

Eva Schestag

## »A most difficult man«

### Ezra Pound als Übersetzer von Li Bai, mit einem Seitenblick auf Shigeyoshi Obata

---

Epitaph

*And Li Po also died drunk.  
He tried to embrace a moon  
In the Yellow River.*

Ezra Pound<sup>1</sup>

#### **“A most difficult man”. Ezra Pound a translator of Li Bai, with a sideways glance at Shigeyoshi Obata**

As the textual basis for his *Seventeen Lyrics by Li Po*, Harry Partch opted for Shigeyoshi Obata's translation of the works of this Chinese poet, published in 1922. Seven years earlier, in 1915, Ezra Pound had published *Cathay*, a selection of Chinese poems in translation that were, for the most part, written by Li Bai (in the Japanese transcription *Rihaku*). In this context, the question arises as to why Harry Partch seems to have preferred the translations of the Japanese diplomat over the highly praised literary adaptations of his compatriot who lived in self-chosen exile in Italy in the 1930s. Did Partch have poetical grounds for his preference? Or rather political ones? In 1935, poet and composer met in Rapallo. After that encounter, Partch remarked that Pound was “a most difficult man”.

This essay first presents Pound's free adaptations of the poems of Li Bai – twelve in total – and compares them to Obata's translations. We then examine the relationship between Partch and Pound, who were united by a similar, broad concept of art, and who both, like the Chinese poet, were acquainted with wandering and homelessness.

DOI: 10.26045/po-009

1 Ezra Pound: *Selected Poems 1908–1959*, London/Boston: Faber and Faber, 1975, S. 55.

Zwischen 1930 und 1933 vertonte Harry Partch (1901–1974) siebzehn Gedichte des chinesischen Dichters Li Bai, *Seventeen Lyrics by Li Po*, geschrieben für Adapted Viola und »Intoning Voice, eine in den Tonhöhen exakt notierte Sprechstimme«.<sup>2</sup> Die Adapted Viola ist eine Bratsche mit einem verlängerten Griffbrett und Noppen zwischen den Saiten, die die reinen Intervalle anzeigen. Es ist das erste »eigene« Instrument von Partch, und dessen Fertigstellung im Jahr 1933 markiert insofern einen wichtigen Punkt in seinem Schaffen, als er gleichzeitig alle bis dahin entstandenen Kompositionen in einem Eisenofen verbrannte.<sup>3</sup> Vor diesem »auto-da-fé«, wie Partch es nannte,<sup>4</sup> hatte er vor allem Lieder für Stimme und Klavier geschrieben, die ihn wegen der Beschränkungen der chromatischen Tonleiter jedoch »nie ganz zufrieden stellten«.<sup>5</sup> Der Ausgangspunkt seiner Arbeit in den frühen 30er Jahren war das Gewahren der »dem gesprochenen Wort innewohnenden Musik«, der Ausdruckskraft der menschlichen Rede. Er war entschlossen, »dem gesprochenen Wort eines Textes die Herrschaft über Melodie und Rhythmus der Musik zuzugestehen«. Bei der Vertonung von Gedichten sollte, wie er W. B. Yeats begeistert zustimmte, »kein Wort eine Intonation oder Betonung tragen, die es nicht auch in leidenschaftlicher Rede haben könnte«.<sup>6</sup>

Es war wohl mehr als ein Zufall, dass Partch auf die Gedichte von Li Bai (701–762), dem großen Dichter aus der Tang-Dynastie, dem goldenen Zeitalter der chinesischen Poesie, gestoßen war. Seine Eltern hatten vor seiner Geburt über längere Zeiträume (1888–1893 und 1895–1900) als presbyterianische Missionare in China gelebt. Sein Vater sprach, las und schrieb Chinesisch, seine Mutter soll ihn als Kind jeden Abend mit einem chinesischen Wiegenlied in den Schlaf gesungen haben. Als er Mitte der 1920er Jahre nach San Francisco kam, besuchte er dort regelmäßig das *Mandarin Theater*. Das Chinesische, auch wenn er es selbst nicht sprach, war ihm von klein an vertraut.

Grundlage für Harry Partchs *Seventeen Lyrics by Li Po* waren die 1922 in New York erschienenen Übersetzungen von Shigeyoshi Obata (1888–1971), einem damals in Amerika lebenden japanischen Diplomaten. Außer dem Büchlein *The Works of Li Po, the Chinese Poet* hat Obata (zumindest auf Englisch) offenbar keine weiteren sinologischen Werke publiziert. In seinem Vorwort nennt er sich bescheiden einen

2 Roman Brotbeck: When things are hopping. Gedanken zur europäischen Erstaufführung von *Delusion of the Fury* von Harry Partch und zum Nachbau seiner Instrumente, in: *dissonance* 124 (2013), S. 18–27, hier S. 22.

