

Übersetzung ohne Original?

Gustav Mahler, Anton Webern und Li Bai

Translation Without Originals? Gustav Mahler, Anton Webern and Li Bai

During World War I, Anton Webern composed two songs based on texts by Li Bai (“Die geheimnisvolle Flöte” op. 12,2 for voice and piano, and “In der Fremde” op. 13,3 for voice and chamber orchestra). Both songs can be read as a result of a multiple translation process. Hans Bethge took his texts from a collection of French translations of Chinese poetry, then translated them into German in turn, and published them as a separate collection. Webern most likely became aware of this collection through Gustav Mahler’s Li Bai settings in *Das Lied von der Erde*. Mahler, whom Webern deeply admired, also substantially adapted Bethge’s poems himself to meet his own musical needs. Although Webern’s music is based on Bethge’s originals, his songs reveal traces of his involvement with Mahler’s *Lied* – as echoes of a profound listening experience that in turn also affects the text. We show here that a translation does not only mean fidelity to the original text or its representation. Instead, it proves to be an act of transformation between Li Bai, Bethge, Mahler and Webern that constantly creates something new, contrary to any sense of unity or straight filiation.

I

Eine Übersetzung versteht sich üblicherweise als die äquivalente, originalgetreue Repräsentantin eines vorgängigen Textes durch einen nachfolgenden. Doch kann überhaupt eine buchstäbliche Gleichwertigkeit zwischen einem Original und seiner Übertragung behauptet werden? Übersetzungen sind Analysen vielschichtiger kultureller Verständigungstechniken.¹ Und weil es sich dabei eben nicht nur um eine sprachliche Transkodierung, sondern immer auch um einen Transfer zwischen verschiedenen Auffassungen menschlichen Miteinanders handelt,² muss der Überset-

DOI: 10.26045/po-014

1 Vgl. Doris Bachmann-Medick/Boris Buden: Kulturwissenschaften – eine Übersetzungsperspektive, in: *transversaal texts*, online, 2008, <https://transversal.at/transversal/0908/bachmann-medick-buden/de> (Zugriff am 6.6.2019) und Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

2 Vgl. Doris Bachmann-Medick: Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen*, hg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 449–465, hier

zungs-Begriff auch kulturelle Mehrfachzugehörigkeiten und Identitätsüberlagerungen umfassen. Er schließt sogar nicht nur eine Verstehens- und Vermittlungstätigkeit, sondern auch deren mögliches Scheitern ein: durch Missverstehen und Kommunikationsblockaden aufgrund unterschiedlicher kultureller Hintergründe.³ Eine Übersetzung ist daher ein Verfahren, welches das vermeintlich Vorgängige entgegen jedem Geschlossenheits- und Ursprungsdenken in eigenständiger Deutung neu erschafft.

Um solche Mehrschichtigkeit kultureller Übertragungsabläufe zu erläutern, liegt als Beispiel die Geschichte des westlichen Kolonialismus nahe: Übersetzungsprozesse im Sinne von Kulturtransfers hatten hier gewichtigen Anteil an der europäischen Konstruktion einer Überlegenheit von ›eigenen‹ gegenüber ›fremden‹ Identitätsansprüchen. Wer die Verfügungsmacht über Kultur und Sprache besaß, konnte die hierarchische Gegenüberstellung einer Weltauffassung von ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ diktieren.⁴ Es war so zunächst ein eurozentrischer Blick der behaupteten Dominanz, welcher die Auseinandersetzung um die Legitimität und die Tragweite von Übersetzungen lenkte. Diese Blickweise war verbunden mit dem Anlegen eines »eigenen Rasters auf das Fremde«, das wiederum »entfremdet«, »heimisch gemacht und dadurch neutralisiert« wurde.⁵ Die kolonialen Übersetzungsideen galten umgekehrt auch für die ›eigenen‹ Verarbeitungsversuche von ›Fremdem‹. Und anziehend für den europäischen Blick auf geografisch und kulturell ›Fremdes‹, das um 1900 unter dem Namen ›Exotismus‹ verbreitet wurde, war zugleich der Reiz des »Anders-Sein[s]«: in einer »Wahrnehmung des Diversen«, die auch auf eine »scharfe, unmittelbare« Wirkung von »Unverständlichkeit« für den europäischen Betrachter zielte und diese bewusst »auskostet[e]«. Das Präfix ›Exo‹ umfasste daher, so wurde bereits von den Zeitgenossen bestimmt, »alles, was ›außerhalb‹ des Gefüges unserer derzeitigen alltäglichen Bewußtseinstatsachen liegt, alles, was nicht in unserer herkömmlichen ›mentalalen Tönung‹ enthalten ist.«⁶

Auch der Musik wurde in dieser historischen Gemengelage eine entsprechende Funktion zugesprochen. Georg Capellen hat in seinen Studien zur Krisensituation der europäischen Kunstmusik für die Zeit um 1910 einen Erschöpfungszustand

S. 449f. Vgl. dazu auch *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

3 Vgl. Homi K. Bhabha: Postcolonial Criticism, in: *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, hg. von Stephen Greenblatt und Gilles Gunn, New York: The Modern Language Association of America, 1992, S. 437–465 bzw. Bachmann-Medick: Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung, S. 449.

4 Horst Turk: Fremdheit und Andersheit. Perspektiven einer Kulturgeschichte der literarischen Übersetzung, in: *Begegnungen mit dem »Fremden«*. Grenzen, Traditionen, Vergleiche, hg. von Eijiro Iwasaki, München: Iudicum, 1991, S. 196–211 bzw. Bachmann-Medick: Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung, S. 452.

5 Hans Peter Duerr: *Traumzeit. Über die Grenzen von Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1978, S. 152.

6 Victor Segalen: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen [Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers, 1904–1918]*, Frankfurt am Main: Qumran, 1983, S. 41 f.

festgestellt und bewusst die Suche nach sogenannter ›morgenländischer‹ Inspiration befürwortet, etwa im Hinblick auf eine Verbindung europäischen und ›exotischen‹ Melodieguts.⁷ Richard Batka zeigte sich zur gleichen Zeit davon überzeugt, »daß die Kenntnis der orientalischen Musik dem heutigen Tondichter eine Menge neuer Ausdrucksmöglichkeiten erschließt. Somit fragt sich nur, ob er mit diesen Möglichkeiten etwas anfangen kann.«⁸ Das sogenannte ›Exotische‹ wurde also nicht allein als Erzeugnis von ›Ausgrenzung‹, sondern auch von Vereinnahmung (eines zur Plünderung freigegebenen kolonisierten Raums) verstanden. Dabei diente der ›Exotismus‹ den Kolonisierenden zugleich als Fluchthilfe vor dem Unbehagen an der eigenen Kultur, welche das Lebensgefühl in Europa um 1900 prägte.⁹

In der Literatur zeigte sich dies deutlich an einem Phänomen wie dem epochalen Wirkungserfolg von Hans Bethges *Chinesischer Flöte* (1907). Der Umgang des Bändchens von Bethge mit der Lyrik der Tang-Dynastie, die im Sinne eines transkulturellen Missverstehens nicht nur als Um- oder Nachdichtung, sondern auch als Übersetzung adressiert werden kann, ist kaum als außergewöhnlicher Fall abzutun. Vielmehr muss er als ein Symptom des Zeitgeistes um 1900 gewürdigt werden. Bethge hat selbst in aller Offenheit bekannt,¹⁰ dass er die Gedichte aus der ›Blütezeit chinesischer Dichtkunst‹ lediglich vermittelt über verschiedene Zwischenstufen kennengelernt habe. Grundlage seiner Arbeit waren die deutschen Texte Hans Heilmanns, der *Chinesische Lyrik vom 12. Jhdt. v. Chr. bis zur Gegenwart* (1905) ausgesprochen frei aus dem Französischen übertragen hatte. Gleichzeitig zog er auch die beiden französischen Vorlagen Heilmanns heran: die Arbeiten des Sinologen Marquis d’Hervey de Saint-Denis in *Poésies de l’époque des Thang* (1862) und von Judith Gautier in *Le livre de jade* (1867). Beide hatten immerhin direkt von chinesischesprachigen Ausgangstexten, dabei aber ebenfalls frei übersetzt.¹¹ Bethge rechtfertigte seine Praxis der ›Nachdichtung‹ damit, dass es »nicht darauf an[komme], ein Gedicht wörtlich zu übertragen, es kommt vielmehr darauf an, den Geist, den

7 Vgl. etwa Georg Capellens vielzitierte Studie: *Ein neuer exotischer Musikstil – an Notenbeispielen nachgewiesen*, Stuttgart: Grüningen, 1906. Hierzu ausführlich: Peter Revers: *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart: Franz Steiner, 1997, S. 93.

