

Meine sehr geehrten Damen und Herrn!

Mein etwas griffiger Arbeitstitel lautet:

Chinesische Flöte* kontra *Lied von der Erde

Über unterschiedliche Formen von Textbearbeitung

Bevor ich näher darauf eingehe, was es mit der *Chinesischen Flöte* auf sich hat, möchte ich Sie tausenddreihundert Jahre zurückführen, ins alte China der T'ang-Zeit, die von 618 bis 907 n. Chr., also rund dreihundert Jahre lang währte und auch heute noch als das ‚klassische Zeitalter der chinesischen Kunst‘ gilt. [Karte]

Zur Verdeutlichung habe ich eine Karte des heutigen China gezeichnet. Anhand der Farben, die den hier zu besprechenden vier Dichtern zugeordnet sind, können Sie sehen, wo diese sich im Laufe ihres Lebens überall aufgehalten haben. Die nach unten hin offene Liste der T'ang-Kaiser zeigt, in welchem Zeitraum ungefähr diese vier Dichter lebten.

Die T'ang-Zeit läßt sich in zwei Phasen teilen: in die Zeit *v o r* dem An-Lushan-Aufstand, die eine Phase des Aufbaus und der Hochblüte war, und die Zeit danach, in der die Dynastie langsam von innen her zerfiel.

Der erste T'ang-Kaiser war mit Hilfe der Militärgouverneure zur Herrschaft gelangt und hatte diese zum Dank mit einer noch nie da gewesenen Machtfülle ausgestattet, und an eben dieser Machtfülle sollte schließlich die T'ang-Dynastie in ihrer Schlußphase dann scheitern. Zunächst aber gingen die Militärgouverneure daran, ihre Provinzhauptstädte auszubauen, in denen sich alsbald kulturelle Zirkel etablierten. So breitete sich die kulturelle Hochblüte, die ursprünglich immer nur auf den Kaiserhof fokussiert war, allmählich über das gesamte Reich aus. Hauptstadt des Reiches war dazumal noch Ch'ang-an, was so viel wie immerwährender Friede bedeutet und das in der Nähe des heutigen Sian lag.¹

In der T'ang-Zeit gelangte der Handel zur Blüte: Über die Seidenstraße kam es zu Kontakten mit dem westlichen Ausland, über den Seeweg mit Japan, in den städtischen Zentren bildeten sich eigene Ausländerkolonien. Der Malstil, der in dieser Epoche entwickelt wurde, blieb bis ins 19. Jahrhundert hinein verbindlich. An eigens eingerichteten, staatlich geförderten Ausbildungsstätten wurden jene Schauspieler und Sänger herangebildet, aus denen sich die Opernensembles zusammensetzten. Auch die Literatur erlebte in dieser Zeit ihre Hochblüte, denn in der T'ang-Zeit lebte Chinas noch bis heute größter und berühmtester Dichter, nämlich Li Tai-pai. Wiewohl sein Werk heute eher ambivalent beurteilt wird, so wird er dennoch

¹ Herbert Franke: *China von 220 bis 906 n. Chr.: Fremdvölker, Weltreligionen und einheimisches Kulturstreben*. In: *Saeculum Weltgeschichte*, hrg. von dems. u. a., Bd 4: *Die Hochkulturen im Zeichen der Weltreligionen* (2), mit 19 Kart. u. 32 Taf. Freiburg, Basel, Wien 1967, S. 402-460, hier 433-436 u. 445f.

vielfach noch immer als ‚Meister der Spontaneität‘ und Schöpfer einer sowohl sprachlich als auch inhaltlich kunstvoll schlichten Lyrik voll unmittelbarem und realistischem Naturerleben und individuellem Gefühlsausdruck gerühmt.²

Das *Lied von der Erde* enthält vier Lieder dieses berühmten Dichters. Insgesamt besteht Mahlers Vertonung allerdings aus sechs Liedern, die von vier Dichtern der T’ang-Zeit stammen. Drei davon lebten in der Blütezeit der Epoche, unter Kaiser Hsüang-Tsung, der auch Ming-ti – ‚erlauchter Kaiser‘ – genannt wurde und vierundvierzig Jahre lang glanzvoll regierte, ehe seine Herrschaft ziemlich abrupt vom Aufstand seines eigenen Feldherrn An-Lushan beendet wurde.³ Einer lebte etwas später, zur Zeit des allmählichen Niedergangs der Dynastie.

Das Gemeinsame zwischen diesen vier Dichtern ist, daß sie alle versuchten, das als ungemein schwierig geltende, dreistufige Beamten-Examen abzulegen. Es war das große Verdienst der T’ang-Kaiser, ihre Macht nicht mehr auf die Kriegsdienste der alten, von eigenen Machtinteressen regierten Adelsfamilien zu stützen, sondern auf einen loyalen Beamtenapparat, der aus den Besten aus allen Schichten des Volkes rekrutiert wurde. Für die Verteidigung der Nordgrenze war ab jetzt ein Berufsheer zuständig. Zu den landesweit einberufenen Staatsprüfungen, deren Vorbereitungszeit oft viele Jahre in Anspruch nahm, war jedermann zugelassen. Dem fertigen Staatsbeamten oder ‚Mandarin‘ standen die höchsten Posten des Landes offen, die natürlich nicht nur mit Verantwortung, sondern auch mit Macht, Ansehen und Vermögen verbunden waren.⁴ Da – laut Konfuzius – die Dichtkunst die Grundlage aller Geistesbildung sein sollte, so mußte ein guter Beamter nicht nur über umfangreiches Wissen verfügen, sondern auch dichten können. Kein Wunder also, daß in der T’ang-Zeit alle Beamten Dichter und die meisten Dichter Beamten waren. Zwar strebten die meisten der T’ang-Dichter eine gesicherte Beamtenlaufbahn an, verherrlichten aber – im Gegensatz dazu – in ihren Gedichten immer wieder ein freies, naturverbundenes Leben, fern von allen Zwängen des Hofes.

