

# **Studium Universale**

Schriftenreihe der Universität Bonn  
Herausgegeben im Auftrag des Rektors  
von der Senatskommission für das Studium Universale  
Geschäftsführer: Prof. Dr. W. Lenders

## **Band 11**

# **Aus dem Garten der Wildnis**

Studien zu Lu Xun (1881–1936)

Herausgegeben von  
Wolfgang Kubin

1989

**BOUVIER VERLAG · BONN**

## Inhalt

ROLF TRAUZETTEL Zur ästhetischen Konstruktion von Helden in Lu Xuns Erzählungen	1
FRITZ GRUNER Lu Xuns frühe Schrift <i>Über die Kraft der romantischen Poesie</i> (Moluo shili shuo)	19
YLVA MONSCHEIN Lu Xuns Erzählung <i>Yao</i> oder die Wirksamkeit eines Placebos	29
SUSANNE WEIGELIN-SCHWIEDRZIK Mythologie und Ironie in Lu Xuns Erzählung <i>Bai guang</i>	47
WOLFGANG KUBIN Die Jungfrau und der Dämon. Bemerkungen zur Rolle der Ironie in <i>Sturm im Wasserglas</i> (Fengbo)	55
GOATKOEI LANG-TAN Eines Liebenden Suche nach dem neuen Ideal. Zur Gestaltung des Ich-Erzählers und dessen Sprachgestaltung in Lu Xuns Erzählung <i>Shangshi</i> (1925)	65
RODERICH PTAK Lu Xun und die Knallfrösche: Zur Struktur, Symbolik und Paradoxie in <i>Das Neujahrsopfer</i>	83
PING HENKEL Die Reaktion des Lesers auf Lu Xuns Erzählung <i>Die Ehescheidung</i>	97
KLAAS RUITENBEEK Lu Xun und <i>Der kleine Johannes</i>	111
MARIÁN GÁLIK Interliterarische Aspekte. Lu Xuns <i>Die ewige Lampe</i> (Changming deng) und W.M. Gáršins <i>Die rote Blume</i> (Krásnyj Cvetók)	125
INGO SCHÄFER Das verlorene Paradies. Anmerkungen zu Lu Xuns autobiographischer Skizze (sanwen) <i>Vom Garten der Hundert Gräser zur Schule der Drei Aromata</i>	139

<b>LUTZ BIEG</b> Unkraut oder vom "verzweifelten Widerstand" gegen das Nichts. Vorläufige Bemerkungen zu Lu Xuns Prosadichtung <i>Yecao</i>	149
<b>RICHARD TRAPPL</b> Die Ironie des Zeitlichen. Rezeptionspragmatische Überlegungen zu <i>Alte Geschichten neu erzählt</i>	165
<b>LUTZ BIEG</b> Lu Xun im deutschen Sprachraum	177
<b>LUTZ BIEG</b> Verzeichnis der Primär- und Sekundärliteratur zu Lu Xun im deutschen Sprachraum	185

Ylva Monschein  
(Universität Heidelberg)

## Lu Xuns Erzählung *Yao* oder die Wirksamkeit eines Placebos

Inhaltlich läßt sich Lu Xuns im Mai 1919 in *Xinqingnian* erstmals erschienene Erzählung *Yao* (Das Heilmittel bzw. Die Arznei)<sup>1</sup> in zwei Sätzen umreißen: Ein Vater besorgt als letztes Mittel für seinen tuberkulösen Sohn ein mit dem Blute eines hingerichteten Revolutionärs getränktes Dampfbrotchen. Auf dem Friedhof begegnen sich die beiden Mütter, die des Hingerichteten und die des kranken Jungen, und entdecken auf dem Grab des Revolutionärs ein unerklärliches Blütensymbol. Die karge Fabel täuscht leicht darüber hinweg, daß es sich bei der Erzählung um ein sorgsam komponiertes, kompliziertes Gebilde handelt, dessen Botschaft sich nicht unbedingt aus dem äußeren Handlungsablauf erschließen läßt. Beschränkte man sich auf die Wiedergabe des geschilderten Inhalts, bliebe – ähnlich wie bei der Lektüre eines zwischen Schauerromantik und Propagandaliteratur schwankenden Werkes – ein fader Nachgeschmack zurück. Mit welchen Mitteln schafft es der Autor, diese reißerische Verkettung von Umständen dem Leser plausibel und unumgänglich erscheinen zu lassen? Warum hat sich die Erzählung, die zu Lu Xuns besten zählt, bislang so erfolgreich allen definitiven Interpretationsversuchen widersetzt? Diese Fragen sollen mit der Suche nach einem neuen Interpretationsansatz verknüpft werden. Doch zunächst einige notwendige Erläuterungen zu Form und Aufbau der Erzählung.

### *Formaler Aufbau*

Das äußere Gefüge von *Yao* besteht aus vier symmetrischen Abschnitten, von denen die beiden äußeren, an Dialog und direkter Rede wesentlich ärmer als die beiden eng fusionierten, handlungsarmen Mittelstücke, in ihrer an- und abschwellenden Motorik eine zweite tragende und begrenzende Einheit bilden. Auch inhaltlich finden Anfangs- und Endteil der Erzählung zyklisch zueinander. Beide sind von exakt der gleichen Länge. Der Schauplatz liegt (im ersten Abschnitt größtenteils, im zweiten ganz) in der freien Natur, deren jahres- und tageszeitliche Befindlichkeit (Herbstnacht zu Anfang, Frühlingmorgen am Ende) einen Kontrast zu dem fast zeitlosen, im Teehaus der Eltern des kranken Jungen spielenden Mittelstücks bildet. Im ersten wie im letzten Satz der Erzählung ist der Blick zum Horizont, in eine undefinierbare Ferne

---

<sup>1</sup>Benutzt wurde das Original der Erzählung in der neuen Pekinger Gesamtausgabe, *Lu Xun quanji (LXQJ)*. Peking: Renmin wuxue chubanshe <sup>1</sup>1982, S. 440-449.

gerichtet. Auch am Ende des ersten Abschnittes fällt ein kurzer, gleich zurückgehender Schwenk zum Himmel auf.

### *Die Erzählweise*

Der erste Abschnitt nimmt mittels verschlüsselter Hinweise bereits die drei kommenden Segmente vorweg. Dennoch wird der Leser von den codifizierten Andeutungen zunächst im Dunkel gehalten – er tappt gleichsam hinter ihm unerklärlichen Indizien her, bis die aus einer unbekanntem Vergangenheit resultierenden Gegenwartshandlungen ihn ähnlich wie den Detektiv eines Kriminalromans einholen.

Dieser spannungserzeugenden Verrätselung der in sich ruhenden Handlung kommt die aus der *vision avec*-Perspektive erfolgende Schilderung zugute. So vollzieht sich die Darstellung des Geschehens fast ausschließlich aus der limitierten Sichtweise der handelnden Personen, deren "Zukunftseinsicht" mit der des Erzählers parallel geht.<sup>2</sup> (Es handelt sich bei diesem Verfahren um eine traditionelle Technik, wie sie sich beispielsweise bereits in einer Tangnovelle von Xue Yongruo feststellen läßt.<sup>3</sup>)

Erst nach der Hälfte der Erzählung, im dritten Abschnitt, erfährt der Leser, worum es sich bei dem vom Vater unter so seltsamen Umständen besorgten, geheimnisvollen Gegenstand tatsächlich handelt. Zuvor muß er sich mit hingestreuten, unverständlichen Metonymien zufrieden geben: "die Ware", "ein dampfendes Brötchen [...] getränkt mit einer frischen und noch warmen karmesinroten Flüssigkeit", "das durchtränkte Brötchen"<sup>4</sup> etc.

