

Der doppelte Po und die Musik

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

SWISSINFO

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

Prolog

Das vorliegende Buch hat eine seltsame Entstehungsgeschichte, die im Frühling 2018 an einem regnerischen Tag in einem Restaurant nahe dem Hauptbahnhof in Bern begann. Um organisatorische Dinge zu besprechen, traf ich mich mit Roman Brotbeck, doch kamen wir rasch auf die Musik von Harry Partch (1901–1974) zu sprechen, insbesondere auf dessen Frühwerk *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–1933) für Sprechstimme und Adapted Viola, eine Bratsche mit Cellogriffbrett. Ein Dozent an der Hochschule der Künste Bern (im Folgenden: HKB), David Eggert, meinte Brotbeck, würde die Li-Po-Lieder von Partch hervorragend auf dem Cello spielen, und dies klinge besser als auf der von Partch gebauten Adapted Viola. Zudem spiele er nach Gehör, ohne Markierungen der Mikrointervalle auf dem Griffbrett. Sehr interessant, dachte ich. Die *Lyrics by Li Po* dauern insgesamt etwa 40 Minuten. Wäre es nicht schön, wenn David Eggert sein Konzertprogramm mit einem weiteren Werk für Cello und Sprechstimme, passend zu Partchs mikrointervallischem Tonsystem, erweitern würde? Zu den *Lyrics by Li Po* könnte er beispielsweise noch *Liricas da Chasper Po* aufführen. Daraus ergäben sich dann die *Lyrics by Li and Chasper Po* beziehungsweise die *Liricas da Li e Chasper Po*, und das gesamte Konzertprogramm würde einen chinesischen mit einem rätoromanischen Po verbinden. Die Idee, auf Grundlage des Tonsystems und der Besetzung von Partchs *Lyrics by Li Po* neue Musikstücke komponieren zu lassen, war nichts Neues und, uns damals unbekannt, bereits 2017 von Elisabeth Smalt und dem »Amsterdam Partch Project« umgesetzt worden.¹ Die Verbindung des chinesischen Dichters Li Po 李白 (701–762) mit dem rätoromanischen Dichter Chasper Po (1856–1936) wiederum war eine Schnapsidee, da – abgesehen von den weit entfernten Regionen, Kulturen und Lebenszeiten der beiden Dichter – Po der Nachname von Chasper, jedoch der Vorname von Li ist, und Po im Falle des chinesischen Dichters einer veralteten Umschrift entspricht, denn statt Li Po wird heute der Name Li Bai verwendet. Folglich trägt der Titel des Buches, um die Entstehungsgeschichte abzubilden, den Namen Li Po, alle Essays des Buches aber sprechen von Li Bai. Immerhin aber schien die Schnapsidee nicht ganz willkürlich zu sein, zumal beide Dichter den Alkohol und die Natur schätzten und das Talent besaßen, spontan fantasievolle Lyrik zu erfinden.

Beim Theater in Basel trafen Roman Brotbeck und ich einige Monate später, im Sommer 2018, David Eggert. Der Cellist ließ sich vom Witz der Projektidee begeistern und machte den Vorschlag, sozusagen in Tradition von Partch, der das Frühwerk für seine eigene Stimme und Interpretation komponierte, die *Liricas da Chasper Po* auf Grundlage des rätoromanischen Sprechklangs selber zu schreiben,

DOI: 10.26045/po-001

¹ Vgl. <https://trioscordatura.wordpress.com/> (Zugriff 16.07.2020).

neu aber als Musiktheater aufzuführen. Für die Gestaltung der Bühne und Dramaturgie konnte er in Berlin die taiwanische Bühnenbildnerin und Regisseurin Huang Hsuan 黃玄 gewinnen. Zusammen besuchten sie Ende des Jahres das verschneite Sent im Engadin, wo Chasper Po aufgewachen war, und nahmen ausgewählte Gedichte von Chasper Po im Dialekt des Dorfes auf, deklamiert von Schüler*innen der Volksschule und der Schauspielerin Annina Sedláček. So entstanden die *Liricas da Li e Chasper Po*, ein Musiktheater in fünfzehn kurzen Szenen, in denen der Mond einem jungen Mann – angelehnt an ein Märchen von Hans Christian Andersen – von den Erlebnissen seiner Reise erzählt, nämlich Szenen, Bilder und Musiken, die in vierzehn Gedichten von Li Bai und Chasper Po enthalten sind (eine weitere Szene bezieht sich auf Xin und den magischen Kranich). Das Musiktheater ist seit Herbst 2020 auf Tournee und unter anderem in Tarasp, Samedan, Sutton Courtenay, Berlin, Taipei und Kaohsiung zu Gast.²

Die wissenschaftlichen Beiträge der Forscher*innen aus den Bereichen der Musikwissenschaft, Primatologie, Rätoromanistik und Sinologie sind damit ebenso wenig erklärt wie das Buch. Passend zum künstlerischen Projekt der *Liricas da Li e Chasper Po* und zu dem von Roman Brotbeck an der HKB geleiteten SNF-Forschungsprojekt »In hommage from the multitude« – Positionen nicht-äquidistanter Mikrotonmusik des 20. und 21. Jahrhunderts«, in dem vor allem die Musik und Theorie von Ben Johnston, Harry Partch, Jean-Claude Risset, Mordecai Sandberg und Walter Smetak analysiert wird,³ dachten wir vorerst an eine genauere Erforschung des Frühwerks von Harry Partch. Zusätzlich entstand parallel zur Neuentstehung der *Liricas da Chasper Po* der Gedanke, unbekannte Aspekte des lyrischen Werks von Chasper Po zu untersuchen, insbesondere um diesen humorvollen Dichter, dessen Lyrik noch nie übersetzt wurde, auch außerhalb des Engadins bekannt zu machen. Allerdings schien die Kombination der wissenschaftlichen Erforschung von Partchs Frühwerk und Chasper Pos lyrischem Werk – im Gegensatz zur künstlerischen Schnapsidee – auf den ersten Blick recht willkürlich, und erst weitere Zufälle brachten eine Lösung und Rechtfertigung. Einer dieser Zufälle entwickelte sich später in Basel. Wegen eines Sacks kostbarer mexikanischer Chiliarten und einer Bibliothek mit Mikrotonliteratur musste ich nach Frankreich reisen. Kurz vor Abfahrt des Zuges besuchte ich eine Buchhandlung und fand den ersten Band der *Ouvras da Peider Lansel*.⁴ Nicht wenig erstaunt war ich, bei der Durchquerung des französischen Juras, auf den Seiten 161, 225 und 226 drei Gedichte von Li Bai zu finden, die Lansel ins Rätoromanische übertragen hatte, und auf Seite 151 ein Gedicht namens *Filosofia veidra e plü co veidra* (*Alte und mehr als alte Philosophie*), in dem der Autor seinen Dichterfreund Chasper Po mit Li Bai vergleicht. Aus diesen Funden entwickelte sich die Idee, auch erstmals und umfassender die Rezeption Chinas

2 Siehe www.hkb-interpretation.ch/liricas (Zugriff 17.02.2021).

3 <http://p3.snf.ch/project-178833> bzw. www.hkb-interpretation.ch/projekte/in-hommage-from-the-multitude (Zugriff 18.07.2020).

4 Vgl. Peider Lansel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Unidals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (*Ouvras da Peider Lansel*, Bd. 1).

in der rätoromanischen Literatur und den rätoromanischen Periodika zu untersuchen. Die Reise führte uns deswegen vom Burgund zur Universität Zürich, zu Rico Valär, Rätoromanist am Romanischen Seminar, sowie, nur wenige Schritte entfernt, zu Marc Winter vom Asien-Orient-Institut, der uns überdies Zugang zur chinesischen Bibliothek sicherstellte. Beide waren bereit, am interdisziplinären und etwas eigenartigen Projekt, das spannende Erkenntnisse versprach, mitzuwirken. Neben Peider Lansel, so teilte mir später Rico Valär mit, übertrug auch Gian Fadri Caderas (1830–1891) ein Gedicht von Li Bai ins Rätoromanische, und zwar bereits 1887.⁵ Wieder zufällig fand ich kurz darauf in der Chesa Planta in Samedan nicht alleine das Li-Bai-Manuskript von Caderas, sondern mehr oder weniger den gesamten literarischen Nachlass dieses feinen, nihilistischen Dichters, der beinahe in jeder Landschaft Friedhöfe und in jedem Baum Särge zu sehen meinte.

Um an dieser Stelle Verwirrung zu vermeiden, sei nochmals die Entwicklungsgeschichte der Themen dieses Buches zusammengefasst: über Harry Partchs *Lyrics by Li Po* kamen wir auf Chasper Po, das heißt zur Erforschung von Partchs Frühwerk und Chasper Pos lyrischem Werk. Chasper Po brachte uns später zu den Li-Bai-Übertragungen von Caderas und Lansel und diese zum Thema der China-Rezeption in der rätoromanischen Literatur überhaupt. Die China-Rezeption im Bündnerromanischen wie auch Partchs Auswahl der Li-Bai-Gedichte gaben sodann die Richtung der sinologischen Beiträge vor. Um Partchs Musik nicht nur isoliert, sondern als Teil der allgemeinen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu betrachten, stellte sich schließlich die Frage nach dem Vorkommen weiterer Li-Bai-Vertonungen, insbesondere auch solcher aus den Vereinigten Staaten sowie für Sprechstimme und Streichinstrument. Eine gewisse Anzahl prä-partchscher Li-Bai-Vertonungen im Westen konnte angenommen werden, vor allem wegen Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* (1907⁶) und dessen Rezeption. Dass aber bei der Recherche hunderte neue Komponist*innen auftauchten, aus unterschiedlichsten Ländern und mit vielfältigen ästhetischen und gegensätzlichen politischen Idealen, war eine größere Überraschung. Der chinesische Dichter der Tang-Zeit war in der Musikszene des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart hinein eine Modeerscheinung. Ein umfangreicher Teil des Buches wird deswegen, gewissermaßen als musikhistorischer Hintergrund zu Partch, erstmals das Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen ausführlicher vorstellen und zu erklären versuchen. Überdies entstand ein kleiner Online-Katalog mit Li-Bai-Vertonungen, zu finden unter www.hkb-interpretation.ch/li-bai.

Angeregt durch die Themenfelder und ihre Kombinationen organisierte sich die wissenschaftliche Konferenz gleichsam von selbst, und es sei an dieser Stelle ganz herzlich allen Forscher*innen gedankt, die Lust hatten, einen Beitrag zu verfassen: aus dem Bereich der Musikwissenschaft Heinrich Aerni, Roman Brotbeck,

5 Vgl. Gian Fadri Caderas: *Sorrirs e larmas*, Samedan: Simon Tanner, 1887, S. 86.

6 Vgl. Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 35.

Charles Corey, Christoph Haffter, Marc Kilchenmann, Thomas Meyer, Eleni Ralli, Matthias Schmidt, Gesine Schröder, Martin Skamletz und Caspar Johannes Walter, aus der Primatologie Thomas Geissmann, der die Beschreibungen der wunderschönen Gibbons und ihrer Klänge bei Li Bai untersuchte, aus der Rätoromanistik Dumenic Andry, Renzo Caduff und Rico Valär und aus der Sinologie Marion Eggert, Eva Schestag, Odila Schröder und Marc Winter. Die für Ende März 2020 an der HKB geplante Konferenz an der Papiermühlestraße bei der alten Militärkaserne sowie ein von Studierenden unter der Leitung des HKB-Gesangsdozenten Christian Hilz erarbeitetes Konzert zu unbekanntenen Li-Bai-Vertonungen waren organisiert, Mahlzeiten ausgewählt, Reisetickets und Zimmer für die Referent*innen im Hotel Alpenblick reserviert – als in Italien ganze Städte, darunter Modena, wo Caderas aufwuchs, und Milano, abgesperrt wurden. Grund dafür: eine Viruserkrankung, genannt ›Covid-19‹, die laut Berichten im chinesischen Wuhan ausgebrochen und vielleicht auch durch chinesische Arbeitsmigrant*innen nach Italien gelangt sei. Wenig später wurden die Grenzen zum oder unweit des Engadins dichtgemacht, jene zur Lombardei, zum Veltlin, zum Tirol und Südtirol, kurz darauf alle Landesgrenzen. Die Konferenz musste abgesagt werden. Für die hier vorliegenden Essays spielte das keine Rolle, denn ein reger Austausch zwischen den Forscher*innen und eine gegenseitige Überprüfung der Texte fand auf digitalem Wege statt. Der Inhalt der insgesamt dreiundzwanzig Essays – einige tragen einen eher analytischen, andere einen historischen oder enzyklopädischen Charakter, allesamt sind sie aber fein gedacht und unterhaltsam zu lesen – soll an dieser Stelle nicht zusammengefasst sein. Erstens befinden sich zu Beginn der Essays noch jeweils kurze (englische) Zusammenfassungen, zweitens aber wäre es zu bevorzugen, wenn die Leser*innen statt der gezwungenermaßen vereinfachenden Zusammenfassungen die Essays selbst lesen würden.

Was indes noch einer kurzen Erklärung bedarf, sind die vier Panels auf der Vorderseite des Bucheinbandes. Sie wurden von Lea Gredig mit chinesischer Tusche gezeichnet und entsprechen den vier Zeilen von Li Bais Gedicht *Jing ye si* (*Gedanken in einer stillen Nacht*). Wichtig war ihr, gemäß einer gemeinsam entwickelten Idee, ausschließlich das abzubilden, was auch im Gedicht selbst vorkommt.⁷ Warum wurde für den Einband des Buches die Visualisierung des *Jing ye si* ausgewählt? Das Gedicht gehört zu den bekanntesten Gedichten Li Bais und dadurch auch der chinesischen Lyrik und mag so die literarische und musikalische Rezeption von Li Bai im Osten und Westen verkörpern. Es handelt sich ferner um das erste chinesische Gedicht, das, von Caderas übertragen, auf Rätoromanisch erschien. Zudem erinnert die Visualisierung zum Teil unfreiwillig an eine grafische Partitur sowie an Illustrationen, die Partch 1947 während eines Wanderausflugs in Nordkalifornien erstellte.⁸

7 Zum Gedicht vgl. den Beitrag »Gedanken über Li Bais *Jing ye si* (*Gedanken in einer stillen Nacht*) und dessen Vertonungen im Westen« von Mathias Gredig in diesem Band, S. 349–370.

8 Vgl. Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 101–113; Harry Partch: *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions*,

Bevor das Buch mit dem Essay von Dumenic Andry zu Chasper Pos Humor beginnt, sei vonseiten der Herausgeber – auch von Roman Brotbeck, Rico Valär und Marc Winter, für deren Mithilfe ich mich zuallererst bedanken möchte, denn ohne ihr Fachwissen wäre das interdisziplinäre Buch nicht entstanden – ganz herzlich allen Personen und Institutionen gedankt, die bei der Umsetzung des Projektes und der Publikation des Buches mitgeholfen haben. Dank gebührt dem Institut Interpretation der HKB und seinem Leiter Martin Skamletz, Sabine Jud für ihre freundliche und wichtige Mithilfe bei organisatorischen Arbeiten, Daniel Allenbach für seine kritische und genaue Redaktion aller Texte sowie Claire Roberts und Chris Walton für das Englisch-Lektorat. Ein herzlicher Dank gilt auch allen Personen, die verschiedene Fassungen der Essays gelesen und korrigiert haben, namentlich erwähnt seien Christie, Lionel und Madelyn Corey, Silvana Derungs, Damian Elmer, Anselm Gerhard, Lea Gredig, Hannes Herold, Huang Hsuan, Xia Ran 夏苒, Eva Schestag, Eszter Schmidt, Scott W. Schwartz, Catharina Tobias, Christian Vandersee und Caspar Johannes Walter. Bei Daniel Seger bedanken wir uns für sein Interesse, das Buch bei Königshausen & Neumann in Würzburg zu publizieren, und bei der Kulturförderung des Kantons Graubünden, dem Schweizerischen Nationalfonds sowie einer anonymen Stiftung für die Unterstützung der Redaktions- und Publikationskosten. Schließlich bedanken wir uns bei allen Leser*innen und wünschen eine spannende und vergnügliche Lektüre!

*Für die Herausgeber:
Mathias Gredig, Samedan, 2021*

Chasper Pos Humor

Chasper Po's Humour

Chasper Po's relaxed, life-affirming attitude, his openness and tolerance, his unmistakable humour and his attitude of ironic detachment were all emphasised by his contemporaries. These traits are also reflected in Po's poetry and determined his self-image as a person and as a poet. This essay focuses on the different genres of comic poetry to be found in Po's work, such as humoresque, parody and satire. The question as to whether Po should be considered a satirical poet has been a matter of controversy for his biographers. In my opinion, however, Po lacks any didactic, world-improving impetus. Satire in the narrow sense runs contrary to his character. But this does not mean that Po is uncritical. He relentlessly harangues people who have no sense of humour and little sense of art, and who subscribe to a materialistic/pragmatic/utilitarian spirit. Po also maintains his ironic distance towards things that are serious to him, which irritated some of his readers, many of whom in turn refused to take him entirely seriously. He was accused of ridiculing even serious things, such as his commitment to the preservation of the Romansh language. In the poem *Ed eir a mai* (*And also to me*), the misunderstood poet defends himself against the implicit accusation of unseriousness, frivolity and cynicism. This essay wants to prove that such accusations were based on a misunderstanding of him.

Die beiden Senter Dichter Peider Lansel (1863–1943) und Chasper Po (1856–1936) verband eine lebenslange Freundschaft. Dabei konnten sie gegensätzlicher nicht sein.¹ Ihr Wesen, ihre äußere Erscheinung, ihr Selbstbild, ihre Selbsteinschätzung, ihre Auffassung vom Dichtertum, alles unterscheidet sie. Hier der selbstbewusste, klassische, ›tiefsinnige‹ Poet und dort der ironisch-bescheidene Vertreter der niederen Linie, der sich, in selbstironischem Understatement, als Reimer verstanden wissen will. Einige Züge Pos finden wir auch in Peider Lansels humoristischem Porträtgedicht aus dem Jahr 1935. Es stellt ihn als einen Mann dar, der sich im Laufe seines wechselvollen Lebens Weisheit erworben hat, und bringt ihn dabei mit dem chinesischen Dichter Li T'ai po (Li Bai)² in Verbindung. Zwischen diesen in Raum,

DOI: 10.26045/po-002

- 1 Vgl. Clà Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po, in: *Italica – Raetica – Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, hg. von Peter Wunderli, Iwar Werlen und Matthias Grünert, Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 99–114.
- 2 Peider Lansel hat mehrere Gedichte von Li Bai – ausgehend von deutschen und französischen Vorlagen – ins Romanische übersetzt. Vgl. dazu den Kommentar von Andri Peer, in: Peider

Zeit und Kultur weit entfernten Dichtern stellt Linsel, weit über den Gleichklang der Namensteile (Po ist der Vorname von Li und der Nachname von Chasper) hinausgehend, eine Wesensverwandtschaft fest. Das Gedicht trägt den Titel *Filosofia veidra e plü co veidra* (wörtlich: *Alte und mehr als alte Philosophie*).

Filosofia veidra e plü co veidra
A l'ami Chasper Po

Teis schensch chinais, il sabi Li T'ai po
(vivü var dudeschtschient ans inavo)
disch cha l'uman sün terr'ha povra sort,
da sgür per el nu daja co la mort –
Amur, ricchezza, gloria, quai chi piglia
tanta part in la vita – Illusium!
Lett'es da's tgnair vi da l'inspiraziun
chattad'giosom d'üna buna butiglia.³

Steinalte Philosophie
Dem Freund Chasper Po

Dein chinesischer Namensvetter, der weise Li T'ai po
(er lebte vor etwa zwölfhundert Jahren)
sagt, dem Menschen sei auf Erden ein armseliges Los beschieden,
sicher sei ihm nur der Tod –
Liebe, Reichtum, Ruhm, das, was im Leben
so viel Raum einnimmt – alles Illusion!
Besser tut man daran, sich an die Inspiration
auf dem Grund einer guten Flasche zu halten.⁴

Welche Berührungspunkte zwischen den Dichtern sind, außer dem Wein als Inspirationsquelle, noch zu finden? Gemeinsam ist ihnen eine bestimmte Haltung dem Leben gegenüber: ein ausgeprägtes Bedürfnis nach Unabhängigkeit und Freiheit, ein gewisser anarchistischer Geist und ein Hang zum Nonkonformismus. Gemeinsam ist ihnen auch die durch Lebenserfahrung gewonnene Lebensweisheit. So verkündet der Li T'ai po aus Linsels Gedicht, den Menschen sei ein schweres Los beschieden. Außer dem Tod gebe es keine Gewissheiten. Alles im Leben sei bloß Illusion. Einen gewissen Trost in dieser nihilistischen Sicht spende die dichterische Inspiration, zu

Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (Ouvras da Peider Linsel, Bd. 1), S. 437.

3 Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 151.

4 Die deutschen Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, von mir.

der reichlicher Weingenuss ver helfe. Wein steht hier für Geselligkeit, Fröhlichkeit, Heiterkeit, Offenheit, Versöhnung und Humor. Humor macht das Leben erträglich. In einem weiteren Sonett Lansels mit dem Titel *A l'ami C.H.Aasper (Dem Freund C.H. Asper*⁵) betont Lansel Pos Ergebenheit gegenüber dem Schicksal, dem er mit einem Lächeln begegnet.

A l'ami C.H.Aasper

Sch'eir il sonet nu füss firmà: C. Po,
ingiavinaiva il spiritus ami
chi rainta dadour üsch da seis büro
ün flot chavagl pel svoul vers l'infini.

Surriaint fatalist, sast cha sparti
il bel e'l trid es per minchün da no,
ch'ün perd' il temp cun plondscher di per di
e lair müdar quai chi müdar nu's po.

Chasper, tü hast radschun! Eschan pür massa
uossa grischs amenduos (lair o nu lair)
be l'umur, giuventüm dal cour, nu passa.

Fa rupettar teis Pegasus d'Optschina
plü spess tü poust, per teis e nos plaschair,
e dà'l sco flöder ün brav cun d'vulcina.⁶

5 C. H. Asper ist das Pseudonym, unter dem Chasper Po seine in verschiedenen Periodika verstreuten Gedichte publizierte. Es basiert auf seinem Vornamen Chasper. Im Gedicht *O Jon Bazzell*, das die unter Auswanderern verbreitete Praxis, die romanischen Namen zu italianisieren, humorvoll anprangert, schreibt er: »E ›in fede‹ qui sot am segn / (anzi am firm) con meis nom asper / ma pür rumantsch / Teis ami Chasper.« (»Und in Treu und Glauben zeichne ich mit meinem rauem, doch rein romanischen Namen, dein Freund Chasper.«) Chasper Po: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996, S. 86–88, hier V. 61–63. Nach dem gleichen Muster ist auch Peider Lansels Pseudonym P. I. Derin, nach Peiderin, der Diminutivform von Peider, unter dem er seine Jugendgedichte publizierte, gebildet.

6 Lansel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 150.

Dem Freund C.H.Aasper

Selbst wenn das Sonett nicht mit C. Po gezeichnet wäre,
hätte ich den geistreichen Freund erkannt,
der sein flottes Pferd vor der Bürotüre anbindet
für den Flug ins Unendliche.

Lächelnder Fatalist, weisst du, dass uns allen
das Schöne und das Hässliche zugeteilt ist,
dass man die Zeit vergeudet mit täglichem Klagen
und dem Willen, zu ändern, was sich nicht ändern lässt.

Du hast Recht, Chasper, wir sind nunmehr
grau geworden alle beide (gewollt oder ungewollt).
Nur der Humor, Jugend des Herzens, vergeht nicht.

Lass deinen Pegasus von Opicina⁷ galoppieren
so oft du kannst, zu deinem und unserem Vergnügen,
und gib ihm anstelle von Hafer einen tüchtigen Schluck Veltliner.

Lansel bezeichnet Po als »surriaint fatalist« (lächelnden Fatalisten), der das, was sich nicht ändern lässt, lächelnd annimmt. Er hebt seine Lebensweisheit und den Humor hervor, den er als »Jugend des Herzens« poetisch umschreibt. Gelassenheit bewahrt Po auch gegenüber dem unerbittlichen Gang der Zeit. Das Älterwerden nimmt er als Tatsache hin. Humor hält der Zeit stand, er scheint dem Alterungsprozess entzogen. Damit unterstreicht Lansel eine wichtige Qualität des für Chasper Po charakteristischen Humors. Chasper Pult, ein Freund Pos, spricht ihm eine »splendur interna« (ein inneres Strahlen) zu, das sich auf alle übertrage, die ihm begegnen.⁸ Unter einer »scorza apparaintamaing gruoglia« (einer scheinbar rauen Rinde), wie sich Pult ausdrückt, verberge sich eine »gronda buntà da cour« (eine große Herzensgüte). Weitere Attribute sind seine Ehrlichkeit und sein guter Charakter, die es ihm erlaubten, den Mitmenschen gegenüber Wahrheiten auszusprechen, die sie anderen übelnehmen würden.⁹ Auf die raue Rinde verweist auch das Pseudonym C. H. Asper, unter dem Po seine Gedichte und Verschroniken publizierte.

7 Opicina ist ein Aussichtsberg in der Nähe von Triest.

8 Chasper Pult: *Chasper Po* [Nachruf], in: *Chalender Ladin* 28 (1938), S. 21–24, hier S. 21.

9 Ebd., S. 23.



Abb. 1: Chasper Po, Holzschnitt von Lüzza Lansel¹⁰ aus dem *Calender per mintga gi* 1938 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des *Tramagliunz*)

1. Wer ist Chasper Po

Chasper Po wird im Jahr 1856 in Sent geboren und verbringt dort seine Kindheit. Schon im Alter von 13 Jahren wandert er nach Italien aus, hält sich an verschiedenen Orten auf und gelangt schließlich nach Triest, wo ein älterer Cousin, der dort ein Geschäft führt, ihn unter seine Fittiche nimmt. Dank diesem genießt Chasper Po eine kaufmännische Ausbildung und wird in seinem Geschäft angestellt. Um 1881 heiratet er Stupana Crastan aus Sent, Tochter eines Auswanderers in Italien. Aus der Ehe gehen zwei Töchter hervor. Um 1900 findet Po eine Anstellung als Beamter¹¹ der K.-u.-k.-Monarchie bei den Wasserwerken der Stadt Triest.

10 Lüz(z)a Lansel (1894–1975) war der Sohn von Enrico (Andri) Lansel. Nefte Peider Lansels. Kaufmann in Livorno. Maler und Holzschneider. Studium der Malerei in Paris. Holzschnitte für die *Gazetta ladina* und *Tramagliunz* (1934) und Buchillustrationen.

11 Die Schwierigkeit, Beruf und dichterische Berufung zu vereinbaren, thematisiert das Gedicht *Poet e tegnacudeschs (Dichter und Buchhalter)*, Po: *Rimas*, S. 50 f. Die Erstellung einer Bilanz und das Verfassen eines Liebesgedichts kommen sich in die Quere, sodass am Schluss die Rechnung nicht aufgeht und auch kein Liebesgedicht entstehen kann, mit der Folge, dass die Liebe und die Frauen die Wut des Poeten zu spüren bekommen.

In der kosmopolitisch-polyglotten Stadt lebt eine Kolonie von ausgewanderten Unterengadinerinnen, auch als Randulins (Schwalben) bezeichnet.¹² Unter diesen herrscht eine freundschaftlich-familiäre, heitere, unbeschwerte und inspirierende Atmosphäre. Die Vereinigung zur Pflege des Engadinerromanischen, die *Uniun dals Grischs*, unterhält eine Sektion in Triest, für die sich Po engagiert. Die Triester Zeit zählt wohl zu den glücklichsten Phasen im Leben Pos. Dieser setzt der Kriegsausbruch 1915 ein abruptes Ende. Po verliert seine Anstellung und wird um seine Pension gebracht.

Wie bei den Randulins üblich, verbringt Chasper Po mit seiner Frau den Sommer, wann immer möglich, in der Heimat, wo er immer willkommen ist. Er kann Leute mit seiner Heiterkeit anstecken, vertreibt Sorgen und verbreitet gute Laune.

In der Zeit zwischen 1917 und 1920 findet Po in Bern ein Auskommen als Hilfsübersetzer bei seinem Schwager Men Muoscha, der bei der schweizerischen Bundesverwaltung als Italienischübersetzer wirkt. Insgesamt ist Chasper Pos Unternehmungen wenig Erfolg beschieden, sodass seine wirtschaftlichen Verhältnisse zeitweise schwierig sind. Das hindert ihn auch daran, sich intensiver seiner dichterischen Begabung zu widmen. Im Jahr 1920 zieht er zur Familie seiner Tochter Lucy nach La Spezia, wo er seine letzten Jahre verbringt, bis zu seinem Tod im Jahre 1936.

2. Humor und Selbstironie

Chasper Po nimmt seiner Dichtung gegenüber eine selbstironisch-abwertende Haltung ein. So bezeichnet er seine Gedichte als ›Reimerei‹. Diese relativierende Haltung äußert sich darin, dass er seine Gedichte nicht als würdig erachtet, gesammelt und geordnet im Hinblick auf eine allfällige Buchveröffentlichung aufbewahrt zu werden. Auch überlässt er es seinem Freund Peider Linsel, sprachliche Korrekturen an seinen Gedichten vorzunehmen. Diese Sorglosigkeit ist nicht leicht nachzuvollziehen. Po bezeichnet seine Gedichte allesamt undifferenziert und mit Understatement als Gelegenheitsgedichte. In einem Bonmot unter dem Titel *Per album (Für das Album)* heißt es: »Poesias d'occasiun / sun sco buollas da sabun« (»Gelegen-

12 Zur Geschichte der Bündnerkolonie in Triest siehe Dolf Kaiser: *Cumpatriots in terras estras. Prouva d'üna documentaziun davart l'emigraziun grischunda, considerand in special l'Engiadina e contuorns*, Samedan: Stampa separada dal Fögl Ladin, 1965/1967, S. 146–152; ders.: *Il randulins a Triest, Flüm e Pola*, in: *Chalender Ladin* 61 (1971), S. 47–50, insb. S. 47–49; und ders.: *Fast ein Volk von Zuckerbäckern? Bündner Konditoren, Cafetiers und Hoteliers in europäischen Landen bis zum Ersten Weltkrieg. Ein wirtschaftsgeschichtlicher Beitrag*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1985, S. 42–45. Zu Chasper Po (alias: Chasper Men Poo) in Triest siehe Kaiser: *Cumpatriots*, S. 151 f.; Kaiser: *Il randulins*, S. 49: »Il poet engiadinais satiric Chasper Men Poo da Sent passet bod tuot sia vita a Triest. El eira la pozza da la colonia a Triest e gniva nomno da tuots ›barba Chasper‹.« (»Der satirische Engadiner Dichter Chasper Men Poo von Sent verbrachte fast sein ganzes Leben in Triest. Er war die Stütze der Kolonie in Triest und wurde von allen ›barba [Onkel] Chasper‹ gerufen.«) sowie Kaiser: *Fast ein Volk von Zuckerbäckern?*, S. 45: »Der Engadiner Schriftsteller und Satiriker Chasper Men Poo (1856–1936), bei seinen Landsleuten als ›barba Chasper‹ bekannt, galt als Stütze der Bündnerkolonie.«

heitsgedichte sind wie Seifenblasen«).¹³ Sie glänzen im Augenblick, sind transparent und vielfarbig und zerplatzen. Mit dem zustimmenden Lachen des Publikums ist die Funktion des Gedichts erfüllt. Ist es verwunderlich, dass er wenig Lust verspürte, all seine Verse, in aller Abgeschlossenheit, aufzuzeichnen? Viele aus der Situation geborene Stegreifverse, humoristische Ausgeburten des Augenblicks, in der Gemeinschaft Gleichgesinnter und Gleichgestimmter entstanden, konnten nicht aufgezeichnet werden.¹⁴ Wir können uns daher glücklich schätzen, dass die Gedichte Pos seit 1996 in einer kritischen Ausgabe von Göri Klainguti und Clà Riatsch in ihrer ursprünglichen Form zugänglich sind.¹⁵ Davor war einzig eine Auswahl von Gedichten in einer Sammlung zugänglich, die in den *Annalas* 1935 unter dem Titel »Da piz a chantun« erschien.¹⁶ Der Herausgeber Peider Lansel brachte einige, teilweise recht tiefgreifende sprachliche Korrekturen an.¹⁷

Im zweiten Dreizeiler des obgenannten Hommage-Sonetts *A l'ami C.H.Aasper* ermuntert Lansel den Freund zu dichten:

Fa rupettar teis Pegasus d'Optschina
plü spess tü poust, per teis e nos plaschair,
e dà'l sco flöder ün brav cun d'vuclina.¹⁸

Lass deinen Pegasus von Opicina galoppieren
so oft du kannst, zu deinem und unserem Vergnügen
und gib ihm anstelle von Hafer einen tüchtigen Schluck Veltliner.

13 Po: *Rimas*, S. 84, V. 1–2.

14 An die Praxis der gemeinschaftlichen improvisierten Gedichte erinnert Chasper Pult in seiner autobiografisch geprägten Erzählung *Papparin* (um 1904 entstanden und 1954 posthum veröffentlicht). Die Dorfgemeinschaft von Sent vor der Jahrhundertwende war reich an originellen Köpfen: »Üna ricchezza da spierts originals, vervus e fins in ün ambiaint uschè pitschen aise bain greiv da chattar, ed eu craj cha eir per Sent quels temps sajan passats per adüna.« (»Ein Reichtum origineller Geister, eloquent und witzig, in einem so begrenzten Umfeld ist selten zu finden, und ich glaube, dass diese Zeiten [um 1900] auch für Sent für immer vorbei sind.«) Chasper Pult: *Papparin*, hg. von Jon Pult, Samedan: Stamparia Engiadinaisa, 1954 (Chasa Paterna, Bd. 68), S. 47. Darunter fallen auch Chasper Po und Peider Lansel.

15 Po: *Rimas*.

16 Chasper Po: Da piz a chantun. *Rimas* [hg. von Peider Lansel], in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 49 (1935), S. 92–118.

17 Zu »Da piz a chantun« schreibt Riatsch: »In plü nu's tratta d'ün'edizium ma dad üna re-elaboraziun e adaptaziun: Lansel correggia, müda, transfuorma e rescriva e ruina uschea üna buna part da l' »impürezza« linguistica chi'd es üna da las basas da la qualità da la poesia da Chasper Po.« (»Außerdem handelt es sich nicht um eine Edition, sondern um eine Neubearbeitung und Anpassung: Lansel korrigiert, ändert, verwandelt und schreibt neu und verdirbt so einen guten Teil der sprachlichen »Unreinheitheit«, die einen der Grundpfeiler der Qualität von Chasper Pos Dichtung bildet.«) Po: *Rimas*, S. 16.

18 Lansel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 150.

Auch hier findet der Wein als Garant für dichterische Inspiration Erwähnung. Hier wird er allerdings dem Pegasus serviert. In seinem Antwortsonett *A Peider Lansel in risposta ad ün seis sonet / Sonet a P. J. Derin*¹⁹ (*Peider Lansel zur Antwort auf ein Sonett/Sonett für P. J. Derin*) stellt Chasper Po einige Dinge klar. Erst einmal relativiert er das Lob als unverdient: Lansel sehe seine Dichtung in einem allzu guten Licht. Mit buchhalterischer Gewissenhaftigkeit wolle er die Dinge zurechtrücken. Er betreibe die Dichtung als Gelegenheits- und Freizeitdichter. Die Beschränktheit seiner Fähigkeiten verkörpert ein Pegasus, der seinen Namen nicht verdiene. Pos Pegasus ist nämlich flügellos, alt, lahm und schlecht genährt. Er komme nur mit Mühe voran, im Ochsenschritt. Manchmal jedoch, wenn ihn die Laune packe, sei er kaum zu bremsen. Im Übrigen ziehe er es vor, Reimer genannt zu werden und nicht Dichter. Wenn andere ihn so betiteln, könne er nichts dafür, da weise er jede Verantwortung von sich. Pos Pegasus²⁰ taucht in einem weiteren Gedicht auf. Die Eingangsverse fassen die dichterische Inspiration als Wind auf, der das Boot der Dichtung antreibt. Der Pegasus wird mit dem Ausdruck *armaint* (Vieh) in die Nähe eines Ochsens gerückt und es wird die Launenhaftigkeit der dichterischen Inspiration betont.²¹ Auch hier begegnen wir Pos Selbstironie. Diese schafft Distanz, entbindet ihn der Verantwortung (für seine Begabung) und schützt ihn vor den Erwartungen des Publikums.

Humor ist die Fähigkeit, das Lächerliche und Absurde an Dingen, Verhaltensweisen und Tatbeständen zu erfassen. Er bedeutet Scharfsicht und übt Nachsicht für die Schwächen der Menschen und die Unzulänglichkeiten der Welt. Wie Po in einem Aphorismus festhält, ist Humor nicht nur für ihn überlebenswichtig:

Scha dal puonch humoristic
 il muond nun as sà tour,
 es quai ün muond filister
 chi fa gnir mal al cour.²²

Wenn man die Welt
 nicht aus humoristischer Warte betrachten kann,
 ist es eine spiessige Welt,
 die im Herzen wehtut.

19 Po: *Rimas*, S. 55.

20 Zum Pegasus von Li Bai vgl. den Beitrag von Marion Eggert in diesem Band, S. 137–146, insb. S. 144.

21 »*La barcha della poesia* // *La barcha della poesia*, / scha manca il vent, l'inspiraziun, / va plan avant e cun fadia: / Spettar as sto il momaint bun; / al Pegasus nun's po dir ›Hü!‹ / Be cur ch'el voul, l'armaint sta sü!« (»*Das Boot der Dichtung* // *Das Boot der Dichtung*, / wenn der Wind fehlt, die Inspiration, / kommt es nur langsam voran und mit Mühe; / man muss den guten Augenblick abwarten; / denn dem Pegasus kann man nicht ›Hü!‹ sagen, / nur wenn es will, erhebt sich das Vieh!«) Po: *Rimas*, S. 54.

22 Ebd., S. 58.

Die Dinge, die für Po wichtig sind, zählt er im Gratulationsgedicht *Chara Anny!* (*Liebe Anny!*) auf:

Sainza ün zichin da poesia,
ün zich d'umor e fantasia
füss quai ün muond da mütschar via²³ (V. 4–7)

Ohne ein wenig Poesie,
ein wenig Humor und Fantasie
wäre dies eine Welt zum Davonlaufen.

Humor beinhaltet das Erfassen und Wahrnehmen dessen, was das Lachen erregen kann. Die Gesamtheit der Tatbestände, Ereignisse und Verhaltensweisen, die Lachen erzeugen, nennt man Komik. Und die Komik kennt verschiedene Verfahren. Pos Humor ist ein gemeinschaftserhaltender und gemeinschaftsschaffender Humor. Diese Ausprägung des Humors schreibt Jon Pult den Unterengadinern zu, er nennt ihn deshalb »umor vallader« (Unterengadiner Humor). Diesen definiert er als »umor chi surleivgia« (Humor, der erleichtert).²⁴

3. Verfahren der Komik

Im Werk Pos lassen sich, je nach Grad der Distanz und der Kritik, drei Typen komischer Gedichte unterscheiden. Humoristische Gedichte richten sich an Individuen und ihre menschlichen Schwächen, parodistische Gedichte nehmen Werke anderer ins Visier, Satire schließlich nimmt kritikwürdige Verhaltensweisen, Schwächen und Missbräuche, gesellschaftliche Zustände und Denkweisen aufs Korn. Im Folgenden möchte ich diese drei Gedichttypen anhand weniger Beispiele illustrieren.

3.1 Po der Humorist

Stellvertretend sei hier nur ein einziges Beispiel angeführt, das Schlagfertigkeit und Wortwitz illustriert sowie die von Steivan Brunies den Engadinern zugeschriebene »tendenza da zacligner« (Hang zur Stichelei) zeigt.²⁵ Das Gedicht trägt den Titel: *Tanter Nairs e Scuol* (*Zwischen Nairs und Scuol*).

23 Ebd., S. 91 f.

24 Jon Pult: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, in: *Annalas da la Societad Retoruman-tscha* 88 (1975), S. 219–236, hier S. 220.

25 Steivan Brunies: Davart l'influenza da la natüra grischuna sün nos pövel ladin, in: *Annalas da la Societad Retoruman-tscha* 44 (1930), S. 55–72, hier S. 69.

Tanter Nairs e Scuol

Ûn hom sezza del En sper la spuonda,
El guard' in giò, as tgnand il cheu col man,
Non s'inacordscha, co cha plan a plan
La val da milli stailas as circonda,

Co cha d'argentea glüsch resplenda l'uonda,
E neir non od'el dal clucher lontan
Il quaid salüd... Chi ais quel sul crastian?
Eu am domand, ingün nun am respuonda,

Qual paina mâ uschè chafuol imprima
Nombrusas fodas sün quel stanguel frunt?
... Qua sbragit ün, chi gniva nan d'la punt:
Chao poet! Cha fas? Spettas la rima?²⁶

Zwischen Nairs und Scuol

Ein Mann sitzt am Ufer des Inns.
Er schaut hinab, sein Haupt auf die Hand gestützt,
gewahrt nicht, wie nach und nach
das Tal sich mit tausend Sternen umgibt,
wie von silbernem Licht die Welle glänzt,
und auch vernimmt er nicht vom fernen Turm
den stillen Gruß ... Wer ist dieser finstere Mensch?
Ich frage mich, niemand gibt mir Antwort,
Welcher Schmerz hat wohl so tief eingepägt
so viele Falten auf jene matte Stirn?
... Da ruft einer, der sich über die Brücke nähert:
Hallo Dichter! Was machst du? Wartest du auf den Reim?

Die Eingangsstrophe zeigt einen in sich gekehrten Mann am Ufer des Inns bei Einbruch der Nacht, der das äußere Geschehen nicht wahrzunehmen scheint. Die zweite Strophe führt die atmosphärische Beschreibung weiter aus. Die Szenerie ist romantisch: der Sternenhimmel, der ferne Glockenturm, die silbern glitzernde Welle. Die Frage des Betrachters, wer wohl dieser finstere Mensch sei und welcher Schmerz ihn dermassen plage, bleibt unbeantwortet.

26 Po: *Rimas*, S. 52.

Bis Vers 10 haben wir es mit einem Pastiche (Stilimitation) von klassischen engadinischen Dichtern mit starken Anklängen an Peider Lansels *Nocturnes* zu tun. Der in sich gekehrte, über den Weltschmerz vor sich hinbrütende Mann am Fluss bei Anbruch der Nacht ist wohl Dichter. Darauf folgt ein abrupter, überraschender Bruch. Auf der nahen Brücke erscheint ein Mann aus Scuol, der seinerseits – in seinem markanten Scuoler Ortsdialekt – eine erfrischend geistreiche Frage stellt, die gewiss selbst den in Trübsinn verfallenen Dichter aufzuheitern vermag: »Chao poet! Cha fas? Spettas la rima?« (»Hallo Dichter [oder eher: Reimer?]?! Was machst du? Wartest du auf den Reim?«)

Die Pointe beruht auf der Analogie zwischen dem Fischer, der am Ufer auf Fische wartet und dem Dichter, der am Ufer ausharrt. Der Reimfischer wartet wohl darauf, dass Reime anbeissen. Da haben wir ein schönes Beispiel für eine scharfsinnige, schlagfertige²⁷ Bemerkung, die man im Italienischen als ›motto‹ bezeichnet und die den Angesprochenen, spielerisch, zu einer mindestens ebenso witzigen Antwort herausfordert. Dieses Spiel mit provokant-geistreichen Fragen und schlagfertigen Antworten ist im Unterengadin auch heute noch verbreitet. Zur Illustration sei ein Gedicht von Chasper Sarott²⁸ (1911–1983) aus Scuol angeführt:

Inscunter

Passand ün di vi da la punt
 am vain per peis ün vagabund,
 chi sa salvona stenda nan.
 Sch'el eir guard'oura frisch e san,
 büt eu listess – nun es quai bè –
 ün franc glüschaint in seis chapè.
 'l am par'ün filosof, quist tip,
 cur ch'el am disch, serius sco'n grip:
 »Stimà signur, l'ingrazchamaint
 m'es stat adüna incuntschaint.
 Eu nun ingrazch per nu'l far tort,
 saviand ch'El es avuonda scort
 e's sainta ingrazchè
 tras sia vanità!«²⁹

27 Dass Geistesgegenwart nicht allen Menschen gegeben ist, schildert Oscar Peer in seiner Novelle *La chasa veglia*: »Ma tuot tenor manca la prontezza da spiert – la prontezza da spiert vain pel solit pür cun retard.« Oscar Peer: *La chasa veglia*, Zerne: Chasa Paterna, 1999 (Chasa Paterna, Bd. 118), S. 18.

28 Den Hinweis auf dieses Gedicht verdanke ich Mathias Gredig. In Nachfolge Chasper Pos hat Chasper Sarott eine allerdings textgetreuere Übersetzung von Wilhelm Buschs *Max und Moritz* angefertigt. Die Namen der Protagonisten hat Sarott durch die romanischen Namen Jon e Din ersetzt.

29 Chasper Sarott: *Inscunter*, in: *Chalender Ladin* 67 (1977), S. 48.

Begegnung

Eines Tages stieß ich, auf der Brücke,
auf einen Landstreicher,
der mir seine Mütze entgegenstreckte.
Obwohl er kerngesund aussieht,
werfe ich ihm – ist das nicht schön von mir –
ein glänzendes Einfrankenstück in seinen Hut.
Er scheint mir ein Philosoph zu sein, der Typ,
als er zu mir spricht, ernst wie ein Felsen:
»Geehrter Herr, der Dank
ist mir von jeher unbekannt.
Ich danke ihnen nicht, um Ihnen nicht Unrecht zu tun,
da ich weiss, dass Sie klug genug sind
und Dank verspüren
vonseiten ihrer Eitelkeit!«

3.2 Po der Parodist

Chasper Po war vertraut mit der italienischen und deutschen Literatur. Dies äußert sich in literarischen Parodien, die mit dem literarischen Vorwissen und den Erwartungen der Leserschaft spielen. Als Hypotexte fungieren klassische Texte, die zum Bildungskanon gehörten. Stellvertretend sei Pos Gedicht *Una ballada mancada*³⁰ (*Eine verfehlt Ballade*) angeführt, das Friedrich Schillers Ballade *Die Bürgschaft* parodiert. Möros begibt sich, in tyrannenmörderischer Absicht, mit seinem versteckten Dolch zu Dionisius, wird jedoch von den Wachsoldaten ertappt. Der Herrscher stellt ihn zur Rede. Da rettet sich Möros schlagfertig mit einer überaus originellen Ausrede das Leben. Auf die Frage, was er mit dem Dolch anstellen wollte, entgegnet er, er habe die Absicht gehabt, diesen dem Messerschleifer zu bringen.³¹ Der König ist derart belustigt über diese schlaue Ausrede und derart erleichtert, dass ihm eine Ballade erspart geblieben ist, dass sein Zorn verfliegt. Er lädt den Fast-Attentäter zu einem Glas Wein ein. Dies ist eine für Chasper Po typische Art der Konfliktlösung. Ein weiteres parodistisches Gedicht Pos nimmt sich ein populäres Jugendgedicht Peider Lansels vor, das den Titel *Massa bod (Allzu früh)* trägt und 1892 verfasst wurde. Es setzt mit den Versen ein:

30 Po: *Rimas*, S. 49.

31 Laut Mitteilung von Daniel Allenbach hatte vor Po schon Wilhelm Busch denselben Einfall. Vgl. Wilhelm Buschs (1832–1908) Parodie auf Schillers Gedicht *Die Bürgschaft* in: *Fliegende Blätter* 39 (1863), Nr. 945, S. 55 rechts unten (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb39/0058>).

O sblacha fluretta
tü vainsch massa bod!³²

O blasses Blümlein
du kommst zu früh!

Pos Parodie von 1935 trägt den Titel *La forschina simbolica* (*Das symbolische Scherchen*). Die Situation ist folgende: Der Reimer hat eine große Zahl von Versen ›fabriziert‹, setzt sich niedergeschlagen auf eine Bank und liest sie. Da kommt sein Freund Linard herbei, reißt ihm die Blätter aus der Hand und liest aufmerksam die Verse. Währenddessen sieht der Reimer im feinen Kies eine kleine Schere aufblitzen. Er zeigt diese dem Freund und Erstleser, der sie verduzt anblickt und Folgendes dazu bemerkt:

»Puchà!« dschet qua pluoder Linard
»o chara forschina, tü vainst massa tard!«³³

»Schade!«, sprach da der Kumpan Linard,
»Ach liebes Scherchen, du kommst zu spät!«

Das Verb ›fabrichà‹ (gebaut, fabriziert) deutet auf fabrikmäßiges Herstellen von Versen in Serie hin.³⁴ Die Biografen Pos weisen auf die Leichtigkeit hin, mit der der ›Reimer‹ Po Verse verfasste. Die Schere steht für Selbstkritik und Selbstzensur des Reimers. Offen bleibt die Frage, wem der Hinweis zu hoher Produktion aufgrund mangelnder Selbstkritik und Selbstzensur gilt: Richtet Po diesen an sich selbst oder versteckt sich darin eine leise Kritik an den Freund Peider Lansel, den Autor des Gedichts, auf das Pos Parodie verweist? Peider Lansel seinerseits kritisierte an anderer Stelle die Arbeitsweise von Chasper Po. Dieser improvisiere vor sich hin, ohne von Schere und Feile Gebrauch zu machen.³⁵ Auch hier steht die Schere für Selbstkritik und Selbstzensur des Dichters, die Feile für die weitere Arbeit am Text.

32 Lansel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 18, V. 1–2.

33 Po: *Rimas*, S. 53, V. 13–14.

34 Im Werk Pos findet man Gedichte, die das Verfertigen (Fabrizieren) von Reimen mit einer handwerklichen Tätigkeit, z. B. *Chalgers e poets* (*Schuster und Poeten*) (Po: *Rimas*, S. 42), oder mit dem Kunsthandwerk der Stickerei vergleichen, wobei letztere seiner ›Reimerei‹ an Kunst überlegen sei: *Poet e richamadura* (Ebd., S. 50).

35 »C. H. Asper dispuona d'üna gronda facilità da rima, in grazcha da quella improvisescha'l, sainza adöver da forsch e glima, epigrams e poesias, chattand adüna il spiritus ›pizch‹ per la fin.« Peider Lansel: *Musa romontscha. Musa rumantscha. Antologia poetica moderna*, Cuoir: Lia Rumantscha, 1950, S. 32.

3.3 Po der Satiriker

Kontrovers diskutiert wird, ob Chasper Po ein Satiriker im engeren Sinn sei oder nicht. Andri Augustin ist der Ansicht, Satire laufe dem gutmütig-friedfertigen Charakter Chasper Pos zuwider.³⁶ Seiner Ansicht nach diene die Satire als Mittel, um sich selbst durch Kleinmachen der Kritisierten größer zu machen. Dies stünde im Widerspruch zu Pos Bescheidenheit.³⁷ Leicht anderer Ansicht ist Chasper Pult, der die Satire als Pos ureigene Domäne bezeichnet. Offensichtlich meint Pult aber eher Satire in Sinne von persönlich geprägter geistreicher kritischer Dichtung. Die Satire Pos bringe sein »feines und bisweilen auch tiefes Gefühl« zum Ausdruck.³⁸ In einem einprägsamen Bild beschreibt Chasper Pult die Vorgehensweise des satirischen Dichters:

Davo svolà tuot bel bel e cun ün minz da rier intuorn sia praia, lasch-
aiv'el per finir oura seis auagl o piz, ed aint cun üna brava auaglia-
da. Ma la chosa nun eira sten privlusa, l'auagl eira tuot oter co intös-
siantà.³⁹

Nachdem er die Beute schön und mit lachender Miene fliegend umkreist hatte, fuhr er zum Schluss den Stachel heraus und gab einen gehörigen Stich. Doch die Sache war nicht sehr gefährlich, der Stachel war alles andere als giftig.

Der Stich des poetischen Insekts entspricht der Pointe, die bei den Zuhörern ein mitmenschliches Lachen der Überraschung und Erleichterung hervorruft und keinen giftigen Sarkasmus einschließt.

Pos Geist ist von Heiterkeit, Offenheit und Großzügigkeit geprägt. Seine Friedfertigkeit und Toleranz stösst jedoch an eine Grenze, nämlich die Intoleranz anderer. Dogmatik, Fanatismus und humorfreies Spießertum sind ihm zuwider. Solchen Haltungen begegnet er bei einem Teil des Publikums. Da lässt er sich vereinzelt zur Publikumsbeschimpfung hinreißen.⁴⁰ Doch selbst wenn seine Kritik offener und härter wird – zynisch im Sinne von arrogant, überheblich, menschlich gleichgültig

36 Andri Augustin: Chasper Po [Nachruf], in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 52 (1938), S. 165–171, hier S. 166.

37 »Po es il poet modest, chi nu voul oter cun sa poesia co be dalettar, forsa nun ha'l gnanca sves savü quant grond psicolog ch'el d'eira.« (»Po ist der bescheidene Dichter, der nichts anderes will, als bloß zu erfreuen, womöglich wusste er gar nicht, welch ein großer Psychologe er war.«) Luisa Famos: L'umor illa poesia ladina, in: *Radioscola* 10/1 (1965), s. p.

38 »Quaista satira però exprima na dinrar in via plü originala [...] seis fin e, da las voutas, eir profuond sentiment.« Pult: Chasper Po [Nachruf], S. 23.

39 Ebd.

40 Am explizitesten im Gratulationsgedicht *Chara Anny!* (Po: *Rimas*, S. 91–94, insb. S. 92). Vgl. dazu weiter unten.

und verachtend ist er niemals. Pult vermutet, dass Po in seiner Triester Zeit satirische Gedichte, die Ungerechtigkeiten und Missstände in der k. u. k. Verwaltung der Stadt zum Gegenstand hatten, verfasst hat. Diese wohl auf Deutsch abgefassten österreichkritischen Satiren waren in der Folge nicht mehr auffindbar. Bei Kriegsausbruch 1915 hat er sie offenbar vernichtet, um sich vor der Gendarmerie zu schützen.⁴¹ Das Wirken der österreichischen Polizei in Triest wird in einem Jahresrückblick für das Jahr 1899 thematisiert:

E co guard'oura in Austria-Ungaria?
Dir bler 's podess; ma ais melder laschar là;
Perche in quel pajais, per pac chi's dia,
Per pac chi's fetscha, il gendarm ais qua!⁴²

Und wie sieht's in Österreich-Ungarn aus?
Man könnte viel darüber sagen; doch ist es besser, es sein zu lassen;
Denn in jenem Land, selbst wenn man wenig sagt
Und wenig tut, der Gendarm ist zur Stelle!

In einem Gedicht mit dem Titel *Advertimaints* (*Ermahnungen*) erteilt Po Verhaltensregeln, um bei der Obrigkeit keinen Anstoß zu erregen:

Il festin po eir gnir prolungà, in cità,
– ma be na chantar massa da ›libertà‹;
dad ›Obersts‹ taschair! (oppür be bain dir)
e pösts con ›Verbots‹, devots reverir!⁴³

Das Festmahl kann in der Stadt fortgesetzt werden,
– doch bloß nicht zuviel von ›Freiheit‹ singen;
von Obersten schweigen! (oder nur Gutes sagen)
und Pfosten mit ›Verboten‹ unterwürfig grüßen!

Bitterer ist seine Klage über die ›Philister‹, die bevorzugte Zielscheibe seiner teils recht bissigen Kritik. Sie hätten eher Zugang zu einer Welt der Dinge⁴⁴ als zu jener

41 Pult: Chasper Po [Nachruf], S. 23.

42 C. H. Asper [Chasper Po]: Silvester 1899, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 14 (1900), S. 343–350, hier S. 344.