8 Richard Batka zit. nach Georg Capellen: *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig: Kahnt, 1908, S. 187.

9 Vgl. Rolf Trauzettel: Exotismus als intellektuelle Haltung, in: *Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne. Deutschland – China im 20. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Kubin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 1–17, hier S. 4.

10 Vgl. Eveline Nikkels: »O Mensch! Gib Acht!«, *Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahler*, Amsterdam et al.: Rodopi, 1989, S. 147.

11 Vgl. hierzu auch Jürgen Weber: *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches in Gustav Mahlers »Lied von der Erde«*. Eine wörtliche Übersetzung verglichen mit der Nachdichtung, online, [o. J.] www.xn--drjrgerweber-flb.de/Microsoft%20Word%20-%20Aufsatz%20Mahler%20Lied%20von%20der%20Erde.pdf (Zugriff 30.09.2019).

Stil, die Melodie eines Gedichtes in der fremden Sprache einigermaßen neu erstehen zu lassen«. ¹²

Bethges Anspruch des ›Einigermaßen‹ benötigte also weder Kenntnisse der chinesischen Sprache noch der Dichtungen Li Bais im Original, meinte gleichwohl aber genau zu wissen, dass dieser »die verschwebende, verwehende, unaussprechliche Schönheit der Welt [gedichtet habe], den ewigen Schmerz und die ewige Trauer und das Rätselhafte alles Seienden. In seiner Brust wurzelte die ganze dumpfe Melancholie der Welt«, der »Schatten der Erde«, der vor allem über die »Vergänglichkeit« nachsinne. ¹³ Der Blick auf das (vermeintlich) ›Fremde‹ verriet hier lediglich die Projektion ›eigener‹ Befindlichkeiten: Hinter der Ästhetik des ›Exotismus‹ steckte somit nicht nur eine sozusagen weltanschauliche Zwangsbeglückung, sondern auch der Versuch einer kulturellen Selbstdefinition. Auf dieser Grundlage möchte der folgende Text beispielhaft die kulturgeschichtlichen Wirkungsprozesse zwischen Li Bai und Hans Bethge auf die Musik ausdehnen – hinsichtlich der Vertonungen aus der *Chinesischen Flöte* bei Gustav Mahler und Anton Webern in den 1910er Jahren. Gefragt wird dabei nach einem Verständnis von Übersetzung in Literatur und Musik und den hieraus folgenden Bestimmungsmöglichkeiten für ein Original und dessen Repräsentation.

II

Der Name Li Bai ist um 1900 weniger als derjenige eines Schöpfers kunstvoller Dichtung denn als Symbol eines verbreiteten europäischen »Lebensgefühl[s]« ¹⁴ in Umlauf. Es nimmt ein auf die ›eigenen‹ Bedürfnisse zugerichtetes reizvolles ›Fremdes‹ in den Blick und hat damit sofort durchschlagenden Erfolg. Auch der Komponist Gustav Mahler wird augenscheinlich von diesem ›Lebensgefühl‹ erfasst, als er 1907 (unmittelbar nach ihrem Erscheinen) Bethges *Chinesische Flöte* geschenkt bekommt. Die Texte, die ihm sofort »gefielen«, ¹⁵ sprechen von Schwermut, Weltschmerz und Melancholie und verraten in Mahlers positiver Reaktion offenkundig mehr über dessen eigene Befindlichkeit (oder das, was er auf diese Weise in sich zum Klingen bringen wollte) als über vermeintliche Originaltexte etwa Li Bais, von denen bei Bethge nahezu nichts eindeutig Identifizierbares mehr übriggeblieben ist. Auch Mahler selbst

12 Nach dem Bethge-Vorwort in der Anthologie *Lyrik des Auslandes*, zit. nach Eberhard Bethge: Hans Bethge und das »Lied von der Erde«, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 35 (1996), S. 18–25, hier S. 21.

13 Hans Bethge: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1907, S. 108.

14 Kii-Ming Lo: Chinesische Dichtung als Text-Grundlage für Mahlers »Lied von der Erde«, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongress*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel et al.: Bärenreiter, 1991, S. 509–528, hier S. 518.

15 Alma Mahler: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam: Bermann-Fischer, ²1949, S. 156.

hat sich die Texte Bethges noch einmal »zurechtgelegt«,¹⁶ das heißt: einem umfangreichen Bearbeitungsverfahren unterzogen. Mahler betrachtet sie als bewegliches Textmaterial für die Komposition, das er ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Wortlaut zum Teil sogar noch im Verlaufe des musikalischen Entstehungsprozesses ändert.¹⁷ So stellt er Verse um, dichtet eigene hinzu, ersetzt einzelne Worte, verknüpft Strophen aus verschiedenen Gedichtvorlagen oder ändert deren Titel.

Hierfür wurde Mahler später heftig kritisiert: Er sei »unfähig« gewesen, in seiner Kunst eine chinesische Sprachkultur vermitteln zu können, oder »unsensibel« bzw. »skrupellos« mit den Ursprungstexten verfahren.¹⁸ War der Komponist somit ein Usurpator, der alles »verschlang«, was »der Identifikation« zu dienen schien?¹⁹ Mahler ging es hinsichtlich vieler von ihm vertonter Liedtexte, insbesondere aus dem Bereich sogenannter ›Volkslieder‹ (etwa aus *Des Knaben Wunderhorn*), kaum je um Texttreue. Auch diese sind, wie man in Anlehnung an den Untertitel des *Liedes von der Erde* sagen könnte, allenfalls ›unter Verwendung‹ bestehender Gedichtvorlagen entstanden. Mahler hat nie an deren »Authentizität« geglaubt,²⁰ obgleich ihm sehr wohl bewusst war, dass sie beim breiten Publikum seiner Zeit als »echte« oder zumindest »apokryphe«²¹ ›Volkslieder‹ wahrgenommen wurden.²² So aber sah er in den vertonten Texten des *Wunderhorn*, aber auch der *Chinesischen Flöte* »keine vollendeten Gedichte«, sondern »Felsblöcke«, »aus denen jeder das Seine formen dürfte«.²³ Darin konnten für ihn sogar ›zweitklassige‹ Gedichte, die selbst schon durch Bearbeitung entstanden waren, »Lyrik aus erster Hand« sein.²⁴

Für die Musik gilt Ähnliches: Mahlers Verhältnis zur chinesischen Kultur hinsichtlich des *Liedes* ist bereits vielfach durchleuchtet worden.²⁵ Es zeigen sich dabei nur ganz marginale Beschäftigungsspuren mit fernöstlicher Musik (erinnert sei an

16 Ebd., S. 156.

17 Vgl. *Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente*, hg. von Rudolf Stephan, Köln: Volk, 1979, S. 29 f.

18 Weber: *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches*, S. 4 bzw. 23.

19 Hans Mayer: Musik und Literatur, in: *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*, Tübingen: Wunderlich, 1966, S. 142–156.

20 Peter Hamm: »Von Euch ich Urlaub nimm' ...«. Zu den von Gustav Mahler vertonten Texten, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 24 (1977), S. 159–167.

21 Vgl. hierzu Walter Wiora: *Das echte Volkslied*, Heidelberg: Müller-Thiergarten, 1950 bzw. Ernst Klusen: Das apokryphe Volkslied, in: *Jahrbuch für Volksmusikforschung* 10 (1965), S. 85–102.

22 Dies geht aus zahlreichen zeitgenössischen Rezensionen hervor, vgl. hierzu Jon W. Finson: The Reception of Gustav Mahler's »Wunderhorn«-Lieder, in: *The Journal of Musicology* 6 (1987), S. 91–116.

23 Zit. nach Mahler: *Gustav Mahler*, S. 120.

24 Friedrich Wildgans: *Gustav Mahler und Anton Webern*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 15 (1960), S. 302–307, hier S. 303 f.