Lu Xun, der Dostojewskij zwar "bewundert", aber nie "geliebt" hat,<sup>5</sup> scheint dessen Konzept der "kommentarlos dargebotenen Ausschnittvergrößerung" zu verfolgen, das durch "ausgeklügelte Behinderung des Informationsflusses" den Leser zu "unruhiger Aufmerksamkeit" zwingt.<sup>6</sup>

Wie sehr das Geschehen durch die selektive Wahrnehmung der betreffenden Personen gefiltert wird, läßt sich besonders gut am nächtlichen Aufbruch

<sup>2</sup>Eberhardt Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1972, S. 69ff.

<sup>3</sup>Karl S. Y. Kao (Hg.): *Classical Chinese Tales of the Supernatural. Selections from the 3rd to the 10th Century*. Bloomington: Indiana UP 1985, S. 291f.

<sup>4</sup>Zitiert nach der deutschen Übersetzung: *Die Arznei*, in: *Einige Erzählungen von Lu Hsün*. Peking: Verlag für Fremdsprachige Literatur 1976, S. 52.

<sup>5</sup>*LXQJ* Bd. 6, S. 411f.

<sup>6</sup>Horst-Jürgen Gerigk: *Faulkners "Sanctuary" und Dostojewskijs "Schuld und Sühne": Wunscherfüllung als Tabubrechung*, in: Hans Rothe (Hg.): *Dostojewskij und die Literatur*. Vorträge zum 100. Todestag des Dichters auf der 3. Internationalen Tagung des "Slavistenkomitees" in München 12. -14. Oktober 1981. Köln/Wien: Böhlaus 1982, S. 468.

des Vaters Hua Laoshuan verdeutlichen, dessen Blick man wie einer kinematographischen Einstellung folgen kann:

Wie von einem plötzlichen Entschluß getrieben, setzte er sich im Bett auf, beugte sich vor, rieb ein Zündholz an und hielt es an eine ölfleckte Lampe. Ein fahles, grünliches Licht flackerte auf und beleuchtete verschwommen die zwei Zimmer des Teehauses.<sup>7</sup>

In der Dunkelheit war zunächst nichts als das graue Band des Weges zu sehen. Der Lampion beleuchtete nur Laoshuans Füße, die in gleichmäßigem Rhythmus aussritten. Da und dort tauchten Hunde auf und verzogen sich wieder, ohne auch nur zu bellen.<sup>8</sup>

Zuweilen geht der Blickwinkel von der einen auf die andere Person über, wie in Abschnitt zwei, wo wir mit dem Vater das Zimmer betreten, mit dem Sohn Xiaoshuan aber darin verweilen, während jener das Zimmer wieder verläßt. An anderer Stelle erscheint er gar doppelt gebrochen, so im letzten Teil, in dem wir durch Mutter Hua Dama die Ankunft der Mutter der Hingerichteten erleben, um dann weiter mit ihren Augen das "Wunder" zu entdecken, das die vierte Xia ihr weist:

Die Frau nickt mechanisch. Immer noch mit starrem Blick. Plötzlich rief sie aus: "Schauen Sie! Was ist das?"

Frau Huas Blick folgte dem ausgestreckten Finger der Frau und sah das Grab, das ungepflegt war und häßliche Flecken gelben Lehms aufwies. Als sie genauer hinschaute, sah sie staunend oben auf dem Erdhügel einen kleinen Kreis scharlachroter und weißer Blumen.<sup>9</sup>

### *Der Erzähler*

Der Erzähler bleibt im Hintergrund, ohne sich jedoch ganz verleugnen zu können. Wie von ungefähr fließen von Zeit zu Zeit kurze Wertungen und Charakterisierungen ein, die eine bestimmte Sichtweise von Person und Handlung suggerieren und zeigen, wo die Sympathien des impliziten Autors liegen.<sup>10</sup> In diesem Sinne ist vermutlich auch die Aussage Semanovs und – auf ihn gestützt – Lyells zu sehen, nach der "in der Mehrzahl von Lu Xuns Erzählungen der Erzähler den Autor selbst widerspiegelt oder jedenfalls die gleiche Überzeugung vertritt."<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup>Einige Erzählungen, vgl. Anm. 4, S. 48.

<sup>8</sup>Ebd., S. 49f.

<sup>9</sup>Ebd., S. 64.

<sup>10</sup>Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London: University of Chicago Press 1969, S. 86: "Signs of the real author's untransformed loves and hates are almost always fatal. [...] The emotions and judgement of the implied authors are, as I hope to show, the very stuff out of which great fiction is made."

<sup>11</sup>Semanov, zit. n. William A. Lyell, jr.: *Lu Hsün's Vision of Reality*. Berkeley u.a.: University of California Press 1976, S. 164.

Wenn beispielsweise Tuobei Wu (Kamelhöcker fünf) hinzukommt, als dem Leser endlich das Rätsel des geheimnisvoll rot gefärbten Mantou gelüftet werden soll und er (wie wir alle) danach fragt, so erfahren wir, daß er einer Antwort gar nicht wert ist:

Er gehörte zu denjenigen, die ihre Tage in Teehäusern verbringen, kam morgens, ging abends als letzter. Nun stolperte er auf einen Tisch an der Straßenseite zu, setzte sich und stellte müßige Fragen. Aber niemand antwortete ihm.<sup>12</sup>

Ebensowenig ist der bittere Sarkasmus des Erzählers auf dem Friedhof angesichts der sauber gereihten Grabhügel zu überhören:

Wenn man aus dem Tor hinaustrat, lagen zur Linken die Gräber der Hingerichteten oder im Gefängnis Verhungerten. Zur Rechten waren die Gräber der Armen. Alle diese Gräber waren so zahlreich und lagen so dicht aneinander, daß sie einen an Honigkuchen erinnerten, die in den Häusern reicher Leute zu Geburtstagsfeiern in Reihen ausgelegt werden.<sup>13</sup>

Die ungewöhnliche Assoziation von "Dampfbrötchen" (in Anspielung an das Blut-Mantou dem Original eher entsprechend als "Honigkuchen") und Grabhügeln<sup>14</sup> ist zweifellos zum Aufschrecken nach dem ruhigen Ausklang des vorhergehenden Abschnitts und zur Sensibilisierung gedacht, zur Vorbereitung auf die Schlussszene.

### *Die Personengestaltung*

Die skizzenhafte, an der Oberfläche verharrende und zur Zweidimensionalität neigende Darstellung von Personen hat in der chinesischen Literatur Tradition. Auch Lu Xun neigt bei einer ausführlicheren Charakterdarstellung eher zur Typisierung, denn zu einer individuellen Gestaltung. Wie bereits das Geschehen sich vorwiegend durch das Erleben der Personen abwickelt, werden auch Konturen einer Gestalt oft erst durch die Augen einer anderen wahrnehmbar. Dem Blick des besorgten Vaters folgend, sehen wir den todkranken Xiaoshuan am Frühstückstisch sitzen:

Dicke Schweißtropfen rannen ihm von der Stirn, und die kleine gefütterte Joppe klebte an seinem eingesunkenen Rücken. Die Schulterblätter hoben

---

<sup>12</sup>Einige Erzählungen, S. 54f.