43 Po: *Rimas*, S. 86.

44 Dass der philosophische Terminus ›Materialist‹ in der bündnerromanischen Umgangssprache eine semantische Einengung erfährt, ist besonders aufschlussreich. Unter dem Lemma ›materialist‹ im DRG wird neben der wissenschaftlichen Bedeutung Materialist auch die Bedeutung »Gewürzhändler, Kolonialwarenhändler« angeführt. Der Begriff steht in negativer Wertung für geld- und warenaffine Menschen, die wenig Sinn für idealistische Werte und somit auch für Poesie haben. Sie sind der natürliche Feind der Idealisten.

der Gedanken und Ideen, seien frei von Idealen und hätten wenig Sinn für Kunst und Literatur. Im Gratulationsgedicht *Chara Anny!* läßt Po seiner Entrüstung freien Lauf.⁴⁵ In den Augen seiner geschäftsbesessenen Mitbürger sei, was nicht gemessen werden könne, nichtig. Wenig zimperlich nennt er sie »püffs, / e da quels dürs e da quels müffs« (hartköpfige und muffige Dummköpfe).⁴⁶ Sie seien in ihrer Unfähigkeit, die Schönheit der Landschaft zu genießen, beinahe zu beklagen. Kauften sie Bücher, dann schauten sie bloß auf die Ausstattung und den Schmuck und kaum auf den Inhalt, der sie kaltlasse. Und für die Autoren empfänden sie nur Verachtung, sie, die Autoren, müssten überhaupt recht dumm sein. Seele und Herz seien für sie kalte, leere Worte. Po bezeichnet sie – nach dem Vorbild Heinrich Heines – als poesie-resistente Philister, um die es einen großen Bogen zu machen gelte.

[I] sun filisters! Jain our d'via!
Als tips privs da poesia
quels müffs tips laschain be star
ma perché ils fet entrar...?⁴⁷

Es sind Philister⁴⁸, gehen wir
diesen poesiefreien Typen aus dem Weg!
Jene muffigen Typen, lassen wir stehen.
Warum habe ich sie überhaupt erwähnt ...?

Gegenüber diesem Teil der Bevölkerung ist Po unerbittlich, eindeutig, hart und abwertend. Versöhnlicher mit den überaus nüchtern-pragmatischen Engadinern zeigt er sich jedoch in der Jahreschronik *Silvester 1899*.

Er gesteht ihnen immerhin zu, dass sie, neben den materiellen, mitunter auch ideelle Werte kultivieren. Ihre Kunstauffassung sei dabei »elastisch«.

L'art, tutta in ün senso plü elastic,
Chatt'eir pro nus cultur ed aderents:
Va bain, ch'in general tendain al *prattic*,
Ma neir *il bel* non 's lasch' indifferent;
E sper ils interest *materials*,
'S cultivan eir pro nus quels *ideals*.⁴⁹

45 Po: *Rimas*, S. 91–94.

46 Ebd., S. 92, V. 20–21.

47 Ebd., S. 93, V. 46–49.

48 Im Gedicht *Decrescendo* wird sein Werdegang als Dichter thematisiert: sein jugendliches Nach-eifern großer Vorbilder, die Erhebung über die Alltäglichkeiten und über das Treiben der Philister und den späteren Abstieg zum Reimdichter. Ebd., S. 51.

49 Asper [Chasper Po]: *Silvester 1899*, S. 349.

Die Kunst, in einem elastischeren Sinne aufgefasst,
 findet auch bei uns Pfleger und Anhänger:
 Zugegeben, im Allgemeinen haben wir eher Sinn für das *Praktische*,⁵⁰
 doch auch *das Schöne* läßt uns nicht gleichgültig;
 Und neben den *materiellen* Interessen
 werden bei uns auch die *ideellen* kultiviert.

In diesem Umfeld ist es nicht verwunderlich, dass Pos Ironie nicht überall auf Zustimmung stieß. Gegner des Humoristen und Ironiebegabten sind Menschen, die festgefügte Überzeugungen haben, die sie nie in Frage stellen. Dogmatiker, die sich im Besitz der überzeitlichen Wahrheit wähnen. Im sprachlichen Kontext nennt man diese Eiferer Puristen. Pos alles umfassende ironische Distanz und Relativierung, die seine Person einschließt, mag für viele befremdend gewesen sein. Im Falle des Ironikers Po mag zudem der Eindruck entstehen, er nehme nichts ernst und habe keine ideellen Werte. Er weiche auf den Unernst aus, um sich nicht festlegen und Verantwortung übernehmen zu müssen. Er verweigere auf diese Weise die nötige ›Eindeutigkeit‹. Po erscheint in ihren Augen als einer, der sich über alles lustig macht und dem nichts heilig ist. Auch seine ostentative Bescheidenheit und sein Understatement, seine ironische Selbsterabsetzung und Verweigerung von Verantwortung gegenüber seinem dichterischen Werk mögen diesen Eindruck verstärken.

Wir sehen, dass das Verhältnis zum Publikum nicht unproblematisch ist, wie es für einen harmlosen Humoristen eigentlich zu erwarten wäre. In Pos Verhältnis zum vom Krämergeist geprägten Publikum liegt durchaus Konfliktpotenzial.

Dass sein Humor nicht unbegrenzt ist und er auch beleidigt werden kann, zeigt das um 1920 entstandene Gedicht *Ed eir a mai* (*Und auch mich*).

Ed eir a mai

Ed eir a mai da l'inozainta chüna
 surian duos infants cha'l tschel am dett;
 e quels duos blonds infants sun mia fortuna,
 i sun la spranza mia, meis dalett

50 Denselben Sinn für das Praktische schreibt auch Bezzola den zeitgenössischen Engadinern zu: »L'Engiadinais modern (e forsa na be il modern, forsa neir be l'Engiadinais, ma il Girschun in generel) ho in generel ün character fich realist, anzi materialist. Per valuors ideelas ho l'Engiadinais d'hozindi apparaintamaing poch sen, que ais fich greiv dad inflammer per qualchosa chi nun ho valor pratica.« (»Der moderne Engadiner – und vielleicht nicht nur der moderne, womöglich nicht nur der Engadiner, sondern der Bündner im Allgemeinen – hat im Allgemeinen einen sehr realistischen, ja materialistischen Charakter. Für ideelle Werte hat der heutige Engadiner scheinbar wenig Sinn, es ist sehr schwer für ihn, sich für etwas zu erwärmen, das nicht praktischen Wert hat.«) Reto Raduolf Bezzola: *Lirica ladina moderna*, in: *10 ans Uniun Rumantscha Turitg*, Zürich: A.G. Buchdruckerei Zürcher Volkszeitung [1930], S. 43–52, hier S. 45.

Eir eu suvent cur cha la saira imbrüna
pro üna fossa a suspürar am mett;
eir eu am e lavur, ne macla ingüna
sül s-chüd da chasa mia ma's vezzett.

Ma'l muond ipocrit chi suvent cunfonda
apostels e poets am disch birbant,
zinic, frivol: A quels censuors responsa

cha eu nu fetsch sco'l cromer ambulant
chi tuot ras'oura in piazza sül bankett:
eu tegn invezza be per mai sulett
jüst quai cha da plü pür am saint in pett.⁵¹

Und auch mich

Und auch mich lächeln aus der unschuldigen Wiege
zwei Kinder an, die mir der Himmel schenkte;
und diese zwei blonden Kinder sind mein Glück,
meine Hoffnung und meine Freude.

Auch ich stehe, wenn der Abend dämmert
seufzend an einem Grab;
auch ich liebe und arbeite, und keinen Fleck
auf dem Hausschild sah man je.

Doch die heuchlerische Welt verwechselt oft
Apostel und Poeten und nennt mich einen Schelm,
zynisch und frivol: jenen Zensoren entgegne ich,

dass ich nicht so handle wie der fahrende Krämer
der alles auf seinem Tisch ausbreitet:
für mich allein allein behalte ich,
was ich in meiner Brust am reinsten spüre.

Das Gedicht hat apologetischen Charakter. Po setzt sich gegen Unverständnis, Abwertung seiner Person und den Vorwurf, er sei frivol und zynisch, zur Wehr und verliert seine ironische Distanz, seinen Humor und seine Gelassenheit. Er verwahrt sich gegen eine nicht dokumentierte Beschämung.

51 Po: *Rimas*, S. 45. Vgl. zu diesem Gedicht und seiner unklaren Autorschaft den Beitrag von Renzo Caduff in diesem Band, S. 39–54, insb. S. 44.

In diesem Gedicht begegnen wir einem anderen Chasper Po, der sich von seiner verletzlichen Seite zeigt. Er ist in seiner Ehre gekränkt von den als ungerecht empfundenen Vorwürfen, die ihm gegenüber geäußert werden. Er wird angeklagt als einer, der Ernsthaftes ins Lächerliche zieht, Geheiligt profaniert, Erhabenes erniedrigt und verspottet. Besonders hart dürfte ihn der Vorwurf des Zynismus getroffen haben: Zynismus als offen zur Schau gestellte Gleichgültigkeit und Verachtung für Menschen mit moralischen und sozialen Werten.

Abgesehen von wenigen Momenten, in denen Po seinen Humor verliert, setzt er seine lachende Relativierung fort. Po lacht über Dinge, die Dogmatiker und Puristen⁵² äußerst ernst nehmen und die ihnen heilig sind: die Orthografie beispielsweise.

Als collegas rimaduors d'Engiadina bassa

Eu di eir eu: grafia ufiziala
Ais quistiun per nus GRAND' e VITALA
Ün tschert sistem's sto avair eir per l'ortografia,
Ma eu distinguer vless tra prosa e poesia:
Per quaista, cha'ls tudaischs nomnan ›discuors lià‹,
eu concedess invece amò plü libertà.⁵³

Den reimenden Kollegen des Unterengadins

Auch ich sage: die offizielle Schreibweise
Ist eine für uns ›GRANDiose‹ und ›VITALe‹⁵⁴ Frage
Ein gewisses System muss man für die Rechtschreibung haben,
Doch ich möchte zwischen Prosa und Dichtung unterscheiden:
Für diese, die von den Deutschen als ›gebundene Rede‹ bezeichnet wird,
Würde ich hingegen noch mehr Freiheit gewähren.

Das Spiel mit den Eigennamen der Exponenten und deren Bedeutung ist brillant, doch an der Grenze des Respekts. Andrea Vital und Florian Grand sind in der Frage der Schriftsprache die Gegner in der Kontroverse um die Orthografie des Valader. Sie treten nämlich für eine italianisierende Schreibweise nach Zaccaria und Emil Pallioppi⁵⁵ ein, während Peider Lansel, Chasper Po und der Sprachwissen-

52 Zu diesem konfliktuellen Verhältnis vgl. Clà Riatsch: Der Komiker und die Puristen. Mehrsprachigkeit und Sprachzensur im Werk von Chasper Po (1856–1936), in: *Versants* 27 (1995), S. 165–183.

53 Po: *Rimas*, S. 43 f., hier S. 43.

54 Exponenten in der Kontroverse waren Florian Grand (1847–1926) und Andrea Vital (1855–1943).

55 Zaccaria Pallioppi/Emil Pallioppi: *Dizionario dels idioms romauntschs d'Engiadin'ota e bassa, della Val Müstair, da Bravuogn e Filisur, con particolare consideraziun del idiom d'Engiadin'ota*.

schaftler Chasper Pult eine der gesprochenen Sprache in ihrer lokalen Ausprägung nähere Schrift- und Dichtungssprache propagieren. Diese Kontroversen wurden in den Zeitungen ausgefochten und waren bisweilen erbittert. Pos Aufrufe zur Relativierung und Mäßigung wurden missverstanden als Spott und Lächerlichmachung ernstester Bemühungen Anderer für die Bewahrung des Romanischen. In Sachen Orthografie verstehen die Rätoromanen keinen Spass, da fehlt ihnen die Distanz. Offensichtlich wurde ein Widerspruch zwischen Pos Engagement für den Erhalt der Sprache und der Sprachverwendung in einem Teil seiner Dichtung konstruiert. Eine durch unbedachte Entlehnungen verfälschte Sprache behagte Po sicher nicht. Doch selbst seine Kritik bleibt gemäßigt im Ton, unpathetisch und ironisch. So konstatiert er eine lasche Haltung von einigen Engadiner Emigranten in Triest mit den Versen:

Ammet cha qua, all'Adriatic,
Il spiert rumantsch ais sten acquatic.⁵⁶

Ich gebe zu, dass hier, an der Adria,
Der romanische Geist ziemlich verwässert ist.

Für das Romanische macht er sich sehr wohl Sorgen, doch bewahrt er laut Riatsch Distanz und seinen Sinn für Komik:

El as fa bainschi pissers pel rumantsch, Chasper Po, ma sainza patos
e cun l'ironia dal poet comic chi nu po as grittantar massa ferm sur
dal ›masdügl da linguas‹ ch'el dovra sco mez stilistic in sias poesias.⁵⁷

Er sorgt sich für das Romanische, doch ohne Pathos und mit der Ironie des komischen Poeten, der sich nicht zu sehr ärgern kann über das ›Sprachengemisch‹, das er als Stilmittel in seinen Gedichten einsetzt.

Man muss unbedingt differenzieren zwischen Pos persönlicher alltäglicher Sprachverwendung und seiner Dichtungssprache. In seiner Dichtung verwendet er Entlehnungen aus dem Deutschen in ironischer Distanzierung, als stilistisches Mittel im Hinblick auf deren komische Wirkung. Anders verhält es sich mit den Interferenzen aus dem Italienischen, die ihm wohl nicht bewusst waren, sondern allgemeiner Gebrauchsnorm entsprachen. »Sia lingua es quella dals emigrants in Italia« (»Seine Sprache ist die der Auswanderer in Italien«), konstatiert Jon Pult.⁵⁸ Dennoch hat Po,

Romauntsch-Tudais-ch, Samedan: Tanner, 1895; und Emil Pallioppi: *Wörterbuch der romanischen Mundarten des Ober- und Unterengadins, des Münsterthals, von Berggün und Filisur mit besonderer Berücksichtigung der oberengadinischen Mundart. Deutsch-Romanisch*, Samedan: Tanner, 1902.

56 Po: *Rimas*, S. 87.

57 Riatsch in: Po: *Rimas*, S. 12.

58 Pult: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, S. 220.

nach dem Bekunden von Zeitgenossen, seine angestammte Senter Sprache und Tradition in der Familie gepflegt und in authentischer Form bewahrt.⁵⁹

Die teilweise Gemischtsprachigkeit von Pos Dichtung wurde fälschlicherweise als ein Zeugnis mangelhafter Sprachkompetenz, Nachlässigkeit, Indifferenz oder Laxismus gedeutet. Die bewussten Entlehnungen aus dem Deutschen bilden, wie gesagt, ein wichtiges Stilmittel, einerseits als Ausdruck von Pos Bemühungen um einen ›effet de réel‹ und andererseits als Mittel der Komik. Dies haben wohl viele Exponenten der Sprachpflege und Sprachrettung nicht akzeptieren können und als Beweis von Inkonsequenz sowie sprachlicher, mithin auch moralischer Indifferenz aufgrund von Charakterschwäche missdeutet.

4. Zum Schluss

Die Menschen zum Lachen zu bringen, schreibt Andri Augustin im Nachruf für Chasper Po, sei seine außerordentliche Gabe und wohl auch ein Bedürfnis gewesen: »Schi, rier, far rier, quai ais la forza geniala da Chasper Po, da sia poesia.« (»Ja, lachen, zum Lachen bringen, das ist die geniale Kraft Chasper Pos [und] seiner Poesie.«)⁶⁰

Gemäß Clà Riatsch nimmt Pos humoristische Dichtung in ihren verschiedenen Ausprägungen eine Vorzugsstellung ein. Und diese beherrsche er wie kein anderer.

E la part fascinanta da la poesia da Chasper Po es apunta la poesia umoristica, comica, satirica, chi dovra ils discours e las linguas da tschels per seis effets da surpraisa, per seis gö cun masera e demascriziun linguistica e na be linguistica.⁶¹

59 Dass das ›reine‹ Romanisch für Chasper Po ein Anliegen war, unterstreicht Chasper Pult: »L'amur per la vita s-chetta rumantscha e per nos prüvâ pled fütan per Chasper Po il sal da la vita.« (»Die Liebe zum rein romanischen Leben und zu unserer trauten Sprache waren für Chasper Po das Salz des Lebens.«) Pult: Chasper Po [Nachruf], S. 22. Andri Augustin konstatiert, dass das Leben im vielsprachigen Triest das Romanische in der Familie Po-Crastan nicht zu verfälschen vermochte: »Chasper e sia famiglia eiran restats tras e tras da Sent per linguach, per mentalità e per custüms, id eira ün gust a dudir quels uffants co chi discurrivan s-chet rumantsch sco schi nu vessan mai discurrü oter illa metropola cosmopolita e plurilingua da Triest. E quel spiert s-chet rumantsch ha cuntinuà a dominar eir illas generaziuns venturas da la famiglia Po-Crastan cun effets müravglius sün tuot las diramazions fuormadas tras avgnüdas lais.« (»Chasper und seine Familie waren durch und durch Senter geblieben, mentalitätsmäßig und in den Bräuchen, es war eine Freude, jenen Kindern zu lauschen, die ein reines Romanisch sprachen, als ob sie niemals etwas anderes gesprochen hätten in der kosmopolitischen und vielsprachigen Stadt Triest. Und jener rein romanische Geist setzte sich fort auch in den folgenden Generationen der Familie Po-Crastan mit wundersamen Wirkungen auf alle Zweige, die sich durch Heiraten ergaben.«) Augustin: Chasper Po [Nachruf], S. 165 f. In diesem Sinne äußert sich auch Famos: L'umur illa poesia ladina.

60 Augustin: Chasper Po [Nachruf], S. 166.

61 Riatsch, in Po: *Rimas*, S. 13 f.

Und der faszinierende Teil von Chasper Pos Dichtung ist eben die humoristische, komische und satirische Dichtung, die die Reden anderer für ihre Überraschungseffekte, für ihr Spiel mit – sprachlicher und nicht nur sprachlicher – Maske und Demaskierung verwendet.

Was Pos Satire betrifft, sei diese niemals verletzend und beleidigend.

Forsa sta qua ün dals trats essenzials da l'ouvra da Chasper Po: satirica bain, ma na aggressiva e polemica, e adüna eir auto-ironica. Chasper Po nur ria be sur da las deblezzas dal ›muond‹ e da tschels, el ria almain uschè dadot sur da las aignas deblezzas e sur da quellas da seis texts.⁶²

Vielleicht liegt hier einer der Grundzüge von Pos Werk vor: satirisch ja, doch nicht aggressiv und polemisch, und stets selbstironisch. Chasper Po lacht nicht nur über die Schwächen der Welt und der anderen, er lacht mindestens so laut über die eigenen Schwächen und jene seiner Texte.

In diesem Sinn kann er, in herzlicher Selbstironie, über seine (nach eigenem Bekunden) ›begrenzten‹ dichterischen Fähigkeiten lachen. Satirisch-beleidigendes, überheblich-verachtendes Besserwissertum und zeigefingerpädagogische Bestrebungen waren Pos Persönlichkeit fremd. Pos Humor, selbst seine persönlich geprägte Satire, ist nicht verletzend und ausgrenzend. Natürlich ist mit einer gewissen Beisshemmung gegenüber den Einheimischen, mit denen man zusammenlebt und von denen man sich um keinen Preis absondern will, zu rechnen. Einzig in seiner politischen Satire gegenüber jenen, denen er sich nicht zugehörig fühlt, hält er sich weniger zurück, wie wir in seinen Jahreschroniken sehen können. Ebenso ist er wenig zimperlich mit der einheimischen Ausprägung des Spießertums.

Sein augenzwinkernder Humor fördert die Gemeinschaft, von der er sich getragen fühlt. Sein Lachen grenzt nicht aus. Humor verhilft Po zu Distanz und Gelassenheit gegenüber den Unzulänglichkeiten der Welt und zu Gleichmut. Gleichmut ist im Falle Chasper Pos nicht gleichzusetzen mit Gleichgültigkeit. Die ironische Distanz verhilft ihm dazu, die Dinge immer wieder auch von einer überraschend neuen Seite anzusehen, sie zu relativieren und Konflikte zu entschärfen. Ironische Relativierung geschieht nie aus Überheblichkeit, eben weil sie seine eigene Person mit einschließt. Pos Humor ist, um es noch einmal mit den Worten Jon Pults zu sagen: »umur vallader«, »umur chi surleivgia« (»unterengadiner Humor, der das Leben erleichtert«).⁶³

62 Ebd., S. 15.

63 Pult: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, S. 220.

Nachtrag zu China

In der Jahreschronik *Silvester 1900* ermahnt Chasper Po europäische Kolonialmächte, China den Chinesen zu lassen:

Laschai ognün patrün in seis pajais,
laschai la gelga China als gelgs Chinois.⁶⁴

Lasst jeden Herr in seinem Land sein,
lasst das gelbe China den gelben Chinesen.

Kultureller Austausch, insbesondere zwischen Dichtern mit partieller Homonymie, ist davon natürlich ausgenommen.

Literatur

- Asper, C. H. [Chasper Po]: *Silvester 1899*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 14 (1900), S. 343–350.
- Asper, C. A. [sic] [Chasper Po]: *Silvester 1900*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 15 (1901), S. 283–298.
- Augustin, Andri: Chasper Po [Nachruf], in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 52 (1938), S. 165–171.
- Bezzola, Reto Raduolf: *Lirica ladina moderna*, in: *10 ans Uniun Rumantscha Turitg*, Zürich: A.G. Buchdruckerei Zürcher Volkszeitung [1930], S. 43–52.
- Brunies, Steivan: *Davart l'influenza da la natüra grischuna sün nos pövel ladin*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 44 (1930), S. 55–72.
- Dicziunari Rumantsch Grischun*, Cuira: Societad Retorumantscha, 1939–.
- Famos, Luisa: *L'umur illa poesia ladina*, in: *Radioscola* 10/1 (1965), s. p.
- Kaiser, Dolf: *Cumpatriots in terras estras. Prouva d'üna documentaziun davart l'emigraziun grischunda, considerand in speciel l'Engiadina e contruons*, Samedan: Stampa separeda dal Fögl Ladin, 1968.
- Kaiser, Dolf: *Ils randulins a Triest, Flüm e Pola*, in: *Chalender Ladin* 61 (1971), S. 47–50.
- Kaiser, Dolf: *Fast ein Volk von Zuckerbäckern? Bündner Konditoren, Cafetiers und Hoteliers in europäischen Landen bis zum Ersten Weltkrieg. Ein wirtschaftsgeschichtlicher Beitrag*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1985.
- Lansel, Peider: *Musa romantscha. Musa rumantscha. Antologia poetica moderna*, Cuira: Lia Rumantscha, 1950.
- Lansel, Peider: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (Ouvras da Peider Lansel, Bd. 1).

64 C. A. [sic] Asper [Chasper Po]: *Silvester 1900*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 15 (1901), S. 283–298, hier S. 285.

- Pallioppi, Emil: *Wörterbuch der romanischen Mundarten des Ober-und Unterengadins, des Münsterthals, von Bergün und Filisur mit besonderer Berücksichtigung der oberengadinischen Mundart. Deutsch-Romanisch*, Samedan: Tanner, 1902.
- Pallioppi, Zaccaria/Pallioppi, Emil: *Dizionari dels idioms romauntschs d'Engiadin'ota e bassa, della Val Müstair, da Bravuogn e Filisur, con particolare consideraziun del idiom d'Engiadin'ota. Romauntsch-Tudais-ch*, Samedan: Tanner, 1895.
- Peer, Oscar: *La chasa veglia*, Zernez: Chasa Paterna, 1999 (Chasa Paterna, Bd. 118).
- Po, Chasper: *Da piz a chantun. Rimas* [hg.von Peider Lansel], in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 49 (1935), S. 92–118.
- Po, Chasper: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996.
- Pult, Chasper: Chasper Po [Nachruf], in: *Chalender Ladin* 28 (1938), S. 21–24.
- Pult, Chasper: *Papparin*, hg. von Jon Pult, Samedan: Stamparia Engiadinaisa, 1954 (Chasa Paterna, Bd. 68).
- Pult, Jon: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 88 (1975), S. 219–236.
- Riatsch, Clà: Der Komiker und die Puristen. Mehrsprachigkeit und Sprachzensur im Werk von Chasper Po (1856–1936), in: *Versants* 27 (1995), S. 165–183.
- Riatsch, Clà: Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po, in: *Italica – Raetica – Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, hg. von Peter Wunderli, Iwar Werlen und Matthias Grünert, Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 99–114.
- Sarott, Chasper: Inscunter, in: *Chalender Ladin* 67 (1977), S. 48.

Dumenic Andry studierte Romanistik an der Universität Zürich und arbeitet als Übersetzer und Autor. Er schreibt Prosa und Lyrik in Vallader und wurde u. a. mit dem Schillerpreis 2009 und dem Schweizer Literaturpreis 2018 ausgezeichnet. 2005–2008 arbeitete er im SNF-Forschungsprojekt »Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers« unter der Leitung von Clà Riatsch mit. Seit 2014 ist er Co-Redaktor der *Annalas da la Società Retorumantscha*. Publikationen: *Roba da tschel muond* (Savognin 2002), *Uondas* (Turich 2008), *Sablun, Poesias* (Cuir 2017).

Chasper Pos rhythmische Versgestaltung – eine ›hinkende Mähre‹?

Al Pegasus nun's po dir »Hü!«
Be cur ch'el voul, l'armaint sta sü!
(Chasper Po: *La barcha della poesia*)¹

Chasper Po's Rhythmic Verse Organisation: A 'Limping Mare'?

Chasper Po spent much of his life in Italy (in Trieste and La Spezia). It is therefore not surprising that strong Italian influences of various kinds can be found in his poetic oeuvre, alongside those of his German models. For example, Po's rhythmic versification reflects the metrical types of Italian verse and its use of metrical figures (especially synaloepha). Chasper Po repeatedly addressed the difficulty of writing poems, complaining about his lazy and limping "poetry horse" ("Pegasus", or "Hobi"), calling himself a "versifier" in contrast to his colleague, the "poet" Peider Lansel. At the same time, however, he also makes fun of his poet colleagues whose verses are affected by "foot-and-mouth disease" ("la zoppina") and therefore 'limp'. Po's sensitivity regarding questions of form seems particularly interesting against the backdrop of the tension between his aims and their realisation. Do Po's 'limping' verses really lag rhythmically behind Lansel's 'classical' verses, or can their 'limp' be read as a subtle ploy for Po to unmask the versification of his fellow poets? A rhythmic analysis of Chasper Po's *endecasillabi* is intended to show how he resolves the subtle tension between his intentions and their fulfilment in a way that is unique to him.

Lange Zeit wurde das lyrische Werk Chasper Pos bis auf wenige Ausnahmen² kaum wahrgenommen. Das offensichtlichste Beispiel dieser Nichtbeachtung ist Reto Raduolf Bezzolas detaillierte Literaturgeschichte, in der Po nur zehn Zeilen zu Leben

DOI: 10.26045/po-003

- 1 Chasper Po: *La barcha della poesia (Das Boot der Dichtung)*, in: ders.: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996, S. 54, V. 5–6. »Dem Pegasus sagt man nicht ›Hü!‹ / Nur wenn es will, steht auf das Vieh!« (Übersetzung von Riatsch, zitiert aus Clà Riatsch: *Pathos und Parodie. Inversionslagen in der bündnerromanischen Literatur*, Aachen: Shaker, 2015, S. 87).
- 2 Vgl. die Angaben zur Sekundärliteratur in Po: *Rimas*, S. 142.

und Werk gewidmet werden,³ während der Beitrag über seinen Zeitgenossen Peider Lansel fast 22 Seiten umfasst und zum Beispiel auch dessen imposanter Bart ausführlich beschrieben wird.⁴

Geändert hat sich die Wahrnehmung Pos mit der Herausgabe seines dichterischen Werks, *Rimas* (1996), durch Göri Klainguti und Clà Riatsch. Insbesondere Riatsch hat sich in der Folge eingehend mit bestimmten Aspekten von Pos Gedichten auseinandergesetzt. So werden spezifische Funktionen der Mehrsprachigkeit in Pos Werk nachgewiesen⁵ oder Pos Gedichte werden im Vergleich zu jenen Peider Lansels gelesen, um die Spannung zwischen »Pathos und Parodie« im Werk der beiden Dichterfreunde herauszuarbeiten. Nach Riatsch steht Lansels Werk dabei tendenziell für eine »klassisch hohe«, jenes von Po hingegen für eine »antiklassisch populäre Tradition«. ⁶ Diese Interpretation lässt sich auf eine Gegenüberstellung bei Po zurückführen, der sich in einem seiner Korrespondenz-Sonette an Peider Lansel (*Sonet a P. J. Derin*) selber als »rimader«, Dichterling, bezeichnet, im Gegensatz zu Lansel, der im selben Sonett als Dichter, »poet«, apostrophiert wird.⁷

In diesem Beitrag möchte ich Pos Selbstdefinition als ›Reimer‹ im Gegensatz zum ›Dichter‹ Peider Lansel ein weiteres Mal aufgreifen und aus versgestalterischer, rhythmisch-metrischer Perspektive betrachten. Ich orientiere mich diesbezüglich an der Fragestellung, inwiefern sich die Versgestaltung dieser beiden Zeitgenossen zu ebendieser Gegenüberstellung von ›Reimer‹ und ›Dichter‹ verhält. ›Hinken‹ Pos ›Reime-reien‹ – im Originalton: »Vegl es meis Hobi, e zopp, e malnüdri«⁸ – Lansels ›klassischen‹ Versen⁹ rhythmisch tatsächlich ›hinterher‹? Oder handelt es sich bei Pos »ostentative[r] Selbsterniedrigung« als »rimader« um eine »ironische Vertuschung hoher Ambitionen«?¹⁰ Im Folgenden soll zunächst der Frage nachgegangen werden,

3 Reto Raduolf Bezzola: *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuir: Lia Rumauntscha, 1979, S. 381.

4 Ebd., S. 384. Siehe auch Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 82.

5 Clà Riatsch: Der Komiker und die Puristen. Mehrsprachigkeit und Sprachzensur im Werk von Chasper Po (1856–1936), in: *Versants* 27 (1995), S. 165–183 und Clà Riatsch: Poetik der Varietät. Mehrsprachigkeit in den Reimen von Chasper Po, in: ders.: *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur*, Chur: Verein für Bündner Kulturforschung, 1998, S. 141–159.

6 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 82.

7 Siehe für eine ausführliche Beschreibung und Interpretation des entsprechenden Sonetts ebd., S. 86 ff. Riatsch führt die beiden Bezeichnungen ›rimader‹ und ›poet‹ auf Carducci und indirekt auf Leopardi zurück, ebd., S. 273.

8 Po: *Rimas*, S. 55. »Alt ist mein Hobi, hinkend, schlecht genährt« (Übersetzung von Clà Riatsch). Siehe dazu auch Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 89.

9 Lansel übernimmt die typischen Akzentmodelle des italienischen Endecasillabo, verzichtet aber auf den Gebrauch der in der italienischen Metrik wichtigen metrischen Figur der Synalöphe. Siehe Renzo Caduff: Die Verskunst Peider Lansels am Beispiel des Elfsilblers, in: *Akten des V. Rätoromanistischen Kolloquiums / Actas dal V. Colloqui retoromanistic* (Lavin 2011), hg. von Georges Darms, Clà Riatsch und Clau Solèr, Tübingen: Francke, 2013, S. 283–302.

10 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 95.

wie die spärlich vorhandene Sekundärliteratur Pos Vergestaltung beurteilt (Kapitel 1). Anschließend werden die unsichere Textgrundlage bei Chasper Po (Kapitel 2) und insbesondere Lansels problematischer Umgang mit der Synalöphe¹¹ bei seiner Herausgabe der Gedichte Pos (Kapitel 3) diskutiert, da beide zuverlässige Aussagen über die metrisch-rhythmische Vergestaltung verunmöglichen. Kapitel 4 zeigt charakteristische Aspekte von Pos Verkunst anhand des metasprachlichen Gedichts *Chalgers e poets* auf. Um die Frage nach der Verortung von Pos Vergestaltung zwischen Reimerei und Dichtung beantworten zu können, wird schließlich in Kapitel 5 der Fokus auf die metrisch-rhythmische Gestaltung von Pos Endecasillabi gelegt.

1. Pos Reim- und Verstechnik im Lichte der Sekundärliteratur

In den spärlich vorhandenen Kommentaren zu Pos Lyrik wird immer wieder Pos Improvisationstalent hervorgehoben, so von Peider Lansel:

C. H. Asper dispuona d'üna granda facilità da rima, in grazcha da quella improvisescha'l, sainza adöver daforsch e glima, epigrams e poesias, chattand adüna il spiritus »pizch« per la fin.¹²

Po verfüge über eine große Leichtigkeit zu reimen, dank der er improvisierend – ohne Schere und Feile zu gebrauchen – Epigramme und Gedichte verfasse und am Ende immer die geistreiche Pointe finde.¹³ Vor dem Hintergrund von Lansels Eingriffen in Pos Gedichte (Kapitel 3) ist die Bemerkung, dass Po Schere und Feile nicht benutze, wohl als versteckte Kritik zu verstehen.¹⁴

Jon Pult weist darauf hin, dass Pos Übersetzung von Wilhelm Buschs *Max und Moritz* »qualche vers ün pa zoppagiants«¹⁵, »einige Verse, die ein wenig hinken«, enthalte, ohne dafür aber Beispiele anzuführen. Auch Luisa Famos äußert sich zumindest indirekt zu Pos Verstechnik, wenn sie schreibt, dass Po die Originalität im Ausdruck dem Versmaß voranstelle: »Chasper Po es il maister chi metta avant co'l metro l'originalità da l'expressiun.«¹⁶

11 Mit Synalöphe bezeichnet man eine metrische Figur, bei der zwei oder mehrere linguistische Silben miteinander verschliffen und als eine einzige metrische Silbe gezählt werden.

12 Peider Lansel: *Musa romontscha. Musa rumantscha. Antologia poetica moderna*, Cuoir: Lia Rumantscha, 1950, S. 32. Auf Pos Mühelosigkeit zu dichten und zu reimen weisen auch Andri Augustin: Chasper Po, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 52 (1938), S. 165–171, hier S. 170, und Jon Pult: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 88 (1975), S. 219–236, hier S. 219, hin.

13 Zum Motiv der ›Schere‹ siehe das bereits erwähnte Gedicht Pos *La forschina simbolica* (Po: *Rimas*, S. 53) sowie Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 94.

14 Vgl. den Beitrag von Dumenic Andry in diesem Band, S. 15–38, insb. S. 26 f.

15 Pult: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, S. 221.

16 Luisa Famos: *L'umur illa poesia ladina*, in: *Radioscola* 10/1 (1965), s. p.

Abgesehen von solch allgemeinen Aussagen zu Pos Reim- und Verstechnik hat sich in der Sekundärliteratur bisher einzig Clà Riatsch punktuell, aber detailliert zu Pos Metrik geäußert. Von Interesse sind an dieser Stelle insbesondere seine Ausführungen zu einem Glückwunsch Pos für das Jahr 1918 und zu zwei Versen aus Pos *Sonet a P. J. Derin*.

In *Giavüschs pel 1918* äußert sich Po kritisch zur Verskunst seiner Engadiner Dichterkollegen, indem er den Wunsch anbringt, man möge deren Verse von »la zoppina«, das heißt der Maul- und Klauenseuche, heilen:

Als poets d'Engiadina:
 cha's riv'a curar dals vers la zoppina.¹⁷ 5 7¹⁸

Die metrisch-rhythmische Gestaltung dieses Verses mit einer – gegenüber den Haupttypen des Endecasillabo abweichenden – betonten 5. Position kann hier gemäß Riatsch als »Raffinement einer ikonischen metrischen Abweichung« gelesen werden, im Sinne, dass Behauptung und Vorführung kongruieren.¹⁹

Aus Pos *Sonet a P. J. Derin*²⁰ sind schließlich folgende zwei Verse für meine einleitende Fragestellung von Interesse:

Vegl es meis Hobi, e zopp, e malnüdri; 1 4 6
 ots ideals, vin fluors^l e chaschöl veider. 1 4-5-6^l

Während der zweite Vers in seiner Aufzählung gemäß Riatsch »mit seinen Akzenten auf der 4., 5. und 6. Silbe jedes Schema verletz[e] und jeden Rhythmus«²¹ breche, ließe sich ersterer nach der deutschen Metrik als fünfhebiger Jambus mit trochäischer Inversion im ersten Fuß lesen, wäre da nicht die überzählige und auch unnötige Konjunktion ›e‹ vor ›zopp‹. So aber hinke »das Adjektiv ›hinkend‹, ›zopp‹, an signifikanter Stelle, um eine Silbe hinterher«²². Nach der italienischen Metrik als Endecasillabo gelesen, würden sich für diesen Vers metrisch und rhythmisch keine Schwierigkeiten

17 Po: *Rimas*, S. 85

18 Mit den Zahlen werden die betonten Positionen des jeweiligen Verses angegeben. Die im Endecasillabo obligatorisch betonte 10. Position ist im Akzentschema nicht ausgeführt.

19 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 89.

20 Po: *Rimas*, S. 55, V. 4 und 12.

21 Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po, in: *Italica – Raetica – Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, hg. von Peter Wunderli, Iwar Werlen und Matthias Grünert, Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 99–114, hier S. 105.

22 Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer?, S. 106. In Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 89, werden zudem autographe Varianten dieses Verses aus dem Nachlass Pos zitiert, in denen das Adjektiv ›zopp‹ nicht hinkt oder gar nicht vorkommt.

ergeben. Laut Riatsch müsste der Vers aber »mit einer, im [Bündner]Romanischen allerdings unüblichen Synalöphe zwischen ›Hobi‹ und ›e‹« gelesen werden.²³

2. Unsichere Textgrundlage bei Chasper Po

Eine Grundvoraussetzung für korrekte metrisch-rhythmische Analysen ist eine verlässliche Textgrundlage. Um diese muss man sich im Falle von Chasper Po aus mehreren Gründen besonders bemühen:

Erstens gehört Chasper Po zu jener Dichtergattung, die sich zeitlebens nicht darum kümmert, ihre Gedichte in Buchform herauszugeben, und sich »um deren schriftliche Tradierung überhaupt nicht zu sorgen scheint«.²⁴ Pos Gedichte erscheinen da und dort, insbesondere in Zeitungen wie der *Gazetta Ladina*, im *Chalender Ladin* und in den *Annalas da la Societad Retorumantscha*. Es kann also nicht ausgeschlossen werden, dass die entsprechenden Redaktoren in die Texte eingegriffen und diese ihren Normvorstellungen angepasst haben.

Zweitens wurde Pos einzige erschienene Auswahl an Gedichten, »Da piz a chantun« (1935)²⁵, vom Herausgeber Linsel stilistisch und formal überarbeitet. Diesem Umstand gilt es bei einer Versanalyse von Pos Versen Rechnung zu tragen, wie in Kapitel 3 ausgeführt wird.

Drittens bevorzugten die Herausgeber des 1996 erschienenen Bandes *Rimas* völlig zu Recht anstelle von Linsels korrigierter Fassung – wenn immer möglich – im Nachlass aufgefundene Typoskripte und Autographe. Der Rückgriff auf einen »prekären Nachlass«²⁶ birgt aber auch die Gefahr, dass nicht die endgültige Version publiziert wird oder es sich beim publizierten Gedicht um eine nicht deklarierte Nachahmung handelt. Dies zeigen weitere – erst vor einigen Jahren – aufgefundene Dokumente aus Pos Nachlass.²⁷ Darin findet sich zum Beispiel ein weiteres Au-

23 Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer?, S. 106. Pos an Peider Linsel gerichtetes Gedicht findet sich auch in der von Linsel herausgegebenen Auswahl »Da piz a chantun« (1935). In dieser Fassung ist das Sonett auf 12 Verse gekürzt worden und es finden sich keine Synalöphen mehr. Klainguti/Riatsch (Po: *Rimas*, S. 152) gehen von 13 Versen aus. Es ist aber anzunehmen, dass der Vers nicht zuletzt auch wegen des in Majuskeln gesetzten Wortes ›POESIA‹ so viel Raum einnimmt, dass er auf zwei Zeilen gesetzt werden musste. Der Zeilenbruch wäre somit grafisch bedingt. Auffällig ist auch der Schritt von Pos ›Hobi‹, der in der Fassung Linsels zu einem ›Pegasus‹ mutiert ist, wenn auch diesmal ohne Flügel: »Meis ›Pegasus‹ pürmassa malnudri / ha'l flà cuort, zopiond va sco ch'el po.« (Po: *Rimas*, S. 100, V. 4–5). In dieser Fassung scheint Pos Dichterpferd in der Tat einen ›kurzen Atem‹ zu haben und zu ›hinken‹. Dem Endecasillabo fehlt eine Silbe und er hinkt zudem auf der 5. Position, wenn wir davon ausgehen, dass ›zopiond‹ als zweisilbiges Wort zu lesen ist.

24 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 83.

25 Chasper Po: Da piz a chantun. *Rimas* [hg. von Peider Linsel], in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 49 (1935), S. 92–118.

26 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 84.

27 Siehe Clà Riatsch: Minchatant, per üna jada / nu fa mal üna ›pizchada‹. Our dad ün relasch da Chasper Po (1856–1936), in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 130 (2017), S. 109–130.

tograph, welches das Gedicht *Ed eir a mai* als Nachahmung von Lorenzo Stecchetti (eigentlich Olindo Guerrini) ausweist.²⁸ Bei einigen wenigen Gedichten in *Rimas* haben sich zudem Fehler und nicht unternommene Emendationen und Konjekturen eingeschlichen, die eine ›korrekte‹ Bestimmung der Versform erschweren beziehungsweise verunmöglichen (siehe Kapitel 5).

Der letzte und vielleicht wichtigste Punkt, der zuverlässige metrische Analysen verunmöglicht, ist ebendieser unvollständige und noch nicht aufgearbeitete Nachlass Pos. So bestehen für einige Gedichte durchaus mehrere Fassungen, die es bei einer umfassenden Versanalyse zu berücksichtigen gälte.²⁹

3. Lansels Umgang mit der Synalöphe bei der Herausgabe von »Da piz a chantun« (1935)

Auf Lansels durch zahlreiche Eingriffe charakterisierte, problematische Herausgeberpraxis der Gedichte Pos hat bereits Riatsch hingewiesen.³⁰ Hier interessiert daher einzig der Umgang mit der Synalöphe. Es ist anzunehmen, dass Lansel, dort wo es möglich ist, diese metrische Figur vermeidet. Diese Annahme soll an folgendem Gedicht überprüft werden:

Guardand la champagna toscana

Di da splendor! Intant cha naiv e glatscha
val d'En cuverna, quà, del Arno[^]al³¹ ur,
vez mandels ed olivas già in flur;
da bös-ch a bös-ch la vigna as allatscha,
e[^]in lungas filas, èra strusch ad èra,
's estenda[^]il fertil plan sco jert immens;
in fuond sta la collina, blaua, clera.
Quader stupend! ma pür istess ripens
cun brama[^]eir oz a nos pajais alpin,
l'alba scribla mirand del Apenin.³²

28 Po: *Rimas*, S. 45; 149 und SLA, Bern, Nachlass Chasper Po. Siehe auch Riatsch: *Minchatant, per üna jada*, S. 120.

29 Vgl. ebd., S. 109 ff.

30 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 84f.

31 Die metrische Figur der Synalöphe, d. h. das ›Verschmelzen‹ zweier oder mehrerer linguistischer Silben zu einer einzigen metrischen Silbe, wird mit folgendem Zeichen ^ (= *hyphèn*) markiert.

32 Po: *Rimas*, S. 102. «Die toskanische Landschaft betrachtend: Welch ein Prachtstag! Während Schnee und Eis / das Inntal bedecken, sehe ich hier, am Ufer des Arno, / bereits Mandel- und Olivenbäume in Blüte; / von Rebe zu Rebe verbinden sich die Ranken / und in langen Reihen, Beet an Beet, / dehnt sich die fruchtbare Ebene wie ein riesiger Garten; / im Hintergrund steht der Hügel, blau und hell. / Ein prächtiger Anblick! Und dennoch denke ich mit Sehnsucht /

Von den ursprünglich vier Synalöphen (V. 2, 5, 6, 9) bleibt in der von Linsel herausgegebenen Fassung (*Champagna toscana*³³) eine einzige übrig (V. 2), die anderen drei sind durch Rückgriff auf die phonetischen Phänomene der Aphärese (»e^in« → »e'n«, V. 5 und »s estenda^il« → »as stenda'l«, V. 6) und der Elision (»cun brama^eir oz a« → »cun viva bram'a«, V. 9) getilgt worden.

Dieselben Verfahren zur Eliminierung von Synalöphen lassen sich für weitere Gedichte nachweisen. So für *Impreschiuns domencicalas*³⁴ (in Linsels Version *Impreschiun d'indumengias*: »in naira,^ampla« → »in nair'ampla«, »taidla^intanta^il« → »taidl'intant il«) oder für *Ils infants tirolais in Engiadina*³⁵, in dem zwei von drei Synalöphen durch Elisionen (»rabia^e« → »rabgi'e«, V. 3 und »nöbla^es« → »nöbl'es«, V. 12) vermieden werden. Übrig bleibt in diesem Gedicht hingegen die Synalöphe »ma brich cun tscheras d'ödi^e dad invol« (V. 6).³⁶ Ob sich Linsel hier vielleicht an die Postkarte von Po erinnerte, in der ihm Po riet, den »poeti minori« »gewisse Kaphophonien« zu überlassen?³⁷

Vor dem Hintergrund dieser Eingriffe Linsels erstaunt es nicht, dass sich für die in *Rimas* (1996) publizierten Gedichte deutlich mehr Beispiele mit Synalöphe finden lassen.

Im Hinblick auf die Analysen von Pos Versen sind diese Erkenntnisse insofern von Bedeutung, als sie darauf hindeuten, dass die »im Romanischen allerdings unübliche Synalöphe«³⁸ bei Chasper Po durchaus üblich ist.³⁹

Obwohl also die Textgrundlage im Falle der Gedichte Pos noch nicht ideal ist, soll hier dennoch auf seine Vergestaltung eingegangen werden. Insbesondere der Umstand, dass Po immer wieder die dichterische Tätigkeit metasprachlich reflektiert, scheint mir ein lohnender Ausgangspunkt für punktuell metrisch-rhythmische Versanalysen zu sein. Gerade in Pos Äußerungen zur Form, die sich in seinen metasprachlichen Gedichten finden, lässt sich – meiner Meinung nach – seine hohe Sensibilität bezüglich Formfragen ausmachen. So dürften die von Po geäußerten Schwierigkeiten, den richtigen oder überhaupt einen Reim zu finden (unter ande-

auch heute noch an unser Heimatland in den Alpen zurück, / den weissen Streifen des Apennin betrachtend.» (meine Übersetzung).

33 Po: Da piz a chantun, S. 113.

34 Po: *Rimas*, S. 38 bzw. Po: Da piz a chantun, S. 95.

35 Po: *Rimas*, S. 105 f. bzw. Po: Da piz a chantun, S. 107.

36 In Pos von Linsel herausgegebener Publikation »Da piz a chantun« (1935) finden sich relativ wenige (insgesamt fünf) Beispiele von Elfsilblern mit Synalöphe. Für zwei davon muss zudem vermutet werden, dass sie durch Eingriffe des Herausgebers neu entstanden sind, denn in anderen Fassungen Pos kommen sie nicht vor, vgl. *Ûn cumpagn da viadi da Zernez* (S. 99, V. 1) und *La figlia da l'ustera* (S. 100 f., V. 16). Die übrigen Synalöphen finden sich in den bereits erwähnten drei Gedichten *Impreschiun d'indumengias* (S. 95, V. 1), *Ils infants tirolais in Engiadina* (S. 107, V. 6) und *Champagna toscana* (S. 113, V. 2).

37 Der Originalton Pos findet sich in Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 90.

38 Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer?, S. 106.

39 In dieselbe Richtung weist auch die in der Postkarte erwähnte Kritik Pos an Peider Linsel.

rem in *Sonet a P. J. Derin, Als collegas rimaduors d'Engiadina bassa*), Verse oder allgemein Gedichte zu verfassen (unter anderem in *Decrescendo, Sonet-scumissa*), wie auch seine Klagen zur Faulheit und zum ›Hinken‹ seines Pegasus vorwiegend auf Understatement zurückzuführen sein, oder – wie Riatsch es ausdrückt – als »Masken eines ambitionierten Könners«⁴⁰ angesehen werden.

4. »savair precis tagliar, batter, glimar« oder vom Verse-Schustern

Ein Gedicht, das sich gut für eine erste Annäherung an Pos Verskunst eignet, ist *Chalgers e poets* (*Schuster und Dichter*). In diesem Gedicht stellt Po die beiden Handwerker beziehungsweise »Künstler«, den Schuster und den Dichter, einander gegenüber. Beide müssen auf die Form achten, vom »Meter«, das heißt Schuh- und Versmaß, »wackere« Kenntnis haben, »genau schneiden, hämmern und feilen können, dann alles kunstfertig zusammennähen und zuletzt die ›Wichse‹ auf den Schuh geben und polieren«, wie es wörtlich in den beiden ersten Versgruppen des Gedichts heißt (V. 1–6). Hans Sachs aus Nürnberg habe Gedichte angefertigt, »Riesenschuhe mit Stollen« (»s-charpuns con stolzs«⁴¹) sowie »prächtige Stiefelchen«. Er verwechselte die beiden Künste nicht, wie dies hingegen laut Po anderen Dichtern oft passiere. Obwohl sie dichteten, sei das Endresultat kein Kunstwerk, sondern ein simpler Stiefel, »ün stival«⁴².

Chalgers e poets (1908)

Quaists duos ›artists‹ ^l han pür tscherta sumglentscha:	4 ^l (6-)7 ⁴³
tuots duos attents ^l stonn alla ›fuorma‹ star,	2 4 ^l 8
avoir del ›meter‹ ^l schlassa cognoschentscha	4 ^l 6
savair precis tagliar ^l , batter, glimar;	(4) 6 ^l -7

’lur tuot cusir insembel ^l con art fina	4 6 ^l
e [^] in ultim dar il ›bix‹ ^l , la lustradina.	2 6 ^l

Hans Sachs da Nürnberg ^l faiva poesias,	2 4 ^l 6
s-charpuns con stolzs ^l e splendids stivalets	2 4 ^l 6

40 Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer?, S. 100. Dass Po seine Äußerungen fast immer auch ironisch bricht, verstärkt den Reiz solcher metapoetischer Stellen noch zusätzlich. Siehe dazu Pos Gedicht *Laforschina simbolica* (Po: *Rimas*, S. 53).

41 Vgl. *DRG*, s. v. ›guotta‹.

42 Im übertragenen Sinn wird das Wort ›stival‹ im Unterengadinischen (Vallader) als Schimpfwort mit der Bedeutung ›Schwachkopf, Depp, Tölpel‹ verwendet (Hinweis von Clà Riatsch). Siehe auch Oscar Peer: *Dicziunari rumantsch ladin – tudais-ch*, Cuaira: Lia Rumantscha, 1962, s. v. ›stival‹.

43 Nebenhebungen sind in Klammern gesetzt. Mit dem hochgesetzten Strich wird die Zäsur angezeigt.

ma el non confondaiva las arts sias:	2 6 ^l
invece spess ^l succeda [^] a plüs poets	4 ^l 6
cha, – pür fand vers ^l , – il risulat final	(2) 4 ^l
non ais ün'ovra d'art ^l ,	2 (4) 6 ^l -
ma... ün stival! ⁴⁴	7

Untersucht man die von Po im Gedicht angesprochene Kenntnis von Form und Versmaß, so fällt auf, dass es sich bei der Gedichtform nach zwei ›Mikroeingriffen‹ – Aufhebung der Leerzeile zwischen Vers 4 und 5 und Resegmentierung der beiden letzten Verse zu einem Elfsilbler – um zwei sechszeilige Strophen (ABABCC DED-EFF) handelt.⁴⁵ Diese Strophenform wird von Po auch im Gedicht *Ils vegls sun pac plaschavla cumpagnia* verwendet. Interessanterweise wird auch dort am Gedichtende ein künstlicher Versumbruch eingefügt.⁴⁶ Inhaltlich lässt sich dieser Umbruch als eine Art optisch gekennzeichnete ›Betonung‹ lesen, mit der im Gedicht *Chalgers e poets* die Pointe⁴⁷ und im Gedicht *Ils vegls* die Lösung des ›Rätsels‹ »– Chi es quel vegl? – / Quai es il vegl Vuclina« (»– Wer ist dieser Alte? – / Es ist der alte Veltliner«)⁴⁸ hervorgestrichen werden soll.

Das Versmaß, das im Gedicht *Chalgers e poets* ›zugeschnitten und gehämmert‹ wird, ist der *Endecasillabo*⁴⁹ oder Elfsilbler. Wie aus dem Akzentschema (rechts vom

44 Po: *Rimas*, S. 42. »Schuster und Dichter: Diese beiden ›Künstler‹ haben nur allzu sehr eine gewisse Ähnlichkeit: / Beide müssen sie auf die ›Form‹ achtgeben, / vom ›Meter‹ wackere Kenntnis haben, / genau schneiden, schlagen und feilen können; // dann alles kunstfertig zusammennähen / und zuletzt die ›Wichse‹ auf den Schuh geben und polieren. // Hans Sachs aus Nürnberg machte Gedichte, / Riesenschuhe mit Stollen und prächtige Stiefelchen, / aber er verwechselte seine beiden Künste nicht; / vielen Dichtern hingegen passiert es oft, / dass – ob schon sie Verse ›machen‹ – das Endresultat / nicht ein Kunstwerk ist, / sondern ... ein Stiefel!« (wörtliche Übersetzung von R. C.).

45 In der italienischen Tradition wird diese Strophenform als ›sestina‹ oder ›sesta rima‹ bezeichnet. Siehe für weiterführende Angaben Angelo Marchese: *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano: Mondadori, 1991, S. 292.

46 Po: *Rimas*, S. 24. Bei den künstlich eingefügten Versumbrüchen wird in beiden Gedichten die Zäsur des Endecasillabo respektiert: in *Chalgers e poets* nach einer Zäsur *a maiori*, in *Ils vegls sun pac paschavla cumpagnia* nach einer Zäsur *a minori*.

47 Neben dem Akzent wird hier die Pause als weitere Verskonstituente genutzt, um die Pointe nicht nur grafisch, sondern auch rhythmisch hervorzuheben. Dabei verwendet Po den Umbruch wie auch die Auslassungspunkte als Stilmittel, um zuerst eine Pause und anschließend die zwischenzeitliche Unterbrechung der Rede anzuzeigen.

48 Po: *Rimas*, S. 24, V. 12–13.

49 Die Verse 6 und 10 müssen mit Synalöphe (im Gedicht mit ^ gekennzeichnet) gelesen werden. Die Verwendung dieser in der italienischen Verstradition wichtigen metrischen Figur scheint mir ein wichtiges Indiz zu sein, um die Verse als Endecasillabi zu analysieren und zu lesen, obschon inhaltliche von einem deutschen ›Verseschuster‹ die Rede ist. Ferner ist für einen Vers wie »ma el non confondaiva las arts sias« (V. 9) eine jambische Lesart insbesondere für die letzten beiden Versfüße nur schwer zu rechtfertigen. Die Verse mit Hebungsprall (V. 1, 4, 12/13) könnten nach einer jambischen Metrik hingegen als trochäische Inversionen gelesen werden.

