 Krankheit: Zwischen Individuum und Kollektiv .....	113
6.1.4.3 Daiyu als Ausnahme: Zwischen krank und gesund .....	113
6.1.4.4 Der Tod im Diesseits.....	121
6.2 Männlichkeit und Weiblichkeit.....	129
6.2.1 Feminisierung und Vermännlichung in <i>Buddenbrooks</i> .....	130
6.2.1.1 Auflösung der Männlichkeit .....	130
6.2.1.2 Aufstieg der Weiblichkeit? .....	133
6.2.1.3 Tony als Ausnahme: Zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit.....	137
6.2.2 Feminisierung und Vermännlichung in <i>Honglouloumeng</i> .....	146
6.2.2.1 Mann und Frau statt Mann vs. Frau .....	146
6.2.2.2 Frauen nur als Opfer der patriarchalischen Ordnung?.....	152
6.2.2.3 Melancholie: Über Männlichkeit und Weiblichkeit hinaus .....	157
6.2.3 Paarbeziehungen und Sexualität in <i>Buddenbrooks</i> .....	161
6.2.3.1 Der Verzicht auf Liebe .....	161

6.2.3.2 Die abwesende Sexualität.....	166
6.2.3.3 Liebe, Sexualität und Tod .....	169
6.2.4 Paarbeziehungen und Sexualität in <i>Honglouloumeng</i> .....	173
6.2.4.1 Die Neuerfindung der Liebe .....	173
6.2.4.2 Melancholie: Zwischen Ordnung und Gefühl .....	177
6.2.4.3 Hinwendung zum Alltag.....	180
6.2.4.4 Der Verfall der Aura des Eros .....	186
6.2.4.5 Geschlecht, Sexualität und Liebe.....	190
6.2.4.6 Hanno vs. Baoyu.....	191
6.3 Zeit und Ort.....	195
6.3.1 Zwischen Anderswann und Anderswo in <i>Buddenbrooks</i> .....	195
6.3.1.1 Der alte Johann: Desinteresse an der Vergangenheit.....	196
6.3.1.2 Johann: Gewissheit über die Vergangenheit.....	197
6.3.1.3 Thomas: Erstarrung in der Gegenwart.....	201
6.3.1.4 Hanno: Unterm Rad der Zeit .....	203
6.3.1.5 Die Herrschaft der Zeit .....	207
6.3.1.6 Die Verräumlichung der Zeit .....	211
6.3.1.7 Melancholie: Zwischen Anderswann und Anderswo .....	216
6.3.2 Zwischen Anderswann und Anderswo in <i>Honglouloumeng</i> .....	218
6.3.2.1 Das „Bewusstsein von Nöten“ .....	218
6.3.2.2 Die Zeitwahrnehmung als Ausdruck innerer Gefühle .....	226
6.3.2.3 Nirgendwo im Daguan Yuan .....	233
6.3.2.4 Melancholie: Zwischen Anderswann und Anderswo.....	245
6.3.2.5 Baoyu im Schnee vs. Thomas am Meer .....	250
6.4 Melancholie und Heiterkeit.....	254

6.4.1 <i>Buddenbrooks</i> : Ironie als Erheiterung .....	254
6.4.2 <i>Hongloumeng</i> : Humor als Erheiterung .....	266
6.4.3 Zur Erheiterung: Humor vs. Ironie .....	272
7 Schlussbetrachtungen .....	279
7.1 Der Melancholische Erkennende vs. der Melancholische Erfahrende.....	279
7.2 Melancholie als Motiv und Analysekatgorie.....	285
Literaturverzeichnis .....	289

## **Tabellenverzeichnis**

Tabelle 1: Melancholie ( <i>Buddenbrooks</i> vs. <i>Honglouloumeng</i> ) .....	279
--	-----



## 1 Einleitung

Seit über zwei Jahrtausenden wird über Melancholie diskutiert. Die bisherigen Forschungsergebnisse zur Melancholie stellen schon eine große Breite an Auffassungen darüber dar, was unter Melancholie zu verstehen ist. Was aber ist an Melancholie so besonders? „Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?“<sup>1</sup> Diese schon lange Aristoteles zugeschriebene Aussage, die als Grundlage der langen Kulturgeschichte der Melancholie angesehen werden kann, lässt auch die Komplexität und Ambivalenz der Melancholie erkennen. Über eins sind sich die meisten Forscher, die Melancholie aus ihrer jeweiligen unterschiedlichen Perspektive betrachten, aber einig: Melancholie ist nicht mit einer Definition zu fassen und speist sich zumal aus ihrer eigenen Ambiguität.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass Melancholie nicht abschließend zu definieren ist, ist das Konzept „Melancholie“ in der heutigen von Globalisierung geprägten Welt zu einem der wichtigsten Paradigmen geworden, durch das die Interaktion in den Diskursen verschiedener Bereiche, darunter Medizin, Psychoanalyse, Literatur, Kunst und Philosophie zwischen unterschiedlichen Kulturen untersucht wird. Angesichts der wachsenden deutsch-chinesischen Beziehungen drängen sich in diesem Zusammenhang die Fragen auf, inwieweit sich die moderne Form der Melancholie auf die vormoderne Kultur Chinas übertragen lässt, inwiefern sie sich von traditioneller Traurigkeit unterscheidet und in welcher Weise es einen neuen Blickwinkel darstellt, unter dem man die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der deutschen und chinesischen Kultur betrachten und analysieren kann.

Die bisherige Diskussion, die vor allem in der deutschen Sinologie stattfand, lieferte zwei Ergebnissen: Erstens wurde Melancholie erst seit den 1920er-Jahren Bestandteil literarischen Schaffens, während man in der chinesischen Literatur der vormodernen Zeit vorwiegend das Phänomen Trauer beobachten kann.<sup>2</sup> Zweitens gibt es in der

---

<sup>1</sup> Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992. S. 59.

<sup>2</sup> Huang, Weiping: *Melancholie als Geste und Offenbarung: zum Erzählwerk Zhang Ailings*. Bern 2001. S. 99.

vormodernen chinesischen Literaturgeschichte eine Ausnahme, nämlich den Roman *Honglouloumeng* 红楼梦 (1792) von Cao Xueqin. Dieser sollte nach Wolfgang Kubin unter dem Zeichen der Melancholie neu betrachtet werden.<sup>3</sup> Laut Marián Gálik gilt Cao Xueqin als der erste, der eine vielschichtige und detailliert beschriebene melancholische Figur in der chinesischen Literatur schuf.<sup>4</sup> Allerdings wird bis dato auf das Thema Melancholie in der chinesischen Kultur- bzw. Literaturgeschichte nicht näher eingegangen: Wie äußert sich die Melancholie in *Honglouloumeng* konkret? Wie lässt sich die Melancholie in *Honglouloumeng* von der traditionellen Traurigkeit unterscheiden? Aus welchem Grund werden die Welt und das menschliche Leben aus einer melancholischen Perspektive betrachtet? Ist die Melancholie bei Cao nur ein Einzelfall? Zu fragen ist noch, was es überhaupt bedeutet, als Cao zu seiner Zeit melancholisch zu sein. Kurzum, es fehlt in der *Honglouloumeng*-Forschung bis jetzt eine ausführliche Analyse und Interpretation in Bezug auf das Motiv Melancholie.

Um die Unterschiede und Berührungspunkte zwischen dem chinesischen Melancholie-Konzept und dem deutschen herauszuarbeiten, eignet sich in meinen Augen keine Darstellung von Melancholie besser als die des Romans *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901) von Thomas Mann, der in China als „Der deutsche *Honglouloumeng*“<sup>5</sup> bezeichnet wird, während Letzterer in Deutschland „Die chinesischen *Buddenbrooks*“<sup>6</sup> heißt. Bislang ist noch kein umfassender Vergleich zwischen beiden Romanen vorhanden, obwohl es in der chinesischen Germanistik immer wieder angesprochen wird, dass sich die beiden in vielerlei Hinsicht ähneln.<sup>7</sup> Arbeiten zum Aspekt der Melancholie in beiden Werken sind nicht zu finden. Ferner fehlt in der deutschen Sinologie bislang eine umfassende vergleichende Bearbeitung der Melancholie in *Honglouloumeng*. Der Überblick über die Forschungsfelder der

---

<sup>3</sup> Vgl. Kubin, Wolfgang: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170. Hierzu: S. 167.

<sup>4</sup> Vgl. Gálik, Marián: „Melancholie und Melancholiker“. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Honglouloumeng: Studien zum „Traum der roten Kammer“*. Bern 1999. S. 194.

<sup>5</sup> Yan, Baoyu: „Buddenbrooks - Ein deutscher *Hong lou meng*?“. In: *Neohelicon*. 18.2 (1991). S. 273-293.

<sup>6</sup> Debon, Günther: „Thomas Mann und China“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 3 (1990). S. 149-174.

<sup>7</sup> Vgl. dazu exemplarisch Huang, Liaoyu 黄燎宇. „Jinhua de wange yu songge – ping budengboluoke yijia 进化的挽歌与颂歌——评《布登勃洛克一家》“. In: *Waiguo wenxue* 外国文学. 2 (1997). S. 63-69.

jeweiligen Romane befindet sich im Kapitel „Forschungsstand“. Mit diesem Blick versuche ich, diese Lücke zu schließen, indem die zwei gewichtigen literarischen Werke aus Deutschland und China in Verbindung gesetzt werden.

Die vorliegende Arbeit verfolgt zwei Ziele: Über die Literatur soll ein Einblick in die Darstellung der Melancholie und den Umgang der spezifischen Kultur damit gewonnen werden. Zugleich wird ein Zwischenraum geschaffen, wo eine interkulturelle Verbindung zwischen der deutschen und chinesischen Kultur stattfindet, indem Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen beiden Kulturen zuerst strategisch herausarbeitet und dann miteinander verglichen werden. Anders gesagt: Es wird nicht der Frage nachgegangen, was die Melancholie in *Honglouloumeng* oder *Buddenbrooks* ist, sondern werden denen Fragen, wer melancholisch ist, worüber, wie die sozialen Umstände sind usw. Somit wird das Phänomen Melancholie von einem Untersuchungsgegenstand zu einer neuen Analysekatgorie. Das heißt, die verschiedenen Komponenten von Melancholie in *Honglouloumeng* (1792) von Cao Xueqin und die in *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901) von Thomas Mann, werden zuerst deutlich gemacht, die dann wieder in ihre jeweiligen kulturellen, geschichtlichen und literarischen Kontexte eingebettet und vergleichend untersucht. Dabei wird auch die darin enthaltene sozial-politische Kritik an den jeweiligen Gesellschaften berücksichtigt. Es geht nicht nur um das Melancholie-Phänomen anhand der literarischen Thematisierung des Verfalls und die damit einhergehenden soziologischen und gesellschaftlich-politischen Verflechtungen, sondern auch um die kulturspezifischen Dimensionen im Denken und Verhalten der beiden Länder. Mit der vorliegenden Arbeit wird versucht, sowohl eine neue Interpretation der zwei komplex strukturierten kanonischen Texte als auch eine interkulturelle Verbindung zwischen der deutschen und chinesischen Wissenschaft zu leisten.

Um diese Ziele zu erreichen, werden als Erstes die klassische Melancholie-Forschung in der Philosophie und Literatur bis hin zu den neueren Betrachtungen in der Soziologie und Kulturwissenschaft zusammengefügt und dann als theoretische Grundlage für die spätere kulturvergleichende Analyse herangezogen. Auf dieser Basis beschäftige ich mich mit den Themenkomplexen, in denen sich die Melancholie äußert. Hinzu gehört das Thema Krankheit und Tod. Es ist bemerkenswert, dass in *Honglouloumeng* keiner geboren wird. Im Gegenteil – die Figuren sterben nacheinander

nur. In *Buddenbrooks* begleitet den Verfall der Familie auch der sich verschlechternde körperliche Zustand der Familienmitglieder. Ein zweiter Themenkomplex ist die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie die damit verbundenen Phänomenen wie Liebe und Sexualität. Von Sexualität ist in *Buddenbrooks* kaum die Rede. In *Honglouloumeng* sind zwar mehrere Szenen zu finden, aber sie beziehen sich aus meiner Sichtweise nicht auf die Liebe, während es unter den Liebespaaren eigentlich nur unerfüllte Sexualität herrscht. Drittens geht es um die Zeit und den Ort in der Darstellung der Melancholie. Es kommt in beiden Romanen vor, dass die Melancholiker beim Umgang mit dem Jetzt und Hier Probleme haben. Die Dichotomie von Melancholie und Heiterkeit wird als viertes Thema behandelt. Die Melancholie bedarf auch des Hintergrundes der Heiterkeit. Ohne diesen polaren Wechselbezug versänke die Melancholie in die Abgründe. Damit gemeint sind beispielsweise die komischen Szenen und Figuren in den Romanen. Methodisch wird dies erreicht durch die Auswahl relevanter Textpassagen aus beiden Romanen und deren Interpretation.

Die vorliegende Arbeit setzt sich aus vier Teilen zusammen. Der erste Teil stellt den Forschungsstand und eine theoretische Einführung dar. Der Komplex Melancholie in der Moderne bildet den Schwerpunkt, auf den die folgende vergleichende Analyse zurückgreifen wird. Ferner wird ein Blick auf die Rezeption der zwei literarischen Werke in Bezug auf das Motiv Melancholie geworfen. Der zweite Teil liefert eine Biografie von Cao Xueqin und Thomas Mann. Außerdem gibt dieser Teil einen Überblick über den Hintergrund der zwei Romanen. Der dritte Teil ist den literarischen Analysen der Themenbereiche der Melancholie gewidmet. Im Schlussteil wird eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse erfolgen.

Es ist darauf hinzuweisen, dass die ausgewählten Werke aufgrund des weit zurückliegenden Erscheinungsdatums intensiv erforscht worden sind; insbesondere der Roman *Honglouloumeng*, dessen zahlreichen Forschungsarbeiten zur Entstehung eines eigenen Wissenschaftszweiges in China führten. Mir ist die Überfülle der Sekundärliteratur wohl bewusst. Diese Arbeit stellt einen Versuch dar, eine neue Perspektive anzubieten, aus der die zwei Klassiker betrachtet werden können.

Die deutschen Übersetzungen von Textpassagen aus dem Roman *Honglouneng* stammen ausschließlich von mir. So auch die Übersetzungen anderer chinesischer Zitate, soweit es nicht anders vermerkt ist.

## 2 Forschungsstand

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Roman *Honglouloumeng* in China kann auf eine Geschichte von mehr als 200 Jahren zurückblicken. Es bestehen mehrere Forschungsrichtungen. Skizziert wird das gesamte Forschungsfeld beispielsweise in der Abhandlung über den Wechsel von den alten Schulen zu den wesentlichen neuen Strömungen in der *Honglouloumeng*-Forschung von Zhao Jianzhong 赵建忠.<sup>8</sup> Genannt werden an dieser Stelle drei Schulen daraus als Beispiel: Die „Bewerter“ (Pingdian Pai 评点派), die „Entschlüssler“ (Suoyin Pai 索隐派) und die Schule der philologischen Untersuchung (Kaozheng Pai 考证派). Die erste macht wertende Anmerkungen zu bestimmten Textstellen der Fassung in 120 Kapiteln. Die zweite liest den Roman nicht textimmanent, sondern betrachtet ihn als Anspielung auf historische Gegebenheiten. Die dritte beschäftigt sich mit der autobiographischen Prägung des Romans sowie mit dessen verschiedenen Ausgaben. Des Weiteren wird *Honglouloumeng* nun immer mehr aus literaturwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Sicht unter Aspekten wie Schreib- und Erzähltechnik oder bestimmten literarischen Motiven erforscht.

Trotz der Bedeutsamkeit des Romans für die chinesische Literatur sind wissenschaftliche Arbeiten zu *Honglouloumeng*,<sup>9</sup> in der deutschen Sinologie unterrepräsentiert. Unter den bis dato verfassten Forschungsarbeiten sind einige Dissertationen besonders nennenswert. Eine davon ist *In der Sackgasse oder auf dem Weg zu einem neuen Paradigma? Die Erforschung des Romans „Der Traum der roten Kammer“ (Rotologie) im 21. Jahrhundert*<sup>10</sup> von Cao Juan, in der sie sich schwerpunktmäßig mit der Rezeptionsgeschichte der *Honglouloumeng*-Forschung im China des 21. Jahrhunderts auseinandersetzt und damit einen aktuellen Einblick in das Forschungsgebiet bietet. Ferner behandeln die Dissertationen *Die deutschen*

---

<sup>8</sup> Vgl. Zhao, Jianzhong 赵建忠: „Liangbeinian lai hongxue yanjiu fanshi de zhuanxing yu dangdai hongxue xin piping shiye de jiangou 两百年来红学研究范式的转型与当代红学新批评视野的建构“. In: *Honglouloumeng Xuekan* 红楼梦学刊. 5 (2006). S. 139-155.

<sup>9</sup> Derzeit gibt es zwei deutsche Übersetzungen von *Honglouloumeng*. Der eine stammt von Franz Kuhn und heißt *Der Traum der roten Kammer*, die andere von Schwarz Rainer und Martin Woesler mit dem Titel *Der Traum der Roten Kammer oder Die Geschichte vom Stein*.

<sup>10</sup> Cao, Juan: *In der Sackgasse oder auf dem Weg zu einem neuen Paradigma? Die Erforschung des Romans Der Traum der roten Kammer (Rotologie) im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden 2013.

Übersetzungen des „Honglouloumeng“<sup>11</sup> von Yao Junling und „Der Traum der roten Kammer“: Die erzählerische Komplexität eines chinesischen Meisterwerks<sup>12</sup> von Wei Ling diesen chinesischen Romanklassiker. Die Habilitationsschrift „Das Lyrische und das Prosaische im Roman *Honglouloumeng*“<sup>13</sup> von Huang Weiping befindet sich in Vorbereitung zum Druck. Es gibt noch einen komparatistischen Versuch von Yao Tong mit ihrem Werk *Die Vielfältigkeit der Literatur: Ein Vergleich zwischen den „Wahlverwandtschaften“ von Johann Wolfgang von Goethe und dem klassischen chinesischen Roman „Der Traum der roten Kammer“ von Cao Xueqin und Gao E.*<sup>14</sup> Zusätzlich zu diesen Werken gibt es eine Reihe von Artikeln oder Kapiteln über *Honglouloumeng*, die sich mit Übersetzungskritik,<sup>15</sup> Entstehungsgeschichte und Autorenschaft,<sup>16</sup> Literaturanalysen in Bezug auf Motive wie Traum<sup>17</sup> sowie dem Verhältnis zwischen Krankheit und Schönheit<sup>18</sup> befassen.

Der Roman *Buddenbrooks* hat in Deutschland seit Langem eine Fülle von Interpretationen hervorgerufen. Einige Themen wurden inzwischen abgearbeitet und verhandelt. Das gilt z. B. für die Frage der literarischen Einflüsse auf *Buddenbrooks*, ferner für das Verhältnis des Autors zu seinen Rollenbildern und schließlich auch für die Problematik der Dekadenz. Außerdem haben die Germanistik in Deutschland Debatten über die Bürger- und Künstlerproblematik, über den Einfluss von Nietzsche, Schopenhauer und Richard Wagner und über Manns Vorliebe für das Kranke bzw. das

---

<sup>11</sup> Yao, Junling: *Die deutschen Übersetzungen des Honglouloumeng*. Unveröffentlichte Dissertation. Freie Universität Berlin. 2009.

<sup>12</sup> Wei, Ling: *Der Traum der roten Kammer: Die erzählerische Komplexität eines chinesischen Meisterwerks*. Wiesbaden 2019.

<sup>13</sup> Huang, Weiping: *Das Lyrische und das Prosaische im Roman "Honglouloumeng"*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift. Universität zu Köln. 2009.

<sup>14</sup> Yao, Tong: *Die Vielfältigkeit der Literatur: ein Vergleich zwischen den "Wahlverwandtschaften" von Johann Wolfgang von Goethe und dem klassischen chinesischen Roman "Der Traum der roten Kammer" von Cao Xueqin und Gao E.* Berlin 2006.

<sup>15</sup> Vgl. z. B. Chang, Peng: *Modernisierung und Europäisierung der klassischen chinesischen Prosadichtung: Untersuchungen zum Übersetzungswerk von Franz Kuhn (1884-1961)*. Frankfurt am Main 1991.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. Zimmer, Thomas: *Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit. Band 2/1-2*. München 2002. S. 561-603.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. Eggert, Marion: *Rede vom Traum: Traumauffassungen der Literatenschicht im späten kaiserlichen China*. Stuttgart 1993.

<sup>18</sup> Vgl. z. B. Huang, Weiping: „Zwischen Weiblichkeit, Krankheit und Ästhetik: die Figur Lin Daiyu und der kulturspezifische Aspekt des Schönen“. In: *Bochumer Jahrbuch für BJOAF*. (2015). S. 41-67.

Krankhafte lange beschäftigt. Neuerdings wird versucht, Mann in kulturwissenschaftliche oder andere jüngere, namentlich dem Poststrukturalismus oder der Postmoderne verpflichtete Forschungsnetze einzubinden. Eine fundierte wissenschaftliche Erforschung der Rezeption des Romans *Buddenbrooks* bietet das von Nicole Mattern und Stefan Neuhaus herausgegebene Werk *Buddenbrooks-Handbuch*<sup>19</sup>, wobei eine Reihe von alten und aktuellen Veröffentlichungen zu den oben genannten Forschungsrichtungen vorgestellt und deren thematische Schwerpunktsetzungen besprochen werden.

Ähnlich wie es der *Honglouloumeng*-Forschung in Deutschland ergeht, wird *Buddenbrooks* in der chinesischen Germanistik nur wenig erforscht. Zwar werden auch die oben genannten Themen auch behandelt, aber als Forschungsarbeiten sind nur als etliche Aufsätze und Masterarbeiten, die sich mit bestimmten literarischen Motiven wie Krankheit<sup>20</sup> oder Religion<sup>21</sup> befassen, zu finden.

Über den Vergleich zwischen *Honglouloumeng* und *Buddenbrooks* sind keine Dissertationen oder Bücher, sondern nur vereinzelte Artikel vorhanden. Yan Baoyu unternimmt mit dem Beitrag *Buddenbrooks – Ein deutscher Honglouloumeng?*<sup>22</sup> einen komparatistischen Versuch an diesen zwei zeitlich und kulturell unterschiedlichen Romanen. Sie werden unter den Aspekten des Motivs Verfall, der widerspiegelten Weltanschauungen, der künstlerischen Gestaltungsweise usw. vergleichend betrachtet. Darüber hinaus gibt es noch einen Beitrag von Cecily Cai mit dem Titel *The Fall of a Family*,<sup>23</sup> der sich im Lichte des Begriffs der Tragödie bei Aristoteles auf das Thema Familienverfall konzentriert und zu dem Schluss kommt, dass jeder Roman

---

<sup>19</sup> Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018.

<sup>20</sup> Vgl. dazu z. B. Shi, Lingzi 石凌子: „Neurasthenie und Bürgerschaft: Buddenbrooks im Nervenkrankheitsdiskurs des 19. Jahrhunderts 神经衰弱与市民阶级: 19 世纪神经疾病理论视阈下的《布登勃洛克一家》“. In: *Deyu renwen yanjiu* 德语人文研究. 9.1 (2021), S. 60-65.

<sup>21</sup> Vgl. z. B. Song, Jialu 宋佳露: *Verfall der protestantischen Ethik und die Dekadenz in Thomas Manns Buddenbrooks* 新教伦理的没落与颓废主义——析托马斯·曼的长篇小说《布登勃洛克一家》. Masterarbeit. Sichuan International Studies University. 2016.

<sup>22</sup> Yan, Baoyu: „Buddenbrooks - Ein deutscher *Hong lou meng*?“. In: *Neohelicon*. 18.2 (1991), S. 273-293.

<sup>23</sup> Cai, Cecily: „The Fall of a Family: Tracing the Aristotelian Model of Catastrophe in *Dream of the Red Chamber* and *Buddenbrooks*“. In: *First Drafts@Classics@*. Center for Hellenic Studies of Harvard University. July 25, 2016.



auf seine Art und Weise Spuren einer aristotelischen Tragödie trägt, indem er die Katastrophe durch eine ausführliche Vorahnung entfaltet, die in die gesamte Handlung eingepflanzt ist. Bis dato gibt es noch keinen Vergleich unter dem Aspekt des Motivs Melancholie. Jedoch sind einige Studien zu finden, in denen das melancholische Thema in jeweils einem der beiden Romane behandelt wird.

Die Diskussionen über Melancholie in der chinesischen Literatur bzw. in *Honglouloumeng* wurden vor allem von Wolfgang Kubin geführt. In seiner Forschung zur Thematik Melancholie in der chinesischen Literatur betont Kubin die enge Verbindung zwischen Modernität und Melancholie. Die Schwarzgalligkeit im modernen westlichen Kontext setzt die Subjektivität und Individualität auf der Grundlage der Selbstreflexion voraus, und vermittelt das Dilemma der Menschen, die erkennen, dass das von der entgötterten Welt versprochene Glück nicht in Erfüllung gehen wird. Mit diesem Blick sind die möglichen Momente der Melancholie in der vormodernen chinesischen Literatur in hohem Maße interpretationsabhängig, und zwar nicht nur aufgrund der Begriffslücke in der chinesischen Kultur.<sup>24</sup> Hinsichtlich des begrifflichen Problems behandelt Kubin beispielsweise in seinem Beitrag *Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung*<sup>25</sup> beispielsweise die Begriffe *you* 忧, *chou* 愁 und *youhuan* 忧患 im alten China und vergleicht diese mit dem Konzept Melancholie in Europa.

Das Konzept Melancholie lässt sich dagegen leichter in Einklang mit der chinesischen Literatur nach der Bewegung des vierten Mai im Jahr 1919 bringen. Einerseits war diese stark vom Westen beeinflusst, wobei z. B. die westliche Wissenschaft und die damit verbundenen linearen Zeitvorstellung übernommen wurden. Andererseits entstand sie in China im 20. Jahrhundert, wo laut Kubin die Totalität wegen des Untergangs des Kaiserreichs und des klassischen Bildungskanons verloren ging.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Kubin, Wolfgang: „Introduction.“ In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Symbols of anguish: in search of melancholy in China; Helmut Martin (1940-1999) in memoriam*. Bern 2001. S. 7-16. Hierzu: S. 10.

<sup>25</sup> Kubin, Wolfgang: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170.

<sup>26</sup> Vgl. Kubin, Wolfgang: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170. Hierzu: S. 167-168; Kubin, Wolfgang: „Der

Nennenswert ist an dieser Stelle auch die Dissertation *Melancholie als Geste und Offenbarung: Zum Erzählwerk Zhang Ailings* von Huang Weiping.<sup>27</sup> Sich auf die Werke von Zhang Ailing konzentrierend, zeigt sie uns, wie sich Trauer und Melancholie in der modernen chinesischen Literatur äußern. Ferner werden bei ihrer Interpretation die Hindernisse für die Entstehung und Entwicklung der Melancholie als individuelle Gefühlswahrnehmung in der chinesischen Kultur auf die über Jahrtausende geschulte kollektive Verhaltensweise und das Einordnen des Individuums in einen kosmischen ewigen Kreislauf zurückgeführt.<sup>28</sup>

Der Tagungsband *Honglouloumeng: Studien zum „Traum der roten Kammer“*<sup>29</sup>, dessen Herausgeber auch Wolfgang Kubin ist, beinhaltet einige Artikel von Literaturwissenschaftlern aus verschiedenen Ländern zum Motiv Melancholie. Bei deren Analyse des Roman *Honglouloumeng* gehen sie von Narratologie, Sprache und Stil, kulturgeschichtlichen Substraten und Rezeptionsgeschichte aus. Darunter scheint der Beitrag von Marián Gálik, *Melancholie und Melancholiker*,<sup>30</sup> vornehmlich von Relevanz zu sein, wobei er mehrere Figuren als Melancholiker identifiziert.

Erwähnt werden soll hier zudem der von Wolfgang Kubin und Helmut Martin herausgegebene Band *Symbols of Anguish: In Search of Melancholy in China*,<sup>31</sup> der auf eine Tagung zurückgeht, bei der mehrere deutsche Sinologen und chinesische Germanisten über die Melancholie in China berichteten. Als Beispiel ist Wong Kam-mings Beitrag *The Allure of Melancholy: The Anxiety of Allusion in Honglouloumeng*<sup>32</sup>

---

Schreckensmann. Deutsche Melancholie und chinesische Unrast. Ye Shengtaos Roman ‚Ni Huanzhi‘(1928)“. In: *minima sinica*. 1 (1996). S. 61-73. Hierzu: S. 62-64; Kubin, Wolfgang: „Zeitbewusstsein und Subjektivität: zum Problem der Epochenschwelle in China und dem Abendland“. In: Gawoll, Hans-Jürgen/Pöggeler, Otto (Hrsg.): *Idealismus mit Folgen: die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften: Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler*. S. 325-342. Hierzu: S. 336.

<sup>27</sup> Huang, Weiping: *Melancholie als Geste und Offenbarung: zum Erzählwerk Zhang Ailings*. Bern 2001

<sup>28</sup> Vgl. ebd. S. 12.

<sup>29</sup> Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Honglouloumeng: Studien zum „Traum der roten Kammer“*. Bern 1999.

<sup>30</sup> Gálik, Marián: „Melancholie und Melancholiker“. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.). *Honglouloumeng: Studien zum „Traum der roten Kammer“*. Bern 1999. S. 193-210.

<sup>31</sup> Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Symbols of anguish: in search of melancholy in China; Helmut Martin (1940-1999) in memoriam*. Bern 2001.

<sup>32</sup> Wong, Kaming: „The Allure of Melancholy: The Anxiety of Allusion in Honglouloumeng“. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Symbols of anguish: in search of melancholy in China; Helmut Martin (1940-1999) in memoriam*. Bern 2001. S. 213-262.

zu nennen. Dabei befasst Wong sich mit den Anspielungen auf das tragische Ende des Romans, indem er die verschiedenen Theaterstücke analysiert, die in der Handlung während der festlichen Veranstaltungen aufgeführt wurden.

Im Hinblick auf die Melancholie in den Werken von Thomas Mann ist vor allem die Dissertation *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns*<sup>33</sup> von Ulrike Prechtel-Fröhlich bemerkenswert. Sie beschäftigt sich intensiv mit dem Phänomen Melancholie im Erzählwerk Thomas Manns. Untersucht wird von ihr auch *Buddenbrooks*. Wissenschaftliche Aufsätze, die das Thema Melancholie bei Thomas Mann zumindest anschnitten und sich hier anführen lassen, sind z. B. „...Sorgfältig gekleidete Herren mit sinnenden blauen Augen“ und andere Melancholiker im Werk Thomas Manns<sup>34</sup> von Jürgen Eder sowie Henriette Herwigs *Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses „Peter Camenzind“ und „Unterm Rad“ und Thomas Manns „Buddenbrooks“ und „Tonio Kröger“*.<sup>35</sup> Die bisherigen Forschungsarbeiten über die Darstellung der Melancholie bei Thomas Mann weisen meines Erachtens folgende Merkmale auf. Zum einen lässt sich Manns Auffassung von Melancholie auf die Philosophie von Schopenhauer und Nietzsche oder Freuds Psychoanalyse zurückführen. Oft wird Thomas Mann selbst als Melancholiker interpretiert. Zum anderen wird die Aufmerksamkeit jedoch ausschließlich auf einzelne Figuren wie Hanno, Kai oder Hannos Vater Thomas gelenkt, während die weiblichen Figuren im Vergleich mit den männlichen oft nur Gegenstand flüchtiger Betrachtungen sind. Auch wird den Nebenrollen zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, was es schwer macht, einen hinreichend vollständigen Kontext für das Verständnis der Melancholie in den jeweiligen Romanen zu erhalten. Dies versuche ich durch die kulturwissenschaftliche Ausrichtung meiner Untersuchung und den starken Einbezug des Diskurses über Melancholie in verschiedenen anderen Forschungsgebieten zu bewältigen.

---

<sup>33</sup> Prechtel-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns*. Lang 2001.

<sup>34</sup> Eder, Jürgen: „...Sorgfältig gekleidete Herren mit sinnenden blauen Augen“ und andere Melancholiker im Werk Thomas Manns“. In: Jehl, Rainer/Behringer, Wolfgang/Weber, Wolfgang (Hrsg.): *Melancholie: Epochenstimmung-Krankheit-Lebenskunst*. Stuttgart 2000. S. 85-103.

<sup>35</sup> Herwig, Henriette: „Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses *Peter Camenzind* und *Unterm Rad* und Thomas Manns *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 26 (2013). S. 191-208.

In Anbetracht dieses Forschungsstandes sehe ich die Aufgabe der vorliegenden Arbeit darin, Melancholie als literarisches Motiv in *Honglouloumeng* von Cao Xueqin und in *Buddenbrooks* von Thomas Mann herauszuarbeiten, wobei die angeführten Theorien über Melancholie als Basis dienen, um sie miteinander zu vergleichen. Besonders wichtig ist dabei, die kanonisierten Werke durch die Herausarbeitung der melancholischen Komponente in den Texten im Zeichen der Melancholie neu zu verstehen bzw. interpretieren. Mit diesem Versuch soll die bestehenden Melancholie-Forschung in der deutschen Sinologie mit dem Schwerpunkt Literaturwissenschaft ergänzt und bereichert werden.

### 3 Theoretische Grundlage

Was ich hier darlegen möchte, ist keine allgemeine Geschichte der Melancholie. Einerseits findet der Diskurs um Melancholie an den verschiedensten Orten und mit den unterschiedlichsten Definitionen statt. Andererseits scheint es gleichsam zum Wesen der Melancholie zu gehören, sich dem ordnenden und analysierenden Zugriff zu entziehen. Vielmehr geht es um einen Abriss der Begriffsgeschichte der Melancholie, der zeigt, wie sich Melancholie innerhalb der verschiedenen Epochen bzw. in unterschiedlichen Bereichen bemerkbar macht und entsprechend behandelt wird. Dabei geht es um bestimmte Aspekte und Figuren, soweit sie für den weiteren Verlauf der Untersuchung wichtig sein werden.

#### 3.1 Die Perspektive der Kulturgeschichte

Wie Raymond Klibansky et al. in ihren Untersuchungen, deren Ergebnissen in Form eines Buchs mit dem Titel *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*<sup>36</sup> publiziert wurden, nachweisen, reicht die Geschichte des Melancholie-Verständnisses bis in die Antike zurück. Von Anfang an verbindet sich die Melancholie mit der Vorstellung des Außergewöhnlichen. Zum zentralen Text darüber gehört die pseudo-aristotelische Schrift *Problem XXX*, wo die melancholische Veranlagung als Bedingung für Leistungen auf dem Gebiet der Künste, der Poesie, Philosophie und Politik gefasst wird. Dabei unterscheidet man zum ersten Mal die krankhafte Melancholie deutlich von der natürlichen. Die Erstere entsteht infolge einer vorübergehenden und qualitativen Veränderung der Schwarzen Galle. Die Letztere basiert hingegen auf einem konstitutionellen und quantitativen Überwiegen der Schwarzen Galle gegenüber den anderen Säften. Der von Natur aus Melancholische weicht von den gewöhnlichen Menschen keineswegs grundsätzlich darin ab, dass er krank ist. Die wichtigste Bedingung, unter der die „Außergewöhnlichkeit“ der Melancholiker einer außergewöhnlichen Begabung gleichkommt, ist das „Mittelmaß“ in Bezug auf die Menge und Temperatur der Schwarzen Galle im Körper. Der Einfluss der Vorstellung der Melancholie im *Problem XXX* zeigt sich einerseits in der Weiterentwicklung der

---

<sup>36</sup> Vgl. Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992.

Pathologie in Bezug auf die besondere Beziehung der Melancholie zum geistigen Leben, andererseits in der Temperamentenlehre, die auf der Charakterbildungsfähigkeit der vier Körpersäfte beruht. Nach Klibansky lässt sich die Auffassung des *Problem XXX* in Einklang mit der des Theophrasts bringen, der als Erster ein ganzes Buch über Melancholie verfasste.<sup>37</sup>

Dazu ist Michael Theunissen anderer Meinung, der in seinem Beitrag *Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters* Theophrasts Auffassung von Melancholie aus seiner Perspektive interpretiert. Nachfolgend werden zwei Punkte vorgestellt, die meiner Ansicht nach vornehmlich in Kontrast zu der Interpretation von Klibansky et al. stehen.

Ein Aspekt ist die Universalität der Melancholie bei Theophrast durch die Interpretation von Michael Theunissen. Die Leitfrage der Schrift *Problem XXX* „Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?“<sup>38</sup> erweckt den Eindruck, dass es sich hierbei um eine Untersuchung zum Ursprung und Wesen der Genialität handelt. Und das entspricht tatsächlich der Auslegung bei Klibansky. Im Gegensatz dazu legt Theophrast laut Theunissen auch die Aufmerksamkeit auf den durchschnittlichen Menschen. Theophrast universalisiert die Melancholie bis zu „einem in jedem Menschen vorhandenen Element“<sup>39</sup> und vertritt die Meinung: „Die gewöhnlichen Menschen sind zumindest potenziell melancholisch“<sup>40</sup>. Damit gewinnt die Melancholie aus der anthropologischen Perspektive eine allgemeine Bedeutung. In diesem Zusammenhang vermittelt die Schwarze Galle einen Anflug der Moderne.<sup>41</sup> Hierbei erscheint Theophrasts Auffassung von Melancholie als wegbereitend.

Der andere Aspekt ist, dass Theophrast dem sogenannten „Mittelmaß“ gegenüber voller Skepsis zu sein scheint, so Theunissen. Angesichts der Anomalie bei den von Natur aus Melancholischen ist ein Mittelmaß schlicht nicht zu erreichen. Theophrast

---

<sup>37</sup> Vgl. ebd. S. 76-78, 92-93.

<sup>38</sup> Ebd. S. 59.

<sup>39</sup> Theunissen, Michael: *Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlin 2013. S. 19.

<sup>40</sup> Ebd. S. 19.

<sup>41</sup> Vgl. ebd. S. 10.

betrachtet das Mittelmaß sogar im pejorativen Sinne des Wortes. Die Verschiedenheit lässt sich auf die Ambiguität der Wendung „pròs tò méson“ im Original zurückführen, die eigentlich „auf das mittlere Maß zu“ bedeutet. Jedoch wird „auf zu“ wohl überlesen oder nicht ernst genommen. Die einzige Veränderung zum Guten, die Melancholiker vornehmen können, ist, das Übermaß dem rechten Maß anzunähern.<sup>42</sup>

Kurzum: Theophrast vertritt Theunissen zufolge die Meinung, dass jeder ein Melancholiker sein könnte. Die Melancholie ist nicht zu beseitigen. Allerdings kann man sich verbessern. Man kann lernen, wie man mit der Schwarzen Galle lebt. In der Zwischenzeit versucht man, bestenfalls, aus dem Negativen selbst das Beste zu machen, was als „das Zweitbeste“<sup>43</sup> bezeichnet wird. Der Melancholiker nach Theophrast kommt Theunissen weder heroisch noch tragisch vor, sondern „als ein Vorläufer der Skeptiker, der die dem Menschen gesetzten Grenzen anerkennt und sich innerhalb ihrer so gut wie möglich einzurichten versucht“<sup>44</sup>.

Im Mittelalter wird nach Ludger Heidbrink die Melancholie durch die kirchliche Autorität zunehmend aus moraltheologischen Gründen abgelehnt. Seitens der christlichen Kirche stellt die Melancholie Heidbrink zufolge eine Gefahr dar, die zum Zweifel an dem theologischen Glücksversprechen und zur Gleichgültigkeit gegenüber Gott führt. Die krankhafte Seite der Melancholie dominiert nunmehr. Außerdem tritt zu dieser Zeit eine weitere wichtige Erklärungsquelle für Melancholie hinzu, nämlich die arabische Planetenlehre, wobei der Melancholiker dem Saturn zugeordnet wird. Der Saturn verleiht, wie die Melancholie, der Seele der sogenannten „Saturnkinder“ sowohl die Trägheit und den Stumpsinn als auch die Kraft der Intelligenz und der Kontemplation. Ebenso bedroht er die ihm Unterworfenen mit Schwermut oder gar Irrsinn, so Heidbrink.<sup>45</sup> Der Zwiespalt der Melancholie ist wieder deutlich zu ersehen.

Im Gefolge der christlichen Aburteilung folgt, so Klibansky et al., in der Renaissance allerdings eine Nobilitierung der Melancholie vor allem durch Marsilio Ficino. Ihm

---

<sup>42</sup> Vgl. ebd. S. 17-18.

<sup>43</sup> Ebd. S. 22.

<sup>44</sup> Ebd. S. 22.

<sup>45</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweigung*. München 1994. S. 27-28.

zufolge ist die schöpferische saturnische Melancholie ein Vorrecht von Theologen, Poeten und Philosophen. Ficino verbindet die antiken Gedanken der melancholischen Außergewöhnlichkeit mit der astrologischen Planetenlehre über Saturn zu einem Modell der geistigen Genialität. Die großartigste Leistung des Systems Ficanos zeigt sich in seiner Einsicht in die grundlegende Dualität von Schwäche und schöpferischer Kraft. Der hochbegabte Melancholiker leidet unter Saturn, insofern dieser ihn mit Trauer, Angst und Depressionen quält. Jedoch kann der Melancholiker sich retten, indem er sich der schöpferischen Kontemplation widmet.<sup>46</sup>

Als Paradebeispiel für diese schöpferische Melancholie dient laut Heidbrink der Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer. Der Stich zeigt die Leiden desjenigen, der sich der Grenzen der Imagination bewusst wird. Dabei stellt die grübelnde Melancholikerin den faustischen Trieb dar, der Welt ihr letztes Geheimnis entlocken zu wollen, dies aber nicht zu können. Aus ihrem biologischen, kosmologischen und theologischen Rahmen herausgelöst, gewinnt die Melancholie Heidbrink zufolge zum ersten Mal eine existenzielle Dimension für moderne Denker und Künstler.<sup>47</sup>

Im Barock wird die Melancholie nach Heidbrink zum Signum einer Zeit, in der das Individuum angesichts konfessionell-politischer Kämpfe und sozialer Kriege aus dem göttlichen Plan der Geschichte hinausgetreten und in die Leere einer Welt hingestellt ist. Die Melancholie wird nicht nur als ein subjektives Lebensgefühl dargelegt, sondern auch als ein Daseinszustand in einer gottlosen Welt, wobei das Problem einer sozialen Schwermut aufgeworfen wird, so Heidbrink.<sup>48</sup> Diese anthropologische Dimension von Melancholie wird in der nächsten Epoche grundlegend weiterentwickelt.

Im 18. Jahrhundert, dem Zeitalter der Aufklärung tritt, wie die Untersuchungen von Hans Jürgen Schings zeigen, erneut ein Melancholie-Verbot auf. Allein angesichts der Tatsache, dass das Licht im Allgemeinen als Metapher der Wahrheit anerkannt wird,

---

<sup>46</sup> Vgl. Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992. S. 390-393.

<sup>47</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweigung*. München 1994. S. 30.

<sup>48</sup> Vgl. ebd. S. 32.



stellt sich die Melancholie, die gewissermaßen der Finsternis gleicht, unumstritten als Gegner der Aufklärung dar. Ferner entsteht noch ein Begriffskomplex aus der Analyse der Melancholie zu dieser Zeit, der wichtige Kampfbegriffe der Aufklärung umfasst, darunter „Enthusiasmus“, „Schwärmerei“, „Fanatismus“ usw. Daran lässt sich Schings zufolge erkennen, dass die Melancholie bis zu dieser Zeit im Allgemeinen den anthropologischen Sinn gewinnt.<sup>49</sup>

Oben wurde bereits die Universalisierung der Melancholie bei Theophrast schon erwähnt, der sich damit von seinen Zeitgenossen unterscheidet. Diese Meinung wird im Zeitalter der Aufklärung laut Schings mit dem Aufkommen der Anthropologie, der Menschenlehre, von vielen Wissenschaftlern geteilt. Das zeigt sich beispielsweise darin, dass mancher beim Lesen des Vorlesungsmanuskripts *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) von Kant den Eindruck gewinnt, dass die gesamte Anthropologie melancholisch tingiert ist.<sup>50</sup> Meiner Meinung nach signalisiert dies einen Wendepunkt in der Entwicklung des Konzepts Melancholie, an dem sich die Diskussion über die Schwarze Galle nicht mehr auf große Männer beschränkt, sondern fast alle durchschnittlichen Leute betrifft, die der Finsternis des Mittelalters oder der Religion unterworfen sind. Andererseits hält man prinzipiell im 18. Jahrhundert unbeirrt an der grundsätzlichen Minderwertigkeit des melancholischen Temperaments fest.<sup>51</sup> Nur von manchen Autoren wird die Melancholie umgedeutet.

Hans-Jürgen Schings kommentiert beispielsweise mit folgendem Satz dazu: „Die Melancholiker sind nicht einfach anomische Außenseiter, sie sind artikulationsfähige Dissidenten.“<sup>52</sup> Darüber hinaus meint Schings im Hinblick auf *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, dass die Melancholie auch eine Aufwertung erlebt, die bei Kant mit der Tugend und dem Erhabenen verbunden ist.<sup>53</sup> Aus ähnlicher Perspektive findet auch eine Umdeutung der Melancholie bei Hamann statt, der Schings zufolge die Melancholie auch als Ausdruck des Protests gegen die

---

<sup>49</sup> Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*. Stuttgart 1977. S. 73.

<sup>50</sup> Vgl. ebd. S. 12.

<sup>51</sup> Vgl. Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992. S. 196-197.

<sup>52</sup> Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*. Stuttgart 1977. S. 6.

<sup>53</sup> Vgl. ebd. S. 53-54.

herrschende Meinung des Publikums und die abstrakte Erstarrung der herrschenden Vernunft betrachtet.<sup>54</sup> Dadurch stellt Melancholie nicht ausschließlich den Ausdruck einer metaphysischen Krise des Menschen dar, sondern erhält auch immer stärkeren soziologischen Bezug. Dieser Aspekt wird im folgenden Abschnitt „Die Perspektive der Soziologie“ eingehend behandelt, der sich vor allem auf die Forschung von Wolfgang Iepienies stützt.

Aus dem oben gezeichneten Abriss der Schwarzgalligkeit aus kulturgeschichtlicher Perspektive im Zeitraum von der Antike bis zur Aufklärung kann man schließen, dass der Verlauf des Verständnisses der Melancholie einer hermeneutischen Spirale entspricht, die sich ausweitend und vertiefend voranbewegt. Einen Hinweis darauf liefert die These, dass die Melancholie universal ist. Sie wird schon in der Antike von Theophrast aufgestellt, der aber später bei Aufklärern wie Kant und Hamann auf Resonanz stößt. Die Universalität der Melancholie wird bis heute von immer mehr modernen Denkern und Künstlern rezipiert. Ein weiteres Argument ist der Vorschlag eben auch von Theophrast, dass man seine Besessenheit vom Mittelmaß der Schwarzgalle überwinden und sich dann dem Ziel zuwenden sollte, das Zweitbeste zu erreichen. Diese Idee erzeugt ebenfalls ein Echo, das bis ins 20. Jahrhundert in der Philosophie nachhallte, wie Abschnitt 3.3 zeigen wird.

Jedoch bezieht sich die Spirale der Diskussion über Melancholie nicht nur auf die diachronische Seite. Auf der anderen Seite findet die Spirale Ausdruck darin, dass immer mehr Elemente in das Phänomen „Melancholie“ einbezogen werden, weswegen die Schwarzgalligkeit Dimensionen im existenziellen und soziologischen Sinne gewinnt. Neben den Reflexionen der Theoretiker ist die Übertragung der Melancholie auf die Kunst, vor allem die Literatur, nicht zu übersehen. Diese spielt eine wichtige Rolle als Anstoß für die Melancholie-Spirale. Die Zwiespältigkeit der Melancholie inspiriert zahlreiche Autoren zu ihrer Dichtung; die Komplexität der literarischen Texte hilft dabei, die Symptome der tiefsten Melancholie zu zeigen.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Vgl. ebd. S. 284.

<sup>55</sup> Vgl. Middeke, Martin und Wald, Christina: „Melancholia as a Sense of Loss: An Introduction“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 17.

Mit dieser Einsicht in die kulturgeschichtliche Entwicklung des Begriffs „Melancholie“, der die Basis für den Referenzrahmen der Textanalyse bilden soll, wird die Aufmerksamkeit im Folgenden auf das Phänomen „Melancholie“ nach der Aufklärung bzw. in der Moderne gelenkt, wobei die Auffassungen von Melancholie, die von unterschiedlichen Disziplinen – darunter Soziologie, Philosophie und Literaturwissenschaft – vertreten werden, vorgestellt werden. Damit entsteht eine vielseitige theoretische Basis, deren Bestandteile reziprok aufeinander bezogen sind.

### 3.2 Die Perspektive der Soziologie

Aus dem oben Angeführten lässt sich schließen, dass die Melancholie nicht allein als Krankheit gilt, sondern auch als ein gesellschaftliches Phänomen zu einem wichtigen Thema auf dem Gebiet der Soziologie gehört. Eine bedeutende Behandlung des Verhältnisses von Melancholie und Gesellschaft stammt von Wolfgang Lepenies, der mit seinem Beitrag *Melancholie und Gesellschaft* die Problematik Melancholie meiner Ansicht nach in Hinblick auf die folgenden drei Aspekten betrachtet: Die systematische Beziehung von Melancholie und Ordnung, der besondere Zusammenhang von Melancholie und Utopie und die Veränderungen der Gesellschaftsschicht der Melancholischen.

Den Ordnungsgedanken mit der Melancholie zu verbinden liegt nahe. In *Saturn und Melancholie* weisen Klibansky et al. darauf hin, dass die Melancholie schon in der antiken Humoralpathologie als Un-Ordnung erscheint, was pythagoräischen Ursprungs ist. Die Pythagoräer sahen in der Gesundheit die Gleichgewichtslage der vier Körpersäfte, in der Krankheit dagegen die Vorherrschaft eines der vier Säfte.<sup>56</sup> Auch als ein gesellschaftliches Verhalten stellt sich die Melancholie bei Wolfgang Lepenies als Ausdruck der Unordnung dar, wobei er sich auf die Sozialtypologie des Soziologen Robert Merton stützt.

So wie Lepenies Mertons Theorien versteht, ist in Mertons Soziologie der Ordnungsbegriff, der dem Begriff des Systems ähnlich ist, zentral. Die Anpassung an diese Ordnung ist die Voraussetzung für ihr Funktionieren. Genau darum geht es in

---

<sup>56</sup> Vgl. Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992. S. 40-41.

der Gesellschaft laut Merton. Dabei orientieren sich die Verhaltensweisen am Ordnungsstandard als Maßeinheit, Verhaltensweisen erscheinen dann als angemessen oder nicht, je nachdem ob sie die Ordnung stützen oder Unordnung hervorrufen. Zu den letzteren Verhaltensweisen gehört die Melancholie. In diesem Fall bedeutet Melancholie ein Rückzugsverhalten (auf Englisch *retreatism*). Die „Retreats“, die Zurückgezogenen, verhalten sich derart, dass sie sowohl die Ziele als auch die von der Gesellschaft zu deren Einrichtung positiv sanktionierten Mittel ablehnen. Aus soziologischer Perspektive ist ihr Verhalten anomisch, was sich auf einen Zustand fehlender oder geringer sozialer Normen, Regeln und Ordnung bezieht, so Lepenies.<sup>57</sup>

In diesem Zusammenhang hat Lepenies, so Powel Dybel, zwei Beispiele im europäischen Kulturraum seit dem 16. Jahrhundert genannt, nämlich die Melancholie des französischen Salons im 17. Jahrhundert und die des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert. An beiden Fällen, die von Lepenies als eine passive Abweichung von der bestehenden Gesellschaftsordnung beschrieben werden, wird deutlich, dass Melancholie zum einen die Konflikte und Widersprüche innerhalb der gesellschaftspolitischen Ordnung darstellt; zum anderen liegt Melancholie den verschiedenen Formen der menschlichen Aktivitäten im Bereich des gesellschaftlichen und kulturellen Seins des Menschen zugrunde. Beispiele dafür sind unter anderem Salon, Philosophie der Natur, Literatur, Kunst usw. All diesen Objektivationen der Melancholie soll Dybel zufolge Fluchträume für die Zurückgezogenen schaffen.<sup>58</sup>

Allerdings gibt es auch Kritik an der Meinung von Lepenies, dass die Ursache der bürgerlichen Melancholie vorwiegend an einer gesellschaftlich bedingten Ohnmacht des mittleren Standes liegt. Vielmehr geht laut Ludger Heidbrink die bürgerliche Resignationshaltung aus der Unerfüllbarkeit der aufklärerischen Doktrin der Glückseligkeit hervor, an der das Streben nach individueller Selbstverwirklichung scheitert.<sup>59</sup> Nach meiner Ansicht schließen die Ansichten der beiden sich nicht

---

<sup>57</sup> Vgl. Lepenies, Wolfgang: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972. S.17.

<sup>58</sup> Vgl. Dybel, Powel: „Das Doppelgesicht der Melancholie (Bemerkung zu ‚Melancholie und Gesellschaft‘ von Wolfgang Lepenies)“. In: Dybel, Paweł/Jagna Brudzińska (Hrsg.): *Schuld Gewissen Melancholie: Akten des Deutsch-Polnischen Symposiums Warschau, Oktober 1997*. Warschau 2000. S.144.

<sup>59</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweigung*. München 1994. S. 33.

gegenseitig aus, sondern beziehen sich auf unterschiedliche Dimensionen der bürgerlichen Melancholie. Während Lepenies sich mit dem gesellschafts-politischen Sinn der Melancholie des deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert beschäftigt, sieht Heidbrink deren existenzielle Dimension, die nicht ausschließlich für das Bürgertum gilt, sondern alle betrifft.

Abgesehen von der Debatte über die Gründe der bürgerlichen Melancholie, lässt sich hinsichtlich der Analyse von Lepenies nachvollziehen, dass die Melancholie immer wieder von der herrschenden Klasse als Sünde und Verbrechen unter Verbot gestellt wird, da sie als Unordnung eine Bedrohung der Stabilität der Macht und des gesellschaftlichen Systems darstellt.<sup>60</sup> Sowohl im Westen als auch im alten China wird die Melancholie als Bedrohung der gesellschaftlichen Stabilität betrachtet, sei es durch die christliche Autorität, sei es von der politischen Macht. Allerdings zeigt dies nur eine Seite der Medaille, was die Dichotomie von Ordnung und Unordnung angeht. Auf der anderen Seite braucht die Ordnung die Melancholiker, um sich zu rechtfertigen, indem sie sich durch sie letztlich von der Unordnung abgrenzt. An dieser Stelle ist Foucault zu zitieren, der in seinem Werk *Wahnsinn und Gesellschaft* den Umgang der Gesellschaft mit den Wahnsinnigen untersucht:

Mitten in der heiteren Welt der Geisteskrankheit kommuniziert der moderne Mensch nicht mehr mit dem Irren. Auf der einen Seite gibt es den Vernunftmenschen, der den Arzt zum Wahnsinn delegiert und dadurch nur eine Beziehung vermittelt der abstrakten Universalität der Krankheit zulässt. Auf der anderen Seite gibt es den wahnsinnigen Menschen, der mit dem anderen nur durch die Vermittlung einer ebenso abstrakten Vernunft kommuniziert, die Ordnung, physischer und moralischer Zwang, anonymer Druck der Gruppe, Konformitätsforderung ist. Es gibt keine gemeinsame Sprache, vielmehr es gibt sie nicht mehr.<sup>61</sup>

Ersetzt man die Begriffe wie „Wahnsinn“ und „Irren“ im Zitat durch „Melancholie“ und „Melancholiker“, dann gilt diese Anmerkung von Foucault ebenfalls für die Situation der Melancholiker. Das heißt, damit die Schwarzgalligkeit als Unordnung in einem nonkonformistischen Sinne gelten kann, muss die Ordnung, auf deren Seite die meisten Mitglieder des gesellschaftlichen Systems stehen, zuerst

---

<sup>60</sup> Vgl. Huang, Weiping: *Melancholie als Geste und Offenbarung: zum Erzählwerk Zhang Ailings*. Bern 2001. S. 104.

<sup>61</sup> Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft: eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main 1973. S.8.

eine Grenze zu ihr ziehen, sie dann marginalisieren und nicht zuletzt sie tolerieren. Der letzte Schritt ist dabei nur scheinbar paradox. Denn ohne Unordnung lässt sich die Ordnung auch nicht als berechtigt darlegen. Hierbei muss aber auch darauf verwiesen werden, dass sich Melancholiker als Außenseiter und Andere zwar in dem System befinden, aber nicht dazugehören. Mit anderen Worten: Melancholie als Unordnung gilt nur wegen ihrer Form zur Legitimation der geltenden Normen als erforderlich, sie hat innerhalb des Systems keinen Sinn an sich. Daraus ist aber nicht zu erschließen, dass Melancholie als Zeichen in der Gesellschaft kein entsprechendes Signifikat hat, sondern im Gegenteil, dass ihr Signifikat sich ändert, je nachdem in welchem Kontext sie sich befindet. Daher sehe ich in Melancholie ein „Halbzeichen“, das im Hinblick auf den Mangel an einem klar abgrenzbaren Signifikat mehr Deutungsmöglichkeiten gewinnt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich dieses „Halbzeichen“ nur auf den ersten Blick auf eine Leerstelle bezieht. Eine genaue Betrachtung bedeutet in diesem Fall, die Melancholie zu kontextualisieren, was in der späteren Textanalyse auch befolgt wird.

Bezüglich dieser systematischen Beziehungen von Melancholie und Ordnung wundert man sich nicht mehr über die Verbindung von Melancholie und Utopie, die laut Heidbrink im Zentrum der europäischen Tradition des Utopismus steht. Die klassischen Modelle der Utopie stellen ideale gesellschaftliche Ordnungsentwürfe dar, die generell durch ein Melancholie-Verbot gekennzeichnet sind. Denn sie zielen auf Aktion und Totalplanung ab, weswegen jede Form von Unzufriedenheit und Unglück dabei zu überwinden ist. Melancholie und Trauer sind einerseits Anzeichen für eine wohl gescheiterte Umsetzung des utopischen Denkens. Andererseits gelten sie als Katalysator, der zur Rebellion gegen das bestehende Gesellschaftssystem verhelfen kann, so Heidbrink.<sup>62</sup>

In *Melancholie und Gesellschaft* führt Lepenies ein Beispiel für das utopische Denken an. Dabei argumentiert er, dass Robert Burton in *Anatomie der Melancholie* seine Utopie entwirft, indem er die Melancholie beseitigt.<sup>63</sup> Jedoch übt Lepenies auch Kritik an solchen Ordnungsentwürfen, die genau das Gegenteil bewirken. Denn selbst wenn

---

<sup>62</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweigung*. München 1994. S. 38.

<sup>63</sup> Vgl. Lepenies, Wolfgang: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972. S. 25-28.

sich eine einwandfreie Gesellschaftsordnung realisieren ließe, würde das Leben in diesem Rahmen Langeweile zur Folge haben, die wiederum das Vorzeichen für Melancholie wäre.<sup>64</sup>

An dieser Stelle kann gesagt werden, dass die europäische Tradition des Utopismus an sich einen Beweis für die Dichotomie von Ordnung und Unordnung liefert, da es nicht möglich ist, die Melancholie innerhalb eines Gesellschaftssystems völlig zu beseitigen. Um auf die Frage, wie man mit Melancholie umgeht, näher einzugehen, muss man die existenzielle Dimension genauer in den Blick nehmen, was im nächsten Abschnitt vorgesehen ist. Davor wird noch kurz die Aufmerksamkeit auf den letzten Aspekt des Verhältnisses von Melancholie und Gesellschaft gerichtet.

Es lässt sich folgende Veränderung der Melancholischen feststellen: Immer mehr von ihnen kommen aus unteren sozialen Schichten. Dies kann als Erstes auf die Verlagerung des Schwerpunkts der Diskussion über Melancholie auf soziologische und ästhetische Gesichtspunkte zurückgeführt werden, die dazu führt, dass die Melancholie ihr Signum als Temperament bestimmter „großer“ Männer verliert und zu einem klassenspezifischen Phänomen wird.<sup>65</sup> Im 18. Jahrhundert bezieht sich die Melancholie in Deutschland beispielsweise Lepenies zufolge auf die Reihe des entstehenden gelehrten Bürgertums. Insgesamt bleibt die Problematik Melancholie innerhalb der Unterschicht von geringerer Bedeutung.<sup>66</sup> Allerdings bleibt eine Gruppe, unabhängig davon, aus welcher Schicht ihre Mitglieder stammen, immer aus dem Diskurs Melancholie ausgeschlossen, nämlich die Frauen.<sup>67</sup> Eine männliche Perspektive wird von der Antike bis in die Moderne stillschweigend übernommen, ganz gleichgültig, in welchem Bereich man über Melancholie diskutiert, obwohl das Motiv Melancholie oft von Künstlern oft als Frauen personalisiert wurde. Dies finde ich bedeutend für meine Untersuchung, weil ich unter dem Roman *Honglouloumeng* in gewissem Sinne ein Gruppenbild der Frauen verstehe. Andererseits werden die

---

<sup>64</sup> Vgl. ebd. S. 181.

<sup>65</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweigung*. München 1994. S. 37.

<sup>66</sup> Vgl. ebd. S.31.

<sup>67</sup> Vgl. Blackmore, Sabine: „‘To pictur’d Regions and imagin’d Worlds’: Female Melancholic Writing and the Poems of Mary Leapor“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 68.

weiblichen Figuren in *Buddenbrooks* bei wissenschaftlichen Diskussionen nicht genug berücksichtigt, wie ich die bisherigen Forschungsarbeiten dazu sehe. Deshalb finden die schicht- und insbesondere die geschlechtsspezifischen Aspekte eine gebührende Berücksichtigung in der späteren Textanalyse, wobei theoretische Unterstützungen vor allem in der jüngeren Literaturwissenschaft zu finden ist.

### 3.3 Die Perspektive der Philosophie

Im Folgenden werden einige philosophische Perspektiven auf das Phänomen Melancholie vorgestellt. Zur Sprache bringe ich Schopenhauer und Nietzsche. Dabei geht nicht darum, die Philosophie der beiden in ihrer Ganzheit nachzuzeichnen, was schon hinreichend geschehen ist, sondern vielmehr darum, schwerpunktartig den Teil darzulegen, der die Problematik Melancholie betrifft. Ebenfalls ist an dieser Stelle nicht von einer Einflussnahme auf das persönliche Verständnis der Melancholie des Einzelnen, hier z. B. Thomas Mann, auszugehen. Stattdessen handelt es sich um den umfassenderen und weniger differenzierteren Kontext des Zeitgeistes, vor dessen Hintergrund der Roman *Buddenbrooks* erschien.

Zunächst wird Schopenhauers pessimistische Welt- und Lebensauffassung vorgestellt. Nach der Interpretation von Ulrike Prechtel-Fröhlich, die versucht, die philosophische Quelle für die Melancholie bei Thomas Mann vor allem bei Schopenhauer und Nietzsche zu finden, ist die Philosophie des Ersteren dualistisch. Dabei erfasst Schopenhauer die Welt mit dem System von Wille und Vorstellung. Diese bestehen nicht unabhängig voneinander. Dominierend ist der blinde Wille als metaphysisches Urprinzip und verborgener Grund allen Geschehens. Inzwischen befindet sich das Individuum im ständigen Kampf zwischen Willen und Willensverneinung und kann keine Befriedigung erfahren. Aus diesem Grund vertritt Schopenhauer die Meinung, dass alles Leben Leid ist, worin seine Philosophie des Pessimismus gründet. Es gibt für den Menschen weder Geborgenheit noch Ruhe. Bei Schopenhauer ist das Leid, das letztlich niemals durch Glück – in welcher Form auch immer – ausgeglichen werden kann, der Grundcharakter des Lebens, so Prechtel-Fröhlich.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Vgl. Prechtel-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main 2001. S. 33-37.



Schopenhauer meint sogar, dass man sich über die Leiden des Lebens nur mit dem schrecklichen Tod tröstet und über den Tod mit den Leiden des Lebens. Denn wäre das Leben eine Freude, könnte man den Tod nicht ertragen. Wäre der Tod weniger fürchterlich, würde keiner im Leben ausharren.<sup>69</sup> Bei dieser pessimistischen Weltanschauung drängt sich dann die Frage auf, ob es tatsächlich keinen Ausweg gibt. Die Antwort lautet: doch.

Schopenhauer sieht Prechtl-Fröhlich zufolge in der Melancholie bzw. der melancholischen Erkenntnis einen Weg zur Lösung des Lebens, dem Dasein eine ehrliche Existenzmöglichkeit abzurufen. Angesichts der Leiden des Lebens verliert jedes Tun und Treiben bei Schopenhauer den Sinn. Im Gegensatz dazu gewinnt die wirkliche Erkenntnis, deren Grundlage die Melancholie ist, bei ihm an Bedeutung. Zu der Melancholie führt wiederum die Reflexion. Melancholie wird somit das Bewusstsein des Leidens, speist sich aus dem Wissen um das Leiden und ist als willentliche Besinnung auf den Schmerz allen Daseins zu verstehen ist. Jedoch stellt sich die Suche nach der Erkenntnis als Sisyphusarbeit heraus. Es geht dabei um einen schweren Kampf, den die Erkenntnis gegen den übermächtigen Willen führt, da ihr Sieg nur als vorläufig erkannt wird. Daraufhin erfordert er mehr Anstrengung und größere Beharrlichkeit, was die melancholische Verfasstheit des Daseins hervorruft. Schopenhauer verlangt von dem dazu fähigen Individuum, dass es sein persönliches Leid ins melancholische Bewusstsein umwandelt. Dies adelt nach der Interpretation von Prechtl-Fröhlich das Individuum und hebt es aus der Masse der übrigen Menschen.<sup>70</sup>

Diese Verbindung von Melancholie und Erkenntnis bei Schopenhauer erinnert wieder an die seit der Antike überlieferte Melancholie-Tradition in der Aristoteles zugeschriebene Schrift *Problem XXX*, der Schopenhauer zustimmt. Darin heißt es, dass die Schwarze Galle sowohl Beeinträchtigungen des Wohlbefindens als auch außergewöhnliche Begabungen mit sich bringt. Schopenhauer war der Auffassung, dass das abnorme Übergewicht der Sensibilität vorwaltende Melancholie und

---

<sup>69</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Die Welt als Wille und Vorstellung, Band II*. Zürich 1988. S. 672-673.

<sup>70</sup> Vgl. Prechtl-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main 2001. S. 36-38.

vorübergehende übermäßige Heiterkeit herbeiführt.<sup>71</sup> Und je schärfer die Erkenntnis ist, die den Menschen erleuchtet, desto deutlicher nimmt er das Elend seines Zustandes wahr. Dennoch lohnt es sich nach Schopenhauer, um diese melancholische Einsicht zu ringen, die die Selbst- und Welterkenntnis ermöglicht, allerdings nur dem Genie.<sup>72</sup>

Darüber hinaus verweist Schopenhauer darauf, dass der Zustand, in dem der Mensch sich vorübergehend vom Willen loslöst, sich etwa auf die ästhetische Freude am Schönen, also eine Betrachtung der Kunst, bezieht. Um letztlich ein rein erkennendes Wesen zu werden, das voll innerer Freudigkeit und wahrer Himmelsruhe ist, gilt jedoch die asketische Haltung als der einzige Weg. Nur der asketische Verzicht auf alles Wollen ermöglicht einem, sich auf eine neue Daseinsebene zu erheben.<sup>73</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schopenhauers Philosophie voller Melancholie und Zorn darüber ist, dass der dominierende Wille dem Menschen keine Ruhe gönnt. Die melancholische Einsicht, mit der Schopenhauer „die schwindelnden Abgründe der menschlichen Existenz“<sup>74</sup> bloßlegt, wird dabei als Ausgangspunkt und Grundlage zur Verneinung des Willens genommen.<sup>75</sup> Im Vergleich mit Schopenhauers resignierter Trauer findet die Melancholie bei Nietzsche eine besondere Bejahung.

Nietzsche sieht, so Heidbrink, in seiner Zeit die Schlussphase der abendländischen Kultur und ihrer Geschichte, die sich in einen universalen Verfallsprozess verwandelt. In diesem Kontext fällt bei ihm der Melancholie eine besondere Rolle als Erkenntnismedium zu, durch das der Pessimismus in die Verklärung des Daseins umschlägt. Der melancholische Zustand hilft dabei, den Pessimismus durch dessen künstliche Steigerung zu überwinden. Nietzsches Melancholie wird zur Bedingung der Lebenssteigerung funktionalisiert. Der Melancholiker befindet sich in einem Zustand,

---

<sup>71</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Parerga und Paralipomena, Band I.* Zürich 1988. S. 325.

<sup>72</sup> Vgl. Prechtl-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns.* Frankfurt am Main 2001. S. 39.

<sup>73</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Die Welt als Wille und Vorstellung, Band I.* Zürich 1988. S. 501-502.

<sup>74</sup> Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung.* München 1994. S. 123.

<sup>75</sup> Vgl. Prechtl-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns.* Frankfurt am Main 2001. S. 43.

in dem das Subjekt den existenziellen Schmerz zum künstlichen Glück der „Immergleichheit“ uminterpretiert. Dabei handelt es sich um die Inszenierung einer Schwermut, die selbst am tiefsten Punkt der Resignation die Kontrolle über sich nicht verliert.<sup>76</sup>

Darüber hinaus kennt Nietzsche auch die ambivalenten Pole der Melancholie, wie sie von der Antike bis hin zu Schopenhauer beschrieben wird. Melancholie bringt neben der geistigen Schöpferkraft auch tiefes Leid mit sich und sie sondert oft den Einzelnen von der Gesellschaft der Gewöhnlichen ab. Dennoch sind Vereinsamung und Krankheit anzunehmen und sogar zu suchen, weil sie die von Nietzsche geforderte steigende Erkenntnis möglich machen.<sup>77</sup>

Indem Nietzsche das Leid zum Ausgangspunkt jeder Höherentwicklung macht, wird es Heidbrink zufolge zur Auszeichnung, die den einzelnen Menschen hervorhebt. Im Leiden ist die individuelle menschliche Existenz auf die Probe gestellt, deren Wert sich an ihrer Leidensfähigkeit bemisst. In der bewussten Entscheidung zum Schmerz zeigt sich der „große“ Mensch, so Heidbrink.<sup>78</sup> Leiden ist nämlich der Preis, der für die Erkenntnis zu bezahlen ist. Einem starken Aristokratismus und Heroismus entspricht Nietzsches Begriff „Genie“, der ein großes, schöpferisches Individuum bezeichnet. Dies erinnert wieder an die pseudo-aristotelische Frage über die Verbindung zwischen Melancholie und großen Leistungen.

Neben der Zwiespältigkeit der Melancholie verweist Nietzsche noch auf die Zeitverhältnisse der Melancholie, so Roland Lambrecht. In einer poetisch entworfenen Szene vergleicht er Menschen mit Tieren. Bei der Gegenüberstellung handelt es sich Lambrecht zufolge um eine Melancholie-Theorie, in der er danach fragt, ob das Sich-Erinnern-Können bzw. -Müssen und damit auch das Vergessen dem Menschen zum

---

<sup>76</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994. S. 125-126; S.135.

<sup>77</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 1, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München 1988. S. 359-360.

<sup>78</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994. S. 124.

Vorteil oder Nachteil der Daseinsbewältigung gereicht, ob es ihm eigentlich glücklicher oder unglücklicher macht, und zwar auf welche Weise.<sup>79</sup>

Es ist nicht nur die Last der Vergangenheit, sondern vor allem die besondere Art und Weise der jeweiligen Konstruktion des Vergangenheitsbezugs und damit auch derjenigen zur Zukunft im Zeitbewusstsein, die dem Menschen das Leben in seiner jeweiligen Gegenwart schwer machen kann.<sup>80</sup> Nietzsches Neid auf das Tier, das „unhistorisch lebt“<sup>81</sup>, bietet uns einen Einblick in den Zusammenhang zwischen Melancholie und menschlichem Zeitbewusstsein, worauf in der späteren Textanalyse zurückgekommen wird.

Die intensive Verbindung zwischen Schopenhauer und Nietzsche begründet sich nach Heindbrink aus der Perspektive, die einen Synthese von tragischem Leben und genialem Werk annimmt. Dabei zeichnet das Leid diese freien Geister aus, weil erst im Leid, das diese aushalten, wahre Erkenntnis möglich ist. Aber anders als Schopenhauer, der aus der säkularen Hölle ins asketische Nichts flüchtet, werden von Nietzsche Auswege wie die Flucht in theologische Heilslehren, die dem Menschen eine transzendente Chance versprechen, oder die asketische Sublimierung des Leids alle abgelehnt.<sup>82</sup>

Stattdessen fordert Nietzsche Prechtl-Fröhlich zufolge ein bewusstes Sich-Vertiefen ins Leid, das dem dionysischen Menschen Ehrung verleihen muss. Denn der Schritt in den Schmerz ist der Einzige, der zu dessen Überwindung und zur Weiterentwicklung führt. Gerade dieser anscheinend lebens- und menschenfeindliche Weg führt Nietzsche über den Nihilismus hinaus und macht eine Überwindung des Pessimismus möglich.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. Lambrecht, Roland: *Der Geist der Melancholie: eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München 1996. S. 172.

<sup>80</sup> Vgl. ebd. S. 174.

<sup>81</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 1, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München 1988. S. 248

<sup>82</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994. S. 124.

<sup>83</sup> Vgl. Prechtl-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns*. Frankfurt am Main 2001. S. 43.

In seiner unbedingten dionysischen Lebensbejahung kommt Nietzsche zu einem Verständnis der Melancholie, das die Extreme des Gemütes in sich vereinigt und die konträr gesetzten Pole gegeneinander offenhält, um zu einem neuen Verständnis des Daseins zu gelangen.<sup>84</sup> Bei Nietzsche kann der Schmerz des Melancholikers jedoch auch in der dionysischen Steigerung nie vollständig aufgehoben werden – sein kritisches Bewusstsein verhindert ebenso ein dauerhaftes Glück wie sein unstillbarer Drang zum Weiter.<sup>85</sup> Eine zwieträchige Ruhelosigkeit charakterisiert daher den Wissenden bzw. Melancholischen.

Aus den Anführungen oben ist auf der einen Seite die Reflexivität der Thematik Melancholie in dem philosophischen Kontext zu ersehen. Sowohl bei Schopenhauer als auch bei Nietzsche stellt sich die Melancholie als Erkenntnismedium dar. Der Mensch ist sich seiner Existenz bewusst, indem er sich in einem melancholischen Zustand befindet. Nach Schopenhauer führt die Melancholie einen zum vorläufigen Sieg über den Willen, während sie bei Nietzsche dem Dionysischen entspricht und den Einzelnen damit immer stärker und letztlich heroisch macht. An dieser Stelle bedeutet das von den beiden Philosophen gepriesene melancholische Bewusstsein meines Ermessens das Lebensbewusstsein, mit dem man das Wesen des Lebens bloßlegt. Auf der anderen Seite bleibt das melancholische Bewusstsein bei beiden dem Genie vorbehalten, das sich durch Hellsichtigkeit auszeichnet, was wohl die nachhaltige Wirkung der pseudo-aristotelischen Aussage über Melancholie geltend macht und anscheinend der Universalität der Melancholie widerspricht. Wichtiger ist jedoch hierbei, dass die Melancholie von dem Genie zu inszenieren ist. Durch die Inszenierung wird dann die Melancholie im existenziellen Sinne vermittelt, die alle betrifft, einschließlich der Masse der übrigen Menschen, die von Nietzsche verachtet wird. Die Unterscheidung von Masse und Genie verliert an dieser Stelle ihren Sinn. Deshalb frage ich nicht nur danach, was es bedeutet, melancholisch zu sein, sondern auch nach der Art und Weise, wie die Melancholie ästhetisch vermittelt wird.

---

<sup>84</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994. S. 127.

<sup>85</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 3. Die fröhliche Wissenschaft*. München 1988. S. 545.

### 3.4 Die Perspektive der Literaturwissenschaft

Die Thematisierung der Melancholie in der Literatur findet sich vom Mittelalter bis zur Moderne, und zwar in allen Textgattungen. Hierfür gibt es zahlreichen Zeugen in der Literaturgeschichte: Die Vanitas-Melancholie der Barockdichtung, die anthropologisch motivierten Melancholiker-Porträts des 18. Jahrhunderts oder die empfindsamen und romantischen Variationen der „süßen Melancholie“.<sup>86</sup> Wie in der Literatur ist Melancholie auch in der Literaturanalyse ein immer wieder besprochenes Thema und Motiv.<sup>87</sup> Da die vorliegende Arbeit auch zu den zahlreichen Fallstudien zum Thema Melancholie gehört, die herausfinden wollen, worin die Bedeutsamkeit der Melancholie für die Literatur und für deren Analyse liegt, sind folgende Aspekte besonders zu erwähnen.

Während der Analyse wird häufig darauf verzichtet, die Melancholie von verwandten Zuständen oder Erscheinungen wie Schwermut oder Trauer definitiv abzugrenzen. Im gleichen Sinne sind in meiner Forschung keine scharfen Grenzen zwischen Begriffen wie *bei* 悲, *ai* 哀, *chou* 愁 usw., die zum Bedeutungsfeld der Melancholie im Chinesischen gehören, zu ziehen. Stattdessen werden die Beziehungen zwischen Melancholie und Trauer aus literaturwissenschaftlicher Perspektive wie folgt deutlich gemacht:

In other words, “melancholy” is the discursive term for the discussion of sadness in culture, for sadness has always been a divisive human condition that, as an object of debate, scholarship, and moral judgment, reveals as much about the times in which it emerges as an object of inquiry as it does about subjective experience itself. At the same time “melancholy” functions as a synonym for “sadness”, so it also describes a subjective mood. On the one hand, this equivalence between the two terms in everyday language obscures the distinction between “melancholy” as culturally-loaded discourse and “sadness” as an emotional and psychological experience. On the other, however, this conflation demonstrates how terms infect each other semantically through usage: sadness often carries the cultural baggage of melancholy and, vice versa, cultural melancholy is accompanied by feelings of loss, emptiness, or despair.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 2.

<sup>87</sup> Vgl. ebd. S. 2.

<sup>88</sup> Cosgrove, Mary Ann: „Introduction: Sadness and melancholy in German-language literature from the seventeenth century to the present: An overview“. In: Mary Cosgrove/Anna Richards (Hrsg.): *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. New York 2012. S. 4-5.

Angesichts der Komplexität der Sprache in der Literatur ist es noch schwieriger, Melancholie streng von Trauer zu unterscheiden. Deswegen werden bei meiner Analyse sowohl Melancholie als auch Trauer in die Betrachtung einbezogen, damit das Kulturelle und das Emotionale gleichzeitig berücksichtigt werden. Allerdings ist hierbei die Melancholie als kulturell aufgeladener Diskurs im Hinblick auf die medizinische Dimension und die Melancholie im psychoanalytischen Sinne auseinanderzuhalten.

Freud führt 1917 in seiner Studie *Trauer und Melancholie* eine Unterscheidung zwischen diesen zwei Begriffen an. Ihm zufolge ist sich der Trauernde des Verlustes stets bewusst. Die Überwindung davon ist eine Frage der Zeit. Im Unterschied dazu weiß der Melancholische häufig nicht, was er mit bzw. an dem Objekt verliert. Dabei kommen noch Symptome wie Regression und Narzissmus vor, die Melancholie pathologisch machen.<sup>89</sup>

Allerdings geht es in der Literaturanalyse nicht um die Bestimmung eines realen Phänomens „Melancholie“, welches man heute eher als „Depression“ bezeichnet.<sup>90</sup> Es ergibt sich nicht viel Sinn, sich um begriffliche Differenzierungen zwischen Melancholie und weiteren ähnlichen Erscheinungen zu bemühen.

Laut Heidbrink ist die krankhafte Seite der Melancholie in der Moderne in den medizinischen Diskurs abgewandert ist, was dazu führt, dass sich die Verbindung zwischen der genialischen Melancholie und bestimmten konstitutionellen und physiologischen Veranlagungen auflöst. Diese werden nun unter charakteristischen oder psychoanalytischen Prämissen statt als Schicksal der Person betrachtet.<sup>91</sup> Dies hat nach Ludger Heidbrink zwei einschneidende Folgen:

Zum einen wird mit der Befreiung der Medizin aus vorwissenschaftlichen Erklärungsmodellen die neutrale klinische Analyse der Melancholie als depressive Psychose möglich. Zum anderen gewinnt der Melancholie-Begriff metaphorische Qualitäten, durch die eine Entgrenzung des Melancholie-Phänomens eintritt, das nun ungeachtet seiner pathologischen Seite in den

---

<sup>89</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke, Band 10*. Frankfurt 1973. S. 429-431.

<sup>90</sup> Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 7.

<sup>91</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweigung*. München 1994. S. 50.

verschiedensten Zusammenhängen auftaucht, wie beispielsweise in der Stilisierung der Schwermut zu einer besonderen Lebensweise, aber auch in dem Versuch, der melancholischen Haltung eine Befähigung zur Gesellschafts- und Vernunftkritik zuzuschreiben.<sup>92</sup>

Die intensive Beschäftigung mit der Melancholie im modernen kulturellen Diskurs und die fortschrittlichen Entwicklungen hinsichtlich der Depression in der Medizin sprechen schon für diese Ansicht von Heidbrink. Aber, dass er dies wörtlich mit einer „Ausblendung der medizinischen Dimension aus den weltanschaulichen und ästhetischen Disputen über die Melancholie“<sup>93</sup> beschreibt, ist kaum nachvollziehbar. Die pathologische Seite der Melancholie wird keineswegs einfach ausgeblendet, auch nicht in der Literatur. Stattdessen tauchen immer wieder Beschreibungen über Krankheiten auf, wo eine melancholische Atmosphäre herrscht, gleichsam einem Gespenst. Dabei handelt es sich zweifellos nicht um eine Restauration der antiken melancholischen Tradition, dass der Melancholiker zum Kranksein verurteilt ist. Im Gegenteil ist in der Krankheit eine neue Ausdrucksmöglichkeit im modernen Kontext zu sehen, die wegen der Ungültigkeit oder Unzulänglichkeit der normalen Sprachsysteme bei einzelnen Gruppen oder Individuen zustande gekommen ist. In diesem Zusammenhang soll die pathologische Dimension bei der Vermittlung der Melancholie nicht weggedacht, sondern aus neuer Perspektive betrachtet werden, nachdem die herkömmliche Verknüpfung des Scharfsinns mit schwacher Konstitution ihre Gültigkeit in der Moderne verliert.

Des Weiteren macht der vergleichende Blick auf die jüngeren Forschungsergebnisse dabei ein Spektrum innerhalb der literarischen Auseinandersetzung mit Melancholie sichtbar, das sich zwischen den beiden Polen eines existenzialistischen und eines sozialrealistischen Zugriffs entfaltet. Mit anderen Worten: Es bestehen zwei unterschiedliche Arten von Melancholie. Die eine bezieht sich auf eine individuelle Disposition, während die andere ein generelles gesellschaftliches Phänomen reflektiert, das durch die Lebenssituation evoziert ist.<sup>94</sup> Bei der Ersteren kann auf die

---

<sup>92</sup> Ebd. S. 50.

<sup>93</sup> Ebd. S. 50.

<sup>94</sup> Vgl. Vöing, Nerea: *Arbeit und Melancholie: Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2019. S. 298.



antike Temperamentenlehre zurückgegriffen werden, während die Letztere erst später, vornehmlich in der Moderne, einen Aufschwung erlebt.

Aus den obigen Ausführungen zur Melancholie kann geschlossen werden, dass die Melancholie im Hinblick auf die Literatur als eine Haltung angesehen werden kann, also eine Verhaltensweise gegenüber der Welt, die nicht rein zufällig entsteht.<sup>95</sup> Diese melancholische Haltung, die literarisch vermittelt ist, findet vor allem nach Sanja Bahun und Nerea Vöing auf zwei unterschiedlichen Ebenen statt. Dazu gehört auf der einen Seite, dass die Protagonisten als Melancholiker dargestellt werden. Dabei werden häufig gebräuchliche Embleme und Typologien verwendet, die von der Antike bis heute überliefert sind. In diesem Fall wird die Melancholie präsentiert. Auf der anderen Seite geht es hingegen um eine melancholische Atmosphäre, die mithilfe des Narrativs als Ganzes eintritt, ohne dabei die jeweiligen Protagonisten zu genuinen Melancholikern zu bestimmen. Anders gesagt: Die Melancholie wird nicht oder nicht nur abgebildet, sondern gezielt ästhetisch realisiert. In dieser Art äußert sich die sogenannte historische bzw. soziale Melancholie.<sup>96</sup>

Im Vergleich mit der Ersteren dominierte die Letztere mit der Zeit die Darstellung der Melancholie in der Literatur. Diese Umwandlung lässt sich in Einklang mit der Auffassung von Melancholie bei dem Soziologen Wolfgang Lepenies bringen, der sich mit dem Sozialen am Phänomen Melancholie befasst. Kein Wunder, dass er dafür plädiert, die Literatur gelegentlich sogar als direkte Quelle für die soziologische Forschung zu nehmen und mehr nach der Übereinstimmung ihrer Strukturen mit der Wirklichkeit zu fragen.<sup>97</sup> Daher ist es meiner Meinung nach bei der Analyse der Melancholie in der Literatur aufschlussreich, das Konzept Melancholie bei Lepenies als Ausgangspunkt und Grundlage zu nehmen, damit ich nicht nur die jeweiligen Figuren als Melancholiker festlegen, sondern auch nach den Gründen und Folgen ihrer Melancholie fragen kann.

---

<sup>95</sup> Vgl. Friedrich, Volker: *Melancholie als Haltung*. Berlin 1991. S. 145.

<sup>96</sup> Vgl. Bahun, Sanja: *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*. New York 2013. S. 33-34; vgl. auch Vöing, Nerea: *Arbeit und Melancholie: Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2019. S. 318.

<sup>97</sup> Vgl. Lepenies, Wolfgang: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972. S. 141.

Ferner schenken die Literaturwissenschaftler in jüngster Zeit der Rolle der Frauen im Melancholie-Diskurs eine stärkere Beachtung, indem sie zunehmend den Ausschluss von Frauen aus der literarischen Diskussion über Melancholie mit unterschiedlichen Ansätzen und Ergebnissen hinterfragen. Seit der Frage in der Aristoteles zugeschriebene Schrift *Problem XXX* wird nach Martin Middeke und Christina Wald die Melancholie gewöhnlich als männliches Phänomen verstanden. Auch die damit verbundenen Topoi und Narrative sind ausschließlich für Männer vorgesehen. Aus diesen Gründen ist es nicht schwer, sich vorzustellen, wie schwierig es insbesondere für weibliche Autoren sein muss, sich in diese literarische Tradition einzuschreiben.<sup>98</sup>

Zum anderen sind weibliche Figuren bei der Darstellung von Melancholie zwar nicht selten zu sehen, sie werden aber nur deswegen eingesetzt, um die Melancholie zu vermitteln. Die Meinung, dass der Geist für Männer steht und die Materie die Frauen symbolisiert, hat die Geschichte lange prägt und wurde sowohl von Philosophen wie Aristoteles und Galen als auch vom Christentum vertreten.<sup>99</sup> Selbst wenn Frauen tatsächlich unter Melancholie leiden, scheinen sie mehr von ihren negativen oder pathologischen Auswirkungen betroffen zu sein als schöpferische Kraft daraus zu gewinnen.<sup>100</sup> Angesichts der schwierigen Lage, in der sich die weiblichen Autoren befinden, befassen sich die Literaturwissenschaftler mit ihren Werken, um zu sehen, wie sie diese Schwierigkeiten auf ihre jeweilige Art und Weise überwinden (oder nicht). Dabei entspricht der Kern der bisherigen Diskussion darüber aus meiner Sichtweise genau dem, was Andreas Gailus „search for a new language of the self“<sup>101</sup> nennt.

Auf der Untersuchung des melancholischen Schaffens von weiblichen Schriftstellern im frühen 18. Jahrhundert, insbesondere in der Lyrik, basierend kommt Sabine

---

<sup>98</sup> Vgl. Middeke, Martin und Wald, Christina: „Melancholia as a Sense of Loss: An Introduction“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 9-10.

<sup>99</sup> Vgl. Zwierlein, Anne-Julia: „Male Pregnancies, Virgin Births, Monsters of the Mind: Early Modern Melancholia and (Cross-) Gendered Constructions of Creativity“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 38.

<sup>100</sup> Vgl. ebd. S.44.

<sup>101</sup> Gailus, Andreas: „A case of individuality: Karl Philipp Moritz and the Magazine for Empirical Psychology“. In: *New German Critique* 79 (2000). S. 70.

Blackmore zu dem Schluss, dass ihre Werke sehr vielfältig und gleichzeitig konventionell sind. Einerseits müssen sich die Schriftstellerinnen wie die männlichen Dichter der traditionellen melancholischen Topoi bedienen, weshalb den Dichterinnen nur weniger Spielraum gegeben wird. Andererseits bietet die Melancholie als literarisches Motiv den Schriftstellerinnen einen Zugang zum literarischen Feld im Allgemeinen, um sich mit dem Gefühl der Entfremdung auseinanderzusetzen, was sie auf dem literarischen Markt und im Diskurs über die Melancholie erleben. Im Gegensatz zum wirklichen Leben ermöglicht der literarische Raum es diesen Künstlerinnen, durch Gedichte frühe ästhetische Formen weiblicher Subjektivität erkennen zu lassen.<sup>102</sup>

Es finden sich zudem weibliche melancholische Figuren in Werken von männlichen Autoren, die ebenfalls unter feministischem Aspekt neu betrachtet werden können. Wie erwähnt, besteht eine Tendenz in der Literatur, die Melancholikerinnen stärker zu pathologisieren, die daher der Behandlung statt Würdigung bedürfen, was Johannes D. Kaminski in seiner Beschäftigung mit Goethes Romanen *Lila* und *Der Triumph der Empfindsamkeit* erkennt, und zwar im Lichte von Foucaults Verständnis über Wahnsinn. Den Protagonistinnen wird kaum Raum gegeben, um sich auszudrücken, wenn ihre Wünsche unterdrückt werden und ihre Sehnsüchte unerfüllt bleiben. Überall sieht man nur die Schilderungen ihrer „Krankheiten“ von anderen, z. B. ihrem Mann oder den Dienern, während die Melancholischen selbst nur monologisieren. Allerdings vermitteln die Monologe der Heldinnen etwas anderes, wenn man darauf verzichtet, sie als grundlose Sprechakte gestörter Individuen zu interpretieren. Da die Leute um die Protagonisten herum, taub für ihre Monologe zu sein scheinen, versuchen sie mit uns Lesern als Zielgruppe zu kommunizieren. Somit wird die „vierte Wand“ durchgebrochen.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Vgl. Blackmore, Sabine: „‘To pictur’d Regions and imagin’d Worlds’: Female Melancholic Writing and the Poems of Mary Leapor“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 68.

<sup>103</sup> Vgl. Kaminski, Johannes D.: „Poetry of the Heart as Complicit with the Logos? Female Articulations of Sadness in Goethe’s *Lila* and *Der Triumph der Empfindsamkeit*“. In: Cosgrove, Mary/Richards, Anna (Hrsg.): *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. New York 2012. S. 35-42.

An sich geht es in beiden Fällen um die Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten, sei es, mithilfe der vom Patriarchat geerbten Sprache etwas Neues zu sagen,<sup>104</sup> sei es, sich an die Poetik zu wenden, die keine Kategorien wie Geschlecht oder Klasse kennt.<sup>105</sup> Indem Frauen die Melancholie thematisieren oder die melancholischen weiblichen Figuren ihr Leid ästhetisieren wird die Stimme der Frauen endlich hörbar. Eine feministische Betrachtung zielt meines Erachtens nicht darauf ab, Melancholie den Frauen zuzuschreiben. Vielmehr geht es darum, zu zeigen, dass die Melancholie über die Kategorien, die insbesondere heutzutage auf der Welt herrschen, hinausgeht. Immerhin verliert die Schwarzgalligkeit nur deswegen seit Jahrtausenden nie an Geltung, weil das Wesentliche an ihr ihre Menschlichkeit ist.

Ein weiterer Aspekt der Melancholie-Forschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zeigt sich in der Frage, was so besonders an der Melancholie ist, die durch die Form der Literatur und das Genre des Romans vermittelt ist. Davon betroffen sind nämlich auch die zu vergleichenden zwei Werke in der vorliegenden Arbeit, die ebenfalls zu dieser Gattung gehören. Die folgende Diskussion unterstützt deswegen teilweise auch meine Textwahl, und zwar insbesondere für den Roman *Buddenbrooks*.

Einerseits geht es nach Klibansky et al. aus kulturgeschichtlicher Sicht seit dem Kupferstich *Melencolia I* von Dürer bei der Melancholiedarstellung nicht mehr um Abbildungen im mimetischen Sinne, sondern zumeist um Allegorien, die gelesen und verstanden sein wollen.<sup>106</sup> In eben dieser Funktion kommt ihnen eine performative Dimension zu, die Melancholie nicht nur als Gegenstand der Darstellung, sondern als in signifikativen Ordnungen von Bildern und Texten codierte Relation entwirft.<sup>107</sup> Daher kann die Literatur als Medium diese Aufgabe glänzend erfüllen, wobei

---

<sup>104</sup> Vgl. Zwierlein, Anne-Julia: „Male Pregnancies, Virgin Births, Monsters of the Mind: Early Modern Melancholia and (Cross-) Gendered Constructions of Creativity“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 45

<sup>105</sup> Vgl. Kaminski, Johannes D.: „Poetry of the Heart as Complicity with the Logos? Female Articulations of Sadness in Goethe's *Lila* and *Der Triumph der Empfindsamkeit*.“ In: Cosgrove, Mary/Richards, Anna (Hrsg.): *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. New York 2012. S. 45.

<sup>106</sup> Vgl. Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992. S. 431.

<sup>107</sup> Vgl. auch Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 11.

„Szenarien entworfen, Um-, Zu- und Missstände in Szene gesetzt, Irritationen, Kritik und Sehnsüchte geäußert, Lösungen durchgespielt, aber auch Leerstellen gelassen, markiert und benannt werden“<sup>108</sup>.

Andererseits kommt der Romanform eine besondere Position zu, deren Aufschwung aufs Engste mit der Erfindung des Konzepts eines zentrierten bürgerlichen Subjekts zu tun hat. Es fehlt laut Sigrun Anselm in der bürgerlichen wie in der nachbürgerlichen Gesellschaft das Medium zur Identitätskonstruktion, da Identität keine durch Herkunft oder Klasse definierte Größe mehr ist, sondern eine konstruktive Aufgabe der Einzelnen wird. Dabei reflektiert der Roman nach Anselm die Subjektivitätswürfe der Protagonisten, die allerdings oft scheitern. Der Protagonist mag zwar viel erlebt haben, aber er ist durch nichts hindurchgegangen, das ihn zu Verwandlung und Neugeburt führt. Dies sind aber die großen Versprechen, die schon in den Anfängen des modernen Bürgertums zu finden sind, was in einer melancholischen Stimmung resultiert.<sup>109</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Melancholie nicht singular ist, und dass sie eben nicht nur ein Gefühl ist, wie irrtümlich oft angenommen wird. Sie betrifft nicht nur das Herz, sondern auch den Körper und den Verstand. Das Wesentliche an der Melancholie besteht aus meiner Sichtweise darin, dass sie eine Ausdrucksmöglichkeit darstellt. In diesem Sinne ist es gleichgültig, ob man sich dabei auf die individuell existenzielle Dimension der Melancholie oder die soziale bzw. politische konzentriert. Denn durch die Inszenierung der Melancholie sieht man die Einzelnen in der Gesellschaft und gleichzeitig auch die Gesellschaft, die aus den Einzelnen besteht. Somit spielt das Phänomen Melancholie eine ähnliche Rolle wie der Schleier der algerischen Frau in *Aspekte der Algerischen Revolutionen* von Frantz Fanon, der als ein Symbol des Widerstandes galt und von der kolonialen Polizei verboten wurde.<sup>110</sup> Als die algerischen Frauen gezwungen wurden, den Schleier abzulegen, sah die Polizei zwar alles, aber zugleich nichts, so Homi K. Bhabha.<sup>111</sup> Im ähnlichen Sinne lässt sich

---

<sup>108</sup> Vöing, Nerea: *Arbeit und Melancholie: Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2019. S. 38.

<sup>109</sup> Vgl. Anselm, Sigrun: *Vom Ende der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts*. Pfaffenweiler 1990. S. 8-9.

<sup>110</sup> Vgl. Fanon, Frantz: *Aspekte der Algerischen Revolution*. Frankfurt am Main 1969. S. 19-48.

<sup>111</sup> Vgl. Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000. S. 93.

sagen, dass wir durch den Schleier der Melancholie zweifellos nicht alles sehen, aber Bestimmtes, das im Kern der Gesellschaft steckt und das von den Einzelnen geteilt wird.