Li Tai-pai (701-762) hatte zwar schon mit zwanzig seine Prüfung abgelegt, war aber eine viel zu originelle und unangepaßte Persönlichkeit, um sich in eine strenge Beamtenlaufbahn pressen zu lassen. [Karte] Sein Urgroßvater war wegen eines politischen Delikts nach Ostturkestan deportiert worden, Lis Vater gelang es, wieder nach China zurückzukehren.

² Wolfgang Kubin (Hrg.): *Geschichte der chinesischen Literatur*, Bd 1: Ders.: *Die chinesische Dichtkunst von den Anfängen bis zum Ende der Kaiserzeit*. München 2002, S. 118-149.

³ *The Cambridge History of China*, Vol. 3: *Sui and T’ang China, 569-906*, part 1 ed. by Denis Twitchett. Cambridge, London, New York, Melbourne 1979, S. XVIIIff.

⁴ Franke: *China von 220 bis 906 n. Chr.* (Anm. 1), S. 440.

Manche Forscher vermuten deshalb, daß Li auch türkisches Blut in seinen Adern hatte. Aufgewachsen in Sechuan, hielt es den von Jugend an Ruhelosen sehr bald schon nicht mehr im Elternhaus, und er begann ein unstetes Wanderleben, hauste wiederholt bei taoistischen Einsiedlern, brachte in der südlichen Hauptstadt Jang-chou ein Vermögen durch, war viermal verheiratet, ohne sich jemals allzu viel um seine Frauen zu kümmern, die er offensichtlich ohnehin nur wegen ihres Geldes geheiratet hatte, und kroch zwischendurch vorübergehend als amüsanter Schmarotzer bei entfernten Verwandten und flüchtigen Bekannten unter. Der Höhepunkt seiner Karriere war 744 erreicht, als er in die Han-lin-Akademie aufgenommen wurde und an den Hof des großen Ming-ti berufen wurde. [Tafel 1] Der Ruhm von Lis kraftvoller und origineller Dichtkunst, mit der er auch kühn gegen gesellschaftliche Normen und literarische Gesetze verstieß, öffnete ihm vorübergehend Tür und Tor bei den höchsten Stellen. Der Kaiser selbst war entzückt von der poetischen Brillanz, sprühenden Unterhaltungsgabe und erfrischenden Unkonventionalität Li Tai-pais, aber auch seine Dichterkollegen waren von seiner Ausstrahlung, Genialität und letztlich auch Authentizität fasziniert, denn er gab sich so, wie er war und machte aus seinem Herzen keine Mördergrube. Bis zu einem gewissen Grad hätschelte er sogar seine Charakterschwächen, wie seine respektlose Großmüligkeit, seine chaotische Unzuverlässigkeit und seine maßlose Trunksucht. Viele der überlieferten Ideal-Porträts zeigen Li ja als Säufer. [Tafel 1] Einmal fiel aufgrund seiner Respektlosigkeit sogar ein politischer Verdacht auf ihn, der ihm einen Gefängnisaufenthalt eintrug. Gerade diese seine Ehrlichkeit und Vitalität begründete schon zu Lebzeiten seine Volkstümlichkeit und seinen Ruhm. Er verstarb als Dreiundsechzigjähriger im Hause eines Freundes. Schon bald nach seinem Tod begannen sich Anekdoten rund um sein Leben und die Entstehung seiner Werke zu ranken.

Schon zu seinen Lebzeiten waren einzelne seiner Gedichte in Anthologien aufgenommen worden, nach seinem Tod bereiteten sogar – unabhängig voneinander – zwei seiner Freunde z w e i Gesamtausgaben seiner Werke vor, woraus sich die große Wertschätzung, die ihm bereits zu Lebzeiten gezollt wurde, ablesen läßt. Bis heute haben sich 1100 seiner Gedichte erhalten, von denen die meisten fünf- oder siebengliedrige Vier-oder Acht-Zeiler sind. [Tafel 2] Er schrieb aber auch freiere Kompositionen und Prosastücke.⁵

Das zweite Gedicht in Mahlers Zyklus, *Der Einsame im Herbst*, das im Originaltext allerdings ein Rollengedicht für eine Frau war, stammt von **Chang Chi** (765–830), der ein halbes Jahrhundert später lebte und während seines achtzigjährigen Lebens Zeitgenosse von sieben

⁵ Vgl. Wolfgang Bauer : *Li Taibo*. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Studienausgabe, hrg. von Walter Jens, Bd 10. München 1988, S. 394a-395b. – Li Tai-bo : *Rausch und Unsterblichkeit*, ausgew. aus den Werken des Dichters u. mit e. Einl. vers. von Günther Debon. München, Wien, Basel 1958 (Im Banne des Dionysos, Bd 2).