Gedicht) ersichtlich wird, ist die Verteilung der Hebungen ziemlich regelmäßig. An drei Stellen (V. 1, 4 und {12/13}) kann ein Hebungsprall unterschiedlichen Grades zwischen der 6. und 7. metrischen Position festgestellt werden. Unter diesen drei Versen scheint mir die Verwendung des Hebungspralls in Vers 4, in dem von der Kenntnis des Versmaßes die Rede ist, besonders bemerkenswert. Eben an dieser Stelle stellt Chasper Po unter Beweis, dass die beiden im Gedicht angesprochenen ›Handwerker‹ ihr ›Metier‹, das ›Schneiden‹ und ›Schmieden‹, beherrschen.

avoir del ›meter‹ ^l schlassa cognoschentscha	4 ^l 6
savoir precis tagliar ^l , batter, glimar;	(4) 6 ^l -7

›Geschnitten‹ wird nach der Zäsur *a maiori*, worauf bereits der nächste ›Hammer-schlag‹ folgt. Die ›wackere Kenntnis‹ und die Genauigkeit des Verseschmiedens wird an dieser Stelle also durch den Hebungsprall zwischen der 6. und 7. Position verdeutlicht und auf Vortrageebene⁵⁰ auch hörbar gemacht.

Der Vers – »savoir precis tagliar^l, batter, glimar« – lässt auch noch eine zweite Lesart zu, bei der die beiden Verben ›tagliar‹ und ›batter‹ auf zwei unterschiedliche metrische Traditionen verweisen würden. Während für die silbenzählende italienische Metrik in erster Linie die Fähigkeit des korrekten Zuschneidens wichtig ist, könnte ›batter‹ im Sinne von Verse ›schmieden‹ auf einen deutschen syllabotischen Versifikationstyp hindeuten, bei dem die Akzente im Vordergrund stehen. Dass bei Versanalysen der Gedichte Pos neben der italienischen auch die deutsche Metrik berücksichtigt werden muss, zeigt sich nicht zuletzt bei Pos Nachdichtungen von Gedichten Heinrich Heines.⁵¹

Das Vorhandensein beider Traditionen im Werk Pos widerspiegelt sich auch auf lexikalischer Ebene: Während sich im Gedicht *Chalgers e poets* die Wörter ›bix‹ (›Wichse‹) und ›stolz‹ (›Stollen‹) aufs Deutsche zurückführen lassen, sind ›splendids‹, ›invece‹ und die Nominalisierung ›lustradina‹⁵² aus dem Italienischen entlehnt. Für ›stival‹ verweist das *Handwörterbuch des Rätoromanischen* auf das Italienische ›stivale‹,⁵³ Po selbst nahm das Wort als deutsche Entlehnung wahr, wie eine

50 Vgl. die Unterscheidung zwischen ›delivery design‹ und ›delivery instance‹ nach Roman Jakobson: Linguistik und Poetik (1960), in: ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin/New York: de Gruyter, 2007, Bd. 1, S. 181–185.

51 Siehe insbesondere die Vagantenstrophe mit abwechselnd vier- und dreihebigen Versen (*abab*) bei freier Silbenzahl in *Ils duos granatiers* (H. Heine: *Die Grenadiere*; Po: *Rimas*, S. 129f.), aber auch die fünfhebigen Jamben im Gedicht *Heine a sia mamma* (H. Heine: *An meine Mutter B. Heine, geborene v. Gelderen*; Po: *Rimas*, S. 129).

52 »Entl. von it. *lustrare* [...] ›rendere lucido, lucidare‹«. DRG, s. v. ›lustrar‹ (Bd. 11, S. 582).

53 *Handwörterbuch des Rätoromanischen*, hg. von Rut Bernardi, Alexi Decurtins, Wolfgang Eichenhofer, Ursina Saluz und Moritz Vögeli, Zürich: Offizin Verlag, 1994, s. v. ›stival‹.

gestrichene Variante des Gedichtschlusses aus dem Nachlass beweist: »Ais, sco ch'in tudais-ch as discha / ün stival!«⁵⁴

5. Pos Endecasillabi

Für die folgenden Versanalysen der Elfsilbler Pos wird der Gebrauch metrischer Figuren, wie sie in der italienischen Metrik vorkommen, vorausgesetzt. Dies insbesondere deshalb, da die für die italienische Metrik typische Synalöphe bei Chasper Po durchaus üblich ist, wie in Kapitel 3 gezeigt wurde.

Um die rhythmische Gestaltung von Pos Elfsilblern überhaupt analysieren zu können, mussten in einem ersten Schritt die entsprechenden Versrealisierungen durch Silbenzählung ermittelt werden.⁵⁵ Dabei wurde von einer silbenzählenden Metrik ausgegangen, bei der auch wichtige metrische Figuren wie die Synalöphe und Dialöphe zu berücksichtigen sind.⁵⁶ Von den 498 analysierten Elfsilblern⁵⁷ ergaben sich einzig für einige wenige Verse Schwierigkeiten. Dank der vor einigen Jahren aufgefundenen zusätzlichen Handschriften und Typoskripte lassen sich die meisten dieser Unregelmäßigkeiten zudem erklären und beseitigen. Unregelmäßigkeiten bei der Silbenausählung ergeben sich für folgende Verse:

Zu wenige metrische Silben:

- (1) El tgnand ün prisul ed ün sach paira (*Il prisul*, S. 26, V. 7)
- (2) cha el cun stainta e fadia (*Decrescendo*, S. 51, V. 13)
- (3) Ün hom sezza del En sper la spuonda (*Tanter Nairs e Scuol*, S. 52, V. 1)

Zu viele metrische Silben:

- (4) La matta richamaiva, ed intant quintaiv' la (*La figlia dell'ustera*, S. 43, V. 13)
- (5) uschigliö volva suot sura la ›Ladina‹ (*Passand sper ün bügl via*, S. 49, V. 12)
- (6) ün pled cha Tü güst spess udirast per via (*A tscherts rumantschs*, S. 54, V. 13)
- (7) guardan intuorn, e Tü Peider per il prüm (*A Peider Lansel*, S. 98, V. 32)

Unter Einbezug weiterer Fassungen, die entweder publiziert wurden oder sich im Nachlass in Form von Autographen und Typoskripten finden, können diese sieben

54 Po: *Rimas*, S. 149.

55 »Escludendo pochissime eccezioni [...], il principio che regge il verso italiano è sillabico-ritmico [...]: il verso è cioè metricamente definito dal numero delle ›sedi‹ sillabiche che lo compongono [...] e dal suo ›ritmo‹«. Aldo Menichetti: *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993, S. 89 (kursiv im Original).

56 Berücksichtigt wurden alle in *Rimas* 1996 publizierten Gedichte mit Ausnahme der *Cronicas rimadas* (Po: *Rimas*, S. 64–81). Auf eine rhythmische Auszählung dieser gereimten Chroniken musste aus Zeitgründen verzichtet werden.

57 In Pos *Rimas* (1996) macht der Endecasillabo rund ein Drittel aller Verse aus.

›problematischen‹ Fälle durch Emendations- (Korrektur von Fehlern) oder Konjek-
turverfahren (Ergänzung fehlender Textstellen) auf zwei reduziert werden.

Korrigiert werden können drei Verse: In Vers (2) ist aufgrund eines Versehens
der Herausgeber das Adjektiv ›granda‹ verloren gegangen,⁵⁸ in Vers (4) kann die
Konjunktion ›ed‹ getilgt werden, da sie im Typoskript durchgestrichen ist.⁵⁹ Schließ-
lich kann in Vers (5) das dreisilbige Adverb ›uschgliö‹ um eine Silbe in ›uschgliö‹
verkürzt werden, da für die in *Rimas* publizierten Gedichte ansonsten nur die zwei-
silbigen Formen ›uschgliö‹ und ›uschglö‹ nachweisbar sind.

- (2) cha el cun stainta [granda] e fadia
- (4) La matta richamaiva, ^intant quintaiv' la
- (5) [uschgliö] volva suot sura la ›Ladina‹

Ergänzungen gibt es bei den Versbeispielen (1) und (3) aufgrund folgender Varien-
ten: »el vev' ün prisol nov e^ün sach da paira«⁶⁰ und »Ün hom sezza sül banc sper
alla sponda / del En [...]«.⁶¹

- (1) El tgnand ün prisol [nov] ed ün sach paira
- (3) Ün hom sezza del En sper [alla] spuonda

Einzig die Verse (6) und (7) weisen eine – bis jetzt – nicht erklärbare überzählige Sil-
be auf, was bei einem Total an 498 ausgezählten Endecasillabi 0,4 % entspricht und
mithin vernachlässigbar ist. Somit lässt sich feststellen, dass Po das Versmaß des En-
decasillabo beherrscht und es der Originalität des Inhalts – anders als zum Beispiel
von Famos konstatiert – nicht hintansteht.

Zur Beantwortung der eingangs gestellten Frage, inwieweit Pos Verse ›hinken-
de Reimereien‹ seien, ist nicht zuletzt eine Analyse der verwendeten Akzentmodelle
aufschlussreich. Wiederum wurde das Total von 498 Endecasillabi ausgezählt und
analysiert. Dabei interessierte weniger die rhythmische Vielfalt der Endecasillabi als
jene Beispiele, die Menichetti als »Endecasillabi con accenti anomali« bezeichnet.⁶²
Der Fokus der Analyse lag dabei auf den Versen, für die unter anderem eine Hebung
auf der 5. Position nachweisbar ist, was keinem der drei Haupttypen des Endecasil-

58 Vgl. Po: Da piz a chantun, S. 98, V. 13.

59 Nachlass Po, SLA, Bern, PDF 12, S. 2.

60 Famos: L'umur illa poesia ladina, s. p. Vgl. zwei weitere (›korrekte‹) Versionen dieses Ver-
ses: »El tgneva^ün prisol i'l sach cun paira« (*Il prisol*, in: Linsel: *Musa romontscha*, S. 97) und
»meis hom con seis prisol suror büttet portet« (Nachlass Po, SLA, Bern, PDF 206). Es fällt
auf, dass in allen drei Versionen die Betonung des Nomens ›prisol‹ entweder auf die 6. Posi-
tion fällt oder sich die Hauptbetonung in der Verbindung ›prisol nov‹ auf das Adjektiv (eben-
falls 6. Position) verschiebt.

61 Po: *Rimas*, S. 151, V. 1-2

62 Aldo Menichetti: *Prima lezione di metrica*, Roma/Bari: Laterza, 2013, S. 67 ff.

labo (6.10., 4.8.10 oder 4.7.10.) entspricht. Ebendiese Verse werden auch in der Sekundärliteratur beanstandet.⁶³

Insgesamt wurden folgende 22 Verse mit Betonung unter anderem auf der 5. Position gefunden:

- | | |
|--|--|
| (1) »Ch'El s-chüsa!« dschet el' fand ün grand inclin (S. 26) | 2 (5 ⁻ -)6 8 |
| (2) perchè neir eu ^l , là non sun stat amò (S. 35) | 4 ⁻ 5 8 |
| (3) Seraina pasch ^l regna süllas otezzas (S. 42) | 4 ⁻ 5 |
| (4) Ma ^l muond ipocrit ^l chi suvent cunfonda (S. 45) | 5 ^l 8 (oder 4 ^l 8) |
| (5) Quel vers ün neiv meis ha ^l subit chattà (S. 49) | 5-6 ^l 8 |
| (6) Co cha d'argentea glüsch ^l respända l'uonda (S. 52) | (5-) ⁶ l 8 |
| (7) Mo bain renunziar vögl ^l da'T cunvertir (S. 54) | (5-) ⁶ l |
| (8) ots ideals, vin fluors ^l e chaschöl veider (S. 55) | 4-5-6 ^l |
| (9) Cha ^l rich bankier ^l Heine ha existi (S. 58) | (4 ⁻ -)5 |
| (10) cha's riv'a curar dals vers la zoppina (S. 85) | 5 7 (oder
>senario doppio<) |
| (11) A tia sandà ^l , Nestor, doz il majöl! (S. 97) | 4 ⁻ 5 |
| (12) na cussalvar ^l be, ma eir construir (S. 98) | 4 ⁻ (5-) ⁶ |
| (13) plüs nu sun plü ^l ; oters sun veterans (S. 98) | 4 ⁻ 5 |
| (14) in prosa [^] ed in rima [^] hast ^l na [^] invan predgià (S. 99) | 2 5-6 ^l 8 |
| (15) ma ^l s giuvens pins ^l gnittan sü propi bain (S. 99) | 4 ⁻ 5 7 |
| (16) ingio ch'avant ^l eira sco'n toc desert (S. 99) | 4 ⁻ 5 |
| (17) be là, in fuond ^l , vez qualche sech fruos-cher (S. 103) | 4 ⁻ 5 |
| (18) Seis svols guardand ^l , sainta plü d'ün povret (S. 103) | 4 ⁻ 5 |
| (19) Ma tuot invan! ^l Già l'ala stanglantanda (S. 105) | 4 ⁻ (5-) ⁶ |
| (20) O düra sort! ^l Esser pel liber nada (S. 105) | 4 ⁻ 5 |
| (21) els vegnan, ufants mi ^l sers, amalads (S. 105) | (5-) ⁶ l |
| (22) Pür da quels temps ^l cler viva la memoria (S. 106) | 4 ⁻ 5-6 |

Die 22 Fälle machen bei insgesamt 498 ausgezählten Versen einen Prozentanteil von 4,4 % aus, was als wenig angesehen werden kann. Auffallend ist, dass es sich – mit zwei Ausnahmen (4) und (10) – immer um Fälle von Hebungsprall handelt. Die meisten davon betreffen einen Hebungsprall zwischen Position 4-5, einige zwischen Position 5-6. Gemäß Menichetti sind solche Beispiele nicht abweichend beziehungsweise unregelmäßig, sondern eben durch einen Hebungsprall gekennzeichnet, wie er an einem Beispiel Ariostos verdeutlicht: »Un verso come ›si sente[^]il caval punger[^]et si lancia‹ (Ariosto *Sat.* IV 217) non è anomalo di 5^a, ma ha un accento ribattuto di 5^a-6^a.«⁶⁴

63 Riatsch: Ein Dichter und ein Reimer?, S. 105 f. und Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 89.

64 Menichetti: *Prima lezione di metrica*, S. 76.

In vier Fällen (0,8 %) sind ferner drei Positionen (4-5-6) beteiligt, wobei diese drei aufeinanderfolgenden Positionen nicht gleich stark betont sein dürften und zwischen Haupt- und Nebenakzent unterschieden werden sollte.

Als abweichend können also einzig die beiden Verse (4) und (10) bezeichnet werden. Für (4) »Ma'l muond ipocrit chi suvent cunfonda« verweisen die Herausgeber von *Rimas* auf eine zusätzliche Variante im Nachlass: »Ma'l fariseer muond chi spess cunfonda«. ⁶⁵ Nach dieser Variante wäre der Vers mit seinen Betonungen auf der 4., 6. und 8. Position völlig unauffällig. Denkbar ist für das im Romanischen endbetonte Adjektiv ›ipocrit‹ auch eine Betonung nach italienischem Muster (ital. ›ipócrita‹), was wiederum zur Folge hätte, dass es sich um einen normalen Endecasillabo mit betonter 4. Position handeln würde. Da es sich beim entsprechenden Gedicht um eine Nachahmung eines Gedichts von Lorenzo Stecchetti handelt, könnte eine solche Lesart durchaus in Betracht gezogen werden. ⁶⁶

Vers (10) »cha's riv'a curar dals vers la zoppina« lässt sich schließlich metrisch auch als regelmäßiger ›senario doppio‹ analysieren und interpretieren. ⁶⁷ Folglich ließen sich beide Abweichungen mit einer zweiten Lesart beseitigen. Insofern zeigt sich, dass Po die Kunst, nach der italienischen Metrik zu dichten, durchaus beherrscht.

6. Schluss (mit Hilfe von Pos ›hinkendem Hobi)

Wie detaillierte Versanalysen – unter Berücksichtigung des prekären Nachlasses und der aus heutiger Sicht problematischen Herausgeberpraxis Peider Lansels – ergeben haben, lassen sich für Pos Elfsilbler beziehungsweise Endecasillabi kaum metrisch-rhythmische Abweichungen nachweisen. Die Suche nach einer Analogie auf metrisch-rhythmischer Ebene für Pos herabsetzende Selbstdefinition als ›Reimer‹ im Gegensatz zum ›Dichter‹ Peider Lansel verlief also erfolglos.

Wie gezeigt werden konnte, entsprechen Chasper Pos Verse, insbesondere die für diesen Beitrag analysierten Elfsilbler, zumeist der italienischen Tradition des Endecasillabo, das heißt, sie widerspiegeln dessen Akzentmodelle und müssen unter Berücksichtigung der Synalöphe analysiert werden. Unter diesen Voraussetzungen sind fast keine metrischen Abweichungen feststellbar. Die wenigen Ausnahmen, die sich dennoch finden, lassen sich größtenteils auf einen etwas sorglosen, auf Münd-

65 Po: *Rimas*, S. 149.

66 Siehe Pos Angaben auf dem entsprechenden Autographen (SLA, Bern, Nachlass Chasper Po).

67 Dieselbe Versform kommt auch in Pos Lansel-Parodien *La forschina simbolica* (»o chara forschina, tü vainst massa tard!«) und *O chara flurina* (»O chara flurina, tü vainst massa tard.«) zur Anwendung (Po: *Rimas*, S. 53 und 55). Lansels Gedicht in sechssilbigen Versen (›senari‹), auf das Po in seinen Parodien anspielt, trägt den Titel *Massa bod* (»O sblacha fluoretta, / tü vainsch massa bod!«) (Peider Lansel: *Il vegl chalamèr. Ediziuon definitiva*, Zürich: Fretz, 1929, S. 31). Für nähere Angaben zu diesen klassischen Parodien siehe Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 92 f. Vgl. auch den Beitrag von Dumenic Andry in diesem Band, S. 15–38.

lichkeit basierenden Umgang Pos mit seinen Gedichten, auf eine wilde Textüberlieferung und auf Eingriffe der Herausgeber zurückführen. Hinzu kommt Pos in Kapitel 1 angesprochenes Improvisationstalent, das dazu führte, dass wir für zahlreiche Verse mehrere unterschiedliche Fassungen besitzen.

In seiner metrisch-rhythmischen Gestaltung des Elfsilblers orientiert sich Po noch stärker an der italienischen Metrik als Linsel, der auf die metrische Figur der Synalöphe verzichtet. Die Endecasillabi, die eine betonte 5. Position aufweisen, sind – abgesehen von den erwähnten zwei Ausnahmen – alle durch einen Hebungsprall mit den umliegenden 4. oder/und 6. Positionen gekennzeichnet. Die von Riatsch beanstandete Akzenthäufung (Kapitel 1) für Vers (8) »ots ideals, vin fluors^l e chaschöl veider« ist also weniger auffällig, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag.

Was Pos »hinkende Mähre« – »Vegl es meis Hobi, e zopp, e malnüdri« – betrifft, wäre mein abschließender Vorschlag folgender: Aus Sicht Chasper Pos, der sich vorwiegend nach der italienischen Metrik ausrichtet – außer es handle sich zum Beispiel um eine Nachahmung von Heine – würde der Vers als Endecasillabo mit Synalöphe gelesen und wäre demnach nicht markiert. Im Sinne einer historisch-intentionalen Versanalyse lässt sich aber auch nicht ausschließen, dass Po durchaus damit rechnete, dass seine Leserinnen und Leser diesen Vers nach der deutschen Metrik oder zumindest wie Peider Linsel ohne Synalöphe lesen und als »hinkend« wahrnehmen würden. Ebenfalls lässt sich Pos zweiter abweichender Vers, in dem die von Maul- und Klauenseuche befallenen Verse der Dichterkollegen angeprangert werden – (10) »cha's riv'a curar dals vers la zoppina« –, sowohl als auffälliger Endecasillabo mit betonter 5. Position lesen als auch als regelmäßiger »senario doppio«.

Indem für diese beiden Abweichungen also zwei Lesarten gleichzeitig in Betracht gezogen werden, anstatt sie gegeneinander auszuspielen, ließe sich Riatschs Vermutung, das »Hinken« sei »eine subtile Inszenierung, die eher seine Dichterkollegen als [Po] selber vorführ[e]«⁶⁸ bestätigen. Somit hätte Chasper Po das heikle Verhältnis von Behauptung und Vorführung in der ihm eigenen eleganten Art gelöst.

Literatur

Augustin, Andri: Chasper Po, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 52 (1938), S. 165–171.

Bezzola, Reto Raduolf: *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuira: Lia Rumauntscha, 1979.

Caduff, Renzo: Die Verskunst Peider Linsels am Beispiel des Elfsilblers, in: *Akten des V. Rätöromanistischen Kolloquiums / Actas dal V. Colloqui retöromanistic (Lavin 2011)*, hg. von Georges Darms, Clà Riatsch und Clau Solèr, Tübingen: Francke, 2013, S. 283–302.

Dicziunari Rumantsch Grischun, Cuira: Societad Retorumantscha, 1939–.

Famos, Luisa: L'umur illa poesia ladina, in: *Radioscola* 10/1 (1965), s. p.

68 Riatsch: *Pathos und Parodie*, S. 95.

- Handwörterbuch des Rätoromanischen*, hg. von Rut Bernardi, Alexi Decurtins, Wolfgang Eichenhofer, Ursina Saluz und Moritz Vögeli, Zürich: Offizin Verlag, 1994.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik (1960), in: ders.: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin/New York: de Gruyter, 2007, Bd. 1, S. 181–185.
- Lansel, Peider: *Il vegl chalamêr. Ediziun definitiva*. Zürich: Fretz, 1929.
- Lansel, Peider: *Musa romontscha. Musa rumantscha. Antologia poetica moderna*, Cuera: Ligia Romontscha, 1950.
- Marchese, Angelo: *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano: Mondadori, 1991.
- Menichetti, Aldo: *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993.
- Menichetti, Aldo: *Prima lezione di metrica*, Roma/Bari: Laterza, 2013.
- Peer, Oscar: *Dicziunari rumantsch ladin – tudais-ch*, Cuoira: Lia Rumantscha, 1962.
- Po, Chasper: Da piz a chantun. Rimas [hg.von Peider Lansel], in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 49 (1935), S. 92–118.
- Po, Chasper: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996.
- Po, Chasper: Nachlass Chasper Po, SLA, Bern.
- Pult, Jon: Chasper Po e sia versiun da Wilhelm Busch, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 88 (1975), S. 219–236.
- Riatsch, Clà: Der Komiker und die Puristen. Mehrsprachigkeit und Sprachzensur im Werk von Chasper Po (1856–1936), in: *Versants* 27 (1995), S. 165–183.
- Riatsch, Clà: Poetik der Varietät. Mehrsprachigkeit in den Reimen von Chasper Po, in: ders.: *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur*, Chur: Verein für Bündner Kulturforschung, 1998, S. 141–159.
- Riatsch, Clà: Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po, in: *Italica – Raetica – Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, hg. von Peter Wunderli, Iwar Werlen und Matthias Grünert, Tübingen/Basel: Francke, 2001, S. 99–114.
- Riatsch, Clà: *Pathos und Parodie. Inversionslagen in der bündnerromanischen Literatur*, Aachen: Shaker, 2015.
- Riatsch, Clà: Minchatant, per üna jada / nu fa mal üna ›pizchada‹. Our dad ün relasch da Chasper Po (1856–1936), in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 130 (2017), S. 109–130.

Renzo Caduff studierte rätoromanische Sprach- und Literaturwissenschaft, romanische Philologie sowie italienische Literaturwissenschaft an der Universität Fribourg und promovierte dort mit einer Arbeit zur Metrik Andri Peers. Anschließend absolvierte er ein SNF-Post-Doc an der Universität Innsbruck und arbeitete als Oberassistent für rätoromanische Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Heute ist er Lektor für Rätoromanisch an der Universität Fribourg und chargé de cours für Rätoromanische Sprache und Kultur an der Universität Genf.

Rico Valär

Rätoromanische Nachdichtungen chinesischer Lyrik bei Gian Fadri Caderas und Peider Linsel

Eine Spurensuche

Romansh Adaptations of Chinese Poetry by Gian Fadri Caderas and Peider Linsel. A Search for Clues

Two major Romansh poets from the Engadine in the 19th and early 20th centuries, Gian Fadri Caderas and Peider Linsel, published translations of Chinese poetry. They both published a great variety of translations into Romansh from other languages, mainly of contemporary lyric poets in German, Italian, French and English – but their adaptations from Chinese are singular in this context, not only due to the different cultural background, but also in terms of transmission and symbolism. They did not translate directly from the Chinese into Romansh, but based their work on translations from the Chinese into intermediary languages. This essay aims to answer two questions: Where did Caderas and Linsel get to know these Chinese poems? And why did they choose to translate Chinese poems into Romansh at all? We suggest that both Caderas and Linsel used the *Livre de jade* (1867) by Judith Gautier, which was one of the first collections of Chinese poetry translated into an occidental language. We also believe that translations from this opus into German and Italian played a key role as a source for Caderas and Linsel when they made their Romansh adaptations of Chinese poetry. We further suggest that their reasons for translating these poems into Romansh were both thematic (i.e. they were attracted by the recurrence of topics such as longing, melancholy, exile and nostalgia) and strategic; both Caderas and Linsel were committed to the Romansh Language Movement and wanted to prove that this language, although spoken by only a small number of rural people in the Swiss Alps, was capable of expressing all the needs of daily and cultural life. To translate poetry of great literary traditions into Romansh was one way of demonstrating the extraordinary possibilities of this language and its aptitude for incorporating complex metric forms and literary content. What could prove this better than to translate into Romansh several examples of ‘untranslatable’ Chinese poetry?

1. Chinesische Lyrik bei Gian Fadri Caderas

In seinem Gedichtbändchen *Sorrirs e larmas*, das 1887 in Samedan im Oberengadin (Graubünden) erscheint, publiziert der rätoromanische Dichter Gian Fadri Caderas (1830–1891) drei Nachdichtungen chinesischer Gedichte. Dies könnte auf den ersten Blick erstaunen: Wie kommt es, dass ein Engadiner Dichter, der auf Rätoromanisch schreibt – also ein Dichter aus einem doppelt peripheren Kontext, nämlich in einer alpinen Gegend (1700 m. ü. M.) und in einer damals nicht sehr prestigereichen Kleinsprache publizierend – bereits so früh, nämlich nur etwa zwanzig Jahre nachdem die chinesische Lyrik in Europa überhaupt erstmals rezipiert wird, chinesische Lyrik übersetzt?

Für eine Spurensuche dazu stellen sich hauptsächlich zwei Fragen: Wie, insbesondere über welche Übersetzung, kommt Gian Fadri Caderas in Kontakt mit chinesischer Lyrik? Und: Warum beschließt er, diese Gedichte zu übersetzen und in seinen Gedichtband zu integrieren?

1.1 Welche Übersetzungen aus dem Chinesischen nutzte Caderas?

Folgende drei Nachdichtungen chinesischer Lyrik finden wir in Gian Fadri Caderas Gedichtband *Sorrirs e larmas* (auf Deutsch etwa *Heiteres und Trauriges*):

- *Flüm tranquil* (suainter Tan-Jo-Su), S. 84
- *Sün il flüm dellas rivas floridas* (suainter Tan-Jo-Su), S. 85
- *L'Albièrg* (suainter Li-Tai-Pe), S. 86

Als Ausgangspunkt der Spurensuche stellen wir drei Hypothesen auf: Die Vorlagen für die Nachdichtungen befanden sich wohl alle in einem einzigen Band. Dabei muss es sich um eine breiter bekannte Publikation zu chinesischer Lyrik gehandelt haben, die vor oder um 1887 publiziert worden war. Ausgehend von Caderas' Biografie (geboren und aufgewachsen in Modena, dann Tätigkeit im Bank- und Pressewesen im Oberengadin¹) ist anzunehmen, dass es sich um einen Band auf Italienisch, Deutsch oder Französisch handelte. Dies führt uns zu folgenden möglichen Vorlagen:

- Léon d'Hervey de Saint-Denys: *Poésies de l'Époque des Thang*, Paris: Amyot, 1862.
- Judith Gautier: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867.
- Gottfried Böhm: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès in das Deutsche übertragen*, München: Theodor Ackermann, 1873.

1 Vgl. Clà Riatsch: Artikel »Gian Fadri Caderas«, in: *Lexicon Istoric Retic*, online, www.e-lir.ch (Zugriff am 03.04.2020).

- Tullo Massarani: *Il libro di giada. Echi dell'estremo oriente recati in versi italiani secondo la lezione di M.ma J. Walter*, Firenze: Le Monnier, 1882.
- Émile Blémont: *Poèmes de Chine*, Paris: Alphonse Lemerre, 1887.

Zweierlei fällt an dieser Übersicht auf: Erstens gibt es bis 1887 tatsächlich nur wenige Möglichkeiten, in Europa überhaupt chinesische Dichtung zu rezipieren; einflussreiche Übersetzungen beispielsweise aus dem Chinesischen ins Deutsche durch Alfred Forke (1899) respektive über das Französische ins Deutsche durch Hans Heilmann (1905) oder Hans Bethge (1907) folgen erst später. Zweitens scheint die Edition von Judith Gautier dabei eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Pauline Yu schreibt zur Bedeutung der beiden Sammlungen von Léon d'Hervey, Marquis de Saint-Denis (1822–1892), Sinologe am Collège de France, sowie von Judith Gautier (1845–1917), Tochter des Literaten Théophile Gautier, für die Rezeption chinesischer Dichtung in Europa: »both collections were of far greater value to English and American poets than those of scholars writing in English, [and] of the two Gautier's was the more influential.«² Weiter postuliert sie, Judith Gautier sei »a decisive and unjustly unrecognized mediator between the literary Far East as a whole and France« gewesen.³ Yvan Daniel, Herausgeber der neusten kritischen Edition des *Livre de jade*, bezeichnet die Sammlung als »l'un des premiers recueils de poésies chinoises traduites en langue occidentale«.⁴ Diese Sammlung, »un panorama relativement vaste et bien choisi«, habe eine große Wirkung entfaltet:

De nombreux textes, traduits ici pour la première fois en français, appartiendront aux anthologies postérieures, et jusqu'aux plus récentes [...]. Le recueil fut aussi traduit dans plusieurs autres langues occidentales [...]. Au début du XX^e siècle, Hans Bethge traduisit plusieurs poèmes du *Livre de Jade* en allemand, dans *Die Chinesische Flöte*: quelques-uns de ces poèmes furent repris par Gustav Mahler et mis en musique dans *Das Lied von der Erde*, composé pendant l'été 1908.⁵

Von insgesamt zahlreichen Übersetzungen des *Livre de jade* ins Deutsche, Italienische und Englische existierten 1887 erst die beiden genannten von Gottfried Böhm und Tullo Massarani.⁶

2 Vgl. Pauline Yu: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2014 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–293, hier S. 252.

3 Ebd.

4 Yvan Daniel: *Judith Gautier. Le Livre de Jade. Présentation, notices et bibliographie*, Paris: Imprimerie Nationale, 2004, S. 9.

5 Ebd., S. 17 und 29.

6 Vgl. ebd., S. 213 f.

Alle drei chinesischen Gedichte, die Caderas ins Rätoromanische übertrug, sind in der Sammlung von Judith Gautier enthalten. Bei Léon d'Hervey de Saint-Denys und bei Émile Blémont findet man lediglich Übersetzungen des einen Gedichts von »Li-Tai-Pe« (oder eben: Li Bai / Li Bo / Li Taibo⁷): *Jing ye si*. Bereits an den Titeln und an der Disposition der Strophen und Verse sieht man, dass Caderas' Übersetzung *L'Albiere* mit seinen drei Strophen à drei Verse eher von Gautiers *L'auberge* (vier freie Verse)⁸ oder dessen freier italienischer Übersetzung *L'albergo* (drei Strophen à drei Verse)⁹ stammt als von Léon d'Herveys *Pensée dans une nuit tranquille* (vier freie Verse)¹⁰ oder von Blémonts *Exil* (zwei Strophen à vier Verse)¹¹. Böhm's sehr freie deutsche Übersetzung, die den Titel *Die Schenke* trägt und sieben Strophen à drei Verse zählt, kommt ebenfalls nicht in Frage.¹²

Konzentrieren wir uns also auf Gautiers französische Originalausgabe des *Livre de jade* und auf deren italienische Übersetzung *Il libro di giada* durch Tullo Massarani. Wenn wir die drei Nachdichtungen Caderas' mit den entsprechenden Fassungen bei Gautier und Massarani vergleichen, können wir eindeutig feststellen, dass es sich bei allen dreien um relativ genaue bis wortgetreue Übersetzungen der italienischen Fassungen handelt:

Flüm tranquil
Suainter Tan-Jo-Su

Fin cha sün terra podarost rester,
La glüna tü vzarost seraina, püra,
Sa cuors'in tschel adüna seguiter.

Al mer la cuorra sco tschiera sgüra,
Mê sto 'la salda, mê nun's soul fermer;
Ma il penser del hom passa, nun düra.¹³

- 7 Vgl. Reinhard Emmerich (Hg.): *Chinesische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004, S. 51 f.
- 8 Vgl. Judith Gautier: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867, S. 91 f.
- 9 Vgl. Tullo Massarani: *Il libro di giada. Echi dell'estremo oriente recati in versi italiani secondo la lezione di M.ma J. Walter*, Firenze: Le Monnier, 1882, S. 92 f.
- 10 Vgl. Léon Hervey de Saint-Denys: *Poésies de l'Époque des Thang*, Paris: Amyot, 1862, S. 44.
- 11 Vgl. Émile Blémont: *Poèmes de Chine*, Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1887, S. 107.
- 12 Vgl. Gottfried Böhm: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès in das Deutsche übertragen*, München: Theodor Ackermann, 1873, S. 68 f.
- 13 Gian Fadri Caderas: *Sorrirs e larmas*, Samedan: Simon Tanner, 1887, S. 84.

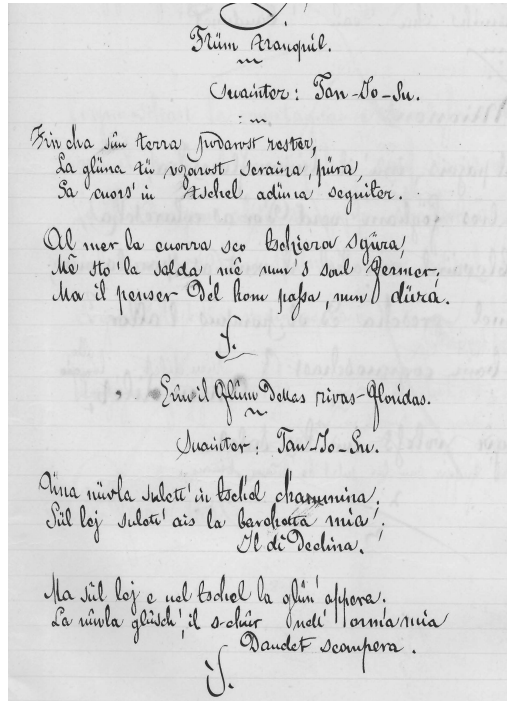


Abb. 1: Manuskript von Gian Fadri Caderas mit zwei Nachdichtungen von Tan-Jo-Su.
Aus dem Nachlass von Gian Fadri Caderas, Archiv Chesa Planta Samedan

Le fleuve paisible
Selon Than-Jo-Su

Tant qu'un homme reste sur la terre, il voit la Lune toujours pure et brillante.

Comme un fleuve paisible suit son cours, chaque jour elle traverse le ciel. Jamais on ne la voit s'arrêter ni revenir en arrière.

Mais l'homme a des pensées brèves et vagabondes.¹⁴

Placido fiume
Secondo Tan-Jo-Su

Sino a che premi a questa terra il dorso,
Vedi la luna in ciel candida e pura
Ogni giorno seguir l'alto suo corso.

14 Gautier: *Le livre de jade*, S. 43 f.

Come fumana al mar corre segura,
Non resta ella giammai, nè mai s'arretra;
Ma il pensiero dell'uom passa e non dura.¹⁵

Sün il flüm dellas rivas floridas
Suainter Tan-Jo-Su

[Ü]na nüvla sulett' in tschel chamina;
Sül lej sulett'ais la barchetta mia;
Il di declina.

Ma sül lej e nel tschel la glün'appera;
La nüvla glüsch', il s-chür nell'orma mia
Dandet scompera.¹⁶

Sur la rivière bordée de fleurs
Selon Tan-Jo-Su

Un seul nuage se promène dans le ciel; ma barque est seule sur le fleuve.
Mais voici la Lune qui se lève dans le ciel et dans le fleuve;
Le nuage est moins sombre, et moi je suis moins triste dans ma barque
solitaire.¹⁷

Sul fiume dalle rive fiorite
Secondo Tan-Jo-Su

Una nube soletta in ciel cammina;
Solo, sul fiume, il mio leggier naviglio
Scende la china.

Ma sul fiume e nel ciel la luna appare;
Anima e nube in un batter di ciglio
Si fan più chiare.¹⁸

15 Massarani: *Il libro di giada*, S. 45.

16 Caderas: *Sorrirs e larmas*, S. 85.

17 Gautier: *Le livre de jade*, S. 51 f.

18 Massarani: *Il libro di giada*, S. 54.

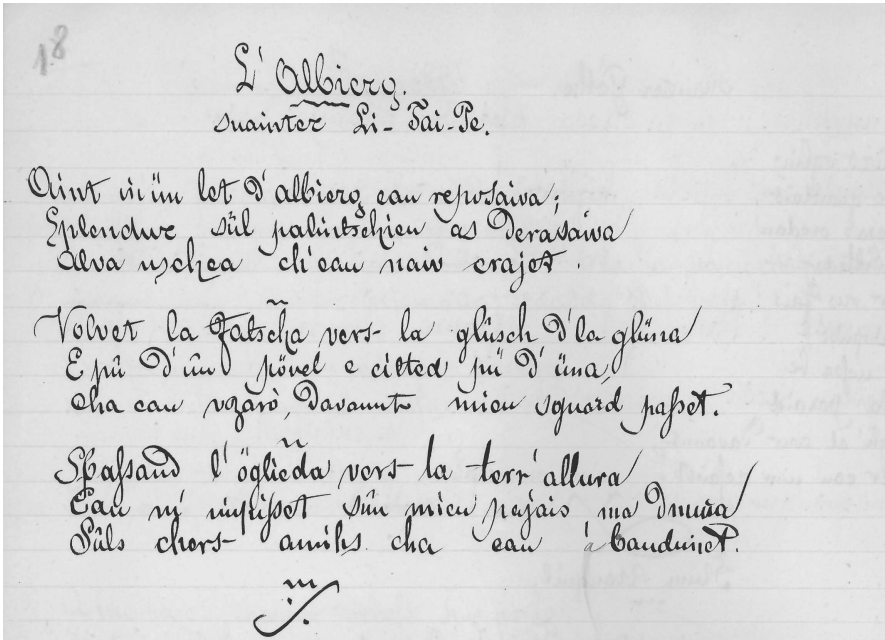


Abb. 2: Manuskript von Gian Fadri Caderas' Nachdichtung von Li Bais *Jing ye si*.
Aus dem Nachlass von Gian Fadri Caderas, Archiv Chesa Planta Samedan

L'Albiery
Suainter Li-Tai-Pe

Aint in ün let d'albiery eau reposaiva;
Splendur sül palintschieu as darasaiva
Alva uschea ch' eau naiv crajet.

Volvèt la fatscha vers la glüsche d'la glüna
E pü d'ün pövel e citted pü d'üna
Cha eau vzarò, davaunt mieu sguard passet.

Sbassand l'öglieda vers la terr'allura
Eau m'impisset sün mieu pajais, ma dmura
Süls chers amihs cha eau abbandunet.¹⁹

19 Caderas: *Sorrirs e larmas*, S. 86.

L'auberge
Selon Li-Tai-Pé

Je me suis couché dans ce lit d'auberge; la lune, sur le parquet, jetait
une lueur blanche,
Et j'ai d'abord cru qu'il avait neigé sur le parquet.
J'ai levé la tête vers la lune claire, et j'ai songé aux pays que je vais
parcourir et aux étrangers qu'il me faudra voir.
Puis j'ai baissé la tête vers le parquet, et j'ai songé à mon pays et aux
amis que je ne verrai plus.²⁰

L'albergo
Secondo Li-Tai-Pe

In un letto d'albergo io mi giacea;
Un bagliore sul lastrico battea
Candido sì, che neve mi sembrò.

Levai la faccia al chiaro astro lucente,
E a quel lume di luna volsi in mente
Popoli e terre che veder dovrò.

Indi al suolo chinati i mesti rai,
Al mio paese tacito pensai,
E agli amici che più non rivedrò.²¹

Die erste Antwort der Spurensuche zur chinesischen Lyrik bei Gian Fadri Caderas ist also, dass er für seine Nachdichtungen offensichtlich Tullio Massaranis (1826–1905) italienische Übersetzung von Judith Gautiers *Livre de jade* verwendete. Angesichts seiner engen biografischen Verbindungen zu Italien²² erstaunt es nicht, dass er diese Publikation des damals nicht unbedeutenden italienischen Schriftstellers rezipiert hat.

20 Gautier: *Le livre de jade*, S. 91 f.

21 Massarani: *Il libro di giada*, S. 92 f.

22 Vgl. Andrea Vital: Gian Fadri Caderas, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 13 (1899), S. 1–36; Peider Linsel: *Ils temps e l'ouvra poetica da Gian Fadri Caderas*, in: Gian Fadri Caderas: *Poesias. Ediziun in memorgia ed onur da sieu tschientanèr 1830–1930*, hg. von Peider Linsel, Samedan: Engadin Press, 1930, S. III–XVII.

1.2 Warum übersetzte Caderas chinesische Gedichte ins Rätoromanische?

Kommen wir zur zweiten Frage bezüglich möglicher Motivationen für Caderas' rätoromanische Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Schaut man sich das Inhaltsverzeichnis von Caderas' viertem²³ Gedichtband *Sorrirs e larmas* genauer an, stellt man eine Aufteilung fest, die für rätoromanische Gedichtbände jener Zeit typisch ist: Im Band enthalten sind 46 originale ›Poesias‹ und 22 – also etwa ein Drittel – ›Traducziuns‹. Ein Blick auf die Autoren, die Caderas ins Rätoromanische übersetzte, belegt seine Kenntnis klassischer und romantischer deutscher, französischer, italienischer, englischer, provenzalischer und spanischer Lyrik (wobei er hier häufig direkt aus diesen Sprachen ins Rätoromanische übersetzte²⁴): Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Ludwig Uhland, Nikolaus Lenau, Heinrich Heine oder Friedrich de la Motte Fouqué übersetzte er ebenso wie Alfred de Musset, Victor Hugo, Henry Longfellow, Lord Byron, Pedro de Padilla, Juan Del Encina und Ramon de Campoamor.²⁵ So kommen in diesem Gedichtband die drei Nachdichtungen chinesischer Lyrik zwischen einer Nachdichtung von Goethe und einer von Uhland zu liegen.

Es ist also davon auszugehen, dass die übersetzten Gedichte nicht nach einem System (eine Epoche, eine Sprache, ein Dichter, ein Genre etc.), sondern aus subjektivem inhaltlichem Interesse ausgewählt wurden. Das Nachdichten bedeutender Lyrik aus großen Weltsprachen an sich ist sozusagen die logische Folge der für das damalige Bildungsbürgertum selbstverständlichen mehrsprachigen Lektüren und für den werdenden Dichter als Fingerübung zu verstehen. Der Herausgeber von Gian Fadri Caderas' lyrischem Werk, Peider Lansel, selber ein Dichter, zu dem wir im zweiten Teil dieses Beitrags noch kommen werden, schreibt dazu, das Dichten auf Italienisch sowie das Nachdichten aus anderen Sprachen sei »ün excellent exercizi a fuormar uraglia e man«²⁶ gewesen. Caderas habe diese Übung vortrefflich für die Entwicklung eines eigenen rätoromanischen Schreibstils und für die Perfektionierung seiner Metrik zu nutzen vermocht: »Caderas podet trar quai bain a nüz per sias rimas rumanschas, ingio nu's chattan per uschè dir bod ingüns vers zops. [...] Mincha poet, eir il pü grand, cumainza seis viadi suot l'influenza da poets antnashüds.«²⁷ In seinem Nekrolog schreibt auch Andrea Vital, Caderas habe sich mit

23 Vgl. Riatsch: Artikel »Gian Fadri Caderas«.

24 Vgl. Mildred Elizabeth Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine, with Special Consideration of Pallioppi, Caderas and Lansel*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1938, S. 120–135, betr. Englisch insb. S. 131.

25 Vgl. Gian Fadri Caderas: *Fluors alpinas. Rimas*, Chur: Hitz & Hail, 1883; ders.: *Sorrirs e larmas*.

26 Lansel: *Il temps e l'ouvra poetica da Gian Fadri Caderas*, S. X: »eine herrvorragende Übung zur Schulung des Ohrs (Metrik, Klanglichkeit) und der Hand (Schreibstil)«.

27 Ebd., S. X–XI: »Caderas konnte diese Übung für seine rätoromanische Dichtung nutzen, in welcher man kaum hinkende Verse findet. Jeder Dichter, auch der größte, beginnt seine Reise unter dem Einfluss vorangegangener Dichter.«

Dichtern vieler Sprachen auseinandergesetzt und er habe in seinen ›Traducziuns‹ eine ganz eigene Gabe entwickelt, ihm verwandte Dichter auf einfühlsame Art und Weise ins Rätoromanische zu übertragen.²⁸ Die amerikanische Romanistin Mildred Maxfield schreibt dazu:

French poetry influenced Caderas profoundly. The whole Romantic school, which made its formal début in France in the year of his birth, had a great influence on Caderas, especially in his younger days. [...] He was likewise influenced by the English and German romanticists, Byron, Lenau, Goethe, and Heine especially. He made eight translations or imitations of Byron, more than of any other poet except Goethe or Heine, and his whole attitude of romantic melancholy might well be called byronic.²⁹

Es kann auch thematisch durchaus gute Gründe gegeben haben, warum Gian Fadri Caderas gerade diese drei chinesischen Gedichte übersetzt hat: *Flüm tranquil* und *Sün il flüm dellas rivas floridas* stammen beide aus dem Kapitel »La Lune« des *Livre de jade* (respektive »La Luna« bei Massarani). Der Mond und die Nacht als Gestirn und Raum der Sehnsucht, der Vergänglichkeit, der Melancholie und der Seelenspiegelung passen sehr gut zur Grundstimmung von Caderas' Dichtung und bilden gleichsam ein Leitmotiv der Gedichtsammlung *Sorrirs e larmas*, was ein Blick ins Inhaltsverzeichnis verdeutlicht: *Notturmo* (zwei Mal), *Not estiva*, *Not alpina*, *Serenada*, *Alla Melancholia* sind nur ein paar der entsprechenden Gedichttitel. Das Gedicht von Li Bai, *L'Albièrg*, wiederum stammt aus dem Kapitel »Les Voyageurs« des *Livre de jade* (respektive »I Viaggiatori« bei Massarani) und kann als Exilgedicht gelesen werden – damit ist es für Gian Fadri Caderas als Vertreter der großen Gemeinschaft der Engadiner Auswanderer und Rückkehrer, der sogenannten ›Randulins‹, und als Dichter, der sich immer wieder mit dem Heimweh befasste, thematisch absolut passend.

Die zweite Antwort der Spurensuche zur chinesischen Lyrik bei Gian Fadri Caderas ist folglich, dass eine Themenverwandschaft zwischen den chinesischen Gedichten und Caderas' Dichtung sowie die weitverbreitete Praxis der Nachdichtungen aus verschiedenen Sprachen ins Rätoromanische als Fingerübung für Dichter mögliche Gründe für Caderas' ›Traducziuns‹ gewesen sein mögen. Und bezüglich der Tatsache, dass ein Dichter aus einem doppelt peripheren Kontext bereits

28 Vgl. Vital: Gian Fadri Caderas, S. 23: »El ha ün particular dun, da reprodüer e da resentir in seis cour ils sentimaints dad oters poets parentats, chi han sün lur lira cordas chi clingian in-sembel con sias. E la ricchezza da sia lingua al lascha lura facilmaing chattar la parola e la fuorma adequata, per ans far quasi invlidar, cha que sun traducziuns e na poesias sias originalas. Amo qualchosa imprendain nus, repassand con atenziun quaists fögls: Nus vezzain, co cha nos ami as occupaiva intensivmaing cols poets lirics da tuot las nazziuns modernas e sainza dubi formaiva seis spiert e seis sen artistic vi dels plü classics magisters.«

29 Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine*, S. 76, vgl. ebd., S. 120–135.

so früh chinesische Lyrik übersetzt, kann man festhalten, dass dies auf den zweiten Blick eben gar nicht mehr so sehr erstaunt: Wie Peider Lansel aufzeigt, befanden sich das Engadin als eigentliche Transit- und Migrationsregion und das Engadiner Bürgertum als Auswanderungs- und Bildungsgesellschaft in engem und regem Kontakt mit den Sprachen und Literaturströmungen Europas.³⁰ Und gerade die Dichter, die in der Kleinsprache Rätoromanisch, in der eine belletristische oder romantische Literaturtradition weitgehend fehlte, dichterische Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln wollten, orientierten sich dafür an den Literaturtraditionen großer (europäischer) Nationalsprachen.

Bereits wenige Jahrzehnte nach der Zeit von Gian Fadri Caderas werden Vertreter der rätoromanischen Sprachbewegung, die das Ziel verfolgt, in der Selbst- und Fremdwahrnehmung der Rätoromanen und des Rätoromanischen das Prestige der Sprache zu stärken, viel spezifischere und zielgerichtetere Argumente und Motivationen für solche Nachdichtungen geltend machen – auch rückwirkend. Ein solcher Vertreter ist der bereits erwähnte Dichter und Herausgeber Peider Lansel (1863–1943), der auf die Dichtergeneration von Caderas zurückblickend postuliert, die Nachdichtungen aus den verschiedensten Sprachen und die Anwendung kompliziertester metrischer Formen habe dazu gedient, in meisterlicher Art und Weise die außerordentlichen Anpassungs- und Gestaltungsmöglichkeiten des Rätoromanischen zu belegen.³¹

2. Chinesische Lyrik bei Peider Lansel

Der Dichter Peider Lansel übersetzte, wie wir aus der Edition seines dichterischen Gesamtwerks durch Andri Peer (1921–1985) erfahren, vier chinesische Gedichte ins Rätoromanische.³² Nur die ersten zwei davon publizierte er zu Lebzeiten, zuerst 1911 im *Fögl d'Engiadina*³³ und dann in seinem ›Best-of‹ *Il vegl chalamèr* (VC) (etwa *Das alte Tintenfass*) von 1929, die letzten beiden erschienen posthum im Gedichtband seiner Gesamtwerkausgabe *Ouvras da Peider Lansel* (OPL):

30 Vgl. Lansel: *Ils temps e l'ouvra poetica da Gian Fadri Caderas*, S. VII: »L'Engiadina, per quant territorialmaing isolada, s'chattaiva tras sia emigraziun massa in cuntact cun linguachs e literaturas d'Europa, per nu resantir l'influenza da quella renaschentscha lirica.«

31 Vgl. Peider Lansel: *Cuorta survista da la litteratura poetica ladina*, in: *Musa Ladina. Antologia da la poesia engadinaisa moderna*, hg. von Peider Lansel, Samedan: Engadin Press, 1910, S. XXVIII, hier sich auf Zaccaria Pallioppi beziehend: »In sias versiuns or da differents linguachs e nel adöver da las plü difizlas fuormas metricas, ha el comprovà in möd magistral la straordinaria facilitad d'adaptaziun da noss ladin.«

32 Es gibt ein weiteres Gedicht von Peider Lansel, das möglicherweise von einem chinesischen Vorbild beeinflusst sein könnte resp. an Caderas' *L'albièrg* erinnert, es wurde jedoch stets als Originalgedicht Lansels deklariert: Es handelt sich um das erstmals 1887 in den *Annalas* der Societad Retorumantscha (S. 346) veröffentlichte Gedicht *Malá*, das später mit *Sulai d'inviern* betitelt wurde (vgl. VC S. 26, OPL S. 16).

33 Vgl. P.I.D. [Pseudonym von Peider (= PeIDer) Lansel] im *Fögl d'Engiadina* vom 28. Januar 1911, S. 5, zugänglich auf www.e-newspaperarchives.ch/foegldengiadina (Zugriff am 06.08.2020).

- *Sül flüm Tschu* (Thu-Fu), VC S. 153, OPL S. 161
- *La flötina [bzw. flöta] misteriusa* (Li-Tai-Po), VC S. 154, OPL S. 161
- *A l'ester* (seguond Li T'ai po), OPL S. 225
- *Bavarella al clergliina* (Li T'ai po), OPL S. 226

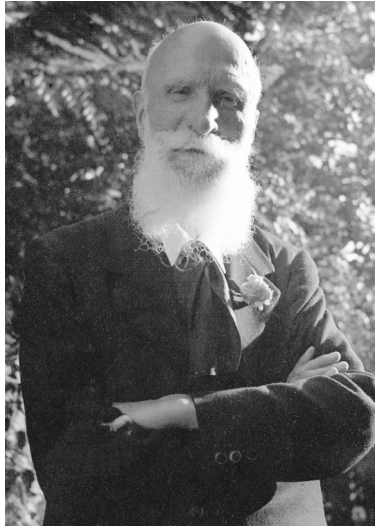


Abb. 3: Peider Lansel 1943. Aus dem Nachlass der Familie Piguet-Lansel, Zürich

Auch bezüglich der Spurensuche bei Peider Lansel stellen sich wiederum die beiden Fragen: Wie, insbesondere über welche Übersetzung, kommt Peider Lansel in Kontakt mit chinesischer Lyrik? Und: Warum beschließt er, diese Gedichte zu übersetzen und in seinen Gedichtband zu integrieren?

2.1 Welche Übersetzungen aus dem Chinesischen nutzte Lansel?

Für die beiden ersten erwähnten Gedichte lässt sich die Frage nach der Quelle der Nachdichtung sehr rasch und eindeutig beantworten, da sie Peider Lansel im *Fögl d'Engiadina* wie in *Il vegl chalamêr* gleich selber angibt:³⁴ Die beiden Nach-

34 Im *Fögl d'Engiadina* gibt Lansel als Autor von *La flöta misteriusa* »Li-Tai-Pe« an, analog der Schreibweise im *Livre de jade*, während er dann in *Il vegl chalamêr* die Schreibweise »Li-Tai-Po« verwendet. Von der Romanistin Mildred Maxfield nach dem Grund für letztere Schreibweise befragt, gibt Lansel folgende Auskunft: »His two Chinese poems are fine and delicate. I asked Lansel why he spelled Li-Tai-Po in *Vegl Chalamêr* when most Germans and Romansh spell that famous Chinese poet Li-Tai-Pe. [...] Lansel explained that he chose *Po* to honor his friend, Chasper Po«. Vgl. Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine*, S. 194.

dichtungen *Sül flüm Tschu* und *La flötna misteriusa* tragen nämlich den Übertitel »Duas poesias chinaias del VIII. secul d. c. [...] Imità da las traducziuns in prosa del Livre de Jade« respektive »Duas veglias poesias chinaias seguond la versiun in prosa da Judith Walter *Le livre de jade*.«³⁵ Ein Vergleich der beiden Fassungen zeigt, dass Lancel Gautiers Prosaversionen relativ frei – teilweise jedoch wortgetreu – überträgt, mit dem klaren Ziel, eine traditionelle Gedichtform mit regelmäßiger Strophenfolge, regelmäßigem Metrum und Reimschema herzustellen.

Sül flüm Tschu
Thu-Fu

Sül flüm sglischa spert ma barchetta
eu guard aint in l’aua, fidel
il spejel da l’uonda refletta
las nüvlas chi passan sün tschêl.

Las nüvlas, la glün’argientada,
quai para ch’eu possa las tour
e lur’am impaiss, cha l’amada
uschê’s reflettesch’in meis cour.³⁶

Sur le fleuve Tchou
Selon Thou-Fou

Mon bateau glisse rapidement sur le fleuve, et je regarde dans l’eau.
Au-dessus est le grand ciel, où se promènent les nuages.
Le ciel est aussi dans le fleuve; quand un nuage passe sur la lune, je le
vois passer dans l’eau;
Et je crois que mon bateau glisse sur le ciel.
Alors je songe que ma bien-aimée se reflète ainsi dans mon cœur.³⁷

La flötna misteriusa
Li-Tai-Po

Quaid il zardin in flur staiva, dandet
eco d’luntana flötna’l vent portet.