#### 4 Methodische Vorüberlegungen

Betrachtet man Literatur laut Sabina Becker aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, dann werden literarische Texte nicht mehr als geschlossene Sprachkunstwerke begriffen. Stattdessen versteht man darunter eine eigenständige Form von kultureller Sinnproduktion. Das heißt, Literatur ist an der Produktion und Konstruktion kollektiver gesellschaftlicher Vorstellungen und Denkformen beteiligt. Die literarischen Texte bilden die Wirklichkeit nicht nur ab, sondern erzeugen auch gesellschaftliche Wirklichkeitskonstruktion selbst. Indem die Aufmerksamkeit auf die Beziehungen zwischen literarischem Text und sozialem Kontext gelenkt wird, wird uns bewusst gemacht, dass der Autor eben ein Mitglied der Gesellschaft ist, durch deren Werte- und Normensystem er sozialisiert wurde. Somit nimmt man literarisches Schreiben wie auch die literarischen Werke zuallererst in gesellschaftlichen und sozialen Handlungszusammenhängen wahr.<sup>112</sup>

Um diese Verflechtungen zwischen literarischem Text und sozialem Kontext zu verdeutlichen, wird nach Doris Bachmann-Medick oft die Forschungsmethode der Kontextualisierung angewendet, die auch in die vorliegende Arbeit eingebracht wird. Einerseits beziehen die Kontextualisierungsverfahren kleinere Einheiten wie Symbole, Anredeformen, Erzählmuster sowie Kommunikationssituationen auf größere historische Zusammenhänge wie Konventionen und Denkmuster und erhalten dadurch Zugang zu kulturellen Bedeutungen. Andererseits können sie die Rede von sozialem Kontext präzisieren, indem sie ausdrücklich nach seinen Einheiten und Einbindungen fragen und inwiefern diese die entsprechende Kultur repräsentieren.<sup>113</sup>

Zu behandeln sind in der vorliegenden Arbeit zwei klassische Werke aus zwei verschiedenen Nationalliteraturen. Indem man die kanonisierten literarischen und damit gewissermaßen automatisch entkontextualisierte Texte in jene größeren kulturellen Zusammenhänge einbettet, in denen sie entstanden, soll laut Aleida Assmann Folgendes erreicht werden: Die Effekte der Kanonisierung wieder rückgängig zu machen, und zugleich dem Marginalisierten zur Aufmerksamkeit zu

---

<sup>112</sup> Vgl. Becker, Sabina: *Literatur- und Kulturwissenschaften: ihre Methoden und Theorien*. Hamburg 2007. S. 63-66.

<sup>113</sup> Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2011. S. 67.

verhelfen.<sup>114</sup> Zum einen ist den beiden Autoren der zwei Meisterwerke keine Analyse der Gesellschaftskrankheiten um die jeweiligen Jahrhundertwenden gelungen, sondern die Entwicklungsgeschichte von dem Aufschwung der Gesellschaft zu deren Verfall. Zum anderen zeigt sich die Pluralität der Standpunkte und Stimmen durch die Vielzahl der Figuren in den zwei Werken, die unterschiedlichen Geschlechtern, Altersgruppen und Gesellschaftsschichten angehören. Und das alles wird vom Phänomen Melancholie ausgehend in Betracht gezogen.

Für die Textinterpretation werden die verschiedenen theoretischen Ansätze im 3. Kapitel, die sich mit diversen Aspekten der Melancholie-Thematik beschäftigen, herangezogen. Es ist darauf hinzuweisen, dass die dabei erwähnten theoretischen Schriften meist aus westlichen Ländern stammen. Da es in der chinesischen Geistesgeschichte bislang eine theoretische Beschäftigung mit dem Phänomen der Melancholie fehlt, wird das Verständnis von Traurigkeit bzw. Melancholie innerhalb der chinesischen Kultur zwischendurch bei der Textanalyse im 6. Kapitel vorgestellt. Dabei wird versucht, gewisse Kerngedanken Chinas wiederzugeben und interkulturelle Vergleiche mit der deutschen Kultur anzuführen.

---

<sup>114</sup> Vgl. Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Berlin 2011. S. 23.



## 5 Über die Autoren und die Werke

Im Folgenden sind kurz die Biografien der beiden Autoren, Cao Xueqin und Thomas Mann, ausgehend von den vorhandenen Forschungsergebnissen zu den zwei Klassikern jeweils in China und Deutschland, vorzustellen. Dabei wird auch der Inhalt der gewählten Werke, *Honglouloumeng* und *Buddenbrooks* zusammenfassend dargestellt. Darüber hinaus gebe ich einen Überblick über den Verfall als Motiv in der entsprechenden deutschen und chinesischen Literaturgeschichte. Da der Begriff des Bürgertums in der vorliegenden Arbeit mehrmals vorkommt, werde ich diesen am Ende des Kapitels auch kurz erläutern.

### 5.1 Cao Xueqin und *Honglouloumeng*

Was die Lebensgeschichte von Cao Xueqin 曹雪芹 betrifft, gibt es bis dato noch Kontroverse über sein Geburts- und Todesdatum, seinen Herkunftsort und sogar seinen Namen. Die folgende Vorstellung stützt sich auf die Forschungsergebnisse von Hu Shi 胡适, dem Begründer der *Honglouloumeng*-Forschung im modernen China, und von Feng Qiyong 冯其庸, der ebenfalls als einer der wichtigsten Forscher in diesem Bereich gilt und die Bearbeitung einer kommentierten Fassung von *Honglouloumeng* geleitet hat, auf der auch meine Textanalyse basiert.

Feng zufolge wurde Cao Xueqin etwa 1715 in Nanjing in Ostchina geboren. Das Geburtsjahr begründet er damit, dass Cao dann ungefähr 13 Jahre alt und daher alt genug wäre, um den Verfall seiner Familie im Jahr 1727 miterleben.<sup>115</sup> Das Schicksal von Cao Xueqins Familie war sehr eng mit dem Herrscherhaus der Mandschuren verbunden. Sein Urgroßvater Cao Xi 曹玺 hatte den ertragreichen Posten eines „Textilkammerers“, also *zhizao* 织造, und leitete die staatliche Seidenmanufaktur in Nanjing. Das Amt war erblich. Sein Großvater Cao Yin 曹寅 erfreute sich der besonderen Gunst des Kaisers Kangxi 康熙 (1654-1722), bei dessen vier Reisen in den Süden des Reichs Cao Yin dafür zuständig war, den Kaiser zu beherbergen. Zwei Töchter Cao Yins waren an mandschurische Prinzen verheiratet. Außerdem war er auch Gelehrter, Dichter und Büchersammler. In seinem Bekanntenkreis gab es viele bekannte Literaten. Nach dem Tod des Kaisers Kangxi

---

<sup>115</sup> Vgl. Feng, Qiyong 冯其庸: *Cao Xueqin jishi xinkao* 曹雪芹家世新考. Shanghai 1980. S. 207.

entmachtete Kaiser Yongzheng 雍正 (1723-1736) im Machtkampf wichtiges Personal seines Vaters, zu dem auch die Caos gezählt wurden. Er ließ eine Hausdurchsuchung durchführen und ihr Vermögen beschlagnahmen. Der Vater von Cao Xueqin, Cao Fu 曹頌, wurde plötzlich als Verbrecher verhaftet. Nach dieser Wende war seine Familie arm geworden. Danach zog Cao Xueqin mit seiner Familie nach Beijing. Um 1740 soll er mit der Abfassung des *Honglouloumeng* begonnen und während der kommenden zehn Jahre wesentliche Teile des Werks niedergeschrieben haben. In der Zwischenzeit musste Cao Xueqin sehr sparsam leben. Um 1763 starb er in Beijing an einer Krankheit.<sup>116</sup> Er hinterließ das Werk *Honglouloumeng* als Fragment, das als einer der berühmtesten klassischen Romane der chinesischen Literatur aus der Qing-Dynastie (1644-1912) gilt. Allerdings durchlief dieser Roman einen langwierigen Prozess, bevor er seine umfangreiche Leserschaft fand.

Etwa zehn Jahre vor dem Tod Cao Xueqins, also um 1753, wurde *Honglouloumeng* in Form von handschriftlichen Kopien in 80 Kapiteln, die auf das Manuskript von dem Autor zurückgingen, unter einigen Freunden und Verwandten gelesen und weitergegeben. Bis dato gibt es mehr als ein Dutzend Ausgaben auf Grundlage dieser handschriftlichen Kopien, die wegen der zahlreichen Kommentare von Zhiyanzhai 脂砚齋 und anderen als „Zhi-Ausgabe 脂本“ oder „Zhiping-Ausgabe 脂评本“ bezeichnet werden.<sup>117</sup> Im Jahr 1791 wurde eine weitere Fassung in 120 Kapiteln von Cheng Weiyuan 程伟元 und Gao E 高鹗 als Holzletterndruck veröffentlicht („Cheng-Ausgabe 程本“). Die letzten 40 Kapitel davon sollen nach manchen Forschern und Literaturkritikern, darunter z. B. Hu Shi und Yu Pingbo 俞平伯, von Gao E (ca.1738-ca. 1815) verfasst worden sein, der ein hoher Beamter des Qing-Reichs und auch Dichter war.<sup>118</sup> Dies ist aber umstritten: Einige andere Wissenschaftler meinen, dass

<sup>116</sup> Vgl. Hu, Shi 胡适: „Honglouloumeng xinzheng (gaiding gao) 红楼梦新证 (改定稿)“. In: Song, Guangbo 宋广波 (Hrsg.): *Hushi hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡适红学研究资料全编. Beijing 2005. S. 136-178; Feng, Qiyong 冯其庸: Vorwort. In: Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1-3.

<sup>117</sup> In der *Honglouloumeng*-Forschung gibt es einen Zweig, der sich nur mit der Zhi-Ausgabe befasst. Wichtige Forschungsergebnisse stammen von Zhou Ruchang 周汝昌 mit seinem *Zhou Ruchang jiaoding pidianben shitouji* 周汝昌校订批点本石头记, Feng Qiyong mit seinem *Zhiyanzhai chongping shitouji huijiao huiping* 脂砚齋重评石头记汇校汇评, Yu Pingbo mit seinem *Honglouloumeng bashihui jiaoben* 红楼梦八十回校本 usw.

<sup>118</sup> Vgl. Hu, Shi 胡适: „Honglouloumeng xinzheng (gaiding gao) 红楼梦新证 (改定稿)“. In: Song, Guangbo 宋广波 (Hrsg.): *Hushi hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡适红学研究资料全编.

die letzten 40 Kapitel doch von Cao Xueqin selbst geschrieben worden wären, während Cheng Weiyuan und Gao E sie nur zusammengestellt hätten.<sup>119</sup> Jedenfalls wurde die Cheng-Ausgabe seitdem in China immer wieder nachgedruckt, was zu einer viel weiteren und effizienteren Verbreitung dieses Romans beitrug.

Meine Forschung bezieht sich auf die zweite überarbeitete Ausgabe von 1996 durch den Verlag 人民文学出版社, die auf der ersten von 1982 basiert und 2005 zum 17. Mal gedruckt wurde. Die ersten 80 Kapitel basieren auf einer der Zhi-Ausgaben, nämlich Gengcheng-Ausgabe 庚辰本, die den meisten Inhalt von Cao beibehalten haben soll.<sup>120</sup> Die letzten vierzig sind der Cheng-Ausgabe entnommen. Im Buch sind zum besseren Verständnis schwieriger Textstellen Kommentare von einigen Experten enthalten. Seit den 1980er-Jahren gilt diese kommentierte Ausgabe als die einflussreichste, und zwar vor allem auf dem chinesischen Festland.<sup>121</sup> Vor dem Hintergrund dieser großen Rezeption und der inhaltlichen Vollständigkeit habe ich mich bewusst für diese Ausgabe entschieden.

Das Buch schildert über die Liebestragödie von Jia Baoyu 贾宝玉, Lin Daiyu 林黛玉 und Xue Baochai 薛宝钗 und als Hauptstrang der Handlung den Glanz und Verfall des wohlhabenden, aristokratischen Jia-Haushalts und weiterer drei großer Familie: Shi 史, Wang 王 und Xue 薛. Der Roman beschreibt den Reichtum und den Einfluss der Jias sehr detailliert und zeichnet den Abstieg der Jias vom Höhepunkt ihres Ansehens anhand von etwa dreißig Hauptfiguren und über vierhundert Nebenfiguren nach. Durch die Herausarbeitung des Motivs Melancholie in *Honglouloumeng* möchte ich

---

Beijing 2005. S. 136-178; Feng, Qiyong 冯其庸: Vorwort. In: Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 3-6; Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓 (綜論卷). Taipeh 2014. S. 183-186.

<sup>119</sup> Vgl. Pai, Hsien-yun 白先勇: „Zhengbenqingyuan: banben liubian ji hou sishi hui zuozhe wenti 正本清源: 版本流变及后四十回作者问题“. In: *Cao Xueqin Yanjiu* 曹雪芹研究, 3 (2018). S. 18-24.

<sup>120</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓 (綜論卷). Taipeh 2014. S. 185-186.

<sup>121</sup> Vgl. Pai, Hsien-yun 白先勇: „Zhengbenqingyuan: banben liubian ji hou sishi hui zuozhe wenti 正本清源: 版本流变及后四十回作者问题“. In: *Cao Xueqin Yanjiu* 曹雪芹研究, 3 (2018). S. 18-24.

zeigen, dass die Melancholie dabei weit über eine Liebesgeschichte hinausgeht und nach dem Wesen des Lebens fragt, weswegen sie uns alle betrifft.

## 5.2 Thomas Mann und *Buddenbrooks*: *Verfall einer Familie*

Über Thomas Manns Leben gibt es bereits hinreichende Literatur. Hier verweise ich auf das Werk *Thomas Mann* von Hugh Ridley und Jochen Vogt, das einen Überblick über die literarischen und biographischen Hintergründe des Klassikers bietet. Thomas Mann wurde am 6. Juni 1875 in Lübeck als Sohn des Kaufmanns und Senators Johann Heinrich Mann und seiner Frau Julia geboren.<sup>122</sup> Er besuchte zunächst eine Privatschule und wechselte später auf ein Gymnasium. Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1891 wurde das Unternehmen verkauft, zwei Jahre später siedelte die Familie nach München über. Im Alter von nur 22 Jahren begann Thomas Mann während eines zweijährigen Italienaufenthalts sein wohl berühmtestes Werk *Buddenbrooks*, das er erst drei Jahre später vollenden sollte, und für das er 1929 mit dem Literatur-Nobelpreis geehrt wurde. Wieder zurück in Deutschland folgten weitere bedeutsame Werke wie die Novelle *Gladius die* (1902), die Erzählung *Beim Propheten* (1904) oder das Theaterstück *Fiorenza* (1906). Entsetzt über die Machtergreifung der Nationalsozialisten kehrte Mann Deutschland 1933 den Rücken und emigrierte zunächst in die Schweiz, fünf Jahre später nach Frankreich und anschließend in die USA. In Deutschland wurden ihm die Staatsbürgerschaft sowie die Doktorwürde aberkannt. In den Nachkriegsjahren (ab 1952 wieder in der Schweiz) verfasste Mann bis zu seinem Tod am 12. August 1955 einige der wichtigsten Werke der deutschen Literatur. Zu seinen berühmtesten Werken gehören neben den *Buddenbrooks* auch *Lotte in Weimar* (1939), *Doktor Faustus* (1947) und *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954). Das Gesamtwerk des Schriftstellers umfasst 12 Romane, über 30 Erzählungen, zwei Bühnenstücke, rund 30 Essays sowie ein knappes Dutzend autobiografische Schriften.

Der Roman *Buddenbrooks* erzählt vom langsamen Niedergang einer ursprünglich wohlhabenden Lübecker Kaufmannsfamilie. Der Roman spielt von 1835 bis 1877, die Handlung umfasst also 42 Jahre. Es geht um eine Geschichte von vier Generationen.

---

<sup>122</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden: Ridley, Hugh und Vogt, Jochen: *Thomas Mann*. Stuttgart 2009. S. 13-97.

Im Lauf der Generationen entfremdet sich die Familie immer weiter von dem Ideal des tüchtigen Kaufmanns. Den jüngeren Firmenerben fällt es zunehmend schwerer, Erfolg und Wohlstand zu repräsentieren. Während der Großvater noch den Reichtum der Firma vermehrte, kommt es unter seinem Enkel Thomas Buddenbrook durch Spekulationsgeschäfte zu erheblichen Verlusten. Thomas versucht trotzdem mit aller Macht, den Glanz der Firma zu erhalten, arbeitet jedoch mehr und mehr gegen die eigene Gesundheit und Willenskraft. Sein Bruder Christian erkennt hingegen schnell, dass das Geschäft nichts für ihn ist. Tony, die Schwester der beiden, möchte durch eine gute Heiratspartie die Ehre der Familie weiterführen. Sie fällt jedoch auf einen Betrüger herein und auch ihre zweite Ehe wird geschieden. Hanno, der letzte männliche Nachkomme der Familie Buddenbrook, scheitert gänzlich daran, sich in die kaufmännische Tradition der Vorväter einzuordnen. Er verliert sich zunehmend in Musik und leidet unter einer immer schwächer werdenden Gesundheit. Mit seinem Tod endet die Familienlinie der Buddenbrooks schließlich.

### 5.3 Verfall als Motiv

Da beide ausgewählten Romane von dem Verfall großer Familien handeln, wird an dieser Stelle ein kurzer Blick auf das Motiv Verfall geworfen, das in der sogenannten Dekadenzliteratur zum Ausgang des 19. Jahrhunderts sehr präsent ist. Die folgenden Ausführungen dazu stützen sich auf die Untersuchung von Ulrike Weinhold, die sich vor allem auf den deutschsprachigen Raum konzentriert.

Eine präzise Definition des Begriffs „Dekadenz“ zu formulieren fällt schwer, da unterschiedliche, häufig synonym verwendete Ausdrücke bestehen wie „Fin de Siècle“ und „Ästhetizismus“, die aber alle Verfall und damit eine von Weltschmerz und Melancholie geprägte Atmosphäre bezeichnen und Begriffen wie „Größe“, „Bedeutung“ und „Fortschritt“ gegenüberstehen.<sup>123</sup> Dementsprechend bezieht sich die Dekadenzliteratur auf diejenige Werke, die auf den körperlichen, geistigen und gesellschaftlichen Niedergang hinweisen, und zwar im Vergleich mit einer Vergangenheit, in der die Harmonie und Sinngebung das menschliche Leben

---

<sup>123</sup> Vgl. Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 119.

herrschen. Dieser Strömung schloss sich auch die deutschsprachige Literatur an.<sup>124</sup> Dass der Verfall gerade um 1900 in der Literatur besonders stark thematisiert wurde, erklärt sich aus dem entsprechenden historischen Kontext.

Insgesamt lässt sich die politische und wirtschaftliche Situation in Deutschland um die Jahrhundertwende als instabil und undurchschaubar bezeichnen. Durch den Sieg über Frankreich und die Reichsgründung schickte sich Deutschland unter Führung Bismarcks an, eine europäische Großmacht zu werden. Aus Furcht vor einer weiteren Konfrontation mit Frankreich war Bismarcks Politik durch Bündnisse mit anderen europäischen Großmächten gekennzeichnet, was zu einer labilen politischen Lage im gesamten Europa führte. Auch innenpolitisch und gesellschaftlich waren Ulrike Weinhold zufolge die Verhältnisse von entscheidenden Änderungen betroffen. Gesellschaft und Wirtschaft wurden zu Ende des 19. Jahrhunderts durch die aufkommende Industrialisierung und der sich daraus ergebenden Konsequenz des Massenzeitalters bestimmt. In den wachsenden Großstädten entstanden die sozialen Schichten der Arbeiter und Großbürger. Vor diesem Hintergrund erfolgte dann der „Wandel vom Individualismus der bürgerlich-liberalen Zeitalters zur Gruppensolidarität des Massenzeitalters“<sup>125</sup>. Die Dekadenzliteratur war hingegen durch die ästhetische Distanzierung von dieser Wirklichkeit charakterisiert. Deren Vertreter stammten meist aus dem alten Land- bzw. Stadtadel in seiner Verbindung mit dem Großbürgertum oder aus dem ebenfalls sozial zurückgedrängten Bildungsbürgertum. Man kann jedoch nicht den Fehlschluss daraus ableiten, dass sich diese Literaten für eine passive Flucht in die rein ästhetische Welt entscheiden. Vielmehr geht es um einen Protest gegen die geistige Verflachung und Entindividualisierung, die aus dem Industriezeitalter heraus entstanden und von den Dekadenten als ein kultureller Verfall angesehen wurden.<sup>126</sup>

Hierbei sollen auch die philosophischen Strömungen um 1900 Berücksichtigung finden, damit man diese literarische Tendenz besser verstehen kann. Das

---

<sup>124</sup> Vgl. ebd. S. 120-121.

<sup>125</sup> Born, Karl Erich: „Der soziale und wirtschaftliche Strukturwandel Deutschlands am Ende des 19. Jahrhunderts.“ In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 50.H. 3 (1963). S. 364.

<sup>126</sup> Vgl. Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main 1977. S. 244-247.

Dekadenzdenken erhält laut Ulrike Weinhold seine philosophische Begründung zu dieser Zeit vornehmlich durch Nietzsche. Nietzsche beklagt die Hinälligkeit und Verfallserscheinungen, sieht in der Dekadenz aber auch eine gewisse Notwendigkeit, da er das menschliche Dasein in einem Kreislauf von Zerstörung und Erschaffen betrachtet.<sup>127</sup> Dazu schreibt er:

Der Abfall, Verfall, Ausschuss ist nichts, was an sich zu verurtheilen wäre: er ist eine notwendige Consequenz des Lebens, des Wachstums an Leben. Die Erscheinung der *décadence* ist so notwendig, wie irgendein Aufgang und Vorwärts des Lebens: man hat es nicht in der Hand sie abzuschaffen. Die Vernunft will umgekehrt, dass ihr Recht wird...<sup>128</sup>

Die Doppelgesichtigkeit der Dekadenz, dass man nach der Zerstörung wiederum vor der Möglichkeit zum Neubau steht, die für die Melancholie ebenfalls gilt, ist daher zu ersehen. Mehr über Nietzsches Ansichten über Dekadenz bzw. Melancholie sowie seine Inspiration für und sein Einfluss auf das literarische Schaffen seiner Zeit wird im Kapitel 3.3 näher erläutert. Neben diesem historischen und philosophischen Hintergrund wird anschließend noch kurz auf Basis etlicher Fallstudien etwas über das Motiv Dekadenz bzw. Verfall um 1900<sup>129</sup> vorgestellt und darüber, wie der Verfall literarisch dargestellt wurde.

Der Verfall in der Literatur lässt sich an den beschriebenen Figuren festmachen. Dabei werden bestimmte Typen verwendet, die meist feinnervig, kränkliche und lebensschwach erscheinen. Damit muss nicht eine tatsächliche physische Krankheit gemeint sein, sondern eine schwache Konstitution. Außerdem geben sie oft einem inneren Drang zur Kunst nach. Als Paradebeispiel gilt Hanno Buddenbrook in *Buddenbrooks*, der als immer kränkliches Kind dargestellt wird, und somit scheint er unfähig zu der Leitung der Firma eben zu sein. Gleichzeitig wendet er sich ganz seinem Klavierspiel zu. Auch Baoyu in *Honglouloumeng* gehört in dieser Hinsicht dazu, denn auf ihn hat die ganze Familie alle Hoffnungen gesetzt hat, aber er verweigert sich

---

<sup>127</sup> Vgl. ebd. S. 234-235.

<sup>128</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. München 1988. S. 255-256.

<sup>129</sup> Siehe dazu: Fritsche, Alfred: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Bern 1974; Gorgé, Walter: *Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls*. Bern 1973; Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main 1977; Sänger, Jürgen: *Aspekte dekadenter Sensibilität*. Frankfurt am Main 1978.

dem Studium der konfuzianischen Schriften. Stattdessen liest er „berüchtigte“ Werke und bekennt sich am Ende zum Buddhismus. Ferner kommt ein weiterer Typ vor, nämlich der sogenannte Dandy, der die Rolle der Heroen einer untergehenden Vergangenheit, die aristokratisch und individualistisch ist, spielt und somit gegen die moderne industrielle Gesellschaft protestiert.<sup>130</sup> Beispielgebend für diesen Typ wäre Christian Buddenbrook. Allerdings versteckt sich hinter solchen Typen die Gefahr, „in eine oberflächliche Verweigerungshaltung gegenüber dem Fortschritt einzumünden, ohne sich mit dessen konkreten Ursachen zu beschäftigen“<sup>131</sup>. Darauf wird bei der vorliegenden Arbeit geachtet.

Zum anderen finden sich auch Motive des Verfalls in Schilderungen des Umfeldes, in dem sich die verfallenen Figuren befinden. In *Buddenbrooks* steht beispielsweise, „wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod“<sup>132</sup>. Dies kann auf die Gartenanlage der Familie Jia beziehen, die in *Hongloumeng* „Daguan Yuan 大观园“ heißt, übertragen werden. Die Entwicklungen beider Familien gipfeln in der Fertigstellung ihres neuen Hauses, das dann den Verfall der jeweiligen Familien mitansieht. Manchmal sind ganze Städte im Verfall begriffen. Bei Naturschilderungen lassen sich häufig Zeichen der Verfallenheit finden, darunter welkende Blumen, herbstliche Blätter, kahle Bäume, Tiere wie eine Fledermaus in der Nacht o. Ä. Diese trübe Atmosphäre veranlasst meiner Ansicht nach einerseits die sensibilisierten Figuren, sich von der Wirklichkeit abzuwenden, andererseits ermöglicht sie jedoch auch das verfallene Leben.

Im Vergleich mit dem Westen begann die intensive Thematisierung des Verfalls in der chinesischen Literatur nach Marián Gálík wie die der Melancholie erst in den 1920er-Jahren. Ihm zufolge spielte Zhou Zuoren 周作人 bei dieser Strömung die Rolle des wichtigsten Vermittlers, der als Erster die zwei Vertreter der Dekadenzliteratur Oscar Wilde und Charles Baudelaire, ins Chinesische übersetzte. Dass sich das Motiv der Melancholieverfallenheit zu dieser Zeit in China großen Zuspruchs erfreute, meint

---

<sup>130</sup> Vgl. Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994. S. 35.

<sup>131</sup> Ebd. S. 36.

<sup>132</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 431.



Marián Gálik, liegt daran, dass der dabei betonte Individualismus genau dem entspricht, was von der Bewegung des vierten Mai gefordert wurde.<sup>133</sup>

Im Vergleich mit den literarischen Werken der 1920er- und 1930er-Jahren, die häufig die Prototypen der übersetzten westlichen Literatur übernahmen, lässt sich das Besondere am Roman *Hongloumeng* ersehen, weil er noch nicht durch diese Rezeption der westlichen Melancholieverfallenheit in der Literatur beeinflusst wurde. Im folgenden Kapitel geht es darum, ob Cao Xueqin mit dem Verfall der Familie Jia eine Melancholie chinesischer Prägung vermittelt. Dabei sollen sowohl die Figuren und ihr gemeinsames Leben als auch die Schauplätze der zwei Romane auf melancholische Aspekte hin vergleichend untersucht werden. Das Ziel ist eine umfassende Analyse des Motivs Melancholie in den beiden Werken.

#### 5.4 Das Bürgertum im 19. Jahrhundert

In *Geschichte des Bürgertums: Eine Einführung* von Michael Schäfer, in dem es grundsätzlich um das deutsche Bürgertum mit einem zeitlichen Schwerpunkt von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs geht, wird darauf hingewiesen, dass das neuzeitliche Bürgertum eine Formation ist, die zwar eine Gesamtheit von Personen und Gruppen bezeichnet, der aber rechtliche oder sozialstatistische Kennzeichen fehlen, um sich deutlich von anderen Gesellschaftsmitgliedern zu unterscheiden, wie es beim Adel der Fall ist. Aus diesem Grund ist das „Bürgertum“ von verschiedenen Autoren unterschiedlich umrissen worden. Ferner ist nach Schäfer das Bürgertum in der historischen Forschung der Protagonist der Bürgerlichen Gesellschaft, dessen Angehörige die bürgerlichen Werte und Prinzipien wie Selbstdisziplin, Aufstiegsstreben, Leistungsbereitschaft usw. teilen.<sup>134</sup>

Im 19. Jahrhundert, in dem sich die Geschichte der Buddenbrooks von 1835 bis 1877 abspielt, bezieht sich das „Bürgertum“ Schäfer zufolge auf die Besitzenden und Gebildeten, darunter die Handwerker und Kaufleute, die universitär gebildeten

---

<sup>133</sup> Vgl. Gálik, Marián (Hrsg.): *Fin de Siècle (decadence) in Sino-Western Literary Confrontation. Selected Papers Read at the International Symposium, Vienna University, June 9, 1999.* Bratislava 2005. S. 7-26.

<sup>134</sup> Vgl. Schäfer, Michael: *Geschichte des Bürgertums: Eine Einführung.* Köln 2009. S. 9-10, 129.

Beamten, die Ärzte, Advokaten, Professoren, Lehrer und Pfarrer, die Verlagsunternehmer, Fabrikanten und Bankiers. Aber zu den Trägern der bürgerlichen Gesinnung gehörten, so Schäfer, nur Großkaufleute, Unternehmer und Akademiker. Sich auf die Soziologie Max Webers stützend bezeichnet Schäfer diese auch als Wirtschaftsbürgertum und Bildungsbürgertum. Zu dem Ersteren zählten die gewerblichen Unternehmer und Großkaufleute, und zu den Letzteren Beamte und Angestellte in gehobenen Positionen oder freiberuflich tätige Akademiker, die vor allem Absolventen des klassischen Gymnasiums waren, wie Ärzte und Anwälte.<sup>135</sup> Erwähnenswert ist noch, dass sich eine wirtschaftliche Elite, die aus Industriellen, Großkaufleuten und Bankiers besteht, im Laufe des 19. Jahrhundert als Folge der Industrialisierung in großen Handelsstädten formierte und von Schäfer als das frühneuzeitliche Großbürgertum bezeichnet wird.<sup>136</sup>

Mit Blick darauf gehört die Familie Buddenbrook meines Erachtens zum Wirtschaftsbürgertum. Im Vergleich mit ihr dient die Blumenhändlerin Anna als Beispiel für „Kleinbürgertum“<sup>137</sup>. Die Hausärzte und die Senatoren sind entsprechend Angehörige des Bildungsbürgertums. Aber diese Unterscheidung wird nicht streng vorgenommen, da Thomas Buddenbrook z. B. als Kaufmann seine Soziation im Wirtschaftsbürgertum erfährt. Durch seine Tätigkeit als Senator lässt er sich dem Bildungsbürgertum zuordnen. Aber viel wichtiger ist dabei, zu erkennen, dass diese Lübecker Kaufmannsfamilie zur Gesinnungsgemeinschaft der bürgerlichen Werte gehört. Deren Verfall zeigt sich daher teilweise darin, dass es den Buddenbrooks, darunter vor allem den männlichen Vertretern, immer schwieriger fällt, diese bürgerlichen Prinzipien umzusetzen. Dies wird in den späteren Textanalysen auch belegt.

Es bestehen in der Thomas-Mann-Forschung bereits zahlreiche Abhandlungen, die versuchen, aus biographischer, historischer und soziologischer Perspektive die zugrunde liegenden Konzepte des Bürgertums in *Buddenbrooks* zu rekonstruieren.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> Vgl. ebd. S. 78-80, 104-105.

<sup>136</sup> Vgl. ebd. S. 85-86.

<sup>137</sup> Vgl. ebd. S. 80.

<sup>138</sup> Vgl. exemplarisch Wißkirchen, Hans: „Er wird wachsen mit der Zeit...“: Zur Aktualität des ‚Buddenbrooks‘-Romans“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 21. (2008): 101-112; Dertering,

Aber da es in der vorliegenden Arbeit darum geht, den Verfall der Familie Buddenbrook unter dem Vorzeichen der Melancholie zu betrachten, und zwar mit Fokus auf die vier Themenkomplexen: Krankheit und Tod, Männlichkeit und Weiblichkeit, Zeit und Ort sowie die Dialektik von Melancholie und Heiterkeit, spielt das Thema Bürgertum nur eine untergeordnete Rolle, sodass ich mich dementsprechend nicht eingehender beschäftigen werde. Dieser kurze Blick auf die Begriffsgeschichte des „Bürgertums“ dient also nur dazu, einen entsprechenden Kontext zu bieten, aus dem sich die Bedeutung dieses Begriffs in meiner Untersuchung ergibt.

## 6 Literaturanalysen

Dieses Kapitel ist den literarischen Analysen gewidmet. In ihnen wird gezeigt, wie die Melancholie unter vier Aspekten, nämlich „Krankheit und Tod“, „Männlichkeit und Weiblichkeit“, „Zeit und Ort“ und nicht zuletzt „Melancholie und Heiterkeit“, in den zwei literarischen Texten vermittelt wird und wie sie sich voneinander unterscheiden und ähneln. Dabei gehen die Vergleiche aus der theoretischen Grundlage im 3. Kapitel hervor, die sich auf verschiedene Bereiche wie die Kulturwissenschaft, die Philosophie, die Soziologie und die Literaturwissenschaft bezieht.

### 6.1 Krankheit und Tod

Wie bereits im 3. Kapitel erwähnt, wird die pathologische Seite der Melancholie in der Literatur nicht einfach ausgeblendet. Den Schilderungen der Krankheiten in den Werken soll eine neue Rolle bei der Vermittlung der Melancholie zugesprochen werden. Ferner kommt das Thema Tod zur Sprache, da Krankheiten mitunter als Vorzeichen für ihn erachtet werden können. Dadurch stehen Melancholie, Krankheit und Tod miteinander in Zusammenhang.

Sowohl in *Honglouloumeng* als auch in *Buddenbrooks* werden Krankheit und Tod als Verfallsmetaphern verwendet. Im Folgenden soll nun untersucht werden, wie die Krankheitsmetaphorik in *Honglouloumeng* und *Buddenbrooks* gestaltet wird, wie beide Autoren Krankheit und Tod als Metaphern des Verfalls verwenden und wie sie zur Vermittlung eines melancholischen Gefühls in ihrem jeweiligen Kontext beitragen.

Krankheit und Tod werden schon am Anfang des Romans *Honglouloumeng* thematisiert. Die kurze Erwähnung des Todes der Mutter von Daiyu und ihre eigene angeschlagene Gesundheit im 2. Kapitel bilden den Beginn einer langen Reihe von Krankheits- und Todesfällen, die den Verfall der Familie Jia begleiten. Im Gegensatz zu Cao Xueqin dauert es bei Thomas Mann bis zum 7. Kapitel des 1. Teils, bis erstmals so etwas wie Krankheit erwähnt wird. Zudem handelt es sich bei diesem ersten Vorfall lediglich um eine Magenverstimmung Christians beim Fest anlässlich der Hauseinweihung der Buddenbrooks, bei dem er sich „überfrisst“. Jedoch lassen sich auch mehrere Anzeichen für den krankheitsbedingten Verfall der Familie Buddenbrook entdecken. Vor einer genauen Betrachtung der Krankheitsbilder in beiden Werken, die sich angesichts der verschiedenen kulturellen Hintergründe voneinander unterscheiden,

wird zuerst ein Blick auf die Ärzte als Repräsentanten der Medizin und die Darstellungen derselben in den Romanen geworfen. Im Mittelpunkt steht das Ungewöhnliche dieser Arztfiguren.

### 6.1.1 Die Ärzte in *Buddenbrooks*

In diesem Unterkapitel werden drei Arztfiguren in *Buddenbrooks*, also Doktor Grabow, Doktor Langhals und der Zahnarzt Herr Brecht, hinsichtlich deren Therapieansätze vorgestellt werden, die den Niedergang der Familien nur befördern, geschweige denn, dass sie ihn verhindern könnten. Dabei konzentriere ich mich auf die verschiedenen Reaktionen der Ärzte auf die Krankheiten der Buddenbrooks.

#### 6.1.1.1 Dr. Grabow

In der Handlung besonders präsent ist Doktor Grabow. Er versucht ständig, die Krankheiten der Buddenbrooks zu verharmlosen, indem er oft unabhängig von unterschiedlichen Symptomen „[e]in wenig Taube, – ein wenig Franzbrot...“ verordnet.<sup>139</sup> Allerdings liegt das nicht daran, dass er der Aufgabe, medizinisch korrekte Diagnosen zu erstellen, nicht gewachsen wäre. Als er Christian bei seiner Magenverstimmung ein Rezept verordnet, wird an einer erzählerischen Annäherung an seine Innenperspektive ersichtlich, dass es ihm vielmehr darum geht, die gesellschaftlichen Gepflogenheiten zu wahren:

Er, Friedrich Grabow, war nicht derjenige, welcher die Lebensgewohnheiten aller dieser braven, wohlhabenden und behaglichen Kaufmannsfamilien umstürzen würde. Er würde kommen, wenn er gerufen würde, und für einen oder zwei Tage strenge Diät empfehlen, – ein wenig Taube, ein Scheibchen Franzbrot... ja, ja – und mit gutem Gewissen versichern, daß es für diesmal nichts zu bedeuten habe. Er hatte, so jung er war, die Hand manches wackeren Bürgers in der seinen gehalten, der seine letzte Keule Rauchfleisch, seinen letzten gefüllten Puter verzehrt hatte und, sei es plötzlich und überrascht in seinem Comptoirsessel oder nach einigem Leiden in seinem soliden alten Bett, sich Gott befahl. Ein Schlag, hieß es dann, eine Lähmung, ein plötzlicher und unvorhergesehener Tod... ja, ja, und er, Friedrich Grabow, hätte sie ihnen vorrechnen können, alle die vielen Male, wo es „nichts auf sich gehabt hatte“, wo er vielleicht nicht einmal gerufen war, wo nur vielleicht nach Tische, wenn man ins Comptoir zurückgekehrt war, ein kleiner, merkwürdiger Schwindel sich

---

<sup>139</sup> Vgl. dazu z. B. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 71, 364, 465 usw.

gemeldet hatte... Nun, Gott befohlen! Er, Friedrich Grabow, war selbst nicht derjenige, der die gefüllten Puter verschmähete.<sup>140</sup>

Dabei gesteht er, dass er selbst dem verschwenderischen Essen der reichen Kaufmannsfamilien nicht widerstehen kann, obwohl er sich im Klaren darüber ist, dass dies die Gesundheit gefährdet. Dies ermöglicht ihm daher, sich an den ungewöhnlichen, seltsamen Tod innerhalb der Bürger-Gruppe zu gewöhnen. Ein Paradebeispiel dafür ist Senator Möllendorpf, der auch von Doktor Grabow betreut wird. Der Mund von diesem diabetischen Greis ist „noch voll halb zerkaute Kuchens“<sup>141</sup>, als er entseelt aufgefunden wird. Damit stellt sich Grabow anscheinend als Vertreter einer korrumpierten Medizin dar, die sich fatalistisch mit der Gesundheit oder Sterblichkeit von Patienten arrangiert hat. Jedoch sieht die Familie Buddenbrooks in Doktor Grabow auch keinen Heiler, sondern vor allem einen Hausfreund, der bereits beim einleitenden Festessen zu Gast ist.

Als sich Tony eines Tages Sorge um die schwache Konstitution ihres Neffen Hanno macht, bekundet sie ihre Zweifel gegenüber Doktor Grabow:

Grabow wird alt, und, abgesehen davon: so herzensgut er ist, ein Biedermann, ein wirklich braver Mensch... was seine Eigenschaften als Arzt betrifft, so halte ich nicht gerade große Stücke auf ihn, Ida, Gott verzeihe mir, wenn ich mich in ihm täusche. So zum Beispiel mit Hannos Unruhe, seinem Auffahren bei Nacht, seinen Angstanfällen im Traume... Grabow weiß es, und alles, was er tut, ist, dass er uns sagt, was es ist, uns einen lateinischen Namen nennt: Pavor nocturnus – ja, lieber Gott, das ist sehr belehrend... Nein, er ist ein lieber Mann, ein guter Hausfreund, alles; aber ein Licht ist er nicht. [...] Er hat immer sein langes, mildes Gesicht gehabt, und nun verordnet er Taube und Franzbrot und, wenn der Fall ernst ist, einen Esslöffel Altheesaft... Gute Nacht, Ida... Ach nein, ich glaube, da gibt es ganz andere Ärzte!<sup>142</sup>

An dieser Bewertung Antonie Buddenbrooks wird deutlich, dass sie Herrn Grabows medizinische Fachkompetenz nicht besonders schätzt. Mit anderen Worten ist sie sich dessen bewusst, was Doktor Grabow kann, also ein angenehmes Rezept zu verschreiben, und was sich außer seiner Reichweite befindet, nämlich die Familie von

---

<sup>140</sup> Ebd. S. 37.

<sup>141</sup> Ebd. S. 407.

<sup>142</sup> Ebd. S. 464-465.

der Krankheit zu heilen. Diese Meinung teilen auch die anderen Familienmitglieder, darunter die Konsulin und Thomas Buddenbrook.

Da sich Elisabeth Buddenbrook nach einem Nachwuchs für die Familie sehnt, worüber Gerda selbst aber nicht sprechen will, erkundigt sich die alte Dame heimlich bei Doktor Grabow danach, ob es andere Rezepte als „Tauben- und Franzbrot“ oder „Bergluft in Kreuth und Seeluft in Glücksburg oder Travemünde“ gibt.<sup>143</sup> Darauf antwortet Herr Grabow mit „Pyrmont und Schlangenbad“<sup>144</sup>, die er nur selten verordnet. In diesem Fall lässt die Konsulin den Eindruck entstehen, dass sie besser weiß als Doktor Grabow selbst, was dieser zur Medikation auf Lager hat. Ein weiteres Beispiel findet sich später bei Thomas Buddenbrooks, als er „Beruhigen Sie mich, wenn es irgend möglich ist!“<sup>145</sup> zu Herrn Grabow sagt, während seine Mutter, die Konsulin, mit Lungenentzündung im Bett liegt. Mit seinen ersten Worten macht Thomas seinen Wunsch deutlich, vor allem Trost bei den Ärzten zu suchen, den ihm Doktor Grabow ohne weiteres anbietet, indem er die aufgetretenen Symptome bei der Konsulin als „normal“ und „logisch“ bezeichnet, um die Ernsthaftigkeit von der Erkrankung zu kaschieren und nur beiläufig von einer Lungenentzündung mit all ihren Folgeerscheinungen zu sprechen.

Dass Doktor Grabow eher die Rolle als Hausfreund spielt, die seiner medizinischen Kompetenz übergeordnet ist, wird ferner mit dem ersten Todesfall nach Einzug ins Haus in der Mengstraße angedeutet:

Als dann Doktor Grabow mit dem Konsul eine kurze, ernste Unterredung draußen auf der Treppe gehabt hatte, als ein zweiter, neu hinzugezogener Arzt, ein untersetzter, schwarzbärtiger, düsterblickender Mann, neben Grabow aus und ein zu gehen begann, da änderte sich gleichsam die Physiognomie des Hauses. Man ging auf den Zehen umher, man flüsterte ernst, und die Wagen durften nicht über die Diele rollen. Etwas Neues, Fremdes, Außerordentliches schien eingekehrt, ein Geheimnis, das einer in des anderen Augen las; der Gedanke an den Tod hatte sich Einlaß geschafft und herrschte stumm in den weiten Räumen.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Beide Zitate: Ebd. S. 364.

<sup>144</sup> Ebd. S. 365.

<sup>145</sup> Ebd. S. 555.

<sup>146</sup> Ebd. S. 71.

Wie oben zitiert, bringt erst ein zweiter Arzt, ein Unbekannter, alle zum Bewusstsein, dass „etwas Neues, Fremdes, Außerordentliches“, das sie an den Tod erinnert, seinen Weg ins neue Haus gefunden hat. In Doktor Grabow sieht man nur einen Hausfreund, also ein Anzeichen für die Kontinuität der Familie, das der Familie dabei hilft, eine gewohnte Atmosphäre zu wahren, obwohl sich die alte Antoinette Buddenbrook inzwischen in einem besorgniserregenden Zustand befindet. Im Gegensatz zu Doktor Grabow, der wie immer versucht, den anderen die wirkliche Lage von Madame Antoinette mithilfe von seinem netten Rezept strategisch zu verschweigen, kündigt der neu hinzugezogene Arzt mit seiner Ankunft den ersten Tod im neuen Haus an.

Diese drei angeführten Beispiele lassen den Eindruck entstehen, dass Grabow als Arzt mit strategischer Verschwiegenheit und fachlicher Inkompetenz zum Verfall der Familie beigetragen hätte. Allerdings darf man nicht vergessen, dass Grabow bereits in der ersten Szene, in der er als Arzt praktiziert, das Geständnis ablegt, dass er weder die gesellschaftlichen Konventionen umstürzen würde noch dazu in der Lage wäre, ihnen selbst zu entsagen. Hinzu kommt, dass den Buddenbrooks die Unfähigkeit von Doktor Grabow völlig klar ist und sie ihm trotzdem mit der Behandlung der Krankheiten beauftragen, weil sie bei Grabow Trost statt Heilung suchen. Vor diesem Hintergrund sind die netten Rezepte, die Grabow ausgestellt hat, zu Beweisen dafür geworden, dass er als Hausfreund seinen Beitrag zur Beschönigung der Wahrheit, also des körperlichen Verfalls der Buddenbrooks, geleistet hat.

Darüber hinaus verschafft man sich einen neuen Einblick in die Rolle von Herrn Grabow, wenn man ihn vorrangig als Hausfreund betrachtet, der sich somit von Verpflichtungen und Zuschreibungen als Mediziner befreit. Dies bietet ihm auch die Möglichkeit, ebenfalls ein Patient sein zu dürfen, obwohl er selbst Arzt ist. In diesem Falle ermöglichen Grabow die fachlichen Erkenntnisse nur, den Prozess zu beschleunigen, mit dem er nach der Ursache für die Krankheiten von seinen bürgerlichen Patienten sucht, die sich schließlich für ihn weniger als pathologisch, sondern viel mehr als gesellschaftlich herausstellt.

Mit dieser Sichtweise betrachten wir die erste Diagnose von Grabow noch einmal. Sie erfolgt am Anfang des Romans, als das Fest anlässlich der Hauseinweihung mit großer Heiterkeit seinen Höhepunkt erreicht und eine Magenverstimmung bei Christian



auftritt. Er diagnostiziert „eine kleine Indigestion“ und verschreibt erstmals das omnipotente Rezept. Dann gibt Grabow aber in der Tat die einzige wirksame Diagnose im ganzen Roman in Form einer Selbstoffenbarung, die nicht medizinisch ist. Von dieser Diagnose betroffen ist nicht nur Christian, sondern das ganze Bürgertum. Somit gilt diese Selbstoffenbarung als ein dezenter Hinweis darauf, dass bei Grabow neben den Rollen als Hausfreund und Hausarzt noch eine dritte als Kranker zu finden ist, die man sich leicht entgehen lässt. Das Anzeichen, dass ein Arzt selbst möglicherweise auch erkrankt ist, setzt sich bei Grabows Nachfolger Doktor Langhals fort. Zunächst wird auf die Unterschiedlichkeit der beiden Hausärzte bei der Behandlung aufmerksam gemacht.

### 6.1.1.2 Dr. Langhals

Doktor Langhals wird in Zusammenhang mit der Lungenentzündung von Elisabeth Buddenbrook eingeführt. Während dieser Behandlung ist bemerkenswert, dass sich Grabow zum ersten und einzigen Mal in der Handlung „ungeheure Autorität“<sup>147</sup> als Mediziner verschafft, um die Leiden der Konsulin zu verneinen, als Thomas seiner Mutter sein Bedauern äußert. Daran ist zu ersehen, dass die sorgfältige Ernährung Doktor Grabow nicht mehr ausreicht, die Buddenbrooks zu beruhigen und sie somit vom guten Ergehen der Kranken zu überzeugen. Der Krankheitsfall der Konsulin gilt als ein Wendepunkt, in dem der Nachfolger Doktor Langhals beim Umgang mit den Kranken eine eigne Art und Weise entwickeln soll.

Während Grabow pflegt, die Erkrankungen zu verharmlosen bzw. beschönigen, verfremdet Langhals die Leiden seiner Patienten, indem er dazu tendiert, Diagnosen in der Sprache der Wissenschaft zu stellen. Die folgenden Textstellen dienen als Beleg:

„Lungenentzündung also?“ fragte der Senator und blickte von einem Arzte zum andern.<sup>148</sup>

„Ja, – Pneumonia“, sagte Doktor Langhals mit ernster und korrekter Verbeugung.“<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Ebd. S. 566.

<sup>148</sup> Ebd. S. 556.

<sup>149</sup> Ebd. S. 556.

„Allerdings, eine kleine, rechtsseitige Lungenentzündung“, antwortete der Hausarzt, „die wir sehr sorgfältig zu lokalisieren trachten müssen.“<sup>150</sup>

Das alles aber kam daher, dass jetzt nicht mehr nur ein Lappen der rechten Lunge, sondern die ganze rechte Lunge in Mitleidenschaft gezogen war, ja, dass, wenn nicht alles täuschte, auch schon an der linken Seite Spuren des Vorganges bemerkbar waren, den Doktor Langhals, indem er seine Fingernägel besah, „Hepatisation“ nannte und über den Doktor Grabow sich lieber gar nicht weiter ausließ.<sup>151</sup>

Mit den obigen Beispielen wird ersichtlich, dass Grabow sich die ganze Zeit hindurch darum bemüht, die Rolle als Hausfreund zu spielen. Zum einen verzichtet Grabow im Gespräch mit der Familie Buddenbrook so gut wie möglich auf medizinische Termini. Dadurch vermeidet er ebenfalls die entsprechenden Namen der Krankheiten zu nennen. Denn im Fall Elisabeths gleicht dies fast einem Todesurteil, was allen schonungslos die Hoffnung nehmen könnte. Zum anderen vergisst er nicht, im Laufe der eigentlich ernsten Unterredung die Personen im Haushalt Buddenbrook auf die alltäglichen Themen anzusprechen, als ob sie sich gerade am Esstisch treffen würden. Die Diskussion über den Zustand von Elisabeth Buddenbrook endet beispielsweise mit den von Grabow vermuteten „gute[n] Zeiten“<sup>152</sup>, denen Thomas nur widerstrebend zustimmt.

Im Kontrast zu Grabow bleibt Dr. Langhals bei Fachbegriffen, wenn er mit den Buddenbrooks ins Gespräch kommt. Dadurch hört der Hausarzt für die Buddenbrook-Familie damit auf, die Rolle des Hausfreundes zu spielen, worin der große Unterschied zwischen Grabow und Langhals besteht. Angesichts der Tatsache, dass die Familie Buddenbrook in Grabow in erster Linie einen Hausfreund sieht, fehlt ihm auf der einen Seite die Autorität als Mediziner; auf der anderen Seite sind die Krankheitsfälle des Haushalts Buddenbrook allmählich ebenfalls so schwer geworden, dass das nette Rezept von einem Freund kaum Trost spenden kann. Ohne die Lasten als Hausfreund wendet sich Langhals hingegen von Anfang an an die Mittel der Wissenschaft und dient daher als reiner Hausarzt.

---

<sup>150</sup> Ebd. S. 556.

<sup>151</sup> Ebd. S. 561.

<sup>152</sup> Ebd. S. 558.

Neben medizinischen Termini kommen auch medizinische Verfahren wie Injektion und Blutanalyse vor, die bei seinem Vorgänger zum weißen Fleck auf der Landkarte seiner Fachkenntnisse gehören. Allerdings gibt Dr. Langhals die Behandlung durch eine Diät keineswegs auf. Die nährenden Mittel, die er Hanno verschreibt, nämlich Lebertran und Rizinusöl, lassen sich im Grunde nicht von den Tauben und dem Franzbrot bei Grabow unterscheiden. Ferner darf nicht unerwähnt bleiben, dass Langhals den Kranken viel häufiger körperliche Bewegungen vorschlägt als Grabow, sei es eine Reise an den Strand, sei es der Spaziergang vor dem Tee. Davon betroffen sind unter anderem Thomas und Hanno. Trotzdem hat dieser neue Hausarzt, der mit verschiedenen medizinischen Mitteln ausgestattet ist, keine Wendung zum Besseren im Laufe des Verfalls der Lübecker Kaufmannsfamilie bewirkt. Eine einzige Ausnahme verrät den Grund für seinen Misserfolg, nämlich die Arsenikpillen, die Langhals dem kleinen Hanno verordnet.

Das Arsenik ist nicht nur ein Medikament, das das Fieber bei Hanno lindert, sondern auch ein Gift und eine Droge. Hannos Abhängigkeit von Arsenik deutet auf seine „Neigung zum Rausch und zur Selbstaflösung“<sup>153</sup> hin. Dies sollte auch bei Langhals angekommen sein, was sein Verhalten vor dem Tod Hannos erklären kann. Darauf kommen wir später noch einmal zurück. Außerdem ist die Nervosität von Doktor Langhals dabei besonders erwähnenswert, die zum einen vom bedenklichen Zustand Hannos zeugt und zum anderen auf die mangelnde Souveränität des Doktors selbst verweist. Wenn Grabow für die Buddenbrooks ein Hausfreund ist, dann bietet Langhals als reiner Hausarzt angesichts dessen Unsicherheit den Buddenbrooks eine Möglichkeit, die Autorität der Medizin herauszufordern, wobei sie sogar selbst Entscheidungen darüber treffen, was den Umgang mit den gesundheitlichen Problemen angeht.

Und Doktor Langhals wandte seine schönen Augen ab, besah seine Fingernägel und sprach von menschlicher Ohnmacht, sowie von der Unmöglichkeit, die Frage zu entscheiden, ob Frau Permaneders Herr Bruder die Nacht überleben werde oder in der nächsten Minute abberufen werden würde.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Glasenapp, Nicolai: „Krankheit und Medizin“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 209-212.

<sup>154</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 683.

Er sagte dem Doktor Langhals ohne Umschweife in sein eitles Gesicht hinein: „Sehen Sie, Doktor, mir die Zigaretten zu verbieten, ist Ihre Pflicht... eine sehr leichte und sehr angenehme Pflicht, wahrhaftig! Das Verbot innezuhalten, ist meine Sache! dabei dürfen Sie zusehen... Nein, wir wollen zusammen an meiner Gesundheit arbeiten, aber die Rollen sind zu ungerecht verteilt, mir fällt ein zu großer Anteil an dieser Arbeit zu! Lachen Sie nicht... Das ist kein Witz... Man ist so fürchterlich allein... Ich rauche. Darf ich bitten?“<sup>155</sup>

In der Handlung fällt Doktor Langhals mehrmals durch seine außerordentlich kleinen, schwarzbehaarten Hände auf,<sup>156</sup> die wiederum auf eine geringe Handlungsfähigkeit verweisen.<sup>157</sup> Demensprechend wird über ihn wiederholt erzählt, dass er beim Gespräch mit den Angehörigen der Patienten immer seine Fingernägel besieht, ohne jemals Blickkontakt mit ihnen zu haben. Dies wird insbesondere am Todesfall von Thomas deutlich gemacht, als Tony Doktor Langhals zweimal vergebens um eine klare Antwort bittet und dann selbst entscheidet, Pastor Pringsheim kommen zu lassen. Darüber hinaus bildet sich ein schroffer Kontrast zwischen Thomas als Patient und Doktor Langhals, als der Erstere dem Letzteren direkt ins Auge sieht und dessen Vorschlag in Bezug auf Gesundheit, mit dem Rauchen aufzuhören, nach kurzem Zaudern trotzdem ablehnt. Hierbei ist anzumerken, dass die Reaktion von Doktor Langhals lediglich durch Worte Thomas' vermittelt wird. Obwohl Thomas den Dialog mit einer Bitte an den Hausarzt beendet, verraten seine Augen bereits, wer das Sagen bei der Krankheitsbehandlung hat.

Jemand zog den Fenstervorhang zurück und löschte die Kerzen, während Doktor Grabow mit mildem Gesicht der Toten die Augen schloß.<sup>158</sup>

Doktor Langhals, der wenige Minuten später zur Stelle war, setzte sein schwarzes Hörrohr auf die Brust der Leiche, horchte längere Zeit und sprach nach gewissenhafter Prüfung: „Ja, es ist zu Ende.“<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Ebd. S. 651.

<sup>156</sup> Vgl. ebd. S. 555, 638, 753.

<sup>157</sup> Vgl. dazu z. B. Max, Katrin: „Erbangelegenheiten. Medizinische und philosophische Aspekte der Generationenfolge in Thomas Manns Roman ›Buddenbrooks‹“. In: Bohnenkamp, Björn/Manning, Till/Silies, Eva-Maria (Hrsg.): *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen 2009. S. 129-147.

<sup>158</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 568.

<sup>159</sup> Ebd. S. 685.

Während Grabow „mit mildem Gesicht“ die Krankheiten und Todesfälle der Buddenbrooks in einem milderen Licht darstellt, haben die medizinischen Hilfsmitteln, mit denen Langhals versehen ist, wie oben das schwarze Hörrohr der Familie nicht geholfen, effektiver gegen den Tod zu kämpfen, sondern ausschließlich ihn genauer festzulegen. Es ist eben Langhals eben nicht gelungen, Tony, die von dem Grabows Inkompetenz bereits enttäuscht ist, den Wunsch zu erfüllen, einer der „ganz anderen Ärzte“<sup>160</sup> zu sein.

### 6.1.1.3 Herr Brecht

Nicht zuletzt zu erwähnen ist der Arzt Herr Brecht, der sich um die Zähne von Thomas und Hanno kümmert. Die Nervosität, die nur einmal bei Dr. Langhals auftaucht, tritt als Charakteristikum des Zahnarztes Doktor Brecht viel deutlicher zutage. Nach der Zahnextraktion bei Hanno muss Dr. Brecht „einen Augenblick irgendwo Platz nehmen“<sup>161</sup>, um sich von den Qualen zu erholen, die er eigentlich seinem Patienten zugefügt hat, während dieser sie mit allen Kräften überstanden hat. Dass Brecht als Arzt im Umgang mit der Krankheit während der Behandlung nervöser als seine Patienten wirkt, wird noch ersichtlicher am Fall von Thomas Buddenbrook. Dabei sieht er in der verschlimmerten Sachlage infolge seiner falschen Einschätzung „wie der Tod“<sup>162</sup> aus, sodass der Patient schließlich das Steuer übernimmt und sich für eine Unterbrechung der Operation entscheidet.

„Nun, für heute ist es genug!“ sagte der Senator und wollte sich rasch erheben, blieb aber trotzdem sitzen und legte den Kopf zurück.<sup>163</sup>

Er nahm die Spülung und die Pinselung vor, und dann ging der Senator, begleitet von dem bedauernden Achselzucken, an das der schneebleiche Herr Brecht seine letzten Kräfte verausgabte.<sup>164</sup>

Im obigen Auszug sieht man einen Patienten, der zwar von Leiden erschöpft, aber bei klarem Verstand ist, und einen Arzt, der weder über seinen Körper noch über seinen

---

<sup>160</sup> Ebd. S. 465.

<sup>161</sup> Ebd. S. 513.

<sup>162</sup> Ebd. S. 678.

<sup>163</sup> Ebd. S. 679.

<sup>164</sup> Ebd. S. 679.

Geist Kontrolle hat. Wenn von Grabow und Langhals jeweils aufgrund eines omnipotenten Rezepts und den verschiedenen medizinischen Hilfsmitteln noch zu den Ärzten zählen, erscheint Doktor Brecht dagegen vielmehr als Patient, von dessen Nervosität und bleichem Gesicht im Text wiederholt die Rede ist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Arztfiguren in *Buddenbrooks* durch ihre Inkompetenz gekennzeichnet sind. Die Therapiesansätze, die vor allem den Buddenbrooks gewidmet sind, haben in der Regel nur wenig Wirkung gezeigt. Weder die Strategie der Verharmlosung der Krankheiten bei Doktor Grabow, die vor allem durch das typisch nette Rezept umgesetzt ist, noch die der Verkomplizierung der Gesundheitsprobleme bei Doktor Langhals, die sich auf unterschiedliche medizinische Verfahren stützt, hat dazu beigetragen, den Verfallsprozess der Familie einzudämmen. Bei Herrn Brecht hat sein Fehler während der Behandlung sogar zum Tod von Thomas Buddenbrook geführt. Damit hat er den Niedergang der Buddenbrooks beschleunigt. Als Patienten haben sich die Buddenbrooks schon längst den unfähigen Ärzten gefügt. Außerdem stellt es sich in der Handlung immer deutlicher heraus, dass die Heilkundigen selbst erkrankt sind. Von Doktor Grabow mit gutem, mildem Gesicht, über Doktor Langhals, der immer den Augenkontakt mit den Buddenbrooks vermeidet, bis hin zu Herrn Brecht verwandelt sich das Angesicht der Arztfiguren und immer vager. Schließlich ist es ein kreidebleiches Gesicht, das ohne Zweifel der Gruppe der Kranken zuzuordnen ist. Dass im Verlauf der Handlung immer mehr Figuren pathologische Züge tragen, darunter insbesondere auch die Ärzte, veranlasst dazu, die Krankheit nicht nur auf rein physischer Ebene zu betrachten.

Somit stellen sich die beiden folgenden Fragen: Was wird durch die allgegenwärtigen Erkrankungen vermittelt? Was kann man genau unter den Patientenfiguren verstehen? Um diese Fragen zu beantworten, ist eine genaue Betrachtung der Krankheits- bzw. Todesfälle im Roman erforderlich. Zuvor wird allerdings noch eine Analyse der Arzt-Charaktere in *Hongloumeng* angeführt, um herauszufinden, ob sich das Motiv der Krankheit bei Cao Xueqin ebenfalls durch einige ungewöhnliche Ärzte als metaphorisch oder symbolisch erweisen wird.

### 6.1.2 Die Ärzte in *Honglouloumeng*

Bereits in Kapitel 3 wird mit dem Auftritt von Daiyu 黛玉, einer der wichtigsten Kranken in der Handlung, auf den sorglosen Umgang mit Arzneimitteln hingedeutet, der ein Hinweis auf eine gewisse Hypochondrie und Medikamentengläubigkeit der Jias zu sein scheint. Da den anderen die schwache Konstitution Daiyus aufgefallen ist, fragen sie Daiyu, welche Medikamente sie einnimmt und warum es ihr nicht besser geht. Darauf antwortet Daiyu wie folgt:

黛玉道：“我自来是如此，从会吃饮食时便吃药，到今日未断，请了多少名医修方配药，皆不见效。[...]如今还是吃人参养荣丸。”贾母道：“正好，我这里正配丸药呢。叫他们多配一料就是了。”<sup>165</sup>

„Ich war schon immer so“, sagte Daiyu, „seit ich essen kann, habe ich Medizin genommen und bin von vielen bekannten Ärzten behandelt worden, aber es hat mir nie geholfen. [...] Ich nehme immer noch diese Medizin aus Ginseng.“ „Nun, das ist praktisch“, sagte Großmutter Jia, „ich lasse derzeit die Pillen anfertigen. Wir können ihnen einfach sagen, dass sie ein paar mehr herstellen sollen.“

Es lässt sich feststellen, dass der selbstverständliche Gebrauch von bestimmten Arzneimitteln in der Familie Jia zum Alltag gehört. Denn das ist das erste Treffen von Daiyu mit den Jias, als sie die „Ginseng-Tonikum-Pillen“ nennt, die sie täglich einnimmt, um ihre Gesundheit zu verbessern. Darauf reagiert Großmutter Jia, indem sie sagt, dass sie ebenfalls Tonika zu sich nimmt und deswegen die Pillen für Daiyu bereitstellen kann. Das dabei erwähnte anregende Mittel Ginseng verrät uns noch mehr über die Familie Jia.

Basierend auf der soziologischen Forschung von Chiang Chu-Shan 蒋竹山 zur Rolle von Ginseng in der Qing-Dynastie ist Folgendes zu erschließen: Einerseits entspricht diese gesundheitserhaltende Maßnahme der damaligen sozialen Wirklichkeit in den Gebieten südlich des Unterlaufs des Flusses Jangtse, wo es insbesondere bei den wohlhabenden Familien gang und gäbe war, regelmäßig kräftigende Mittel einzunehmen, unabhängig davon, ob es tatsächlich Anzeichen vom Unwohlsein bei den Familienmitgliedern gab. Andererseits gehörte der Ginseng laut Jiang zu einem

---

<sup>165</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 39.

der beliebtesten Bestandteile der verschiedenen Tonika, der außerdem nicht billig gewesen ist.<sup>166</sup>

Das Motiv des Ginseng weist zum einen auf die wirtschaftliche Lage der Familie Jia hin. Während der guten Zeiten kann sich die Familie Jia zwei Pfund Ginseng leisten, wenn es notwendig ist, so Xifeng 熙凤 im 11. Kapitel. Im Gegensatz dazu hat Frau Wang 王夫人 in Kapitel 77 große Mühe gegeben, der kranken Xifeng zwei Unzen Ginseng zu besorgen. Damit wird auf das immer größere finanzielle Problem der Familie angespielt, statt den Niedergang direkt darzustellen. Zum anderen kann der intensive Gebrauch von kräftigenden Mitteln, die oft den Ginseng enthalten, bedeuten, dass die Jias so gesundheitsbewusst sind wie die anderen Adligen der damaligen Zeit. Das Motiv Ginseng weist ferner über das Gesundheitsbewusstsein hinaus, insofern als die Jias durchaus ein wenig medikamentengläubig scheinen, wenn nicht gar medikamentenabhängig, was ihren allgemeinen Gesundheitszustand auch nicht gerade im allerbesten Licht erscheinen lässt. Dass die verschiedenen Tonika und Kräuter den Erkrankten oder Schwächlichen im Hause Jia nicht geholfen haben, ihre Lebensfähigkeit zu verstärken, stellt wiederum die Funktion der Medikamente wiederum infrage.

Es stellen sich somit die Fragen, ob die Krankheiten bei den Jias zu einem guten Teil auf Einbildungen beruhen, oder ob mit der Unwirksamkeit der Medikamente auf die Ursachen der Krankheiten hingewiesen werden sollen, die möglicherweise von den Diagnosen der verschiedenen Ärzte abweichen. Um diese Fragen besser zu beantworten, bedarf die Rolle der Arztfiguren in *Honglouloumeng* ebenfalls einer genauen Betrachtung wie die in *Buddenbrooks*.

*Honglouloumeng* kommt immer wieder auf das Phänomen der Krankheit zurück. Dadurch entsteht eine Anhäufung von Krankheitsschilderungen. Dabei tauchen etwa ein Dutzend Heilkundige auf, unter denen sowohl geschultes Fachpersonal als auch Laie oder gesellschaftliche Randfiguren ohne Namen zu finden sind. Im Folgenden werden die Ärzte in *Honglouloumeng* in fünf Kategorien vorgestellt, die in der Handlung

---

<sup>166</sup> Vgl. Chiang, Chu-Shan: *Renshen Diguo: Qingdai renshen de shengchan, xiaofei yu yiliao* 人参帝国: 清代人参的生产、消费与医疗. Hangzhou 2015. S. 152.



unterschiedliche Rolle spielen, indem sie auf verschiedene Art und Weise mit den Krankheiten umgehen.

### 6.1.2.1 Der Hofarzt vs. der Volksarzt

Der Arzt Wang 王太医 ist derjenige, der am häufigsten zu den Patienten des Haushalts Jia kommt. Bereits im 42. Kapitel wird durch den Dialog zwischen ihm und Großmutter Jia vermittelt, dass er Hofarzt und aus einer namenhaften Familie stammt, die seit Generationen am Hof als Arzt tätig ist. Allerdings wird er nur wegen einer leichten Erkältung der Großmutter Jia ins Haus geholt. Obwohl die alte Dame inzwischen mit ihm locker über die alte Familienfreundschaft zwischen dem Haushalt Jia und der Familie vom Arzt Wang plaudert, hält sich der Hofarzt streng an die Etiketten und tut alles, um das Vertrauen und die Gunst dieser Adligen zu gewinnen. Ein noch stärkerer Kontrast im Verhalten zwischen diesen beiden findet sich im 57. Kapitel, in dem die Großmutter Jia während einer Konsultation für Baoyu unsanft den gelehrten Redeschwall des Arztes Wang unterbricht:

贾母道：“你只说怕不怕，谁同你背药书呢。”王太医忙躬身笑说：“不妨，不妨。”贾母道：“果真不妨？”王太医道：“实在不妨，都在晚生身上。”贾母道：“既如此，请到外面坐，开药方。若吃好了，我另外预备好谢礼，叫他亲自捧来送去磕头，若耽误了，打发人去拆了太医院大堂。”王太医只躬身笑说：“不敢，不敢。”他原听了说“另具上等谢礼命宝玉去磕头”，故满口说“不敢”，竟未听见贾母后来说拆太医院之戏语，犹说“不敢”，贾母与众人反倒笑了。<sup>167</sup>

„Sagen Sie uns einfach, ob die Krankheit gefährlich ist oder nicht. Wir bitten Sie nicht um eine Abhandlung über Medizin“, sagte Großmutter Jia. Der Arzt Wang lachte missbilligend und verbeugte sich: „Er wird schon wieder.“ „Wird er wirklich wieder gesund?“ fragte die alte Dame. „Zweifellos“, sagte der Arzt, „ich gebe Ihnen mein Wort darauf.“ „Sehr gut“, sagte Großmutter Jia, „dann gehen Sie jetzt vielleicht hinaus und schreiben Sie ein Rezept. Wenn Baoyu sich erholt, verspreche ich Ihnen eine stattliche Belohnung, und Baoyu selbst wird sie Ihnen bringen und Ihnen einen Kotau machen. Aber wenn es ihm nicht besser geht, werde ich die Haupthalle des Kollegiums der Ärzte niederreißen lassen!“ „Das geht nicht! Das geht nicht!“ sagte der Arzt Wang, verbeugte sich und wurde unruhig bei der Aussicht auf eine „viel zu ansehnliche Belohnung“ und Baoyu, der vor ihm auf die Knie fallen würde. Er konnte die darauffolgende Drohung nicht gehört haben, denn er fuhr fort, „Das geht

<sup>167</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 784.

nicht!“ zu sagen, nachdem er es schon ausgesprochen hatte, was daher große Lachsalven bei Großmutter Jia und den anderen hervorrief.

Großmutter Jia verhält sich nach wie vor leutselig gegenüber dem Arzt Wang. Diesmal hat die alte Dame ihn sogar halb im Scherz, halb im Ernst damit bedroht, das kaiserliche Krankenhaus, also seinen Arbeitsplatz, abzureißen, wenn seine Behandlung bei Baoyu nicht wirken würde. Der Arzt ist dabei mit dem Umgang mit der aristokratischen Dame zu beschäftigt, um das Scherzhafte an ihren Worten mitzubekommen. An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass der Hofarzt eigentlich einen höheren Sozialstatus hat. Aber dass er nur wegen leichter Krankheiten vom Haushalt Jia hergebeten wird und dass Großmutter Jia eine deutlich dominierende Rolle beim Austausch einnimmt, ist auf die Privilegien der Familie Jia zurückzuführen, die sie vertritt. In diesem Zusammenhang kommt den Auftritten des Arztes Wang eine besondere Rolle als Anzeichen der Hochphase des Jia-Haushalts zu, weshalb bei den Beschreibungen während der Behandlung viel mehr Aufmerksamkeit auf das Verhalten des Hofarztes gegenüber Großmutter Jia gelenkt wird als auf die medizinische Praxis selbst.

Als Gegenbeispiel dient der heruntergekommene Arzt Bi 毕大夫 im 98. Kapitel, der außerhalb der Stadt in einem verfallenen Tempel sein Dasein fristet. Sein Rezept wird von den Jias angenommen und bei dem schwer erkrankten Baoyu tritt ganz schnell eine Wendung zum Besseren ein. Aber dieser Arzt ist trotzdem eine gesellschaftliche Randfigur, deren Sozialstatus ohne Zweifel im Widerspruch mit der adligen Familie steht. Ohne den langsamen Verfall der Jia-Familie hätten solche Volksärzte keinen Zugang zu den Adligen, obwohl sie hinsichtlich fachlicher Kompetenz oft den Hofärzten überlegen sind. Darüber sind sich die Jias aber schon längst klar. Ganz am Anfang des Romans, im 10. Kapitel, bringt Frau You 尤氏, die tief besorgt ist über die Gesundheit ihrer Schwiegertochter Qin Keqing 秦可卿 eine Beschwerde darüber vor:

尤氏答道：“[...]如今且说媳妇这病，你到那里寻一个好大夫来与他瞧瞧要紧，可别耽误了。现今咱们家走的这群大夫，那里要得，一个个都是听着人的口气儿，人怎么说，他也添几句文话儿说一遍。可倒殷勤的很，三四个人一日轮流着倒有四五遍来看脉。他们大家商量着立个方子，吃

了也不见效，倒弄得一日换四五遍衣裳，坐起来见大夫，其实于病人无益。”<sup>168</sup>

Frau You sagte: „[...]Aber reden wir mal über die Krankheit unserer Schwiegertochter. Du musst unbedingt einen guten Arzt für sie finden, bevor es zu spät ist. Die Leute, die wir zurzeit im Haus haben, sind völlig nutzlos! Jeder von ihnen hört sich nur an, was man sagt, und gibt es dann mit ein paar gelernten Worten wieder. Und dabei sind sie so furchtbar gewissenhaft! Wir haben drei oder vier von ihnen, die jeden Tag abwechselnd kommen, und manchmal fühlen sie ihren Puls vier oder fünf Mal am selben Tag. Dann diskutieren sie lange, wenn sie über eine Verschreibung entscheiden. Keines der Medikamente hat gewirkt, und die einzige Folge davon ist, dass sich unsere Schwiegertochter vier- oder fünfmal am Tag umziehen und ständig aufstehen und sich hinsetzen muss, um sich von diesen Ärzten behandeln zu lassen, was für eine Person in ihrem Zustand überhaupt nicht gut ist.“

An der obigen Auswertung der Ärzte, die regelmäßig dem Ning-Clan der Jia-Familie zum Dienst erscheinen, wird ersichtlich, dass die Jias mit den ihnen gelieferten medizinischen Leistungen ziemlich unzufrieden sind, weil sich der Zustand der kranken Keqing noch verschlechtert, geschweige denn, dass sie von der nicht zu benennenden Krankheit geheilt wird. Eine ähnliche Beanstandung der „Stammärzten“, die sich in der Regel um die Gesundheit der Jias kümmern, ist gegen Ende des Romans in Kapitel 109 zu finden, als sich Großmutter Jia unwohl fühlt.

Es lässt sich, wie oben kurz erwähnt, sagen, dass in den Arztfiguren, die in der Regel der Familie Jia dienen, ein Indikator für deren gesellschaftlichen bzw. wirtschaftlichen Zustand zu sehen ist. Hierbei spielt die Stellung der Ärzte in der damaligen Gesellschaft eine wichtigere Rolle als ihre fachliche Kompetenz. Aus diesem Grund wendet sich die Familie trotzdem vor allem an die regulären Hofärzte, auch wenn sie wissen, dass diese Heilkundige an sich inkompetent sind. Sie leisten der Familie Jia, in den guten Jahren einen Beitrag, indem sie ihr zusätzlichen Glanz verleihen, statt den Jias später im Notfall wirklich zu helfen. Die Lösungen, die vom Arzt Wang angeboten werden, erinnern an das nette Rezept von Doktor Grabow, dem Hausarzt bzw. Hausfreund der Buddenbrooks, nämlich: „Ein wenig Taube, – ein wenig Franzbrot.“ Als der Arzt Wang die kleine Qiaojie 巧姐 untersucht, meint er, dass das Kind schlichtweg überfüttert ist und einer dringenden Hungerkur bedarf. Beide Familien,

---

<sup>168</sup> Ebd. S. 144.

die chinesische und die deutsche, teilen die Krankheit der Magenverstimmung während ihrer jeweiligen Glanzzeit.

### 6.1.2.2 Der konfuzianische Arzt

Zunächst wird ein kurzer Blick auf den Begriff des konfuzianischen Arztes, *ruyi* 儒医, geworfen, der sich auf ein wichtiges Phänomen in der traditionellen chinesischen Medizingeschichte bezieht. Wie Angela Ki Che Leung 梁其姿 in ihrer Untersuchung zur chinesischen Medizingeschichte aus soziologischer Perspektive nachweist, wurden seit der Song-Zeit (960-1279) dank der Verbreitung des Buchdrucks und damit der Ausweitung des Buchmarkts medizinische Bücher zunehmend zugänglich, darunter auch einige allgemeine Lehrbücher zur klinischen Medizin. In der Ming- (1368-1644), Qing- und frühen republikanischen Zeit konnte sich jeder, der lesen konnte, durch das Studium der Einführungsbücher einige Kenntnisse über Medizin aneignen. Darüber hinaus waren immer mehr Mediziner in den konfuzianischen Klassikern bewandert. Seit der Song-Zeit nahm die Zahl der autodidaktischen Mediziner zu, zusammen mit dem Phänomen der konfuzianischen Mediziner. Obwohl die Medizin nie Bestandteil der Beamtenprüfungen war, blieb diese aber ständig im Blickfeld der konfuzianischen Gelehrten, die nach der Song-Zeit gesellschaftlich immer dominanter wurden. In der Ming- und Qing-Dynastie hatten viele Autoren von medizinischen Büchern den Konfuzianismus studiert, bevor sie sich der Medizin zuwandten.<sup>169</sup>

Die weite Verbreitung der medizinischen Kenntnisse bei den Gebildeten begründet auch etliche Szenen in der Handlung von *Honglouloumeng*, in denen erwachsene männliche Familienmitglieder, darunter Jia Zhen 贾珍, Jia Zheng 贾政, Baoyu 宝玉 usw., in der Regel die von Ärzten angeordneten Rezepte genau überprüfen, bevor die Arzneimittel besorgt werden. Allerdings kommt es im Roman auch vor, dass weibliche Figuren wie Großmutter Jia solche Anmerkungen zu den Rezepten machen, was

---

<sup>169</sup> Vgl. Leung, Angela Ki Che 梁其姿: *Miandui jibing: Chuantong zhongguo shehui de yiliao yu zuzhi* 面对疾病: 传统中国社会的医疗与组织. Beijing 2011. S. 21-28, 65.

meiner Ansicht nach eine andere Bedeutung trägt als bei Männern. Dies wird in Unterkapitel 6.1.4 genauer erörtert.

Zhang Youshi 张友士 gilt als der einzige konfuzianische Arzt in *Honglouloumeng*. Vor dessen Auftritt wird vor allem seine konfuzianische Gelehrtheit hervorgehoben. Diese als Basis verfügt er auch über ausgezeichnetes medizinisches Wissen, das ihm ermöglicht, mit Sicherheit darüber zu urteilen, ob eine Krankheit heilbar ist. Außerdem gibt es viele Details, die den Respekt der Jias vor diesem Gelehrten und Arzt vermitteln. Insbesondere erwähnenswert ist zum einen, dass Jia Zhen diesen ausnahmsweise mit einer Einladungskarte ins Haus abholen lässt, was bei anderen Ärzten nicht vorkommt. Die dadurch vermittelte Ehre ist so groß, dass Zhang sie nicht einmal anzunehmen wagt und die Karte wieder zurücksenden lässt, obwohl er eine positive Antwort gibt. Zum anderen ist bemerkenswert, dass die Jias gegenüber Zhang die ganze Zeit hindurch auf die höfliche Anrede *xiansheng* 先生 bestehen, die eigentlich nur für konfuzianische Gelehrte geeignet ist. An dieser Stelle kann man sagen, dass der konfuzianische Arzt Zhang Youshi von der Familie Jia in erster Linie wegen seines konfuzianischen Hintergrunds geehrt wird, der seine medizinische Diagnose besonders wertvoll macht. Im Vergleich mit dem Hofarzt Wang und dem Volksarzt Bi besitzt Zhang Autorität als Mediziner, während die beiden anderen vor allem die Funktion haben, den Lesern die gesellschaftliche bzw. finanzielle Lage der Familie Jia zu verraten.

Im Unterschied zu den Vorgängern, die sich nicht darauf einigen können, ob es sich bei Keqing um eine Krankheit oder eine Schwangerschaft geht, stellt Zhang mit voller Zuversicht seine Diagnose. Laut Zhang handelt es sich um eine Krankheit. Darüber hinaus haben ihm zufolge die Fehldiagnosen durch seine Vorgänger die Folge, dass der ideale Zeitpunkt versäumt wurde, die Erkrankte vollständig zu heilen. Sein Rezept und der Hinweis auf genug Erholung scheinen eher üblich zu sein. Aber in Bezug auf die Analyse der Krankheitsursache lässt sich Zhang von den anderen Heilern unterscheiden.

那先生笑道：“[...]据我看这脉息：大奶奶是个心性高强聪明不过的人，聪明忒过，则不如意事常有，不如意事常有，则思虑太过。此病是忧虑伤脾，肝木忒旺，经血所以不能按时而至。[...]”<sup>170</sup>

Er sagte: „[...]Nach dem, was ich an ihrem Puls wahrnehme, würde ich annehmen, dass Frau Qin sehr angespannt und sensibel ist. Manchmal, wenn Menschen überempfindlich sind, werden sie mit vielem, was um sie herum passiert, nicht zufrieden sein. Und wenn die Dinge sie beunruhigen, neigen sie natürlich dazu, sich viele Sorgen zu machen. Diese Krankheit wird dadurch verursacht, dass zu viele Sorgen die Milz beeinträchtigen und ein Übermaß des Elements Holz in der Leber verursachen. Das hat zur Folge, dass das Menstruationsblut nicht zur richtigen Zeit fließen kann.“

Zhang zufolge liegt die Krankheit bei Qin Keqing an ihrer Überempfindlichkeit und der damit verbundenen großen Beunruhigung. Aber was genau die Krankte in Unruhe versetzt, wird nicht genannt. Das weiß wohl nur Keqing selbst, die allerdings während der Behandlung wie üblich stillschweigend bleibt. Zhang gibt schließlich eine vage Antwort auf die Frage von Jia Rong 贾蓉, die noch einmal auf das Ungewöhnliche an der Krankheitsursache bei Keqing hinweist:

贾蓉看了，说：“高明的很。还要请教先生，这病与性命终久有妨无妨？”先生笑道：“大爷是最高明的人。人病到这个地位，非一朝一夕的症候，吃了这药也要看医缘了。依小弟看来，今年一冬是不相干的。总是过了春分，就可望全愈了。”贾蓉也是个聪明人，也不往下细问了。<sup>171</sup>

Jia Rong warf einen Blick auf das Rezept und sagte: „Sehr beeindruckend. Aber sagen Sie mir, Herr Zhang: Wie ernst ist diese Krankheit? Ist ihr Leben in Gefahr?“ Der Arzt lächelte: „Sie sind ein intelligenter junger Mann, Herr Jia. Wenn eine Krankheit so weit gekommen ist, wird sie nicht innerhalb eines Tages geheilt werden. Wir müssen sehen, ob das Medikament bei ihr anschlägt. So wie ich das sehe, besteht keine Gefahr in diesem Winter. Ich würde sagen, wenn sie das Frühjahr nach dem nächsten Jahreswechsel übersteht, können Sie auf eine vollständige Genesung hoffen.“ Jia Rong war intelligent genug, um die wahre Bedeutung dessen, was der Arzt ihm sagte, zu verstehen, und fragte ihn nicht weiter aus.

Mit den Worten oben gibt Herr Zhang den Angehörigen nur einen schwachen Trost, indem er weder den von ihm selbst verschriebenen Medikamenten hundertprozentig sichere Heilkräfte zuspricht noch ein deutlich positiveres Urteil darüber fällt, ob es

<sup>170</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 148.

<sup>171</sup> Ebd. S. 149.

möglich ist, dass Keqing von der seltenen Krankheit genesen wird und wann diese Genesung zu erwarten ist. Er hat es erneut indirekt ausgedrückt, dass die Schlüsselrolle bei der Behandlung eigentlich die Patientin selbst einnimmt, was die Wiederherstellung von deren Gesundheit angeht. Der Tod Keqings bezieht sich nicht auf die Inkompetenz des konfuzianischen Arztes, sondern vielmehr darauf, dass es der Patientin nicht gelungen ist, sich an der Verordnung des Arztes zu orientieren, dass sie sich weniger Sorgen machen sollte. In diesem Fall ist erneut auf die konfuzianische Identität des Arztes Zhang hinzuweisen, die ihn veranlasst, auf den tieferen Grund der Leiden seiner Patientin zu verweisen.

Zhang gilt nicht nur als der einzige Arzt, der hauptsächlich aufgrund von dessen konfuzianischer Bildung von der adligen Familie respektiert wird, sondern auch als der behandelnde Arzt in der ersten Krankheitsszene der Familie Jia. Zieht man hierbei die Prophezeiung für Keqing in Kapitel 5 in Betrachtung, also:

情天情海幻情身，情既相逢必主淫。

漫言不肖皆荣出，造衅开端实在宁。<sup>172</sup>

Die Liebe war ihr Meer, ihr Himmel; in solchem Übermaß, dass die Liebe, die sich mit ihresgleichen trifft, Wollust hervorbringt.

Sagt nicht, dass unsere Sorgen alle von der Seite der Familie Rong stammten; für ihren Anfang muss die Familie Ning die Schuld bei sich suchen.

Das heißt, der Tod Keqings ist auf bestimmte normwidrige Liebesbeziehungen zurückzuführen, die den Verfall des Ning-Clans bzw. des ganzen Jia-Haushalts ankündigen. Es ist kein Zufall, dass gerade hier Zhang ins Jia-Haus gebeten wird, weil er als konfuzianischer Arzt die richtige Person dafür ist, eine solche Krankheit zu bestimmen, die möglicherweise in Zusammenhang mit einem Normbruch steht. Dass sein konfuzianischer Hintergrund wiederholt durch die Worte und das Verhalten der Jias unterstrichen wird, versteht sich auch von selbst. Kurz gesagt: Es handelt sich beim Tod Keqings nicht um einen inkompetenten Arzt, sondern eine unfähige Patientin. Im Gegensatz dazu treten in *Hongloumeng* auch tatsächlich inkompetente

---

<sup>172</sup> Ebd. S. 79.

Ärzte in Erscheinung, die im Chinesischen *yongyi* 庸医 heißen. Ein klassischer Vertreter dieses Typs ist der Hofarzt Hu 胡太医.

### 6.1.2.3 Der inkompetente Arzt

Der Arzt Hu verschlimmert mit seinen unzureichenden medizinischen Kenntnissen und seinem Persönlichkeitsproblem den Zustand der Kranken oder führt sie sogar zum Tod. Betroffen sind seine zwei Patientinnen, nämlich Qingwen 晴雯 und You Erjie 尤二姐. Jedoch erklärt die Fehldiagnose durch den Arzt Hu nicht alles, wenn man die zwei Fälle genauer betrachtet.

Zunächst kommt der Fall Qingwen zur Sprache, die anfangs nur leicht erkältet ist. Doch die Reaktionen darauf unterscheiden sich in zwei Gruppen. Eine davon wird vor allem von Baoyu vertreten:

宝玉道：“快不要声张！太太知道，又叫你搬了家去养息。家去虽好，到底冷些，不如在这里。你就在里间屋里躺着，我叫人请了大夫，悄悄的从后门来瞧瞧就是了。”<sup>173</sup>

„Wir sollten das besser für uns behalten“, sagte Baoyu, „wenn meine Mutter davon erfährt, wird sie sicher darauf bestehen, dass du nach Hause gehst, bis es dir besser geht; und wie schön es bei dir zu Hause auch sein mag, ich bin mir sicher, dass es dort nicht so warm ist wie hier. Also bleibe im Bett im hinteren Zimmer. Ich lasse heimlich einen Arzt durch die Hintertür hereinkommen und nach dir schauen.“

Dieser junge Herr ist immer rücksichtsvoll gegenüber seinen Dienstmädchen, was an sich im Widerspruch zu der damaligen sozialen Hierarchie steht. Dies zeigt sich beispielsweise in diesem Krankheitsfall bei Qingwen. Es ist Baoyu ganz klar, wie man mit der Krankheit bei Qingwen umgehen soll. Eine medizinische Versorgung gehört in Anbetracht dessen, dass sie Dienerin ist, ohne Frage nicht dazu. Trotzdem lässt Baoyu zwei Ärzte kommen. Der erste ist nämlich der Arzt Hu, dessen Rezept von Baoyu abgelehnt wird, weil er stark wirkende Kräuter verschrieben hat, die laut Baoyu junge Frauen nicht vertragen können. Deswegen bittet Baoyu einen zweiten Arzt, nämlich den Arzt Wang, der ihm endlich ein zufriedenstellendes Rezept ausstellt.

---

<sup>173</sup> Ebd. S. 697.



Qingwen ist somit auch vorübergehend von der Erkältung genesen. Denn das ist noch lange nicht ihr Ende.

Eine weitere Gruppe vertritt beim Umgang mit der erkrankten Dienerin eine gegensätzliche Meinung. Die junge Herrin Li Wan 李纨 schlägt Baoyus Bitte, einen Arzt kommen zu lassen, aus und stattdessen vor, dass Qingwen nötigenfalls nach Hause gehen sollte. Jedoch wird der Grund dafür erst an den Worten und der Tat einer alten Dienerin ohne Namen ersichtlich, die damit zur Vertreterin dieser zweiten Gruppe geworden ist. Besonders anzumerken ist der folgende Dialog zwischen ihr und Baoyu:

老婆子道：“用药好不好，我们不知道这理。如今再叫小厮去请王太医去倒容易，只是这大夫又不是告诉总管房请来的，这轿马钱是要给他的。”宝玉道：“给他多少？”婆子道：“少了不好看，也得一两银子，才是我们这门户的礼。”<sup>174</sup>

„Wir wissen nicht, ob sein Rezept gut ist“, sagte die Frau abwehrend, „ich denke, wir könnten einen der Jungs schicken, um den Arzt Wang herzubeten. Aber da wir der Kasse nichts von dem Besuch dieses Arztes gesagt haben, müssen wir ihn selber bezahlen.“ „Wie viel?“, fragte Baoyu. „Nun, man will ja nicht zu wenig geben“, sagte die alte Frau, „ich denke, für einen einzigen Besuch würde eine Familie wie die unsere einen Tael geben.“

Die alte Dienerin hat sich zwischen *li* 理, also „den Grundsätzen der medizinischen Wissenschaft“ in diesem Kontext, und *li* 礼, den Normen, ohne jegliches Zögern für das Letztere entschieden, was auch von ihrem Verhalten die ganze Zeit über abzulesen ist. Weder die Heilwirkung der Medikamente noch die Auswahl der Ärzte interessiert sie, weil ihre einzige Aufgabe darin besteht, die anderen, einschließlich des jungen Herrn Baoyu, auf ihre Art und Weise an die Normen zu erinnern, damit die adlige Familie nach außen standesgemäß wirkt. Daher ist sie auch diejenige, die während der Behandlung die langen Fingernägel von Qingwen mit einem Taschentuch bedeckt und danach den Arzt Hu über die Identität von Qingwen aufklärt, als er die Patientin für eine junge Herrin hält. Dabei hat die alte Dienerin extra darauf hingewiesen, dass das Zimmer junger Herrinnen einem Arzt wie Hu beim ersten Besuch gar nicht zugänglich ist. Es ist nicht verwunderlich, dass es bei der alten Dienerin letztlich nur darum geht,

---

<sup>174</sup> Ebd. S. 699.

den Arzt Hu angemessen zu bezahlen. All ihre Bemühungen zielen darauf ab, den Besuch des Arztes Hu, der sich eigentlich gar nicht hätte ereignen sollen, im Rahmen der Normen zu rationalisieren. Erst durch sie setzt sich die Gegenmeinung zu Baoyu, die zuerst von Li Wan dargelegt wird, durch. Die Kompetenz des Arztes Hu spielt dabei für diese Gruppe keine Rolle, weil dessen Auftritt bereits ein Fehler ist.

Nun die Aufmerksamkeit auf die zweite Patientin des Arztes Hu, You Erjie 尤二姐, einer Konkubine von Jia Lian 贾琏, gelenkt. Verwickelt in peinliche Liebesaffären in ihrer Vergangenheit hat Erjie es im Leben in der Familie Jia immer schwer gehabt. Aus diesem Grund ist sie unter dem großen Druck krank geworden. Da der Arzt Wang damals nicht erreichbar ist, wird wieder der Arzt Hu herangezogen, dessen Fehldiagnose zur Fehlgeburt bei Erjie geführt hatte, was ihre letzte Hoffnung zerstört. In diesem Fall kommt ein weiterer Arzt, der in wenigen Worten die Wahrheit sagt:

这里太医便说：“本来气血生成亏弱，受胎以来，想是着了些气恼，郁结于中。这位先生擅用虎狼之剂，如今大人元气十分伤其八九，一时难保就愈。煎丸二药并行，还要一些闲言闲事不闻，庶可望好。”<sup>175</sup>

Der neue Arzt erwiderte: „Offensichtlich war die Konstitution der Patientin von Anfang an nicht sehr robust. Es sieht für mich so aus, als ob sie im Laufe ihrer Schwangerschaft einer Art von emotionalem Stress ausgesetzt war, der zu einer Stauung der Lunge geführt hat. Ich fürchte, dass der frühere Berater viel Schaden angerichtet hat. Er tendiert dazu, Patienten mit viel zu drastischen Arzneimitteln zu behandeln. Die lebenswichtige Essenz wurde zu achtzig oder neunzig Prozent geschädigt. Wie es derzeit aussieht, kann ich leider keine Heilung garantieren. Ich schlage eine Behandlung vor, die Medikamente sowohl in flüssiger als auch fester Form beinhaltet. Wenn Sie sicherstellen können, dass sie nichts sieht oder hört, das sie aufregen könnte, gibt es vielleicht eine gewisse Hoffnung auf Besserung.“

Ihm zufolge liegt die Erkrankung von Erjie an ihrer psychischen Belastung. Auch wenn die Medikamente die Schmerzen lindern können, ist die Verbreitung von Gerüchten nicht zu verhindern. Die Tatsache, dass Erjie sich am Ende für einen Selbstmord entscheidet, bestätigt die Diagnose.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob Qingwen mehr Glück hätte als Erjie, weil sie sich aufgrund von Baoyus Warnung vor den stark wirkenden Heilmitteln des Arztes

---

<sup>175</sup> Ebd. S. 959.

Hu schützen kann. Allerdings wird sie später trotzdem von der Mutter Baoyus aus dem Dienst der Jia-Familie entlassen und stirbt, ohne jegliche medizinische oder familiäre Versorgung an einer Krankheit. In dieser Lage wäre sogar eine Behandlung durch einen schlechten Arzt wie Hu für Qingwen ein Luxus. Der gute Arzt Wang hat Qingwens Leben nicht gerettet, sein Auftritt stellt für sie lediglich einen Umweg dar, damit diese junge Dienerin nicht zu früh ihrem Schicksal entgegeneilt. Im Vergleich mit Qingwen verkürzt sich bei Erjie der lange und schwere Weg zum Tod, nachdem sich ihre letzte Hoffnung durch die Fehldiagnose des Arztes Hu in nichts aufgelöst hat. Wenn ein guter Hofarzt wie Wang als das Sahnehäubchen der Blütezeit der Jia-Familie angesehen wird, dann dient ein schlechter wie Dr. Hu als Katalysator, der die Tragödien einiger Figuren hervorbringt und sichtbar macht.

#### 6.1.2.4 Der Wunderarzt

In *Honglouloumeng* gibt es noch eine Art Heiler, die ich als Wunderarzt, *shenyi* 神医, bezeichne. Offensichtlich verfügen diese über eine bestimmte Zauberkraft und wirken aus diesem Grund oft Wunder. Dabei können sie Krankheiten heilen, die seltsam sind und für die es keinen Namen gibt, ohne sich an das gewöhnliche Behandlungsverfahren zu halten. Entweder verschreiben sie merkwürdige Medikamente oder verwenden einige Requisiten, während sie etwas den Kranken vorlesen. Zu dieser Gruppen gehören vor allem ein lahmer Daoist und ein schäbig erscheinender buddhistischer Mönch.

Diese beiden Ärzte treten oft auf, wenn die Kranken in eine ausweglose Lage geraten. Die Lösungen, die sie anbieten, hören sich auch wie Unsinn an. Davon betroffen sind in erster Linie die Hauptfiguren Daiyu, Baoyu und Baochai usw. Die zwei Ärzte haben Baoyu mehrmals das Leben gerettet, als er seine Jade verliert oder zusammen mit Xifeng unter der von üblen Einflüssen verursachten Krankheit leidet. Dabei zeigt sich der zauberhafte Aspekt der Behandlungen durch die zwei Wunderärzte darin, dass deren Rezept nicht auf die Krankheit, sondern auf das jeweilige Schicksal abzielt. Das Paradoxe daran ist, dass es im Grund keine Heilung für das Schicksal gibt, was dessen Kern ausmacht. Dies wird auch in Kapitel 11 beim Krankheitsfall Keqing vermittelt:

凤姐儿才向秦氏说道：“你好生养着罢，我再来看你。合该你这病要好，所以前日就有人荐了这个好大夫来，再也是不怕的了。”秦氏笑道：

“任凭神仙也罢，治得病治不得命。婶子，我知道我这病不过是挨日子。”<sup>176</sup>

Xifeng sagte zu Keqing: „Pass auf dich auf! Ich werde wieder kommen. Ich bin mir sicher, dass du wieder gesund wirst. Es kann kein Zufall gewesen sein, dass sie neulich diesen guten Arzt gefunden haben, du brauchst dir wirklich keine Sorgen mehr zu machen.“ Keqing erwiderte lächelnd: „Auch wenn er eine Gottheit ist, Tante, das Schicksal ist eine Krankheit, die niemand heilen kann. Ich weiß, dass es nur noch eine Frage der Zeit ist.“

Keqing hat dabei auf den Unterschied zwischen Krankheit und Schicksal hingewiesen und ist sich auch darüber im Klaren, dass das Letztere sie ereilt hat, was von ihrem Tod belegt wird. In dieser Hinsicht kann man auch sagen, dass der Verfall der Familie Jia eine Frage der Zeit ist, obwohl die zwei Wunderärzte häufig mithilfe von ihrer Zauberkraft die Krisen bei den Familienmitgliedern bewältigt haben. Diese Paradoxie wird von der Lebensanschauung des Mönchs und Daoists noch einmal verstärkt, wobei sie während der Behandlung z. B. ihrem Patienten Baoyu die außergewöhnlichen Lieder vorsingen. Nachfolgend werden vier Verse davon zitiert:

粉渍脂痕污宝光，绮栊昼夜困鸳鸯。沉酣一梦终须醒，冤孽偿清好散场！  
177

Die Wollust hat den Glanz der Jade beschmutzt,

Die Mandarinenten<sup>178</sup> sind in dem luxuriösen Haus gefangen.

Von trunkenen Träumen wirst du eines Tages aufwachen,

Dann, wenn alle Schulden beglichen sind, wird das Ganze bald zu Ende sein.

Die zwei mysteriösen Heilkundigen setzen sich einerseits immer dafür ein, das Leben der schwer erkrankten Hauptfiguren zu retten. Andererseits machen die beiden keinen Hehl aus ihrer negativen Einstellung zum Leben, die sich durch den gesamten Text zieht und die adlige Familie daran erinnert, dass alles nur ein Traum sein könnte. An dieser Stelle kann man sagen, dass sie Wunderärzte sind, die jedoch nur falsche

---

<sup>176</sup> Ebd. S. 154.

<sup>177</sup> Ebd. S. 346.

