

Thomas Meyer

»Wunderlich im Spiegelbilde«

Zu einigen Vertonungen des Pavillon-Gedichts

›Wenn es nicht wahr wäre,
wäre es nicht gut erfunden.«

“Strange in the reflection”. Several Settings of the Pavilion Poem

The poem *Der Pavillon aus Porzellan* (*The pavilion of Porcelain*) in Hans Bethge’s Chinese anthology *Die chinesische Flöte* (1907) is remarkable not only for its peaceful and almost dream-like mood, but for its quasi-symmetry, too. Several composers have been inspired by it, beginning with Gustav Mahler in his *Song of the Earth*. How do composers react to its mood and symmetry? In four examples taken from the beginning of the 20th century, different approaches are examined. However, a second problem emerges here: What are the sources of the poem, which is attributed to Li Bai in Judith Gautier’s collection *Le livre de jade* (1867), where it appears for the first time? Is it a misattribution or a European imagining of Chinese poetry, fabricated with the help of Gautier’s teacher Ding Dunling, a refugee from the Chinese Civil War? The Mahler literature has discussed several possibilities, without finding a real solution. Maybe the fragility and the nostalgia of the pavilion image are more important than its ‘originality’ – and this is what is ultimately mirrored convincingly in the music.

Mitten in dem kleinen Teiche
Steht ein Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
Wölbt die Brücke sich aus Jade
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern,
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
Rückwärts, ihre seidnen Mützen
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Oberfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde:

Wie ein Halbmond scheint der Brücke
Umgekehrter Bogen. Freunde,
Schön gekleidet, trinken, plaudern.

Alle auf dem Kopfe stehend,
In dem Pavillon aus grünem
Und aus weißem Porzellan.¹

Es ist ein wunderbares Gedicht. Mit dreizehn fand ich es in unserem Schullesebuch und habe es im Unterricht aufgesagt: »Der Pavillon aus Porzellan von Li-Tai Pe«. So damals. Die Struktur hatte es mir angetan. Und vielleicht bereits die feine Eleganz. Obwohl ich es für den Geschmack meines Deutschlehrers zu sehr dramatisierte. Sprich es leichter und leiser, meinte er. Ja, so würde ich es heute vortragen. Mit gar nicht viel Drumherum, nicht mal mit einem Schlüppchen.²

Es blieb mir im Gedächtnis. Bloß realisierte ich lange nicht, dass es sich ›nur‹ um eine Nachdichtung Hans Bethges (1876–1946) handelte. Dieser einstmals hochgeschätzte und vielvertonte Lyriker ging dem Zeitgeschmack entsprechend frei mit den Vorlagen aus dem Nahen und Fernen Osten um.³

Seiner Anthologie *Die chinesische Flöte* war 1907 ein riesiger Erfolg mit mehreren Auflagen und an die 100'000 Exemplaren beschieden. Chinesisch verstand er nicht. Im Geleitwort⁴ verweist Bethge auf seine Vorlagen: auf das kurz zuvor er-

1 Hans Bethge: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1926 [1907], S. 23 f.

2 Eine Art hessische ›Schinoiserie‹.

3 Bethge: »Es kommt nicht darauf an, ein Gedicht wörtlich zu übertragen, es kommt vielmehr darauf an, den Geist, den Stil, die Melodie eines Gedichtes in der fremden Sprache einigermaßen neu erstehen zu lassen. Normen für die Übertragungskunst aufzustellen ist nicht möglich.« Hans Bethge (Hg.): *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*, Leipzig: Max Hesse, 1907, S. V. Vgl. auch Eberhard Bethge: Hans Bethge und das »Lied von der Erde«, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 35 (1996), S. 18–25, hier S. 21.

4 Bethge: *Die chinesische Flöte*, S. 110 f. Unter den Quellen erwähnt er außerdem die *Poésies de l'époque des Thang (VIIe, VIIIe et IXe siècles de notre ère) avec une étude sur l'art poétique en Chine et des notes explicatives* des Marquis Marie Jean Léon d'Hervey-Saint-Denys (Paris: Amyot, 1862). In dieser Sammlung findet sich allerdings das Pavillon-Gedicht nicht. Das Pavillon-Gedicht fehlt in weiteren Sammlungen jener Epoche: Alfred Forke: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: A. & R. Faber, 1899;

schienene Bändchen *Chinesische Lyrik* von Hans Heilmann⁵ sowie auf die gemeinsame Quelle *Le livre de jade* aus dem Jahr 1867, herausgegeben von Judith Gautier (1845–1917).⁶ Die Tochter des Dichters Théophile Gautier (1811–1872) und enge Freundin Richard Wagners arbeitete dabei mit einem Exilchinesen zusammen: Ding Dunling (丁敦齡, ca. 1830–1886)⁷ bzw. in der alten, auch von ihm selber verwendeten Schreibweise: Tin-Tun-Ling.⁸ In ihrer Anthologie steht das Pavillon-Gedicht, wie ich es fortan nennen werde, inmitten der Abteilung »Le vin« in einer Prosaversion, versehen mit dem Titel *Le pavillon de porcelaine* und dem Autorennamen Li-Tai-Pé. Gautier deutete es offenbar als Trinklied.

Au milieu du petit lac artificiel s'élève un pavillon de porcelaine verte et blanche; on y arrive par un pont de jade qui se voûte comme le dos d'un tigre.

Otto Hauser: *Die chinesische Dichtung*, Berlin: Marquardt, 1908; Alfred Richard Meyer/Ernst Ulitzsch: *Blumenboot der Nacht. Chinesische Liebesgedichte*, Berlin: Fritz Gurlitt, 1921. Zu diesen Quellen vgl. Ingrid Schuster: *Klabund und die Sinologen*, in: dies.: *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa – Japan – China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*, Bern: Peter Lang, 2007, S. 13–21. Weitere Nachdichtungen des Pavillon-Gedichts finden sich hingegen bei Klabund: *Li-tai-pe. Gedichte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1915, S. 13 und Max Fleischer: *Der Porzellanpavillon. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Berlin: Paul Zsolnay, 1927. Zu weiteren Übersetzungen ins Russische, Italienische und in andere Sprachen vgl. Ferdinand Stocès: *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845-1917). Remarques sur l'authenticité des poèmes*, in: *Revue de littérature comparée* 319 (2006/3), S. 335–350. In diesen Rezeptionskontext gehört auch die Oper *Li-tai-Pe – Des Kaisers Dichter* op. 43 (1920 in Hamburg uraufgeführt) von Clemens von und zu Franckenstein (1875–1942), in dem das Pavillon-Gedicht allerdings nicht vorkommt, vgl. das Libretto von Rudolph Lothar (<http://opera.stanford.edu/Franckenstein/LiTaiPe/libretto.html>).

- 5 Hans Heilmann: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis in unsere Gegenwart*, München: Piper, 1905. Heilmann (1859–1930) war Kulturjournalist und u. a. als Feuilletonredaktor der *Breslauer Zeitung* tätig.
- 6 Erschienen unter dem Pseudonym Judith Walter, das ihr der Vater gab, und rezipiert teilweise unter ihrem ehelichen Namen Mendès. Von 1866 an war sie mit dem Schriftsteller Catulle Mendès (1841–1909) verheiratet. Die Ehe scheiterte nach kurzer Zeit. Bereits 1864 und 1865 hatte sie in der Zeitschrift *L'Artiste* einige chinesische Gedichte veröffentlicht, unter dem bezeichnenden Titel »Variations sur des thèmes Chinois d'après des poésies de...«. Vgl. Stocès: *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier*. Trotz des Erfolgs und zahlreicher Übersetzungen erschien die zweite Auflage erst 1902. Dort hat sie einige Gedichte hinzugefügt, aber außer bei zweien am bestehenden Text nichts geändert.
- 7 Lebensdaten nach Christopher Bush: Introduction. »From the Decipherings«, in: Ezra Pound: *Cathay. A Critical Edition*, hg. von Timothy Billings, New York: Fordham University Press, 2019, S. 5. Er gibt leider keine Quelle für diese Lebensdaten an. Silvestre reiht ihn 1891 in seinen *Portraits et souvenirs* unter den Verstorbenen ein. Vgl. Armand Silvestre: *Portraits et souvenirs 1886-1891*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891, S. 186–195.
- 8 Judith Gautier schreibt in *Le second Rang du Collier* (Paris: Félix Juven, [o. J.]) jeweils Ting-Tun-Ling und nennt ihn vertraulich Ting. Er selber unterschreibt in *La petite pantoufle* mit Tin-Tun-Ling. In späteren französischen Studien findet sich zuweilen Ting Touen-Ling. Die heute korrekte Umschrift lautet Ding Dunling.

Dans ce pavillon quelques amis vêtus de robes claires boivent ensemble des tasses de vin tiède.
 Ils causent gaiement ou tracent des vers en repoussant leurs chapeaux en arrière, en relevant un peu leurs manches,
 Et, dans le lac où le petit pont renversé semble un croissant de jade, quelques amis vêtus de robes claires boivent, la tête en bas, dans un pavillon de porcelaine.⁹

Bethges Text wirkt daneben fließender, leichtfüßiger, leichter, dünnwandiger fast, zart wie Porzellan. Er versifizierte den Text, gliederte ihn in Strophen und übernahm daraus wesentliche, aber nicht alle Elemente. Das Bild des spiegelnden Teichs ist bei Gautier bereits vorhanden, erscheint aber erst im letzten Abschnitt. Bethge verdeutlichte die Spiegelstruktur, allerdings ohne sie grafisch besonders hervorzuheben.

Überhaupt ist bei ihm das kunstvolle Spiel mit Symmetrie und Asymmetrie zu bewundern. Einerseits sind die sieben Strophen zweigeteilt. Genau in der Mitte, zu Beginn des elften von 21 Versen, gerät der Fluss ins Stocken. Das Wort ›rückwärts‹ staut den Vers, zumal die zweite Silbe (-wärts) gewichtiger ist als die weicheren e-Auslaute zuvor. Im Enjambement von ›gleiten rückwärts‹ läßt sich der Sprachfluss semantisch auf. Es ist allerdings nur ein feiner Ruck, kein Bruch. Aber das ›rückwärts‹ kündigt doch etwas an, auf programmatische Weise, denn mit der fünften Strophe kehrt sich das Bild um. Der Tigerrücken wird zum umgekehrten Halbmondbogen; die Freunde stehen auf dem Kopf. Dabei aber (in leichter Asymmetrie) beschleunigt sich die Aufzählung.