35 *Fögl d’Engiadina* vom 28. Januar 1911, S. 5 bzw. Peider Lansel: *Il vegl chalamêr. Ediziun definitiva*, Zürich: Gebrüder Fretz, 1929, S. 153.

36 Ebd., vgl. auch *Fögl d’Engiadina* vom 28. Januar 1911 in dialektaler Orthografie.

37 Gautier: *Le livre de jade*, S. 25 f.

Ûn ram da salsch tagliet, lur'a quel sun
n'ha dalunga raspus cun ma chanzun.

Daspö, cur vain la not, quel tavellar
in lur linguach s'dodan utschlins chantar.³⁸

*La flûte mystérieuse*³⁹
Selon Li-Taï-Pé

Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées, le vent
m'apporta le son d'une flûte lointaine.
Alors j'ai coupé une branche de saule et j'ai répondu une chanson.
Depuis, la nuit, lorsque tout dort, les oiseaux entendent une
conversation dans leur langage.⁴⁰

Ein Vergleich mit den damals existierenden Übersetzungen des *Livre de jade* von Gottfried Böhm ins Deutsche und Tullo Massarani ins Italienische zeigt, dass diese Übersetzungen mit größter Wahrscheinlichkeit nicht hinzugezogen wurden. Andri Peer, der Herausgeber von Lansels dichterischem Gesamtwerk, erwähnt in seinem Kommentar zu diesen Nachdichtungen,⁴¹ es habe sich in Lansels Bibliothek auch Hans Bethges *Die chinesische Flöte* befunden und er habe dieses Werk eventuell für seine Nachdichtungen konsultiert. Nur eine einzige Stelle in Lansels Nachdichtung *Sül flüm Tschu* könnte diese Vermutung stützen. Während Lansel auf der Wortebene häufig relativ nahe bei Gautiers Text bleibt (bateau = barchetta, glisse = sglischa, je regarde dans l'eau = eu guard aint ill'aua, se reflète ainsi dans mon cœur = uschè as reflèt'in meis cour), führt er als neues Bild eine ›Spiegelung‹ ein (›il spejel da l'uonda reflecta‹), die es bei Gautier nicht gibt und die er von Bethges ›Spiegelbild‹ und ›Spiegeln‹ übernommen haben könnte.⁴² Ansonsten – insbesondere auch im zweiten Gedicht – lassen sich keine Belege für diese Vermutung finden. Aber der Hinweis auf die Existenz dieses Buches in Lansels Bibliothek ist für die Suche nach den Quellen der anderen beiden Nachdichtungen sicher hilfreich.

38 Lansel: *Il vegl chalamêr*, S. 154; vgl. auch *Fögl d'Engiadina* vom 28. Januar 1911 mit abweichender erster Strophe, die noch treuer Gautiers Version wiedergibt: »Tras las fluors del zardin, tot eira quiet, / l'eco d'luntana flöta'l vent 'm portet.«

39 Vgl. zu Gautiers Version dieses Gedichts Yu: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, S. 266 f.

40 Gautier: *Le livre de jade*, S. 149 f.

41 Vgl. Peider Lansel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Uniuon dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (*Ouvras da Peider Lansel*, Bd. 1), S. 445.

42 Vgl. *Auf dem Flusse*, in: Hans Bethge: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel, 1907, S. 45.

A l'ester ist Lansels Nachdichtung von Li Bais bekanntem fünfsilbigem Vierzeiler *Jing ye si*. Lansel könnte dieses Gedicht über Gautiers *Le livre de jade*, über Hans Bethges *Die chinesische Flöte* oder auch über Gian Fadri Caderas' *L'Albiere* kennengelernt haben.⁴³ Caderas nennt den Autor wie Judith Gautier »Li-Tai-Pe«, während ihn Lansel »Li-Tai-Po«⁴⁴ nennt, wie Hans Bethge. Auch Lansels Titel *A l'ester* könnte darauf schließen lassen, Bethges *In der Fremde*⁴⁵ sei dabei Pate gestanden, eine Vermutung die auch Andri Peer anfügt, allerdings mit der Bemerkung, im Vergleich dazu sei Lansels Nachdichtung extrem verkürzt.⁴⁶ Vergleiche von Lansels Version mit den entsprechenden Fassungen bei Hervey, Gautier, Böhm, Massarani, Blémont, Forke und Heilmann deuten relativ klar darauf hin, dass Lansel mehrere Quellen verwendete; jedenfalls lässt sich keine bestimmte Fassung finden, die eindeutig als (alleinige) Vorlage gedient haben könnte.

A l'ester
seguond Li T'ai po

Davant meis let: clergluna tal ch'eu crai
 verer glüschr pruina giò mez quai.

Eu volv ils ögls dingionder vain clerdüm
 e'm saint arder il cour d'increschantüm.⁴⁷

Auch die Spurensuche bezüglich Lansels vierter rätoromanischer Nachdichtung chinesischer Lyrik ist nicht ganz einfach. Bei seiner *Bavarella al clergluna* handelt es sich um das Gedicht *Yue xia du zhao* 月下獨酌 von Li Bai, das sich weder bei Léon d'Hervey noch in Judith Gautiers *Le livre de jade* und all dessen Übersetzungen finden lässt. Als Vorbilder für Lansels Nachdichtung könnten insbesondere deutsche Fassungen in Frage kommen: Alfred Forkes *Trinklied*⁴⁸, Hans Bethges *Die drei Kameraden*⁴⁹, Klabunds *Die drei Genossen*⁵⁰ oder Hans Heilmanns *Die drei Gesellen*⁵¹. Dass es sich, wie Andri Peer vermutet, um eine Übersetzung aus dem Französischen

43 Ein Hinweis darauf könnte Lansels frühes Gedicht *Malá* von 1887 sein, vgl. Fußnote 32.

44 Vgl. dazu Fußnote 34.

45 Vgl. Bethge: *Die chinesische Flöte*, S. 34.

46 Vgl. Lansel: *Poesias originalas e versius poeticas*, S. 454.

47 Ebd., S. 225.

48 Vgl. Alfred Forke: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: Faber, 1899, S. 132.

49 Vgl. Bethge: *Die chinesische Flöte*, S. 38.

50 Vgl. Klabund: *Chinesische Gedichte. Nachdichtungen*, Wien: Phaidon-Verlag, 1930; hier zitiert aus der Neuauflage durch Karl-Maria Guth, Berlin: Contumax, 2020, S. 44.

51 Vgl. Hans Heilmann: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis in unsere Gegenwart*, München: Piper, 1905, S. 46.

handelt,⁵² scheint eher unwahrscheinlich, denn es konnten keine französischen Fassungen des Gedichts identifiziert werden.

Bavarella al clergluna
Li T'ai po

Cun meis magöl sun tanter fluors tschantà,
mo be sulet stögl uossa baiver qua.

Ushè baiv a la glüna sü casü,
sco terz cumpagn, vè, ma sumbriv'eir tü!

Cha la glüna nu baiv'es natüral,
mo quai ch'eu fetsch sumbriva fa l'ingual.

Leids campels, buna peid'ans vulain dar,
d'la bella prümavair'ans allegrar.

Eu chant. – La glüna taidl'e ria cler.
Sot – ma sumbriva sot'amo plü bler.

Fin ch'eu sun söli, pruoders, lain restar;
pür l'avrianza dess ans sparagliar;

mo brich per lönch – Bainbod ans chattaran
sur las nүvlas, ingio las stailas van.⁵³

Am wahrscheinlichsten scheint auch bei dieser Nachdichtung, dass Linsel mehrere Quellen verwendete. Einige Verse verweisen eindeutig auf Hans Bethges Fassung aus *Die chinesische Flöte*, ein Buch, das Linsel ja nachgewiesenerweise besaß, beispielsweise:

Eu chant. – La glüna taidl'e ria cler.
Sot – ma sumbriva sot'amo plü bler.

Ich singe! – und der Mond hört lachend zu.
Ich tanze! – und mein Schatten tanzt mit mir.⁵⁴

52 Vgl. Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 454.

53 Ebd., S. 226.

54 Bethge: *Die chinesische Flöte*, S. 38.

Andere Verse, deren Aussagen bei Bethge gänzlich fehlen, lassen eher an Hans Heilmanns Fassung denken, beispielsweise:

Cha la glüna nu baiv'es natural,
mo quai ch'eu fetsch sumbriva fa l'ingual.

Der Mond kann nicht mit trinken,
Und mein Schatten macht nur meine Bewegungen nach.⁵⁵

Die erste Antwort der Spurensuche zur chinesischen Lyrik bei Peider Lansel ist also, dass er für die beiden von ihm publizierten Nachdichtungen aus dem Chinesischen von Judith Gautiers *Le livre de jade* ausging und dass für die beiden erst posthum veröffentlichten Nachdichtungen verschiedene deutsche und eventuell französische Fassungen als Quellen dienten, darunter gewiss Hans Bethges *Die chinesische Flöte*.

2.2 Warum übersetzte Lansel chinesische Gedichte ins Rätoromanische?

Kommen wir also zum Schluss noch zur zweiten Frage bezüglich möglicher Motivationen für Lansels rätoromanische Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Wie bei Gian Fadri Caderas ist es auch bei Peider Lansel so, dass er zahlreiche Nachdichtungen geschaffen hat. Neben rund 250 Originalgedichten sind etwa 230 ›versius poeticas‹, also Nachdichtungen, bekannt.⁵⁶ Bei Lansel handelt es sich dabei hauptsächlich um schweizerische, deutsche, französische, italienische und russische Dichter wie Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Maurus Carnot, Gonzague de Reynold, Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Nikolaus Lenau, Friedrich Nietzsche, Paul Verlaine, Giovanni Pascoli, Giacomo Leopardi, Michail Jurjewitsch Lermontow oder Nikolai Alexejewitsch Nekrassow.⁵⁷ Auch hier fallen also die Nachdichtungen von Li Bai und Du Fu⁵⁸ eher aus dem Rahmen.

Was man aber sicher sagen kann, ist, dass die Motivationen von Peider Lansel für Nachdichtungen allgemein und vielleicht gerade auch für Nachdichtungen aus dem Chinesischen viel spezifischer und zielgerichteter waren als bei der Generation davor.

Die rätoromanischen Dichter der Generation Lansels sind auch Denker und Vorkämpfer der rätoromanischen Sprach- und Heimatbewegung, die etwa nach 1860 einsetzt und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt

55 Vgl. Heilmann: *Chinesische Lyrik*, S. 47.

56 Vgl. Lansel: *Poesias originalas e versius poeticas*, S. 442.

57 Vgl. Lansel: *Il vegl chalamêr*.

58 Zu Du Fu vgl. Yu: *Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry*, S. 266–283 sowie Emmerich: *Chinesische Literaturgeschichte*, S. 150f.

erreicht.⁵⁹ Wichtige Anliegen dieser Bewegung sind unter anderem die Prestigesteigerung und damit die Förderung der Verwendung und Weitergabe des Rätoromanischen. In diesem Zusammenhang geht es auch darum aufzuzeigen, dass das Rätoromanische eine eigenständige und vollwertige Sprache ist, die nicht nur für alle Angelegenheiten des Alltags, sondern auch für alle geistigen, kulturellen und literarischen Belange größeren Sprachen in nichts nachsteht. Dies vor dem Hintergrund, dass deutsche und italienische Sprachnationalisten um die Jahrhundertwende behauptet hatten, dass eine »wahrhaft produktive Geisteskultur doch nur erlangt [werde] im engsten Anschmiegen an eine hoch entwickelte Sprache« und dass das Rätoromanische als mangelhafte Bauernsprache dafür nicht genügen könne.⁶⁰

So hatten Nachdichtungen nicht nur den Zweck von Fingerübungen, sondern, wie es Peider Linsel formuliert, gleichsam das Ziel, die außerordentlichen Anpassungs- und Gestaltungsmöglichkeiten des Rätoromanischen zu belegen und zu zeigen, dass sich diese Sprache sehr wohl für die Wiedergabe komplizierter metrischer Formen und komplexer literarischer Verarbeitungen eigne.⁶¹ Linsel schreibt dazu 1913 in einem sprachaktivistischen Essay, dass sowohl Originaldichtung wie Nachdichtungen großer anderssprachiger Dichter auf Rätoromanisch der Verdienst zukomme, zu beweisen, dass das Rätoromanische absolut geeignet sei, auch hochstehende Gedankengänge und die »sublimsten Aspirationen der menschlichen Seele« auszudrücken.⁶²

Und welche Dichtung wäre für diesen Beweis geeigneter, als eine Dichtung, die prototypisch als unübersetzbar galt? »Traduire les intraduisibles poètes chinois«, wie es Yvan Daniel nennt⁶³ – keine andere Lyrik konnte aus der eurozentrischen Sicht der damaligen Zeit eine bessere Herausforderung und damit auch eine aussagekräftigere Bestätigung bieten als die chinesische! Es ist deshalb wohl kein Zufall, dass Peider Linsel in seiner »Ediziun definitiva« zwei seiner Nachdichtungen aus dem Chinesischen gleich an den Anfang des Kapitels »Versiuns« setzt.

Andri Peer identifiziert daneben noch weitere Motivationen für Peider Linsels Nachdichtungen aus anderen Literaturtraditionen: den Genuss der Vertiefung in Gedichte, die ihm gefallen, und den Reiz des Sichmessens an bedeutenden Dichtern, das Nachdichten als Reverenz an verehrte Dichter und natürlich auch als Möglichkeit, sich selber und sein Werk in einen hochkarätigen Kanon einzureihen. Dane-

59 Vgl. Rico Valär: *Weder Italiener noch Deutsche! Die rätoromanische Heimatbewegung 1863–1938*, Baden: Hier + Jetzt, 2013.

60 Vgl. ebd., S. 185–188.

61 Vgl. Fußnote 31.

62 Peider Linsel: *Ni Italians, ni Tudaischs! Chi sun e che vöglian ils Romanschs?, separat our dal Fögl Ladin*, [Samedan: Engadin Press, 1913]; hier zitiert nach Peider Linsel: *Prosa, essais, artichels e correspondenza*, hg. von Rico Valär, Chur: Chasa Editura Rumantscha, 2012 (Ouvras da Peider Linsel, Bd. 2), S. 244: »Lavurs originalas, chi nun mancan da merit, scopür versiuns or' da gronds poets esters, stan a comprovar cha'l romansch po e sa exprimer ils plü profonds impissamaints e las plü sublimas aspiraziuns da l'orma umana.«

63 Vgl. Daniel: *Judith Gautier. Le Livre de Jade*, S. 11.

ben verfolgte Linsel jedoch so etwas wie volkserzieherische Ziele, in dem Sinn, dass er der rätoromanischen Sprachgemeinschaft wichtige Dichter anderer Sprachen zugänglich machen und auch zeigen wollte, dass die rätoromanische Literaturtradition mit anderen Literaturtraditionen im Dialog steht.⁶⁴

Gerade dazu noch eine letzte Beobachtung: Li Bais Vierzeiler *Jing ye si* muss auf Gian Fadri Caderas wie auf Peider Linsel großen Eindruck gemacht haben: Es ist das einzige chinesische Gedicht, das beide nachgedichtet haben. Es ist die einzige rätoromanische Nachdichtung chinesischer Lyrik durch Gian Fadri Caderas, die Peider Linsel als Herausgeber des dichterischen Gesamtwerks Caderas' in die »Ediziu dal tschientaner« integriert hat.⁶⁵ Der Hintergrund dafür ist gewiss die Tatsache, dass man das *Jing ye si* als Gedicht des Exils, der Auswanderung und des Heimwehs lesen kann – Themen also, die gerade für die rätoromanische Dichtung jener Jahrzehnte (aufgrund effektiver gesellschaftlicher Realitäten) und spezifisch für die Dichtung Linsels eine sehr große Rolle spielen. So hat Linsel selber in seiner Nachdichtung des Gedichts in einer Art ›proximisation‹ an prominenter Stelle – nämlich am Ende – den Schlüsselbegriff der rätoromanischen Heimwehdichtung integriert: ›inreschantüm‹,⁶⁶ und damit eine starke thematische Verbindung zwischen seiner Dichtung und jener von Li Bai hergestellt.

3. Schlussfolgerung

Unsere Spurensuche hat gezeigt, dass für die Rezeption chinesischer Lyrik bei Gian Fadri Caderas und Peider Linsel Judith Gautiers *Le livre de jade* sowie italienische (Massarani) und deutsche (Bethge) Übersetzungen und Weiterbearbeitungen davon eine zentrale Rolle gespielt haben. Dies lässt sich mit ihren biografischen Verbindungen zu Italien (beide sind dort geboren und aufgewachsen) sowie mit ihrem bildungsbürgerlichen Hintergrund und dem damit verbundenen Interesse

64 Vgl. Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 442 f.: »Chenüns sun stats ils motivs chi han tantà a L[ansel] da tradüer adüna darcheu vers our da linguas estras? Il bsögn da s'approfondir in poesias chi'l plaschaivan e chi vaivan fat la prova, il bsögn da render omagi a poets ch'el admiraiva, la prova da verer co cha'l text rumantsch as cuntegna dasper l'original e forsa – inconsciantamaing – l'intenziun da muossar ch'in man d'ün maister nos rumantsch fa bella figüra eir dasper ouvas da litteraturas plü illustras? Tuot quai po avoir agi in el, mo eir il giavüsch d'imprender, da schlargiar cun quists exercizis sias cugnuschentschas, sias facultats ed in tscherts cas sias relaziuns. Ingio ch'el resguarda la versiun poetica sco ouvra litterara impegnativa lavura e glima el vi da seis texts, s-charta ils üns da la collecziun, introdüa nouvs e zavra sias serias pro mincha nouva stampa. [... mo eir il böt] da preschantar als lectuors rumantschs poets giò d'via in texts significativs, quel da's metter sves in buna cumpagnia dond oura seis agens vers.«

65 Vgl. Gian Fadri Caderas: *Poesias. Ediziu in memoria ed onur da sieu tschientanêr 1830–1930*, hg. von Peider Linsel, Samedan: Engadin Press, 1930, S. 198.

66 Vgl. Rico Valär: »Heimweh ist etwas ganz anderes als zurückkehren wollen.« Ambivalenzen des Heimwehs in der bündnerromanischen Literatur, in: *PIZ. Magazin für das Engadin und die Bündner Südtäler* 57 (2019), S. 22–27.

an europäischer und außereuropäischer Lyrik in verschiedenen Sprachen erklären. Dass gerade dieses für die Rezeption chinesischer Lyrik in Europa zentrale Buch auch von rätoromanischen Autoren rezipiert wurde, ist also nicht weiter erstaunlich. Dies belegt unter anderem Pauline Yu, wenn sie das *Livre de jade* als »unquestionably an event in the history of French literature« beschreibt, als ein Buch, das »served as *the* introduction to Chinese poetry to Europe in the nineteenth century« – und zwar nicht nur in der Originalsprache, sondern auch und gerade wegen der zahlreichen Übersetzungen »into just about every other European language«: »Those into German were even more numerous and did spectacularly well on the market. Hans Bethge's *Die chinesische Flöte*, for example, sold 78'000 copies in eighteen reprintings«. ⁶⁷

Als Motivationen für Caderas' und Lansels Nachdichtungen aus dem Chinesischen konnten einerseits die verbreitete Praxis der Nachdichtung (›Traducziuns‹ bei Caderas, ›Versiuns‹ bei Lansel) klassischer Dichter als Übungsfeld und Studiumsmöglichkeit sowie thematische Interessen und Verwandtschaften (Sehnsucht, Melancholie, Exil, Heimweh) ausgemacht werden. Andererseits konnte am Beispiel von Lansel aufgezeigt werden, dass mit Nachdichtungen großer Vorbilder und gerade mit Nachdichtungen aus dem ›unübersetzbaren‹ Chinesischen auch strategische Ziele der rätoromanischen Sprach- und Heimatbewegung verfolgt wurden, nämlich zu beweisen, dass das Rätoromanische kein mangelbehafteter Dialekt sei, sondern eine für alle Bereiche des Alltags- und Geisteslebens taugliche und vollwertige (National-)Sprache.

In diesem Sinn haben wir es hier eben nicht mit einem doppelt (geografisch und sprachlich) peripheren Kontext zu tun, sondern im Gegenteil mit einer transit- und migrationsgeprägten Region und, bei diesen Dichtern, mit einem bezüglich Sprachen und Literaturströmungen Europas empfänglichen und informierten Bildungsbürgertum.

So erstaunt es auch nicht, dass wir in der Dichterkorrespondenz zwischen Peider Lansel und seinem Zeitgenossen Chasper Po (1856–1936) eine später publizierte humoristische Verarbeitung einer von Lansel insinuierten temperaments- und namensbezogenen Verwandtschaft zwischen Chasper Po und »Li-Tai-Po« (Li Bai) finden, womit wir beim fünften und letzten Gedicht von Peider Lansel mit einem expliziten Bezug zur chinesischen Lyrik angelangt wären. Und wir stellen fest: Obwohl die Anlage und Fragestellung dieses Artikels etwas weit hergeholt scheinen mochten, interessante Erkenntnisse erlaubte diese Spurensuche allemal.

Filosofia veidra e plü co veidra
A l'ami Chasper Po

Teis dschench chinais, il sabi Li-tai-po
(vivü var dudeschtschient ans inavo)

67 Vgl. Yu: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, S. 284 und 286.

disch, cha l'uman sün terr'ha povra sort,
da sgür per el nu daja co la mort. –
Amur, ricchezza, glorgia, quai chi piglia
tanta part in sa vita – be illusiun!
Lett'es da's tgnair vi da l'inspiraziun
chattad'josom d'üna buna buttiglia.⁶⁸

Literatur

- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel, 1907.
- Blémont, Émile: *Poèmes de Chine*, Paris: Alphonse Lemerre, 1887.
- Böhm, Gottfried: *Chinesische Lieder aus dem Livre de Jade von Judith Mendès in das Deutsche übertragen*, München: Theodor Ackermann, 1873.
- Caderas, Gian Fadri: *Fluors alpinas. Rimas*, Chur: Hitz & Hail, 1883.
- Caderas, Gian Fadri: *Sorrirs e larmas*, Samedan: Simon Tanner, 1887.
- Caderas, Gian Fadri: *Poesias. Ediziun in memorgia ed onur da sieu tschientanèr 1830–1930*, hg. von Peider Linsel, Samedan: Engadin Press, 1930.
- Daniel, Yvan: *Judith Gautier. Le Livre de Jade. Présentation, notices et bibliographie*, Paris: Imprimerie Nationale, 2004.
- Emmerich, Reinhard (Hg.): *Chinesische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004.
- Forke, Alfred: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: Faber, 1899.
- Gautier, Judith [Pseudonym: Judith Walter]: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867.
- 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*, Paris: Amyot, 1862.
- Klabund: *Chinesische Gedichte. Nachdichtungen*, Wien: Phaidon-Verlag, 1930 [hier zitiert aus der Neuauflage durch Karl-Maria Guth, Berlin: Contumax, 2020].
- Linsel, Peider: *Ni Italians, ni Tudais-chs! Chi sun e che vöglian ils Romanschs?, separat our dal Fögl Ladin*, [Samedan: Engadin Press, 1913]; auch enthalten in: Linsel: *Prosa, essais, artichels e correspondenza*, S. 209–252.
- Linsel, Peider [Pseudonym P.I.D.]: *Duas poesias chinaisas del VIII. secul d. c.*, in: *Fögl d'Engiadina*, 28. Januar 1911, S. 5.
- Linsel, Peider: *Il vegl chalamèr. Ediziun definitiva*, Zürich: Gebrüder Fretz, 1929. (VC)
- Linsel, Peider: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (Ouvras da Peider Linsel, Bd. 1). (OPL)
- Linsel, Peider: *Prosa, essais, artichels e correspondenza*, hg. von Rico Valär, Chur: Chasa Editura Rumantscha, 2012 (Ouvras da Peider Linsel, Bd. 2).

68 Zit. nach *Annalas da la Societad Retorumantscha* 50 (1936), S. 180, vgl. auch Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 151 und 437. Eine deutsche Übersetzung findet sich im Beitrag von Dumenic Andry in diesem Band, S. 16.

- Lansel, Peider: Cuorta survista da la litteratura poetica ladina, in: *Musa Ladina. Antologia da la poesia engiadinaisa moderna*, hg. von Peider Lansel, Samedan: Engadin Press, 1910, S. VIII–XXXI; auch enthalten in: Lansel: *Prosa, essais, artichels e correspundeza*, S. 189–208.
- Lansel, Peider: Ils temps e l'ouvra poetica da Gian Fadri Caderas, in: Gian Fadri Caderas: *Poesias. Ediziun in memorgia ed onur da sieu tschientanêr 1830–1930*, hg. von Peider Lansel, Samedan: Engadin Press, 1930, S. III–XVII; auch enthalten in: Lansel: *Prosa, essais, artichels e correspundeza*, S. 289–298.
- Massarani, Tullio: *Il libro di giada. Echi dell'estremo oriente recati in versi italiani secondo la lezione di M.ma J. Walter*, Firenze: Le Monnier, 1882.
- Maxfield, Mildred Elizabeth: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine, with Special Consideration of Pallioppi, Caderas and Lansel*, Cambridge, MA: M. E. Maxfield, 1938.
- Riatsch, Clà: Artikel »Gian Fadri Caderas«, in: *Lexicon Istoric Retic*, online, www.e-lir.ch (Zugriff am 03.04.2020).
- Valär, Rico: *Weder Italiener noch Deutsche! Die rätoromanische Heimatbewegung 1863–1938*, Baden: Hier + Jetzt, 2013.
- Valär, Rico: »Heimweh ist etwas ganz anderes als zurückkehren wollen.« Ambivalenzen des Heimwehs in der bündnerromanischen Literatur, in: *PIZ. Magazin für das Engadin und die Bündner Südtäler* 57 (2019), S. 22–27.
- Vital, Andrea: Gian Fadri Caderas, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 13 (1899), S. 1–36.
- Yu, Pauline: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2014 (*Sinica Leidensia*, Bd. 117), S. 251–293, https://doi.org/10.1163/9789004282063_011.

Rico Valär, geboren 1981, stammt aus dem Engadin, lebt in Zürich, arbeitet an der Universität Zürich als Professor für rätoromanische Literatur und Kultur sowie als freier Publizist, Moderator und Dozent für Kulturpolitik. Einen seiner Forschungsschwerpunkte stellt die Geschichte der rätoromanischen Heimatbewegung dar. Er ist Herausgeber eines Bands des Gesamtwerks von Peider Lansel.

China in rätoromanischen Zeitungen, Zeitschriften und literarischen Texten

China in Romansh Newspapers, Magazines and Literature

Political events from China were discussed astonishingly often in Romansh newspapers from 1840 to 1950. Unlike the Catholic newspapers, the liberal press often endorsed a pro-Chinese position, since they were defending an anti-imperialist, anti-missionary attitude. Impressive reports were written in the 1930s by A. Volkart-Christoffel for the newspaper *La Casa Paterna*, conveying real scenes from China to the public, such as the bombing of Shanghai or the Nanjing Massacre of 1937. From the 1950s onwards, political news from China gradually disappeared from the newspapers – except regarding the occupation of Tibet, which caused a negative response to Chinese politics. From the 1980s onwards, such news reports were increasingly replaced by stories from Romansh speakers who travelled to China or lived there. Unlike political events, Chinese culture was rarely discussed. Nevertheless, Chinese elements can be found in the literary work of over twenty Romansh authors, and parallels can be recognised in this context between Romansh newspapers and literature. The Boxer War of 1900–1901, for example, which was particularly well reported on in the newspapers, was the topic of poems written in 1901 by Giovannes Mathis, Chasper Po and Alfons Tuor. Just as travel reports from China gained importance in newspapers from the 1980s onwards, so too did they assume importance in literature. Chinese poems themselves were also presented in Romansh by Gian Fadri Caderas as early as 1887.

Der vorliegende Text entstand auf Grundlage von ungefähr 2000 Dokumenten zum allgemeinen Thema »China in rätoromanischen Zeitungen, Zeitschriften und literarischen Texten« – gefunden in der Bibliothek der Chesa Planta in Samedan – und alle Behauptungen wurden, so weit möglich, induktiv aus dem gesammelten Material abgeleitet. Einige Dokumente mögen übersehen worden sein, da von den rätoromanischen Periodika nur drei Zeitungen digitalisiert vorlagen, der Rest aber durchzublättern war. Der Text hat eine chronologische Struktur, wobei in der ersten Hälfte vor allem Zeitungen und Zeitschriften, in der zweiten dann literarische Texte behandelt werden.

1. Tschin wird fromm¹

Ob Rätoroman*innen im 19. Jahrhundert und früher nach China auswanderten, ist zurzeit noch unbekannt.² Ab den 1980er Jahren, in der Ära des Deng Xiaoping 鄧小平 (1904–1997), vor allem aber in den letzten fünfzehn Jahren, wohnten und wirkten hingegen einige Rätoroman*innen in China, darunter Diplomat*innen, Köch*innen, Künstler*innen, Sportler*innen, Handwerker*innen oder Forscher*innen und Student*innen.³ Anton Velleman, der ab 1918 an der Universität Genf Rätoromanisch unterrichtete,⁴ hatte China als Reisender in den 1920er Jahren besucht⁵ und A. Volkart-Christoffel, Korrespondent für die *Casa Paterna*, lebte zwischen 1934 und 1939 in Shanghai, 1908 aber in Harbin in der Mandschurei.⁶ Ebenfalls länger verweilten in China Missionar*innen. Der bekannteste rätoromanische Missionar mag Üjop Freinadametz (1852–1908) gewesen sein, unter chinesischen Christ*innen Sheng Fu Ruose 聖福若瑟 genannt, aber da er aus den ladinischen Dolomiten stammt, spielt er für unseren Text, der China in der bünderromanischen Kultur behandelt, keine Rolle.⁷

Viele christliche Missionar*innen im China des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts fühlten sich gegenüber den Chines*innen kulturell und religiös überlegen.

- 1 Für Kritik, für Hinweise sowie einen Austausch über chinesische und rätoromanische Themen bedanke ich mich herzlich bei Dumenic Andry, Renzo Caduff, Silvana Derungs, Rico Valär und Marc Winter.
- 2 Hinweise zu Rätoroman*innen, die in asiatische Länder auswanderten, allerdings nicht nach China, gibt es bei Ernst Lechner: *Die periodische Auswanderung der Engadiner und anderer Bündner*, Samaden: Engadin Press Co., 1912, S. 77–81; Dolf Kaiser: *Cumpatriots in terras estras. Prouva d'üna documentaziun davart l'emigraziun grischuna, considerand in speciel l'Engiadina e contuorns*, Samedan: Stamparia engiadinaisa, 1968, S. 15 f., 69, 134, 139–141; Peter Michael-Cafilich: *Hier hört man keine Glocken. Geschichte der Schamser Auswanderung nach Amerika und Australien*, Baden: hier + jetzt, 2008, S. 174–178. Ebenfalls keine Erwähnung zu China bei Reto Caratsch: *Grischuns a l'ester. Glorias e misiergias da trais seculs d'emigraziun*, in: ders.: *Ouvras*, Zernez: Ediziun dal Chardun, 1983, S. 183–217 oder Rahel Seraina Schreich: *Süllas passidas da l'emigraziun jaura dal 18avel tschientiner fin a la prüma guerra mundiala*, Sta. Maria: R. S. Schreich, 2004–2005.
- 3 Vgl. z. B. *Casa Paterna*, 1989, Nr. 25; *Fögl Ladin*, 1. März 1988, 15. und 26. März 1991; *Calender Romontsch*, 1989, S. 158, 1992, S. 266–281; *La Quotidiana*, 6. November 1999, 16. Juni 2004, 8. Juli 2006, 8. November 2007, 30. Mai 2008, 15. Januar 2010, 28. August 2011, 6. und 15. Juni, 3., 6., 12., 17. und 24. Juli, 30. Oktober, 26. November 2012, 4. September 2014, 17. März, 28. April, 30. Juli, 3. September 2015, 19. Januar, 22. Dezember 2016; *Calender Per mintga gi*, 2014, S. 117–122.
- 4 Ab 1932 war Anton Velleman Professor für Rätoromanisch an der Universität Genf, unterrichtete dort Rätoromanisch aber bereits 1918. Für den Hinweis herzlichen Dank an Renzo Caduff.
- 5 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 28. November 1930, 30. August 1932.
- 6 Vgl. *Casa Paterna*, 1935, Nr. 21 und siehe S. 94–97 in diesem Beitrag.
- 7 Für den Hinweis auf Üjop Freinadametz bedanke ich mich herzlich bei Rut Bernardi.

Die jesuitische Methode der Akkomodation⁸ gehörte der Vergangenheit an. »Es geht uns nur um das eine«, meinte der Berner Pfarrer Ernst Buss, der 1884 zu den Gründern der Ostasien-Mission gehörte, »dass Jesus Herr und Helfer der ganzen Menschheit werde«,⁹ und der Missionar Ludovic Maria Paly (Clau Mudest Paly) aus Cumpadials hoffte noch 1932, eingeschlossen zwischen den Kriegen der Guomindang, Kommunist*innen und Japaner*innen, so naiv das klingen mag, »da cristianisar l'entira massa chinesa cura che l'ura destinada dalla Providientscha ei arrivada« (»die gesamte chinesische Masse zu christianisieren, wenn die Stunde der göttlichen Vorsehung gekommen ist«).¹⁰ Zur Ausbildung der Missionar*innen bei der Basler Mission gehörte keine Auseinandersetzung mit der chinesischen Kultur, gerne aber wurde die Überlegenheit des Christentums gelehrt.¹¹ Um die Ideologie der Mission zu verstehen, genügt wohl die Lektüre eines Kinderbuches, nämlich Albert Ostertags *Tschin, der arme Chinesenknabe*. Dieses Buch erschien auch auf Rätoromanisch: 1855 in Basel unter dem Titel *Tschin, il pover giuven chines*, als Kuriosum im Format von ungefähr 10 × 7 cm und einem Umfang von 31 Seiten. Übersetzer war Anton Mohr, der hie und da in Tschlin im Unterengadin Predigten hielt¹² (Abbildung 1).

Tschin beginnt mit einer Beschreibung von Shanghai:

N'ella China s'rechatta üna granda et vasta citat con nom Schanghai, situada zuond strusch al mar, chi contegnia in sai blers millis habitants. Zuond granda ais in quaista la miseria, la povertad et l'empietad. Lasupra non pudain nus ins smüravglar, perche Schanghai ais üna citat pajana, n'ella quala ch'ün non cognoscha noss benedi Salvader.¹³

- 8 Vgl. Weijian Liu: *Kulturelle Exklusion und Identitätsgrenzung. Zur Darstellung Chinas in der deutschen Literatur 1870–1930*, Bern: Peter Lang, 2007 (Deutsch-Ostasiatische Studien zur interkulturellen Literaturwissenschaft, Bd. 7), S. 101; Thoralf Klein: Aktion und Reaktion? Mission und chinesische Gesellschaft, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 32–42, hier S. 33; Adrian Hsia: *China-Bilder in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 49), S. 14–26; Daniela Li: *China als Muse. Produktive Rezeption chinesischer Literatur und Kultur in der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*, Berlin: Christian A. Bachmann, 2015 (Studia Comparatistica, Bd. 5), S. 137–149.
- 9 Vgl. Otto Marbach: *50 Jahre Ostasienmission. Ihr Werden und Wachsen*, Berlin/St. Gallen: Ostasienmission, 1934, S. 9.
- 10 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 1. Dezember 1932. Übersetzungen von MG, wo nicht anders angegeben.
- 11 Vgl. Thoralf Klein: *Die Basler Mission in Guangdong (Südchina) 1859–1931. Akkulturationsprozesse und kulturelle Grenzziehung zwischen Missionaren, chinesischen Christen und lokaler Gesellschaft*, München: Iudicium, 2002, S. 107, 122, 129–131.
- 12 Vgl. Anton Mohr: *Predgias evangelicas salvadas a Celin*, Samaden: Stamparia Tanner, 1897.
- 13 Albert Ostertag: *Tschin, il pover giuven chines*, übers. von Anton Mohr, Basel: J.J. Mast, 1855, S. 1; die folgenden Zitate im Text in dieser Reihenfolge auf S. 4, 8, 13, 15, 20, 27, 22.

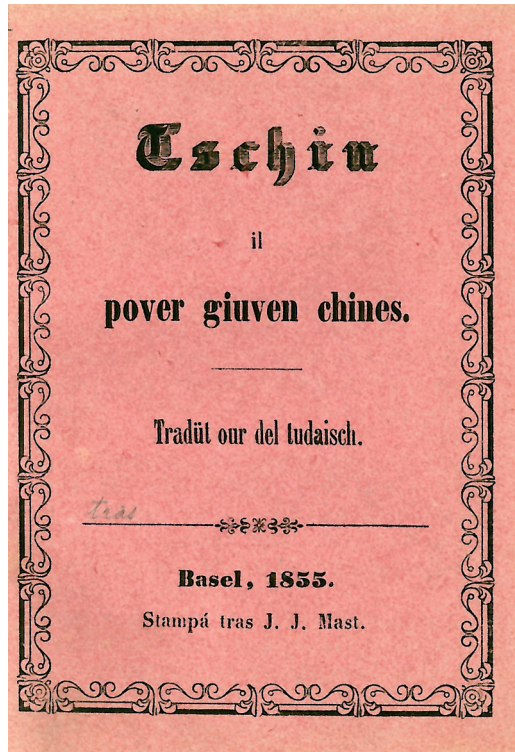


Abb. 1: Titelblatt der rätoromanischen Version von *Tschin*

In China gibt es eine große, gewaltige Stadt, die heißt Schanghai. Es liegt hart am Meere und wimmelt von vielen tausend Menschen, die darin wohnen. Es ist aber auch unbeschreiblich viel Elend, Armut und Gottlosigkeit in dieser Stadt; und das ist nicht zu verwundern, denn es ist eine Heidenstadt, wo man den seligmachenden Namen Jesu nicht kennt.¹⁴

In dieser dreckigen Stadt wächst Tschin auf, und da seine Eltern und Verwandten gottlos und verschlagen sind, wird auch sein Herz, wie sollte es anders sein, »corruot dal tössi del puchiá et della malizia« (»von dem Gift der Sünde und der Bosheit durchdrungen«). 1840 erobern Engländer, »wohlmeinende Fremde«, die Stadt, denn »ils Chines als fettan bler dal mal« ([sie hätten] »allerlei Gewalt und Schaden von den Chinesen erlitten«). Nachdem Tschin die Engländer vor einer vorsätzlichen Vergiftung rettet, kann er mit ihnen nach England fahren. Auf dem Schiff lernt er, sich »à disciplina, ad uorden et ad obediensa« (»an Zucht, Ordnung und Gehorsam«) zu gewöhnen. In England dann geschieht eine seltsame Wandlung. Aus dem

14 Albert Ostertag: *Tschin, der arme Chinesenknabe und Vater Bodelschwingh*, Basel: Basler Missionsbuchhandlung, 1911, S. 3; die folgenden Zitierungen im Text auf S. 5, 9, 15.

frechen Tschin wird, nachdem er vom »unic vair Dieu et da seis filg Jesu Christo« (»vom wahrhaftigen Gott und seinem Sohn Jesus, dem Heiland der Sünder«) hört, erst recht aber, als er »missionar Smith, preschantamaing ovaish da Hongkong« (»Bischoff Smith von Hongkong, der damals noch Missionar [...] war«) trifft, ein frommer Knabe, der ständig betet und, während die anderen Kinder Dummheiten anstellen, in einer Ecke die Bibel liest. Er wünscht sich eine Taufe, ändert seinen Namen auf John Dennis und möchte Missionar werden, »perche eug non poss supportar l'impissamaint, cha meis compatriots s'rechiatan n'ell ignoranzia, n'el puchià et n'ella miseria« (»denn ich kann den Gedanken nicht ertragen, dass meine Landsleute in Unwissenheit, Sünde und Elend liegen«). Daraus wird aber nichts. John alias Tschin erkrankt schwer und bekommt »chiafuolas plajas, chi bütteivan à saimper oura blera materia« (»tiefe Wunden, die immer viel Eiter entleerten«). Die Schmerzen sowie durch begangene Sünden verursachte psychische Qualen erträgt er, indem er Psalmen liest; ohnehin seien seine Schmerzen »inguotta in comparatium con que cha Jesus ha soffert per mai« (»nichts gegen das, was Jesus für mich gelitten«). Kurze Zeit später stirbt er, ist aber gerettet.

Tschins Erzählung fasst ein paar Annahmen der Missionsdoktrin zusammen: Die Europäer*innen sind wohlwollend und haben die chinesischen Städte zu Recht besetzt. Die Chines*innen mögen gehorchen, die Missionar*innen als Heilsbringer sehen, beten und an christliche Dogmen glauben, vor allem sich selber als Sünder*innen begreifen, sich taufen lassen, den Namen ändern und vergangene Lebensweisen aufgeben, selber missionieren und Landsleute zum Christentum überreden, Leiden, Schmerzen und den Tod akzeptieren. Es ist nicht überraschend, dass diese nicht gerade fröhlichen Ideen bei vielen Chines*innen wenig Begeisterung auslösten, vielleicht auch vor dem Hintergrund einer komplexen Logik in der buddhistischen und daoistischen Philosophie sowie den Erinnerungen an Hong Xiuquan 洪秀全 (1814–1864), der sich als jüngerer Bruder von Jesus verstand und dessen Taiping-Lehre 1851–1864 zu einem Bürgerkrieg mit 20 bis 30 Millionen Toten führte.¹⁵ Die Missionar*innen besaßen zudem Sonderrechte, konnten etwa Boden ohne Absprache mit den Behörden erwerben, genossen Exterritorialität und standen außerhalb des chinesischen Gesetzes. Sie spalteten durch Geld und Infrastruktur – dadurch auch für die chinesischen Eliten eine Konkurrenz – Dörfer und Familien in christliche und nichtchristliche Einheiten und konnten jederzeit mit militärischen Interventionen der Schutzmächte drohen.¹⁶ Deshalb kam es hie und

15 Vgl. Kai Vogelsang: *Geschichte Chinas*, Stuttgart: Reclam, 2012, S. 454 f.

16 Zu diesen Punkten vgl. z. B. Klaus Mühlhahn: China und der westliche Imperialismus, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 15–26, hier S. 20 f.; Klein: Aktion und Reaktion?, S. 33; Sabine Dabringhaus: Die Boxer. Motivation, Unterstützung und Mobilisierung, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 60–68, hier S. 61; Klein: *Die Basler Mission in Guangdong*, S. 244–248.

da zu Angriffen gegen sie, aber noch mehr gegen chinesische Christ*innen, vor allem während des Boxeraufstands 1900 und des Bürgerkriegs der 1920er und 1930er Jahre.

2. Unangenehmes Leben in China

Die Sursilvanerinnen Thomasa Monn und Carmelina Paly aus Cumpadials reisten 1920, begleitet von fünf weiteren Nonnen, vom Dominikanerinnen-Kloster in Glion (Ilanz) nach Shanghang in Fujian, wo sie eine Schule für Mädchen gründeten. Innerhalb von wenigen Wochen hätte Thomasa »disciplinau la giuventetgna chinesa« (»die chinesische Jugend diszipliniert«).¹⁷ Bereits zwei Jahre später starb sie, bei einer Hitze von 35 °C an Pocken oder einer Hirnhautentzündung, eine »bi-la, sontga mort en tutta dolor ed encarschadetgna« (»einen schönen, heiligen Tod in all seinem Schmerz und seiner Wehmut«),¹⁸ meinte der Autor Carli Fry, der in der *Gasetta Romontscha* auch für den Faschismus und Antisemitismus warb.¹⁹ Die Zeitschrift *Il Pelegrin* von 1922 enthält eine schöne Todesanzeige mit chinesischen Schriftzeichen, die in rätoromanischen Periodika nur selten zu finden sind. Um die Todesanzeige sind – als wären sie an Holzplatten aufgehängt – drei Spruchbänder mit weiteren Zeichen zu sehen; umrahmt wird das Ganze von einem Trauerflor aus Bambusstücken (Abbildung 2).

Die drei Zeichen im oberen Spruchband, *tong gong dan* 通功單, bedeuten in etwa »Bekanntmachungszettel von Verdiensten« und werden insbesondere bei katholischen Todesanzeigen verwendet.²⁰ Der Spruch auf dem rechten Band könnte in etwa lauten: »Wer geboren wird und Kinder aufnimmt und unterrichtet, überwindet damit die Welt des Alltäglichen«, jener auf dem linken: »Wer spricht entsprechend der Tugend des Herrn, kehrt [Zeichen unklar] in sein ursprüngliches Heimatland zurück«. Einem Nachruf dann entspricht der eigentliche Text, der schildert, wie die Verstorbene in der Schweiz geboren wurde, Kinder unterrichtete und am 26. Juli mit 47 Jahren starb.

1924, zwei Jahre nach Thomasa Monn, starb im Alter von 32 Jahre auch Carmelina Paly, nach »gronds quitaus, grevas lavurs, il sgarscheivel clima, la trita vivonda« (»großen Sorgen, schweren Arbeiten, dem schrecklichen Klima, der

17 Vgl. *Il Pelegrin*, 1922, S. 169.

18 Vgl. ebd., S. 171.

19 Vgl. Adolf Collenberg: Der Atem des Faschismus im Spiegel der romanischen Presse 1922–1937, in: *Bündner Monatsblatt. Zeitschrift für bündnerische Geschichte und Landeskunde*, Chur: Desertina, 1988, Nr. 6, S. 347–363, hier S. 348. Für den Hinweis, dass es sich beim Autor »---y« um Carli Fry (1897–1956) handelt, bedanke ich mich herzlich bei Silvana Derungs. Zu Fry siehe auch <http://e-lir.ch/index.php?id=963&lemma=fry&chavazzin=&lang=r> (Zugriff 04.09.2020).

20 Für die Analyse und Übersetzung der chinesischen Todesanzeige bedanke ich mich herzlich bei Marc Winter.



Abb. 2: Todesanzeige für Thomasa Monn,
in: *Il Pelegrin*, 1922, S. 171

grässlichen Nahrung«).²¹ Ihr Bruder Ludovic Maria, der – wie oben geschildert – auf eine Christianisierung der gesamten chinesischen Bevölkerung hoffte,²² erreichte China im Winter 1923 und wirkte 1927, in Zeiten des Bürgerkriegs, in Wuping in der Provinz Fujian.²³ Statt wie andere Missionar*innen zu fliehen,²⁴ blieb er in China und verschwand 1933. Er sei zwischen Unterdrücker*innen, Rebell*innen und Kommunist*innen geraten, in ein Gefängnis geworfen, gefoltert und umgebracht worden, heißt es in einer Quelle,²⁵ von Bandit*innen ermordet und, um Spuren zu verwischen, in einen Fluss geworfen, in einer anderen.²⁶ Kaum war der Zweite Weltkrieg beendet, reisten weitere Missionar*innen aus der Surselva nach China. Sie alle

21 *Gasetta Romontscha*, 30. Oktober 1924, vgl. *La Quotidiana*, 16. März 2012, 10. Oktober 2017.

22 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 1. Dezember 1932.

23 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 13. November 1924, 25. Mai, 2. und 7. Juni 1927, 1. Dezember 1932.

24 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 17. März 1927.

25 Vgl. *La Quotidiana*, 10. Oktober 2017.

26 Vgl. *La Quotidiana*, 22. Dezember 2015; zum Leben eines weiteren Missionars, Oskar Maria Jäger aus Sur, Surses vgl. *Gasetta Romontscha*, 3. August 1950.

verließen das Land spätestens im Jahr 1954, als die Volksrepublik die Missionen schloss, und flohen nach Taiwan oder Japan.²⁷ Obschon die Bestrebungen der sursilvanischen Missionar*innen in China insgesamt ein Misserfolg waren – 2015 kehrten auch noch die letzten Nonnen aus Taiwan zurück²⁸ –, werden sie von der katholischen Presse regelmäßig präsentiert. Noch im 21. Jahrhundert werden ehemalige Missionar*innen als Märtyrer*innen bezeichnet²⁹ und kommen Predigten zur Veröffentlichung, die so klingen, als hätte sie Tschin im 19. Jahrhundert diktiert.³⁰

3. Lieber Chinapartys als Missionierung

In anderen rätoromanischen Gegenden, stellvertretend sei das Engadin genannt, war der Missionsgedanke nicht besonders beliebt, ja wurde er zum Teil offen verspottet. Nach Meinung des Chinesen Kgau, so wird im *Chalender grischun* von 1858 erzählt, hatte Jesus zwei Gesellschaften: »La prüma societad havet el pro sia naschita, qua eiran bocs et asens e la segunda societad eira pro sia fin, qua eiran morders e laders« (»Die erste Gesellschaft hatte er bei seiner Geburt, dort waren Böcke und Esel, und die zweite bei seinem Ende, dort waren Mörder und Diebe«).³¹ Wie erfolglos im Engadin die Werbung der Missionare war, lässt sich ferner anhand der Rezensionen ihrer zahlreichen Vorträge – sie fanden zwischen 1902 und 1939 statt – in der Engadiner Zeitung *Fögl d'Engiadina* nachverfolgen.³² Zwei Beispiele seien genannt. Nur wenige Knochen hätten den Missionsvortrag Ende April 1922 besucht, aber hätte es irgendein »climbim« gehabt, wäre der Andrang sicher größer gewesen.³³ Dr. Witte aus Berlin sprach im September 1923 in Zernez, begleitet wurde er von seinem Assistenten Dr. Hemmi, der mit einem Apparat Bilder projizierte. Es gab zwei Vorträge, einen am Nachmittag für die Kinder, die allerdings das Deutsche kaum verstanden, und einen für Erwachsene am Abend. Der Abendvortrag sei gut besucht gewesen, aber nur vom »sesso feminin e da divers giuvnets« (»weiblichen Geschlecht und einigen Jugendlichen«): »ils baps chattan plü attracziun pro oters locals, inua cha trumpf e stöck giovan la rolla prinzipala« (»die Väter finden mehr Vergnügen in anderen Lokalen, wo Trumpf und Stöck die Hauptrolle spielen«).³⁴

27 Vgl. *Calender Romontsch*, 1989, S. 147–173; *Casa Paterna*, 1987, Nr. 5; *La Quotidiana*, 6. November 2001, 17. März 2002, 9. Oktober 2008, 16. März 2012.

28 Vgl. *La Quotidiana*, 19. November 2015.

29 Vgl. z. B. *La Quotidiana*, 7. November 2000.

30 Vgl. *La Quotidiana*, 15. Februar 2002, vgl. auch ebd., 4. Februar 2000.

31 *Chalender grischun*, 1858, S. [24f.].

32 Für die folgenden Ausführungen vgl. *Fögl d'Engiadina*, 21. Juni 1902, 29. Juni 1912, 7. Dezember 1920, 28. April, 6. Oktober 1922, 21. und 25. September 1923, 25. September, 2. Oktober, 20. November 1925, 14., 17. und 21. Juni 1927, 14. Januar, 11. März 1930, 22. Januar 1932, 24. und 31. August 1934, 1. Februar, 28. März 1938, 7. Juli 1939.

33 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 28. April 1922.

34 *Fögl d'Engiadina*, 25. September 1923.

Zwischen dem 17. und 20. Juni 1927 war eine Wanderausstellung der Ostasienmission im Schulhaus von Samedan zu Gast.³⁵ Sie enthielt auch chinesische Kunstwerke aus dem Altertum und sei, meinte Otto Marbach, wie nichts anderes geeignet »den Missionsgedanken zu vertiefen, Missionsinteressen zu fördern und Missionsliebe zu beleben.«³⁶ In jedes Haus kam eine Broschüre, Plakate wurden überall ausgehängt, und als besondere Propaganda startete von Samedan aus eine Automobiltour »a Schlarigna e Puntraschigna, l'automobil chargio da spüras mattas e mattetas ›chinoisas e giapponaisas‹«³⁷ (»nach Celerina und Pontresina, das Automobil gefüllt mit lauter ›chinesischen und japanischen‹ Mädchen«). Die als Chinesinnen und Japanerinnen verkleideten Engadinerinnen, die vermutlich ständig lachten, passten gut zur Chinoiserie der 1920er Jahre. Vielleicht sangen sie auch noch »-tsching, -tschang, -tschung, -ding, -dong«,³⁸ denn solche Abfolgen von Nonsense-Wörtern, ähnlich wie einige Bündler*innen von »tschuntsch da tschantsch« und dergleichen sprechen, um das Rätoromanische zu infantilisieren, wurden in der *Rätoromanischen Chrestomathie* als ›chinesische‹ Kinderverse bezeichnet.³⁹ *Turandot, princessa da China* gehörte 1925 und 1931 zu den eingeübten Stücken der Societad dramatica da Samedan,⁴⁰ zudem fanden abends in den Sälen der Engadiner Grand Hotels, etwa im Suvretta House in St. Moritz (Abbildung 3),⁴¹ ›Chinabälle‹ oder ›Chinesische Nächte‹ statt. Die Besucher*innen kamen als Chines*innen verkleidet, und die Salonorchester spielten, unterstützt von Ganztonleitern, pentatonischen Tonfolgen und erweitertem Instrumentarium, ›exotische‹ Musik.

Trotz großer Werbung der Ostasienmission war die Ausstellung 1927 in Samedan samt dazugehörigem Vortrag von »frequentaziun discreta« (»diskreter Freqüentierung«).⁴² Es lohne sich zwar, die Ausstellung anzuschauen, denn China und Japan »dvaintan viepü naziuns chi giovan lur rolla nell'istoria mondiela« (»entwickeln sich mehr und mehr zu Nationen, die ihre Rolle in der Weltgeschichte spielen«), aber der Grund der Ausstellung, nämlich vom Publikum – auch durch Verkauf von Sachen – »qualche modest obolo« (»einen bescheidenen Obolus«) für die Mission zu bekommen,⁴³ schreckte wohl etliche ab. Der Verkauf von Tee und Ta-

35 Vgl. dazu *Fögl d'Engiadina*, 14., 17. und 21. Juni 1927.

36 Vgl. Marbach: *50 Jahre Ostasienmission*, S. 92 f.

37 *Fögl d'Engiadina* 21. Juni 1927.

38 Vgl. *La Quotidiana*, 23. Juni 2020; vgl. auch Alfons Tuor: *Il Doctor per forza (Le médecin malgré lui)*. Ina cumedia en 3 acts da Molière, translata da libramein en romonsch, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 9 (1894), S. 49–92, hier S. 77; Alfons Tuor: *Il Gierau de Schlans. Cumedia originala ord l'ujara franzosa en 1 act*, Cuera: Stamparia de Jos. Casanova, 1897, S. 9. Für die Hinweise zu Alfons Tuor herzlichen Dank an Renzo Caduff.

39 Vgl. Caspar Decurtins (Hg.): *Rätoromanische Chrestomathie*, Bd. 15 (Register), bearbeitet von Peter Egloff und Jon Mathieu, Chur: Octopus Verlag, 1986, S. 123 sowie ebd., Bd. 2, S. 213.

40 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 13. Februar 1925, 6. März 1931.

41 Für den Hinweis herzlichen Dank an Dora Filli und Laura Rezzoli.

42 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 21. Juni 1927.

43 *Fögl d'Engiadina*, 17. Juni 1927.