einander in relativ kurzen Abständen sich abwechselnden Kaisern wurde. Er kam aus einer der einflußreichen Familien aus Chiang-nan und war Protegé, Schüler und Freund des großen Essayisten und Ministers Han-yü (768–824), der sich die Bekämpfung des Buddhismus und die Wiederbelebung der alten Zeiten zum Ziel gesetzt hatte.⁶ Chang machte als kaiserlicher Beamter unter Kaiser Te-tsung (779–805) eine bedeutende Karriere, und zwar nicht nur aufgrund seiner Bildung und seiner schriftstellerischen Leistungen, sondern vor allem aufgrund seiner hohen, allseits geachteten Integrität. Zunächst erster Archivar des Kaisers, avancierte er 815, unter Kaiser Hsien-tsung (805–820), zum Professor und schließlich zum Präsidenten des Kaiserlichen Kollegs. Hauptsubjets seiner Dichtung waren die Not des Volkes und das Leid der Mädchen und Frauen, die er auf ergreifend zarte Weise schilderte.⁷

Der Abschied, der letzte Teil des *Lieds von der Erde*, stammt teils von Meng Hao-jen und teils von Wang-wei, die auch im realen Leben in Freundschaft miteinander verbunden waren. Eigentlich heißt Mengs Gedicht *In Erwartung des Freundes* und Wang-weis Gedicht *Der Abschied des Freundes*. Gustav Mahler vermengte beide miteinander zum Lied *Der Abschied*.

Meng Hao-jen (689–740) war der älteste der großen T'ang-Dichter der Blütezeit, also rund zwölf Jahre älter als Li Tai-pai und Wang-wei. Er stammte aus begüterten Verhältnissen aus Siang-yang, einer Stadt südöstlich der Hauptstadt. [Karte] Schon von Jugendzeit an zog er sich gerne in die stillen Berge seiner Heimat zum Studium zurück. Als er im vierzigsten Lebensjahr endlich zur dritten und höchsten Staatsprüfung antrat, scheiterte er, war also eine Art ‚verkrachter‘ Student, der allerdings über eine profunde Bildung verfügte. Mit seinen poetischen Landschaftsbeschreibungen, die zugleich immer einen Rückzug aus dem öffentlichen Leben bedeuteten, erregte er die Aufmerksamkeit der tonangebenden Dichter der Hauptstadt, aber alle Versuche seiner Freunde ihn zu protegieren schlugen fehl. Sein Jugend- und Dichterfreund Wang-wei soll ihn sogar unterm Bett versteckt haben, um ihn Kaiser Hsüang-tsung persönlich vorzustellen. Der große Ming-ti bekam aber Mengs Gedicht, das dieser ihm als Kostprobe rezitierte, in die falsche Kehle und war indigniert. Meng unternahm einige Reisen in den Südosten des Reiches und Wang-wei gelang es sogar, ihm eine kleine Beamtenstelle zuzuschancen, auf die Meng aber letztlich verzichtete. Resigniert vergrub er sich in die Einsamkeit der heimatlichen Bergwelt und beschloß, von nun an in Kontemplation zu leben und all seine Kraft der Dichtkunst zu widmen. Er wurde einundfünfzig Jahre alt.

⁶ Vgl. David McMullen: *State and Scholars in T'ang China*. New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney 1988, S. 110. – Stephen Owen: *The Poetry of Meng Chiao and Han Yü*. New Haven, London 1975, S. 48, 78, 116 u. 121. – Witold Rodzinski: *A History of China*, Vol. 1. Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt 1979, S. 135ff.

⁷ Eugen Feifel: *Geschichte der chinesischen Literatur*, mit Berücksichtigung ihre geistesgeschichtlichen Hintergrundes. Dargest. nach Nagasawa Kikuya: Shina Gakujutsu Bungeishi. Hildesheim 1967, S. 196 u. 198.

Nach seinem Tod im Jahre 740 wurden seine Gedichte gesammelt und zu einem Oeuvre von 262 Titeln zusammengefügt.⁸

Sei etwas jüngerer Freund **Wang-wei** (701–761) stammte aus einer bekannten Literatenfamilie aus einem Ort nahe der Hauptstadt. Schon als Zwanzigjähriger hatte der Hochbegabte die schwierige Beamtenprüfung als Bester bestanden und einen Posten im Musikamt des Hofes errungen. Aber seine Karriere verlief nicht geradlinig. Zunächst wurde er vom großen Ming-ti wegen eines kleinen Formalfehlers auf einen niederen Beamtenposten in der Provinz Shantung strafversetzt, wo er es aber nicht lange aushielt. Er quittierte also den Dienst und lebte zehn Jahre lang zurückgezogen, als Privatmann in der Nähe der Hauptstadt. Den Dreißigjährigen traf der Tod seiner Frau so schwer, daß er – obwohl kinderlos – nie wieder heiratete. Wieder zurück in Amt und Würden, warf den Neunundvierzigjährigen der Tod der geliebten Mutter nicht nur psychisch, sondern auch physisch dermaßen aus der Bahn, daß er schließlich, als der Aufstand des An-Lushan ausbrach, krankheitshalber nicht schnell genug die Flucht ergreifen konnte und von dem Rebellenführer entführt und zum Verwaltungsdienst zwangsverpflichtet wurde. Erst nach Niederschlagung der Rebellion kehrte er zurück und stieg – trotz dieser Einschnitte – unter dem neuen Kaiser Su-tsung (756–762), der die Nachfolge des großen Ming-ti angetreten hatte, unaufhaltsam die Karriereleiter hinauf und war schließlich zweiter Präsident der Staatskanzlei. Wang war übrigens wie sein Freund Meng Buddhist und schätzte ein einfaches, naturverbundenes, fast schon asketisches, streng monogames Leben. Daneben verfügte er aber über eine Mehrfachbegabung: er war als Maler, Kalligraph und Komponist fast noch berühmter, denn als Dichter. Leider sind heute keine Kalligraphien oder Malereien mehr von seiner Hand erhalten, es gibt aber Kopien aus späteren Zeiten. [Tafel 3] Als Maler wird er zu den Begründern der spirituellen chinesischen Tuschemalerei gezählt. Schon zwei Jahre nach seinem Tod, im Jahre 761, ließ der Kaiser seine sämtlichen Werke sammeln, was von der hohen Wertschätzung zeugt, die seine Gedichte genossen. Daß darin auch seine als formvollendet geltenden Jugendgedichte Aufnahme gefunden hatten, war für die T'ang-Zeit allerdings ungewöhnlich: normalerweise wurden Jugendwerke als erste dichterische ‚Gehversuche‘ eines Autors nicht der Überlieferung für wert erachtet.⁹