Chinesische Lyrik wende sich »an Ohr und Auge in gleicher Weise«, schreibt Bethge.¹⁰ Dabei aber hat er die Spiegelstruktur nicht vollkommen umgesetzt. Die Abfolge ist nicht exakt kreisförmig angelegt. Am Ende biegt er die Symmetrie so um, dass die Jünglinge nochmals auftauchen, das Ganze aber mit dem Pavillon endet. Die Symmetrie grafisch exakt, ja kalligrafisch herausgearbeitet hatte hingegen zuvor schon Gottfried Böhm in der allerersten deutschen Gautier-Übersetzung von 1873 (Abbildung 1).¹¹

Weitaus mehr als die Version Bethges ist dies weiterführende Nachdichtung, nicht nur in der Ausschmückung des Texts und in der Reimung, sondern auch in der geometrischen Struktur. Überraschenderweise taucht die Fassung Böhms ein halbes Jahrhundert später im Marco-Polo-Roman *Zwei Welten* (1926)¹² des österreichischen Schriftstellers Egmont Colerus (1888–1939) wieder auf. Marco Polo, der die Frauen liebt, unterhält sich dort mit einer jungen Chinesin:

9 Judith Gautier [Pseudonym Judith Walter]: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867, S. 113f.

10 Bethge: *Die chinesische Flöte*, S. 105.

11 Gottfried Böhm: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès*, München: Theodor Ackermann, 1873, S. 82. Gottfried (von) Böhm (1845–1926) war bayerischer Staatsrat und daneben Heimatforscher und Schriftsteller. Das Pavillon-Gedicht ist das einzige in diesem Band, das mit grafischen Mitteln gestaltet ist.

12 Egmont Colerus: *Zwei Welten. Ein Marco Polo Roman*, Berlin: Paul Zsolnay, 1926. Die 1935 ebenfalls bei Zsolnay erschienene Neuauflage trägt den Titel *Marco Polo. Der Roman zweier Welten*.

Das porzellanene Pavillon.

Nach Li-Tai-Pe.

Liebtlich
Hell erhebt sich
Aus des Sees Mitte
Ein Haus, nach Chinesen Sitte
Aus Porz'lan in grün und weißen Stücken.
Dorthin führen Kühngeschwung'ne leichte Brücken,
Gleichend ganz des Tigers braun und gelb gestreitem Rücken.
Lustig zechende Genossen, welche bunte Kleider tragen, –
Trinken klaren, lauen Wein aus Tassen in des Herzens Wohlbehagen,
Plaubern fröhlich, schreiben süße Verse, die erblickten tief in dem Gemüthe,
Stützen rückwärts ihrer seidnen Kleider Aermel und vom Haupte fallen ihre Hüte.
Aber in des Wassers leicht bewegten, weiten, wonn'gen, schwanen Spiegelwogen
Gleicht einem Halbmond nur der Brücke umgekehrter, leichter Bogen
Und man sieht die lustig zechenden Genossen all, die bunten,
Fröhlich plaubend sitzen dort, gestreckt das Haupt nach unten.
Und das Lusthaus selber auf des Felsens Rücken,
Aus Porz'lan in grün und weißen Stücken,
Aufgeführt nach Väter Sitte,
In des Sees Mitte
Abwärts senkt sich
Liebtlich!

Abb. 1: Gottfried Böhm: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès*, München: Theodor Ackermann, 1873, S. 82

Unbeweglich wie eine Skulptur. Über alle Maßen schön und lieblich. Fast weiß der Teint des Antlitzes. Keine Spur von Schminke. Wie Elfenbein schimmerte die Haut oder wie zartestes Porzellan. Ein winziger kirschroter Mund. Hohe, in edlem Bogen geschwungene Brauen wie Tuschlinien. Und das tiefschwarze Haar in der Mitte gescheitelt und in weichen Wellen über den Ohren gebauscht. Blumengestickt die Seide des Obergewandes, das an der Seite mit einer Schnalle aus Gold und Perlmutter gehalten war. Ein kindlich süßer, doch vergeistigter Ausdruck der schmalen, nur leicht nach beiden Seiten ansteigenden Augenmandeln.

Er ist fasziniert, denkt über sein Verhältnis zu Frauen nach: »Hatte er tausend besessen? Er wußte es nicht.« Und dann formt die leise Stimme der jungen Frau »ein Gedicht Li-tai-pes« – worauf die grafische Version Böhms folgt. Marco Polo ist selig: »Wie wonnig war es, wieder neben einem Wesen zu sitzen, das *selbst* dachte, *selbst* unerschöpflich neue Anregung, neue Ausblicke in dämmrige Fernen verklärter Seligkeit hervorzauberte.« Sie erläutert das Gedicht, schmückt es aus, verflucht es mit der Umgebung. »Eine Silberspange nannte sie es, die Dichtung und Malerei verbände ...«¹³

*

Das Spiegelbild als chinesische Silberspange: Hermann Hesse zum Beispiel hat das aufgegriffen, 1937 in seinem Gedicht *Chinesisch*, mit deutlichem Bezug auf Bethge. »Tatsächlich sind Hesses Verse ein weiteres Beispiel dafür, wie gerade mit dem Bild der im Mondlicht auf dem Teich sich spiegelnde[n] gebogenen Brücke ein China-Bild bedient wird, das sich der Westen selbst geschaffen hat.«¹⁴ Diese in sich gekehrte, eben sich selber spiegelnde Idylle wie auch das zarte Bild von der Silberspange deuten vielerlei an, was damals die deutsche China-Rezeption ausmachte:

Dramatische Stoffe selten behandelnd, ist die chinesische Poesie schon eher dem graziös-kapriziösen Genre zugeneigt, überwiegend jedoch auf Beschaulichkeit und sanfte Melancholie gestellt. Das entspricht dem Volkscharakter der Chinesen, ihrer tiefwurzelnden Liebe zur Natur und engeren Heimat. Ihr stark entwickelter Wirklichkeits-sinn befähigte sie, den Vorgängen der Natur und des täglichen Lebens die feinsten, intimsten Züge abzulauschen und verhinderte zugleich sentimentale und phantastische Gedankenauswüchse.¹⁵

So der Musiktheoretiker und Komponist Georg Capellen 1914. Er zitiert in seinem Aufsatz Bethges Pavillon-Gedicht und erwähnt Mahlers *Lied von der Erde* sowie einige Lieder von Joseph Marx als Proben. Ähnliche Bilder, die dem Klischee des geldgierigen, verschlagenen Chinesen widersprechen, finden sich in Frankreich:

Autre invention: la Chine! une Chine authentique, avérée, irrécusable, celle qui miroite dans les keepsake [sic], la fête du caprice, la Chine peinte sur émail, nuancée comme un arc-en-ciel, historiée de figures bizarres et de lanternes bariolées, peuplée de trois ou quatre femmes aux pieds mignons et aussi bien mises que des sultanes, voilà l'invention!

Mit diesem Beitrag in der Zeitschrift *L'Illustration* am 18. Oktober 1851¹⁶ über eine kantonesische Familie, die damals in Paris und Belgien als Kuriosität herumgereicht wurde, schufen sich neue Klischees. Durch die in jenem Jahr einsetzenden Weltausstellungen wurde die China-Rezeption enorm popularisiert und beflügelt. Théophile Gautier besuchte mit seinen Töchtern die Grand Exhibition 1851 in London. Ein Hit

14 Jürgen Weber: »Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter...« *Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, Neuengörs, 2011, S. 26, www.xn--drjrgenweber-flb.de/Hesse%20und%20die%20chinesische%20Lyrik.pdf (Zugriff 03.07.2020).

15 Georg Capellen: Chinesische Lyrik vom dichterischen und musikalischen Standpunkt, in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 18 (1913/14), S. 100–103, hier S. 102.

16 Philippe Busoni: Courier de Paris, in: *L'Illustration* 18 (1851), S. 243–245, hier S. 244 f. Vgl. auch [Anon.]: *Les chinoiseries de Victor Hugo*, Paris: Musée Victor Hugo, [2018], S. 4, www.museevictorhugo.fr/wp-content/uploads/2018/09/Kak%C3%A9monos-Hugo-la-Chine.pdf (Zugriff. 03.07.2020).

unmittelbar nach der Pariser Weltausstellung 1855 war Jacques Offenbachs umwerfende *Chinoiserie musicale en un acte Ba-Ta-Clan*. Und mit dem Flair für das Exotische setzte auch eine Kontroverse ein. Einer ihrer wichtigsten Repräsentanten war Victor Hugo, der sich von früh an für China interessiert hatte.¹⁷ Er prangerte die imperialistische Haltung an, mit der Europa seit den Opiumkriegen auf das Land herabschaute. Als anglofranzösische Truppen während des zweiten Kriegs im Oktober 1860 den Sommerpalast Yuanming yuan 圓明園 in Peking dem Erdboden gleichmachten, schrieb er in einem berühmten Brief: »Nous européens, nous sommes les civilisés, et pour nous les chinois sont les barbares. Voilà ce que la civilisation a fait à la barbarie.«¹⁸ Chinesische Realität wurde in der Rezeption weitgehend ausgeblendet. Man bevorzugte eine idealisierende Vorstellung gegenüber jener, die von den Krisen, Kriegen und aufständischen Bewegungen geprägt wurde, die schließlich 1912 in der ersten chinesischen Republik mündeten.¹⁹

*

Böhm führte die Tradition des Bildgedichts weiter, die bis in die Spätantike und ins karolingische Zeitalter zurückreicht. Auch die chinesische Literatur kennt vergleichbare, oft hochkomplexe Textgebilde.²⁰ Solche Gestaltungsweisen, auch Bethges zurückhaltend mit Zeichen und Strukturen spielende Version, neigen zum Un- oder Überpersönlichen. Es geht weniger um einen unmittelbaren Ausdruck von Emotion, von Ich-Befindlichkeit, wie man ihn sonst durchaus in der Lyrik Li Bais findet, als um ein Bild, das sich bis in die Gedichtstruktur fortsetzt. Solche Durch-, ja Überstrukturiertheit lässt das Konkrete hinter sich. Ein hermetisch in sich geschlossenes Gebilde entsteht, tendenziell selbstgenügsam. Auf ähnliche Weise sollte ja einst auch die serielle Technik, ebenfalls ein Strukturspiel, von den Missbräuchen der musikalischen Sprache weg zu einer ›Poésie pure‹ (Boulez) führen.