<sup>13</sup>Ebd., S. 62.

<sup>14</sup>Dieser Vergleich findet sich bereits in der Dichtung Wang Fanzhis (590?-660?): "Erdkuchen stehen vor der Stadt, wohlgerundet./In der Stadt gibt es bessere Bissen./Fluch nur nicht, wenn dir der Kuchen nicht mundet:/Auch du wirst hineinbeißen müssen." (Ernst Schwarz: *Chrysanthemen im Spiegel. Klassische chinesische Dichtungen*. Berlin: Rütten & Loening 1969, S. 194). Für den Hinweis Dank an Frau Dr. Dorothee Kehren.

sich so scharf ab, als wäre der Buchstabe "V" aus seinem Rücken herausgemeißelt.<sup>15</sup>

Lu Xuns Methode sparsamer, pointierter Strichführung (chin. Terminus technicus *baimiao shuofa* bzw. *Schwarz-Weiß-Malerei*<sup>16</sup>) beschränkt sich oft auf ein einziges oder wenige wesentliche Details bei der Charakterzeichnung, ohne dem Hang zur Karikatur zu erliegen. Vergleiche und Metaphern (wie im obigen Beispiel) erscheinen selten. Ein Gesichtsausdruck, oft nur die Augen, können den Seelenzustand einer Person bereits blitzlichtartig aufflammen lassen, so bei einem Unbekannten, dem Laoshuan begegnet:

Seine Gesichtszüge waren undeutlich, aber die Augen des Mannes glommen kalt und gierig, Augen eines Ausgehungerten, die plötzlich etwas Eßbares entdecken.<sup>17</sup>

Laoshuan selbst und seine Frau werden nur durch ihr Verhalten und ihre Augen charakterisiert:

Aber unter den Augen, die tief in den Höhlen lagen, hatte er dunkle Ringe.<sup>18</sup>  
[...] und Frau Hua kam mit dunkel umschatteten, übernächtigten Augen herein, lächelte und bediente selbst den neuen Gast.<sup>19</sup>

Der Figur des Henkers wird dagegen breiterer Raum gewährt. Dabei finden sich die Details, die zur psychologischen Enthüllung dieser offensichtlich negativ intendierten Gestalt dienen, über die gesamte Handlung verstreut.<sup>20</sup>

"He! [...] brüllte ein ganz in Schwarz gekleideter Mann. [...] Seine Augen funkelten metallisch und erinnerten an den hellen Glanz von zwei Schwertklingen. Sie stachen in Laoshuan hinein, und sein Körper schien auf die Hälfte seiner normalen Größe zusammenzuschrumpfen. Der dunkle Mann streckte ihm eine riesige leere Pranke entgegen. [...]"<sup>21</sup>

Aber seine Bemerkung wurde durch die Ankunft eines grobschlächtigen Mannes mit brutalen Zügen unterbrochen. Sein schwarzes offenstehendes Baumwollhemd war um den Leib mit einem breiten schwarzen Tuchgürtel nachlässig zusammengezogen.<sup>22</sup>

---

<sup>15</sup>Einige Erzählungen, S. 53f.

<sup>16</sup>Vladimir I. Semanov: *Aufruf zum Kampf. (Nahan). Lu Xuns Stellung in der chinesischen Tradition und Moderne*, in: Wolfgang Kubin (Hg.): *Moderne chinesische Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 157.

<sup>17</sup>Einige Erzählungen, S. 50.

<sup>18</sup>Ebd., S. 56.

<sup>19</sup>Ebd., S. 57.

<sup>20</sup>Semanov, S. 159.

<sup>21</sup>Einige Erzählungen, S. 52.

<sup>22</sup>Ebd., S. 57.

Kang Dashu, der Mann mit dem "groben Gesicht", der ständig brüllt, ist allein durch seine Beschreibung und Rede als in die Hinrichtung Eingeweihter, d.h. Henker, identifizierbar.

### *Struktur und Merkmale der Handlung*

So sehr Anfangs- und Endabschnitt formal von den beiden Mittelstücken abrücken, weisen sie doch eine Tendenz zur inhaltlichen Kontamination mit dem jeweils benachbarten Abschnitt auf. So verengt sich der in Absatz eins geschilderte Vorgang in Absatz zwei auf den kranken Xiaoshuan, während das bei der nächtlichen Szene dunkel anklingende Thema des Revolutionärs Xia Yu erst im dritten Teil, dann aber unüberhörbar deutlich, ja brutal angeschlagen, in den vierten Abschnitt mündet. Brutal deshalb, weil seine Geschichte bezeichnenderweise in den "brüllenden" Mund seines Henkers gelegt wird. Nur so wird dem bereits Toten, dessen Sterbestunde wir unbewußt aus dem Hintergrund miterlebt haben, zu einem fulminanten Auftritt verholfen. (Diese Technik, die Hauptperson nicht persönlich auftreten zu lassen, wendete bereits Luo Guanzhong [ca. 1330–1400] im *Shuihuzhuan* erfolgreich an.<sup>23</sup>) Aus ihrer doppelten Distanz, über die Erzählung des Henkers und in der Vergangenheit spielend, wird die Gestalt des Revolutionärs aus dem aktuellen Rahmen gehoben und mythologisiert.

Wie sehr sich das Gewicht auf diesen zweiten, zum Schicksal des tuberkulösen Jungen kontrastierenden Handlungsstrang<sup>24</sup> verlagert, zeigt sich allein an der doppelten Länge dieses zweiten Mittelstücks, dessen szenische Darstellungsweise ein Optimum an Realitätsnähe vermittelt. Mit drei Seiten bildet es auch insgesamt den längsten der vier Abschnitte. In diesem Kernsegment werden erstmals die beiden Handlungsstränge derart miteinander verflochten und konfrontiert, daß die bisherige Handlung in einem klaren Licht erscheint. Nun offenbaren sich zuvor verschleierte oder tabuierte Sachverhalte.

### *Der Tuberkulosekranke*

Als auffälligstes Indiz dafür, daß der Tod des kranken Jungen vorangelegt ist, erscheint durchgängiges Schweigen. Lediglich das "heisere Husten" ist von Zeit zu Zeit zu hören – jenseits seiner Krankheit ist der Junge als Person nicht mehr existent. (Noch deutlicher wird dieses Verfahren bei dem Revolutionär zum Tragen kommen.) Die Schwindsucht des Kindes ist die schnell registrierbare, vordergründige Problematik von Yao. Dennoch muß auch sie vom Leser zunächst aus dem Gesamtzusammenhang gefolgert werden, aus der Besorgnis und den Mühen der Eltern, ihren Blicken, dem Husten etc. Dabei

---

<sup>23</sup>Semanov, S. 162.