3 Vgl. ebd.

4 Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo, 1974, S. x.

5 »[Songs] with none of which I was wholly satisfied.« Bob Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives on New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, hier S. 32. Alle englischsprachigen Zitate wurden, wo nicht anders angegeben, von der Autorin ins Deutsche übersetzt.

6 »[...] the intrinsic music of spoken words«; »[...] to allow the spoken words of lyrics to govern the melody and rhythm of the music«; »[...] no word shall have an intonation or accentuation it could not have in passionate speech«. Ebd., S. 33, 32 and 34.

leidenschaftlichen Leser chinesischer Lyrik, der im Ausland immer eine Ausgabe der Gedichte von Li Bai bei sich trage. Er schreibt, dass er nur etwa ein Zehntel des Gesamtwerks von Li Bai übersetzt habe und dabei dem Original so weit wie nur irgend möglich, nicht unbedingt hinsichtlich des Wortlauts als vielmehr der Gefühlslage nach, gefolgt sei. Zur Klärung schwieriger Passagen habe er sich chinesischer und japanischer Kommentare bedient und sich die Freiheit genommen, bestehende europäische Übersetzungen, auf die er auch im Einzelnen eingeht, zu Rate zu ziehen.<sup>7</sup> Ganz besonders hebt er dabei die 1915 in dem schmalen Band *Cathay* erschienenen Übersetzungen von Ezra Pound (1885–1972) hervor:

Trotz seines geringen Umfangs und seiner extravaganten Fehler besitzt das Buch reichlich Farbe, Frische und Eindringlichkeit und ist sowohl dem Geist als auch dem Stil nach das erste Produkt dessen, was man die neue Schule von Übersetzungen in freien Versen nennen kann, für die es heutzutage zahlreiche Beispiele gibt. Ich muss gestehen, dass es das kleine Buch von Herrn Pound war, das mich einerseits zur Verzweiflung brachte und mir zugleich die Augen für neue Möglichkeiten öffnete, sodass ich ernsthaft an eigenen Übersetzungen zu arbeiten begann.<sup>8</sup>

Shigeyoshi Obata war also ein Liebhaber der Lyrik aus der Tang-Dynastie und nicht wie viele andere Übersetzer chinesischer Lyrik seiner Zeit selbst Dichter oder Literat.

Bob Gilmore stellt in seiner Biografie von Harry Partch – in einer Fußnote – die Frage in den Raum, was Partch aus den so grundlegend verschiedenen Übertragungen von Li Bai in Ezra Pounds *Cathay* gemacht hätte. Nur einmal, im Jahr 1935 in Rapallo, sei es zu einem Gespräch zwischen den beiden Künstlern gekommen.<sup>9</sup> Gegen Ende seines Lebens [1974] habe Partch zu Betty Freeman in Erinnerung an diese lang zurückliegende Begegnung in Italien Pound als »a most difficult man, even then« beschrieben.<sup>10</sup> Tatsächlich erstaunt es, dass Partch bei der Vertonung der Gedichte von Li Bai nicht auf die Übertragungen von Ezra Pound zurückgegriffen hat, die seit ihrem Erscheinen 1915 in der literarischen Welt zu beiden Seiten des Atlantik hohe Beachtung gefunden hatten.

7 Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York City: E. P. Dutton & Co., 1922, S. ix–x.

8 »In spite of its small size and its extravagant errors the book possesses abundant color, freshness and poignancy, and is in spirit and style the first product of what may be called the new school of free-verse translators, who are much in evidence nowadays. I confess that it was Mr. Pound's little book that exasperated me and at the same time awakened me to the realization of new possibilities so that I began seriously to do translations myself.« Ebd., S. vi.

9 Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 421 bzw. 109.

10 Vgl. Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, S. 56.

Durch einen Zufall war Ezra Pound, der seit 1908 im selbstgewählten Exil in London lebte, Anfang 1913 auf Herbert A. Giles' Buch *A History of Chinese Literature* gestoßen, wo insbesondere folgende Charakterisierungen der chinesischen Lyrik seine Aufmerksamkeit erregten: »Dichtung kennt, wie sie [die Chinesen] sagen, kein Gesetz« und »Ch'ü Yüan und seine Anhänger ergingen sich in wilden, regellosen Metren, die bestens zu ihren wilden, regellosen Gedanken passten. Ihre Dichtung war verrückt gewordene Prosa.«<sup>11</sup> Pound war sofort begeistert von den, wie er sie nannte, ›*vers libre* poets«, seinen Seelenverwandten im alten China. Er war nach London gekommen, um eine neue Form und Sprache der Dichtung zu suchen, denn, wie T. S. Eliot schreibt, »die Situation der Dichtung stagnierte 1909 oder 1910 derart, dass ein junger Dichter sich das heutzutage kaum mehr vorstellen kann.«<sup>12</sup> Pound experimentierte mit dem freien Vers und räumte mit dem Zierrat des viktorianischen Zeitalters auf. Mit einem Kreis von gleichgesinnten modernistischen Dichtern hatte er sich 1912 auf das Programm einer literarischen Bewegung geeinigt, die sich ›Imagism‹ nannte und der folgende drei Prinzipien zugrunde lagen:

1. Direkter Umgang mit dem »Ding«, gleich ob subjektiv oder objektiv.
2. Absolut kein Wort verwenden, das nicht der Darstellung dient.
3. Hinsichtlich des Rhythmus: nach der Abfolge der musikalischen Phrase komponieren, nicht nach der Abfolge eines Metronoms. [...] Verwende kein überflüssiges Wort, kein Adjektiv, das nicht auch etwas zeigt. [...] Fürchte dich vor Abstraktionen. [...] Zerhacke deinen Stoff nicht in einzelne Jamben. Würge nicht jede Zeile am Ende ab, um dann jede nächste Zeile mit einer Hebung zu beginnen. Lass den Anfang der folgenden Zeile das Ansteigen der Welle des Rhythmus aufnehmen, es sei denn du willst eine entschieden längere Pause.<sup>13</sup>

Anfang 1913, zu der Zeit, als er die Literaturgeschichte von Giles entdeckte, veröffentlichte Pound ein paar Gedichte, zu denen auch das diesem Text vorangestellte

11 »Poetry,« they say, »knows no law.« [...] Ch'ü Yüan and his school indulged in wild irregular metres which consorted well with their wild irregular thoughts. Their poetry was prose run mad.« Herbert A. Giles: *A History of Chinese Literature*, New York/London: Appleton, 1901, S. 50.

12 »[...] the situation of poetry in 1909 or 1910 was stagnant to a degree difficult for any young poet of to-day to imagine.« Ezra Pound: *Literary Essays*, hg. von Thomas Stearns Eliot, New York: NDP, 1968, S. xiii.

13 »1. Direct treatment of the ›thing‹ whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome. [...] Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something. [...] Go in fear of abstractions. [...] Don't chop your stuff into separate *iamb*s. Don't make each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave. Let the beginning of the next line catch the rise of the rhythm wave, unless you want a definite longish pause.« Ebd., S. 3–6.

te *Epitaph* gehört, die von chinesischen Vorbildern angeregt waren und zugleich die neuen poetischen Vorgaben umsetzten. Als er dann im Herbst 1913 durch einen weiteren Zufall die Witwe des amerikanischen Japanologen und Kunsthistorikers Ernest Fenollosa bei einer Dinner-Party kennenlernte, war sein Interesse für den fernen Osten längst geweckt. Gerne nahm er das Angebot Mary Fenollosas an, den Nachlass ihres verstorbenen Mannes zu publizieren. »I seem to be getting orient from all quarters ...«, schrieb er kurz nach dieser Begegnung begeistert in einem Brief an seine Eltern.<sup>14</sup>

Zwischen Fenollosas Notizen zu japanischen No-Spielen und den Interlinear-Übersetzungen von chinesischen Gedichten befand sich auch ein Manuskript des Aufsatzes »Das chinesische Schriftzeichen als poetisches Medium«. Ohne an dieser Stelle näher auf diesen für Ezra Pound und die Poesie der Moderne so wichtigen Text eingehen zu wollen, sei hier nur betont, dass Fenollosas Gedanken zum Zusammenhang zwischen Ideogramm und Dichtung Pounds eigene Ideen zu einer neuen Poetik weniger auslösten als vielmehr bestätigten und weiteres Material lieferten. Noch bevor Pound Fenollosas Abhandlung im Jahr 1918 mit nur vereinzelt Anmerkungen versehen herausgab, veröffentlichte er unter dem Titel *Cathay* im Jahr 1915 einen schmalen Band mit seinen freien Übertragungen von neunzehn chinesischen Gedichten, darunter zwölf von Li Bai, denen er folgende Bemerkung voranstellte: »Zum größten Teil aus dem Chinesischen von Rihaku, auf Grundlage der Notizen des verstorbenen Ernest Fenollosa und den Entzifferungen der Professoren Mori und Ariga (1915)«. <sup>15</sup> »Rihaku« ist die japanische Lautschrift der Zeichen des Namens von Li T'ai-po oder Li Bai.