Durch die Strukturiertheit führt auch das Pavillon-Gedicht ins scheinbar Objektive, es löst sich von der expressiven Deklamation anderer Gedichte und ist dadurch im Charakter einzigartig, nicht nur innerhalb der Anthologien chinesischer Lyrik, sondern auch in den Zyklen mit chinesischen Liedern. Das strukturelle Vertonen, das sich dort findet, lässt sich keinesfalls auf andere Li-Bai- bzw. Bethge-Vertonungen übertragen. So geht dieser Text ganz in sich auf. Manchmal erregt gerade solche

17 Hier wie für das Folgende vgl. ebd.

18 Ebd., S. 9. Bei einem Franzosen mag da sogar die Erinnerung an den Trianon de Porcelaine aufgetaucht sein, an ein frühes, wahrscheinlich erstes chinesisches Gebäude in Europa und stolzes Beispiel neuer Gartenarchitektur, 1670 in Versailles erbaut, jedoch bereits 1687 abgerissen, um dem größeren, heute noch existierenden Grand Trianon Platz zu machen. Mit Dank an Mathias Gredig für diesen Hinweis.

19 Die spätere China-Rezeption von Klambund und vor allem von Albert Ehrenstein ist vor diesem Hintergrund zu sehen.

20 Vgl. Michèle Métail: *Le vol des oies sauvages. Poèmes chinois à lecture retournée (III^e siècle-XIX^e siècle)*, Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste, 2011.

Stimmigkeit Argwohn, gemäß Adornos Diktum: »Was nur und durchaus stimmt, stimmt nicht.«²¹ Bemängelte Adorno nicht die kunstgewerblichen Texte Bethges, »denen die Unsterblichkeit nicht an die Wiege gesungen war«?²² Wir müssen nicht so rigide urteilen, es reicht festzustellen: Es geht kein Riss durch diese Welt, nicht einmal ein Haarriss.

*

»Hier [in der chinesischen Lyrik] ist eine Fundgrube für *Komponisten*, da diese dem Ungesagten und Unsagbaren durch Töne Ausdruck verleihen und Unverständliches verständlich machen können.«²³ So der bereits erwähnte Georg Capellen 1914. Ihn dürfte diese Hinwendung zum Exotischen gefreut haben, denn er propagierte einige Jahre zuvor schon einen »Lapidarstil« in einer Abkehr von der damals hyperchromatischen Tonalität hin zu einem melodisch schlichteren, ornamentalen Stil,²⁴ durchaus in Opposition gegen »unsere moderne chromatische Musik mit ihrer komplizierten Vielstimmigkeit, ihrem fortwährenden Tonartenwechsel und ihrem ohrenbetäubenden Lärm«.²⁵ Hans Bethges so leicht rhythmisierte Version kam dem entgegen. Fraglich, ob die Appropriation des Exotischen, der »Exotismus der Periode«, und ob Pentatonik und fernöstlicher Klang, wie der stets auf den jeweiligen Stand des Materials fixierte Adorno meinte, »bereits leise veraltet« und die Ganztonskala »überholt« war.²⁶ Sie erweist sich in diesen Vertonungen jedenfalls als tragendes Element, wenngleich auf unterschiedliche Weise.

*

Auf welcher Ebene schlüpft nun die Musik ins Gedicht, verleiht sie dem Unsagbaren Ausdruck? Ich unterscheide hier arbeitsmethodisch, auf künstlerisch kaum haltbare

21 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970, S. 281.

22 Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1960, S. 191.

23 Capellen: *Chinesische Lyrik vom dichterischen und musikalischen Standpunkt*, S. 103. Weder *New Grove* noch *MGG2* kennen diesen Autor. Capellen veröffentlichte mehrere Aufsätze wie »Die Zukunft der Musiktheorie und ihre Einwirkung auf die Praxis« und »Ein neuer exotischer Musikstil« (beide 1905). Er legte aber auch Zyklen mit Beispielen außereuropäischer Musiken vor, etwa die *Exotische Mollmusik* für Klavier mit Stücken aus Indien, Ägypten, Abessinien, Arabien etc. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905). In diesem Zusammenhang verweist Capellen gern auf Camille Saint-Saëns, der ebenfalls in der Beschäftigung mit alter und orientalischer Musik einen Ausweg aus der Krise der modernen Harmonik sah.

24 Vgl. auch Tzu-Kuang Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Bern: Peter Lang, 2006, S. 128.

25 Georg Capellen: *Japanische Lyrik als Versuchsfeld für den neuen exotischen Stil*, in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 15 (1910/11), S. 6–8, hier S. 7.

26 Adorno: *Mahler*, S. 191. Diese exotisierenden Elemente werden bis heute gern verwendet.

Weise, zwischen Textvertonung und Textumtönung, simpel: Melodie und Begleitung.²⁷ Da ist, um es am Klavierlied zu erläutern, zum einen die Singstimme. Sie trägt den Text vor, der Prosodie folgend, dem Satzbau, der Emphase, dem Stil, der Gesamtstruktur. Das kann zu den bekannten Schwierigkeiten mit dem Strophenbau führen, wenn ein und dieselbe Melodie über unterschiedliche Texte gleicher Struktur gelegt wird. Dann ist da die Begleitung, harmonisierend, umspielend, rhythmisierend, einfärbend, oft auch dynamisierend, zumal sich zur Vokallinie zumeist weniger Lautstärkeangaben finden.

Das Klavier stützt die Stimme zunächst, füllt den Raum, beginnt zu kontextualisieren, zu deuten, es ›spricht‹ dabei oft deutlicher als die Singstimme, und oft lässt sich auch mehr über die Begleitung aussagen.²⁸ Die Melodielinie ihrerseits kann einfach eine prosodische Überhöhung des Texts sein, ein gesungenes Sprechen, das heißt auch: eine interpretierende Musikalisierung (die so nicht im Text steht; »leichter und leiser« zum Beispiel) und bis zu einem gewissen Grad sogar eine Inszenierung. Die Performance ist immer schon Teil der Vertonung. Das Klavier liefert dazu den ›Bühnenboden‹ und die ›Kulisse‹.

Auf welcher Ebene nun setzt die Melodie beim Pavillon-Gedicht ein? Bei Wort, Satz, Zeichen, Stimmung, Stil, Struktur? Ist die Melodie nur Wortträger? Oder selber Teil einer größeren Struktur? Unterstützt das Klavier nur oder setzt es Kontrapunkte? Das ist gerade hier reizvoll zu beobachten. Beim Versmaß des Pavillon-Gedichts handelt es sich um trochäische Vierheber oder spanische Trochäen, je drei gebündelt zu einer reimlosen Strophe. Dieses Schema wird durch die Strophen durchgehalten, die Melodik der Sprache selber ist vergleichsweise flach und gleichmäßig, fließt jedoch elegant im Rhythmus dahin, sodass winzige Unebenheiten umso stärker auffallen. Sehr unterschiedlich freilich wird in den von mir ausgewählten und genauer betrachteten Beispielen von Gustav Mahler, Hans Ebert, Julius Röntgen und Maria Herz schon die erste Strophe vertont.²⁹

Abb. 2: Hans Ebert (1889–1952), 1916³⁰; Spielanweisung: Mäßig bewegt

- 27 Wenn ich Komponisten in Interviews danach fragte, was sie zunächst konzipierten, Melodie oder Begleitung, war die Antwort (nach kurzem Stutzen) jeweils die: gleichzeitig. Beides sei sogleich untrennbar vorhanden. Ist das tatsächlich so?
- 28 So entstehen mehrere Ebenen der Intertextualität, besonders von Hypo- und Hypertext: zwischen Text und Lied, zwischen Singstimme und Klavier etc. Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- 29 In der Übersicht über die westlichen Li-Bai-Vertonungen sind – Stand 20. September 2020 – noch zwölf weitere aufgeführt, vgl. www.hkb-interpretation.ch/li-bai.
- 30 Hans Ebert: *Exotische Lieder. Ein Zyklus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 10*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. Es handelt sich um das zweite von insgesamt fünf Hef-

Die Melodie beginnt bei Hans Ebert in einem engen, sich behutsam weitenden Tonraum, ist leicht umspielt und entspricht damit vielleicht sogar der von Capellen propagierten »Exotischen Verzierungsmusik«. ³¹ Gleichzeitig entwirft er bereits deutlich wiedererkennbares motivisches Material, mit dem er später arbeiten kann.



Abb. 3: Julius Röntgen (1855–1932), 1916³²

Simpleste Melodik bei Julius Röntgen, fast kinderliedartig: Tonleitern rauf und runter, streng syllabisch, rhythmisch einfach und gleichmäßig. Eleganz ist da kaum zu erwarten. Im Gegenteil: Diese flache, staccatohafte Leichtigkeit³³ entspricht einem Chinaklischee: den »pieds mignons«. Nicht nur bei den erzwungenermaßen kleinfüßigen Frauen, sondern auch bei den Männern galt dieser Trippelgang als charakteristisch. Dem hüpfenden Gang begegnet man später in Puccinis letzter Oper *Turandot* in der Szene mit den drei Ministern Ping, Pang und Pong,³⁴ dort nicht mehr graziös-kapriziös, sondern karikierend.

ten mit »Exotischen Liedern«. Der Berliner Musiker war später vor allem als Theaterkapellmeister und Filmmusikkomponist tätig. Zu Ebert vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch deutscher Musiker 1933–1945*, Selbstverlag, 2004, el. Ressource.