Wie kamen aber nun diese Gedichte der T'ang-Zeit nach Europa?

⁸ Vgl. Ulrich Kratz: *Meng Haoran*. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd 11, S. 541b-543a. – Kubin: *Geschichte der chinesischen Literatur* (Anm. 2), Bd 1, S. 171-177.

⁹ Vgl. Thomas Harnisch: *Wang Wei*. In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd 17, S. 413b-414b. – Wang Wei: *Jenseits der weißen Wolken. Die Gedichte des Weisen vom Südgebirge*, aus dem Chines. übertr. u. hrg. von Stephan Schuhmacher., mit 9 Tuschgemälden u. e. Kalligraphie. München ²1989 (Diederichs Gelbe Reihe; 38: China). – Kubin: *Geschichte der chinesischen Literatur* (Anm. 2), Bd 1, S. 177-187.

Es waren zunächst hauptsächlich die Engländer und die Franzosen, die aufgrund ihrer Kolonialgeschichte erstes Interesse an der chinesischen Sprache und Kultur zeigten, was sich zunächst in der Wörterbuchproduktion niederschlug, bald aber zu einer wissenschaftlichen Erforschung der chinesischen Kultur sowie zu einer regen Übersetzertätigkeit führte.

1850 übersetzte beispielsweise James Legge konfuzianische und taoistische Texte ins Englische, 1862 trat der Marquis de Saint-Denys mit seinen *Poésies de l'époque des Thang*¹⁰ in die Öffentlichkeit, 1870 übersetzte der Berliner Orientalist Karl Arendt Erzählungen der Ming-Zeit ins Deutsche.¹¹

Marie Jean Léon le Coq, Baron d'Hervey, Marquis de Saint-Denys [Tafel 4] lebte von 1823 bis 1892 und war Schriftsteller und Orientalist. Bei der Weltausstellung von 1867 vertrat er als Kommissar das Chinesische Reich, seit 1874 war er Professor für Sinologie, ab 1878 stand er der Akademie vor. Seit seinem dreizehnten Lebensjahr hatte er – lange vor Sigmund Freuds *Traumdeutung*¹² – all seine Träume notiert und 1876 das Resultat seiner Selbsterfahrungen in dem anonym erschienenen Buch *Les Rêves et les moyens de les diriger* veröffentlicht. Er erwähnte damals schon den Begriff ‚Klartraum‘, den fünfzig Jahre nach ihm dann der niederländische Dichter, Arzt und Sozialreformer Frederik van Eeden¹³ in den allgemeinen Gebrauch brachte. Weiters beschäftigte er sich mit landwirtschaftlichen und ethnographischen Fragen Chinas und übersetzte – neben weiteren Gedichten – auch Erzählungen aus dem Chinesischen. Er befaßte sich aber auch mit der Geschichte Spaniens und seinem Theater. Seine solide ins Französische übersetzte Gedichtsammlung der T'ang-Zeit war nach Autoren geordnet, wobei er mit den Gedichten Li Tai-pais begann.¹⁴

Eine Übersetzerin der etwas jüngeren Generation war Judith Gautier, welche die Sammlung ihrer Gedichte nach thematischen Gesichtspunkten organisierte, wie beispielsweise „Die Verliebten“, „Der Mond“, „Der Herbst“ usw. In der Bearbeitung und Übersetzung ihrer

¹⁰ *Poésies de l'époque des Thang*, traduites du chinois pour la première fois avec une étude sur l'art poétique en Chine et des notes explicatives par le Marquis d'Hervey-Saint-Denys. Paris: Amyot, éditeur 1862.

¹¹ Donald F. Lach: *China in Western Thought and Culture*. In: *Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selectes Pivotal Ideas*, ed. by Philipp Paul Wiener, Bd 1: *Abstraction in the Formation of Concepts to Design Argument*. New York 1973, S. 353-373, hier 367.

¹² Sigmund Freud bezog sich mehrmals auf D'Hervey de Saint Denys' Untersuchungen. Vgl. Sigmund Freud: *Studienausgabe*, hrg. von Alexander Mitscherlich [u. a.], Bd 2: *Die Traumdeutung (1900)*. Frankfurt a. M. 1989, S. 40f., 51, 83f. u. 544f.

¹³ Freark Dam: *Eeden, Frederik Willem van*. In: *Lexikon der Weltliteratur*, hrg. von Gero von Wilpert u. Mitarb. zahlr. Fachgel., Bd 1: *Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken*. München 1997, S. 413a.