25 Vgl. Yimin Jiang: *Die chinesische Flöte* von Hans Bethge und *Das Lied von der Erde* von Gustav Mahler. Vom Textverständnis bei der Rückübersetzung, in: *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, hg. von Walter Gebhard,

seinen Besuch der Pariser Weltausstellung von 1900, mögliche Kontakte zum Wiener Phonogramm-Archiv bzw. die Kenntnis ›exotisch‹ inspirierter Werke von Zeitgenossen). Und kompositionstechnische Eigenarten Mahlers, die im Zusammenhang mit dem *Lied* als Merkmale eines musikalischen ›Exotismus‹ gedeutet wurden (wie Heterophonie, Pentatonik, Quintparallelen oder ein bassloser Orchestersatz), treten häufig auch in seinen anderen sinfonischen Werken in Erscheinung.²⁶ Wo dies aber geschieht, vereinnahmt Mahler nicht den Reiz des ›Fremden‹ für ausgestellte ›exotische‹ Effekte. Die genannten Kompositionsmerkmale ordnen sich vielmehr einer hochgradig kalkulierten Idee vielschichtiger ›Weltdarstellung‹²⁷ unter – im Hinblick auf eine ›Welt‹, die Mahler nicht als Gegenüber, sondern als untrennbaren Teil seiner eigenen Neugierde auf Unentdecktes und Ungehörtes versteht. So gelingt es ihm, die ›Eigenart [des Fremden] ernst zu nehmen und mit dem eigenen Personalstil auf eine Weise zu verschmelzen, die diesen [...] verändert oder zumindest stark mitgeprägt hat.«²⁸ »Ich sehe immer mehr«, so bemerkt Mahler einmal, »man komponiert nicht, man wird komponiert.«²⁹

III

Dass Li Bai in der Zeit nach 1910 häufiger vertont wird, ist auch auf die initiale Wirkung Mahlers und des *Liedes von der Erde* auf zeitgenössische Komponisten

- München: Iudicium, 2000, S. 331–344, sowie Fusako Hamao: The Sources of the Texts in Mahler's *Lied von der Erde*, in: *19th Century Music* 19/1 (1995), S. 83–95.
- 26 Vgl. Jürgen Maehder: Gustav Mahlers »Lied von der Erde«. Zur Struktur einer musikalischen Chinoiserie des Fin de siècle, in: *Philharmonische Programme des Berliner Philharmonischen Orchesters, Jahrgang 1983/84*, Berlin: Berliner Philharmonisches Orchester, 1984, S. 419–428, hier S. 423. Vgl. hierzu auch Martin Stelzle: *Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten*, Hildesheim et al.: Olms, 2014; Hermann Danuser: *Das Lied von der Erde. Werkführer*, München: Fink, 1986; Stephen E. Hefling: *Das Lied von der Erde*, in: *The Mahler Companion*, hg. von Donald Mitchell und Andrew Nicholson, Oxford: University Press, 1999, S. 438–466, hier S. 455.
- 27 Rudolf Stephan: Gedanken zu Mahler, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 34 (1979), S. 257–266, hier S. 261.
- 28 Christian Utz: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Franz Steiner, 2002 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51), S. 46. Die Mahler glaubwürdig zugeschriebene Aussage, er selbst sei dreifach heimatlos – »als Böhme unter den Österreichern, als Österreicher unter den Deutschen und als Jude in der ganzen Welt« –, entwarfnet den Vorwurf eines undifferenzierten Umgangs mit dem Phänomen ›Fremde‹ und offenbart stattdessen Verfahren einer musikalischen Selbstreflexion Mahlers. Zit. nach Alma Mahler-Werfel/Gustav Mahler: *Erinnerungen an Gustav Mahler. Briefe an Alma Mahler*, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt et al.: Ullstein, 1978, S. 137. Vgl. hierzu Matthias Schmidt: Verlust und Überschuss. Gustav Mahlers kompositorische Reflexion der Moderne, in: *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft. Referate des Kölner Symposiums 2007*, hg. von Wolfram Steinbeck, Kassel: Bärenreiter, 2011 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16), S. 117–128.
- 29 Zit. nach *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, hg. von Herbert Killian, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984, S. 161.

zurückzuführen: Insbesondere im Künstlerkreis der ›Wiener Schule‹ sind die geschichtlichen Begleitumstände der Rezeption von Mahlers *Lied* als Einflussgeber nachvollziehbar, wie am Beispiel Anton Weberns angedeutet werden soll.³⁰ Der Umstand, dass Webern einige Jahre nach der Uraufführung des *Liedes* zwei Gedichte, die dem Autor Li Bai zugeschrieben werden, vertont hat, ist zumindest auch seiner Nähe zu Mahler und der eindrücklichen Begegnung mit dem *Lied* zu verdanken. Die enge Verbindung Weberns zu Mahler hat mehrere Facetten: Der Dirigent Webern gilt – nicht zuletzt aus der Binnenperspektive der ›Wiener Schule‹ – als »authentischster Interpret« der Werke Mahlers.³¹ Kompositorisch hat Webern Mahler vielleicht mehr zu verdanken als jeder andere Künstler der ›Wiener Schule‹:³² Der Einsatz der Herdenglocken im dritten von Weberns *Orchesterstücken* op. 10 wird als ›Hommage‹ an das Vorbild unter Verwendung Mahler'scher Klanggesten bezeichnet; und selbst nach dem Übergang zur Zwölftontechnik ist Weberns starke Bindung an Mahler durch die »hochgradig sublimiert[e] Sphäre einer organizistischen Ton- und Materialvorstellung« seiner Musik erkennbar geblieben.³³ Auch zum *Lied von der Erde* gibt es direkte Bezüge: Arnold Schönberg, der vermutlich 1918 oder später eine Kammer-Bearbeitung des *Liedes* für den Verein für musikalische Privataufführungen begonnen hat, beauftragt Webern mit deren Fortführung (Aufführungspläne zerschlagen sich allerdings schon bald aufgrund der finanziellen Situation des Vereins).³⁴

Warum Webern während eines Aufenthaltes bei seinem Vater in Klagenfurt im Frühjahr 1917 im Klavierlied op. 12/2 und dem Orchesterlied op. 13/3 Li Bai nach Bethge vertont,³⁵ kann einstweilen nicht geklärt werden. Auch ein Exemplar

30 Vgl. hierzu Zoltan Roman: *The Rainbow at Sunset. The Quest for Renewal, and Musico-Poetic Exoticism in the Viennese Orbit from the 1890s to the 1920s*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 39/2 (2008), S. 165–238.

31 Theodor W. Adorno: *Wiener Gedenkrede*, in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S. 115–120, hier S. 116.

32 Vgl. zum Beispiel Elmar Budde: *Bemerkungen zum Verhältnis Mahler – Webern*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 33/3 (1976), S. 159–173; Erich Wolfgang Partsch: *Extreme der Dimension? Mahler und Webern*, in: *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900*, hg. von Monika Kröpfl und Simon Obert, Wien: Lafite, 2015, S. 97–106.

33 Vgl. hierzu Wolfgang Rathert: *Ästhetische Modernität bei Mahler und Ives*, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongress*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel et al.: Bärenreiter, 1991, S. 333–344, hier S. 340, bzw. ders.: *Kompositorische Mahler-Rezeption*, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 437–452, hier S. 446.

34 Vgl. Rainer Riehn: *Über Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen und Das Lied von der Erde in Arnold Schönbergs Kammerfassungen*, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, München: edition text + kritik, 1984 (Musik-Konzepte, Bd. 36), S. 8–30, hier S. 23.