<sup>24</sup>Yao bildet unter den meist einfach strukturierten Erzählungen in der Sammlung *Aufruf zum Kampf* schon in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Die Plotarmut von Lu Xuns sonstiger Literatur hebt sich merklich von der Plotfülle traditioneller chinesischer Romanschriftsteller ab, vgl. Semanov, S. 61. .

meiden alle Beteiligten ängstlich eine Nennung des Leidens. Der Umgang mit Krankheit wird als ein von Aberglauben und dem Stigma des Aussätzigen besetztes Gebiet dargestellt. Krankheit spielt in Lu Xuns Werk eine wesentliche Rolle – die eigene Biographie erhellt die Hintergründe. Als Kind mußte er immer wieder neue, ausgefallene Mittel der Volksheilkunde für seinen tuberkulosekranken Vater besorgen:

[...] ich begriff, daß nur Medikamente, die schwierig zu beschaffen sind, wirksam sein können.<sup>25</sup>

sagt er in seinem sarkastischen Rückblick. Die Hilflosigkeit in dieser Situation hat ihn schließlich wohl auch zum Medizinstudium in Japan bewegt. Erst angesichts einer auf einem Diapositiv vorgeführten Hinrichtungsszene, in der seine Landsleute dem Tod eines der ihren stumpfsinnig zusahen, reifte in ihm der Gedanke, daß die geistige Heilung solcher Menschen vordringlicher sei:<sup>26</sup>

Ich hatte erkannt, daß Menschen eines schwachen und rückständigen Landes, wie stark und gesund sie auch sein mochten, zu nichts anderem dienten, als stumpfsinnige Zuschauer oder willenlose Objekte solcher Schauspiele abzugeben, und das war schlimmer, als an einer Krankheit zu sterben. Am wichtigsten war es darum, ihren Geist zu ändern, und da ich Literatur für das beste Mittel zu diesem Zweck hielt, beschloß ich, eine literarische Bewegung ins Leben zu rufen.<sup>27</sup>

Auch in *Yao* tritt die physische Krankheit vor dem übertragenen, systemimmanenten geistigen Leiden zurück, nachdem sie der grobschlächtige Henker beim Namen genannt hat. Er selbst scheint in monströser Weise Leben zu nehmen und an anderer Stelle wieder zu geben. "Heilung garantiert!" ruft er während des Gesprächs über die Hinrichtung dem Leidenden zu, dessen Husten regelmäßig eingeblendet wird. Er ist es, der das Tabu um das geheimnisvolle Mittel und die Krankheit bricht:

"Heilung garantiert! Heilung garantiert! Wenn es noch warm gegessen wird. Ein Brötchen mit menschlichem Blut ist ein vollkommen sicheres Heilmittel für jede Art von Schwindsucht!"<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup>Lu Xun: *Die Krankheit meines Vaters*, in: Egbert Baqué und Heinz Spreitz (Hg.): *Lu Xun – Zeitgenosse*. Berlin: Leibniz-Gesellschaft für kulturellen Austausch 1979, S. 33.

<sup>26</sup>Zum "Autor als Arzt" s.a. Rudolf G. Wagner: *The Contemporary Chinese Historical Drama. Four Studies*, unveröffentl. Manuskript, S. 72.

<sup>27</sup>Lu Xuns Vorwort zu *Aufruf zum Kampf* in: *Einige Erzählungen*, S. 5. Der Satz "Wieviele von ihnen auch stürben, ein Unglück wäre es nicht" fehlt in der Übersetzung – vgl. *LXQJ* Bd. 1, S. 417.

<sup>28</sup>*Einige Erzählungen*, S. 58.

### *Das Menschenfressermotiv*

Die höchst lebendige, objektiv wirkende Szene des dritten Abschnitts erinnert in mancher Hinsicht an eine andere Erzählung Lu Xuns aus der Sammlung *Aufruf zum Kampf* (Nahan), in die Yao 1923 aufgenommen wurde, *Kuangren riji* (Das Tagebuch des Verrückten). Diese liefert eine regelrechte Historie des Kannibalismus in China, in der ebenfalls Blut-Mantous auftauchen:

Einst hatte Yi Ya seinen Sohn zum Mahl für die Tyrannen Jie und Zhou gekocht; das ist eine alte Geschichte. Doch wer ist sich dessen bewußt, daß seit der Zeit, als Pangu Himmel und Erde erschuf, bis zu Yi Yas Sohn Menschen gefressen wurden, daß seit der Zeit von Xu Xilin bis zu dem Vorfall vom Wolfsweiler, wo sie einen Menschen fingen, Menschen gefressen wurden? Als vergangenes Jahr in der Stadt ein Verbrecher hingerichtet wurde, aß ein Schwindsüchtiger gedämpfte Brötchen, die er mit dessen Blut getränkt hatte.<sup>29</sup>

Es zeigt sich hier noch deutlicher, daß es dem Autor nicht in erster Linie darum geht, den rudimentären Aberglauben anzuprangern, wie häufig behauptet, (daß es sich um ein durchaus gebräuchliches Mittel handelte, sei mit dieser Stelle nebenbei belegt<sup>30</sup>), sondern um das Bewußtmachen einer Problematik von weit größerer Dimension; des verzweifelten, zum Scheitern verurteilten Kampfes in einer mörderischen Gesellschaft, deren Vertreter zum Überleben auf die Abschachtung ihrer Mitmenschen angewiesen sind. In diesem Zusammenhang ist das blutige Mantou nur ein harmloses pars-pro-toto, das die letztliche Sinnlosigkeit solchen Gegeneinanders in fast lächerlicher Weise dokumentiert.<sup>31</sup> Schon die aus dem Dunkel auftauchenden "Augen eines Verhungerten" zu Anfang reflektieren dieses Menschenfressermotiv, das Lu Xun zur Umformung der Gogolschen Vorlage gedient hatte. Ähnlich wie der Ich-Erzähler aus *Dem Tagebuch des Verrückten* (Kuangren riji), der die obige "Geschichte des Kannibalismus" entwickelt, wird auch der Revolutionär Xia Yu von seiner verständnislosen Umgebung als "verrückt" angesehen. Nur so bereiten seine Motive und sein ungewöhnliches Verhalten kein Kopfzerbrechen:

"Was? Wie kann man Mitleid haben, wenn man so einen Unmenschen verprügelt?" schnarrte der Graumelierte.

"Sie haben nicht richtig verstanden", höhnte Onkel Kang voll Verachtung.

"Der kleine Niemand meinte, er müsse mit A Yi Mitleid haben!"

---

<sup>29</sup>Lu Xun: *In tiefer Nacht geschrieben*. Übers. v. Yang Enlin u. Konrad Hermann. Frankfurt a.M.: Röderberg 1981, S. 16.

<sup>30</sup>S.a. Xu Qinwen, zit. n. Lyell, S. 252.

<sup>31</sup>Auch außerfiktional hat Lu Xun die zweitrangige Rolle des Aberglaubens unter dem Hinweis betont, es sei dringlicher, mit dem heuchlerischen Gentry-Gelehrtentum aufzuräumen, vgl. Lyell, S. 93.

[...] "Er sagte also, mit dem Rotäugigen müsse man Mitleid haben! Aber das ist der reine Wahnsinn!" [...] "Offensichtlich war er verrückt geworden!"<sup>32</sup>

Als traditionelle Vorlage für das Requisit des Blutbrötchens mag ein Kapitel aus dem Roman *Shuihuzhuan* gedient haben<sup>33</sup>, in dem Sun Erniang zusammen mit ihrem, dem Henker Kang nicht unähnlichen Mann, dem Menschenschlächter Zhang Qing, in ihrer zur Tarnung betriebenen Herberge verweilenden Reisenden ein grausiges Ende bereitet. Den Gästen werden mit Menschenfleisch gefüllte Mantous vorgesetzt, dazu wird im Wein eine betäubende Droge verabreicht, bezeichnenderweise ebenfalls "yao" (Heilmittel) genannt.