Abb. 3: Chinaparty im Suvretta House St. Moritz – mit pseudochinesischen Zeichen auf den Lampions, 1930er Jahre, Dokumentationsbibliothek St. Moritz, Nachlass Hugo Wetzel, 99 × 70 cm

peten während der Ausstellung wurde als eine Konkurrenz für die einheimischen Geschäfte kritisiert.⁴⁴ Und statt Vorträge über die Mission zu hören, würden viele eher den Besuch des Kinos bevorzugen.⁴⁵ Schließlich zeigte sich zeitgleich zur Ausstellung in Samedan eine ornithologische Besonderheit, nämlich eine weiße Amsel, welche die Leute eher ins Freie lockte.⁴⁶

4. Für oder gegen den Imperialismus

Da nun Mission und Politik im China des 19. und frühen 20. Jahrhunderts untrennbar miteinander verstrickt waren, die Staaten den Missionar*innen durch militärische Ge-

44 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 21. Juni 1927.

45 Als Alternativprogramm zu China vgl. auch *Fögl d'Engiadina*, 13. November 1923, 28. November 1930.

46 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 21. Juni 1927.

walt sich in China auszubreiten halfen und letztere wiederum weitere militärische Schläge legitimierten,⁴⁷ wäre es naheliegend, dass die katholischen Periodika in der Surselva eine Position für den europäischen Imperialismus in China einnahmen, die des Engadins aber eine dagegen. Dies zeichnet sich in den Quellen genauso ab, wenn wir uns ein paar politische Berichte insbesondere der beiden größten rätoromanischen Zeitungen des 19. Jahrhunderts anschauen, der *Gasetta Romontscha* (1857–1996; im Folgenden *GR*) aus der Surselva und des *Fögl d'Engiadina* (1857–1940; im Folgenden *FE*) aus dem Engadin.

Als 1839 der Erste Opiumkrieg ausbrach, gab es im Engadin – die um 1700 gegründete erste Zeitung Graubündens, die *Gazetta ordinaria da Scuol* stellte ihr Erscheinen bereits um 1730 ein⁴⁸ – weder das *FE* noch eine andere Zeitung. Von 1843 bis 1844 erschien *L'Aurora d'Engiadina*.⁴⁹ Sie veröffentlichte am 6. Juni 1843 einen Teil der Rede eines gewissen »Elepeo, commissari del imperadur, general della Garnison da Canton &c«. Der chinesische Herrscher hätte die Engländer mit einer »beneficenza« (»Wohltätigkeit«) behandelt, wie sie nur vom Himmel verwendet werde, »cun buntà ed amiaivlezza« (»mit Güte und Freundlichkeit«).⁵⁰ Um dem Leiden, dem sein Volk ausgesetzt gewesen wäre, jedoch ein Ende zu setzen, hätte er Erneuerungen der Handelsbeziehungen gegenüber den Engländern zugestanden (»concess üna renovatiun dellas relatiuns mercantilas«), das heißt dem ungleichen Vertrag von Nanjing im Herbst 1842 zugestimmt. Diese Passage aus der *Aurora d'Engiadina* ist insofern merkwürdig, weil sie aufzeigt, wie die Engadiner Zeitungen bereits beim Ersten Opiumkrieg eine pro-chinesische oder aber eine anti-imperialistische Position einnahmen. Letztere zeigte sich dann besonders bei den Kommentaren des *FE* zum Französisch-Chinesischen Krieg 1884/85.

Am 6. September 1884 wird die französische »opressiun inguriusa, [...] quaiست nouv e sfrunto abüs della forza« (»erniedrigende Unterdrückung, [...] dieser neue und unverschämte Missbrauch der Macht«) angeklagt, ebenso die Lügen und Vorwände zur Rechtfertigung. »La Frauntscha continua a der lezchas da civilisaziun alla China in bombardand citeds« (»Frankreich setzt für China seine Lektionen zur

47 »Also endlich haben uns die Chinesen den schon von Marschall, ihrem Vorgänger, so lang ersehnten Grund und ›Zwischenfall‹ geboten. Ich beschloss, sofort zuzugreifen«, schrieb Kaiser Wilhelm II. an Staatssekretär Bernhard von Bülow, nachdem 1897 zwei Missionare in Shandong ermordet worden waren. Vgl. Herward Sieberg: China im Zeitalter des Imperialismus, in: *Der Boxerkrieg in China. Tagebuchaufzeichnungen des späteren Hildesheimer Polizeioffiziers Gustav Paul*, hg. von Hubert Mainzer und Herward Sieberg, Hildesheim: Gebrüder Gerstenberg, 2001 (Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, Bd. 11), S. 13–54, hier S. 35.

48 Vgl. Anna Maria Cantieni: *Geschichte der rätoromanischen Presse in Graubünden*, Vaz: A. M. Cantieni, 1984, S. 10–12; Jakob Candraia: *Die romanische und italienische Journalistik*, Bern: Jent & Co., 1896, S. 3 f.

49 Für einen Überblick zu den rätoromanischen Zeitungen vgl. Cantieni: *Geschichte der rätoromanischen Presse in Graubünden*, S. 56 f.

50 *L'Aurora d'Engiadina*, 6. Juni 1843.

Erlernung der Zivilisation fort und bombardiert Städte«) heißt es später,⁵¹ und kritisiert werden nicht allein die gegenüber China ausgeführten Gewalttaten, sondern auch jene gegenüber französischen Müttern und ihren Söhnen, die sich nicht etwa für die Verteidigung ihres Landes opfern würden, »mo per motivs bger main plausibels« (»aber für viel weniger nachvollziehbare Gründe«).⁵² Der entrüstende Ton in der Anklage, vielleicht auch die Empathie für die Mütter⁵³ der Soldaten, könnte auf die Urheberschaft von Gian Fadri Caderas (1830–1891) hinweisen, der zwischen 1880 und 1891 Hauptredaktor des *FE* war. Er hat als Erster chinesische Lyrik ins Rätoromanische übertragen (siehe Ziffer 11) und war vielleicht dazu Autor einer Anklage gegen die Versklavung chinesischer Arbeiter, die im *FE* am 16. März 1872 erschien.⁵⁴

Il commerci cun sclevs nairs traunter l’Africa e l’America nun exista pü; ma invece dals nairs africauns haun uossa ils povers abitants della China da giover üna rolla simila. Quaists sclevs moderns as clamman **Coolies**. Daspö l’ann 1847 sun stos tramiss be a Cuba (America spagnöla) na main da 109’000 da quaists Coolies a circa 350 dollars per testa. Tenor contract avessan els be da servir durante ün tschert numer d’anns. Ma quasi üngüns vezzan darcho lur patria. La granda maggiorited dad els serva inavaunt vitadurante. Telas chosas arrivan auncha nel famus secul del progress.⁵⁵

Der Handel mit schwarzen Sklaven zwischen Afrika und Amerika existiert nicht mehr; statt den schwarzen Afrikanern haben jetzt die armen Bewohner von China eine ähnliche Rolle zu spielen. Diese modernen Sklaven nennen sich **Coolies**. Seit dem Jahr 1847 sind alleine nach Kuba (Lateinamerika) nicht weniger als 109’000 dieser Coolies, für ungefähr 350 Dollar pro Kopf, geschickt worden. Gemäß Vertrag hätten sie nur eine bestimmte Anzahl von Jahren zu dienen. Aber so gut wie keiner sieht seine Heimat wieder. Die große Mehrheit von ihnen dient lebenslang. Solche Sachen geschehen noch im famosen Jahrhundert des Fortschritts.

51 *Fögl d’Engiadina*, 11. Oktober 1884.

52 *Fögl d’Engiadina*, 21. März 1885, vgl. auch ebd., 4. April 1885.

53 Vgl. Mildred Elizabeth Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine, with Special Consideration of Zaccaria Pallioppi (1820–1873), Gian Fadri Caderas (1830–1891) and Peider Lansel (1863–)*, Cambridge, MA: M. E. Maxfield, 1938, S. 70. Vgl. auch Andrea Vital: Gian Fadri Caderas, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 13 (1899), S. 1–36, hier S. 27.

54 Zur Situation der Chinesen als Zwangsarbeiter*innen vgl. auch Jonathan D. Spence: *Chinas Weg in die Moderne*, übers. von Gerda Kurz und Siglinde Summerer, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2008, S. 262.

55 *Fögl d’Engiadina*, 16. März 1872.

Der französische Angriff auf Tonkin erhielt in der *GR* eine andere Rezeption. Nicht die Angriffe der Europäer auf China wurden kritisiert, hingegen fast durchwegs jene der Chines*innen auf Missionar*innen und Christ*innen. Am 21. Februar 1884 erfahren wir zum Beispiel von der Ermordung eines Geistlichen, 22 Katecheten und 215 Gläubigen. Zudem seien 108 ihrer Häuser abgebrannt worden. Im August 1884 wird die Zerstörung der chinesischen Flotte bei Fuzhou vorgestellt, die Franzosen »hagien dau nagin pardun« (»hätten kein Pardon gekannt«)⁵⁶ und gleich alles bombardiert.

Als die Deutschen Ende 1897 die Bucht bei Jiaozhou besetzten und infolgedessen ihre Macht in Shandong ausbauten, entwickelte sich nach und nach der Boxeraufstand, wofür es vielfache Gründe gab. Der Hass gegen die Missionar*innen als Repräsentant*innen der Fremdherrschaft und christlichen Ideologie, gerade in jener Gegend, aus welcher Konfuzius stammte,⁵⁷ war sicher ein Grund – aber auch selbstverschuldete Naturkatastrophen wie Überflutungen, die Wanderungen, Hungersnöte und Armut auslösten, ohne dass die ausgebeutete Regierung finanzielle Mittel für Hilfsaktionen gehabt hätte. Ferner zählen eine Art von Han-Nationalismus, der auch gegen die regierende Mandschu-Dynastie gerichtet gewesen sein mag, das Verlieren traditioneller Arbeit durch Industrie sowie neugebaute Eisenbahnlinien, dadurch auch eine Ablehnung der Modernisierung und dergleichen Gründe mehr dazu.⁵⁸ Die Boxer*innen, infolge ihrer Ausbreitung zuerst von der Qing-Regierung unterstützt,⁵⁹ begannen gegen alles Ausländische zu kämpfen und ermordeten viele christliche Chines*innen, hie und da auch europäische Missionar*innen.

5. Unterschiedliche Ansichten des Boxerkriegs

Die geradezu konträre Haltung zwischen der *GR* und dem *FE* hinsichtlich China und der Missionsbewegung zeigt sich am besten in ihren Berichten zum Boxeraufstand und späteren Boxerkrieg. Beginnen wir mit den Berichten aus dem Sommer 1900, als nach der Ermordung des Diplomaten Clemens von Ketteler⁶⁰ auch die Falschmeldung der Ermordung aller Gesandt*innen durch die Boxer*innen in Beijing – zur Legitimation des alliierten Rachefeldzugs – verbreitet wurde.⁶¹ Die *GR* ersann am 19. Juli 1900 in einem Artikel namens »La massacr de tuts ambassadeurs« (»Das Massaker aller Gesandten«) eine mögliche Rache:

56 *Gasetta Romontscha*, 28. August 1884.

57 Vgl. Sieberg: *China im Zeitalter des Imperialismus*, S. 43.

58 Vgl. z. B. Mühlhahn: *China und der westliche Imperialismus*, S. 24; Dabringhaus: *Die Boxer. Motivation, Unterstützung und Mobilisierung*, S. 62 f; Vogelsang: *Geschichte Chinas*, S. 481 f.

59 Vgl. Vogelsang: *Geschichte Chinas*, S. 482.

60 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 20. Oktober 1900, vgl. zum Thema auch Dominik Nowak: *Der Tod des deutschen Gesandten Clemens von Ketteler*, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 111–117.

61 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 12. Juli 1900; *Fögl d'Engiadina*, 2. Juni 1900, 26. Januar 1901.

Tenor in usit internazional vegnan ils salvadis ne negers, che mazzan Europeers, castiai cun bombardar ed intschendrar gl'entir liug dils assassins, e tier in pievel, che ei schi loschs sin sia veglia civilisaziun sco ils Chinès, e pudeva perquei renconoscher sias scandalusas ovras, sa il castitg buca curdar ora pli bass. La Gasetta de Cologna, l'emprema gasetta liberala della Germania, cussegia per quei de far giustia culs Chinès cun bombardar ed intschendrar lur fortificada capitala e residenza de 1 ½ milliun habitonts.⁶²

Gemäß internationalem Brauch werden die Wilden oder Neger, die Europäer töten, mit der Bombardierung und Niederbrennung der ganzen Wohnorte der Mörder bestraft, und bei einem Volk, das so stolz auf seine alte Zivilisation ist wie die Chinesen und deswegen seine skandalösen Taten erlassen konnte, kann die Strafe keinesfalls kleiner ausfallen. Die Kölner Zeitung, die erste liberale Zeitung Deutschlands, rät deswegen zu Gerechtigkeit gegenüber den Chinesen, indem ihre befestigte Hauptstadt, der Wohnsitz von 1 ½ Millionen Einwohnern, bombardiert und niedergebrannt werde.

Zwar mutmaßt die *GR* im gleichen Artikel auch über mögliche Gründe der Boxer*innen für ihren Aufstand, darunter die innere Politik und Intrigen der Kaiserinwitwe Cixi 慈禧 (1835–1908), die europäische Einmischung in chinesische Staatsangelegenheiten oder die Zerstörung des Soziallebens der Boxer*innen durch den Bau der Eisenbahnen. Ein Jahr später erkennt die *GR* sogar einen gewissen Egoismus der fremden Nationalitäten an,⁶³ aber keinesfalls möchte sie dadurch »ils giavels melens« (»die gelben Teufel«), das »pievel barbaric e crudeivel« (»das barbarische und grausame Volk«) verteidigen, diese »bestiala banda chinesa« (»bestialische chinesische Bande«),⁶⁴ die Tausende von Christ*innen Stück für Stück und mit größter Grausamkeit massakrierte und enthauptete.⁶⁵ Aus dieser Perspektive ist die *GR* recht froh, als endlich der Feldmarschall Alfred von Waldersee (1832–1904) mit seinen Truppen gegen Beijing zieht, und dann, nachdem »il celestial [...] imperi« (»das himmlische Reich«) zum Opfer Europas geworden, vor allem durch die neuen Strafbestimmungen des sogenannten Boxerprotokolls, eine »splendida parada militera« (»prachtvolle Militärparade«) hält.⁶⁶

Wie die *GR* nennt am 25. August 1900 auch das *FE* einige Gründe für den Ausbruch des Boxeraufstandes – erstens die Eisenbahnlinien, die das traditionelle Geschäft des Warentransports mit kleinen Schiffen zerstört und viel Arbeitslosigkeit

62 *Gasetta Romontscha*, 19. Juli 1900.

63 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 3. Januar 1901.

64 *Gasetta Romontscha*, 13. September 1900, vgl. auch 23. August, 4. Oktober 1900.

65 Vgl. auch *Gasetta Romontscha*, 23. Januar 1901.

66 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 3. Januar 1901.

und Hunger erzeugt hätten, zweitens (in der Ausgabe vom 23. März 1901) die Revolte gegen die Qing-Dynastie und drittens, so nicht von der *GR* erwähnt, die christliche Missionsarbeit:

[Las missiuns cristiuanas] dvanettan nels ultims ans bel e bain impertinentas e molestas. Aviand agieu discrets resultats, a que chi pera, cumanzettan surtuot ils preirs cattolics a smancher l'axioma del cristianismo, chi ais, u dovess esser, la toleranza, l'amur vers il prosem. Els volettan dominer, regner, suainter lur veglia e nefasta üsaunza. La conseguenza and füt, cha la granda massa del pövel, indifferenta in materias religiusas, ils pigliet in ödi tel, ch'el laschet cha'ls Boxers als dettan addöss ed extermineschon eir ils Chinois convertieus. Que ais da dubiter, cha quaista terribla lezcha possa instruir ils missionaris del avvegnir.⁶⁷

[Die christlichen Missionen] wurden in den letzten Jahren recht unverschämt und lästig. Nach dem Erreichen bescheidener Resultate, so wie es scheint, begannen vor allem die katholischen Priester das Axiom des Christentums zu vergessen, das Toleranz, Nächstenliebe ist oder sein sollte. Sie wollten dominieren, herrschen, gemäß ihrem alten und unheilvollen Brauch. Die Konsequenz war, dass die große Mehrheit des Volkes, gleichgültig in religiösen Fragen, gegen diese Hass entwickelte und es akzeptierte, wenn die Boxer Missionare angriffen und auch die konvertierten Chinesen ausrotteten. Es ist zu bezweifeln, dass diese schreckliche Warnung die Missionare in Zukunft belehren kann.

Die Kritik des *FE* gegen die Missionar*innen in China ist radikal – in der Ausgabe vom 14. Juli 1900 werden sie zusätzlich als »esters [chi] as mettaivan sur las led-schas del pajais [chi] as crajaivan in dret da fer bger, memma bger, be a lur möd« (»Fremde, die sich über die Gesetze des Landes stellten, die sich im Recht glaubten, viel zu tun, zu viel, und nur auf ihre Art«) bezeichnet,⁶⁸ womit auch ihre Exterritorialität verurteilt wird. Insgesamt sieht die Kritik für die Mission, wie im oberen Zitat gesehen, keine Zukunft, da der Evangelisierungstrieb selbst auf Dogmen beruhe.⁶⁹ Die Soldaten der Alliierten, die auf dem Weg nach und in Beijing wüteten,⁷⁰ werden vom *FE* als Barbaren bezeichnet, sarkastisch zudem die Gesamtgewalt des

67 *Fögl d'Engiadina*, 25. August 1900.

68 *Fögl d'Engiadina*, 14. Juli 1900.

69 Eine leise Kritik an der Mission in der katholischen Surselva selbst ist zu sehen in: *La Quotidiana*, 6. September 2006.

70 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 24. November 1900.

Feldzugs nach Beijing als christliche Zivilisation.⁷¹ Was nun aber überraschend ist – die Kritik des *FE* gegen den Imperialismus war bereits bei der Kommentierung des Französisch-Chinesischen-Kriegs (1884–1885) ausgeprägt – ist die zusätzliche Empathie für die mordenden⁷² Boxer, eine »bunte Mischung aus fahrendem Volk und Handwerkern: Hausierer und Rikshakulis, Sänftenträger, Kanalschiffer, Lederarbeiter, Messerschleifer und Barbieri, außerdem entlassene Soldaten und Salzschmuggler.«⁷³ Die Empathie des *FE* mag die Nebenwirkung einer Idee gewesen sein, die auch für die rätoromanische Kultur von Bedeutung ist: dass Kulturen autonom und souverän bleiben müssten, oder anders formuliert: keine Kultur das Recht bekommen sollte, eine andere, weniger mächtige zu unterdrücken. »Ils Boxers vöglia bain schi cha la China saja per ils Chinois e taunt inavaunt nun as so guera che dir in contrari« (»Die Boxer wollen wohl ein China für die Chinesen, und insofern weiß man gar nicht, was dagegen zu sagen wäre«), heißt es an einer Stelle,⁷⁴ woanders: »Ma eir ils Chinois peran dad esser gnieuvs stüffis d’as lascher piglier our d’maun lur roba, ed els volessan, bain memma tard, tenter da resister all’invasiun dels esters.« (»Aber auch die Chinesen scheinen es satt zu haben, sich aus den Händen ihre Sachen stehlen zu lassen, und sie wollen versuchen, wohl zu spät, gegen die Invasion der Fremden Widerstand zu leisten.«)⁷⁵

6. Mukden vor der Schlacht und A. Volkart-Christoffel

Bis zur Gründung der Volksrepublik 1949 änderten sich die Positionen der *GR* und des *FE* gegenüber China nicht. Die *GR* beklagte in der Regel die Tötung von Missionar*innen und das *FE* die Angriffe gegen China. Als Japan 1904 in der Mandschurei Russland angriff, konnte dieses Ereignis als Krieg zwischen Europa und Asien, dem Westen und Osten, inszeniert werden. Mit großartiger Dramaturgie hat die *GR* ihre Leser*innen, auch mithilfe der Übertragung gewisser Stellen aus dem Reisebericht *A travers la Mandchourie. Notes de voyage* des Missionars Péter Vay von Vaya und Luskod (1863–1948),⁷⁶ auf die Schlacht bei Mukden (heute: Shenyang) eingestimmt. In der Ausgabe vom 18. Februar 1904 wurde zur Übersicht des Kampfortes eine große Landkarte abgebildet und am 20. Oktober 1904 die Stadt Mukden – im Zustand vor ihrer baldigen Zerstörung – vorgestellt. Wir sehen die symmetrische

71 Vgl. *Fögl d’Engiadina*, 1. September 1900, 5. Januar 1901.

72 Vgl. *Fögl d’Engiadina*, 23. Juni 1900.

73 Spence: *Chinas Weg in die Moderne*, S. 290.

74 *Fögl d’Engiadina*, 23. Juni 1900.

75 *Fögl d’Engiadina*, 16. Juni 1900.

76 Vgl. Péter Graf Vay von Vaya und Luskod: *A travers la Mandchourie. Notes de voyage*, in: *Revue des Deux Mondes*, Cinquième période, Bd. 23, Nr. 1 (1. September 1904), S. 132–163. Ähnliche Passagen wie die Mukden-Beschreibung in der *GS* sind auch zu finden in: Péter Graf Vay von Vaya und Luskod: *Empires and Emperors of Russia, China, Korea, and Japan. Notes and Recollections*, New York: E. P. Dutton, 1906, S. 88–108.

Anordnung der Straßen, durch »las pli intressantas figuras de tiers e plontas fantasticas« (»die interessantesten Figuren von fantastischen Tieren und Pflanzen«) geschmückte Fassaden der Häuser, die in allen Farben glänzen, sodann buddhistische und konfuzianische Tempel mit gelben Ziegelsteinen, eine Menge von Leuten aus allen Ländern, viele Händler und von diesen viele zu Ross, schließlich den Friedhof der alten Herrscher, mit einem Triumphbogen von »stravagantas dimensiuns« (»unglaublichen Dimensionen«), am Rande der Wege Steinfiguren von Elefanten, Kamelen, Drachen und Giganten und zuletzt die Russen, wie sie das Archiv des Imperiums, alle alten Dokumente und Manuskripte, »acts de fetg grond interess per la historia della China« (»Akten von sehr großem Interesse für die Geschichte Chinas«), stehlen und nach St. Petersburg bringen.⁷⁷

Ansonsten haben weder die *GR* noch das *FE* ausführlicher über die republikanischen Rebellionen, das Ende der Qing-Dynastie 1911/12 oder die Bürgerkriege zwischen der Guomindang und den Kommunisten berichtet – wobei der Kommunismus als System der Gleichschaltung in allen rätoromanischen Zeitungen abgelehnt wurde.⁷⁸ Immerhin meinte das *FE* zum Ende der Kaiserzeit:

Nella lontauna Asia s'ho in quaist an accomplieu ün dels pü grandius evenimaints dell'istoria universela: L'imperatur della China [...] ho sves proclamo la republica. [...] Vzand la partida persa, ho la dinastia Mandschu savieu as retrer cun dignited ed eleganza dal trun [...]. L'actuel imperatur, ün infaunt da quatter ans, nun averò piglio la chosa uschè a cour.⁷⁹

Im fernen China hat sich dieses Jahr eines der grandiosesten Ereignisse der allgemeinen Geschichte ereignet: Der Herrscher Chinas [...] hat selber die Republik proklamiert. [...] Die Mandschu-Dynastie hat sich, die Niederlage kommen sehend, mit Würde und Eleganz vom Thron zurückzuziehen gewusst. [...] Der aktuelle Herrscher, ein Kind von vier Jahren, wird sich die Sache nicht so zu Herzen genommen haben.

Vermutlich, sei hinzugefügt, wusste Puyi 溥儀 (1906–1967) auch nicht so recht, wie ihm geschah, als Zhang Xun 張勳 (1854–1923), ein fanatischer Qing-Anhänger, und dessen Truppen ihn 1917 in Beijing wieder für ein paar Tage als Kaiser einsetzten,⁸⁰ die Japaner*innen dann 1932 als Kaiser von Mandschukuo.⁸¹

77 *Gasetta Romontscha*, 20. Oktober 1904.

78 Vgl. z. B. *La Casa Paterna*, 1927, Nr. 45.

79 *Fögl d'Engiadina*, 24. Februar 1912.

80 Vgl. Spence: *Chinas Weg in die Moderne*, S. 352 f.

81 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 8. März 1934.

In den 1920er Jahren jedoch entstanden zwei weitere großformatige rätoromanische Zeitungen, 1920 *La Casa Paterna* (1920–1996, ab 1974 Fusion mit *La Pünt*) für den protestantischen Teil der Surselva, des Tumleatga (Domleschg) und des Val Schons (Schams) sowie 1922 die *Gazetta Ladina* (1922–1940, 1941–1996 dann *Fögl Ladin*) im Unterengadin. Beim *Fögl Ladin* fällt eine gewisse unkritische Heroisierung des Chiang Kai-shek 蔣介石 (1887–1975) ins Auge,⁸² besonders in den frühen 1940er Jahren, was vielleicht einer Identifizierung mit der eigenen Situation entsprach. Falls die Engadiner*innen gegen die Faschist*innen hätten kämpfen müssen, dann wunschgemäß mit derselben Ausdauer wie Chiang Kai-shek und seine Truppen gegen die Japaner*innen und Kommunist*innen. Zum Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg (1937–1945) berichtete dann ausführlich *La Casa Paterna*, die in diesem Fall eine ähnliche Rolle spielte wie wenige Jahre zuvor das *FE* bei der Kommentierung des Boxerkrieges. Lügen zur Rechtfertigung des Einmarsches, etwa die japanische Minderheit in China beschützen zu müssen oder für Ordnung zu sorgen, werden genauso verurteilt wie die Annexion der Mandschurei samt nachfolgender Bildung eines Marionettenstaates, die unbeschreibliche Grausamkeit der japanischen Angriffe, das illegale Vorgehen und Brechen internationalen Rechts, die Ausweitung der Kriege in Länder Südostasiens – hauptsächlich mit dem Ziel, die westliche Waffenlieferungen an China zu unterbrechen oder an Öl zu kommen – und schließlich die Bildung einer faschistischen Achse zwischen Rom, Berlin und Tokio sowie das verzerrte Bild von Japan als Land der Zivilisation und des Fortschritts.⁸³ »Pauca honur ad ina tiara, che vul esser pli civilisada ch'autras« (»Wenig Ehre für ein Land, das zivilisierter sein möchte als andere«).⁸⁴

Redaktor der *Casa Paterna* von 1924 bis 1947 war Hans Erni (1867–1961).⁸⁵ Er ist heute vor allem als Komponist rätoromanischer Chorlieder bekannt⁸⁶ und scheint einen guten Verstand und eine feine Intuition für politische Vorgänge gehabt zu haben. »Il mund semeglia oz ina gronda casa de stuornadira« (»Die Welt ähnelt heute einem großen Irrenhaus«) lautet ein politischer Kommentar, den er – abgeändert – öfters verwendete.⁸⁷ Ansporn für Hans Ernīs ausführlichere Berichterstattung über den Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg mag A. Volkart-Christoffel gewe-

82 Vgl. *Fögl Ladin*, 11. Oktober, 6. Dezember 1940, 12. Juni 1942, 20. Juli 1945. Chiang Kai-shek war nicht weniger grausam als die Führer anderer Parteien. 1927 zum Beispiel erschossen seine Truppen Tausende von Kommunist*innen und Gewerkschafter*innen in Shanghai, vgl: Vogelsang: *Geschichte Chinas*, S. 518 f.

83 Vgl. z. B. *La Casa Paterna*, 1931, Nr. 39 und 47; 1932, Nr. 2; 1933, Nr. 3, 4, 6, 9 und 23; 1935, Nr. 7, 26 und 46; 1936, Nr. 4 und 23; 1937, Nr. 43; 1939, Nr. 27 und 33; 1941, Nr. 44 und 51.

84 *La Casa Paterna*, 1941, Nr. 44.

85 Vgl. Cantieni: *Geschichte der rätoromanischen Presse in Graubünden*, S. 35.

86 Vgl. Gallus Pfister: Vier romanische Komponisten, in: *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten*, Chur: Calven, 1970, Bd. 2, S. 391–414, hier S. 395–399.

87 Vgl. *La Casa Paterna*, 1936, Nr. 15; 1941, Nr. 28. Hinsichtlich des Faschismus in Deutschland kam er 1933 (*La Casa Paterna*, 1933, Nr. 8) zur Einschätzung: »In tal regiment despotic ha mai existiu entochen cheu en Germania« (»Ein so despotisches Regime hat bis jetzt noch nie in Deutschland existiert«).

sen sein, ein Korrespondent, der zwischen 1934 und 1939 in mehr als zwei Dutzend Artikeln in *Sursilvan* für die *Casa Paterna* aus Shanghai berichtete. Seine Texte sind oft von hoher sprachlicher Qualität und vermittelten erstmals einer rätoromanischen Öffentlichkeit wirkliche chinesische Alltagsszenen.

Noch unklar ist zurzeit das Bild des A. Volkart-Christoffel.⁸⁸ Aus den Reportagen kann abgeleitet werden, dass es sich um einen Mann handelt, der eine Rätoromanin namens Christoffel⁸⁹ heiratete. Er stammte entweder selbst aus den Bündner Bergen oder war mit diesen verbunden,⁹⁰ lebte zwischen 1934 und 1939 in China, hauptsächlich in Shanghai – die Stadt war um 1936 Wohnsitz von über 200 Schweizer*innen, ferner auch Sitz des schweizerischen Generalkonsulats und der Botschaft⁹¹ –, kannte Shanghai seit mindestens 1923⁹² und hatte 1908 auch erstmals Harbin in der Mandschurei besucht, wo er ein »stupent viver: vivondas ed buvrontas en abundonza« (»prächtiges Leben: Nahrung und Getränke im Überfluss«)⁹³ genoss. Ferner führte A. Volkart-Christoffel ein abenteuerliches Leben ohne Askese und scheint weder besonders religiös noch anti-religiös gedacht zu haben. Er lehnte das »brutal sistem communistic ed igl imperialissem japanes« (»brutale kommunistische System und den japanischen Imperialismus«) ab⁹⁴ und wurde an einer Stelle als »in patriot svizzer de vera stampa« (»ein Schweizer Patriot von wahren Stempel«) bezeichnet,⁹⁵ war demnach vermutlich Föderalist. Seine Texte zeigen eine deutliche Ablehnung dogmatischer Behauptungen und zugleich feinen Humor: »De criticar cun dispresz ils eveniments politics en China essan nus pioniers culturals alvs buca legitimai, pertgei mumma Europa ha avunda da scuar avon l'atgna porta« (»Mit Verachtung die politischen Ereignisse zu kritisieren, sind wir weisse kulturelle Pioniere nicht legitimiert, denn Mutter Europa hat genügend vor ihrer eigenen Türe zu wischen«).⁹⁶ Vor 1938 lebte A. Volkart-Christoffel mit seiner Familie in der Yu Yuen Road in Shanghai, zusammen mit einer Schreibmaschine und in Nachbarschaft zweier jun-

88 Silvia Gyax von der Volkart-Stiftung und Michael Rezzoli vom Stadtarchiv Winterthur – ich bedanke mich herzlich für ihre Recherchen – fanden keine Spuren, weswegen A. Volkart höchstwahrscheinlich nicht direkt mit der Volkart-Familie in Winterthur, die mit ihrer Firma Volkart Brothers Agency eine international führende Stellung im Baumwollhandel einnahm und auch in Shanghai Geschäfte hatte, verbunden war. Auch mit Otto Volkart, der u. a. 1932 in Zernez über die Sowjetunion referierte, hatte A. Volkart wohl nichts zu tun. Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 30. März, 1. Mai 1917, 2. Februar 1932.

89 Vgl. *La Casa Paterna*, 1937, Nr. 46; 1936, Nr. 6.

90 Vgl. *La Casa Paterna*, 1934, Nr. 15; 1937, Nr. 28.

91 Vgl. Konrad Specker: Aspekte der Beziehungen zwischen der Schweiz und China – eine historische Perspektive, in: *Swiss-Chinese Chamber of Commerce Bulletin*, Nr. 2, 2000, S. 30–57, hier S. 40.

92 Vgl. *La Casa Paterna*, 1934, Nr. 18.

93 Vgl. *La Casa Paterna*, 1935, Nr. 21.

94 *La Casa Paterna*, 1936, Nr. 15.

95 Vgl. *La Casa Paterna*, 1936, Nr. 3.

96 *La Casa Paterna*, 1937, Nr. 7.

ger Engländer, die eine hohe Position im Finanzdepartement innehatten,⁹⁷ weswegen er vermutlich zur reicheren Schicht Shanghais gehörte. In Nanjing hielt er sich von spätestens November 1937 bis gegen Ende Januar 1938 (Mitte Januar 1938 war er anscheinend noch in Nanjing,⁹⁸ später im selben Monat in Shanghai) in deutscher Gesellschaft und Nachbarschaft des Hauses des Kommandanten Ku Chu Cheng (Chen Cheng 陳誠 [1897–1965]?) auf. Am 13. Dezember 1937, als die Portale der Stadt bereits abgeriegelt waren und das Massaker innerhalb der Stadt begann, transportierte A. Volkart-Christoffel »cun auters cumpogns« (»mit anderen Gefährten«) Reis in die Sicherheitszone – in den folgenden Tagen gegen 8000 Säcke⁹⁹ – sowie in ein Spital mit verwundeten chinesischen Soldaten.¹⁰⁰ Gegen 23:30 Uhr desselben Tages kam er erstmals in Kontakt mit japanischen Besetzern.¹⁰¹ Erstaunlicherweise aber wird er weder in den Tagebüchern von John Rabe (1882–1950) erwähnt¹⁰² noch in der bei Rabe zu findenden Liste der nicht-japanischen Ausländer*innen, die sich am 21. Dezember 1937 in Nanjing aufhielten,¹⁰³ noch in Iris Changs Buch *The Rape of Nanking* (1997). Am 28. Dezember 1937 hat A. Volkart-Christoffel jedoch, nach einem Vergleich der Beschreibungen abgeleitet, zusammen mit Christian Kröger die Umgebung von Nanjing besucht (siehe Ziffer 7).¹⁰⁴ Daraus könnten wir zurzeit, ohne Vorhandensein weiterer Informationen, Folgendes folgern: Entweder befanden sich in Nanjing mehr nicht-japanische Ausländer*innen, als bei Rabe und Kröger erwähnt sind, oder A. Volkart-Christoffel verwendete mehrere Namen, oder aber er war im Dezember 1937 gar nicht in Nanjing und erfand seine eigenen Erlebnisse, indem er Berichte von Anderen übernahm und leicht abänderte. Nähmen wir den letzten Punkt an, was keinesfalls klar ist, dann hätte A. Volkart-Christoffel wohl eine diplomatische Tätigkeit ausgeübt, mit der er an solche Berichte gekommen wäre. Denkbar wäre auch, dass er – wie John Rabe für Siemens & Halske oder Christian Kröger für Carlowitz & Co. – bei einer größeren Firma (Gebrüder Volkart?) angestellt war, im Bereich des Spitalwesens oder sogar, auch dies kann nicht ausgeschlossen werden, für das Missionswesen arbeitete. Viele seiner Artikel sind bildreich, humorvoll, sozialkritisch und scharf in der Betrachtung gesellschaftlicher Szenen,

97 Vgl. *La Casa Paterna*, 1934, Nr. 23; 1938, Nr. 13.

98 Vgl. *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 14.

99 Vgl. *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 16.

100 Vgl. *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 16; Nr. 15 supplement.

101 Vgl. *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 14.

102 John Rabe war Geschäftsführer bei Siemens & Halske in Nanjing, NSDAP-Mitglied und Vorsitzender der Sicherheitszone, durch die über 200'000 Bewohner*innen Nanjings gerettet wurden.

103 Vgl. John Rabe: *The Good Man of Nanking. The Diaries of John Rabe*, hg. von Erwin Wickert und übers. von John E. Woods, New York: Vintage Books, 2000, S. 272.

104 Die am 13. Januar 1938 verfasste Beschreibung von Christian Kröger, Mitarbeiter bei Carlowitz & Co, Gefährte von John Rabe und wie dieser NSDAP-Mitglied, ist zu finden ebd., S. 143–145, die beinahe identische Beschreibung von A. Volkart-Christoffel in: *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 16.

weswegen sie manchmal an Erzählungen von B. Traven erinnern mögen. Er scheint sehr mutig gelebt zu haben, erlebte Bombardierungen und war Zeuge von grauenhaften Bildern und Zeiten, die man, so meinte er, sein Leben lang nicht mehr vergessen könne.¹⁰⁵

7. Terror in Nanjing, Bomben und Rikschas in Shanghai

Die chinesischen Themen der Texte von A. Volkart-Christoffel, zu denen alle Leser*innen der *Casa Paterna* Zugang bekamen, sind, chronologisch geordnet und vereinfacht zusammengefasst, folgende: die Kriegswirren der großen Länder wie China und Russland; das Leben der Rikscha-Fahrer in Shanghai; der kommunistische Terror; Erlebnisse in Harbin 1908; das Bauen einer Straße; das Attentat gegen Wang Jingwei 汪精衛 (1883–1944); gefangene kommunistische Rebellen; He Long 賀龍 (1896–1969) und militärische Konflikte; die Geiselnahme eines Missionars durch Kommunisten; verwirrte Chines*innen, die aus Russland zurückkehrten; Zhang Xueliangs 張學良 (1901–2001) Entführung von Chiang Kai-shek;¹⁰⁶ Versicherungsbetrug in Shanghai; Telefone in Shanghai; die Bombardierung von Shanghai aus der Luft; chaotische Fluchtszenen aus Shanghai; Frauen im Krieg; Anschläge gegen Journalisten; Berichte zu Neuseeland und Tahiti; die Besetzung von Nanjing; Massaker und Vergewaltigungen in Nanjing und Umgebung; Spitalszenen aus Nanjing; die Zerstörung von Guangzhou; die Angst der Chines*innen vor der Mondfinsternis und der Glaube an den Himmelshund (Tiangou 天狗) sowie Berichte einer Bootsreise nach Taiwan.¹⁰⁷

Die »gis da terrur e panica de Nanking« (»Tage des Terrors und der Panik von Nanjing«),¹⁰⁸ die ihn, wie überhaupt das Vorgehen der Japaner, an »ils temps dellas conquistas d'in Chengis Khan e la sanguinosa rebellun de Taiping« (»die Zeiten der Eroberungen eines Dschingis Khan und die blutige Rebellion der Taiping«) gemahnten,¹⁰⁹ hat A. Volkart-Christoffel eindrücklich beschrieben. »Attacas, che daventan pli e pli furiusas, semnan mort e sgrischur« (»Attacken, die nach und nach rasender werden, säen Tod und Schrecken«).¹¹⁰ »Las vias ein curcladas da morts e blessai e da material d'uiara de scadina specia. Confusiun terribla! Il marcau sumeglia in ufier« (»Die Straßen sind zugedeckt mit Toten, Verwundeten und Kriegsmaterial al-

105 Vgl. *La Casa Paterna*, 1939, Nr. 23.

106 Vgl. auch Vogelsang: *Geschichte Chinas*, S. 526–528.

107 Vgl. *La Casa Paterna*, 1934, Nr. 17 und 18; 1935, Nr. 21 und 31; 1936, Nr. 3, 15, 20 und 35; 1937, Nr. 7, 25, 26, 28, 34, 46, 47, 48 und 51 supplement; 1938, Nr. 12, 13, 14, 15 supplement und 16; 1939, Nr. 23, 24, 29 und 30.

108 *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 16.

109 *La Casa Paterna*, 1939, Nr. 23; vgl. auch: Rabe *The Good Man of Nanking*, S. 148.

110 *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 14.

ler Art. Schreckliches Durcheinander! Die Stadt gleicht einer Hölle«).¹¹¹ Auch in der Umgebung von Nanjing, unter anderem in »Tsichia-shan«, dem Hügel Qixia shan 栖霞山, den er am 28. Dezember 1937 zusammen mit Christian Kröger besuchte, herrscht Schrecken:

Suenter la via d'automobils schain cadavers de buffels, cavals e mels, magliai per part da tgauns ed utschleglia. [...] Giuvenas mattatschs vegnan fusilai en massa senza misericordia, giuvenas vegnan maltractadas e violadas, e schuldada eivra ha in plascher infernal da blessar u mazzar tut quei che plai buc ad ella.¹¹²

Entlang der Straße liegen Kadaver von Büffeln, Pferden und Maul- eseln, zum Teil gefressen von Hunden und Vögeln. [...] Junge Bur- schen werden in Massen erschossen, erbarmungslos, junge Frauen misshandelt und vergewaltigt, und die Soldaten scheinen eine hölli- sche Freude zu haben, all das, was ihnen nicht gefällt, zu verwunden oder zu töten.

Zahlreiche weitere Szenen aus Nanjing wurden durch die *Casa Paterna* vorgestellt, das Demolieren der Häuser und Tempel, das systematische Stehlen und Vernich- ten von Nahrung zur Erzeugung von Hungersnot – »ils pli paupers dils paupers vegnan privai de lur ris, da tuttas provisiuns, da cozzas e vestgadira« (»die Ärms- ten der Ärmsten werden ihres Reises beraubt, all ihrer Vorräte, ihrer Decken und Kleider«) – die schlechte Organisation des chinesischen Militärs und ihrer Vertei- digung, samt frühzeitiger Flucht von Hauptverantwortlichen, besonders des Gene- rals Tang Shengzhi 唐生智 (1889–1970),¹¹³ oder die Lage der Verwundeten in den Spitälern, denen gemäß japanischem Befehl ärztliche Hilfe untersagt war, sowie der Flüchtlinge in der Sicherheitszone in Shanghai, »26 camps [...] occupai mintgin da melli entochen 35 000 fugitivs« (»26 Lager [...] jedes besetzt mit tausend bis 35'000 Flüchtlingen«).¹¹⁴ Besonders eindrucksvoll fing Volkart-Christoffel akustische Phä- nomene ein. Nach der Niederlage der chinesischen Armee und bei der japanischen Übernahme Nanjings hätte sich gegen Mittag des 13. Dezember 1937 zuerst eine to- tale und angespannte Stille entwickelt. Aus dieser Stille heraus seien dann mit Angst alle Schrecken erwartet worden: »Entuorn miezgi regia in silenzi bunamein fantastic el marcau. Ils Chines sezuppan en las casas, tut spetga ils Japanes, ch'arrivan buc.«

111 Ebd.

112 *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 16; vgl. auch Chang: *The Rape of Nanking*, S. 46f.

113 *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 14. Zur Kritik an Tang Shengzhi vgl. auch Rabe: *The Good Man of Nanking*, S. 39 und 65.

114 *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 16. In den Tagebüchern von John Rabe wird zusätzlich das syste- matische Niederbrennen der Stadt beschrieben, dazu das wochenlange Verbot, die tausenden auf den Strassen und in Pfützen liegenden oder aufgehängten, aufgenagelten Leichen zu be- statten oder zu verbrennen. Vgl. z. B. Rabe: *The Good Man of Nanking*, S. 84, 89 und 103.

(»Um Mittag herrscht eine beinahe phantastische Stille in der Stadt. Die Chinesen verstecken sich in den Häusern, alle erwarten die Japaner, die nicht eintreffen.«)¹¹⁵

Nicht weniger eindrücklich sind die akustischen und sensorischen Beschreibungen des japanischen Luftangriffs auf Shanghai im Herbst 1937.

Gest el mumen che jeu scrivel questas lingias, sgolan maschinas diabolicas sur nossas avdonzas. Ils canuns dils bastiments de grond caliber ramplunan, ed allas canunadas seunescha il fracass dils canuns che protegian d'attacas ord l'aria, de mitraglias etc. Ed aschi gleiti che la canera infernala tschessa empau, resunan las sirenas d'ambulanza ed il tibar dils pompieri. E pertgei quei? Negin ei segirs della veta. Mintga mumen sa ina bomba sturnir el. [...] Sur nus in tschiel stgir-blau, ina miglia da nus ina canunada infernala, sis, siat ni otg bombas schulan tras l'aria, crodan cun immens fracass a tiara e fan tremblar las casas. [...] Hui...uh! Co la casa trembla, ils veders delas fenestras scadeinan, tuts tgauns della vischinonza uorlan; tgei duei quei significar?!¹¹⁶

Eben im Moment, wo ich diese Zeilen schreibe, fliegen teuflische Maschinen über unsere Behausungen. Die Kanonen der großen Kriegsschiffe dröhnen, und auf die Kanonenschüsse folgt der Lärm jener Geschütze, die vor Luftangriffen schützen, von Kartätschen usw. Und sobald der höllische Lärm ein wenig nachlässt, erschallen die Sirenen der Krankenwagen und das Heulen der Feuerwehren. Warum das? Keiner ist sich seines Lebens sicher. Jeden Moment kann ihn eine Bombe totschiagen. [...] Über uns ein dunkelblauer Himmel, eine Meile von uns ein schreckliches Geschützfeuer, sechs, sieben oder acht Bomben fliegen durch die Luft, fallen mit unermesslichem Lärm zur Erde und lassen die Häuser erzittern. [...] Hui...uh! Wie das Haus zittert, die Glasscheiben der Fenster rütteln, alle Hunde der Nachbarschaft heulen; was soll das bedeuten?!

Betrachten wir, bevor wir zur Volksrepublik kommen, noch kurz eine nicht ohne Humor geschilderte Szene aus dem Shanghai vor dem japanischen Angriff, genauer gesagt: das Leben der Rikscha-Fahrer. Ununterbrochen »cuoran quels paupers legionars chines pil grond marcau entuorn en las pli grondas ferdaglias, en caliras de 40 grads, en plievias e vents« (»rennen diese armen chinesischen Legionäre in der Stadt herum, bei größter Kälte, bei Hitze von 40 Grad, bei Regen und Wind«). Sie schuften sich ab, 12 oder mehr Stunden am Tag, aber »70 entochen 80 centims a gi sto il pauper Lazarus surdar al patrun« (»70 bis 80 Rappen täglich muss der arme

115 *La Casa Paterna*, 1938, Nr. 14.

116 *La Casa Paterna*, 1937, Nr. 46, 51 und 48.

Lazarus seinem Chef abgeben«). Die wenigen Dollars, die sie verdienen, »drovan els per vestgadira, carta d'inscripziun e per dunsena: ina tassa plena macaruns, preparai da frina de fava en aua tschuffa, u ina scadiola ris cotg, cun empau verdura« (»brauchen sie für Kleider, für die Inskriptionskarte und für Kost: eine Tasse mit Makkaroni, zubereitet aus Bohnenmehl in schmutzigem Wasser, oder eine Tasse gekochten Reis mit ein wenig Gemüse«).¹¹⁷ Nicht alleine eine Person müssen die Rikschafahrer durch die Straßen ziehen, sondern »duas, beinduras treis Chinesas u in auter compatriot, che pren aunc siu letg, ina maschina de cuser u pliras coffras, sacs, tassas de bambus sin in viadi de pliras meglias en in liug al confin dil marcau« (»zwei, bisweilen drei Chinesinnen oder einen anderen Landsmann, der noch sein Bett, eine Nähmaschine oder mehrere Koffer, Säcke, Bambuskörbe mitnimmt, auf eine Reise von mehreren Meilen zu einem Ort am Rande der Stadt«).¹¹⁸

8. Über Tibet

Die Ausrufung der Volksrepublik China am 1. Oktober 1949 wird in der *Gasetta Romontscha* trocken und nur auf der letzten Seite in drei Sätzen mitgeteilt,¹¹⁹ im *Fögl Ladin* und der *Casa Paterna* wird vom Ereignis nicht berichtet. Anna Maria Cantieni verwies, wie auch Robert H. Billigmeier, auf den »ausgeprägten regionalen Charakter der romanischen Presse«, die nicht »über den Stellenwert der Zusatzpresse« hinauskäme.¹²⁰ Diese Behauptung stimmt einigermaßen für die rätoromanischen Zeitungen ab 1950 und klar ab den 1970er Jahren, aber keinesfalls, wie am Beispiel von China gezeigt wurde, für diejenigen zwischen 1830 und 1950,¹²¹ die ausführlich über Ereignisse im Ausland informierten, sehr ausführlich sogar.¹²² Redaktoren wie Gian Fadri Caderas vom *Fögl d'Engiadina*, der sechzehn Jahre im Hotel Bernina in Samedan wohnte,¹²³ veröffentlichten nicht nur regelmäßig Berichte zur politischen Lage in China, sie waren durch die Lektüre anderer Zeitungen auch gut darüber informiert. Mehr als 20 Quellen sind für Berichte zu China im *FE* angegeben, darunter auffallend viele englische Zeitungen wie *Standard*, *Times*, *Daily Grafic*, *Manchester Guardian*, *Univers*, *Daily Express* oder *Globe*, die wegen der englischen Gäste

117 *La Casa Paterna*, 1934, Nr. 17.

118 *La Casa Paterna*, 1934, Nr. 18.

119 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 6. Oktober 1949.

120 Cantieni: *Geschichte der rätoromanischen Presse*, S. 8 f.; vgl. auch Robert H. Billigmeier: *Land und Volk der Rätoromanen. Eine Kultur- und Sprachgeschichte*, Frauenfeld: Huber, 1983, S. 415.

121 Abgesehen von den erwähnten Titeln gilt das auch für *Il Patriot* (1874–1882), *L'Engiadinais* (1876–1882), *Il Progress* (1881–1883) oder *Il Sursilvan* (1883–1891).

122 Hie und da gab es Einwände gegen die Berichte aus China. Vgl. z. B. *Fögl d'Engiadina*, 21. Oktober 1911; *Gazetta Ladina*, 1926, Nr. 8; *Il Glogn*, 1928, S. 91.

123 Vgl. Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine*, S. 69.

in größeren Hotels des Engadins auflagen.¹²⁴ Als aber nach dem Zweiten Weltkrieg das (deutschsprachige) Radio zur Verbreitung kam, später das (deutschsprachige) Fernsehen, fiel der internationale Charakter der rätoromanischen Zeitungen in sich zusammen. Hie und da wurden noch die Angriffsversuche der Kommunist*innen auf Taiwan zwischen 1954 und 1962 erwähnt, ihre Missbrauchsfälle gegen Missionar*innen und Andersdenkende, die Atombombe 1964 oder 1976 die Beisetzung von Mao Zedong 毛澤東 (1893–1976), viel mehr aber nicht.¹²⁵

Zahlreich hingegen waren Berichte zu den Ereignissen in Tibet ab 1950. Diese veränderten die Position der liberalen und der protestantischen Zeitungen gegenüber China und seiner Politik und führten wie bei der katholischen *Gasetta Romontscha* zu einer negativen Beurteilung.¹²⁶ Jenes China, das die Engadiner Zeitungen vom 19. Jahrhundert – vor allem beim Boxerkrieg – bis 1950 als Opfer des japanischen und europäisch-amerikanischen Imperialismus verteidigt hatten, führte sich nun gegen Tibet selbst wie eine Imperialmacht auf.¹²⁷ China habe »smaccau cun forza brutala la voluntad dad in pievel che ha empruau da viver tenor sias mesiras, tradiziuns e sia religiun« (»mit brutaler Gewalt den Willen eines Volkes zerdrückt, das gemäß seiner Maße, Traditionen und seiner Religion zu leben versucht hätte«),¹²⁸ und zwar »seguond la metoda da Hitler e dal Kreml in Ungaria« (»nach der Methode von Hitler und dem Kreml in Ungarn«).¹²⁹ Der *Calender Per mintga gi* (1922–1981), um ein weiteres Beispiel zu nennen, bezeichnete das chinesisch-besetzte Tibet im Jahre 1965 als »egn sulet camp da concentratzgün – egna noscha parschün« (»ein einziges Konzentrationslager – ein schlimmes Gefängnis«).¹³⁰ Die Flucht des Dalai Lama (Tenzin Gyatso) nach Indien 1959 ermunterte Tausende seiner Landsleute zur Nachahmung, andere Fluchtgründe waren Gewalt oder eine 1960 durch die chi-

124 Vgl. z. B. *Fögl d'Engiadina*, 11. August und 6. Oktober 1894, 4. Mai und 2. November 1895, 8. Januar 1898, 20. Mai 1899, 23. Juni und 21. Juli 1900.

125 Vgl. z. B. *Casa Paterna*, 1950, Nr. 1, 8 und 9; 1954, Nr. 37, 45 und 49; 1955, Nr. 6, 7 und 9; 1958, Nr. 35 und 39; 1962, Nr. 27; *Gasetta Romontscha*, 26. September 1967, 14., 17. und 21. September sowie 12. Oktober 1976. Die Niederschlagung des Protestes beim Tian'anmen-Platz 1989 wurde leicht ausführlicher nur durch einen Bericht von Alice Wenzel-Simonett in der *Casa Paterna*, 1989, Nr. 25 präsentiert.

126 Die katholische *Gasetta Romontscha* nahm durch ihren Fokus auf das Missionswesen von Anfang an eine anti-chinesische Position ein.

127 Nebenbei bemerkt: Dies tat China immer, beispielsweise bei der Besetzung der Mongolei ab 1918, bis dann die Truppen des verrückten Roman von Ungern-Sternberg (1885–1921), der das Reich des Dschingis Khan – unter anderem durch die Inthronisierung eines Mitglieds der Mandschudynastie – wiederbeleben wollte, 1921 die Chinesen aus Ulaanbaatar vertrieben. Vgl. Sergei L. Kuzmin: Der blutige weiße Baron und die Fakten, in: Berndt Krauthoff/Michael Haupt: *Ich befehle! Kampf und Tragödie des Barons Ungern-Sternberg*, hg. von Sergei L. Kuzmin, Kiel: Regis, 2011, S. 309–331, insb. S. 318, 323 f.; vgl. auch Ferdinand Ossendowski: *Tiere, Menschen & Götter*, Erkrath: Strange, 2001, S. 193.

128 *La Casa Paterna*, 1959, Nr. 14.

129 *Fögl Ladin*, 9. Juni 1959; vgl. auch ebd., 2. Oktober 1959.

130 *Calender Per mintga gi*, 1965, S. 112.

nesische Migration und die im Rahmen des ›Großen Sprungs‹ verordnete Zwangskollektivierung verursachte Hungersnot.¹³¹ Da sich durch die Flucht auch die Lage in den Nachbarländern verschlimmerte,¹³² gelangten erste Tibeter*innen ab 1960 mit Hilfe von Privaten und Institutionen in die Schweiz. Im Juli 1963 beschloss die Bevölkerung von Samedan im Oberengadin, sozusagen dem Tibet der Schweiz, 36 Tibeter*innen aufzunehmen, die im November desselben Jahres eintrafen und zuerst in der Chesa Dosch wohnten.¹³³ Sie wurden, wie sich Karchung Bhusetshang erinnerte, »da maniera hozindi incredibla« (»in einer heute unvorstellbaren Weise«) herzlich durch eine Rede des Gemeindepräsidenten und den Chor der Gemeindeschule begrüßt.¹³⁴

Wie könnte der Zusammenhalt zwischen Rätoroman*innen und Tibeter*innen, der sich auch im Singen tibetischer Lieder durch Chöre, in der gemeinsamen Organisation tibetischer Veranstaltungen oder im Hochziehen tibetischer Fahnen an Schulhöfen zeigte,¹³⁵ – zudem leben Tibeter*innen auch in der Surselva¹³⁶ – erklärt werden? Mit Fragen zur historischen oder geopolitischen Legitimation der chinesischen Besetzung Tibets¹³⁷ hatte er wenig zu tun, zumindest sind solche Fragen in rätoromanischen Periodika kaum anzutreffen, ebenso wenig mit der Religion. Für die liberale Mehrheit der Rätoroman*innen war weder die frühere monastische Theokratie in Tibet von Reiz noch die Welt der buddhistischen Gläubigen, »ün muond plain urazchuns, chi nu piglian ingüna fin« (»eine Welt voller Gebete, die kein Ende nehmen«).¹³⁸ Der exoterische Buddhismus selbst wiederum wurde von frommen Christ*innen als Form der Ketzerei ohnehin abgelehnt¹³⁹ und der philo-

131 Vgl. Emil Wiederkehr: Hunger, Elend und Zwangsarbeit vertreiben die Tibeter aus ihrem Land, in: *Die Leiden eines Volkes. Die Tragödie Tibets und der tibetischen Flüchtlinge*, hg. von der Schweizer Tibethilfe Solothurn, Solothurn: Veritas, 1961, S. 175–196, hier S. 177. Zum ›Grossen Sprung‹ vgl. Vogelsang: *Geschichte Chinas*, S. 546–557.