35 Die Verlaufs-skizzen sind mit dem 10. April 1917 bzw. dem 4. Juli 1917 datiert; eine weitere Vertonung aus Bethges *Chinesischer Flöte* (op. 13, 2) nach Wang-Seng-Yu ist mit dem 16. Februar 1914 datiert, vgl. Hans Moldenhauer/Rosaleen Moldenhauer: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich/Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1980, S. 647. Darüber hinaus hat Webern zwei weitere (unvollendete) Lieder aus der *Chinesischen Flöte* entworfen:

der *Chinesischen Flöte* aus Weberns Besitz ist nicht erhalten, und ein biografischer Bezug zu Mahler zeitnah zum Kompositionsakt scheint unmittelbar nicht nachweisbar.³⁶ Weberns Vertonungen nach der *Chinesischen Flöte* erstrecken sich vom Frühjahr 1914 (wonach sein Schaffen durch den Militärdienst für zwei Jahre zum Erliegen kam) bis vermutlich 1920. Was Mahler als frühzeitigen Anregungs- und späteren Bezugspunkt zu Weberns Bethge-Rezeption dennoch diskussionswürdig macht, ist die beispiellose Intensität der Auseinandersetzung Weberns mit dem *Lied* im Vorfeld und nach der Uraufführung Ende 1911 in München. Diese Auseinandersetzung betrifft nicht allein die Musik, sondern bereits die Texte aus der *Chinesischen Flöte*. Das Außerordentliche ihrer Wirkung ist, wie sie Weberns musikalische Einbildungskraft aktivieren: Webern versetzt sich sozusagen über den zu vertonenden Text Bethges in den Komponisten Mahler hinein, wird dabei aber offenbar auch selbst zum musikalischen Denken angeregt. In einem Brief Weberns an Alban Berg vom Oktober 1911, mithin zu einem Zeitpunkt, als Webern zwar die Worte, aber noch keine Note der Musik des *Liedes* kannte, heißt es:

Wenn Du in beiliegendem Blatt den Schluß der Dichtung vom »Lied der Erde« gelesen hast, mein Lieber, erwartest Du Dir dann nicht das Wunderbarste von der Musik, das es gibt; etwas so Herrliches, wie es nie existiert hat. »Du mein Freund, mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold! Wohin ich geh' und wandere in die Berge, ich suche Ruhe, Ruhe für mein einsam Herz!...« Um Himmels willen, welche Musik muß das sein! Ich bilde mir ein, ich muß schon jetzt darauf kommen, bevor ich sie noch hörte. Mensch, kannst Du das aushalten. Ich nicht.³⁷

Am 18. November trifft Webern in München ein und hört am selben Tag die ersten Klänge des *Liedes*: »Ich habe soeben Mahlers ›Lied von der Erde‹ gehört. Ich

Nächtliches Bild M 233 nach Tschan-Jo-Su (Herbst 1918) und *Der Frühlingsregen* M 244 nach Thu-Fu (vermutlich 1920).

36 Egon Wellesz hat rückblickend behauptet, dass er als Begeisterter der ersten Stunde in der Zeit um 1904/05 auch Webern für Mahler entflammen konnte, vgl. Egon Wellesz: Mahler und Anton Webern, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 9 (1981), S. 3–5, bzw. Egon Wellesz/Emmy Wellesz: *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien: Paul Zsolnay, 1981, S. 41 f. Um 1913, also wenige Jahre vor Webern, vertonte Wellesz dasselbe Li-Bai-Gedicht wie Webern (»Die geheimnisvolle Flöte« aus: *Lieder aus der Fremde*, op. 15). Ob Webern Wellesz' (erst 1966 uraufgeführtes) Lied kannte, ist ungeklärt. Möglich aber ist, dass beide Komponisten durch den überwältigenden Eindruck von Mahlers *Lied von der Erde* zu Kompositionen von Bethge-Texten angeregt wurden.

37 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 30. Oktober 1911, zit. nach Anton Webern/Alban Berg: *Briefwechsel*, hg. von Rudolf Stephan und Simone Hohmaier, in Vorbereitung (Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 4).

kann nicht reden«, bemerkt er nach der Probe ebenso lakonisch wie vielsagend.³⁸ Und so macht dasjenige, was Webern vor und nach diesem Konzert gegenüber seinem Freund Alban Berg äußert, deutlich, dass er sich bereits in Kenntnis des Textes dazu herausgefordert fühlt, Vorstellungen über den Klang der Musik Mahlers zu entwickeln.

Insbesondere dieses Probenerlebnis Weberns, der das Werk bereits vor der Uraufführung mit Mahlers handschriftlicher Partitur »allein [...] in der Hand« erleben darf, muss eine nachhaltig prägende Erfahrung gewesen sein.³⁹ Zwei Tage später hört Webern die Uraufführung in der Münchner Tonhalle mit Bruno Walter als Dirigent. Er kehrt nach Berlin zurück, offenbar nun bereits im Besitz des Klavierauszuges bzw. der Partitur,⁴⁰ aus denen er Schönberg wenige Tage später die Musik zur Kenntnis bringt.⁴¹ Webern spielt also einem »ergriffen[en]« Schönberg (der nicht zur Uraufführung reisen konnte) aus dem *Lied* vor:

Wie ich's Dir schon sagte, es ist so, wie das Vorbeiziehn des Lebens, besser des Gelebten in der Seele des Sterbenden. / Das Kunstwerk verdichtet, entmaterialisiert; das Tatsächliche verflüchtigt, die Idee bleibt; so sind diese Lieder. / Ich möchte noch von Einzelnem zu Dir sprechen. Wie merkwürdig ist das Glockenspiel im ersten Lied. Dieser Glanz, der so in dieses im Grunde doch verzweifelte Lied kommt.⁴²

Und Webern spricht nun ausführlich über Einzelheiten der Komposition, die ihm besonders wichtig zu sein scheinen – so von der »Zartheit dieser Musik«: »Es ist zum Vergehn, zum Sterben«. Und er fährt fort:

Die Sologeige! Das Piccolo / Und das Contrafagott bei der Stelle »Aus tiefstem Schauen lauscht ich auf« / Das ist überhaupt das rätselhaftes-

38 Brief Anton Weberns an Arnold Schönberg vom 18. November 1911, zit. nach Arnold Schönberg Center (ASC, ID: 18189), www.schoenberg.at/scans/DVD112/18189-1.jpg (Zugriff 12.01.2020).

39 Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 27. November 1911, in: Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999, S. 183.

40 »Der Klavierauszug vom »Lied von der Erde« erscheint am 13. Nov.«. Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 6. November 1911, in: ebd., S. 173. Allerdings wartet er noch am 16. November voller Erwartung auf das Erscheinen, vgl. Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 16. November 1911, in: ebd., S. 177.

41 Das Copyright des Klavierauszuges vom *Lied von der Erde* trägt die Jahreszahl 1912. Weberns eigenem Bibliothekskatalog – einem alphabetisch angeordneten Notizbuch »Bücher und Noten A. v. Webern«, das er 1914 anlegte und bis 1929 führte/ergänzte (in der Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel) – zufolge besaß er vom *Lied von der Erde* Partitur und Klavierauszug, als er die ersten Einträge (mit schwarzer Tinte) machte. Der entsprechende Eintrag lautet: »Das Lied von der Erde« Partitur u. Klavierauszug« (mit herzlichem Dank für diesen Hinweis an Simon Obert, Paul Sacher Stiftung, Basel).

42 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 23. November 1911, zit. nach Webern/Berg: *Briefwechsel*, i. V.

te was je da war. / Damals in der Probe, als ich das zum ersten male
hörte, hätte ich am liebsten den Geist aufgegeben.⁴³

Das »Vorbeiziehn [...] des Gelebten in der Seele des Sterbenden« ist dabei offenbar besonders wichtig für Weberns Empfinden der Musik Mahlers. »Ich könnte ewig diese Musik spielen«,⁴⁴ so schreibt er danach an Berg.