### *Der Revolutionär und das Volk*

Aus bruchstückhaften Einzelheiten des dialogreichen dritten Abschnitts läßt sich erst allmählich die Vergangenheit Xia Yus rekonstruieren, der zu entnehmen ist, daß es sich keineswegs um einen gewöhnlichen "Verbrecher" handelt. Nicht als Held oder Märtyrer, sondern als "Verrückter", der "nicht leben wollte", wird er in die Diskussion eingeführt, ohne daß der Erzähler jemals dazu sein Urteil abgäbe. Xia Yu gewinnt also ganz indirekt Sympathien dadurch, daß die Gesprächsteilnehmer sich selbst in ihrer Rede als verständnis- und teilnahmevolle Mitmenschen disqualifizieren. So spiegeln der "Graubärtige" und der "Zwanzigjährige" die durch alle Altersschichten verlaufende primitive Ignoranz der einfachen Bevölkerung wider und evozieren gleichzeitig die positive Hinwendung des Lesers zu dem von diesen geschmähten Gesprächsgegenstand.

Die Nebenpersonen der Erzählung verkörpern das bereits im ersten Abschnitt (fast expressionistisch) geschilderte schadenfreudige, unwissende und grausam-fühllose Publikum. Es bildet in Lu Xuns Erzählungen immer wieder Rahmen und Staffage zu seinen unglückseligen Hauptgestalten. Diese "Ignoranz der Massen", die Mitschuld am Elend der Revolutionäre (und dem eigenen) trägt, ist ein weiteres Hintergrundmotiv von *Yao*.<sup>34</sup> Den Gesprächssetzen dieser Personen sind erst Einzelheiten zur Gestalt des Revolutionärs Xia Yu zu entnehmen:

"[...] Und dieser kleine Niemand? Im Grunde war er ein Schlingel. Versuchte sogar den obersten Gefängniswärter zu überreden, sich dem Aufstand anzuschließen!"

<sup>32</sup>*Einige Erzählungen*, S. 61.

<sup>33</sup>*Shuihuzhuan*. Yang Jialuo (Hg.). Taipei: Zhongguo qeshu mingzhu 1962, Bd. 166, Kap. 26, S. 175f. Vgl. die Übersetzung von Sidney Shapiro: *Outlaws of the Marsh* by Shi Nai'an and Luo Guanzhong. Peking: Foreign Languages Press 1980, Bd. 2, Kap. 27, S. 432ff.

<sup>34</sup>Lu Xun, zit. n. Huang Sung-k'ang: *Lu Hsün and the New Culture Movement of Modern China*. Amsterdam: Djambatan 1957, S. 38.

[...] "Ihr müßt wissen", fuhr Kang fort, "daß der rotäugige A Yi den Jungen aushorchen ging. Nur aus diesem Grunde ließ er sich auf solche Gespräche ein. 'Das Reich der Mandschus gehört in Wirklichkeit uns allen', sagte der Junge zum Rotäugigen. [...]"<sup>35</sup>

Sonst erfährt man über Xia Yu lediglich, daß er eine Mutter, die vierte Xia, hat und von einem Verwandten, dem Vater Drei der Xias gegen Belohnung an die Behörden verraten wurde. Seine Hinrichtung durch die Regierungstruppen im Morgengrauen liefert nun die nachgereichte Erklärung für die gespenstische Szene im ersten Abschnitt. Sie zeigt sinnfällig die Einsamkeit des Helden gegenüber der anonymen, feindseligen Menschenmasse, angesichts derer sein Unterfangen bedeutungs- und ergebnislos bleiben muß.

Nichts als Rücken sah Hua Laoshuan vor sich. Hälse streckten, Köpfe reckten sich, um sich dem gleichen Punkt entgegenzuneigen, als würden sie, wie Enten, von einer unsichtbaren Hand gehalten. Einen Augenblick blieb alles lautlos. Dann glaubte Laoshuan von irgendwoher jenseits der Nacken ein Geräusch zu hören. Ein Ruck ging durch die Zuschauer; in plötzlicher Bewegung liefen sie auseinander.<sup>36</sup>

Ohne daß der Leser es erfährt, geht hier das Leben des Haupthelden der Erzählung bereits zu Ende. Denn er ist längst durch einen anderen Gegenstand gefesselt – das blutgetränkte Mantou, das im Sinne eines objektiven Korrelats<sup>37</sup> eine unruhige Gespanntheit bei ihm auslöst. Dessen Wirkung läßt nach, wenn die enthüllenden Worte des Henkers gefallen sind. Erst nachdem wir erfahren haben, daß das Mantou keine medikamentöse Wirkung gezeitigt hat, auf dem Friedhof, erscheint ein symbolisches Substitut – der rot-weiße Blütenkreis auf dem Grabe Xia Yus (rot wie das Blut, weiß wie das Brötchen), das die vorherige Befindlichkeit verstärkt wiederbelebt.

Seit vielen Jahren waren die Augen der beiden Frauen trübe, und doch sahen sie jetzt beide deutlich diese frischen weißen und roten Blüten. Es waren nicht viele, aber sie waren sauber in einem Kreis angeordnet. Sie waren nicht großartig, doch hübsch.<sup>38</sup>

Für das Auftauchen der rätselhaften Blüten darf es innerfiktional keine Erklärung geben. Die Überlegungen der Mütter, Verwandte oder Kinder könnten es nicht gewesen sein, sind hinreichend. Durch den Blütenfund

---

<sup>35</sup> *Einige Erzählungen*, S. 60.

<sup>36</sup> Ebd., S. 51.

<sup>37</sup> Vgl. die Definition aus T.S. Eliots berühmtem Hamlet-Aufsatz (1919): "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked." (Zit. n. Horst-Jürgen Gerigk: *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1975, S. 10).

<sup>38</sup> *Einige Erzählungen*, S. 64.

erscheint der Revolutionär in einem endgültigen Vakuum, dem nur der implizite Autor selbst als kleine, letzte Anerkennung ein Zeichen gesetzt zu haben scheint. Das Schicksal Xia Yus, das unmerklich das des Kranken überlagert hat, wird nun selbst von einer höheren, unsichtbaren Macht relativiert und auf eine metaphysische Ebene gehoben. Es genüge, diesen innerfiktionalen Zusammenhang herzustellen, um zu einem solchen Schluß zu kommen, doch läßt sich die textimmanente Sichtweise noch durch außerfiktionale Hinweise erhärten.

Der in der Passage aus *Dem Tagebuch des Verrückten* erwähnte Revolutionär Xu Xilin ist eine historische Persönlichkeit (1873–1907), die nach einem erfolglosen Attentat auf den mandschurischen Gouverneur Enming hingerichtet wurde. Die Henker schnitten ihm das Herz heraus und verteilten es zur Speise an Enmings Leibwache.<sup>39</sup> Auch in *Yao* findet der Eingeweihte den Bezug zu einer bekannten revolutionären Persönlichkeit, die im Gefolge von Xus Hinrichtung ebenfalls umkam. Es handelt sich um dessen jüngere Cousine, die Revolutionärin, Dichterin und Frauenrechtlerin Qiu Jin (1877–1907)<sup>40</sup>, auf die in der Erzählung leicht verschlüsselt angespielt wird. Sie war Schulleiterin an der Datong-Akademie von Shaoxing und bereitete die Übernahme der Stadt durch eine geheime Armee vor. Ihr Landsmann Lu Xun weilte in Japan, als sie enthauptet wurde. Er verfaßte den vorliegenden, verklausulierten "Nachruf" erst 12 Jahre später, als seine Enttäuschung über die Ergebnisse der Revolution von 1911 sich im Angesicht der 4.Mai-Bewegung bereits etwas gelegt hatte. Zu Lebzeiten war es schnell zu Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden gekommen, hatte Lu Xun doch von sich selbst einmal gesagt, er könne nie Revolutionär werden.<sup>41</sup> Sein gespanntes Verhältnis zu Revolutionären zeigt sich auch in *A Q zhengzhuan*, wo der Held sich naiv in umstürzlerische Ereignisse verwickeln läßt, um schließlich darin umzukommen. Hier wie dort ist der Tod vorprogrammiert. Eine Untersuchung der in *Yao* verborgenen Symbolik soll dies verdeutlichen.