*Cathay* wird von der literarischen Welt begeistert aufgenommen. T. S. Eliot nennt Pound den »Erfinder der chinesischen Lyrik für unsere Zeit«. <sup>16</sup> Interessanterweise überwiegen in *Cathay* die längeren, narrativen Gedichte gegenüber den kurzen Momentaufnahmen im Sinne des »Imagism«, vielleicht weil Pound zu dem Zeitpunkt nicht nur auf der Suche nach einer Form, sondern auch auf der Suche nach einer eigenen Stimme war. Über die Gedichte seiner frühen Sammlung *Personae* schreibt er in einem Essay:

Auf der »Suche nach sich selbst«, auf der Suche nach dem »echten Ausdruck seiner selbst« findet man, tastend, eine scheinbare Wahrheit. Man sagt, »Ich bin« dies oder jenes oder ein anderes, und kaum sind diese Worte ausgesprochen, hört man schon auf es zu sein. Ich habe diese Suche nach dem Wahren in einem Buch namens *Personae* be-

14 Zit. nach Humphrey Carpenter: *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*, London/Boston: Faber and Faber, 1988, S. 219.

15 »For the most part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the professors Mori and Ariga«. Pound: *Selected Poems 1908-1959*, S. 64.

16 »Pound is the inventor of Chinese poetry for our time.« Thomas Stearns Eliot: Introduction, in: Ezra Pound: *Selected Poems*, London: Faber & Gwyer, 1928, S. vii-xxv, hier S. xiv.

gonnen, indem ich mit jedem Gedicht gleichsam vollständige Masken des Selbst ablegte. Ich habe dies in einer langen Reihe von Übersetzungen fortgeführt, die nichts als noch kunstfertiger Masken waren.<sup>17</sup>

Insbesondere Rihaku, also Li Bai, wurde für Pound zu einer Persona oder Maske, zu einer dramatischen Figur, in dessen Rolle er mit großer Überzeugung schlüpfte, vielleicht weil auch der Dichter aus dem fernen China einst in Ungnade gefallen war und lange Zeit im Exil gelebt hatte. Vor allem Pounds Übersetzung (oder Paraphrase) mit dem Titel *Exile's Letter*, die er neben dem angelsächsischen *The Seafarer* als das größte Gedicht des Frühmittelalters bezeichnete,<sup>18</sup> wurde hoch gerühmt.

1921 verließ Ezra Pound mit seiner Frau Dorothy Shakespear England, um nach Paris zu gehen, da es »in London keinerlei intellektuelles *Leben* mehr gibt«,<sup>19</sup> wie er vor seiner Abreise an William Carlos Williams schrieb, und weil er »den Verfall des britischen Reiches als ein zu deprimierendes Spektakel empfand, um es aus der Nähe mitzuerleben«,<sup>20</sup> wie er gegenüber dem *New York Herald* in einem Interview sagte. In Paris lernte er ein Jahr später die Geigerin kennen, mit der er fünfzig Jahre lang ein Verhältnis und eine Tochter, Mary de Rachewiltz, hatte. Von 1923 an schrieb er im Grunde nur noch *Cantos*, keine andere ernstzunehmende Lyrik mehr. Er befasste sich in den Jahren in Frankreich vor allem mit Musik und schrieb dort eine seiner zwei Opern, *Le Testament de Villon*, wobei es sich um die Vertonung eines langen Gedichts des mittelalterlichen Autors handelt. George Antheil, Olgas Pianist und Tourneebegleiter, war Pound bei der Übersetzung der Sprachrhythmen in Musik behilflich.

1925 zogen Ezra und Dorothy nach Rapallo an die italienische Riviera. In den Folgejahren entfernte Pound sich immer mehr von der Literatur. Er gab das Magazin *Exile* heraus, in dem er seine politisch-ökonomischen Ideen veröffentlichte. Er war auf der Suche nach Ordnung, hatte ein Faible für Diktaturen (jeder Couleur) und bezeichnete den Liberalismus als »a mess of mush«. <sup>21</sup> Er arbeitete weiter an den *Cantos* und beschäftigte sich – im Zusammenhang mit der Frage nach dem Regieren – mit Konfuzius. In Mussolini erkannte er den idealen Herrscher im konfuzianischen Sinn. Pound sprach und schrieb zunehmend wirr. Robert Fitzgerald, der ihn 1932 in Rapallo besuchte und

17 »In the ›search for oneself,‹ in the search for ›sincere self-expression,‹ one gropes, one finds some seeming verity. One says ›I am‹ this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing. I began this search for the real in a book called *Personae*, casting off, as it were, complete masks of the self in each poem. I continued in long series of translations, which were but more elaborate masks.« Ezra Pound: *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, London: The Bodley Head, 1916, S. 85.

18 »Apart from the Seafarer I know no other European poems of the period that you can hang up with the ›Exile's Letter‹ of Li Po, displaying the West on a par with the Orient.« Ezra Pound: *ABC of Reading*, New York: New Directions, 1934, S. 51.