IV

Die Begleitumstände der Uraufführung des *Liedes von der Erde* sind angesichts solcher Emphase mitzubedenken: Das Münchner Konzert hat den Charakter einer Gedenkfeier für den eben verstorbenen Komponisten. Mahlers überraschend früher Tod wenige Monate zuvor ist von breiter internationaler Anteilnahme begleitet, und die Begegnung mit dem neuen Werk zeigt sich von einer unmittelbaren Ergriffenheit geprägt, die auch die frühe Deutung des Werkes nicht unberührt lässt.⁴⁵ Richard Specht spricht von »Todesahnung« und »vollkommenster Weltabkehr und Weltverneinung«,⁴⁶ Bruno Walter vom Ausdruck eines »Todesvorgef[ühl]s«⁴⁷ in Mahlers Musik des *Liedes*. Diese Lesart aus der Warte unmittelbarer biografischer Betroffenheit setzt sich auch in der weiteren Wirkungsgeschichte der Aufführungen Mahler'scher Sinfonik fort. Sie erscheint dabei als eine Art »symbolische Krisenbewältigung« im Sinne des zeitgleichen Zusammenbruchs einer alten politischen Ordnung: dem Untergang der Habsburgermonarchie. Begünstigt wird diese Deutung durch Mahlers eigene weltanschauliche Aufladung der Musik.⁴⁸

Aufgrund der Anfeindungen gegenüber dem Avantgarde-Komponisten und -Dirigenten Mahler, die mit den zur selben Zeit gegen die neue Musik Schönbergs lancierten Attacken verglichen werden, entwickelt sich eine persönlich gefärbte Rezeption zugunsten Mahlers im Kreis der »Wiener Schule« – schrittweise nach 1907 und mit dem Tod Mahlers in zunehmender Intensität.⁴⁹ In den 1920er Jahren richtet sich die

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Vgl. Juliane Wandel: *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt am Main: Lang, 1999, S. 171.

46 [Richard Specht]: Notizen, in: *Musikpädagogische Zeitschrift. Monatsbeilage des »Merker« für soziale und Unterrichtsfragen* Nr. 7 (10. November 1911), S. III.

47 Bruno Walter: Mahlers Weg. Ein Erinnerungsblatt, in: *Der Merker* 3/5 (1912), S. 166–171, hier S. 171.

48 Vgl. Bernd Sponheuer: Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 419–436, insb. S. 424.

49 Vgl. dazu auch Stefanie Rauch: »Wien, Wien nur Du allein, Du sollst von allen verachtet sein!« Rezeptionsästhetik, Mahler und die Wiener Schule, in: *Gustav Mahler und die musikalische Moderne*, hg. von Arnold Jacobshagen, Stuttgart: Steiner, 2011, S. 9–20.

Aufmerksamkeit in der Wahrnehmung von Gemeinsamkeiten insbesondere auf das Phänomen der kulturpolitischen Angriffe seitens der bürgerlich-konservativen Presse im »Kampf gegen Schönberg und gegen Mahler«. ⁵⁰ Die Vorstellung von Mahler, der im *Lied von der Erde* »in Schwermut Abschied nimmt« und an die Berufenen zugleich die Idee einer visionären Modernität weitergibt, hat dabei großes Gewicht: »Die Erde ist im Entschwinden«, so kommentiert Bruno Walter, »eine andere Luft weht herein, ein anderes Licht leuchtet darüber«. ⁵¹ Was solchermaßen auch in Weberns brieflichen Äußerungen der Zeit beständig mitschwingt, ist noch lange nach der Uraufführung des *Liedes* die Erschütterung über den Tod Mahlers und die rätselhafte Faszination durch eine als ganz und gar zeitgemäß empfundene Musik, deren Existenz offenbar als Aufforderung zum Weiterkomponieren verstanden wird.

Webern erscheint der glühend verehrte Mahler als eine Art Märtyrer der Kunst. Und die von Mahler für das *Lied von der Erde* ausgewählten Texte Bethges nach Li Bai mit dem Thema Vergänglichkeit verbindet Webern direkt mit dem biografischen Eindruck von Mahlers Tod. »[W]ir haben ihn gesehen, Er hat mit uns gesprochen!«, erinnerte Webern Heinrich Jalowetz kurz vor seiner Reise rückblickend an die Begegnung im Umfeld der Uraufführung der *Achten Symphonie* (ein gutes Jahr zuvor, im September 1910) ebenfalls in München:

In München vernahm ich zum letztenmale, da Er auf dieser Erde war,
seine Stimme, in München höre ich zum erstenmale nach seinem
Tode – seine Stimme. Übermorgen um diese Zeit schon! ⁵²

Dass Weberns Erwartung bestätigt wird, lassen auch die mit nachgerade religiös entflammtem Unterton verfassten Briefe aus den Tagen nach dem Münchner Erlebnis von 1911 erkennen. Das *Lied von der Erde* sei ein Werk von jemandem, so Webern, »der schon aus ganz höchster Höhe, bereits im Entschwinden diese Dinge der Erde sieht«. ⁵³ Und Webern schließt:

Ich empfand, was die Jünger bei Christi Himmelfahrt empfunden haben müssen. Es ist fast unerträglich noch weiterzuleben. Und doch hat man einen himmlischen Glanz in der Seele. ⁵⁴

Das *Lied von der Erde* muss Webern gerade in seiner unmittelbaren Wirkung wegweisend erschienen sein: Ähnlich wie Mahler ist Webern der Überzeugung, dass

50 Theodor W. Adorno: Mahler heute, in: *Musikblätter des Anbruch* 12/3 (1930), S. 86–92, hier S. 86.

51 Bruno Walter: *Gustav Mahler. Ein Porträt*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 42010, S. 93 f.

52 Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 16. November 1911, in: Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, S. 179.

53 Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 27. November 1911, in: ebd., S. 183.

54 Ebd.

Musik nicht auf Vorgänge der ›Natur‹ verweise (wie im Sinne einer Programmmusik), sondern der ›Natur‹ selbst entspreche, weil sie den gleichen Gesetzen wie diese folge. Webern nimmt für sich in Anspruch, künstlerisch kaum mehr als »nur betrachten« und »constatieren« zu wollen,⁵⁵ um in seiner Musik Entsprechungen zu den »Dingen selber« zu finden.⁵⁶ Dies geschieht in einer minuziösen Selbsterforschung der eigenen Wahrnehmungswege. Er begründet diesen Anspruch mit Ideen der monistischen Naturphilosophie,⁵⁷ wie er sie bei Autoren wie Bruno Wille, Hermann Lotze oder Gustav Theodor Fechner (den wiederum Mahler besonders schätzte)⁵⁸ vorfindet. Webern poetisiert den Vergleich zwischen Kunst und ›Natur‹ also nicht, sondern er versteht ihn – wie Mahler – als Zeugnis der Wirklichkeit. Solche Musikvorstellung ist ein über Mahler vermittelter Nachklang dessen, was Richard Wagner als »physical compassion«⁵⁹ beim Publikum auslösen wollte: Es sollte das musikdramatische Geschehen in unmittelbarer leiblicher Präsenz als einen »Akt mimetischer Identifikation«⁶⁰ mitvollziehen. Erst so nämlich könne eine vergangene Empfindung sprachlich rekonstruiert und dann mittels der Musik in die gegenwärtige Empfindung eines körperlich affizierten Publikums umgewandelt werden.⁶¹

V

Dass Webern in seinen Liedern op. 12 und op. 13 keine kompositorische Auseinandersetzung mit Fragen eines musikalischen ›Exotismus‹ im Sinn hat, zeigt nicht nur deren Faktur, sondern auch die Publikationsstrategie. Webern stellt seine Kompositionen nach Li Bai in einen kaum als solchen erkennbaren Kontext: ein schlicht als *Lieder* bezeichnetes Opus mit benachbarten Vertonungen von Gedichten Johann Wolfgang Goethes und Peter Roseggers. Demgegenüber markieren viele andere Komponisten, die wie Webern Bethges *Geheimnisvolle Flöte* mit Musik verbinden, den ›exotisch‹ intendierten Kontext der Vorlage: etwa Julius Röntgen (*Chinesische*

55 Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 20. Juni 1914, in: ebd., S. 309.

56 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 12. Juli 1912, zit. nach Webern/Berg: *Briefwechsel*, i. V.

57 Vgl. Brief Anton Weberns an Heinrich Jalowetz vom 21. März 1920, in: Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, S. 442 f.

58 Vgl. Rathert: *Ästhetische Modernität bei Mahler und Ives*, S. 333–344.

59 David Trippett: *Wagner's Melodies. Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*, New York: Cambridge University Press, 2013, S. 357.

60 Arne Stollberg: *Neuralgische Ästhetik. Wagners Tristan und Isolde als »opus physiologicum«*, in: *Wagnerspectrum* 14 (2018), Heft 1, S. 171–203, hier S. 202.

61 Vgl. Arne Stollberg: *Mitschwingung und Mimikry. Wagners Parsifal und das Modell gestisch-musikalischer »Ansteckung« im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, hg. von Katrin Eggers und Christian Grüny, Paderborn: Wilhelm Fink, 2018, S. 141–165, hier S. 157.