<sup>178</sup> Mandarinenten (*yuanyang* 鸳鸯) gelten in der chinesischen traditionellen Kultur als Symbol für eheliche Treue, da sie eine ausgeprägte monogame Lebensweise führen, aufgrund der diese Enten immer paarweise vorkommen. In diesem Zitat wird das Liebespaar mit einem Paar Mandarinenten verglichen.

Wunder zustande bringen. Gesund oder krank, wahr oder falsch, lebend oder tot – alle diese Dichotomien, für die es in der irdischen Welt klare Maßstäbe zur Unterscheidung gibt, werden von den beiden infrage gestellt.

Aus den bisher erwähnten verschiedenen Arztfiguren hat sich ein umfassendes Gruppenbild herausgebildet, das nicht nur die gesamte ärztliche Zunft der damaligen Zeit darstellt, sondern auch weitere Bedeutungen vermittelt, die sich außerhalb der üblichen Zuschreibungen in Bezug auf einen Arzt finden. Der soziale Status der Ärzte spiegelt die Lage der großen adligen Familie Jia wider. Mit deren allmählichem Niedergang werden die Ärzte, die zur Behandlung der Familienmitglieder kommen, vom Hofarzt wie Wang zum Volksarzt wie Bi; durch den inkompetenten Arzt verschärft sich das traurige Schicksal einiger Frauenfiguren wie Erjie und Qingwen, die im Grunde eher an der moralischen Verurteilung gestorben sind als an der Unfähigkeit der Ärzte; oder ein Heilender wie der konfuzianische Arzt Zhang Youshi verwandelt sich in eine Verkörperung der geltenden Normen, dessen konfuzianischer Hintergrund eine größere Rolle als dessen Fachkompetenz spielt; schließlich heben einige Heilkundige, also der Mönch und der Daoist, die Krankheit auf eine metaphysische Ebene. In diesem Fall bleiben die Figuren im Roman nicht die einzigen Patienten, auch die Leser werden durch die Verordnung der beiden Wunderärzte angesprochen und fangen an, nach dem Sinn des Lebens zu fragen.

Im Ganzen gesehen lässt sich sagen, dass *Honglouloumeng* einen Verfall darstellt, wobei jeder Arzt eine zusätzliche Aufgabe erfüllen muss, während *Buddenbrooks* einen präsentiert, bei dem die Heilkundigen alle ihrer Berufspflicht nicht gewachsen scheinen und im Verlauf der Handlung zunehmend selbst pathologische Züge entwickeln. Im Hinblick auf diesen Unterschied ist es nun Zeit, die Aufmerksamkeit auf die Kranken und deren Krankheiten zu richten, um dabei die möglichen Zusammenhänge mit der jeweiligen melancholischen Atmosphäre in beiden Werken herauszuarbeiten.

### **6.1.3 Die Krankheits- und Todesfälle in *Buddenbrooks***

Sowohl in *Honglouloumeng* als auch in *Buddenbrooks* dient eine steigende Sukzession der einzelnen Krankheits- bzw. Todesfälle dazu, einen krankheitsbedingten Verfall der jeweiligen großen Familien zu verdeutlichen, die sich jeweils aus vier Generationen

zusammensetzen. Aus dieser Perspektive lässt sich sagen, dass die Krankheit der Einzelnen nicht nur auf individuelle Organismen angewandt werden, sondern auch auf ganze Kollektive und anderweitig unsinnliche Konzepte, die dadurch in den Rang der Anschaulichkeit erhoben werden. Das heißt, die Krankheiten der Familienmitglieder wirken sich auch auf deren Familie und die jeweilige Gesellschaft aus. Allerdings hat sich der durch zunehmende Lebensunfähigkeit bedingte Untergang der Familie jeweils bei Cao Xueqin und bei Thomas Mann auf unterschiedliche Art und Weise durchgesetzt. Vor dem Vergleichen werden die beiden Fälle vorerst getrennt untersucht.

In 6.1.1 wurde die Pathologisierung der drei Arztfiguren zur Kenntnis genommen. Zusammen mit diesem Phänomen, dass die Ärzte selbst, also die Hilfeleistenden, zu Patienten, nämlich den Hilfesuchenden, geworden sind, findet auch ein Perspektivenwechsel bei der Interaktion zwischen Arzt und Patient statt, wobei die Patienten anfangen zu erzählen und sogar eine dominierende Rolle spielen. Somit wird die Aufmerksamkeit zunächst auf die zu heilenden Personen, orientiert am Arzt-Patienten-Verhältnis, und dann auf Krankheiten und deren Bedeutungen gelenkt. Im Folgenden werden zunächst drei Patientenfiguren, nämlich Thomas, Christian und Hanno, in Betracht gezogen, die sich angesichts deren Status in der Familie Buddenbrook unter vielen als gute Beispiele anführen lassen, da sie zum einen zu den Hauptvertretern ihrer jeweiligen Generation gehören und zum anderen wegen ihrer schwachen Konstitution häufig mit den Ärzten umgehen müssen.

### **6.1.3.1 Thomas: Der imaginäre Arzt**

Thomas ist längst in die Rolle des Arztes hineingewachsen, bevor er sich trotz aller Bemühungen damit abfindet, dass er selbst eigentlich ein Schwerkranker ist. In 6.1.1 wird die Ansicht vertreten, dass Doktor Grabow primär die Rolle als Hausfreund für die Familie Buddenbrook spielt, dessen Aufgabe darin besteht, die bürgerlichen gesellschaftlichen Gepflogenheiten aufrecht zu erhalten. Darüber sind sich einige Buddenbrooks klar, darunter auch Thomas. Dass Thomas vor allem Trost statt medizinischer Hilfe bei diesem Hausarzt sucht, wird darin ersichtlich, dass er zwar etwas Hinterhältiges in der scheinbar tröstlichen Beschreibung Grabows hinsichtlich der Krankheit der Konsulin erkennt, aber nicht enthüllt. Der Grund dafür ist nicht es,

dass Thomas von dem Heilkundigen nicht viel erwartet, sondern dass er dessen Handlungsweise zustimmt oder gar teilt. Während sich Doktor Grabow dafür einsetzt, mit einem „milden Gesicht“<sup>179</sup> die absteigende Kurve der Qualität der Todes- und Krankheitsfälle der Buddenbrooks zu verbergen, bemüht sich Thomas vergebens darum, diese kaufmännische Familie aus der sich immer verschlechternden finanziellen Lage zu retten und bei den Gesundheitsproblemen der Buddenbrooks eng mit den Ärzten zusammenzuarbeiten. Es kommt an einigen Stellen vor, dass er schlicht die Rolle als Hausarzt übernimmt. Um ein Beispiel anzuführen:

Nährende Mittel und körperliche Übungen aller Art – das war die Grundlage von Senator Buddenbrooks sorgenden Bemühungen um seinen Sohn. Nicht minder aufmerksam aber trachtete er danach, ihn geistig zu beeinflussen und ihn mit lebendigen Eindrücken aus der praktischen Welt zu versehen, für die er bestimmt war.<sup>180</sup>

Beim Umgang mit dem kränklichen Hanno basieren das Rezept und das Ertüchtigungsprogramm vielmehr auf der Einigung zwischen dem Senator und dem Hausarzt, statt allein auf fachlichen Erkenntnissen des Letzteren. Denn die Behandlung folgt den Gesundheitsstandards nach den bürgerlichen Moralkonventionen, die sowohl Thomas als auch Langhals in Anspruch nehmen. Hierbei sieht man, dass Thomas in sich eine Art Arzt sieht und sich gegenüber den zwei Hausärzten weigert, die Rolle als Patient einzunehmen. Damit wird begründet, dass er die Vorschläge in Bezug auf seine Gesundheit von Grabow und Langhals einmal ausdrücklich abgelehnt hat, was selten in der Handlung ist. Er hat sogar Christian zu einer Badekur geraten, als Dr. Grabow nicht weiß, wie man mit der eingebildeten Erkrankung Christians am besten umgeht. Im Hinblick auf das Ziel der Behandlungen, an den alten bürgerlichen Traditionen festzuhalten, scheint Thomas in diesem Fall der ärztlichen Rolle gewachsen. Dies setzt sich bei ihm jedoch nicht die ganze Handlung über fort. Bis kurz vor dem Ende des Romans muss er wegen heftiger Zahnschmerzen dringend nach ärztlicher Hilfe suchen:

Thomas Buddenbrook stand hastig auf und trank an einem Tischchen aus einer dort aufgestellten Karaffe ein Glas Wasser, das nach Chloroform roch und schmeckte. Dann öffnete er die Tür zum Korridor und rief mit gereizter

---

<sup>179</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 18, 465, 566.

<sup>180</sup> Ebd. S. 625.

Betonung hinaus, wenn nicht dringende Abhaltung vorhanden sei, möge Herr Brecht die Güte haben, sich ein wenig zu beeilen. Er habe Schmerzen.<sup>181</sup>

Noch nie hat sich Thomas so sehr wie im obigen Zitat in der Handlung gewünscht, von dem Heilkundigen als Patient anerkannt zu werden, damit er sich schnellstmöglich von den starken Schmerzen befreien kann. Allerdings erweist sich Herr Brecht, der Zahnarzt, als noch kränklicher und schwächer sein Patient. Die gescheiterte Zahnextraktion scheint für den Tod des Senators verantwortlich zu sein. Dass seine Zähne aber „nicht besonders schön, sondern klein und gelblich“<sup>182</sup> und „mangelhaft“<sup>183</sup> sind, wird bereits am Anfang der Geschichte angedeutet. Die schlechten Zähne gelten hierbei als eine der wichtigen körperlichen Merkmale, die im Niedergangsprozess vorkommen und damit symbolische sowie metaphorische Bedeutungen tragen. Entsprechende Analysen dazu findet man z. B. bei Katrin Max. Indem sie sich auf die Degenerationslehre in der Medizin Ende 19. Jahrhunderts Schopenhauers Erblichkeitskonzeption stützt, betrachtet Max den mangelhaften Zahnzustand der Buddenbrooks als ein der Symptome des biologischen Verfalls der Familie.<sup>184</sup> Thomas ist sich der Verschlechterung seines Gesundheitszustands einschließlich der Zahnkrankheit schon seit einiger Zeit bewusst, hält sich aber bei der Suche nach Hilfe zurück. Das Gleiche gilt auch dafür, dass ihm von Anfang an klar ist, dass es mit der Familie bzw. der Firma bergab geht. Als die Zahnschmerzen ihn zwingen, ausnahmsweise eine Sitzung, die zu einer seiner vielen bürgerlichen Aufgaben gehört, früh zu verlassen, um einen Arzt aufzusuchen, ist es bereits zu spät. Bemerkenswert ist dabei, dass ein Freund von Thomas, dem er unterwegs begegnet und der vorgibt, beschäftigt zu sein, zu Thomas sagt, dass es am besten wäre, den betroffenen Zahn so schnell wie möglich herauszuziehen. Als der Senator endlich zugibt, dass er ein Patient ist, stellt er jedoch fest, dass der Arzt, an den er sich wendet, selbst ein Patient ist. Das Scheitern der Operation ist nicht überraschend. Die letzte Darstellung des Zahnarztes im Roman ist ein blasses Gesicht, ein Merkmal, das sich auch durch Thomas' Leben zieht und an mehreren Stellen im Text vorkommt. Der

---

<sup>181</sup> Ebd. S. 677.

<sup>182</sup> Ebd. S. 18.

<sup>183</sup> Ebd. S. 77.

<sup>184</sup> Vgl. dazu z. B. Max, Katrin: „Erbangelegenheiten. Medizinische und philosophische Aspekte der Generationenfolge in Thomas Manns Roman ›Buddenbrooks‹“. In: Bohnenkamp, Björn/Manning, Till/Silies, Eva-Maria (Hrsg.): *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen 2009, S. 129-147.



Senator bleibt letztlich ein immer kranker Bürger, obwohl er sein ganzes Leben lang danach strebt, in die ärztliche Rolle hineinzuwachsen, sei es in Anbetracht des wirtschaftlichen Niedergangs der Familie Buddenbrook, sei es hinsichtlich der körperlichen Gesundheit der Familienmitglieder einschließlich ihm selbst.

### 6.1.3.2 Christian: Der eingebildete Patient

Im Gegensatz zu seinem Bruder verhehlt Christian seinen Gesundheitszustand nie, gleichgültig, ob er sich einbildet, krank zu sein, oder tatsächlich unter den verschiedenen Erkrankungen leidet. Im Folgenden ist auf die drei wichtigsten Merkmale an diesem Krankheitsfall hinzuweisen, aus denen sich ein starker Kontrast zwischen Christian und Thomas ergibt.

Was er aber mit besonderer Ausführlichkeit, Eindringlichkeit und Anstrengung, sich ganz verständlich zu machen, beschrieb, war eine scheußliche Anomalie, die er in letzter Zeit an sich wahrgenommen hatte und die darin bestand, daß er an gewissen Tagen, das heißt bei gewisser Witterung und Gemütsverfassung, kein offenes Fenster sehen konnte, ohne von dem gräßlichen und durch nichts gerechtfertigten Drange befallen zu werden, hinauszuspringen... einem wilden und kaum unterdrückbaren Triebe, einer Art von unsinnigem und verzweifelterm Übermut! Eines Sonntages, als die Familie in der Fischergrube speiste, beschrieb er, wie er unter Aufbietung aller moralischen Kräfte auf Händen und Füßen habe zum offenen Fenster kriechen müssen, um es zu schließen... Hier aber schrie alles auf, und niemand wollte ihm weiter zuhören.<sup>185</sup>

Diese und ähnliche Dinge konstatierte er mit einer gewissen schauerlichen Genugtuung. Was er aber nicht beobachtete und nicht feststellte, was ihm unbewußt blieb und sich darum beständig verschlimmerte, war der sonderbare Mangel an Taktgefühl, der ihm mit den Jahren immer mehr zu eigen geworden war.<sup>186</sup>

Erstens lässt sich aus dem Zitat ablesen, dass Christian immer offen über seine Krankheiten spricht und fast jedem davon erzählt, im Gegensatz zu Thomas, der größtenteils versucht, seine Erkrankungen zu verharmlosen und sich sogar weigert, deren Existenz anzuerkennen. Christians ausführliche Krankheitsschilderungen wirken jedoch so subjektiv und fantasievoll, dass sie von einigen Forschern als

---

<sup>185</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 663-664.

<sup>186</sup> Ebd. S. 664.

hypochondrisch bezeichnet werden, darunter z. B. von Anja Schonlau.<sup>187</sup> Christians zahlreiche Verweise auf seine Symptome, also die Bezeichnenden, beziehen sich aber auf eine abwesende Krankheit, also einen fehlenden Bezeichneten. Im Gegensatz dazu ist Thomas trotz aller Bemühungen, seine Schwäche zu verbergen, am Ende, wie die Öffentlichkeit beklagt, „an einem Zahn“<sup>188</sup> gestorben. Dass die Todesursache auf der Hand liegt, lässt keinen Freiraum für weitere Diskussion.

Zweitens scheut sich Christian nicht, seine Selbstmordgedanken zu offenbaren, was meines Erachtens auf eine gewisse Identitätskrise hinweist. Im Einklang mit Christians endlosen Symptomen hat er eine Vielzahl von Berufen oder Karrieren ausprobiert: als Händler, als Angestellter, Beschäftigung mit akademischer Forschung und sogar Beginn mit einem Chinesischstudium usw. Diese Versuche scheitern jedoch ausnahmslos einer nach dem anderen. Der Status als Patient ist somit zur letzten Möglichkeit für Christian geworden, der in seiner heftigsten Auseinandersetzung mit Thomas betont, dass seine Krankheit von der Autorität in Hamburg bestätigt ist. Aber als er schließlich in einer Anstalt landet und damit unleugbar zu einem Patienten wird, folgen seine Unzufriedenheit mit der strengen Art und Weise, in der das Sanatorium seine Patienten behandelt, und damit auch sein Wunsch, diese Heilstätte zu verlassen. Die vergebliche Suche nach der Identität führt zum Zweifel am Leben. Somit ist es nicht verwunderlich, wenn Christian erzählt, wie er seinen Drang, aus dem Fenster zu springen, nur mit Mühe unterdrücken kann.

Drittens wird anhand des Auszugs ersichtlich, dass Christian sich nicht für seinen Körper schämt, was zu seinem unbekümmerten Erzählen von Krankheit beiträgt. Christian scheint keine Scham zu empfinden, als er Gerda sein mageres Bein zeigt. Er selbst hat zuvor offen seinen Überdross an dem „Taktgefühl und Feingefühl und Gleichgewicht, dieser Haltung und Würde“<sup>189</sup> gegenüber Thomas deutlich gemacht. Aber das heißt nicht, dass er diese Gesundheitsstandards verneint, sondern dass er darauf verzichtet, sich vergeblich zu bemühen, ein gesunder Bürger zu sein. Thomas

---

<sup>187</sup> Vgl. Schonlau, Anja: „Das ‚Krankhafte‘ als poetisches Mittel in Thomas Manns Erstlingsroman. Thomas und Christian Buddenbrook zwischen Medizin und Verfallspsychologie“. In: *Heinrich-Mann-Jahrbuch*. 15 (1997). S. 87-121.

<sup>188</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 688.

<sup>189</sup> Ebd. S. 579.

versucht hingegen, diese immer zu verteidigen, der erst gegen Ende des Romans beginnt, die althergebrachten bürgerlichen Werte infrage zu stellen und sich erfolglos der Philosophie Schopenhauers zuzuwenden.

Kurzum, die beiden Brüder Thomas und Christian sind in Wirklichkeit zwei Seiten desselben bürgerlichen Krankheit-Gesundheit-Bewertungsschemas. Die Unterschiede zwischen den zwei reflektieren nur die beiden Extremfälle innerhalb desselben Systems. Thomas will sich mit allen Mitteln, darunter vor allem feinen und neumodischen Kleidungsstücken, in seiner Identität als guter Bürger festsetzen und versucht, sich entsprechend als gesund darzustellen. Am Ende ist dieser an den Folgen einer unzureichenden Behandlung gestorben. Christian kann sich dagegen mit keiner der vielen ausprobierten Identitäten identifizieren. Somit bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich selbst verzweifelt als einen Kranken zu beschreiben. Auch wenn er tatsächlich als Patient in einer Anstalt gelandet ist, versucht er, bald wieder daraus wegzulaufen.

Das Leben dieser beiden Brüder scheint Schopenhauers berühmte Pendelmetapher zu illustrieren. Der eine leidet unter dem Schmerz, dass er nicht das Erreichte kann, wonach er strebt; der andere wird von der Langeweile gequält, wo er nicht bei einer Identität bleiben kann.<sup>190</sup> Thomas hat seinem Bruder Christian wiederholt vorgeworfen, dass er zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist, was zu seinen Schwächen geführt hat. Aber wenn Christian sich durch Selbstbeobachtung einbildet, ein kranker Mann zu sein, dann stellt sich Thomas etwas vor, nämlich ein gesunder Bürger zu sein, indem er lange sein Spiegelbild anstarrt, das intakt und fein bekleidet ist und tatkräftig wirkt.

### **6.1.3.3 Hanno: Weder krank noch gesund**

Die mangelnde Widerstandskraft und die daraus resultierende verminderte Lebensfähigkeit der Buddenbrooks treten bei Hanno, dem Vertreter der vierten Generation, am deutlichsten zutage und lassen die Zukunftsaussichten der Familie noch düsterer erscheinen. Obwohl sich der letzte Akt in der Krankheitsgeschichte der

---

<sup>190</sup> Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Die Welt als Wille und Vorstellung, Band I.* Zürich 1988. S. 406-407.

Buddenbrooks tatsächlich mit dem Tod Hannos im letzten Kapitel des Romans vollzieht, lässt sich der kleine Erbe seit der Geburt nicht in dem Arzt-Patient- bzw. Gesundheit-Krankheit-Schema einordnen. Dies zeigt sich zum einen in der Inkompetenz der Ärzte, die einem Patienten wie Hanno gegenüberstehen, dessen Konstitution von Geburt an außergewöhnlich schwach und anfällig erscheint, zum anderen in der immoralischen Sichtweise Hannos, der von einem beobachtenden Ich ausgeht und darauf verzichtet, die anderen nach dem bürgerlichen Gesundheitsstandard einzuordnen.

In der vorherigen Analyse der Rolle des Arztes wird erwähnt, dass sich Dr. Grabow darauf versteht, die Krankheiten bei den Buddenbrooks zu verharmlosen und beschönigen. Allerdings fehlen Dr. Grabow oft die Worte, wenn er Hanno, der seit der Geburt dem Tod nähersteht als dem Leben, behandelt. Dies lässt sich an dem Beispiel verdeutlichen, als der kleine Erbe zu zähnen beginnt und die Begleiterscheinungen dabei so schwerwiegend sind, dass Dr. Grabows Ernährungstherapie komplett versagt. Als er bereit ist, Hanno für tot zu erklären, rechnet er nicht damit, dass Hanno allein ums Überleben kämpfen würde, und zwar mit Erfolg.

Dennoch gelangte Hanno wieder zu einigen Kräften, sein Blick begann die Dinge zu fassen, und wenn auch die überstandenen Strapazen seine Fortschritte im Sprechen und Gehen verlangsamten, so gab es nun doch keine unmittelbare Gefahr mehr zu fürchten.<sup>191</sup>

Hierbei wird nicht nur auf das Versagen der zurückhaltenden Strategie von Dr. Grabow hingewiesen, sondern auch der Wille zum Leben von Hanno hervorgehoben, der nun allein über Tod und Leben von sich selbst entscheidet. Allerdings erscheint dieser Wille Hannos immer schwankender, und zwar vor allem in Behandlung bei Dr. Langhals.

Mit einer Reihe von modernen medizinischen Mitteln ausgestattet kann Dr. Langhals den Tod nur mit größerer Genauigkeit bestätigen. Er ist der Einzige, der die Gefahr des Todes bei Hanno erkennt. Das zeigt sich an den süßen Arsenikpillen, die Dr. Langhals Hanno verschreibt, und die Hanno besonders gefallen. Als Arzt ist sich

---

<sup>191</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 423.

Langhals der Gefahr dieser Pillen bewusst, der auch daraufhin auch seine Unruhe deutlich macht, indem er dem Kleinen keine mehr davon verordnet. Hierbei besteht Langhals immer noch auf die Pflicht der Ärzte, das Leben zu retten, weswegen er sich z. B. weigerte, Hannos Großmutter Betäubungsmittel zu verordnen. Dieses Verhalten bei Langhals hat sich später verändert, worauf ich noch eingehen werde.

Die pathologischen Züge des Zahnarztes Herrn Brecht treten bei der Zahnextraktion von Hanno in den Vordergrund. Es ist nicht der Zahnarzt selbst, der dies zeigt, sondern der Beginn eines Perspektivwechsels führt dazu. Denn von Hanno an geht es in den Beschreibungen von Krankheitsszenen immer häufiger von der Perspektive des Patienten aus, wobei man anfängt, die Nervosität und das nicht minder blasse Gesicht des Zahnarztes wahrzunehmen.

Man versicherte dem kleinen Johann, dass dieser Mann ihm viel Gutes tue und ihn vor vielen noch größeren Schmerzen bewahre; aber wenn Hanno die Pein, die Herr Brecht ihm zugefügt, mit dem positiven und fühlbaren Vorteil verglich, den er ihm verdankte, so überwog die erstere zu sehr, als dass er nicht alle diese Besuche in der Mühlenstraße zu den schlimmsten aller unnützen Qualen hätte rechnen müssen.<sup>192</sup>

Hanno strebt weder wie sein Vater danach, so zu tun, als wäre er gesund, noch versucht er, sich den Status eines Patienten zu verdienen und nach Anerkennung zu streben, wie sein Onkel Thomas. Mit anderen Worten: Hanno hat keine vorgefassten Erwartungen von Ärzten. Er selbst versteckt oder übertreibt seine Symptome auch nicht. Trotz seines gebrechlichen Körpers ist es Hanno gelungen, aus diesem binären Arzt-Patienten-Verhältnis herauszutreten. Hanno als Patient bietet also die Möglichkeit, dass der Arzt seine kränkliche Seite zeigen darf und dass der Patient die Welt aus seinem Blickwinkel präsentieren kann. Die auffälligste Stelle im Roman, an der dieser Perspektivenwechsel besonders spürbar ist, findet sich bei Dr. Langhals' Umgang mit Hannos Typhus:

Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt: In die fernen Fieberträume, in die glühende Verlorenheit des Kranken wird das Leben hineingerufen mit unverkennbarer, ermunternder Stimme. Hart und frisch wird diese Stimme den Geist auf dem fremden, heißen Wege erreichen, auf dem er vorwärts wandelt, und der in den Schatten, die Kühle, den Frieden führt. Aufhorchend wird der Mensch diese helle, muntere, ein wenig höhnische Mahnung zur Umkehr und

---

<sup>192</sup> Ebd. S. 513.

Rückkehr vernehmen, die aus jener Gegend zu ihm dringt, die er so weit zurückgelassen und schon vergessen hatte. Wallt es dann auf in ihm, wie ein Gefühl der feigen Pflichtversäumnis, der Scham, der erneuten Energie, des Mutes und der Freude, der Liebe und Zugehörigkeit zu dem spöttischen, bunten und brutalen Getriebe, das er im Rücken gelassen: wie weit er auch auf dem fremden, heißen Pfade fortgeirrt sein mag, er wird umkehren und leben. Aber zuckt er zusammen vor Furcht und Abneigung bei der Stimme des Lebens, die er vernimmt, bewirkt diese Erinnerung, dieser lustige, herausfordernde Laut, daß er den Kopf schüttelt und in Abwehr die Hand hinter sich streckt und sich vorwärts flüchtet auf dem Wege, der sich ihm zum Entrinnen eröffnet hat... nein, es ist klar, dann wird er sterben.<sup>193</sup>

Vor diesem Zitat werden von Dr. Langhals Überlegungen über die Beschaffenheit von Hannos Krankheit angestellt, wobei er auf zwei Möglichkeiten verweist, einmal „die unangenehme Folge einer Infektion“<sup>194</sup>, einmal „eine Form der Auflösung“<sup>195</sup>. Dadurch lässt sich Dr. Langhals von der Person unterscheiden, die zusammen mit Dr. Grabow Elisabeth Buddenbrook behandelt. Dabei hat Langhals noch großes Vertrauen in die Macht der medizinischen Technologien und hält an der geltenden medizinischen Ethik fest. Bezogen zum einen auf diese zweite Möglichkeit und zum anderen auf die Besessenheit Hannos von Arsenikpillen beginnt Dr. Langhals in seiner Weltanschauung zu schwanken. Somit wechselt die Erzählung also zum Patienten, was einen Einblick in die Welt gibt, wie sie durch die Augen des Patienten aussieht. Mit diesem Blick lässt sich nicht einfach sagen, dass der kleine Hanno an Typhus stirbt. Dies ist eine reine medizinischen Feststellung. Zu berücksichtigen ist noch der Wille des Kranken, der zwischen Krankheit und Gesundheit, zwischen Leben und Tod oszilliert. Ebenso kann auch gesagt werden, dass Thomas nicht plötzlich an einem Zahn stirbt, was das Publikum schockiert. Auch soll sein innerer Kampf als Teil des Prozesses des Krankseins betrachtet werden, der längst vor der missglückten Zahnoperation passiert ist.

Sowohl der Arzt als auch der Patient haben sich von ihren zugeschriebenen Rollen gelöst. Der Arzt ist nicht mehr das maßgebliche Symbol für Gesundheit, und der Patient dient nicht mehr als stummer Träger von Krankheit. Die Krankheit, die den Arzt mit dem Patienten verbindet, erhält so mehr metaphorische Bedeutungen und

---

<sup>193</sup> Ebd. S. 754.

<sup>194</sup> Ebd. S. 753.

<sup>195</sup> Ebd. S. 753.

beschränkt sich nicht mehr auf ein physisches Phänomen. Im Anschluss an die Auseinandersetzungen mit Arzt- und Patientenfiguren wird nun der Versuch unternommen, auf die Fragen zu antworten: Was bedeutet es, in *Buddenbrooks* krank zu sein? Was für ein melancholisches Gefühl wird dadurch vermittelt?

#### **6.1.3.4 Krankheit: Zwischen Individuum und Kollektiv**

Vor Wut hat Thomas im 3. Kapitel des 6. Teils des Romans einmal seinen Bruder Christian als „einen Auswuchs, eine ungesunde Stelle am Körper unserer Familie“<sup>196</sup> bezeichnet. Aber im Laufe der Handlung kann man zu der Schlussfolgerung kommen, dass diese Stelle nicht vereinzelt bleibt. In der Familie der Buddenbrooks wird noch Folgendes ersichtlich: die Kopfschmerzen von Clara, unter denen sie seit ihrer Jugend gelitten hat, die nervöse Magenschwäche von Tony, die sie nach dem ersten Ehebruch befallen hat, die ungesunden Zähne von Thomas, die sich immer weiter verschlechtern, und nicht zuletzt die angeborene schwache Gesundheit Hannos. Mit Blick auf diese Krankheiten scheint der Vorwurf von Thomas gegenüber Christian eher unberechtigt zu sein, denn fast alle Mitglieder aus der dritten bzw. vierten Generationen haben zu der angeschlagenen Gesundheit der Familie beigetragen. Im Vergleich damit wirkt der Tod der Großeltern von Thomas kurz nach dem Einzug in das neue Haus in der Mengstraße wie ein natürliches Ereignis, das der gesamten Entwicklung der Familie nicht schadet. Aber insgesamt besteht kein Zweifel daran, dass der Niedergang der Familie Buddenbrook mit der zunehmenden Lebensunfähigkeit ihrer Mitglieder, manifestiert durch Krankheit und Tod, einhergeht. Diese Verfallsansätze ziehen sich thematisch neben der wirtschaftlichen Notlage wie ein roter Faden durch den Text.

Wenn man sich jedoch auf die allgemeine soziale Atmosphäre bezieht, wird man bemerken, dass sich der Niedergang der Buddenbrook-Familie nur als ein Anzeichen unter vielen für den Untergang der Bürgerlichkeit anführen lässt. Mit anderen Worten verwandelt sich hierbei die Familie Buddenbrook in eine Einheit, die zusammen mit anderen Familien im Roman die alte Bürgergesellschaft in Lübeck als ein Kollektiv darstellt. An dieser Stelle kann man noch einmal einen Blick auf den grotesken, schauerlichen Tod von James Möllendorf im 3. Kapitel des 7. Teils werfen, der aufgrund seiner Leidenschaft für Kuchen und Torten stirbt. In 6.1.1 wurde diese Figur

---

<sup>196</sup> Ebd. S. 321.

bereits als Beispiel für Dr. Grabows Einsicht, dass der plötzliche Tod in unterschiedlichen Formen in diesen Kaufmannsfamilien nicht zu verhindern ist, kurz genannt. Der Tod dieses ältesten kaufmännischen Senators wirft ein Schlaglicht auf die Dekadenz des Lübecker Bürgertums im Allgemeinen, bei dem ein Mangel an Selbsterhaltungstrieb herrscht. Sein Nachfolger Thomas Buddenbrook, der vor seinen Platz im Ratssaal übernommen hat, scheint auf den ersten Blick das Gegenteil von ihm zu sein, weil der neue Senator offenbar trotz wachsender Anforderungen hervorragende Arbeit leistet. Allerdings sieht Thomas nur von außen glänzend aus, in Wirklichkeit aber ist er überangestrengt und ratlos. Bei Thomas ist einerseits das verzweifelte und angestrengte Bemühen zu beobachten, sein bürgerliches Dasein durch strenge Einhaltung der kaufmännisch-bürgerlichen Leistungsethik zu gewährleisten, andererseits aber auch sein immer stärkeres Bedürfnis nach neuer Kleidung, die ihm vorübergehende Beruhigung und Befriedigung vermittelt, und mit der er seine innere Erschöpfung zu verbergen versucht. Letzten Endes wird er auf der Straße ohnmächtig und liegt ganz in sich zusammengesunken. Dabei ist sein Pelz mit Kot und Schneewasser bespritzt, und seine Hände zusammen mit den weißen Handschuhen von einer Pfütze beschmutzt.<sup>197</sup> In diesem Moment unterscheidet sich Thomas im Chaos nicht allzu sehr von seinem Vorgänger, dessen Mund voll halb zerkauten Kuchens und dessen Rock davon befleckt ist, als er tot aufgefunden wird. Thomas ist es nicht gelungen, die bürgerliche Pflicht zu erfüllen, da er die Sitzung aufgrund unerträglicher Schmerzen vorzeitig verlassen muss; er scheitert ebenfalls daran, mit tadelloser Toilette die bürgerlichen Dehors zu wahren. Wenn Senator Möllendorf eine Schwäche für Süßigkeiten hat, dann hat Senator Buddenbrook eine für Kleidungen. Beide kaufmännischen Senatoren nehmen nacheinander in gleichermaßen ironischen Todesszenarien Abschied von den Mitbürgern in Lübeck. Dadurch wird angekündigt, dass die bürgerliche Welt unweigerlich verloren gegangen ist.

Bei den Buddenbrooks sind zwei klare Entwicklungslinien zu erkennen, die in völlig entgegengesetzte Richtungen verlaufen. Die eine ist eine absteigende Linie, die den Verfall der Familie sowohl in sozio-ökonomischer also auch in körperlicher Hinsicht und damit den Zerfall des alten Bürgerlichen darstellt. Darüber wurde oben ausführlich

---

<sup>197</sup> Vgl. ebd. S. 680.



besprochen. Dazwischen findet sich noch eine ansteigende Linie, auf der der Anstieg der nervösen Sensibilität insbesondere bei den dritten bzw. vierten Generationen der Buddenbrooks zu verorten ist. Diese Überreizbarkeit gipfelt in dem letzten Erben Hanno, der offenbar seiner Rolle in der Familie und der Firma sowie der bürgerlichen Gesellschaft nicht gewachsen ist. Oft wird der Gegensatz zwischen diesen zwei Linien als die Dichotomie von Bürger und Künstler betrachtet.<sup>198</sup> Das Bürgertum verlangt nach den gesunden und lebensvollen Volkskräften, während das Künstlertum durch die verfeinerte Konstitution und fragile Psyche gekennzeichnet ist. Aber im Hinblick auf die Opposition krank vs. gesund sehe ich in der Kontrastpostierung der zwei Linien eher eine Wiedergeburt des Kranken, dessen Krankheit nicht ausschließlich eine ungesunde Stelle am Körper einer Ganzheit bedeutet. Es handelt sich weder um die Trivialisierung der Gesundheit noch die Vorliebe für die Krankheit. Im Gegensatz dazu sieht man einen vollständigen Menschen, der erkennt, indem er leidet. Dass er krank ist, vermittelt vielmehr eine neue Möglichkeit als eine Verdorbenheit. Unter diesem Blickwinkel wird anschließend die Thematik Krankheit und Tod in *Buddenbrooks* weiter betrachtet.

### **6.1.3.5 Melancholie: Zwischen krank und gesund**

Unter den Begriffen Krankheit und Gesundheit versteht man einerseits deskriptive Bezeichnungen, mit denen man die physiologischen Zustände des Körpers vermittelt, und andererseits können sie nach Thomas Anz normvermittelnd sein, indem sie normative Implikationen haben.<sup>199</sup> In dem letzteren Fall handelt es sich meiner Meinung nach bei der Opposition krank vs. gesund um ein Bewertungsschema. Hierbei wird den beiden Begriffen eine Menge von den sozial-historischen Bedeutungen zugeschrieben. Es soll außerdem darauf hingewiesen werden, dass diese zwei Verständnisse von Krankheit und Gesundheit nicht voneinander zu trennen sind. Das heißt, der Körper wird als die Schnittstelle zwischen Natur und Kultur betrachtet, wenn man versucht, ihn mit „krank“ oder „gesund“ zu beschreiben. Denn dadurch vermittelt werden nicht nur die Naturerlebnisse, unter denen man die körperlichen

---

<sup>198</sup> Vgl. Nover, Immanuel: „Bürgerlichkeit“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 145-148. Hierzu: S. 145.

<sup>199</sup> Vgl. Anz, Thomas: Vorwort. In: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 1989. S. XII-XIII.

Merkmale verortet, sondern auch die Werturteile, bei denen man die körperliche Verfassung von anderen oder sich selbst nach den geltenden oder gewünschten sozialen Normen bewertet. Daraufhin ist es nötig, einen kurzen Rückblick auf die Vorstellung der Verbindung krank und gesund zu geben, die dem Hintergrund in *Buddenbrooks* entspricht.

Nach Dietrich von Engelhardt herrscht im 19. Jahrhundert ein Gesundheitsbegriff voller naturwissenschaftlicher Prägungen, nachdem sich die Krankheitserscheinungen durch die Säkularisierung von theologischen Zusammenhängen befreit haben. Dem mechanischen Verständnis des menschlichen Organismus folgt die damalige Medizin. Somit wird ein Kranker auf seine Krankheit reduziert. Dabei übernimmt der Arzt die Rolle als Priester, der die Gesetze der gesellschaftlichen Ordnung, der Gesundheit und des bürgerlichen Glücks predigt. Währenddessen wird dieses Medizin- und Arztbild auch stark kritisiert. In den Jahrzehnten um 1900 prävaliert hingegen die Orientierung an den Kranken in der Medizin.<sup>200</sup> Eine ähnliche Meinung vertritt Thomas Anz, der einen Perspektivenwandel erwähnt, der sich ihm zufolge gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchzusetzen beginnt und beinhaltet, dass in einem Krankheitsfall nicht mehr den Kranken Verstöße gegen gesellschaftliche Normen vorgeworfen, sondern die Gesunden zusammen mit den gewünschten sozialen Normen und Werten problematisiert werden.<sup>201</sup> Dies bietet aus meiner Sichtweise einerseits den Patienten die Möglichkeit, vom Objekt der Medizin zum artikulationsfähigen Subjekt zu werden, dessen Krankheit in diesem Fall metaphorisiert werden kann und über das physische Leiden hinausgeht. Andererseits sehe ich in diesem Wandel die Reflexion der Moderne über die Autorität der Vernunft, die unter der binären Opposition zwischen Arzt und Patient von dem Ersteren vertreten ist. Somit kann ein Heilender krank werden. Gerade auf diese Hintergründe ist der Roman *Buddenbrooks* um die Jahrhundertwende von Thomas Mann bezogen.

Im Ganzen kann gesagt werden, dass Thomas Mann durch die Arzt- und Patientengestalten in *Buddenbrooks* die Entscheidungslogik nach dem binär strukturierten Code, also krank und gesund, infrage stellt, wobei sich die Charaktere

---

<sup>200</sup> Vgl. Von Engelhardt, Dietrich: „Krankheit und Heilung bei Thomas Mann“. In: Stulz, Peter/Nager, Frank/Schulz, Peter (Hrsg.): *Literatur und Medizin*. Zürich 2005. S. 78-81.

<sup>201</sup> Vgl. Anz, Thomas: Vorwort. In: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 1989. S. 19-21.

weder als krank noch als gesund oder zwischen den beiden Polen darstellen. Zum einen wird die Autorität der Ärzte, die für die Gesundheit stehen, gewissermaßen erschüttert. Dr. Grabow hat die Symptome der Buddenbrooks nur beschönigt, ohne sie zu heilen, indem er sich für den Erhalt der alten kaufmännischen Lebensgepflogenheiten einsetzt. Sein Nachfolger Dr. Langhals wendet sich vergebens an die modernen medizinischen Mittel und bezweifelt letztlich die Gültigkeit der ethischen Normen in der Medizin. Was den Zahnarzt betrifft, ist er derjenige, der während der Operation stärker von der Panik erfasst wird als seine Patienten. Zum anderen erscheinen die Kranken ebenfalls auf unterschiedliche Art und Weise von der zugeschriebenen Rolle abzuweichen, wobei sie eigentlich still auf dem Behandlungsstuhl liegen sollten. Thomas Buddenbrook glaubt anfangs, dass er seine Gesundheit, gegebenenfalls auch die der anderen Familienmitglieder unter Kontrolle hätte. Sein Bruder Christian bemüht sich ständig darum, sich von der Autorität als Patient anerkennen zu lassen und damit seine Unfähigkeit zu entschuldigen, die bürgerlichen Pflichten zu erfüllen. An sich ersehnt er heiß die Gesundheit im bürgerlichen Sinne und macht mehr als einmal seinen Neid auf Thomas deutlich. Der jüngste, aber kränklichste Buddenbrook, Hanno, kann als der Einzige gelten, der sich nie in das Spiel „krank oder gesund“ bringt. Somit hat der Arzt bei ihm die Gelegenheit erhalten, scheitern zu dürfen. Zugleich gewinnt man einen Einblick in die andere Seite des Arztes, die außerhalb dieses Krankheit-Gesundheit-Diskurses liegt.

Anhand der bisherigen Ausführungen lässt sich feststellen, dass man sich oft in *Buddenbrooks* in einer Zwischenlage befindet, unabhängig davon, ob zwischen Arzt und Patient oder zwischen Krankheit und Gesundheit, die einen melancholisch macht. Anders gesagt: Sowohl die pathologisierten Heilkundigen als auch die ungewöhnlich erzählenden Patienten gehören zu den Melancholischen, die durch Ambivalenz zwischen krank und gesund gekennzeichnet sind. In Bezug auf den Hintergrund in *Buddenbrooks* gewinnen die pathologischen Züge, die an den verschiedenen Figuren aufgetaucht sind, eine Reihe metaphorischer Qualitäten, die vor der Neuzeit primär als physiologische Veranlagungen der Melancholiker angesehen werden. Dieser Aspekt wurde bereits in Kapitel 3.1 behandelt.

Krankheit bietet eine neue Sichtweise auf das Leben und die Welt. Die Melancholie weist an dieser Stelle auf ein gesteigertes Empfindungsvermögen durch Krankheit und

Leiden, Menschen und Dinge in einem neuen Licht zu sehen. Virginia Woolf unterscheidet z. B. zwischen zwei verschiedenen Leseerfahrungen: eine, wenn man krank ist, und eine, wenn man gesund ist:

In illness words seem to possess a mystic quality. We grasp what is beyond their surface meaning, gather instinctively this, that, and the other – a sound, a colour, here a stress, there a pause which the poet, knowing words to be meagre in comparison with ideas, has strewn about his page to evoke, when collected, a state of mind which neither words can express nor the reason explain. Incomprehensibility has an enormous power over us in illness, more legitimately perhaps than the upright will allow. In health meaning has encroached upon sound. Our intelligence domineers over our senses.<sup>202</sup>

In Anlehnung an Woolf kann man auch sagen, dass die Kranken die Welt instinktmäßig wahrnehmen, während sich die Gesunden beim Umgang damit von der Intelligenz leiten lassen. Das Besondere dabei ist, dass dem Erkrankten eine Befähigung zur Gesellschafts- und Vernunftkritik zugeschrieben wird, ohne aber eine gegensätzliche Haltung zu zeigen, indem er lediglich die Welt durch seine Augen präsentiert. Die Entscheidung darüber, ob es sich um richtiges und falsches Verhalten handelt und ob es krank oder gesund ist, bleibt dem Leser überlassen. Dies lässt sich vor allem an dem Beispiel verdeutlichen, in dem man einen ganz anderen kaufmännischen Senator Buddenbrook von Hanno aus sieht:

Aber der kleine Johann sah mehr, als er sehen sollte, und seine Augen, diese schüchternen, goldbraunen, bläulich umschatteten Augen beobachteten zu gut. Er sah nicht nur die sichere Liebenswürdigkeit, die sein Vater auf alle wirken ließ, er sah auch – sah es mit einem seltsamen, quälenden Scharfblick –, wie furchtbar schwer sie zu machen war, wie sein Vater nach jeder Visite wortkarger und bleicher, mit geschlossenen Augen, deren Lider sich gerötet hatten, in der Wagenecke lehnte, und mit Entsetzen im Herzen erlebte er es, dass auf der Schwelle des nächsten Hauses eine Maske über ebendieses Gesicht glitt, immer aufs neue eine plötzliche Elastizität in die Bewegungen ebendieses ermüdeten Körpers kam.<sup>203</sup>

Die bläulich umschatteten Augen, die Hanno von seiner Mutter Gerda geerbt hat, dienen immer als Symbol für seine Zerbrechlichkeit. Aber es sind auch dieselben Augen, die leicht die Maske enthüllen, die sein Vater Thomas im bürgerlichen Leben

---

<sup>202</sup> Woolf, Virginia: *On Being Ill*. Ashfield 2002. S. 21.

<sup>203</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 627.

trägt. Dabei stellt sich Thomas als extravagant gekleideter Senator dar, wobei die Lübecker Bürger nur auf Thomas' tadellose Anzüge achten. Jedoch sieht der kleine Hanno die eigentlich unsichtbare Maske seines Vaters bereits auf den ersten Blick. Diese Spannung zwischen Hannos kindlichem Scharfblick und der Welt der erwachsenen Bürger spiegelt sich auch in der Art und Weise wider, wie Hanno sein Familienstammbuch betrachtet:

Er las auch, ganz zuletzt, in Papas winziger, geschwind über das Papier eilender Schrift, unter denen seiner Eltern seinen eigenen Namen – Justus, Johann, Kaspar, geb. d. 15. April 1861 –, was ihm einigen Spaß machte, richtete sich dann ein wenig auf, nahm mit nachlässigen Bewegungen Lineal und Feder zur Hand, legte das Lineal unter seinen Namen, ließ seine Augen noch einmal über das ganze genealogische Gewimmel hingleiten: und hierauf, mit stiller Miene und gedankenloser Sorgfalt, mechanisch und verträumt, zog er mit der Goldfeder einen schönen, sauberen Doppelstrich quer über das ganze Blatt hinüber, die obere Linie ein wenig stärker als die untere, so, wie er jede Seite seines Rechenheftes verzieren mußte. Dann legte er einen Augenblick prüfend den Kopf auf die Seite und wandte sich ab.<sup>204</sup>

In der Familiengeschichte werden nicht nur wichtige Einschnitte in der Entwicklung der Firma festgehalten, sondern auch die Krankheitsgeschichte einzelner Familienmitglieder. Auf diese Weise sind die Krankheiten des Einzelnen mit dem Schicksal der Familie verknüpft. Aber für Hanno ist das Goldschnittheft nichts anderes als das, was er normalerweise zum Rechnen benutzt. Hanno fügt gedankenlos ein paar Linien in die Familiengeschichte ein und dekonstruiert damit die ehrwürdige Vergangenheit der Familie und der Firma. Als Antwort auf die Frage seines Vaters Thomas sagt Hanno: „Ich glaubte... ich glaubte... es käme nichts mehr...“<sup>205</sup>, und deutet damit sowohl das Ende der Familie und der Firma als auch sein eigenes Schicksal an. Hanno ist nur amüsiert über die Aufzeichnungen über sich selbst in der Familiengeschichte. Weder sieht er sich selbst als jemanden, der seine Krankheit zu bewältigen hat, obwohl er in den Augen der anderen anfällig ist, noch stellt sich Hanno der Familiengeschichte im Bewusstsein seiner Verantwortung für die Familie und die Firma, obwohl er der einzige Erbe ist. Im Gegenteil, Hannos Krankheit ist eine

---

<sup>204</sup> Ebd. S. 523.

<sup>205</sup> Ebd. S. 523.

ständige Mahnung an sich selbst und an andere, dass er nicht in eine bürgerliche Welt gehört, die Gesundheit und Vitalität verlangt.

Bei Hanno wird eine weitere Dimension der Krankheit als Selbstfindung und -ausdruck des Subjekts ersichtlich. Die Krankheit von Hanno verwandelt sich von einem physiologischen Merkmal und einem Symbol für den Aufstieg und Verfall der Familie und Firma in einen Teil von Hannos Persönlichkeit. Kurz vor seinem Tod findet Hanno zu einem neuen Selbst, wobei er nicht mehr die Rolle als zu behandelnder Patient spielt, sondern die als ein Patient, der seine eigenen Entscheidungen trifft. Der Arzt Dr. Langhals gibt dementsprechend zu, dass seine medizinischen Fähigkeiten zu diesem Zeitpunkt begrenzt sind.

Kurzum, die Umkehrung der Arzt-Patienten-Beziehung und die der Dichotomie zwischen Krankheit und Gesundheit lässt sich am deutlichsten an der Figur Hanno belegen. Dies nenne ich die „Wiedergeburt der Kranken“, was die Möglichkeit eines neuen Menschentums andeutet. Der Tod des kleinen Melancholikers weist aber nicht auf ein Ende, sondern auf einen Beginn hin, wo man versucht, über die binäre Wertopposition hinauszugehen. Darauf gehe ich nachfolgend ein, wobei zwei weitere Beschreibungen über den Tod in *Buddenbrook* zum Vergleich betrachtet werden.

#### **6.1.3.6 Melancholie: Zwischen Leben und Tod**

Auf den ersten Blick lässt sich die Figur Hanno mit dem Melancholiker-Bild in der Aristoteles zugeschriebene Schrift *Problem XXX* nach der Interpretation bei Klíbanký et al. in Einklang bringen, dass große Leistung von großem Leiden begleitet wird, worüber bereits in Unterkapitel 3.1 diskutiert wurde. Dies findet, wie bereits in 3.3 erwähnt, auch Rezeption bei Schopenhauer und Nietzsche, nur auf unterschiedliche Weise. Allerdings steht die Leistung bei Hanno, also seine Begabung für Musik, in keinem Verhältnis zum Leiden. Diese macht ihn nur immer schwächer. Es ist nicht verwunderlich, dass die melancholische Gestalt Hanno deswegen von den Vorstellungen bei Schopenhauer und Nietzsche abweicht.

Gekennzeichnet wird die vierte und letzte Generation der Buddenbrooks zum einen durch die schwindende Vitalität sowie die mangelnde Tat- und Willenskraft, zum anderen durch das Talent zum Klavierspiel und die Faszination für Theater, Gedichte,

Mythen usw. Aber diese ästhetischen Aktivitäten bringen Hanno weder die momentane Ruhe noch den vorübergehenden Triumph gegen den Willen, die laut Schopenhauer zu erwarten sein sollten. Im Gegenteil stellt sich Hannos fast krankhafte Leidenschaft für das Klavierspiel wie seine Besessenheit von den süßen, aber giftigen Pillen aus Arsenik, als eine gefährliche Versuchung dar. Als Hanno auf dem Klavier improvisiert, z. B. kurz vor seiner Typhuserkrankung, ist er in eine Art Ekstase gefallen. Dr. Langhals kann sich weigern, Hanno mehr von diesen Pillen zu verschreiben. Aber am Klavier bleibt Hanno, obwohl ihm klar ist, dass das alles noch schlimmer macht, was wiederum mit Nietzsches Auffassung von Melancholie im Widerspruch steht.

Als künstlerische Schöpfung ermöglicht das Klavierspiel Hanno keine Steigerung in seinem Leben. Im Gegenteil ist es für ihn immer schwerer gewesen, die Welt vorbildlicher Nützlichkeit und produktionsbezogener Tatkraft ins Auge zu fassen, jedes Mal, nachdem er die Schwermut mithilfe von Musik inszeniert hat. Schließlich erkrankt Hanno in den Augen von Dr. Langhals bewusst an Typhus. Denn sonst wäre die Krankheit zu heilen, wenn sie von einer Infektion verursacht würde. Dies wäre für Nietzsche heroisch und aristokratisch und damit ein wichtiger Weg, sich absichtlich in den Schmerz zu vertiefen, um sich von der Masse abzusondern. Demgegenüber hat Hanno durch den Typhus keine Höherentwicklung erreicht und damit auch keine Ehrung fürs Leiden erhalten. Stattdessen hat er im Untergang der Familie Buddenbrook mit seinem frühzeitigen Tod einen Schlussstrich gezogen. In diesem Zusammenhang ist Hanno ein Gegenbeispiel bei Nietzsche, dessen Motto „*increscunt animi, virescit volnere virtus*“<sup>206</sup> lautet, da er daran glaubt, dass aus Verwundung Stärke erblüht:

Gerade an dieser wunden und schwach gewordenen Stelle wird dem gesamten Wesen etwas Neues gleichsam inoculirt; seine Kraft im Ganzen muss aber stark genug sein, um dieses Neue in sein Blut aufzunehmen und sich zu assimiliren. Die abartenden Naturen sind überall da von höchster Bedeutung, wo ein Fortschritt erfolgen soll. Jedem Fortschritt im Grossen muss eine theilweise Schwächung vorhergehen. Die stärksten Naturen halten den Typus fest, die schwächeren helfen ihn fortbilden. – Etwas Aehnliches ergibt sich für den einzelnen Menschen; selten ist eine Entartung, eine Verstümmelung, selbst ein

---

<sup>206</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 6, Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist/ Ecce homo, Dionysos-Dithyramben/Nietzsche contra Wagner*. München 1988. S. 57.

Laster und überhaupt eine körperliche oder sittliche Einbusse ohne einen Vortheil auf einer anderen Seite.<sup>207</sup>

Nachfolgend steht ein Auszug von Hannos Gespräch mit seinem besten Freund Kai, kurz bevor er an Typhus erkrankt. Dabei versucht Hanno nicht, vor Kai seine Verzweiflung zu verbergen:

„Ich kann das nicht. Ich werde so müde davon. Ich möchte schlafen und nichts mehr wissen. Ich möchte sterben, Kai!... Nein, es ist nichts mit mir. Ich kann nichts wollen. Ich will nicht einmal berühmt werden. Ich habe Angst davor, genau als wäre ein Unrecht dabei! Es kann nichts aus mir werden, sei sicher.“<sup>208</sup>

Hanno vertieft sich als Patient bewusst ins Leid und in den Tod. Das begründet er aber mit der bleiernen Müdigkeit und dem mangelnden Willen, was ohne Zweifel der Vorstellung Nietzsches in Bezug auf Krankheit und Gewinn entgegensteht. Allerdings sollte Hanno mehr als nur ein Gegenbeispiel angesehen werden. Von diesem Krankheits- und Todesfall ist meines Erachtens eine Ergänzung dazu abzulesen.

Rudolf Käser hat in seiner Abhandlung über den medizinischen Diskurs bei Nietzsche die These aufgestellt, dass Nietzsches Versuch, das bürgerlich-realistische Begriffspaar von Gesundheit und Krankheit zu dekonstruieren und sich der krankheitsdefinierenden Schulmedizin zu entziehen, zum Auftritt eines neuen Stigmas führen kann, das diejenige betrifft, die nicht in der Lage sind, aus ihrer Krankheit auf ihre eigene schöpferische Weise Gewinn zu schlagen.<sup>209</sup> Hanno scheint diesem neuen Stigma zum Opfer gefallen zu sein. Aber dadurch, dass Hanno sein Leiden und seine Schwäche im Dialog mit seinem Freund Kai im vorletzten Kapitel offenbart, wird die Seite eines Melancholikers in den Vordergrund gerückt, der im Alltag vergebens gegen die Beschwerden kämpft und dem langsam die Courage dazu abhandenkommt. Es kann gesagt werden, dass Hanno die Aufgabe, die Tüchtigkeits- und Gesundheitsideologie zu dekonstruieren, besser erledigt als Nietzsche, indem er vor allem über das Leiden des Lebens erzählt. Das Leiden im Alltag anerkennen zu dürfen,

---

<sup>207</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 2, Menschliches, Allzumenschliches I und II*. München 1988. S. 187-188.

<sup>208</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 743.

<sup>209</sup> Vgl. Käser, Rudolf: *Arzt, Tod und Text: Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*. München 1998. S. 207.



wobei man von der Sisyphusarbeit gegen den Willen müde ist, bildet nach meiner Meinung den ersten Schritt zu dessen Sublimierung im Sinne von Nietzsche.

Auf der einen Seite zeigt sich Hanno als ein Genie, das nicht nur künstlerisch begabt ist, sondern auch einsichtig ist, weshalb er die Schauspielerei seines Vaters leicht durchschaut. Auf der anderen Seite stellt Hanno sich als gewöhnlicher Mensch, der von der Krankheit und der Erwartung der anderen entkräftet ist. Hinzu kommt, dass von Anfang an sowohl sein Vater mit dem Ertüchtigungsprogramm als auch die Mediziner dabei versagen, Hanno zu helfen. Daher gilt Hanno, der sich im Grund als der einzige Alleinkämpfer herausstellt, nur scheinbar als der schwächste Hauptvertreter des Kaufmannsgeschlechts. An Hanno wird ersichtlich, dass sich die Genialität und die Universalität der Melancholie nicht gegenseitig ausschließen, sondern ergänzen. Es ist zugleich mutig und menschlich, den anderen die eigene Schwäche an sich selbst zu zugestehen, was oft angesichts der heißen Sehnsucht nach der Stärke, wie z. B. bei Nietzsche, übersehen wird. Das nenne ich die Wiedergeburt der Kranken. Was das Verhältnis zwischen Leben und Tod betrifft, spielt Hanno eine ähnliche Rolle.

Nach der Vermutung von Dr. Langhals kann es sein, dass der Typhus für Hanno eine Form der Auflösung und damit nicht zu heilen ist. Die darauffolgende innerliche Annäherung von Hanno scheint das auch zu belegen. Aber bei genauerer Betrachtung der Szene, in der sich Hanno und Kai miteinander unterhalten, bevor sich Hanno am Typhus erkrankt, halte ich Hannos letzte Entscheidung für eine vorgestellte Isolation von der Welt als Vorstellung, in der der Junge tief schlafen kann. Als Hanno seine Verzweiflung äußert, spricht er zuerst vom Schlafen und dann vom Sterben als zweite Möglichkeit. Gegen Ende des Romans erzählt Thomas Mann ausführlich von einem Tag Hannos, der an einem kalten Wintermorgen beginnt, an dem Hanno es mehrmals verzögert, aufzustehen und im warmen Bett verweilt. Draußen ist eine beißend kalte Welt. Letztlich verfällt Hanno in eine Lethargie mit dem angeblichen Typhus und wacht nicht mehr auf.

Hanno hat keine Angst vor dem Tod gezeigt, dieser bietet stattdessen aus seiner Sicht eine Möglichkeit, für immer zu schlafen und damit von der bürgerlichen Welt abgeschnitten zu sein. Bei Hanno, einem Melancholiker mit einer genialen Seite und

auch einer gewöhnlichen Seite, lässt sich sein Ekel vor dem Lebensbewusstsein erkennen. Seit der Geburt des kleinen Erben fängt eine rückwärts laufende Uhr zu ticken an. Was für gewöhnliche Menschen das unheimliche Sterbebett ist, wirkt für Hanno wie eine warme mütterliche Matrix, in die er zurückkehren will. Aber das Ergebnis der Regression in den Mutterleib bleibt offen. Der Tod Hannos lässt die Grenze zwischen Leben und Tod verschwimmen. Im Vergleich mit Hanno zeigen Hannos Vater und Großmutter konkrete Reaktionen auf den sich nähernden Tod, der kontingent und zugleich aber unausweichlich ist.

Den nahenden Tod wird Senator Buddenbrook dadurch gewahr, dass er immer länger schlafen muss und sich somit von der energischen Person verabschiedet, die er früher gewesen ist. Heideggers These, dass der Tod unvertretbar ist,<sup>210</sup> erscheint mir an dieser Stelle gedanklich anregend dafür zu sein, was den Schlaf angeht, der dem Tod besonders ähnlich ist. Bei beiden geht es um einen Zustand der Ruhe. Nur der des Ersteren ist befristet. Während sich sein Sohn die Ruhe im Schlafen erseht und sich schließlich für die im Tod entscheidet, empfindet Thomas hingegen Angst und Unbehagen, als er vom Schlafen erschrocken aufwacht. Denn je tiefer er schläft, desto näher wäre er dem Tod. Seit er angefangen hat, über den Tod nachzudenken, ist sein einst geordnetes Leben ins Chaos gestürzt. Er muss so schnell wie möglich eine klare Antwort haben, um die Ordnung seines Alltages wieder herzustellen.

Die Verwirrung von Thomas liegt die soziale Disziplinierung, die er seit Kindheit erhält, zugrunde, deren beruhigende Wirkung beim Thema Tod verfliegt. Weder die Verbindung der Religion mit dem Geschäftssinn noch der Glaube an die Unsterblichkeit durch Nachfahren hat Thomas geholfen, sich über die Angst vor dem Tod hinwegzusetzen. Obwohl er sich an die Philosophie Schopenhauers wendet, die offensichtlich keinen Platz in der kaufmännischen Kultur hat und zur metaphysischen Ebene gehört, bleibt er der Hauptvertreter der Familie Buddenbrook, der nach der bürgerlichen Effektivität strebt.

---

<sup>210</sup> Vgl. Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1967. S. 252-255.

Einerseits wird zweimal im Roman erwähnt, dass er herausfinden will, was es mit dem Tod auf sich hat, „ehe es zu spät ist“<sup>211</sup>. Schon die Motivation Thomas' in Bezug auf das Thema Tod steht im Widerspruch zu dessen Wesen. Daher ist seine Beschäftigung damit zum Scheitern verurteilt, denn der Tod ist nicht berechenbar. Andererseits kann Thomas die Individualität, die der Tod mit sich bringt, nicht ertragen und hat große Angst davor. Die Gedanken über den Tod lassen Thomas sich von allen ihm zugeteilten Rollen in der bürgerlichen Gesellschaft befreien. Er befindet sich somit einer Zwischenlage, wo er niemand ist, aber deswegen auch jeder sein kann. Allerdings fällt es ihm schwer, sich mit dieser absoluten Individualität zurechtzufinden. Aus diesem Grund dauert seine Abwendung von der bürgerlichen Welt auch nur eine kurze Zeit, die eigentlich dazu führt, dass Thomas sich noch stärker mit den bürgerlichen Normen identifiziert und in sich einen Kranken sieht, der das Meer gegenüber dem Gebirge bevorzugt, weil ihm die Lebenskraft zum Hochklettern fehlt.

Ein weiterer Todesfall, bei dem sich die Frage der Individualität hinsichtlich des Todes stellt, findet sich in der Mutter von Thomas, Elisabeth Buddenbrook. Die alte Dame glaubt, dass sie sich in einem religiösen Kollektiv befindet, das ihr einen sanften Tod gönnen soll. Allerdings ist sie einen qualvollen und furchtbaren Tod gestorben, der wegen der detaillierten Beschreibungen auf 14 Seiten<sup>212</sup> wie in Zeitlupe dargestellt wird.

Zuerst weigert sich die alte Dame zu schlafen, da sie alle Kräfte dafür einsetzen muss, gegen den Tod zu kämpfen. Trotz aller Bemühungen kann die Konsulin die Tatsache nicht ändern, dass die Bereitschaft zum Tod nicht zu erringen und der Tod selbst eben nicht aufzuhalten ist. Inzwischen sieht sie die Familienangehörigen um sie herum sogar voller Neid an, weil sie noch das Leben genießen. Am Ende ergibt sich die alte Dame dem Leiden und bittet demütig bei den Ärzten um „etwas zu schlafen“<sup>213</sup>. Was den Tod angeht, kann niemand helfen. Die daraus entstehende Individualität betrifft allerdings nicht nur die Buddenbrooks.

---

<sup>211</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 653, 654.

<sup>212</sup> Vgl. ebd. S. 555-568.

<sup>213</sup> Ebd. S. 567.

In Bezug auf die Dichotomie von der Geburt der Individualität und dem Schmerz des Alleinseins in der modernen Gesellschaft nennt Erich Fromm in *Escape from Freedom* das spontane Tätigsein als den einzigen Ausweg, dessen zwei Schlüsselkomponenten die Liebe und die Arbeit sind. Genauer gesagt geht es um die Liebe als die Vereinigung eines Individuums mit anderen auf der Basis der Erhaltung des individuellen Selbst und die Arbeit als Schöpfung, durch die der Mensch eins mit der Natur wird. Das Wichtigste dabei ist, sich wieder in ein passendes Netzwerk zu integrieren, ohne das Selbst zu verneinen, so Fromm.<sup>214</sup> Den Buddenbrooks ist es jedoch nicht gelungen, nach diesen zwei rettenden Strohhalmen zu greifen. Auf das Problem der Liebeswahl wird im nächsten Abschnitt näher eingegangen. Im Folgenden wird auf das Thema Misslingen der Arbeit als Lösung eingegangen.

Unter dem Einfluss der bürgerlichen Leistungsethik dient die Arbeit bei Thomas dazu, dem Alleinsein zu entfliehen, weswegen er aus Angst vor der Einsamkeit aufgehört hat, nach dem Tod zu fragen. Außerdem fühlt er sich als Hauptvertreter seiner Familie dazu verpflichtet zu arbeiten, um die Dehors der kaufmännischen Kultur zu wahren. Von Schöpfung ist dabei nicht zu reden, ganz zu schweigen vom Versuch, sich mit der Natur zu vereinigen. Gleichwohl es beim Klavierspiel Hannos zweifellos um eine kreative Aktivität geht, zielt er aber schließlich darauf ab, sich vorübergehend von der bürgerlichen Gesellschaft zu isolieren, statt eine neue Verbindung dazu herzustellen. Was die Großmutter von Hanno betrifft, wird sie wie alle anderen weiblichen Buddenbrooks von Anfang an von der Arbeit ausgeschlossen, die ihr infolgedessen keine Lösung bieten kann.

Aus den bisherigen Ausführungen lässt sich schließen, dass der eigentliche Kern der Melancholie hinsichtlich der Dichotomie von Krankheit und Gesundheit und der von Leben und Tod in *Buddenbrooks* die Frage der Individualität nach der Aufklärung ist. Dass die Medizin, die Religion und die Philosophie auf unterschiedliche Art und Weise bei verschiedenen Figuren versagen, und dass die meisten davon schließlich ein genau entgegengesetztes Ende nehmen, als sie sich wünschen, lassen den ironischen Blick des Autors erkennen. Dabei distanziert er sich von den vorhandenen möglichen

---

<sup>214</sup> Vgl. Fromm, Erich: *Escape from Freedom*. New York 1965. S. 287.

Lösungen für den Widerspruch zwischen der Endlichkeit des Lebens im Diesseits und der Unendlichkeit des Todes im Jenseits.

An der Figur des letzten Erben der Buddenbrooks wird allerdings deutlich, dass ein verbindungsloses Individuum wie Hanno bereits den Mut zum Leben verlieren wird, sodass der Tod ihm keine Furcht, sondern nur Auflösung bringen kann. Der Grund dafür, im Tod Hannos die Wiedergeburt der Kranken zusehen, besteht an dieser Stelle darin, dass er sich vom alten bürgerlichen Netzwerk entfernt und zugleich aber eine Leerstelle darin hinterlässt, statt alle Verbindungen zu leugnen. Zwar wird ein anderes Netzwerk uns nur dabei helfen, besser mit der Endlichkeit des Lebens umzugehen, ohne dies grundlegend zu ändern, doch damit ist das Zweitbeste in einer melancholischen Lage zu erwarten, was Theophrast laut Theunissen in der Antike vorgeschlagen hat, wie in 3.1 ausgeführt. Bemerkenswert bleibt hierbei noch, dass es keine abschließende Antwort auf die Frage gibt, was für ein Netzwerk der Einzelne braucht, um mit dem Tod umzugehen, da es sich um einen lebenslangen Prozess handelt, also „auf das mittlere Maß zu“<sup>215</sup>. Diese Individualitäts-Problematik und die Aufnahme der Verbindung als Lösung werden später in 6.2 noch einmal vorkommen, wo der Aspekt „Männlichkeit und Weiblichkeit“ behandelt wird.

Im Vergleich mit der Wiedergeburt des Kranken in *Buddenbrooks* wird in *Honglouloumeng* aus meiner Sichtweise vor allem die Geburt des Kranken gezeigt. Die Melancholie dabei, auf die im Weiteren fokussiert wird, unterscheidet sich auch deswegen von der in *Buddenbrooks*. Bevor über den Unterschied zwischen den beiden diskutiert wird, werden anschließend zuerst die Krankheits- und Todesfälle in *Honglouloumeng* analysiert.

#### **6.1.4 Die Krankheits- und Todesfälle in *Honglouloumeng***

##### **6.1.4.1 Nicht-Melancholie: Entweder krank oder gesund**

In Bezug auf das Arzt-Patient-Verhältnis spielen die Kranken in *Honglouloumeng* offenbar eine untergeordnete Rolle, da sie nicht nur der Krankheit, sondern auch dem Arzt ausgeliefert sind. Dies zeigt sich darin, dass Patientinnen selbst während der

---

<sup>215</sup> Theunissen, Michael: *Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlin 2013. S. 17.

Behandlung fast alle schweigen, während die männlichen Familienmitglieder und die Dienerinnen davon erzählen, wie es den Kranken geht. Die Ersteren prüfen meistens noch, ob die von den Ärzten angeordneten Rezepte gut durchdacht sind. Als ein Beispiel unter vielen lässt sich wiederum der Krankheitsfall Qin Keqing anführen:

贾蓉于是同先生到外间房里床上坐下，一个婆子端了茶来。贾蓉道：“先生请茶。”于是陪先生吃了茶，遂问道：“先生看这脉息，还治得治不得？”先生道：“[...]。”旁边一个贴身伏侍的婆子道：“何尝不是这样呢。真正先生说的如神，倒不用我们告诉了。[...]。”<sup>216</sup>

Jia Rong begleitete den Arzt Zhang nach draußen. Die beiden setzten sich hin. Jia Rong lud den Arzt ein, eine Tasse Tee zu trinken, nachdem eine alte Dienerin Tee gebracht hatte. Dann fragte Jia Rong: „Herr Zhang, Sie haben den Puls meiner Frau gemessen. Denken Sie, dass sie geheilt werden kann?“ Er antwortete: „[...].“ „Sie müssen das zweite Gesicht gehabt haben, Herr Zhang“, sagte eine der Leibdienerinnen von Keqing, die in der Nähe stand, „was Sie gesagt haben, entspricht genau ihrer Situation; wir brauchen es Ihnen nicht zu berichten. [...].“

Keqing wird von diesem Gespräch mit dem Arzt völlig ausgeschlossen. Ihr wird kaum Raum gegeben, sich auszudrücken. Überall sieht man nur die Schilderungen ihrer Krankheit von anderen, z. B. ihrem Mann Jia Rong oder ihrer Dienerin, während Keqing selbst schweigt. Das ist auf der einen Seite auf die seit der Song-Zeit geltenden medizinischen sittlichen Normen zurückzuführen, die von konfuzianischer Ethik geleitet waren, wobei direkte Kontakte zwischen einem Arzt und einer Patientin streng verboten wurden, sodass sich die Kranke während der Behandlung hinter einem Vorhang aufhalten musste und der Arzt nur ihr Handgelenk zum Pulsfühlen anfassen durfte.<sup>217</sup> Daher fehlt an dieser Stelle eine Perspektive der Patientin, aus der sie z. B. den Arzt bzw. die Umgebung betrachtet. Auf der anderen Seite besteht von vornherein in *Honglouloumeng* ein Zusammenhang zwischen Krankheit und moralischem Fehlverhalten, der auch männliche Figuren betrifft. Bei der vorherigen Analyse zum Arzt Zhang mit seinem konfuzianischen Hintergrund wurde schon darauf hingewiesen, dass seine Diagnose auf ihren Verstoß gegen die gesellschaftlichen Normen anspielt. Die Krankheit Keqings wird als Strafe für ihr Fehlverhalten, also das

<sup>216</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 172-173.

<sup>217</sup> Vgl. Ma, Boying 马伯英: *Zhongguo yixue wenhu shi*. 中国医学文化史. Shanghai 2010. S. 352.

inpestöse Verhältnis zwischen ihr und ihrem Schwiegervater,<sup>218</sup> angesehen. Die hier beschriebene Vorstellung von Krankheit als Strafe bleibt nicht vereinzelt. Dazu gehören auch die Figuren Xifeng, Qin Zhong 秦钟, Jia Rui 贾瑞 usw. Oft erscheint der Auftritt der Krankheiten unbegreiflich und sie bleiben schließlich unheilbar. In diesen Fällen sind es vor allem die passiven Patienten zu sehen, die der Strafe nicht entgehen können.

Zudem tauchen mit der moralischen Zuschreibung der Krankheit die eigentlichen Heilkundigen auf, die zwar keine fachliche Ausbildung zum Mediziner gemacht haben, aber wegen deren dominierender Rolle nach der ethischen Regelung die letztgültige Ursache der Krankheiten festlegen. Frau Wang 王夫人 z. B. begründet die Verweisung Qingwens aus dem Garten Daguan Yuan 大观园 damit, dass Qingwen sich mit der Tuberkulose infiziert hat und aus diesem Grund nicht mehr bei Baoyu bleiben darf. Das Gleiche ist Erjie widerfahren, deren Leiche nach dem Selbstmord nur auf unwürdige Weise beerdigt wird und nicht in den Ahnentempel der Familie Jia gebracht werden darf, weil Xifeng das Gerücht in den Umlauf bringt, dass Erjie an Tuberkulose gestorben sei und somit als unheilbringend gelte. Der schlechte Arzt, Hu, der beide behandelt hat, spielt daher keine entscheidende Rolle für deren tragisches Schicksal. Ebenso kann der gute Arzt Wang mit all seinen Fähigkeiten nicht alle Krankheiten der Jias heilen.

Darüber hinaus dient die Krankheit als tragischer Faktor, mit dem die Lage mancher Charaktere bedauernswert gemacht wird. Als Beispiel hier kann der Ehemann von Xiangyun 湘云 hier genannt werden, der kurz nach der Heirat plötzlich krank geworden und bald darauf gestorben ist, was das Leben von Xiangyun sich wieder verdunkeln lässt, das sich gerade ein wenig verbessert hatte. Ferner wird üblicherweise das Wohlbefinden mit der Natur verbunden, wobei die Einzelnen ins Kollektiv eingeordnet werden, und zwar in diesem Fall in das Universum und den damit verbundenen Kreislauf. Dementsprechend kommt es in der Handlung manchmal vor, dass die Figuren zum Jahreszeitwechsel kränklich werden.

---

<sup>218</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹, Zhiyan zhai 脂砚斋 (Kommentator), Deng Suifu 邓遂夫 (Korrektor): *Zhiyan zhai chongping shitou ji jiaxu jiaoben* 脂砚斋重评石头记甲戌校本. Beijing 2001. S. 223.

Kurz gesagt: Es gibt in den obigen Zusammenhängen des Arzt-Patient-Verhältnisses in *Honglouloumeng* kaum noch schwierige Grenzfälle wie in *Buddenbrooks*, in dem sich einige Charaktere zwischen krank und gesund befindet und damit das binäre Bewertungsschema infrage stellen. Bei Cao Xueqin zeigen sich die meisten Figuren als entweder krank oder gesund. Die Patienten empfinden häufig aufrichtige Reue für ihre Verfehlung, was den Kausalzusammenhang zwischen Krankheit und Fehlverhalten wiederum verstärkt. Um ein Beispiel dafür anzuführen:

宝玉忙携手垂泪道：“有什么话留下两句。”秦钟道：“并无别话。以前你我见识自为高过世人，我今日才知自误了。以后还该立志功名，以荣耀显达为是。”说毕，便长叹一声，萧然长逝了。<sup>219</sup>

Baoyu hielt die Hände von Qin Zhong und sagte mit Tränen in den Augen: „Sag ruhig, was du willst.“ Qin Zhong erwiderte: „Ich habe bereits alles gesagt. Früher dachten wir beide, dass wir mehr wissen als die anderen auf der Welt, aber heute weiß ich, dass ich mich geirrt habe. In Zukunft sollten wir doch nach Ruhm und Ehre streben.“ Danach stieß er einen langen Seufzer aus und starb.

Qin Zhong hatte eine intime Beziehung mit einer buddhistischen Nonne, was klar von den damaligen gesellschaftlichen und moralischen Normen abweicht. Nach mehreren Stelldichein wurde Qin Zhong immer kränker geworden. Auf dem Sterbebett ermahnt er Baoyu zum Studieren der konfuzianischen Schriften für die Beamtenprüfungen und zum Verfolgen einer Karriere. Der Kern des Fehlers von Qin Zhong besteht darin, dass es ihm nicht gelungen ist, zwischen der Begierde des Einzelnen und der Verantwortung fürs Kollektiv, wie z. B. die Familie sowie die Gesellschaft, zu gewichten. Kommt man aus dem Gleichgewicht, verstößt man meist zugleich gegen die geltenden ethischen Normen. Die Krankheit der Einzelnen lässt daraufhin für die Zukunft der entsprechenden Gemeinschaft nichts Gutes erahnen. Dies ist auch mit dem allerersten Krankheits- und Todesfall Qin Keqing belegbar, die im 13. Kapitel nach ihrem Tod im Traum bei Xifeng auftaucht und ihr, der Schatzmeisterin, einen Hinweis auf den drohenden Verfall des Geschlechts und die möglichen Lösungen gibt, um die Situation „树倒猢猻散“, bei der sich die Wege der Affen trennen, nachdem der Baum umgestürzt ist, zu vermeiden. Allerdings wird Xifeng selbst eben von Krankheit und Tod heimgesucht und vermag nichts gegen den finanziellen Niedergang zu

<sup>219</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 215.



unternehmen. Kurzum: viele außergewöhnliche Erkrankungen in *Honglouloumeng* lassen sich als Folge der vorigen Verstöße gegen die geltenden Normen erachten.

#### **6.1.4.2 Krankheit: Zwischen Individuum und Kollektiv**

Im Kontrast zu *Honglouloumeng* ist der Kausalzusammenhang zwischen Krankheit und Fehlverhalten bei den Buddenbrooks viel weniger deutlich. Immer mehr leidende Individuen treten in den Vordergrund, sei es ein Patient oder Arzt, während die Auflösung eines gesellschaftlichen und kulturellen Gesamtorganismus in den Hintergrund gerät. Im Gegensatz dazu steht der Verfall des Ganzen, der sich durch die Leiden der einzelnen Figuren realisiert, bei Cao weiter vorne im Blickfeld. Mit anderen Worten geht es beim Verfall der Buddenbrooks darum, auf die ungesunde Stelle zu fokussieren, sodass das Bild der ganzen Familie unscharf wird, aber man zugleich einen leidenden Menschen erkennt, der sonst nur eine Rolle als Teil der Gemeinschaft spielt. Aber im Untergang der Jias ist es gerade umgekehrt. Die vielen Erkrankten werden in immer weitere Entfernung gerückt, bis ihr Umriss kaum mehr wahrzunehmen ist und die Gemeinschaft in voller Größe in unser Blickfeld gerät. Allerdings stellt sich die Figur Lin Daiyu als die einzige Ausnahme dar, die hingegen mithilfe ihrer angegriffenen Gesundheit als Individuum herausragt, während es mit der Familie immer weiter bergab geht.

#### **6.1.4.3 Daiyu als Ausnahme: Zwischen krank und gesund**

Daiyu ist von Anfang an durch ihre schwache Konstitution gekennzeichnet. In 6.1.2 wurde schon zitiert, dass Daiyu von sich erzählt, dass sie bereits mit drei Jahren regelmäßig Medikamente zu sich zu nehmen begann. Ihre Krankheiten haben aber mehrere Bedeutungen. Erstens hat Daiyus angegriffene Gesundheit eine ästhetische Bedeutung, die sie zu einer kranken Schönheit macht und damit der traditionellen Auffassung von Schönheit aus der chinesischen kulturgeschichtlichen Perspektive entspricht. In *Zhuangzi* findet eine der bekanntesten Schönheiten Erwähnung, nämlich Xishi 西施, die aufgrund ihrer Herzschmerzen die Stirn runzelt und die Hand stets an die Brust drückt, weswegen sie als außergewöhnlich schön angesehen wird.<sup>220</sup> In der

---

<sup>220</sup> Vgl. Zhuangzi 庄子, Watson, Burton (Übers.): *The complete works of Zhuangzi*. New York 2013. S. 113.

Tang-Dynastie (618-907) beginnt laut Tan Guanghui 谭光辉 die Ästhetisierung der Krankheit in der Literatur.<sup>221</sup> In *Honglouloumeng* finden sich auch mehrere Textstellen, die diesem Schönheitsverständnis entsprechen:

宝玉道：“大约骚人咏士，以此花之色红晕若施脂，轻弱似扶病，大近乎闺阁风度，所以以女儿命名。[...]。”<sup>222</sup>

Baoyu sagte: „Es ist es viel wahrscheinlicher, dass Literaten dieser Blume den Namen ‚Mädchen‘ gegeben haben, wegen der rougeähnlichen Farbe und der zarten, hängenden Haltung dieser Blumen, als wäre sie krank. [...]“

Von den Blüten einer Art Pflanze (*Malus micromalus*) ist hierbei die Rede, die speziell in *Honglouloumeng* „nüer tang 女儿棠“, also „Mädchen-Blume“, genannt wird. Viele sind neugierig, woher dieser Name kommt. Dann äußert Baoyu seine Vermutung, dass diese rosa Blume wohl deswegen diesen Namen erhält, weil sie zart, schwach und kränklich aussieht. Diese Erklärung findet bei den anderen auch eine positive Resonanz, womit gezeigt wird, dass die Assoziation von Krankheitsanzeichen mit Frauen und dem Schönen damals ganz üblich ist. Deswegen ist es normal, dass die Schwäche von Daiyu bei allen, darunter zweifellos Baoyu, nicht Abneigung, sondern Zuneigung hervorruft. Hinzu kommt, dass die Symptome, die Daiyu oft hat, wie Trägheit, Appetitlosigkeit und Hustenanfälle meist nach kurzer Zeit nachlassen. Hierbei wird Daiyus Krankheit als Dekoration verstanden, die nur vorübergehend stört, aber ihr einen dauerhaft kränklichen Zustand verschafft. Wie in *Illness as metaphor* bezeichnet Susan Sontag die Krankheit als „a kind of interior décor of the body“<sup>223</sup>, die einen Kontrast zu Kleidung als „the outer garment of the body“<sup>224</sup> bildet. In diesem Zusammenhang werden beide, darunter sowohl die Krankheit als auch deren Trägerin Daiyu, als ästhetische Objekte aufgefasst.

Des Weiteren kommt es oft vor, dass ihre Krankheiten mit einer übermäßigen Wehmut zusammenhängen und damit eine psychische Bedeutung tragen, die im Gegensatz zu den rein physischen Symptomen schwer zu heilen sind. Je mehr sie trauert, desto kränker wird sie. Je kränker sie wird, desto mehr ist sie in ihrer Trauer gefangen. Beide

<sup>221</sup> Vgl. Tan, Guanghui 谭光辉: *Zhengzhuang de zhengzhuang* 症状的症状. Beijing 2007. S. 20.

<sup>222</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 230.

<sup>223</sup> Sontag, Susan: *Illness as metaphor*. New York 1978. S. 28.

<sup>224</sup> Ebd. S. 28.

Aspekte lassen sich schwer voneinander unterscheiden. Dies kann als die melancholische Veranlagung gesehen werden, die charakterbildend ist und dadurch Daiyu von den anderen im Hause Jia unterscheidet. Der Traurigkeit bzw. der Krankheit liegt ihre Rolle als Außenseiterin zugrunde. Als Vollwaise bleibt Daiyu lediglich auf Wunsch ihrer Großmutter mütterlicherseits langfristig im Haushalt Jia als Gast. In Bezug auf die patriarchalische Familienkultur im alten China befindet sich Daiyu in einer prekären Lage, da sie einen anderen Nachnamen trägt und somit oft auf unterschiedliche Art und Weise von der Umgebung an ihre Identität als „*wairen* 外人“, als Fremde bzw. Außenstehende, erinnert wird. Aus diesem kompletten Alleinsein entwickelt sich bei Daiyu eine ausgeprägte Sensibilität, unter der sie leidet und die sie aber auch zu einer melancholischen Dichterin werden lässt. Denn als eine kranke Außenseiterin sieht Daiyu die Außenwelt oft aus einer anderen Perspektive, durch die sie bereits im jungen Alter die Vergänglichkeit und die Vergeblichkeit der möglichen Kämpfe dagegen eingesehen hat. Diesem innerlichen Schmerzen verleiht Daiyu durch ihre Dichtung dem Ausdruck, was zur kreativen Seite der Melancholie gehört. Hierbei zeigt sich Daiyu nicht mehr als eine kranke Schönheit, sondern als lyrisch begabte Melancholikerin, deren Krankheit das Außenseitertum bedeutet, das sie immer wieder zum Schaffen inspiriert. In dieser Hinsicht ähnelt die Figur Daiyu dem kleinen Hanno sehr. Beide Melancholiker sind durch die großen Leiden und die künstlerische Schöpfung gekennzeichnet.

Es besteht noch eine andere Seite der Melancholie bei Daiyu, aufgrund derer sie darauf verzichtet, ihre Gefühle mithilfe eines poetischen Codes zu verschlüsseln, sondern sie direkt durch ihren Körper zu äußern. Dies zeigt aus meiner Sichtweise gerade die Universalität der Melancholie bei Daiyu, und ihr Leiden dabei ist bei allen angekommen. Es handelt sich um die sogenannte „*xinbing* 心病“, also eine „Herzkrankheit“, mit der Daiyu zugleich krank und gesund erscheint.

Das Herz im Wort „*xinbing* 心病“ bezieht sich auf die seelische Beeinträchtigung wegen einer unglücklichen Liebesbeziehung, die aufgrund der damaligen herrschenden Konventionen verpönt war; besonders für ein Mädchen wie Daiyu, die aus einer großen Adelsfamilie stammt. Die endgültige Krankheitsursache wird von Großmutter Jia festgelegt:

贾母心里只是纳闷，因说：“孩子们从小儿在一处儿顽，好些是有的。如今大了懂的人事，就该要分别些，才是做女孩儿的本分，我才心里疼他。若是他心里有别的想头，成了什么人了呢！我可是白疼了他了。你们说了，我倒有些不放心。” [...]贾母道：“我方才看他却还不至糊涂，这个理我就不明白了。咱们这种人家，别的事自然没有的，这心病也是断断有不得的。林丫头若不是这个病呢，我凭着花多少钱都使得。若是这个病，不但治不好，我也没心肠了。”<sup>225</sup>

Großmutter Jia war sehr verwirrt und sagte: „Ich kann verstehen, dass die beiden sich nahestehen, da sie zusammen aufgewachsen sind. Aber jetzt, da sie älter und erwachsen sind, ist die Zeit gekommen, dass sie einen gewissen Abstand zueinander halten müssen. Sie muss sich richtig benehmen, dann kann ich sie erst liebhaben. Es ist falsch, wenn sie sich über solche Dinge hinwegsetzt. Dann wäre meine ganze Liebe umsonst gewesen! Was du mir gesagt hast, beunruhigt mich.“ [...] Großmutter Jia sagte: „Und doch scheint sie, als ich sie gerade sah, noch vernünftig gewesen zu sein. Ich kann es nicht verstehen. Wir sind eine anständige Familie und führt ein sorgenfreies Leben. Die Herzkrankheit dulden wir nicht. Wenn sie andere Krankheiten hätte, wäre es für mich nicht so schlimm. Wir sind bereit, viel auszugeben, bis sie wieder gesund wird. Aber wenn sie an einer Herzkrankheit leidet, ist sie nicht mehr zu heilen und kann auch kein Mitgefühl mehr von mir erwarten.“

Großmutter Jia ist klar, dass ihre kranke Enkelin in diesem Moment weder durch teure Arzneimittel noch durch sorgsame Pflege zu heilen ist, da es sich um eine „Herzkrankheit“ handelt, was die alte Dame sehr enttäuscht. Denn es scheint zwar, dass sie oft dazu tendiert, ihre Enkelkinder zu verwöhnen, in der Tat setzen aber ihre Liebe und Zuwendung voraus, dass sich die Mädchen und Jungen strikt an die geltenden Normen halten. Auch bei Baoyu wird keine Ausnahme gemacht, was sie in Kapitel 56 verdeutlicht:

贾母也笑道：“[...]可知你我这样人家的孩子们，凭他们有什么刁钻古怪的毛病儿，见了外人，必是要还出正经礼数来的。若他不还正经礼数，也断不容他刁钻去了。就是大人溺爱的，是他一则生的得人意，二则见人礼数竟比大人行出来的不错，使人见了可爱可怜，背地里所以才纵他一点子。若一味他只管没里没外，不与大人争光，凭他生的怎样，也是该打死的。”<sup>226</sup>

Großmutter Jia sagte lächelnd: „[...]Kinder, die aus Familien wie unseren stammen, werden sich in Anwesenheit von Fremden immer höflich und wohlerzogen verhalten, egal, wie stur sie auch sein mögen. Andernfalls würde

---

<sup>225</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1333.

<sup>226</sup> Ebd. S. 773.

ihre Sturheit nicht toleriert werden. Der Grund, warum sie von den Erwachsenen verwöhnt werden, ist zwar zum Teil ihr gutes Aussehen, aber vor allem ihr gutes Benehmen, das besser ist als das vieler Erwachsenen und das es so angenehm macht, mit ihnen zusammen zu sein. Man kann gar nicht anders, als sie zu mögen. Daher tragen wir sie zuhause auf den Händen. Wenn sie aber zu Fremden auch frech wären und die Erwachsenen nicht stolz machen würden, würden sie nichts anderes verdienen als eine Tracht Prügel.“

Als einziges Kind der Tochter von Großmutter Jia wird Daiyu von der alten Dame auf das Sorgfältigste behütet. Daiyu darf beispielsweise die meiste Zeit mit Lesen und Dichten verbringen, statt sich wie die anderen Mädchen nur auf die Näharbeit zu konzentrieren, was eigentlich ungewöhnlich ist. Zwar wird dieses Privileg damit begründet, dass Daiyu mehr Ruhe haben sollte, um sich zu schonen. Jedoch ermüden Lesen und Dichten einen eigentlich noch mehr als die Näharbeit. Aber was das Wichtigste, darunter z. B. die Ehe, betrifft, liegt die Entscheidung zu jener Zeit fraglos bei den Familienoberhäuptern. Als Mädchen darf Daiyu auf keinen Fall Zuneigung für jemanden hegen und sie schon gar nicht zeigen. Die Reaktion von Daiyu auf die Eheschließung zwischen Baoyu und Baochai, dass sie beschließt, sich durch die Verweigerung der Nahrungsaufnahme das Leben zu nehmen, wird aus diesem Grund von Großmutter Jia als kränklich bezeichnet und ist im Kern ein Normbruch, der endlich seinen Tribut fordert: Daiyu scheint wegen ihrer Verfehlungen von der Familie isoliert zu werden. Dabei kümmern sich die anderen nicht um ihre Gesundheit, sondern darum, dass sie der heimlich geplanten Hochzeit Baoyus im Weg stehen könnte. Jedoch präsentiert sich Daiyu nicht als eine schweigende Patientin wie die anderen:

只见黛玉微微睁眼，看见贾母在他旁边，便喘吁吁的说道：“老太太，你白疼了我了！”贾母一闻此言，十分难受，便道：“好孩子，你养着罢，不怕的。”黛玉微微一笑，把眼又闭上了。<sup>227</sup>

Daiyu öffnete schwach die Augen, sah Großmutter Jia an ihrem Bett stehen und sagte schnaufend zu ihr: „Großmutter! Deine Liebe zu mir war umsonst.“ Als Großmutter Jia dies hörte, war sie voller Traurigkeit und erwiderte: „So, mein Kind, du musst dich ausruhen. Es gibt nichts zu befürchten.“ Daiyu lächelte leicht und schloss wieder ihre Augen.

Damit wird vermittelt, dass Daiyu klar ist, was Großmutter Jia von ihr erwartet und was die Normen der Gesellschaft von ihr verlangen. Daiyu äußert ihr Schuldgefühl gegenüber ihrer Großmutter, bedauert auch ihre „Herzkrankheit“. Das verwirrt die alte

---

<sup>227</sup> Ebd. S. 1333.

Dame, weil sich ihre geliebte Enkelin doch nicht als eine von den sogenannten Schönheiten, also *jiaren* 佳人, aus den beliebten Theaterstücken ansieht, die heimlich einen Lebenspartner aussuchen und daher von Großmutter Jia in Kapitel 54 sarkastisch kritisiert werden.<sup>228</sup> Die tröstenden Worte vonseiten der Großmutter erleichtern Daiyu, die diese mit einem Lächeln erwidert. Dies wird oft in der Betrachtung dieser Figur übersehen. Stattdessen wird Daiyu im Hinblick auf ihre „Herzkrankheit“ bzw. ihren Tod daran als Kämpferin für die Freiheit der Einzelnen und die Autonomie der Frauen gelobt. Als Beispiel dafür dient der Beitrag über den Zusammenhang zwischen der Krankheit und dem Schönen anhand der Figur Daiyu von Huang Weiping, in dem sie Daiyu als so einen Charakter bezeichnet, der die gesellschaftliche Anpassung abwehrt und nach Selbstbestimmung über das eigene Schicksal strebt.<sup>229</sup>

Solche Interpretationen hat die Forscherin Li-chuan Ou 歐麗娟 u. a. auf den Anti-Traditionalismus seit der späten Qing-Dynastie und der frühen Republik China, als man die konfuzianistische Ethik infrage stellte oder gar komplett negierte oder den modernen Individualismus, bei dem der Einzelne und das Kollektiv im Widerspruch stehen, sowie die instinktive Neigung bei den Lesern, mit den Schwachen wie Daiyu zu sympathisieren, zurückgeführt.<sup>230</sup> Aber die Figur Daiyu lässt sich trotzdem mit der Frage der Individualität in Einklang bringen, die die damaligen Normen der Gesellschaft nicht mal anzweifelt, geschweige denn dagegen ankämpft, wie im 82. Kapitel erzählt:

当此黄昏人静，千愁万绪，堆上心来。想起自己身上不牢，年纪又大了。看宝玉的光景，心里虽没别人，但是老太太舅母又不见有半点意思。深恨父母在时，何不早定了这头婚姻。又转念一想道：“倘若父母在时，别处定了婚姻，怎能够似宝玉这般人才心地，不如此时尚有可图。”<sup>231</sup>

Die Dämmerung brach herein, und in der Stille schienen tausend düstere Gedanken auf sie einzudringen und sie zu erdrücken. Daiyu dachte an ihre angegriffene Gesundheit und ihr zunehmendes Alter. Zwar wusste sie, dass

---

<sup>228</sup> Vgl. ebd. S. 738-739.

<sup>229</sup> Vgl. Huang, Weiping: „Zwischen Weiblichkeit, Krankheit und Ästhetik: die Figur Lin Daiyu und der kulturspezifische Aspekt des Schönen“. In: *Bochumer Jahrbuch für BJOAF*. (2015). S. 41-67.

<sup>230</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓（綜論卷）. Taipeh 2014. S. 13-35.

<sup>231</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Hongloumeng* 紅樓夢. Beijing 2005. S. 1159-1160.

Baoyu nur sie im Herzen hatte. Aber Großmutter Jia und Tante Wang haben es immer noch nicht erwähnt! Wenn ihre Eltern noch am Leben wären, hätten sie bestimmt für sie geregelt. Doch dann dachte sie wieder: „Was wäre, wenn sie noch lebten und mich mit jemand anderem verheiraten würden? Wer könnte sich jemals mit Baoyu vergleichen? Vielleicht ist es im Moment auch gut so, dass ich wenigstens noch etwas Hoffnung habe.“

Daiyu leidet nicht unter der Konvention, dass die Ehe von den Eltern arrangiert werden muss, sondern darunter, dass ihre Eltern gestorben sind und deswegen niemand da ist, der für Daiyu Fürsprache halten kann. Die wiederholten Liebesgeständnisse von Baoyu haben Daiyu im Gegenteil beunruhigt, weil sie weiß, dass er in der Frage der Heirat keine Autonomie hat. Daiyu befürchtet sogar, dass ihre Eltern, wenn sie noch leben würden, sie mit einem anderen statt Baoyu hätten verheiraten können. Was sich Daiyu die ganze Zeit hindurch erhofft, ist eine Eheschließung mit Baoyu im Rahmen der bestehenden Normen. In diesem Sinne kann Daiyu kaum mit dem Bild einer Freiheitskämpferin in Verbindung gebracht werden.

Allerdings steht die Figur Daiyu doch mit dem Streben nach Freiheit der Einzelnen teilweise in Zusammenhang, wenn man deren Geständnis gegenüber Großmutter Jia genauer betrachtet. In der Handlung bleibt Daiyu nicht die Einzige, die von der „Herzkrankheit“ heimgesucht wird. Das Besondere an ihr ist aber, dass sie ihr Leid vorbehaltlos offenbart und ihre Schwäche anerkennt. Im Gegensatz dazu nehmen die anderen weiblichen Rollen, die an der „Herzkrankheit“ erkrankt sind, das Leid als Strafe schweigend hin. Als Daiyu die endgültige Entscheidung über Baoyus Ehe zufällig erfährt, zeigt sie sich zum einen nicht mehr als eine kranke Schönheit:

那黛玉却又奇怪了，这时不似先前那样软了，也不用紫鹃打帘子，自己掀起帘子进来，却是寂然无声。<sup>232</sup>

Das Komische daran war, dass Daiyu nun wieder zu Kräften gekommen zu sein schien. Sie wartete nicht auf ihre Dienerin Zijuan, sondern hob selbst den Vorhang und betrat das Zimmer, wo eine tiefe Stille herrschte.

说着，便回身笑着出来了，仍旧不用丫头们搀扶，自己却走得比往常飞快。<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Ebd. S. 1330.

<sup>233</sup> Ebd. S. 1330.

Sie lächelte immer noch und lehnte jede Hilfe der Dienstmädchen ab und schritt mit doppelter Geschwindigkeit voran.

Zum anderen befreit sich Daiyu kurz vor ihrem Tod von der Rolle als einer kranken Dichterin. Auf dem Sterbebett hat Daiyu mit Hilfe ihrer Dienerin alle ihre Gedichte ins Feuer geworfen, da sie sich nun direkt durch ihren Körper ausdrückt. Somit verliert die Krankheit bei ihr dementsprechend den ästhetischen und metaphorischen Sinn. Es kann, um sich auf Nietzsche zu stützen, gesagt werden, dass sie mit ihrem Blut äußert, wie sie sich fühlt.<sup>234</sup>

Daiyu leidet bewusst unter der „Herzkrankheit“, weswegen sie sowohl krank als auch gesund ist. Genau darin lässt sich die Ambivalenz dieser Figur erkennen. Daiyu ist eine leidende und artikulierende Kranke. Darin, den Leiden ins Auge zu sehen, besteht der allererste Schritt zur Reflexion über dem Konflikt zwischen dem Kollektiv und dem Einzelnen. Ähnliche Meinung wurde in der vorherigen Analyse der Figur Hanno als Patient in 6.1.3 geäußert. Im Vergleich damit handelt es sich um die Geburt des Kranken. Als geniale Dichterin codiert Daiyu ihre Melancholie in der poetischen Sprache, die sie von den anderen distanziert; als Herzkrankheit-Patientin steht sie mit ihrer Melancholie aufgrund der Diskrepanz zwischen Norm und Gefühl jedem aber unmittelbar nah, da dies über die damalige Zeit hinausgeht und daher allgemein menschlich wird.