132 Vgl. *La Casa Paterna*, 1962, Nr. 45; 1963, Nr. 5; *Fögl Ladin*, 28. März 1961, 15. März 1963; *Calendar Per mintga gi*, 1965, S. 113.

133 Vgl. *Fögl Ladin*, 12. Juli 1963; RTR: Die zweite Heimat. Tibeter in Samedan, in: *Balcun tort*, 12.11.1978, www.rtr.ch/play/tv/il-balcun-tort/video/die-zweite-heimat-tibeter-in-samedan?id=505669dc-fda4-4f6a-8237-024dcae6a307, 1:51–3:00 (Zugriff 14.08.2020); auch *La Casa Paterna*, 1963, Nr. 21; *Fögl Ladin*, 15. März 1963.

134 *Fögl Ladin*, 22. April 1988; Pema Lamdark in: Lukas Schenk: *Tibet. Samedan. Eine Geschichte von Heimat und Flucht*, Film, 2008, <https://vimeo.com/256758058>, 5:40–6:00 (Zugriff 09.08.2020); *La Quotidiana*, 26. März 2008.

135 Vgl. z. B. *La Quotidiana*, 19. März 2004, 13. März 2007; *Fögl Ladin*, 22. April 1988.

136 Vgl. z. B. *La Quotidiana*, 26. März 2008.

137 Vgl. dazu vor allem Marcus Hölzl: *Tibet. Vom Imperium zur chinesischen Kolonie*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009 (Politik und Demokratie, Bd. 16).

138 Vgl. RTR: Die zweite Heimat. Tibeter in Samedan, www.rtr.ch/play/tv/il-balcun-tort/video/die-zweite-heimat-tibeter-in-samedan?id=505669dc-fda4-4f6a-8237-024dcae6a307, 3:54–3:58 (Zugriff 14.08.2020).

139 Vgl. *Il Pelegrin*, 1923, S. 31; *Fögl d'Engiadina*, 20. April 1901.

sophische sehr selten in Zeitungen und Zeitschriften behandelt.¹⁴⁰ Einzig in einem Exemplar der *Dumengia saira* von 1903, einer Beilage des *Fögl d'Engiadina*, befindet sich eine längere Ausführung zum Buddhismus, die allerdings mit der Erwähnung des Nicht-Seins als Ziel eher an die metaphysische Philosophie eines Philipp Mainländer (1841–1876) erinnert, denn an den Mahayana-Buddhismus mit seinem Nichts jenseits von Definitionen als Folge totaler Urteilsenthaltung.

Il buddismo ho ün profuond sentimaint per la sofferenza e la miseria del muond, contain bgera misericordia e compassiun, ma nun ais in cas da's adozer surour il plaunt e la lamentaziun. Il muond ais in sieus ögls del tuot pervers, la vit' üna maledicziun ed ün pais ed ün nun po s'imaginer ün pü grand dalet cu quel, da pudair morir e's dissolver nel grand ünguotta, chi ais sieu principi e sia fin. Quels chi tiers ils buddists passan per ils pü pietus tscherchan da créer quaist stedi fingiò in quaista vita: per quaunt fattibel stan els cò sainza niaunch'as smuanter – be na avair da penser, be na stovair s'occupar cun qualchosa, tranquillited, immersiu in ün sul stroliger, dissoluziun dell'orma nella nirvana, il grand ünguotta [...].¹⁴¹

Der Buddhismus hat ein tiefes Bewusstsein für das Leiden und das Elend der Welt, auch viel Gefühl für Mitleid und Erbarmen, ist aber nicht in der Lage, sich über das Klagen und Lamentieren zu erheben. Die Welt ist in seinen Augen völlig verderbt, das Leben ein Fluch und eine Bürde, und man kann sich keine größere Freude vorstellen als jene, sterben zu können und sich im großen Nichts aufzulösen, das deren Prinzip und Ende ist. Jene unter den Buddhisten, die als Frommste gelten, versuchen diesen Zustand bereits in diesem Leben zu kreieren: Tunlich stehen sie da, ohne sich nur einmal zu bewegen – nur nicht etwas zu denken haben, nur nicht sich mit irgendeiner Sache beschäftigen müssen, Stille, Eintauchen in eine unheimliche Geisteswelt, Auflösung der Seele im Nirvana, dem großen Nichts [...].

Nicht das Interesse für die Geschichte oder Religion Tibets führte also zum Zusammenhalt, sondern eine Projektion. Wie die Tibeter*innen durch die Ansiedlung von Chines*innen zur Minderheit mit bedrohter Kultur im eigenen Land wurden,¹⁴² so die Rätoroman*innen durch die Zuwanderung anderer Sprachgruppen. Und wie die Tibeter*innen – »quei valerus pievel muntagnard« (»jenes tapfere Bergvolk«),¹⁴³

140 Vgl. z. B. Erwähnungen des Zen-Buddhismus in: *La Quotidiana*, 5. November 1998, 23. Oktober 2002.

141 Vgl. *Dumengia saira*, 1903, Nr. 7, S. 49–51, hier S. 49 f.

142 Vgl. z. B. *La Quotidiana*, 12. Januar 2005.

143 Vgl. *La Casa Paterna*, 1959, Nr. 39.

»glieud semplu, diligenta ed engraziaivla« (»einfache Leute, fleißig und dankbar«),¹⁴⁴ die »ân sco nus bugent la libertad« (»wie wir die Freiheit schätzen«) –, so lebten auch die Rätoroman*innen, gemäß Selbstbild, in wunderschönen Gebirgslandschaften. Tibet sei »in paradis dellas selvischinas, ella ei la patria dils lufs ed uors, mo era de tscharvas, capricorns, asens – e cavals selvadis« (»ein Paradies für Wildtiere, sie ist die Heimat der Wölfe und Bären, aber auch der Hirsche, Steinböcke, Esel – und wilden Pferde«), meinte etwa die *Casa Paterna*.¹⁴⁵ Auf den Zusammenhang zwischen der rätoromanischen Positionierung für Tibet und ihrer eigenen Situation als Sprachminderheit, der sich wohl auf die insgesamt negative Rezeption Chinas ab 1950 ausgewirkt hat, verweisen auch allgemeine Berichte zur Politik Chinas, zumal diese, vor allem im 21. Jahrhundert, auffallend oft die Lage der Minderheiten thematisieren.¹⁴⁶

Satirische Texte im *Chardun* (*Die Distel*, 1971–1991; 2004–2015) und der *Quotidiana* nahmen dann die sprachpolitische Situation der rätoromanischen Minderheit als Anlass für eine Annäherung des Rätoromanischen an das Chinesische. Für die deutsche Bevölkerung der Schweiz seien beide Sprachen, eine davon Landessprache, unbekannt und fremd, beide müssten erst noch in Sprachkursen erlernt werden, meinte *Il Chardun* 1976.¹⁴⁷ Torlach Mac Con Mí, ein irischer Autor, der gleichzeitig englische und gälische Beiträge für die Dubliner *Irish Times* und das *Raidió na Gaeltachta* wie auch rätoromanische für *La Quotidiana* verfasst, kam in seinem Text »Ina soluziun ›made in China‹ per ils problems grischuns« (»Eine Lösung ›made in China‹ für die Bündner Probleme«), ausgehend von den Erfahrungen mit der Digitalisierung des Wörterbuches *Dicziunari Rumantsch Grischun* (DRG), auf eine Idee, um die Fremdheit und gleichzeitig die hohen Kosten, die der Erhalt des Rätoromanischen in Graubünden verschlingt, zu überwinden. 2017–2018 wurden alle damals vorhandenen Bände des DRG in einem Transkriptionszentrum in Nanjing abgetippt, wobei die Frauen, zehntausende Seiten kopierend, weder ein Wort kannten noch vor Beginn ihrer Arbeit von der Existenz der Sprache in Kenntnis standen.¹⁴⁸ Die gesamte rätoromanische Kultur nun, so die Idee, könnte nach China ausgelagert (outgesourct) werden, was Geld sparen würde. Außerdem wären die Rätoroman*innen in Graubünden dann wieder freigestellt, wie alle anderen Deutsch zu sprechen. Indessen könnte die chinesische Bevölkerung der Bergregi-

144 Vgl. *La Casa Paterna*, 1963, Nr. 21.

145 *La Casa Paterna*, 1950, Nr. 44, vgl. auch ebd., 1950, Nr. 34; *Gassetta Romontscha*, 10. April 1959, 8. März 1963; *Calender Per mintga gi*, 1965, S. 111–116.

146 Vgl. z. B. *L'Aviöl*, September 1998, März 2017; *La Quotidiana*, 11. Juli 2003, 25. September 2004, 29. September 2011, 25. Juli 2012, 28. April 2015, 10. August 2016, 22. August 2018.

147 Vgl. *Il Chardun* 6 (1977), Nr. 7, S. 25.

148 Vgl. *La Quotidiana*, 11. Dezember 2018; Bertilla Giossi: *Made in China. La digitalisaziun dal Dicziunari Rumantsch Grischun*, 07.12.2018, <https://m.rtr.ch/play/tv/cuntrasts/video/made-in-china---mit-deutschen-untertiteln?id=9f6fade9-dcb5-4404-92ef-5b7eb8d752ad> (Zugriff 09.08.2020).

on Gung-Ho¹⁴⁹ in einem Lager in der Wüste Gobi zu Rätoroman*innen umerzogen werden. Der Kumpane Xi und die Mitglieder des Politbüros jedenfalls seien bereit für eine Kooperation.¹⁵⁰

9. Weder Daoismus noch Go oder Xiangqi

Während die politischen Nachrichten aus China in rätoromanischen Zeitungen ab 1950 zunehmend verschwanden, mehrten sich ab 2005 Berichte von Rätoroma*innen, die China bereisten oder dortselbst arbeiteten und studierten, reziprok solche über Chines*innen, die rätoromanische Regionen besuchten, etwa Chinas bekanntester Rockmusiker Cui Jian 崔健 (*1961) die Surselva.¹⁵¹ Wir wollen an dieser Stelle die Reiseberichte – zu nennen wären vor allem jene von Lisa Dermont, die 2012 und 2015 aus Beijing schrieb¹⁵² – nicht weiter vorstellen.

Bevor wir zu China in der rätoromanischen Literatur kommen, sei jedoch noch kurz umrissen, inwiefern die chinesische Kultur, besonders deren Künste und Philosophien, in rätoromanischen Periodika ein Thema waren. Das Interesse für die chinesische Medizin, das im 21. Jahrhundert zur Eröffnung chinesischer Arztpraxen in rätoromanischen Regionen sowie zum Besuch von Shaolin-Mönchen und anderen Kampfkünstlern in Ftan und Tschlin führte,¹⁵³ ist durch zwei Artikel der *Dumengia Saira* im Engadin bereits 1908 und 1915 zu bemerken. Beide Artikel erklären, durchaus ohne Spott, »sco cha il meidi chinais conclüda dad indizis externs sülla malatia da seis patiaints« (»wie der chinesische Arzt aus externen Anzeichen auf die Krankheit seiner Patienten schließt«).¹⁵⁴ Vorgestellt werden Anzeichen der Augen, der Zunge, des Atems, der Nägel und auch der Perzeption, worauf dann erklärt wird, auf welche gegenwärtige oder zukünftige Krankheit diese Anzeichen hinweisen könnten. Zur Methode heißt es dann:

149 Eine fiktive, »überenthusiastische« Region.

150 Vgl. *La Quotidiana*, 9. Januar 2019, S. 12. Für eine weitere Satire mit Verwendung von China siehe *Il Chardun*, 2. November 1987.

151 Vgl. Fußnote 2 sowie *La Quotidiana*, 6. März und 26. Oktober 1998, 23. April 2001, 17. Februar und 8. Juni 2006, 12. Oktober 2010, 4. Juni 2014, 29. September 2015, 11. und 20. Juni sowie 3. August 2017, 28. Februar und 4. Oktober 2018, 20. Januar und 25. Februar 2020. Vgl. auch *Fögl Ladin*, 31. Mai 1996.

152 Vgl. *La Quotidiana*, 6. und 15. Juni, 3., 6., 12., 17. und 24. Juli, 30. Oktober sowie 26. November 2012, 30. Juli und 3. September 2015.

153 Vgl. *Fögl Ladin*, 31. Mai 1996, *La Quotidiana*, 9. August 2010, 4. Juni 2015, 26. Februar und 7. November 2016, 13. Dezember 2018, 19. Februar 2019; Susanna Fanzun: *Shaolin a Tschlin – Corsin Biert e l'art da cumbatter*, 16.12.2018, www.rtr.ch/play/tv/cuntrasts/video/shaolin-a-tschlin---corsin-biert-e-lart-da-cumbatter---mit-deutschen-untertiteln?id=f34300c1-4c08-4fed-bd99-e4179dd70aaf (Zugriff 25.08.2020), vgl. auch *Chalender ladin*, 2007, S. 146–151.

154 *Dumengia saira*, 1915, S. 195; vgl. auch ebd., 1908, S. 71 f.

Ad ün chi ha las viroulas nairas, e chi ais in conseguenza da que in privel da gnir orb, cussaglian els: »Uondscha teis frunt cun terra alba, offera a teis idol ün bes-ch e dà a mai 50frs!«¹⁵⁵

Einem, der die echten Pocken hat, und deswegen in Gefahr steht, blind zu werden, empfehlen sie: »Schmiere deine Stirn mit weißer Erde ein, opfere deinem Götzen ein Schaf und gib mir 50 CHF!«

Häufiger als der Buddhismus (siehe Ziffer 8) wird in rätoromanischen Periodika der Konfuzianismus erwähnt. Moralische Sprüche, die Konfuzius zugeordnet werden, sind ab den 1880er Jahren etwa zehn Mal zu finden.¹⁵⁶ Längere Ausführungen zum Konfuzianismus verweisen bevorzugt auf einzuhaltende Hierarchien zwischen Herrschern und Untergeordneten, Älteren und Jüngeren oder Eltern und Kindern.¹⁵⁷ Eine Benimmregel aus einer anonymen Sammlung in der *Dumengia Saira* von 1907 lautet: »Scha ün giarsun va con seis maister sün via, schi non il dess el bandunar e neir discuorrer cun oters, ch'el inscuntra. El non dess neir ir a pêr da seis maister, dimperse el dess ir ün pa davo el.« (»Wenn ein Lehrling mit seinem Meister auf der Straße geht, dann soll er ihn nicht verlassen und auch nicht mit anderen sprechen, die er trifft. Er soll auch nicht neben seinem Meister gehen, sondern ein wenig hinter ihm.«)¹⁵⁸ Das Bild des Konfuzius scheint demnach das eines Moralisten gewesen zu sein, der für jede denkbare Handlung eine Benimmregel aus dem Sack zaubert, oder aber, wie dann in der »Erziehungsdiktatur« des Chiang Kai-shek 1934, ein Verbot: »Wascht euch! Seid höflich! Betrinkt euch nicht! Spuckt nicht! Uriniert nicht in der Öffentlichkeit! Haltet die Stadt sauber!«¹⁵⁹ Der andere Konfuzius, der zum Teil in seiner Skepsis an den Sokrates des frühen Platon erinnert, war abwesend. In den *Gesprächen* (*Lun yu* 論語) heißt es zu diesem Konfuzius: »Er wusste viel, lernte aber auch bei denen, die weniger wussten. Er war sich stets seiner Grenzen bewusst. Voll von Wissen, hielt er sich dennoch für leer«, und variiert: »Konfuzius sprach: »Weiß ich viel? Nein, durchaus nicht.« oder: »Von vier Dingen war der Meister völlig frei: Er war frei von Voreingenommenheit, von Absolutheit, die keinen Zweifel zulässt.«¹⁶⁰ Zudem scheint der Philosoph auch gerne Wein getrunken zu haben, und dies nicht zu wenig.¹⁶¹ Da man aber eher am dogmatischen

155 *Dumengia saira*, 1915, S. 198.

156 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 16. September 1882; *Il Chardun*, 2. November 1975; *Calender Romontsch*, 1998; *La Quotidiana*, 12. Juni 2014; *Dun da Nadal* (Uniun romontscha Renania), 1980, S. 41; *Dumengia Saira*, 1907, Nr. 2, S. 16.

157 Vgl. *Dumengia saira*, 1907, Nr. 2, S. 16; *Gazetta Ladina*, 1923, Nr. 51; *Gassetta Romontscha*, 31. Juli 1930.

158 *Dumengia saira*, 1907, Nr. 6, S. 48.

159 Vogelsang: *Geschichte Chinas*, S. 520.

160 Konfuzius: *Gespräche / Lun yu*, übers. von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam, 2017, S. 47 (VIII, 5), 52 (IX, 8) und 51 (IX, 4).

161 Vgl. Konfuzius: *Gespräche / Lun yu*, S. 54 (IX, 16) und 60 (X, 8).

Konfuzius festhielt, erwischte der Konfuzianismus in der rätoromanischen Presse, beispielsweise anlässlich des Vortrags eines gewissen P. Walser 1901 in Pontresina, die entsprechende Bewertung: »Per mez da sia doctrina e da sieu exaimpel illatschet el ils Chinois in ün formalismo, chi suprima tuotta individualited e staundschantina nel nascher ogni libra emozion del cour.« (»Mittels seiner Doktrin und seines Beispiels schnürte er die Chinesen in einen Formalismus, der alle Individualität überwindet und das freie Mitteilen aller Herzensregungen erstickt.«)¹⁶²

Diese Deutung ist nicht weiter überraschend, mehr hingegen die Nichtbeachtung des Daoismus in rätoromanischen Periodika. Das *Daodejing* 道德經, in deutschsprachiger Kultur geradezu ein Bestseller, kommt kein einziges Mal vor, und Laozi 老子 (6. Jh. v. Chr.) wird 1938 nur einmal zusammen mit Konfuzius und Buddha Shakyamuni aufgezählt,¹⁶³ dann erscheint er erst wieder 1971 in *Igl noss sulom* (1922–1991) mit einem Spruch.¹⁶⁴ Zhuangzi wurde gar nicht erst erwähnt, zumindest nicht explizit. Versteckt ist er zum Teil Urheber jener Sprüche, die Konfuzius zugeschrieben wurden. Der *Dun da Nadal* der Uniun Romontscha Renana von 1980 enthält zum Beispiel einen ›Spruch des Konfuzius‹, der jedoch im ersten Abschnitt des siebzehnten Buchs des humorvollen *Zhuangzi* zu finden ist: »Ti sas buca plidar cun ina rauna da fontauna sur digl ocean.« (»Du kannst nicht mit einem Brunnenfrosch über den Ozean sprechen.«)¹⁶⁵ Und der Spruch des Konfuzius mit dem ersten Schritt und den tausend Meilen im *Chardun*¹⁶⁶ stammt eigentlich aus dem *Daodejing*, Kapitel 64. Deswegen mag zusammengefasst sein: Der Buddhismus wurde in der rätoromanischen Presse als eine Philosophie à la Mainländer mit dem Ziel des Nichts als absolutes Nicht-Sein gedeutet, der Konfuzianismus als ein dogmatischer Formalismus, der Daoismus gar nicht. Wie sah das im Falle der chinesischen Künste aus?

Kommen chinesische Maler*innen und Illustrator*innen vor? Keine. Wurden chinesische Bilder abgedruckt? Nur einmal, in der Schülerzeitschrift *Tschuetta* (Eule, 1995–2007) von 1995, und zwar fünf Bilder zur Papierherstellung aus dem *Tian gong kai wu* 天工開物 von 1637.¹⁶⁷ Spielt die chinesische Filmkultur eine Rolle? Zwei chinesische Filme, die im Kino in Tusáun (Thusis) liefen, wurden kurz zu-

162 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 20. April 1901.

163 Vgl. *Gazetta Ladina*, 1938, Nr. 52 supplement.

164 Vgl. *Igl noss sulom*, 1971, S. 144.

165 *Dun da Nadal* (Uniun Romontscha Renania), 1980, S. 40; vgl. Zhuangzi: *Das Buch der Spontanität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, übers. von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher, Aitrang: Windpferd, 2008, S. 193. Für den Hinweis auf Zhuangzi bedanke ich mich herzlich bei Marc Winter.

166 Vgl. *Chardun*, 2. November 1975, S. 24.

167 Vgl. *Tschuetta*, 1995, S. 59 f. Für den Hinweis zum *Tian gong kai wu* herzlichen Dank an Marc Winter.

sammengefasst.¹⁶⁸ Chinesische Musik ist nicht zu hören, doch beklagt sich die *Gasetta Romontscha* 1956 über ein Gastspiel der Oper und des Balletts aus Beijing in Zürich, da sie kommunistische Propaganda befürchtete.¹⁶⁹ Woanders werden noch kurz die Erfindung der Mundorgeln in China sowie ein im Westen komponierter *Chinesen-Marsch* notiert.¹⁷⁰ Die chinesische Kulinarik bleibt, mit Ausnahme der armen Pekingenten sowie der Feststellung, dass Konfuzius alle Gerichte mit Ingwer gewürzt hätte, beiseite.¹⁷¹ Von Spielen wird nur das Tangram erwähnt.¹⁷² Weder finden wir das chinesische Schach Xiangqi noch das geniale Weiqi (Go) noch Mah-Jongg. Schauen wir nun, wie es mit der chinesischen Literatur und China in rätoromanischer Literatur aussieht.

10. Vom chinesischen Kaiser zum wandernden Tee

In Scuol wurde in den 1820er Jahren über die Einführung oder Nicht-Einführung einer Volksschule gestritten. Dazu gab es verschiedene Vorträge, unter anderem den eines Bauers namens J. Marchi: »Representanza fatta d'un baur. Als seis convaschins da Schuls, per l'Instituziun d'üna Schola comüna. Stampa a Strada. A[nno] 1827« (»Präsentation eines Bauern. An seine Mitbürger von Scuol, für die Institution einer Volksschule. Gedruckt in Strada. Im Jahr 1827«). »Non sporscharai l'oraglia à quels chi vegnen as dir: per ün Baur, ò ün chi va davent non voula tantas Scholas« (»Hört nicht auf diejenigen, die euch sagen werden: Für einen Bauern, oder einen der weggeht, braucht es nicht so viele Schulen«), sprach Marchi zu den Versammelten. Entgegen diesen Argumenten wies der Vortragende besonders auf drei Punkte hin. Erstens würden viele Engadiner Bauern auch ehrenvolle Posten in den Ämtern des Kantons und der Schweizerischen Eidgenossenschaft einnehmen, wozu eine Schulbildung von Vorteil sei. Zweitens wäre eine Schule auch für junge Auswander*innen von Nutzen, wie am Beispiel der Oberengadiner*innen zu sehen sei, die in allen Ländern größten Erfolg hätten und in höchstem Maße respektiert und geehrt würden. Schließlich sei auch die Landwirtschaft selbst Grundlage der Ausbildung und des Wissens und »In Ægipto, in Græcia, pro ils Romans eiren ils plü famus Generals, & dictat urs [sic] della Religiun, cultivaturs della terra« (»in Ägypten, Griechenland und bei den Römern seien die bekanntesten Generäle und Religionsführer zugleich Landwirte gewesen«). Nach dieser Stelle erscheint dann leicht überraschend der chinesische Kaiser, mit dessen Nennung J. Marchi die Scuoler zum Bau einer Volksschule zu überreden hoffte. Der chinesische Kaiser – gemeint war damit

168 Vgl. *La Casa Paterna*, 1994, Nr. 8; 1995, Nr. 41. *Xīyàn* von Ang Lee 李安 und *Chóngqing Sēnlín* von Wong Kar-Wai 王家衛.

169 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 19. September 1956.

170 Vgl. *La Quotidiana*, 7. August 2009, 23. Juli 2020.

171 Vgl. *Calender Per mintga gi*, 1983, S. 135; *La Quotidiana*, 17. Juli 2012, 7. März 2018.

172 Vgl. *L'Aviöl*, Februar 1990.

ein anonymen Kaiser oder aber der *jiaqing*- 嘉慶 oder *daoguang*-Kaiser 道光 – genoss im Unterengadin einen guten Ruf:

Amo preschaintamaing il plü potent, & rich in pövel & intradas, il Imperadur della China, cun tuots seis Ministers honura sves da propria maun l'art della Cultivatiun della Terra ogni Ann, & in tuot seis Impêri non puo ün sperár d' obtegnar caricas grandas, sch' ün non ais instrui bain nel art della cultivatiun della terra, il prüim.¹⁷³

Noch heute würdigt der mächtigste, & in der Anzahl seiner Untergebenen & Einkünften reichste Mann der Welt, der Herrscher Chinas, mit seinem Ministern, jedes Jahr eigenhändig die Kunst der Landwirtschaft, & in seinem Reich kann keiner hoffen, große Ämter zu erhalten, wenn er nicht zunächst in der Landwirtschaft gut ausgebildet ist.

China wurde in den Volksschulen des Unterengadins weiter thematisiert, denn einige Jahre später, 1863, ließ der Lehrer Flurin Valentin von Sent im Gedicht *Il Tè da China ed il Tè d'Europa* aus seinem Buch *Poesias compostas per l'ütil dellas Scolas* (*Gedichte verfasst zum Nutzen der Schule*) wiederum ein chinesisches Subjekt auftreten, diesmal – nicht unähnlich den handelnden Gurken in Grandvilles *Un autre monde* von 1844¹⁷⁴ – in Form des personifizierten chinesischen Tees. Die ersten beiden Strophen lauten:

Il Tè da China ed il Tè d'Europa

Il tè gnònd del impèr chinai
Incuntret la buna (Malvia)
Questt' il schêt: cumpar ingiò iais?
In Europa cumar Salvia.

Ingiò ch'i in cumpran ad ôt prétsch.
Ed êu chamin invers la China,
Ingiò da mia sòrt non és,
Là im cognòschens la glout fina.¹⁷⁵

173 Vgl. J. Marchi: *Representanza fatta d'un baur. Als seis convaschins da Schuls, per l'Instituziun d'üna Schola comüna*. Stampa a Strada. A°. 1827, in: *Rätoromanische Chrestomathie*, hg. von Caspar Decurtins, Bd. 8, Erlangen: Fr. Junge, 1907 (*Romanische Forschungen*, Bd. 24), S. 75–84, hier S. 77.

174 Vgl. Grandville: *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folatrerries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempyscoses, apothéoses, et autre choses*, Paris: H. Fournier, 1844, S. 63.

175 Vgl. Flurin Valentin: *Poesias compostas per l'ütil dellas Scolas*, Cuaira: Senti & Humme, 1863, S. 32. In der zweiten Gedichtzeile wird in Klammern die Malve erwähnt, gemeint war damit wohl, wie in der vierten Zeile genannt, Salbei – oder umgekehrt.

Der Tee aus China und der Tee aus Europa

Der aus dem chinesischen Reich ankommende Tee
Traf den guten Salbei.
Dieser sagt ihm: Wohin gehst du, Freund?
Nach Europa, Freund Salbei.

Wo man mich für einen hohen Preis kauft.
Und ich laufe nach China,
Wo es meinesgleichen nicht gibt,
Dort kennen mich die feinen Leute.

Salbeitee war anscheinend im China des 19. Jahrhunderts beliebt, in Europa dagegen chinesischer Tee – offenbar auch im Engadin. Zwar befindet sich in der Chesa Planta in Samedan ein grober chinesischer Tisch des 19. Jahrhunderts, aber solche Gegenstände wurden von reicheren Familien gekauft und waren nicht sehr verbreitet. Chinesischer Tee und China-Rosen hingegen, worauf Werbungen aus dem *Fögl d'Engiadina* verweisen, waren gefragt. Dazu kamen anfangs des 20. Jahrhunderts noch chinesische Matten und Tinte.¹⁷⁶ Aus den rätoromanischen Gebieten erreichten früher wohl wenige Güter China. 1912 etwa wurde versucht, Arsen-Mineralwasser aus der Val Sinestra nach China zu exportieren, was nicht geklappt hat.¹⁷⁷

11. Von Bluffern zu Li Bai

Erfolgreicher war die Entwicklung des Dorfes San Murezzan hin zu einem internationalen Ort des Kurtourismus. Mitverantwortlich dafür war Conradin de Flugi (1787–1874), der sich für die Neufassung und Verwendung des Mineralwassers beziehungsweise »Heilwassers« einsetzte.¹⁷⁸ Er besaß zugleich den Drang, etwas »al reviver e conserver del romaunsch« (»zum Beleben und Erhalten des Rätoromanischen«) beizutragen.¹⁷⁹ Ein bekannter Tourismus- und Arbeitsort im Engadin könnte, so dachte

176 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 10. und 31. März 1866, 2. Juni 1900, 20. Dezember 1918, 25. November 1921, 7. November 1924; vgl. auch ebd., 22. November 1918, 23. August 1921.

177 Vgl. Korrespondenz von Gustav Pinösch-Gredig im Archiv Culturel d'Engiadin'Ota (Nachlass Pinösch-Gredig, Vulpera, Pontresina, Depot 5, 67d, Schachtel 18). Für Hinweise zum Nachlass herzlichen Dank an Dora Lardelli und Diana Pedretti.

178 Vgl. Johann Martin von Planta: Conradin von Flugi 1787–1874 und Alfons von Flugi 1823–1890, in: *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten*, Chur: Calven, 1970, Bd. 1, S. 473–485, hier S. 477–479.

179 Vgl. Conradin de Flugi: *Alchüinas rimas romaunschas*, Coira: Pargätzi & Felix, 1861, S. 3 (Observaziun); Reto Raduolf Bezzola: *Litteratura dals rumauntschs e ladins*, Cuir: Lia Rumauntscha, 1979, S. 331.

er, die Auswanderung der Rätoroman*innen abschwächen.¹⁸⁰ Allerdings wurde aus San Murezzan recht bald St. Moritz, und fast niemand verstand mehr Flugis Sprache. 1861 erschien sein Gedichtband *Alchünas rimas romaunschas* und darin, im Gedicht *Las quintèr sü* ab der dritten Strophe, die Geschichte eines phantasievollen Bluffers:

Eau tuot las parts del muond ch'esista
He percurieu, tuot perscrutand,
Ma mè ais gnieu a mia vista
Un fat, sco uossa vegn quintand:

Na versa vis he nella China
Chi vaiva tel' enormited,
Cha suot si' ombra giav' adüna
A spass, il pövel d'la cited.¹⁸¹

Ich habe alle Teile der Welt, die existieren,
durchrannt und dabei erforscht.
Aber noch nie ist mir vor Augen gekommen,
ein Fall, wie ich ihn jetzt erzählen werde:

Einen Kohl habe ich in China gesehen,
der hatte eine so unglaubliche Größe,
dass unter seinem Schatten jederzeit
die Bevölkerung der Stadt spazieren ging.

Wie Conradin de Flugi übertrug auch Gian Fadri Caderas (1830–1891) die im Engadin geschätzten humorvollen Übertreibungen in Poesie und fand dafür großartige Bilder. Im Gedicht *Ûn quinta sflöttras* (*Ein Prahler*) aus dem Band *Sorrirs e larmas* (*Lachen und Tränen*) von 1887 fällt zum Beispiel so viel Schnee im Engadin, dass die Hühner statt Körner die Sterne erreichen und picken können.¹⁸² In seinem Gedicht *Tuot passa!* (*Alles verschwindet!*) aus den *Rimas* von 1865 kam der Dichter zur philosophischen, beinahe buddhistischen Schlussfolgerung:

Fragil' ais la vita,
Sco del aragnun
Fragil' ais la taila;
Tuot ais illusiun!¹⁸³

180 Vgl. Valeria Badilatti: Warten bis die Alten aus dem Dorfsind, in: *Magazin piz* 40 (2010), S. 40–42.

181 Vgl. Flugi: *Alchünas rimas romaunschas*, S. 17.

182 Gian Fadri Caderas: *Sorrirs e larmas*, Samedan: Simon Tanner, 1887, S. 56.

183 Vgl. Gian Fadri Caderas: *Rimas*, Coira: Braun & Jenny, 1865, S. 10.

Zerbrechlich ist das Leben,
Wie der Spinne
Zerbrechlich ist das Netz;
Alles ist Illusion!

Caderas, der sich wie de Flugi im liberalen und enthusiastischen Netzwerk der Engadiner Hotelpioniere bewegte, veröffentlichte 1887 in *Sorrirs e larmas* die ersten chinesischen Gedichte auf Rätoromanisch überhaupt: zwei Gedichte eines gewissen Tan Jo Su und ein Gedicht von Li Bai 李白 (701–762) aus der Tang-Dynastie. Da Caderas von 1880 bis zu seinem Tod als Hauptredaktor des *Fögl d’Engiadina* arbeitete¹⁸⁴ und in diesem Zusammenhang nicht nur zahlreiche Artikel zu den politischen Ereignissen in China verfasste – unter anderem vermutlich die Anklagen gegen den Imperialismus Frankreichs in Tonkin (siehe Ziffer 4) – sondern auch Berichte in anderen Zeitungen las, war ihm China nichts Fremdes. Auf die chinesischen Gedichte kam er durch Tullo Massaranis 1882 veröffentlichte italienische Übersetzung von Judith Gautiers *Le livre de jade* (1862).¹⁸⁵ Das Gedicht von Li Bai, das 1887 in Samedan auf Rätoromanisch erschien, ist das *Jing ye si* 靜夜思.¹⁸⁶

Im selben Jahr veröffentlichte der junge Dichter Peider Lansel (1863–1943) in den *Annalas da la Societad Retorumantscha* ein Gedicht namens *Malà (Krank)*, das wie folgt beginnt:

Ün raz d’sulai aint in mia chombra croda
Bé sper meis let,
Debel sulai d’inviern chi nun rischoda.
Eu sun sulet!¹⁸⁷

Ein Sonnenstrahl fällt in mein Zimmer
Gleich neben mein Bett,
Schwache Wintersonne, die nicht erwärmt.
Ich bin einsam!

Sowohl das Leuchten vor oder neben einem Bett als erste Szenerie des Gedichte, wie auch die Beschreibung von Kälte sowie von Einsamkeit (dieser Zustand wird im Gedicht von Li Bai traditionell hineingedeutet) mögen darauf hinweisen, dass Lansel Caderas’ Version des *Jing ye si* bereits 1887 gekannt hat. Er war später im Besitz des li-

184 Vgl. Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine*, S. 67.

185 Zur chinesischen Lyrik bei Caderas vgl. Rico Valärs Beitrag »Rätoromanische Nachdichtungen chinesischer Lyrik bei Gian Fadri Caderas und Peider Lansel. Eine Spurensuche« in diesem Band, S. 39–54.

186 Zum *Jing ye si* vgl. den Beitrag »Gedanken über Li Bais *Jing ye si* (*Gedanken in einer stillen Nacht*) und dessen Vertonungen im Westen« des Autors in diesem Band, S. 349–370.

187 Vgl. *Annalas da la Societad Retorumantscha*, 1887, S. 346.

terarischen Nachlasses von Caderas,¹⁸⁸ veröffentlichte 1930 eine eigene Edition zu Caderas' Lyrik¹⁸⁹ und dichtete schließlich selber zwei chinesische Gedichte aus Gautiers *Le livre de jade* nach, *Sül flüm Tschu* (*Auf dem Fluss Tschu*) von Du Fu 杜甫 (712–770) und *La flötna misteriusa* (*Die geheimnisvolle Flöte*) von Li Bai. Sie erschienen erstmals 1911 im *Fögl d'Engiadina*, leicht variiert dann 1929 in seinem Buch *Il vegl chalamêr* (*Das alte Tintenfass*).¹⁹⁰ Zwei weitere Nachdichtungen chinesischer Gedichte erschienen postum 1966,¹⁹¹ eine Version des *Jing ye si* und eine von Li Bais Gedicht *Yue xia du zhao* 月下獨酌, wo sich der Poet zusammen mit seinem Schatten und dem Mond betrinkt.

12. Vom Trinken und dem doppelten Po

Li Bai, den Linsel vorerst gemäß Gautier als Li-Tai-Pe kannte, nach der Lektüre von Hans Bethges *Die chinesische Flöte* als Li Tai Po,¹⁹² führte ihn zu seinem Freund und Dichterkollegen aus Sent, zu Chasper Po. 1936 erschien nämlich in den *Annalas* ein Gedicht namens *Filosofia veidra e plü co veidra* (*Alte und mehr als alte Philosophie*), und in diesem Gedicht treten, neben einer Allusion an Caderas' »illusium« aus den *Rimas*,¹⁹³ beide Pos auf:

Filosofia veidra e plü co veidra
A l'ami Chasper Po

Teis dschench chinais, il sabi Li-tai-po
(vivü var dudeschtschient ans inavo)
disch, cha l'uman sün terr'ha povra sort,
da sgür per el nu daja co la mort. –
Amur, ricchezza, glorgia, quai chi piglia
tanta part in sa vita – be illusium!
Lett'es da's tgnair vi da l'inspiraziun
chattad'josom d'üna buna buttiglia.¹⁹⁴

188 Dieser Nachlass befindet sich heute im Archiv der Chesa Planta in Samedan.

189 Vgl. Gian Fadri Caderas: *Poesias. Ediziun in memorgia ed onur da sieu tschiantanêr 1830–1930*, hg. von Peider Linsel, Samedan: Engadin Press, 1930.

190 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 28. Januar 1911; Peider Linsel: *Il vegl chalamêr. Ediziun definitiva*, Zürich: Gebrüder Fretz, 1929, S. 153.

191 Vgl. Peider Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (*Ouvras da Peider Linsel*, Bd. 1), S. 225 f.

192 Vgl. auch Maxfield: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine*, S. 194.

193 Vgl. Caderas: *Rimas*, S. 10.

194 Vgl. *Annalas da la Societad Retorumantscha* 50 (1936), S. 180; vgl. auch Linsel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 151.

Alte und mehr als alte Philosophie
Dem Freund Chasper Po

Dein chinesischer Namensvetter, der weise Li-tai-po
(er lebte vor etwa zwölfhundert Jahren)
sagt, dem Menschen sei auf Erden ein armseliges Los beschieden,
sicher sei ihm nur der Tod. –
Liebe, Reichtum, Ruhm, das, was im Leben
so viel Raum einnimmt – alles Illusion!
Besser tut man daran, sich an die Inspiration zu halten
auf dem Grund einer guten Flasche.¹⁹⁵

Nur selten könne man die Engadiner Dichter vernehmen, aber wenn sie Wein trinken würden, dann »sun els in poesias / Diligaints sco las furmias« (»sind sie im Poesieren / Fleißig wie die Ameisen«) meinte M. Felix 1886 in seinem Gedicht *Ils poets d'Engiadina ed il vin du Valtelina* (*Die Engadiner Dichter und der Veltlinerwein*).¹⁹⁶ Trinkgedichte¹⁹⁷ reizten zu Nachahmungen, und ein Gedicht aus dem Jahre 1971 von Emigl Buchli (1908–1975) aus Lavin scheint implizit auf Lansels Trinkgedicht *Filosofia veidra e plü co veidra* zu referieren, das heißt auf den doppelten Po, auf Li und Chasper Po:

Il vin
(Discussiun intuorn maisa)

»O spiert dal vin,
tü est il diavel in persuna!«
Quai disch ün grand scriptur inglais,

E la sentenza dal Chinois
Es different' e tuna:
»La cuolpa schi's vain aiver
Nun es il vin, ma'l baiver.«

Che disch Jon Tschütsch dal vin?
El svöd' il prüm seis bun quintin:

195 Die Übersetzung stammt von Dumenic Andry, vgl. auch dessen Beitrag »Chasper Pos Humor« in diesem Band, S. 15–38.

196 Vgl. *Annalas da la Societad Retorumantscha* 1 (1886), S. 356. Zum Verhältnis von Wein und Dichten im Engadin vgl. auch Domenic Planta: *La marella. Poesias*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1952, S. 68.

197 Vgl. z. B. auch Thomas Gross: Referat supra il poet populer Gian Battista Sandri, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 17 (1903), S. 1–13 und ebd., S. 59.

»Quai ch'oters dischan nu'm va pro.
Eu sun neutral, lap, quai ch'eu po.«¹⁹⁸

Der Wein
(*Gespräch um den Tisch*)

»O Geist des Weins,
Du bist der Teufel in Person!«
Dies sagt ein großer englischer Schriftsteller,

Und das Urteil des Chinesen
Ist unterschiedlich und klingt:
»Schuld am Betrunken-Werden
Ist nicht der Wein, sondern das Trinken.«

Was sagt Jon Sauger zum Wein?
Zuerst leert er sein gutes Gläschen:
»Was andere sagen, geht mich nichts an.
Ich bin neutral, sauf, was ich kann.«¹⁹⁹

Li Bai kommt als alkoholliebender Chinese vor, Chasper Po wäre Jon Tschütsch. Zuerst weil dieser ganz anarchisch für sich denkt, dann weil das Gedicht mit »po« endet, was auf Chasper Pos Gedicht *Cumgià* (*Abschied*) und dessen viele Varianten verweist: »Gugent vess fat ailch ›comme il faut‹ / ma nö'adüna Chasper po« (»Gerne hätte ich etwas ›comme il faut‹ gemacht / aber nicht immer kann [= po] Chasper«).²⁰⁰

13. Lyrische Nachrichten zum Boxerkrieg

Chasper Po (1856–1936) selbst verfasste ebenfalls vier Gedichtstropfen zu China, in denen statt des Weins der Boxerkrieg behandelt wird. Sie sind als Bestandteil eines lyrischen Jahresberichts in den *Annalas* von 1901 zu finden:

198 Vgl. Emigl Buchli: *Svutrada*, Chur: Bischofberger & Co, 1971, S. 28.

199 Die deutsche Fassung bei Buchli lautet: »Der Geist im Wein / kann nur der Teufel sein!« / Ein Weiser Brite spricht dies Wort, // Und der Chinese fährt dann fort: / »Enthaltbarkeit – ein lahmes Spiel. / Wer kotzen muss, der hat zuviel.« // Und unser Hans, / (er ist schon heiter): / »Der Wein ist gut, / ich trinke weiter.« Buchli, *Svutrada*, S. 29.

200 Vgl. Chasper Po: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996, S. 56. Wie Chasper Po übertrug zudem auch Emigl Buchli Texte von Wilhelm Busch. Vgl. *Chalender Ladin*, 1975, S. 65 f.

»Cunter la forza la radschun non vaglia«
Dischan riand quels, chi as saintan ferms:
E amo rimprovers fan alla »canaglia«,
Ch' els zappan, sco chi füssan misers verms,
»L' ais«, dischan, »ün armaint sten malprüvà;
Perfin as dost' el, cur ch' el vain tizzia!«

E lur rapinas cun bels plets cuvernan,
Ot declamand da civilisaziun.
Ma che? – cler 's vezza eir sainza linterna,
Cha que ais tuot be simulaziun:
Laschai ognün patrùn in seis pajais,
Laschai la gelga China als gelgs Chinois.

Scha quel colur ad els ais plü simpatic
E scha ad els plü plaschan stivals ots,
Scha prefereschan il mangiar asiatic
Ed oters üsits, oters chants e sots,
Laschai chi fetschan! seis gust ha minchün,
Sco disch eir il proverbi dal giattin.

Del rest, güst els pon dir, cha sco cultura
Eiran a nus, e forsa eir sun, avant;
Bain veglia e richa ais lur litteratura
E puolvra e stampa là plü d' ün infant
Già cognoschaiva, cur noss antenats
A chi faiva seis nom dschaivan scenziats.²⁰¹

»Gegen Macht gilt das Recht nicht«
Sagen lachend jene, die sich stark fühlen:
Und machen dem »Gesindel« noch Vorwürfe,
Dass sie umherzappeln, als wären sie dämliche Würmer,
»Es ist«, sagen sie, »ein recht unerzogenes Viehstück;
Es wehrt sich sogar, wenn es geneckt wird!«

Und ihre Raubzüge verdecken sie mit schönen Worten,
Hoch die Zivilisation deklamierend.
Aber was? – Klar sieht man auch ohne Laterne,
Dass all das nur Heuchelei ist:

201 *Annalas da la Societad Retorumantscha* 15 (1901), S. 285 f.

*Lasst jeden selber Herr in seinem Land sein,
Lasst das gelbe China den gelben Chinesen.*

Wenn diese Farbe ihnen mehr zusagt
Und wenn ihnen hohe Stiefel besser gefallen,
Wenn sie das asiatische Essen vorziehen
Und andere Bräuche, andere Gesänge und Tänze,
Lasst es sie tun! Jeder hat seinen Geschmack,
Wie dies auch das Sprichwort der Katze²⁰² sagt.

Nebenbei, gerade sie können sagen, dass sie als Kultur
Uns voraus waren, und vielleicht immer noch sind;
Alt und reich ist ihre Literatur,
Und Schießpulver und Buchdruck kannte dort
Schon jedes Kind, als unsere Vorfahren noch
Jeden, der sich irgendwie hervortat, einen Wissenschaftler nannten.

Die zitierten Gedichtstropfen sind eine Anklage gegen die Unterdrückung der Chinesen durch den europäischen Imperialismus sowie gegen den Feldzug der Alliierten unter Alfred von Waldersee (der in einer anderen Strophe als »barunet« = Barönchen, schlechter Kerl, Schurke²⁰³ bezeichnet sein mag) nach Beijing, die stärker nicht formuliert sein könnte. »*Laschai la gelga China als gelgs Chinais*« wird mittels Kursivschrift geradezu herausgeschrien, und in der ersten der oben erwähnten Strophen zeigt sich auch Pos Entrüstung über den Zynismus. Die vierte Strophe entspricht den aus Zeitungen und Zeitschriften bekannten Rekordlisten²⁰⁴ und die dritte bildet Chasper Pos anti-dogmatische politische Haltung ab. Bemerkenswert ist zudem Pos Erwähnung der reichen chinesischen Literatur in der letzten Strophe: Anscheinend kannte auch er Li Bai und andere chinesische Autor*innen.

Giovannes Mathis (1824–1912) aus Schlarigna kam auf den Boxerkrieg wegen eines Streits zwischen den Gemeinden Samedan und Bever zu sprechen. Gestritten, allerdings mit der Schreibfeder, wurde damals über den zukünftigen Ort des Haupt-

202 »A minchün seis gust, dschaiva il giat, as lichand il chül« (»Jedem sein Geschmack, sagte die Katze, sich den Hintern leckend«), in: Andrea Vital: Proverbis, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 13 (1899), S. 141–162, hier S. 141. Für den Hinweis herzlichen Dank an Dumenic Andry.

203 Vgl. Zaccaria Pallioppi/Emil Pallioppi: *Dizionari dels idioms romauntschs d'Engiadinöta e bassa, della Val Müstair, da Bravuogn e Filisur con particulera consideraziun del idiom d'Engiadinöta*, Samedan: Stamparia da Simon Tanner, 1895, S. 96.

204 Das Älteste, Größte, die ersten Erfindungen usw. In Periodika meistens erwähnt werden die chinesische Mauer, das Papier, das Papiergeld, die Zeitung, der Buchdruck, der Kompass, das Porzellan und die Verwendung von Stahl, das Schießpulver und das Automobil. Vgl. z. B. *Fögl d'Engiadina*, 5. September 1919; *Gazetta Ladina*, 3. Juni 1938; *Calender Romontsch*, 1962, S. 70–72; *La Tschuetta*, 1995, S. 59–60; *La Quotidiana*, 21. März 2007; *La Casa Paterna*, 1940, Nr. 46; *L'Aviöl*, 1979; ebd., Dezember 1997.

bahnhofs. Die letzte Strophe seines 1901 im *Fögl d'Engiadina* publizierten Gedichts klingt wie folgt:

O, füssan d'China e Transvaal,
Sco dals degns fils da nossa val,
Be guerras d'pennas e sorrir,
E dal muond pèsch sieu avvegner.²⁰⁵

O, gäbe es in China und Transvaal,
Wie bei den würdigen Söhnen unseres Tals,
Nur Kriege von Schreibfedern und Lachen,
Und Frieden wäre die Zukunft der Welt.

Mathis' Strophe versucht in erster Linie die Streitereien im Engadin durch Verweise auf wirkliche Kriege zu relativieren. Zwar fehlt wie bei Chasper Po die Anklage, trotzdem scheint implizit auch Mathis den Boxerkrieg abzulehnen, da er sich insgesamt eine Ersetzung der Waffen mit Schreibfedern sowie eine Welt des Friedens wünscht.

Im Inhalt ganz anders als Chasper Pos lyrischer Kommentar zum Boxerkrieg, geradezu entgegengesetzt – verwandt aber im bitteren Klang – ist ein Gedicht namens *China* von Alfons Tuor aus Rabius:

China

Gl' uffiern oz triumfesch' en part asiata,
Sfraccont la Crusch tras paganiglia schliata.
Chinès mazzacran cun torments sgarscheivels,
Eunc strusch s' udi, tuts ils christifideivels.

Mo franc gl' uffiern selegra adumbatten,
Che lacs de seun christian pertut tschalattan:
Il seun de marters fa il tratsch fritgeivels,
Ch' el porta bia pli biars christifideivels.²⁰⁶

China

Die Hölle triumphiert heute im asiatischen Teil,
indem das Kreuz durch boshafte Heidenvolk zerstört wird.

205 Vgl. *Fögl d'Engiadina*, 25. August 1900.

206 *Annalas da la Societad Retorumantscha* 15 (1901), S. 147; vgl. auch Alfons Tuor: *Poesias*, hg. von Renzo Caduff, Cuera: Chasa Editura Rumantscha, 2015, S. 287.

Chinesen massakrieren mit schrecklichen,
noch kaum dagewesenen Foltern alle Christen.

Aber gewiss, die Hölle freut sich vergeblich,
dass überall Fluten von christlichem Blut wogen:
Das Märtyrerblut macht die Erde fruchtbar,
damit sie umso mehr Christen gebärt.

Alfons Tuor (1871–1904), der an einer Knochentuberkulose und Hüftschmerzen litt, dachte streng katholisch und pilgerte zwischen 1897 und 1899 drei Mal nach Lourdes, da er auf ein Wunder hoffte. Er unterrichtete zwischen 1899 und 1900 im Kloster Disentis Rätoromanisch und arbeitete dort an der Edition seines Gedichtbandes *Magnificat II*.²⁰⁷ Tuor bezeichnet die Chines*innen als Heid*innen und Mörder*innen, die Aggression der Imperialmächte aber bleibt ungenannt, da sie direkt mit dem Missionswesen verbunden war. Das Gedicht von Tuor entspricht gewissermaßen einer lyrischen Variante der Boxerkriegberichte in der *Gasetta Romontscha*, so wie das von Chasper Po jenen des *Fögl d'Engiadina* (siehe Ziffer 5). Erstaunlicherweise wurden die Boxerkrieg-Gedichte von Po und Tuor in derselben Ausgabe der *Annalas* publiziert. Nun aber, das ist klar, verteidigten nicht alle im Engadin wie Chasper Po die Boxer*innen²⁰⁸, genausowenig wie alle Bewohner*innen der katholischen Surselva mit dem China-Bild der *GR* oder des Alfons Tuor – in dessen Komödien öfters Pseudochinesisch erklingt – übereinstimmten. In seiner Übertragung von Molières *Le médecin malgré lui* (*Il Doctor per forza*) etwa erfindet der geschwätzige Holzfäller Sganarelle (Lezi) nicht nur Latein, Hebräisch und Griechisch, sondern dazu Chinesisch, nämlich »tschintschang«.²⁰⁹ Giachen Mihel Nay (1860–1920), um ein Gegenbeispiel aus der Surselva zu nennen, kritisiert in seiner Erzählung *Il Giuncher de Crap marsch* (*Der Junker von Faulenstein*) das Vorgehen der Europäer in China, »che han en lur nas e grugn en mintga puglina« (»die ihre Nase und Schnauze in jeden Vogeldreck stecken«) und Reichtümer stehlen. »Saperlot, quei dat de patertgar« (»Verflixt, das gibt zu denken«).²¹⁰

14. Atombomben, Sprüche und Erzählungen

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verringerte sich die Anzahl politischer Nachrichten aus China in den rätoromanischen Zeitungen, die mehr und mehr re-

207 Vgl. Renzo Caduff: Alfons Tuor. Portret biografic, in: Alfons Tuor: *Poesias*, hg. von Renzo Caduff, Cuera: Chasa Editura Rumantscha, 2015, S. 9–39, hier S. 29, 32, 34, 35.

208 Vgl. z. B. Robert Ganzoni in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 17 (1903), S. 315.

209 Vgl. Tuor: *Il Doctor per forza*, S. 77, vgl. auch ders.: *Il Gierau de Schlans*, S. 9.

210 Vgl. Giachen Mihel Nay: *Il Giuncher de Crap marsch*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 16 (1902), S. 220–243, hier S. 222 f. Für die Hinweise zu Nay und Tuor herzlichen Dank an Renzo Caduff.

gionalen Charakter bekamen (siehe Ziffer 8). Hie und da wurde die Mitbeteiligung Chinas am Vietnamkrieg der 1960er Jahre erwähnt, oder Chinas Bau der Atombombe 1964. Die *Gasetta Romontscha* wies zudem auf eine »bumba atomara spirtala« (geistige Atombombe) hin, nämlich Mao Zedongs »cudischet tgietschen« (rotes Büchlein), das *Mao zhuxi yulu* 毛主席語錄, und bezeichnete den Verstorbenen im selben Nachruf als »ina persuna singulara, ton politicher sco poet« (»außergewöhnliche Person, sowohl als Politiker wie Dichter«).²¹¹ Beide, Mao wie die Atombombe, erscheinen dann in zwei Gedichten aus Gion Tscharners *tissi ambrosian* (*Ambrosianisches Gift*) von 1966. Mao kommt im Gedicht *Tgi es tei* (*Wer bist du*) vor, die Atombombe in *Mund* (*Welt*). Von Weltuntergangs-Stimmung und Desorientiertheit sind beide Gedichte geprägt, letzteres mag an Kriegsszenen aus Vietnam erinnern:

Mund

igl mund
 radund
 el tussa
 a l'amprema bomb'atomica chinesa
 explodescha
 g'october 1964

peng

igls ers da ris an flomas
 ufants fan viers tras gis a notgs
 me peal ad ossa
 sulets
 amiez igl vast desiert que melen
 ca trembla da suleagl
 schetg
 stetg
 a momas mortas
 teschan
 a'gls ers da ris
 an flomas

igl mund radund
 el tussa...²¹²

211 Vgl. *Gasetta Romontscha*, 14. September 1976.

212 Gion Tscharner: *tissi ambrosian*, Tusàn: Roth, 1966, S. 44.

Welt

die welt
rund
sie hustet
und die erste chinesische atombombe
explodiert
im oktober 1964

peng

die reisefelder in flammen
kinder lärmern durch tage und nächte
nur haut und knochen
einsam
inmitten der weiten wüste so gelb
unter flirrender sonne
trocken
stickig
und tote mütter
schweigen
in den reisefeldern
in flammen

die runde welt
sie hustet ...

Eine Stimmung der Desorientiertheit herrscht auch in Dumeni Capeders (1934–2017) Roman *La porta dalla libertad?* von 1984. Erzählt wird im ersten Drittel die Flucht von chinesischen Vietnamesen auf einem Boot. In unserem Zusammenhang, dem Bild Chinas in rätoromanischer Literatur, ist aber besonders ein zitierter Spruch auf Seite 39 von Interesse: »La qualitat digl aur / emprov'ins el fiug; / quella dil carstgaun / ella sventira« (»Die Qualität des Goldes / lässt sich im Feuer prüfen; / die des Menschen / im Unglück«).²¹³ Dieser Spruch stamme von Li-Tai-Po, wird angemerkt, doch fehlen Quellenangaben. Immerhin treffen wir aber den Dichter der Tang-Zeit, nach Caderas und Linsel, auch bei Capeder an.