¹⁴ Vgl. [Edouard] Chavannes: *Hervey-Saint-Denys*. In: *La grande encyclopédie inventaire raisonné par une société des savants et de gens de lettres*, vol. 20. Paris : H. Lamirault et C^{ie} 1886, S. 25a. – Nicht zugänglich war mir die jüngste Biographie von Olivier de Luppe, Angel Pino, Roger Ripert u. Betty Schwartz: *D'Hervey de Saint-Denys*. Onirons 1995.

Quellen verfuhr Madame Gautier allerdings recht sorglos. Lange Zeit konnte die Forschung einigen ihrer Prosaübersetzungen keine chinesischen Textgrundlagen zuordnen, wie etwa den Gedichten *Der Einsame im Herbst* oder *Von der Jugend* mit seinem „Pavillon aus grünem und aus weißem Porzellan“. Diese Gedichte vermitteln zwar dem europäischen Leser ungemein chinesisch anmutende Impressionen, beruhen aber eindeutig teils auf groben Übersetzungsfehlern und teils auf anderen willkürlichen Eingriffen, sodaß hier eindeutig bereits von literarischen Chinoiserien gesprochen werden muß.¹⁵

Judith Louise Gautier [Tafel 5] wurde 1845 als Tochter des Schriftstellers Thèophile Gautier und der Ernesta Grisi geboren, welche ihrerseits wiederum die Schwester der berühmten istrischen Ballerina Carlotta Grisi war. Judith wuchs in völliger Freiheit auf dem Lande auf und verkehrte bereits von Kindesbeinen an mit so berühmten Künstlern wie Flaubert, den Brüdern Goncourt, Baudelaire oder Gustave Doré, um nur einige zu nennen. Erste Kontakte mit China ergaben sich für sie, als ihr Vater für einige Zeit einem angeblichen ‚chinesischen Mandarin‘ Zuflucht gewährte. Unter Anleitung ihres Vaters und mit Hilfe ihres chinesischen Lehrmeisters begann Judith Bücher zu übersetzen, abzuschreiben und zu adaptieren, und spezialisierte sich dabei immer mehr auf die chinesische Literatur und Zivilisation, interessierte sich aber auch für Japan wie überhaupt für den gesamten Fernen Osten. Judith war eine außerordentlich schöne Frau und hatte eine Menge Verehrer. Den amerikanischen Impressionisten John Singer Sargent beispielsweise inspirierte sie zu einigen Zeichnungen und Gemälden. Victor Hugo, den sie seit frühester Jugend verehrte und der zeit Lebens ein großer Frauenheld war, ging noch im Alter von siebzig Jahren eine Romanze mit ihr ein. Auch mit Richard Wagner, für dessen Musik sie schon als junges Mädchen schwärmte, hatte sie eine sehr enge Beziehung. Für Wagner, dem sie in Paris kostbare Stoffe und exotische Parfüms besorgte, figurierte sie als Muse, der er heftig den Hof machte. Immerhin übersetzte sie Wagners *Parsifal*-Libretto, aber auch etliche seiner kunstästhetischen Schriften ins Französische und verfaßte über ihn ein dreibändiges Memoirenwerk. Ihre heimliche Korrespondenz mit Wagner wurde schließlich von Frau Cosima ziemlich abrupt beendet. Mit dem Schriftsteller Catulle Mendès, dem Librettisten von Claude Debussys erster Oper *Roderique et Chimnen*, mit dem sie seit 1866 verheiratet war, verband sie zunächst die Schwärmerei für Wagner. Doch Mendès' Untreue und angebliche Talentlosigkeit führte schließlich zum Bruch. Nach einer Affaire mit dem Komponisten Louis Benedictus heiratete sie angeblich den Marineoffizier und Schriftsteller Pierre Loti. Bereits mit siebzehn Jahren,

¹⁵ Fusako Hamao: *The Sources of the Texts in Mahler's "Lied von der Erde"*. In: *19th Century Musik* 19 (1995), Nr. 1, S. 83-95.

also 1862, hatte sie unter dem Pseudonym Judith Walter die französische Prosaübersetzung einer chinesischen Gedichtsammlung unter dem Titel *Le Livre de Jade* verfaßt.¹⁶

1873 wurde das ‚Jadebuch‘ dann von Gottfried Böhm ins Deutsche übersetzt und unter dem Titel *Chinas Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès* veröffentlicht.¹⁷

1905 schuf dann **Hans Heilmann** [Tafel 6 oben] eine eigene, nun allerdings erweiterte Sammlung *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*¹⁸ auf Deutsch, in der er wie Madame Gautier die lyrischen Formen in einer Prosaübersetzung auflöste. Dabei ordnete er die Gedichte chronologisch an, entweder nach den Lebensdaten der Dichter oder nach dem Publikationsdatum der jeweiligen chinesischen Sammlung. In seinem Vorwort gestand Heilmann allerdings, daß er seine Übersetzungen **n i c h t** aus dem Urtext übertragen habe, sondern aus französischen und englischen Werken, da er „nicht zu den glücklichen oberen Vierhundert in Europa und Amerika [zähle], die chinesische Lyrik an der Quelle genießen können.“¹⁹

1906 erstand Hans Bethge anlässlich eines Paris-Aufenthalts die *Poésies de l'époque des Thang* des Marquis de Saint-Denys und veröffentlichte im Jahr darauf *Die chinesische Flöte*,²⁰ welche chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden enthielt. Er kannte aber auch Hans Heilmanns deutsche Prosaübersetzung, deren Anordnung er übernahm, und verwies in seinem *Geleitwort* auch auf Madame Gautiers *Livre de Jade*.