19 »There is no longer any intellectual *life* in England«. Zit. nach Carpenter: *A Serious Character*, S. 376.

20 »[...] he found ›the decay of the British Empire too depressing a spectacle to witness at close range.« Ebd., S. 378.

21 Ebd., S. 458.

mit ihm im Briefwechsel stand, schrieb, dass er damals den Eindruck hatte, Pound sei »ein Mann, der den Anschluss verloren habe«<sup>22</sup> und, wie Joyce zu Hemingway sagte, »wahnsinnig geworden sei«.<sup>23</sup> 1933 erhielt Pound, nach zahlreichen Gesuchen, einen Termin bei Mussolini, dem er einen Entwurf seiner ersten 30 *Cantos* überreichte und seine volkswirtschaftlichen Ideen zum ›Social Credit System‹ unterbreitete. Viele seiner Freunde – unter ihnen Ernest Hemingway, James Joyce, William Butler Yeats – wurden deshalb ab Mitte der 30er Jahre äußerst vorsichtig im Umgang mit ihm.

Der große Erfolg von *Cathay* lag zu jener Zeit zwanzig Jahre zurück. Die Entwicklung, die Pound zwischenzeitlich genommen hatte, seine Besessenheit von politischen und ökonomischen Themen, seine Blindheit gegenüber den Faschisten und nicht zuletzt der Beginn seiner geistigen Verwirrung könnten Gründe gewesen sein, warum Harry Partch Anfang der 30er Jahre nicht Pounds, sondern Shigeyoshi Obatas Übersetzungen vertonte und warum er ihn als »a most difficult man« in Erinnerung behielt.

Obata hat insgesamt 132 Gedichte von Li Bai übersetzt, 17 davon hat Partch vertont. Unter Pounds Übersetzungen in *Cathay* befinden sich zwölf Gedichte von Li Bai (Rihaku). Die Schnittmenge an Gedichten, die sowohl Pound als auch Obata übersetzten und die Partch vertonte, ist zwei: *Separation on the River Kiang* (Pound) bzw. *On Seeing Off Meng Haoran* (Obata) und *The River Song* (Pound) bzw. *On the Ship of Spice-Wood* (Obata). Das chinesische Original des ersten Gedichts und seine lautliche Umschrift, Pinyin, lesen sich wie folgt:

黃鶴樓送孟浩然之廣陵

故人西辭 黃鶴樓，煙花三月 下揚州。  
孤帆遠影 碧空盡，唯見長江 天際流。

*huang he lou song meng hao ran zhi guang ling*

gu ren xi ci huang he lou, yan hua san yue xia yang zhou.  
gu fan yuan ying bi kong jin, wei jian chang jiang tian ji liu.

Eine Wort-für-Wort-Übersetzung könnte etwa folgendermaßen lauten:

*Gelb Kranich Turm verabschieden Meng Haoran hingehen Guangling*

alt Mensch Westen verabschieden gelb Kranich Turm, Rauch Blume  
drei Monat hinab Yangzhou

22 »[...] a man no longer in touch ...«. Ebd., S. 506.

23 »Joyce was convinced that he was crazy then«. Kenneth S. Lynn: *Hemingway*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987, S. 163.





And I could see only the river  
Flowing along the border of heaven.  
(Shigeyoshi Obata)<sup>26</sup>

*On Yellow-Crane Tower, Farewell to Meng Hao-Jan  
Who's Leaving for Yang-Chou*

From Yellow-Crane Tower, my old friend leaves the west.  
Downstream to Yang-chou, late spring a haze of blossoms,

distant glints of lone sail vanish into emerald-green air:  
nothing left but a river flowing on the borders of heaven.  
(David Hinton)<sup>27</sup>

Es handelt sich um ein Abschiedsgedicht. Das lyrische Ich, das hier spricht, wird nicht explizit genannt. Da das Chinesische eine isolierende Sprache ist, gibt es auch keine personenbezogenen verbalen Endungen, an denen man ein ›Ich‹ oder eine andere Person festmachen könnte. Doch der westliche Leser sucht offenbar nach einer Perspektive, aus der das Gedicht erzählt, aus der das Bild geschaut wird. Keine der Übersetzungen kommt ohne ›I‹ oder ›my‹ aus, vermag ähnlich allgemein oder sachlich wie das Chinesische zu sein. Eine vertraute Person also begleitet den Dichter Meng Haoran ans Flussufer und sieht dem kleinen Segelboot, in dem der alte Freund in Richtung Osten abfährt, lange nach. Ein klassischer Topos, ein Gedicht im sogenannten alten Stil. Es besteht aus vier Versen zu sieben Zeichen bzw. Silben oder Worten mit jeweils einer Zäsur nach dem vierten. Verse eins, zwei und vier haben einen Endreim. Jede Zeile drückt einen abgeschlossenen Gedanken aus, es gibt kein Enjambement. An David Hinton's Version lässt sich die Form des Originals recht gut nachvollziehen, auch wenn er auf den Reim verzichtet.