Bevor man sich über Noras Protest im *Nora oder Ein Puppenheim* aufregt, sollte man die Leiden von Daiyu vor mehr als zweihundert Jahren genauer betrachten. Schließlich würde, wie Lu Xun 鲁迅 später anmerkt, sich Noras Schicksal durch ihr Verlassen nicht ändern, und vielmehr sollte es darauf aufmerksam gemacht werden, warum das nutzlos ist. Dabei konzentrierte er sich auf die schwierige soziale und wirtschaftliche Lage der Frauen zu jener Zeit, die den begeisternden Aufbrüchen der Frauenfiguren in der Literatur wie Nora in der Tat kein gutes Ende gönnen würde.<sup>235</sup> In Kapitel 57 wird z. B. kurz erwähnt, dass Daiyu und Xiangyun einen Pfandschein nicht kennen, den die beiden unterwegs aus Zufall entdeckt haben.<sup>236</sup> Begründet wird dies vor allem damit,

---

<sup>234</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 4, Also sprach Zarathustra*. München 1988. S. 48.

<sup>235</sup> Vgl. Lu, Xun 鲁迅: *Luxun quanji. Diyi juan*. 鲁迅全集. 第一卷. Beijing 2005. S. 165-171.

<sup>236</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Hongloumeng 红楼梦*. Beijing 2005. S. 794.



dass sie als junge Adlige keine Gelegenheit haben, solche Scheine zu sehen zu bekommen, da sie fast immer zuhause sein müssen und von der Familie gut behütet werden. Das bedeutet aber nicht, dass die Leiden der schwerkranken Daiyu sinnlos sind. Denn der Schmerz muss zuerst anerkannt werden, bevor man nach dessen Ursache fragt.

Zhang Ailing 張愛玲 vergleicht in einer Kurzgeschichte eine weibliche Figur mit einem auf einem Wandschirm gestickten Vogel, also „鏽在屏風上的鳥“<sup>237</sup>, der im Laufe der Zeit zusammen mit dem prunkvollen Seidengewebe verrotten wird. Was Daiyu mit ihrem Geständnis gegenüber der Großmutter und ihren letzten Worten vor dem Tod erreicht, ist längst nicht es, das Gewebe zu zerreißen und den Wandschirm zu zerstören, sondern, dass der gestickte Vogel lebendig wird, da er auch Schmerzen empfinden kann. Genau darin liegt die Bedeutung von der Krankheit der Melancholikerin Daiyu und der Melancholie der kranken Daiyu.

#### 6.1.4.4 Der Tod im Diesseits

Die Melancholie der Einzelnen zwischen den Grenzen von Leben und Tod, die in *Buddenbrooks* von Figuren wie Thomas und seiner Mutter zur Sprache gebracht wird, fehlt meiner Ansicht nach in *Honglouloumeng*, in dem es zu jener Zeit noch kaum Anzeichen für die moderne Individualität gab und somit eine andere Todesauffassung herrschte. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Melancholikerin Daiyu zwar eine Ausnahme in Bezug auf die Frage der Individualität darstellt und mit dem kleinen Hanno die Rolle als Außenseiter teilt und ebenfalls nach schwerer Erkrankung stirbt, aber ihr Tod gilt auf der einen Seite symbolisch als nah zum Hauptmotiv des Verfalls und auf der anderen Seite bezieht er sich als Einzelfall wie bei Hanno auf Reflexionen über die jeweilige Realität. Dies wurde schon im obigen Abschnitt analysiert. Die dominierende Abwesenheit der Melancholie hinsichtlich des Todes in *Honglouloumeng* wird an der Figur Großmutter Jia ersichtlich, deren Tod als ein typisches Beispiel dafür dient, die Todesauffassung konfuzianischer Prägung zu verdeutlichen,

---

<sup>237</sup> Zhang Ailing 張愛玲: *Zhang ailing diancang quanji. Duanpian xiaoshuo juan yi. 1943 nian zuopin* 張愛玲典藏全集. 短篇小說卷一. 1943 年作品. Taipeh 2001. S. 113.

und in einen starken Kontrast zum Todesfall bei „Großmutter Buddenbrook“, also der Konsulin, steht.

贾母道：“我倒不为这些，我是极爱寻快乐的。如今这病也不觉怎样，只是胸隔闷饱，刚才大夫说是气恼所致。你是知道的，谁敢给我气受，这不是那大夫脉理平常么。我和琏儿说了，还是头一个大夫说感冒伤食的是，明儿仍请他来。”<sup>238</sup>

„Aber Sie wissen, dass ich nicht der Typ bin, der sich Sorgen macht“, sagte Großmutter Jia, „ich liebe Freude. Momentan fühle ich mich nur etwas unwohl und habe Blähungen in meinem Bauch. Der letzte Arzt meinte, das liegt daran, dass ich mich zu sehr verärgere. Aber Sie wissen ja, dass es niemand wagt, mich zu nerven! Ich glaube, dass dieser Arzt nicht kompetent genug ist. Ich habe Lian gesagt, dass der erste Arzt recht hatte – ich habe nur eine Magenverstimmung und eine Erkältung. Lian soll ihn morgen herbeten.“

In der Handlung gibt es mehrere Stellen, an denen Großmutter Jia krank wird. Dabei handelt sich vor allem um physische Beschwerden, darunter Erkältung, schlechte Verdauung und Übermüdung.<sup>239</sup> Auch ihr Tod fängt nur mit einer leichten Unpässlichkeit an, bei deren Diagnose Großmutter Jia eine psychische Ursache entschieden ausschließt und sich zudem einen anderen Arzt aussucht, der von einer physischen Störung ausgeht. Das alles, dass die alte Dame strikt von psychischen Erkrankungen von sich weist, und, dass sie in der Lage ist, etwas an der Diagnose eines Arztes zu beanstanden, hat durchaus seinen Grund, der sich nicht nur auf den hohen sozialen Status der alten Dame beschränkt, weswegen selbst ein Hofarzt wie der Arzt Wang beim Umgang mit Großmutter Jia äußerst vorsichtig vorgehen muss. In Bezug auf den vermeintlichen Kausalzusammenhang zwischen Krankheit und Normbruch, der in 6.1.2 festgestellt wurde, gilt Großmutter Jia in der Tat als die beste bzw. höchstrangige Heilkundige im metaphorischen Sinne, die die Ausführung der gesellschaftlichen Normen überwacht und eventuell auch manchen Kranken Diagnosen stellt. Daher ist Großmutter Jia die Einzige im Roman, die sich selbst behandeln kann und darf. Unter Kontrolle hat die alte Dame nicht nur die Krankheiten, sondern auch ihren eigenen Tod:

---

<sup>238</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1474.

<sup>239</sup> Vgl. ebd. S. 565, 895, 1355.

贾母睁眼要茶喝，邢夫人便进了一杯参汤。贾母刚用嘴接着喝，便道：“不要这个，倒一钟茶来我喝。”<sup>240</sup>

Die alte Dame öffnete die Augen und bat um ein wenig Tee. Frau Xing brachte ihr eine Tasse Ginsengtee, und sie probierte ihn gerade. „Nicht das!“, protestierte sie dann, „gib mir eine Tasse richtigen Tee!“

Auf dem Sterbebett hat sich Großmutter Jia zweimal geweigert, den Ginseng-Tee einzunehmen, der von ihrer Familie serviert wird und nach der traditionellen Medizin das Leben verstärken bzw. verlängern kann. Denn es ist ihr klar, dass ihre Zeit bald gekommen ist. Bis zum letzten Moment des Lebens bleibt ihr Blick auf die diesseitige Welt gerichtet. Hier die Todesszene:

说贾母坐起说道：“我到你们家已经六十多年了。从年轻的时候到老来，福也享尽了。自你们老爷起，儿子孙子也都算是好的了。就是宝玉呢，我疼了他一场。”说到那里，拿眼满地下瞅着。王夫人便推宝玉走到床前。贾母从被窝里伸出手来拉着宝玉道：“我的儿，你要争气才好！”宝玉嘴里答应，心里一酸，那眼泪便要流下来，又不敢哭，只得站着，听贾母说道：“我想再见一个重孙子我就安心了。我的兰儿在那里呢？”李纨也推贾兰上去。贾母放了宝玉，拉着贾兰道：“你母亲是要孝顺的，将来你成了人，也叫你母亲风光风光。凤丫头呢？”凤姐本来站在贾母旁边，赶忙走到眼前说：“在这里呢。”贾母道：“我的儿，你是太聪明了，将来修修福罢。我也没有修什么，不过心实吃亏，那些吃斋念佛的事我也不大干，就是旧年叫人写了些《金刚经》送送人，不知送完了没有？”凤姐道：“没有呢。”贾母道：“早该施舍完了才好。我们大老爷和珍儿是在外头乐了，最可恶的是史丫头没良心，怎么总不来瞧我。”鸳鸯等明知其故，都不言语。贾母又瞧了一瞧宝钗，叹了口气，只见脸上发红。贾政知是回光返照，即忙进上参汤。贾母的牙关已经紧了，合了一回眼，又睁着满屋里瞧了一瞧。王夫人宝钗上去轻轻扶着，邢夫人凤姐等便忙穿衣，地下婆子们已将床安设停当，铺了被褥，听见贾母喉间略一响动，脸变笑容，竟是去了，享年八十三岁。<sup>241</sup>

Großmutter Jia setzte sich im Bett auf und begann zu sprechen: „Ich bin seit über sechzig Jahren ein Mitglied der Familie Jia. Ich hatte ein langes Leben und habe mein Glück in vollen Zügen genossen. Ich denke, dass alle meine Kinder und Enkelkinder von Zheng<sup>242</sup> sich gut entwickelt haben. Was Baoyu betrifft, ihn habe ich so sehr geliebt und...“. Sie sah sich nach Baoyu um, und Frau Wang schob ihn in Richtung des Bettes. Großmutter Jia streckte eine Hand unter der Bettdecke hervor und griff nach ihm: „Mein Junge, du musst versprechen, dein Bestes für die Familie zu geben!“ Schluchzend bejahte Baoyu die Forderung

<sup>240</sup> Ebd. S. 1477.

<sup>241</sup> Ebd. S. 1478-1479.

<sup>242</sup> Damit gemeint ist der zweite Sohn der Großmutter Jia, also 贾政, der auch der Vater von Baoyu ist.

seiner Großmutter, dessen Augen überquollen vor Tränen. Er kämpfte, um sie zu unterdrücken und hörte ihr weiter zu, als sie fortfuhr: „Ich möchte mein Urenkelkind sehen, und ich glaube, dann kann ich mein Herz zur Ruhe bringen. Wo ist mein kleiner Lan?“ Li Wan schob Lan vorwärts. Großmutter Jia ließ Baoyu los und nahm Lan bei der Hand: „Du musst ein guter Junge sein und immer deine Pflicht gegenüber deiner Mutter erfüllen. Und wenn du erwachsen bist, musst du ihre Ehre und ihren Ruhm mehren! Also, wo ist Fengielein?“ Xifeng stand neben dem Bett und eilte zu Großmutter Jia hinüber: „Hier bin ich, Großmutter.“ „Mein Kind“, sagte Großmutter Jia, „dein Problem ist, dass du zu schlau bist! Versuche, in Zukunft gutherziger zu sein. Ich weiß, dass ich nicht viel zu reden habe; das Einzige, was ich in meinem Leben getan habe, war, ehrlich gesagt, mein Unglück mit Geduld zu ertragen. Ich war noch nie der Typ für Fasten oder Beten. Die einzige gute Tat, die ich je vollbracht habe, war die Anfertigung dieser Abschriften des Diamant-Sutra vor etwa einem Jahr. Ich möchte wissen, ob sie schon alle verteilt sind?“ „Noch nicht“, antwortete Xifeng. „Je eher dies fertig wird, desto besser“, sagte die alte Dame, „ich weiß, dass mein älterer Sohn She und mein Großneffe Zhen ihr Vergnügen weit von uns zu Hause haben und nicht hier sein können,<sup>243</sup> aber wie kann mein Schätzchen Xiangyun so herzlos sein? Warum ist sie nicht gekommen, um mich zu sehen?“ Yuanyang und die anderen kannten den Grund nur zu gut, sagten aber nichts. Großmutter Jia warf einen kurzen Blick auf Baochai und seufzte. Eine Röte breitete sich auf dem Gesicht der Großmutter Jia aus. Jia Zheng wusste, dass dies ein Zeichen für den nahen Tod war. Er kam mit dem Ginsengtee nach vorne, aber Großmutter Jia hatte die Zähne bereits fest zusammengebissen. Sie schloss die Augen, öffnete sie dann wieder und blickte sich im ganzen Raum um. Frau Wang und Baochai traten vor und stützten sie sanft, während Frau Xing und Xifeng sie ankleideten. Die alte Dienerin bereitete das Bett vor, auf das sie gelegt werden sollte, und legte die Decke darüber. Es gab ein leises Röcheln in ihrer Kehle, ein Lächeln stahl sich auf ihr Gesicht, und sie war weg. Sie wurde dreiundachtzig Jahre alt.

Während sich Großmutter Jia am Lebensende noch um das Weh und Wohl der Nachkommen kümmert und damit immer in der Rolle als Familienoberhaupt bleibt, ist Elisabeth Buddenbrook völlig allein mit dem bevorstehenden Tod konfrontiert und in eine große Angst geraten, da weder die Medizin noch die Religion ihr Hilfe oder Trost geben können. Umgekehrt kann auch gesagt werden, dass der Tod im Jenseits in *Buddenbrooks*, der unerfahrbar und unvertretbar ist und deswegen die absolute Individualität bei jedem hervorruft, keinen Platz in *Honglouloumeng* hat. Im Gegensatz dazu sieht Großmutter Jia dem Tod ins Auge, ohne die geringste Angst zu empfinden, weil sie sich am Kollektiv, der Familie Jia, festhält. Oder es lässt sich sagen, dass solch

---

<sup>243</sup> Die Familie Jia ist in zwei Zweige unterteilt, nämlich den Rong-Clan 荣府 und den Ning-Clan 宁府. Die beiden Familienoberhäupter, also Herzog von Rong und Herzog von Ning sind Blutsbrüder. Großmutter Jia ist die Ehefrau des Ersteren. Jia She 贾赦 ist der erste Sohn der Großmutter Jia. Und Jia Zhen 贾珍 ist ein Großneffe der Großmutter Jia, dessen Großvater Herzog von Ning ist.

ein beängstigender Tod im Jenseits in *Honglouloumeng* nicht zu finden ist, sondern ein Tod im Diesseits, der von einem verlangt, sich auf die ethischen Aufgaben zu konzentrieren. In Kapitel 106 betet Großmutter Jia nach der Hausdurchsuchung des Jia-Anwesens zum Himmel, dass sie sterben würde, um für die Sünden ihrer Nachfahren zu büßen.<sup>244</sup> Großmutter Jia hat alle ihre Verpflichtungen als Familienoberhaupt erfüllt, deswegen ist sie mit einem Lächeln im Gesicht gestorben, da sie mit sich selbst zufrieden ist. Der Tod in *Honglouloumeng* hat sich in den Alltag integriert und bringt somit kaum noch transzendente Bedeutung mit sich. Dies entspricht auch der konfuzianischen Auffassung über den Tod:

子贡问孔子：“赐倦于学矣，请息事君。” [...] 孔子曰，“望其旷，皋如也，填如也，鬲如也，此则知其息矣。”子贡曰，“大哉死乎！君子息焉，小人休焉。”<sup>245</sup>

Zigong made a request of Confucius, saying, “I am worn out from learning. I wish to rest and serve a lord.” [...] Confucius said, “Behold the grave: so final, blocked up, and cut off! With this, one knows where to find rest.” Zigong said, “How great is death! The gentleman finds rest in it. The petty man comes to an end in it.”<sup>246</sup>

Der Tod wird mit einer Rast verglichen, vor der man seine Aufgaben im Diesseits zu bewältigen hat. Es wird nicht beantwortet, was der Tod an sich ist, sondern was man mit dem Tod machen kann:

宰我曰：“吾闻鬼神之名，不知其所谓。”子曰：“气也者，神之盛也；魄也者，鬼之盛也；合鬼与神，教之至也。众生必死，死必归土：此之谓鬼。骨肉毙于下，阴为野土；其气发扬于上，为昭明，焄蒿，凄怆，此百物之精也，神之著也。因物之精，制为之极，明命鬼神，以为黔首则。百众以畏，万民以服。”圣人以是为未足也，筑为宫室，设为宗祧，以别亲疏远迩，教民复古复始，不忘其所由生也。众之服自此，故听且速也。<sup>247</sup>

„Dsai Wo sprach: ‚Ich habe zwar den Namen der Dämonen und Geister (Gui Shen) gehört, aber ich weiß nicht, was damit gemeint ist.‘

<sup>244</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1436.

<sup>245</sup> Xunzi 荀子, Fang, Yong 方勇/Li, Bo 李波 (Übers.): *Xunzi* 荀子. Beijing 2011. S. 461.

<sup>246</sup> Xunzi 荀子, Hutton, Eric L. (Übers.): *Xunzi. The complete text*. Princeton 2014. S. 310-311.

<sup>247</sup> Wang, Wenjing 王文锦 (Übers. und Interpret): *Liji yijie* 礼记译解. Beijing 2001. S. 688.

Der Meister sprach: ‚Der Atem (Ki) ist die Verwirklichung des Geisters. Die Körperseele (Po) ist die Verwirklichung des Dämonischen. Die Vereinigung des Dämonischen und des Geistigen ist das Ziel der Bildung.‘

Alles, was geboren ist, muß sterben. Was beim Sterben zur Erde zurückkehren muß, wird das Dämonische (Gui) genannt. Knochen und Fleisch verwesen da unten und werden im Dunklen zur Ackererde. Der Atem steigt nach oben und beginnt klar zu leuchten. Das geruchartig Wirkende, das Scheu Erweckende ist die Samenessenz aller Lebewesen, ist die Offenbarung des Geistigen. Diese Samenessenz der Lebewesen wurde als etwas Letztes betrachtet und mit der begrifflich klaren Bezeichnung Dämonen und Geister belegt, um dadurch ein Gesetz zu schaffen für das schwarzköpfige Volk. So wurden die Massen in Scheu erhalten, so wurde alles Volk im Gehorsam gehalten.

Aber die Heiligen ließen es dabei noch nicht bewenden. Sie bauten Tempel und Heiligtümer; sie richteten Ahnenopfer ein, wobei sie die Näherstehenden und Fernerstehenden, die zeitlicher Ferne und zeitlicher Nähe Angehörigen unterschieden. Dadurch wurden die Menschen erzogen, sich zum Altertum zurückzuwenden und den Zusammenhang mit ihrem Ursprung zu wahren und nicht zu vergessen, woher sie entstanden waren. Indem alle sich diesen Lehren unterwarfen, gehorchten sie rasch und willig.“<sup>248</sup>

Deswegen gibt es zwar ein Jenseits in *Honglouloumeng*, wo die Geister weilen, z. B. die zwei Gründer der Familie Jia, Herzog Rong und Herzog Ning, aber dort werden die gleichen Normen wie im Diesseits befolgt. Aus diesem Grund haben die zwei Herzöge in Kapitel 5 die Fee gebeten, ihren Nachfahre Baoyu durch einen Traum zum Anstreben einer Karriere zu ermahnen.<sup>249</sup> Im 75. Kapitel tauchen die zwei Geister wieder auf, die dann tief seufzen, da sie sehen, wie ihre Nachkommen den Ausschweifungen frönen, ohne das Schicksal der Familie zu berücksichtigen.<sup>250</sup> Ferner finden sich auch nicht weniger Todesfälle, bei denen man sich das Leben nimmt, nur um etwas, oft die Unschuld, zu beweisen oder die anderen zu bestrafen. Beispiele dafür sind You Sanjie 尤三姐, Siqu 司棋 und Jinchuan 金钊. Nach deren Selbstmord werden diese häufig geachtet, statt wie zuvor verabscheut. Somit wird der Tod funktionalisiert, der keine Bedeutung der existenziellen Ebene mit sich bringt.

Kurzum, fast all die Krankheits- und Todesfälle in *Honglouloumeng* dienen dazu, auf die konkrete ethische Ursache des Verfalls der Familie Jia hinzuweisen, mit der Ausnahme

---

<sup>248</sup> Wilhelm, Richard (Übers.): *Li-gi: Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*. Düsseldorf 1981. S. 278-279.

<sup>249</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 79-80.

<sup>250</sup> Vgl. ebd. S. 1050.

Daiyu. Ihre Krankheit und ihr Tod haben Daiyu zu der einzigen Melancholikerin im ganzen Roman und damit auch zur Achillesferse der Großmutter Jia, der besten Ärztin im Haushalt Jia, gemacht. Bei der keimenden Individualität der „Herzkrankheit“ Daiyus ist die alte Dame, die niemals aus dem Gleichgewicht zwischen Gefühl und Ordnung kommt, mit ihrem Wissen am Ende. In *Buddenbrooks* wird die Familie durch die Tode der männlichen Hauptvertreter fast ausgelöscht, was aber zu den Mechanismen des Untergangs gehört. Die Buddenbrooks, die zwischen der längst verfallenen Familie Ratenkamp und der stets emporsteigernden Familie Hagenström stehen, sind schließlich einem Selektionsprozess zum Opfer gefallen und bilden eine Kette des Kreislaufs des Auf- und Niedergangs der Kaufmannsfamilien in Lübeck. Hingegen wird auf die Melancholie der Einzelnen hinsichtlich der Sterblichkeit fokussiert, wobei die entsprechenden Szenen ausweglos zu sein scheinen. Darunter ist, wie erwähnt, Elisabeth Buddenbrook zu sehen, die allein gegen den unbesiegbaren Tod kämpft, oder Thomas Buddenbrook, der sich nach der Beschäftigung mit dem Problem des Todes schließlich mit der Rolle als Patient identifiziert.

Jedoch bilden die zwei unterschiedlichen Auffassungen über den Tod nicht nur einen Kontrast, sondern geben in gewisser Weise auch Antworten auf das Dilemma des jeweils anderen, wobei es sich um das Verhältnis zwischen Krankheit und Gesundheit, deren Kern jeweils Individuum und Kollektiv ist, handelt. Es geht aber nicht darum, dass man sich zwischen beiden entscheiden muss, sondern darum, wie man ein Gleichgewicht findet, das sich je nach Person, Zeit und Ort ändern kann. Denn ganz gleich, wie gut die Kompetenz der eigentlichen bzw. ermächtigten Ärztin Großmutter Jia ist, die das Kollektiv symbolisiert, kann sie Daiyus bewusste Entscheidung zum Schmerz nicht verstehen; in einer Welt in *Buddenbrooks*, wo jede Einzelne Anzeichen von Krankheit zeigt, ist man mit einem anderen Problem konfrontiert, nirgendwo „andere Ärzte“ zu finden, da die vorhandenen ebenfalls pathologisiert sind. Selbst Elisabeth Buddenbrook, laut den zwei Hausärzten eine unübertreffliche Patientin,<sup>251</sup> leidet unter der Angst vor dem Tod. Einsichtig wie Hanno ist, hat er nicht lediglich dem Arzt die Schuld gegeben, sondern auch die verletzbare Seite des Heilers gesehen. Die Annäherung an ein Gleichgewicht zwischen Krankheit und Gesundheit und

---

<sup>251</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 563.

zwischen Leben und Tod, was Theunissen zufolge von Theophrast als „auf das mittlere Maß zu“<sup>252</sup> bezeichnet wird, ist somit zur Lebensaufgabe geworden, sowohl für melancholische Chinesen als auch für melancholische Deutschen.

---

<sup>252</sup> Theunissen, Michael: *Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlin 2013. S. 17.



## 6.2 Männlichkeit und Weiblichkeit

Insgesamt können beide Werke, also *Buddenbrooks* und *Honglouloumeng*, als klassische, patriarchal organisierte Familiengeschichten gelesen werden, an deren geschlechtsspezifischem Aspekt in den bisherigen literaturwissenschaftlichen Forschungen ein großes Interesse besteht. Dazu sind bereits nicht weniger Beiträge sowohl in der *Buddenbrooks*- als auch in der *Honglouloumeng*-Forschung zu sehen. Es ist außerdem darauf hinzuweisen, dass vor allem die Theorien aus den westlichen Gender Studies bei den Diskussionen über die beiden Romane zur Anwendung kommen.<sup>253</sup> In Bezug darauf, dass es sich bei den vorhandenen Geschlechts-Vorstellungen in erster Linie um ein binäres Mann-Frau-Verhältnis handelt, lassen sich diese Theorien laut Kang-i Sun Chang nicht gut adaptieren, was das Verständnis der Männlichkeit und Weiblichkeit in der vormodernen chinesischen Kultur betrifft. Auf den Forschungsergebnissen der amerikanischen Sinologie basierend schlägt Chang dementsprechend vor, die geschlechterbezogene Sichtweise chinesischer Prägung in die Gender Studies einzuführen, die sich auf die Komplementarität statt Differenz, konzentriert und damit neue Perspektiven zur Geschlechts-Thematik in den China-Studien beisteuern kann.<sup>254</sup>

Mit diesem Blickwinkel wird anschließend zuerst das körperliche und kulturelle Männlichkeit-Weiblichkeits-Verhältnis in den jeweiligen Kontexten herausgearbeitet und dann miteinander verglichen, um die Fragen zu beantworten, ob die weibliche Melancholie in den bisherigen Literaturanalysen im Westen, also die Suche nach einer neuen Sprache für das Selbst, worüber bereits in 3.4 berichtet wurde, hier für *Buddenbrooks* und *Honglouloumeng* gilt. Wenn nicht, ist danach zu fragen, wie sie jeweils überwunden wird oder was für eine andere Bedeutung sie mit sich bringt. Den jeweiligen Vorstellungen von Geschlecht entsprechend versteht man wiederum Unterschiedliches unter der Liebe, die ebenfalls in den zwei Familiengeschichten bedeutende Rolle spielt und jeweils in eigener Art und Weise zum Verfall der Familien

---

<sup>253</sup> Vgl. Schuchter, Veronika: „Gender Studies (Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen)“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 266-273; Li, Hongyuan 李鸿渊: „Jin shi wu nian lai honglouloumeng zhi nüxing zhuyi piping zongsu 近十五年来《红楼梦》之女性主义批评综述“. In: *Honglouloumeng Xuekan* 红楼梦学刊. (1) 2011. S. 167-188.

<sup>254</sup> Vgl. Chang, Kang-i Sun: „From Difference to Complementarity: The Interaction of Western and Chinese Studies“. In: *Tamkang Review*. Vol. 34. No.1 (2003): S. 41-64.

beiträgt, da der Umgang mit der Liebe schließlich in engen Zusammenhängen mit den Eheentscheidungen steht. In der folgenden Betrachtung wird damit angefangen, den Fokus auf das Motiv „Männlichkeit und Weiblichkeit“ in den zwei Romanen zu richten.

### **6.2.1 Feminisierung und Vermännlichung in *Buddenbrooks***

Im Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit in *Buddenbrooks* ist eine klare Gegenüberstellung von den beiden zu sehen. Während die männlichen Familienmitglieder innerhalb des Verfallsprozesses ausnahmslos in individueller Weise an Vitalität verlieren, spielen die weiblichen Figuren eine Rolle als Anker in der Lübecker Kaufmannsfamilie, da sie fest an ihrer jeweiligen Präfiguration festhalten. Auf der ersten Seite kündigen sie mit den ersten Worten den Beginn an und überleben schließlich den Niedergang, indem sie ebenfalls die letzten Worte bei einer Familienzusammenkunft sprechen.<sup>255</sup> Somit entsteht auf den ersten Blick das schiefe Bild, dass in *Buddenbrooks* die männliche Linie ausstirbt und die weibliche im Gegenteil zu immer stärkerem Einfluss gelangt. In der Tat dienen die weiblichen Figuren, die in ihrer patriarchalen Setzung im Text stark auf ihre soziale Dimension reduziert werden, vor allem dazu, den Verfall der von den männlichen Mitgliedern vertretenen Familie hervorzuheben bzw. festzulegen.

#### **6.2.1.1 Auflösung der Männlichkeit**

Da die bisherige Geschlechterforschung über den Roman *Buddenbrooks* bereits auf die Männlichkeitskonstruktion fokussiert,<sup>256</sup> wird an dieser Stelle nur ein Beispiel zur Figur Hanno genannt, das einerseits repräsentativ ist und andererseits genügend Berührungspunkte mit sich bringt, um später eine vergleichende Betrachtung mit *Honglouloum* anzuführen:

Er war in letzter Zeit ziemlich stark gewachsen, aber seine Beine in den schwarzen Strümpfen und seine Arme in den dunkelblauen, bauschigen und gesteppten Ärmeln waren schmal und weich wie die eines Mädchens, und noch immer lagen, wie bei seiner Mutter, die bläulichen Schatten in den Winkeln

<sup>255</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 9, 759.

<sup>256</sup> Vgl. Schuchter, Veronika: „Gender Studies (Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen)“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 266.

seiner Augen, – dieser Augen, die, besonders wenn sie seitwärts gerichtet waren, mit einem so zagen und ablehnenden Ausdruck dareinblickten, während sein Mund sich noch immer auf jene wehmütige Art geschlossen hielt, oder während Hanno nachdenklich die Zungenspitze an einem Zahne scheuerte, dem er mißtraute, mit leichtverzerrten Lippen und einer Miene, als fröre ihn.<sup>257</sup>

Dieses Zitat ist als die letzte vollständige Beschreibung des Aussehens Hannos im Roman, wobei Hanno mit einem Mädchen und seiner Mutter Gerda verglichen wird. Mit derartigen „Mädchenarmen“ ausgestattet ist der kleine Buddenbrook bei den Turnspielen den jungen muskulösen Hagenströms wehrlos geblieben.<sup>258</sup> Dabei stellt sich die Gegenüberstellung der Familien Hagenström und Buddenbrook als eine zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit heraus, deren Ausgang aufgrund des deutlichen Machtgefälles in Bezug auf die physische Stärke komplett berechenbar ist und somit kaum als eine echte Konkurrenz angesehen werden kann. Der Verlust von Hanno bzw. der Familie Buddenbrook wird durch die mangelnde körperliche Kraft wie bei einem Mädchen vermittelt. Dass Hanno niemals versucht, sich gegen die Hagenströms zu wehren, deutet seine Verweiblichung auf der seelischen Seite an.

Neben der körperlichen Verweiblichung gibt es noch weitere auffällige Charakteristika, die in der patriarchalen Setzung vor allem Frauen zu gehören, aber beim Vertreter der vierten Generation auftreten. Hannos nervöse Überreizbarkeit z. B., „sich alles zu sehr zu Herzen zu nehmen“<sup>259</sup>, zeigt sich darin, dass er oft zu weinen beginnt, sei es am ersten Schultag,<sup>260</sup> sei es beim Lesen eines Gedichts.<sup>261</sup> Darüber hinaus stellt es sich heraus, dass Hanno in einer engeren Beziehung zu seiner Mutter steht als zu seinem Vater, wobei er sich noch stärker als Gerda an der Musik berauscht. Im Gegensatz dazu scheitert Thomas nicht nur daran, durch verschiedene Ertüchtigungsprogramme den schmalen und weichen Körper von Hanno zu stärken, sondern auch daran, das Geschäft an seinen Sohn weiterzugeben, was eigentlich als ein Ritual bei den Buddenbrooks gilt, das einen Jungen zu einem Mann macht, wie bei Thomas und seinem Vater im 4. Kapitel des 2. Teils. Das heißt, Hanno hat sich von

---

<sup>257</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 620.

<sup>258</sup> Vgl. ebd. S. 624-625.

<sup>259</sup> Ebd. S. 464.

<sup>260</sup> Vgl. ebd. S. 462.

<sup>261</sup> Vgl. ebd. S. 463.

jeder Möglichkeit abgekehrt, sich in das konventionelle Bild eines männlichen Familienvertreters einzufügen. Somit wird der letzte Erbe sowohl körperlich als auch geistig verweiblicht. Dass Hanno noch äußerlich einige Merkmale seiner väterlichen Familie trägt, hilft ausschließlich dabei, die Auflösung der Männlichkeit klar als eine Buddenbrooksche festzustellen.

Wie zuvor erwähnt, dient Hanno nur als ein Paradebeispiel für die männlichen Familienmitglieder der Buddenbrooks, die von diesem Feminisierungsprozess betroffen sind. Auch bei seinem Vater Thomas, Onkel Christian, und sogar seinem Großvater zeigen sich mehr oder weniger Symptome, die in der einen oder anderen Weise auf eine solche Entwicklung hinweisen. Interessant ist hierbei aber, wie das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit vor dieser Tendenz aussieht. Ganz am Anfang der Geschichte, also beim einleitenden Festessen, findet sich ein Einblick bietendes Detail:

Man war bald bei den Geschäften und verfiel unwillkürlich mehr und mehr dabei in den Dialekt, in diese behaglich schwerfällige Ausdrucksweise, die kaufmännische Kürze sowohl wie wohlhabende Nachlässigkeit an sich zu haben schien, und die hie und da mit gutmütiger Selbstironie übertrieben wurde.<sup>262</sup>

Während sich die Männer über Politik und Handel im In- und Ausland unterhalten, richten die Frauen ihren Blick auf die kleine Küche:

Die Damen waren dem Disput nicht lange gefolgt. Madame Kröger führte ihnen das Wort, indem sie in der appetitlichsten Art die beste Manier auseinandersetzte, Karpfen in Rotwein zu kochen.<sup>263</sup>

So wie sich die Gesprächsthemen zu diesem Zeitpunkt bei Männern klar von denen bei Frauen unterscheiden, wird auch zu Beginn des Romans auch eine deutliche Grenze zwischen Mann und Frau in Bezug auf den gesellschaftlichen Schauplatz gezogen. Dabei realisiert sich das Männliche auf dem ökonomischen bzw. politischen Feld hergestellt, während sich das Weibliche in den innerlichen Räumlichkeiten der Familie etabliert. Auf dem Bankett schwelgen alle in der Freude über das neue Haus

---

<sup>262</sup> Ebd. S. 31.

<sup>263</sup> Ebd. S. 31.

in der Mengstraße, das eine gute Zeit der Familie Buddenbrook symbolisiert, wobei sich Männer und Frauen um unterschiedliche Angelegenheiten kümmern.

In 6.1 zeigt sich der Verfall der Familie durch Krankheit und Tod. Betrachtet man ihn unter dem Geschlechteraspekt, dann stellt sich der Verfall als die Verwischung der Geschlechtergrenzen bzw. die Umkehrung der Geschlechterrollen dar. Genauer gesagt vollendet sich dieser Prozess in der Auflösung der Männlichkeit, insbesondere vertreten von Hanno. Der Verweiblichung der männlichen Familienmitglieder entsprechend findet auch eine Vermännlichung mancher weiblichen Figuren statt. Darauf wird nachfolgend eingegangen. Dabei wird auch der Versuch unternommen, die Frage nach der Bedeutung der Weiblichkeit beim Niedergang der Buddenbrooks zu beantworten.

#### **6.2.1.2 Aufstieg der Weiblichkeit?**

Am Beispiel von Hanno wird ersichtlich, dass die immer stärkere körperliche wie geistige Feminisierung der männlichen Vertreter von Generation zu Generation zu einem der wichtigsten Symptome der Degeneration der Buddenbrooks gehört. Mit anderen Worten weist die Weiblichkeit an Männern auf deren Schwächung hin. Eine Vermännlichung betrifft jedoch nicht alle weiblichen Buddenbrooks und lässt sich vor allem bei Tony feststellen. Darüber hinaus finden die Frauenfiguren in ihrer individuellen Sphäre kaum Betrachtung, besonders im Vergleich zur Vielzahl diskursiver Männlichkeitsbilder, die daraus entstehen, dass bei den männlichen Buddenbrooks wegen deren Verweiblichung das biologische Geschlecht und die Geschlechtsidentität oft inkohärent verlaufen. An dieser Stelle wird zuerst versucht, einen Abriss der Frauengruppen in *Buddenbrooks* zu liefern. Darauffolgend wird die Figur Tony Buddenbrook behandelt, die als die einzige Frauenfigur im Text angesehen werden kann, die über eine komplexere Charakterzeichnung verfügt.

In der Gesamtheit lässt sich sagen, dass die weiblichen Figuren in *Buddenbrooks* karikaturistisch dargestellt sind. Das heißt, der Autor lässt den Frauenfiguren je eine oder zwei Besonderheiten angedeihen, die sich in der Regel nicht auf die inneren Qualitäten beziehen, sondern auf die äußeren Verhaltensweisen oder lediglich das Aussehen beschränken. Zudem kommen diese Kennzeichen in der Handlung immer wieder vor, wenn es um die entsprechende Figur geht. Solche Beschreibungen sind

allerdings nur scheinbar objektiv, denn die Überakzentuierung von Details bei den Frauenfiguren führt dazu, dass sie durch eine starke Einseitigkeit gekennzeichnet sind und es ihnen damit an Komplexität mangelt. Dabei wird die Weiblichkeit in einer binären Struktur organisiert, wonach sich die Frauen entweder einer puren Banalität oder einer extremen Rätselhaftigkeit unterwerfen. Die zwei zum Schein gegensätzlichen Fälle gehen jedoch beide auf die eindimensionale Darstellungsweise der Frauengestalten zurück. Hierbei sind Klothilde und Gerda als Beispiele anzuführen:

Obleich Klothilde Buddenbrook nicht viel älter war als ihre verheiratete Kusine, also erst einundzwanzig Jahre zählte, begann ihr langes Gesicht bereits scharfe Linien zu zeigen, und ihr glattgescheiteltes Haar, das niemals blond, sondern von jeher mattgrau gewesen, trug dazu bei, daß das Bild der alten Jungfer schon fertig war. Sie war zufrieden damit, sie tat nichts, um dem abzuweichen. Vielleicht war es ihr Bedürfnis, schnell alt zu werden, um schnell über alle Zweifel und Hoffnungen hinauszugelangen. Da sie keinen Silbergroschen besaß, so wußte sie, daß niemand in der weiten Welt sich finden würde, sie zu heiraten, und mit Demut sah sie ihrer Zukunft entgegen, die darin bestand, in irgendeiner kleinen Stube eine kleine Rente zu verzehren, die ihr mächtiger Onkel ihr aus der Kasse irgendeiner wohltätigen Anstalt für arme Mädchen aus angesehener Familie verschaffen würde.<sup>264</sup>

Mit nur wenigen Sätzen hat der Autor einen Umriss vom Leben der armen, aschgrauen Klothilde gezeichnet. Bereits beim ersten Auftritt im allerersten Kapitel trägt Klothilde, die damals noch ein Kind war, die „stille Altjungfermiene“<sup>265</sup>, die Klothilde durch das ganze Leben begleitet. In der frühen Jugend hat sie, wie im obigen Auszug gezeigt, ihr Ende, einsam und bitter zu sein, offiziell hingenommen. Demgemäß hat sie sich längst bei einer Witwe in Pension begeben,<sup>266</sup> als den Buddenbrooks noch die letzten guten Jahre bevorstehen. Metaphorisch kann man sagen, dass Klothilde ein Leben führt, das mit einem kleinen Tümpel mit stehendem Wasser zu vergleichen ist, während die männlichen Buddenbrooks im Leben ihr Auf und Abs erleben, wie die Aufeinanderfolge der Flut und Ebbe. Neben dem angeborenen Altsein ist Klothilde noch von einer ungewöhnlichen Magerkeit geprägt, obwohl sie Unmengen von Nahrung zu sich nimmt. Damit, dass ihre Statur keine Veränderung erfahren hat, wird wiederum auf die „Plattheit“ der Figur Klothilde hingewiesen. Weder Zeit noch Nahrung können Spuren an ihr hinterlassen. Auf diese Art und Weise ist die arme

---

<sup>264</sup> Ebd. S. 179.

<sup>265</sup> Ebd. S. 15.

<sup>266</sup> Vgl. ebd. S. 541.

Klothilde nur eine Zuschauerin im Verfallsprozess der Familie Buddenbrook. Eine ähnliche Rolle spielt auch Gerda Buddenbrook, obwohl sich die beiden Frauen zu widersprechen scheinen.

Sie erschien gleichsam konserviert in der nervösen Kälte, in der sie lebte und die sie ausströmte. Ihr dunkelrotes Haar hatte genau seine Farbe behalten, ihr schönes, weißes Gesicht genau sein Ebenmaß und die Gestalt ihre schlanke und hohe Vornehmheit. In den Winkeln ihrer etwas zu kleinen und etwas zu nahe beieinander liegenden braunen Augen lagerten immer noch die bläulichen Schatten. Man traute diesen Augen nicht. Sie blickten seltsam, und was etwa in ihnen geschrieben stand, vermochten die Leute nicht zu entziffern.<sup>267</sup>

Während Thomas in den achtzehn Jahren der Ehe stark gealtert ist, hat sich seine Frau Gerda fast gar nicht geändert. Die zahlreichen Schilderungen von der „eleganten, fremdartigen, fesselnden und rätselhaften“<sup>268</sup> Schönheit Gerdas wirken anziehend und ablehnend zugleich. Im Kontrast zu Klothilde, die einen festen Platz vor dem Hintergrund der untergehenden Familie innehat, indem sie vergebens gegen ihren nicht zu stillenden Hunger kämpft, erfüllt Gerda ebenfalls die Rolle als Konstante dadurch, dass sie stets auf ihrer eigenen Insel lebt und der Musik nachhängt. Die Tatsache, dass die Schönheit Gerdas nicht im Sinne klassischer Klarheit, sondern als Geheimnisvolles dargestellt wird, lässt sich auch mehrmals durch die Reaktionen der anderen beim Erscheinen Gerdas bestätigen. Neben Tony und Thomas, die Gerda als „eine Fee“<sup>269</sup> bzw. „ein wundervolles Wesen“<sup>270</sup> bezeichnen, ragt der Makler Gosch weit über die anderen Lübecker Bürger hinaus in seiner Begeisterung für Gerda, die sich schon dem Fanatismus nähert. Er vergöttert sie geradezu und sogar sagt, dass er dazu bereit wäre, ihr Sklave zu sein.<sup>271</sup> Kurz gesagt entspricht Gerda vielmehr dem Bild einer rätselhaften Anderen als dem der Mutter der Buddenbrooks. Durch ihre ewige Jugendlichkeit und tiefe Abneigung gegen das bürgerliche Leben lässt sich Gerda von den anderen Buddenbrooks abgrenzen. In gewissem Sinne ist sie eine vollkommene Frau im Sinne Elisabeth Bronfens in *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, die einer schönen Leiche näherkommt, die an der

---

<sup>267</sup> Ebd. S. 644.

<sup>268</sup> Ebd. S. 292.

<sup>269</sup> Ebd. S. 427.

<sup>270</sup> Ebd. S. 303.

<sup>271</sup> Vgl. ebd. S. 412.

Vollkommenheit unendlich nah ist, weil sie bereits tot ist.<sup>272</sup> Kein Wunder, dass sie einen Erben zur Welt bringt, der seit der Geburt ums Überleben kämpfen muss und letztendlich den Verfall der Familie mit seinem Tod abschließt.

Sei es die arme, aschgraue Klothilde, zu der niemals in ihrem Leben der Schwung der Jugend gehört, sei es die schöne, mysteriöse Gerda, die sich von der Zeit fernhält und am Ende der Geschichte noch zwanzig Jahren von den verbliebenen Buddenbrooks „wie sie gekommen war“<sup>273</sup> verabschiedet, beide stehen somit auf ihre eigene Art und Weise im Widerspruch mit dem physiologischen Alterungsprozess. Im Gegensatz zu den männlichen Familienmitgliedern, deren körperliche Existenz nach und nach zusammen mit dem Untergang der Familie schwindet, sind Klothilde und Gerda beide aus dem Verfall der Buddenbrooks ausgeschlossen.

Das Gleiche gilt auch für weitere weibliche Buddenbrooks, darunter Elisabeth Buddenbrook und die drei ältlichen Töchter Gottholds. Bei der alten Dame werden ihr unverändert rötliches Haar und ihre klirrenden goldenen Reifen immer wieder erwähnt.<sup>274</sup> Die einzige Aufgabe, die die Letzteren in der Handlung erfüllt haben, ist das Schicksal jedes Familienmitgliedes wiederholt mit den gleichen Worten zu kommentieren.<sup>275</sup> Bei Clara Buddenbrook lässt der Autor sogar die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen eine untergeordnete Rolle spielen, da Clara bereits als Jugendliche den Blick vom Diesseits abgewendet hat und sich stets nach dem Himmel im Jenseits sehnt. Ihre kurzlebige Ehe mit dem Pastor dient ihr nur dazu, sich endgültig von der Kaufmannsfamilie zu trennen.

Kurz gesagt scheinen die weiblichen Buddenbrooks die gleiche Rolle zu teilen, wobei sie hinsichtlich des Aufstiegs und Verfalls der Familie keine aktive Rolle spielen. Selbst wenn sie im Schlussbild des Romans über den Tod der männlichen Vertreter hinaus leben, lässt sich lediglich ein Aufstieg der Weiblichkeit im Sinne der

---

<sup>272</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg 2004. S. IX-X.

<sup>273</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 757.

<sup>274</sup> Vgl. zu den Haaren: Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 180, 422, 570; zu den Reifen: S. 12, 59, 180.

<sup>275</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 240, 421, 554 usw.



Physiologie feststellen, der vor allem eine stabile Folie bildet, von der sich die Auflösung der Männlichkeit abhebt. Mit anderen Worten werden die weiblichen Figuren funktionalisiert, sodass ihnen folglich innerliche Annäherungen fehlen. Allerdings findet sich unter den vielen Frauenfiguren eine Ausnahme, nämlich Tony Buddenbrook. Zwar verweist sie wie die anderen Frauengestalten auf bestimmte Präfigurationen, aber ihr gewährt der Autor eine besondere Art des Innenlebens, indem Tony im Zuge ihrer Verkindlichung ihre Gefühle und Gedanken direkt ausdrückt. Somit wird Tony zu der einzigen weiblichen Figur, bei der es noch etwas Unerwartetes gibt.

### 6.2.1.3 Tony als Ausnahme: Zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit

Über die Figur der Tony wurde bislang in der *Buddenbrooks*-Forschung bereits viel geschrieben. In der Forschungsliteratur wird diese Frauengestalt auf der einen Seite als eine Konstante in die Betrachtung gezogen, die von der allerersten Szene bis zum abschließenden Bild einen festen Platz hat. Dabei legt man größeren Wert auf die bestimmten Charakterzüge Tonys, darunter den Familiensinn, die Traditions- und Repräsentationszwänge, die Naivität sowie die geistige Biagsamkeit.<sup>276</sup> In diesem Fall wird die Persönlichkeit nicht in Form eines Prozesses gebildet, sondern dadurch festgelegt, dass einige unbedeutende Kleinigkeiten wiederholt erwähnt werden. Die Konstruktion der Weiblichkeit bei Tony lässt sich unter diesem Aspekt ebenfalls nicht von der bei anderen Frauenfiguren unterscheiden. Auf der anderen Seite haben einige Forscher die Ambivalenz der Figur Tony durch deren Oberflächlichkeit herausgearbeitet, aufgrund derer Tony nicht mehr zu den flachen weiblichen Buddenbrooks gehört. An dieser weiblichen Buddenbrook sind auch psychischen Konflikten zu ersehen.<sup>277</sup> Dieser Betrachtungsweise werde ich mich im Folgenden ebenfalls anschließen.

---

<sup>276</sup> Vgl. dazu z. B. Wysling, Hans: „Buddenbrooks.“ In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): *Ausgewählte Aufsätze*. Frankfurt am Main 1996. S. 197-218; Dittmann, Britta/Steinwand, Elke: „Sei glücklich, du gutes Kind“. Frauenfiguren in *Buddenbrooks*“. In: Eickhölter, Manfred/Wißkirchen, Hans (Hrsg.): *„Buddenbrooks“*. *Neue Blicke in ein altes Buch*. Lübeck 2000. S. 176-193.

<sup>277</sup> Vgl. dazu z. B. Lehnert, Herbert: „Tony Buddenbrook und ihre literarischen Schwestern“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 15 (2002). S. 35-53; Sautermeister, Gert: „Tony Buddenbrook: Lebensstufen, Bruchlinien, Gestaltwandel“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 20 (2007). S. 103-132.

Meiner Meinung nach besteht die Komplexität der Figur Tony paradoxerweise darin, wie sie mit ihrer Kindlichkeit in der mächtigen patriarchalischen Bürgerwelt umgeht. Im weiteren Verlauf wird zuerst die Seite als Konstante an Tony kurz nachgezeichnet. Darauf basierend wird der Versuch unternommen, die veränderliche Seite herauszuarbeiten und zwei Fragen zu beantworten, nämlich inwiefern eine gewisse Machtübernahme durch die Weiblichkeit in *Buddenbrooks* anhand der Figur Tony in Frage kommt, und inwieweit sich bei dieser Ausnahme-Frauenfigur die Melancholie in Verbindung mit der Weiblichkeit in Verbindung bringen lässt.

In der Handlung erscheinen unverkennbar die miteinander verschränkten Charakterzüge der Figur Tony. Auf der einen Seite wird Tony von den männlichen Buddenbrooks wie ein Kind behandelt und nicht ernst genommen. Ihr Vater Jean und ihr Bruder Thomas haben nacheinander als Familienoberhaupt aus männlicher Perspektive Tony die Handlungsfähigkeit und das Verantwortungsbewusstsein in ähnlicher Weise abgesprochen. Eine der beispielgebenden Szenen im Text ist nämlich wie folgt:

„Höre, mein liebes Kind“, sagte der Konsul, indem er mit der Hand über ihr Haar strich... „Ich muß dich nun etwas fragen, etwas Ernstes! Sage mir einmal... du liebst doch deinen Mann von ganzem Herzen?“<sup>278</sup>

„Gewiß, Papa“, sagte Tony mit einem so kindisch heuchlerischen Gesicht, wie sie es ehemals zustande gebracht, wenn man sie gefragt hatte: Du wirst nun doch niemals wieder die Puppenliese ärgern, Tony? – Der Konsul schwieg einen Augenblick.<sup>279</sup>

Der zitierte Dialog findet kurz vor der ersten Scheidung von Tony zwischen ihr und ihrem Vater statt. Der Konsul schweigt, weil er nicht die gewünschte Antwort von Tony erhalten hat, deren Ehe wegen des drohenden Bankrottes an einem seidenen Faden hängt. Diese hätte er jedoch auch nicht erhalten können, da Tony bis zu diesem Augenblick von ihrem Vater nur es gelernt hat, den Grünlich aus Hamburg zu lieben, um ihre Verpflichtung als ein Glied in der Kette der Buddenbrooks zu erfüllen. Erst nachdem der Konsul seine Tochter unmissverständlich darauf hingewiesen hat, dass sie ihren Mann in einer solchen Situation nicht mehr weiter lieben muss, offenbart

---

<sup>278</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 213.

<sup>279</sup> Ebd. S. 213.

Tony, dass sie ihn niemals geliebt hat. Die ganze Zeit hindurch stellt sich Tony als das gute Kind des Konsuls dar, indem sie unter dessen Anleitung die entsprechende Antwort gibt, sei es auf die Frage, ob sie versprechen kann, die alte Puppenliese in Ruhe zu lassen,<sup>280</sup> sei es auf die Forderung, ihr persönliches Glück für die Traditionen zu opfern.

Es liegt im Wesen des Lernprozesses bei Tony, dass sie das wiederholt, was ihr beigebracht wird. Dies entspricht gerade dem Vorgang, wie die Kleinkinder sprechen lernen, was auch als „Tautologie“ bezeichnet werden könnte. In der Tat reproduziert Tony nicht nur die Worte ihres Vaters, sondern erbt auch die bürgerlichen Moralkonventionen und die bürgerliche Effektivität der Kaufmannskultur. Dies lässt sich anhand der Szene verdeutlichen, als Tony ihre Tochter Erika fast mit den gleichen Worten über die prekäre Situation in deren Ehe fragt:

„Liebes Kind“, sagte sie zu ihrer Tochter, „ich muß dich nun etwas fragen, etwas Ernstes!... Du liebst deinen Mann doch noch immer von ganzem Herzen? Du liebst ihn doch so, daß du ihm, wohin er sich jetzt auch wenden möge, mit eurem Kinde folgen willst, da seines Bleibens hier ja leider nicht ist?“<sup>281</sup>

Indem Tony die Vaterrolle von dem Konsul übernimmt, findet ihre ewige Infantilität den Höhepunkt. Tony ist nicht nur jederzeit dazu bereit, ein gutes Kind zu sein und damit die Pflege der Tradition für wichtiger als ihr persönliches Glück zu halten, sondern auch den Vater zu spielen und mehr gute Kinder für die Familie Buddenbrook zu erziehen. Erst an dieser Stelle haben sich Tonys Hang zur Subordination und ihr Wunsch zu gefallen endgültig vollzogen, da sie die patriarchale Setzung und die damit verbundenen Wertanschauungen ihrer Zeit vollkommen teilt.

Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass der Konsul nicht die einzige Person ist, die Tony nachahmt. Dazu gehört auch der Medizinstudent Morten Schwarzkopf, dessen Behauptungen über das reine Naturprodukt bzw. die Arbeitsweise des Stoffwechsels,<sup>282</sup> das medizinische Phänomen Stickfluß<sup>283</sup> sowie dessen politische

---

<sup>280</sup> Vgl. ebd. S. 57, 213.

<sup>281</sup> Ebd. S. 640.

<sup>282</sup> Vgl. ebd. S. 123.

<sup>283</sup> Vgl. ebd. S. 130.

Äußerungen über Gleichheit und Freiheit<sup>284</sup> von Tony im Laufe der Handlung mehrmals rezitiert werden, ohne dass sie tatsächlich eine Vorstellung davon hat. Oft findet man Tautologien Tonys in schwierigen Situationen, z. B. als die Konsulin auf den Tod erkrankt,<sup>285</sup> was der verfallenden Familie einen tragisch-komischen Bezug verleiht und die Naivität von Tony als das ewige Kind besiegelt.

Auf der anderen Seite besteht die Infantilität bei Tony nicht lediglich in den reizlosen Tautologien, sondern auch in der rücksichtslosen Offenheit, die Kindern eigen ist und paradoxerweise die Präfiguration Tonys als Kind verrät. Bezieht man sich in diesem Zusammenhang auf das Märchen „Des Königs neue Kleider“, dann kann man sagen, dass die emphatischen Wiederholungen der Worte einiger Männerfiguren durch Tony als Beleg für die Existenz der neuen Kleider dienen; allerdings offenbart sich Tony allen anderen mit dem gleichen Nachdruck, was die prächtigen neuen Kleider manchmal der Lächerlichkeit preisgibt. Als ein Beispiel unter vielen lässt sich die Konfrontation von Tony mit ihrem Bruder Thomas anführen:

„Da hast du recht, Thomas!“ rief sie. Sie sprang sogar empor dabei und wies ihm mit ausgestreckter Hand gerade ins Gesicht hinein. Ihr Gesicht war rot. Sie blieb in einer kriegerischen Haltung stehen, mit der einen Hand den Stuhl erfaßt, gestikulierte mit der anderen und hielt eine Rede, eine leidenschaftlich bewegte Rede, die unaufhaltsam hervorsprudelte. Der Konsul betrachtete sie tief erstaunt. Kaum, daß sie sich Zeit ließ, Atem zu schöpfen, so brausten und brodelten schon wieder neue Worte hervor. Ja, sie fand Worte, sie drückte alles aus, was sich während dieser Jahre an Widerwillen in ihr gesammelt hatte: ein bißchen ungeordnet und verworren, aber sie drückte es aus. Es war eine Explosion, ein Ausbruch voll verzweifelter Ehrlichkeit... Hier entlud sich etwas, gegen das es keine Widerrede gab, etwas Elementares, worüber nicht mehr zu streiten war.<sup>286</sup>

An dieser Stelle wird die direkte Art der Kindlichkeit Tonys ersichtlich, mit der die scheinbar mangelnde Innensicht dieser Figur, und zwar aus deren Perspektive, in gewissem Sinne veräußerlicht wird, da Tony ihre Befindlichkeiten und Gedanken meist selbst in wörtlicher Rede erläutert. Diesem Mitteilungsbedürfnis entsprechend verkündet Tony das Wohl und Wehe in einer Flut von banalen und kindisch wichtigen Worten. Einerseits wird dabei ihre Identifikation mit den bürgerlichen Traditionen und

---

<sup>284</sup> Vgl. ebd. S. 138-142.

<sup>285</sup> Vgl. ebd. S. 566.

<sup>286</sup> Ebd. S. 386.

Konventionen deutlich, andererseits verhehlt sie vor den anderen nicht, wie sehr sie unter dem Familiensinn, den Traditions- und Repräsentationszwängen leidet. Tony weigert sich in dieser Szene, sich weiter herabzulassen, und hält widerstrebend an der Ehe mit dem Münchner Permaneder fest, dessen Verhalten das Gegenteil von der Vornehmheit nach Tonys Vorstellung darstellt. Aber gleichzeitig zeigt Tony keine Gnade mit sich selbst, indem sie sich aus einem Gesichtspunkt der damals geltenden bürgerlichen Effektivität heraus als „abgewirtschaftet“<sup>287</sup> bezeichnet und sich bei Thomas noch dafür entschuldigt, dass sie als ein Mitglied der Buddenbrooks keinen Beitrag mehr zur Familie leisten kann. Es ist genau dieser Widerspruch, der die Figur der Tony kompliziert erscheinen lässt.

Gegen diese kindische Offenbarung von Tony hat Thomas als männliches Familienoberhaupt keine Einwände erhoben. Jedoch bedeutet das meiner Meinung nach keine Machtübernahme durch die Weiblichkeit, obwohl sich Tony an dieser Stelle klar gegen Thomas durchsetzt und später beispielsweise beim hundertjährigen Firmenjubiläum stärker als der einzige männliche Spross Hanno erweist.<sup>288</sup> Denn Tony strebt stets um jeden Preis an, dem Familiensinn Geltung zu verschaffen, in dessen Kern die patriarchalische Setzung steckt. In diesem Zusammenhang werden die Unverwüstlichkeit und die Durchsetzungskraft der Figur Tony vermittelt, die eigentlich viel mehr zu spezifischen Zuschreibungen für Männer gehören. Dies bedeutet aber keinen Aufstieg der Weiblichkeit, sondern eine bittere Ironie der Männlichkeit, die schließlich von einer weiblichen Buddenbrook verkörpert und wegen deren offen ausgedrückte Klage gegen sich selbst problematisiert wird.

Das Besondere an Tony Buddenbrook unter dem Aspekt Geschlecht liegt darin, dass sie sich von einer rein biologischen Existenz, die den anderen Frauengestalten im Text gilt, befreit und damit das Verhältnis zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit nach den damaligen bürgerlichen Konventionen infrage stellt, während sie aber immer noch an der Oberflächlichkeit bleibt und einen Mangel an Tiefe aufweist. In der Tat wäre es einigermaßen unrealistisch, von Tony zu erwarten, dass sie einen konsequenten und ideologisch motivierten Protest aus weiblicher Perspektive gegen die männliche

---

<sup>287</sup> Ebd. S. 390.

<sup>288</sup> Vgl. ebd. S. 481-486.

Vorherrschaft erhebt, da ihr Schicksal von den gesellschaftlichen Grundzügen ihrer Zeit geprägt ist, unter denen die ökonomische Hierarchie der Geschlechter eine eminente Rolle spielt. Wie die bürgerliche Frau im 19. Jahrhundert wird Tony „konsequent aus der Sphäre der Produktion und des Profits aus[geschlossen]“<sup>289</sup>. Im Gegenzug tritt ihre ausgeprägte Vorliebe für Luxus und ihre eitle Art im Laufe der Handlung offen zutage. Als exemplarisch kann ihre Schwärmerei für die verschiedenen Schleifen zur Dekoration gesehen werden, sei es auf der Trauerfeier ihrer Mutter,<sup>290</sup> sei es zu Weihnachten oder am Geburtstag einer Bekannten.<sup>291</sup> Dazu bestehen mehrere Textstellen, unter denen sich jene Szene als Paradebeispiel anführen lässt, an denen Tonys dunkelroter Schlafrock Erwähnung findet, dessen Herstellung „mehr Geschmack, Raffinement und Fantasie als bei einer Balltoilette“<sup>292</sup> aufzeigt, und der nicht zuletzt mit einer Reihe von roten Sammetschleifen dekoriert ist. Interessanterweise wird auch Tonys Haar beschrieben, das ebenfalls mit einer roten Sammetschleife geschmückt ist. Das heißt, von den Schleifen, für die Tony eine Schwäche hat, werden nicht nur Geschenke, sondern auch Tony selbst geziert. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass dies kurz vor ihrem ersten Ehebruch inszeniert ist und damit als dessen Vorspiel dient. Der Grund, warum Tony sich von Grünlich trennt, liegt darin, dass sich dieser weder die Schleifen, die das von seiner Frau erwünschte luxuriöse Leben symbolisieren, noch seine Frau, die ebenfalls wie eine Atlasschleife sein Familienleben schmückt, leisten kann.

Daran wird zum einen die materielle Abhängigkeit Tonys von ihrem Mann bzw. ihrem Vater ersichtlich, zum anderen die Tatsache, dass die bürgerliche Frau im 19. Jahrhundert als ökonomisches Tauschobjekt gehandelt wird, was Tonys Schicksal entspricht. Thorstein Veblen bezeichnet die feine Hausherrin Ende des 19. Jahrhunderts in den USA als „the chief menial of the household“<sup>293</sup>:

---

<sup>289</sup> Schößler, Franziska: *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld 2009. S. 131.

<sup>290</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S.570.

<sup>291</sup> Vgl. ebd. S. 538, 616.

<sup>292</sup> Ebd. S. 199.

<sup>293</sup> Veblen, Thorstein: *The theory of the leisure class*. Oxford 2009. S. 120.

To apply this generalization to women's dress, and put the matter in concrete terms: the high heel, the skirt, the impracticable bonnet, the corset, and the general disregard of the wearer's comfort which is an obvious feature of all civilized women's apparel, are so many items of evidence to the effect that in the modern civilized scheme of life the woman is still, in theory, the economic dependent of the man—that, perhaps in a highly idealized sense, she still is the man's chattel. The homely reason for all this conspicuous leisure and attire on the part of women lies in the fact that they are servants to whom, in the differentiation of economic functions, has been delegated the office of putting in evidence their master's ability to pay.<sup>294</sup>

Mit Blick auf die obige These von Thorstein Veblen kann gesagt werden, dass Tony ebenfalls ein stellvertretendes Leben führt, das sie vor allem von ihrer Mutter geerbt hat und nur dazu dient, durch den großen Aufwand der Hausfrau die Bezahlungsfähigkeit ihres Hausherrn zu demonstrieren.

Vor diesem sozialen Hintergrund ist es deswegen fast unmöglich, dass Tony fundamental gegen die Traditionen der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Familie protestiert. Im Gegenteil ist es verständlicher, dass Tony ihrer Zeit stark verhaftet und sich nur um die dem Ansehen der Familie dienenden Leistungen bemüht, nämlich einen Kaufmann zu heiraten. Sogar ihre anfängliche Abwehrhaltung gegen die Heirat mit Grünlich erscheint fragwürdig. Dies wird später im Abschnitt über die Paarbeziehungen in *Buddenbrooks* eingehender behandelt.

In Analogie zur Figur Tony wurde bereits in 6.1.4 eine andere Tochter aus guter Familie behandelt, bei der ich eine grundlegende Auflehnung für ebenso unwahrscheinlich halte, nämlich Daiyu in *Hongloumeng*. In der Tat wird im Text auf eine ähnliche Situation in Bezug auf die materielle Abhängigkeit der Frauen von den Männern wie bei Tony angedeutet. In diesem Zusammenhang teilen die jungen Herrinnen der Familie Jia dieselbe finanzielle Lage mit den weiblichen *Buddenbrooks*.

Mit anderen Worten können sich Tony und Daiyu als Töchter aus betuchter Familie von den Vorrechten und dem Ansehen, was den beiden zugestanden wird, nur schwer lösen. Noch interessanter ist, dass sich Tony und Daiyu wiederum darin ähneln, wie sie mit den goldenen Fesseln umgehen, also indem die beiden nicht lügen können und auch nicht lügen wollen, wie es um ihr Befinden geht. Unter der Offenbarung der

---

<sup>294</sup> Ebd. S. 120.

Gefühle ist aus meiner Sichtweise ein De-facto-Protest zu verstehen, wobei sich Tony und Daiyu durch die Inkorporation der patriarchalen Normen nur kooperativ zeigen, ohne ausdrücklich gegen diese anzukämpfen. Darüber wurde zuvor bei der Analyse von Daiyus Krankheit und Tod in 6.1.4 gesprochen. Aber Tony Buddenbrook hat hierbei im Vergleich zu Daiyu auf unterschiedliche Art und Weise dasselbe Paradox zu Wege gebracht. Dies gilt auch für die Frage der weiblichen Melancholie.

Während Daiyu ihre Emotionen vor allem dadurch erkennen lässt, dass sie die Leiden dichterisch verarbeitet, wirkt Tony mit ihrer direkten Art wie das Gegenteil. Wenn die Erstere als eine Melancholikerin gilt, die einerseits schwer erkrankt, andererseits aber mit den Leiden schreibt, dann zeigt sich Tony als eine Nicht-Melancholikerin in *Buddenbrooks*. Denn zum einen haben deren gesundheitliche Beeinträchtigungen, also die Schwäche ihres Magens, ihrer Vitalität keinen Abbruch getan, sodass sie vom Anfang bis zum Ende des Romans dem Bereich des Biologisch-lebendigen am nächsten unter den Hauptfiguren steht; zum anderen führt die bereits erwähnte Tatsache, dass nichts Unausgesprochenes an ihr zehrt und sie kein schlimmes Erlebnis sie belastet, dazu, dass für Tony das Streben der Melancholikerinnen nach den aktuellen Forschungsergebnissen, „search for a new language of the self“<sup>295</sup>, nicht mehr gilt. Zudem hält sie weder ihr Leiden noch die Langeweile zurück, aus denen laut Wolfgang Lepenies die Melancholie entsteht.<sup>296</sup>

„Ja, Tom, ich langweile mich ganz ungemein. Manchmal heule ich vor Langerweile [sic!]. Die Beschäftigung mit diesem Hause hat mir Freude gemacht, und du glaubst nicht, wie glücklich ich über eure Rückkehr bin... Aber ich bin nicht gern zu Hause, weißt du; Gott strafe mich, wenn das eine Sünde ist. Ich bin nun im Dreißigsten, aber das ist noch nicht das Alter, um mit der [sic!] letzten Himmelsbürgern oder den Damen Gerhardt oder einem von Mutters Dunkelmännern, die der Witwen Häuser fressen, Busenfreundschaft zu schließen [...].“<sup>297</sup>

Nach der ersten Scheidung sind bei Tony mögliche Reflexionen über das tragische Schicksal der bürgerlichen Frauen, dass es angesichts der materiellen Abhängigkeit

---

<sup>295</sup> Gailus, Andreas: „A case of individuality: Karl Philipp Moritz and the Magazine for Empirical Psychology“. In: *New German Critique* 79 (2000). S. 70.

<sup>296</sup> Vgl. Lepenies, Wolfgang: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972. S. 181.

<sup>297</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 300-301.



vom Mann ihr einziges Lebensziel es ist, Hausfrau und Mutter von einem Mann zu werden, um dem Elternhaus zu nützen, ohne weiteres ausgeschlossen. Stattdessen wird Tony von der Furcht vor dem Nichts-mehr-tun-können und der Langeweile gefangen, was sie auch ihrem Bruder offen wie immer gesteht. Als Lösung wünscht sie sich sogar eine zweite Ehe:

„[...] Ich bin noch jung! Bin ich nicht noch ziemlich hübsch? Mama kann mir nicht mehr viel mitgeben, aber es ist immerhin ein annehmbares Stück Geld. Wenn ich mich wieder verheiratete? Offen gestanden, Tom, es ist mein lebhaftester Wunsch! Damit wäre alles in Ordnung, der Fleck wäre ausgelöscht... O Gott, wenn ich eine unseres Namens würdige Partie machen, mich wieder einrichten könnte –! Glaubst du, daß es so völlig ausgeschlossen ist?“<sup>298</sup>

Die Langeweile, die Tony auf der Zunge trägt und eigentlich die etablierte Ordnung bedrohen sollte, wird von ihr durch eine Ehepflicht aufgehoben, was das Fehlen der Melancholie bei ihr begründet. Unter dem Ausschluss der Frauen aus der Produktion und dem Profit in dem ökonomisch hierarchischen Gesellschaftsaufbau im Kontext des Romans beschränkt sich das Bestätigungsfeld für Tony auf den Haushalt bzw. die Ehe. Aber indem sie überstürzt eine zweite Ehe schließt und bald daran scheitert, scheint das Ziel, dem Buddenbrook-Haushalt Ehre zu machen, noch weiter von ihr entfernt zu sein. Im ähnlichen Sinne meint Kant nach der Interpretation von Lepenies, dass die Langeweile immer wieder vorkommen wird, unabhängig davon, ob der Stachel der Tätigkeit oder eine totale Entlastung von der Arbeit herrscht.<sup>299</sup> Schließlich haben weder Tony noch die Menschen von heute ihre jeweilige Utopie erreicht.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich Tony auch mit der weiblichen Melancholie in Einklang bringen lässt, die in der Handlung verkindlicht wurde und sich somit zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit befindet. Diese Frauenfigur verschafft durch ihre Unreflektiertheit in höchstem Maße einen umfangreichen Einblick in die innere Welt einer bürgerlichen Frau. Je trotziger und bewusster Tony die patriarchische Ordnung verteidigt und Langeweile und Melancholie vermeidet, desto ersichtlicher wird die Lage der damaligen Töchter aus guter Familie.

---

<sup>298</sup> Ebd. S. 302.

<sup>299</sup> Vgl. Lepenies, Wolfgang: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972. S. 114.

Den bisherigen Ausführungen zufolge bringen Tony und Daiyu, die auf den ersten Blick das Gegenteil voneinander zu sein scheinen, interessanterweise beide indirekt die Melancholie-Problematik zur Sprache gebracht, die eine mit ihrer Banalität, und die andere mit ihrem Talent. An den zwei Töchtern aus guter Familie wird ersichtlich, dass das Gefühl Brücken zwischen den beiden schlägt. Es mag Unterschiedlichkeiten geben, wie die Gefühle offenbart werden, aber die Offenheit dabei, die einen letztendlich berührt, spielt eine wichtigere Rolle.

Nachfolgend wird die in *Honglouloumeng* vermittelte Melancholie aus geschlechtsspezifischer Perspektive behandelt, indem ich mich ebenfalls mit den Phänomenen der Verweiblichung der Männerfiguren und der Vermännlichung der Frauenfiguren befaße. Dabei ist das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit in *Honglouloumeng* zu verdeutlichen, das sich klar von dem in *Buddenbrooks* unterscheidet.

## 6.2.2 Feminisierung und Vermännlichung in *Honglouloumeng*

### 6.2.2.1 Mann und Frau statt Mann vs. Frau

Die Bedeutung der Weiblichkeit bei Cao Xueqin scheint viel komplexer zu sein, und sie ist nicht einfach als der Männlichkeit untergeordnet zu begreifen. Im Text wird die Auffassung von Geschlecht z. B. durch einen Dialog zwischen Xiangyun und ihrer Dienerin Cuilü 翠缕 vermittelt:

湘云听了由不得一笑，说道：“我说你不用说话，你偏好说。这叫人怎么好答言？天地间都赋阴阳二气所生，或正或邪，或奇或怪，千变万化，都是阴阳顺逆。多少一生出来，人罕见的就奇，究竟理还是一样。”翠缕道：“这么说起来，从古至今，开天辟地，都是阴阳了？”湘云笑道：“糊涂东西，越说越放屁。什么‘都是些阴阳’，难道还有个阴阳不成！‘阴’‘阳’两个字还只是一字，阳尽了就成阴，阴尽了就成阳，不是阴尽了又有个阳生出来，阳尽了又有个阴生出来。”翠缕道：“这糊涂死了我！什么是个阴阳，没影没形的。我只问姑娘，这阴阳是怎么个样儿？”湘云道：“阴阳可有什么样儿，不过是个气，器物赋了成形。比如天是阳，地就是阴；水是阴，火就是阳；日是阳，月就是阴。”<sup>300</sup>

Xiangyun konnte sich das Lachen nicht verkneifen und sagte: „Ich habe dir schon einmal gesagt, dass du zu viel redest. Mal sehen: Wie kann man eine solche Frage beantworten? Alles in der Welt wird durch die Kräfte von Yin und

<sup>300</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 426.

Yang geformt. Das bedeutet, dass nicht nur das Normale, sondern auch das Abnormale, das Seltsame, das Verrückte – ja, all die Tausende und Abertausende von Variationen, die wir in den Dingen finden – durch verschiedene Kombinationen von Yin und Yang verursacht werden. Selbst wenn etwas auftaucht, das so selten ist, dass niemand es je zuvor gesehen hat, gilt dieses Prinzip immer noch.“ „Nach dem, was du sagst“, sagte Cuilü, „sind also alle Dinge, die jemals existiert haben, von der Zeit, als die Welt begann, bis zum jetzigen Zeitpunkt, nur eine Menge Yins und Yangs gewesen.“ „Nein, Dummkopf!“, sagte Xiangyun, „je mehr du sagst, desto dümmer wirkst du. ‚Nur eine Menge Yins und Yangs!‘ Auf jeden Fall sind Yin und Yang streng genommen nicht zwei Dinge, sondern ein und dasselbe. Wenn das Yang erschöpft ist, ist es Yin; und wenn das Yin erschöpft ist, ist es Yang. Es ist nicht so, dass das eine zu Ende geht und dann das andere aus dem Nichts entsteht.“ „Das ist zu kompliziert für mich“, sagte Cuilü, „was ist denn ein Yin-Yang? Nur das möchte ich wissen. Keiner hat je eins gesehen. Beantworten Sie das einfach, Fräulein. Wie sieht ein Yin-Yang aus?“ „Yin-Yang ist eine Art Kraft“, sagte Xiangyun, „es ist die Kraft in den Dingen, die ihnen ihre besondere Form gibt. Der Himmel zum Beispiel ist Yang und die Erde ist Yin; Wasser ist Yin und Feuer ist Yang; die Sonne ist Yang und der Mond ist Yin.“

Auf dem Yin-Yang-Prinzip basierend verliert die Differenz zwischen Mann und Frau, die auf ihren jeweiligen physikalischen Körper zurückzugreift, an Geltung. Somit gilt die strikte Unterscheidung der Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit, die zuvor in der Textanalyse über *Buddenbrooks* Bestand hatte, nicht mehr für *Honglouloumeng*. Das bei Thomas Mann widerspiegelte Verständnis von Geschlecht lässt sich mit dem bei Cuilü in Einklang bringen, die danach fragt, was Männliches oder Weibliches ist, während bei Xiangyun durch Cao Xueqin gezeigt wird, was es bedeutet, männlich oder weiblich zu sein. Eine ähnliche Meinung vertritt Charlotte Furth in ihrer Abhandlung über die geschlechterbezogene Auffassung in der traditionellen chinesischen Medizingeschichte:

Except possibly for the hint of sexual dimorphism in the functioning of the singular channels discussed above, the Yellow Emperor's body has no morphological sex, but only gender. Yin and yang do not get their meaning because they are attributes of something else, in bodies or in nature. Rather than labelling a gender which is defined on other grounds, yin and yang are the foundations on which the language of gender rests. In the language of literary theory, yin and yang are the signified, not the signifiers.<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> Furth, Charlotte: *A flourishing yin: Gender in China's medical history: 960-1665*. Berkeley/Los Angeles/London 1999. S. 46.

Laut Furth beziehen sich Yin und Yang auf zwei Bezeichnete, statt zwei Bezeichnende. Das heißt, welche körperliche Merkmale zu Yin und welche zu Yang gehören, ist nicht festgelegt. Die Grenze zwischen Männlichem und Weiblichem soll in diesem Sinne auch fließend sein, wenn das eine Yang entspricht und das andere Yin gleichkommt. Aus den beiden bildet sich ein Organismus heraus, was einerseits dazu führt, dass sich das Männliche nicht in einer Kontrastpostierung zum Weiblichen befindet, und umgekehrt; andererseits wird die Konstruktion der zwei Begriffe der Geschlechter daher kontextabhängig. Außerdem darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, dass an einem Menschen sowohl Männliches als auch Weibliches zu finden sein wird. Somit ist z. B. die in 3.4 dargestellte antike Ansicht von Aristoteles und Galen, dass der Geist für Männer steht und die Materie Frauen symbolisiert, was in gewissem Maße die Geringschätzung der Weiblichkeit und deren Verbindung mit der Dekadenz verursacht, laut Anne-Julia Zwierlein infrage zu stellen.<sup>302</sup>

Im ähnlichen Sinne schlägt Ulla Bock in ihrer Abhandlung über die Entwicklung der Androgynie-Diskussion von den 1970er-Jahren bis Anfang des 21. Jahrhunderts im Westen vor, die Androgynie nicht definatorisch festzulegen, sondern als epistemologisch offenen Begriff zu verwenden, damit er dem gesellschaftlichen und dem individuellen Wandel nicht entzogen wird. Dieser anti-essentialistische Versuch sollte zum einen die Inflation ähnlicher Begriffe wie „cross dressing“, Travestie oder Maskerade bei der Theoriediskussion stoppen, zum anderen die radikalen Ziele wie die Aufhebung der Grenzen zwischen den Geschlechtern oder gar das Verschwinden der Geschlechter vermeiden.<sup>303</sup> Erwähnenswert ist hierbei noch, dass diese Problematik des Androgynie-Diskurses, auf die Bock hinweist, bereits laut Achim Aurnhammer ihren Niederschlag in der europäischen Literatur um 1900 findet. In seiner Forschung über das Motiv der Androgynie in der Literatur und Kunst wird deutlich, wie Androgynie zuerst als eine bloß akzidentielle Zutat in der Antike und bis 1900 als Schlüsselmotiv für das Gesamtwerk einzelner Autoren thematisiert wird. Für

---

<sup>302</sup> Zwierlein, Anne-Julia: „Male Pregnancies, Virgin Births, Monsters of the Mind: Early Modern Melancholia and (Cross-) Gendered Constructions of Creativity“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 38.

<sup>303</sup> Vgl. Bock, Ulla: „Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz“. In: Becker, Ruth (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2008. S. 103-107.

die letzte Phase hat Aurnhammer beispielsweise die narzisstische Geschwisterliebe im *Wälsungenblut* von Thomas Mann genannt. Dabei interpretiert er den Inzest der Zwillingsgeschwister als die vergebliche Suche nach dem androgynen Glück, der nur in die neue, ausweglose Einsamkeit um 1900 führt.<sup>304</sup>

Meiner Meinung nach geht die problematische Situation in den Forschungsbeträgen sowohl von Bock als auch von Aurnhammer im Grunde genommen auf die Unfähigkeit zum Anderen zurück, sodass Androgynie, die eigentlich Vielfalt und Differenz in Bezug auf das Geschlecht-Verständnis hervorbringen sollte, tatsächlich paradoxerweise Angleichung und Einheit als Folge hat. Der Andere wird als Ebenbild des Ich konstruiert und akzeptiert, wie bei der Zwilingsliebe in *Wälsungenblut*. Letztendlich sieht man, wie der Andere im Namen von Androgynie aus der Welt vertrieben wird. Denn nichts kann einem zum Gleichen besser verhelfen als eine an das Ich angepasste Androgynie. Darin sehe ich eine Entsprechung der ungültigen Frage nach dem Wesen von Yin und Yang von Cuilü, wenn man beim Thema der Androgynie noch von den fixierten und normativ gesetzten Grenzziehungen zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit ausgeht und versucht, diese aufzuheben, während die Dialektik von Yin und Yang längst keine spezifische Definition mehr zulässt. Dies gilt nicht zudem für den Themenbereich von Männlichkeit und Weiblichkeit. Auch in den folgenden Unterkapiteln 6.3 und 6.4 findet sich diese Ich-Gefangenheit aufgrund der Ablehnung alles Anderen, die das Ich absolut vereinzelt und sogar zerstört. An dieser Stelle ist es eben nicht verwunderlich, wenn die Feminisierung der Männerfiguren sowie die Vermännlichung der Frauengestalten in *Honglouloumeng* eine andere Bedeutung trägt als die in *Buddenbrooks*. Als Paradebeispiele dazu dienen die Figuren Baoyu und Xiangyun.

Im Verlauf der Handlung zeigt sich an den Familienmitgliedern im Jia-Haushalt ebenfalls die Tendenz, dass die scharfe Ausprägung des Geschlechtscharakters verloren geht. Dabei treten bei Männern weibliche und bei Frauen männliche Kennzeichen auf. Allerdings geht der Verfall der Familie nicht mit dem Verschwimmen der Geschlechteridentität bei den Mitgliedern einher. Das heißt, die Feminisierung der männlichen Figuren oder die Vermännlichung der weiblichen wird

---

<sup>304</sup> Vgl. Aurnhammer, Achim: *Androgynie: Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln 1986. S. 8, 264-266.

nicht problematisiert, sondern sogar ästhetisiert. Somit führt die Verfeinerung der Männerfiguren nicht zur Auflösung der Männlichkeit, sondern zu deren Bereicherung. In Analogie dazu bleibt die Weiblichkeit nicht mehr als Folge einer systematischen Effeminierung der Männlichkeit. Stattdessen finden die Frauenfiguren, deren männliche Züge nicht dazu dienen, den Verfall der Männlichkeit der Familienmitglieder hervorzuheben, in ihrer individuellen Sphäre Betrachtung. Mit einem Wort wird unter den Störungen des Geschlechtswesens aus essentialistischer Perspektive in *Honglouloumeng* vor allem Gewinn und gegebenenfalls auch Lob in Bezug auf geschlechtsspezifische Gestaltungsprinzipien verstanden. Als Paradebeispiel hierfür wird der junge Erbe der vierten Generation der Familie Jia genannt angeführt:

面若中秋之月，色如春晓之花，鬓若刀裁，眉如墨画，面如桃瓣，目若秋波。虽怒时而若笑，即瞋视而有情。[...]越显得面如敷粉，唇若施脂；转盼多情，语言常笑。天然一段风骚，全在眉梢；平生万种情思，悉堆眼角。看其外貌最是极好，却难知其底细。<sup>305</sup>

Baoyu hatte ein Gesicht wie der Mond im Mitterherbst, ein Teint wie Blumen in der Morgendämmerung im Frühling, Schläfenhaare so gerade wie einen Messerschnitt, Augenbrauen, die wie von einem Künstlerpinsel gemalt sind, Wangen wie Pfirsichblüten, Augen wie glasklare Teiche, die selbst im Zorn zu lächeln scheinen, und die, wenn sie blicken, gleichzeitig Zärtlichkeit ausstrahlen. [...] Die Wangen hätte man mit Puder bestäubt und die Lippen mit Rouge nachgezogen, so hell war ihre natürliche Farbe. Sein Blick war gefühlvoll, doch aus seinen Lippen sprang oft das Lachen; eine Menge von Charme war auf dieser Stirn angehäuft; eine Welt von Gefühlen blickte aus diesen dunklen Augen. Kurzum, sein äußeres Erscheinungsbild war sehr gut. Aber der Schein konnte trügen.

Von einem angenehm-zarten Äußeren ist hier mit diesen Schilderungen über Baoyu die Rede, das auf den ersten Blick mit dem einer jungen Dame in Einklang steht. Dies weckt jedoch das auf keinen Fall negative Assoziationen bei den anderen Familienmitgliedern und den Lesern. Eine zierliche Figur bei einem Jungen wird anerkennend als außergewöhnlich betrachtet. Im 7. Kapitel merkt Xifeng an, dass Baoyu sich mit dem Bruder Keqins messen kann, da der Letztere anscheinend durch noch feinere Manieren und eine zartere Statur gekennzeichnet ist, als er zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Selbst in den Augen des Familienoberhauptes Jia Zheng stellt

---

<sup>305</sup>Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 48.

sich Baoyu als „神彩飘逸，秀色夺人“<sup>306</sup>, also „lebhaftige Intelligenz und atemberaubende Schönheit“ dar. Die Tatsache, dass Baoyu seit der Geburt gerne Zeit nur mit Mädchen verbringt, wird von Großmutter Jia nicht weiter als problematisch angesehen, die sich in Kapitel 78 sogar einen Witz daraus macht, dass Baoyu wohl ein Mädchen hätte sein sollen und bei der Reinkarnation das falsche Geschlecht wählte. Kurzum, das Mädchenhafte an dem jungen Erben hat die Vorstellungen über die Zukunft der Familie bei den zwei Repräsentanten der patriarchalischen Setzung nicht wirklich belastet. Dies lässt sich als Folge des entsprechenden Geschlechts-Konzepts auffassen.

Grundsätzlich kann diese tolerante Einstellung auf die Yin-Yang-Ansicht zurückgeführt werden, die eine Definition des männlichen oder weiblichen Wesens nach den jeweiligen körperlichen Merkmalen ablehnt. Speziell für Baoyu ein Trainingsprogramm zu erstellen, wie es sich Thomas für Hanno in *Buddenbrooks* ausgedacht hat, ist in der Familie Jia unnötig vor. Dieses Prinzip gilt ebenso für Frauengestalten, mit denen Baoyu verglichen wird, darunter z. B. Xiangyun.

Es wird mehrmals im Text erwähnt, dass Xiangyun sich gerne als Junge verkleidet und als Folge dessen oft von den anderen mit Baoyu verwechselt wird. Daran wird nicht nur die zarte Seite von Baoyu ersichtlich, sondern auch die lebhaftige Wesensart bei der Tochter aus guter Familie, von der man in der Regel eine zarte Schönheit erwartet. Außerdem zieht Daiyu in Kapitel 57 Parallelen zwischen Xiangyun und Jing Ke 荆轲<sup>307</sup> bzw. Nie Zheng 聂政<sup>308</sup>, weil die Erstere über einen ähnlich ausgeprägten Sinn für

---

<sup>306</sup> Ebd. S. 310.

<sup>307</sup> Vgl. Sima, Qian 司马迁, Han, Zhaoqi 韩兆琦 (Übers. und Interpret): *Shiji* 史记. Beijing 2010. S. 5481-5515: Jing Ke 荆轲 (?-227 v. Chr.), gebürtig aus dem Staat Wei 卫国 am Ende der Zeit der Streitenden Staaten, war ein bekannter Attentäter. Er wurde von Prinz Dan 太子丹 vom Staat Yan 燕国 beauftragt, ein Attentat auf den König vom Staat Qin 秦国 zu verüben, der damals den Staat Yan bald annectieren wollte und später der Erste Kaiser Chinas Qinshihuang 秦始皇 wurde. Diese Mission misslang Jing Ke jedoch. Er wurde auch deswegen noch vor Ort getötet.

<sup>308</sup> Vgl. ebd. S. 5471-5481: Nie Zheng 聂政 (?-397 v. Chr.) stammte aus dem Staat Wei 魏国 und ging mit seiner Mutter und seiner Schwester in den Staat Qi 齐国, um sich als Fleischverkäufer zu verdingen, nachdem er nach einem Mord vor seinen Feinden geflohen war. Yan Zhongzi 颜仲子 war damals ein Beamter des Staats Han 韩国, der sich mit dem Kanzler Xialei 侠累 nicht vertrug. Aus Angst, von ihm getötet zu werden, floh Yan Zhongzi aus Han und sah sich nach rechtschaffenen Männern um, um sich an Xialei zu rächen. Somit landete er bei Nie Zheng. Nie lehnte zunächst die Bitte Yans ab, da er eine ältere Mutter zu versorgen hatte, obwohl Yan ihn mit großer Höflichkeit behandelte und seiner Mutter ein großzügiges Geschenk anbot. Später

Gerechtigkeit verfügt und jederzeit bereit ist, persönliche Vorteile dafür zu opfern, was fraglos nicht zu einer jungen Dame passt. Mit einem Wort: Sowohl Baoyu als auch Xiangyun überschreiten ständig die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, was in erster Linie Anerkennung bei der Familie findet.

An dieser Stelle lässt sich sagen, dass in *Hongloulou* ständig weder ein flacher noch ein stereotyper Charakter leicht zu finden ist. Sowohl den körperlichen Merkmalen als auch den geistigen Eigenschaften sind keine strengen Grenzen in Bezug auf das Geschlecht gesetzt und sie werden stark ästhetisiert, um die Persönlichkeit anzureichern. Im Vergleich damit wird den Figuren in *Buddenbrooks*, wie vorher analysiert, je nach dem Geschlecht die entsprechende Rolle zugeteilt, um den Verfall der Familie abzuschließen, dessen Kern sich aber als die Auflösung der Männlichkeit entpuppt. Die Weiblichkeit spielt offensichtlich eine viel größere Rolle im Niedergangsprozess der Jias, deren Konstruktion jedoch kein Essentialismus innewohnt. Belegt wird dies weiterhin durch die spätere Analyse.

### 6.2.2.2 Frauen nur als Opfer der patriarchalischen Ordnung?

Nicht zuletzt ist hierbei darauf zu verweisen, dass vor allem die mädchenhaften Züge bei einem Mann in *Hongloulou* Gefallen finden. Dies wird von Li-chuan Ou als die Anbetung der Jungfern interpretiert, wobei das Lob ausschließlich für die Reinheit der jungen Damen gilt, die noch nicht verheiratet sind und damit keine sexuellen Erfahrungen haben sollten, während die älteren Frauen zusammen mit allen Männern verabscheut werden. Somit werden alle anderen Möglichkeiten von Frauenbildern verneint, was die Tatsache, dass Frauen den Männern unterlegen sind, noch einmal bestätigt.<sup>309</sup> Dieser These von Ou kann ich nur zum Teil zustimmen, weil die Betonung der Jugendlichkeit der Mädchen einerseits in gewisser Hinsicht auf die starke Sehnsucht nach seiner Jugend bei Cao zurückgeht. Auf diesen Punkt wird in Unterkapitel 6.3 über die „Zeit und Ort“ noch einmal eingegangen. Darüber hinaus hat

---

starb seine Mutter. Nie nahm nun doch den Auftrag von Yan an und tötete sich, nachdem er das Attentat erfolgreich verübt hatte.

<sup>309</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓 (綜論卷). Taipeh 2014. S. 261-266.



Cao meines Erachtens auf seine eigene Art und Weise die Grenzen seiner Zeit überschritten.

An dem Vorrang der Männer vor den Frauen gibt es in der Handlung keinen Zweifel und der Text belegt dies wiederholt. Denn die Dialektik von Yin und Yang macht bei den bisherigen Ausführungen erst die Komplementarität zweier Geschlechter vom ästhetischen Standpunkt möglich. Eine entsprechende Ethik, die auf eine wechselnde Beziehung zwischen Mann und Frau abzielt und das Handeln sowie das Denken im Alltag der damaligen Gesellschaft regelt, ist im Text, in dem die patriarchische Ordnung dominiert, noch nicht zu finden. Mit diesem Blickwinkel kann die Figur Xifeng, die unbestritten als die kompetenteste Frau der Familie Jia gilt, als gutes Beispiel dienen. Die Komplimente, die sie dafür erhält, sind einer genauen Betrachtung wert:

秦氏道：“婶婶，你是个脂粉队里的英雄，连那些束带顶冠的男子也不能过你，你如何连两句俗语也不晓得？”<sup>310</sup>

„Sag mir, Tantchen“, sagte Qin, „du bist doch eine Heldin unter den Frauen. Selbst starke Männer finden in dir einen mehr als ebenbürtigen Partner. Wie kann es sein, dass du dennoch keine Ahnung von den einfachen Wahrheiten hast?“

周瑞家的道：“真正委屈死人！这样大门头儿，除了奶奶这样心计儿当家罢了。别说是女人当不来，就是三头六臂的男人，还撑不住呢。还说这些个混帐话。”<sup>311</sup>

Die Frau von Zhou Rui sagte: „Du meine Güte! Ich möchte gerne wissen, wo dieser große Haushalt jetzt wäre, wenn Sie nicht alles so gut am Laufen halten würden, wie Sie es tun. Ich würde gerne sehen, wie eine andere Frau versucht, es zu übernehmen. Ein erwachsener Mann mit sechs Armen und drei Köpfen würde unter der Last zusammenbrechen, die Sie zu tragen haben. Das ist sicher! Es gibt keine Gerechtigkeit mehr in dieser Welt!“

Aus den obigen Zitaten ist zu ersehen, dass die Männer immer zum Maßstab werden, wenn man Xifeng für ihre Kompetenz großes Lob zollt, weil geglaubt wird, dass Männer in der Regel Frauen in praktischen Dingen überlegen sind. Außerdem wird bereits am Anfang des Romans darauf hingewiesen, dass Xifeng seit ihrer Kindheit als

---

<sup>310</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 169.

<sup>311</sup> Ebd. S. 1172.

Junge erzogen wird. Gerade darauf sind ihre ausgeprägte Kühnheit und Entschlossenheit und ihr skrupelloser Machtmissbrauch bei der Bewirtschaftung des Haushalts zurückzuführen. In der Tat lässt sich an dieser Frauenfigur eine typische Männlichkeit ablesen, die sie in einer Aneinanderreihung performativer Akte aufführt. Dazu gehören beispielsweise die wiederholten Versuche, ihren Wagemut auszuweisen, indem Xifeng in Kapitel 40 ohne jegliche Erfahrung rudern muss und erst durch die drohende Gefahr unterbrochen wird,<sup>312</sup> oder dass sie in Kapitel 54 behauptet, dass sie viel besser mit Feuerwerkskörpern umgehen kann als die Hausburschen.<sup>313</sup>

Darüber hinaus setzt sich oft Xifeng gegen andere männliche Familienmitglieder durch. Dabei scheut sie sich nicht, mit ihnen von Angesicht zu Angesicht zu reden und sogar zu scherzen, was eigentlich von den damals geltenden Normen abweicht, und worüber sich ihr Mann Jia Lian in Kapitel 21 vor Neid beschwert.<sup>314</sup> Hinzu kommt, dass Xifeng unter den vielen Mädchen Tanchun 探春 am meisten schätzt, die sich in Kapitel 55 beklagt, dass sie kein Mann wäre, der eine Karriere verfolgen dürfte.<sup>315</sup> Im Gegensatz dazu hält Xifeng von denjenigen Mädchen nicht viel, die sich besonders zurückhaltend benehmen und wie eine kranke Schönheit wirken. Die überempfindliche Daiyu z. B. bezeichnet Xifeng als „美人灯“<sup>316</sup>, also „eine schöne Laterne aus Papier“, die trotz des guten Aussehens von einem Windhauch ausgeblasen würde und daher nicht weit gehen könnte.

Der feste Glaube Xifengs an die Stärke, die normalerweise nur die Männer besitzen sollen, erinnert an die vermännlichte Tony in *Buddenbrooks*. In diesem Zusammenhang spielen die beiden die gleiche Rolle als Inkarnation der patriarchalen Setzung. Im Gegensatz zu Tony, die wegen ihrer Naivität trotz aller Qualen an den bürgerlichen Normen festhält, tritt allerdings gegen Ende der Geschichte in Kapitel 113 bei Xifeng die sogenannte geringfügige Gefälligkeit einer

---

<sup>312</sup> Vgl. ebd. S. 540.

<sup>313</sup> Vgl. ebd. S. 746.

<sup>314</sup> Vgl. ebd. S. 288.

<sup>315</sup> Vgl. ebd. S. 753.

<sup>316</sup> Ebd. S. 760.

Frau, also „妇人之仁“ im Chinesischen, auf,<sup>317</sup> die Xifeng früher sehr verachtet hatte, aber schließlich das Leben ihrer einzigen Tochter rettet.<sup>318</sup>

Diese kleine Wende bei Xifeng reicht jedoch nicht aus, um die herrschende Vorstellung der Männer gegenüber den Frauen in *Hongloulou* aus Perspektive der gesellschaftlichen Ethik zu erschüttern. Selbst Daiyu, wie intelligent sie auch ist, ist in Kapitel 73 davon überzeugt, dass Frauen dazu berechtigt sind, feige und weichlich zu sein, als Yingchun 迎春 von ihrer Amme bestohlen wird, aber diesen Vorfall nicht weiterverfolgen will, nur um möglichst schnell Frieden und Ruhe um sich herum wiederherzustellen.<sup>319</sup>

Kurz gesagt, dienen die aufgezeigten Beispiele als überzeugende Argumente, um die These von Li-chuan Ou zu untermauern, dass sich die Diskriminierung von Frauen in *Hongloulou* als „ein kultureller Fakt“, also „文化事實“<sup>320</sup>, festlegen lässt. Allerdings stellen sich die Frauenfiguren bei Cao Xueqin nicht immer als schwaches bzw. unterdrücktes Geschlecht in der patriarchalischen Ordnung dar, wenn man diejenigen in Betracht zieht, die Zugang zu literarischen und intellektuellen Aktivitäten haben und sich somit von den traditionellen weiblichen Modellen befreien können, die von Banalität, Schwäche und Häuslichkeit geprägt sind. Die Ansicht von Kang-I Sun Chang über die Rolle der Dichterinnen aus der Ming- und Qing-Dynastie scheint in diesem Fall zuzutreffen:

It is interesting to observe that while male literati became more and more absorbed in the feminine culture, many Ming-Qing women poets began to develop a lifestyle typical of the educated male. [...]Traditionally such activities belonged to the male domain, but now they were largely integrated into the

---

<sup>317</sup> Vgl. ebd. S. 1514-1515.

<sup>318</sup> Xifeng, die sonst rücksichtslos war, half ihrer armen Verwandten, Großmutter Liu 刘姥姥, und nahm sie freundlich in den Kapiteln 6 und 42 auf, als es dem Hause Jia noch gut ging. Später rettete die alte Dame in Kapitel 119 die einzige Tochter von Xifeng, als das Haus Jia im Niedergang begriffen war.

<sup>319</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Hongloulou* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1018.