31 Vgl. Peter Revers: *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert. Vortrag 24. Gustav Mahler Musikwochen, Toblach, 14. Juli 2004*, www.kulturzentrum-toblach.eu/fileadmin/user_upload/gm-downloads/vortraege/2004_vortragpeterrevers.pdf (Zugriff 03.07.2020), S. 5. Eberts Setzweise ist allerdings deutlich durchwirkter als jene Capellens etwa in der »Exotischen Mollmusik«.

32 Julius Röntgen: *Chinesische Lieder von Hans Bethge für Mezzosopran und Klavier op. 66, Nr. 3*, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1918. Die beiden anderen mir bekannten Lieder aus dieser Sammlung sind durchaus anders im Charakter und in der hochexpressiven Deklamationsweise gehalten. Der deutsch-niederländische Komponist, der in Leipzig aufwuchs und studierte, lebte seit 1877 in Amsterdam.

33 Sie findet sich ähnlich bei Artur Immisch (1902–1949): *Sieben Lieder aus »Die chinesische Flöte« von Hans Bethge*, um 1930. Noten auf www.yinyang-verlag.de/Artur_Immisch.htm (Zugriff 03.07.2020). Sie widerspricht eigentlich, wie Mathias Gredig anmerkt, dem Gedicht, denn dort sitzen alle!

34 2. Akt, 1. Szene. In Carlo Gozzis Theatervorlage von 1762 treten an dieser Stelle Figuren der *Commedia dell'Arte* auf, ebenso in Ferruccio Busonis Opernversion von 1917. Die neuen, karikierenden Namen stammen offenbar von Puccinis Librettisten Giuseppe Adami und Renato Simoni.

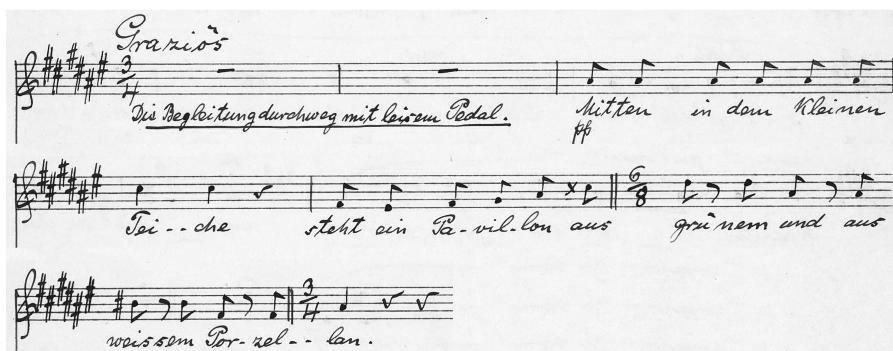


Abb. 4: Maria Herz (1878–1950), 1922³⁵

Graziös schlicht auf einer Tonhöhe und zunächst ebenfalls syllabisch beginnt diese Vertonung von Maria Herz, die durch den Wechsel zum 6/8-Takt einen zusätzlichen Schwung erhält. Von einer Motivik freilich kann man (noch) kaum sprechen. Im Gegenteil: Diese Vertonung folgt eng der Prosodie.

Die bekannteste Vertonung des Pavillon-Gedichts ist auch die erste – oder wohl eine der ersten: jene von Gustav Mahler im dritten Satz des *Lieds von der Erde*, 1907;³⁶ Vortragsbezeichnung: Behaglich heiter.³⁷

Abb. 5: Mahler: *Lied von der Erde*, 3. Satz, Einsatz der Tenorstimme

- 35 Albert Maria Herz: *Der Pavillon aus Porzellan*; Ms. der Zentralbibliothek Zürich, Sign. Mus NL 165. Entgegen den Vornamen Albert Maria auf dem Manuskript handelt es sich um eine Komponistin und Pianistin aus Köln. Ihr Mann hieß Albert Herz. Nur wenige ihrer Werke wurden zeitlebens gedruckt und veröffentlicht. Vgl. <https://cmi.zb.uzh.ch/home/#/content/d59020b4f7314b2196043539a98bada3>. Mehr zu Maria Herz in den Aufsätzen von Gesine Schröder und Heinrich Aerni in diesem Band, S. 241–258 bzw. S. 259–279.
- 36 Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde* [1907], Wien: Universal Edition, 1910, 3. Satz: »Von der Jugend«.
- 37 Im Klavierautograph findet sich die Vortragsbezeichnung »leicht und phantastisch«, was den Scherzcharakter betont. Vgl. Stephen E. Hefling: *Mahler. Das Lied von der Erde*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, S. 95.

Mahlers Vertonung erhält insofern schon einen ganz anderen Gestus, als sie nicht für die Liederkammer, sondern für den Orchesterraum bestimmt ist. Ihre Reichweite ist größer, ausstrahlender. Mahler folgt so weniger der Prosodie des Texts. Die diatonisch verbrämte Pentatonik und die nichtsyllabische Deklamation mit Durchgangsnoten auf ›(mit-)ten in dem‹ befremden fürs Erste sogar etwas,³⁸ ebenso der nichtauftaktige Quartsprung zu Beginn. Die pentatonischen Viertongruppen auf ›Teiche steht da‹ und ›Pavillon aus‹ verleihen einen Moment des In-sich-Drehens, das der weniger ausgeprägten Grundtönigkeit entspricht. Dafür entgeht das Lied der etwas flachen Eleganz des Gedichts, hebt Mahler es hinweg in eine andere Stimmigkeit.

*

Hat solche ›Exposition‹ in der Vokalmelodie nun Konsequenzen für das Folgende? Mit der ersten Strophe sind vom Melodischen her schon ein paar Zeichen gesetzt, die für die Struktur verwendbar werden. Diese wäre grob: 2 Strophen (Pavillon/Teich/Brücke) – 2 Strophen (Freunde) – 1 1/2 Strophe Spiegelbild (Teich/Brücke) – 1/2 + 1/3 Strophe (Freunde) – 2/3 Strophe (Gesamtbild/Pavillon).

Von dieser Form her müsste in der Melodiestimme eine Wiederkehr, eine ›Reprise‹, vielleicht sogar in der Umkehrung oder im Krebs, stattfinden. Die ungleiche Spiegelung bei Bethge hat Folgen für die Symmetrie. Die vier ersten Strophen spiegeln sich in den beiden letzten. Die fünfte erklärt, was nun geschieht: Sie dreht das Bild um. Setzt nun eine Reprise mit der fünften, der sechsten oder gar erst der siebten Strophe ein? Die Lösungen sind unterschiedlich. Zwei Satzteile kehren zudem im Text exakt wieder: »Freunde, schön gekleidet, trinken, plaudern« (Strophe 3 und 6) sowie »Pavillon aus grünem und aus weißem Porzellan« (Strophe 1 und 7). Wie werden sie behandelt?

Eberts Vertonung ist getragen von der eingangs vorgestellten Motivik, die er der Situation entsprechend variiert. Ein einheitlicher Gedanke prägt also den melodischen Verlauf. Die Strophen 6 und 7 greifen Momente von zuvor auf, variieren sie, ohne in der Singstimme die Spiegelung anzudeuten – sie findet im Klavierpart statt. Nur auf Strophe 5 scheint alles stillzustehen. Die Stimme bewegt sich da zunächst im Halbtonbereich, fast regungslos und »immer sehr leise«. Erst auf dem Wort ›Spiegelbilde‹ dehnt sich der Vortrag und fällt dann sehr bestimmt um eine Quinte auf den Grundton h hinunter, als wolle da ein Doppelpunkt gesetzt werden.³⁹

38 Die Ligaturen unterscheiden diese Version auch von jener Röntgens, der sie zunächst in der Schlacksigkeit der Bewegung gleicht.

39 Vgl. Revers: *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert*, S. 5: »Wenngleich das kompositorische Niveau dieses Liedes bei weitem nicht an Mahlers Vertonung heranreicht, so hat es doch kompositorische Raffinesse. Eine wichtige Bedeutung kommt etwa dem Wort ›Spiegelbilde‹ in T. 51 ff. zu, und zwar in mehrfacher Bedeutung. Zum einen markiert es den Beginn der verkürzten Reprise (T. 53), die also in der Mitte des Wortes selbst einsetzt und somit auf die formale Symmetrie des Liedes verweist.«

Abb. 6: Ebert – Übergang von Strophe 5 zu Strophe 6

Röntgen folgt dem Gedanken der Spiegelung in der Singstimme. Die ersten vier Strophen verwenden das Tonleiterraufundrunter mit den abschließenden Viertelnoten weiter. Strophe 5 verläuft, wie über der Singstimme notiert ist, »in modo canzicrans«, also in Krebsform. Ein solcher Krebs ist, man denke an Haydns »Menuetto al roverscio« aus der *A-Dur-Sonate* Hob. XVI:26, zwar weniger gut erkennbar, klingt dafür vielleicht etwas interessanter als eine simple Umkehrung, weil die Abfolge von Viertelnoten und Tonleitern sich umkehrt. Strophe 6 wiederholt den vorausgegangenen Krebs zunächst mit dem Halbmond und lässt mit »Freunden ...« den Krebs von Strophe 3 folgen. Der Vorgang ist rein musikalisch begründet, nicht textlich: Der Halbmond bezieht sich krebsmelodisch nicht auf den Tigerrücken. Mit der Erklärung »Alle auf dem Kopfe stehend« kippt die Melodie wieder aus der Krebsstruktur. Am Schluss greift der Pavillon nochmals die originale Melodik des Anfangs (Verse 2 und 3) auf. Es scheint, als werde das Spiegelbild wieder zurechtgerückt.

Herz wiederum gestaltet melodisch am freiesten, wenn auch durchaus nahe am Bild. Die Tonrepetitionen des Anfangs kehren zwar in Strophe 3 und 7 wieder, wenn der statische Pavillon auftaucht. Und tatsächlich erscheint der Halbmond andersrum gewölbt als der Tigerrücken. Auch sonst wird angedeutet, dass sich das Bild umkehrt. Generell aber ist diese Umsetzung am ungebundensten, auch gegenüber der konventionellen dreiteiligen Liedform.