Hans Bethge [Tafel 7] war 1876 in Dessau in Anhalt als Sohn einer Bauernfamilie geboren worden, studierte neuere Sprachen und Philosophie in Halle, Genf und Erlangen und arbeitete nach seiner Promotion für zwei Jahre als Lehrer in Spanien. Bereits ab 1898 hatte er mehrere Gedichtbände veröffentlicht, später folgten dann auch Tagebücher, Novellen, Erzählungen, Essays und Dramen. 1901 ließ er sich als freier Schriftsteller in Berlin nieder, war aber zeit seines Leben ein großer Reisender. Zu seinem weitläufigen Freundeskreis zählten beispielsweise Heinrich Vogeler und andere Jugendstilkünstler des Worpsweder Kreises. Vogeler beispielsweise versah drei seiner Bücher mit Buchschmuck und entwarf für ihn einen Schreibtisch und einen Briefkopf; der Bildhauer Wilhelm Lehmbruck wiederum porträtierte

¹⁶ Vgl. Joanna Richardson: *Judith Gautier. A Biography*. London, New York 1986.

¹⁷ Vgl. Kii-Ming Lo: *Chinesische Dichtung als Text-Grundlage für Mahlers „Lied von der Erde.“ Von der französischen Übersetzung bis zur Nachdichtung Bethges*. In: *Das Gustav-Mahler-Fest. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hrg. von Matthias Theodor Vogt. Kassel, Basel, London, New York 1991, S. 509-528, hier 510, Anm. 9.

¹⁸ Hans Heilmann (Hrg.): *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, in dt. Übers., mit Einl. u. Anm. von dems. München, Leipzig: R. Piper [1905] (Die Fruchtschale. Eine Sammlung, Bd 1).

¹⁹ Heilmann: *Chinesische Lyrik* (Anm. 18), S. LIVf.

²⁰ Hans Bethge: *Die chinesische Flöte*. Leipzig: Insel Vlg 1907.

ihn mehrfach; vom bekannten Buchgestalter Emil Rudolf Weiss dagegen stammt die grazile stilisierte chinesische Flötenspielerin auf dem Titelblatt der *Chinesischen Flöte*. [Tafel 7] 1906 veröffentlichte er die Anthologie *Deutsche Lyrik seit Liliencron*, die ein großer Erfolg wurde und zahlreiche Ausgaben erlebte. Mit der *Chinesischen Flöte* setzte die Reihe seiner Nachdichtungen orientalischer Lyrik ein, die weite Verbreitung fanden. Obwohl Bethge weder Chinesisch noch Arabisch oder Persisch konnte, vermittelte er doch wie Goethe, Rückert oder Hermann Hesse einem zahlreichen Publikum die Weisheit und Schönheit der orientalischen Dichtkunst. Seine poetischen Nachdichtungen, die allmählich zu einer Anzahl von elf Bänden angewachsen waren, wurden übrigens nicht nur von Gustav Mahler vertont, sondern auch von Arnold Schönberg, Anton von Webern, Richard Strauß, Gottfried von Einem – im ganzen von über hundertsechzig Komponisten. 1943 flüchtete Bethge, der der Ideologie des Nationalsozialismus nichts abgewinnen konnte, vor den Bomben des Zweiten Weltkriegs nach Schwaben und verstarb 1946 nach langer Krankheit in Göppingen, wo im Max-Eyth-Haus noch heute seine Bücher, Fotos und andere Lebenszeugnisse gezeigt werden, während sein literarischer Nachlaß Aufnahme im Marbacher Literaturarchiv fand.²¹

Wie Sie aus dem Gesagten bereits heraushören konnten, erfuhren die sechs Lieder aus Mahlers Vertonung im Laufe ihrer tausenddreihundertjährigen Tradierung so mancherlei Veränderung. In China wurden sie zunächst kopiert, gesammelt, zugeschrieben und als Meisterwerke kanonisiert. Danach wurden sie zunächst möglichst getreu ins Französische übersetzt, in weiterer Folge in eine sehr sorglose und blumige Prosafassung umgegossen, vom Französischen in eine deutsche Prosafassung umübersetzt und schließlich in eine deutsche Umdichtung umgeformt, die schließlich noch von Gustav Mahler selbst einige weitere Abänderungen erfuhr.

An dieser Stelle muß kurz von der **g r u n d s ä t z l i c h e n** Schwierigkeit einer Übersetzung chinesischer Dichtung in eine indoeuropäische Sprache gesprochen werden: Im Chinesischen fehlt bei Substantiven generell eine Angabe über das natürliche Geschlecht, den Fall und eine Unterscheidung zwischen Einzahl und Mehrzahl; aber auch Nomina, Pronomen und Verben werden nicht abgewandelt. Häufige Unterdrückung des Satzsubjekts und häufige Parallelbildungen in korrespondierenden Gedichtzeilen bereiten zudem große Übersetzungsprobleme.²²

Grundlegend kann über die chinesische Dichtkunst aber gesagt werden, daß die Gedichte des *Lieds von der Erde* nicht erst durch Gustav Mahler erstmals vertont wurden: Sie waren bereits

²¹ Vgl. Eberhard Gilbert Bethge: *Hans Bethge, Leben und Werk. Eine Biographie*. Kelkheim 2002.