<sup>320</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓 (綜論卷). Taipeh 2014. S.266.

female sphere, eventually creating a kind of ‘cultural androgyny’ that was meant to erase male/female opposition in the cultural realm.<sup>321</sup>

Diesen Begriff der „kulturelle Androgynität“, der von Kang-I Sun Chang vorgeschlagen wird und sich auf kein Oppositionsschema für die zwei Geschlechter bezieht, sondern auf deren Einheit fokussiert, möchte ich weiter konkretisieren, und zwar mit der „poetischen Androgynität“. Denn eine kulturelle betrifft fast alle Bereiche der geistigen Leistungen der Menschheit, zu denen auch die ethischen Werte gehören. Jedoch dominiert nach meinen vorherigen Ausführungen im Alltag der Familie Jia deutlich eine männliche Macht über die Frauen, was offenbar im Widerspruch mit dem Verständnis bei Chang steht. Daher bringe ich den Begriff der „poetischen Androgynität“ vor, um die aus meiner Sichtweise zu weit gefasste Bezeichnung nach Chang zu ersetzen. Bei deren Inhalt, dass eine ästhetische, geschlechtslose Übereinstimmung hervorzuheben ist, bleibe ich jedoch.

Mein Vorschlag geht nicht über die Darlegung von Changs hinaus, insofern als sie sich genau mit der Gruppe der Lyrikerinnen und deren Werken beschäftigt. Cao hat ebenfalls nicht nur ein Gruppenbild von Frauen in Bezug auf deren Schönheit geschaffen, sondern auch in Bezug auf deren poetisches Wesen. Gerade unter dem letzteren Aspekt ist nach meiner Auffassung eine poetische Androgynität in *Honglougong* zustande gekommen, durch die sich die Persönlichkeit der Figuren, darunter besonders der weiblichen, voll entfaltet. Mit Blick darauf unterscheidet sich die weibliche Melancholie, die dabei lyrisch vermittelt wird, wiederum von dem bisher erwähnten Bestreben, nach einer neuen Sprache für Frauen zu suchen. Darauf werde ich anschließend eingehen.

Als Beispiel dafür ist nicht mehr Daiyu zu nennen, die in den vorhandenen Literaturanalysen am meisten betrachtet wird, sondern ihre Schülerin, Xiangling 香菱, die im Vergleich mit ihrer Lehrerin Daiyu zwar nur mittelmäßig begabt oder gar untalentierte erscheint, was die Dichtung angeht, aber deren Schlichtheit und Offenheit beim Lernen und Schaffen können auch deswegen die meisten Leser ansprechen.

---

<sup>321</sup> Chang, Kang-I Sun: „Ming-Qing Women Poets And Cultural Androgyny“. In: *Feminism/Femininity in Chinese Literature*. Brill 2002. S. 24.

### 6.2.2.3 Melancholie: Über Männlichkeit und Weiblichkeit hinaus

Xiangling gilt aus meiner Sichtweise als die überzeugendste Repräsentantin der sogenannten Opfer der patriarchalischen Ordnung. Aus guter Familie stammend wurde sie mit fünf Jahren auf der Straße entführt und später mehrmals an verschiedene Leute verkauft. Am Ende ist sie bei Xue Pan 薛蟠 gelandet, von dem und insbesondere von dessen Ehefrau Xia Jingui 夏金桂 Xiangling schwere Misshandlung erfuhr. Ihr ursprünglicher Name, Zhen Yinglian 甄英莲, ist im Chinesischen homophon zu 真应怜, also „Eine echt Mitleiderregende“, was als eine Andeutung des Autors zu verstehen ist. Tatsächlich bestehen auch mehrere Textstellen, an denen man ihr darüber Bedauern äußert, als sie auf die Fragen nach ihrer Herkunft immer antwortet, dass sie sich an nichts erinnern kann.<sup>322</sup> Außerdem wird betont, dass Xiangling der jungen Herrin vom Ning-Clan, Qin Keqin, ähnelt.<sup>323</sup> Das heißt, dass Xiangling nicht nur gut aussieht, sondern auch vom Charakter her sehr liebenswürdig ist. Das alles macht ihr Schicksal noch tragischer, bis sie ab Kapitel 48 damit anfängt, Gedichte zu schreiben. Ohne dies wäre Xiangling wie Klothilde Buddenbrook, die man nur bedauern kann, da sie ebenfalls von der Zeit ausgeschlossen wird und weder Vergangenheit noch Zukunft hat. Schließlich hat der Autor Xiangling jedoch ein neues Leben geboten.

Insgesamt hat Xiangling drei Gedichte zum Thema Mond geschrieben. Nachdem Daiyu auf die kitschige Wortwahl, die gekünstelte Haltung und den starren Aufbau in den ersten zwei hingewiesen hat, bekommt Xiangling im Traum eine Inspiration für das folgende Gedicht:

精华欲掩料应难, 影自娟娟魄自寒。

一片砧敲千里白, 半轮鸡唱五更残。

绿蓑江上秋闻笛, 红袖楼头夜倚栏。

博得嫦娥应借问, 缘何不使永团圆! <sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 60, 106, 861, 1126.

<sup>323</sup> Vgl. ebd. S. 106,

<sup>324</sup> Ebd. S. 653.

Ätherische Pracht kann keine Wolke ausblenden; voller Anmut ist die Erscheinung, deren Wesen aber kalt ist.

Aus einer weißen Welt tönt der dumpfe Schlag der Wäscheklopfer; weit nach Mitternacht nimmt der Schatten ab, und die Hähne beginnen zu krähen.

Von der traurigen Flöte eines Wanderers verzaubert lehnt sich eine Dame nachts gegen das Geländer an.

Und du, meine Göttin, in der Weite und Kälte lebend, wünschst, dass jede Nacht der fünfzehnte Tag<sup>325</sup> sein könnte!

Die ersten zwei Verse beziehen sich zwar auf den Mond, lassen sich aber leicht in Verbindung mit der Lebenserfahrung Xianglings bringen, die wegen der strahlenden Schönheit und der Persönlichkeit trotz aller ungerechten Behandlungen durch das Schicksal aus ihrer Umgebung hervorsticht. Gefolgt wird dies von einer weiten und stillen Nachtszene, die aber von mehreren Geräuschen kontrastiert ist. Dann wird der Blick je auf einen Mann und eine Frau gerichtet, die jeweils aufgrund eigener Gedanken schlaflos sind. Am Ende wird im Namen der Göttin auf dem Mond gefragt, warum der Mond nicht immer vollkommen bleiben kann. In Analogie zum Mondphasenzyklus treffen und trennen sich die Menschen, was jeden von uns betrifft und ebenso im Roman mehrmals vom Autor behandelt wird.

Dieses Gedicht von Xiangling zählt nicht zu einem der besten in *Honglouloumeng*. Allerdings besticht es eben nicht durch seinen ästhetischen Wert. Stattdessen geht es darum, dass es ein sehendes, hörendes, denkendes bzw. fragendes Ich zustande kommen lässt. Noch wichtiger ist, dass die Trauer und Melancholie dieses erzählenden Ichs über die Zeit und den Raum hinausgehen und von allen geteilt werden, da es der Dichterin gelungen ist, zwischen Einzellnem und Gemeinschaft sowie zwischen Gegenwart und Vergangenheit ein Gleichgewicht zu halten. Mit anderen Worten lässt die poetische Welt der wurzellosen Xiangling eine geistige Heimat angedeihen, in der sie ihre Gefühle und Gedanken ästhetisiert. Dadurch kann der Leser eine andere Seite von ihr kennenlernen, nämlich die lesende und schreibende Xiangling, die sich in Kapitel 62 schnell meldet, als sie die Gelegenheit zum Schreiben sieht, und danach sogar literarische Quellen nennt, die die lyrisch bewanderte Xiangyun nicht einmal

---

<sup>325</sup>Am fünfzehnten Tag des Monats im chinesischen Mondkalender ist oft der Vollmond zu erwarten, der in der chinesischen Kultur die Wiedervereinigung von Menschen symbolisiert.

kennt.<sup>326</sup> Es kann gesagt werden, dass Xiangling trotz und auch wegen ihres bitteren Loses von der Dichtkunst besessen ist.

Bemerkenswert bleibt im Lernprozess Xianglings noch, dass männliche Literaten wie Wang Wei 王维 und Du Fu 杜甫 gar nicht von Daiyu abgelehnt werden, in deren Werken laut ihr stattdessen ein Vorbild zu sehen sein sollte, da bei der Schaffung von traditioneller Lyrik die literarischen Anlehnungen von großer Bedeutung sind, so Kang-I Sun Chang.<sup>327</sup> Es lässt sich sagen, dass die Kategorie des Geschlechts in *Honglouloumeng* keinen vorbestimmten Platz hat, was die Poetik angeht. Das bedeutet zwar, dass aus bestimmten Gedichten eine Weiblichkeit hergeleitet werden kann, aber die Topoi und Narrativen, die ausschließlich für Dichterinnen vorbehalten sind, werden nicht angestrebt bzw. sind eben nicht zu finden.

Die Tatsache, dass Xiangling wie viele andere Frauenfiguren im Roman zu den „geopferten“ Frauen gehört, wird hierbei nicht geleugnet. Bemerkenswert ist dabei allerdings, dass der Autor mehr zeigt als eine leidende Weiblichkeit im irdischen Jammertal. Die Poetik als Lösung hat eine bedeutende Rolle bei Cao Xueqin gespielt, was nicht nur für seine männlichen Figuren, sondern auch für die weiblichen gilt. In der Tat wird nicht nur das Geschlecht in der Poetik vernachlässigt, sondern auch die ethische hierarchische Struktur, als die Mitglieder bei der Einrichtung eines Poesieclubs als Erstes auf ihre eigene Identität verzichten, indem sie sich alle Pseudonyme geben, bevor sie mit der Dichtung anfangen. Somit bauen die Figuren in *Honglouloumeng* zusammen ein geschlechtsloses, ästhetisches Diskursfeld aufgebaut, das – auf dem Begriff der „kulturellen Androgynität“ bei Chang basiert – als „poetische Androgynität“ bezeichnet wird, zu der sich sowohl Melancholiker als auch Melancholikerinnen hingezogen fühlen.

An dieser Stelle trifft die wichtige These in der bisherigen Diskussion über die weibliche Melancholie in der Literaturwissenschaft, also „search for a new language

---

<sup>326</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 849-850.

<sup>327</sup> Vgl. Chang, Kang-I Sun: „Ming-Qing Women Poets And Cultural Androgyny“. In: *Feminism/Femininity in Chinese Literature*. Brill 2002. S. 25.

of the self<sup>328</sup> von Gailus, auf den Roman *Honglouloumeng* ebenfalls nicht zu, nachdem sie bereits an Tony Buddenbrook in den vorangegangenen Ausführungen in 6.2.1 gescheitert ist. Dieses Mal handelt es sich nicht wie bei Tony um deren Verkindlichung, die dazu führt, dass diese weibliche Figur von Anfang an die Melancholie im Keim erstickt und gleichzeitig Freude und Leiden einer Tochter aus guter Familie mit ihrer direkten Art wie ein offenes Buch zur Schau stellt. In *Honglouloumeng* herrscht eine andere Geschlechtsvorstellung, die dementsprechend andere Ästhetik bzw. Poetik mit sich bringt, bei der die Melancholikerinnen keine gebrochenen Monologe, wie in 3.4 erwähnt, führen, sondern sich mit den Melancholikern in demselben poetischen Raum befinden und von derselben Rhetorik Gebrauch machen. Das Schlusswort von Thomas Laqueur in seinem Werk über die Begriffsgeschichte vom anatomisch bzw. biologisch bestimmten Geschlecht (Englisch „sex“), das dann nach den kulturbedingten Normen sozialisiert wird, bietet meiner Auffassung nach im Umgang mit der Geschlechtsproblematik Anregung:

Two sexes are not the necessary, natural consequence of corporeal difference. Nor, for that matter, is one sex. The ways in which sexual difference have been imagined in the past are largely unconstrained by what was actually known about this or that bit of anatomy, this or that physiological process, and derive instead from the rhetorical exigencies of the moment. Of course the specific language changes over time—Freud's version of the one-sex model is not articulated in the same vocabulary as Galen's—and so does the cultural setting. But basically the content of talk about sexual difference is unfettered by fact, and is as free as mind's play.<sup>329</sup>

Die physiologischen Fakten über die Männer und Frauen gehören zwar nicht zum Gegenstand der vorliegenden Arbeit, aber indem die geschlechtsspezifische Melancholie in dem jeweiligen Kontext aus zwei verschiedenen Kulturen verglichen wird, kann man ebenfalls zur Erkenntnis kommen, inwiefern sich der Geschlechtsbegriff von der naturwissenschaftlichen Wahrheit entfernt und je nach Kultur und Gesellschaft definieren lässt. Jedoch bedeuten Unterschiede für mich immer Möglichkeiten, das Eigene einer neuen Betrachtung zu unterziehen. Die

---

<sup>328</sup> Gailus, Andreas: „A case of individuality: Karl Philipp Moritz and the Magazine for Empirical Psychology“. In: *New German Critique* 79 (2000). S. 70.

<sup>329</sup> Laqueur, Thomas: *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Massachusetts/London 1992. S. 243.



Vorstellungen von Geschlecht können beim Vergleich zwischen zwei verschiedenen Kulturen besonders ersichtlich sein.

Meiner Ansicht nach kann weder die Geschlechtsauffassung essenzieller und binärer Prägung in *Buddenbrooks* noch die in *Honglouloumeng*, die jeweils unter ästhetischem und ethischem Aspekt paradox erscheint, eine richtige Lösung für die Melancholie in Bezug auf das Verhältnis zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit bieten. Hingegen wird man weitersehen, dass diejenigen im Text und die Menschen von heute scheinen, von ähnlichen Problemen belastet zu sein, wenn man neben dem geschlechtsspezifischen Aspekt noch das Phänomen der Liebe und Sexualität in den zwei großen Familien berücksichtigt.

### **6.2.3 Paarbeziehungen und Sexualität in *Buddenbrooks***

#### **6.2.3.1 Der Verzicht auf Liebe**

Insgesamt gesehen lässt sich feststellen, dass in *Buddenbrooks* auf die Liebesheirat im romantischen Sinne vor allem verzichtet wird, um einer Konventionsehe aus Nützlichkeitsabwägungen zu weichen. Interessant hierbei ist, dass der Autor keine klare Stellungnahme hinsichtlich einer Verheiratung mit großem Schwerpunkt auf der Berücksichtigung der Profitabilität und einer Eheschließung aus intensiver persönlicher Zuneigung abgegeben hat. Stattdessen wendet er wie so häufig eine kalte Distanzierungsstrategie an, die einer unerbittlich genauen Wiedergabe der Ehen in der Lübecker Kaufmannsfamilie ermöglicht.

Mit anderen Worten ist unter dem Liebesverzicht bei der Eheentscheidung im Text nicht selbstverständlich ein Gegenbeispiel für die Liebesheirat zu verstehen. Belegen lässt sich dies beispielsweise mit dem Fall Tony Buddenbrook, deren kurze Beziehung zu dem Medizinstudenten Morton Schwarzkopf durch ihren Vater zerbrochen ist. Danach erlebt Tony jeweils eine kurze Ehe mit dem Hamburger Kaufmann Bendix Grünlich und den Bayern Alois Permaneder. Obwohl Tony im Text mehrmals an den jungen Schwarzkopf denkt, nachdem sie die zwei Ehen hinter sich gebracht hat,<sup>330</sup> lässt sich nicht direkt feststellen, dass es sich zwischen Morton und Tony um ein

---

<sup>330</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 340, 387, 639.

Liebesverhältnis handelt, das allein aus der engeren inneren Bindung zweier Menschen besteht und damit genau im Gegensatz zu einer Konventionsehe steht, bei der es vor allem um die materiellen Vorteile geht. Es finden sich einige aufschlussreiche Details, die meines Erachtens von der Vorstellung der reinen Liebe abweichen, wenn man diese Jugendliebe noch einmal in den Blick nimmt, Z. B. die Lektüre Tonys innerhalb der Handlung. Über dieses Thema gibt es schon Beiträge, in denen die möglichen Zusammenhänge zwischen den Figuren in den gelesenen Romanen und der Charakterisierung der Figur Tony behandelt wird, wie z. B. bei Friederike Reents<sup>331</sup> und Helmut Schmiedt<sup>332</sup>. Bei mir geht es hier aber darum, wie Morton und Grünlich auf eigene Art und Weise auf ihre Lektüre reagieren, und was für einen Eindruck bei Tony erweckt wird. Nachfolgend wird zuerst die Bemerkung Mortons zitiert, nachdem er von Tony erfahren hat, dass sie Hoffmann liest.

„Den mit dem Kapellmeister und dem goldenen Topf? Ja, das ist sehr hübsch... Aber, wissen Sie, es ist doch wohl mehr für Damen. Männer müssen heute etwas anderes lesen.“<sup>333</sup>

Es ist kein Wunder, dass sich ein Medizinstudent, der vor allem medizinische Lehrbücher liest, nicht für Literatur interessiert oder sie gar nicht viel von ihr hält. Die Hauptsache dabei ist aber, dass Morton gegenüber Tony direkt seine Meinung sagt, dass solcher Lesestoff ausschließlich für Frauen bestimmt ist. Darüber hinaus versucht er auch ständig, die in seinen Augen richtige und lesenswerte Zeitschrift festzulegen und Auffassungen über Revolution, Freiheit, Gleichheit usw. auf Tony zu übertragen, während Tony inzwischen in Verwirrung verharrt, da sie an sich keine Ahnung von diesen Begriffen hat.<sup>334</sup> Erwähnenswert ist hierbei, dass diese Worte später wiederholt bei verschiedenen Gelegenheiten von Tony zitiert werden,<sup>335</sup> die damit zeigen will, dass sie nun das Leben gewiss kennengelernt hat. Dies wurde zuvor in der Analyse des Tautologie-Phänomens bei Tony angesprochen, wobei Tony im Text die Worte von

---

<sup>331</sup> Vgl. dazu Reents, Friederike: „Zwischen serapiontischem und grünlichem Prinzip: ETA Hoffmanns Bedeutung für Tony Buddenbrooks erste Eheschließung“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 24 (2011): S. 155-172.

<sup>332</sup> Vgl. Schmiedt, Helmut: „Paarbeziehungen“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 126-133. Hierzu: S. 128-129.

<sup>333</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 130.

<sup>334</sup> Vgl. ebd. S. 127-130, 135-142.

<sup>335</sup> Vgl. ebd. S. 301, 353, 617.

zwei Personen immer wieder vorbringt. Die eine ist ihr Vater, die andere Morton. In diesem Zusammenhang hat sich Morton eine väterliche Autorität angeeignet, der Tony stets mit übertriebenem Pathos folgt. So weist Morton im Umgang mit ihr glatt darauf hin, was sie am besten essen oder lesen soll. Dies bildet einen starken Kontrast zu seinem Konkurrenten Grünlich, dem Tony vor ihrer Reise nach Travemünde begegnet ist.

Als Grünlich von Tony erfährt, dass sie gerade Hoffmann liest, erwidert er gleich mit einer guten Bewertung des Autors, indem er theatralisch begeistert sagt: „In der Tat! Dieser Schriftsteller hat Hervorragendes geleistet“<sup>336</sup>. Damit fängt er an, sich bei der jungen Buddenbrook einzuschmeicheln, bis er eine bejahende Antwort von Tony auf seinen Heiratsantrag erhält. Zu seinen Schmeicheleien gehört noch die außerordentliche Unterwürfigkeit, durch die Grünlich mit der Ablehnung und Verhöhnung von Tony umgeht. Außerdem verfügt dieser Hamburger Kaufmann über ein Aussehen, das bei Tony nur Abscheu hervorruft. Darüber hat sie sich auch bei Morton offen beschwert:

„Warum? O Gott, weil ich ihn nicht ausstehen konnte!“ rief sie beinahe entrüstet. „Sie hätten ihn kennen sollen, wie er aussah und wie er sich benahm! Unter anderem hatte er goldgelbe Favoris... völlig unnatürlich! Ich bin überzeugt, daß er sich mit dem Pulver frisierte, mit dem man die Weihnachtsnüsse vergoldet... Außerdem war er falsch. Er schwänzelte um meine Eltern herum und sprach ihnen in schamloser Weise nach dem Munde...“<sup>337</sup>

Das Wort „unnatürlich“, das Tony in Anspruch nimmt, um ihren Verehrer zu beschreiben, bedeutet in diesem Kontext nicht lediglich, dass sein Äußeres der Natur widerspricht, sondern genauer gesagt, der männlichen Natur. Im Vergleich mit Morton, dessen ungewöhnlich gute, engstehende Zähne, die in *Buddenbrooks* metaphorisiert werden und auf die Gesundheit hinweisen sollen<sup>338</sup>, zweimal betont werden,<sup>339</sup> wirkt Grünlich mit diesen physiognomische Merkmalen im obigen Zitat, die er raffiniert mit

---

<sup>336</sup> Ebd. S. 98.

<sup>337</sup> Ebd. S. 144.

<sup>338</sup> Vgl. z. B. Max, Katrin: „Erbangelegenheiten. Medizinische und philosophische Aspekte der Generationenfolge in Thomas Manns Roman ›Buddenbrooks‹“. In: Bohnenkamp, Björn/Manning, Till/Silies, Eva-Maria (Hrsg.): *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen 2009. S. 129-147. Hierzu: S. 140-141.

<sup>339</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 122, 156.

Pulver verbergen will, auf Tony „unnatürlich“, oder anders formuliert, unmännlich. Sowohl die aufgesetzt positiven Reaktionen, darunter auch seine Schätzung des Schriftstellers Hoffmann, als auch die gut gepflegte Erscheinung haben nur das Gegenteil bei Tony bewirkt. Nicht zuletzt hat Tony die finanzielle Lage von Herrn Grünlich in Zweifel gezogen, indem sie im schriftlichen Protest an ihren Vater mit Unzufriedenheit darauf hinweist, dass der von Grünlich geschenkte Ring nicht gut verarbeitet und demnach billig aussieht, kurz nachdem Tony die Meinung äußert, dass „Reichtum allein nicht immer jeden glücklich macht“<sup>340</sup>, um den Medizinstudenten Morton zu verteidigen. Wiederum verwickelt sich Tony, die das Herz auf der Zunge trägt, in Widersprüche. Aber genau darin lässt sich die Abneigung Tonys gegenüber Grünlich erklären, dass es ihm nicht gelungen ist, in Bezug auf Körper, Benehmen und nicht zuletzt Besitz Männlichkeit zu inszenieren, insbesondere ihr gegenüber, die sich eigentlich wegen ihres glühenden Familiensinns als die überzeugteste Anhängerin der hegemonialen Männlichkeit darstellt.

Und Morton Schwarzkopf, der auf den ersten Blick bei Tony den Anti-Grünlich spielt, versagt letztendlich ebenfalls, obwohl er sich die ganze Zeit in Gegenwart von ihr für politische Grundsätze wie Freiheit und Gleichheit ausstechen. Er lässt sich von Grünlich ohne Umschweife bei der Brautwerbung ausbooten, indem er sich ganz der patriarchalischen Ordnung seines Elternhauses beugt. Es ist ironisch zu sehen, dass Morton kaum einen Satz beendet und klaglos der Forderung von seinem Vater folgt, sofort nach Göttingen zurückzukehren. Selbst Tony hat sich kurz schriftlich, wenn auch widersprüchlich, gewehrt.

Durch die Darlegungen oben komme ich zu dem Schluss, dass sich der Verzicht auf Liebe bei Tony nicht darin zeigt, dass sie Morton nicht heiraten kann, sondern dass sich Tony bei der Eheentscheidung von Anbeginn an unbeirrt an der konventionellen Neigung orientiert. So stolz ist Tony auf ihre Verpflichtungen, dass eine bewusste Auflehnung gegen die Heiratskonvention in der deutschen bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert kaum infrage kommt.<sup>341</sup> Im Gegenteil ist Tony niemals abgeneigt,

---

<sup>340</sup> Ebd. S. 147.

<sup>341</sup> Vgl. Dittmann, Britta/Steinwand, Elke: „Sei glücklich, du gutes Kind“. Frauenfiguren in Buddenbrooks“. In: Eickhölter, Manfred/Wißkirchen, Hans (Hrsg.): „*Buddenbrooks*“. *Neue Blicke in ein altes Buch*. Lübeck 2000. S. 187-189.

eine gute bzw. vorteilhafte Partie einzugehen. Ihrem Widerwillen gegen Grünlich liegt dessen defizitäre Autorität zugrunde. Dass sie ihn nicht liebt, spielt immer nur eine untergeordnete Rolle. Aber dass Tony den Studenten Morton liebt, ist auf ihre Meinung zurückzuführen, dass Morton mit dem Wissen dazu berechtigt ist, zu einem als „Teil von angesehenen Herren, den Gelehrten“<sup>342</sup> zu werden, wie sie sich schriftlich bei ihrem Vater zu rechtfertigen versucht. Jedoch ist der junge Student nicht in der Lage gewesen, seine politische Meinung in die Praxis umzusetzen, was letztendlich die Beziehung zu Tony ins Nichts führt.

Kurzum: die raschlebige, scheinbar romantische Bindung Tonys mit Morton Schwarzkopf dient nicht als Gegenbeispiel für die Zweck- bzw. Konvenienzehe nach der bürgerlichen Heiratspolitik. Vielmehr hat dieses kurzlebige Intermezzo die Tatsache noch einmal belegt, dass sich Tony den Konventionen nach wie vor fügt, um der Würde der Familie zu entsprechen. Es ist daher schwer, die zwei Ehebrüche, die Tony hinnehmen muss, mit der Abwesenheit von Liebe und damit dem unmöglichen Glück zu begründen. Der Autor hat dabei keine moralische Stellungnahme dazu abgegeben, ob Tony aus Liebe oder aus Nützlichkeitsabwägung heiraten soll. Was deskriptiv vermittelt wird, ist eben nicht, wie schön es wäre, wenn Tony Buddenbrook Morton Schwarzkopf die Hand fürs Leben reichen würde, sondern wie es für die Familie aufgrund dieser fehlgeschlagenen Vermählungen weiter abwärts geht, da sie oft ernsthafte finanzielle Folgen mit sich bringen. Dies gilt offensichtlich nicht nur für den Fall Tony.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die finanzielle Lage der Familie durch die Heiraten der Familienmitglieder, die eigentlich den Reichtum der Buddenbrooks möglichst vermehren oder zumindest aufrechterhalten sollten, immer weiter verschlechtert. Tonys beträchtliche Mitgift ist mit dem Scheitern der ersten Ehe verloren. Gefolgt wird dies von der kurzen Ehe von Clara und dem Geistlichen Tiburtius aus Riga, der sich mit List und Tücke das Erbe Claras gleich nach deren Tod aneignet. Und die Mesalliance Christians begünstigt klar ersichtlich nur seine Frau. Es scheint, dass sich der Niedergang der Familie Buddenbrook immer weiter fortsetzt,

---

<sup>342</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 147.

unabhängig davon, ob bei der Eheschließung das Prinzip der Standesmäßigkeit und das der Nützlichkeit eingehalten wird oder nicht.

Die Melancholie entsteht nicht dadurch, dass sich die Buddenbrooks zwischen Liebe und Verantwortung entscheiden müssen, da die meisten automatisch die Letztere für wichtiger halten, sondern aus der Vergeblichkeit, wenn man versucht, durch Verzicht auf persönliches Glück die angeschlagene Familie wieder in eine gute Lage zu bringen und schließlich nur das Gegenteil bewirkt. Dies erinnert an die Quallen-Geschichte von Tony, von der sie immer erzählt, wenn sie sich an das Leben in Travemünde erinnert:

„Willst du wissen, wie dumm ich damals war? Ich wollte die bunten Sterne aus den Quallen heraushaben. Ich trug eine ganze Menge Quallen im Taschentuche nach Hause und legte sie säuberlich auf den Balkon in die Sonne, damit sie verdunsteten... Dann mußten die Sterne doch übrigbleiben! Ja, gut... als ich nachsah, war da ein ziemlich großer nasser Fleck. Es roch nur ein bißchen nach faulem Seetang...“<sup>343</sup>

Das, was die Jugendliebe und die zwei Ehen bei Tony letztendlich hinterlassen, ist eben nichts anderes als ein Fleck, der sich faul anriecht, insbesondere nachdem die rosa Brille, durch die man die kurzlebige Verbindung Tonys mit Morton oft sieht, sich in der obigen Diskussion vor dem Hintergrund des unerschütterlichen Stolzes von Tony auf ihren Familiennamen als fragwürdig erwiesen hat. Bei ihrem Bruder wird die Melancholie noch stärker, da die Hoffnung, dass er die bunten Sterne erlangen könnte, viel länger gedauert hat, bevor er den faulen Geruch wahrnimmt, obwohl es sich auf den ersten Blick um eine Heirat handelt, in die sowohl Liebe als auch Nützlichkeit einbezogen werden.

### 6.2.3.2 Die abwesende Sexualität

Präsentiert werden Sexualität und Begehren in *Buddenbrooks* vor allem durch deren Absenz, da der Eros unter den Paaren mit dem Liebesverzicht bei der Wahl des Ehepartners zugleich zum Tod verurteilt ist. Wenn die bürgerliche Frau im 19.

---

<sup>343</sup> Ebd. S. 639.

Jahrhundert, wie zuvor ausgeführt, ökonomisches Objekt ist,<sup>344</sup> das zwischen ihrem Vater und ihrem Ehemann gehandelt wird, dann spielt der bürgerliche Mann dementsprechend deren Besitzer. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass das Thema Sexualität in *Buddenbrooks* nur beiläufig thematisiert wird, da die Ehe zwischen einem Objekt und dessen Besitzer nicht über die Fortpflanzung der Familie hinausgeht und daher auch ohne Erotik besteht. Als Beispiel wird hier das Ehepaar Thomas und Gerda genommen, bei dem die Asexualität von dem Autor am explizitesten thematisiert wird.

Die Ehebahnung von Thomas Buddenbrook mit Gerda Arnoldsen, Tochter eines Millionärs, gilt ohne Zweifel als eine gute Partie, die einerseits der Familie Buddenbrook einen beträchtlichen Kapitalzufluss sichert, andererseits auf einer starken Zuneigung zwischen den beiden basiert, da Thomas kurz vor der Heirat behauptet, „Diese oder keine, jetzt oder niemals!“<sup>345</sup> Allerdings wird diese Verbindung bereits am Anfang überschattet, als Gerda ihre Kälte gegenüber Sex zeigt:

„Daß übrigens auch Gerda Temperament besitzt, das beweist wahrhaftig ihr Geigenspiel; aber sie kann manchmal ein bißchen kalt sein... Kurz, es ist nicht der gewöhnliche Maßstab an sie zu legen. Sie ist eine Künstlernatur, ein eigenartiges, rätselhaftes, entzückendes Geschöpf.“<sup>346</sup>

Mit dem neutralen Wort „kalt“ gibt Thomas gleich nach den Flitterwochen einen impliziten Hinweis auf das vorhandene Problem in seiner Ehe. Jedoch wird es als Teil der Natur von Gerda akzeptiert, da Thomas, dem Makler Gosch ähnlich, in seiner Frau eher eine Inkarnation der unerreichbaren Exotik und des Anderen sieht. Mit Blick darauf kommt diese Heirat einem noch fragwürdiger vor, die wegen der Verlockung durch die hohe Mitgift schon nicht ganz überzeugend ist. Mehr Aufmerksamkeit wird aber auf die biologische Folge für die Kontinuität der Familie gelegt, die Thomas hinnehmen muss:

---

<sup>344</sup> Vgl. Schößler, Franziska: *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld 2009. S. 131.

<sup>345</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 289.

<sup>346</sup> Ebd. S. 303-304.

Eine dritte Sorge aber bestand darin, daß auch hier, an Ort und Stelle selbst, für das Fortleben des Familiennamens noch immer keine Sicherheit gegeben war. Gerda behandelte diese Frage mit einem souveränen Gleichmut, der einer degoutierten Ablehnung äußerst nahe kam. Thomas verschwieg seinen Kummer.<sup>347</sup>

Obwohl Gerda sich mit der Geburt Hannos und der Bezeichnung „Mutter zukünftiger Buddenbrooks“<sup>348</sup> gewissermaßen Geltung verschafft, entpuppt sich der kleine Erbe vielmehr als ein Arnoldsen, der sich von der bürgerlichen Welt wie seine Mutter abgegrenzt hat. Dieser Aspekt wurde bereits eine entsprechende Behandlung in 6.1.3 behandelt.

Hierbei kommt anhand der asexuellen Figur Gerda das Problem der Fortpflanzung der Buddenbrooks zutage, die noch ersichtlicher wird, wenn man Gerda und die Blumenhändlerin Anna, zu der Thomas eine voreheliche Beziehung hatte, die er aber angesichts des Standesunterschiedes verließ, in ein vergleichendes Licht setzt. Im starken Gegensatz stellt sich Anna beinahe als Symbol der Fruchtbarkeit dar, und bei deren Auftritt wird die Mutterschaft immer betont. Im 9. Kapitel des 10. Teils z. B. schluchzt die hochschwangere Anna als eine vierfach werdende Mutter an dem Thomas' Totenbett. Ihre Schwangerschaft dient als biologischer Querverweis zwischen den beiden Frauen und als Spiegelwelt zur verfallenden Familie. Die hier auftauchende Verknüpfung der beiden Verfallsindikatoren Verheiratung und Unfruchtbarkeit bleibt unter den weiblichen Buddenbrooks nicht vereinzelt.

In der Schlusszene versammeln sich die letzten sieben Buddenbrooks um einen Tisch: Tony, Gerda, Erika, Klothilde und die drei Schwestern Friederike, Henriette und Pfiffi. Daran beteiligt ist noch Sesemi Weichbrodt. Alle diese Frauen sind in der einen oder anderen Weise durch die Asexualität und die damit verbundene Gebärunfähigkeit gekennzeichnet. Einige von ihnen bleiben bis zum Ende ledig und müssen somit eine lebenslängliche Jungfernschaft über sich ergehen lassen. Die anderen, die verheiratet waren, sehen ihr Kind im zarten Alter sterben. Es ist ihnen gelungen, die Männer der Familie zu überleben, statt „die hohe Pflicht des Weibes“<sup>349</sup> laut Tonys Vater zu

---

<sup>347</sup> Ebd. S. 364.

<sup>348</sup> Ebd. S. 304.

<sup>349</sup> Ebd. S. 57.



erfüllen, nämlich durch Fortpflanzung den Weiterbestand des Namens „Buddenbrook“ zu sichern. Deswegen wird die letzte Familienzusammenkunft im Roman, bei der nur Frauenfiguren zu sehen sind, von Franziska Schößler als ein Schlussbild „radikaler Unfruchtbarkeit“<sup>350</sup> bezeichnet.

In der Gesamtheit kann gesagt werden, dass die Abwesenheit der Liebe und Sexualität bei Frauengestalten überwiegend auf die biologische Dimension reduziert bleibt und zum Verfall der Familie im physischen Sinne beiträgt. Dies kann als ein weiterer Beleg für die These in der vorherigen Analyse gelesen werden, dass es bei der Weiblichkeitskonstruktion in *Buddenbrooks* an Individualität und damit Diversität mangelt. Kindlich und direkt wie Tony ist, fasst sie ihre Verbindung mit Grünlich ausschließlich mit nur einem Satz zusammen: „Vier Jahre... ha! manchmal hat er abends bei mir gegessen und die Zeitung gelesen in diesen vier Jahren...!“<sup>351</sup> Aber darüber, wie sie trotz des spontanen physischen Ekels gegenüber Grünlich die Ehebeziehung führt und dazu noch ein Kind zur Welt bringt, wird nichts verraten. Oder der Autor hat es nicht nötig, diese mögliche Überwindung zu schildern. Denn den Frauen in *Buddenbrooks* ist Heinrich Mann zufolge alle sexuelle Energie sauber herausgeschnitten.<sup>352</sup> Im Hinblick darauf ist bei den Frauenfiguren wiederum ausgeschlossen, was die Melancholie in Bezug auf Liebe und Sexualität angeht. Bei den männlichen Familienmitgliedern werden hingegen die Leiden angesichts der interessenorientierten Liebeswahl oder des unerfüllten Liebeslebens mehr oder weniger durch innerliche Annäherung dargestellt. Nur bei ihnen ist ein Anflug von der Melancholie zu bemerken, darunter vor allem bei Thomas Buddenbrook.

### 6.2.3.3 Liebe, Sexualität und Tod

In der vorherigen Diskussion über die Melancholie in Bezug auf die Individualität wurde Erich Fromm zitiert, der ein Palliativ gegen die Angst vor der absoluten Einsamkeit verschrieben hat, nämlich das spontane Tätigsein, das aus Liebe und Arbeit

---

<sup>350</sup> Schößler, Franziska: *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld 2009. S. 133.

<sup>351</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 219.

<sup>352</sup> Vgl. Kesting, Hanjo: *Heinrich und Thomas Mann. Ein deutscher Bruderzwist*. Göttingen 2003. S. 22.

besteht. Das Versagen der Arbeit als Lösung am Beispiel von Thomas Buddenbrook, der die bürgerliche Leistungsethik streng befolgt, aber trotzdem unter der Vereinzelung leidet, wurde bereits analysiert. Nun kommt die andere Option, nämlich die Liebe, zur Sprache. Zuerst wird ein kurzer Rückblick auf die Definition der Liebe mit Spontanität nach Fromm gegeben:

Love is the foremost component of such spontaneity; not love as the dissolution of the self in another person, not love as the possession of another person, but love as spontaneous affirmation of others, as the union of the individual with others on the basis of the preservation of the individual self. The dynamic quality of love lies in this very polarity: that it springs from the need of overcoming separateness, that it leads to oneness – and yet that individuality is not eliminated.<sup>353</sup>

Von Fromm hervorgehoben wird die Einheit aus zwei liebenden Individuen, ohne dass sie ihre jeweilige Individualität verlieren. Was sich bei dem Paar von Thomas und Gerda herausstellt, ist gerade das Gegenteil. Denn es sind immer mehr Schranken zwischen den beiden zu sehen als Verbindungen. Dies wird an der persönlichen Beziehung Gerdas zu dem eigenartigen Offizier Herr von Throta am deutlichsten ersichtlich.

Was fürchtete Thomas Buddenbrook? Nichts... Nichts Nennbares. Ach, hätte er sich gegen etwas Handgreifliches, Einfaches und Brutales zur Wehr setzen dürfen! Er neidete den Leuten dort draußen die Schlichtheit des Bildes, das sie sich von der Sache machten; aber während er hier saß und, den Kopf in den Händen, qualvoll horchte, wußte er allzu wohl, daß ›Betrug‹ und ›Ehebruch‹ nicht Laute waren, um die singenden und abgründig stillen Dinge bei Namen zu nennen, die sich dort oben begaben.<sup>354</sup>

Die gemeinsame Liebe zur Musik verbindet Gerda und von Throta. Die beiden verbringen viel Zeit im Musikzimmer Gerdas, während Thomas ihnen unten durch die Decke zuhört. Allerdings ist Thomas klar, dass das Gerücht im Umlauf nicht stimmt, dass Gerda eine Affäre mit dem jungen Offizier hätte. Daher kann er auch nicht einfach, wie viele Beobachter glauben, Vorwürfe gegen die beiden erheben. Trotzdem muss Thomas unermessliche Leiden aus „nichts Nennbarem“ ertragen, weil es ein offenes Geheimnis ist, dass bei diesem Ehepaar in den Augen der anderen nur

---

<sup>353</sup> Fromm, Erich: *Escape from Freedom*. New York 1965. S. 287.

<sup>354</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 647.

außergewöhnliche Höflichkeit oder „Verständnis, Rücksicht und Schweigen“<sup>355</sup> nach Thomas selbst zu konstatieren sind, also alles außer Liebe. In diesem Fall kann unter dem Unnennbaren die Absenz der Liebe verstanden werden. Die Tatsache, dass nichts das Paar innerlich verbindet, zehrt immer stärker an Thomas. Das Mysteriöse an Gerda und Thomas' Besessenheit von ihm verzerrt ebenfalls die Beziehungen zwischen beiden.

Wie in 6.2.1 erwähnt, bleibt Gerda zusammen mit anderen Frauenfiguren vom Verfall unbetroffen, indem sie z. B. körperlich unverändert erscheint, während ihr Mann Thomas stark gealtert ist. Anders ausgedrückt geht Thomas allein auf dem Weg in den Verfall der Familie und auch von sich selbst, was er aber in Kauf nehmen muss, da er von Beginn an von dem Fremden an Gerda beherrscht wird. Die Beziehung zwischen den beiden entspricht nach und nach einer zwischen Verehrter und Verehrendem. Somit werden Begehren und Sexualität innerhalb dieser Ehe ausgeschlossen, da Gerda selbst die unzulängliche Erotik verkörpert. Anders als bei Tony z. B. wird die Verzweiflung angesichts der Asexualität der Ehefrau bei Thomas dezent beschrieben.

Kurz nachdem Thomas durch die Beziehungen Gerdas zu dem Offizier der abwesenden Liebe ins Auge sieht, und zwar quälend, beginnt er in einer Nacht mit dem Nachdenken über den sich nähernden Tod, wobei er sich allein im großen Schlafgemach befindet, während Gerda ein anderes Zimmer nimmt. Genau in diesem Moment gipfelt die absolute Individualität bei Thomas. Über die Melancholie zwischen Leben und Tod, der Thomas beinahe ausgeliefert ist, wurde bereits in 6.1.3 diskutiert. An dieser Stelle muss jedoch noch darauf verwiesen werden, dass es nicht darum geht, dass der Tod seine Macht über jeden Einzelnen am Beispiel von Thomas demonstriert, sondern dass die totale Einsamkeit an Thomas dem nahenden Tod ermöglicht, allmächtig zu sein.

Bis zu diesem Moment haben bei Thomas einerseits die tradierte kaufmännische Leistungsethik und das Familienethos bereits versagt, mit denen er die finanzielle und physische Schiefelage Tendenz der Familie nicht mehr verhindern kann; andererseits hat sich seine Ehefrau sowohl zeitlich als auch räumlich von ihm entfernt, und zwar

---

<sup>355</sup> Ebd. S. 648.

immer weiter. In diesem Fall wird Thomas zum absoluten Einzelnen im Lichte Fromms. Erst dann wird Thomas von der Angst vor dem Tod befallen und gerät schließlich in die Melancholie der Sterblichkeit.

Darüber hinaus darf die gewisse Kontinuität zwischen Anna und Thomas hierbei nicht fehlen, die bei Morton und Tony dagegen nicht zu sehen ist. Nach seiner Eheschließung baut Thomas sein neues Haus Annas Blumenladen gegenüber. Die beiden begegnen sich somit hin und wieder. Außerdem hat Anna Blumen sowohl zum Firmenjubiläum als auch zu Thomas' Beerdigung geliefert. Es ist Thomas, der Anna zur Zeugin seiner Ehe und seines Schicksals gemacht hat. Oder anders gesagt will Thomas dieser Blumenhändlerin näher sein, die besonders für ihn Liebe und Sexualität symbolisiert:

Hier drinnen war es warm. Ein feuchter Duft von Erde und Blumen lag in dem kleinen Laden. Draußen schickte schon die Wintersonne sich an, unterzugehen. Ein zartes, reines und wie auf Porzellan gemalt blasses Abendrot schmückte jenseits des Flusses den Himmel. Das Kinn in die aufgeschlagenen Kragen ihrer Überzieher versteckt, eilten die Leute am Schaufenster vorüber und sahen nichts von den beiden, die in dem Winkel des kleinen Blumenladens voneinander Abschied nahmen.<sup>356</sup>

Oben zitiert ist die Schlusszene der Jugendliebe von Thomas und Anna. Der Junge hat ohne Bedenken auf diese verlockende Wärme im Blumenladen verzichtet und sich aus Vernunft für die Tochter eines Millionärs entschieden, die ihm nur Distanz und Kälte anzubieten hat. Je wärmer der Blumenladen im Hier und Jetzt ist, desto kälter wird das neue Haus von Thomas und Gerda. Es lässt sich sagen, dass die Liebeswahl zwischen Anna und Gerda metaphorisch gesehen auch eine zwischen Leben und Tod ist, wobei Anna ihm die Wärme gewährt und Gerda ihm die Kälte beschert.

In einem Wort sind Liebe, Sexualität und der Tod in der Melancholie bei Thomas aufeinander bezogen. Zuerst hat der junge Buddenbrook auf die Liebe mit einem Mädchen aus bescheidener Herkunft verzichtet, und anschließend geht er die Ehe mit der Tochter eines Kaufmanns ein, in der jedoch Asexualität herrscht. Davon wird nicht nur die Kontinuität der Familie im physischen Sinne bedroht, sondern auch Thomas selbst wird durch die Distanzierung seiner Frau Gerda an den Rand einer Klippe

---

<sup>356</sup> Ebd. S. 170.

gestoßen; der schaudert, als er in den Abgrund sieht, wo sich das Gesicht des Todes abzeichnet.

In *Honglouloumeng* finden sich auch Verbindungen zwischen diesen Motiven, aber sie werden wiederum auf unterschiedliche Art und Weise ermöglicht. Die Melancholie dabei lässt sich deswegen von der in *Buddenbrooks* unterscheiden. Anders als Thomas Mann hat Cao Xueqin eine klare Auffassung von der Liebe dargestellt, worauf im Folgenden eingegangen wird.

## 6.2.4 Paarbeziehungen und Sexualität in *Honglouloumeng*

### 6.2.4.1 Die Neuerfindung der Liebe

Cao Xueqin macht von Anfang an klar, dass seine Geschichte anders ist als die üblichen Liebesgeschichten, die ihr vorausgehen:

那道人道：“果是罕闻。实未闻有还泪之说。想来这一段故事，比历来风月事故更加琐碎细腻了。”那僧道：“历来几个风流人物，不过传其大概以及诗词篇章而已，至家庭闺阁中一饮一食，总未述记。再者，大半风月故事，不过偷香窃玉，暗约私奔而已，并不曾将儿女之真情发泄一二。想这一干人入世，其情痴色鬼，贤愚不肖者，悉与前人传述不同矣。”<sup>357</sup>

„Das ist sehr amüsan“, sagte der Daoist, „ich habe noch nie von einer Schuld von Tränen gehört. Ich denke, dass diese Liebesgeschichte durchdacht und detailreicher abgefasst ist als alle anderen zuvor.“ Der Mönch erwiderte: „Die bisherigen populären romantischen Geschichten haben alle eine feste Form und einen eintönigen Inhalt. Die Figuren darin sind auch nur bekannt für deren einzelne Gedichte und den groben Hintergrund. Über den Alltag innerhalb der Familie wird aber nichts erzählt. Außerdem geht es in den meisten Geschichten nur darum, dass ein Liebespaar unter vier Augen Geschenke als Zeichen der Liebe austauscht oder sich heimlich verabredet, miteinander zu fliehen. Was die wahre Liebe zwischen Mann und Frau angeht, so wird ihr kaum Ausdruck verliehen. Ich glaube, dass diese Gruppe von Menschen, die in die irdische Welt heruntergekommen ist, sich von all denen unterscheidet, die sich bislang größter Beliebtheit erfreuen, dadurch, dass sie mit Liebe, Begehren und Tugend anders umgeht.“

<sup>357</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 9.

Mit anderen Worten wollte Cao mit dem Roman *Honglouloumeng* die *qing* 情, also „die Liebe“, <sup>358</sup> im Zusammenhang des obigen Zitats, neu erfinden. Um das Neue daran besser zu verstehen, ist zuerst ein Einblick in den Hintergrund der stereotypen Liebesgeschichten nach der Meinung Caos nötig, der auf die bestimmten philosophischen, literarischen und künstlerischen Strömungen ab der Mitte der Ming-Dynastie zurückaufgeführt wird und sich bis in die Qing-Dynastie fortsetzte. Folgende Ausführungen dazu basieren in erster Linie auf den Forschungen von Li Zehou 李泽厚.

Aus philosophischer Perspektive wird laut Li Zehou der Wandel der Gedanken über die Liebe vom Gelehrten und Politiker Wang Yangming 王阳明 (1472-1529) vertreten, bei dem die Sensibilität anerkannt und hervorgehoben wird. Wang unterscheidet in Analogie zu seinem Vorgänger Zhang Zai 张载 (1020-1077) bei dem Grundbegriff „Bewusstsein (*xin* 心)“ zwischen „vollkommenem moralischem Bewusstsein (*daoxin* 道心)“ und „menschlichem Bewusstsein (*renxin* 人心)“<sup>359</sup>. Anders als Zhang betont Wang dabei die Abhängigkeit des Ersteren von dem Letzteren, da sich die Gesetze des Himmels erst durch die Sinne, die Gefühle und den Verstand der Menschen realisieren. Im Hinblick auf die engen Zusammenhänge zwischen den Gesetzen des Himmels und den körperlichen und seelischen Begierden des Menschen richtet sich Wang dagegen, durch abstrakte, apriorische Vorstellungen, z. B. äußere Normen, die Gefühle zurückzuhalten. Wang fordert also mehr Sensibilität, die bei ihm immer die Oberhand gegenüber der Rationalität gewinnt. Somit hat Wang den Weg für spätere Denker wie Li Zhi 李贽 (1527-1602), Chen Que 陈确 (1604-1677), Dai Zhen 戴震 (1724-1777)

---

<sup>358</sup> Der Begriff *qing* 情 bezieht sich je nach dem Kontext, in dem er in diesem Roman verwendet wird, im engeren Sinne auf die Liebe, die auf körperliche und seelische Anziehung zwischen Menschen beruht, und bisweilen im weiteren Sinne auf Gefühle, Sensibilität sowie innere Verbundenheit im Gegensatz zu Vernunft, Normen o. Ä. Bei schwierigen Grenzfällen wird in der vorliegenden Arbeit der chinesische Begriff beibehalten.

<sup>359</sup> Die deutschen Übersetzungen von *xin* 心, *daoxin* 道心 und *renxin* 人心 stammen aus Thomas Tabery. Vgl. dazu Tabery, Thomas: „Das Verhältnis von Wissen und Handeln in den Handlungstheorien Zhu Xis, Wang Yangmings und Yan Yuans“. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. 159.2 (2009). S: 365-386. Hierzu: S. 368.

und Kang Youwei 康有为 (1858-1927) bis in die Qing-Dynastie bereitet, die alle die Theorien der inhärenten Humanität o.Ä. aufgestellt haben.<sup>360</sup>

Parallel zu dieser oben erwähnten philosophischen Strömung finden sich nach Li Zehou in der Literatur- und Kunsttheorie ähnliche Thesen, die für die Individualität plädieren. Als Paradebeispiel nennt Li Zehou den Schriftsteller und Dichter Yuan Mei 袁枚 (1716-1797) und seine Theorie des „angeborenen Naturells“ bzw. der „individuellen Sensibilität“<sup>361</sup>, genannt „*xingling shuo* 性灵说“, in der Yuan unter den verschiedenen Emotionen vor allem der Liebe zwischen Mann und Frau Nachdruck verleiht. Yuan weicht von den konfuzianischen Konventionen ab, nach denen die Zuneigung zwischen Mann und Frau immer der Norm und dem Anstand unterliegt und die Literatur in erster Linie der moralischen Erziehung dienen soll. Er wirft hingegen einen kühnen Blick auf das sinnliche Verlangen der Einzelnen, in denen man nicht ausschließlich Glieder der ethischen Beziehungen oder ein Faktor in einem kosmischen System sieht. Darüber hinaus fangen einige Schriftsteller und Künstler inzwischen damit an, darunter Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) z. B., bewusst nach den ästhetischen Regeln der Literatur und der Kunst selbst zu suchen, statt sie als Mittel für moralische Erziehung zu handhaben.<sup>362</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Laufe der Strömung, die auf den Philosophen Wang Yangming zurückgeht und über Jahrhunderte anhält, sowohl das Ich des Schaffenden als auch das des Geschafften hervorgehoben werden. Anzumerken ist noch, dass sich diese Denkrichtung nie durchgesetzt hat und stets von heftiger Kritik vonseiten der traditionellen Konfuzianer begleitet wird. Dennoch kündigt diese abweichende Tendenz den Zerfall der traditionellen chinesischen Ästhetik an, da die Abweichler alle eine konfuzianische Erziehung erhielten und sich immer als konfuzianische Gelehrte sahen, während sie sich gegen die überlieferte

---

<sup>360</sup> Vgl. Li, Zehou 李泽厚: *Huaxia meixue* 华夏美学. Guilin 2001. S. 245-250; Li, Zehou 李泽厚: *Zhongguo gudai sixiang shilun* 中国古代思想史论. Beijing 2008. S. 254-262.

<sup>361</sup> Diese zwei Übersetzungen für 性灵 *xingling* stammen aus Pohl, Karl-Heinz: *Ästhetik und Literaturtheorie in China: Von der Tradition bis zur Moderne*. München 2007. S. 399.

<sup>362</sup> Vgl. Li, Zehou 李泽厚: *Huaxia meixue* 华夏美学. Guilin 2001. S. 251, 258-259.

Moral und Tradition stellten, so Li Zehou und auch Karl-Heinz Pohl.<sup>363</sup> Dieser geistige Wandel in der Auseinandersetzung mit Ordnung (*li* 理) und Gefühl (*qing* 情) findet ohne weiteres seinen Niederschlag in der literarischen Welt.

Ebenfalls in der mittleren Ming-Dynastie wird zum ersten Mal die fleischliche Begierde als Motiv im literarischen Schaffen intensiv thematisiert, was Li Zehou zufolge auch in Zusammenhang mit der Entwicklung der städtischen und kommerziellen Kultur steht. Als Musterbeispiel dafür nennt Li den Roman *Kin Ping Meh* 金瓶梅, der eine große Menge erotischer bzw. pornographischer Passagen enthält. Davor hat die Thematik der Sexualität in der Ästhetik keinen eigenständigen Wert und kann damit nicht mit der Individualitätskonstruktion verbunden werden.<sup>364</sup> Ferner erfreuen sich mit der Verbreitung von *Kin Ping Meh* laut Lu Xun auch zahlreiche Werke über *caizi jiaren* 才子佳人, also „Talente und Schönheiten“, immer größerer Popularität, in dem der talentierte Held und die schöne Heldin sich auf den ersten Blick verlieben, die Beziehung dann aber von den Eltern der Heldin oder von beiden Familien abgelehnt wird, und schließlich doch die Schwierigkeiten überwunden werden, was ihnen ermöglicht, ein Ehepaar zu werden.<sup>365</sup> Die Behandlung von Liebe und Sexualität in der Literatur setzte sich bis in die Qing-Dynastie fort. In *Honglouloumeng* findet sich in Kapitel 54 beispielsweise die einsichtige Kritik von Großmutter Jia an solchen Geschichten, deren Form und Inhalt bereits klischeehaft geworden sind.<sup>366</sup>

Vor diesem Hintergrund sollte der Roman *Honglouloumeng* laut Li-chuan Ou die Narrative und Topoi übernommen haben, die für das *caizi-jiaren*-Genre typisch sind, da er bestimmte Handlungen und Figurenkonstellationen mit den damaligen geläufigen Geschichten und Theaterstücken aus diesem Genre teilt. Außerdem wurde das aus der Yuan-Dynastie (1271-1368) stammende Werk *Das Westzimmer* 西厢记, das auch zu dieser Kategorie gehört, von Cao Xueqin in *Honglouloumeng* als Beispiel für

---

<sup>363</sup> Vgl. Li, Zehou 李泽厚: *Huaxia meixue* 华夏美学. Guilin 2001. S. 251-253; Pohl, Karl-Heinz: *Ästhetik und Literaturtheorie in China: Von der Tradition bis zur Moderne*. München 2007. S. 395.

<sup>364</sup> Vgl. Li, Zehou 李泽厚: *Mei de lichen* 美的历程. Tianjin 2001. S. 310-312.

<sup>365</sup> Vgl. Lu, Xun 鲁迅: *Zhongguo xiaoshuo shilue* 中国小说史略. Shanghai 2006. S. 120.

<sup>366</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 738-739.



das Genre genommen. Das Stück zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählung von der Liebe zwischen Baoyu und Daiyu hindurch.<sup>367</sup> Das bedeutet jedoch nicht, dass Cao die in *Das Westzimmer* vermittelte Vorstellung von Liebe teilt. Im Gegenteil wollte er, wie das Zitat zu Beginn zeigt, mit seinem Werk eine völlig andere Art von Liebesgeschichte vorstellen. Von der adligen Herkunft des Autors und dessen entsprechenden Wertvorstellungen ausgehend und sich auf den Text konzentrierend vertritt Li-chuan Ou die Meinung, dass Cao die Sexualität außerhalb der Ehe und die freie Partnerwahl unter den Jugendlichen ausdrücklich ablehnt. Dies begründet Ou mit zahlreichen aussagekräftigen Argumenten aus den Kommentaren in der Zhiping-Ausgabe, die vor allem von der Familie und dem Freundeskreis Caos stammen, und auch unmittelbar mit den Fällen in Bezug auf die Paarbeziehungen und deren Ende im Text.<sup>368</sup>

Im Grunde stimme ich der Ansicht von Ou zu, dass die üblichen *caizi-jiaren*-Geschichten bei Cao Xueqin auf Abwertung stoßen. Dies möchte ich allerdings aus chinesischer ideengeschichtlicher Perspektive darlegen, wobei ich mich dem obigen Streit zwischen Ordnung (*li* 理) und Gefühl (*qing* 情) anschließe. Meines Erachtens lässt sich Cao von den traditionellen konfuzianischen Kritikern dadurch unterscheiden, dass er sich auf die wahre Liebe und deren Ausdrucksweise konzentriert, statt sich entweder für Ordnungsprinzip oder für Gefühl zu entscheiden. Dazu findet sich interessanterweise eine Entsprechung unter den damaligen Philosophen, auf die ich nachfolgend eingehe.

#### 6.2.4.2 Melancholie: Zwischen Ordnung und Gefühl

Über das Verhältnis zwischen Ordnung und Gefühl wurde bis in die Qing-Dynastie heftig diskutiert. Die Problematik dabei ist, dass man sich an der binären Opposition von den beiden festhalten musste, was nach Ge Zhaoguang 葛兆光 dazu führt, dass das Individuum und das Kollektiv voneinander getrennt werden:

---

<sup>367</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓（綜論卷）. Taipeh 2014. S. 353-358.

<sup>368</sup> Vgl. ebd. S. 349-352, 379-397.

在二元对立的语境中，“个人”不是一个独立的价值个体，而是自私的本原，人性中“幽暗”的一面常常被诱发出来，而“光明”的一面总是没有被树立起来；“群体”也不是一个公平的容忍的共同体，而是对个人欲望的压抑系统，所以“社会”仿佛总是在借助历史的话语与政治的权力控制“个人”的生活，它始终表现的是“压抑”的一面而隐藏了它“提升”的一面。<sup>369</sup>

Im dichotomischen Kontext verfügt das „Individuum“ über keinen unabhängigen Wert, sondern ist der Ursprung des Egoismus. Die „dunkle“ Seite der menschlichen Natur wird oft hervorgerufen, während die „helle“ nicht etabliert wird; das „Kollektiv“ ist keine gerechte und tolerante Gemeinschaft, sondern ein System der Unterdrückung individueller Begierden, sodass das „Kollektiv“ das Leben des „Individuums“ mit Hilfe des historischen Diskurses und der politischen Macht zu kontrollieren scheint, was immer die „repressive“ Seite desselben zeigt, während es seine „förderliche“ Seite verborgen bleibt.

Vom späten 18. Jahrhundert an ist Ge Zhaoguang zufolge einigen Philosophen, darunter Dai Zhen 戴震 (1724-1777), Qian Daxin 钱大昕 (1728-1804), Ling Tingkan 凌廷堪 (1755-1809), Jiao Xun 焦循 (1763-1802), und Ruan Yuan 阮元 (1764-1849), ein Durchbruch im Hinblick auf diese Problematik gelungen. Diese dekonstruieren einerseits die wichtigen Begriffe des Konfuzianismus seit der Song-Zeit, indem sie sich auf die Textkritik und Sprachwissenschaft stützen. Andererseits legen sie besonderen Wert auf die Normen (*li* 礼). Dadurch können sie sich von dem Dualismus Ordnung und Gefühl befreien. Denn anders als das von den Konfuzianern seit der Song-Zeit angestrebte Ordnungsprinzip (*li* 理), das über alles herrscht, jeden Einzelnen überwacht und ihn zur absoluten, höchsten Transzendenz drängt, weisen die Normen (*li* 礼) einen erreichbaren Konsens der Mitglieder der Gesellschaft auf und kann damit die Kluft zwischen der idealen und der realen Welt überbrücken. Die Betonung der Normen gilt als der erste Schritt zur Legitimierung der persönlichen Gefühle, so Ge.<sup>370</sup> Dies teilt aus meiner Sichtweise eben der Autor von *Honglougong*, der die wahre Liebe zwischen Baoyu und Daiyu präsentiert, die einerseits stürmische Leidenschaft enthält, andererseits aber teilweise dem adligen Familienethos entspricht.

---

<sup>369</sup> Ge, Zhaoguang 葛兆光: *Zhongguo sixiang shi (di er juan)* 中国思想史(第二卷). Shanghai 2001. S. 421.

<sup>370</sup> Vgl. ebd. S. 421-425.

Auf der einen Seite wird kein Zweifel gelassen, dass Baoyu und Daiyu füreinander geschaffen sind. In Kapitel 1 gibt Cao den Hintergrund für das Paar klar an, wo Daiyu, die ursprünglich eine karminrote Perlenblume (*jiangzhu cao* 绛珠草) war und dank der Fürsorge von Baoyu, der im früheren Leben ein Unsterblicher im Himmel war und diese Blume täglich goss, eine menschliche Gestalt erhielt. Der ganzen Geschichte liegt der Wunsch Daiyus zugrunde, sich bei Baoyu dafür zu revanchieren:

终日游于离恨天外，饥则食蜜青果为膳，渴则饮灌愁海水为汤。只因尚未酬报灌溉之德，故其五内便郁结着一段缠绵不尽之意。[...] 那绛珠仙子道：“他是甘露之惠，我并无此水可还。他若下世为人，我也去下世为人，但把我一生所有的眼泪还他，也偿还得过他了。”<sup>371</sup>

[Dieses Feenmädchen] wanderte außerhalb des Reichs der Trennung umher, aß die süßen grünen Früchte, wenn sie hungrig war, und trank aus dem Teich der Traurigkeit, wenn sie durstig war. Die Erkenntnis, dass sie dem süßen Tau Bescherenden etwas schuldete, quälte sie Tag und Nacht, was schließlich zu einer Besessenheit wurde. [...] Sie sagte zu sich selbst: „Ich habe keinen süßen Tau hier, mit dem ich es ihm vergelten kann. Wenn er im nächsten Leben ein Mensch würde, möchte ich im nächsten Leben auch ein Mensch sein. Dann kann ich es ihm mit allen Tränen meines Lebens zurückzahlen.“

Daran ersichtlich ist zum einen die unbestrittene Vorbestimmtheit der Verbindung zwischen Baoyu und Daiyu, mit der man die außergewöhnlichen Phänomene bei den beiden begründen kann, z. B. das Déjà-vu-Erlebnis beim ersten Treffen in Kapitel 3<sup>372</sup> oder, dass sie sich in demselben Traum befinden in den Kapiteln 82<sup>373</sup> und 83<sup>374</sup>. Zum anderen kann gesagt werden, dass die Figur Daiyu in der Tat die Eigenschaft des Begriff *qing* 情 am besten verkörpert. Daiyu als Fee an sich wird von der Traurigkeit und Melancholie gespeist; Daiyu als Mensch kommt nur auf die Welt, um mit Tränen die Gabe Baoyus zu erwidern. Kurzum: Es ist *qing* 情, aus der Daiyu gemacht wird, und an der sie letztendlich stirbt. Hinsichtlich dieses Aspekts steht *Honglouloumeng* im Einklang mit dem Prinzip der Liebe über alles, wofür die vielen *caizi-jiaren*-Romane in erster Linie plädieren. Jedoch ist dieser Roman auf der anderen Seite voll von

---

<sup>371</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 8-9.

<sup>372</sup> Vgl. ebd. S. 48-49.

<sup>373</sup> Vgl. ebd. S. 1161-1162.

<sup>374</sup> Vgl. ebd. S. 1168.

Beschreibungen alltäglicher Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten, die zu der Liebe zwischen Baoyu und Daiyu gehören und sie dadurch einzigartig machen.

### 6.2.4.3 Hinwendung zum Alltag

Cao entführt die Leser in die Welt der Liebe von Baoyu und Daiyu, in der beinahe nur die Banalitäten inszeniert werden – die kleinen Zankereien und die bald darauffolgenden Versöhnungen und Sorgen um das Wohlbefinden der oder des anderen. Als zwei Beispiele unter den vielen Beispielen lassen sich Folgende anführen:

宝玉听了，忙上前悄悄的说道：“你这么个明白人，难道连‘亲不间疏，先不僭后’也不知道？我虽糊涂，却明白这两句话。头一件，咱们是姑舅姊妹，宝姐姐是两姨姊妹，论亲戚，他也比你疏。第二件，你先来，咱们两个一桌吃，一床睡，长的这么大了，他是才来的，岂有个为他疏你的？”黛玉啐道：“我难道为叫你疏他？我成了个什么人了呢？我为的是我的心！”宝玉道：“我也为的是我的心。难道你就知你的心，不知我的心不成？”黛玉听了，低头一语不发，半日说道：“你只怨人行动嗔怪你，你再不知道你恁人难受。就拿今日天气比，分明今儿冷的这样，你怎么倒反把个青氍披风脱了呢？”宝玉笑道：“何尝不穿着，见你一恼，我一炮燥就脱了。”黛玉叹道：“回来伤了风，又该饿着吵吃的了。”<sup>375</sup>

„Wie das Sprichwort sagt: ‚Nahe Verwandte sind die nettesten und alte Freunde sind die besten Freunde‘“, sagte Baoyu, der zu ihr herüberkam und ganz leise sprach. Er fügte hinzu: „Zu viel Wissen hast du, um das nicht zu wissen. Sogar ein Einfaltspinsel wie ich weiß es! Nimm zuerst unsere Verwandtschaft: Du bist meine Cousine väterlicherseits; Baochai ist nur eine Cousine mütterlicherseits. Das macht dich zur engeren Verwandten. Und zweitens, du bist vor ihr hierhergekommen. Du und ich sind praktisch zusammen aufgewachsen – wir haben am selben Tisch gegessen und sogar im selben Bett geschlafen. Verglichen mit dir ist sie eigentlich ein Neuankömmling. Warum sollte ich ihretwegen jemals weniger gut zu dir sein?“ Daiyu erwiderte ärgerlich: „Wofür hältst du mich eigentlich? Glaubst du, ich will, dass du ihr meinetwegen weniger nahestehst? Es ist die Art, wie ich mich fühle, die mich zu dem macht, was ich bin.“ „Und es ist die Art und Weise, wie ich mich fühle“, sagte Baoyu, „die mich so macht, wie ich bin! Willst du mir sagen, dass du deine eigenen Gefühle für mich kennst, aber immer noch nicht weißt, was ich für dich empfinde?“ Daiyu senkte den Kopf und gab keine Antwort. Nach einer kurzen Pause sagte sie: „Du beklagst dich, dass die Leute immer sauer auf dich sind, egal, was du tust. Du scheinst nicht zu merken, wie sehr deine Art ihnen Sorgen macht. Heute z. B. ist es offensichtlich kälter als gestern. Warum legst du dann ausgerechnet dann deinen blauen Umhang ab?“ Baoyu lachte: „Habe ich nicht. Ich habe ihn heute

<sup>375</sup> Ebd. S. 266-267.

Morgen getragen, wie immer. Aber als du dich über mich aufregtest, bin ich so ins Schwitzen gekommen. So musste ich ihn ausziehen.“ „Als Nächstes wirst du dich erkälten“, sagte Daiyu seufzend, „und dann weiß der Himmel, was für ein Gejammer und welche Schimpfwörter von dir kommen!“

In dieser Szene nennt Baoyu die Gründe, warum er Daiyu besonders nahesteht. Zum einen ist Daiyu in Bezug auf die Nähe der patriarchalischen Beziehungen eine engere Verwandte als Baochai. Zum anderen sind er und Daiyu zusammen aufgewachsen, und diese Nähe und Vertrautheit ist durch nichts zu ersetzen. Diese Perspektive wird auch von Daiyu geteilt:

紫鹃停了半晌，自言自语的说道：“一动不如一静。我们这里就算好人家，别的都容易，最难得的是从小儿一处长大，脾气情性都彼此知道的了。”黛玉啐道：“你这几天还不乏，趁这会子不歇一歇，还嚼什么蛆？”紫鹃笑道：“倒不是白嚼蛆，我倒是一片真心为姑娘。替你愁了这几年了：又没个父母兄弟，谁是知疼着热的？趁早儿老太太还明白硬朗的时节，作定了大事要紧。俗语说：‘老健春寒秋后热。’倘或老太太一时有个好歹，那时虽也完事，只怕耽误了时光，还不得趁心如意呢。公子王孙虽多，那一个不是三房五妾，今儿朝东，明儿朝西？娶一个天仙来，也不过三夜五夜也就撂在脖子后头了。甚至于怜新弃旧反目成仇的，多着呢。娘家有人有势的还好，要像姑娘这样的，有老太太一日好些，一日没了老太太，也只是凭人去欺负罢了。所以说，拿主意要紧。姑娘是个明白人，没听见俗语说的：‘万两黄金容易得，知心一个也难求！’”<sup>376</sup>

Nachdem sie keine Antwort von Baoyu erhalten hatte, fuhr Zijuan fort, als ob sie mit sich selbst sprechen würde: „Es ist viel besser, hier zu bleiben, wo wir sind. Man kann sich keine bessere Familie wünschen als diese. Und der junge Herr Baoyu und Sie sind zusammen aufgewachsen und kennen die Vorlieben und Abneigungen des jeweils anderen. Wo sonst würden Sie jemanden finden, der Sie so gut versteht?“ Daiyu schnauzte sie an: „Bist du nicht müde von den Strapazen der letzten Tage? Ich kann nicht verstehen, warum du, anstatt zu plappern, nicht die Gelegenheit nutzt, dich ein wenig auszuruhen.“ Zijuan lachte: „Ich quatsche nicht. Ich mache mir Sorgen um Ihre Zukunft. Sie beunruhigt mich schon seit Jahren. Sie haben weder Eltern noch Brüder. Es gibt niemanden, der sich um Sie kümmern würde. Das Wichtigste ist, alles festzulegen, solange Ihre Großmutter noch gesund und bei Verstand ist. Sie wissen, was man sagt: ‚Gute Gesundheit im Alter ist wie die Kälte im Frühling oder die Wärme im Herbst: man kann sich nicht darauf verlassen‘. Sollte Ihre Großmutter plötzlich etwas zustoßen, wäre die Chance, jemanden zu bekommen, den man wirklich liebhat, ziemlich gering. Zweifellos würden sie ihr Bestes tun, um Sie mit jemandem aus guter Familie zu verheiraten, aber Sie wissen ja, wie viele dieser jungen Aristokraten von Konkubinen nicht genug haben können und wie wankelmütig

---

<sup>376</sup> Ebd. S. 787.

sie in ihren Zuneigungen sind. Manche, die mit einer, die märchenhaft schön ist, verheiratet wären, würden sie in einer Woche satt haben. Und die Vernachlässigung ist nicht das Schlimmste; oft folgen harte Worte und raue Behandlung. Wenn das passiert und die Frau eine starke Familie hat, die sich für sie einsetzt, ist es nicht so schlimm; aber was ist mit jemandem in Ihrer Position? Solange Ihre Großmutter lebt, ist alles in Ordnung, aber wenn sie nicht mehr da ist, ist man der Gnade aller ausgeliefert. Deshalb sage ich, wir müssen uns entscheiden. Sie sind klug und kennen sicher dieses Sprichwort: ‚Es ist leichter, einen Goldschatz zu gewinnen, als ein verständnisvolles Herz zu finden‘.“

Zijuan 紫鵲 gilt als die Dienerin in *Honglouloumeng*, die am engsten mit Daiyu verbunden ist. In Kapitel 57 bringt sie auf den Punkt, warum Baoyu die beste Wahl für Daiyu ist. Dabei geht es wieder darum, dass die beiden sich bereits als Kinder kannten und Daiyu alles über ihn weiß. Dass Daiyu eine Vollwaise ist, macht diesen Vorteil noch größer. Daiyu gibt es an dieser Stelle zwar nicht ausdrücklich zu, da sie nach den Konventionen nicht über ihre Ehe sprechen darf, aber sie kann die Aussage Zijuans nicht leugnen und verbringt nach diesem Dialog eine schlaflose Nacht, da sie auch um ihre Zukunft fürchtet.

Das heißt, sowohl für Baoyu als auch für Daiyu spielt die Verbindung seit der Kindheit eine nicht zu überschende Rolle bei der Zuneigung füreinander. Bei Daiyu gibt es noch zusätzliche Erwägungen. In diesem Zusammenhang wird die Liebe zwischen den beiden entromantisiert bzw. entzaubert. Außerdem ist an diesen zwei Beispielen zu ersehen, dass die beiden stets versuchen, die starke Zuneigung nur sehr verklausuliert auszudrücken, indem sie sich im Alltag umeinander kümmern. Denn eine Liebeserklärung unter vier Augen gehört zweifelsohne nicht zur Erziehung eines Sohns oder einer Tochter aus guter Familie. Entsprechende Szenen finden sich im Text noch in den Kapiteln 25, 28, 29, 32, 33, 45, 52, 57, 63, 64 usw. Dies möchte ich als „Hinwendung zum Alltag“ bezeichnen. Genau in diesen Banalitäten regt sich die Wahrheit der Liebe zwischen den beiden. Somit verwirklicht sich das Ziel des Autors, die Liebe neu zu erfinden, das er am Anfang des Romans durchblicken lässt.

An dieser Stelle lässt sich feststellen, dass die emotionalen Impulse, die in gewöhnlichen Liebesromanen eine dominante Rolle spielen, in *Honglouloumeng* durch die Zurückhaltung ersetzt werden, die den geltenden Normen entspricht. Diese zurückhaltende Art von Baoyu und Daiyu gilt als eine Ausnahme in der von einem rituellen Zusammenbruch bedrohten Familie Jia, wo die Affäre von Schwiegervater

und Schwiegertochter zum offenen Geheimnis wird, worüber in 6.1.4 am Beispiel der Figur Qin Keqing dargestellt wurde. Zu betonen ist noch, dass sich Cao dabei weder konsequent für die absolute Legitimität der persönlichen Wünsche ausspricht noch versucht er, die absolute Autorität von den Normen zu begründen. Was von Cao präsentiert wird, ist eine Liebesbeziehung, die auf einem jahrelangen Miteinandersein basiert, sich wiederum durch die Zuwendung, die einander im Alltag geschenkt wird, vertieft und schließlich über die schicksalhafte Vorbestimmtheit hinausgeht. Vermittelt werden regulierenden statt der dominierenden Normen. Im Hinblick darauf steht Cao im Einklang mit den erwähnten Philosophen der mittleren Qing-Dynastie, die sich intensiv mit der Problematik „Ordnung (*li* 理) vs. Gefühl (*qing* 情)“ befassen und sich schließlich den Normen (*li* 礼) zuwenden.

In der Tat beschäftigt diese Frage auch die westlichen Denker. Alain Badiou z. B. unterscheidet in *In Praise of Love* zwischen „the triumph of love“ und „the endurance of love“, wobei er auf den Mangel an der Letzteren am Beispiel des Genres Theater hinweist:

If you watch plays that show the struggles of young lovers against the despotism of the family universe – a classic theme – you could give them all as sub-title Marivaux’s *The Triumph of Love*. In this vein, many plays relate how these young people, often helped by valets or other accomplices, give the old parents the run around and finally get what they want, namely marriage. It’s the triumph of love, but not its duration. That is precisely what you might call plotting the encounter. Important works, great novels, are often built around the impossibility of love, its being put to the test, its tragedy, its waning, its separation, end, etc. But there is very little on it lasting positively.<sup>377</sup>

Laut Badiou findet man oft literarische Werke über „The Triumph of Love“, die aus Höhepunkten und Spannungen bestehen und als Rebellion und Protest gegen alle Ordnungen interpretiert werden. Diesen fehlt jedoch die Arbeit der Liebe im positiven Sinne nach Badiou:

There is a work of love: it is not simply a miracle. You must be in the breach, on guard: you must be at one with yourself and the other. You must think, act and

---

<sup>377</sup> Badiou, Alain/Truong, Nicolas, Bush, Peter (Übers.): *In Praise of Love*. London 2021. S. 82.

change. And then, surely, happiness follows, as the immanent reward for all that work.<sup>378</sup>

Das heißt, die Liebe besteht nicht ausschließlich aus einem Wunder, bei dem man sich gleich auf den ersten Blick verliebt. Ferner verweist Badiou, ausgehend von seinem eigenen Verständnis des Theaterspiels, in ähnlichem Sinne auf den Unterschied zwischen Liebe und Begehren hin, nämlich, dass die Erstere Sorgfalt und Wiederholung erfordert, während das Letztere so unmittelbar mächtig ist, dass es alles andere überschattet. Es ist aus diesem Grund nicht verwunderlich, dass es viel mehr Liebesgeschichten gibt, die die stürmische Leidenschaft thematisieren, als solche, die auf den Alltag eingehen und damit eine Lebensnähe aufweisen.<sup>379</sup> In dieser Hinsicht kann der Roman *Honglouloumeng* meiner Ansicht nach diese Lücke durch seinen beispiellosen Reichtum an Details und trivialen Beschreibungen wettmachen, der nicht nur im Hinblick auf den ästhetischen Stil als naturalistisch eingestuft wird, z. B. von Hu Shi,<sup>380</sup> sondern auch die Einstellung des Autors zur Liebe reflektiert.

Anders gesagt: Sowohl Cao als auch Badiou richten den Blick auf die Liebe nach dem ersten Blick. Im Unterschied zu Badiou hat Cao noch durch die Figuren Baoyu und Daiyu sowie deren Liebesentwicklung seine Antwort darauf vorgeschlagen, wie man „the endurance of love“ erreichen kann, und zwar die regulierende Rolle der Normen. Bemerkenswert ist dabei, dass Cao dem Leser von heute nur eine Richtung für die Lösung bietet, denn die Normen, die er hervorheben wollte, sind teilweise nicht mehr gültig.

Ge Zhaoguang hat auch die entsprechenden Zweifel erhoben. Er weist beispielsweise darauf hin, dass es sich bei den Normen (*li* 礼), die von Denkern wie Dai Zhen zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert betont wurden, immer noch um ein traditionelles Symbolsystem handelt, das die Menschen aufgrund ihrer blutsverwandtschaftlicher Nähe zueinander unterscheidet. Ob es dazu beitragen konnte, die soziale Ordnung der damaligen wegen der fortschreitenden Urbanisierung und Kommerzialisierung

---

<sup>378</sup> Ebd. S. 81.

<sup>379</sup> Vgl. ebd. S. 81-82.

<sup>380</sup> Vgl. Hu, Shi 胡适: „Honglouloumeng xinzheng (gaiding gao) 红楼梦新证 (改定稿)“. In: Song, Guangbo 宋广波 (Hrsg.): *Hushi hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡适红学研究资料全编. Beijing 2005. S. 167.



einstürzenden alten chinesischen Gesellschaft wiederherzustellen, ist weiterhin offen.<sup>381</sup> Man kann jedenfalls nicht leugnen, dass das tragische Ende der Liebe zwischen Baoyu und Daiyu zum Teil daran liegt, dass Baoyu sich nicht gegen den Wunsch der Großmutter als Familienoberhaupt stellen darf. Daiyu ist dabei der Versuch, ihre Emotionen zu zügeln, wie in 6.1.4 analysiert, im letzten Moment doch nicht gelungen.

Allerdings lässt sich die von den *caizi-jiaren*-Geschichten abzulesende Rebellion ebenfalls in Anführungszeichen setzen. Neben dem Problem, dass sich die Verbindung der Hauptfiguren in der Regel als die Liebe auf den ersten Blick darstellt, wobei die momentane Leidenschaft zu sehr betont wird, gibt es laut Lu Xun noch ein grundsätzliches:

所谓才子者，大抵能作些诗，才子和佳人之遇合，就每每以题诗为媒介。这似乎是很有悖于“父母之命，媒妁之言”的婚姻，对于旧习惯是有些反对的意思的，但到团圆的时节，又常是奉旨成婚，我们就知道作者是寻到了更大的帽子了。<sup>382</sup>

Der sogenannte „Talent“ ist in der Regel in der Lage, Gedichte zu schreiben, und das Zusammentreffen von ihm mit einer schönen Frau wird oft über das Medium der Gedichte vermittelt. Dies scheint gegen die Konvention der „Heirat auf Wunsch der Eltern und mittels Fürsprache einer Heiratsvermittlerin“ zu verstoßen. Fragwürdig wird dies aber dadurch, dass bei der späteren Wiedervereinigung, die Ehe oft gemäß einem kaiserlichen Dekret geschlossen wird. Somit wissen wir, dass der Autor einen größeren Unterstützer gefunden hat.

Da es keinen wesentlichen Unterschied zwischen patriarchalischer und imperialer Macht gibt, erlaubt das *caizi-jiaren*-Genre nicht, den behaupten Geist des Widerstands zu etablieren. Somit hat Lu Xun die Pseudo-Rebellion dabei entlarvt. Neben dieser fragwürdigen Protestaktion ist hierbei darauf zu verweisen, dass Cao offensichtlich auf das „Happy End“, das zu einer standardgemäßen Geschichte solchen Formats gehört, komplett verzichtet, sodass Daiyu in der Nacht von Baoyus und Baochais Hochzeit stirbt und Baoyu am Ende Mönch wird. Dies wird von Hu Shi als großer Durchbruch

---

<sup>381</sup> Vgl. Ge, Zhaoguang 葛兆光: *Zhongguo sixiang shi (di er juan)* 中国思想史(第二卷). Shanghai 2001. S. 428-429.

<sup>382</sup> Lu, Xun 鲁迅: *Luxun quanji. Djiu juan* 鲁迅全集. 第九卷. Beijing 2005. S. 341.

durch die alte chinesische Literaturtradition, in der man auf ein gutes Ende versessen ist, bezeichnet.<sup>383</sup>

Kurzum, Cao Xueqin definiert die Liebe mithilfe einer seltsamen Tragödie gemäß den aristokratischen Wertanschauungen neu. Dabei sollte sich das Paar an die geltenden Normen halten, um die Vormachtstellung der Emotionen bzw. das Begehren zu vermeiden. Obwohl seine Werte nicht alle auf die heutige Gesellschaft zu übertragen sind, bin ich der Meinung, dass es immer noch darum geht, welche Art von Konsens und Regeln man braucht, statt Normen per se zu verwerfen. Dies gilt auch für die Darstellung der Sexualität im Text, deren Absenz offensichtlich mehr zu bedeuten hat als deren Erfüllung.

#### 6.2.4.4 Der Verfall der Aura des Eros

Dem Versuch, die Liebe neu zu erfinden, entsprechend hat Cao Xueqin einen neuen Begriff „*yiyin* 意淫“, also „Nicht-körperliche Begierden“ vorgeschlagen:

警幻道：“非也。淫虽一理，意则有别。如世之好淫者，不过悦容貌，喜歌舞，调笑无厌，云雨无时，恨不能天下之美女供我片时之趣兴：此皆皮肤滥淫之蠢物耳。如尔则天分中生成一段痴情，吾辈推之为‘意淫’。惟‘意淫’二字，可心会而不可口传，可神通而不能语达。汝今独得此二字，在闺阁中虽可为良友，却于世道中未免迂阔怪诡，百口嘲谤，万目睚眦。[...]。”<sup>384</sup>

Die Fee namens Jinghuan 警幻 („Die Ernüchternde“) sagte: „Nein. Im Prinzip ist natürlich alle Lust gleich. Aber das Wort hat mehrere Bedeutungen. Der typische lüsterne Mann im allgemeinen Sinne des Wortes ist zum Beispiel ein Mann, der ein hübsches Gesicht mag, der gerne singt und tanzt, der unmäßig flirtet; einer, der sich jederzeit mit einer vergnügt und der, wenn er könnte, gerne jede hübsche Frau auf der Welt zu seiner Verfügung hätte, um seine Wünsche zu befriedigen, wann immer ihm danach ist. Solch ein Mensch ist ein reiner Lüstling. Aber deine Art von Lust ist anders. Diese blinde, wehrlose Liebe, mit der du geboren wurdest, nennen wir hier „Nicht-körperliche Begierden“. „Nicht-körperlichen Begierden“ lassen sich nicht mit Worten erklären. Entweder du weißt, was es bedeutet, oder du weißt es nicht. Wegen dieser „Nicht-körperlichen Begierden“ werden die Frauen in dir einen freundlichen und

<sup>383</sup> Vgl. Hu, Shi 胡适: „Honglouloumeng xinzheng (gaiding gao) 红楼梦新证 (改定稿)“. In: Song, Guangbo 宋广波 (Hrsg.): *Hushi hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡适红学研究资料全编. Beijing 2005. S. 175.

<sup>384</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 87.

verständnisvollen Freund sehen; aber ich fürchte, in den Augen der äußeren Welt lassen sie dich als unpraktisch und exzentrisch erscheinen. Es wird dir den Spott vieler Menschen einbringen und die wütenden Blicke von noch mehr.“

Zum einen wird im Allgemeinen der Sex zum reinen fleischlichen Vergnügen als oberflächlich und abscheulich angesehen. Die meisten Liebesszenen im Text lassen sich als Beispiele dafür anführen, dass nur die Erfüllung der Begierden dargelegt wird.<sup>385</sup> Zum anderen findet sich keine klare Definition für den Begriff „Nicht-körperliche Begierden“, der jenseits aller Sinne ist und der Fantasie der Leser genügend Raum lässt. Allerdings gibt es meiner Ansicht nach trotz der undefinierbarkeit der sogenannten „Nicht-körperlichen Begierden“ eine Textstelle in *Honglouloumeng*, in der der Autor die Figur Baoyu auf interessante Weise von den anderen Lüstlingen unterscheidet:

一语未了，只见他嫂子笑嘻嘻掀帘进来，道：“好呀，你两个的话，我已都听见了。”又向宝玉道：“你一个作主子的，跑到下人房里作什么？看我年轻又俊，敢是来调戏我么？”宝玉听说，吓的忙陪笑央道：“好姐姐，快别大声。他伏侍我一场，我私自来瞧瞧他。”灯姑娘便一手拉了宝玉进里间来，笑道：“你不叫嚷也容易，只是依我一件事。”说着，便坐在炕沿上，却紧紧的将宝玉搂入怀中。宝玉如何见过这个，心内早突突的跳起来了，急的满面红涨，又羞又怕，只说：“好姐姐，别闹。”灯姑娘也斜醉眼，笑道：“呸！成日家听见你风月场中惯作工夫的，怎么今日就反讪起来。”宝玉红了脸，笑道：“姐姐放手，有话咱们好说。外头有老妈妈，听见什么意思。”灯姑娘笑道：“我早进来了，却叫婆子去园门等着呢。我等什么似的，今儿等着了你。虽然闻名，不如见面，空长了一个好模样儿，竟是没药性的炮仗，只好装幌子罢了，倒比我还发讪怕羞。可知人的嘴一概听不得的。就比如方才我们姑娘下来，我也料定你们素日偷鸡盗狗的。我进来一会在窗下细听，屋内只你二人，若有偷鸡盗狗的事，岂有不谈及于此，谁知你两个竟还是各不相扰。可知天下委屈事也不少。如今我反后悔错怪了你们。既然如此，你但放心。以后你只管来，我也不罗唆你。”<sup>386</sup>

Bevor Qingwen zu Ende gesprochen hatte, wurde der Türvorhang hochgezogen, und die Frau ihres Cousins kam mit einem strahlenden Lächeln ins Zimmer und sagte: „Sehr schön! Ich habe alles gehört, was ihr beide gesagt habt.“ Dann sagte sie weiter zu Baoyu: „Und was machst du, ein junger Herr wie du, der uns Diener in unserem Quartier aufsucht? Ich wette, du hast gehört, dass ich jung und gutaussehend bin und bist hierhergekommen, um mit mir zu flirten!“ Baoyu erwiderte flehend: „Bitte, ich bitte dich, sprich nicht so laut. Deine Cousine war viele Jahre lang bei mir. Ich bin hierhergekommen, um nachzusehen, wie es ihr

<sup>385</sup> Vgl. dazu ebd. S. 199, 254, 286, 591.

<sup>386</sup> Ebd. S. 1086-1087.

geht.“ Frau Lampe nahm ihn bei der Hand und zog ihn hinter sich her in den Innenraum und lächelte: „Wenn du nicht willst, dass ich Lärm mache, dann tu mir einen kleinen Gefallen.“ Sie setzte sich auf die Kante des beheizbaren Ziegelsteinbetts, zog ihn auf sich herunter und umklammerte ihn fest. Das war etwas, was Baoyu nie widerfahren war. Sein Herz begann wild zu pochen, sein Gesicht wurde scharlachrot, und sein ganzer Körper begann zu zittern. Peinlichkeit, Scham, Angst und Verärgerung überkamen ihn gleichzeitig. Das Einzige, was er sagen konnte, war: „Mach keinen Unsinn, bitte. Meine gute Schwester.“ Die junge Frau starrte ihn mit halbgeschlossenen Augen an und sagte: „Das glaube ich nicht! Mir wird ständig erzählt, dass du schon viele Erfahrungen mit Mädchen gesammelt hast. Warum bist du heute auf einmal so schüchtern?“ Baoyu errötete und lächelte: „Bitte lass mich los. Wir können ruhig reden, wenn du willst. Da draußen ist eine alte Dienerin, die uns zuhört. Was würde sie denken?“ Frau Lampe antwortete: „Da draußen ist keine alte Dienerin mehr. Ich habe sie gerade gesehen und ihr gesagt, sie solle am Gartentor auf dich warten. Nun komm schon! Ich habe so lange darauf gewartet, dich zu Gesicht zu bekommen. Du bist echt ein gutaussehender Mann. Die Gerüchte über dich sind alle falsch, denn du bist noch schüchterner als ich. Man kann den Gerüchten nicht trauen. Da heute Qingwen zu uns zurückgeschickt wurde, war ich mir sicher, dass zwischen euch etwas Unanständiges läuft. Gerade habe ich euch beiden eine ganze Weile vor dem Fenster zugehört. So wie ich es jetzt verstanden habe, ist zwischen euch nichts. Es gibt nur dich und sie in diesem Zimmer. Wenn ihr zwei eine Affäre hättet, wie könntet ihr dann nicht darüber reden? Ich kann sagen, dass es viele Missstände in der Welt gibt. Jetzt bedauere ich, dass ich euch zu Unrecht verdächtigt habe. In diesem Fall brauchst du dir keine Sorgen zu machen. Von nun an kannst du kommen, und ich werde dich nicht mehr stören.“

Die hier auftauchende Frau Lampe 灯姑娘 ist die Ehefrau von Qingwens Cousin, der dank der Empfehlung Qingwens auch Diener im Haushalt Jia werden kann. In 6.1.4 wurde erwähnt, dass Qingwen während ihrer Krankheit wegen Vorwürfe, mit ihrer Schönheit Baoyu verführen zu wollen, von der Herrin Wang aus dem Dienst der Familie Jia hinausgeworfen wird. Da Qingwen nur einen Verwandten, nämlich ihren Cousin, hat, bleibt sie seitdem bei ihm, bis sie bald an den Folgen der mangelnden Pflege und der psychischen Belastung durch die Vorwürfe stirbt. Die zitierte Szene findet zwischen Baoyu und Frau Lampe statt, als der junge Adlige heimlich Qingwen besucht und von der Dame erwischt wird. Es überrascht Frau Lampe zum einen sehr, dass zwischen Baoyu und Qingwen gar nichts passiert ist, nachdem sie das Gespräch der beiden belauscht hat. Zum anderen hatte sie eben nicht erwartet, dass Baoyu ihre Anmache ohne Zögern ablehnt.

Das Interessante dabei ist, dass Frau Lampe selbst in der Familie Jia dafür bekannt ist, dass sie wahllos sexuelle Kontakte mit Männern pflegt. Da Baoyus außergewöhnliche Nähe zu den Frauen in der Familie Jia bekannt ist, nimmt Frau Lampe an, dass er

ebenso wollüstig ist wie sie. Nachdem sie ihr Missverständnis erkannt hat, bejaht Frau Lampe gleich die Zurückhaltung von Baoyu und verspricht, dass sie ihn künftig beim Besuch nicht mehr belästigen würde. In diesem Fall werden nicht nur die „Nicht-körperlichen Begierden“ von Baoyu noch einmal betont, die sich streng von der Wollust abgrenzen lassen, sondern auch die Figur Frau Lampe befreit sich vom stereotypen Frauenbild einer Schlampe, das sich zusammen mit dem einer Heiligen als Traditionslinien durch die westliche und chinesische Literaturgeschichte zieht.<sup>387</sup> Frau Lampe ist sich der Rolle als Verführerin sehr bewusst und kann daher zwischen der fleischlichen Lust und der geistigen unterscheiden, wobei sie offensichtlich von der Letzteren eine hohe Meinung hat. Somit wird die lüsterne Frau Lampe die einzige Zeugin der tiefen Freundschaft zwischen Baoyu und Qingwen in der Familie Jia, was erst einmal paradox klingt. Zugleich ist es auch überzeugend, weil niemand die Wollust tiefer erlebt als Frau Lampe, die daher sofort erkennen würde, wenn es sich nicht um einen weiteren Fall sinnlichen Genusses handelt. Außerdem ist wieder zu ersehen, dass sich „Nicht-körperliche Begierden“ nicht klar definieren lassen.

Dieser nicht festzulegende Begriff kann meines Ermessens auf die Aura-Theorie von Walter Benjamin übertragen werden, in der er über den Verfall der Aura bei Kunstwerken wegen ihrer technischen Reproduzierbarkeit spricht.<sup>388</sup> In Analogie dazu verliert der Sex ebenfalls seine Aura, wenn er auf eine Anzahl von Bewegungen reduziert und damit wiederholbar wird. Die Kritik Caos an den zahlreichen Liebesgeschichten aus dem Genre *caizi-jiaren*, möchte ich in Anlehnung an Benjamin als „den Verfall der Aura des Eros“ bezeichnen. Das Wiedergewinnen von dieser verlangt eine neue Betrachtung der Weiblichkeitskonstruktion. Darauf wird anschließend eingegangen.

---

<sup>387</sup> Vgl. Jiang, Qingfeng 蒋清凤: „‘Nüse huoshui’ zhong ‘dangfu’ de fei zhenshi jingxiang ‘女色祸水’ 中‘荡妇’的非真实镜像“. In: *Hengyang shifan xueyuan xuebao* 衡阳师范学院学报. 22.2 (2001). S. 53-55.

<sup>388</sup> Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 2003. S. 14-15.

### 6.2.4.5 Geschlecht, Sexualität und Liebe

Im ganzen Roman existiert eine einzige Textstelle, die dem vom Autor vorgestellten Konzept „Nicht-körperlichen Begierden“ vermutlich recht nahe kommt:

宝玉因心中愧悔，宝钗欲拢络宝玉之心，自过门至今日，方才如鱼得水，恩爱缠绵，所谓二五之精妙合而凝的了。<sup>389</sup>

Baoyu war in der Stimmung, seine Reue zu zeigen, und Baochai hatte natürlich nicht die Absicht, ihn zurückzuweisen. Daher wurde ihre Ehe in dieser Nacht zum ersten Mal vollzogen, und sie genossen die Freuden des ehelichen Verkehrs in vollen Zügen – wie Fische zurück im Wasser. In dieser Verbindung fanden die Vereinigung sowohl der fünf Elemente als auch von Yin und Yang statt.

Auf der Fünf-Elemente-Lehre und der Idee von Yin und Yang aufbauend wird vermittelt, dass die Ehe von Baoyu und Baochai in dieser Nacht zum ersten Mal körperlich vollzogen wird. Die Freude des Ehepaars dabei, deren Wiedergabe auf alle sinnlichen Beschreibungen verzichtet, findet aus meiner Sichtweise auf einer transzendenten Ebene statt, die auf die androgyne Geschlechtsvorstellung zurückzugreift. Bei den vorherigen Ausführungen über das Besondere an der Verbindung zwischen Baoyu und Daiyu ist auch zu ersehen, dass der Autor immer wieder die gegenseitige Zuwendung der beiden Liebenden im alltäglichen Leben hervorhebt, womit er die Wahrheit der Liebe zu beweisen versucht. Es lässt sich sagen, dass der Autor dazu neigt, die Androgynität zu seinem Ideal zu machen, was die Liebe, die Ehe oder die Sexualität angeht. Dabei ist ein Teil eines Mannes Frau, und umgekehrt.

Im Vergleich dazu herrscht in den bisherigen Ausführungen zu den Verbindungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in *Buddenbrooks* eindeutig eine binäre Opposition. Mit Blick auf diese Geschlechtsauffassung werden die Weiblichkeit und der Verfall nahezu synonym verwendet, wobei die Verweiblichung der männlichen Generationsvertreter, darunter vor allem Thomas und Hanno, die Zukunft der Familie Buddenbrook ins Dunkle führt. In der Vorstellung von Liebe, Ehe oder Sexualität in *Buddenbrooks* werden die Frauenfiguren vor allem funktionalisiert bzw. stark auf eine biologische Existenz reduziert, indem sie die physische Unfruchtbarkeit symbolisieren

---

<sup>389</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Hongloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1472.

oder die wirtschaftliche Lage der Firma durch ihre Ehe in Schwierigkeiten bringen. Dass nur einzelne Frauen im Schlussbild verbleiben, dient nur dazu, den Verfall der Familie zu bestätigen. Selbst die unverwüstliche und lebendige Tony zeigt sich vor allem als eine Repräsentantin für das Männliche, bei der sich der Zweifel an den bürgerlichen Normen erst regt, wenn sie wegen ihrer kindlichen Naivität mitteilend ihr Leid unter der geltenden bürgerlichen Heiratspolitik klagt und gleichzeitig aber ihren Wunsch, sich weiterhin für das Wohlgehen der Familie opfern zu wollen, offen ausspricht. Als einzige Frauenfigur, die über eine gewisse Komplexität verfügt, steht Tony tatsächlich einem entsexualisierten kindlichen Wesen näher als einer Frau.