Diese jedoch bleibt in ihrer formalen Einfachheit zentral für Mahler, deutlicher noch als bei Ebert und Röntgen. Mit der sechsten Strophe kehrt das melodische Material der ersten zurück, raffiniert abgewandelt das der zweiten in der siebten. Bloß hat Mahler seinerseits die Abfolge der letzten beiden Strophen verändert und den Text

in modo canzierans

Auf des klei-nen Tei-ches stil - ler

cresc.

p

0 - ber-flä - che zeigt sich al - les wun-der-lich im Spiegel-bil - de: wie ein

Abb. 7: Röntgen – Beginn von Strophe 5

leicht modifiziert. Das nimmt dem Gedicht selber entschieden den Fluss, klärt jedoch die herkömmliche Reprisesfunktion. Zunächst erscheint wie in der ›Exposition‹ der Pavillon, dann der Bogen, schließlich die Freunde. Und diese leiten rasch hinüber zum nächsten Lied ›Von der Schönheit‹. Das – und nicht die Symmetrie des Pavillon-Gedichts – dürfte der Grund für diese Textumstellung gewesen sein: der Übergang von den jungen Männern zu den jungen, Lotosblumen pflückenden Mädchen.⁴⁰

Minimer, aber tiefgreifender sind zwei Änderungen in der fünften Strophe: die Wiederholung der Worte ›kleinen‹ und ›stiller‹, emphatisch, seufzerhaft. Sie lösen ein Rallentando aus, das sich auf ›Spiegelbilde‹ intensiviert. Wie Ebert setzt Mahler hier einen emotionalen Doppelpunkt.

10 Ruhiger.

Auf des klei - nen, klei - nen Tei - ches -

Langsam.

stil - ler, stil - ler Was - ser - flä - che zeigt sich

Abb. 8: Mahler – Strophe 5

*

40 Vgl. Jessica Yeung: The Song of the Earth. An Analysis of Two Interlingual and Intersemiotic Translations, in: *The Translator* 14 (2008), S. 273–294, hier S. 281.

Zuletzt zur weiteren Ausgestaltung im Instrumentalpart, denn eine Liedvertonung ist nicht nur Melodie. Die Singstimme ist eingebettet in ein Davor und Danach, ein Darunter und Darüber, ja vielleicht auch ein Dagegen durch die Musikinstrumente. Gibt es im instrumentalen Bereich eigenständige Höhepunkte? Werden Zeichen hervorgeben? Die Chinoiserie? Wird die Struktur deutlicher ausgebaut oder zumindest markiert?

Eberts Klavierbegleitung basiert im Wesentlichen auf der umspielenden Motivik der Melodie, die alles durchdringt, sehr variativ und geschickt gehandhabt. Den dynamischen Höhepunkt erreicht das Stück überraschenderweise mit der vierten Strophe über »Mützen hocken lustig tief im Nacken«. Der mit den Freunden auftretende punktierte Rhythmus wird dabei in ein Extrem getrieben – und kippt dann unvermittelt wieder ins Pianissimo. Der Höhepunkt dient also der Kontrastbildung. Die fünfte Strophe beginnt »immer sehr leise«. Vor der letzten Strophe gestattet sich die Musik nochmals ein Crescendo, das wiederum ins Piano abfällt. Dort erreicht die Singstimme eine wirkliche Reprise, die nun aber durch die Begleitung variiert wird: Die Unisono-Klavierbegleitung, zuvor eine Oktave über der Melodie, erscheint nun in der melodischen Umkehrung eine Oktave darunter. Das ist sehr stimmig durchgestaltet.⁴¹

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics for the first system are "Kopfe stehend, alle auf dem". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics for the second system are "Kopfe stehend in dem Pavillon ausgrünnen und aus". The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. There are dynamic markings like 'p' and 'pp' in the piano part.

Abb. 9: Ebert – Strophe 7

Röntgen durchläuft den Text in fast gleichbleibender Intensität. In der Begleitung finden sich wiederum die hüpfenden Achtel, alles *leggiero* und zunächst in relativ

41 Vgl. Revers: *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert*, S. 5. »Mit Beginn der letzten Strophe (»alle auf dem Kopfe stehend«) greift Ebert noch einmal die anfängliche Gesangsphrase auf, kombiniert sie aber nun mit einer dazu in Spiegelung verlaufenden Melodiestimme des Klaviers.«

hoher Lage, versehen mit Vorschlagnoten (ähnlich wie zu Beginn von Mahlers »Von der Schönheit«), die chinesische Perkussionsinstrumente mit ihrem glissandierenden Einschwingvorgang imitieren. Mit den ›Freunden‹ beruhigt sich der Gestus minim, vor allem aber rutscht die Harmonik mit ihnen vom Eingangs-E-Dur allmählich über C-Dur bis nach Es-Dur. Die Klavierüberleitung zur fünften Strophe führt zur Dominante von E zurück, mit einem ersten Sforzato und einer unterteilenden Aufwärtsskala, worauf der Krebs einsetzt. Es folgt ein dynamischer Schock – und nur hier – auf dem Vers »Alle auf dem Kopfe stehend«: plötzliches As-Dur bzw. die beiden Tonhöhen *as* und *es*, ausgedünnt, der Text gestoßen und die Silben durch Pausen getrennt, alles forte.

Sogleich jedoch fällt die Musik wie erwähnt in den alten Gestus zurück und endet gestenreich, mit einer Aufwärtsskala quasi als Schlusstrich und einem Versprühen und Versinken der Töne. Warum aber dieser Ausbruch? Er hebt hervor, ja überzeichnet eigentlich, was Röntgen in der melodischen Struktur schon macht: Die Rückläufigkeit ist ein komischer Effekt.

Die Begleitung bei Maria Herz wiederum ist sehr unterschiedlich und frei von der Singstimme. Ganz im Gegensatz zu Ebert gehen hier Stimme und Klavier ihren eigenen Weg mit unterschiedlichem Material, das nur ausnahmsweise vom einen zum anderen übernommen wird. Eine einzige Konvergenz ergibt sich über ›gleiten rückwärts‹ mit einem gleitenden Portamento. Herz betont damit als einzige diese strukturell zentrale Stelle und schließt nach Strophe 4 deutlich ab.

Beim Klangmaterial fällt in der Begleitung die Pentatonik auf den schwarzen Tasten in der Einleitung auf, die durch das ganze Lied hindurch wiederkehrt, variiert freilich und verschoben. Ein weiteres kurzes Motiv, ein Naturlaut geradezu, wird im dritten Takt vorgestellt – und ebenfalls später aufgegriffen. Es wird das Lied mit neckischem Staccato ins Nichts führen und beenden.

Abb. 10: Röntgen – Strophe 7

pp flie - ... den nick - wärts
 ih-re seidnen Hüte-n
 bin reuig lau-ge-wor-den
 hoch-heu lustig tief im Ta-chen -
 auf des Kleinen Tei-ches
 r. d. l. d. r. d. l. d. r. d.

Abb. 11: Herz – Strophe 4/5

In dem Häuschen sitzen

Abb. 12a: Herz – Beginn Strophe 3

Por - - - zel - lan !

Abb. 12b: Herz – Strophe 7, Schluss

Die Vertonung gleitet so dahin, zart, in zwei- bis dreifachem Piano häufig, bis zu ›gleiten rückwärts‹. Die fünfte Strophe wird von zarten Sekundtupfern begleitet (siehe Abbildung 11, letzter Takt), die das Glitzern der Wasseroberfläche andeuten könnten. Der Halbmond greift den Tigerrücken auf. Stärker als die anderen Komponisten wendet sich Herz von einer strukturellen Vertonungsweise ab, spontaner, weicher und emotional wärmer. Wie Ebert verdichtet sie das Gewebe.

Jeder Komponist setzt andere Schwerpunkte und Zeichen. Das Chinoise daran wird auf verschiedenen Ebenen hervorgehoben: in der Ornamentik, der Pentatonik, der Gangart, der Instrumentation. Es sind diese Elemente, die allesamt auch bei Mahler schon auftauchen. Man bekommt fast den Eindruck, als habe er jene heute vergessene Diskussion um den ›Lapidarstil‹ Capellens beherzigt. Wenn Mahler diese Schriften kannte oder zumindest den Zeitgeist wehen spürte, mag das insgeheim der Grund gewesen sein, warum er hier erst- und einmalig auf chinesische Lyrik zurückgriff. Es war ein Entkommen aus dem Angestammten, ein Sich-Entrücken von deutscher Romantik.

Mit dem Orchester stand Mahler allerdings ein ganz anderer Klangraum zur Verfügung. Aber er gibt sich in diesem Lied nicht überschwänglich, er spürt dem Präziösen nach. In der orchestralen Einkleidung findet sich durchaus die Chinoiserie wieder: in der Verwendung der kleinen Flöte, aber auch zu Beginn in Horn und Triangel eine Andeutung eines Gongs; dann im erwähnten, bei Röntgen wieder verwendeten Staccato-Stil in Achteln.

Verbunden ist das mit Pentatonik, »unauthentisch«, wie Adorno vermeint: »Pseudomorphose, die sich nicht wörtlich nimmt, sondern durch Uneigentlichkeit beredt wird«. ⁴² Aber das ist sekundär. Die Pentatonik, in sich drehend aufgrund der modalen, nicht tonalen formbildenden Tendenzen, taucht zwar rein nur an wenigen Stellen auf, im Vorspiel T. 3 ff. und dann in der Reprise Z. 14, aber sie verleiht dem Ganzen doch ein Drehmoment und ist somit strukturell wirksam eingebunden. Es gibt keinen wirklichen Schwerpunkt darin. Dadurch wirkt der Satz wie abgehoben, nicht geerdet.