---

<sup>39</sup>Lyell, S. 183; zu Xu Xilins Leben und Tod s.a. Mary Backus Rankin: *Early Chinese Revolutionaries. Radical Intellectuals in Shanghai and Chekiang. 1902-1911*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 1971, S. 176-184.

<sup>40</sup>Lyell, S. 83f. u. S. 183; s.a. die Biographieübersetzung von Lionel Giles: *The Life of Ch'iu Chin - Gem of Autumn*, in: Florence Ayscough: *Chinese Women. Yesterday & To-Day*. London: Jonathan Cape 1938, S. 135-177, die Biobibliographie von Guo Dingli: *Qiu Jin shiwen xuan*. Peking: Renmin wexue chubanshe 1982, S. 151-185, und den Aufsatz von M.B. Rankin: *The Emergence of Women at the End of the Ch'ing: The Case of Ch'iu Chin*, in: Margery Wolf u. Roxane Witke (Hg.): *Women in Chinese Society*. Stanford: UP 1975, S. 39-66.

<sup>41</sup>Lyell, S. 83.

### Zur Symbolik

Der Autor greift in der, auf den ersten Blick sprachlich einfach gehaltenen Erzählung auf eine Reihe doppelsinniger, symbolhafter Ausdrücke und Anspielungen zurück, die teils historischen Hintergrund haben.

Das erste Zeichen der Erzählung lautet *qiu* (Herbst), was als erste deutliche Anspielung auf Qiu Jins Namen verstanden werden kann.<sup>42</sup> Der Name des Revolutionärs, Xia (Sommer), kann als schwache Tarnung für "Herbst" ebenso gelten wie der durch das Klassenzeichen "Jade" mit dem Vornamen Jin verwandte Vorname Yu. Tatsächlich wurde Qiu Jin im Sommer hingerichtet, am 15. Juli 1907, um vier Uhr morgens (etwa die Todesstunde des fiktiven Helden). Die Hinrichtung fand in der "Pavillionstraße" Xiantingkou von Shaoxing statt.<sup>43</sup> Damit wäre eine weitere, bislang diffuse Stelle am Ende von Abschnitt eins der Erzählung geklärt:

Über dem Horizont war nun die Sonne aufgegangen und beleuchtete die lange Straße, die geradeaus zu seinem Teehaus führte. Hinter ihm streichelte das Tageslicht einen ausgedienten Wegweiser an der Straßenkreuzung, auf dem in verblichenem Gold vier Ideogramme eingegraben waren: Alter... Pavillion...<sup>44</sup>

Der Wegweiser zeigt zurück auf die Hinrichtungsstätte, die nun bereits "alte" Pavillionstraße. Nicht genug damit. Die Revolution kann ihre Spuren nur auf dem Rücken eines todkranken Jungen in Form des Zeichens *ba* (acht) hinterlassen (vgl. die obige Übersetzung mit "V"). Qiu Jin hatte ihre geheime Streitmacht in acht Abteilungen gegliedert, denen die "acht Zeichen" (*ba zi*) des revolutionären Mottos "Das Hanvolk wiedereinsetzen und die Staatsmacht stärken" als Unterscheidungsmerkmal galten.<sup>45</sup>

Noch deutlicher wird die Symbolträchtigkeit der Aussagen, wenn man die Namen der übrigen Hauptfiguren betrachtet: Hua (China) heißen die Eltern des tuberkulösen Jungen. Hua und Xia (der Name des Revolutionärs) ergeben ebenfalls eine alte Bezeichnung für China: Hua – Xia.

Die Eltern sind dem Schicksal hilflos ausgeliefert, können nurmehr hoffen, mittels dubioser Methoden zur Rettung zu gelangen. (Wie sehr sie dabei von Skrupel und Zweifeln geplagt sind, zeigt die Zurückhaltung des Vaters bei der Hinrichtungsszene und sein Zögern bei der Übergabe des Brötchens.) Der Henker selbst, der den sprechenden Namen Kang (Gesundheit) trägt, kann mit seinen Ratschlägen, wie Huas Sohn, d.h. Chinas Kinder zu retten seien, nichts Gutes im Schilde führen. Überspitzt formuliert: Die Gesundheit der gewaltausübenden Macht (d.h. der Mandschus) versetzt China den Todesstoß.

---

<sup>42</sup>Jonathan D. Spence: *Das Tor des Himmlischen Friedens. Die Chinesen und ihre Revolution 1895-1980*. München: C.H. Beck 1985, S. 124.

<sup>43</sup>Vgl. Giles, S. 223; Guo, S. 184.

<sup>44</sup>*Einige Erzählungen*, S. 53.

<sup>45</sup>Guo, S. 181.

Es ist auch nicht auszuschließen, daß Lu Xun, der ja mit westlicher Kultur hinreichend vertraut war, der Gestaltung des revolutionären Opfertodes christliche Züge verlieh. Xia Yus Verlassenheit von aller Welt, der Hohn derer, die er befreien wollte, verraten von den eigenen Angehörigen (um "fünfundzwanzig Silberlinge"), geschlagen und beleidigt und dennoch voller "Mitleid" für seinen Peiniger, dies alles und nicht zuletzt das Leib und Blut verkörpernde blutgetränkte Mantou könnten darauf hindeuten. Das Blutbrötchen wird zum Träger einer ausgesprochenen Heilsmetaphorik, wenn es heißt:

[...] daß er sich plötzlich wie ein Jüngling vorkam und die wunderbare Macht zu besitzen glaubte, durch bloße Berührung Menschen wieder zum Leben erwecken zu können.<sup>46</sup>

[...] Nun, da er im Begriff war, das kraftvolle Leben in seiner Hand in sein eigenes Haus zu verpflanzen, war nichts anderes auf der Welt wichtig. Das, so hoffte er, werde ihm viel Glück bringen.<sup>47</sup>

[...] Einen Augenblick starrte er es neugierig an, als hielte er das eigene Leben in der Hand.<sup>48</sup>

Die Farben (das Weiß des Teiges, das Rot des Blutes) sind Teil einer durchgängigen Farbsymbolik, die bereits mit den Uniformmänteln der Regierungstruppen (große weiße Kreise und rote Litzen) anhebt. Auch das Lampionpapier, in das das blutige Mantou gewickelt war, ist rotweiß und flammt im Ofen rot und schwarz auf. Das Rot der Blüten ist zwar die Farbe der Freunde und wurde vereinzelt gar als Farbe der Revolution aufgefaßt<sup>49</sup>, doch würde auch in diesem Fall das kontrastierende Weiß der übrigen Blüten - die Farbe der Trauer - ihre Wirkung neutralisieren. Diese Farbtupfer bereiten auf das rätselhafte Blumenmal auf dem Grabe Xia Yus vor. Die roten und weißen Blüten nehmen das Blutbrötchenmotiv wieder auf und transzendieren es.