Mit einem Wort fehlt der Konstruktion der Weiblichkeit in *Buddenbrooks* eine individuelle Ebene, was dazu führt, dass die weiblichen Buddenbrooks vor allem auf einer soziologisch-historischen Ebene angesiedelt bleiben. Dieser Gegensatz zwischen Männlichem und Weiblichem liegt nach meiner Ansicht der androzentrisch ausgerichteten Geschlechtsstruktur zugrunde. Es besteht ein starker Kontrast zwischen *Honglouloumeng* und *Buddenbrooks*, was die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit angeht. Dieser ist beim Ende ihrer jeweiligen Erben der vierten Generation am stärksten.

#### 6.2.4.6 Hanno vs. Baoyu

Wie bereits erwähnt weisen die vielen weiblichen Merkmale bei Hanno auf die Schwächung seines Körpers und auch seines Geistes hin, durch die sich wiederum sein früher Tod andeutet. Die Verweiblichung von Baoyu hat ihm dagegen etwas anderes eingebracht. Das Ende von ihm sollte noch einmal in Betracht gezogen werden:

一日，行到毗陵驿地方，那天乍寒下雪，泊在一个清静去处。[...]抬头忽见船头上微微的雪影里面一个人，光着头，赤着脚，身上披着一领大红猩猩毡的斗篷，向贾政倒身下拜。[...]只听见他们三人口中不知是那个作歌曰：我所居兮，青埂之峰。我所游兮，鸿蒙太空。谁与我游兮，吾谁与从。渺渺茫茫兮，归彼大荒。<sup>390</sup>

An dem Tag, an dem sein Boot die Poststation in Piling erreichte, kam es zu einem plötzlichen Wetterumschwung und es begann zu schneien. [...] Oben auf dem Deck, direkt am Eingang zu seiner Kabine, zeichnete sich die Gestalt eines Mannes mit kahlgeschorenem Kopf und nackten Füßen ab, eingehüllt in einen

<sup>390</sup> Ebd. S. 1594-1595.

weiten Umhang aus karmesinrotem Filz. [...] Er konnte hören, wie einer von den drei eine Art Lied sangen:

„In dem Berg der Grüne wohne ich; die kosmischen Leere durchstreife ich. Wer wird mit mir reisen, wer mir folgen? In die große Wildnis will ich zurückkehren.“

Das Rote an dem Umhang Baoyus hat aus meiner Sichtweise zwei Bedeutungen. Erstens steht die rote Farbe in der traditionellen chinesischen Kultur in engem Zusammenhang mit Frauen. Laut Xiao Shimeng 肖世孟, einem Forscher zur Farbe im alten China, wird die dazugehörige Farbe Rosa bereits vor mehr als zweitausend Jahren oft bei gewöhnlichen Kleidern von Frauen verwendet.<sup>391</sup> Im Chinesischen gibt es z. B. das Wort „*hongyan* 红颜“, das wörtlich „die rosigen Wangen“ bedeutet und sich metaphorisch auf schöne Frauen bezieht.<sup>392</sup> Zweitens findet sich im Buddhismus und Daoismus der Begriff „*hongchen* 红尘“, also „roter Staub“, womit die irdische Welt voller Gier gemeint ist.<sup>393</sup> Der Zusammenhang zwischen dem Weltlichen und dem Farbenfrohen beschränkt sich nicht ausschließlich auf Rot, auch Grün trägt eine ähnliche Bedeutung. Z. B. meint man mit der Redewendung „红男绿女“, die wörtlich „rote Männer und grüne Frauen“ bedeutet, junge Leute in der alltäglichen Welt, die in verschiedenen Farben gekleidet sind. Diese zwei Aspekte, also die Weiblichkeit und Zwischenmenschlichkeit der Farbe Rot, werden nach meiner Ansicht in das Motiv *qing* 情 in *Honglouloumeng* mit einbezogen, das der Autor immer wieder betont und besonders an der Figur Baoyu ersichtlich wird.

Die Feminisierung hat Baoyu nicht nur ein gutes Aussehen verliehen, das der Vorstellung von ästhetischer Androgynität entspricht, sondern auch eine hohe Sensibilität entwickeln lassen, die es ihm ermöglicht, sich sowohl in die anderen Frauenfiguren als auch in Pflanzen und sogar leblose Gegenstände wie Drachen einzufühlen.<sup>394</sup> Oft wird ihm diese Zärtlichkeit insbesondere gegenüber Frauen bzw.

---

<sup>391</sup> Vgl. Xiao, Shimeng 肖世孟: *Xianqin secai yanjiu* 先秦色彩研究. Beijing 2013. S. 88.

<sup>392</sup> Vgl. Xia, Zhengnong 夏征农/Chen, Zhili 陈至立 (Hrsg.): *Cihai. Dier juan*. 辞海. 第二卷. Shanghai 2009. S. 898.

<sup>393</sup> Vgl. ebd. S. 893.

<sup>394</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 254, 470, 800, 974.



Mädchen gegenüber vorgehalten, da das nicht zu einem typischen Mann gehört.<sup>395</sup> Aber durch diesen verweiblichten Protagonisten gewinnt der Leser einen Einblick in die Welt der oft vergessenen Frauen. Im Verfall der Familie Jia sind deswegen nicht ausschließlich einige moralisch bedenklichen männlichen Mitglieder zu sehen.

Darüber hinaus wird Baoyu dadurch erleuchtet, dass er das Schicksal der Frauen um ihn herum vorausgesehen und schließlich die eigentliche Leere des Lebens eingesehen hat. Es lässt sich sagen, dass nicht nur sein Umhang rot ist, sondern sein ganzer Weg zum Mönch rot gefärbt ist, da die Entwicklung der Figur Baoyus von seinen emotionalen Erfahrungen geprägt ist. Diese Figur, die am Ende zu einem vom roten Umhang verhüllten *qingseng* 情僧 wurde, also „einem Mönch, der durch seine emotionalen Erfahrungen erleuchtet wurde“, während sich ein Mönch normalerweise nicht nur geschlechtlich enthalten, sondern auf alle zwischenmenschlichen Bindungen verzichten sollte. Dies kann als eine bündige Antwort des Standpunkts Caos auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Gefühl (*qing* 情) und Ordnung (*li* 理) erachtet werden, die zahlreiche Schriftsteller und Philosophen seit Mitte der Ming-Dynastie beschäftigte. Der Autor zeigt uns im Roman, wie die wahre Liebe in seinen Augen aussieht, die zwischen Ordnung und Gefühl im Gleichgewicht sein soll und stets im alltäglichen Leben verwurzelt ist, und wie die wahre Liebe einen verändern könnte. Die dabei vermittelte Transzendenz und Transgression ist genau das, was nach der Diagnostik der Moderne bei Byung-Chul Han immer seltsamer wird, wenn sich die Liebe auf den sinnlichen Genuss reduziert:

Im Zeitalter von Quickie, Gelegenheits- und Entspannungssex verliert auch die Sexualität jede Negativität. Die gänzliche Abwesenheit der Negativität lässt die Liebe heute zu einem Gegenstand des Konsums und des hedonistischen Kalküls verkümmern. Das Begehren des Anderen weicht dem Komfort des Gleichen. Gesucht wird die behagliche, letzten Endes behäbige Immanenz des Gleichen. Der Liebe von heute fehlt jede Transzendenz und Transgression.<sup>396</sup>

Das von Han kritisierte Phänomen, in dem der Eros seine Aura verliert, betrifft nicht nur uns heute, sondern auch schon diejenigen aus der Zeit von Cao, die der Liebesvorstellung in den damaligen Bestsellern, also den *caizi-jiaren*-Geschichten

---

<sup>395</sup> Vgl. ebd. S. 154, 1082.

<sup>396</sup> Han, Byung-Chul: *Agonie des Eros*. Berlin 2013. S. 28.

zustimmten, in denen es nur um den ersten Augenblick und die sinnlichen Begierden geht. Was dabei fehlt, wird von Han, der sich auf die Liebesauffassung von Ficino stützt, als „die Gabe der Anderen“ bezeichnet, bei der Liebende sich zuerst in einem anderen Selbst vergessen, und sich dann wiedergewinnen.<sup>397</sup> Aus geschlechtsspezifischer Perspektive verstehe ich darunter „die Gabe des Weiblichen“, die an dem Mönch Baoyu im roten Umhang am deutlichsten ersichtlich wird, der die Androgynität verkörpert.

Von Alain Badiou wird das Ende von Goethes *Faust*, „Das Ewigweibliche zieht uns hinan.“<sup>398</sup> kritisiert, da Liebe laut ihm einen weder nach oben noch nach unten bringt, sondern eine dezentrale Welt entstehen lässt, statt den bloßen Trieben nachzugeben oder die eigene Identität zu bestätigen.<sup>399</sup> Das Wort „dezentral“ hier kann man hier durch „androgyn“ ersetzen. Erst indem Baoyu die Weiblichkeit und Männlichkeit in sich vereinigt, ist ihm die „spiritual purity“<sup>400</sup> im Sinne Kang-I Sun Changs, zugänglich, die über die Unterscheidung von Männlichkeit und Weiblichkeit hinausgeht.

Im Hinblick darauf erscheinen die vielen Frauen in *Honglouloumeng*, die in jungen Jahren den Tod erleiden, immer noch lebendiger als diejenigen im Schlussbild von *Buddenbrooks*, die zwar die männlichen Buddenbrooks überleben, aber nur den Verfall symbolisieren. Die Ersteren setzen ihr Leben in Baoyu, dem *qingseng* 情僧, immer weiter fort und rufen bei den Lesern ewige Melancholie in Bezug auf *qing* 情 hervor, die sich aus den zahllosen scheinbaren Nebensächlichkeiten und Kleinigkeiten im Alltag keimend entwickelt und letztendlich zusammen mit dem endlichen Leben, das auch unberechenbar und vergänglich ist, verweht, während die Letzteren, die vor allem funktional gestaltet und daher verflacht sind, von der Melancholie-Thematik ausgeschlossen bleiben.

---

<sup>397</sup> Vgl. ebd. S. 34.

<sup>398</sup> Von Goethe, Johann Wolfgang: *Faust: Eine Tragödie. Erster und zweiter Teil*. München 1977. S. 351.

<sup>399</sup> Vgl. Badiou, Alain/Truong, Nicolas, Bush, Peter (Übers.): *In Praise of Love*. London 2021. S. 24-25.

<sup>400</sup> Chang, Kang-I Sun: „Ming-Qing Women Poets And Cultural Androgyny“. In: *Feminism/Femininity in Chinese Literature*. Brill, 2002. S. 30.

### 6.3 Zeit und Ort

Die Zeit und der Ort stellen sich in den literarischen Werken oft als keine rein physikalischen Phänomene oder apriorisch vorgeordnete Kategorien menschlicher Wahrnehmung aus der philosophischen Sicht dar, da beide auf unterschiedliche Art und Weise ästhetisiert werden. Anders gesagt: Zeit und Ort spielen nicht ausschließlich die Rolle als Träger, den Sinn im menschlichen Handeln und Denken zu vermitteln, sondern als Teilnehmer, die bei der Konstruktion der menschlichen Denkformen und Verhaltensweisen mitwirken. Die Zeiterfahrungen, darunter z. B. Geburt und Tod, Wachsen und Altern, Geschlechtsreife sowie der Wechsel der Generationen, sind infolgedessen nicht nur biologische Fakte, sondern auch kulturelle bzw. anthropologische. Das Gleiche gilt auch für den Wechsel des Orts nach oben und unten, vorne und hinten, rechts und links sowie die Unterscheidung von Schauplätzen, die als universale räumliche Metaphern angesehen werden können und das menschliche Erleben und Deuten mitstrukturieren.

Im vorliegenden Unterkapitel werden Betrachtungen im Hinblick auf die Schilderungen von Zeit und Ort in den zwei Klassikern, *Buddenbrooks* und *Honglouloum* angestellt. Dabei soll an einigen Beispielen aus den beiden literarischen Texten aus unterschiedlichen Kulturen gezeigt werden, wie Zeit und Ort erfahrbar gemacht werden und was über sie gedacht wird. Und nicht zuletzt: Was für eine melancholische Atmosphäre entwickelt sich dabei? Da sich Zeit und Ort als Kategorie im menschlichen Leben und Erfahren selten exakt trennen lassen, wird dementsprechend der zeitliche und der räumliche Aspekt im jeweiligen Text zugleich behandelt.

#### 6.3.1 Zwischen Anderswann und Anderswo in *Buddenbrooks*

Seit Jahrhunderten sind Zeit und Melancholie eng miteinander verbunden. Dieser Zusammenhang zwischen dem melancholischen Gemütszustand und der menschlichen Zeiterfahrung findet auch in den ästhetischen Reflexionen in der Kunst und Literatur seinen Niederschlag. Auf dem Kupferstich *Melencolia I* (1514) von Albrecht Dürer findet sich z. B. über dem Kopf der Melencolia-Figur eine Sanduhr, in der der Sand schon bis zur Hälfte aus der oberen in die untere Glasgefäßhälfte hindurchgerieselt ist, was den Lauf der Zeit ausdrückt. Diese Vergänglichkeit der Zeit

betrifft außerdem nicht nur die Melancholikerin bei Dürer, sondern auch diejenige in *Buddenbrooks*, die weder den Niedergang der Familie noch den Verlauf des eigenen Lebens aufhalten können. Oder genauer gesagt ist es die untergehende Familie, die deren Vertreter besonders mit der zeitlichen Melancholie konfrontiert.

Anschließend wird darauf fokussiert, wie die Buddenbrooks, darunter vor allem die männlichen Familienmitglieder, mit der Zeit umgehen, und was für eine Veränderung sich dabei im Verlauf des Verfalls abzeichnet. Ein interessantes Motiv ist dabei das Familienbuch, das von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird und in dem man wichtige Ereignisse der Familie aufzeichnet werden. Im Text gehen die verschiedenen Generationen mit diesem Heft anders um. Des Weiteren wird darauf aufmerksam gemacht, was für Zeitvorstellungen die Einzelnen haben. Kurzum, es handelt sich im Folgenden um eine Analyse des Zeitbezugs der Melancholie aus Perspektive der ganzen Familie Buddenbrook und der einzelnen Familienmitglieder.

### **6.3.1.1 Der alte Johann: Desinteresse an der Vergangenheit**

Die Figur des alten Johann Buddenbrook, also der Großvater von Tony, interessiert sich kaum für die Abfassung der Familiengeschichte. Dies wird an einer gedanklichen Annäherung seines Sohns ersichtlich:

Bedauerlich, wie wenig Sinn er für alle diese alten Aufzeichnungen und Papiere besaß. Er stand mit beiden Beinen in der Gegenwart und beschäftigte sich nicht viel mit der Vergangenheit der Familie, wenngleich er ehemals dem dicken Goldschnitt-Heft immerhin ein paar Notizen in seiner etwas schnörkeligen Handschrift hinzugefügt hatte, und zwar hauptsächlich in betreff seiner ersten Ehe.<sup>401</sup>

Das obige Zitat handelt von einer Szene, in der Johann Buddenbrook eifrig die Geburt seiner jüngsten Tochter Clara aufzeichnet und darüber erstaunt ist, wie wenig sich sein Vater um die Vergangenheit kümmert. Laut dem Konsul geht sein Vater nur immer weiter fort, ohne zurückzuschauen. In den wenigen Einträgen durch den alten Buddenbrook geht es um seine erste Ehe, die mit dem Tod der von ihm so sehr geliebten ersten Gattin Josephine endet. Das heißt, ob die Ereignisse der Familie

---

<sup>401</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 56.

schriftlich von dem alten Buddenbrook festgehalten werden, hängt ausschließlich davon ab, ob ihm danach zumute ist. Damit, dass er das Heft nach eigenem Gutdünken ignorieren kann, wird gerade die Tatsache gezeigt, dass der alte Buddenbrook das Heft in der Hand behält, was die Zeit bzw. die Entwicklung der Familie angeht. Der alte geht Schulter an Schulter mit der Gegenwart und hat damit seinen Blick immer nach vorne gerichtet. Im Vergleich mit ihm muss sein Sohn Johann Buddenbrook regelmäßig zurückblicken, damit er und die Zeit aufeinander abgestimmt bleiben.

### 6.3.1.2 Johann: Gewissheit über die Vergangenheit

Besonders merklich wird der Unterschied in Bezug auf ihre Zeitwahrnehmung zwischen dem alten Buddenbrook und dessen Sohn an einem Dialog in der einleitenden Festessenszene anlässlich der Hauseinweihung:

„Das wohl nicht“, sagte der Konsul gedankenvoll und ohne sich an eine bestimmte Person zu wenden. „Aber ich glaube, daß Dietrich Ratenkamp sich notwendig und unvermeidlich mit Geelmaack verbinden mußte, damit das Schicksal erfüllt würde. Er muß unter dem Druck einer unerbittlichen Notwendigkeit gehandelt haben... Ach, ich bin überzeugt, daß er das Treiben seines Associés halb und halb gekannt hat, daß er auch über die Zustände in seinem Lager nicht so vollständig unwissend war. Aber er war erstarrt...“<sup>402</sup>

„Na, assez, Jean“, sagte der alte Buddenbrook und legte seinen Löffel aus der Hand. „Das ist so eine von deinen idées.“ Der Konsul hob mit einem zerstreuten Lächeln sein Glas seinem Vater entgegen. Lebrecht Kröger aber sprach: „Nein, halten wir es nun mit der fröhlichen Gegenwart!“<sup>403</sup>

Während der Einweihungsfeier bedauern die Teilnehmer den Verfall des vormaligen Hausbesitzers Ratenkamp und halten ihm die folgenschweren Entscheidungen vor. In Abgrenzung dazu sieht der Konsul aber in Ratenkamps Scheitern ein tragisches Schicksal, das unausweichlich auf die Ratenkamps zugekommen ist. Sein einfühlsamer Kommentar wird jedoch von dem alten Buddenbrook und dem alten Kröger, dem Schwiegervater des Konsuls, nacheinander unterbrochen, da sich beide nur mit der heutigen Zeit befassen. Das heißt, eine Differenz keimt zwischen den zwei Generationen auf.

---

<sup>402</sup> Ebd. S. 24-25.

<sup>403</sup> Ebd. S. 25.

Im Unterschied zu der älteren Generation, die kein Interesse an der Vergangenheit bekundet, da sie im ganzen Leben immer nur die guten Zeiten der Familie erlebt hat und diese für konstant hält, entwickelt sich bei der jüngeren eine Empfindlichkeit gegenüber Zeit und Veränderung. Dies führt dazu, dass der Konsul weder den gegenwärtigen Niedergang des Vorgänger Ratenkamp noch den derzeitigen Wohlstand der eigenen Familie als selbstverständlich ansieht. Im 10. Kapitel des 4. Teils beginnt der Konsul noch, sich um die Zukunft seiner eigenen Familie zu sorgen, nachdem er immer öfter von den beiden unwürdigen Söhnen seines Schwiegervaters und ihrem schwindenden Vermögen gehört hat. An dieser Stelle kann man sagen, dass dem Konsul eine zeitliche Unordnung droht, die es immer schwerer macht, die bei den Buddenbrooks erlebte Zeit mit der objektiven Zeitordnung in Übereinstimmung zu bringen.

Als Reaktion darauf wendet sich der Konsul auf der einen Seite dem Umgang mit der Familiengeschichte zu. Im 1. Kapitel des 2. Teils findet sich eine gründliche Schilderung auf sieben Seiten,<sup>404</sup> wie sich der Konsul intensiv damit beschäftigt, die Geburt Claras Schwarz auf Weiß festzuhalten, und wie er in den Erinnerungen schwelgt, indem er zu früheren Aufzeichnungen in diesem Heft zurückblättert. Im Gegensatz zu der zunehmend ungewissen Zukunft bietet ihm die schriftlich festgehaltene Vergangenheit ein verlockendes Gefühl von Sicherheit. Ferner besteht es ein interessantes Detail darin, wie er mitten aus seinen Erinnerungen gerissen wird:

Ein feines, eiliges Klingeln ließ sich vernehmen. Der Kirchturm droben, auf dem mattfarbigen Gemälde, das über dem Sekretär hing und einen altertümlichen Marktplatz darstellte, besaß eine wirkliche Uhr, die nun auf ihre Weise 10 schlug. Der Konsul verschloß die Familien-Mappe und verwahrte sie sorgfältig in einem hinteren Fache des Sekretärs.<sup>405</sup>

Der Konsul wird also durch die „wirkliche Uhr“ in die Realität zurückgebracht. Je mehr er sich der Vergangenheit ergibt, desto „eiliger“ wird die Uhr klingeln. Während er sich durch die im Heft eingetragenen genealogischen Aufzeichnungen ein Stück Geborgenheit der Familie Buddenbrook gönnt, schreitet die Uhrzeit ohne jegliche Stockung weiter voran. Damit ist der Konsul bei der inneren Abstimmung auf die

---

<sup>404</sup> Vgl. ebd. S. 52-58.

<sup>405</sup> Ebd. S. 59.

Uhrzeit offenbar in Rückstand. Mit anderen Worten vollzieht sich an dieser Stelle die Differenz zwischen der objektiven und der vom Konsul erfahrenen subjektiven Zeit. Diese wird allmählich mit seiner ausgeprägten Religiosität an ihm zu einer Kluft, da er neben der vergangenen Vergangenheit auch noch die zukünftige Vergangenheit im Griff haben will.

Im obigen Zitat hat die Uhr das Aussehen einer Kirchenglocke, was nach meinem Verständnis kein Zufall ist, sondern auf eine wichtige Dimension an der Figur des Konsuls, nämlich seinen Glauben, hinweist. Im Roman gibt es eine Textstelle darüber aus Tonys Perspektive:

Hauptsächlich aber ärgerte sie sich über den immer religiöseren Geist, der ihr weitläufiges Vaterhaus erfüllte, denn des Konsuls fromme Neigungen traten in dem Grade, in welchem er betagt und kränklich wurde, immer stärker hervor, und seitdem die Konsulin alterte, begann auch sie an dieser Geistesrichtung Geschmack zu finden.<sup>406</sup>

In der bisherigen *Buddenbrooks*-Forschung steht das zunehmend wichtiger werdende Christentum in der Lübecker Kaufmannsfamilie in Zusammenhang mit deren Verfall bzw. Dekadenz. Ersichtlich wird dies vor allem an der außergewöhnlichen Frömmigkeit der zweiten Generation, die vom Konsul vertreten wird.<sup>407</sup> Oft versteht man unter dem Glauben der Figuren eine geistige Schwächung, die zu den vielen Erscheinungsformen der Degeneration gehört. Hierbei möchte ich das Religiöse des Konsuls unter dem zeitlichen Aspekt betrachten.

Die Narrative der Heiligen Schriften haben den Anhängern einerseits das erste Jahr des Kalenders beschert, das mit der mutmaßlichen Geburt Jesu Christi beginnt, und andererseits vorzeitig ein einheitliches vorzeitiges Ende versprochen, unabhängig davon, was dazwischen passiert. Im Text glaubt der Konsul immer daran, dass sie in

---

<sup>406</sup> Ebd. S. 242.

<sup>407</sup> Vgl. Max, Katrin: *Niedergangsdagnostik: Zur Funktion von Krankheitsmotiven in „Buddenbrooks“*. Frankfurt am Main 2008. Hierzu: S. 97-100. Dabei stützt Max sich auf die biologisch-medizinische Entartungstheorien und konzentriert sich auf Symptome wie Nervosität und Neurasthenie bei den Familienmitgliedern. Das religiöse Element wird auch als Folge der geistigen Degeneration betrachtet. Eine ähnliche Meinung findet man auch bei: Nover, Immanuel: „Dekadenz“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 149-153. Hierzu: S.150.

Gottes Hand sind.<sup>408</sup> Deshalb begründet er zum einen die in der „Familienbibel“<sup>409</sup> aufgezeichneten Ereignissen, bei denen die Familienmitglieder viele kleine und große Unfälle überlebt haben, mit dem Segen des Gottes. Dabei handelt es sich noch um die vergangene Vergangenheit. Zum anderen ist es ihm aber auch gelungen, alles, was noch kommt, als gottgegeben zu betrachten.

Ebenfalls in der Szene, in der er in den Papieren blättert, wird erwähnt, dass der Konsul ausschließlich auf Wunsch des alten Johann Buddenbrook die Tochter des Krögers geheiratet hat. Obwohl es keine Liebesheirat war, versteht sich der Konsul gut mit seiner Frau, da er davon überzeugt ist, dass sie „die ihm von Gott vertraute Gefährtin“<sup>410</sup> ist. Die möglichen Probleme und Unannehmlichkeiten angesichts des Verzichts auf die Liebe, wie bei seinem Sohn Thomas zu sehen, werden auf diese Weise im Voraus aufgelöst. In Aussicht gestellt wird daher nichts als eine harmonische Ehe. In Analogie dazu begeistert sich der alternde Konsul immer stärker für das Christentum, gefolgt von der Konsulin, wie im letzten Zitat gezeigt. Mithilfe dieser religiösen Schwärmerei versucht der Konsul, die Unvermeidbarkeit des Todes und die damit verbundene künftige Angst auszuräumen. Nicht zuletzt ist es in diesem Zusammenhang interessant, dass am Anfang des Romans das Einweihungsfest damit beendet wird, dass der Konsul den über der Eingangstür eingemeißelten Spruch „Dominus providebit“, also „der Herr wird vorsorgen“, einen Moment lang anstarrt, nachdem er alle Gäste hinausbegleitet hat. Das heißt, seine religiöse Sichtweise dient ihm dazu, das Schicksal der Familie als Zeichen Gottes zu deuten. In diesem Fall spielen alle seine Fähigkeiten bzw. Unfähigkeiten eine sekundäre Rolle, ob die Buddenbrooks weiter gedeihen werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass alles, was dem Konsul bevorsteht, sei es die Eheschließung ohne Liebe, sei es der nahende Tod, sei es der schleichende Niedergang der Familie, von ihm in Gottes Hand gelegt wird. Damit gewinnt er eine

---

<sup>408</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 181.

<sup>409</sup> Damit gemeint ist nämlich das Goldschnitts-Heft über die Familiengeschichte der Buddenbrooks. Diese Bezeichnung stammt von Max, Katrin: *Niedergangsdagnostik: Zur Funktion von Krankheitsmotiven in „Buddenbrooks“*. Frankfurt am Main 2008. S. 11.

<sup>410</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 56.



gewisse Kontrolle über die Dinge, die noch nicht passiert sind, indem er sie vorab als zukünftige Vergangenheit einstuft.

Im Vergleich mit dem alten Buddenbrook, dem Vertreter der ersten Generation, der sich fast nur in der fröhlichen Gegenwart befindet und sich deswegen beim Umgang mit der Vergangenheit nur desinteressiert zeigt, verschafft sich der Konsul dank der Familienpapiere und seines Glaubens anstrengt die Gewissheit über die Zeit ausschließlich in Form von Vergangenheit, als die Familie bereits im Niedergang begriffen zu sein scheint. Dennoch wirkt der Konsul beglückt – spezifische und eindeutig erkennbare Melancholie in Bezug auf die Zeit treten erst bei den Vertretern der dritten und vierten Generation auf.

### **6.3.1.3 Thomas: Erstarrung in der Gegenwart**

Für Thomas Buddenbrook ist es nicht mehr möglich, frei mit und in der Zeit zu leben oder zuversichtlich in die Zukunft zu schreiten. Die sich häufenden geschäftlichen Misserfolge versetzen Thomas mit zunehmendem Alter in eine prekäre Erfahrung des gegenwärtigen Augenblicks:

„Aber ich fühle mich in dieser Zeit älter, als ich bin. Ich habe geschäftliche Sorgen, und im Aufsichtsrat der Büchener Eisenbahn hat mich Konsul Hagenström gestern ganz einfach zu Boden geredet, widerlegt, beinahe dem allgemeinen Lächeln ausgesetzt. Mir ist, als ob mir dergleichen früher nicht hätte geschehen können. Mir ist, als ob mir etwas zu entschlüpfen begönne, als ob ich dieses Unbestimmte nicht mehr so fest in Händen hielte, wie ehemals... Was ist der Erfolg? Eine geheime, unbeschreibliche Kraft, Umsichtigkeit, Bereitschaft... das Bewußtsein, einen Druck auf die Bewegungen des Lebens, um mich her durch mein bloßes Vorhandensein auszuüben...“<sup>411</sup>

Der obige Auszug zeigt, wie eine zeitliche Unordnung in Thomas herrscht, die eigentlich bereits seinen Vater betrifft, aber von diesem durch seine Gewissheit über die Vergangenheit verschleiert wurde. Thomas' subjektiv erfahrene vorzeitige Alterung orientiert sich an der objektiven Zeit, die im Text oft im Bild der Uhr oder in der direkten Datierung verkörpert ist. Anders als sein Großvater, dem es die aufsteigende Entwicklung der Firma ermöglicht, die erlebte Zeit unter den Buddenbrooks direkt mit der objektiven Zeit gleichzusetzen, verwirrt die Gegenwart

---

<sup>411</sup> Ebd. S. 430.

den früh gealterten Thomas. Dieses zeitliche Defizit führt bei Thomas gleich zu dem Gefühl, dass ihm etwas abhandengekommen wäre. Aber worum es genau geht, teilt Thomas erst kurz vor dem hundertjährigen Jubiläum der Firma seiner Schwester Tony mit:

„Ich sage nicht, daß es möglich ist; ich sage, daß es mir lieber wäre, wir könnten den Tag mit Stillschweigen begehen. Die Vergangenheit zu feiern, ist hübsch, wenn man, was Gegenwart und Zukunft betrifft, guter Dinge ist. Sich seiner Väter zu erinnern ist angenehm, wenn man sich einig mit ihnen weiß und sich bewußt ist, immer in ihrem Sinne gehandelt zu haben. Käme das Jubiläum zu gelegenerer Zeit... Kurz, ich bin wenig aufgelegt, Feste zu feiern.“<sup>412</sup>

An dieser Stelle macht Thomas als Vertreter der dritten Generation inmitten einer weiter abwärtsgehenden Tendenz der Firma deutlich, dass es keine gute Zukunft mehr für die Familie Buddenbrook gibt. Die aussichtslose Gegenwart spricht ebenfalls der Vergangenheit jeden Sinn ab, weshalb Thomas sich zunächst weigert, die Hundertjahrfeier zu begehen. Dementsprechend bestehen in der Romanhandlung jetzt viel weniger Textstellen als bei seinem Vater noch, in denen sich Thomas mit der Abfassung der Familiengeschichte beschäftigt. Die einzige diesbezügliche Szene spielt sich aus der Perspektive Hannos ab:

Ohne Zweifel hatte Papa sich heute nach dem zweiten Frühstück damit beschäftigt und sie zu weiterem Gebrauche liegen lassen. Einiges stak in der Mappe, lose Blätter, die draußen lagen, waren vorläufig mit einem metallenen Lineal beschwert, das große Schreibheft mit goldnem Schnitt und verschiedenartigem Papier lag offen da.<sup>413</sup>

Aus Zufall bemerkt Hanno eines Tages vor dem Abendessen die offene Ledermappe mit den Familienpapieren darin, die Thomas unachtsam auf dem Schreibtisch im Wohnzimmer liegen lässt. Bereits an dieser Stelle sieht man einen Kontrast zwischen Thomas und dessen Vater, der gewöhnlich nach der Abfassung oder Sichtung eines Eintrags Mappe mit den Papieren sorgfältig in einer besonderen Schublade verschließt.<sup>414</sup> Der Grund dafür liegt meiner Ansicht nach daran, dass diese Papiere, durch die sich die Vergangenheit der Buddenbrooks strukturiert, an Bedeutung verlieren, weil die Zukunft Thomas als Verfasser beinahe nichts Gutes mehr verheißt.

---

<sup>412</sup> Ebd. S. 477.

<sup>413</sup> Ebd. S. 522.

<sup>414</sup> Vgl. ebd. S. 159.

Die Freude daran, in der Vergangenheit zu schwelgen, setzt voraus, dass man deren Herrlichkeit fortsetzen kann. Darüber hinaus wird in der Szene kurz nach der oben zitierten Stelle erwähnt, dass die Aufzeichnungen der Genealogie der Buddenbrooks mit der Geburt des kleinen Hanno enden, während er inzwischen schon seinen achten Geburtstag hinter sich hat. Mit anderen Worten gibt es bei dieser Lübecker Kaufmannsfamilie seit fast zehn Jahren nichts Neues zu berichten. Trotzdem lässt Thomas das Schreibheft in dieser Szene vor sich liegen.

Obwohl der Autor hierbei nicht direkt beschrieb, wie Thomas sich mit der stagnierenden Familiengeschichte umgeht, findet sich aber eine genau passende Darstellung bei seinem Vater, als er sich beim einleitenden Festessen in die schwierige Lage des letzten Hausbesitzers Dietrich Ratenkamp einfühlt und diesen wörtlich mit „erstarrt“ bezeichnet.<sup>415</sup> Es lässt sich sagen, dass nun die Buddenbrooks an der Reihe sind, in der Lübecker Kaufmannsgesellschaft zu erstarren. Auch Thomas kann trotz aller Bemühungen den Untergang der Buddenbrooks nicht verhindern. Somit verkapselt sich der Vertreter der dritten Generation in der Gegenwart, da er weder Vergangenheit noch Zukunft hat, von denen die erste und zweite Generation jeweils noch Zuversicht und Trost erhalten konnten.

#### **6.3.1.4 Hanno: Unterm Rad der Zeit**

Dieser von Generation zu Generation fortschreitende Verlust an der Kontrolle über die Zeit erreicht seinen Höhepunkt in der vierten Generation, vertreten von Hanno. Am Ende der oben zitierten Szene versucht Hanno, seine Kritzelei auf dem Familienbuch damit zu rechtfertigen, dass er denkt, „es käme nichts mehr“<sup>416</sup>. In 6.1.3 über „Krankheit und Tod“ wurden diese Worte als Ausklang der Buddenbrookschen Krankheitsgeschichte interpretiert, da Hanno sich von dem binären Bewertungsschema von Krankheit und Gesundheit distanziert. In Analogie dazu kann man darunter das Ende der Buddenbrooks in Bezug auf die zeitliche Dimension verstehen, wobei Hanno in der Tat häufig durch seine Verspätung bzw. Absenz an der Gegenwart teilnimmt.

---

<sup>415</sup> Vgl. ebd. S. 25.

<sup>416</sup> Ebd. S. 523.

Gegen Ende des Romans widmet der Erzähler ein äußerst langes Kapitel der Beschreibung eines Schultag Hannos.<sup>417</sup> In 6.1.3 wurde eine Textstelle daraus zitiert. Im Hinblick auf die zeitliche Dimension kann man diesen Tag als einen bezeichnen, an dem Hanno sich in unterschiedlichen Szenen, in denen verschiedene Uhren zu sehen sind, wiederholt verspätet. Was dieses Kapitel betrifft, ist in diesem Fall von einem Kontrast zwischen der privaten Buddenbrookschen und der öffentlichen Lübecker Zeit auszugehen. Die Erstere verkörpert sich in einem Familienerbstück der Buddenbrooks, nämlich der Uhrkette; die Letztere stellt sich als die Weckuhr und die Glocken von der Schule und der Marienkirche dar. Auf den Kontrast zwischen den beiden gehe ich im Folgenden ein.

Die Szene spielt sich an einem kalten Montag ab. Mit dem „boshafte[n] und treuherzigen“<sup>418</sup> Lärm der Weckuhr fängt dieser Tag an, der Hanno aus der Freude am Sonntagabend, das Theaterstück *Lohengrin* angeschaut zu haben, in den dunklen Montagmorgen zurückbringt. Zunächst oszilliert Hanno zwischen dem vergangenen Sonntag und dem gegenwärtigen Montag, indem er mehrmals seine Augen wieder schließt und sich an die seelischen Schwingungen durch die herrliche Musik des Theaters erinnert. Letztlich ist es der lautlose Uhrzeiger, der Hanno aus der Illusion weckt, indem er „stumpfsinnig, unwissend und korrekt seines Weges vorwärts ging“<sup>419</sup>. Angesichts dieser unaufhaltsamen Linearität tut nun das Schöne an der Musik Hanno wieder weh, das ihn gestern noch erfreut hatte. Das heißt, je intensiver die Freude ist, die die Erfahrung am Theater Hanno bereitet, desto schwieriger wird es für ihn, die Tatsache zu akzeptieren, dass dieser Genuss vorbei ist. Auf diese Art und Weise demonstriert die Weckuhr mit deren Zeitmessung ihre Macht sowohl über die schöne Vergangenheit als auch die bittere Gegenwart. Erst danach steht Hanno widerstrebend auf und zwingt sich in die klirrende Kälte. An dieser Stelle wirft der Autor einen kurzen Blick darauf, was Hanno anhat:

Er war mehr als fünfzehnjährig und trug kein Kopenhagener Matrosenhabit mehr, sondern einen hellbraunen Jaquet-Anzug mit blauer, weiß gesprenkelter Kravatte. Auf seiner Weste war die lange und dünne goldene Uhrkette zu sehen, die von seinem Urgroßvater auf ihn gekommen war, und an dem vierten Finger

---

<sup>417</sup> Vgl. ebd. S. 700-751.

<sup>418</sup> Ebd. S. 701.

<sup>419</sup> Ebd. S. 704.

seiner ein wenig zu breiten aber zartgliederten Rechten stak der alte Erb-Siegelring mit grünem Stein, der nun ebenfalls ihm gehörte.<sup>420</sup>

Unter den Erbstücken spielt die goldene Uhrkette eine besondere Rolle, die im Text auch bei seinem Vater Thomas erwähnt wird, als er mit 16 Jahren die Schule verlässt und ins Geschäft kommt.<sup>421</sup> Mit der Uhrkette wird Hannos Leben als einen Buddenbrook besiegelt. Zugleich tritt Hannos Entwicklungsverzögerung aber klar zutage, da der Fünfzehnjährige noch eine Menge Schulaufgaben zu bewältigen hat, geschweige denn, dass er Geschäfte macht. All diesem ist er eben nicht gewachsen. Er schafft nicht einmal, rechtzeitig zur Schule zu kommen. Der folgende Auszug zeigt uns, wie Hanno in den letzten vier Minuten vor dem Unterrichtsbeginn spurt:

Das Burgthor, das Burgthor erst, und dabei war es vier Minuten vor acht! Während er sich in kalter Transpiration, in Schmerz, Übelkeit und Not durch die Straßen kämpfte, spähte er nach allen Seiten, ob nicht vielleicht noch andere Schüler zu sehen seien. Nein, nein, es kam niemand mehr. Alle waren an Ort und Stelle, und da begann es auch schon, acht Uhr zu schlagen! Die Glocken klangen durch den Nebel von allen Türmen, und diejenigen von Sankt Marien spielten zur Feier des Augenblicks sogar „Nun danket alle Gott“... Sie spielten es grundfalsch, wie Hanno rasend vor Verzweiflung konstatierte, sie hatten keine Ahnung von Rhythmus und waren höchst mangelhaft gestimmt... Aber das war nun das Wenigste, das Wenigste! Ja, er kam zu spät, es war wohl keine Frage mehr. Die Schuluhr war ein wenig im Rückstande, aber er kam dennoch zu spät, es war sicher.<sup>422</sup>

Wie man sieht, ist Hanno offenbar als der Einzige, der auf der Strecke rennt. Aber dass er hierbei keine Konkurrenz hat, verspricht ihm keinen sicheren Sieg. Im Gegenteil befindet sich der junge Buddenbrook in einem verzweifelten Kampf, in dem er dazu bestimmt ist, ihn zu verlieren, da er nicht gegen andere Mitschüler antritt, die bereits in der Schule eingetroffen sind, sondern gegen die Zeit. Außerdem leidet Hanno noch unter verschiedenen körperlichen Beschwerden, während er sich beim Rennen vor der Verspätung fürchtet. Das alles macht Hannos Niederlage noch schlimmer. Dabei feiert der Gegner, also die Zeit, einen großen Triumph gegen Hanno, indem er die Glocken sowohl von der Schule als auch von der Kirche läuten lässt. Von deren anhaltendem Schlagen umzingelt schwankt Hanno vor Müdigkeit in die Schule, in der „der vollste

---

<sup>420</sup> Ebd. S. 704-705.

<sup>421</sup> Vgl. ebd. S. 76.

<sup>422</sup> Ebd. S. 706.

Komfort der Neuzeit“<sup>423</sup> herrscht. erinnert man sich an dieser Stelle an die vererbte Uhrkette von Hanno, dann geht es vielmehr um das Versagen der Buddenbrooks als um Hannos persönliche Verspätung. Anders gesagt: Die ganze Familie gehört nun zur Vergangenheit, die keinen Platz mehr in der Gegenwart hat. Dies wird später in der Handlung von der Figur Pastor Pringsheim, Nachfolger des alten Kölling, noch einmal bestätigt.

Als Vertreter der Institution Kirche vertritt Pastor Pringsheim die Meinung, dass man keine Hoffnung mehr in Hanno setzen soll, da er ein Abkömmling „aus einer verrotteten Familie“<sup>424</sup> ist. Das hört sich für einen Pfarrer zwar snobistisch an, lässt sich aber mit dem Bild Pringsheims im Text gut in Einklang bringen, in dem er sich sicher zwischen Priester und Weltkind bewegt und sich stets den Verhältnissen anzupassen weiß. So redet er in unterschiedlichem Tonfall mit verschiedenen Teilnehmern an Hannos Taufe, damit jeder sich angenehm berührt fühlt.<sup>425</sup> Er weiß auch, wie er mit seinen Worten manche Beteiligte zum Weinen bringt, die vorher noch in Gleichgültigkeit dastehen auf der Trauerfeier der alten Konsulin.<sup>426</sup> Da Pringsheim so „ein gewandter, anschmiegsamer Mann“<sup>427</sup> ist, liefert sein hartes Urteil über die Buddenbrooks und ihren Zögling einen plausiblen Verweis auf deren Verfall, wobei die Zeit der Buddenbrooks vorbei ist. In diesem Zusammenhang dient das Glockenspiel der Kirche in der zuletzt zitierten Szene, das Hannos Verspätung verkündet, im Grunde als Vorspiel, während Pastor Pringsheim mit der harten Beurteilung eine Zugabe gibt.

Nicht nur die Kirche, sondern auch die Schule trägt zu dem finalen Verfall der Buddenbrooks bei, da ihr Sprössling Hanno offenkundig auch mit dem Lernen nur Probleme hat. „Das Aufmerken wird ihm oft schwer, und er wird rasch müde“,<sup>428</sup> heißt es in dem Roman. Angesichts dieser Tatsache über den jungen Buddenbrook ist es nicht verwunderlich, dass er nur sehr mittelmäßige Leistungen in der Schule erbringt.

---

<sup>423</sup> Ebd. S. 707.

<sup>424</sup> Ebd. S. 743.

<sup>425</sup> Vgl. ebd. S. 400.

<sup>426</sup> Vgl. ebd. S. 590.

<sup>427</sup> Ebd. S. 400.

<sup>428</sup> Ebd. S. 461.

Der Schulbesuch schwächt Hannos ohnehin zarte körperliche Konstitution noch weiter. Somit wird verständlich, dass der Schall der Schulglocke wiederholt mit „gellend“ oder „heulend“ bezeichnet wird,<sup>429</sup> was zusammen mit der der Schuluhr jeden schwierigen Tag Hannos bezeugt.

In *Unterm Rad* von Hermann Hesse ermahnt der Rektor den jungen, gescheiterten Hans, „Nur nicht matt werden, sonst kommt man unters Rad“.<sup>430</sup> Symbolisch lässt sich diese Rad-Metapher auch auf den Kontext in *Buddenbrooks* übertragen, in dem dargestellt wird, wie die Familie Buddenbrook langsam matt wird und letztlich unters Rad kommt, während die Hagenströms nun von ihr das Steuer übernehmen. Die Ablösung vollzieht sich eigentlich bereits mit dem absurden Tod Thomas'. An Hanno der letzten Generation, wird vor allem ersichtlich, wie sich die Buddenbrooks von der Zeit der Lübecker bürgerlichen Welt immer weiter entfernen. Dabei befindet er sich immer im Rückstand, sei es bei seiner körperlichen Entwicklung, sei es bei dem Schulbesuch und den schulischen Leistungen. Dies entspricht ebenfalls der Vorstellung von Hanno selbst zum Familienbuch der Buddenbrooks, „es käme nichts mehr“<sup>431</sup>. Genauer gesagt: Es gibt im Familienheft über Hanno unterm Rad der Zeit nichts mehr zu erzählen.

### 6.3.1.5 Die Herrschaft der Zeit

Aus den Analysen der unterschiedlichen Einstellungen der vier Generationen der Buddenbrooks zur Abfassung der Familiengeschichte lässt sich ein bündiger Schluss ableiten, dass deren Vertreter mit dem Niedergang der Familie immer unsicherer gegenüber der Zeit werden, während die Zeit allmählich ihre Macht über sie offenbart. So sieht man zuerst den alten Johann Buddenbrook, der beinahe das Familienbuch ignoriert, gefolgt von dem Konsul, der im Goldschnittsheft immer lange gebetsähnliche Einträge tätigt, bis hin zu Thomas Buddenbrook, der sich in der Gegenwart erstarrt und außer der Geburt des einzigen Erben nicht viel aufzuschreiben hat. Schließlich wird die Familie Buddenbrook, vertreten durch Hanno, von der Zeit

---

<sup>429</sup> Vgl. ebd. S. 706, 716, 724.

<sup>430</sup> Hesse, Hermann und Kuhn, Heribert (Hrsg.): *Unterm Rad*. Frankfurt am Main 2007. S. 102.

<sup>431</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 523.

komplett aufgegeben. Das Heft schließlich, das die Familie Buddenbrook versinnbildlicht, sorgt in Lübeck nur noch für Gesprächsstoff.

Es wirkt melancholisch, dass jede Kaufmannsfamilie ihren Aufstieg und Verfall in der kleinen Handelsstadt hat, während die Zeit aber immer voranschreitet und für keine Familie auch nur einen Moment anhält. Bei dieser Betrachtung spielen die Zeit und die darauf basierte Gesetze des Wandels die dominierende Rolle, die alle Familien „erwischen“. Denn es handelt sich im Grunde um dieselbe Familie in verschiedenen Entwicklungsstadien in Bezug auf die Zeit. Dieses Subjekt-Objekt-Modell spiegelt sich im Text auch in der Konfrontation des Individuums mit der Zeit wider, insbesondere wenn die Einzelnen den Tod der anderen hautnah erleben. Beispielgebend ist vor allem die Todesszene von Madame Antoinette, die eine Angehörige der ersten Generation und die Ehefrau vom alten Johann Buddenbrook ist.

Droben saß Johann Buddenbrook am Krankenbette und blickte, die matte Hand seiner alten Nette in der seinen, mit erhobenen Brauen und ein wenig hängender Unterlippe stumm vor sich hin. Die Wanduhr tickte dumpf und mit langen Pausen, viel seltener aber noch atmete die Kranke einmal kurz und oberflächlich auf. Eine schwarze Schwester machte sich am Tisch mit dem Beeftea zu schaffen, den man versuchsweise noch reichen wollte; dann und wann trat geräuschlos ein Familienmitglied ein und verschwand wieder.<sup>432</sup>

Wie gezeigt, liegt die alte Frau auf dem Sterbebett, während ihr Mann zwar dabei ist, aber stumpf aussieht. Unmittelbar nach diesem Zitat wird erwähnt, dass der alte Mann wild verzweifelt war, als er vor 46 Jahren den Tod seiner ersten Gattin erlebte. Dieser starke Kontrast lässt sich meines Erachtens nicht allein vor dem Hintergrund erklären, dass es bei der ersten Ehe um einen Liebesverlust geht, während die zweite Ehe nur aus Vernunftgründen geschlossen ist, was zu seiner emotionalen Verarmung führt. Vielmehr verdient hierbei das Leitmotiv der Wanduhr Aufmerksamkeit, das unzweifelhaft eine Zeitdimension enthält und eine weitere Lesart bietet.

Über dem Kopf vom alten Johann hängt die Wanduhr. Sie wird zuvor von ihm, der sich nur um die fröhliche Gegenwart kümmert, übersehen, wie bereits in diesem Unterkapitel analysiert. Diesmal rückt sie allerdings unwiderstehlich in sein Blickfeld, weil die Uhr in diesem Fall auf den nahenden Tod verweist. Davon betroffen ist nicht

---

<sup>432</sup> Ebd. S. 71.



nur seine im Sterben liegende zweite Gattin, sondern auch er selbst. Bis dahin ist es ihm gelungen, seinen Schmerz über den Verlust seiner ersten Ehefrau und den Liebesverzicht bei der zweiten Eheschließung durch die geschäftlichen Erfolge und den damit verbundenen Aufschwung der Familie zu verbergen. Aber der Tod lässt ihm keine andere Wahl. All das, was er in der Vergangenheit vernachlässigt hat, kommt mit einem Mal zurück. Mit diesem Blick wirken „sein Leben und das Leben im allgemeinen“<sup>433</sup> nun bei ihm daher auch so fremd, dass er darauf nur mit einem „leisen, erstaunten Kopfschütteln“<sup>434</sup> und den wiederholten „Kurios!“-Ausrufen<sup>435</sup> reagieren kann.

Diese Verhaltensänderung lässt sich in diesem Zusammenhang als Spiegelung seiner jähren Einsicht verstehen, zu der der alte Johann bezeichnenderweise beim Sterben seiner zweiten Ehefrau gelangt: In Anbetracht seines bevorstehenden Todes wird sich Johann Buddenbrook der Tatsache bewusst, dass sich die Zeit auch seiner bemächtigt. Im Text gibt der Erzähler auch seinen Kommentar ab: „Kein Zweifel, daß es auch mit Johann Buddenbrook zu Ende ging.“<sup>436</sup> Diese Endlichkeit bzw. Zeitlichkeit des Lebens hat solche tiefe Erschütterung bei dem alten Mann ausgelöst, dass „kurios“ in den letzten Monaten sein Lieblingswort wird, das er sogar auf den Lippen hat, als er seinen letzten Atemzug tut.

In Analogie zu diesem Todesfall wirkt die Zeit, ebenfalls in der Verkörperung der Uhr, genauso hart und kalt beim Tod anderer Familienmitglieder, wie z. B. der Konsulin, also Thomas' Mutter. Deren Todesszene wurde bereits in 6.1.3 kurz erwähnt. Hier wird diese unter dem Zeitbezug noch einmal betrachtet. In den letzten Stunden ihres Lebens, als die von Schmerzen überwältigte alte Dame die Ärzte anfleht, nur ein bisschen Ruhe zu bekommen, wird die Zeit vom Erzähler präzise, daher jedoch auch teilnahmslos wie folgt angegeben: „Kurz nach drei Uhr sah man [...]“<sup>437</sup> „Um vier Uhr ward es schlimmer und schlimmer“<sup>438</sup> „Um fünf Uhr konnte der Kampf nicht mehr

---

<sup>433</sup> Ebd. S. 72.

<sup>434</sup> Ebd. S. 72.

<sup>435</sup> Ebd. S. 72.

<sup>436</sup> Ebd. S. 72.

<sup>437</sup> Ebd. S. 567.

<sup>438</sup> Ebd. S. 567.

furchtbarer werden“<sup>439</sup> o. Ä. Dies steht den großen Schwankungen der Stimmung unter den Familienangehörigen klar gegenüber. So sieht man den vom Erschrecken gepackten Christian, die von Sorge gequälte Tony, den mühsam an seinem Optimismus festhaltenden Thomas und nicht zuletzt die zwei ahnungslosen Hausärzte. Erst um halb sechs Uhr wird die Konsulin für tot erklärt, als das fahle Sonnenlicht durchs Fenster fällt und den Beginn eines neuen Tages ankündigt.

In den beiden Fällen können alle Figuren letztlich nur abwarten, unabhängig davon, wie sie sich früher das Leben vorstellen, wenn es um den Tod geht. Dabei taucht das Motiv der Uhr immer wieder auf, die sich als Motor von Verderben und Tod präsentiert und somit die Machtstellung der Zeit deutlich macht. Damit wird wiederholt der Gegensatz zwischen der Zeit und dem Dasein demonstriert. Oder genauer gesagt handelt es sich hierbei um einen Widerspruch zwischen dem Zeitbewusstsein und der Daseinsbewältigung. An dieser Stelle hat die Bewusstwerdung der Vergänglichkeit der Zeit für die Menschen die Folge, dass die Erwartung von Sinnstiftung durch die Gegenwart nicht mehr möglich wird, da einerseits nur der zukünftige ins Nichts führende Tod sicher ist, andererseits aber die Vergangenheit einem zur Last wird, weil sie den Verlust an Zeit symbolisiert und das Leiden im Jetzt verschlimmert. Somit bleibt einem nur noch die Gegenwart übrig, über die jedoch die Kontingenz herrscht. Alles, was einem widerfahren ist – Gutes oder Böses – könnte auch anders sein. So wird die Wahrnehmung der Gegenwart problematisiert, da dem gegenwärtigen Augenblick seine sichere Bedeutung abgesprochen wird. Darüber hinaus gilt dies anhand der vorangegangenen Ausführungen nicht nur für Individuen, sondern auch für die Familien. In diesem Zusammenhang sieht man im Roman in den Ratenkamps die Zukunft der Buddenbrooks, in den Hagenströms die Vergangenheit der Buddenbrooks. Mit Blick darauf werden die zeitlichen Fixierungen und Bindungen gelockert, an die Vergangenheit und Zukunft geknüpft sind.

Es lässt sich sagen, dass sowohl Familien als auch Individuen eine passive Rolle spielen. Beide werden von der Zeit mit sich fortgetragen. Diejenige, die im Text beginnen, die Zeit zu begreifen, befinden sich allerdings alle schließlich in einer

---

<sup>439</sup> Ebd. S. 568.

melancholischen Zwischenlage vom Anderswahn, was meiner Ansicht nach mit der Ausschaltung der Zukunft und der Versperrung der Vergangenheit einhergeht.

Der obige Schluss spricht genau die These von Nietzsche über die Zeitverhältnisse der Melancholie an, die bereits in 3.3 vorgestellt wurden. Diejenigen, die im Text unter der Überwachung der verschiedenen Uhren leiden, würden Nietzsches Neid auf das Tier teilen, das angeblich keine Zeitwahrnehmung hat und sich dementsprechend weder erinnern kann noch muss.<sup>440</sup> Aber bevor ich näher auf den kausalen Zusammenhang zwischen dem Zeitbewusstsein und der Melancholie eingehe, ist zunächst die räumliche Dimension der Melancholie in *Buddenbrooks* herauszuarbeiten, die sich als eine Parallele zu der zeitlichen darstellt und uns dabei helfen kann, die entsprechende Zeitvorstellung weiter zu kontextualisieren und sie dann verständlicher zu machen.

#### **6.3.1.6 Die Verräumlichung der Zeit**

Auf den ersten Blick scheint ein Ort im Gegensatz zu der Zeit zu stehen, da er selbst beinahe unverändert bleibt. Somit kann man die fehlgeschlagene Erwartung der Kontinuität durch die räumliche Kohärenz und Geschlossenheit ersetzen. Aber der Schein des Unterschiedes zwischen den beiden Dimensionen verschwindet, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass diejenigen, die an bestimmten Orten leben, kommen und gehen und nicht in den ewigen Besitz davon gelangen können. Es lässt sich sagen, dass der Ort, im Gegenzug zu der Zeit, die Vergänglichkeit durch eine Form von Beständigkeit erkennbar werden lässt. In dieser Hinsicht kann man den Ort als die verräumlichte, nebeneinandergestellte Zeit ansehen, wobei das Prinzip der Vergänglichkeit stets dominiert.

In Bezug auf diesen Zusammenhang zwischen Zeit und Ort wird im Folgenden der Raumbezug der Melancholie in *Buddenbrooks* verdeutlicht. Dabei wird versucht, die Melancholie der Buddenbrooks zu verorten bzw. sie räumlich zu öffnen. Als Familiensitz verdient vornehmlich das Motiv Haus Aufmerksamkeit, das äußerlich alle Ereignisse überdauert, und in dem sich der Niedergang der Familie Buddenbrook

---

<sup>440</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 1, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München 1988. S. 248

abspielt. Darüber hinaus kommen in den Analysen auch weitere Orte vor, die sich außerhalb des Hauses befinden und somit zusammen mit dem Motiv Haus eine Außen-Innen-Dichotomie bilden, mit der man den Aufstieg und Verfall der Buddenbrooks und die damit verbundene raumbezogene Melancholie näher beleuchten kann.

Räumlich greift die Handlung auf mehrere Schauplätze aus, da die Buddenbrooks im Text mehrmals umziehen. Insgesamt gibt es drei Buddenbrook-Häuser. Als Paradebeispiel dient in meinen Augen das unter der Führung von Thomas Buddenbrook gebaute Haus in der Fischergrube:

Ich habe in den letzten Tagen oft an ein türkisches Sprichwort gedacht, das ich irgendwo las: ‚Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.‘ Nun, es braucht noch nicht gerade der Tod zu sein. Aber der Rückgang – der Abstieg – der Anfang vom Ende. Siehst du, Tony,“ fuhr er fort, indem er den Arm unter den seiner Schwester schob, und seine Stimme wurde noch leiser: „Als wir Hanno taufte, erinnerst du dich? Da sagtest du zu mir: ‚Mir ist, als ob jetzt noch eine ganz neue Zeit beginnen müsse!‘ Ich höre es noch ganz deutlich, und es schien dann, als solltest du recht bekommen, denn es kam die Senatswahl, und ich hatte Glück, und hier wuchs das Haus aus dem Erdboden. Aber ‚Senator‘ und Haus sind Äußerlichkeiten, und ich weiß etwas, woran du noch nicht gedacht hast, ich weiß es aus Leben und Geschichte. Ich weiß, daß oft die äußeren, sichtbarlichen und greifbaren Zeichen und Symbole des Glückes und Aufstieges erst erscheinen, wenn in Wahrheit alles schon wieder abwärts geht. Diese äußeren Zeichen brauchen Zeit, anzukommen, wie das Licht eines solchen Sternes dort oben, von dem wir nicht wissen, ob er nicht schon im Erlöschen begriffen, nicht schon erloschen ist, wenn er am hellsten strahlt.<sup>441</sup>

Die obige Aussage stammt von Thomas selbst. Eigentlich soll das neue Haus fortan „die Macht, den Glanz und Triumph der Buddenbrooks“<sup>442</sup> verkörpern, wie sich Tony es vorstellt. Immerhin befindet sich der Familienvertreter der dritten Generation auf dem Höhepunkt des politischen und wirtschaftlichen Erfolges, als das Gebäude fertiggestellt wird. Aber nachdem die Familie gerade für vier Wochen im neuen Haus wohnt, wittert Thomas eine Wendung zum Schlechteren für die Familie. Vor diesem Zitat erwähnt er die Misserfolge, die er kürzlich sowohl bei den Geschäften als auch in der Politik erlitten hat, und mit denen er seine Verstimmung begründet. Außerdem bringt die Zuhörerin Tony in dieser Szene die schlechte Nachricht, dass es Clara und

---

<sup>441</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 430-431.

<sup>442</sup> Ebd. S. 427.

Christian körperlich immer schlechter geht. Vor diesem Hintergrund findet eine grundlegende Veränderung der Einstellung Thomas' zum Neubau statt, wie das Zitat zeigt.

Ein neues Haus kann nicht nur den Glanz einer Familie versinnbildlichen, sondern auch deren Abstieg einleiten. Seiner äußeren Beständigkeit widersprechend spielt sich im Innen oft bereits die Brüchigkeit familiärer, wirtschaftlicher und bürgerlicher Verhältnisse ab. Dies gilt jetzt für die Buddenbrooks, galt aber auch für ihre Vorgänger, die Ratenkamps, und wird ebenso für die Nachfolger Hagenström gelten. Das heißt, das Haus gewinnt seine Bedeutung im Text nicht durch eine bestimmte Familie, sondern durch die lineare Zeit. Das Gebäude speist sich aus der Vergänglichkeit der Zeit, die seine Bewohner aber verzehrt. Im Einklang mit dieser Festigkeit findet man die Figur des schauerlichen Makler Gosch, der alle Ankäufe und Verkäufe der Häuser unter den Kaufmännern in der alten Handelsstadt übernimmt und immer hohe Gewinne erzielt. Allerdings überlebt dieser Greis trotz aller Anzeichen der Alterung, darunter z. B. das unerträgliche Zittern<sup>443</sup>, bis zum Ende des Romans, der in Zukunft das Haus des heutigen Emporkömmlings Hagenström ebenfalls in seiner tückisch-demütigen Haltung unvorteilhaft verkaufen wird. In einem Wort: Die Häuser, die die Zeit verräumlichen, und der Makler, der die Räumlichkeiten vermittelt, bleiben im Text ewig, während die Besitzer ein- und ausziehen. Die Trennung des sterblichen Menschen vom unvergänglichen Ort tritt offen zutage.

Darüber hinaus macht Thomas mit der Stern-Metapher noch einmal deutlich, dass ein Neubau als Räumlichkeit zwar die Zeit vertritt, aber einen zeitlichen Rückstand mit sich bringt. So wie das Licht des Sterns an sich womöglich schon erloschen ist, wenn man es sehen kann, stellt sich die Hochblüte, wofür das neue Haus steht, auch als ein schlimmes Vorzeichen für den Abstieg der Familie heraus. Somit entsteht zwischen Raum und Zeit auch eine zeitliche Distanz. Im Hinblick darauf stellen sich die erfahrenden Einzelnen als die verspätet Erkennenden dar, die die Zeit mithilfe von künstlichen Räumlichkeiten fixieren und aufhalten wollen, weswegen sie immer die Vergangenheit als Zukunft zelebrieren.

---

<sup>443</sup> Vgl. ebd. S. 669.

Interessant ist hierbei, dass dieser Dialog zwischen Thomas und Tony im Garten stattfindet, der sich als eine Zwischenwelt zwischen Außen und Innen auffassen lässt. Im Laufe des Romans tendiert Thomas mit der im Verfall begriffenen Familie vermehrt dazu, in diese Übergangszone zu kommen. Die Szene der Schopenhauer-Lektüre Thomas' im 5. Kapitel des 10. Teils findet beispielsweise im Garten statt, als er über den Tod nachdenkt. Seine häufigen Besuche im Garten kommen den anderen Menschen in Lübeck ungewöhnlich vor, weil dies der bürgerlichen Leistungsethik offensichtlich widerspricht. Allerdings zieht Thomas sich immer öfter an diesen halbnatürlichen Ort zurück, wenn er mit beunruhigenden Ereignissen konfrontiert wird. Dies betrachte ich als Folge seiner Einsicht, dass das Haus im Grunde zu Äußerlichkeiten gehört und dass dessen Fertigstellung sich auf das Gegenteil von Abstieg beziehen sollte. In diesem Fall kann der Neubau Thomas jedoch nur entmutigen, geschweige denn ihm Zuversicht zu geben. Somit kehrt Thomas sich vom Innenraum des neuen Hauses ab und beginnt langsam, sich der Außenwelt zuzuwenden. Diese Veränderung setzt sich dadurch fort, dass Thomas einen weiteren Rückzugsort gänzlich außerhalb aller künstlichen Räumlichkeiten findet, nämlich das Meer:

„Breite Wellen...“ sagte Thomas Buddenbrook. „Wie sie daherkommen und zerschellen, daherkommen und zerschellen, eine nach der anderen, endlos, zwecklos, öde und irr. Und doch wirkt es beruhigend und tröstlich, wie das Einfache und Notwendige. Mehr und mehr habe ich die See lieben gelernt... vielleicht zog ich ehemals das Gebirge nur vor, weil es in weiterer Ferne lag. Jetzt möchte ich nicht mehr dorthin. Ich glaube, daß ich mich fürchten und schämen würde. Es ist zu willkürlich, zu unregelmäßig, zu vielfach... sicher, ich würde mich allzu unterlegen fühlen. Was für Menschen es wohl sind, die der Monotonie des Meeres den Vorzug geben? Mir scheint, es sind Solche, die zu lange und tief in die Verwicklungen der innerlichen Dinge hineingesehen haben, um nicht wenigstens von den äußeren vor Allem Eins verlangen zu müssen: Einfachheit... Es ist das Wenigste, daß man tapfer umhersteigt im Gebirge, während man am Meere still im Sande ruht. Aber ich kenne den Blick, mit dem man dem einen, und jenen, mit dem man dem andern huldigt. Sichere, trotzig, glückliche Augen, die voll sind von Unternehmungslust, Festigkeit und Lebensmut, schweifen von Gipfel zu Gipfel; aber auf der Weite des Meeres, das mit diesem mystischen und lähmenden Fatalismus seine Wogen heranwältzt, träumt ein verschleierte, hoffnungsloser und wissender Blick, der irgendwo einstmals tief in traurige Wirrnisse sah... Gesundheit und Krankheit, das ist der Unterschied. Man klettert keck in die wundervolle Vielfachheit der zackigen, ragenden, zerklüfteten Erscheinungen hinein, um seine Lebenskraft zu erproben,

von der noch nichts verausgabt wurde. Aber man ruht an der weiten Einfachheit der äußeren Dinge, müde wie man ist von der Wirrnis der inneren.“<sup>444</sup>

In der oben zitierten Szene ist es Thomas nicht gelungen, durch die Flucht zum Meer aus dem Buddenbrook-Haus zu entkommen. Es ist klar, dass sich das Meer als Landschaft der unbegrenzten Natur der kleinen Handelsstadt, in der die bürgerliche bzw. kaufmännliche Kultur herrscht, entgegenstellt. Aber ähnlich wie in 6.1.3, in dem Thomas' Motivation der Schopenhauer-Lektüre angesichts deren Effektivitätsprägung infrage gestellt ist, lässt sich das Ziel der Fluchtbewegung in Anbetracht des oben zitierten Gedankens Thomas' ebenfalls in Zweifel ziehen. Dabei sieht Thomas in dem Meer immer noch einen Anlass, zu dem er seine Verzweiflung und Resignation ausdrückt. Im Gegensatz dazu zeigen laut Thomas selbst diejenigen, die gerne klettern, Courage und Hoffnung. Thomas schämt sich beim Aufenthalt am Meer, weil er die Illusion der Freiheit in einem raumlosen Ort genießt, die ihm das Meer bietet, statt wie Bergsteiger mehr Raum zu erobern. Sein hohes Lob für die Letzteren vermittelt wiederum seine tatsächliche Verzweiflung bei Thomas am Meer. Diese letzte Rückzugsmöglichkeit erweist sich daher als unmöglich. Weder im endlosen Außen noch im begrenzten Innen kann Thomas ein Stück Gewissheit finden. Somit wird Thomas ein Melancholiker, der ständig unter der Sehnsucht nach Anderswo leidet, wenn die Trennung des Menschen von dem Ort durch das Besitzdenken festgelegt ist.

An diesen zwei erfolglosen Versuchen bei Thomas wird ersichtlich, dass es nicht darum geht, ob sich Thomas gerade im Innen oder im Außen befindet, sondern darum, dass er im Hier immer zu spät das Jetzt erkennt. Der Familienvertreter hat es nicht geschafft, durch die räumliche Bewegung der Vergänglichkeit zu entkommen. Denn das Haus als äußeres Zeichen braucht selbst noch Zeit, bis die eigentliche Entwicklung der Familien aus ihm allmählich hervortritt. Das endlose Meer als unbegrenzte Natur wiederum befreit Thomas zwar von der konkreten Räumlichkeit, aber es verwandelt die Zukunft in die ultimative Wiederholung des Gleichen, wobei man nur zusehen kann, wie die Wellen zwecklos „daherkommen und zerschellen“<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> Ebd. S. 671-672.

<sup>445</sup> Ebd. S. 671.

Es lässt sich sagen, dass sich Thomas' Problem im Umgang mit dem Hier im Wesentlichen auf das mit dem Jetzt bezieht. Seine Melancholie in Bezug auf die Zeit und die in Bezug auf den Ort sind nämlich aufeinander bezogen. Die räumlich gewendete Melancholie, durch die Thomas wiederholt zum Anderswo verführt wird, geht hierbei auf die Melancholie an der Zeit zurück, die seine Hilflosigkeit gegenüber der Vergänglichkeit vermittelt. Die Herrschaft der Zeit, unter der der Mensch zum Melancholischen verurteilt sein wird, scheint sich hierbei noch einmal durchzusetzen, da er nirgendwohin fliehen kann.

### **6.3.1.7 Melancholie: Zwischen Anderswann und Anderswo**

Was die Vorstellung in Bezug auf Zeit und Ort in *Buddenbrooks* betrifft, spielt meines Erachtens das Subjekt-Objekt-Schema bzw. die erkennende Sichtweise, die wesentliche Rolle. Erst unter diesen Umständen kommt die Herrschaft der Zeit infrage, aus der wiederum die entsprechende Raumauffassung entsteht. Als Folge dessen wird der Mensch sowohl von der Zeit als auch von dem Ort getrennt, obwohl er stets versucht, beides in Begriffen von Gewinn und Verlust festzuhalten. In Anlehnung daran stellt er sich dabei entweder als ein heiterer Gewinner oder ein melancholischer Verlierer heraus. Angesichts der Endlichkeit des menschlichen Lebens entpuppt sich die erstere Rolle als Illusion, gleichgültig, wie lange man diese einst gespielt hat. Schließlich muss man aufgrund der Abwesenheit jeder Zuflucht die letztere Rolle übernehmen, wenn es um die Vergänglichkeit der Zeit geht.

Mit Blick darauf wird die These von Nietzsche über die Zeitverhältnisse der Melancholie in 3.3 nun genauer in Betrachtung gezogen. Dabei liegt der Fokus auf dem Kausalzusammenhang zwischen dem menschlichen Zeitbewusstsein und der damit verbundenen Melancholie. Dieser lässt sich auch von der vorangegangenen Analyse zu *Buddenbrooks* ablesen, und zwar vor allem anhand der Figur Thomas Buddenbrook, der sich trotz aller Bemühungen damit abfindet, dass es für die Menschen kein Entkommen aus der Diskrepanz zwischen dem endlichen Leben und der unendlichen Zeit gibt. Bewusst wird sich Thomas der Zeit dadurch, dass es die Vergangenheit, die ihm kein Zurück erlaubt, die Gegenwart, in der er sich erstarrt, und die Zukunft, die ihm nur den Verfall zusichert, gibt. Dass Thomas als Familienvertreter allein am Steuer steht, führt dazu, dass er als der erste gilt, der die melancholische



Atmosphäre wittert, die bereits die Familie Buddenbrook umhüllt. Im Vergleich mit ihm verwechseln die anderen in der Gegenwart die Zukunft mit der Vergangenheit, wobei sie im Glorienschein der guten alten Zeit schwelgen, ohne zu bemerken, dass die schlechte schon auf sie lauert. In diesem Fall scheint es, dass das Zeitbewusstsein einem Menschen wie Thomas tatsächlich zum Nachteil bei der Daseinsbewältigung gereicht und ihn dann in die melancholische Zwischenlage versetzt, in der er sich nach dem Anderswahn sehnt.

Allerdings lässt sich meiner Meinung nach feststellen, dass die Melancholie der Buddenbrooks in der Tat nicht das Wesen der Zeit betrifft, sondern lediglich deren Objektivierung. Es ist die besondere Art und Weise der Konstruktion des Zeitbezugs in *Buddenbrooks*, die Nietzsches Neid auf das vermeintlich unhistorisch lebende Tier untermauert, nicht aber die Zeit selbst.

Im Text verkörpert sich die Zeit durch die verschiedenen Uhren und Glocken, die immer ticken oder pünktlich läuten, unabhängig davon, was einem gerade widerfährt. Die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird in diesem Fall quasi automatisiert, da die Zeit auf Zahlen reduziert ist. So kommt es zu einer absoluten Entgegensetzung zwischen Mensch und Zeit, die den Menschen in der Zeit melancholisch macht.

Jedoch ist hier darauf hinzuweisen, dass diese Symbole an sich, darunter Uhren und Glocken, nicht mit der Zeit selbst gleichgesetzt werden können. Mit ihnen wird die Zeit ausschließlich gemessen, aber nicht zustande gebracht. Das heißt, die Buddenbrooks leiden unter der objektivierten Zeit, die von dem erkennenden Menschen getrennt ist und die ihn deshalb nur melancholisch macht. Denn der Mensch, der keine andere Wahl hat, als den letztgültigen Tod hinzunehmen, wird dabei komplett negiert, während die Zeit wegen deren Objektivierung eine völlig eigenständige Existenz erhält und für immer da sein wird. Dies bezeichnet Wu Guosheng 吴国盛, der sich mit der Wissenschaftsgeschichte beschäftigt und in seiner Abhandlung über die Zeit auf deren Entfremdung in der Moderne hinweist, als „时间

的暴政“<sup>446</sup>, also „die Tyrannei der Zeit“. In diesem Fall führt die Bewusstwerdung der Zeit nur zu der absoluten Unterworfenheit der Menschen gegenüber der Zeit.

In diesem Fall ist es keineswegs verwunderlich, dass Nietzsche ein Tier ohne Zeitbewusstsein beneidet, das gegen die Melancholie stets immun bleibt. Allerdings bietet *Honglouloumeng* ein starkes Gegenargument, da es eine andere Art von Melancholie hinsichtlich der Zeit zeigt, da es um eine andere Zeitvorstellung geht. Dabei stirbt der Mensch nicht deswegen, weil es Zeit gibt; stattdessen gäbe es keine Zeit mehr, wenn der Mensch tot wäre. Im nächsten Unterkapitel werde ich auf die Melancholie in Bezug auf Zeit und Ort in Cao Xueqins Roman eingehen.

### **6.3.2 Zwischen Anderswann und Anderswo in *Honglouloumeng***

Ähnlich wie in 6.3.1 wird die Diskussion über die Zeitlichkeit in *Honglouloumeng* in diesem Unterkapitel in zwei Dimensionen unterteilt. Die eine ist die Familie als Kollektiv. Dabei wird auf deren schleichenden Verfall in der Zeit fokussiert. Die andere ist das Individuum. Hierbei wird behandelt, wie die Einzelnen mit der Vergänglichkeit der Zeit umgehen, und was für eine Zeitauffassung dabei vermittelt wird. Der Aspekt Ort wird ebenfalls im Hinblick auf das Leitmotiv Haus als den gelebten Raum und die Natur außerhalb der künstlichen Räumlichkeiten dargestellt, um eine vergleichende Analyse zwischen beiden Romanen zu ermöglichen. Als Erstes kommt die Zeitvorstellung, die sich im Text widerspiegelt, zur Sprache.

#### **6.3.2.1 Das „Bewusstsein von Nöten“**

Auf der kollektiven Ebene ist die Auffassung der Zeit in *Honglouloumeng* von einem Gefühl der Betrübnis geprägt, wobei man sich potenzieller unerwarteter Entwicklungen in der Zukunft immer bewusst bleibt. Unter den dementsprechenden Textstellen<sup>447</sup> im Roman kann der letzte Dialog zwischen Xifeng und Keqing als ein repräsentatives Beispiel dienen, der kurz vor dem Tod der Letzteren stattfindet. Inszeniert wird er im Traum der Ersteren:

---

<sup>446</sup> Wu, Guosheng 吴国盛: *Shijian de guanian* 时间的观念. Beijing 2006. S. 100.

<sup>447</sup> Vgl. dazu auch Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 26, 79-80, 237 usw.

秦氏道：[...] 常言‘月满则亏，水满则溢’，又道是‘登高必跌重’。如今我们家赫赫扬扬，已将百载，一日倘或乐极悲生，若应了那句‘树倒猢猻散’的俗语，岂不虚称了一世的诗书旧族了！”凤姐听了此话，心胸大快，十分敬畏，忙问道：“这话虑的极是，但有何法可以永保无虞？”秦氏冷笑道：“婶子好痴也。否极泰来，荣辱自古周而复始，岂人力能可保常的。但如今能于荣时筹画下将来衰时的世业，亦可谓常保永全了。即如今日诸事都妥，只有两件未妥，若把此事如此一行，则后日可保永全了。”凤姐便问何事。秦氏道：“目今祖莹虽四时祭祀，只是无一定的钱粮；第二，家塾虽立，无一定的供给。依我想来，如今盛时固不缺祭祀供给，但将来败落之时，此二项有何出处？莫若依我定见，趁今日富贵，将祖莹附近多置田庄房舍地亩，以备祭祀供给之费皆出自此处，将家塾亦设于此。合同族中长幼，大家定了则例，日后按房掌管这一年的地亩、钱粮、祭祀、供给之事。如此周流，又无争竞，亦不有典卖诸弊。便是有了罪，凡物可入官，这祭祀产业连官也不入的。便败落下来，子孙回家读书务农，也有个退步，祭祀又可永继。若目今以为荣华不绝，不思后日，终非长策。眼见不日又有一件非常喜事，真是烈火烹油、鲜花着锦之盛。要知道，也不过是瞬间的繁华，一时的欢乐，万不可忘了那‘盛筵必散’的俗语。此时若不早为后虑，临期只恐后悔无益了。”<sup>448</sup>

Keqing sagte: „[...] Zum Beispiel so: ‚Der Vollmond wird kleiner, das Wasser läuft über, wenn es voll ist‘, oder so: ‚Je höher der Aufstieg, desto härter der Fall.‘ Unser Haus kann nun auf fast ein Jahrhundert glanzvoller Erfolge zurückblicken. Nehmen wir an, dass eines Tages die Freude auf ihrem Höhepunkt die Trauer erzeugt. Und nehmen wir an, dass, um es mit den Worten eines anderen Sprichworts zu sagen, ‚wenn der Baum umgestürzt ist, sich die Wege der Affen trennen‘. Wird unser Ruf als einer der großen, kultivierten Haushalte unserer Zeit dann nicht zu einem blassen Hohn? Keqings Frage beunruhigte Xifeng, aber gleichzeitig hatte sie großen Respekt vor ihrer Weitsicht: „Du hast Recht, dich zu sorgen“, sagte sie, „gibt es ein Mittel, mit dem wir uns dauerhaft vor der Gefahr schützen können?“ Keqing erwiderte verächtlich: „Jetzt bist du albern, Tantchen. Das Ende des Unglücks ist der Anfang des Wohlstands. Und auch die Umkehrung dieses Spruchs ist wahr. Ehre und Ungnade folgen in einem unendlichen Kreislauf aufeinander. Keine menschliche Macht kann diesen Kreislauf aufhalten und ihn dauerhaft in einer Position halten. Was du jedoch tun kannst, ist, in der Zeit des Wohlstands ein Erbe zu planen, das den harten Zeiten standhält, wenn sie kommen. Im Augenblick scheint alles in Ordnung zu sein, aber in Wirklichkeit gibt es noch zwei Dinge, die nicht richtig erledigt worden sind. Wenn du sie so behandelst, wie ich es dir gleich vorschlagen werde, kannst du der Zukunft ohne Angst vor Unheil entgegensehen.“ Xifeng fragte gleich, welche zwei Sachen damit gemeint waren. „Obwohl die jahreszeitlich bedingten Opfergaben auf dem Ahnenfriedhof derzeit regelmäßig erbracht werden“, sagte Keqing, „wurde kein spezielles Einkommen zur Verfügung gestellt, um sie zu bezahlen. Das ist die erste Angelegenheit. Die zweite Angelegenheit betrifft die Schule des Clans. Auch hier gibt es keine feste Einnahmequelle. Natürlich wird es weder an Geld für die regelmäßigen Opfergaben noch für die Schule mangeln, solange wir

<sup>448</sup> Ebd. S. 169-170.

unseren derzeitigen Wohlstand genießen. Aber woher soll das Geld dafür in Zukunft kommen, wenn die Familie in eine schwierige Lage geraten ist? Ich bin überzeugt, dass die einzige Möglichkeit, diese beiden Probleme zu lösen, darin besteht, jetzt, wo wir noch reich und mächtig sind, in möglichst viel Land, Bauernhöfe und Häuser in der Umgebung des Begräbnisplatzes zu investieren und die jahreszeitlichen Opfergaben und den Betrieb der Schule vollständig aus den Erträgen dieses Besitzes zu bezahlen. Außerdem sollte die Schule selbst auf diesem Grundstück eingerichtet werden. Der gesamte Clan, ob alt oder jung, sollte einberufen und ein Reglement erstellt werden, wonach jede Familie abwechselnd für ein Jahr diese Angelegenheiten verwaltet und für die Finanzierung der Opfergaben und der Clanschule sorgt. Indem man die Verantwortung in einer festen Reihenfolge verteilt, vermeidet man die Möglichkeit von Streitigkeiten und verringert die Gefahr, dass der Besitz verpfändet oder verkauft wird. Selbst wenn der Clan in Schwierigkeiten gerät und seine Besitztümer beschlagnahmt werden, wird dieser Teil seines Besitzes als karitatives Gut der Beschlagnahmung entgehen; und wenn die Familie im Niedergang begriffen ist, wird es ein Ort sein, an den die jungen Familienmitglieder gehen können, um zu wirtschaften und zu studieren, sowie ein Mittel, um die Opfer der Vorfahren zu erhalten. Es wäre äußerst kurzsichtig, sich zu weigern, an die Zukunft zu denken, weil man glaubt, dass unser gegenwärtiger Wohlstand ewig währen wird. Schon bald wird dieser Familie ein glückliches Ereignis widerfahren, das ihr einen noch größeren Ruhm einbringen wird. Aber dieser Ruhm wird so übertrieben und vergänglich sein wie ein Sträußchen frischer Blumen, das an ein besticktes Kleid geheftet wird, oder das Aufflackern von Speiseöl auf einem lodernenden Feuer. Vergiss in diesem kurzen Moment des Glücks nie, dass ‚auch das beste Bankett ein Ende haben muss‘. Denn wenn du nicht rechtzeitig Vorkehrungen triffst, wirst du es bitter bereuen, wenn es schon zu spät ist.“

Wie das Zitat zeigt, gibt die Sterbende ihren letzten Rat an Xifeng, die als Schatzmeisterin für die Verwaltung der Finanzen der Familie Jia verantwortlich ist, um eine mögliche Notlage der Familienmitglieder in der Zukunft zu vermeiden. Bemerkenswert ist dabei, dass sich das adlige Haus zu diesem Zeitpunkt nach außen hin noch in einer unbestrittenen Prosperitätsphase befindet. Nicht zuletzt stützt sich Keqing an dieser Stelle auf den grundlegenden Gedanken in der chinesischen Kultur, dass die Erreichung des Vollkommenen der Beginn des Unvollkommenen ist, wobei sie die Metapher des Mondes am Himmel und die des Wassers im Behälter verwendet.

Dies erinnert einen erst einmal an das türkische Sprichwort, „Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod“<sup>449</sup>, in *Buddenbrooks*, das von Thomas Buddenbrook zitiert ist, als seine Erwartung einer ganz neuen Zeit der Buddenbrooks angesichts des Neubaus

---

<sup>449</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 431.

enttäuscht wird. Diese temporale Auslegung der Entwicklung der Dinge scheint beide Familien zu betreffen, wobei Aufstieg und Verfall wegen der Vergänglichkeit relativierend zu verstehen sind, während nur die Gesetzmäßigkeit des Wandels ewig ist. Allerdings kann diese Ähnlichkeit zwischen den Jias und Buddenbrooks bezweifelt werden, wenn man ihren Umgang mit der Zeitlichkeit eingehender untersucht. Darüber hinaus lassen sich die emotionalen Reaktionen, die sie dabei zeigen, voneinander unterscheiden.

In der oben zitierten Textstelle stellt Qin Keqing zunächst klar, dass die ewige Prosperität einer Familie nach den geschichtlichen Gesetzen unmöglich ist, schlägt dann aber einen Kompromiss vor, der darin besteht, in den guten Zeiten für die schlechten vorzusorgen. Dabei muss man eine Reihe entsprechender Maßnahmen treffen, wie den Erwerb von Land, um die Ausgaben der Familie für die Heimschule und die Ahnenrituale aufrechtzuerhalten. Somit kann der Fortbestand der Familie auch im Niedergang gesichert werden. In einem Wort ist für die Familie Jia die schlimmste Situation völlig vermeidbar, solange der- oder diejenige am Steuer klug genug ist, um immer vorausschauend zu handeln.

Diese Verhaltensweise liegt bezeichnenderweise dem Bewusstsein von Nöten<sup>450</sup> (*youhuan yishi* 忧患意识) zugrunde, das Jahrtausende bis in die westliche Zhou-Dynastie (ca. 1046 v. Chr.-771 v. Chr.) zurückreicht. Die folgende Ausführung über dessen Hintergrund basiert auf den Forschungsergebnissen vom Historiker Li Shuo 李硕, der sich mit dem Wandel zwischen der Shang- und der Zhou-Dynastien beschäftigt und beantwortet zugleich die Frage, wie dieser eine neue chinesische Zivilisation geformt hat, die bis heute andauert.

Nachdem der kleine Stamm Zhou 周 die Macht von der damals mächtigen Shang-Dynastie (ca. 16. Jahrhundert v. Chr.-11. Jahrhundert v. Chr.) an sich gerissen hatte, war die Führung dieses neuen Staates sehr beunruhigt. Der Herzog von Zhou 周公 nahm den Untergang des Vorgängers als Warnung und interpretierte die Bedeutung des Himmels in der Religion während der Shang-Zeit neu, indem er den Gott (*di* 帝)

---

<sup>450</sup> Die deutsche Übersetzung von *youhuan yishi* 忧患意识 stammt aus Fabian Heubel. Vgl. dazu Heubel, Fabian: *Was ist chinesische Philosophie? Kritische Perspektiven*. Hamburg 2021. S. 252.

während der Shang-Zeit, der ausschließlich dem Shang-Regime seinen Schutz angedeihen ließ, durch den Himmel (*tian* 天), der alle Menschen regierte, ersetzt. Um sicherzustellen, dass das Mandat des Himmels nicht verloren ging, mussten die Zhou immer vorsichtig bleiben und auf ihre Tugend achten. Mit anderen Worten: Mit Beginn der Westlichen Zhou gaben die Chinesen nach und nach die Religion auf und richteten ihr Augenmerk auf das konkrete Verhalten der Menschen in der Gegenwart. Später erbten Konfuzius (ca. 551 v. Chr.-479 v. Chr.) aus der Östlichen Zhou-Dynastie (ca. 770 v. Chr.-256 v. Chr.) und seine konfuzianischen Schüler diese Ideen vom Herzog Zhou, und nutzten sie als Grundlage für die Erarbeitung einer Reihe moralischer Grundsätze für das säkulare Leben.<sup>451</sup>

Aus den obigen Überlegungen und Reflexionen der Zhous über diesen Machtwechsel lässt sich eine besondere Zeitauffassung ableiten, in der die größte Aufmerksamkeit auf die Menschen und deren Taten im Jetzt gelenkt wird, die wiederum die Zukunft bestimmen sollen, da man aus der Vergangenheit lernen kann, was zu vermeiden ist. Dies bildet einen starken Kontrast zum Begriff der Zeit, der in *Buddenbrooks* vor allem von Uhren und Glocken versinnbildlicht wird und unabhängig von den Menschen existiert. Das heißt, im „Bewusstsein von Nöten“ spielt die Zeit selbst keine zentrale Rolle. In diesem Fall ergibt die Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Zeitablauf, der auf Zahlen reduziert ist, kaum Sinn. Dies gilt nicht nur für den Wechsel von Dynastien, sondern erklärt ebenso den Aufstieg und Verfall von Familien. Eine ähnliche Meinung über die Zeitauffassung der Chinesen vertritt der Anthropologe Xiang Biao 项飏, wobei er die bekannten Verse von Liu Yuxi 刘禹锡, „舊來王謝堂前燕，飛入尋常百姓家“<sup>452</sup> also „die Schwalben, die in den Sälen der Würdenträger Wang und Xie<sup>453</sup> nisteten, sind nun in die Häuser der einfachen Leute umgesiedelt“, als Beispiel zitiert:

---

<sup>451</sup> Vgl. Li, Shuo 李硕: *Jianshang: Yinzhou zhi bian yu huaxia xinsheng* 翦商: 殷周之变与华夏新生. Guilin 2022. S. 484, 542, 559-563.

<sup>452</sup> Liu, Yuxi 劉禹錫, Bian, Xiaoxuan 卞孝萱 (Korrektor): *Liu Yuxi ji* 劉禹錫集. Beijing 1990. S. 310-311.

<sup>453</sup> Damit gemeint sind der Wang-Klan von Langya 琅琊 (im Gebiet der heutigen südöstlichen Shandong-Provinz und nordöstlichen Jiangsu-Provinz) und der Xie-Clan von Chenjun 陈郡 (im Gebiet der heutigen Stadt Zhoukou, Provinz Henan). Während der Östlichen-Han-Dynastie (25-220) erlangten die beiden politische Bedeutung und gehörten in der Östlichen-Jin-Zeit (317-420)

“昔”和“今”的区别本身没有什么含义，真正叫人感慨的是“王谢”和“百姓”的对立和流转。这中间又加上一个燕子的角色，燕子依旧，草木未改，要突出的是“物是人非”，这个“物是”，用意正是淡化历史的时间性。历史是关系的空间格局来回变化的过程。我们是以关系之间的变化，尤其关系的极端的逆转来理解社会和人生的变迁的，而时间本身不是一个重要变量。<sup>454</sup>

Die Unterscheidung zwischen der „Vergangenheit“ und der „Gegenwart“ hat an sich keinen Sinn. Wirklich ergreifend ist der Gegensatz und Wandel zwischen den großen Männern wie „Wang und Xie“ und den „einfachen Leuten“. Und die Schwalben sind dieselben geblieben, das Gras und die Bäume haben sich nicht verändert. Hervorzuheben ist hierbei, dass „die Dinge sind, was sie waren, aber die Menschen kommen und gehen.“ Unter der Geschichte versteht man einen Prozess, bei dem sich das räumliche Muster der Beziehungen hin und her bewegt. Wir verstehen die Veränderungen in der Gesellschaft und im Leben mithilfe von Veränderungen der Beziehungen, insbesondere extremen Umkehrungen von Beziehungen, während die Zeit selbst nicht als wichtige Variable erachtet wird.

Nach Xiangs Ansicht regt die Zeit selbst nicht zum Nachdenken an. Das Wesentliche dabei ist, dass es durchaus möglich ist, dass einflussreiche und privilegierte Familien, die Jahrhunderte überdauert haben, eines Tages zu einfachen Leuten werden, und umgekehrt auch. In einem solchen Wechsel von Aufstieg und Verfall löst sich die Zeit auf. Mit anderen Worten wird einerseits die Zeit immer in einem Zusammenhang mit der Gesellschaft und deren Mitgliedern aufgefasst, die deswegen nicht isoliert in Betrachtung kommt. Andererseits teilt man die Meinung, dass diejenigen, die sich momentan in guten Zeiten befinden, immer auf die schlechten vorbereitet sein sollten, und diejenigen, die im Augenblick eine schwierige Zeit durchmachen, können auf eine bessere Zukunft hoffen, da alles diesem Wandel von Aufstieg und Verfall unterworfen ist. Die zentrale Rolle spielt nur das, was man im Moment tut. Es wird somit immer auf das Jetzt und die Menschen dabei fokussiert.

Vor diesem Hintergrund sieht man in dem vorherigen Zitat, dass Keqing die Betonung vor allem auf die vorbeugenden Maßnahmen gegen den eventuellen Niedergang der Familie legt, während das Ausgeliefertsein der Menschen gegenüber dem Wandel der Zeit nur beiläufig zur Sprache kommt. Hauptsache hierbei ist, wie man positiv darauf

---

zu zwei der fünf mächtigsten nicht-kaiserlichen Klans. Vgl. dazu Tian, Yuqing 田余庆: *Dongjin menfa zhengzhi* 东晋门阀政治. Beijing 2012. S. 315-316.

<sup>454</sup> Xiang, Biao 项飏: *Kuayue bianjie de shequ: beijing "zhejiang cun" de shenghuo shi* 跨越边界的社区: 北京“浙江村”的生活史. Beijing 2000. S. 471.

reagieren kann, um sich um einen zweitschlimmsten Fall zu bemühen. An dieser Stelle wird ersichtlich, dass diese aus der Zhou-Dynastie stammende Erkenntnis nach mehr als zwei Jahrtausenden bereits eine Prämisse bei den Chinesen geworden ist, was das Verhältnis zwischen Mensch und Zeit angeht. Es wird nicht danach gefragt, was Zeit eigentlich ist, die ja in der Lage ist, der Existenz einer Gemeinschaft oder eines Einzelnen den Sinn erst zu verleihen und dann wieder abzusprechen. Die Transzendenz der Zeit scheint zusammen mit dem Gott, von dem man sich seit der Zhou-Zeit zu distanzieren beginnt, aufgehoben zu sein. Dies ist dem Fall von *Buddenbrooks* entgegengesetzt.

Wie in 6.3.1 analysiert, tritt eine Herrschaft der Zeit auf, als die Familie der Buddenbrooks als Ganzes allmählich zusammenfällt. Im Text kommt es demnach oft vor, dass die Uhr als Symbol der Zeit über dem Kopf der Figuren hängt. Aus dieser Trennung des Menschen von der Zeit entsteht die Melancholie vom Anderswahn bei den Familienvertretern, wobei sie schrittweise ihre Kontrolle über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verlieren. Anders gesagt: Es handelt sich dabei um ein Leiden unter der Herrschaft der Zeit. Jeder Versuch der Buddenbrooks, die Familie aufrechtzuerhalten, erweist sich als vergeblich.

Im Vergleich damit erscheinen die Probleme beim „Bewusstsein von Nöten“ und dem damit verbundenen Verständnis der Zeit alle lösbar. Deswegen unterscheiden sie sich streng von der Melancholie aus moderner westlicher kulturgeschichtlicher Perspektive, die sich auf die existentielle Ebene bezieht. Dies wird auch von Wolfgang Kubin demonstriert, wobei er den bekannten Ausspruch von Fan Zhongyan 范仲淹 aus der Song-Zeit „先天下之憂而憂，後天下之樂而樂“<sup>455</sup> also „ich werde der Erste sein, der sich um die Sorgen des Reichs kümmert, und der Letzte, der an seiner Freude teilhat“, als Beispiel verwendet. Laut Kubin dreht sich der „Geist des *youhuan* 憂患, der Betrübnis im Angesicht der (gesellschaftlichen) Not“<sup>456</sup> bei Literaten und Beamten

---

<sup>455</sup> Fan, Zhongyan 范仲淹: *Fan Zhongyan quanji*. 范仲淹全集. Chengdu 2007. S. 195. Im Zitat wurden die traditionellen Schriftzeichen des Originalbuchs beibehalten. Die entsprechende vereinfachte chinesische Version von 憂 ist hier 忧. Ebenso ist 乐 die vereinfachte von 樂.

<sup>456</sup> Das ist Kubins Übersetzung bzw. kurze Erklärung des Konzepts „*youhuan yishi* 忧患意识“ in seinem Artikel: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170. Hierzu: S. 166.



wie Fan nur um konkrete Sorgen (*you* 忧) um das Wohl und Wehe der Bevölkerung und des Kaisers, die beim Einsatz der richtigen politischen Maßnahmen völlig zu vertreiben sind und mit dem Glück (*le* 乐) in der Zukunft enden sollten. Somit wird das Melancholie-Phänomen im vormodernen China eingedämmert, das auf der Erkenntnis der Menschen über das An-die-Grenze-gelangt-Sein basiert.<sup>457</sup> In diesem Punkt stimme ich im Hinblick auf den dabei vermittelten praktischen Optimismus Kubin zu. Dies scheint auf den ersten Blick außerdem für die Situation der Jias in *Honglouloumeng* zu gelten.

In diesem Zusammenhang lässt sich sagen, dass der Verfall der Familie Jia nur darin besteht, dass die vorbeugenden Maßnahmen, die Keqing vorschlägt und vom „Bewusstsein von Nöten“ gefärbt sind, nicht tatsächlich ergriffen werden, während die Familienmitglieder nur den Vergnügungen des Augenblicks frönen. Im Gegenteil würde die Familie Jia fort dauern, wenn sie sich um eine langfristige Planung gekümmert hätte. Die Melancholie der Buddenbrooks, dass alle großen Familiennamen irgendwann ein Ende haben, während die Zeit überdauert, wird von den Jias nicht geteilt, deren Niedergang unter dem moralischen Aspekt betrachtet wird und damit vor allem selbstverschuldet ist, ohne dass man dabei die Zeit selbst als den entscheidenden Faktor ansieht.

Allerdings wird man bei dieser Folgerung ins Schwanken geraten, wenn man ein anderes wichtiges Detail in *Honglouloumeng* berücksichtigt. Damit gemeint ist die Ko-Existenz der Familie Zhen 甄 im Roman, die aufgrund von Homophonie zusammen mit der Familie Jia 贾 assoziativ die Dichotomie von *zhen* 真, also „wahr“, und *jia* 假 mit der Bedeutung „falsch“, bildet. Auf der einen Seite dient die Familie Zhen im Text als Parallele zur Familie Jia. Was der Ersteren widerfahren ist, kommt später immer auch bei der Letzteren vor. In diesem Punkt ähneln sich die beiden Romane. In der vorangegangenen Analyse wurde erwähnt, dass sich die drei Familien in *Buddenbrooks*, nämlich Ratenkamp, Buddenbrook und Hagenström, abwechseln und aufeinander verweisen. Auf der anderen Seite wird in *Honglouloumeng* mithilfe des Begriffspaares „wahr-falsch“, das den zwei Familiennamen innewohnt, immer wieder

---

<sup>457</sup> Vgl. Kubin, Wolfgang: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170. Hierzu: S. 166-167.

danach gefragt, was im Leben wahr und was falsch ist, und schließlich geht es darum, ob das Leben an sich wahr oder falsch ist. Auf diese Weise weicht der Autor von der an dem „Bewusstsein von Nöten“ orientierten Denkweise ab, in der die Zeit der Aufmerksamkeit der Menschen entgangen ist. Somit kommt das Problem der Zeiterfahrung zur Sprache. Dabei stellt sich die Zeit bei Cao nicht als völlig negative Wiederholung des Gleichen dar, nur um die Gesetzmäßigkeit von Aufstieg und Verfall zu beweisen, sondern spielt sich bei jedem Einzelnen unterschiedlich ab. Das Ich, das im Diskurs über das Überleben der Kollektive übersehen wird, tritt nun als Zeiterfahrendes in Erscheinung.