Ob das Gedicht zur Entstehungszeit, wie Adorno behauptet, musikalisch nicht zu bewältigen war, ist mehr als diskutabel. Er weist aber zu Recht darauf hin, dass Mahler auf die literarische Pointe des Gedichts, das Spiegelbild, nicht experimentierend, sondern geradezu konventionell »mit seinem angestammten Mittel, dem Minore, einer melancholischen Episode« in der fünften Strophe reagiert. ⁴³ Die emphatischen Wiederholungen der Worte ›kleinen‹ und ›stiller‹ heben etwas anderes als den Spiegelcharakter hervor, sie rallentieren vielmehr auf das »wunderlich im Spiegelbilde«. Mehr als die anderen Komponisten, vergleichbar allenfalls mit Eberts Vorgehensweise, erlaubt es sich Mahler da, aus dem Fluss des Gedichts herauszutreten, es zum Stillstand zu bringen und dann umzukehren. Diese Emphase verweist auch auf eine herbeigesehnte oder zumindest entrückte Vergangenheit, die Jugend eben: »Eine durchsichtige Fata morgana«, wie Adorno schreibt. ⁴⁴ Das Lied erinnert darin an »Das himmlische Le-

42 Adorno: *Mahler*, S. 191.

43 Ebd., S. 197.

44 Ebd.

ben« aus der 4. *Sinfonie*. Vielleicht war es diese Assoziation, die Adorno von den schön gekleideten und plaudernden Freunden auf einmal zu den Kindern und Toten führte. Das Bild vom Pavillon der Jugend also als Momentaufnahme aus dem Totenreich.

*

Mit der Überschrift »Von der Jugend« wendet Mahler das Lied in einen anderen Zusammenhang. Der Paratext des Titels blendet die Szene aus der Gegenwart hinüber in eine Vergangenheit. Mahlers Vertonung ist ein sentimentalisiertes Traumbild, freilich mit Distanznahme, ja mit »eingefrorenen Gefühlen«. ⁴⁵

Die Chinoiserie und die strukturelle Vertonung, Momente, die in der Mahler-Forschung hervorgehoben werden, sind bei ihm durchaus ins Sinfonische eingebettet, naturgemäß weitaus stärker als bei den anderen Vertonungen. Ebert und Herz intensivieren, schichten die Ebenen – Ebert mit einer klaren strukturellen Vorgabe, Herz am ›planlosesten‹ und überraschendsten. Röntgens Lied ist, trotz des Krebses, kindlich naiv, im Gestus wie in der Melodik. Er trifft den leichten Charakter des Gedichts damit eher als Mahler, erscheint wie Porzellannippes, ›hypsich‹ und neckisch in einer Vitrine. Da geht nichts kaputt.

Damit deutet sich – das ist das Einzigartige dieser Textvorlage – eine neue Vertonungsweise an, die nicht mehr nur dem Wortlaut und Wortsinn folgt, sondern die Zeichen aufgreift und die Struktur umsetzt. Weist das nicht hinaus in die Moderne mit ihren Strukturverfahren? Man könnte sich das noch viel rigider umgesetzt vorstellen. Erstaunlich und sogar bedauerlich, dass Anton Webern, der sich Ende der Kriegsjahre (etwa zur gleichen Zeit wie übrigens Paul Klee⁴⁶) mit chinesischer Lyrik beschäftigte, gerade dieses Gedicht nicht vertont hat. Was für ein Gebilde wäre da wohl entstanden?! Die Spiegelstruktur würde da zum Schlüsselmoment des Pavillon-Gedichts, nicht weil sie schwierig umzusetzen wäre, sondern weil neben ihr, falls rein umgesetzt, nichts mehr übrigbleibt. Die Stimmigkeit würde total, wenn nicht totalitär. Die Struktur des Texts entsemantisiert den Text. Gespiegelt werden könnte da alles. Aber selbst Röntgen, der in dieser Hinsicht am weitesten geht, bricht die Symmetrie in jenem As-Es-Moment auf, es wäre sonst alles zu blank erschienen. Der Spiegel muss getrübt werden.

*

Es wäre verführerisch, diese kompositorischen Lösungen nun mit den Zeichen des chinesischen Originals zu vergleichen. Das zumindest war mein allererster Impuls, bei dieser Gelegenheit über das Pavillon-Gedicht zu arbeiten. Bald folgte eine Krän-

45 Werner Pfister: Durch Dunkel zum Licht. Gespräch mit David Zinman, in: *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde* [CD-Booklet], Tonhalle-Orchester Zürich, Leitung: David Zinman, RCA 88765 43815 2, 2014, S. 10 f., hier S. 10.

46 Vgl. Yubii Noda: Paul Klee und Ostasien. Kritische Analyse der Entstehungsgeschichte der »Schriftbilder« von 1916, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee* 8 (2020), S. 4–21.

kung: Es gibt allem Anschein nach kein Original bzw. man hat noch keines gefunden. Diese Kränkung ist beträchtlich, vergleichbar der Demütigung bei der Ossian'schen Fälschung oder jener rund um die legendäre, aber nie bewiesene ›Schweizerkrankheit‹, die vom Kühreihen ausgelöst werden soll.

Gewiss handelt es sich bei Bethges Version um eine Nachdichtung, aber es enttäuscht, dass das Gedicht möglicherweise überhaupt nicht chinesischen Ursprungs ist. In den *Gesammelten Gedichten von Li T'ai-po*, die Erwin Ritter von Zach übersetzt hat,⁴⁷ findet sich nichts dergleichen: Weder symmetrische Gedichte noch etwas thematisch Entsprechendes. Und damit zurück zu Judith Gautier: Woher hatte denn sie den Text?

Es waren vor allem die Mahler-Forscher, die dieser Frage nachspürten. Donald Mitchell ging von einer Falschzuschreibung aus, andere Forscher von einem Übersetzungsfehler Gautiers.⁴⁸ Vielleicht auch beides. Fusako Hamao meinte, statt ›Porzellan‹ sei eigentlich der Eigenname ›T'ao‹ zu lesen. Dann könnte Li Bais Gedicht *Fest im Pavillon der T'ao-Familie* als Vorlage gedient haben.

Im krummen Gässchen steht das Haus des die Einsamkeit Liebenden;
das hohe Tor ist Zeichen der Wohnung eines hohen Würdenträgers.
Der Teich bildet einen Spiegel, der selbst das Innere abbildet [...]; im
Walde blühen die Blumen, die das Antlitz aufheitern.
Die Frühlingssonne birgt sich im grünen Wasser, die rötlichen Abend-
wolken verstecken sich hinter dem blauen Söller.
Wenn ich das wunderbare Spiel der Saiten- und Blasinstrumente
höre, meine ich, dass sich daneben das Goldtal des Shih-ch'ung [...] nicht
brüsten darf.⁴⁹

Der Pavillon/das Haus ist vorhanden, der Teich und das Spiegelbild, die Farbe Grün, allerdings im Wasser, nicht im Porzellan oder in der Jade⁵⁰ und das war's auch schon.

47 Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte, übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, 3 Bde, hg. von Hartmut Walravens und Lutz Bieg; Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000/2005/2007.

48 Vgl. Donald Mitchell: *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1985, S. 461; Fusako Hamao: The Sources of the Texts in Mahler's *Lied von der Erde*, in: *19th-Century Music* 19/1 (1995), S. 83–95. Er hat alle chinesischen Manuskripte untersucht, die von der Bibliothèque Nationale vor 1867 erworben wurden. Später zum gleichen Befund auch Teng-Leong Chew: The Identity of the Chinese Poem Mahler Adapted for »Von der Jugend«, in: *Naturlaut* 3/2 (2004), S. 5–7. Über die Zuverlässigkeit von Gautiers Übersetzungen vgl. Stocès: Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier.

49 Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte* 2, S. 101. Eine andere Übersetzung findet sich bei Jürgen Weber: *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches in Gustav Mahlers »Lied von der Erde«*. Eine wörtliche Übersetzung verglichen mit der Nachdichtung, online, [o. J.], <http://xn--drjrgenweber-flb.de/Microsoft%20Word%20-%20Aufsatz%20Mahler%20Lied%20von%20der%20Erde.pdf> (Zugriff 03.07.2020). Und in all dem finden sich auch wieder leichte Differenzen zu jener englischen Version, die Hamao zitiert.

50 Yeung: *The Song of the Earth*, S. 281.

Der Rest – die zwischen Einsamkeit und Aufheiterung changierende Poesie und vor allem der Verweis auf die Feiernden – fehlt in diesem Pavillon-Gedicht. Außerdem verändert sich der Charakter.⁵¹ Mag also sein, dass Gautier oft nur Teile der Gedichte übersetzte⁵² und manchmal Neues einfügte: Die neue Zuschreibung wirkt keineswegs schlüssig. Im Übrigen fragt man sich, warum Gautier mit wachsender Kenntnis des Chinesischen den Text nicht korrigierte⁵³ und warum Ding Dunling, bei verbesserten Französischkenntnissen, sie nicht auf den Übersetzungsfehler T'ao/ Porzellan hinwies. »De fait Judith Gautier ne se gênait guère pour inventer des poèmes, leurs titres et parfois aussi des noms de poètes!«, resümiert Ferdinand Stocès.⁵⁴ Er hält das Pavillon-Gedicht für eine vollständige Eigenkreation. So bleibt die Autorschaft Li Bais höchst ungewiss, ist wohl sogar abzulehnen.⁵⁵ Möglicherweise hat man aber auch noch nicht genug gesucht – und irgendwo in der reichen chinesischen Lyrik jener Epoche findet sich doch noch eine Vorlage. Vielleicht. Vor allem aber: Für meine Untersuchung hier wäre damit ohnehin gar nichts gewonnen. Die deutsche Fassung Bethges führt viel weiter, ja vielleicht ist sie in sich schlicht zu vollkommen. Es ist eine Chinoiserie höchsten Grads, Fayence oder Meissner Porzellan, rokokohaft, ein präziöses Freizeitvergnügen der besseren Gesellschaft. Was daran erinnert, wie zerbrechlich Porzellan ist.