Die Friedhofsszene spielt am Qingming-Totenfest im April. Ein bekanntes Gedicht des Song-zeitlichen Poeten Gao Juqing mit dem Titel *Qingming* weist die gleiche Farbkombination auf:

---

<sup>46</sup>Einige Erzählungen, S. 50.

<sup>47</sup>Ebd., S. 53.

<sup>48</sup>Ebd., S. 55.

<sup>49</sup>S. dazu Marián Gálík: *Lu Hsün's 'Call to Arms': Creative Confrontation with Gáršín, Andreev and Nietzsche*, in: Ders.: *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1986, S. 36. Die Blumen am Grab konnten schon deshalb nicht von Gesinnungsgenossen des Revolutionärs stammen, weil diese Sitte erst in den 30er Jahren aufkam. Lu Xun könnte höchstens von den roten Blumen auf dem Grabe Gáršins, dessen "Krasnyj cvetok" ihm gut bekannt war, gewußt haben, was jedoch noch keine Erklärung für die weißen Blüten gäbe.

Papierasche schwebt wie weißer Schmetterling Tränen, blutgefärbt, formen rote Azaleen.<sup>50</sup>

In eindringlicher Weise wird auch die schwarze Kleidung des Henkers immer wieder betont. Die Krähe am Ende ist ebenfalls schwarz. Der erste Teil des Binoms *wuya* (Krähe) ist gleichbedeutend mit schwarz und taucht gleich im ersten Satz der Erzählung in dem Ausdruck *wulan* (schwarzblau) auf. Dieser Umstand kann als Hinweis darauf dienen, wie die Krähe als Symbol letztlich aufgefaßt werden muß.

In der chinesischen Mythen- und Symbolsprache gilt die Krähe (bzw. der Rabe) als recht ambivalenter Vogel. Auf alten Han-zeitlichen und anderen Abbildungen ist der dreibeinige rote oder goldene Sonnenrabe ein Bote der mythischen Königinmutter des Westens (Xiwangmu) und als positives Yang-Symbol ein häufig dargestelltes Motiv. Raben gelten als pietätvolle Vögel, da sie angeblich für ihre alten Eltern sorgen,<sup>51</sup> bzw. etwas mit dem Grabhügel pietätvoller Männer zu tun haben.<sup>52</sup>

Inhaltlich gibt es keine Anhaltspunkte für eine solche positive Lesart. Außerdem entspräche sie höchstens der abergläubischen Grundhaltung der Mutter. Wahrscheinlicher erscheint die gebräuchlichere chinesische Auffassung von der Krähe als bösem Omen.<sup>53</sup> Außerdem, und das ist in diesem Fall besonders wichtig, wird ihrem häßlichen Ruf eine üble Bedeutung beigemessen. Ihr Schrei, das laute "Ya –", mit dem sie auffliegt, klingt ähnlich wie "yao", das Zeichen für "beißen".<sup>54</sup> Und erinnert dieses nicht lautlich an den Titel *Yao* und das bereits angesprochene Kannibalismusmotiv?

### *Der Einfluß Andreevs*

Es wurde vielfach darauf hingewiesen, daß das Werk des russischen Schriftstellers Leonid N. Andreevs (1871–1919) Lu Xun zur Anregung gedient hat.<sup>55</sup> Daß ihm solche Anregung jedoch zu völlig eigenständigen künstlerischen Arbeiten

---

<sup>50</sup>Vgl. A.P.A. Zottoli: *Cursus Litteraturae Sinicae* (5 Bde.). Shanghai: 1882, Bd. 5, S. 596.

<sup>51</sup>C.A.S. Williams: *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives. An Alphabetical compendium of antique legends and beliefs, as reflected in the manners and customs of the Chinese*. Neudruck Taibei: Fanmei tushu youxian gongsi o. J., S. 102f.

<sup>52</sup>Wolfram Eberhard: *Lexikon chinesischer Symbole. Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Eugen Diederichs 1983, S. 233f.

<sup>53</sup>Zhuan Dao hat gezeigt, daß Lu Xun zur Betonung der düsteren Atmosphäre die Krähe wählen mußte. Ihr Davonfliegen und der Schrei könnten aber auch ganz realistisch gedeutet werden (*Yuwen xuexi* 9/1959, S. 11).

<sup>54</sup>Williams, S. 103.

<sup>55</sup>Douwe W. Fokkema: *Lu Xun: The Impact of Russian Literature*, in: Merle Goldman (Hg.): *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge/Mass.: Harvard UP 1977, S. 89-101 (passim) u. Gálik, S. 19-41.

gerät, zeigt schon *Das Tagebuch des Verrückten*. Dennoch soll auf das künstlerische Vorbild und einige Querverbindungen kurz eingegangen werden. Die Erzählung *Das Schweigen* (Molcanie), die Lu Xun 1909 für eine Anthologie ausländischer Literatur übersetzt hat, ist wie *Yao* in vier Abschnitte gegliedert. Auch hier stirbt die Hauptperson Vera bereits im ersten Abschnitt – von eigener Hand. Ihr Vater Ignatij hat sich nach einer Auseinandersetzung geweigert, noch mit ihr zu sprechen. Nach ihrem gewaltsamen Tod erleidet die Mutter einen Schlaganfall und schweigt ebenfalls. Es handelt sich also gleichfalls um ein "doppeltes" Schweigen, einer Mutter und einer Tochter (bei Lu Xun zweier Söhne). Der von tödlichem Schweigen umgebene Vater wird zusehens von Gewissensbissen und Erinnerungen heimgesucht. Im letzten Abschnitt begibt er sich auf den Friedhof (wieder eine Parallele zu *Yao*). Das Grab, die Umgebung, der Himmel werden geschildert und auch die kurzen Grasstengel (ebenfalls in *Yao*). Der Vater wartet darauf, daß Vera ein Lebenszeichen gibt, aus dem Grab steigt<sup>56</sup> und das Schweigen bricht. Er ruft vergeblich ihren Namen und verläuft sich auf dem Rückweg zwischen den Gräbern. Ein weiteres Requisite, der bewegungslos "wie Stein" verharrende Kutscher bildet das Pendant zu der unbeweglichen "wie aus Eisen gegossenen" Krähe in *Yao*. Halb von Sinnen kehrt Ignatij nach Hause zurück und hofft, daß sich das "Wunder" nun an der gelähmten Frau vollziehen möge. Doch sie blickt nur aus Augen, in denen "weder Mitleid noch Zorn" liegen (solche Gefühle fehlen auch in *Yao* am Ende).