Lieder op. 66, 1916), Leonard Pieter Joseph Michielsens (*Sechs Gesänge chinesischer Lyrik*, 1916), Walter Braunfels (*Drei chinesische Gesänge* op. 19, 1914) oder James Simon (*Drei Lieder aus der Chinesischen Flöte*, 1913).

Im Hinblick auf das Klavierlied »Die geheimnisvolle Flöte« op. 12/2 sind es weniger motivische als harmonische und klangliche Elemente, die auf Mahler verweisen. Dass das wesentliche Material hier aus den ersten zwei Takten des Klaviervorspiels entwickelt werde und das diatonische Arpeggio (Sechzehntel T. 1) sowie die Chromatik (T. 2) ein Netzwerk von motivischen Bezügen schaffe, sei minder wichtig für die logische Gestaltung als für den »Eindruck einer schwebenden, kaum je fassbaren Harmonik«: Hierdurch und durch den geringen Ambitus der Singstimme entstehe eine in sich kreisende melodische Bewegung, die auch für den Duktus des *Liedes von der Erde* kennzeichnend sei.⁶² Übereinstimmungen finden sich zudem in der Basslosigkeit oder den ostinaten Klangflächen sowie einem ebenso sparsamen wie verfeinerten Instrumenteneinsatz. (Auf die besondere Nähe von Wang-Seng-Yus Gedicht *Die Einsame* zu Mahlers »Der Einsame im Herbst« ist bereits verschiedentlich hingewiesen worden.⁶³)

Webern selbst hat an Mahlers *Lied* »das d der Bassklarinette« im zweiten Lied (»Der Einsame im Herbst«, nicht nach Li Bai, sondern nach Qian Qi, ab T. 96, zur Textstelle »Ich komm zu dir, traute Ruhestätte! Ja gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!«) als »Gipfelpunkt der Musik« bzw. das Einsetzen des Kontrafagotts im fünften Lied (ab T. 56, zur Textstelle: »Aus tiefstem Schauen lauscht' ich auf«) als »das Rätselhafteste, was je da war«, hervorgehoben.⁶⁴ Eine solche Rhetorik deutet an, dass Webern das *Lied von der Erde* auch als differenzierte Klangfarbenkomposition aufgefasst hat.⁶⁵ Wenn Zoltan Roman dagegen grobe melodische Ähnlichkeiten zwischen Mahler und Webern, aber auch »intriguing similarities« in der Melodik zwischen den fast zeitgleichen Vertonungen desselben Textes von Walter Braunfels und Webern beobachtet,⁶⁶ dann vernachlässigt er den fundamentalen Unterschied, der zwischen Braunfels' spätromantischer Dramatik auf der einen Seite und Mahlers bzw. Weberns fein differenzierter Strukturalität auf der anderen Seite besteht.

Weberns Idee des »Verdichteten«, »Entmaterialisierten« lässt sich hingegen gut am Beginn des 1917 entstandenen op. 13/3 nach Li Bai in Bezug auf das *Lied von*

62 Peter Revers: *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert*, online, [2004], www.kulturzentrum-toblach.eu/fileadmin/user_upload/gm-downloads/vortraege/2004_vortragpeterrevers.pdf (Zugriff 12.01.2020), S. 4.

63 Vgl. Peter Andraschke: Dichtung und Musik. Schöpferische Wechselwirkungen. Zu Bethge-Vertonungen von Mahler und Webern, in: *Slowenische Musiktage 1986. Fragen und Aspekte der Kreativität und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikkultur*, Ljubljana: Festival Ljubljana, 1987, S. 3–10, hier S. 6.

64 Brief Anton Weberns an Alban Berg vom 23. November 1911, zit. nach Webern/Berg: *Briefwechsel*, i. V.

65 Peter Revers: Das Lied von der Erde, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 343–361, hier S. 352.

66 Roman: *The Rainbow at Sunset*, S. 219–221.

der Erde nachvollziehen. Die Musik Mahlers scheint dabei nicht nur »auslösende[s] Moment«,⁶⁷ sondern im Ergebnis auch Gegenstand einer Beschwörung zu sein. Die Faszination durch die kontrastreiche tief-hoch-Klangkombination Mahlers von Sologeige, Piccolo und Kontrafagott ist als Eindruck auch in Weberns Liedbesetzung und deren klanglicher Anwendung gegenwärtig (dort bei »Aus tiefstem Schauen lauscht ich auf«, hier mit »Ich hob das Haupt« mit Sologeige und Bassklarinette). Konkreter wird dieser Rekurs auf bestimmte Klangvorstellungen im Hinblick auf die Nutzung des Glockenspiels bzw. in Weberns Lied der Celesta: Was ihn an Mahler als Kombination aus klanglichem »Glanz« und »verzweifelte[m]« Textinhalt beeindruckt hat, findet sich in T. 24–26 mit dem Einsatz der Celesta im Crescendo gemeinsam mit Harfe und dem hohen Bratschen-, Cello- und Klarinettenklang in ähnlicher Wirkung gestaltet: Beim finalen Wort ›fern‹ wird der unhintergehbare Abstand des lyrischen Ich von seiner ›Heimat‹, die sich als eine lediglich durch das Mondlicht reflektierte Scheinwelt offenbart, mithilfe desselben klanglichen Effekts ausgestaltet.

Auch Weberns Erregung über das tiefe »d der Bassklarinette« im zweiten Satz des Mahler'schen *Liedes* (»Ja gib mir Ruh, ich hab Erquickung not!«) als »Gipfel-punkt der Musik« wirkt in seiner eigenen Komposition nach: Bei Mahler findet sich ein tiefer Liegeton ab ›Ruh‹ unter einer Pendelbewegung plus ausdrucksintensiver Melodiebildung in höchster Lage und im Pianissimo, die eine Wirkung von zart ermattender Ergebenheit erzielt. In Weberns Lied in T. 21–23 findet sich ein ähnlich gesetzter Effekt bei ›Erde‹ bzw. später ›Heimat‹, wohin das Gesicht des Protagonisten sich neigt, um das Spiegelbild des Mondes zu erfassen. Beides verweist auf den Tod als Überwindung der Erfahrung von ›Fremde‹ in der Lebenswirklichkeit eines lyrischen Ich: Eine solche Textauffassung gehört freilich zum kulturellen Umfeld Bethges und ist in der deutschen ›Romantik‹ verwurzelt bzw. in zahllosen Textversionen zwischen Schubert, Schumann und Brahms verbreitet – natürlich aber kaum in der Tang-Poesie.

Mit dem Dichter Li Bai hat dies also zwar nichts oder allenfalls am Rande zu tun: Alle Stellen des Textes, die Webern bereits vor dem Hören des *Liedes* packen, verdanken sich der freien Erfindung Bethges und kommen bei Li Bai nicht vor⁶⁸ – gerade sie aber setzen wesentlich die musikalische Vorstellungskraft des Komponisten in Gang. Im Hinblick auf die Passagen des Stückes, an die sich Webern nach dem Proben- und Uraufführungs-Erlebnis von 1911 erinnert, geht es ganz vorwiegend um die Klanglichkeit der Musik Mahlers. Dessen Orchesterwerk hat Webern in der Zeit bis zum Verfassen seiner eigenen Lieder möglicherweise nur im Klavierauszug studiert: Er könnte sich bei der Spurensuche in eigenen musikalischen Erinnerungen also auf ein einmaliges Klangereignis bezogen haben.⁶⁹ Die Mahler'schen Texte zum

67 Andraschke: Dichtung und Musik, S. 8.

68 Vgl. Weber: Chinesische Gedichte ohne Chinesisches, S. 23.

69 Webern hörte das *Lied von der Erde* erneut am 31. Januar 1918 (III. Philharmonisches Konzert; Mitwirkende: Paul Schmedes [Tenor], Hansi Weiner [Bariton], das verstärkte Orchester des Landestheaters Prag; Leitung Alexander Zemlinsky). Für die Zwischenzeit seit der

Lied und ihre Chiffrierung kultureller ›Ferne‹ und melancholischer Weltabgewandtheit könnte Webern gerade als konkrete Bestimmung über seine Musik verstanden haben, das Vorbild in einer möglichst nachdrücklichen Unmittelbarkeit des Erinnerns aufzurufen. »[M]an wird komponiert«, so könnte es auch Webern formuliert haben, aber *von Mahler*.