Pounds Gedicht ist, ganz im Sinne des Imagism, kurz und knapp. Er verdichtet das Wort ›gu ren‹ (alter Freund) zu einem Namen ›Ko-Jin‹ und den Namen ›Gelber Kranich Turm‹ zu einer rhythmischen Lautfolge ›Ko-kaku-ro‹. Es handelt sich in beiden Fällen um die japanische Lautschrift der chinesischen Schriftzeichen, wie sie sich wohl im Manuskript von Fenollosa findet. Der Ort, an dem die beiden Dichter-Freunde voneinander Abschied nehmen, wird dadurch imaginär und der eigentliche Fehler in der Übersetzung, nämlich ›goes west‹, verliert an Relevanz. Östlich oder westlich von Ko-kaku-ro spielt eigentlich keine Rolle, es geht um den Augenblick der Trennung und die zunehmende Distanz. Die Situation des

26 Auf seine Übersetzung lässt Obata eine lange Anmerkung folgen, die Name und Geschichte des ›Yellow Crane House‹ ausführlich erläutert und zu ›Willow Valley‹ erklärt, es sei eine Bezeichnung für die Stadt Yangzhou. Vgl. Li Bai: *The Works of Li Po*, S. 68f.

27 Li Bai: *The Selected Poems of Li Po*, übers. von David Hinton, New York: New Directions, 1996, S. 15.

Abschiednehmens nennt Pound im Titel, ohne dies im Gedicht zu wiederholen. Er schreibt im Präsens und holt den Leser dadurch in die Gegenwart des Geschehens. Aus der nächsten Zeile von Li Bais Gedicht nimmt er nur ›smoke-flowers‹, was eine wörtliche Übersetzung der Schriftzeichen ist; ohne das Bild aufzulösen, zu hinterfragen, schreibt er den Vers nach eigenem Gutdünken zu Ende – »are blurred over the river« steht nicht im ursprünglichen Text – die Elemente ›dritter Monat‹ (das heißt Frühling), ›flussabwärts‹, ›Yangzhou‹ lässt er unerwähnt. Die nächste Zeile konzentriert er ganz auf das Bild des einsamen Segels seines Freundes vor dem weiten Himmel, und im letzten Vers folgen wir dem Blick des Zurückbleibenden, der lang, lang den Fluss hinuntergeht, bis er sich im Horizont verliert. Pounds Gedicht hat vier Zeilen, wie das Original, wobei er bei der letzten Zeile zweimal einsetzt und in einem Nachsatz gleichsam erklärt, dass es sich bei dem Fluss um den Yangzi, den langen Yangzi handelt. Einen Endreim gibt es nicht, was hinsichtlich des ›vers libre‹, den Pound propagiert, nicht erstaunt. In einem Anfang 1912 erschienenen Essay schreibt er:

Ich habe kein besonderes Interesse am Reim. Er neigt dazu, die Aufmerksamkeit des Künstlers von vierzig bis zu neunzig Prozent seiner Silben abzulenken und auf den zugegebenermaßen markanteren Rest zu richten. Er neigt dazu, ihn zur Weitschweifigkeit zu verleiten und ihn von den Dingen wegzuziehen.<sup>28</sup>

Obata wiederholt in der ersten Zeile des Gedichts dessen Anlass, das Abschiednehmens. Durch die wortgetreue Übersetzung ›Yellow Crane House‹ fühlt er sich dem westlichen Leser gegenüber zu einer langen, den Namen dieses Orts erklärenden Anmerkung verpflichtet. Die Entscheidung für das *past tense* schafft Distanz (das Chinesische ist hinsichtlich des Tempus nicht markiert), sodass der Leser außerhalb des Gedichts bleibt, anstatt sich, wie bei Pound, mit dem Ich des Autors, Rihaku, zu identifizieren. Dass der Abreisende flussabwärts in Richtung Osten fährt, ist hier richtig erkannt und übersetzt, aber diese Genauigkeit kostet eine ganze zusätzliche Zeile und gleichzeitig werden ›flowers‹ und ›mists‹ auseinandergetrieben, anstatt zum Blütennebel, Blütengewölk, Blütenrauch, Blütenschnee oder zu Rauchblumen verdichtet. »The lonely sail« hat im Unterschied zu »his lone sail« keine Rückbindung an den Freund bzw. Ko-Jin, und das Abstraktum ›distance‹ schafft anders als das konkrete ›sky‹ ungewollt eine zusätzliche Distanz zum Leser, der die Situation ja im besten Fall nachzuempfinden, sie in einem Bild zu sehen vermag. Das lyrische Ich, das bei Pound ganz prononciert nach ›And now‹ erstmals im letzten Vers in Er-