Chinesische Sprüche, meistens irgendwelche sogenannten Weisheiten, sind in rätoromanischen Zeitschriften ab dem Ende des 19. Jahrhunderts zu finden. Gemäß diesem Brauch lässt auch Capeder jedes Kapitel seines Romans mit einem Spruch einleiten und veröffentlichte Not Vital 2017 ein ganzes Buch: *201 proverbis, tradiüts da Not Vital in pled da Sent* (201 Sprichwörter, übersetzt von Not Vital nach Sprechart von

213 Vgl. Dumeni Capeder: *La porta dalla libertad?*, Mustér: Desertina, 1984, S. 39.

Sent). Er hätte diese chinesischen Sprichwörter seit einem Jahr in Beijing übersetzt, heißt es im Prolog. Welchen Büchern die Sprichwörter entnommen wurden, ist unklar, und viele Sprichwörter mögen deswegen reizend sein, weil sie zur gegenteiligen Behauptung reizen. Einzelne der übersetzten chinesischen Sprichwörter enthalten Engadiner Spuren, beispielsweise »plain in pigna«, sprich geraffelte Kartoffeln, die zusammen mit Maismehl und Knoblauch oder Salsiz im Ofen gebacken werden.²¹⁴

Merkwürdiger als Sprüche sind die in rätoromanischen Periodika zitierten chinesischen Erzählungen, wovon es ungefähr zwei Dutzend gibt. Zwei Erzählungen wurden 1926 im *Tramagliunz* (*Der Spielmann*, 1926–1939) abgedruckt. In einer davon beerdigt ein Sohn seinen Vater. Am Beerdigungsort pflanzt er laut Wunsch des Verstorbenen Bäume und verkauft diesen Boden auch dann nicht, als Spekulanten, die darunter Steinkohle vermuten, ihn abkaufen wollen – dies sozusagen eine moralische Geschichte zum Ahnenkult gegen den Verkauf von Boden an Spekulanten, im Unterengadin etwa zugunsten des Tourismus.²¹⁵ Acht chinesische Erzählungen präsentierte der *Calender Per mintga gi* 1970, zum Beispiel jene eines phantastischen Fasses, das alles multipliziert, leider am Schluss auch den toten Besitzer, weswegen dessen Sohn das multiplizierte Geld für die unendlich vielen Särge ausgeben muss. 1971 folgen sechs kleine, humorvolle Geschichten. Ein reicher Mann sagt zu einem Geizkragen: »Melli onzas dun jeu a ti, sche jeu astgel bastunar tei a mort« (»Tausend Unzen gebe ich dir, wenn ich dich totschiagen darf«). »Dai tschuntschien« (»Gib fünfshundert«), meint der andere, »e bastuna mei mo mezmorts« (»und schlage mich nur halbtot«).²¹⁶ Von unheimlicher Stimmung dann, ähnlich wie man sie mitunter im *Liaozhai Zhiyi* 聊齋志異 des Pu Songling 蒲松齡 (1640–1715) antrifft, ist eine »istorgia chinaisa« (»chinesische Geschichte«), die Oscar Peer in seiner Erzählung *Il figl* (*Der Sohn*) einflocht. Hauptfiguren sind wiederum Sohn und Vater. Der Erstgenannte befindet sich anscheinend nicht »sülla dretta via« (»auf dem rechten Weg«) und der Vater kann ihn nicht ändern, nur beobachten. Er sieht seinen Sohn wie in einem dichten Wald, durch das Gestrüpp, manchmal als Statur, dann wieder als Schatten. Eines Tages, alt geworden und mit schwachem Blick, betritt er diesen Wald und läuft zu einem Fluss, wo er sich lange als gebückten Mann betrachtet. Dann sieht er plötzlich, statt sich selbst, das Gesicht seines Sohnes, »chi til surria our da las uondas« (»das ihn aus den Wellen anlächelt«).²¹⁷

Vermutlich nur einmal wurde im Zusammenhang mit rätoromanischer Literatur explizit ein Werk aus der chinesischen Literatur genannt, das *Jinpingmei* 金瓶梅 aus dem 16. Jahrhundert in Leo Tuors Essay »Suppe, Huhn und Zauberzahl«. Ausgangslage des Essays sind rätoromanische Beschreibungen von Speiseplänen und

214 Vgl. Not Vital: *201 proverbis tradüts da Not Vital in pled da Sent*, Ardez: fundaziun Not Vital, 2017, S. 125, 167.

215 *Il Tramagliunz* 1 (1926), Nr. 5; 2 (1927) Nr. 6; weitere chinesische Geschichten in *La Casa Paterna*, 1961, Nr. 15 sowie *L'Aviöl*, November 2015, S. 25–27.

216 Vgl. *Calender Per mintga gi*, 1970, S. 18–20; 1971, S. 94f.

217 Vgl. Oscar Peer: *Il figl*, in: ders.: *Intermezzos*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 2002 (Chasa Paterna, Bd. 121), S. 64f.

Esswaren, besonders ein Kochbuch namens »Cudisch de Cuschinar« aus der Surselva und die Hexameter-Kantate auf das Küchenwesen *Il Gioder* von Giacun Hasper Muoth. Dazu meint Leo Tuor satirisch, und wir verweisen auf eine ähnliche Argumentation in den chinesischen Satiren des *Chardun* (siehe Ziffer 8):

Zwar gibt es in der klassischen Literatur der Rätoromanen gargantueske Beispiele und ellenlange Register im Rhythmus der Schiffskataloge der »Ilias« darüber, welche Speisen der Reihe nach auf den Tisch kommen. Ein Bild, wie es da zu- und hergeht, kann dem des Rätoromanischen Unkundigen vielleicht der »Jing Ping Mei« vage vermitteln.²¹⁸

15. Lotusblumen, Kamele und gelbe Flüsse

Weder satirisch noch politisch, sondern schlicht als Teil eines Limericks wurden China und Taiwan 1996 bei Theo Candinas und 2012 bei Alfons Clalüna genannt.²¹⁹ In beiden Gedichten geht es um Rätoromanen, die in China oder Taiwan arbeiteten und reisten; insofern bilden sie genau das ab, was ab den 1980er Jahren für die rätoromanischen Periodika zu bemerken ist (siehe Ziffer 9). In der rätoromanischen Literatur zeigt sich dies Ende der 1980er Jahre zuerst bei Peder Cadotsch (1922–2002). Er veröffentlichte 1988 und 1989 in *Igl noss sulom* (*Unsere Scholle*, 1922–1991) die beiden Gedichte *Flour da lotus* (*Die Lotusblume*) und *Igl mandarin* (*Der Mandarin*) sowie 1992 in seinem Buch *Anc sgolan las ronslas...* (*Noch fliegen die Schwalben ...*) zwei zusätzliche Gedichte namens *La gronda miraglia* (*Das große Gemäuer*) und *Igls sultos da Xi'an* (*Die Soldaten von Xi'an*).²²⁰ Die beiden letztgenannten Gedichte entstanden vermutlich während oder nach einer Chinareise, auf der Cadotsch die chinesische Mauer sowie die Terrakotta-Armee des Kaisers Qin Shihuangdi 秦始皇帝 (259–210 v. Chr.) besuchte. In beiden vermischen sich Szenen der Gegenwart mit Vorstellungen der Vergangenheit; so verwandelt sich etwa der bei der Chinesischen Mauer vernommene Wind zum Seufzer eines verlassenen Herrschers, und aus den Spalten zwischen den Steinen scheinen Sklaven und Gefangene zu blicken, die ehemals als Zwangsarbeiter das Werk errichteten.²²¹

218 Leo Tuor: Suppe, Hahn und Zauberzahl, in: ders.: *Auf der Suche nach dem verlorenen Schnee*, Zürich: Limmat, 2016, S. 209–217, hier S. 209.

219 Vgl. Theo Candinas: *Limericks da Gion da Farglix*, Surrein: Edizium digl autur, 1996, S. 114; Alfons Clalüna: *Engiadina narrais-cha*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 2012, S. 34. Das Gedicht von Clalüna ist nicht im strengen Sinn ein Limerick, erinnert aber durch die Ortsangabe in der ersten Zeile (A d'eir'a Segl ün signur / Es war in Sils ein Herr) an eines.

220 Vgl. *Igl noss sulom*, 1988, S. 37; 1989, S. 54; Peder Cadotsch: *Anc sgolan las ronslas...*, Lucerna: Cadotsch-Gendre, 1992, S. 29–32.

221 Bei der Mehrheit der Bauarbeiter aber handelte es sich weder um Zwangsarbeiter noch um Gefangene, sondern um Soldaten. Vgl. Wenyuan Liu: *Tales of the Great Wall*, Beijing: Foreign Languages Press, 1997, S. 14.

La gronda miraglia

Miraglias sa ruschnan
scu zerps crestadas
da val tar val
da colm tar colm,
scu etern rampar da protecziun.

Nò dalla steppa
bragia il vent
scu en suspeir
resignia
d'en imperatour banduno.

Or dallas fessas
tgittan îgls veids
da sclavs e parschuniers - -
ed ena schischeglia sa zoppa
davos en program.

Ed ainten la sadela
da rusment
sfrigna
tranter figlia menla
igl codesch cotschen da Mao!- -²²²

Das große Gemäuer

Gemäuer kriechen
wie Schlangen mit Kämmen
von Tal zu Tal
von Hügel zu Hügel
wie ein ewiger Verteidigungswall.

Von der Steppe her
schreit der Wind
wie ein resignierter
Seufzer
eines verlassenen Herrschers.

222 Cadotsch: *Anc sgolan las ronslas...*, S. 32. »zerps crestadas« (2. Zeile) kann auch Drachen bedeuten.

Aus den Spalten
blicken leere Augen
von Sklaven und Gefangenen - -
und eine Blindschleiche versteckt sich
hinter einem Programm.

Und im Abfall-
Eimer
Grinst verschmitzt
zwischen gelbem Laub
das rote Buch von Mao!- -

Ausschließlich in der Vergangenheit scheint sich Cadotschs Mandarin aufzuhalten:

Igl mandarin

Ainten la pagoda
digl sies iert
sesa
igl mandarin.

L'iglida inertia
reposa
ainten igl tgaesch
digl lotus avert.

Ena libella
sgola lomign
tras igl fons
silenzi!-

Angal igl mandarin
renescha
ainten l'armoneia
e la clerezza
dalla pasch celesta!⁻²²³

223 *Igl noss sulom*, 1989, S. 54.

Der Mandarin

In der Pagode
seines Gartens
sitzt
der Mandarin.

Der träge Blick
ruht
im Kelch
des geöffneten Lotus.

Eine Libelle
fliegt sanft
durch die tiefe
Stille!-

Doch der Mandarin
lebt auf
in der Harmonie
und Klarheit
des himmlischen Friedens!-

Der Mandarin mit seiner Umgebung – Pagoden, Gärten, Libellen, Lotusblumen (in Cadotschs Gedicht *Flour da lotus* schwimmt eine Lotusblume im Li Jiang wie eine Illusion²²⁴ und verschwinden Träume, zwischen Blüten, mit den Wellen) – ist eine außergewöhnliche Erscheinung in der rätoromanischen Literatur. Denn erstens ist es das einzige gefundene Beispiel einer Chinoiserie – also eines »dem Alltag ent-rückten Reichs«, in dem »eine dauernde ›müßige Feiertagsstimmung‹ zu herrschen scheint«²²⁵ – beziehungsweise eines Porzellan-Chinas, zweitens ist die Chinoiserie mit den 1980er Jahren recht spät angesetzt, sie erscheint gewissermaßen um 200 Jahre verspätet, und drittens ist der Duft von Lotus- und Jasminblüten in rätoro-manischer Literatur eine Seltenheit, wo dort in der Regel ganz andere Düfte vorherrschen: »Bram sglisch'oura sün 'na buatscha, / Vzand las stailas vi'n Gravatscha« (»Bram rutscht aus auf einer buatscha [Kuhfladen] / und sieht die Sterne in Gravatscha«).²²⁶ Allerdings lassen sich immerhin chinesische Mandarine, als Bäume auf-tretend, auch in Andri Peers Gedichtband *Insainas* von 1984 finden. Im Gedicht *Lecziuns utuonalas (Herbstliche Lektionen)* zum Beispiel korrigiert der »tigel manda-

224 Vgl. *Igl noss sulom*, 1988, S. 37.

225 Vgl. Ingrid Schuster: *Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Lite-ratur 1773–1890*, Bern: Peter Lang, 1988, S. 283; Li: *China als Muse*, S. 42.

226 *Comics Rumantschs*, 1976, Nr. 1, S. 8. Gravatscha befindet sich zwischen Samedan und Bever.

rin, / mellen da madüranza« (»die Mandarin-Linde, / gelb vor Reife«) lächelnd und großzügig die Gedichte der Seggen.²²⁷

Wie Peder Cadotsch hat später Leta Semadeni (*1944) Erlebnisse in China, solche aus der Oasenstadt Dunhuang, aus Hotan und aus der Wüste Gobi in *Monolog per Anastasia / Monolog für Anastasia* von 2001 sowie aus der Wüste Taklamakan in *In mia vita da vuolp / In meinem Leben als Fuchs* von 2010 in Dichtung gefasst. In *L'uffant mort da Chotan (Das tote Kind von Chotan)* verarbeitete sie einen Blutfleck und einen einzelnen Plastischuh, den sie in Xinjiang neben einer Autostraße bemerkte: »L'uffant mort sta sü / ans fa segn / e disch: / Tuot quai ch'eu nu poss tocker / am resta stran« (»Das tote Kind steht auf / und winkt uns zu / Es sagt: / Was ich nicht berühren kann / bleibt mir für immer fremd«).²²⁸ Ihre Wüstengedichte versuchen bestimmte Phänomene der Natur und die durch diese erzeugten Stimmungen einzufangen – das Silbergras, die Helle des Mondes, die Sanddünen, die Weite und die klaren Sterne oder in *Dunghuang* ein Kamel, auf die Schur wartend.

Dunghuang

Là
aint il desert
es la muntogna da coquiglias
culurida dals immens tschèls

Il chameil metta seis stizis in rudè
El doza il cheu e püffa per quai aint

Sainza discuorrer culla glüna
chi ha tantas fatschas
è'l là ch'el spetta da gnir tus
pascalond las stailas
sponsas tanter las dünas

Dunghuang

Dort
in der Wüste

227 Vgl. Andri Peer: Insainas, in: ders.: *Poesias 1946–1985*, hg. von Clà Riatsch, Cuaira: Desertina, 2003, S. 385–415, hier S. 394; siehe auch S. 390. Für den Hinweis herzlichen Dank an Dumenic Andry.

228 Vgl. *La Quotidiana*, 22. Januar 2001; Leta Semadeni: *Monolog per Anastasia Poesias / Monolog für Anastasia. Gedichte*, Zürich: Nimrod, 2001, S. 59. Es handelt sich hier um die dritte Strophe des vierstrophigen Gedichts.

steht das Muschelgebirge
von den grossen Himmeln gefärbt

Das Kamel umkreist den Muschelberg
Es hebt den Kopf und schaut dahin

Unberührt von der Fremdheit
des vielgesichtigen Mondes
wartet's
auf seine Schur
die Sternbilder grasend
die ausgestreut zwischen den Dünen
liegen²²⁹

Naturphänomene Chinas oder chinesische Namen erscheinen auch in der Literatur von Rut Plouda (*1948). In der ersten kurzen Erzählung aus *Verd s-chür* von 2020 sitzt ein Ich vor dem Laptop und sucht Ideen für einen Kurs. Es sieht durch das Fenster eine Schultafel, auf der ein Lehrer zwei Flüsse aufschreibt: »Jangtsekiang, il flüm blau e Hwangho, il flüm jelg« (»Jangtsekiang, der blaue Fluss, und Hwangho, der gelbe Fluss«). Beim Nachsprechen und Nachschreiben dieser Worte beginnt das Subjekt zu träumen, von Flüssen und ihren Namen, die sich vermischen – so wie in einzelnen Gedichten von Clementina Gilli oder Peider Lansel²³⁰ – vom Hwangho und der Clemgia, »e bod sun ils flüms plets e bod suna auas chi culan...« (»und bald sind die Flüsse Wörter und bald sind sie Gewässer, die fließen ...«).²³¹

16. Abendessen in Shanghai und Einkauf in Beijing

Häufiger als mit China verbundene Naturphänomene wurden in rätoromanischen Periodika Städte beschrieben, meistens Beijing und Hongkong. Besonders oft wurde Hongkong besucht, dessen Name wie »duos cuolps d'ün gong« (»zwei Schläge eines Gongs«) erschalle.²³² Die Stadt erscheint in früheren Berichten vordergründig als unheimliche, dystopische Stadt, beinahe schlimmer als das spätere Los Angeles in *Blade Runner* (1982): völlig überbevölkert, ein Ort der Kluft zwischen Arm und Reich, der Flüchtlinge und Epidemien.²³³ Arno Camenisch (*1978), er verfasste die

229 Ebd., S. 60 f.

230 Vgl. Clementina Gilli: *Fruonzla*, Coira: Bischofberger & Hotzenköcherle, 1926, S. 6 f.; Lansel, *Poesias originalas e versiuns poeticas*, S. 28 und 86 f.

231 Vgl. Rut Plouda: *Verd s-chür*, Cuir: Chasa Editura Rumantscha, 2020, S. 7.

232 Vgl. *Fögl Ladin*, 6. September 1966.

233 Vgl. z. B. *Gasetta Romontscha*, 16. Oktober 1959; *La Casa Paterna*, 1961, Nr. 39; 1962, Nr. 22; *Il giuven Grischun*, November 1965, S. 13–15; *Fögl Ladin*, 3. März 1970, 1. März 1988.

folgenden Beispiele auf Deutsch, erlebte in Hongkong eine verrückte Busfahrt mit einem halbblinden Fahrer, der unfähig war, eine Stadtkarte zu lesen, und dachte vielleicht an die Missionare der Surselva.

Der Bus schoss wie eine Rakete in der Dämmerung über die Strassen und ich dachte an den Bruader Claus mit dem schweren Motorrad, der mit der schönen Mei aus China durchbrannte und ins Verderben fuhr, während hinter den Scheiben Hongkong wie ein wilder Drache seine tausend Köpfe in den Himmel streckte.²³⁴

Am Abend folgte eine Einladung zum Abendessen in einer Hotelfachschule und die Bewirtung durch achtzehn Diener. An jeder Ecke, selbst in der Toilette, standen sie, darauf wartend, den Wasserhahn aufzudrehen und Handtücher zu servieren. »Erleichtert wie nach einem Verhör verliess ich die Toilette und atmete erst mal tief durch. Weiter vorne bei der Türe sah ich aber bereits den nächsten stehen, und wäre ich nicht rechtzeitig abgehauen, wäre der ganze Spass wohl weitergegangen bis zum Morgengrauen.«²³⁵ Aus Beijing berichtete sodann Not Vital (*1948) in seinem Buch *Kec' & Frajas* von 2019, wo auf Seite 8 auch das Gedicht *1 tshiervi (1 Hirsch)* auf Chinesisch übersetzt wurde. Mit Ausnahme des *Uorsin* (1945) von Selina Chönz und Alois Carigiet wurden wohl keine weiteren Werke der rätoromanischen Literatur auf Chinesisch übersetzt.²³⁶ Not Vital liess sich im Caochangdi 草場地 ein Haus bauen, wo er sich bevorzugt einschloss und bei schummrigen Licht Porträts malte. »A Beijing nu ris-chasch per dis a la lunga or dal studio, pervi cha dadora nu respirasch, l'ajer es uschè greiv. Sco hoz.« (»In Beijing traust du dich tagelang nicht aus dem Studio, weil du draussen nicht atmen kannst, die Luft ist so schwer. Wie heute.«)²³⁷ 2008 verliess er trotzdem den Raum, und zwar, um in der IKEA irgendwelche Kissen einzukaufen. Aber: »Cun rivar pro'l departamaint da plümatschs veva güsta da laschar ir 1a« (»Bei der Kissen-Abteilung angekommen musste ich grad Inen fahren lassen«).²³⁸ Und dies stank dermaßen, dass er sich gleich aus dem Staub

234 Arno Camenisch: In Hongkong, in: ders.: *Die Launen des Tages*, Schupfart: Engeler, 2016, S. 35–38, hier S. 38.

235 Arno Camenisch: Zu Tisch in Hongkong, in: ders.: *Nächster Halt Verlangen*, Solothurn: Engeler, 2014, S. 39–41, hier S. 41.

236 Ins Japanische hingegen wohl. Nobuo Tomimori, der auch an der Tokyo University of Foreign Studies Rätoromanisch unterrichtete, gab 1980 eine Anthologie von Gedichten aus der Schweiz, darunter rätoromanische von Theo Candinas, Luisa Famos, Gian Fontana, Jon Guidon, Peider Lansel, Alexander Lozza, Andri Peer und Hendri Spescha auf Japanisch heraus: 富盛仲夫 (Nobuo Tomimori): *Suisu shishū* スイス詩集 (Sammlung Schweizerischer Gedichte), 東京: 早稲田大学出版部 (Tokyo : Waseda Daigaku Shuppanbu), 1980. Vgl. auch *Fögl Ladin*, 6. Januar 1989. Die Ausgabe des *Uorsin* in Chinesisch wäre: 賽琳娜 柯恩斯 (Selina Chönz): *Ti zhe xiao ling dang de Wuli* 提著小鈴鐺的烏利 / übers. von Liu Mengying 劉孟穎, [Taipei]: Weibo wenhua guoji chuban youxian gongsi 韋伯文化國際出版有限公司, 2015.

237 Not Vital: *Kec' & Frajas. Poesias & + oter*, Ardez: Fundaziun Not Vital, 2019, S. 75.

238 Vgl. ebd., S. 95.

machte und vermutlich in sein Studio zurückkehrte. Ganz gemäß dem Sprichwort: »Chi chi savura, lavura.« (»Wer duftet, arbeitet.«)²³⁹ Mit diesem Furz sei denn auch der deskriptive Teil dieses Essays abgeschlossen und gleichzeitig das Fazit eingeleitet.

17. Schlussfolgerung

Bis 1950 wurden in rätoromanischen Zeitungen erstaunlich viele politische Ereignisse in China geschildert – zum Teil, es sei an die Reportagen von A. Volkart-Christoffel erinnert, auch in hoher Qualität. Die politischen Nachrichten zu China verschwanden dann allmählich ab den 1950er Jahren, vierzig Jahre später mehrten sich aber Aufzeichnungen über Reise- oder Berufsaufenthalte in China. Im Verhältnis zur politischen Berichterstattung wurde die Kultur Chinas, etwa die Philosophie oder die Künste, in rätoromanischen Periodika eher selten thematisiert, wofür ich – ähnlich wie für das seltene Vorkommen von Li-Bai-Vertonungen in lateinischsprachigen Ländern – keine Gründe angeben kann.²⁴⁰ Doch scheint es zwischen der rätoromanischen Rezeption der Politik Chinas und der rätoromanischen Literatur mit chinesischen Elementen, die im Werk von mindestens dreiundzwanzig Autor*innen zu finden sind, Parallelen zu geben. Deutungen des Boxerkrieges zum Beispiel wurden 1901 bei Giovannes Mathis, Chasper Po und Alfons Tuor in Lyrik gefasst, 1902 bei Giachen Mihel Nay in Prosa. Und Reiseeindrücke in China spielten für viele Gedichte ab den 1980er Jahren eine Rolle, angefangen mit jenen von Peder Cadotsch, der zudem eine rätoromanische Chinoiserie erfand. Als erster scheint 1887 Gian Fadri Caderas chinesische Gedichte auf Rätoromanisch übertragen zu haben, solche von Tan Jo Su und Li Bai 李白. Daraufhin präsentierte Peider Lansel 1911 – ebenfalls auf Grundlage von Judith Gautiers *Le livre de jade* (1862) – Gedichte von Li Bai und Du Fu 杜甫. Ansonsten aber scheint in der rätoromanischen nirgends die chinesische Literatur vorzukommen, mit Ausnahme der Nennung Li Bais bei Dumeni Capeder und des *Jinpingmei* 金瓶梅 bei Leo Tuor. Auch die Zeitungen haben dazu wenig zu berichten: zweimal wird Qu Yuan 屈原 (ca. 340–278 v. Chr.) im Zusammenhang mit den chinesischen Drachenbooten erwähnt, einmal Mao Zedong 毛澤東 als Poet.²⁴¹ Trotzdem mag die chinesische Literatur nicht ganz unbekannt gewesen sein, denn Chasper Po bezeichnete sie 1901 als »bain veglia e richa« (»altehrwürdig und reich«).²⁴² Eine weitere Erforschung des Chinabildes in rätoromanischer Kultur könnte Behauptungen und Darstellungen des vorliegenden Textes auf jeden Fall noch erweitern oder relativieren.

239 Vgl. ebd.

240 Vgl. den Beitrag »Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen« des Autors in diesem Band, S. 219–239.

241 Vgl. *Gassetta Romontscha*, 14. September 1974; *La Quotidiana*, 3. Juli 2012, 6. Februar 2013.

242 Vgl. *Annalas da la Societad Retorumantscha* 15 (1901), S. 286.

Literatur

- Annalas da la Societad Retorumantscha*, Cuira: Societad Retorumantscha, 1886–2020.
- L'Aviöl. Gazzettina pels scolars*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1916–2020.
- L'Aurora d'Engiadina*, Strada: Fl. Janett Schiarplatz, 1843–1844.
- Badilatti, Valeria: Warten bis die Alten aus dem Dorf sind, in: *Magazin piz* 40 (2010), S. 40–42.
- Bezzola, Reto Raduolf: *Litteratura dals rumauntschs e ladins*, Cuira: Lia Rumauntscha, 1979.
- Billigmeier, Robert H.: *Land und Volk der Rätoromanen. Eine Kultur- und Sprachgeschichte*, Frauenfeld: Huber, 1983.
- Buchli, Emigl: *Svutrada*, Chur: Bischofberger & Co, 1971.
- Caderas, Gian Fadri: *Poesias. Ediziun in memorgia ed onur da sieu tschientanêr 1830–1930*, hg. von Peider Linsel, Samedan: Engadin Press, 1930.
- Caderas, Gian Fadri: *Sorrirs e larmas*, Samedan: Simon Tanner, 1887.
- Caderas, Gian Fadri: *Rimas*, Coira: Braun & Jenny, 1865.
- Cadotsch, Peder: *Anc sgolan las ronslas...*, Lucerna: Cadotsch-Gendre, 1992.
- Caduff, Renzo: Alfons Tuor. Portret biografic, in: Alfons Tuor: *Poesias*, hg. von Renzo Caduff, Cuera: Chasa Editura Rumantscha, 2015, S. 9–39.
- Calender Per mintga gi: Calender popular per las valladas renanas*, Cuera: Casanova, 1921–1981.
- Calender Romontsch*, Mustér: Condrau, 1860–2020.
- Camenisch, Arno: In Hongkong, in: ders.: *Die Launen des Tages*, Schupfart: Engeler, 2016, S. 35–38.
- Camenisch, Arno: Zu Tisch in Hongkong, in: ders.: *Nächster Halt Verlangen*, Solothurn: Engeler, 2014, S. 39–41.
- Camenisch, Silvio: *Metamorfosas. Las pintgas metamorfosas els temps dallas grondas murias*, Mustér: Desertina, 1989.
- Candinas, Theo: *Limericks da Gion da Farglix*, Surrein: Ediziun digl autur, 1996.
- Candreia, Jakob: *Die romanische und italienische Journalistik*, Bern: Jent & Co., 1896.
- Cantieni, Anna Maria: *Geschichte der rätoromanischen Presse in Graubünden*, Vaz: A. M. Cantieni, 1984.
- Capeder, Dumeni: *La porta dalla libertad?*, Mustér: Desertina, 1984.
- Caratsch, Reto: Grischuns a l'ester. Glorias e misiergias da trais seculs d'emigraziun, in: ders.: *Ouvras*, Zernez: Ediziun dal Chardun, 1983, S. 183–217.
- Casa Paterna / La Pünt. Organ dall'Uniun romontscha renana*, Cuera: Bischofberger, 1920–1996.
- Chalender grischun*, Coira: Stamp. hert. Otto, 1855–1885.
- Chalender ladin. Cudesch per la famiglia rumantscha*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1911–2020.
- Chang, Iris: *The Rape of Nanking. The Forgotten Holocaust of World War II*, New York: Basic-Books, 1997.
- Chardun. Revista rumantscha*, Zuo, 1971–1991, 2004–2015.
- Chönz, Selina 賽琳娜 柯恩斯: *Ti zhe xiao ling dang de Wuli* 提著小鈴鐺的烏利, übers. von Liu Mengying 劉孟穎, [Taipei]: Weibo wenhua guoji chuban youxian gongsi 韋伯文化國際出版有限公司, 2015.
- Clalüna, Alfons: *Engiadina narrais-cha*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 2012.
- Collenberg, Adolf: Der Atem des Faschismus im Spiegel der romanischen Presse 1922–1937, in: *Bündner Monatsblatt. Zeitschrift für bündnerische Geschichte und Landeskunde*, Chur: Desertina, 1988, Nr. 6, S. 347–363.

- Comics rumantschs*, Zuoz: edizien rumantscha, 1975–1991.
- Corv e Talina. Prüma Gasetta interromantscha*, Mustér: La Talina, 1965–1975.
- Dabringhaus, Sabine: Die Boxer. Motivation, Unterstützung und Mobilisierung, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 60–68.
- Decurtins, Caspar (Hg.): *Rätoromanische Chrestomathie*, Bd. 2, bearbeitet von Peter Egloff und Jon Mathieu, Chur: Octopus Verlag, 1982.
- Decurtins, Caspar (Hg.): *Rätoromanische Chrestomathie*, Bd. 15 (Register), bearbeitet von Peter Egloff und Jon Mathieu, Chur: Octopus Verlag, 1986.
- Dumengia saira*, Samedan: Engadin Press, 1894–1916.
- Dun da Nadal alla giuventetgna romantscha*, Cuera: Uniun Romantscha Renana, 1922–1993.
- Dun da Nadal als infants ladins / Dun da Nadal. Il cudaschin divertent pel temp d'Advent*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 2012–2020.
- Engiadinais*, Coira: Stamp. Fl. Gengel, 1876–1882.
- Fanzun, Susanna: *Shaolin a Tschlin – Corsin Biert e l'art da cumbatter*, Scuol, 2018, www.rtr.ch/play/tv/cuntrasts/video/shaolin-a-tschlin---corsin-biert-e-lart-da-cumbatter---mit-deutschen-untertiteln?id=f34300c1-4c08-4fed-bd99-e4179dd70aaf (Zugriff 16.08.2020).
- Flugi, Conradin de: *Alchünas rimas romaunschas*, Coira: Pargätzi & Felix, 1861.
- Fögl d'Engiadina. Organ del public*, Zuoz, Samedan: 1858–1939.
- Fögl Ladin. Giasetta independenta per l'Engiadina e contuorns*, Samedan: Societad d'Edizien Fögl Ladin, 1940–1996.
- Gazetta Ladina*, Scuol: Bischofberger & Hotzenköcherle, 1922–1939.
- Gilly, Clementina: *Fruonzla*, Coira: Bischofberger & Hotzenköcherle, 1926.
- Gioffi, Bertilla: *Made in China. La digitalisaziun dal Dicziunari Rumantsch Grischun*, <https://m.rtr.ch/play/tv/cuntrasts/video/made-in-china---mit-deutschen-untertiteln?id=9f6fade9-dcb5-4404-92ef-5b7eb8d752ad> (Zugriff 09.08.2020).
- Giuvn Grischun. Fegliet meinsil per la giuventetgna romantscha grischuna*, Cuira: Lia Rumantscha, 1965–1970.
- Glogn. Calender per il pievel romantsch*, Glion: Maggi, 1927–1953.
- Grandville: *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folatrerries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apothéoses, et autre choses*, Paris: H. Fournier, 1844.
- Gross, Thomas: Referat supra il poet populer Gian Battista Sandri, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 17 (1903), S. 1–13.
- Hözl, Marcus: *Tibet. Vom Imperium zur chinesischen Kolonie*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009 (Politik und Demokratie, Bd. 16).
- Hool, Catherine: *Die chinesische Tibetpolitik unter besonderer Berücksichtigung der Jahre 1976–1988*, Bern: Peter Lang, 1989 (Schweizer Asiatische Studien, Bd. 9).
- Hsia, Adrian: *China-Bilder in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010 (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 49).
- Kaiser, Dolf: *Cumpatriots in terras estras. Prouva d'üna documentaziun davart l'emigraziun grischuna, considerand in spiecial l'Engiadina e contuorns*, Samedan: Stamparia engiadinaisa 1968.

- Klein, Thoralf: Aktion und Reaktion? Mission und chinesische Gesellschaft, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 32–42.
- Klein, Thoralf: *Die Basler Mission in Guangdong (Südchina) 1859–1931. Akkulturationsprozesse und kulturelle Grenzziehung zwischen Missionaren, chinesischen Christen und lokaler Gesellschaft*, München: Iudicium, 2002.
- Konfuzius: *Gespräche / Lun yu*, übers. von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam, 2017.
- Kuzmin, Sergei L.: Der blutige weiße Baron und die Fakten, in: Berndt Krauthoff/Michael Haupt: *Ich befehle! Kampf und Tragödie des Barons Ungern-Sternberg*, hg. von Sergei L. Kuzmin, Kiel: Regim, 2011, S. 309–331.
- Lansel, Peider: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (Ouvras da Peider Lansel, Bd. 1).
- Lansel, Peider: *Il vegl chalamèr. Ediziun definitiva*, Zürich: Gebrüder Fretz, 1929.
- Lechner, Ernst: *Die periodische Auswanderung der Engadiner und anderer Bündner*, Samaden: Engadin Press Co., 1912.
- Li, Daniela: *China als Muse. Produktive Rezeption chinesischer Literatur und Kultur in der deutschen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*, Berlin: Christian A. Bachmann, 2015 (Studia Comparatistica, Bd. 5).
- Liu, Weijian: *Kulturelle Exklusion und Identitätsgrenzung. Zur Darstellung Chinas in der deutschen Literatur 1870–1930*, Bern: Peter Lang, 2007 (Deutsch-Ostasiatische Studien zur interkulturellen Literaturwissenschaft, Bd. 7).
- Liu, Wenyuan: *Tales of the Great Wall*, Beijing: Foreign Languages Press, 1997.
- Mainländer, Philipp: *Philosophie der Erlösung. Erster Band*, hg. von Lennart Piro, Scotts Valley: CreateSpace, 2014.
- Marbach, Otto: *50 Jahre Ostasienmission. Ihr Werden und Wachsen*, Berlin/St. Gallen: Ostasienmission, 1934.
- Marchi, J.: Representanza fatta d'un baur. Als seis convaschins da Schuls, per l'Instituziun d'üna Schola comüna. Stampa a Strada. A°. 1827, in: *Rätoromanische Chrestomathie*, hg. von Caspar Decurtins, Bd. 8, Erlangen: Fr. Junge, 1907 (Romanische Forschungen, Bd. 24), S. 75–84.
- Maxfield, Mildred Elizabeth: *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine, with Special Consideration of Zaccaria Pallioppi (1820–1873), Gian Fadri Caderas (1830–1891) and Peider Lansel (1863–)*, Cambridge, MA: M. E. Maxfield, 1938.
- Michael-Cafilisch, Peter: *Hier hört man keine Glocken. Geschichte der Schamser Auswanderung nach Amerika und Australien*, Baden: hier + jetzt, 2008.
- Mohr, Anton: *Predgias evangelicas salvadas a Celin*, Samaden: Stamparia Tanner, 1897.
- Mühlhahn, Klaus: China und der westliche Imperialismus, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 15–26.
- Nay, Giachen Mihel: Il Giuncher de Crap marsch, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 16 (1902), S. 220–243.
- Nobuo Tomimori 富盛伸夫 (Hg.): *Suisu shishū* スイス詩集 (Sammlung Schweizerischer Gedichte), 東京: 早稲田大学出版部 (Tokio: Waseda Daigaku Shuppanbu), 1980.
- Noss sulom, Coira: Uniun Rumantscha da Surmeir, 1922–1991.

- Nowak, Dominik: Der Tod des deutschen Gesandten Clemens von Ketteler, in: *Kolonialkrieg in China. Die Niederschlagung der Boxerbewegung 1900–1901*, hg. von Mechthild Leutner und Klaus Mühlhahn, Berlin: Christoph Links, 2007, S. 111–117.
- Ossendowski, Ferdinand: *Tiere, Menschen & Götter*, Erkrath: Strane 2001.
- Ostertag, Albert: *Tschin, der arme Chinesenknabe und Vater Bodelschwingh*, Basel: Basler Missionsbuchhandlung, 1911.
- Ostertag, Albert: *Tschin, il pover giuven chines*, übers. von Anton Mohr, Basel: J.J. Mast, 1855.
- Ott-Marti, Anna Elisabeth: *Tibeter in der Schweiz. Kulturelle Verhaltensweisen im Wandel*, Erlenbach ZH: Rentsch, 1971.
- Pallioppi, Zaccaria/Pallioppi, Emil: *Dizionario dels idioms romauntschs d'Engiadin'ota e bassa, della Val Müstair, da Bravuogn e Filisur con particulera consideraziun del idiom d'Engiadin'ota*, Samedan: Stamparia da Simon Tanner, 1895.
- Peer, Andri: Insainas, in: ders.: *Poesias 1946–1985*, hg. von Clà Riatsch, Cuaira: Desertina, 2003, S. 385–415.
- Peer, Oscar: Il figl, in: ders.: *Intermezzos*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 2002 (Chasa Paterina, Bd. 121), S. 64f.
- Pelegri. Amitg della casa cristiana, Mustér: Condrau, 1900–1969.
- Pfister, Gallus: Vier romanische Komponisten, in: *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten*, Chur: Calven, 1970, Bd. 2, S. 391–414.
- Planta, Domenic: *La marella. Poesias*, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1952.
- Planta, Johann Martin von: Conradin von Flugli 1787–1874 und Alfons von Flugli 1823–1890, in: *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten*, Chur: Calven, 1970, Bd. 1, S. 473–485.
- Plouda, Rut: *Verd s-chiür*, Cuira: Chasa Editura Rumantscha, 2020.
- Po, Chasper: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996.
- Pu Songling: *Strange Tales from a Chinese Studio*, übers. und hg. von John Minford, London: Penguin Books, 2006.
- Quotidiana. Gasetta Romontscha, Cuira: Gasser Media, 1997–2020.
- Rabe, John: *The Good Man of Nanking. The Diaries of John Rabe*, hg. von Erwin Wickert und übers. von John E. Woods, New York: Vintage Books, 2000.
- RTR: La segunda patria, Tibetans a Samedan / Die zweite Heimat. Tibeter in Samedan, in: *Balcuntort*, 12.11.1978, www.rtr.ch/play/tv/il-balcun-tort/video/die-zweite-heimat-tibeter-in-samedan?id=505669dc-fda4-4f6a-8237-024dcae6a307 (Zugriff 14.08.2020).
- Schenk, Lukas: *Tibet. Samedan: Eine Geschichte von Heimat und Flucht*, 2008, <https://vimeo.com/256758058> (Zugriff 09.08.2020).
- Schreich, Rahel Seraina: *Süllas passidas da l'emigraziun jaura dal 18avel tschientiner fin a la prüma guerra mundiala*, Sta. Maria: R. S. Schreich, 2004–2005.
- Schuster, Ingrid: *Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773–1890*, Bern: Peter Lang, 1988.
- Semadeni, Leta: *In mia vita da vuolp. Poesias / In meinem Leben als Fuchs. Gedichte*, Cuira: Chasa Editura Rumantscha, 2010.
- Semadeni, Leta: *Monolog per Anastasia. Poesias / Monolog für Anastasia. Gedichte*, Zürich: Nimrod, 2001.
- Sieberg, Herward: China im Zeitalter des Imperialismus, in: *Der Boxerkrieg in China. Tagebuchaufzeichnungen des späteren Hildesheimer Polizeioffiziers Gustav Paul*, hg. von Hubert

- Mainzer und Herward Sieberg, Hildesheim: Gebrüder Gerstenberg, 2001 (Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, Bd. 11), S. 13–54.
- Specker, Konrad: Aspekte der Beziehungen zwischen der Schweiz und China – eine historische Perspektive, in: *Swiss-Chinese Chamber of Commerce Bulletin*, Nr. 2, 2000, S. 30–57.
- Spence, Jonathan D.: *Chinas Weg in die Moderne*, übers. von Gerda Kurz und Siglinde Summerer, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2008.
- Sulom surmiran. Organ da l'Uniuin Rumantscha da Surmeir*, Savognin: Uniuin Rumantscha Central, 1992–2007.
- Tramagliunz. Supplemaint da la Gazetta Ladina*, Scuol: Bischofberger & Hotzenköcherle, 1926–1939.
- Tscharner, Gion: *tissi ambrosian*, Tusàn: Roth, 1966.
- Tschuetta*, Donat: Uniuin Romontscha Renana, 1995–2007.
- Tuor, Alfons: *Poesias*, hg. von Renzo Caduff, Cuera: Chasa Editura Rumantscha, 2015.
- Tuor, Alfons: *Il Gierau de Schlans. Cumedial originala ord l'ujara franzosa en 1 act*, Cuera: Stamparia de Jos. Casanova, 1897.
- Tuor, Alfons: *Il Doctor per forza (Le médecin malgré lui)*. Ina cumedia en 3 acts da Molière, translata libramein en romonsch, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 9 (1894), S. 49–92.
- Tuor, Leo: *Suppe, Hahn und Zauberzahl*, in: ders.: *Auf der Suche nach dem verlorenen Schnee*, Zürich: Limmat, 2016, S. 209–217.
- Valentin, Flurin: *Poesias compostas per l'ütil dellas Scolas*, Cuoira: Senti & Humme, 1863.
- Vay von Vaya und Luskod, Péter: *Empires and Emperors of Russia, China, Korea, and Japan. Notes and Recollections*, New York: E. P. Dutton, 1906.
- Vay von Vaya und Luskod, Péter: *A travers la Mandchourie. Notes de voyage*, in: *Revue des Deux Mondes*, Cinquième periode, Bd. 23, Nr. 1 (1. September 1904), S. 132–163.
- Vital, Andrea: *Gian Fadri Caderas*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 13 (1899), S. 1–36.
- Vital, Andrea: *Proverbis*, in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 13 (1899), S. 141–162.
- Vital, Not: *Kec' & Frajas. Poesias & + oter*, Ardez: Fundaziun Not Vital, 2019.
- Vital, Not: *201 proverbis tradüts da Not Vital in pled da Sent*, Ardez: Fundaziun Not Vital, 2017.
- Vogelsang, Kai: *Geschichte Chinas*, Stuttgart: Reclam, 2012.
- Wiederkehr, Emil: *Hunger, Elend und Zwangsarbeit vertreiben die Tibeter aus ihrem Land*, in: *Die Leiden eines Volkes. Die Tragödie Tibets und der tibetischen Flüchtlinge*, hg. von der Schweizer Tibethilfe Solothurn, Solothurn: Veritas, 1961, S. 175–196.
- Zhuangzi: *Das Buch der Spontaneität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, übers. von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher, Aitrang: Windpferd, 2008.

Mathias Gredig war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern sowie Leiter des Archivs und der Bibliothek der Chesa Planta Samedan. Derzeit forscht er an der Universität Basel und dem Institut für Kulturforschung Graubünden zur Geschichte der Salonorchester im Engadin. Er promovierte mit einer Geschichte der skeptischen Zoomusikologie an der Universität Basel und ist Autor einer Studie zum Cellospiel von Daniil Schafran.

Marion Eggert

Schwalbenflug in Gedichten von Li Bai und Chasper Po

The Flight of the Swallows in Poems by Li Bai and Chasper Po

The swallow is said to symbolise domestic bliss, but even more bliss lies in witnessing its flight, which resembles the flight of the imagination – a sudden flash of presence. Here, the flying swallow is akin to the workings of the poetic mind and, more specifically, to metaphor, which ‘carries home’ meanings that are otherwise unattainable. This essay looks at the swallow metaphor in one poem each by two poets of widely diverging times and cultures: the eminent Li Bai of eighth-century China, and the more recent Romansh poet Chasper Po. We demonstrate how their poems share a deep structural similarity that is founded both in the phenomenological characteristics of their object of observation, the swallow, and in their own, albeit temporary, identification with this bird that builds homes just with its own ‘mouth’.

Schwalben fliegen durch die Gedichte von Li Bai und von Chasper Po – nicht in überwältigender Zahl, aber in wahrnehmbaren Bögen. Es ist ihr Nestbau, der die Schwalben als Metapher in die Dichtung trägt, und ihre treue Rückkehr an den heimatlichen Ort – die aber den Aufbruch und die weite Reise voraussetzt. So verbindet sich in ihnen das Nahe mit dem Fernen. Welche Verbindungen schaffen die überraschenden Linien ihres wendigen Flugs zwischen Dichtern, die sonst nur durch den lautlichen Anklang ihrer Namen verbunden scheinen?

In Ost und West scheint die Schwalbe in erster Linie mit ihrem Nestbau und mit ihrer Ortstreue assoziiert zu werden – sie sei ein gutes Omen, heißt es, das für Kindersegen, Wohlstand und häusliches Glück stehe.¹ Das Glück, das die Schwalbe mit sich bringt, ist jedoch zunächst einmal die Euphorie, die die rauschhafte Wendigkeit ihres Fluges beim Betrachter auslöst. Überwältigender als ihre baumeisterlichen Fähigkeiten sind ihre Flugkünste; als treue Heimkehrerin kann sie uns nur beeindruckten, weil sie fortzieht. Und so wie in das Glück der Zeugenschaft ihres vollkommenen Fluges auch Melancholie gemischt ist – weil er unerreichbar ist, und nicht von

DOI: 10.26045/po-006

1 So liest man es in gängigen Referenzwerken für Deutschland und Europa; ganz ähnlich klingt, was Eberhard in seinem *Lexikon chinesischer Symbolik* für China notiert. Wolfram Eberhard: *Lexikon chinesischer Symbole. Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*, Köln: Diederichs, 1983, S. 260 f.

Dauer –, so ist auch die Freude an ihrer Wiederkehr immer von dem Wissen um ihren Abschied durchzogen. So erscheint die Schwalbe als ein Wesen des Dazwischen, zwischen Himmel und Erde, zwischen Heimat und Fremde, zwischen dem Vertrauten und dem Überraschenden.

Die Schwalbe ist das Sinnbild der Leichtigkeit – »Fliegende Schwalbe« ([Zhao] Feiyan 趙飛燕, ca. 41–3 v. Chr.) hieß jenes Singmädchen der chinesischen Antike, das bis heute für die überschlankte Schönheit steht –, aber ins Bild wird sie gesetzt mit dem Schweren als Gegenpol. Dies sagen uns zumindest zwei ostasiatische Tuscheskizzen, von Utagawa Hiroshige (安藤廣重 1797–1858) und Qi Baishi (齊白石 1864–1957). Hiroshige zeigt in der rechten Hälfte eines querformatigen Bildes vor einem monochromen, gen Boden ins Nichts verlaufenden Fichtenstamm zwei Frauengestalten in überdimensionierter Regenschutzkleidung und schweren Hüten, in einander zugewandter Bewegung. Die linke Bildhälfte ist nahezu leer – bis auf eine angedeutete Wolke und vor ihr, weit oben im äußersten Drittel dieser Bildhälfte, eine fortfliegende Schwalbe (Abbildung 1). Auf Qi Baishis hochformatiger Skizze nimmt ein Wasserbüffel das untere Drittel des Fläche ein; hinter ihm erscheint in wenigen dünnen, langen Strichen die Andeutung eines Wasserfalls, die ganze Länge der Bildfläche hinabfallend, und in der Mitte des links davon freibleibenden Raumes ist ein Schwalbenpärchen in kunstvollem Flug zu sehen (Abbildung 2). Trotz des unterschiedlichen Formates fällt die übereinstimmende Entscheidung der Künstler ins Auge, dem massig-raumgreifenden und – bei aller Bewegtheit der Gesten – *statischen* eigentlichen Sujet als Kontrapunkt den ätherischen, Raum erzeugenden Flug der Schwalbe gegenüberzustellen.

Die Ähnlichkeit der Skizzen dieser beiden Künstler, deren Lebenszeiten aufeinander folgten, mag durchaus eher einer Homologie entspringen denn einer Analogie: Es ist nicht auszuschließen, dass Qi Baishi die Skizzen des eigentlich für seine Holzschnitte bekannten japanischen Künstlers kannte, und auf jeden Fall schließen beide an eine gemeinsame Malereitradition an, die selbstverständlich eine etablierte Formensprache hat, was die Möglichkeit der Formelhaftigkeit mit einschließt. Und dennoch – falls es eine solche Formel gäbe, was sich meiner Kenntnis entzieht, wäre sie erst recht ein Beleg für die Stimmigkeit meiner Annahme: dass die drückende Schwere der Hüte, mit denen die japanischen Unterhalterinnen ihre kunstvollen Frisuren abdecken, die Erdgebundenheit des Ochsen, der zum Himmel nur sehnsuchtsvoll hochsehen kann, die Gravitation abgeben, die die Schwalben an uns, die Betrachter, zurückbindet. Die Schwalbe ist kein Jenseitsvogel; ihr Flug überschreitet die Transzendenzschwelle nicht, aber er schreitet sie ab, um zurückzukehren. Die Parabel des Schwalbenflugs ist daher der Metapher wesensverwandt. Die Verbindung, die sich zwischen Li Bai und Chasper Po über das Motiv der Schwalbe auf tut, ist – so die Grundthese dieses Essays – mehr als nur ein reiner Zufall; sie ist *auch* der Schwalbenhaftigkeit des Dichtens geschuldet.

Die genannte Verbindung besteht über zwei Gedichte von auffallend ähnlicher Motivik: *Die Schwalben von Sent* von Chasper Po und *Der Abschied des Schwalbenpaars* von Li Bai. Hier zunächst die beiden Gedichte:



Abb. 1: Utagawa Hiroshige, o. T. («Two Courtesans Promenading»), aus: *The Sketchbooks of Hiroshige*, New York: George Braziller, Inc., 1984., plate 20



Abb. 2: Qi Baishi, o. T., aus: *Beijing Rongbaozhai xinji shijian pu*, Peking: Rongbaozhai, 1955, n. p.

Li Bai: *Abschied der Schwalben*
(*Shuang yan li* 雙燕離)

雙燕復雙燕，雙飛令人羨。
玉樓珠閣不獨棲，金窗繡戶長相見。
柏梁失火去，因入吳王宮。
吳宮又焚蕩，雛盡巢亦空。
憔悴一身在，孀雌憶故雄。
雙飛難再得，傷我寸心中。²

Schwalbenpaar – und wieder das Schwalbenpaar,
paarweise fliegen sie, wie beneidenswert.
Niemand einzeln hocken sie im schmucken Palast,
stets sehen sie einander am goldenen Fenster.

Da brennt ein Feuer das Balkenwerk ab,
sie ziehen weiter in den Palast des Königs von Wu.
Und wieder brennt der Palast –
die Küken tot, das Nest leer.

2 Li Bai: *Li Taibo quanji* [Vollständiges Werk von Li Bai], Taipei: He Luo tushu chubanshe, 1975, S. 112.

Als einzige entkommen,
trauert das Muttertier um ihren Gemahl.
Nie wieder der paarweise Flug –
welche Pein für mein kleines Herz.³

Chasper Po: *La Rondolina da Sent*

La chattet bain la chà, la rondolina,
mo seis vegl gniou nun ha'la plü chattà;
la chasa es ardütt'üna ruina,
be rest'ailch mür amo, s-chür, fümantà.

La rondolina svola disperada
mo ella voul il gniou rifabrichar
(il gniou prüvà ingio cha ell'es nada)
e seis fatschögn la glioud sta a guardar.

Seis svols guardand, sainta plü d'ün povret
plü greiv amo ch'eir el nun ha plü tet...
mo ella – vi' svoland – para sco dir:
»fains svelt! nu perdain temp! Reonstruir!«⁴

Die Schwalbe von Sent. Sie fand wohl das Haus, die Schwalbe, aber ihr altes Nest hat sie nicht mehr gefunden; das Haus ist zur Ruine heruntergebrannt, nur noch eine Art Mauer blieb übrig, dunkel, geräuchert. / Die Schwalbe fliegt verzweifelt, aber sie will das Nest wieder aufbauen (das warme Nest, wo sie geboren worden ist), und die Leute bleiben stehen und betrachten ihre Geschäftigkeit. / Ihre Flüge betrachtend, fühlt manch' ein Armer noch schwerer, dass auch er sein Dach verlor ... aber sie – im eiligen Flug – scheint zu sagen: »Machen wir vorwärts! Verlieren wir keine Zeit! Wiederaufbauen!«⁵

3 Alle Übersetzungen aus dem Chinesischen in diesem Essay sind, soweit nicht anders angegeben, von der Verf.

4 Chasper Po: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Sclarigna: Uniun dals Grischs, 1996, S. 103.

5 Für die Interlinearübersetzung aus dem mir nicht geläufigen Rätoromanischen danke ich Mathias Gredig, dem überhaupt Dank gebührt dafür, mir das Thema ›Schwalben‹ vorgeschlagen zu haben. Seinen Hinweisen auf eine Vielzahl weiterer rätoromanischer Gedichte mit Schwalbenthematik konnte ich leider an dieser Stelle nicht nachgehen.

Das den Gedichten gemeinsame Motiv des abgebrannten Nestes fügt sich in unterschiedliche Narrative: In Li Bais dramatischerem Gedicht stehen die an Hiob erinnernde Dichte der Schicksalsschläge, vor allem aber die Zerstörung der Familienbande im Vordergrund; die Schwalben treten zunächst als Paar auf, und die tragische Schluss-Klimax des Gedichtes besteht im Verlust des Partners für das ›Muttertier‹. In Chasper Pos Gedicht erscheint die Schwalbe von Beginn an als eine einzelne, und im Mittelpunkt stehen die Beharrlichkeit, mit der sie mit den Folgen des Brandes kämpft, und der Lebensmut, den sie damit den Zuschauern mitteilt; die emotionale Kurve des Gedichts weist also nach oben.

Doch trotz der unterschiedlichen Erzählungen sind die Gemeinsamkeiten vielfältig, weit jenseits des verbindenden Grundmotivs. Auffallend ist schon die formale Ähnlichkeit: Die drei Strophen bei Chasper Po entsprechen exakt den drei Doppelpersen bei Li Bai. Diese Gemeinsamkeit der Form resultiert in einer überraschenden strukturellen Analogie: in beiden Fällen steht diese Dreierheit für drei *mouvements*, drei parallel verlaufende Bewegungen. Beide Gedichte setzen ein mit einem auf den Schwalbenflug gerichteten Blick; der ›Flug‹ (bei Chasper Po impliziert im ›Suchen‹) nimmt gleichermaßen Richtung auf eine Wohnstatt, auch wenn letztere bei Li Bai zunächst ein Palast mit goldenen Fenstern ist, bei Chasper Po von Anfang an eine rauchende Ruine. Die Mittelteile – Doppelpers 3 und 4 bzw. zweite Strophe – sind geprägt von Reiteration: Das Weiterziehen des Pärchens, das geschäftige Hin- und Herfliegen des Senter Schwälchens beschwören die typische Hartnäckigkeit des animalischen Instinkts herauf, der das nicht zur Vollendung gekommene Geschäft fraglos wieder von vorn beginnt; bei Li Bai ad absurdum geführt durch die Reiteration auch des Schicksalsschlags. Im Schlussteil gehen in beiden Gedichten Schwalbe und lyrisches Ich eine enge emotionale Verbindung ein; hoffnungsfrohes Schaffen im einen Fall, tiefe Verzweiflung im anderen gehen direkt von der Schwalbe auf den Betrachter über. Sowohl in Li Bais als auch in Chasper Pos Schlusszeile verschmelzen die Stimme der Schwalbe und die des Dichter-Ichs, denn die zum Betrachter sprechende Schwalbe bei Chasper Po ist ja die Stimme des lyrischen Ich, das als Bewohner des abgebrannten Hauses das Geschick mit ihr teilt; und ›mein Herz‹ bei Li Bai lässt es offen, ob der Betrachter von sich in Identifikation mit der Schwalbe oder ob die Schwalbe selbst durch den Dichter spricht.