Webern mag in op. 12 und op. 13 nach dem Erlebnis mit dem *Lied von der Erde* zwar dasjenige, was er für Mahlers kompositorische Absicht hält, weiter vorantreiben. Stilelemente wie Basslosigkeit oder Klangflächen-Ostinati sind dabei aber noch weniger als bei Mahler Zeichen eines ›Exotismus‹, sondern allenfalls Zeugnisse einer mimetischen Identifikation. Bethges Texte nach Li Bai dienen Webern dazu, sich eine Musik auszudenken, die im Geiste Mahlers komponiert, aber nie zuvor erklungen ist. Er erhofft sich vor dem Hören der Musik Mahlers anlässlich der Uraufführung 1911 nicht allein »das Wunderbarste [...], das es gibt«, er erwartet gar »etwas so Herrliches, wie es nie existiert hat.« Weberns Klangvorstellung nur aufgrund des Textes greift damit der eigenen Hörerfahrung von Mahlers Musik bei der Uraufführung voraus. Diese Klangvorstellung und Hörerfahrung werden später gemeinsam seine eigene Komposition prägen. Was Webern somit in seinen klanglichen Erfahrungsraum übersetzt, ist selbst bereits ein vielschichtiges Ineinander von Übersetzungen. Das vermeintliche Original eines Gedichtes von Li Bai wird dabei zu einer (vielfach vernetzten) Referenz unter mehreren; deren geschichtliche Spuren scheinen verwischt und dennoch nachzuwirken. Gerade dies macht Webern klanglich nachvollziehbar: einen Übersetzungsprozess, in dessen Vorstellungen und Erinnerungen (gegenüber Bethge oder Mahler) sich die Dichtung Li Bais allmählich verliert, ohne gänzlich zu verschwinden.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Wiener Gedenkrede, in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, S. 115–120.
- Adorno, Theodor W.: Mahler heute, in: *Musikblätter des Anbruch* 12/3 (1930), S. 86–92.
- Andraschke, Peter: Dichtung und Musik. Schöpferische Wechselwirkungen. Zu Bethge-Vertonungen von Mahler und Webern, in: *Slowenische Musiktage 1986. Fragen und Aspekte der Kreativität und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikkultur*, Ljubljana: Festival Ljubljana, 1987, S. 3–10.
- Arnold Schönberg Center (ASC, ID: 18189), www.schoenberg.at/scans/DVD112/18189-1.jpg (Zugriff 12.01.2020).
- Bachmann-Medick, Doris/Buden, Boris: Kulturwissenschaften – eine Übersetzungsperspektive, in: *transversaal texts*, online, 2008, <https://transversal.at/transversal/0908/bachmann-medick-buden/de> (Zugriff 06.06.2019).

Uraufführung ist mir derzeit keine andere Orchesteraufführung des *Liedes* bekannt, die Webern nachweislich besucht hat.

- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Bachmann-Medick, Doris: Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen*, hg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 449–465, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00627-1_26.
- Bethge, Eberhard: Hans Bethge und das »Lied von der Erde«, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 35 (1996), S. 18–25.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1907.
- Bhabha, Homi K.: Postcolonial Criticism, in: *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies*, hg. von Stephen Greenblatt und Gilles Gunn, New York: The Modern Language Association of America, 1992, S. 437–465.
- Budde, Elmar: Bemerkungen zum Verhältnis Mahler – Webern, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 33/3 (1976), S. 159–173, <https://doi.org/10.2307/930863>.
- Capellen, Georg: *Ein neuer exotischer Musikstil – an Notenbeispielen nachgewiesen*, Stuttgart: Grüningen, 1906.
- Capellen, Georg: *Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre*, Leipzig: Kahnt, 1908.
- Danuser, Hermann: *Das Lied von der Erde. Werkführer*, München: Fink, 1986.
- Duerr, Hans Peter: *Traumzeit. Über die Grenzen von Wildnis und Zivilisation*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1978.
- Finson, Jon W.: The Reception of Gustav Mahler's »Wunderhorn«-Lieder, in: *The Journal of Musicology* 6 (1987), S. 91–116, <https://doi.org/10.1525/jm.1987.5.1.03a00050>.
- Gautier, Judith [Pseudonym: Judith Walther]: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867.
- Hamao, Fusako: The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde, in: *19th Century Music* 19/1 (1995), S. 83–95, <https://doi.org/10.2307/746721>.
- Hamm, Peter: »Von Euch ich Urlaub nimm' ...«. Zu den von Gustav Mahler vertonten Texten, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 24 (1977), S. 159–167.
- Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- Hefling, Stephen E.: Das Lied von der Erde, in: *The Mahler Companion*, hg. von Donald Mitchell und Andrew Nicholson, Oxford: University Press, 1999, S. 438–466.
- Heilmann, Hans: *Chinesische Lyrik vom 12. Jhd. v. Chr. bis zur Gegenwart*, München: Piper, 1905.
- d'Herve de Saint-Denys, Léon: *Poésies de l'époque des Thang*, Paris: Amyot, 1862.
- Jiang, Yimin: Die chinesische Flöte von Hans Bethge und Das Lied von der Erde von Gustav Mahler. Vom Textverständnis bei der Rückübersetzung, in: *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, hg. von Walter Gebhard, München: Iudicium, 2000, S. 331–344.
- Killian, Herbert (Hg.): *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984.
- Klusen, Ernst: Das apokryphe Volkslied, in: *Jahrbuch für Volksmusikforschung* 10 (1965), S. 85–102, <https://doi.org/10.2307/846519>.
- Lo, Kii-Ming: Chinesische Dichtung als Text-Grundlage für Mahlers »Lied von der Erde«, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongress*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel et al.: Bärenreiter, 1991, S. 509–528.

- Maehder, Jürgen: Gustav Mahlers »Lied von der Erde«. Zur Struktur einer musikalischen Chinoiserie des Fin de siècle, in: *Philharmonische Programme des Berliner Philharmonischen Orchesters, Jahrgang 1983/84*, Berlin: Berliner Philharmonisches Orchester, 1984, S. 419–428.
- Mahler, Alma: *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam: Bermann-Fischer, 1949.
- Mahler-Werfel, Alma: *Erinnerungen an Gustav Mahler. Gustav Mahler, Briefe an Alma Mahler*, hg. von Donald Mitchell, Frankfurt et al.: Ullstein, 1978.
- Mayer, Hans: Musik und Literatur, in: *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*, Tübingen: Wunderlich, 1966, S. 142–156.
- Moldenhauer, Hans/Moldenhauer, Rosaleen: *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich/Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1980.
- Nikkels, Eveline: »O Mensch! Gib Acht!«. *Friedrich Nietzsches Bedeutung für Gustav Mahler*, Amsterdam et al.: Rodopi, 1989.
- Partsch, Erich Wolfgang: Extreme der Dimension? Mahler und Webern, in: *Der junge Webern. Künstlerische Orientierungen in Wien nach 1900*, hg. von Monika Kröpfl und Simon Obert, Wien: Lafite, 2015, S. 97–106.
- Rathert, Wolfgang: Ästhetische Modernität bei Mahler und Ives, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongress*, hg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel et al.: Bärenreiter, 1991, S. 333–344.
- Rathert, Wolfgang: Kompositorische Mahler-Rezeption, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 437–452, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00357-7_23.
- Rauch, Stefanie: »Wien, Wien nur Du allein, Du sollst von allen verachtet sein!« Rezeptionsästhetik, Mahler und die Wiener Schule, in: *Gustav Mahler und die musikalische Moderne*, hg. von Arnold Jacobshagen, Stuttgart: Steiner, 2011, S. 9–20.
- Revers, Peter: *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart: Franz Steiner, 1997.
- Revers, Peter: *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert*, online, [2004], www.kulturzentrum-toblach.eu/fileadmin/user_upload/gm-downloads/vortraege/2004_vortragpeterrevers.pdf (Zugriff 12.01.2020).
- Revers, Peter: Das Lied von der Erde, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 343–361, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00357-7_17.
- Riehn, Rainer: Über Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* und *Das Lied von der Erde* in Arnold Schönbergs Kammerfassungen, in: *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, München: edition text + kritik, 1984 (Musik-Konzepte Bd. 36), S. 8–30.
- Roman, Zoltan: The Rainbow at Sunset. The Quest for Renewal, and Musico-Poetic Exoticism in the Viennese Orbit from the 1890s to the 1920s, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 39/2 (2008), S. 165–238.
- Schmidt, Matthias: Verlust und Überschuss. Gustav Mahlers kompositorische Reflexion der Moderne, in: *Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft. Referate des Kölner Symposiums 2007*, hg. von Wolfram Steinbeck, Kassel: Bärenreiter, 2011 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16), S. 117–128.