²² Lo: *Chinesische Dichtung als Text-Grundlage für Mahlers „Lied von der Erde.“* (Anm. 17), S. 517.

zur T'ang-Zeit Lieder, und ihre Melodien wurden singend zur Lauten- oder Flötenbegleitung vorgetragen.²³ Daneben ist die gesprochene chinesische Sprache selbst äußerst klangreich, und zwar aufgrund der verschiedenen Tonhöhen, der großen Neigung zu Lautmalereien und des Vokalismus, der über verschiedene Zwischentöne und Vokalkombinationen verfügt. Da im Grunde genommen die chinesische Sprache aus e i n s i l b i g e n Wörtern besteht, die nur durch Akzente und Tonhöhen variiert werden können, der Wortschatz also nicht sehr groß ist und aus vielen ähnlich klingenden Worten besteht, bietet das Chinesische reichlich Gelegenheit für allerlei Lautspielereien und Reime.²⁴ Ich möchte Ihnen den Klang eines chinesischen Gedichts anhand der ersten Strophe des *Trinklieds vom Jammer der Erde* vorführen, [Tafel 2] wobei Sie allerdings bedenken müssen, daß der im Deutschen nachgestellte Refrain „Dunkel ist das Leben, ist der Tod“ im Chinesischen vorangestellt wird und „Pei lai fu“ (Der Schmerz kommt) lautet.

[Textbeispiel]

Ein weiterer Reiz der chinesischen Dichtkunst wird über das Auge vermittelt: [Tafel 3] Die ideographischen Bilder der chinesischen Schrift vermitteln beim Lesen nicht nur Bedeutung, sondern auch ein Bild, das Bezug nimmt auf die Bedeutung der Worte. Die höchste Kunst jedoch besteht darin, ein Gedicht zu kalligraphieren, also seine Schriftzeichen so zu malen, daß sie eine Art Schrift-Bild ergeben bzw. in Kombination mit einem Bild den Eindruck eines Gesamtkunstwerkes ergeben.²⁵

Im Kontext eines Gedichts [Tafel 2] bestechen die chinesischen Schriftzeichen aber auch durch die Kunst der A n o r d n u n g der einzelnen Wortzeichen i n der Zeile und i m Vers, ein Kunstverständnis, das erst der Dadaismus in die abendländische Lyrik einführte. Dagegen kennt die chinesische Dichtkunst – aufgrund ihrer Aneinanderreihung einzelner einsilbiger Wörter in einer Zeile – keine ausgeprägte Abfolge von Hebung und Senkung, betonter und unbetonter Silbe oder Lang- und Kurzsilbe, also alles das, was in den europäischen Sprachen die Rhythmik bestimmt.²⁶

Aber auch rein inhaltlich gibt es vielerlei Möglichkeiten des Mißverständnisses.

Wenn etwa im *Trinklied vom Jammer der Erde* vom „gold'nen Pokal“, vom „goldenen Wein“ und vom Gläserleeren die Rede ist, so drängen sich dem Europäer zweierlei Vorstellungen auf: die von kostbarem Tafelgeschirr in einem dekorativ-artifiziellen Ambiente, wie es das

²³ Heilmann: *Chinesische Lyrik* (Anm. 18), S. XXXIV.

²⁴ Heilmann: *Chinesische Lyrik* (Anm. 18), S. XXVI.

²⁵ Heilmann: *Chinesische Lyrik* (Anm. 18), S. XXXIII.

²⁶ Heilmann: *Chinesische Lyrik* (Anm. 18), S. XXVI f.

Zeitgefühl der Decadence im Fin de Siècle propagierte, und die von goldgelbem Weißwein in Gläsern. Beide Vorstellungen sind Schöpfungen Hans Bethges und daher im Ursprungstext nicht zu finden. Das bedeutet, daß alle Konnotationen, die seit der Antike und der *Bibel* den Begriff ‚Wein‘ umranken, im Kontext von Li Tai-pais Gedichten *n i c h t* zutreffend sind. In China steht der Wein weder für die dionysische Ekstase, noch für das Laster der Trunksucht oder das vergossene Blut des Erlösers.

In China trank man seit Alters her fast farblosen Reis-, Weizen- oder Hirsewein, der zunächst in größeren Weinbehältern erwärmt wurde²⁷ und von da nicht in Gläser gefüllt wurde, sondern in Tassen oder Becher. Die Weinschalen der T'ang-Zeit waren allerdings wesentlich größer als die heute in China-Restaurants verwendeten japanischen Sake-Schalen.²⁸

Chinesischer Wein wurde also aus den wichtigsten Grundnahrungsmitteln gewonnen und konnte folglich nur dann erzeugt werden, wenn die Ernte reichlicher war als der Bedarf an Grundnahrung. Ein Ernteüberschuß gab also immer Grund für freudige Feste, bei denen viel gegessen und getrunken wurde. Denn erst die Fruchtbarkeit der Felder ermöglichte das Gedeihen der Großfamilie, und diese wiederum war ein Garant für die Aufrechterhaltung des Ahnenkults. Die verstorbenen Ahnen waren nämlich auf die rituellen Speise- und Trankopfer einer nie abreißenen Geschlechterfolge einer Familie angewiesen.

Das Lied *Von der Schönheit* wiederum beschreibt eine Szene am Jo-Yeh-Fluß, wo viele Lotosblumen wuchsen und wo zur Lotosblüte ein Volksfest gefeiert wurde.