*

Zu Gautiers Version, die einem Puzzle gleicht, gäbe es aber noch andere Vorbilder. Das Bild der Dichtergesellschaft zum Beispiel taucht in vielen chinesischen Romanen auf, die damals ins Französische übersetzt wurden.⁵⁶ Kommt hinzu, dass Judith Gautiers Vater, ebenso wie Victor Hugo, zu den von China begeisterten Künstlern jener Zeit gehörte. Théophile Gautier, auf den der Begriff ›L'art pour l'art‹ zurückgeht, veröffentlichte in seinem Lyrikband *La comédie de la mort* eine »Chinoiserie«. Dort ist von »une tour de porcelaine fine, Au fleuve jaune« die Rede, darin die fer-

51 Jessica Yeung bemerkt zu Recht, dass Gautier und nach ihr Bethge eine neuartige Leichtigkeit und Zerbrechlichkeit in den Text einbringen.

52 Hamao: *The Sources of the Texts in Mahler's Lied von der Erde*, S. 85.

53 Suzanne Meyer-Zundel: *Quinze ans auprès de Judith Gautier*, zit. nach Joanna Richardson: *Judith Gautier. Biographie*, Paris: Seghers, 1989, S. 70. Meyer-Zundels Buch liegt in einer Ausgabe aus dem Jahr 1969 vor, die ich aber nicht einsehen konnte. Sie schreibt gemäß Richardson, Gautier habe spätere Ausgaben erweitert und korrigiert, was aber nur geringfügig stimmt. Vgl. wiederum Ferdinand Stocès: *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier*, S. 336.

54 Ebd., S. 343.

55 Vgl. Jürgen Weber: *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches in Gustav Mahlers »Lied von der Erde«*, S. 16 f. Es handelt sich im Übrigen nicht um das einzige Gedicht, zu dem eine originale chinesische Vorlage fehlt. Vgl. dazu auch Stocès: *Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier*.

56 Vgl. Fn. 59 bzw. 61.

ne Geliebte wohnt.⁵⁷ 1846 erschien in der Revue *Musée des familles* erstmals eine »Nouvelle chinoise« mit dem Titel *Le pavillon sur l'eau*.⁵⁸ Bei den dort geschilderten beiden Pavillons, die zwei Freunde nahe am Wasser bauen, spielt auch das kostbare Porzellan eine Rolle. Dort heißt es:

C'était en réalité un coup d'œil charmant de voir le saule précipiter du haut de ces roches vers la surface de l'eau ses filaments d'or et ses houppes de soie, et les couleurs brillantes des pavillons reluire dans un cadre de feuillages bigarrés.

Sous le cristal de l'onde, folâtraient par bandes des poissons d'azur écaillés d'or; des flottes de jolis canards à cols d'émeraude manœuvraient en tous sens, et les larges feuilles du nymphœa-nelumbo s'étaient paresseusement sous la transparence diamantée de ce petit lac alimenté par une source vive.

Excepté vers le milieu, où le fond était formé d'un sable argenté d'une finesse extraordinaire, et où les bouillons de la source qui sourdait n'eussent pas permis à la végétation aquatique d'implanter ses fibrilles, tout le reste de l'étang était tapissé du plus beau velours vert qu'on puisse imaginer, par des nappes de cresson vivace.⁵⁹

Das entspricht durchaus nicht dem Bethge'schen Gedicht – und stimmt nur in einigen Punkten mit Judiths Version überein, aber vielleicht liegt hier doch eine Inspirationsquelle.⁶⁰ Es geht in der Novelle um zwei Freunde, die sich entzweien und am Ende zusammenfinden. Bei Théophile Gautier heißt es zum Schluss: »car le bonheur n'est souvent qu'une ombre dans l'eau«. ⁶¹ Auch dieses Bild ist fragil. Ein Wellenschlag lässt es verschwimmen, die Erinnerung an die Jugend wird unscharf. Das ist ein Moment, das zumindest bei Mahler, wenn nicht schon bei Bethge, wiederkehrt.

*

57 Théophile Gautier: *La comédie de la mort*, Paris: Desessart, 1838, S. 333 f. Vgl. auch Karin Moser v. Filseck: Brücken schlagen ins fremde Land; in: »Wenn Freunde aus der Ferne kommen«. Eine west-östliche Freundschaftsgabe für Zhang Yushu zum 70. Geburtstag, hg. von Naoji Kimura und Horst Thomé, Bern: Peter Lang, 2005, S. 85–119, hier S. 92.

58 1852 auch in der Sammlung *La peau du tigre*, 1863 in *Romans et contes* erneut publiziert.

59 Théophile Gautier: *Le pavillon sur l'eau*, in: *Musée des familles. Deuxième série* 3 (1845/46), S. 353–358, hier S. 354.

60 Eine Vermutung, die sich auch findet bei Haiping Hu: *Das Lied von der Erde, the Culmination of Mahler's Artistic Life*, Diss. University of California, 1991, S. 105 f., zitiert nach Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 119.

61 Gautier: *Le pavillon sur l'eau*, S. 358. Quellen für Théophile Gautier waren Jean-Pierre Abel-Rémusat (Übers.): *Iu-Kiao-Li ou les deux cousines*, Paris: Moutardier, 1826 – ein Buch voller poetischer Momente und Pavillons – sowie die von diesem herausgegebenen *Contes chinois* (3 Bde., Paris: Moutardier, 1827). Darin findet sich auch »L'ombre dans l'eau«, Bd. 2, S. 7–64.

Ich bin so frei, an dieser Stelle kurz zu spekulieren: Die Spiegelung ist ein geträumter Umsturz, eine sanfte Umkehrung der Verhältnisse, eine kleine Revolution im Porzellanladen.

Wer war dieser Ding Dunling,⁶² der Judith Gautier ins Chinesische einführte, mit ihr in die Bibliotheken ging, Manuskripte studierte und dem sie dafür die erste Ausgabe des *Livre de jade* widmete: »A Tin-Tun-Ling / Poète [sic] chinois ce livre est dédié«? Er muss Anfang der 1860er Jahre nach Paris gekommen sein und wurde dort großzügig von Théophile Gautier aufgenommen und unterstützt (»Son coeur était vaste et bienveillant«⁶³). Es war wohl die Idee des Vaters, ihn Judith Chinesischunterricht geben zu lassen.⁶⁴ Ding Dunling, »un pauvre lettré de la province de Chang-Si«,⁶⁵ war ein politischer Flüchtling. Vermutlich hatte er am Taiping-Aufstand (1851–1864) teilgenommen, vermutlich auf Seiten der Rebellen,⁶⁶ denn er war katholisch getauft.⁶⁷ In diesem Bürgerkrieg sollen zwanzig bis dreißig

62 Vgl. Silvestre: *Portraits et souvenirs*, S. 184–193.

63 Ding Dunling: *La petite pantoufle*, Vorwort.

64 Vgl. Bettina Liebowitz Knapp: *Judith Gautier. Writer, Orientalist, Musicologist, Feminist. A Literary Biography*, Lanham, MD: Hamilton, 2004, S. 46.

65 Ding Dunling: *La petite pantoufle*, Vorwort. Gemeint ist die Provinz Jiangxi.

66 Judith Gauthier erzählt in *Le second Rang du Collier*, wie Charles Simon Clermont-Ganneau (1846–1923), genannt Nono, ein später bedeutender Orientalist und Freund des Hauses, Ding Dunling bei den Gautiers einführt und Théophile Gautier dabei über die Hintergründe von dessen Flucht aus China aufklärt: »Clermont-Ganneau, qui comprenait son jargon et même déjà quelques mots chinois, l'avait interrogé et nous fit part de ce qu'il soupçonnait. Ting-Tun-Ling était, très probablement, un ancien taïping, qui avait conspiré. Il s'était battu et un de ses bras gardait la marque d'une affreuse blessure: – Nono l'avait vue; – un canon en bambou, serré par des cordes, en éclatant lui avait enlevé une large tranche de chair. Traqué, réduit à la plus grande misère, pendant une famine terrible, il avait été sauvé, par des missionnaires, à la condition qu'il se ferait chrétien.« Gautier: *Le second Rang du Collier*, S. 162 f. Vgl. auch Liebowitz Knapp: *Judith Gautier*, S. 46. Guyot wiederum schreibt, dass Ding Dunling dank der Hilfe des Bischofs von Macao, Monseigneur Callery, nach dem Taiping-Aufstand aus China und nach Frankreich flüchten konnte, was ebenfalls auf Judith Gautier (S. 160) zurückgeht. Vgl. Alain Guyot: »Un pas de trois mille lieues«. Gautier face à la Chine, au péril des valeurs, in: *Représentations de l'individu en Chine et en Europe francophone. Écritures en Miroir*, hg. von Michel Viegnes und Jean Rime, Neuchâtel: Éditions Alphil, 2015, S. 177–186, hier S. 178. Fraglich ist allerdings, ob es sich tatsächlich um einen »évêque« handelte, der Ding Dunling für die Arbeit an einem chinesisch-französischen Dictionnaire engagierte und selber bald verstarb, oder vielmehr um jenen Joseph-Marie Callery (1810–1862), der 1841 in Macao ein *Systema Phoneticum Scripturae Sinicae* und 1842 in Paris einen *Dictionnaire Encyclopédique de la Langue Chinoise* herausgab? Dieser Callery war allerdings kein Bischof, sondern Missionar und verheiratet. Und er hat Macao bereits in den späten 1840er Jahren verlassen. [Anon.]: *Joseph-Marie Callery 1810–1862*, online, [o. J.], <https://fr.calameo.com/read/0023897036199153f8ee8> (Zugriff 03.07.2020). Er verfasste einen Bericht über den Taiping-Aufstand: Joseph-Marie Callery/Melchior-Honoré Yvan: *L'Insurrection en Chine, depuis son origine jusqu'à la prise de Nankin*, Paris: Librairie nouvelle, 1853.

67 Émile Bergerat: *Souvenirs d'un enfant de Paris. Volume 1: Les Années de bohème*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1911, Kap. »Le chinois de Gautier«, S. 365–373.

Millionen Menschen umgekommen sein. Niedergerissen wurde dabei auch der 79 Meter hohe Porzellanturm von Nanking.⁶⁸ Vielleicht zeichnet das Pavillon-Gedicht ein Idyll vor der Zerstörung.