- Segalen, Victor: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen [Essai sur l'Exotisme. Une Esthétique du Divers, 1904–1918]*, Frankfurt am Main: Qumran, 1983.
- [Specht, Richard]: Notizen, in: *Musikpädagogische Zeitschrift. Monatsbeilage des »Merker« für soziale und Unterrichtsfragen* Nr. 7 (10. November 1911), S. III.
- Sponheuer, Bernd: Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren, in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010, S. 419–436, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00357-7_22.
- Stelzle, Martin: *Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten*, Hildesheim et al.: Olms, 2014.
- Stephan, Rudolf (Hg.): *Gustav Mahler. Werk und Interpretation. Autographe, Partituren, Dokumente*, Köln: Volk, 1979.
- Stephan, Rudolf: Gedanken zu Mahler, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 34 (1979), S. 257–266.
- Stollberg, Arne: Neuralgische Ästhetik. Wagners Tristan und Isolde als »opus physiologicum«, in: *Wagnerspectrum* 14 (2018), Heft 1, S. 171–203.
- Stollberg, Arne: Mitschwingung und Mimikry. Wagners Parsifal und das Modell gestisch-musikalischer »Ansteckung« im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, hg. von Katrin Eggers und Christian Grüny, Paderborn: Wilhelm Fink, 2018, S. 141–165, https://doi.org/10.30965/9783846762783_008.
- Trauzettel, Rolf: Exotismus als intellektuelle Haltung, in: *Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne. Deutschland – China im 20. Jahrhundert*, hg. von Wolfgang Kubin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, S. 1–17.
- Trippett, David: *Wagner's Melodies. Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*, New York: Cambridge University Press, 2013, <https://doi.org/10.1017/cbo9781139013703>.
- Turk, Horst: Fremdheit und Andersheit. Perspektiven einer Kulturgeschichte der literarischen Übersetzung, in: *Begegnungen mit dem »Fremden«. Grenzen, Traditionen, Vergleiche*, hg. von Eijiro Iwasaki, München: Iudicum, 1991, S. 196–211.
- Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Stuttgart: Franz Steiner, 2002.
- Wandel, Juliane: *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*, Frankfurt am Main: Lang, 1999.
- Walter, Bruno: Mahlers Weg. Ein Erinnerungsblatt, in: *Der Merker* 3/5 (1912), S. 166–171.
- Weber, Jürgen: *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches in Gustav Mahlers »Lied von der Erde«. Eine wörtliche Übersetzung verglichen mit der Nachdichtung*, online, [o. J.], www.xn--drjr-genweber-flb.de/Microsoft%20Word%20-%20Aufsatz%20Mahler%20Lied%20von%20der%20Erde.pdf (Zugriff 30.09.2019).
- Webern, Anton: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999.
- Webern, Anton/Berg, Alban: *Briefwechsel*, hg. von Rudolf Stephan und Simone Hohmaier, [in Vorbereitung] (Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 4).
- Wellesz, Egon: Mahler und Anton Webern, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 9 (1981), S. 3–5.
- Wellesz, Egon/Wellesz, Emmy: *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien: Paul Zsolnay, 1981.

Wildgans, Friedrich: Gustav Mahler und Anton Webern, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 15 (1960), S. 302–307.

Wiora, Walter: *Das echte Volkslied*, Heidelberg: Müller-Thiergarten, 1950.

Matthias Schmidt studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an Universitäten in Bonn, Berlin und Wien, promovierte an der Freien Universität Berlin (1996), habilitierte an der Universität Salzburg (2001) und war lange am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg (Wien) tätig. Er erhielt zahlreiche Stipendien, u. a. in Italien und mehrfach in den USA. Nach verschiedenen Gastdozenturen und Professurvertretungen in Österreich, Deutschland und den Niederlanden ist er seit 2007 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Basel.

Der doppelte Po und die Musik

Rätoromanisch-chinesische Studien, besonders zu
Li Po, Harry Partch und Chasper Po

Herausgegeben von

Mathias Gredig, Marc Winter,
Rico Valär und Roman Brotbeck

Redaktionelle Mitarbeit

Daniel Allenbach

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© bei den Autoren

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

Wir danken der Kulturförderung des Kantons Graubünden.



Kulturförderung Graubünden. Amt für Kultur
Promoziun da la cultura dal Grischun. Uffizi da cultura
Promozione della cultura dei Grigioni. Ufficio della cultura

SWISSIOS

Hochschule der Künste Bern
www.hkb.bfh.ch



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Lea Gredig

Print-ISBN 978-3-8260-7180-5
PDF-ISBN 978-3-8260-7233-8
DOI 10.26045/po
<https://doi.org/10.36202/9783826072338>

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de



Inhalt

Prolog	9
Dumenic Andry Chasper Pos Humor	15
Renzo Caduff Chasper Pos rhythmische Vergestaltung – eine ›hinkende Mähre‹?	39
Rico Valär Rätoromanische Nachdichtungen chinesischer Lyrik bei Gian Fadri Caderas und Peider Lansel Eine Spurensuche	55
Mathias Gredig China in rätoromanischen Zeitungen, Zeitschriften und literarischen Texten	77
Marion Eggert Schwalbenflug in Gedichten von Li Bai und Chasper Po	137
Thomas Geissmann Die Rolle der Gibbons beim chinesischen Dichter Li Bai	147
Marc Winter »Chinas Dichterkönig« Die Rezeption Li Bais als literarischer Superstar im Westen	173
Eva Schestag »A most difficult man« Ezra Pound als Übersetzer von Li Bai, mit einem Seitenblick auf Shigeyoshi Obata	191
Odila Schröder Chinesische Li-Bai-Vertonungen in Jahren der Unruhe	205

Mathias Gredig		
Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen		219
Mit Beobachtungen zu drei Vertonungen des Gedichtes <i>Chun ye Luo cheng wen di (In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören)</i>		
Gesine Schröder		
»Die Hüften schwingen sich nun nicht mehr«		241
Li-Bai-Vertonungen von Komponistinnen		
Heinrich Aerni		
Li-Bai-Vertonungen in der Schweiz		259
Matthias Schmidt		
Übersetzung ohne Original?		281
Gustav Mahler, Anton Webern und Li Bai		
Christoph Haffter		
Szenen der Selbstenttäuschung		301
Hanns Eislers <i>Die rote und die weiße Rose</i> nach Li Bai und die Antinomien der Kriegssyrik		
Thomas Meyer		
»Wunderlich im Spiegelbilde«		321
Zu einigen Vertonungen des Pavillon-Gedichts		
Mathias Gredig		
Gedanken über Li Bais <i>Jing ye si (Gedanken in einer stillen Nacht)</i> und dessen Vertonungen im Westen		349
Martin Skamletz		
»I've turned into a great reviser.«		371
Lee Hoibys Vertonung von Li Bais <i>The River-Merchant's Wife: A Letter</i> und ihr Bezug zu Harry Partch		
Martin Skamletz		
"Of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist."		399
Five letters by Harry Partch, 1948–1958		
Marc Kilchenmann		
Ben Johnstons Verhältnis zu Harry Partch und seine <i>Three Chinese Lyrics</i>		437

Eleni Ralli	
Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs <i>Seventeen Lyrics by Li Po</i>	453
Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge	
Charles Corey	
Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch	481
Caspar Johannes Walter	
Sprechmelodie als Quelle von Melodik und Harmonik	507
<i>The Intruder</i> aus Harry Partchs Li-Bai-Vertonungen	
Roman Brotbeck	
Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch	527
Eine Annäherung	
Namensregister	559