Im europäischen Volksaberglauben hat die Seerose oder Nixenblume immer eine *n e g a t i v e* Bedeutung. Besonders das Abreißen der Blüte ist mit Unheil verbunden: Sowohl das Pflücken als auch der Besitz einer gepflückten Wasserrose konnte den Tod bringen.²⁹

Die Seerose als Sumpflume steht besonders in der Kunstauffassung der Decadence synonym für die gefährdete Frauenschönheit, die einem moralisch verkommenen Milieu entwachsen ist und innerlich bereits angekränkelt oder verdorben ist.³⁰ [Tafel 6 unten] Der englische

²⁷ Vgl. E. N. Anderson: *The Food of China*. New Haven, London 1988, S. 120f.

²⁸ Rose Kerr (Hrg.): *Chinese Art and Design. Art Objects in Ritual and Dayly Life*. Woodstock, New York, 1991, S. 162ff., 172ff. u. 176ff.

²⁹ Vgl. [Heinrich] Marzell: *Seerose*. In: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrg. unter bes. Mitwirk. von E[duard] Hoffmann-Krayer unter Mitarb. zahlr. Fachgen. von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd 7. Berlin, Leipzig 1935/36, Sp.1580ff.

³⁰ Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd 20. Nachdr. München 1984 (dtv 5945), Sp. 1083ff.

Jugendstil-Zeichner Aubrey Beardsley beispielsweise assoziierte in einem seiner Illustrationszyklen Oskar Wildes *Salome* mit einer Lotosblume.³¹

In China dagegen steht die Lotosblume, die im Schlamm wurzelt, aber rein zum Licht emporsteigt und eine duftende Blüte entfaltet, die zum Himmel aufblickt, für das reine Streben und die alle Unsauberkeit überwindende Reinheit. Daneben gilt die Lotosblume, die auch Symbol für die weibliche Schöpferkraft ist, sowohl im Buddhismus als auch im Taoismus als Kostbarkeit und Kleinod.³² Im übrigen werden in China fast alle Teile des Lotos kulinarisch verwertet: aus der Wurzel bereitet man Süßspeise, aus den Stengeln Gemüse, die Samen werden geknabbert und die Blätter dienen als Verpackungsmaterial, das durchaus auch mitgegart wird.

Und so wie sich in der Vorstellung des Taoismus beim Lotos die beiden Gegensätze Schmutz und Reinheit harmonisch zur Schönheit vereinen, so ist auch das chinesische Naturgefühl beschaffen, wie es sich etwa in Chang Chis Gedicht *Der Einsame im Herbst* und in Meng Hao-jens Lied *Der Abschied* ausdrückt.

In christlich-abendländischer Vorstellung ist die wilde Natur dem Menschen untertan, also minderwertiger und außerhalb der Moralgesetzte stehend, sie wird somit als Bedrohung der menschlichen Existenz aufgefaßt.³³

Seit der Aufklärung und der Entstehung des Kulturpessimismus wird sie aber auch – im Gegensatz zur Verkommenheit der sich entwickelnden Großstädte – als unschuldig und rein angesehen.³⁴

In der chinesischen Landschaftsmalerei dagegen wird die großartige Wildheit der Natur immer nur zusammen mit dem sich darin klein einfügenden Menschen und Menschenwerk gesehen [Tafel 3]: Der Mensch ist nämlich – nach taoistischem Denkmuster – Teil der Natur und die Natur selbst – ohne den Menschen und das Werk seiner Hände – nur unvollkommen. Man kann also anhand dieser wenigen Beispiele bereits sehr deutlich die unterschiedlichen Denkansätze zwischen abendländischer und chinesischer Kultur erkennen: auf der einen Seite

³¹ Oscar Wilde u. Aubrey Beardsley: *Salome*, Tragödie in einem Akt, übertr. von Hedwig Lachmann, zum ersten Mal mit sämtl. Ill. von A. Beardsley. Frankfurt a. M. 1974 (Insel-Bücherei, Bd 247), S. 57.

³² Vgl. Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*, mit über 6000 Abb. München 1989, S. 272b-273a. – Udo Becker: *Lexikon der Symbole*, mit 16 Farbtaf. u. über 900 einfarb. Abb. Freiburg, Basel, Wien 12992, S. 174a. – Wolfram Eberhard: *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*. Köln 1987 (Diederichs Gelbe Reihe; 68: China), S. 183a-184b.

³³ Vgl. Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Realismus*. Stuttgart 1982, S. 59, u. 119-147.

³⁴ Vgl. Helmut J. Schneider: *Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung*. In: *Erforschung der deutschen Aufklärung*, hrg. von Peter Pütz. Königstein i. T. 1980 (Neue wissenschaftliche Bibliothek 94: Literaturwissenschaft), S. 289-315.

unser christlich-dualistisches Weltbild, in dem sich die Gegensätze unversöhnlich gegenüberstehen, und auf der anderen Seite der Taoismus, in dem sich die Gegensätze harmonisch vereinen. Und auch das banal Diesseitige und Materielle, wie es etwa das Essen und Trinken darstellt, erhält in der Ausübung des chinesischen Ahnenkults eine höhere Bestimmung, denn die Toten werden als Gäste in die Welt der Lebenden geladen und durch rituelle Speise- und Trankopfer versöhnt und gnädig gestimmt. Im Christentum dagegen wird der fröhliche Lebensgenuß eher als Laster verpönt und die Welt der Lebenden wird beständig als vom Tod überschattet und bedroht gesehen.

Ich hoffe, Ihnen mit meinen Ausführungen einen kleinen Einblick in die über tausendjährige Textgeschichte des sogenannten *Lieds von der Erde* geboten zu haben und danke für Ihre Aufmerksamkeit.