### **6.3.2.2 Die Zeitwahrnehmung als Ausdruck innerer Gefühle**

Anschließend wird die Aufmerksamkeit auf die ethische Verfasstheit der Zeitlichkeit in *Hongloumeng* gelenkt, die sich auf der Ebene der Einzelnen findet und aus meiner Sichtweise melancholisch tingiert ist. Bei der Analyse wird auf den Umgang bestimmter Charaktere mit der Vergänglichkeit und dem Tod aufmerksam gemacht. Als Beispiel werden die Figuren Großmutter Jia und Baoyu behandelt. Dabei steht der Letztere im Mittelpunkt. Zum einen gilt Baoyu als der Einzige unter den Jias, der eine eindeutige parallele Figur, Zhen Baoyu, hat und somit die Dichotomie von wahr und falsch bezeichnenderweise beleuchtet. Zum anderen stellt sich Baoyu als der einzige Herr im Garten „Daguan Yuan“ dar, der seine unbekümmerte Jugendlichkeit auslebt und dann verliert, weswegen die Melancholie zwischen Anderswann und Anderswo bei ihm am besten verdeutlicht wird.

Überblickshaft verkürzt kann gesagt werden, dass sich die Buddenbrooks in den bisherigen Ausführungen oft zuerst in einem Zustand von Indifferenz befinden, was die Vergänglichkeit der Zeit angeht. Dann an einem gewissen Punkt werden sie von einer tiefen Verzweiflung oder einer großen Angst befallen, in der sie anfangen, hilflos dem nahenden Tod ausgeliefert zu sein und die Endlichkeit des Lebens einzusehen. Als Beispiele wurden Elisabeth in 6.1.3 und Thomas sowie sein Vater der alte Johann in 6.3.1 angeführt. In den zitierten Todesszenen wird die Macht der Zeit über die Menschen immer wieder demonstriert. Erwähnenswert ist hierbei außerdem, dass sich die Buddenbrooks nur selten an die Verstorbenen erinnern, und wenn, dann nur im Rückblick auf den Ruhm ihrer Vorfahren zu jener Zeit, nicht aber auf die

Dahingeschiedenen selbst. Es scheint, dass die Zeit in der endgültigen Form von Tod, der die endlichen Menschen nicht nur von der unendlichen Zeit trennt, sondern auch von den anderen Mitmenschen, alles zum Nichts macht.

Im Gegensatz dazu wurde in 6.1.4 anhand der Figur der Großmutter Jia „der Tod im Diesseits“ in *Honglouloumeng* vorgebracht, wobei die alte Dame furchtlos, sogar lächelnd den letzten Moment verbringt, da sie sich stets nur auf ihre ethische Aufgabe als Familienvertreterin konzentriert, ohne in ihrem Leben jemals nach dem Tod als Grenze des Lebens gefragt zu haben. Darüber hinaus wird darauf hingewiesen, dass der Fall bei Großmutter Jia der praktischen Sichtweise des Todes nach dem Konfuzianismus entspricht, in der die Ahnenverehrung als Mittel der Erziehung genutzt wird, um die Moral fürs gemeinsame Leben zu etablieren. Dies zeigt sich auch im Leben der Familie Jia, in dem nicht nur die feierlichen Beerdigungen für die verstorbenen Familienmitglieder, sondern auch die umständlichen Rituale zum Andenken an sie bei fast allen wichtigen jährlichen Festen zu sehen sind.<sup>458</sup> In diesem Zusammenhang bleibt die Endlichkeit des Lebens unbeachtet, da die Einzelnen in die Familie als ein übergeordnetes Ganzes aufgenommen werden. Die Erinnerung an die Dahingeschiedenen dient vor allem dazu, eine imaginäre Gemeinschaft aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Allerdings besteht noch eine weitere Seite im Alltag der Einzelnen in *Honglouloumeng*, in der der Tod bzw. die Begrenztheit des Lebens auf der individuellen Ebene behandelt wird und an der Zeit der Lebenden teilnimmt. Um dies besser zu verdeutlichen, wird hier noch einmal die Figur der Großmutter Jia als Beispiel herangezogen.

In Kapitel 29 gehen die Jias in einen Tempel, um Weihrauch zu verbrennen und um Segen zu beten. Dabei taucht der alte Daoist Zhang im Alter von mehr als 80 Jahren auf, der der Familie Jia nahesteht. Der folgende Dialog findet zuerst zwischen ihm und Großmutter Jia statt, als er nach dem Befinden der alten Dame fragt und von deren Enkel Baoyu spricht:

又叹道：“我看见哥儿的这个形容身段，言谈举动，怎么就同当日国公爷一个稿子！”说着两眼流下泪来。贾母听说，也由不得满脸泪痕，说道：“正是呢，我养这些儿子孙子，也没一个像他爷爷的，就只这玉儿

<sup>458</sup> Vgl. dazu Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 182-190, 718-731, 885, 1050-1051, 1479 usw.

像他爷爷。”那张道士又向贾珍道：“当日国公爷的模样儿，爷们一辈的不用说，自然没赶上，大约连大老爷、二老爷也记不清楚了。”<sup>459</sup>

Er seufzte: „Natürlich wissen Sie, an wen mich dieser junge Mann erinnert, nicht wahr? Ob es sein Aussehen ist oder die Art, wie er spricht oder wie er sich bewegt, für mich ist er das Ebenbild des alten Herrn Jia.“ Die Augen des alten Mannes wurden feucht, und Tränen traten auch sofort Großmutter Jia selbst in die Augen. „Es ist wahr“, sagte die alte Dame. „Keines meiner Kinder oder der Enkelkinder ähnelt meinem Mann, außer mein Baoyu. Nur er hat Ähnlichkeit mit seinem Großvater.“ „Eure Generation wird sich natürlich nicht an den alten Herrn Jia erinnern“, sagte Daoist Zhang und wandte sich an Cousin Zhen, „es ist vor eurer Zeit. Ich nehme sogar an, dass nicht einmal Herr Jia She und Herr Jia Zheng eine klare Vorstellung davon haben, wie ihr Vater in seiner Blütezeit aussah.“

Dabei ist verwunderlich, dass der Daoist den Ehemann der Großmutter Jia erwähnt, der vor Jahrzehnten verstorben ist, und der überraschenderweise in Zusammenhang mit der Vorliebe der Großmutter Jia für Baoyu steht. In 6.1.4 wurde bereits zitiert, warum die alte Dame ihr Enkelkind Baoyu besonders liebhat. Nach ihren eigenen Angaben liegt das zum einen an Baoyus gutem Aussehen, zum anderen an seinem tadellosen Benehmen im Umgang mit den Gästen. Aber dass mit der Bezeichnung „gut“ zum Teil auch die Ähnlichkeit mit dem Großvater Jia gemeint ist, hat die alte Dame nicht ausdrücklich gesagt. In der Handlung ist der Hinweis von Daoist Zhang eben als die einzige damit verbundene Stelle. Umso länger Großvater Jia bei der jüngeren Generation in die Vergessenheit geraten ist, desto berührender wirkt die Reaktion der Großmutter Jia hier auf den Seufzer des Daoists Zhang. In gewissem Sinne lässt sich sagen, dass der verstorbene Mann auch nach dessen Tod die noch lebendige Frau begleitet. Dem Tod des anderen wird hier eine konstruktive Rolle zugeteilt, da er Teil der Gegenwart der Lebenden ist.

Im Kontrast dazu scheidet der Tod bei einem weiteren Ehepaar in *Buddenbrooks* aber den einen von dem anderen. In 6.3.1 wurde die Todesszene von Tonys Großmutter analysiert. Dabei bringt der Tod der alten Dame ihren Mann nur zum Nachdenken über seine eigene Endlichkeit von ihm selbst. Bis zum letzten Moment hängt Tonys Großvater an der äußersten Niedergeschlagenheit, dass auch sein Leben ein Ende

---

<sup>459</sup> Ebd. S. 396.

haben wird, indem er das Wort „kurios“ repetiert. Diese Unterschiedlichkeit ergibt sich nach meiner Ansicht aus der unterschiedlichen Wahrnehmung der Zeit.

In *Buddenbrooks* stellt sich die Zeit als eine negative dar, die von Objekten wie Uhren symbolisiert wird und über alle – einschließlich des alten Ehepaars – herrscht, sodass den Menschen wegen deren Sterblichkeit alle Möglichkeiten abgesprochen werden, außer dem Abwarten des Todes. Verglichen damit tritt die Zeit in *Honglouloumeng* erst in Erscheinung, wenn es Menschen als Erfahrende gibt. Die Zeit findet also immer in einem Kontext statt, in dem die Menschen mitten im Wandel anderer Mitmenschen oder der Natur die Zeit wahrnehmen. Dabei werden mithilfe der menschlichen Gefühle die negativen Wirkungen der Zeit aufgehoben und in etwas Positives und Produktives umgewandelt. In diesem Fall wird auch der Tod der anderen, der sich eigentlich auf das absolute Nichts bezieht, in das Leben und die Gegenwart aufgenommen. Am Beispiel der Großmutter Jia wird dementsprechend ersichtlich, dass im Akt der Erinnerung an den verstorbenen Großvater Jia eine Wiederbegegnung mit dem Dahingegangenen möglich wird, die dem Leben der alten Dame einen höheren Sinn verleiht. Die Zeit bzw. deren endgültige Form Tod gewinnt durch die unbegrenzten Gefühle der Menschen eine produktive Kraft.

Diese Auffassung der Zeit in *Honglouloumeng* geht auf der einen Seite auf dessen vormodernen Hintergrund zurück, vor dem die Standardisierung der Zeit durch Technologie im Alltag noch nicht vorkommt. Wenn überhaupt, erfüllt sie hauptsächlich einen dekorativen oder messenden Zweck und trägt keine metaphorische Bedeutung.<sup>460</sup> Mit anderen Worten: Die Zeit bei Cao wird noch nicht in großem Maßstab vereinheitlicht und präzisiert, sondern hängt stark von der persönlichen Wahrnehmung ab. Dazu weist Wu Guosheng in seiner Studie über die Zeitvorstellung darauf hin, dass die alten Chinesen nie ein reines Zeitmesssystem besaßen, und dass die Zeit immer mit einer bestimmten anthropologischen Bedeutung vorkommt, wobei Wu eine Beschreibung über den Jahreswechsel vor mehr als zweitausend Jahren als Beispiel anführt:<sup>461</sup>

---

<sup>460</sup> Vgl. dazu Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 97, 636, 804, 1244, 1280.

<sup>461</sup> Vgl. Wu, Guosheng 吴国盛: *Shijian de guanian* 时间的观念. Beijing 2006. S. 34.

春言生，夏言長，秋言收，冬言藏。<sup>462</sup>

Aussaat im Frühjahr, Wachstum im Sommer, Ernte im Herbst, Lagerung im Winter.

Im obigen Zitat wird dabei zwar nicht direkt auf die Menschen Bezug genommen, aber es geht in der Tat um die Jahreszeiten aus der Sicht der Menschen. Es lässt sich sagen, dass die Zeit in der chinesischen Kultur nie von den Menschen getrennt wird. Auch nach der Übernahme der westlichen Wissenschaft und dem Niedergang der Qing-Dynastie hat sich das rein auf Zahlen basierende Zeitsystem laut Leo Ou-fan Lee 李欧梵 gegen das jahrzeitliche und kosmische nie durchgesetzt, sondern koexistiert mit der traditionellen chinesischen Zeitauffassung. Außerdem hat die moderne Zeitvorstellung einen darwinistischen evolutionären Kontext mit sich gebracht, als sie ins Blickfeld der chinesischen Intellektuellen kam.<sup>463</sup> Bis heute findet z. B. der Mondkalender, der voller Hinweise darauf ist, ob bestimmte Handlungen an bestimmtem Tag erwünscht oder verboten sind, bei den Chinesen immer noch breite Verwendung, obwohl viele von ihnen ihren Lebensunterhalt nicht mehr mit der Landwirtschaft verdienen.

Nach meiner Ansicht handelt sich dabei nicht um einen Unterschied zwischen dem Agrar- und dem Industriezeitalter, die jeweils den Werken *Honglouloumeng* und *Buddenbrooks* entsprechen, sondern den grundsätzlichen unterschiedlichen Umgang mit der Zeit, sowohl in der Wahrnehmung als auch Interpretation der Zeit. Demgemäß wird bereits in Kapitel 1 von Cao deutlich gemacht, dass die Handlung zu keiner bestimmten dynastischen Periode anzusiedeln ist. Wichtiger ist dabei das Denken und Gefühlen verschiedener gewöhnlicher Menschen.<sup>464</sup> In deren Leben und Sterben sowie Kommen und Gehen wird der Lauf der Zeit im Text spürbar, während keine klaren Datumsangaben zu finden sind.

---

<sup>462</sup> Lü, Buwei 呂不韋, Chen, Qiyu 陳奇猷(Korrektor und Interpreter): *Lüshi chunqiu xin jiaoshi* 呂氏春秋新校釋. S. 3.

<sup>463</sup> Vgl. Lee, Leo Ou-fan 李欧梵 und Ji, Jin 季进: *Lee Ou-fan ji jin duihualu* 李欧梵季进对话录. Suzhou 2003. S. 63-67.

<sup>464</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 5-6.

Darüber hinaus steht diese starke humanistische Zeitwahrnehmung bei Cao auch im Einklang mit der konfuzianischen Ästhetik laut Li Zehou, wobei die Zeit emotionalisiert wird:

超越与不朽不在天堂，不在来世，不在那舍弃感性的无限实体，而即在此感性中。从而时间自意识便具有突出的意义，在这里，时间确乎是人的“内感觉”，只是这内感觉不是认识论的（如 Kant），而毋宁是美学的。因为这内感觉是一种本体性的情感的历史感受，即是说，时间在这里通过人的历史而具有沉淀了的情感感受意义。这正是人的时间作为“内感觉”不同于任何公共的、客观的、空间化的时间之所在，时间成了依依不舍、眷恋人生、执着现实的感性情感的纠缠物。<sup>465</sup>

Die Transzendenz und Unsterblichkeit finden sich nicht im Himmel, nicht im Jenseits, nicht in der unendlichen Entität, die die Sinnlichkeit aufgibt, sondern in dieser Sinnlichkeit. Das Zeitbewusstsein hat in diesem Fall herausragende Bedeutung, wo sie tatsächlich „der innere Sinn“ des Menschen ist, nur ist dieser innere Sinn nicht erkenntnistheoretisch (wie bei Kant), sondern ästhetisch. Denn dieser innere Sinn ist ein ontologischer und emotionaler Geschichtssinn, d.h. die Zeit hat hier einen ausgeprägten emotionalen Sinn durch die Geschichte des Menschen. Das ist es, was die menschliche Zeit als „inneren Sinn“ von jeder gemeinschaftlichen, objektiven, verräumlichten Zeit unterscheidet, die zu einer Verstrickung von sentimental Gefühlen der Verbundenheit führt, durch die man an der Wirklichkeit festhält und nicht loslassen will.

Um seine These zu verdeutlichen, kann hierbei meines Erachtens der Kupferstich *Melencolia I* von Albrecht Dürer wiederum als Kontrast verwendet werden. Auf dem Dürer-Blatt hängt die Zeit in Form von einem Sandglas über dem Kopf der Melancholikerin, während die auf dem Boden verstreuten Werkzeuge die Grenzen der Vernunft symbolisieren. Die Dunkelheit jenseits des Gemäldes, in die die Melancholische blickt, stellt sich als etwas Unbekanntes und Geheimnisvolles dar, das alle Sterblichen in den Schatten stellt. In *Hongloumeng* geht die Zeit jedoch aus der Bewusstwerdung des Menschen hervor, dessen Seufzer über die Vergänglichkeit im Wesentlichen der Ausdruck der eigenen Emotionen im Jetzt ist. Dies entspricht ebenfalls dem Wandel, in dem sich die Zhou-Dynastie von Anfang an von der Religion abkehrte und ihre Aufmerksamkeit auf die diesseitige Welt richtete. Darüber wurde bereits bei der Erklärung zum „Bewusstsein von Nöten“ gesprochen.

---

<sup>465</sup> Li, Zehou 李泽厚: *Huaxia meixue* 华夏美学. Guilin 2001. S. 75.

Es lässt sich sagen, dass die Zeit bei Cao durch das Gefühl des Ich möglich wird. Dabei fehlt die in *Buddenbrooks* zu beobachtende Erstarrung und extremer Angst vor Zeit und Tod in *Honglouloumeng*, da nur das absolute Andere dazu führen kann. Das bedeutet aber nicht, dass die Jias so beneidenswert sind wie die Tiere in Nietzsches Augen, die nicht zeit- bzw. todesbewusst sind und somit der Melancholie entrinnen können. Im Gegenteil, die Leiden der Jias an der Zeit wirken noch direkter und intensiver, weil es keine transzendierenden Kräfte gibt, an die man sich wenden kann. Dazu kann die Figur der Großmutter Jia als Beispiel dienen:

只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来。众人彼此都不禁有凄凉寂寞之意，半日，方知贾母伤感，才忙转身陪笑，发语解释。又命暖酒，且住了笛。尤氏笑道：“我也就学一个笑话，说与老太太解解闷。”贾母勉强笑道：“这样更好，快说来我听。”<sup>466</sup>

Dann drang der Klang der Flöte, die sich unten in den Büschen der süßen Duftblüten verbarg, an ihre Ohren, diesmal noch klagloser als zuvor. Alle saßen schweigend zusammen. Die Melancholie der Flöte in Verbindung mit der nächtlichen Stille und dem gespenstischen Mondlicht rührte Großmutter Jia, die einiges getrunken hatte, zu Tränen. Die anderen Zuhörer empfanden alle ein Gefühl der Verzweiflung und Einsamkeit. Erst nach einer Weile bemerkten sie den stillen Schmerz der alten Dame und versuchten, diesen durch Reden und ein etwas gezwungenes Lachen zu vertreiben. Es wurde nach frischem Wein gerufen und die Flötistin aufgefordert, mit dem Spielen aufzuhören. „Ich werde Sie aufheitern“, sagte Frau You, „ich will Ihnen eine lustige Geschichte erzählen.“ „Ha, ha, ha. Ja, das wäre sehr schön, ein Scherz. Erzähle ihn mir“, sagte Großmutter Jia mit einer Fröhlichkeit, die etwas angestrengt wirkte.

Im 76. Kapitel feiert die Familie Jia das Mittherbstfest, wobei die Jias zusammenkommen und ihren Vorfahren huldigen, um ihnen für ihren Segen zu danken. Zu Beginn des Festes beklagt Großmutter Jia, dass es heute weniger Familienmitglieder gibt als früher, als das Haus noch blühte. Bei dem schwermütigen Klang der Flöte und dem hellen Mondlicht empfindet die alte Dame tiefe Trauer über die verrinnenden Jahre. Im Gegensatz zum „Bewusstsein von Nöten“, das auf der kollektiven Ebene mit der Vernachlässigung der Zeit einhergeht, steht Großmutter Jia als Individuum dem Lauf der Zeit ebenso wehrlos gegenüber wie die *Buddenbrooks*. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass sie sich an dieser Stelle bewusst dem ewigen

<sup>466</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1059.



Schmerz aussetzt, der im Vergehen der Zeit entsteht, statt sich der Indifferenz oder der Verzweiflung zu ergeben, die bei den Buddenbrooks den Sinn des Lebens zunichtemacht. Inzwischen zeigt die alte Dame ihre Ohnmacht im Angesicht der Vergänglichkeit. Bei Großmutter Jia wird die Existenz der Zeit durch die menschlichen Gefühle vertieft. Zugleich bekräftigt der Mensch seine Existenz durch das Verrinnen der Zeit. Erwähnenswert ist hierbei noch das Flötenspiel, mittels dessen das Verhältnis von Ich und Zeit ästhetisch inszeniert ist. Aber anders als das Klavierspiel bei Hanno, das ihn zeitweise aus der bürgerlichen Welt entführt, erinnert der Flötenklang die Zuhörer an deren Existenz im Diesseits, wobei sie an die vergangene Zeit denken.

Aber wie immer gibt sich die alte Dame den Leiden an der Existenz nicht lange hin und vertreibt vorübergehend die ewige Melancholie der Kürze des Lebens mit der Freude. Schon bald kehrt die alte Dame in den Alltag zurück und verliert sich in den Kleinigkeiten, aus denen das Leben besteht. Dabei nimmt Großmutter Jia ihre Rolle als Familienoberhaupt wieder auf. Dieses Verhältnis zwischen Melancholie und Heiterkeit wird in 6.4 genauer betrachtet.

Im Vergleich mit seiner Großmutter ist Jia Baoyu die Figur, bei der die Zeit völlig gefühlsbeladen ist. Außerdem verzichtet er auf das möglicherweise erreichbare Zweitbeste, um sich vom ewigen, existenziellen Schmerz, den die Vergänglichkeit dem Menschen bereitet, abzulenken. Somit ist seine individuelle Zeitwahrnehmung so stark, dass er als einzige Figur im Roman gelten kann, die sich die Frage stellt, was im Leben wahr oder falsch ist. Dieser Prozess geht mit dem Aufstieg und Verfall des neugebauten Daguan Yuan einher. Als Nächstes wird am Beispiel von Baoyu erläutert, wie die Zeit bei ihm emotional und räumlich vermittelt wird.

### **6.3.2.3 Nirgendwo im Daguan Yuan**

Räumlich greift die Handlung des Romans auf den Schauplatz der üppig angelegten, landschaftlich gestalteten, ummauerten Gartenanlage Daguan Yuan 大观园<sup>467</sup> aus, die

---

<sup>467</sup> Daguan Yuan 大观园 bedeutet wörtlich „Garten der Großen Aussicht“. Im Unterschied zum „Garten“ im deutschen Sprachgebrauch kommt im klassischen chinesischen Garten den Bauwerken darin, darunter Gebäude, Tore, Brücken sowie Pavillons, ein viel größeres Gewicht zu. Diese werden meist in verschiedene Zonen gegliedert und dienen dem Wohnen und dem Alltagsleben sowie dem Vergnügen des Betrachtens. Nach den Schilderungen in *Hongloumeng*

die Familie Jia baut, um Baoyus größte Schwester Yuanchun 元春 gebührend zu empfangen, die in Kapitel 16 zur kaiserlichen Konkubine ernannt wird<sup>468</sup> und vom Kaiser die Erlaubnis erhält, die Ältesten der Familie Jia zu besuchen.<sup>469</sup> Nach deren kurzen Visite ziehen Baoyu und eine Gruppe von Cousinen und Schwestern auf Wunsch von Yuanchun im 23. Kapitel in den Garten ein. Diese jungen Leute bleiben dort bis Kapitel 95. Meiner Ansicht nach können die anderen Kapitel in der Tat als die vor dem Einzug in den und die nach dem Auszug aus dem Garten betrachtet werden. Um die weitreichende Bedeutung, die dieser Wohnortswechsel für Baoyu mit sich bringt, nachzuvollziehen, ist es notwendig, bestimmte Ereignisse in Betracht zu ziehen, die Baoyu kurz vor dem Umzug widerfahren sind.

Damit gemeint ist zum einen die sexuelle Aufklärung Baoyus durch die Feeg

namens Jinghuan in Kapitel 5. Dabei warnt es Baoyu vor der Illusion der Fleischeslüste. Zum anderen dürfen der Todesfall seines Freundes Qin Zhong und dessen letzte Worte zu Baoyu in Kapitel 16 nicht unerwähnt bleiben, bei denen es darum geht, diesen von seinen abweichenden Gedanken abzuraten und ihn zur Vorbereitung auf die Beamtenprüfung zu ermahnen. Die entsprechenden Textstellen dazu wurden bereits in 6.2.4 und 6.1.4 zitiert. Von diesen Vorkommnissen als Signal wird Baoyu auf die harte Wirklichkeit hingewiesen und darauf, dass es an der Zeit ist, sich in die Welt des Erwachsenseins zu ergeben, und zwar sowohl körperlich als auch geistig. Allerdings bietet Baoyu der Neubau Daguean Yuan derweil einen Zufluchtsort vor der Welt draußen, an dem er seine Naivität und Exzentrizität beibehalten und seine Reise zum Erwachsensein weiter hinauszögern kann.

Aus ähnlichem Blickwinkel vergleicht Chih-ting Hsia in seinem Kommentar zum *Honglouloumeng* den Garten Daguean Yuan, in dem Baoyu und die anderen Mädchen die idyllische Ruhe und intelligenten Vergnügungen genießen, mit dem Eden. In diesem Zusammenhang versteht Hsia unter der Entdeckung eines mit einem obszönen Bild

---

gibt es im Daguean Yuan Dutzende Bauten. Neun davon werden an neun wichtige Figuren zum Wohnen vergeben. Für den allgemeinen Aufbau des Garten Daguean Yuan, seine Größe und die Gestaltung der verschiedenen Bauten siehe z. B. das Werk *Tujie honglouloumeng jianzhu yixiang* 图解红楼梦建筑意象 von einem Architekten namens Huang Yunhao 黄云皓.

<sup>468</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 203.

<sup>469</sup> Vgl. ebd. S. 209.

bestickten Duftsäckchens im 73. Kapitel<sup>470</sup> den Auslöser des Untergangs des Paradieses Daguean Yuan, da die Unschuld der jungen Damen gefährdet wird, und als Folge dessen werden viele von ihnen aus dem Garten vertrieben. Dabei bringt Hsia diesen Vorfall weiterhin in Verbindung mit der der Bibel, indem er den unanständigen Beutel als die Schlange bezeichnet, die in den Garten Eden eingedrungen ist und die Bewohner zum Essen der Frucht vom Baum der Erkenntnis verführt.<sup>471</sup> Der Ansicht, dass der Garten Daguean Yuan gewissermaßen als eine Art Paradies angesehen werden kann, wenn auch nicht als christliches, schließe ich mich an. Was dessen Niedergang betrifft, bin ich anderer Meinung.

Meines Erachtens gerät der Garten Daguean Yuan nicht erst in Kapitel 73 in eine moralische Krise wegen eines erotischen Accessoires. Stattdessen erweist sich dieses Paradies von Anfang an als utopisch und damit zum Scheitern verurteilt, da die Schlange, die auf eine Gelegenheit wartet, eine sittliche Gefahr heraufzubeschwören, schon längst bei Baoyu aufgetaucht ist. Bereits im 23. Kapitel, also kurz nachdem Baoyu in den Garten eingezogen ist, streckt die Schlange zum ersten Mal ihre Zunge heraus:

谁想静中生烦恼，忽一日不自在起来，这也不好，那也不好，出来进去只是闷闷的。园中那些人多半是女孩儿，正在混沌世界，天真烂漫之时，坐卧不避，嘻笑无心，那里知宝玉此时的心事。那宝玉心内不自在，便懒在园内，只在外头鬼混，却又痴痴的。茗烟见他这样，因想与他开心，左思右想，皆是宝玉顽烦了的，不能开心，惟有这件，宝玉不曾看见过。想毕，便走去到书坊内，把那古今小说并那飞燕、合德、武则天、杨贵妃的外传与那传奇角本买了许多来，引宝玉看。宝玉何曾见过这些书，一看见了便如得了珍宝。茗烟又嘱咐他不可拿进园去，“若叫人知道了，我就吃不了兜着走呢。”宝玉那里舍的不拿进园去，踟蹰再三，单把那文理细密的拣了几套进去，放在床顶上，无人时自己密看。那粗俗过露的，都藏在外面书房里。<sup>472</sup>

Dann, ganz plötzlich, inmitten dieses ruhigen, angenehmen Daseins, war er unzufrieden. Eines Tages fühlte er sich nicht mehr wohl in seiner Haut. Nichts, was er tat, konnte ihn aufmuntern. Ob er nun im Garten blieb oder ausging, langweilte er sich und fühlte sich elend. Die weiblichen Bewohnerinnen des Gartens befanden sich meist noch in jenem Alter der Unschuld, in dem die

---

<sup>470</sup> Vgl. ebd. S. 1011.

<sup>471</sup> Vgl. Hsia, Chih-ting: *The classic Chinese novel: A critical introduction*. Hongkong 2016. S. 255-256.

<sup>472</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 313-314.

Hemmungslosigkeit die Frucht der Unwissenheit ist. Wachend und schlafend umgaben sie ihn, und ihr geistloses Gekicher lag ihm ständig in den Ohren. Wie sollten sie die ruhelosen Gefühle verstehen, die ihn jetzt verzehrten? In seiner gegenwärtigen Unzufriedenheit langweilten ihn der Garten und seine Bewohner, doch seine Versuche, sich außerhalb des Gartens abzulenken, endeten in der gleichen Leere und Unlust. Baoyus Diener Mingyan sah, wie es ihm erging, und überlegte, was er dagegen tun konnte. Leider schien alles, was ihm einfiel, Dinge zu sein, die Baoyu bereits ausprobiert hatte und derer er überdrüssig geworden war. Ach! Es blieb aber doch ein Neuland für Baoyu. Mit diesem Gedanken im Hinterkopf machte Mingyan sich auf den Weg zu den Bücherständen und kaufte einen Stapel Bücher, von denen Baoyu noch nie etwas gehört hatte, um sie seinem jungen Herrn zu schenken. Er kaufte unter anderem einen Haufen Bücher mit Theaterstücken darin, darunter vor allem romantische Komödien und Ähnliches. Baoyu warf einen Blick auf dieses Geschenk und war hingerissen, aber Mingyan warnte ihn zugleich, die Bücher mit in den Garten zu nehmen. Dabei sagte Mingyan: „Wenn du das tust und jemand davon erfährt, bekomme ich richtig Ärger!“ Dieser Aufforderung kam Baoyu nur sehr ungern nach. Nach langem Zögern wählte er einige der schlichteren Bände aus, um sie auf dem Dach seines Bettes aufzubewahren und zu lesen, wenn niemand in der Nähe war, und ließ die größeren, unverblümteren Bände zurück, die er irgendwo in seinem Arbeitszimmer versteckte.

Obwohl Baoyu vor der Welt der Erwachsenen geflohen ist und im Daguean Yuan Zuflucht gefunden hat, beginnt die Sehnsucht nach der Liebe und Sexualität dennoch in seinem Körper und Geist zu sprießen. Es gibt keine Möglichkeit, sich ihr zu entziehen. Hinsichtlich dieses Aspekts kann gesagt werden, dass Baoyu in der Tat der Erste ist, der die Schlange, in den Garten geführt hat. Mit anderen Worten: Das erotische Duftsäckchen im 73. Kapitel, das die Herrin außerhalb des Gartens in Panik versetzt, hat den Garten Daguean Yuan nicht dem Verfall preisgegeben, sondern auf eine direkte Art und Weise dessen illusionären Charakter aufgezeigt. Der Untergang des Landes, in dem Baoyu als der einzige Herr und viele junge Damen leben, vollendet sich am Ende des Romans mit der Entscheidung Baoyus, Mönch zu werden. Inzwischen kommt es mehrmals vor, dass der junge Protagonist von den anderen erleuchtet wird. Dies führt ihn schrittweise zur Einsicht der Realität, dass die Jugend, an der er so sehr hängt, letztendlich vergehen wird. Somit wird verhindert, dass die Emotionalisierung der Zeit bei Baoyu nicht in die Beliebigkeit ausartet. Um den Werdegang der Figur Baoyu in Bezug auf das Zeitbewusstsein zu verdeutlichen, lassen sich die folgenden Szenen als Beispiele anführen:

宝玉道：“[...] 比如我此时若果有造化，该死于此时的，趁你们在，我就死了，再能够你们哭我的眼泪流成大河，把我的尸首漂起来，送到那鸦

雀不到的幽僻之处，随风化了，自此再不要托生为人，就是我死的得时了。”<sup>473</sup>

Baoyu sagte: „[...] Meine Vorstellung von einem guten Tod wäre, jetzt zu sterben, während ihr alle um mich herum seid. Dann könnten eure Tränen einen großen Fluss bilden, auf dem mein Leichnam davonschwimmen könnte, weit weg an einen abgelegenen Ort, zu dem noch nie ein Vogel geflogen ist. Dort werde ich langsam verwesen, bis meine Knochen im Wind verwittert sind. Danach werde ich nie wieder als Mensch wiedergeboren – das wäre ein richtiger Tod.“

宝玉一进来，就和袭人长叹，说道：“我昨晚上的话竟说错了，怪道老爷说我是‘管窥蠡测’。昨夜说你们的眼泪单葬我，这就错了。我竟不能全得了。从此后只是各人各得眼泪罢了。” [...] 宝玉默默不对，自此深悟人生情缘，各有分定，只是每每暗伤“不知将来葬我洒泪者为谁？”<sup>474</sup>

Baoyu kam herein, seufzte lange und sagte zu Xiren: „Was ich dir neulich am Abend gesagt habe, war falsch. Kein Wunder, dass Vater mir sagt, dass ich den Himmel durch eine Röhre betrachte oder das Meer mit einer Kalebasse messe. Dabei bin ich in der Sicht eingeschränkt. Damit meine ich den Unsinn, dass ihr alle einen Fluss von Tränen für mich macht, wenn ich sterbe. Ich weiß jetzt, dass das nicht möglich ist.“ [...] Baoyu schwieg. Ihm ist jetzt klar, dass jeder seinen eigenen Anteil an Tränen hat und sich mit dem zufrieden geben muss, was er hat. Baoyu war nur insgeheim oft darüber traurig, wer in Zukunft über seinen Tod weinen würde.

Als Baoyu in Kapitel 36 über den Tod spricht, zeigt er einen starken Widerstand gegen die Welt der Erwachsenen, sodass es in seiner idealen Todesszene nur ihn und die vielen jungen Damen um ihn herum zu sehen gibt. Kurz davor lehnt er zudem die sonst gelobten Märtyrer ab, die sich für Treue und Gerechtigkeit opferten, da sie in Baoyus Augen nur dadurch Ruhm und Ehre dadurch erlangen wollten.<sup>475</sup> Hinzu kommt, dass es ihm am liebsten wäre, wenn er auf der Stelle, also im jungen Alter, sanft entschlafen könnte. Von dieser Aussage ist daher die totale Bejahung der Jugend bei Baoyu klar abzulesen, mit der er versucht, das bevorstehende Erwachsenwerden zu verdrängen. Die Vorstellung Baoyus setzt aber als selbstverständlich voraus, dass er der Zuneigungen aller Mädchen im Garten in Form von deren Tränen sicher ist, in der Tasche hat. Bald wird ihm gewahr, dass dies eigentlich nicht möglich ist.

---

<sup>473</sup> Ebd. S. 481.

<sup>474</sup> Ebd. S. 483.

<sup>475</sup> Vgl. ebd. S. 480-481.

Bereits im zweiten Auszug muss sich Baoyu, der im ersten noch in der idyllischen Welt der Mädchen um ihn herum versunken ist, sich damit abfinden, dass sein Wunsch nicht erfüllt werden kann, nachdem er eine energische Zurückweisung durch die junge Schauspielerin namens Lingguan 龄官 erlitten hatte. Sie gehört zu einer der zwölf Darstellerinnen im Dagan Yuan, die bei jedem Fest Opern für die Familie Jia aufführen. Baoyu kommt zu ihr, um sie zu bitten, ihm einige Arien aus dem Stück *Der Päonien-Pavillon* 牡丹亭 vorzusingen. Zu seiner Überraschung sagt Lingguan dem jungen Herrn entschieden ab, wobei sie sich nur um ihre romantischen Beziehungen zu Jia Qiang 贾蔷, einem Neffen von Baoyu, kümmert. Plötzlich wird Baoyu von einem eigenwilligen Herrn des Gartens zu einem im Stich gelassenen Jugendlichen, der zum ersten Mal die Hilflosigkeit von ihm selbst gegenüber den anderen und die Zerbrechlichkeit seines Zukunftsbildes erspürt. Gefolgt wird Lingguan von vielen weiteren jungen Damen im Dagan Yuan, deren Tränen Baoyu ebenfalls nicht zur Verfügung stehen:

只见柳垂金线，桃吐丹霞，山石之后，一株大杏树，花已全落，叶稠阴翠，上面已结了豆子大小的许多小杏。宝玉因想道：“能病了几天，竟把杏花辜负了！不觉倒‘绿叶成荫子满枝’了！”因此仰望杏子不舍。又想起那岫烟已择了夫婿一事，虽说是男女大事，不可不行，但未免又少了一个好女儿。不过两年，便也要“绿叶成荫子满枝”了。再过几日，这杏树子落枝空，再几年，岫烟未免乌发如银，红颜似槁了，因此不免伤心，只管对杏流泪叹息。<sup>476</sup>

An den Trauerweiden hingen goldene Fäden, und die Blütenknospen der Pfirsichbäume waren im rosa Dunst aufgegangen. Aber der große Aprikosenbaum hinter dem Steingarten, dessen Blütezeit vorbei war, stand bereits in vollem Laub und war mit winzigen Aprikosen bedeckt, jede nicht größer als eine Erbse. „Wie schade“, dachte Baoyu, „nur diese paar Tage im Bett und ich habe die Aprikosenblüte verpasst. ‚Zwischen den grünen Blättern hängen jetzt die kleinen Früchte an jedem Zweig!‘<sup>477</sup>“ Er stand auf und starrte den Baum an. Er dachte an die Verlobung von Xing Xiuyan 邢岫烟. Es würde nur noch ein oder zwei Jahre dauern, bis sie heiratete, und bald würde auch sie, eine Mutter mit einer Schar junger Kinder sein. Natürlich mussten die Menschen

<sup>476</sup> Ebd. S. 800.

<sup>477</sup> Dieser Vers stammt aus dem Gedicht 叹花, *Klage über Blumen*, von Du Mu 杜牧 (803-852). Dabei bedauert er, dass er für den Ausflug im Frühling zu spät dran war und die Blütezeit verpasste, sodass die Blüten längst verwelkt und nur die Früchte an den Zweigen zu sehen waren. Vermittelt wird die Leichtigkeit, mit der der Frühling vergeht. Zum vollständigen Gedicht: Redaktionsabteilung des Zhonghua Shuju 中华书局 (Korrektor und Hrsg.): *Quan Tangshi. Diba Ce*. 全唐诗. 第八册. Beijing 1999. S. 6047.

heiraten: Sie mussten den Fortbestand ihrer Art sichern. Aber was für ein Ende für ein schönes junges Mädchen! In ein paar Tagen würde der Aprikosenbaum keine Früchte mehr tragen. In nicht allzu vielen Jahren würden sich ihre tiefschwarzen Haare in Silber verwandeln und ihre rosigen Wangen faltig und farblos werden. Der Gedanke daran machte ihn traurig und ein unwillkürlicher Seufzer entrang sich ihm.

Bereits in dieser Szene aus dem 58. Kapitel wird Baoyus willkürliche und rücksichtslose Art beim Thema Zukunft schwächer, wobei er langsam beginnt, die Vergänglichkeit und das damit verbundene Erwachsenwerden einzusehen. Demnach äußert Baoyu gegenüber der Verlobten vor allem sein Bedauern, da in seinen Augen die Jugend mit der Eheschließung endet.

Solche psychologischen Veränderungen bei Baoyu werden von Li-chuan Ou in ihrer Forschung aus der Perspektive der Kinderpsychologie als ein „dezentrierender Prozess“ bezeichnet, dessen Ziel es ist, eine neue Welt in der Wahrnehmung Baoyus zu konstruieren, die sich nicht mehr lediglich um seine Selbstbezogenheit dreht, sondern um die Ausgewogenheit zwischen dem Ich und dem Anderen.<sup>478</sup> In diesem Fall dient die alte Welt, die sich Baoyu z. B. in dem ersten Zitat durch die gewünschte Todesszene ausmalt, hingegen dazu, seinen eigenen Willen zu bekräftigen. Anschließend wird diese auf Ou zurückgehende Ansicht unter dem Aspekt der Zeitlichkeit weiter vertieft, weil ich in der Rekonstruktion der Welt bei Baoyu auch seine neue Entdeckung der Zeit sehe, die ebenfalls die Teilnahme des Anderen verlangt. Dabei stütze ich mich auf Emmanuel Levinas, der sich mit der Frage des Anderen beschäftigt:

Das, was in keiner Weise ergriffen wird, ist die Zukunft; das Außerhalbsein der Zukunft ist genau durch die Tatsache, dass die Zukunft absolut überraschend ist, vom räumlichen Außerhalb verschieden. Die Vorwegnahme der Zukunft, das Entwerfen der Zukunft, durch alle Theorien von Bergson bis Sartre als das Wesentliche der Zeit glaubhaft gemacht, sind nur die Gegenwart der Zukunft und nicht die authentische Zukunft; die Zukunft ist das, was nicht ergriffen wird, was uns überfällt und sich unser bemächtigt. Die Zukunft, das ist das andere. Das Verhältnis zur Zukunft, das ist das eigentliche Verhältnis zum anderen. Von Zeit zu sprechen in einem Subjekt allein, von einer rein persönlichen Dauer zu sprechen, scheint uns unmöglich.<sup>479</sup>

---

<sup>478</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓（綜論卷）. Taipeh 2014. S. 462-465.

<sup>479</sup> Levinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. Hamburg 1984. S. 48.

Im Lichte Levinas, dass die Zukunft als das Andere aufzufassen ist, das sich nicht vorwegnehmen lässt, kann man Baoyus brennenden Widerwillen gegen das unausweichliche Erwachsenwerden als seine Unfähigkeit zum Anderen interpretieren. Das heißt, je mehr Baoyu die Ermahnungen zur Bemühung um die kaiserliche Beamtenprüfung, was zur Verantwortung der männlichen adligen Familienmitglieder gehört, verabscheut, desto ersichtlicher wird seine innere Angst vor der Zukunft, bei der sich in der Tat kein Ausweg bietet. Dementsprechend führen Baoyus Einzug in den Garten Dagan Yuan, unter dem ich das „räumliche Außerhalb“ verstehe, und sein Wunsch nach dem frühen Tod, mit dem Baoyu das unberechenbare Bevorstehende vorwegnehmen will, ihn letztlich zu der „Gegenwart der Zukunft“, die sich als „nicht authentisch“ herausstellt. Denn bei beidem gibt es eigentlich nur Baoyu als das einzige Subjekt zu sehen, dessen Vorstellung des Todes bzw. der Zukunft unmittelbar daran scheitern wird, wenn der Andere, also ein zweites Subjekt, eindringt, wie es mit den gerade erwähnten Figuren Lingguan und Xiuyan der Fall ist. Diese konfrontieren den jungen Herrn des Gartens zusammen unmittelbar mit der Zukunft als das Andere im Sinne Levinas, der in seiner Abhandlung weiter ausführt:

Das Verhältnis zur Zukunft, die Anwesenheit der Zukunft in der Gegenwart, scheint sich allerdings zu vollziehen in der Situation des Von-Angesicht-zu-Angesicht mit den anderen. Die Situation des Von-Angesicht-zu-Angesicht wäre der eigentliche Vollzug der Zeit; das Übergreifen der Gegenwart auf die Zukunft ist nicht die Tat eines einsamen Subjekts, sondern das intersubjektive Verhältnis. Die Bedingung der Zeitlichkeit liegt im Verhältnis zwischen menschlichen Wesen oder in der Geschichte.<sup>480</sup>

Anders gesagt: Die Zeit bei Baoyu vollzieht sich erst in seinen Verbindungen mit diesen Mädchen, die den Garten verlassen müssen, wenn sie das heiratsfähige Alter erreichen. Denn durch den starken Gegensatz zwischen seiner Wunschvorstellung vom ewigen Jungsein aller Mädchen und deren Ausgeliefertsein gegenüber dem Schicksal nimmt Baoyu die Gegenwart im Ich, die Zukunft im Anderen zur Kenntnis und nicht zuletzt die Wechselbeziehungen zwischen den beiden. In der Handlung wird Baoyu nach und nach klar, dass er weder bei der Gegenwart bleiben kann noch ist er in der Lage, die Zukunft zu bestimmen. Die Zeit lässt sich nicht von Baoyu als Objekt ergreifen, die er zu gewinnen oder verlieren hat. Stattdessen wird die Zeit

---

<sup>480</sup> Ebd. S. 51.



wahrgenommen, indem Baoyu interaktiven Beziehungen zu anderen wie Lingguan und Xiuyan aufbauen und eingehen.

Das heißt, die Zeit findet in der Versöhnung zwischen dem Ich und dem Anderen statt. An den obigen drei Beispielen wird auch ersichtlich, dass die Zeit an sich von den Anderen auf Baoyu zukommt. Bemerkenswert bleibt dabei, dass „das intersubjektive Verhältnis“, das von Levinas wiederholt betont, und in dem die Zeit durch den Einbezug des Anderen wahrnehmbar wird, letztendlich auf die emotionale Erfahrung des Ich hinausläuft. Somit ist die lange Irrfahrt Baoyus zum Erwachsensein voller Szenen, in denen er sich manchmal über das Beisammensein freut oder bisweilen Wehmut angesichts der Trennung empfindet. Gemessen wird die Zeit also an den Gefühlen der Menschen.

Darüber hinaus wird an dieser Stelle auf einen Punkt eingegangen, der in 6.2.4 über das Phänomen der Anbetung der Jungfern in *Honglouneng* nach Li-chuan Ou aufgrund der Begrenztheit des Themenbereichs noch offen ist. Dabei wurde nur kurz die Meinung geäußert, dass die Betonung der Jugendlichkeit der Mädchen in Zusammenhang mit der starken Sehnsucht Baoyus nach der Jugend steht, die nicht einfach mit der patriarchalischen Geschlechterordnung zu erklären ist. Begründet sollte dies aus meiner Sichtweise damit werden, dass Baoyu in den vielen Mädchen, die noch nicht verheiratet sind, die Verkörperung der Jugend sieht. Das heißt, Baoyu ist nicht in Jungfern vernarrt, sondern in die idyllische Welt, die aus seiner Perspektive durch die jungen Mädchen dargestellt ist, da er von ihnen umgeben aufgewachsen ist. Solange sie noch jung sind, kann er auch weiter im Dagan Yuan bleiben und sich damit von dem Außen verschonen lassen. Aber wie soeben analysiert, werden die jungen Damen allmählich erwachsen und zu dem Anderen, der Baoyus Illusion zerstört und ihn an die Zeit erinnert. Im Hinblick darauf sollte Baoyus unüberwindliche Abneigung gegen verheiratete ältere Frauen nicht einfach aus geschlechtsspezifischer Perspektive als Vorurteile gegen Frauen gelesen werden, sondern vielmehr als stark empfundene Nostalgie. Die jungen Damen, die erwachsen geworden sind und unter ihrem Schicksal leiden, tun ihm zweifelslos leid, aber er bedauert sich selbst ebenfalls. Dabei handelt es sich um das Ich und den Anderen in der Zeit und die Zeit, die das Ich und der Andere teilen.

In der bisherigen Analyse wurde die Zeit durch deren Emotionalisierung und die Einbindung des Anderen sowohl bei Baoyu und als auch bei seiner Großmutter erfahrbar gemacht. Die beiden lassen die Vergänglichkeit der Zeit über sich ergehen, indem sie die durch den Tod erfolgten Trennungen mit dem Anderen im Laufe ihres Lebens wiederholt erfahren, was ihnen zu schaffen macht. Dementsprechend lässt sich das Motiv Garten in *Honglouloumeng* als Verräumlichung der Zeit nicht objektivieren wie bei Mann, bei dem der Garten unabhängig von den Menschen, darunter auch die Buddenbrooks, existiert und sich als ewig erweist. Als Beispiel dient hierbei der Ort Dagan Yuan, in dem sich der größte Teil der Geschichte abspielt.

Auf den ersten Blick lässt sich der Dagan Yuan mit dem Buddenbrook-Haus in der Mengstraße und dem Neubau in der Fischergrube vergleichen. Alle drei Räumlichkeiten wurden auf dem Höhepunkt des Wohlstands der jeweiligen Familie fertiggestellt. Der Ertere gilt auch als der Rückzugsort für Baoyu, an dem er der Jugend frönt und dem Erwachsenwerden versucht zu entinnen; die letzteren zwei sind ein überzeugendes Mittel für Tonys Vater, mit dem der damalige Glanz zur Geltung kommen soll, oder als der ein vergeblicher Versuch von Thomas, der damit die im Verfall begriffene Familie aufrechterhalten wollte.

Allerdings erscheinen die Ähnlichkeiten unhaltbar, wenn man bemerkt, dass der Dagan Yuan langsam in sich zusammensinkt, während dessen Bewohner aus verschiedenen Gründen einer nach dem anderen den Garten verlassen. Insbesondere Baoyus Auszug wegen der Krankheit und seiner Ehe auf Wunsch der Großmutter Jia in Kapitel 95 und Daiyus Tod an ihrer „Herzkrankheit“ in Kapitel 97 haben dem Garten die scheinbare Ewigkeit eines Paradieses entrissen, der sogar schnell zum Spukort und anschließend von den Jias verlassen wird. In Kapitel 102 bezeichnet Baoyu bei der Rückkehr in seinen Lieblinggarten dessen große Veränderung innerhalb weniger Monate mit „瞬息荒涼“<sup>481</sup>, also „augenblickliche Verödung“, als wäre der Trubel der Vergangenheit noch frisch in seinem Kopf.

---

<sup>481</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1461.

In *Buddenbrooks* gibt es ähnliche Textstellen, in denen der Garten des Hauses wegen der mangelnden Pflege verwildert und dadurch den Niedergang des Besitzers andeutet. Dies lässt sich am folgenden Beispiel verdeutlichen:

Zwischen den Pflastersteinen des Hofes wucherte Gras und Moos, die Treppen des Hauses waren in vollem Verfall, und die freie Katzenfamilie im Billardsaale konnte man nur flüchtig beunruhigen, indem man die Tür öffnete, ohne einzutreten, denn der Fußboden war hier nicht sicher.<sup>482</sup>

Dabei geht es um den Familiensitz in der Mengstraße. Der bei der Hauseinweihung noch „hübsch angelegte“<sup>483</sup> Garten wird nun durch einen verlassenen ersetzt, in dem das Unkraut und die Wildkatzen ihren Besitzanspruch auf diesen verwüsteten Kleinanbau geltend machen, als Thomas Buddenbrook eindringt. In dieser Szene wird nicht nur der schöne Anblick des Gartens aus der Vergangenheit vermisst, sondern auch die Wachstumsphase der Buddenbrooks, die gerade das Haus zusammen mit dem Garten von den Ratenkamps abgekauft und damit den geschäftlichen Aufstieg und Erfolg demonstriert hatten. Allerdings ist hierbei bemerkenswert, dass diese Szene stattfindet, als Thomas seinem Nachfolger, Hermann Hagenström, das ganze Haus vorführt, weil sich der Letztere angesichts seiner florierenden Firma und wachsenden Familie um mehr Raum bemüht. Das heißt, durch die Verödung des Gartens wird nicht ausschließlich der Verfall der Buddenbrooks präsentiert, sondern viel mehr die Ablösung einer Familie durch eine aufsteigende andere. Dabei spielt der Wechsel selbst die wichtigste Rolle, was bereits in 6.3.1 angesprochen wurde. Genau darin unterscheidet sich der Garten Dagan Yuan von den Gärten in *Buddenbrooks*: Mit dem Ende der Jugend Baoyus wird er zunichtegemacht und erweist sich als einmalig und endlich. Ersichtlich wird dies auch an der Gestaltung vom Dagan Yuan, mit der sich Andrew H. Plaks in seiner Untersuchung beschäftigt hat.

Nach Plaks lässt sich der Dagan Yuan in *Hongloumeng* eben als ein Beispiel für den Garten als Motiv in der chinesischen Literatur anführen, der von ihm als „a synecdochical sampling of the infinite phenomena of the world beyond its gates“<sup>484</sup>

---

<sup>482</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 605.

<sup>483</sup> Ebd. S. 40.

<sup>484</sup> Plaks, Andrew H.: *Archetype and allegory in the Dream of the Red Chamber*. Princeton 1976. S. 162.

bezeichnet wird. Um ein Gefühl von Totalität zu evozieren, stützt man sich laut Plaks bei der Planung auf das archetypische Muster des Wechsels von zwei aufeinander bezogenen Begriffen und das der Periodizität mit fünf Elementen als grundlegende Strukturprinzipien. Damit gemeint sind zum einen die verschiedenen Paare von gegensätzlichen Qualitäten wie Existenz und Leerheit (*shixu* 实虚) oder Bewegung und Stillstand (*dongjing* 动静) in Bezug auf die Räumlichkeit, zum anderen hinsichtlich der Zeitlichkeit der Kreislauf der Jahreszeiten. Somit soll die geschlossene Landschaft innerhalb des Gartens als eine ganze Welt wahrgenommen werden.<sup>485</sup> Im Text finden sich zahlreiche Orts- und Zeitbeschreibungen, die nach meiner Ansicht die These von Plaks belegen, wie z. B. bei der Führung durch den Garten in Kapitel 17 und 18<sup>486</sup> oder anlässlich der jährlich vorkommenden Feiertage in der Handlung. Es geht also um einen metaphorischen Raum, der als Brennpunkt zwischen Jugend und Erwachsensein fungiert, diese beiden Elemente auf sich bezieht und so in sich sammelt, denn Baoyu, wie analysiert, hat von Anfang an die Schlange mit sich in das irdische Paradies gebracht. Der Aufenthalt in einem derartigen Grenzraum bewirkt eine entsprechende psychische Situation bei Baoyu, die durch seine eigenen Vorstellungen auf eine dauerhafte Jugendzeit jenseits der Vergänglichkeit verweist. Kein Wunder, dass sich Baoyu als der Herr des Gartens in dem sorgenfreien Leben im Dagan Yuan verliert. Aber genau davor warnt Andrew Plaks:

In any event, it must be recognized that this self-contained vision of totality, being essentially an illusory approximation, cannot be sustained over an indefinite period of time and inevitably breaks down.<sup>487</sup>

Bei Baoyu wird dieser Zusammenbruch der Pseudo-Totalität in der vorherigen Analyse in diesem Unterkapitel mit dem Aufkommen des Anderen eingeleitet, was die eigentliche Zeit ermöglicht. Hierbei ist es aus meiner Sichtweise wichtiger, zu erkennen, dass nicht Baoyu im Dagan Yuan lebt, sondern dass der Garten und Baoyu in einer Symbiose leben. Als sich Baoyus lebendig geglaubte Jugend als längst verblasst herausstellt, verliert der Dagan Yuan, der einst ein Magnet für alle war, ebenfalls seine Aura. Der Garten spielt also keine Rolle als Zuschauer, sondern die als

---

<sup>485</sup> Vgl. ebd. S. 167, 170.

<sup>486</sup> Vgl. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 217-232.

<sup>487</sup> Plaks, Andrew H.: *Archetype and allegory in the Dream of the Red Chamber*. Princeton 1976. S. 176.

Leidensgenosse. Vice versa wird mit dem unausweichlichen Verfall des Gartens gezeigt, dass seine Bewohner sich dem neuen Lebensabschnitt, also dem Erwachsenwerden, stellen müssen, der zusammen mit Kindheit, Regeneration, Alterung und Tod das gesamte Leben eines Menschen bildet. Wenn auch widerwillig, müssen sie sich alle vom Dagan Yuan auf ihre eigene Art und Weise verabschieden, darunter auch der junge Herr Baoyu.

Allerdings besteht das Besondere an der Figur Baoyu meines Erachtens darin, dass er sich von dieser chronologischen Abfolge abgekehrt hat, indem er einen transzendierenden Weg einschlägt, der ihm ein Entkommen aus der schicksalhaften Vergänglichkeit bietet. Der Auszug aus dem Dagan Yuan im physikalischen Sinne hat Baoyu nicht auf die soziale Reife vorbereitet. Stattdessen ist er noch einige Zeit in der Zwischenlage vom Anderswo und Anderswann gefangen, bevor er das irdische Eden im seelischen Sinne hinter sich lässt.

#### 6.3.2.4 Melancholie: Zwischen Anderswo und Anderswann

Als Großmutter Jia in Kapitel 84 die abfälligen Bemerkungen ihres Sohnes Jia Zheng über den noch sehr verspielten jungen Herrn Baoyu hört, verteidigt sie ihren Enkel daraufhin:

贾母听了这话，心里却有些不喜欢，便说道：“[...] 但只我想宝玉这孩子从小儿跟着我，未免多疼他一点儿，耽误了他成人的正事也是有的。只是我看他那生来的模样儿也还齐整，心性儿也还实在，未必一定是那种没出息的，必至遭踏了人家的女孩儿。[...]” 贾母因说道：“你这会子也有了几年年纪，又居着官，自然越历练越老成。”说到这里，回头瞅着邢夫人和王夫人笑道：“想他那年轻的时候，那一种古怪脾气，比宝玉还加一倍呢。直等娶了媳妇，才略略的懂了些人事儿。如今只抱怨宝玉，这会子我看宝玉比他还略体些人情儿呢。”<sup>488</sup>

Als Großmutter Jia dies hörte, war sie etwas verärgert und sagte: „[...] Aber ich dachte nur daran, dass dieses Kind, Baoyu, schon als Kind bei mir war. sodass ich es wohl verwöhnt habe. Auch wenn er nicht ganz so erwachsen und verantwortungsbewusst ist, wie du hoffst, ist er doch immer ein netter, gut erzogener und ehrlicher Junge. Es wäre falsch, ihn als einen Taugenichts oder als eine Art Bedrohung für das Glück eines jungen Mädchens zu betrachten. [...]“ Die alte Dame sagte weiter: „Vergiss nicht, wie viel älter du bist. Das und deine Erfahrung als Beamter haben dich so reif und weise gemacht.“ Sie wandte

<sup>488</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1181-1182.

sich mit einem Blick an Frau Xing und Frau Wang und fuhr schalkhaft fort: „Wenn ihr ihn als Jungen hättet sehen können! Er war viel schlimmer als Baoyu! Nur die Ehe hat ihn etwas über das Leben gelehrt. Und jetzt hört er nicht auf, sich über seinen Sohn zu beschweren. Wenn überhaupt, ist der Junge für sein Alter reifer als sein Vater es war.“

Als Erstes führt die alte Dame die späte Reife ihres Enkels auf ihre eigene Nachsichtigkeit zurück, die sie zugleich damit begründet, dass Baoyu einerseits gut aussieht und andererseits eine ehrliche Art hat. Dies hat Großmutter Jia auch in Kapitel 56 ausdrücklich betont, was in 6.1.4 zitiert wurde, um ihre Wertschätzung der Einhaltung der Normen zu demonstrieren. Interessant ist hierbei, dass die alte Dame Jia Zheng, den strengen Vater von Baoyu, daran erinnert, wie stur und seltsam er selbst im Alter Baoyus war, und wie er sich nach der Familiengründung entwickelt hat. Vor diesem Hintergrund ist Großmutter Jia davon überzeugt, dass ihr Lieblingsenkel ebenfalls durch die Ehe reifen lassen wird. Allerdings wiederholt Baoyu trotz der Eheanbahnung mit Baochai nach dem Wunsch der Großmutter Jia nicht das Leben seines Vaters, was schließlich den Erwartungen der alten Herrin widerspricht, die sich in 6.1.4 als Vorbild für die konfuzianische Ethik darstellt. Leider ist sie vor der Wende bei Baoyu gestorben und kann diese nicht bezeugen, die in den Kapiteln 115 und 116 stattfindet.

In Kapitel 115 bekommt Jia Baoyu seinen Doppelgänger aus der Familie Zhen zu Gesicht. Die beiden verfügen nicht nur über den gleichen Vornamen, sondern auch das Aussehen, die Gestalt und die außergewöhnliche Neigung, unter Mädchen zu bleiben, ist äußerst ähnlich. Beide Familien teilen auch dieselbe Entwicklungslinie, nur dass die Zhens immer einen Schritt voraus sind, eng gefolgt von den Jias. Zu dieser Vergleichsbeziehung passend lässt Zhen Baoyu ebenfalls vor Jia Baoyu die Jugend hinter sich und tritt bereits in die Welt der Erwachsenen ein, was Jia Baoyu sehr überrascht und enttäuscht:

宝玉道：“他说了半天，并没个明心见性之谈，不过说些什么文章经济，又说什么为忠为孝，这样人可不是个禄蠹么！只可惜他也生了这样一个相貌。我想来，有了他，我竟要连我这个相貌都不要了。”<sup>489</sup>

Jia Baoyu sagte: „Er hat viel geredet. Aber nichts von dem, was er sagte, war auch nur im Geringsten tiefgründig oder erhellend. Der hat mir nur von

---

<sup>489</sup> Ebd. S. 1538.

‚literarischer Komposition und öffentlichen Angelegenheiten‘ und von ‚Loyalität und Kindespietät‘ vorgeschwärmt. Ist das nicht die Art, wie ein Streber redet? Schade, dass er so aussieht wie ich. Jetzt, da ich weiß, wie er ist, wünschte ich, ich könnte anders aussehen.“

Es scheint, dass der junge Zhen derjenige ist, der nach den Vorstellungen der Großmutter Jia dem Weg folgt, den Jia Zheng gegangen ist. Obwohl sich der junge Jia stets an den ethischen Normen der Familie orientiert und daraufhin die Wünsche seiner Großmutter bezüglich seiner Eheschließung widerstandslos erfüllt, lehnt er das Bevorstehende, das hier von Zhen inszeniert wird, klar ab und stellt ein Ultimatum, wobei er nach dem Treffen mit Zhen plötzlich wieder krank wird, aber ohne körperliche Beschwerden. Dabei geht es in der Tat wieder um das Herz (*xin* 心). Hätte Großmutter Jia an dieser Stelle noch unter den Jias gewelt, dann wäre diese alte Dame ebenso verwirrt gewesen, wie sie es mit Daiyu in Kapitel 97 ist,<sup>490</sup> was bereits in 6.1.4 behandelt wurde. Meiner Meinung nach hat sich die Figur Baoyu auf diese Art und Weise ihren Widerwillen gegen die soziale Reife, die normalerweise der Jugend folgt, durchgesetzt.

Im nächsten Kapitel trifft der im Koma liegende Junge im Traum, von dem anrühlich aussehenden buddhistischen Mönch geführt, der zusammen mit dem verkrüppelten Daoisten in der Handlung Baoyu mehrmals sein Leben gerettet hat, die verlorenen jungen Damen wieder. Alle ehemaligen Bewohnerinnen des Gartens, die gestorben sind, tauchen wieder unversehrt vor Baoyus Augen auf. In Bezug auf die Verbindungen Baoyus mit diesen Damen, deren Tod das Ende seiner sorglosen Jugendzeit ankündigt, kann der Palast im Himmel in dieser Szene, in dem sich Baoyu gerade befindet, als ein paralleler Daguan Yuan angesehen werden. Zunächst regt sich der Junge über das Wiedersehen auf. Bald überkommt ihn eine tiefe Verzweiflung, da er sich von den ehemals besten Schwestern vernachlässigt fühlt, die sogar später die Gestalt von bösen Geistern annehmen, um Baoyu zu verfolgen. Er hat keine andere Wahl, als den geheimnisvollen Mönch um Hilfe zu bitten:

宝玉拉着和尚说道：“我记得是你领我到这里，你一时又不见了。看见了好些亲人，只是都不理我，忽又变作鬼怪，到底是梦是真，望老师明白指示。”那和尚道：“你到这里曾偷看什么东西没有？”宝玉一想道：“他既能带我到天仙福地，自然也是神仙了，如何瞒得他。况且正要问

---

<sup>490</sup> Vgl. ebd. S. 1333.

个明白。”便道：“我倒见了好些册子来着。”那和尚道：“可又来，你见了册子还不解么！世上的情缘都是那些魔障。只要把历过的事情细细记着，将来我与你说明。”说着，把宝玉狠命的一推，说：“回去罢！”宝玉站不住脚，一交跌倒，口里嚷道：“阿哟！”<sup>491</sup>

Jia Baoyu ergriff die Hand des Mönchs und sagte: „Du hast mich hierher gebracht – daran kann ich mich erinnern. Und dann bist du verschwunden. Ich habe einige meiner Familie gesehen, aber sie wollten nichts mit mir zu tun haben und haben sich am Ende in Dämonen verwandelt! War das alles nur ein Traum, oder war es wirklich so? Bitte, Meister, ich flehe dich an, mir die Wahrheit zu sagen.“ Der Mönch erwiderte: „Als du diesen Ort zum ersten Mal betreten hast, hast du dir da irgendwas angesehen?“ Baoyu dachte einen Moment lang nach: „Wenn er mich in ein Paradies entführen kann, muss er selbst ein Adept sein, also ist es nicht nötig, ihn zu täuschen. Außerdem will ich mehr wissen.“ Er gestand dem Mönch, dass er mehrere Hefte gelesen hatte. Der Mönch sagte: „Na dann, du hast diese Hefte selbst gesehen und bist immer noch blind! Hör mir gut zu: Die empfundene Gebundenheit zwischen Menschen ist nur eine Illusion. Sie sind unsere Hindernisse und Dämonen im Inneren. Denk daran, was du erlebt hast. Ich werde es dir erklären, wenn wir uns wiedersehen.“ Mit diesen Worten gab er Baoyu einen kräftigen Schubs. „Zurück mit dir!“, rief er. Baoyu verlor den Halt, stolperte nach vorne und rief erschrocken auf.

Es zerreißt den Jungen innerlich, was wahr und was falsch ist. Der Doppelgänger Zhen Baoyu in der Realität, an dem sich die Zukunft von Jia Baoyu vorausahnen lässt und der eigentlich wahr sein sollte, wie sich dessen Vorname Zhen anhört, wird von dem jungen Jia aber für falsch gehalten. Die jungen Damen dagegen, die die vergangene Jugend verkörpern und bereits dahingeschieden sind, betrachtet Jia als wahr, obwohl er sie nur im Traum sehen kann. Schließlich stellen sie sich als falsch heraus. Somit erstarrt der Protagonist in diesem Moment, in dem er weder Vergangenheit noch Zukunft hat. Räumlich lässt sich diese Zwischenlage bei Jia Baoyu auch so begreifen, dass er einerseits nicht mehr in seinen paradisischen Garten zurückkehren kann, der bereits verfallen ist; andererseits will er auch nicht in die Gesellschaft der Erwachsenen außerhalb des Gartens eintreten, die lange auf ihn gewartet hat. Hierbei befindet sich der fassungslose Baoyu weder diesseits noch jenseits des von ihm heiß ersehnten Paradieses. Aus diesem Dilemma zeigt ihm der Mönch einen Ausweg. Dabei wird Baoyu darauf hingewiesen, dass die innere Verbundenheit eine reine Illusion ist, die einem nur Qualen bereitet. Dies wird mit den Heften bewiesen, in denen das tragische Schicksal aller jungen Damen festgehalten ist.

---

<sup>491</sup> Ebd. S. 1547-1548.



Wie das Zitat zeigt, fällt Baoyu wegen des Schubsens des Mönchs hin und wacht mit einem Schreck aus dem Traum auf. An dieser Stelle verliert Baoyu ebenfalls den Boden unter den Füßen, was die Zeit betrifft, die er erst in den Bindungen mit dem Anderen wahrnimmt, und zwar im Jetzt. Da Baoyu das Ende der übrigen jungen Frauen um ihn herum voraussieht, ergibt die Gegenwart für ihn keinen Sinn mehr. In diesem Zusammenhang lässt sich seine Entscheidung, Mönch zu werden, auch als Folge der Entemotionalisierung der Zeit und der zeitlichen Existenz von ihm selbst lesen. Erst an dieser Stelle vollendet sich der Auszug Baoyus aus Dagan Yuan.

Im Vergleich mit dem vorherigen Beispiel Großmutter Jia stellt sich die Figur Baoyu als ein Extremfall für die Emotionalisierung der Zeit dar, da sein Umgang mit der Vergänglichkeit der Zeit von der fast obsessiven Unversöhnlichkeit mit dem Erwachsenwerden geprägt ist. Gleichgültig, wie oft Baoyu von den verschiedenen Bewohnerinnen im Dagan Yuan durch deren Tod oder Heirat getrennt wurde, ist diese Besessenheit bei ihm, in seiner Jugend zu bleiben, nie ganz erloschen. Das zeigt sich auch in seiner Vergesslichkeit, auf die der geheimnisvolle Mönch speziell hinweist. Eigentlich hätte Baoyu sich schon in Kapitel 5 durch die sexuelle Aufklärung und die erstmalige Einsicht in die Hefte über das Schicksal der Frauen und Mädchen um ihn herum der Welt der Erwachsenen anschließen können.<sup>492</sup> Das alles hinterlässt allerdings nur einen vagen Eindruck in seinem Gedächtnis. Aber es geht hierbei viel mehr um sein ausgeprägtes Sehnen nach der Jugend als ein schlechtes Gedächtnis. Als Folge dessen geht die Zeitwahrnehmung durch Emotionen bei Baoyu in die entgegengesetzte Richtung, wobei er auf jegliche Verbundenheit verzichtet und durchs Tor zur Leere schreitet, also wörtlich im Chinesischen „遁入空门“, um Mönch zu werden. Denn im letzten Traum, der nicht in Vergessenheit gerät, wird Baoyu endlich klar, dass es ihm nicht gelingen wird, die Jugendzeit im Dagan Yuan als die vollkommene Welt zu verewigen.

Im Unterschied zu Baoyu versöhnt sich Großmutter Jia mit dem Unvollkommenen des Lebens, darunter auch mit der Vergänglichkeit. Darauf gehe ich, wie zuvor in diesem Unterkapitel angekündigt, im nächsten Themenkomplex „Melancholie und

---

<sup>492</sup> Vgl. ebd. S. 80.

Heiterkeit“ ein. Im Folgenden wird die Melancholie in Bezug auf Zeit und Ort in den zwei Werken mit Blick auf die beiden Protagonisten vergleichend zusammengefasst.

### 6.3.2.5 Baoyu im Schnee vs. Thomas am Meer

Sowohl in *Honglouloumeng* als auch in *Buddenbrooks* geht der Protagonist aus den künstlichen Räumlichkeiten heraus, die am Anfang die Blütezeit eines Individuums oder eines Kollektivs versinnbildlichen und im Laufe der Zeit unausweichlich ein Ende finden. Aber der melancholische Zustand, in dem sich die beiden Hauptfiguren am Ende befinden, unterscheidet sich voneinander. Dazu wird abermals ein kurzer Rückblick auf die Schlusszene von Baoyu in *Honglouloumeng* gegeben: Gekleidet in einen roten Umhang geht der junge Adlige gemeinsam mit dem Daoisten und dem Mönch in ein unendliches Schneefeld, während gesungen wird, dass „Ich“ in die Wildnis zurückkehren will.<sup>493</sup>

In 6.2.4 wurde der rote Umhang in dieser Szene aus geschlechtsspezifischer Sicht als Symbol für die Weiblichkeit und Weltlichkeit interpretiert, wobei an der Figur Baoyu als Mönch sowohl Männliches als auch Weibliches zu finden ist. Hierbei sehe ich in dem Rot unter dem zeitlichen Aspekt die Jugendzeit, die durch den Baoyu als das Ich und die jungen Damen als den Anderen möglich gemacht wird. Baoyus letztendliche Einsicht durch den Traum im Himmel, wo er die Leere des Lebens eingesehen hat, bewirkt meiner Ansicht nach noch kein vollständiges Entkommen aus der Vergänglichkeit. Denn Baoyu als Mönch kann sich von der zugeschriebenen Identität als Jia-Spross befreien, nicht von dem Anderen, dessen An- und Abwesenheit in der Zeitwahrnehmung Baoyus gleichzeitig stattfinden. Dazu lehne ich mich an Alfred Hirsch an, der sich eben mit der Andersheit der Zeit befasst und die Konzeption der Zeit bei Emmanuel Levinas rezeptiert:

Es gibt somit eine Ungleichzeitigkeit in der Beziehung zum Anderen. Die Zeitlichkeit des Bewusstseins vollzieht sich zwar in der Begegnung mit dem Anderen, hat aber zugleich und von Beginn an mit seinem Entzug zu tun. Das heißt, durch diesen Entzug fängt die Zeit mit einem Verlust an, der das Bewusstsein mit einer Trauer um diesen Verlust beginnen lässt. In der sozial und

---

<sup>493</sup> Vgl. ebd. S. 1594-1595.

interpersonal bedingten Zeitlichkeit des Bewusstseins steckt bereits Trauer und mithin potentiell Melancholie.<sup>494</sup>

Diese These von Hirsch lässt sich genau mit der Zeiterfahrung von Baoyu durch dessen Trennung mit dem Anderen verdeutlichen. Der junge Jia erhält die Zeit als die Gabe des Anderen, während er zugleich mit dem Verlust des Anderen umgehen muss. Die Schärfe des Leidens liegt darin, dass es kein Entrinnen aus der Vergänglichkeit der Zeit gibt. Aus diesem Grund oszilliert Baoyu zwischen der Angst, dass die Vergangenheit verloren gehen könnte, und der Verleugnung dieses Verlustes, bis er sich entscheidet, sich komplett vom weltlichen Leben zu verabschieden. Im Schlussbild entledigt sich Baoyu aller sozialen Beziehungen und integriert sich in die Natur, hier durch die Schneelandschaft verkörpert. Der junge Herr des paradiesischen Gartens, der immer von einer Gruppe Mitmenschen umgeben ist, wird nun ein Teil der Natur, nachdem er seinen Namen auf der Welt ausgelöscht hat. Dadurch gewinnt er die Möglichkeit, zusammen mit den verstorbenen Anderen bei der verlorenen Jugend zu bleiben und die weiteren Verluste durch das darauffolgende Erwachsen- und Altwerden sowie Sterben zu vermeiden. Je intensiver sich das Rot des Umhangs von der Schneelandschaft an dieser Stelle abhebt, desto unüberwindlicher wird seine Melancholie. In seiner Transzendenz liegt daher noch die Sensibilität.

Im Unterschied dazu stellt sich die Figur Thomas Buddenbrook als ein Melancholischer dar, der sich weder zeitlich noch räumlich auf den Anderen bezieht, und an dem meines Erachtens die melancholische Zeiterfahrung in der Moderne nach Michael Theunissen ersichtlich wird:

Im gewöhnlichen Leben sind wir der Herrschaft einer in ihrem Fortschreiten über uns hinwegschreitenden Zeit nur unterworfen; in der Melancholie sind wir ausgeliefert. Die Zeit aber, an die wir da ausgeliefert werden, ist anders verfasst als die, der wir allemal unterworfen sind. Sie ist nicht nur als lineare Zeit bestimmt, sondern als eine auf sich reduzierte lineare Zeit. Die Entkräftung des Selbstvollzugs in dimensionierendem Vollzug der Zeit reduziert die lineare auf

---

<sup>494</sup> Hirsch, Alfred: „Ethik der Trauer. Der Entzug des Anderen“. In: Heidbrink, Ludger (Hrsg.): *Entzauberte Zeit: der melancholische Geist der Moderne*. München 1997. S. 231-254. Hierzu: S. 233.

ihr formales Schema, auf die endlose Wiederkehr des Gleichen im Sinne gleicher Zeiteinheiten.<sup>495</sup>

In *Buddenbrooks* herrscht die Zeit, die allegorisch in der Uhr verkörpert und räumlich in 60 Einheiten von exakt gleicher Länge unterteilt wird. Der Verlauf der Zeit zeigt sich in diesem Fall in der sich fortwälzenden Wiederkehr des Gleichen, was auf die Lübecker Kaufmannswelt übertragen wird. Dabei wechseln sich die drei Familien ab, indem sie nacheinander in den Besitz des Mengstraßenhauses gelangen. Sich in solcher Zeit befindend werden die Menschen ebenfalls auf die gleichen Einheiten reduziert, die ein endliches Leben zuteilwerden lassen, um die Vergänglichkeit zu belegen. Zu ihnen gehört auch Senator Buddenbrook.

In der Überzeugung, dass seine Familie dem Untergang geweiht ist, flieht Thomas aus dem Neubau in der Fischergrube ans Meer, da sein Gesundheitszustand sich inzwischen verschlechtert. Wie in 6.3.1 analysiert, wendet sich Thomas, der den Verlust der Rolle als Gewinner in der Handelsstadt bedauert, der tröstlichen Meerlandschaft zu, womit er versucht, seine existenzielle Krise zu bewältigen. In Verbindung mit seinen Gedanken über die menschliche Endlichkeit, die bereits in 6.1.3 und 6.3.1 diskutiert wurden, komme ich zu dem Schluss, dass sowohl die Zeit als auch der Raum als etwas gelten, das man zu besitzen hat, ansonsten kommt man dabei als Verlierer weg. Dementsprechend halte ich die Schopenhauer-Lektüre im Garten und die Reflexionen am Meer von dem melancholischen Thomas für erkenntnistheoretisch, wobei die Grenzen und Bedingtheiten des Menschen gegenüber der Zeit und deren Verräumlichung nur wiederholt bestätigt werden. Beide Szenen rufen daher Verwirrung und Angst hervor, sodass Tony z. B., die inzwischen auch am Meer steht, sich nicht traut, ihrem Bruder ins Auge zu sehen.<sup>496</sup>

Im Schlussbild von Thomas liegt er entseelt in einer Pfütze, wie der Butt, der in der Szene auf dem Fischmarkt am Anfang des Kapitels ins Blickfeld kommt und auf das schmutzige Pflaster schnellt. Es lässt sich sagen, dass Thomas die Zeit immer als Einzelner erlebt. Mit seiner Todesszene wird bezeichnenderweise die Sterblichkeit des

---

<sup>495</sup> Theunissen, Michael: „Melancholische Zeiterfahrung und psychotische Angst“. In: Fink-Eitel, Hinrich/Lohmann, Georg (Hrsg.): *Zur Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main 1993. S. 334-344. Hierzu: S. 339.

<sup>496</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 672.

Menschen deutlich gemacht. Diese existentielle Melancholie betrifft eigentlich auch Baoyu, dessen Angst vor dem Erwachsenwerden, das einen Wendepunkt im begrenzten Leben markiert, sich durch den ganzen Roman zieht. Jedoch stellt sich der junge Jia auch als unsterblich dar, was er nicht nur der Erleuchtung durch den Deus ex Machina, vertreten von dem rätselhaften Mönch und Daoisten, zu verdanken hat. Das geht auch auf seinen Hang an zu der *qing* 情 zurück, in der und durch die die Zeit und der Ort angesichts des Einbezugs des Anderen individualisiert werden. Somit wird es möglich, im Akt der Erinnerung das Geschehene mit den Anderen wieder zu erleben, wobei etwas Neues entstehen und wachsen kann. In diesem Zusammenhang ist das einmalige Leben von Baoyu paradoxerweise ewig. Die transzendente Reise in die Wildnis kann nicht jedem widerfahren, aber das Rot des Umhangs wird von jedem geteilt.

Kurzum: Die Melancholie in Bezug auf die Zeit und den Ort in *Honglouloumeng* scheint anthropologisch und ethisch zu sein. Dabei vollzieht sich eine Versöhnung zwischen dem Ich und der Vergänglichkeit, während in *Buddenbrooks* eine Gegensetzung herrscht, die die Schwarzgalligkeit in der Lübecker Kaufmannsfamilie zum Erkenntnismedium macht. Dieser Kontrast lässt sich meiner Meinung nach auch auf das Verhältnis zwischen Melancholie und Heiterkeit übertragen, womit ich mich im nächsten Unterkapitel 6.4 befassen werde.

## 6.4 Melancholie und Heiterkeit

Im Vergleich mit der Melancholie scheint der Heiterkeit nicht genügend Aufmerksamkeit gewidmet zu werden, besonders wenn die Schwarzgalligkeit bereits seit der Antike mit allen außergewöhnlichen Künstlern, Politikern und Philosophen in Verbindung gebracht wird, was im Theorieteil 3.1 dargestellt wurde. Also: Ist die heitere Grundstimmung, die in der Regel für die Gelassenheit und Entspannung sorgt, ausschließlich eine Gegenbotschaft zur Melancholie dar? In seiner Rede über das Verhältnis zwischen den beiden hat Dieter Borchmeyer, der die Meinung vertritt, dass der Melancholische einen Hang zur Heiterkeit hat und diese eben ohne den Hintergrund der Melancholie nicht denkbar ist, als Antwort darauf ein deutliches „Nein“ gegeben.<sup>497</sup> Dabei wird der Begriff des Heiteren als integraler Bestandteil und nicht bloß als Negation der Melancholie in deren Diskurs einbezogen. Zwischen Melancholie und Heiterkeit lässt sich dabei ein wechselwirkendes Verhältnis konstruieren.

Im weiteren Verlauf wird auf die heiteren Momente in den zwei Romanen aufmerksam gemacht, von denen sich etwas Melancholisches ablesen lässt. Unter anderem geht es um die folgenden Fragen: Was für eine Rolle spielt die Erheiterung dabei, die abwärts rutschende Familie zu beschreiben? Was für ein heiteres Gepräge wird der melancholischen Verfallenheit jeweils in *Buddenbrooks* und *Honglouloumeng* verliehen? Und nicht zuletzt: Was sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Werken, wenn es um die Heiterkeit geht?

### 6.4.1 *Buddenbrooks*: Ironie als Erheiterung

In *Buddenbrooks* findet sich das Erheiternde meines Erachtens vor allem in zwei Kontexten. Der eine entspricht der melancholischen Komplexion aus kulturgeschichtlicher und philosophischer Perspektive, die von der grundlegenden, ambivalenten Dualität charakterisiert wird und stets zwischen Extremen schwankt, nämlich zwischen der tiefen Erdschwere und der helllichtigen Erleuchtung. Dies kam bereits in 3.1 und 3.3 des Theorienteils zur Sprache.

---

<sup>497</sup> Borchmeyer, Dieter: „Melancholie und Heiterkeit: literarische Variationen eines Themas von Goethe bis Thomas Mann“. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): *Melancholie und Heiterkeit*. Heidelberg 2007. S. 9-32. Hierzu: S. 26.

Auf den ersten Blick lassen sich die Figuren Hanno und Christian in Einklang mit diesem zwiespältigen Melancholiker-Bild bringen, bei genauerer Betrachtung stellen sie sich jedoch auf unterschiedliche Art und Weise als Gegenbeispiele herausstellen. In 6.1.3 wurde in Bezug auf „Krankheit und Tod“ beispielsweise der Schluss gezogen, dass der kleine Erbe Hanno mit dem Melancholie-Verständnis Nietzsches im Widerspruch steht, weil der Buddenbrooksche Spätling durch das leidenschaftliche Klavierspiel nur mehr Schmerzen erleidet, statt die dionysischen Steigerung nach Nietzsche zu erreichen. Der Roman endet nicht mit Hannos Handlung, sondern mit seiner Kapitulation, seinem Verzicht auf jede Form von potenziell heroischer Aktion.

Was Christian betrifft, geht es ihm vielmehr um diesen ruhelosen Wechsel zwischen den Extremen des Gemütes, als in irgendeinem davon zu bleiben. In 6.1.3 wurde diese Figur als ein „eingebildeter Patient“ interpretiert, wobei er viele berufliche Aktivitäten ohne dauerhaften Erfolg ausprobiert hat und schließlich bei der Rolle als Patient gelandet ist. Verbindet man seine Identitätskrise mit dem Phänomen des Fliehens, wird ersichtlich, dass sich bei Christian ein Reisezwang durchsetzt. Es lässt sich sagen, dass sich Christian bei jeder neuen Aktivität, an jedem neuen Ort zuerst ins goldene Zeitalter entrückt und dann bald wieder in den Tartaros hinabgestürzt wähnt. Als er versucht, sich durch die Eheschließung einen festen Halt zu verschaffen, und als er am Ende in einer Anstalt auf ewig bei der Rolle des Patienten bleiben muss, fühlt Christian erneut den Drang nach dem Anderswo. Dabei verliert bei diesem Flaneur jeder heitere Moment den goldenen Glanz und jeder grauer den düsteren Hauch, da das Wichtigste ist, dass der eine dauernd von dem anderen ersetzt wird. In diesem Fall ist nicht von einer Wechselwirkung zwischen den beiden Polen zu reden. Gleichzeitig wird Christian selbst als parodistische Rolle abqualifiziert, die immer wieder zwischen extremer Freude und extremer Traurigkeit hin und her schwankt. Sein Körper wird nämlich zu einer Bühne, auf der sich zwar die Darstellungen von Freude und Leid stets abwechseln, während aber die schwierige melancholische Zwischenlage fehlt.

Daraus wird ersichtlich, dass die Argumentation von der Polarität des tiefen Elends und der verheißenden Fröhlichkeit gemäß der Betrachtung der Melancholie aus kulturgeschichtlicher und philosophischer Sicht im 3. Kapitel bei den Buddenbrooks hinkt. Im Hinblick darauf wird das Augenmerk nun auf die Erheiterung im zweiten Kontext gerichtet, die dort meines Erachtens das Mittel der Komik einsetzt und damit

die Leser zum Lachen bringt. Allerdings dient das Komische bei Thomas Mann nicht als antimelancholisches Palliativmittel, das die düstere Atmosphäre der verfallenden Familie aufhellen soll. Stattdessen steckt in der Ursache der Komik im Text etwas Ironisches, das dabei wiederum die Lächerlichkeit dabei wegnimmt und mehr Stumpfsinn stiftet. In diesem Zusammenhang verschärft sich in der Tat die Melancholie beim Niedergang dieser Lübecker Kaufmannsfamilie. Dies wird im weiteren Verlauf meiner Analyse am Beispiel der Figur Therese Weichbrodt verdeutlicht, die Inhaberin eines kleinen Mädchenpensionats am Mühlenbrink ist.

Eigentlich gehört Frau Weichbrodt auch zu einer der Frauengestalten in *Buddenbrooks*, die durch den gesamten Roman hindurch ziehen und sich anhand bestimmter unveränderlicher Merkmale erkennen lassen. Über die daraus entstehende Verflachung der weiblichen Figuren wurde schon in 6.2.1 gesprochen. Zu den Attributen der Pensionatsleiterin zählen z. B. der Buckel, die Haube mit grünen Bändern sowie das kümmerliche schwarze Kleidchen. All diese führen dazu, dass die Dame schon beim ersten Auftritt, bei dem sie erst Anfang vierzig ist, wie eine 70-Jährige aussieht.<sup>498</sup> Neben der vorzeitigen äußerlichen Alterung kennzeichnet sich Frau Weichbrodt noch durch ihre Wiederholung der wohlgemeinten Aufforderung, immer wenn sie bei allen wichtigen Familienfesten als Gast in Erscheinung tritt. Z. B. auf der ersten Hochzeit Tonys:

„Sei glücklich, du gutes Kind!“ sagte sie, als Tony an Herrn Grünlichs Seite in der Säulenhalle erschien, reckte sich empor und küßte sie mit leise knallendem Geräusch auf die Stirn.<sup>499</sup>

Diesen Ausspruch wiederholt Mademoiselle Weichbrodt im Romanverlauf mit nur leichter Variation weitere fünf Male.<sup>500</sup> Sie bleibt bei jedem Auftritt bezeichnenderweise konsequent in der Art, wie sie sich kleidet und spricht, wodurch eine naturalistisch anmutende Präzision zustande kommt. Allerdings wirkt die Unveränderlichkeit bei Frau Weichbrodt in meinen Augen komisch, insbesondere vor dem Hintergrund des Aufstiegs und Niedergangs der verschiedenen Familien in der kleinen Handelsstadt und der Lebenserfahrungen der Buddenbrooks. Außerdem

---

<sup>498</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 85.

<sup>499</sup> Ebd. S. 165.

<sup>500</sup> Vgl. ebd. S. 296, 357, 400, 446, 546.



erweist sich Frau Weichbrodt als keine Randfigur, da sie bei allen besonderen Anlässen wie Hochzeit oder Taufe über den gesamten Zeitraum anwesend ist und damit von dem Autor einen dauerhaften Blick über das Geschehen unter den Familienmitgliedern, wenngleich mit beschränkterer Reichweite, verliehen bekommt. Aber unabhängig davon, ob es der Familie Buddenbrook gut oder schlecht geht, sagt die Leiterin des Mädchenpensionats immer nur das Gleiche. Das Komische, das aus diesem Kontrast entsteht, wird von mir mit der These von Henri Bergson begründet, der über eine aufschlussreiche Perspektive auf das Phänomen der Komik verfügt:

Am Ende hat unsere Phantasie, auf welche Doktrin unser Verstand auch immer schwören mag, ihre ganz bestimmte Philosophie. Sie sieht in jeder menschlichen Form das Werk einer die Materie formenden Seele, einer unendlich beweglichen, ewig regen Seele, die der Schwerkraft entronnen ist, weil die Erde sie nicht anzieht. Etwas von dieser beschwingten Schwerelosigkeit vermittelt sie dem Körper, den sie belebt. Das Unstoffliche, das auf diese Weise in Stoff übergeht, nennen wir Anmut. Aber der Stoff widersteht und beharrt. Er möchte das immer wache Wirken dieses höheren Prinzips an sich ziehen, zur eigenen Trägheit bekehren und zum Automatismus verkümmern lassen. Er möchte die sinnvoll abgestuften Bewegungen des Körpers zu sinnlos erworbenen mechanischen Gesten versteinern, das bewegliche Mienenspiel zur dauerhaften Grimasse erstarren lassen, ja der ganzen Person die Haltung eines Menschen aufzwingen, der in der Stofflichkeit mechanischen Tuns völlig aufgegangen zu sein scheint, anstatt daß er sich unter dem Einfluß eines lebendigen Ideals fortwährend erneuert. Wo es dem Stoff gelingt, das Leben der Seele nach außen zu verdicken, seinen Rhythmus zu lähmen, gewinnt er dem Körper eine komische Wirkung ab. Wollten wir also das Komische im Vergleich mit seinem Gegenteil definieren, so müßten wir es nicht der Schönheit, wohl aber der Anmut gegenüberstellen. Das Komische ist eher steif als häßlich.<sup>501</sup>

Bevor Henri Bergson zum obigen Schluss kommt, führt er die Grimasse in der Karikatur als Beispiel an, über deren Verzerrung man lacht, weil sie sich „der mildernden Kontrolle einer vernünftigeren Kraft“<sup>502</sup> entzogen zu haben scheint. In der Tat lässt sich die Überpointierung von Einzelheiten bei der Figurencharakterisierung in *Buddenbrooks* ebenfalls als karikaturistisch bezeichnen, worauf in 6.2.1 hingewiesen wurde. Der Kerngedanke über die Komik bei Bergson ist an dieser Stelle, dass „etwas Lebendiges von etwas Mechanischem überdeckt wird“<sup>503</sup>. Versucht man

---

<sup>501</sup> Bergson, Henri, Plancherel-Walter, Roswitha (Übers.): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt 1991. S. 27-28.

<sup>502</sup> Ebd. S. 27.

<sup>503</sup> Ebd. S. 33.

die Figur Therese Weichbrodt damit in Verbindung zu bringen, dann stellt sich diese früh gealterte Dame dementsprechend als eine leblose Marionette dar, zu deren mechanischen Gesten es gehört, dass sie sich auf die Zehenspitzen stellt, einem glückwünschend auf die Stirn küsst und dann ihre Redewendung „Sei glücklich, du gutes Kënd!“ von sich gibt. Indem Mademoiselle Weichbrodt dies im Text immer wieder inszeniert, gewinnen die entsprechenden festlichen Ereignisse, die eigentlich als Zeichen für die großen Veränderungen durch die Eheanbahnung oder die Geburt der Mitglieder der Familie Buddenbrook dienen sollten, so eine komische Wendung. Was die bucklige Dame selbst betrifft, erwartet man von ihr nichts weiter als das Glück zu bescheren, und zwar auf ihre Art und Weise. Es sollte einen nach Henri Bergson ebenfalls nicht verwundern, dass sich der Familie keine weiteren Möglichkeiten mehr bieten. Denn bei dieser Glückwünschenden ist das Unstoffliche dem Stofflichen klar unterlegen, während das Erstere Veränderungen hervorbringt und das Letztere Konstanten fabriziert.

Darüber hinaus bleibt zu betonen, dass Bergson die Meinung vertritt, dass es im Wesen der Komik etwas Steifes liegt, statt etwas Hässliches. In *Buddenbrooks* betont der Autor mehrmals das vorzeitige Altern verschiedener Frauenfiguren, darunter nicht nur Frau Weichbrodt, sondern auch Klothilde Buddenbrook, die in 6.2.1 erwähnt wurde und auch wie eine alte Jungfer aussieht. Als Folge dessen neigt man leicht dazu, die Hässlichkeit aufgrund der Alterung mit dem Auslöser der Komik gleichzusetzen, was jedoch deren Wesentliches verfehlt. Dass Therese Weichbrodt komisch wirkt, geht nicht auf die Anzeichen der Vergreisung, z. B. auf ihre kleine Statur – wie Thomas Mann anmerkt, lässt sie diese „nicht viel höher als einen Tisch“<sup>504</sup> sein, zurück, sondern darauf, dass sie jedes Mal das Gleiche sagt und tut und sich dadurch versteift. In ähnlichem Sinne kann man sagen, dass die mysteriöse Schönheit Gerda, der auch die Zeit nichts anhaben kann, im Lichte der Komik-Theorie von Bergson eigentlich eine komische Wirkung gewinnt. Denn wenn man das Komische nicht der Schönheit gegenüberstellt, dann kann Gerda ebenfalls den Eindruck einer komischen Figur erwecken, auch wenn sie nach Tony „eine Fee“<sup>505</sup>, laut Thomas „ein wundervolles

---

<sup>504</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 85.

<sup>505</sup> Ebd. S. 427.

Wesen“<sup>506</sup> und in Goschs Augen eine anbetungswürdige Herrin ist. Indem Gerda sich in einer immerwährenden makellosen Schönheit zeigt, erreicht sie daher einen steifen Zustand, der auf dem Mechanischen beruht und etwas Komisches im Sinne von Bergson ermöglicht. Dies gilt in der Tat auch für Tonys Mutter, die in der Handlung bis zu ihrem Tod versucht, den Schein künstlich, also mit einem Toupet, aufrechtzuerhalten.

Kurz gesagt: Die unveränderlichen weiblichen Figuren in *Buddenbrooks*, die durch bestimmte stoffliche Zeichen präfiguriert sind und außerhalb des Lebens stehen, können hier unter Verwendung von Bergsons Sichtweise weiter als komische ausgearbeitet werden. Die Pensionatsleiterin Weichbrodt dient an dieser Stelle als Paradebeispiel dafür. Aber bei genauem Hinsehen lässt sie sich von den anderen dadurch unterscheiden, dass ihre Präfiguration immer auf den umgekehrten Weg zu führen scheint. Belegt wird dies von allen, denen sie „glücklich“ zu sein befohlen hat, da keiner davon in der Handlung es tatsächlich geworden ist. Das heißt, keiner ihrer frommen Wünsche geht in Erfüllung, die sich deswegen als fehlerhafte Voraussagen herausstellen. Ferner wird dieser Gegensatz noch verstärkt, wenn man ihren Redestil in Betracht zieht, den der Erzähler als „exakt und dialektfrei, klar bestimmt und mit sorgfältiger Betonung jedes Konsonanten“<sup>507</sup> beschreibt. Je überzeugter Frau Weichbrodt beim Segnen von sich ist, desto kontrastreicher wird das Ende der Gesegneten sein. Der Überschuss an Entschiedenheit kulminiert bei der buckligen Dame zum Schluss des Romans:

„Es ist so!“ sagte sie mit ihrer ganzen Kraft und blickte alle herausfordernd an.

Sie stand da, eine Siegerin in dem guten Streite, den sie während der Zeit ihres Lebens gegen die Anfechtungen von seiten ihrer Lehrerinnenvernunft geführt hatte, bucklig, winzig und bebend vor Überzeugung, eine kleine, strafende, begeisterte Prophetin.<sup>508</sup>

Kurz vor diesem Zitat äußert Tony im Kreise der schwarz gekleideten Witwen und ledigen Frauen, die noch im Buddenbrook-Haus sind, die Meinung, dass sie es eher für unwahrscheinlich hält, die verstorbenen Familienmitglieder wieder zu treffen.

---

<sup>506</sup> Ebd. S. 303.

<sup>507</sup> Ebd. S. 86.

<sup>508</sup> Ebd. S. 759.

Somit zieht Tony den christlichen Glaubenssatz von der Auferstehung in Zweifel. Als Reaktion darauf gibt Frau Weichbrodt mit Pathos ihren abschließenden und kategorischen Kommentar „Es ist so!“ ab, um Tonys Verunsicherung aufgrund der harten Schicksalsschläge, die ihr inzwischen widerfahren sind, auszuräumen. Wenngleich der Erzähler die bucklige Leiterin des Pensionats auch in dieser Szene als die vielleicht einzige Siegerin dastehen lässt und speziell darauf hinweist, dass sie dabei höher ist als der Tisch, sind die letzten Worte der „kleinen, strafenden, begeisterten Prophetin“ nach den bisherigen Erfahrungen in der Wirklichkeit als Gegenbotschaft zu verstehen. Das heißt, was vorbei ist, ist vorbei. Spätestens seit dem finalen Einwand Weichbrodts scheint der Verfall der Buddenbrooks endgültig besiegelt, was ein zweifelhaftes Licht auf diese Schlüsselszene wirft und das Ende der Geschichte erahnen lässt.

Dass sich Therese Weichbrodt als falsche Prophetin erweist und ihre Äußerungen deswegen eigentlich das Gegenteil hervorbringen, stellt sich diese unzeitgemäße Lehrerin, die bereits angesichts der immer wiederkehrenden Szenen der Segnung komisch wirkt, noch ironischer dar. Dazu stütze ich mich auf das Ironie-Konzept von Søren Kierkegaard:

But even if irony is far from being the distinctive feature of our age, it by no means follows that irony has totally disappeared. [...]In oratory, for example, there frequently appears a figure of speech with the name of irony and the characteristic of saying the opposite of what is meant. Already here we have a quality that permeates all irony-namely, that the phenomenon is not the essence but the opposite of the essence. When I am speaking, the thought, the meaning, is the essence, and the word is the phenomenon.<sup>509</sup>

Im Unterschied zur Lage bei Kierkegaard stellt sich das 19. Jahrhundert, dem Thomas Mann sich zuordnen lässt, als das Jahrhundert der Ironie dar, so Ernst Behler. Als Argument bringt Behler den Titel *The Ironic German* von Eric Heller vor, in dem es genau um Thomas Mann geht.<sup>510</sup> Dafür spricht nach meiner Ansicht auch die Figur der Frau Weichbrodt in *Buddenbrooks*. Im obigen Schlussbild wird ersichtlich, dass Therese Weichbrodt mit ihren ermutigenden Ausrufen ohne Zweifel wieder falsch

---

<sup>509</sup> Kierkegaard, Søren, Hong, Edna H./Hong, Howard V. (Hrsg.): *Kierkegaard's Writings, II, Volume 2: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. New Jersey 1990. S. 247.