Literatur

- [Anon.]: *Joseph-Marie Callery 1810–1862*, online, [o. J.], <https://fr.calameo.com/read/0023897036199153ffee8> (Zugriff 03.07.2020).
- [Anon.]: *Les chinoiseries de Victor Hugo*, online, [2018], www.museevictorhugo.fr/wp-content/uploads/2018/09/Kak%C3%A9monos-Hugo-la-Chine.pdf (Zugriff. 03.07.2020).
- Abel-Rémusat, Jean-Pierre (Übers.): *Iu-Kiao-Li ou les deux cousines. Roman chinois*, Paris: Moutardier, 1826
- Abel-Rémusat, Jean-Pierre (Hg.): *Contes chinois*, 4 Bde., Paris: Moutardier, 1827, <https://doi.org/10.1522/25022476>.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970.
- Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1960.
- Bergerat, Émile: *Souvenirs d'un enfant de Paris. Volume 1: Les Années de bohème*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1911.
- Bethge, Eberhard: Hans Bethge und das »Lied von der Erde«, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 35 (1996), S. 18–25.
- Bethge, Hans (Hg.): *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*, Leipzig: Max Hesse, 1907.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1926 [1907].
- Böhm, Gottfried: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès*, München: Theodor Ackermann, 1873.
- Bush, Christopher: Introduction. »From the Decipherings«, in: Ezra Pound: *Cathay. A Critical Edition*, hg. von Timothy Billings, New York: Fordham University Press, 2019, S. 1–13.
- Busoni, Philippe: Courier de Paris, in: *L'illustration* 18 (1851), S. 243–245.
- Callery, Joseph-Marie/Yvan, Melchior-Honoré: *L'Insurrection en Chine, depuis son origine jusqu'à la prise de Nankin*, Paris: Librairie nouvelle, 1853.
- Capellen, Georg: *Exotische Mollmusik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Capellen, Georg: Japanische Lyrik als Versuchsfeld für den neuen exotischen Stil; in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 15 (1910/11), S. 6–8.
- Capellen, Georg: Chinesische Lyrik vom dichterischen und musikalischen Standpunkt, in: *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 18 (1913/14), S. 100–103.
- Chen, Tzu-Kuang: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Bern: Peter Lang, 2006.
- Chew, Teng-Leong: The Identity of the Chinese Poem Mahler Adapted for »Von der Jugend«, in: *Naturlaut* 3/2 (2004), S. 5–7.
- Colerus, Egmont: *Zwei Welten. Ein Marco Polo Roman*, Berlin: Paul Zsolnay, 1926.
- Ding Dunling [Tin-Tun-Ling]: *La petite pantoufle*, Paris: Librairie de l'eau-forte, [1875].

68 Callery/Yvan: *L'Insurrection en Chine*, S. 242 f.

- Ebert, Hans: *Exotische Lieder. Ein Zyklus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 10*; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916.
- Fleischer, Max: *Der Porzellanpavillon. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Berlin: Paul Zsolnay, 1927.
- Forke, Alfred: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: A. & R. Faber, 1899.
- Gautier, Judith [Pseudonym Judith Walter]: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867.
- Gautier, Judith: *Le second Rang du Collier*, Paris: Félix Juven, [o. J.].
- Gautier, Théophile: *La comédie de la mort*, Paris: Desessart, 1838.
- Gautier, Théophile: Le pavillon sur l'eau, in: *Musée des familles. Deuxième série* 3 (1845/46), S. 353–358.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- Guyot, Alain: »Un pas de trois mille lieues«. Gautier face à la Chine, au péril des valeurs, in: *Représentations de l'individu en Chine et en Europe francophone. Écritures en Miroir*, hg. von Michel Viegnes und Jean Rime, Neuchâtel: Éditions Alphil, 2015, S. 177–186, <https://doi.org/10.33055/alphil.03041>.
- 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>.
- Hauser, Otto: *Die chinesische Dichtung*, Berlin: Marquardt, 1908.
- Hefling, Stephen E.: *Mahler. Das Lied von der Erde*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Heilmann, Hans: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis in unsere Gegenwart*, München: Piper, 1905.
- d'Hervey de Saint-Denys, Léon: *Poésies de l'époque des Thang (VIIe, VIIIe et IXe siècles de notre ère) avec une étude sur l'art poétique en Chine et des notes explicatives*, Paris: Amyot, 1862.
- Herz, (Albert) Maria: *Der Pavillon aus Porzellan*; Ms. der Zentralbibliothek Zürich, Sign. Mus NL 165.
- Haiping Hu: *Das Lied von der Erde, the Culmination of Mahler's Artistic Life*, Diss. University of California, 1991.
- Immisch, Artur: *Sieben Lieder aus »Die chinesische Flöte« von Hans Bethge*, um 1930. Noten auf www.yinyang-verlag.de/Artur_Immisch.htm (Zugriff 03.07.2020).
- Hyun-Ah Kim: A Dream of Immortality. Mahler's *Das Lied von der Erde* (The Song of the Earth), in: Chang-Won Park: *Emotion, Identity and Death. Mortality Across Disciplines*, hg. von Douglas J. Davies und Chang-Won Park, Farnham: Ashgate, 2012, S. 175–189.
- Klabund: *Li-tai-pe. Gedichte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1915.
- Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte [1], übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000 (Asien- und Afrika-Studien 5 der Humboldt Universität zu Berlin).
- Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte 2, übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens und Lutz Bieg, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005 (Asien- und Afrika-Studien 19 der Humboldt Universität zu Berlin).
- Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte 3, übersetzt von Erwin Ritter von Zach*, hg. von Hartmut Walravens und Lutz Bieg, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007 (Asien- und Afrika-Studien 30 der Humboldt Universität zu Berlin).

- Liebowitz Knapp, Bettina: *Judith Gautier. Writer, Orientalist, Musicologist, Feminist. A Literary Biography*, Lanham, MD: Hamilton, 2004.
- Mahler, Gustav: *Das Lied von der Erde* [1907], Wien: Universal Edition, 1910.
- Métail, Michèle: *Le vol des oies sauvages. Poèmes chinois à lecture retournée (III^e siècle-XIX^e siècle)*, Saint-Benoît-du-Sault: Tarabuste, 2011.
- Meyer, Alfred Richard/Ulitzsch, Ernst: *Blumenboot der Nacht. Chinesische Liebesgedichte*, Berlin: Fritz Gurlitt, 1921.
- Mitchell, Donald: *Gustav Mahler. Songs and Symphonies of Life and Death. Interpretations and Annotations*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Moser v. Filseck, Karin: Brücken schlagen ins fremde Land; in: »Wenn Freunde aus der Ferne kommen«. *Eine west-östliche Freundschaftsgabe für Zhang Yushu zum 70. Geburtstag*, hg. von Naoji Kimura und Horst Thomé, Bern, Peter Lang, 2005, S. 85–119.
- Noda, Yubii: Paul Klee und Ostasien. Kritische Analyse der Entstehungsgeschichte der »Schriftbilder« von 1916, in: *Zwitscher-Maschine. Journal on Paul Klee* 8 (2020), S. 4–21, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3627914>.
- Pfister, Werner: Durch Dunkel zum Licht. Gespräch mit David Zinman, in: *Gustav Mahler. Das Lied von der Erde* [CD-Booklet], Tonhalle-Orchester Zürich, Leitung: David Zinman, RCA 88765 43815 2, 2014, S. 10f.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch deutscher Musiker 1933–1945*, Selbstverlag, 2004, el. Ressource.
- Revers, Peter: *Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert. Vortrag 24. Gustav Mahler Musikwochen, Toblach, 14. Juli 2004*, www.kulturzentrum-toblach.eu/fileadmin/user_upload/gm-downloads/vortraege/2004_vortragpeterrevers.pdf (Zugriff 03.07.2020).
- Richardson, Joanna: *Judith Gautier. Biographie*, Paris: Seghers, 1989.
- Röntgen, Julius: *Chinesische Lieder von Hans Bethge für Mezzosopran und Klavier op. 66*, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1918.
- Schuster, Ingrid: Klabund und die Sinologen; in: dies.: *Faszination Ostasien. Zur kulturellen Interaktion Europa – Japan – China. Aufsätze aus drei Jahrzehnten*, Bern: Peter Lang, 2007, S. 13–21.
- Silvestre, Armand: *Portraits et souvenirs 1886-1891*, Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- Stocès, Ferdinand: Sur les sources du Livre de Jade de Judith Gautier (1845-1917). Remarques sur l'authenticité des poèmes, in: *Revue de littérature comparée* 319 (2006/3), S. 335–350, <https://doi.org/10.3917/rlc.319.0335>.
- Weber, Jürgen: »Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter...« *Hermann Hesse und die chinesische Lyrik*, Neuengörs, 2011, www.xn--drjrgenweber-flb.de/Hesse%20und%20die%20chinesische%20Lyrik.pdf (Zugriff 03.07.2020).
- Weber, Jürgen: *Chinesische Gedichte ohne Chinesisches in Gustav Mahlers »Lied von der Erde«*. Eine wörtliche Übersetzung verglichen mit der Nachdichtung, online, [o. J.], <http://xn--drjrgenweber-flb.de/Microsoft%20Word%20-%20Aufsatz%20Mahler%20Lied%20von%20der%20Erde.pdf> (Zugriff 03.07.2020).
- Yeung, Jessica: The Song of the Earth. An Analysis of Two Interlingual and Intersemiotic Translations, in: *The Translator* 14 (2008), S. 273–294, <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799259>.

Thomas Meyer studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik an der Universität Zürich. Als freischaffender Musikessayist ist er für Schweizer Radio SRF 2 Kultur sowie für diverse Zeitungen, Fachzeitschriften, Rundfunkanstalten und Konzertveranstalter tätig, daneben unterrichtet und forscht er u. a. an den Musikhochschulen in Luzern und Basel und an der Volkshochschule Zürich. 2016 erhielt er das Atelierstipendium der Stiftung Landis & Gyr in London. Zuletzt publizierte mit Urban Mäder und Marc Unternährer: *Vermittlung Freier Improvisation. Ein Kompendium* (Wolke Verlag, 2019).

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