28 »I have no especial interest in rhyme. It tends to draw away the artist's attention from forty to ninety per cent of his syllables and concentrate it on the admittedly more prominent remainder. It tends to draw him into prolixity and pull him away from the thing.« Ezra Pound: I Gather the Limbs of Osiris [Serie vom 30. November 1911 bis 22. Februar 1912], in: *The New Age* 10 (1911/12), S. 107, 130f., 155f., 178–180, 201f., 224f., 249–251, 274f., 297–299, 343f., 369f., 392f., hier S. 370.

scheinung tritt, wirkt hier abgeschwächt, da es in ›my friend‹ ganz am Anfang bereits angeklungen war. Obatas Schlusszeile liest sich langatmig und umständlich im Vergleich zu Pounds prägnantem und gleichzeitig weit offenem ›reaching heaven‹.

Pounds Übersetzung des Gedichts von Li Bai ist, wenn man so will, unvollständig und stellenweise sogar fehlerhaft. Doch darum geht es gar nicht. In der ›Schale‹ eines jeden Gedichts liegt ein unzerstörbarer Kern,<sup>29</sup> der in keiner Übersetzung verloren geht. Und genau diesen Kern nimmt Ezra Pound in den Blick und verleiht ihm seine eigene, unverkennbare Stimme. Obata hingegen versucht, das fremde Gedicht Wort für Wort einzufangen und tastet sich dabei an den Rändern der Sprache des anderen entlang.

Das zweite Gedicht Li Bais, das Harry Partch vertonte und das damals in der Übersetzung von Pound und Obata vorlag, ist *The River Song* bzw. *On the Ship of Spice-Wood*. Da es sich um ein ziemlich langes Gedicht handelt, würde eine ausführliche Besprechung den Rahmen dieses Essays sprengen. Grundsätzlich ist das selbe wie bei dem ersten Gedicht festzustellen: Pound schafft, inspiriert durch ein Gedicht von Li Bai, das er in einer Interlinearübersetzung von Ernest Fenollosa liest, ein eigenes und eigenständiges Gedicht. Obata hingegen bleibt im Schatten des Originals und legt eine möglichst wortgetreue Nachdichtung vor, die auch in diesem Fall nicht ohne eine längere Anmerkung auskommt. Insofern erstaunt es tatsächlich, dass Partch sich als Grundlage für seine Vertonung nicht für das Werk des Dichters, sondern für das des Philologen entschied.

Wir wissen nicht, wie die Begegnung zwischen Partch und Pound in Rapallo 1935 im Einzelnen verlief und was Partch dazu bewog, Pound rückblickend als »a most difficult man« zu bezeichnen. Auf jeden Fall fand das Gespräch zwischen den beiden zu einem Zeitpunkt statt, der nach der Vertonung von *Seventeen Lyrics by Li Po* liegt. Die Begegnung selbst kann also nicht ausschlaggebend gewesen sein, vielleicht aber doch bereits im Vorfeld die zunehmend verstörende politische Einmischung Pounds, die auch jenseits der Grenzen Italiens nicht zu überhören war.

Vielleicht aber kam es deshalb nicht zu einer Kooperation zwischen den beiden, weil Harry Partch eine nicht weniger schwierige Person als Ezra Pound war? Ein »Egomane«, wie Brotbeck schrieb.<sup>30</sup> Der Komponist Ben Johnston, der Partch in vieler Hinsicht unterstützt und mit ihm zusammengearbeitet hatte, schrieb 1983 in einem Brief:

Partch war derart besitzergreifend in Bezug auf seine künstlerischen Kreationen, dass er trotz der augenscheinlichen Unmöglichkeit, irgendetwas könnte auf allen Gebieten einer multimedialen kom-

29 Pound schreibt in dem am 6. Juni 1913 in *T.P.s Weekly* veröffentlichten Artikel »How I Began«: »I resolved that at thirty I would know [...] what part of poetry was ›indestructible,‹ what part could *not be lost* by translation and – scarcely less important – what effects were obtainable in *one* language only and were utterly incapable of being translated.« Ezra Pound: How I Began, in: *T.P.s Weekly* 21 (1913), S. 707.