<sup>510</sup> Vgl. Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn 1997. S. 15.

liegen wird, unabhängig davon, wie entschieden sie sich dabei zeigt. Die bucklige Dame glaubt fälschlicherweise, dass die Zukunft ihr Recht geben würde. Aber es gibt keine neuen Möglichkeiten mehr, sondern lediglich die unwiederbringliche Vergangenheit. Die kleine Mademoiselle Weichbrodt, dieses belesene, gelehrte Mädchen mit ihrem Kinderglauben, ihrer positiven Religiosität und der Zuversicht,<sup>511</sup> wie sie der Erzähler beschreibt, präsentiert sich eher als Spaßmachende, die aber Verfallszeichen trägt. Denn alle ihre Worte und Taten, die die Buddenbrooks aufmuntern sollten, werden ironischerweise im Laufe der Zeit zu Witzen. Dies wird nicht nur von den verbleibenden weiblichen Familienmitgliedern bezeugt, sondern auch von den Lesern eifrig verfolgt, was ebenfalls ironisch wirkt, weil sie durch die karikaturistische bzw. komische Darstellung längst zu dem Schluss kommen, dass daraus nichts wird.

An dieser Stelle kommt ein ironischer Rahmen zur Entfaltung, der mittels der Figur Theresa Weichbrodt abgesteckt wird, wobei sich die Ironie als „etwas Mittleres, ein Weder-Noch und Sowohl-Als auch“<sup>512</sup> interpretieren lässt, also als etwas zwischen der scheinbar objektiven Inszenierung der Heiterkeit und dem tatsächlich schleichenden Verfall hinter den Kulissen. Vor diesem Hintergrund scheint das Ende des Romans selbst äußerst ironisch, da sich die kleine und inzwischen schon ziemlich alte Weichbrodt dann mit dem spöttisch-heroischen Ton als eine strahlende Heldin zeigt.

Zugleich kommt der Erzähler als Beobachter vor, der sich nicht nur von aller Bestimmtheit distanziert, sondern diese sogar ins Wanken bringt und droht aufzulösen. Sowohl die bürgerliche Ethik und ihre Ansprüche an die Tätigkeit des Einzelnen als auch die Kunst und ihre sublimierende Kraft verlieren für ihn die absolute Gültigkeit. Was Mann aufrecht hält, ist die Negativität, die alle Positivität verneint. Auf diese Weise scheint es keine Wahrheit und keinen Sinn auf dieser Welt zu geben. In 6.1.3 über Krankheit und Tod wurde bereits auf das ähnlich distanzierende und daher ironische Verhalten des Autors hingewiesen. Hans Rudolf Vaget geht in seiner Abhandlung über den Bruderzwist in *Buddenbrooks* sogar davon aus, dass es beim zentralen Aspekt des Familienverfalls nicht um die Möglichkeiten einer Überwindung

---

<sup>511</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 87.

<sup>512</sup> Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin 1920. S. 56.

der Dekadenz geht, sondern um die destruktive Wechselwirkung zwischen einem Dekadenten und einem die Dekadenz Verneinenden.<sup>513</sup> Dies gilt nicht nur für die Brüder Christian und Thomas, sondern insgesamt auch für die Männer, die den Zerfall der Familie mit Tod und Krankheit untermauern, und die Frauen, mit deren Zähigkeit und Robustheit der Autor den Untergang abschließt. Eine ausführliche Behandlung davon findet sich in 6.2.1 und 6.2.3.

Ferner lässt sich *Buddenbrooks* ebenfalls als ein typisches Beispiel für die Rolle der Gattung Roman in der bürgerlichen und nachbürgerlichen Zeit anführen, worüber in 3.4 diskutiert wurde und wobei die Protagonisten an der Subjektivitätskonstruktion zu scheitern neigen. Dafür sprechen die verfallenen Bürger wie Senator Möllendorpf und sein Nachfolger Senator Buddenbrook im Text, die alle einen absurden Tod gestorben sind. In diesem Zusammenhang scheint der Autor seine ironische Haltung durchgesetzt zu haben.

Allerdings erscheint dieser Schluss in einem zweifelhaften Licht, wenn man eine weitere Figur berücksichtigt, die angesichts ihrer lebensbejahenden Einstellung ebenfalls Erheiterung hervorruft, nämlich Kai Graf Mölln. An der Figur Kai ist meiner Ansicht nach die sogenannte „höhere Wirklichkeit“ im Sinne Kierkegaards ersichtlich, die über das beängstigende Nichts hinausgeht:

But if in the tragedy I see only the destruction of the hero and am uplifted by that, if in the tragedy I become aware only of the nothingness of human affairs, if the tragedy pleases me in the same way that comedy does by showing me the nothingness of what is great, just as comedy shows me the nothingness of what is lowly – then the higher actuality has not emerged.<sup>514</sup>

Unter dem Einfluss von Karl Wilhelm Ferdinand Solger versucht Kierkegaard, den Zusammenhang der gegenwärtigen Welt mit der Ironie hervorzuheben.<sup>515</sup> Die gewisse „Durchheiterung“, die man entweder durch den Untergang der Großen oder den der Kleinen erzielt hat, bringt einen ausschließlich zur Bewusstwerdung der Nichtigkeit

---

<sup>513</sup> Vaget, Hans Rudolf: „Der Asket und der Komödiant: die Brüder Buddenbrook“. In: *MLN* (1982): S. 656-670. Hierzu: S. 661.

<sup>514</sup> Kierkegaard, Søren, Hong, Edna H./Hong, Howard V. (Hrsg.): *Kierkegaard's Writings, II, Volume 2: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. New Jersey 1990. S. 322.

<sup>515</sup> Vgl. ebd. S. 318-323.

des begrenzten Lebens. Unter diesem Aspekt lässt sich sagen, dass die Ironie in *Buddenbrooks*, die aus dem Gegensatz zwischen dem tragischen Verfall der Buddenbrooks, darunter vor allem der männlichen Vertreter, und der komischen Aufrechterhaltung der Familie durch eine Reihe weiblicher Rollen, deren Lebendigkeit jedoch längst durch die Verflachung weggenommen ist, entstanden ist, nur die Begrenztheit des Lebens bestätigt. Was noch wichtiger ist, ist wie man damit umgehen kann. Dazu schlägt Kierkegaard vor, in die Gegenwart zurückzukehren, die zunächst durch die Ironie negiert wird. Ersichtlich wird dies bei dem engsten Freund Hannos, Kai Graf Mölln.

Im Gegensatz zu Hanno hat Kai, der aus einer verarmten Adelsfamilie stammt, den Verfall der Familie bereits hinter sich. In der *Buddenbrooks*-Forschung wird er oft als Hannos Kontrastfigur interpretiert.<sup>516</sup> Während der Spätling der Buddenbrooks beinahe die Schwarzgalligkeit verkörpert, stellt sich der kleine Graf als ein Antimelancholiker dar. Unter den vielen Parallelen unterscheidet ihn sein starker Wille zum Leben, der dem jüngsten Buddenbrook-Spross ganz abgeht, am meisten von Hanno. Das zeigt sich auf der einen Seite darin, dass Kai sich gut darauf versteht, sich gegen die Wirklichkeit zu wehren. Im Schulkapitel z. B. wird erzählt, dass Kai dem autoritären Schulleiter Wulicke die spöttische Bezeichnung „lieber Gott“ gegeben hat.<sup>517</sup> Somit hält Kai Distanz zu dem seit der Reichsgründung nationalistisch verrohten Schulsystem. Auf der anderen Seite verschafft er sich eine gewisse Freiheit durch seine künstlerischen Aktivitäten, zu denen beispielsweise Kais Neigung zum Geschichtenerzählen gehört. Dabei lässt er sich manchmal vom gegenwärtigen Leben inspirieren, was auch den kleinen Hanno fasziniert.<sup>518</sup> Kurzum: Aus einer skeptisch-ironischen Weltsicht heraus lebt der junge Graf weitgehend unangepasst, aber zugleich mit leidenschaftlichem Gefühl. Dabei bleiben die Melancholie und die Heiterkeit komplementär-gleichberechtigt bestehen. Somit lässt sich diese Figur als ein Beispiel für die These von Dieter Borchmeyer anführen:

---

<sup>516</sup> Vgl. dazu Herwig, Henriette: „Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses *Peter Camenzind* und *Unterm Rad* und Thomas Manns *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 26 (2013). S. 191-208; Lipinski, Birte: „Romantische Beziehungen. Kai Graf Mölln, Hanno Buddenbrook und die Erlösung in der Universalpoesie“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 24 (2011). S. 173-194.

<sup>517</sup> Vgl. Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 721.

<sup>518</sup> Vgl. ebd. S. 623.

Wo die Melancholie die Alleinherrschaft behauptet, ohne „temperierende“ Palliativa an sich heranzulassen, ohne das Gegengewicht der Heiterkeit, da hat eben „der Teufel ein zugericht Bad“. Nicht die Heiterkeit, sondern der Heiterkeitsverlust ist das Übel.<sup>519</sup>

Vice versa kann gesagt werden, dass das andere Extrem ebenfalls zu vermeiden ist, in der die Heiterkeit an die Vormachtstellung kommt, um die existenzielle Melancholie zu umgehen. Zu bekämpfen ist die Verneinung der Melancholie, statt die Melancholie selbst. Davon betroffen sind die meisten Frauengestalten in *Buddenbrooks*, die in 6.2 behandelt wurde. Das Besondere an der Heiterkeit bei der Figur Kai, die durch Unverwüstlichkeit und Unternehmungslust gekennzeichnet ist, besteht darin, dass er nie die Schmerzens- und Schreckenstiefe der endlichen Lebenserfahrung als deren Hintergrund verleugnet. Ersichtlich wird das vor allem in der folgenden Szene:

Es lag wie ein schweres Geheimnis über Hannos letzter Krankheit, die in außerordentlich schrecklicher Weise vor sich gegangen sein mußte. Man blickte sich nicht an, während man, gedämpften Tones, in Andeutungen und halben Worten davon sprach. Und dann rief man sich jene letzte Episode ins Gedächtnis zurück... den Besuch dieses kleinen, abgerissenen Grafen, der sich beinahe mit Gewalt den Weg zum Krankenzimmer gebahnt hatte. Hanno hatte gelächelt, als er seine Stimme vernahm, obgleich er sonst niemanden mehr erkannte, und Kai hatte ihm unaufhörlich beide Hände geküßt.

„Er hat ihm die Hände geküßt?“ fragten die Damen Buddenbrook.

„Ja, viele Male.“<sup>520</sup>

Dieser Auszug liefert lange nachwirkende Bilder des Abschiedes zwischen zwei jungen Freunden aus Tonys Perspektive. Ausschließlich bei Kai Graf Mölln hat der schweißgebadete Hanno einen Hauch von Zärtlichkeit und Wärme gezeigt, als der Tod herannaht, oder genauer gesagt, als sich Hannos Lebensunfähigkeit durchsetzt. Inzwischen küsst Kai dem Sterbenden „viele Male“ die Hände, wobei sich jeder, darunter auch Kai, im Klaren ist, dass Hanno nicht mehr in die Welt der Lebenden zurückgeholt werden kann. Aber genau das lässt diese Todesszene als die einzige im Roman gelten, die emotional, liebend und nicht zuletzt leibhaftig wirkt. Weder die

---

<sup>519</sup> Borchmeyer, Dieter: „Melancholie und Heiterkeit: literarische Variationen eines Themas von Goethe bis Thomas Mann“. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): *Melancholie und Heiterkeit*. Heidelberg 2007. S. 9-32. Hierzu: S. 31.

<sup>520</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 758.



Affektleere wegen der plötzlichen Bewusstwerdung der Sterblichkeit noch der höhnische Optimismus aufgrund des Familiensinns gehört dazu. Der junge Graf zeichnet sich schließlich nicht durch die Befähigung zur Kunst, sondern durch die zur Gegenwart aus.

Sowohl die kritische Distanzierung als auch die heilende Dichtung dienen Kai dazu, sich kurz von der Wirklichkeit zu befreien. Indem er sich in die Schwermut angesichts der unausweichlichen Trennung durch den Tod hinabstürzt, kehrt er in die Gegenwart zurück und illustriert damit gewissermaßen die These über die sogenannte wahre Ironie bei Kierkegaard:

In our age there has been much talk about the importance of doubt for science and scholarship, but what doubt is to science, irony is to personal life. Just as scientists maintain that there is no true science without doubt, so it may be maintained with the same right that no genuinely human life is possible without irony. As soon as irony is controlled, it makes a movement opposite to that in which uncontrolled irony declares its life. Irony limits, finitizes, and circumscribes and thereby yields truth, actuality, content; it disciplines and punishes and thereby yields balance and consistency. Irony is a disciplinarian feared only by those who do not know it but loved by those who do. Anyone who does not understand irony at all, who has no ear for its whispering, lacks eo ipso [precisely thereby] what could be called the absolute beginning of personal life; he lacks what momentarily is indispensable for personal life; he lacks the bath of regeneration and rejuvenation, irony's baptism of purification that rescues the soul from having its life in finitude even though it is living energetically and robustly in it. He does not know the refreshment and strengthening that come with undressing when the air gets too hot and heavy and diving into the sea of irony, not in order to stay there, of course, but in order to come out healthy, happy, and buoyant and to dress again.<sup>521</sup>

Nach Kierkegaard setzt das Leben die Ironie voraus, die aber nicht die Wahrheit aufzeigt, sondern den Weg, oder aus meiner Sichtweise besser gesagt einen Umweg. Das heißt, Kais kritische Distanzierung von der herrschenden „preußischen Dienststrammheit“<sup>522</sup> der Schule durch die ironische Sprache bereitet ihn einerseits auf die Härte des Lebens vor, damit er sich nie davon verbiegen lässt. Das erweist sich unter anderem in der Szene, als er Hanno gegen die brutalen Hagenströms verteidigt,

---

<sup>521</sup> Kierkegaard, Søren, Hong, Edna H./Hong, Howard V. (Hrsg.): *Kierkegaard's Writings, II, Volume 2: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. New Jersey 1990. S. 326-327.

<sup>522</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 722.

indem er plötzlich im Wasser auftaucht und sich „wie ein kleiner wütender Hund“<sup>523</sup> im Bein eines der jungen Emporkömmlinge verbeißt. Andererseits muss Kai der Endlichkeit des Lebens, in das er zurückkehrt, und dem damit verbundenen Schmerz der Sinnlichkeit mutig entgegentreten. Sollte der sprachgewandte junge Kai bei der zynischen Haltung, die auf einer intellektuellen Distanz gründet, bleiben, dann wäre er ein kalter Ironiker, der Kierkegaard gemäß von der Ironie erwischt wurde, statt diese zu beherrschen.

„Die Melancholiker haben die Heiterkeit nöthig“,<sup>524</sup> so Nietzsche, ohne einen spezifischen Kontext zu nennen. An dieser Stelle möchte ich diese Behauptung näher verdeutlichen: Die Melancholiker haben die Heiterkeit nötig, die zuerst durch die Ironie bedingt wird, und sich dann von dieser wieder abkehrt. Eine solche Erheiterung muntert einen wie Kai in *Buddenbrooks* auf, auch wenn die menschliche Begrenztheit unverändert bleibt. Bei Cao Xueqin sucht man ebenfalls nicht vergeblich nach Heiterkeit, aber sie entsteht nicht durch die Ironie, sondern durch den Humor. Genau darauf gehe ich im nächsten Abschnitt ein.

#### 6.4.2 *Honglouloung*: Humor als Erheiterung

Was die Wechselbeziehung von Melancholie und Heiterkeit betrifft, finden sich in *Honglouloung* zahlreiche Szenen, in denen der Pracht von Feiern und der Freude der Familie untrügliche Todes- und Verfallszeichen gegenüberstehen. Der umgekehrte Fall gilt ebenso, denn man sieht, wie der Autor einige komische Elemente in die verschiedenen tragischen Ereignisse und in die verfallende Atmosphäre verwebt, sei es auf die Einzelnen bezogen oder auf die Familie als Ganzes. Somit wird die Präsentation von Tragödien in einer abschreckenden Form vermieden, ohne aber dadurch deren Tiefe zu beeinträchtigen. Eine solche Darstellungsweise geht auf die frühesten Phasen der chinesischen Literatur zurück. Als Beispiel dient hierbei die folgende Anmerkung von dem Philosophen Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692) zu einem bestimmten Ausschnitt im *Shijing* 诗经 (ca. 11. Jahrhundert v. Chr.-6. Jahrhundert v. Chr.), also dem *Buch der Lieder*:

---

<sup>523</sup> Ebd. S. 625.

<sup>524</sup> Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 11, Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. München 1988. S. 493.

以樂景寫哀，以哀景寫樂，一倍增其哀樂。<sup>525</sup>

Wenn man Leid inmitten von Freude und Freude inmitten von Leid vermittelt, wird sowohl Leid als auch Freude verstärkt.

Diese ästhetische Wirkung beschäftigt auch die Forschenden, die sich mit *Hongloulou* befassen. Beispielsweise hat sich Li-chuan Ou auf die Theaterstücke, die aus verschiedenen Anlässen in der Handlung angeführt werden, konzentriert, um die darin enthaltenen Anspielungen auf die abwärts gehende Entwicklung der Jias herauszuarbeiten. In diesem Zusammenhang schwingt in einer fröhlichen Atmosphäre oft ein Hauch von Traurigkeit mit.<sup>526</sup> Ähnliche Beobachtungen findet man auch in der Forschung von Andrew H. Plaks, der die komplementäre Bipolarität in der narrativen Struktur in *Hongloulou* eingehend untersucht, zu der auch das Begriffspaar „Freude und Leid“ gehört.<sup>527</sup>

In der vorliegenden Analyse wird nicht weiter versucht, mehr solcher Verfallszeichen herauszuarbeiten oder deren metaphorische Bedeutungen aus narratologischer Perspektive zu erklären. Stattdessen ist ein besonderes Augenmerk auf die einzelnen Figuren im Roman zu richten, um zu sehen, wie die Wechselwirkung von Melancholie und Heiterkeit bei ihnen erfahrbar gemacht wird, und nicht zuletzt was für eine Rolle die Letztere dabei spielt. Ferner wird die offene Frage in 6.3.2 beantwortet, wie Großmutter Jia als eine konfuzianische Ethikerin mit der Melancholie aufgrund der Vergänglichkeit umgeht.

Zuerst liefert uns die folgende Aussage von Li Zehou einen Abriss der Einstellung zum menschlichen Gemüt, darunter vor allem der Freude, in der konfuzianischen Ästhetik:

这也表明，从一开始，中国传统关于美和审美的意识便不是禁欲主义的。它不但不排斥而且还包容、肯定、赞赏这种感性——味、声、色（包括颜色和女色）的快乐，认为这是“人情之常”，是“天下之所共嗜”。但是，另一方面，对这种快乐的肯定又不是酒神型的狂放，它不是纵欲

<sup>525</sup> Wang, Fuzhi 王夫之: *Chuanshan quanshu. Di shiwu juan*. 船山全書. 第十五卷. Changsha 2006. S. 809.

<sup>526</sup> Vgl. Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan)* 大觀紅樓（綜論卷）. Taipeh 2014. S. 330-338.

<sup>527</sup> Vgl. Plaks, Andrew H.: *Archetype and allegory in the Dream of the Red Chamber*. Princeton 1976. S. 58-62.

主义的，恰好相反，它总是要求用社会的规定、制度、礼仪去引导、规范、塑造、建构。它强调节制狂暴的感性、强调感性中的理性、自然性中的社会性。<sup>528</sup>

Dies zeigt auch, dass das Bewusstsein für die Schönheit und die Ästhetik in der frühchinesischen Kultur von Anfang an nicht asketisch ist. Es lehnt diesen sinnlichen Genuss – in Bezug auf Geschmack, Gehör und Aussehen (einschließlich Farbe und Lust) – nicht nur nicht ab, sondern toleriert, bejaht und schätzt ihn, und geht davon aus, dass er menschlich ist und von jedem geteilt wird. Andererseits ist die Bejahung dieses Genusses keine dionysische Verzückung; er ist nicht hedonistisch, sondern verlangt im Gegenteil immer nach sozialen Regelungen, Institutionen und Ritualen, um diesen zu lenken, zu regulieren, zu gestalten und zu konstruieren. Dabei wird die Mäßigung der tobenden Sinnlichkeit, die Rationalität in der Sinnlichkeit und die Sozialität in der Natürlichkeit betont.

Diese Verknüpfung von der Bejahung der Freude und der Alltags-Zugewandtheit nach Li lässt auf den ersten Blick der Eindruck entstehen, dass der Melancholie, die oft das Übermaß an Schwermut bzw. Traurigkeit aufzeigt, kaum Raum mehr gelassen wird, da die Affekte durch den Einsatz der Riten als Hilfe reguliert werden sollten. Hinzu kommt, dass Wolfgang Kubin in seinem Beitrag zur Traurigkeit in der chinesischen Geistesgeschichte auf das „Melancholie-Verbot“ am Herrscherhaus hinweist, das sich im Laufe der Han-Zeit (206 v. Chr.-220 n. Chr.) beginnt zu etablieren und dazu führt, dass die Künste seitdem unter die Aufsicht der Moral geraten.<sup>529</sup> Vor diesem Hintergrund scheint die chinesische Kultur eine vergnügungsorientierte geworden zu sein. Allerdings lässt sich die Vorstellung eines Freudengebots bzw. eines Melancholie-Verbots nicht rechtfertigen, wenn man bemerkt, dass z. B. das Thema der Trauer in der chinesischen Literatur immer wieder aufgegriffen wurde. Zu den zahlreichen Beispielen gehört auch der Roman *Hongloumeng*.

Der Grund für diese Abweichung liegt aus meiner Sichtweise darin, dass die Mäßigung des Gemüts, die sowohl die konfuzianische Ethik als auch die konfuzianische Ästhetik fordern, keine einmalige Sache ist, sondern eine kontinuierliche, lebenslange Übung. Die Unerreichbarkeit einer dauerhaften Mäßigung des Gemüts lässt sich auch mit dem Melancholie-Konzept von Theophrast in 3.1 unterstützen, wonach die Melancholie

---

<sup>528</sup> Li, Zehou 李泽厚: *Huaxia meixue* 华夏美学. Guilin 2001. S. 19.

<sup>529</sup> Vgl. Kubin, Wolfgang: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170. Hierzu: S. 164.

nicht zu beseitigen ist, weshalb das Zweitbeste zum Ziel der Veränderung zum Guten sein sollte. Dabei erkennt man seine Begrenztheit an und versucht, sich darauf so gut wie möglich einzustellen.<sup>530</sup> Anders gesagt: Es handelt sich um die Annäherung an das Mittelmaß, die von möglichen Schwankungen begleitet wird. In Entsprechung dazu finden sich in *Honglouloumeng* nicht nur Warnungen vor den Extremen des Gemüts, sondern auch die Bemühungen um dessen Mittelmaß. Dies wird vor allem an der Figur der Großmutter Jia verdeutlicht, die sich stets an den Humor und die damit verbundene Heiterkeit wendet, um sich vor den Abgründen der Melancholie zu schützen.

In 6.1.4 wurde eine Textstelle aus Kapitel 109 zitiert, in dem die alte Dame zugibt, dass sie eine Freudesuchende ist und daher nicht von der Schwermut erwischt wird oder daran erkrankt. Besonders wenn sie sich in der Gefahr der Melancholie sieht, versucht Großmutter Jia, sich möglichst schnell aufzumuntern, um nicht zu sehr in Traurigkeit zu versinken. Das erreicht sie zum einen dadurch, dass sie sich Witze erzählen lässt oder selbst einige zum Besten gibt. Als Beispiele unter den vielen lassen sich vor allem das Familientreffen zum Laternenfest in den Kapiteln 53 und 54 sowie das Familienessen zum Mittherbstfest in den Kapiteln 75 und 76 nennen. In beiden Szenen zeichnen sich die Umrisse des Niedergangs vor dem fröhlichen Hintergrund ab, wobei mehrmals auf die allmähliche Ausdünnung der Familie und den Sittenverfall bei ihren Mitgliedern hingedeutet wird. Dies ist auch bei der alten Dame angekommen, die die guten alten Zeiten hinter sich hat und damit in den Schmerz der verrinnenden Zeit gerät. Aber zugleich sieht man auch, wie sich diese die Melancholie-Verfallenheit beim Familienoberhaupt der Jias temperieren lässt, nämlich durch die Witze, die es immer zum Lachen bringt. Hierbei wird nicht auf deren Inhalt eingegangen, sondern danach gefragt, was es bedeutet, wenn der Humor als temperierendes Mittel gegen Melancholie herangezogen wird. Dabei wird wiederum die Theorie von Henri Bergson herangezogen:

Das Lachen ist meist mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. Wahrhaft erschüttern kann die Komik offenbar nur unter der Bedingung, daß sie auf einen möglichst unbewegten, glatten seelischen Boden fällt. Gleichgültigkeit ist ihr natürliches Element. Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion. Ich will nicht behaupten, daß wir über einen Menschen, für den wir

---

<sup>530</sup> Vgl. Theunissen, Michael: *Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlin 2013. S. 22.

Mitleid oder Zärtlichkeit empfinden, nicht lachen könnten – dann aber müssten wir diese Zärtlichkeit, dieses Mitleid für eine kurze Weile unterdrücken.<sup>531</sup>

Laut Bergson setzt das Lachen die Distanzierung von den Genarrten in den Witzen voraus, indem man den Intellekt zum Einsatz bringt und auf das Gemüt verzichtet, da das Lachen nicht mit dem Letzteren vereinbar ist. In diesem Zusammenhang kann man sagen, dass Großmutter Jia beim Witzanhören bzw. -erzählen ebenfalls empfindungslos bleiben muss, um sich zu amüsieren. Auf diese Art und Weise lenkt die alte Dame sich auch von dem plötzlichen Anfall von Schmerz über die dahingeschiedenen Mitmenschen und die vergangene Zeit ab. Meiner Ansicht nach wird in diesem Fall nicht nur die Zärtlichkeit und das Mitleid für die fiktiven Narrenrollen unterdrückt, sondern auch für die Lachende selbst. Die Alleinherrschaft der Erkenntnisfähigkeit erlaubt Großmutter Jia dabei, für eine Weile den emotionalen Schwankungen zu entkommen. In ihrem Alter, in dem sie die Melancholie in Bezug auf die Endlichkeit des menschlichen Lebens jederzeit überkommen kann, geht die alte Dame einen Umweg und zielt nur auf die Mäßigung des Gemüts im Augenblick ab, statt vergeblich auf eine ewige Erlösung, die eben unzulänglich ist, was das Leid nur verschlimmern würde. Demgemäß dient die temporäre Gefühlslosigkeit dazu, ein Übermaß von Leid zu erleichtern. Zu vermeiden ist deswegen zudem die Versunkenheit in den düsteren Momenten.

Eine solche Durchheiterung erhält Großmutter Jia in der Handlung nicht nur durch die zahlreichen Witze, sondern auch durch die von ihr selbst ausgewählten Theaterstücken, die beim Feiern verschiedener Feste aufgeführt worden sind. Auch darin zeigt sich der Hang der alten Dame zur Fröhlichkeit. Denn im Text wird deutlich gemacht, dass sie eine Vorliebe für Stücke hat, die lebhaft, närrisch sind und viele Clownerien enthalten.<sup>532</sup> Darüber hinaus lehnt sie die Trauerspiele stillschweigend ab, die Hinweise auf die Nichtigkeit des Lebens geben.<sup>533</sup> Jedoch heißt das nicht, dass die Herrin der Familie Jia dadurch einen verneinenden Vorbehalt gegen die Realität demonstriert, der die Theateranschauung zu beschönigender Unterhaltsamkeit verflacht. Im Gegenteil steht die alte Dame mit beiden Beinen in der Gegenwart, indem

---

<sup>531</sup> Bergson, Henri, Plancherel-Walter, Roswitha (Übers.): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt 1991. S. 14.

<sup>532</sup> Vgl. dazu z. B. Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng 红楼梦*. Beijing 2005. S. 292-293.

<sup>533</sup> Vgl. ebd. S. 398.

sie Abstand zu der Welt hält, die durch die Theatervorstellung aufgebaut wird, als sie die Komödie genießt. Dies kann meines Erachtens durch folgendes interessantes Detail im Roman belegt werden:

正唱《西楼·楼会》，这出将终，于叔夜因赌气去了，那文豹便发科诨道：“你赌气去了，恰好今日正月十五，荣国府中老祖宗家宴，待我骑了这马，赶进去讨些果子吃是要紧的。”说毕，引的贾母等都笑了。薛姨妈等都说：“好个鬼头孩子，可怜见的。”凤姐便说：“这孩子才九岁了。”贾母笑说：“难为他说的巧。”<sup>534</sup>

Das Stück, das bei dieser Gelegenheit aufgeführt wurde, war „Das Westhaus“, und die Schauspieler waren gerade am Ende des Abschnitts „Begegnung in der Krankheit“ angelangt. Der Protagonist Yu Shuye, der endlich der Liebe seines Lebens begegnet war, um dann von der Pflicht von ihrer Seite weggerufen zu werden, hatte soeben verärgert die Bühne verlassen. An dieser Stelle begann der Kinderschauspieler, der die Rolle seines kleinen Pagen Wenbao spielte und das Geschehen im Saal beobachtete, zu improvisieren: „Sie können ja aus Wut weglaufen, wenn Sie wollen. Aber heute ist der fünfzehnte des ersten Monats, und die Herrin vom Rong-Clan der Familie Jia veranstaltet ein Festessen; ich werde also auf dieses Pferd steigen und so schnell wie möglich dorthin galoppieren und sie um ein paar Süßigkeiten bitten!“ Das brachte Großmutter Jia und den Rest des Publikums zum Lachen. „Das ist ein schlaues Kerlchen“, sagte Tante Xue, „wie süß!“ „Und er ist kaum neun“, sagte Xifeng. „Kaum neun!“, sagte Großmutter Jia, „und er kennt sich schon so gut damit aus!“

Wie das Zitat zeigt, wird Großmutter Jia im Publikum von dem Schauspieler inmitten der Aufführung angesprochen, was die alte Dame zum Lachen bringt. Im Lichte der Theatertheorie von Bertolt Brecht ist der bewusste Einbezug der Zuschauer durch die Schauspieler völlig gerechtfertigt und es handelt sich vor allem um die Anwendung der Verfremdungseffekte in der traditionellen chinesischen Schauspielkunst. Dabei distanziert sich ein Schauspieler von seiner darzustellenden Figur, sodass der Neunjährige hier die Zuschauerin Großmutter Jia ansprechen darf. Auch die Zuschauerin soll Brecht folgend gehindert werden, sich in die dargestellten Figuren lediglich einzufühlen, um in der Rolle einer bewussten Beobachterin zu bleiben.<sup>535</sup> Dabei sieht man, dass Großmutter Jia auch beim Anschauen des Theaterstücks das Familienoberhaupt bleibt. Gerade in diesem verfremdenden Stil ist es ihr möglich, sich einerseits der Freude genussvoll zu überlassen und andererseits ständig zu versuchen,

---

<sup>534</sup> Ebd. S. 731.

<sup>535</sup> Vgl. Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22. Schriften 2. 1933-1942.* Frankfurt am Main 1993. S. 200-210.

sich dem Mittelmaß des Gemüts anzunähern. Der Umgang der Großmutter Jia mit der Endlichkeit des Lebens durch die Heiterkeit wirkt daher keineswegs dionysisch. Dies lässt sich zum einen mit der oben zitierten These von Li Zehou in Einklang bringen, zum anderen bildet es einen Kontrast mit einer Figur in *Buddenbrooks*, die auch gerne ins Theater geht und ihre Freude daran hat, nämlich Hanno.

#### 6.4.3 Zur Erheiterung: Humor vs. Ironie

Im Schulkapitel des Romans verleiht der Erzähler Hannos Begeisterung für das Theater Ausdruck. Dabei handelt es sich um die unbändige Heiterkeit des kleinen Erben:

Und dann war das Glück zur Wirklichkeit geworden. Es war über ihn gekommen mit seinen Weihungen und Entzückungen, seinem heimlichen Erschauern und Erbeben, seinem plötzlichen innerlichen Schluchzen, seinem ganzen überschwänglichen und unersättlichen Rausche... Freilich, die billigen Geigen des Orchesters hatten beim Vorspiel ein wenig versagt, und ein dicker, eingebildeter Mensch mit brotblondem Vollbarte war im Nachen ein wenig ruckweise herangeschwommen. Auch war in der Nachbarloge sein Vormund Herr Stephan Kistenmaker zugegen gewesen und hatte gemurrt, daß man den Jungen auf solche Weise zerstreue und von seinen Pflichten ablenke. Aber darüber hatte ihn die süße und verklärte Herrlichkeit, auf die er lauschte, hinweggehoben...<sup>536</sup>

Wie das Zitat zeigt, ist das, was sich Hanno durch die Theatervorführung verschafft, eine vollkommene Welt, in der er die Möglichkeit bekommt, sich dem Leid zu entziehen, das alles ihm verdunkelt. Auf die Art verkündet der Buddenbrook-Spätling einen Sieg über die unvollkommene Realität, in der er sich als lebensunfähig erweist. Aber es geht um einen Schein-Triumph, da er den Jungen zuerst von der Wirklichkeit befreit und dann in eine andere Zeit und an einen anderen Ort versetzt, statt ihm dazu zu verhelfen, sich mit der gegebenen Wirklichkeit zu versöhnen, in der er tatsächlich lebt. Die Unendlichkeit dabei, die Hanno im Theater wahrnimmt, stellt sich paradoxerweise als endlich heraus, wenn Hanno sich von der Identität als dem letzten Erben der verrottenden Familie löst und daher außerhalb von sich ist. Es ist nicht verwunderlich, dass der kleine Theaterliebhaber sofort von „jener gänzlichen

---

<sup>536</sup> Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974. S. 702.



Verzagtheit“<sup>537</sup> gefangen wird, „die er so wohl kannte“<sup>538</sup>. Je größer dieser Kontrast zwischen der angenommenen und der tatsächlichen Wirklichkeit ist, desto weniger heilend ist das Genießen und desto härter wird sein Leben, sodass sich Hanno am Ende oft nicht in einer Versöhnung, sondern in einer verneinenden Haltung zur Gegenwart befindet, bis er von der Wiederholung solcher erfolglosen Fluchtbewegungen erschöpft ist und in einem Typhusanfall stirbt.

Im Gegensatz zu Hanno hält Großmutter Jia sich an die geltende Moral und Ethik und bleibt stets die Familienvertreterin, wenn sie sich die Theateraufführung ansieht. In dieser Hinsicht lässt diese Zuschauerin die nicht-sinnliche Welt beiseite, die ihr möglicherweise eine Möglichkeit zur Transzendenz bietet, und versucht stattdessen, die Unendlichkeit im Diesseits zu erschaffen, und zwar durch ihre reale Existenz. Das heißt, Großmutter Jia ist beim Genuss ästhetischer Dinge ständig innerhalb ihrer selbst. Somit bleibt der alten Dame, die in der Gegenwart fortbesteht, das schwere Leid bei Hanno erspart, weil sie nicht das Schattenspiel an der Wand mit der realen Welt verwechselt. Der Unterschied in Bezug auf die Heiterkeit, der hierbei zwischen der alten Jia und dem jungen Buddenbrook entsteht, kann auf den Kontrast zwischen Humor und Ironie zurückgeführt werden. An dieser Stelle stütze ich mich auf die Bemerkung zum Vergleich des Humors mit der Ironie von Ernst Behler, die sich im Kontext der Romantik ergibt und meiner Meinung nach auch hier zutrifft:

Während die Ironie von diesem Widerstreit ein Gefühl erregt und diesen dadurch vermittelt, dass sie auf seine Unüberwindbarkeit hinweist, akzeptiert der Humor diesen Widerstreit im Bewusstsein der menschlichen Endlichkeit. Beide Formen repräsentieren damit eine entschiedene Kritik der Vernunft, die diesen Widerstreit aufzuheben sucht, und gewinnen dadurch ebenfalls eine religiöse Dimension.<sup>539</sup>

Mit diesem Widerstreit meint Behler hierbei das Missverhältnis von Endlichem und Unendlichem. Ihm zufolge bringt sowohl Humor als auch Ironie die religiöse Implikation mit sich, unter der ich das Streben nach der Transzendenz verstehe. Wie in 6.1.4 über „Krankheit und Tod“ und 6.3.2 über „Zeit und Ort“ bereits analysiert, findet sich die Unsterblichkeit bei Großmutter Jia, die der konfuzianischen Ethik folgt,

---

<sup>537</sup> Ebd. S. 702.

<sup>538</sup> Ebd. S. 702.

<sup>539</sup> Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn 1997. S. 190.

im Diesseits und in der Sinnlichkeit. Indem die alte Dame sich um die sittlichen Aufgaben in der sinnlich erfahrbaren Welt kümmert, versucht sie die Unendlichkeit in der Endlichkeit zu erreichen. Der Humor und die Freude, die er ihr bereitet, kommen Großmutter Jia zu Hilfe, um sich mit der Melancholie wegen der menschlichen Unzulänglichkeit zu versöhnen, statt diese zu negieren. Zugleich findet das Ich auch Anerkennung, da die alte Dame immer in der gegenwärtigen Welt weilt.

Der letzte Erbe der Familie Buddenbrook stellt sich dagegen als ein Ironiker dar. Bereits in 6.1.3 kam schon Hannos Einsichtigkeit zur Sprache, wobei er durch die von seinem Vater Thomas Buddenbrook zur Schau getragene Maske durchblickt und erkennt wie der Vertreter der dritten Generation unter Aufbringung all seiner körperlichen Kräfte eine perfekte Fassade aufrechtzuerhalten versucht. Dieses vergebliche Maskenspiel gemäß der bürgerlichen Leistungsethik lehnt Hanno unausgesprochen ab, indem er stetig Zuflucht beim Klavierspiel und Theaterbesuch o. Ä. sucht. Durch solche Wirklichkeitsflucht leugnet Hanno neben der bürgerlichen Alltagswelt auch das Ich darin. Das Ironische gipfelt bei Hanno in seiner Weltabgewandtheit und Todessehnsucht, als er letztlich schwer an Typhus erkrankt. Bei diesem verbindungslosen Buddenbrook kommt dann die Unüberwindbarkeit des Widerspruchs von Endlichem und Unendlichem zur völligen Entfaltung. Somit liegt der Unterschied zwischen Großmutter Jia, die sich an den Humor wendet, und Hanno, der die Ironie antreten lässt, im Wesentlichen im Umgang mit dem Hier und Jetzt. Laut Karl Wilhelm Ferdinand Solger gilt die Weltzugewandtheit als die einzige Lösung für die melancholische Ironie der Endlichkeit:

Die wahre Ironie geht von dem Gesichtspunkte aus, daß der Mensch, so lange er in dieser gegenwärtigen Welt lebt, seine Bestimmung, auch im höchsten Sinne des Worts, nur in dieser Welt erfüllen kann. Jenes Streben nach dem Unendlichen führt ihn auch gar nicht wirklich, wie der Verfasser meint, über dieses Leben hinaus, sondern nur in das Unbestimmte und Leere, indem es ja, wie er selbst gesteht, bloß durch das Gefühl der irdischen Schranken erregt wird, auf die wir doch ein für allemal angewiesen sind. Alles, womit wir rein über endliche Zwecke hinauszugehen glauben, ist eitle und leere Einbildung.<sup>540</sup>

Aus diesem Blickwinkel gilt Kai Graf Mölln, von dem bereits im letzten Abschnitt in Anlehnung an Kierkegaard, die Rede ist, als der einzige wahre Ironiker in

---

<sup>540</sup> Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. 2. Leipzig 1826. S. 514-515.

*Buddenbrooks*. Der junge Graf schützt sich vor der sogenannten leeren Einbildung im obigen Zitat, indem er ins endliche Leben zurückkehrt und sich sowohl Freude als auch Leid unmittelbar aussetzt. Dabei transzendiert Kai das Ironische bedeutend, was ihm auch ermöglicht, den Verfall seiner Familie zu überleben und dem sterbenden Hanno, einem Schein-Ironiker, ein wenig letzte Wärme entgegenzubringen.

In diesem Zusammenhang ähneln sich Kai Graf Mölln und Großmutter Jia, da es den beiden gelungen ist, sich durch die Hinwendung zum Diesseits mit der Unüberwindbarkeit der Melancholie aufgrund eines begrenzten Lebens zu versöhnen. Darüber hinaus scheint die alte Dame den einfachen Weg gewählt zu haben, indem sie sich an die Erheiterung durch Humor wendet, der von Anfang an auf die Bestimmung innerhalb der beschränkten irdischen Welt abzielt. Im Vergleich damit geht der junge Graf einen Umweg, um dasselbe Ziel zu erreichen, weil die wahre Ironie die Negation der Ironie selbst verlangt. Das Sich-Abwenden von der gegenwärtigen Welt wird zum Grauen des Lebens führen, wie bei seinem engsten Freund Hanno. Jedoch bedeutet das nicht, dass Großmutter Jia die Standardantwort auf das ansonsten ausweglose Leben liefert, wenn man die beiden Ausnahme-Figuren in *Honglouloumeng* in Betracht zieht, nämlich ihre zwei Enkel Baoyu und Daiyu:

林黛玉天性喜散不喜聚。他想的也有个道理，他说，“人有聚就有散，聚时欢喜，到散时岂不冷清？既冷清则伤感，所以不如倒是不聚的好。比如那花开时令人爱慕，谢时则增惆怅，所以倒是不开的好。”故此人以为喜之时，他反以为悲。那宝玉的情性只愿常聚，生怕一时散了添悲，那花只愿常开，生怕一时谢了没趣；只到筵散花谢，虽有万种悲伤，也就无可如何了。<sup>541</sup>

Daiyu hatte eine natürliche Abneigung gegen Zusammenkünfte, die sie damit begründete, dass die unvermeidliche Folge des Zusammenkommens die Trennung sei, und da die Menschen sich durch die Trennung einsam fühlten und das Gefühl der Einsamkeit sie unglücklich mache, sei es besser, wenn sie gar nicht erst zusammentreffen würden. Auf die gleiche Weise argumentierte sie, dass es besser wäre, wenn die Blumen, die uns so viel Freude bereiten, nie blühen, da diese nur zusätzliche Traurigkeit verursachen, wenn sie sterben. Baoyu war genau das Gegenteil. Er wollte immer, dass das Fest ewig weiterging und die Blumen immer blühten; und als das Fest schließlich zu Ende war und die Blumen verwelkten, war das unendlich traurig und schmerzlich, aber es ließ sich nicht ändern.

---

<sup>541</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 418.

Die beiden lassen die Heiterkeit nicht an sich heran, die eine temperierende Rolle spielt, um eine Versöhnung mit der dauerhaften Melancholie wegen der Endlichkeit wie bei ihrer Großmutter zu erzielen, die in Bezug auf die Anerkennung der Freude im Augenblick zum einen nicht asketisch ist, zum anderen in Anbetracht der Akzeptanz der menschlichen Begrenztheit nicht dionysisch wirkt. Eine solche Mäßigung des Gemüts gilt nämlich als das Zweitbeste, das sowohl von Theophrast als auch von Konfuzianern empfohlen ist. Im Unterschied zu der alten Dame versinkt Daiyu in extreme Schwermut, da sie jegliche Freude angesichts deren Vergänglichkeit ablehnt; Baoyu hingegen zeigt einen außergewöhnlichen Hang zur Heiterkeit, die von Dauer sein muss, und verneint damit die Sterblichkeit.

In ähnlichem Sinne wurde in 6.1.4 Daiyu als die Achillesferse der Großmutter Jia bezeichnet, die sich als die eigentliche Ärztin in der Familie Jia herausstellt, aber die Herzkrankheit dieser Enkelin nicht verstehen kann. Baoyu würde hinsichtlich ihres mangelnden Verständnisses ebenfalls dazu kommen, wenn sich die alte Dame noch ein wenig länger gelebt hätte und Baoyus Entscheidung, Mönch zu werden, erleben könnte. Dies wurde bereits im 6.3.2 thematisiert. Die Verwirrung der Großmutter Jia lässt sich meiner Auffassung nach durch das folgende *Ci*-Gedicht von Xin Qiji 辛棄疾 (1140-1207) verdeutlichen:

少年不識愁滋味，愛上層樓。愛上層樓，爲賦新詞強說愁。

而今識儘愁滋味，欲說還休。欲說還休，卻道天涼好個秋。<sup>542</sup>

In meinen jungen Jahren kannte ich kein Leid und kletterte gerne hoch hinaus. Ich kletterte gerne hoch hinaus, um neue Lieder zu schreiben mit falscher Verzweiflung.

Jetzt, da ich alt bin, weiß ich, was Leid ist; ich möchte nicht, dass es erzählt wird. Ich möchte nicht, dass es gesagt wird, sondern sage nur, was für ein kühler und guter Herbsttag es ist.

Es handelt sich bei Großmutter Jia nicht um eine rein passive Haltung, aus der heraus sie das strenge und zugleich vergängliches Leben einfach nur miterlebt. Sie drückt die Furcht vor der Unberechenbarkeit des Geschehens nicht direkt aus, sondern feiert den

---

<sup>542</sup> Xin, Qiji 辛棄疾, Deng, Guangming 鄧廣銘 (Kommentator): *Jiaxuan ci biannian qianzhu* 稼軒詞編年籤注. Shanghai 1993. S. 170.

Herbst, der in der Literatur in der Regel eng mit Traurigkeit verbunden ist. Dies verleiht ihrer Hinwendung zum Diesseits ein dialektisches Gepräge, das sich doch des melancholischen Untergrundes bewusst bleibt. Demgemäß befinden sich ihre zwei Enkelkinder vom Standpunkt der Großmutter Jia noch in der ersten Phase, wenn die beiden das ewige Leid oder die endliche Freude ohne den jeweiligen Gegenpol auf sich wirken lassen und schließlich hilflos dem tiefen Schmerz und Schrecken des verwickelten fragwürdigen Lebens ausgeliefert sind. So sieht man, wie Großmutter Jia nach Freude strebt und in der Zwischenzeit durch ethische Verpflichtungen das Ich ins Kollektiv integriert, um das Unendliche in der irdischen Welt zu erreichen.

Allerdings geht die Diskrepanz zwischen Großmutter Jia und ihren Enkeln nicht auf das unterschiedliche Alter zurück, sondern darauf, dass die konfuzianischen Riten, mit deren Hilfe die alte Dame die Mäßigung des Gemüts erzielt hat, inzwischen unzeitgemäß geworden sind. Dies wurde bereits in 6.2.4 in Anlehnung an Ge Zhaoguang's Forschung zur Ideengeschichte erörtert. Dabei wird ausdrücklich betont, dass es bei den starken Gefühlsregungen Baoyus und Daiyus nicht um die Frage des Entweder-Oder zwischen Ordnung und Gefühl geht, sondern um die Aktualisierung der ethischen Normen, die das Miteinander regeln sollen, aber offenbar rückständig sind. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch Henri Bergson:

Lieferte der Mensch sich seinen Gefühlsregungen aus, gäbe es weder soziale noch moralische Gesetze, so wären Gefühlsausbrüche etwas Alltägliches. Es ist aber nützlich, solche Ausbrüche zu verhindern. Es ist notwendig, daß der Mensch in der Gesellschaft lebt und sich folglich einer Regel fügt. Und was das Interesse rät, das befiehlt die Vernunft: Es gibt eine Pflicht, und es ist unsere Bestimmung, ihr zu gehorchen. Unter diesem doppelten Einfluß mußte sich an der Oberfläche des menschlichen Geschlechts eine Schicht von Gefühlen und Gedanken bilden, denen etwas Unveränderliches anhaftet oder die zumindest allen Menschen gemeinsam sein möchten; sie können das innere Feuer individueller Leidenschaften zwar nicht ersticken, aber überdecken. Die langsame Entwicklung der Menschheit auf ein immer friedlicheres Gemeinschaftsleben hin hat ein allmähliches Festerwerden dieser Schicht bewirkt, so wie das Leben unseres Planeten ein einziges langdauerndes Bemühen war, die feurige Masse kochender Metalle mit einem festen, kalten Film zu überziehen. Aber es gibt vulkanische Ausbrüche. Und wäre die Erde ein lebendes Wesen, wie die Mythologie sie sieht, dann träumte sie vielleicht, noch

während sie sich ausruht, gern von jenen Explosionen, die ihr plötzlich ihre eigenen tiefsten Gründe offenbarten.<sup>543</sup>

Unabhängig davon, wie fest die Oberfläche der Erde ist, kommt es immer wieder zu Vulkanausbrüchen. So geht es auch mit den sozialen und moralischen Gesetzen, die das Zusammenleben des Menschen regulieren und zeitgemäß neugestaltet werden sollen. Hinsichtlich dieses Wechselbezugs zwischen Ordnung und Gefühl lassen sich die völlig aus dem Gleichgewicht geratene Gemütslage von Baoyu und Daiyu, womit sich die beiden von den damals geltenden konfuzianischen Normen abkehren, eher als Ausdruck kollektiver Symptome der Zeit ansehen als als zwei seltene Extremfälle, die zu korrigieren sind. Hinzukommt, dass die Gefühlsausbrüche laut Bergson den Kern der menschlichen Natur berühren, so wie vulkanische aus dem Erdkern kommen. Dementsprechend verflüchtigt sich der Schein der Abwesenheit der Vernunft in *Hongloumeng*, da sowohl die Erleuchtung des Melancholikers Baoyu als auch die Offenbarung bei der Melancholikerin Daiyu, die beide in Form von *qing* 情, also reiner Emotion stattfinden, schließlich auch die Vernunft ansprechen.

In 6.4.1 wurde die Figur Kai in *Buddenbrooks* als Ausnahme interpretiert, da er die intellektuelle Ironie überwindet und leibhaftig, emotional in die Gegenwart zurückkehrt. Somit bilden die jeweiligen Ausnahmen in den beiden Romanen einen komplementären Kontrast. Die beiden Werke aus verschiedenen Kulturen mit dem Thema Verfall scheinen in einer wechselseitigen Relativierung zu stehen. Was die Melancholie angeht, gehen letztendlich Emotion und Vernunft eine untrennbare Verbindung ein. Vor diesem Hintergrund komme ich nun zum nächsten und abschließenden Kapitel.

---

<sup>543</sup> Bergson, Henri, Plancherel-Walter, Roswitha (Übers.): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt 1991. S. 103.

## 7 Schlussbetrachtungen

Im Folgenden werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Darstellung der Melancholie und der vermittelten Auffassung darüber zwischen den beiden Romanen, die in der Analyse hinsichtlich vier Themenbereichen festgestellt wurden, zusammenfassend betrachtet. Darüber hinaus ist noch ein kurzer Ausblick auf die Melancholie-Forschung aus kulturvergleichender Perspektive zu geben, indem ich weitere Fragen zu den neuen Interpretationsmöglichkeiten der literarischen Werke aus Deutschland und China stelle.

### 7.1 Der Melancholische Erkennende vs. der Melancholische Erfahrende

Was die Darstellung der Melancholie betrifft, wurden im 6. Kapitel die zwei Werke, also *Buddenbrooks* und *Honglouloumeng* unter vier Aspekten gründlich vergleichend analysiert. Zur Veranschaulichung fasse ich die Ergebnisse der vorherigen Textanalysen in der folgenden Tabelle zusammen:

	<i>Buddenbrooks</i>	<i>Honglouloumeng</i>
Krankheit und Tod	Wiedergeburt der Kranken	Geburt der Kranken
	Der Tod im Jenseits	Der Tod im Diesseits
Männlichkeit und Weiblichkeit	Weiblichkeit als Schwäche	Weiblichkeit als Gewinn
	Männliches vs. Weibliches	Männliches und Weibliches
Zeit und Ort	Die Herrschaft der Zeit	Die Emotionalisierung der Zeit
	Die Zeit vs. Das Ich	Die Zeit und der Andere
Melancholie und Heiterkeit	Ironie als Erheiterung	Humor als Erheiterung
	Distanzierung von der Gegenwart	Hinwendung zur Gegenwart

Tabelle 1: Melancholie (*Buddenbrooks* vs. *Honglouloumeng*)

Beim Themenkomplex „Krankheit und Tod“ geht es vor allem um das Krankheit-Gesundheit-Schema. Im Rahmen des Arzt-Patienten-Verhältnisses sehe ich in *Buddenbrooks* eine Pathologisierung der Heilenden, sodass die Opposition krank vs. gesund als wiederkehrendes Klassifizierungsinstrument fragwürdig erscheint, wobei z. B. der Kranke Hanno den Spieß umdreht und beginnt, den Arzt zu beobachten. Im Vergleich damit taucht in *Honglouloumeng* die erste Kranke Daiyu auf, die ihr Leid explizit macht, wobei sie es vom ästhetischen und moralischen Blick befreit. Während

Thomas Mann seine Figuren mit dem beängstigenden Tod konfrontiert, die wegen des absoluten Alleinseins in Panik geraten, blickt Großmutter Jia bei Cao im Gegensatz dazu dank der Integration des Ich ins Kollektiv dem Tod gelassen ins Auge. Als zweiter Analyseaspekt wurde das Verhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit diskutiert. In *Buddenbrooks* bleibt es bei der Konstatierung einer Opposition, während in *Honglouloumeng* eine Vereinigung der zwei Geschlechter in sich angestrebt wird. Dementsprechend wird den Charakteren bei Mann die Sehnsucht nach der Liebe als ein Ausweg aus dem Problem der Sterblichkeit abgesprochen, wogegen sich der Protagonist Baoyu bei Cao der Transzendenz durch die eigene Verweiblichung erfreut und gewissermaßen Zugang zur Unsterblichkeit erhält. Beim dritten Thema „Zeit und Ort“ sieht man, wie die Buddenbrooks unter der Macht der Unendlichkeit, verkörpert in Uhren und Glocken, leiden, und wie die Jias emotional mit der Zeit koexistieren. Schließlich ist es nicht verwunderlich, dass zur Erheiterung in *Buddenbrooks* die distanzierende Ironie herrscht, während der weltzugewandte Humor mit dessen heilender Funktion in *Honglouloumeng* die dominierende Rolle spielt.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Diskussion über die Melancholie, die von diesen vier Bereichen ausgeht, letztlich auf die Frage hinausläuft, nämlich wie man in seinem endlichen Leben mit der Problematik der Vergänglichkeit umgehen kann. Die Darstellungen der Melancholie in *Honglouloumeng* sind durch die emotionalen Erfahrungen gekennzeichnet, was auch dem von dem Autor hervorgehobenen Prinzip der *qing* 情 auch entspricht. Im Gegensatz dazu wird die Melancholie in *Buddenbrooks* durch eine intellektuelle Distanz vermittelt. Das unmittelbare Erleben, das bei Cao eine zentrale Rolle spielt, wird von Mann also aufgegeben. Der grundsätzliche Vorrang des Gefühls vor dem Intellekt bei Cao steht deswegen in scharfem Kontrast mit der prinzipiellen Priorität des Intellekts bei Mann. Dies bringt uns direkt zur Auffassung der Melancholie in den jeweiligen Texten, die den unterschiedlichen Darstellungen zugrunde liegt.

Bemerkenswert war schon im Theorieteil dieser Arbeit, dass das Melancholie-Konzept seit der Aufklärung zunehmend mit der Vernunft in Verbindung gebracht wird, wobei man die Schwarzgalligkeit als artikulierend und rebellisch interpretiert. Für die vorliegende Arbeit wurde beispielsweise die relevante Forschung des Soziologen Wolfgang Lepenies und die philosophische Betrachtung von Melancholie als



Erkenntnismedium von Schopenhauer und Nietzsche herangezogen. Im Hinblick darauf lässt sich die Auffassung von Melancholie bei Mann als „erkennend“ zusammenfassen, da Mann an einer analytischen bzw. logischen Einstellung festhält. Im Vergleich damit stellt sich bei Cao die Melancholie als „erfahrend“ heraus, da man sich in dessen Werk im Umgang mit der Endlichkeit des Lebens durch Gefühle offenbart.

Dieser Unterschied zwischen *Buddenbrooks* und *Honglouloumeng* besteht darin, ob man bei der vergeblichen und daher melancholischen Sehnsucht nach dem Unendlichen den Anderen einbezieht, was erfahrend ist, oder sich dem Anderen entzieht, was erkennend ist. Noch interessanter ist, dass beide Romane mit einem Hinweis darauf enden, dass sich das Gefühl und die Vernunft, das Ich und der Andere nicht gegenseitig ausschließen, um das Missverhältnis zwischen Endlichem und Unendlichem zu bewältigen.

In *Buddenbrooks* gilt, wie in 6.4.1 erwähnt, die Figur Kai Graf Mölln als der Einzige, der das Verfallsgesetz durchgebrochen und den Untergang überlebt hat, indem sich der sprachgewandte Junge nicht nur durch sein literarisches Schaffen an die Ironie des Vorbehaltes wendet, sondern diesen distanzierenden Ausweg auf ästhetischer Ebene wiederum durch seine außergewöhnlich enge Verbindung mit dem todesverfallenen Hanno verneint, was leibhaftig, menschlich bzw. ethisch ist. Diese Hinwendung zum Alltäglichen durch die Einbeziehung des Anderen findet sich laut Günter Blamberger auch in den späteren deutschen Gegenwartsromanen. Er schreibt z. B. in seiner Forschung zu zwei Melancholiker-Figuren bei Böll und Grass, die im Vergleich mit den unter der Schwarzen Galle leidenden Genies nur medioker aussehen, Folgendes:

Ihre Melancholie konstituiert sich allein aus den Problemen empirischer Realität. Sie ist keine metaphysische und erkenntnistheoretische Frage mehr, sondern nur noch eine geschichtliche und ethische. Sie hat nichts mehr gemein mit der abendländischen Tradition aristokratischer Melancholie, mit dem Leiden des „deus in terris“ an der Inkludenz der Subjektivität, an der Vergeblichkeit des Griffs nach dem Absoluten.<sup>544</sup>

---

<sup>544</sup> Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman: Krisenbewusstsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985. S. 7.

Mit anderen Worten geht es dabei nun um die erfahrenden Melancholiker, die entzaubert werden und damit alles an sich herankommen lassen müssen, einschließlich des Leids an der Vergänglichkeit, statt die erkennenden wie früher, die angesichts deren hervorragender Leistungen in der Kunst o. Ä. nobilitiert wurden. Aber ob bei solcher banalisierten Melancholie tatsächlich von Aristoteles' Glorifizierung und der Sehnsucht nach dem Absoluten bzw. der Einheit abzusehen ist, bleibt nach meiner Ansicht noch offen. Eine bindende Antwort auf diese Frage kommt erst im Kontrast zum Ende von *Honglouloumeng* zustande, in dem die erfahrenden Melancholischen von Anfang an dominieren.

In 6.2.4 und 6.4.3 wurde von Baoyus Erleuchtung durch die *qing* 情 gesprochen. Dabei wurde der junge Jia seine Besessenheit von seiner Jugend und den damit verbundenen emotionalen Erfahrungen überwältigt, nachdem ihm der immer plötzlich auftauchende Daoist und Mönch das Schicksal all seiner Mitmenschen verraten und dann auf die Nichtigkeit der *qing* 情 hingewiesen haben. Somit erscheint sein endgültiger Abschied von der irdischen Welt vernünftig. Auch Daiyu verwandelt sich im Traum Baoyus in ihre ursprüngliche Form einer karminroten Perlenblume zurück. Heißt das, dass die *qing* 情, die im ganzen Roman so sehr geschätzt wird, nun wirklich von dem Autor abgelehnt wird? Nein. Die negative Antwort auf diese Frage zeigt sich in seiner Anmerkung zu der gesamten Geschichte im 1. Kapitel:

满纸荒唐言，一把辛酸泪！

都云作者痴，谁解其中味？<sup>545</sup>

Seiten voll müßiger Worte, die mit heißen und bitteren Tränen geschrieben wurden. Alle nennen den Autor einen Narren. Wer versteht seine geheime Botschaft?

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Baoyus Erleuchtung erst durch das überraschende Eingreifen der zwei mit Zauberkraft ausgestatteten Figuren, also des lahmen Daoisten und des schlampigen Mönchs, erfolgt. Da es in der Handlung viele solcher Szenen gibt, in denen *Dei ex Machina* zum Einsatz kommen, wird die Geschichte tatsächlich von einer geheimnisvollen Schicht überlagert, die es schwierig

---

<sup>545</sup> Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 7.

macht, zu erkennen, was wahr und was falsch ist. In diesem Sinne entsteht der Eindruck, dass das ganze absurd ist. Aber damit, dass sich der Protagonist ausschließlich auf diese Art und Weise vom Leid an der Vergänglichkeit befreien kann, indem er sich von dem Anderen für immer verabschiedet, und in die Leere eintritt, erweist sich gerade, dass es keinerlei Zuflucht für das Entrinnen aus der Endlichkeit gibt.

Kurz gesagt hat uns der Autor eine Möglichkeit zur Überschreitung der menschlichen Begrenztheit gezeigt, die aber eigentlich unmöglich ist. Die *qing* 情, die von Cao am Ende des Romans scheinbar verleugnet wird, stellt sich letztlich als das alles heraus, was den sterblichen Menschen übrig bleibt. Dass der Autor selbst die vierte Wand durchbricht, zeigt zugleich auch seine intellektuelle Teilnahme. Kein Wunder, dass C. T. Hsia den Autor des Romans als „the tragic artist“<sup>546</sup> bezeichnet, der gleichzeitig von der Sehnsucht nach der irdischen Welt und der qualvollen Entschlossenheit, sich davon zu befreien, gefangen ist. Mit anderen Worten erkennt Cao Xueqin die Endlichkeit, indem er sie emotional erfährt.

Wie das Ende der beiden Romane zeigt, wendet sich der erkennende Melancholiker in *Buddenbrooks*, bei dem die Vernunft herrscht, zum Alltag. Was den erfahrenden Melancholiker in *Honglouloumeng* betrifft, geht er über die dominierende Emotion mithilfe der Vernunft hinaus. Das heißt, weder die Vernunft noch das Gefühl allein reicht aus, um mit dem Missverhältnis zwischen Unendlichem und Endlichem umzugehen. Das endliche menschliche Leben kann in gewissem Sinne unendlich sein, wenn man einerseits seine Begrenztheit anerkennt, was das Ich vom Anderen trennt, und andererseits Freude und Leid über sich ergehen lässt, was den Einbezug des Anderen voraussetzt. Auf das mittlere Maß zwischen Vernunft und Emotion, zwischen Ich und Anderem zu, so heißt die ethische Melancholie, die banal aber zugleich transzendent wirkt. Für diese gilt meines Erachtens die aristokratische Würdigung vor mehr als zweitausend Jahren immer noch. Oder wie Gu Cheng 顾城 schrieb:

人可生如蚁而美如神。<sup>547</sup>

<sup>546</sup> Hsia, Chih-tsing: *The classic Chinese novel: A critical introduction*. Hongkong 2016. S. 271.

<sup>547</sup> Gu, Cheng 顾城: *Gucheng wenxuan. Juan yi*. 顾城文选. 卷一. Harbin 2005. S. 88.

Ein Mensch mag so gering sein wie eine Ameise und zugleich so herrlich wie ein Gott.

## 7.2 Melancholie als Motiv und Analysekategorie

Als literarisches Motiv beschreibt die Melancholie die dunkelste Stunde, in der sich Menschen nicht nur mit der Kontingenz des Lebens, sondern auch mit dessen Endlichkeit abfinden müssen. Dies betrifft nach den bisherigen Analysen sowohl die Lübecker Kaufmannsfamilie als auch die adlige Familie Jia. Im Unterschied zu dem Melancholiker als Typus in den Theorien handelt es sich bei den literarischen Darstellungen um Einzelne, die alle ihre Melancholie zu ertragen haben. Dabei wird der Mensch erkannt, vor dem der Abgrund der menschlichen Existenz mit dem Laufe der Zeit klafft. Somit stellt sich die Melancholie als universell heraus, wobei sie die unterschiedlichen Figuren in den zwei Werken aus verschiedenen Kulturen zu Zeitgenossen unterschiedlicher Zeiten macht.

Allerdings steht diese Feststellung, dass das melancholische Gefühl grundlegend ist, nicht dazu im Widerspruch, dass die tatsächlichen Erfahrungen der Menschen mit der Melancholie und damit die möglichen Assoziationen variabel sind. Denn es wird aus anthropologischer und soziologischer Perspektive ebenfalls vertreten, dass die emotionale Bedeutung durch bestimmte kulturelle Systeme und bestimmte soziale und materielle Umgebungen grundlegend strukturiert wird.<sup>548</sup> Ein ähnlicher Punkt zur Wechselwirkung zwischen Gefühle von Trauer, Leere oder Verzweiflung und Melancholie als kulturell aufgeladenem Diskurs wurde schon in 3.4 genannt: Das Erstere trägt oft die kulturellen Implikationen des Letzteren in sich, während das Letztere mit dem Ersteren einhergeht.<sup>549</sup> Das heißt, im Alltag werden Menschen dazu erzogen, wie sie sich in den jeweiligen Situationen emotional ausdrücken. Die Konstruiertheit unserer Gefühle führt zur Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten in den verschiedenen Kulturen, die die Universalität der Melancholie keineswegs überschatten wird, wenn es schließlich wie analysiert um die Frage nach dem Umgang mit dem endlichen Leben geht. Diese bleibt unveränderlich und bildet den Kern der Thematik der Melancholie.

---

<sup>548</sup> Vgl. dazu z. B. Lutz, Catherine: *Unnatural Emotions: Everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*. Chicago 1988. S. 5.

<sup>549</sup> Vgl. Cosgrove, Mary Ann: „Introduction: Sadness and melancholy in German-language literature from the seventeenth century to the present: An overview“. In: Mary Cosgrove/Anna Richards (Hrsg.): *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. New York 2012. S. 4-5.

Vor diesem Hintergrund beschränkt sich die vorliegende Arbeit nicht auf die Herausarbeitung der entscheidenden Komponente der Melancholie, sondern fragte auch nach der Herausbildung der melancholischen Momente. Dementsprechend wurde die kulturwissenschaftliche Methode der Kontextualisierung angewendet. Hierbei wurde Melancholie nicht nur als literarisches Motiv behandelt, sondern auch als Analysekategorie neu entdeckt. Dies bot zum einen neue Interpretationsmöglichkeiten der zwei Klassiker, zum anderen stellte sich deren Etablierung als solche schon als eine Herausforderung dar.

Bei der Bewältigung wandte ich mich auf der einen Seite an einen interdisziplinären Ansatz. Dieser zeigt sich nicht nur in der aus vier unterschiedlichen Bereichen zusammengesetzten theoretischen Grundlage in Bezug auf die Melancholie-Thematik, sondern auch darin, dass während der Textanalysen Perspektiven aus Ästhetik, Geschichte, Anthropologie, Wissenschaftsgeschichte und gar Wirtschaftswissenschaft herangezogen wurden, die für die Rekonstruktion der weitreichenden kulturellen Bedeutungen der Melancholie von Relevanz waren. Die wichtigste Auswirkung, die dies auf die vorliegende Arbeit hat, besteht darin, dass Dualismen in diesen verschiedenen Disziplinen zu den menschlichen Gefühlen wie Körper und Geist, Individuum und Gesellschaft, Mann und Frau sowie Irrationalität und Vernunft, die als selbstverständliche Natur der Emotionen gelten, auch auf die Diskussion über Melancholie übertragen wurden. Auf diese Weise hoffe ich auch, dass die dadurch entstandenen Forschungsergebnisse Wissenschaftler aus anderen Bereichen als der deutschen Sinologie als bereichernd für ihre Studien empfinden werden.

Auf der anderen Seite trägt die komparatistische Herangehensweise in der vorliegenden Arbeit, die zur Auslegung der Texte aus zwei verschiedenen Nationalliteraturen eingesetzt wurde, dazu bei, Melancholie als Analysekategorie neu zu behandeln. In der Tat bestehen im Bereich der Anthropologie bereits eine Menge einflussreicher Forschungsarbeiten über Emotionen in den unterschiedlichen Kulturen. Als Paradebeispiel gilt die von Catherine Lutz auf der kleinen mikronesischen Insel Ifaluk durchgeführte Feldforschung, wobei sie ihre Interpretation der Emotionen aus der fremden Kultur mit dem Schlüsselwort „translation“ zusammenfasst:

The process of coming to understand the emotional lives of people in different cultures can be seen first and foremost as a problem of translation. [...]The

interpretive task, then, is not primarily to fathom somehow “what they are feeling” inside (Geertz 1976) but rather to translate emotional communications from one idiom, context, language, or sociohistorical mode of understanding into another.<sup>550</sup>

If, however, emotion is seen as woven in complex ways into cultural meaning systems and social interaction, and if emotion is used to talk about what is culturally defined and experienced as “intensely meaningful,” then the problem becomes one of translating between two different cultural views and enactments of that which is real and good and proper.<sup>551</sup>

Das Problem dabei ist, welche die Ziel- und welche die Ausgangskultur sein soll, wenn man unter diesem Prozess einen Akt der Übersetzung versteht. Unabhängig davon, welche die Priorität genießt, kann sich die Kluft zwischen dem Eigenen und dem Fremden eventuell angesichts dieser Unterscheidung noch einmal verschärfen, besonders wenn zwischen zwei Kulturen hinsichtlich bestimmter Aspekte Begriffslücken aufweisen.

Diese Gefahr lauerte ebenfalls in der vorliegenden Arbeit, die vor allem aus den Diskussionen über Melancholie im Westen hervorgeht. Damit ich nicht dem Vorurteil verfallte, dass im vormodernen China das Phänomen Melancholie fehlt, wurde ein doppelter Vergleich angestellt, d. h. nicht nur die Trauer der vormodernen Chinesen wurde aus der Perspektive der modernen Menschen und unter Bezugnahme auf westliche Theorien betrachtet, sondern auch die melancholischen Symptome der modernen Westler wurden in Kombination mit der traditionellen chinesischen Sichtweise der Gefühle untersucht. Auf beiden Seiten des Vergleichs wechseln sich dabei die Rollen des Eigenen und des Fremden ab. Indem ich die statische Charakterisierung der Melancholie als Motiv mit der Entstehung, Konstruktion und Entwicklung dieser als Analysekategorie verband, versuchte ich, die starre binäre Struktur von Eigenem und Fremdem zu dekonstruieren. Deswegen kommt es beispielsweise in den vorangehenden Analysen vor, dass sich die Ausnahme-Figuren in den beiden Romanen oft aufeinander beziehen, und dass die Frage von Alain Badiou im 21. Jahrhundert eine Antwort bei Cao Xueqin aus dem 18. Jahrhundert findet.

---

<sup>550</sup> Lutz, Catherine: *Unnatural Emotions: Everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*. Chicago 1988. S. 7-8.

<sup>551</sup> Ebd. S. 8.

Darüber hinaus liegt die Besonderheit meiner Wahl des Klassikers *Honglouloumeng*, wie bereits ganz am Anfang erwähnt, zum Teil darin, dass er kurz vor der Annäherung von China und Westen entstand. Wie das tragische Ende des Romans interpretiert wird, spiegelt in der Tat wider, wie die traditionelle chinesische konfuzianische Gesellschaft zu verstehen ist. Dessen Vergleich mit dem Verfall der Buddenbrooks stellt sich als ein Versuch des Dialogs zwischen China und Deutschland dar.

In Anbetracht der Universalität der Melancholie, die sich aus den bisherigen Ausführungen ergibt, sollte *Honglouloumeng* kein Einzelfall sein; es gibt noch weitere melancholische Momente in der klassischen chinesischen Literatur, die es wiederzuentdecken gilt. Denn Gefühle, darunter auch Melancholie, sind eng mit den kognitiven, moralischen und sozial entstehenden Dimensionen verbunden. Dementsprechend ändert sich die Art und Weise, auf die man seine Emotionen ausdrückt, mit der Entwicklung der Gesellschaft und dem Wandel der Zeiten.

Hiermit ist es in der Melancholie-Forschung sinnvoller, nach dem Sinn der Schwermut in verschiedenen Kulturen zu fragen, statt eine historisch bedingte Begriffslücke zu schließen. Um eine klare Antwort darauf zu erhalten kann man weitere Vergleiche anstellen zwischen den weiteren artikulierenden Melancholischen in den literarischen Werken vor dem Untergang des Qing-Reiches und mediokeren Schwarzgalligen in den deutschen Romanen, die nach Günter Blamberger, wie in 7.1 erwähnt, keine metaphysischen und erkenntnistheoretischen Fragen aufwerfen und damit in der empirischen Realität mittelmäßig aussehen.<sup>552</sup>

Je mehr man die Melancholie als literarisches Motiv zwischen Deutschland und China vergleicht, indem man sie als Kategorie anhand verschiedener Texte kontextualisiert, desto deutlicher werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die sich möglicherweise als gegenseitig erweisen. Genau wie Goethe im *Tasso* formulierte:

Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!<sup>553</sup>

---

<sup>552</sup> Vgl. Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman: Krisenbewusstsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985. S. 7.

<sup>553</sup> Von Goethe, Johann Wolfgang: *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. Leipzig 1910. S. 122.



## Literaturverzeichnis

### Literarische Texte

Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005.

Cao, Xueqin 曹雪芹, Yu, Pingbo 俞平伯 (Korrektor): *Honglouloumeng bashihui jiaoben* 红楼梦八十回校本. Beijing 1993.

Cao, Xueqin 曹雪芹, Zhiyan zhai 脂砚斋 (Kommentator), Deng Suifu 邓遂夫 (Korrektor): *Zhiyan zhai chongping shitou ji jiaoben* 脂砚斋重评石头记甲戌校本. Beijing 2001.

Cao, Xueqin 曹雪芹, Zhi Yanzhai 脂砚斋 (Kommentator), Feng, Qiyong 冯其庸 (Hrsg. & Korrektor) *Zhiyanzhai chongping shitouji huijiao huiping* 脂砚斋重评石头记汇校汇评. Beijing 2008.

Cao, Xueqin 曹雪芹, Zhi Yanzhai 脂砚斋 (Kommentator), Zhou, Ruchang 周汝昌 (Korrektor): *Zhou Ruchang jiaoding pidianben shitouji* 周汝昌校订批点本石头记. Nanjing 2017.

Fan, Zhongyan 范仲淹: *Fan Zhongyan quanji*. 范仲淹全集. Chengdu 2007.

Von Goethe, Johann Wolfgang: *Faust: Eine Tragödie. Erster und zweiter Teil*. München 1977.

Von Goethe, Johann Wolfgang: *Torquato Tasso. Ein Schauspiel*. Leipzig 1910.

Gu, Cheng 顾城: *Gucheng wenxuan. Juan yi*. 顾城文选. 卷一. Harbin 2005.

Hesse, Hermann und Kuhn, Heribert (Hrsg.): *Unterm Rad*. Frankfurt am Main 2007.

Liu, Yuxi 劉禹錫, Bian, Xiaoxuan 卞孝萱 (Korrektor): *Liu Yuxi ji* 劉禹錫集. Beijing 1990.

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band I. Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main 1974.

Redaktionsabteilung des Zhonghua Shuju 中华书局 (Korrektor und Hrsg.): *Quan Tangshi. Diba Ce*. 全唐诗. 第八册. Beijing 1999.

Xin, Qiji 辛棄疾, Deng, Guangming 鄧廣銘 (Kommentator): *Jiaxuan ci biannian qianzhu* 稼軒詞編年籤注. Shanghai 1993.

Zhang Ailing 張愛玲: *Zhang ailing diancang quanji. Duanpian xiaoshuo juan yi. 1943 nian zuopin* 張愛玲典藏全集. 短篇小說卷一. 1943年作品. Taipeh 2001.

## Theoretische Schriften

Anselm, Sigrun: *Vom Ende der Melancholie zur Selbstinszenierung des Subjekts*. Pfaffenweiler 1990.

Anz, Thomas: *Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart 1989.

Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Berlin 2011.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie: Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln 1986.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2011.

Badiou, Alain/Truong, Nicolas, Bush, Peter (Übers.): *In Praise of Love*. London 2021.

Bahun, Sanja: *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*. New York 2013.

Becker, Sabina: *Literatur- und Kulturwissenschaften: ihre Methoden und Theorien*. Hamburg 2007.

Behler, Ernst: *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn 1997.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 2003.

Bergson, Henri, Plancherel-Walter, Roswitha (Übers.): *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt 1991.

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.

Blackmore, Sabine: „‘To pictur’d Regions and imagin’d Worlds’: Female Melancholic Writing and the Poems of Mary Leapor“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 67-86.

Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman: Krisenbewusstsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985.

Bock, Ulla: „Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz“. In: Becker, Ruth (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden 2008. S. 103-107.

Borchmeyer, Dieter: „Melancholie und Heiterkeit: literarische Variationen eines Themas von Goethe bis Thomas Mann“. In: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.): *Melancholie und Heiterkeit*. Heidelberg 2007. S. 9-32.

Born, Karl Erich: „Der soziale und wirtschaftliche Strukturwandel Deutschlands am Ende des 19. Jahrhunderts“. In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 50.H. 3 (1963). S. 361-376.

Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 22. Schriften 2. 1933-1942.* Frankfurt am Main 1993.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* Würzburg 2004.

Cai, Cecily: „The Fall of a Family: Tracing the Aristotelian Model of Catastrophe in *Dream of the Red Chamber* and *Buddenbrooks*“. In: *First Drafts@Classics@.* Center for Hellenic Studies of Harvard University. July 25, 2016.

Cao, Juan: *In der Sackgasse oder auf dem Weg zu einem neuen Paradigma? Die Erforschung des Romans Der Traum der roten Kammer (Rotologie) im 21. Jahrhundert.* Wiesbaden 2013.

Chang, Kang-i Sun: „From Difference to Complementarity: The Interaction of Western and Chinese Studies“. In: *Tamkang Review.* Vol. 34. No.1 (2003): S. 41-64.

Chang, Kang-I Sun: „Ming-Qing Women Poets And Cultural Androgyny“. In: *Feminism/Femininity in Chinese Literature.* Brill 2002. S. 21-31.

Chang, Peng: *Modernisierung und Europäisierung der klassischen chinesischen Prosadichtung: Untersuchungen zum Übersetzungswerk von Franz Kuhn (1884-1961).* Frankfurt am Main 1991.

Chiang, Chu-Shan 蒋竹山: *Ren Shen Diguo: Qingdai renshen de shengchan, xiaofei yu yiliao* 人参帝国: 清代人参的生产、消费与医疗. Hangzhou 2015.

Cosgrove, Mary Ann: „Introduction: Sadness and melancholy in German-language literature from the seventeenth century to the present: An overview“. In: Mary Cosgrove/Anna Richards (Hrsg.): *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture.* New York 2012. S. 1-18.

Debon, Günther: „Thomas Mann und China“. In: *Thomas Mann Jahrbuch.* 3 (1990). S. 149-174.

Dertering, Heinrich/Ermisch, Maren/Wisskirchen, Hans (Hrsg.): *Verirrte Bürger: Thomas Mann und Theodor Storm.* Frankfurt am Main 2016.

Dittmann, Britta/Steinwand, Elke: „„Sei glücklich, du gutes Kind“. Frauenfiguren in *Buddenbrooks*“. In: Eickhölder, Manfred/Wißkirchen, Hans (Hrsg.): „*Buddenbrooks*“. *Neue Blicke in ein altes Buch.* Lübeck 2000. S. 176-193.

Dybel, Powel: „Das Doppelgesicht der Melancholie (Bemerkung zu ‚Melancholie und Gesellschaft‘ von Wolfgang Lepenies)“. In: Dybel, Paweł/Jagna Brudzińska (Hrsg.): *Schuld Gewissen Melancholie: Akten des Deutsch-Polnischen Symposiums Warschau, Oktober 1997.* Warschau 2000. S.137-149.

Eder, Jürgen: „...Sorgfältig gekleidete Herren mit sinnenden blauen Augen“ und andere Melancholiker im Werk Thomas Manns“. In: Jehl, Rainer/Behringer, Wolfgang/Weber, Wolfgang (Hrsg.): *Melancholie: Epochenstimmung-Krankheit-Lebenskunst*. Stuttgart 2000. S. 85-103.

Eggert, Marion: *Rede vom Traum: Traumauffassungen der Literatenschicht im späten kaiserlichen China*. Stuttgart 1993.

Fanon, Frantz: *Aspekte der Algerischen Revolution*. Frankfurt am Main 1969.

Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft: eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main 1973.

Feng, Qiyong 冯其庸: *Cao Xueqin jiashi xinkao* 曹雪芹家世新考. Shanghai 1980.

Feng, Qiyong 冯其庸: Vorwort. In: Cao, Xueqin 曹雪芹: *Honglouloumeng* 红楼梦. Beijing 2005. S. 1-8.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke, Band 10*. Frankfurt 1973.

Friedrich, Volker: *Melancholie als Haltung*. Berlin 1991.

Fritsche, Alfred: *Dekadenz im Werk Arthur Schnitzlers*. Bern 1974.

Fromm, Erich: *Escape from Freedom*. New York 1965.

Furth, Charlotte: *A flourishing yin: Gender in China's medical history: 960-1665*. Berkeley/Los Angeles/London 1999.

Gálik, Marián: „Melancholie und Melancholiker“. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Honglouloumeng: Studien zum „Traum der roten Kammer“*. Bern 1999. S. 194-210.

Gálik, Marián (Hrsg.): *Fin de Siècle (decadence) in Sino-Western Literary Confrontation. Selected Papers Read at the International Symposium, Vienna University, June 9, 1999*. Bratislava 2005.

Gailus, Andreas: „A case of individuality: Karl Philipp Moritz and the Magazine for Empirical Psychology“. In: *New German Critique* 79 (2000). S. 67-105.

Ge, Zhaoguang 葛兆光: *Zhongguo sixiang shi (di er juan)* 中国思想史(第二卷). Shanghai 2001.

Glaserapp, Nicolai: „Krankheit und Medizin“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 209-212.

Gorgé, Walter: *Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls*. Bern 1973.

Han, Byung-Chul: *Agonie des Eros*. Berlin 2013.

Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*. München 1994.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen 1967.

Herwig, Henriette: „Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses *Peter Camenzind* und *Unterm Rad* und Thomas Manns *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 26 (2013). S. 191-208.

Heubel, Fabian: *Was ist chinesische Philosophie? Kritische Perspektiven*. Hamburg 2021.

Hirsch, Alfred: „Ethik der Trauer. Der Entzug des Anderen“. In: Heidbrink, Ludger (Hrsg.): *Entzauberte Zeit: der melancholische Geist der Moderne*. München 1997. S. 231-254.

Hsia, Chih-tsing: *The classic Chinese novel: A critical introduction*. Hongkong 2016.

Huang, Liaoyu 黄燎宇. „Jinhua de wange yu songge – ping budengboluoke yijia jinghua de wange yu songge——评《布登勃洛克一家》“. In: *Waiguo wenxue* 外国文学. 2 (1997). S. 63-69.

Huang, Weiping: „Zwischen Weiblichkeit, Krankheit und Ästhetik: die Figur Lin Daiyu und der kulturspezifische Aspekt des Schönen“. In: *Bochumer Jahrbuch für BJOAF*. (2015). S. 41-67.

Hu, Shi 胡适: „Honglouloumeng xinzheng (gaiding gao) 红楼梦新证（改定稿）“. In: Song, Guangbo 宋广波 (Hrsg.): *Hushi hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡适红学研究资料全编. Beijing 2005. S. 136-178.

Huang, Weiping: *Das Lyrische und das Prosaische im Roman "Honglouloumeng"*. Unveröffentlichte Habilitationsschrift. Universität zu Köln. 2009.

Huang, Weiping: *Melancholie als Geste und Offenbarung: zum Erzählwerk Zhang Ailings*. Bern 2001.

Huang, Yunhao 黄云皓: *Tujie honglouloumeng jianzhu yixiang* 图解红楼梦建筑意象. Beijing 2006.

Jiang, Qingfeng 蒋清凤: „‘Nüse huoshui’ zhong ‘dangfu’ de fei zhenshi jingxiang ‘女色祸水’ 中 ‘荡妇’ 的非真实镜像“. In: *Hengyang shifan xueyuan xuebao* 衡阳师范学院学报. 22.2 (2001). S. 53-55.

Kaminski, Johannes D.: „Poetry of the Heart as Complicit with the Logos? Female Articulations of Sadness in Goethe’s *Lila* and *Der Triumph der Empfindsamkeit*“. In: Cosgrove, Mary/Richards, Anna (Hrsg.): *Sadness and Melancholy in German-Language Literature and Culture*. New York 2012. S. 35-52.

Käser, Rudolf: *Arzt, Tod und Text: Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*. München 1998.

Kesting, Hanjo: *Heinrich und Thomas Mann. Ein deutscher Bruderzwist*. Göttingen 2003.

Kierkegaard, Søren, Hong, Edna H./Hong, Howard V. (Hrsg.): *Kierkegaard's Writings, II, Volume 2: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. New Jersey 1990.

Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F., und Buschendorf, C.: *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1992.

Kubin, Wolfgang: „Der Schreckensmann. Deutsche Melancholie und chinesische Unrast. Ye Shengtaos Roman ‚Ni Huanzhi‘ (1928)“. In: *minima sinica*. 1 (1996). S. 61-73.

Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Honglouloumeng: Studien zum „Traum der roten Kammer“*. Bern 1999.

Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Symbols of anguish: in search of melancholy in China; Helmut Martin (1940-1999) in memoriam*. Bern 2001.

Kubin, Wolfgang: „Von der Traurigkeit eines Chinesenmenschen. Versuch einer Grundlegung“. In: Elberfeld, Rolf (Hrsg.): *Komparative Philosophie: Begegnungen zwischen östlichen und westlichen Denkwegen*. München 1998. S. 159-170.

Kubin, Wolfgang: „Zeitbewusstsein und Subjektivität: zum Problem der Epochenschwelle in China und dem Abendland“. In: Gawoll, Hans-Jürgen/Pöggeler, Otto (Hrsg.): *Idealismus mit Folgen: die Epochenschwelle um 1800 in Kunst und Geisteswissenschaften: Festschrift zum 65. Geburtstag von Otto Pöggeler*. S. 325-342. Hierzu: S. 336.

Lambrecht, Roland: *Der Geist der Melancholie: eine Herausforderung philosophischer Reflexion*. München 1996.

Laqueur, Thomas: *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge/Massachusetts/London 1992.

Lee, Leo Ou-fan 李欧梵 und Ji, Jin 季进: *Lee Ou-fan ji jin duihualu 李欧梵季进对话录*. Suzhou 2003.

Lehnert, Herbert: „Tony Buddenbrook und ihre literarischen Schwestern“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 15 (2002). S. 35-53.

Lepenes, Wolfgang: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972.

Leung, Angela Ki Che 梁其姿: *Miandui jibing: Chuantong zhongguo shehui de yiliao yu zuzhi* 面对疾病: 传统中国社会的医疗与组织. Beijing 2011.

Levinas, Emmanuel: *Die Zeit und der Andere*. Hamburg 1984.

Li, Hongyuan 李鸿渊: „Jin shiwu nian lai honglouloumeng zhi nüxing zhuyi piping zongsu 近十五年来《红楼梦》之女性主义批评综述“. In: *Honglouloumeng Xuekan* 红楼梦学刊. (1) 2011. S. 167-188.

Li, Shuo 李硕: *Jianshang: Yinzhou zhi bian yu huaxia xinsheng* 翦商: 殷周之变与华夏新生. Guilin 2022.

Li, Zehou 李泽厚: *Huaxia meixue* 华夏美学. Guilin 2001.

Li, Zehou 李泽厚: *Mei de licheng* 美的历程. Tianjin 2001.

Li, Zehou 李泽厚: *Zhongguo gudai sixiang shilun* 中国古代思想史论. Beijing 2008.

Lipinski, Birte: „Romantische Beziehungen. Kai Graf Mölln, Hanno Buddenbrook und die Erlösung in der Universalpoesie“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 24 (2011). S. 173-194.

Lu Xun 鲁迅: *Luxun quanji. Dijiù juan* 鲁迅全集. 第九卷. Beijing 2005.

Lu, Xun 鲁迅: *Luxun quanji. Di yi juan*. 鲁迅全集. 第一卷. Beijing 2005.

Lu, Xun 鲁迅: *Zhongguo xiaoshuo shilue* 中国小说史略. Shanghai 2006.

Lü, Buwei 吕不韋, Chen, Qiyou 陳奇猷(Korrektor und Interpreter): *Lüshi chunqiu xin jiaoshi* 吕氏春秋新校释. Shanghai 2002.

Lutz, Catherine: *Unnatural Emotions: Everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*. Chicago 1988.

Ma, Boying 马伯英: *Zhongguo yixue wenhu shi*. 中国医学文化史. Shanghai 2010.

Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Berlin 1920.

Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018.

Max, Katrin: „Erbangelegenheiten. Medizinische und philosophische Aspekte der Generationenfolge in Thomas Manns Roman ›Buddenbrooks‹“. In: Bohnenkamp, Björn/Manning, Till/Silies, Eva-Maria (Hrsg.): *Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster*. Göttingen 2009. S. 129-147.

Max, Katrin: *Niedergangsdagnostik: Zur Funktion von Krankheitsmotiven in „Buddenbrooks“*. Frankfurt am Main 2008.

Middeke, Martin und Wald, Christina: „Melancholia as a Sense of Loss: An Introduction“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 1-22.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 1, Unzeitgemäße Betrachtungen*. München 1988.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 2, Menschliches, Allzumenschliches I und II*. München 1988.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 3, Die fröhliche Wissenschaft*. München 1988.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 4, Also sprach Zarathustra*. München 1988.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 6, Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist/Ecce homo, Dionysos-Dithyramben/Nietzsche contra Wagner*. München 1988.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 11, Nachgelassene Fragmente 1884-1885*. München 1988.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. KSA 13, Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. München 1988.

Nover, Immanuel: „Bürgerlichkeit“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 145-148.

Nover, Immanuel: „Dekadenz“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 149-153.

Ou, Li-chuan 歐麗娟: *Da guan honglou (zonglun juan) 大觀紅樓 (綜論卷)*. Taipeh 2014.

Pai, Hsien-yun 白先勇: „Zhengbenqingyuan: banben liubian ji hou sishi hui zuozhe wenti 正本清源: 版本流变及后四十回作者问题“. In: *Cao Xueqin Yanjiu 曹雪芹研究*, 3 (2018). S. 18-24.

Plaks, Andrew H.: *Archetype and allegory in the Dream of the Red Chamber*. Princeton 1976.

Pohl, Karl-Heinz: *Ästhetik und Literaturtheorie in China: Von der Tradition bis zur Moderne*. München 2007.

Prechtel-Fröhlich, Ulrike: *Die Dinge sehen, wie sie sind: Melancholie im Werk Thomas Manns*. Lang 2001.



Reents, Friederike: „Zwischen serapiontischem und grünlichem Prinzip: ETA Hoffmanns Bedeutung für Tony Buddenbrooks erste Eheschließung“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 24 (2011): S. 155-172.

Ridley, Hugh: *Thomas Mann*. Stuttgart 2009.

Sänger, Jürgen: *Aspekte dekadenter Sensibilität*. Frankfurt am Main 1978.

Sautermeister, Gert: „Tony Buddenbrook: Lebensstufen, Bruchlinien, Gestaltwandel“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 20 (2007). S. 103-132.

Schäfer, Michael: *Geschichte des Bürgertums: Eine Einführung*. Köln 2009.

Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung*. Stuttgart 1977

Schmiedt, Helmut: „Paarbeziehungen“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 126-133.

Schonlau, Anja: „Das ‚Krankhafte‘ als poetisches Mittel in Thomas Manns Erstlingsroman. Thomas und Christian Buddenbrook zwischen Medizin und Verfallspsychologie“. In: *Heinrich-Mann-Jahrbuch*. 15 (1997). S. 87-121.

Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Die Welt als Wille und Vorstellung, Band I*. Zürich 1988.

Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Die Welt als Wille und Vorstellung, Band II*. Zürich 1988.

Schopenhauer, Arthur: *Werke in fünf Bänden. Parerga und Paralipomena, Band I*. Zürich 1988.

Schößler, Franziska: *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld 2009.

Schuchter, Veronika: „Gender Studies (Männlichkeits- und Weiblichkeitskonstruktionen)“. In: Mattern, Nicole/Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Buddenbrooks-Handbuch*. Stuttgart 2018. S. 266-273.

Shi, Lingzi 石凌子: „Neurasthenie und Bürgerschaft: Buddenbrooks im Nervenkrankheitsdiskurs des 19. Jahrhunderts 神经衰弱与市民阶级: 19世纪神经疾病理论视阈下的《布登勃洛克一家》“. In: *Deyu renwen yanjiu 德语人文研究*. 9.1 (2021), S. 60-65.

Sima Qian 司马迁, Han, Zhaoqi 韩兆琦 (Übers. und Interpret): *Shiji 史记*. Beijing 2010.

Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. 2. Leipzig 1826.

Song, Jialu 宋佳露: *Verfall der protestantischen Ethik und die Dekadenz in Thomas Manns Buddenbrooks* 新教伦理的没落与颓废主义——析托马斯·曼的长篇小说《布登勃洛克一家》. Masterarbeit. Sichuan International Studies University. 2016.

Sontag, Susan: *Illness as metaphor*. New York 1978.

Tabery, Thomas: „Das Verhältnis von Wissen und Handeln in den Handlungstheorien Zhu Xis, Wang Yangmings und Yan Yuans“. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. 159.2 (2009). S: 365-386.

Tan, Guanghui 谭光辉: *Zhengzhuang de zhengzhuang* 症状的症状. Beijing 2007.

Theunissen, Michael: „Melancholische Zeiterfahrung und psychotische Angst“. In: Fink-Eitel, Hinrich/Lohmann, Georg (Hrsg.): *Zur Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main 1993. S. 334-344.

Theunissen, Michael: *Vorentwürfe von Moderne: antike Melancholie und die Acedia des Mittelalters*. Berlin 2013.

Tian, Yuqing 田余庆: *Dongjin menfa zhengzhi* 东晋门阀政治. Beijing 2012.

Vaget, Hans Rudolf: „Der Asket und der Komödiant: die Brüder Buddenbrook“. In: *MLN* (1982): S. 656-670.

Veblen, Thorstein: *The theory of the leisure class*. Oxford 2009.

Vöing, Nerea: *Arbeit und Melancholie: Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2019.

Von Engelhardt, Dietrich: „Krankheit und Heilung bei Thomas Mann“. In: Stulz, Peter/Nager, Frank/Schulz, Peter (Hrsg.): *Literatur und Medizin*. Zürich 2005. S. 71-92.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*. Stuttgart/Weimar 1997.

Wang, Fuzhi 王夫之: *Chuanshan quanshu. Di shiwu juan*. 船山全書. 第十五卷. Changsha 2006.

Wang, Wenjing 王文锦 (Übers. und Interpret): *Liji yijie* 礼记译解. Beijing 2001.

Wei, Ling: *Der Traum der roten Kammer: Die erzählerische Komplexität eines chinesischen Meisterwerks*. Wiesbaden 2019.

Weinhold, Ulrike: *Künstlichkeit und Kunst in deutschsprachigen Dekadenz-Literatur*. Frankfurt am Main 1977.

Wilhelm, Richard (Übers.): *Li-gi: Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*. Düsseldorf 1981.

- Wißkirchen, Hans: „Er wird wachsen mit der Zeit...“: Zur Aktualität des ‚Buddenbrooks‘-Romans“. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. 21. (2008): 101-112.
- Wong, Kaming: „The Allure of Melancholy: The Anxiety of Allusion in *Honglouloumeng*“. In: Kubin, Wolfgang (Hrsg.): *Symbols of anguish: in search of melancholy in China; Helmut Martin (1940-1999) in memoriam*. Bern 2001. S. 213-262.
- Woolf, Virginia: *On Being Ill*. Ashfield 2002.
- Wu, Guosheng 吴国盛: *Shijian de guanian* 时间的观念. Beijing 2006.
- Wysling, Hans: „Buddenbrooks.“ In: Sprecher, Thomas (Hrsg.): *Ausgewählte Aufsätze*. Frankfurt am Main 1996. S. 197-218.
- Xia, Zhengnong 夏征农/Chen, Zhili 陈至立 (Hrsg.): *Cihai. Dier juan*. 辞海. 第二卷. Shanghai 2009.
- Xiang, Biao 项飏: *Kuayue bianjie de shequ: beijing "zhejiang cun" de shenghuo shi* 跨越边界的社区: 北京“浙江村”的生活史. Beijing 2000.
- Xiao, Shimeng 肖世孟: *Xianqin secai yanjiu* 先秦色彩研究. Beijing 2013.
- Xunzi 荀子, Fang, Yong 方勇/Li, Bo 李波(Übers.): *Xunzi* 荀子. Beijing 2011.
- Xunzi 荀子, Hutton, Eric L. (Übers.): *Xunzi. The complete text*. Princeton 2014.
- Yan, Baoyu: „Buddenbrooks – Ein deutscher *Hong lou meng*?“. In: *Neohelicon*. 18.2 (1991), S. 273-293.
- Yao, Junling: *Die deutschen Übersetzungen des Honglouloumeng*. Unveröffentlichte Dissertation. Freie Universität Berlin. 2009.
- Yao, Tong: *Die Vielfältigkeit der Literatur: ein Vergleich zwischen den "Wahlverwandtschaften" von Johann Wolfgang von Goethe und dem klassischen chinesischen Roman "Der Traum der roten Kammer" von Cao Xueqin und Gao E*. Berlin 2006.
- Zhao, Jianzhong 赵建忠: „Liangbeinian lai hongxue yanjiu fanshi de zhuanxing yu dangdai hongxue xin piping shiye de jiangou 两百年来红学研究范式的转型与当代红学新批评视野的建构“. In: *Honglouloumeng Xuekan* 红楼梦学刊. 5 (2006). S. 139-155.
- Zhuangzi 庄子, Watson, Burton (Übers.): *The complete works of Zhuangzi*. New York 2013.

Zimmer, Thomas: *Der chinesische Roman der ausgehenden Kaiserzeit*. München 2002.

Zwierlein, Anne-Julia: „Male Pregnancies, Virgin Births, Monsters of the Mind: Early Modern Melancholia and (Cross-) Gendered Constructions of Creativity“. In: Middeke, Martin/Wald, Christina (Hrsg.): *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*. Houndmills 2011. S. 35-49.