Die aufgezeigten Parallelen in der Schlußszene sind trotz der unterschiedlichen Ausrichtung beider Erzählungen frappant. Eher in punkto Erzähltechnik erweist sich hingegen der Vergleich mit Andreevs Erzählung *Die sieben Gehenkten* (Rasskaz o semi povesennyh) als fruchtbar.<sup>57</sup> In zwölf langen, mit Überschriften versehenen Kapiteln wird das individuelle Schicksal von sieben, auf die Hinrichtung wartenden Menschen (fünf davon Revolutionäre) geschildert, ihre letzten Gedanken, Wünsche, Hoffnungen, kurz ihre jenseits von Tat und Motiven liegende Psyche. Obgleich auch bei Andreev ein konkreter historischer Anlaß für den Text vorlag, wurde seine ahistorische, den gesellschaftspolitischen Zeitbezug nur fragmentarisch erfassende Darstellungsform von engagierten Zeitgenossen bemängelt. Aus seiner skeptischen Haltung zur Revolution machte er kein Hehl.<sup>58</sup> Über diese Skepsis hinaus – ein Verbin-

---

<sup>56</sup>In diesem Andreevschen Sinne hat Joseph Kalmer die Stelle in *Yao* mißverstanden und in seiner Übersetzung der Mutter den Wunsch, ihr Sohn möge "aus dem Grab steigen" unterstellt, (Lu Hsün: *Die Reise ist lang. Gesammelte Erzählungen*. Düsseldorf: Progress-Verlag 1955, S. 52).

<sup>57</sup>Patrick Hanan: *The Technique of Lu Hsün's Fiction*, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 34 (1974), S. 63f.

<sup>58</sup>Oleg Michajlov und Leonid Andreev: *Rasskazy*. Moskau: Sovetskaja Rossija 1977, S. 10f.

dungsglied zu Lu Xun – weitet sich Andreevs Blick zu einer philosophischen Gesamtschau von Leben und Tod.

Der verkannte Opfertod des Revolutionärs hat wiederum Anklänge an Andreevs *Ben Tovit*<sup>59</sup>, wo ein von Schmerzen gebeutelter Zahnkranker der Kreuzigung auf Golgatha nur sehr unaufmerksam folgen kann. Andreevs "metaphysischer Horror", seine ausgeprägte Todesmetaphorik, finden sich bei Lu Xun in zart hingetupften Symbolen wieder.<sup>60</sup> All dies sind mosaikartige Hinweise, in welchem Sinne Lu Xun seine Erzählung *Yao* intendiert haben könnte. Es sind gleichzeitig Indizien gegen die herkömmliche Deutung des rätselhaften Schlusses als eines optimistischen Ausblicks auf die kommende Revolution.

### *Versuch einer Deutung*

Das Ende der Erzählung (die Krähe fliegt schreiend davon, ohne daß die Bitte der Mutter um ein Zeichen des Sohnes erfüllt worden wäre) führt zu der Frage, ob es sich um einen offenen, die Abgeschlossenheit der Dichtung sprengenden Schluß oder eine abschließende, spannungslösende Vorausdeutung handelt.<sup>61</sup> Im letzteren Falle müssen wir nach den Stellen zurückfragen, in denen ein absolutes Ende vorangelegt ist.

Es fällt auf, daß am Ende des ersten, ebenso wie an dem des letzten Abschnitts, eine Gegenbewegung zur Richtung der handelnden Personen besteht. Der Wegweiser (zum Hinrichtungsplatz der historischen Revolutionärin) liegt hinter Laoshuan. Und auch die beiden Frauen müssen sich umwenden, wollen sie der abfliegenden Krähe folgen, so als würde auf das Scheitern in der Vergangenheit zurückverwiesen.

Der Blick zurück muß schließlich auf den Titel der Erzählung fallen, der schon fast dem Gedächtnis entschwunden ist. Als Hinweis nämlich auf seine besondere Rolle, seine "vorausgewiesene Ordnungskraft"<sup>62</sup>, kann sein völliges Fehlen im Text selbst dienen. (Ein Äquivalent, *zhibing*, taucht nur zu Anfang auf.) Was ist aus der heilverheißenden Funktion des Mittels geworden, mit dem *Yao* zunächst in Verbindung gebracht wird, dem Mantou? Die einzige Person, die Heilung "garantiert", ist ausgerechnet der Henker, der soeben einen Versuch zur "Heilung der Gesellschaft" mit dem Tode bestraft hat.

In der vorausgegangenen Untersuchung wurde bereits gezeigt, daß für beide Personen, den Tuberkulosekranken wie den Revolutionär, innerfunk-

---

<sup>59</sup>Vgl. Gálik, S. 33f.

<sup>60</sup>Milena Dolezelova-Velingerová: *Lu Xun's "Medicine"*, in: Goldman, S. 230.

<sup>61</sup>Hsia betont den "morbiden Genius" Lu Xuns, dessen bevorzugte Themen Begräbnisriten, Gräber, Hinrichtungen (besonders Enthauptungen) und Krankheiten seien, (Tsi-an Hsia: *The Gate of Darkness. Studies on the Leftist Literary Movement in China*. Seattle/London: University of Washington Press 1968, S. 153.

<sup>62</sup>Lämmert, S. 153.

tional kein positives Ende vorgesehen ist. Wenn also Lu Xun selbst in seinem Vorwort zu der Sammlung *Aufruf zum Kampf* darauf hinweist, daß der "aus dem Nichts auftauchende" Blütenkreis nur eine Konzession an das Verlangen nach Optimismus und die Illusion der Jugendlichen darstelle,<sup>63</sup> schlägt er eigentlich dem Leser ein Schnippchen. Tatsächlich bleibt er nämlich seiner Anschauung von der "Sinnlosigkeit des Ganzen"<sup>64</sup> treu.

In der Wahl seiner ungewöhnlichen Mittel (Blütenkreis, Krähe) erfüllt sich – vielleicht unbeabsichtigt – Borges' Feststellung, daß "die Magie die Krönung oder der Alpdruck des Kausalen ist, nicht aber im Widerspruch dazu steht."<sup>65</sup> Liest man die Erzählung in diesem Sinne gegen den Strich, so wird deutlich, daß der Titel *Yao* gleich in dreifacher Hinsicht als Schlüsselbegriff zu gelten hat: Einmal in bezug auf den Kranken, dem das makabre Mittel des Volksglaubens in concreto zur Heilung verhelfen soll, symbolisch zum zweiten (in Form des Blütenkranzes) in Bezug auf den Revolutionär, dessen Handeln die Genesung der Gesellschaft zum Ziel hat und schließlich in Bezug auf den Leser, dem trotz aller unterschweligen negativen Botschaften durch den Flug der Krähe die Illusion der Hoffnung erhalten bleiben soll. Eine kathartische Lösung (Grauen über die Vorgänge am Anfang, Mitleid mit den beiden Protagonisten und der auf dem Friedhof zunächst hervorgerufene Gedanke, daß im Tode schließlich alle gleich sind) erfährt gerade durch den fast als "deus ex machina" fungierenden Blütenkreis ihre Zurücknahme. In allen drei Fällen (Kranker, Revolutionär, Leser) ist ein Versagen von *Yao* vorprogrammiert. *Yao* entfaltet zwar seine psychologische Wirksamkeit im Schluß dadurch, daß es den Leser "trotz allem" zum Optimismus einlädt, doch erweist es sich bei genauem Hinblick – und darin besteht der ästhetische Kunstgriff Lu Xuns – als unwirksames Scheinmedikament, als Placebo, das die tatsächliche Tragik der Situation nur vorübergehend verschleiern kann.

---

<sup>63</sup>Ebd., S. 144.

<sup>64</sup>*Einige Erzählungen*, S. 10.

<sup>65</sup>Jorge Luis Borges: *Die Erzählkunst und die Magie*, in: *Ausgewählte Essays*. Frankfurt: Suhrkamp 1982, S. 35.