30 Vgl. Brotbeck: When things are hopping, S. 19.

plexen künstlerischen Arbeit begabt sein, geschweige denn talentiert oder gar genial, dennoch nicht gewillt oder sogar unfähig war zu kooperieren. Entweder gab er denen, die mit ihm zusammenarbeiteten, Anweisungen auf ihrem eigenen Gebiet oder er stritt so lange mit ihnen, bis es zum Bruch kam.<sup>31</sup>

Pound hat viel mit sprachlichen Rhythmen experimentiert und die Gedichte von Catullus, Cavalcanti und Villon vertont. Doch letztendlich ging es ihm darum, seine Erfahrung von Poesie zu erweitern, und nicht um die Musik. So schrieb er 1934: »Ich persönlich wurde darauf reduziert, sie [Catullus und Villon] zu vertonen, da ich sie nicht übersetzen kann.«<sup>32</sup> Seine eigenen Gedichte hat er nicht vertont, aber mit bebender Stimme vorgetragen und auf Band gelesen. Im Gegensatz dazu galt Harry Partchs Interesse an Texten der dem gesprochenen Wort innewohnenden Musik. Die Poesie wurde zu diesem Zweck instrumentalisiert. Vielleicht war auch aus diesem Grund ein Zusammenwirken von Pound als Dichter und Partch als Komponist von vornherein ausgeschlossen. Shigeyoshi Obata hingegen hatte seine Arbeit ganz in den Dienst des Werks von Li Bai gestellt, und seine Übersetzungen ließen sich insofern eher als Material zur Vertonung verwenden als die Gedichte von Pound. Wie dem auch sei, zu einer Begegnung zwischen den drei großen Exzentrikern Bai, Pound und Partch kam es leider nicht.

## Literatur

- Brotbeck, Roman: When things are hopping. Gedanken zur europäischen Erstaufführung von *Delusion of the Fury* von Harry Partch und zum Nachbau seiner Instrumente, in: *diss-onance* 124 (2013), S. 18–27.
- Carpenter, Humphrey: *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*, London/Boston: Faber and Faber, 1988.
- Eliot, Thomas Stearns: Introduction, in: *Ezra Pound: Selected Poems*, London: Faber & Gwyer, 1928, S. vii–xxv.
- Gilmore, Bob: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives on New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, <https://doi.org/10.2307/3090619>.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998
- Giles, Herbert A.: *A History of Chinese Literature*, New York/London: Appleton, 1901.

31 »He was so possessive of his artistic creations that notwithstanding the manifest impossibility that any one person could be artistically skilled, let alone talented, let alone genius-endowed in all areas of a complex multimedia art work, Partch yet was unwilling, even unable, to collaborate. He either dictated to his collaborators in their own area or he fought with them all the way to an estrangement.« Gilmore: *Harry Partch*, S. 252. Vgl. Brotbeck: When things are hopping, S. 19.

32 »I personally have been reduced to setting them to music as I cannot translate them.« Ezra Pound: *ABC of Reading*, New York: New Directions, 1934, S. 104 f.

- Li Bai: *The Selected Poems of Li Po*, übers. von David Hinton, New York: New Directions, 1996.
- Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York City: E. P. Dutton & Co., 1922.
- Lynn, Kenneth S.: *Hemingway*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- Motsch, Monika: *Ezra Pound und China*, Heidelberg: Carl Winter, 1976.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo, 1974.
- Pound, Ezra: I Gather the Limbs of Osiris [Serie vom 30. November 1911 bis 22. Februar 1912], in: *The New Age* 10 (1911/12), S. 107, 130 f., 155 f., 178–180, 201 f., 224 f., 249–251, 274 f., 297–299, 343 f., 369 f., 392 f.
- Pound, Ezra: *ABC of Reading*, New York: New Directions, 1934.
- Pound, Ezra: *A Memoir of Gaudier-Brzeska*, London: The Bodley Head, 1916.
- Pound, Ezra: How I Began, in: *T.P.s Weekly* 21 (1913), S. 707.
- Pound, Ezra: *Selected Poems 1908–1959*, London/Boston: Faber and Faber, 1975.
- Pound, Ezra: *Lesebuch. Dichtung und Prosa*, hg. von Eva Hesse, Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Pound, Ezra: *Literary Essays*, hg. von Thomas Stearns Eliot, New York: NDP, 1968.

**Eva Schestag** hat Sinologie, Germanistik und Anglistik in München, Nanjing, Zürich und Taipeh studiert. Sie lebt als freie Übersetzerin aus dem Chinesischen und dem Englischen in Frankfurt, wo sie auch an den Instituten für Sinologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Goethe-Universität lehrte. Für S. Fischer hat sie die *Sammlung Chinesischer Klassiker* herausgegeben und den klassisch chinesischen Roman *Die Drei Reiche* übersetzt. 2019 erschien ihre Übersetzung von Interviews mit dem Künstler Ai Weiwei (kursbuch.edition), 2020 ihre Übersetzung des Thrillers *Rachegeist* von Cai Jun (Piper).

# 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](http://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](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.ebook.de](http://www.ebook.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)



# Inhalt

---

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



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

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