Wie kommt es zu diesen elementaren Verbindungen zwischen beiden Gedichten; kannte Chasper Po Li Bais Gedicht, antwortet er etwa darauf? Wahrscheinlich ist es nicht: *La Rondolina da Sent* ist auf ein Ereignis von 1921 datiert.⁶ Die älteste mir bekannte Übersetzung dieses Gedichts von Li Bai in eine westliche Sprache, von Franz Toussaint ins Französische, wurde 1920 publiziert; es folgten 1922 eine Übersetzung ins Englische von Shigeyoshi Obata und 1926 eine Übersetzung von Erwin von Zach ins Deutsche.⁷ Viel naheliegender als eine direkte Referenz ist also auch in diesem Fall eine

6 Po: *Rimas*, S. 158. Dort (d. h. in den bibliografischen Angaben zur Herkunft der Gedichte) wird eine Notiz des Autors zitiert, nach der Bezugspunkt des Gedichts der Brand des Hauses von Chasper Pult war. Chasper Pult (1869–1939), Romanist und Linguist, stammte genauso wie Chasper Po und dessen Freund und Dichterkollege Peider Lansel (1863–1943) aus Sent.

7 Erwin von Zach: *Lit'aipos Gedichte*. IV. Buch (37 lyrische Gedichte), in: *Asia Major* 3 (1926), S. 49–70, hier S. 52 f.; Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata,

strukturelle Analogie.⁸ Zu ihren Voraussetzungen gehört womöglich nicht nur das *allgemeine* Identifikationsangebot, das die familiäre Lebensweise der Schwalben für Menschen bereithält, sondern eine *spezifische* Nähe beider Dichter zu (diesen) Vögeln.

Chasper Po, der ein Gutteil seines Lebens in Italien verbrachte, gehörte damit zu einer Gruppe, die man heute als transnationale Migranten bezeichnen würde, die man aber im Engadin schlicht ›randulins‹ (›Schwalben‹) nannte.⁹ Dies allein legt bereits nahe, dass ein Gedicht über Schwalben aus seiner Feder kaum ohne eine Reflexion der eigenen ›Schwalbenhafteit‹ auskäme; oder umgekehrt, dass die eigene Verbundenheit mit einer Heimat, die nicht selbstverständlich zur Verfügung steht, sondern immer von neuem (auf)gesucht werden muss, ihren Ausdruck im Bild der wiederkehrenden Schwalbe findet. Das Gedicht selbst fügt diesen Passungen aber noch eine weitere Ebene hinzu. Die Heimat, der die Schwalbe durch stete Wiederkehr die Treue hält, ist eine gefährdete und beschädigte, symbolisiert durch das abgebrannte Haus (eines von vielen in dem katastrophalen Brand von 1921). Wenn wir nun mit Heidegger als das eigentliche ›Haus des Seins‹ die *Sprache* auffassen, so ergibt sich sofort eine evidente Parallele zwischen der Schwalbe, die »ihr warmes Nest, in dem sie geboren wurde«, unbeirrbar wieder aufbaut, und dem Senter Freundeskreis um (Chasper) Po, Peider (Lansel) und (Chasper) Pult, die sich der Konsolidierung der rätoromanischen Sprache verschrieben hatten. ›Reconstruir‹ kann dabei insbesondere für Chasper Pos eigenen, weniger konservativen als vielmehr konstruktiven Zugriff auf die Heimatsprache stehen.¹⁰

Auch in Li Bais Gedicht sehen Interpreten Bezüge zu seiner eigenen Lebenssituation. Der Übersetzer Obata nennt es »[a]nother allegorical poem«, und lässt uns wissen: »A commentator says that this is a fable of Li Po's own life, he with his hopes

New York: E. P. Dutton and Co., 1928 [1922], S. 102. Die Übersetzung von Franz Toussaint in *La Flute de Jade*, Paris 1920, finde ich bei Obata angegeben (ebd., S. 229); sie liegt mir nicht vor. Laut Obata handelt es sich bei den Übersetzungen von Toussaint um »very free and often fragmentary translations in prose« (ebd., S. 217), sodass vermutet werden kann, dass die Strukturen des Originals in dieser ältesten Version wenig durchscheinen. – In Obatas umfangreicher Liste früherer Übersetzungen von Gedichten Li Bais in westliche Sprachen fehlt Zsch; möglicherweise gibt es also noch Übersehenes.

- 8 Beispiele solcher literarischer Analogstrukturen, die darauf beruhen, dass ein literarisches Motiv oder Motivbündel unter bestimmten Voraussetzungen eine bestimmte innere Logik entfaltet, sind auch anderweitig belegt. Ich selbst habe z. B. eine solche strukturelle Analogie zwischen Heinrich von Kleists (1777–1811) *Käthchen von Heilbronn* und Tang Xianzus (1550–1616) *Mudanting* (›Der Päonienpavillon‹) beschrieben, vgl. Marion Eggert: Die Botschaften der Träume, in: *Studien zum Traum der Roten Kammer (Hongloumeng)*, hg. von Wolfgang Kubin, Bonn: Bouvier, 1999, S. 41–59.
- 9 Clà Riatsch: Der Komiker und die Puristen. Mehrsprachigkeit und Sprachzensur im Werk von Chasper Po (1856–1936), in: *Versants* 27 (1995), S. 165–183, hier S. 166.
- 10 Vgl. ebd. sowie das Kapitel »Ein mahnender Dichter und ein spöttischer Reimer: Peider Lansel und Chasper Po« in Clà Riatsch: *Pathos und Parodie. Inversionslagen in der Bündnerromantischen Poesie*, Aachen: Shaker Verlag, 2015, S. 81–96. Allerdings steht beim ›reconstruir‹ natürlich die pragmatische Seite im Vordergrund: Von 45 dem großen Brand von Sent zum Opfer gefallenem Häusern wurden 29 im ›Heimatbaustil‹ wiedererrichtet, also tatsächlich ›rekonstruiert‹. Vgl. die Darstellung des Ereignisses auf der Webseite von Sent (www.sent-online.ch/istorgia/incendis/incendi1921/incendi_1921.html, Zugriff 20.04.2020).

and ambitions being compared with the mother swallow with her mate and younglings.«¹¹ Die genaueren Erläuterungen, die Obata bzw. der von ihm anonym zitierte Kommentar dafür anbringen, stützen diese Interpretation sicher, brauchen uns hier aber nicht zu interessieren; Gedichte als allegorische Selbstaussagen sind zu ubiquitär in der chinesischen (bzw. sinitischen¹²) Literatur, als dass entsprechende Lesungen eines eingehenden Beweises bedürften, um plausibel zu sein. Bedeutsamer für ein Aufspüren der inneren Parallele zwischen Li Bais und Chasper Pos Schwalbendichtung ist der Umstand, dass Vögel, wenn auch nicht unbedingt Schwalben, auch bei Li Bai eine über die Gedichtssituation hinausgehende Identifikationsfigur sind. Nicht nur gehört zur Charakterisierung Li Bais in der traditionellen chinesischen Biografie das Hochfliegende: »Von klein auf besaß er ein Talent zum Entgrenzten (*yicai*), und sein Sinn war ins Große und Weite gerichtet, sein Geist schwebte weit über der Welt« (so beschreibt ihn sein Biograf in der *Alten Geschichte der Tang-Zeit*).¹³ Vögel jeder Art sind ein überaus häufiges Motiv seiner Dichtung, und Li Bai selbst rückt sich in einem autobiografischen Brief in große Nähe zur Vogelwelt:

Einst zog ich mich gemeinsam mit dem Privatier (*yiren*) Dongyanzi in den Süden des Min-Gebirges zurück. Ich wohnte dort [wie] in einem Nest (*chao ju*) und betrat mehrere Jahre lang keine Stadt. Dort nährte ich tausende seltener Vögel; wenn ich sie rief, fraßen sie mir das Futter aus den Händen, ohne die leiseste Nervosität.¹⁴

Während der Dichter selbst in dieser Schilderung wie ausgewildert erscheint – seine Heimstatt ein Nest, kein Haus –, verbringt er seine Zeit damit, »seltene« Vögel, also Boten der Wildnis, zu domestizieren; ihre Zutraulichkeit ist zugleich Zeichen seiner Naturnähe. Die Grenze zwischen dem Wilden und dem Kultivierten, dem Organisch-Individuellen und dem gesellschaftlich Vermittelten ist zwischen dem vogelfreien Dichter und den dichterliebenden Vögeln nicht suspendiert, sondern »tausend«-fach überschritten. Dieses Vermittelnde aber zwischen dem Heimischen, Bekannten, Domestizierten, und dem Fremden und Überraschenden ist, wie wir sahen, ein wesentlicher Zug genau dessen, womit die Schwalbe ihren menschlichen Betrachter beeindruckt.

Damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass Li Bai sich in besonderer Weise – jenseits des hier zur Diskussion stehenden Gedichts – gerade mit Schwalben identifiziert hätte. Ganz im Gegenteil: eher ist ihm das Bild des Phönix angemessen. Als solcher wird er im 762 geschriebenen Vorwort zur frühesten Sammlung seiner Gedichte charakterisiert: »All die Weisen zeigten ihm ihre Verehrung, so wie die [ge-

11 Li Bai: *The Works of Li Po*, S. 102.

12 Mit »sinitisch« ist der chinesisch inspirierte Kulturraum (insbes. Vietnam, Korea, Japan) gemeint, in dem gerade die chinesische Dichtungstradition ungeheuer einflussreich war.

13 Liu Xu: *Jiu Tang shu* j. 190 xia.

14 »Shang Anzhou Pei zhangshi shu« [»Brief an Administrator Pei des Distrikts Anzhou«], in: Li Bai: *Li Taibo quanji*, S. 607.

wöhnlichen] Vögel sich dem Phönix zuwenden.»¹⁵ Und Li Bai selbst zögert nicht, sich mit dem Phönix zu vergleichen. In einem Gedicht, in dem er offensichtlich die eigene Erfolglosigkeit in der Welt beklagt, heißt es:

»Im Kaiserbaum nisten Schwalben und Spatzen,
während der Phönix im Dornestrüpp haust.«¹⁶

Und in einem weiteren Gedicht lässt er die ›Purpurschwalbe‹ – Name eines edlen Rosses der Tradition – ausdrücklich hinter sich, indem er das eigene Bild als das eines Pegasus, eines Himmels-Pferds, entwirft.¹⁷

Angesichts dieses generellen Unwillens Li Bais, sich mit den Schwalben gemein zu machen, erweist sich die Parallele zwischen Chasper Pos und Li Bais Schwalbengedichten umso mehr als eine strukturelle. Auch wenn die Schwalbe dem Höhenflug des chinesischen Dichtergenies nicht entsprechen kann, kommt er doch nicht umhin, in den Zeichen ihres Fluges, oder in ihrem Flug *als* Zeichen, etwas Eigenes wiederzuerkennen. Vielleicht ist es das Erkennen dieser zeichnenden Bewegung, die den Rand des Bekannten abtastet, um dann doch ins Haus des Seins zurückzukehren, als der Bewegung des Dichtens selbst, das die Berührung zwischen dem himmelstürmenden Dichter der chinesischen Tang-Zeit und dem sich selbstironisch als simplen ›Reimer‹ bezeichnenden rätomanischen Dichter des 20. Jahrhunderts ermöglicht. Das geteilte Schwalbenmotiv stünde dann für das ebenso – bei allen Unterschieden in kulturell-historischer Umgebung und individueller Prägung – geteilte Potenzial der Dichtung, das Gebundene und das Ungebundene, das Zeichenhaft-Konventionelle und das Zauberhaft-Existenzielle der Sprache zu vereinen.

In diesem Zusammenhang sei, zu guter Letzt, auf eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Li und Chasper hingewiesen: nicht das geteilte ›Po‹ des Namens selbst, das sich einer inzwischen veralteten Umschrift des Chinesischen verdankte,¹⁸ jedoch der Umgang mit diesem Teil des Namens als Wort der Dichtung. In Li Bais Fall ist Bai oder eben ›Po‹ der Eigenname. Er hat die Bedeutung ›weiß‹ und wurde ihm laut seiner Bio-

15 »Caotangji xu« [»Vorwort zur Strohhallen-Sammlung«], in: ebd., S. 706. Autor des Vorworts und Kompilator der Gedichtsammlung war Li Yangbing.

16 »Gufeng« [»Lieder im alten Stil«] Nr. 39, in: ebd., S. 67. Für eine Interpretation des Gedichts vgl. Paula M. Varsano: *Tracking the Banished Immortal. The Poetry of Li Bo and its Critical Reception*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, S. 177–179.

17 »Tian ma ge« (»Lied vom Himmelspferd«), in: Li Bai: *Li Taibo quanji*, S. 92. Auch der Pegasus bildet übrigens, ironisch gebrochen, eine Brücke zu Chasper Po. Auf dem Buchrücken der 1996er Edition seiner Gedichte ist folgendes Epigramm zu lesen: »Al Pegasus nun's po dir ›Hü‹ / Be cur ch'el voul, l'armaint sta sü« (»Dem Pegasus kann man nicht ›Hü‹ sagen / nur wenn er möchte, steht das Tier/Rind auf«).

18 Die in älterer westlicher Literatur in der Regel anzutreffende Schreibung ›Po‹ folgte einer vor-modernen Lautung des Zeichens sowie der Wade-Giles-Umschrift; in der von der Volksrepublik China geschaffenen und erfolgreich propagierten *pinyin*-Umschrift wäre ›Bo‹ die korrekte Schreibung dieser (heute veralteten) Lesung des Schriftzeichens. Die moderne Standard-Aussprache des entsprechenden Zeichens ist ›bai‹, sodass der Dichter heute zumeist als Li Bai geschrieben wird. Dieser Essay bezog aus der im Call for Papers verwendete Schreibung Li Po für den Dichter Inspiration, nutzt aber die *pinyin*-Umschrift des Chinesischen.

grafien verliehen, weil die Mutter in der Nacht der Geburt vom ›Großen Weiß‹, der Venus (Abend- bzw. Morgenstern), geträumt habe.¹⁹ Ohne den Bezug zu Lis Eigennamen herzustellen, macht nun der namhafte chinesische Literaturwissenschaftler Yuan Xingpei (*1936) darauf aufmerksam, dass Li das Wort ›weiß‹ in seiner Dichtung überaus häufig verwendet. »Wohl weil er die Reinheit so liebt«, könne »unter seinem kreativen Pinsel so gut wie alles weiß werden.«²⁰ Tatsächlich aber dürfte es sich in manchen der Fälle um eine Art augenzwinkernden Selbstbezug handeln – so etwa in dem bereits herangezogenen »Lied vom Himmelspferd«, in dem es heißt:

Wenn das Himmelspferd wiehert, so fliegen die Drachen davon; in
seinen Augen leuchtet die Venus, seine Schultern gleichen Flügeln.
[...] Mit seiner entgrenzten Energie (*yiqi*) durchmisst es die Neun Ge-
filde. Weiße Jade aufgehäuft zu Bergen: wer wagte, sie abzugraben?²¹

Die Venus (*changgeng*) – wie wir hörten, Li Bais Geburtsstern – wird auch ›Großes Weiß‹ genannt, *taibai*. Taibai ist aus diesem Grunde auch Li Bais Mannesname. Wenn das Himmelspferd, in dessen Augen man *taibai*/Taibai strahlen sieht, seine ›entgrenzte²² Energie spielen lässt, türmt sich ›weiße Jade‹ auf, über die kein anderer zu verfügen vermag. Was sollte diese ›weiße Jade‹ anderes sein als Pos poetische Juwelen? Nicht anders, wenn auch leichter nachvollziehbar, macht Chasper Po seinen Nachnamen zum Wort in einem kurzen Reim, mit dem wir ihm das *letzte* Wort lassen wollen, auch wenn es sich um einen *Prolog* handelt:

Sch'èir na güsta »comme il faut«,
Cuort farà'l – plü cuort ch'el po!

Wenn auch nicht eben »comme il faut«,
kurz wird er es halten – so kurz, wie er es eben kann/po!²³

- 19 Derartige Schwangerschafts- oder Geburtsträume sind in sinitischen Kulturen ein üblicher Bestandteil nicht nur der Hagiografien berühmter Persönlichkeiten, sondern auch des tatsächlichen Traumverhaltens bis mindestens ins 20. Jh. Vgl. Frederic James Seligson: Traditional Korean Birth Dreams: in: *Korea Journal* 28/1 (1988), S. 28–38.
- 20 Yuan Xingpei: *Zhongguo shige yishu yanjiu* [Zur chinesischen Dichtkunst], Peking: Beijing daxue chubanshe, 1987. Leider konnte ich das Buch nicht einsehen; ich stütze mich auf einen Auszug im Internet: http://old.pep.com.cn/gzyw/jszx/tbjxzy/kbjc/jsys/zggdsgswxs/201102/t20110217_1021570.htm (Zugriff 08.04.2020). Der Auszug stammt aus dem Kapitel »Li Bais Dichtung und die Kultur der Hohen Tang-Zeit«.
- 21 Li Bai: *Li Taibo quanji*, S. 92.
- 22 Dieses ›entgrenzt‹ (*yi*) ist das gleiche Wort, das in seiner Biografie sein Talent (*yicai*) und in seinem autobiografischen Brief sein Alter Ego, den ›Privatier‹ (*yiren*), bezeichnet.
- 23 Clà Riatsch: Minchatant, per üna jada / nu fa mal üna ›pizchada‹. Our dad ün relasch da Chasper Po (1856–1936), in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 130 (2017), S. 109–130, hier S. 113. Wiederum danke ich für die Übersetzung Mathias Gredig.

Literatur

- Eberhard, Wolfram: *Lexikon chinesischer Symbole. Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*, Köln: Diederichs, 1983.
- Eggert, Marion: Die Botschaften der Träume, in: *Studien zum Traum der Roten Kammer (Hongloumeng)*, hg. von Wolfgang Kubin, Bonn: Bouvier, 1999, S. 41–59.
- Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton and Co., 1928 [¹1922].
- Li Bai: *Li Taibo quanji [Vollständiges Werk von Li Bai]*, Taipei: He Luo tushu chubanshe, 1975.
- Liu Xu: *Jiu Tang shu [Alte Geschichte der Tang-Zeit]*, <https://zh.wikisource.org/wiki/%E8%88%8A%E5%94%90%E6%9B%B8/%E5%8D%B7190%E4%B8%8B> (Zugriff 08.04.2020).
- Po, Chasper: *Rimas*, hg. von Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna: Uniun dals Grischs, 1996.
- Qi Baishi/Zhenduo Zheng: *Beijing Rongbaozhai xinji shijian pu*, Peking: Rongbaozhai, 1955.
- Riatsch, Clà: Der Komiker und die Puristen. Mehrsprachigkeit und Sprachzensur im Werk von Chasper Po (1856–1936), in: *Versants* 27 (1995), S. 165–183.
- Riatsch, Clà: *Pathos und Parodie. Inversionslagen in der bündnerromanischen Poesie*, Aachen: Shaker Verlag, 2015.
- Riatsch, Clà: Minchatant, per üna jada / nu fa mal üna ›pizchada«. Our dad ün relasch da Chasper Po (1856–1936), in: *Annalas da la Societad Retorumantscha* 130 (2017), S. 109–130
- Seligson, Frederic James: Traditional Korean Birth Dreams: in: *Korea Journal* 28/1 (1988), S. 28–38.
- Sent-Online: *Incendi dals 8 gün 1921 / Dorfbrand vom 8. Juni 1921*, www.sent-online.ch/istorgia/incendis/incendi1921/incendi_1921.html (Zugriff 20.04.2020).
- Utagawa Hiroshige: *The Sketchbooks of Hiroshige*, New York: George Braziller, Inc., 1984.
- Varsano, Paula M.: *Tracking the Banished Immortal. The Poetry of Li Bo and its Critical Reception*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, <https://doi.org/10.1515/9780824865276>.
- Yuan, Xingpei: *Zhongguo shige yishu yanjiu [Zur chinesischen Dichtkunst]*, Peking: Beijing daxue chubanshe, 1987.
- Zach, Erwin von: Lit'aipos Gedichte. IV. Buch (37 lyrische Gedichte), in: *Asia Major* 3 (1926), S. 49–70.

Marion Eggert studierte Sinologie, Ethnologie und Japanologie in Heidelberg, München, Nanjing und Seoul, promovierte (1992) und habilitierte (1998) in München und absolvierte 1994/95 ein post-doctoral fellow am Korea Institute der Harvard University. Seit 1999 ist sie Professorin für Koreanistik an der Ruhr-Universität Bochum. Neben Übersetzungen koreanischer und chinesischer Literatur ins Deutsche und Englische publizierte sie zu einer Vielzahl von Themen der Literatur- und Geistesgeschichte, insbesondere zu Reiseliteratur, Traum und Subjektivität sowie epistemischen Konstellationen.

Die Rolle der Gibbons beim chinesischen Dichter Li Bai

The Role of Gibbons in the Work of the Chinese Poet Li Bai

Gibbons, small apes of the Hylobatidae family, are widespread in Southeast Asia. Adapted to a life in the treetops of the rainforests, they prefer to feed on fruits, are organised in family groups, and mark their territories with long, loud morning songs. Gibbons have a special niche in Chinese culture, as is documented, for example, by their frequent appearances in the visual arts and literature, especially in poetry. Li Bai is considered one of the most important poets of the Tang period. Of the approximately 1,000 extant poems attributed to him, about 6.6% mention non-human primates. Of these, 95.8% are gibbons (*yuan* 猿, *nao* 獠, *yuannao* 猿獠, *you* 狢, or *xingxing* 猩猩), while only 4.2% are monkeys (*hou* 猴).

In China, gibbons now live in only a few relic populations in the southwest of the country (Yunnan, Guanxi and Hainan). The gibbon locations mentioned by Li Bai, on the other hand, are much further north and extend over almost all of central China (from Sichuan in the west to Zhejiang in the southeast and Henan in the north). From the poet we learn that he often encountered gibbons in mountainous regions, several times even during snowfall, and that their calls were often heard at night. He repeatedly mentions white gibbons, but rarely dark ones. The gibbons' songs are perceived as sad and are seen as a symbol of the solitude and melancholy of the wanderer far from home. Li Bai's poetry gives us rare insights into the lives of ape species that have been lost for centuries.

1. Zusammenfassung*

Gibbons, die kleinen Menschenaffen (Familie Hylobatidae), sind in Südostasien weit verbreitet. Angepasst an ein Leben in den Baumkronen der Regenwälder, ernähren sie sich bevorzugt von Früchten, sind in Familiengruppen organisiert und markieren ihre Territorien durch lange, laute Morgengesänge. Gibbons spielten eine wichtige Rolle in den chinesischen bildenden Künsten und der Literatur, vor allem der Lyrik.

Li Bai (李白, 701–762) gilt als einer der bedeutendsten Dichter aus der Tang-Zeit. Von den rund 1'000 erhaltenen Gedichten, die Li Bai zugeschrieben werden, erwähnen

DOI: 10.26045/po-007

* Ich bedanke mich bei Marc Winter für seine Übersetzung von zwei Gedichten und danke Daniel Allenbach, Mathias Gredig, Karin Isler, Marc Winter und Christine Zutt für die kritische Lektüre früherer Versionen des Manuskripts.

rund 6,6 % Affen. Davon handelt es sich zu 95,8 % um Gibbons (*yuan* 猿, *nao* 獒, *yuannao* 猿獒, *you* 狢, *xingxing* 猩猩), nur zu 4,2 % werden andere Affen (*hou* 猴) genannt.

In China leben Gibbons heute nur noch in wenigen Reliktpopulationen im Südwesten des Landes (Yunnan, Guanxi und Hainan). Die von Li Bai erwähnten Gibbon-Lokalitäten liegen dagegen deutlich weiter nördlich und erstrecken sich über fast ganz Zentralchina (von Sichuan im Westen bis Zhejiang im Südosten und Henan im Norden). Vom Dichter erfahren wir, dass ihm Gibbons oft in Bergregionen und mehrmals sogar bei Schneefall begegneten und ihre Rufe auch oft des Nachts zu hören waren. Regelmäßig wird von weißen Gibbons gesprochen, nur selten von dunklen. Ihre Gesänge werden als traurig wahrgenommen und gelten als Sinnbild der Einsamkeit und Melancholie des Wanderers fern der Heimat. Li Bais Lyrik liefert uns seltene Einblicke in das Leben von seit Jahrhunderten ausgerotteten Menschenaffenarten.

2. Einführung

2.1 Gibbons und andere Affen

Die Gibbons (Familie Hylobatidae) gehören zu den Menschenaffen (Überfamilie Hominoidea, englisch *apes*). Ihr Verbreitungsgebiet liegt in Südostasien und reicht von Bangladesch im Westen bis Borneo im Osten und von Java im Süden bis in die Vorgebirge des Himalayas in Nordostindien und Nordmyanmar. Mit ihrem relativ leichten Körpergewicht von 5–13 Kilogramm sind sie angepasst an ein Leben in den Baumkronen der Regenwälder, wo sie sich bevorzugt von Früchten ernähren, aber auch junge Blätter, Blüten und gelegentlich kleine Tiere nicht verschmähen. Männchen und Weibchen unterscheiden sich kaum in der Körpergröße. Wie alle Menschenaffen haben Gibbons keinen Schwanz. Ihre Fortbewegung ist hochspezialisiert: Mit ihren stark verlängerten Armen (Abbildung 1a) können sie sich elegant schwingengelnd durch die Äste bewegen und dabei auch spektakuläre Sprünge vollführen (Abbildung 1b). Auf dicken Ästen oder am Boden, den sie im Freiland normalerweise vermeiden, gehen Gibbons dagegen auf zwei Beinen (Abbildung 1c). Sozial sind Gibbons in kleinen Familiengruppen organisiert (soziale Monogamie, Abbildung 1d), die ihre Territorien durch lange, laute, vogelähnliche Morgengesänge markieren, die im Wald oft kilometerweit zu hören sind.¹ Zudem singen Gibbonpaare fast aller Gibbonarten im Duett, indem die unterschiedlichen Gesangsbeiträge

1 Thad Q. Bartlett: The Hylobatidae. Small Apes of Asia, in: *Primates in Perspective. Second Edition*, hg. von Catherine J. Campbell, Agustín Fuentes, Katherine C. MacKinnon, Simon Kenneth Bearder und Rebecca M. Stumpf, Oxford/New York: Oxford University Press, 2011, S. 300–312; Thomas Geissmann: *Vergleichende Primatologie*, Heidelberg/New York: Springer 2003; ders.: *Gibbons – Die singenden Menschenaffen / Gibbons – The Singing Apes*, Zürich: Anthropologisches Institut und Museum der Universität Zürich/Gibbon Conservation Alliance, 2014; Donna Robbins Leighton: Gibbons. Territoriality and Monogamy, in: *Primate Societies*, hg. von Barbara B. Smuts, Dorothy L. Cheney, Robert M. Seyfarth, Richard W. Wrangham und Thomas T. Struhsaker, Chicago/London: University of Chicago Press, 1987, S. 135–145.

des Männchens und des Weibchens nach festen Regeln und Intervallen aufeinanderfolgen.² Aktuell werden vier Gibbongattungen mit insgesamt 20 Arten unterschieden: Siamangs (*Symphalangus*), Schopfgibbons (*Nomascus*), Hulocks (*Hoolock*) und Zwerggibbons (*Hylobates*). In China waren noch bis in die 1990er Jahre drei dieser Gattungen mit sechs Arten vertreten.

In China kommen neben Menschenaffen auch Vertreter der Geschwänzten Altweltaffen (Überfamilie Cercopithecoidea, engl. *Old World monkeys*) vor. Sie werden in zwei Unterfamilien aufgeteilt: die Backentaschenaffen (Cercopithecinae) und die Blätteraffen (Colobinae). Die Vertreter der Backentaschenaffen sind in China am häufigsten anzutreffen (Abbildung 2). Es handelt sich bei ihnen um Makaken (Gattung *Macaca*). Sie sind robust gebaute Affen von meist bräunlicher Fellfärbung, bei denen die Männchen in der Regel größer und schwerer sind als die Weibchen. Sie bewegen sich vierbeinig gehend, rennend oder kletternd fort. Der Schwanz ist bei vielen Arten reduziert, besonders bei denjenigen Arten, die sich häufig am Boden aufhalten. Manche Makaken haben eine breite Akzeptanz, was das Klima und den Lebensraum anbelangt. Als Nahrung bevorzugen sie Früchte, können aber ein breites Spektrum an pflanzlicher und tierischer Nahrung ausnützen. Gewisse Arten sind Kulturfolger, die in unmittelbarer Nähe von menschlichen Siedlungen besonders gut gedeihen und ab und zu Pflanzungen plündern. Makaken leben in relativ großen Gruppen mit mehreren Männchen und Weibchen, die bei manchen Arten fünfzig oder mehr Gruppenmitglieder zählen.³ In China werden manche Makaken auch von Schaustellern gehalten und vorgeführt. Chinas Blätteraffen (nicht abgebildet) sind dagegen mehr auf Waldgebiete angewiesen und daher weniger oft zu sehen.

2.2 Die Rolle von Gibbons und anderen Affen in der chinesischen Kultur

Gibbons spielten eine wichtige Rolle in den chinesischen bildenden Künsten und der Literatur, vor allem der Lyrik. Gibbondarstellungen (Abbildung 3) in Form von Bronzefiguren und Reliefbildern auf Ziegelsteinen sind seit der Östlichen Zhou-Periode (4.–3. Jh. v. Chr.), Gemälde von Gibbons seit dem neunten Jahrhundert erhalten.⁴ Gibbonbilder werden auch heute noch in China gemalt. Es gibt Maler, die auf dieses Genre spezialisiert sind.

Vor allem in der Han- bis zur Tang-Dynastie (206 v. Chr. bis 906 n. Chr.) fanden Gibbons in der chinesischen Literatur große Beachtung. Die weit hörbaren Gesänge der Gibbons beeindruckten die Dichter tief, wobei jene in den berühmten drei Yangtze-Schluchten besonders häufig erwähnt wurden. Die Gibbongesänge wurden

2 Thomas Geissmann: Duet-Splitting and the Evolution of Gibbon Songs, in: *Biological Reviews* 77 (2002), S. 57–76.

3 Geissmann: *Vergleichende Primatologie*, S. 200.

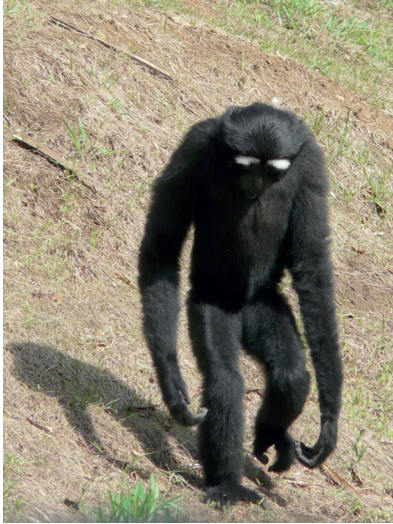
4 Thomas Geissmann: Gibbon Paintings in China, Japan, and Korea. Historical Distribution, Production Rate and Context, in: *Gibbon Journal* 4 (2008), S. 1–38; ders.: *Gibbons – Die singenden Menschenaffen*, S. 34.



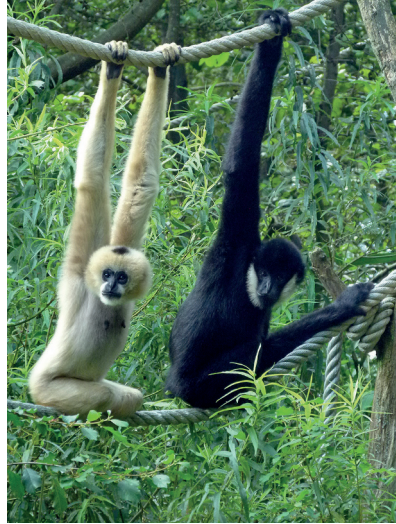
a



b



c



d

Abb. 1: Gibbons (Fotos: Thomas Geissmann)

- (a) Ein männlicher Weißhandgibbon (*Hylobates lar*) hangelt elegant durch eine Baumkrone (Nay Pyi Daw Zoo, Myanmar).
- (b) Ein männlicher Gaoligong-Hulock (*Hoolock tianxing*) springt aus der hangelnden Fortbewegung heraus von einer Baumkrone in die nächste (Zoo Yangon, Myanmar).
- (c) Ein männlicher Gaoligong-Hulock (*Hoolock tianxing*) geht zweibeinig (Kunming Safari Park, China).
- (d) Gibbonpaare wie die des Nördlichen Weißswangen-Schopf gibbons (*Nomascus leucogenys*) bleiben viele Jahre, vielleicht sogar lebenslanglich, zusammen. Das Tier links ist das Weibchen, rechts das Männchen (Zoo Overloon, Niederlande).



a



b



c

Abb. 2: Makaken (Fotos: Thomas Geissmann)

- (a) Mitglieder einer Gruppe von Rhesusmakaken (*Macaca mulatta*) im Zoo von Kunming, China
- (b) Nördlicher Schweinsaffe (*Macaca leonina*), Männchen im Khao Yai Nationalpark, Thailand
- (c) Bärenmakak (*Macaca arctoides*) im Lao Zoo bei Vientiane, Laos

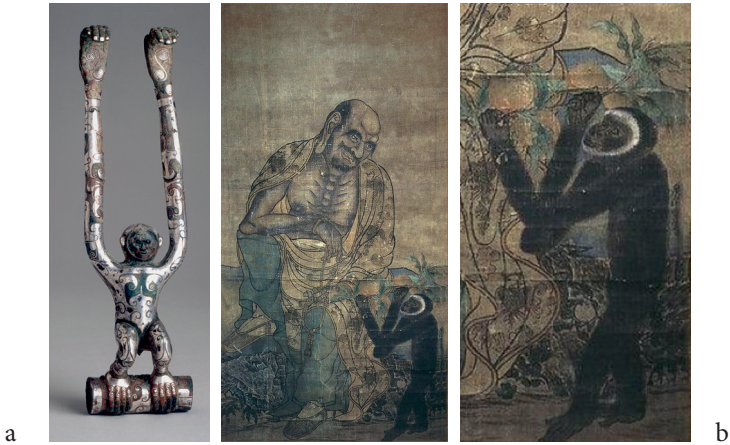


Abb. 3: Chinesische Gibbondarstellungen

(a) Halterung aus Bronze und Silber, Östliche Zhou-Dynastie, viertes bis drittes Jahrhundert v. Chr. Länge 18,2 cm (Quelle: Eskenazi: *Masterpieces from Ancient China. Fortieth Anniversary Exhibition of Ten Bronzes from Shang to Han to Celebrate the Millennium. Millennium Exhibition 1960–2000*, New York, London, London: Eskenazi Ltd., 2000, S. 38–41, Nr. 5, mit freundlicher Genehmigung)

(b) Gesamtansicht und Detail von einem von »Sechzehn Arhats (Lohans) auf sechzehn Bilderrollen«, Guanxiu (贯休) (832–912 n. Chr., Fünf Dynastien, China), Farbe auf Seide. Größe: 128,9 x 65,8 cm, Kōdai-ji Tempel, Kyoto, Japan

(c) Gesamtansicht und Detail: Gibbonmutter mit Kind auf einer Kiefer. Rechtes Bild eines Triptychons von Muqi (牧谿) (ca. 1210 – nach 1269, Südliche Song-Dynastie, China), Bilderrolle, Tusche auf Seide, Größe: 173,9 x 99,4 cm, Daitoku-ji Tempel, Kyoto, Japan

zum Symbol für die Einsamkeit des Reisenden, der sich fern von der Heimat aufhält. Die tiefe Traurigkeit, welche die hohen und langgezogenen Rufe bei Wanderern in einer abgelegenen Gegend auslösten, wurde in zahlreichen Gedichten erwähnt.⁵ »The graceful movements of the gibbon and his saddening calls are referred to by nearly every poet who wrote from the 3d to the 7th century.«⁶

Zur Tang-Zeit waren nichtmenschliche Primaten weiter verbreitet als heute, und in China war der Unterschied zwischen Gibbons und Makaken sehr wohl bekannt.⁷ Den Gibbons wurde – ähnlich wie den in China ebenfalls verehrten Kranichen – aufgrund ihrer lauten Rufe besondere Bedeutung zugemessen. Es wurde angenommen, dass diese Tiere dank ihrer Rufe besonders viel *Qi* besäßen. Das *Qi* galt gemäß der daoistischen Philosophie als ein Lebensatem. Man vermutete deshalb, dass Gibbons mehrere hundert Jahre alt würden oder gar unsterblich seien.⁸ Zudem hatten Gibbons die guten Manieren eines Gentleman, waren von sanfter, ruhiger und beständiger Art, zeigten Güte, Bescheidenheit, lebten in kleinen Gruppen mit innigem Zusammenhalt und stritten nicht um das Futter, sondern teilten die Nahrung untereinander. Sie wählten sorgfältig die reifen Früchte, die sie essen wollten und pflückten nur diese. Gibbons lebten nur in dichtem Wald und überfielen nie die Felder der Bauern.⁹

Die Makaken galten dagegen als streitsüchtig, böseartig, hatten ständig Auseinandersetzungen und Beissereien innerhalb der Gruppe, missgönnten einander die Nahrung, pflückten unreife Früchte und warfen sie nach dem ersten Bissen weg, dazu stahlen sie die Feldfrüchte der Dörfer und zertrampelten die Felder. Die ›guten‹ Gibbons verstand man als Vorbild für eine ideale menschliche Existenz und als Träger erstrebenswerter menschlicher Eigenschaften, während man die ›bösen‹ Makaken als Träger aller verachtenswerten menschlichen Eigenschaften sah.¹⁰

2.3 Li Bai

Die Tang-Dynastie (617/618–907) gilt allgemein als die Epoche, in der die chinesische Dichtkunst ihre Vollendung fand. Insbesondere die Tang-Blütezeit war der Höhepunkt aller chinesischen Poesie: »the High Tang was the apogee of all Chinese po-

5 Vgl. Geissmann: *Gibbons – Die singenden Menschenaffen*, S. 37; Robert Hans van Gulik: *The Gibbon in China. An Essay in Chinese Animal Lore*, Leiden: E. J. Brill, 1967, S. iv und 45; Peng Zhang: Good Gibbons and Evil Macaques. A Historical Review on Cognitive Features of Non-Human Primates in Chinese Traditional Culture, in: *Primates* 56 (2015), S. 215–225.

6 Van Gulik: *The Gibbon in China*, S. 51.

7 Ebd., S. 51.

8 Ebd., S. 38, 56 f.

9 Ebd., S. 39, 57 f.; Zhang: Good Gibbons and Evil Macaques, S. 220 f.

10 Van Gulik: *The Gibbon in China*, S. 57 f.; Zhang: Good Gibbons and Evil Macaques, S. 220 f.

etry«. ¹¹ Diese Blütezeit ist im Wesentlichen identisch mit der langen Regierungszeit (712–756) des Kaisers Yuanzong. ¹²

Li Bai (李白, 701–762), auch bekannt als Li Po oder Li Tai Po, und sein Freund Du Fu (杜甫, 712–770) gelten als Chinas bedeutendste lyrische Dichter aus dieser Zeit. ¹³ Andere bezeichnen Li Bai gar als den größten romantischen Dichter der Tang-Zeit, ¹⁴ den bekanntesten chinesischen Dichter im Orient ¹⁵ und den bekanntesten chinesischen Dichter der Welt. ¹⁶ Es gibt aber auch weniger schmeichelhafte Einschätzungen von Li Bais Werk, etwa von Arthur Waley:

The long poems are often ill-constructed. Where, for example, he wishes to convey an impression of horror he is apt to exhaust himself in the first quatrain, and the rest of the poem is a network of straggling repetitions. [...] The second defect, his lack of variety, is one which would only strike those who have read a large number of his poems. [...] But his most monotonous feature is the mechanical recurrence of certain reflections about the impermanence of human things, as opposed to the immutability of Nature. Probably about half the poems contain some reference to the fact that rivers do not return to their sources, while man changes hour by hour. ¹⁷

Li Bais Biografie ist relativ gut bekannt. ¹⁸ Er wurde 701 als Sohn eines Kaufmanns geboren und seine Familie lebte wohl in der Gegend des heutigen Tokmok (Kirgisistan). Als er fünf Jahre alt war, übersiedelte seine Familie nach Sichuan. Der Dichter wurde Anhänger des Daoismus, interessierte sich für Alchemie, war mehrmals

11 Stephen Owen: *The Great Age of Chinese Poetry. The High T'ang*, New Haven/London: Yale University Press, 1981, S. xi.

12 Reinhard Emmerich/Hans van Ess/Raoul David Findeisen/Martin Kern/Clemens Treter: *Östliche Han bis Tang*, in: *Chinesische Literaturgeschichte*, hg. von Reinhard Emmerich, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2004, S. 88–186, hier S. 147.

13 Arthur Cooper: *Li Po and Tu Fu. Poems*, Harmondsworth: Penguin Books, 1973, S. 15; Owen: *The Great Age of Chinese Poetry*, S. 36.

14 Chinghsuan Lily Hsieh: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004, S. 19; Li Bai: *Selected Poems*, hg. von Yang Mushi, übers. von Xu Yuanchong, Changsha: Hunan People's Publishing House, 2007 (chin.-engl.), S. 28.

15 Li Bai: *The Works of Li Po the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton, 1928 [1922].

16 Li Bai: *Selected Poems*, S. 37.

17 Arthur Waley: *The Poet Li Po, A. D. 701–761*, London: East and West, 1919, S. 3 f.

18 Wing Fun Cheng/Hervé Collot: *Li Po. L'immortel banni sur terre buvant seul sous la lune*, Paris: Albin Michel, 2010; Ha Jin: *The Banished Immortal. A Life of Li Bai*, New York: Vintage Books, 2019; Feng-Yu Shih: *Li Po. A Biographical Study*, Diss. University of British Columbia, Vancouver, 1983; Arthur Waley: *The Poetry and Career of Li Po, 701–762 A. D.* London/New York: Allen and Unwin/The Macmillan Co., 1950 (Ethical and Religious Classics of East and West, Bd. 3).

verheiratet und hatte eine Tochter und zwei Söhne. Als Dichter führte er meist ein Wanderleben, in dessen Verlauf er zahlreiche historische Stätten und berühmte malerische Orte im Kaiserreich besuchte, jedoch nur selten seine Frau und Kinder. Nur kurz (742–744) konnte er sich am Kaiserhof in Chang’an (dem heutigen Xi’an) halten. Wegen einer angeblichen Verwicklung in eine Revolte wurde er nach deren Scheitern 757 nach Yelang verbannt, aber 759 vorzeitig begnadigt.

Von den verschiedenen Beinamen, die ihm seine Bewunderer gaben, wird *zhe xian* (謫仙) (›Verbannter Unsterblicher‹) besonders häufig zitiert. Der Name impliziert, dass der Dichter als Bestrafung für sein schlechtes Benehmen vom Himmel auf die Erde verbannt worden war.¹⁹ Der Beiname wies also gleichzeitig auf Li Bais Kombination schlechter und genialer Eigenschaften hin, was vermutlich der Realität durchaus entsprach.²⁰ Auf jeden Fall werden Li Bais Gedichte bis auf den heutigen Tag verehrt, sie sind in China zum Volksgut geworden. Im Westen wurden Gedichtsammlungen von Li Bai wiederholt übersetzt, zudem entstanden aber auch mindestens 400 Vertonungen von Li Bais Gedichten,²¹ von denen Gustav Mahlers Liederzyklus *Das Lied von der Erde*, der von 1907 bis 1908 entstand, am bekanntesten sein dürfte.²²

Wichtige Themen von Li Bais Lyrik sind Naturerlebnisse wie Berge, Flüsse, Föhrenwälder, Mond sowie Freundschaft, Sehnsucht, Vergänglichkeit, Frauen und Wein. Häufig kommen in seinen Gedichten zudem Gibbons vor.

In der vorliegenden Arbeit wird die Rolle der Gibbons in Li Bais Texten untersucht. Zunächst wird auf die Häufigkeit dieser Gedichte, die Artzugehörigkeit der erwähnten Affen und die Kontexte ihres Auftretens eingegangen. Dabei gebe ich mich²³ dem Gedankenexperiment hin, dass die Gedichte reale Begegnungen mit Affen dokumentieren und auch reale Orte belegen, wo diese stattgefunden hätten. Li Bais Gedichte belegen auch eine Ausrottung von schier unglaublicher Größenordnung von Menschenaffen in China, die bis heute nicht zum Stillstand gekommen ist und sich auf Chinas Nachbarländer ausbreitet.

3. Material und Methoden

3.1 Gedichtmaterial

Laut Li Bais Onkel Li Yangbing soll die überwiegende Mehrzahl seiner Gedichte verschollen sein: »Nine out of ten of his poems are lost«.²⁴ Die meisten Autoren gehen

19 Ha Jin: *The Banished Immortal*, S. vii.

20 Paula M. Varsano: *Tracking the Banished Immortal. The Poetry of Li Bo and Its Critical Reception*, Honolulu: University of Hawai’i Press, 2003, S. 35.

21 Mathias Gredig, persönliche Mitteilung, 3. März 2020, vgl. auch die Liste unter www.hkb-interpretation.ch/li-bai.

22 Siehe auch van Gulik: *The Gibbon in China*, S. 59 f.

23 Wie schon vor mir van Gulik: *The Gibbon in China*, S. 60–62.

24 Zit. nach Ha Jin: *The Banished Immortal*, S. 289.

davon aus, dass das erhaltene Werk von Li Bai rund 1'000 Gedichte umfasst; doch gibt es auch Zahlen, die deutlich nach unten und nach oben abweichen, weil zum einen diverse Varianten von manchen Gedichten erhalten sind und zum andern die Autorschaft mancher Gedichte zweifelhaft ist.²⁵

Für die vorliegende Studie wurden folgende zwei Sammlungen ausgewertet:

- (1) Die dreibändige Werkausgabe mit Übersetzungen von Erwin Ritter von Zach²⁶ nennt 1'047 Gedichte.
- (2) Eine Internet-Sammlung in chinesischer Sprache (Shicimingju)²⁷ enthält 981 Gedichte.

Diese beiden Gedichtsammlungen bilden die literarische Grundlage für die vorliegende Untersuchung. Jede der Sammlungen enthält Gedichte, die in der jeweils anderen fehlen, sodass die Gesamtzahl der erhaltenen Gedichte Li Bais über 1'047 liegen dürfte.

3.2 Gibbongedichte

Um Gibbons in chinesischen Gedichten zu finden, sollte man sich nur an Texte in chinesischer Schrift halten. Viele Übersetzungen sind bei der Benennung von Primaten nicht genau oder machen gar falsche Angaben. Wenn in deutschen Übersetzungen das chinesische Zeichen für Gibbon mit ›Affe‹ übersetzt wird, ist das zwar nicht falsch (alle Gibbons sind Affen), aber zumindest ungenau (nicht alle Affen sind Gibbons). Wenn aber in englischen Übersetzungen Gibbon mit ›monkey‹ übersetzt wird,²⁸ dann ist das zoologisch falsch. Gibbons gehören zu den Menschenaffen (Überfamilie Hominoidea, englisch ›apes‹) und sind mit dem Menschen näher verwandt als mit sämtlichen ›monkeys‹ (zum Beispiel den Makaken); die Gruppe

25 Owen: *The Great Age of Chinese Poetry*, S. 119.

26 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 der Humboldt Universität zu Berlin, Bd. 5); 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 der Humboldt Universität zu Berlin, Bd. 19); 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 der Humboldt Universität zu Berlin, Bd. 30).

27 [Li Bai: *Vollständige Sammlung der Gedichte (981 Gedichte)*] 「李白」诗词全集 (981首), Guangdong: Shicimingju, 2010–2020, www.shicimingju.com/chaxun/zuozhe/1.html (Zugriff 14.01.2020).

28 Sehr viele Übersetzer verwenden ›monkey‹ und Gibbon fälschlicherweise synonym, etwa Cooper: *Li Po and Tu Fu* oder Xu Yuanchong in Li Bai: *Selected Poems*. Lobenswerte Ausnahmen bilden beispielsweise van Gulik: *The Gibbon in China* sowie Florence Ayscough/Amy Lowell: *Fir-Flower Tablets. Poems translated from the Chinese*, Boston: Houghton Mifflin, 1921.

der Menschenaffen schließt alle Nicht-Menschenaffen und damit auch die ›monkeys‹ aus.

In der deutschen Übersetzung eines Gedichtes kommt als weiteres Problem das Hinzudichten eines Affen dazu, der im Originaltext gar nicht vorkommt: Im Li Bais berühmten Gedicht *Ich trink allein mit Schatten und Mond* (月下獨酌) erwähnt eine deutsche Übersetzung²⁹ einen Affen. Tatsächlich aber kommt im chinesischen Text des Gedichts³⁰ kein Affe vor.

Die chinesische Sprache umfasst eine größere Anzahl von Schriftzeichen für Primaten, von denen mehrere im Lauf der Geschichte ihre Bedeutung gewandelt haben und heute zum Teil andere Arten bezeichnen als noch zu Li Bais Zeiten. In dieser Studie halte ich mich bei der Interpretation der Primatenbezeichnungen und der entsprechenden Schriftzeichen an die Erkenntnisse von van Gulik.³¹

In manchen Gedichten nennt Li Bai Lokalitäten, an denen er Gibbons gesehen oder Gibbonrufe gehört hat. Wenn die Ortsangaben präzise genug waren und ich sie identifizieren konnte (was nicht bei allen gelang), habe ich sie für die vorliegende Publikation kartiert.

4. Resultate

4.1 Affen

Der Anteil von Li Bais Gedichten, die Affen erwähnen, beträgt in den beiden dieser Untersuchung zugrundeliegenden Werk-Sammlungen 6,5 respektive 6,7 Prozent (Tabelle 1).

	Gedichtsammlung	
	von Zach	Shicimingju
Anzahl Gedichte von Li Bai	1047	981
Anzahl Gedichte mit Affen	68	66
Anteil von Gedichten mit Affen, in Prozent	6,5 %	6,7 %

Tab. 1: Umfang zweier Sammlungen mit Gedichten von Li Bai und Anteil der Gedichte, in denen Affen genannt werden.

29 *Von Kaiser zu Kaiser. Klassische Lyrik und Kunstprosa von der Han-Zeit bis zur Song-Zeit*, hg. von Eva Schestag und Olga Barrio Jiménez, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2009, Bd. 2, S. 154f.

30 Li Bai: 月下獨酌 [*Ich trink allein mit Schatten und Mond*], www.shicimingju.com/chaxun/list/114223.html (Zugriff 14.01.2020).

31 Van Gulik: *The Gibbon in China*, S. 31–34.

Insgesamt wurden in dieser Studie 71 verschiedene Gedichte von Li Bai identifiziert, in denen Primaten genannt werden. Für die Bezeichnung der jeweiligen Affen verwendete Li Bai fünf verschiedene Schriftzeichen oder Kombinationen davon (Tabelle 2). Im Verlauf der rund 2'000 Jahre, aus denen in China schriftliche Aufzeichnungen erhalten sind, variieren die Namen von Tieren lokal und zeitlich. Zur Tang-Zeit waren zum Beispiel verschiedene Schriftzeichen im Gebrauch, die für Gibbons verwendet wurden.³²

Nur in drei Gedichten werden Geschwänzte Altweltaffen (猴, *hou*) genannt. Diese sind in China mit mehreren Arten von Makaken (*Macaca*) und Blätteraffen (Colobinae) vertreten. In Li Bais Gedichten dürften mit 猴 (*hou*) wohl vor allem Makaken gemeint sein, da diese auch in der Nähe menschlicher Siedlungen vorkommen.

Systematische Großgruppe	Menschenaffen (Hominoidea)					Geschwänzte Altweltaffen (Cercopithecoidea)
Bedeutung	Gibbon	Gibbon	Gibbon	Gibbon	Menschenaffe	Geschwänzter Altweltaffe
Schriftzeichen	猿	猿	猿猿	猿	猩猩	猴
Aussprache	<i>yuan</i>	<i>nao</i>	<i>yuanmao</i>	<i>you</i>	<i>xingxing</i>	<i>hou</i>
Anzahl Gedichte	60	3	2	1	2	3
Anzahl in Prozent	84,5 %	4,2 %	2,8 %	1,4 %	2,8 %	4,2 %
Anzahl Gedichte	68					
Anzahl in Prozent	95,8 %					

Tab. 2: Die von Li Bai verwendeten Schriftzeichen zur Bezeichnung von Primaten und die Häufigkeit, mit der sie in seinen Gedichten auftreten.

Bei der Mehrzahl der erwähnten Affen handelt es sich jedoch um Gibbons (Tabelle 2). Zwei Erwähnungen von 猩猩 (*xingxing*) bezeichnen zwar relativ unspezifisch ›Menschenaffen‹. Es dürften aber auch hier Gibbons gemeint sein, da zur Tang-Zeit – genauso wie heute – Gibbons die einzigen nicht-menschlichen Menschenaffen waren, die in China vorkamen, und da auch in diesen Gedichten speziell die melancholischen Rufe der Affen genannt werden, was ebenfalls klar auf Gibbons hinweist. Somit machen Gibbons fast 96 % aller in Li Bais Gedichten erwähnten Affen aus.

Wenn wir eine Zahl von 1'047 erhaltenen Li Bai Gedichten annehmen, dann nennt der Dichter die Gibbons in fast jedem fünfzehnten seiner Gedichte (6,5 %).

32 Vgl. ebd.

Li Bai greift also verhältnismäßig häufig auf diese Menschenaffen zurück, ganz besonders, wenn man berücksichtigt, dass Gibbons menschen scheue Wildtiere sind, die sich nur in der hohen Kronenregion abgelegener, intakter Urwaldgebiete aufhalten und sich nur schwer beobachten lassen. Man darf also durchaus festhalten, dass diese Menschenaffen eine bedeutende Rolle im Werk dieses Dichters spielen, ganz im Gegensatz zu den in China deutlich artenreicheren und leichter zu beobachtenden Geschwänzten Altweltaffen, die nur in jedem 349. Gedicht auftreten (0,3 %).

Ähnliche Verhältnisse fanden sich bei einer Durchsicht der Gedichte von Li Bais ebenso berühmtem Zeitgenossen, dem Dichter Du Fu (杜甫, 712–770). Unter Zugrundelegung der Werkausgabe von Owen (2016)³³ fand ich in 1'467 Texten von Du Fu deren 44 (3,0 %), die Gibbons erwähnen und nur 4 (0,1 %), die Geschwänzte Altweltaffen nennen.

4.2 Wiederkehrende Merkmale von Li Bais Gibbongedichten

Das nachfolgende Gedicht ist ein Beispiel dafür, wie Gibbons in Li Bais Gedichten auftreten:³⁴

宿清溪主人

夜到清溪宿，主人碧岩里。檐楹挂星斗，枕席响风水。
月落西山时，啾啾夜猿起。

Ich übernachtete beim Herrn von Ch'ing-shi [sic] [...]

In der Nacht gelangte ich zum Ch'ing-hsi[Qinxi]-Fluß
Und verblieb innerhalb der grünen Felsen Deiner Behausung.
An der Veranda Pfeiler hängt (scheinbar) das Sternbild des Scheffels
[Grosser Wagen],
Mein Ruhebett [...] liegt gegenüber den windgepeitschten Wogen.
Zur Zeit wenn der Mond hinter die westlichen Berge sinkt,
ertönt im nächtlichen Dunkel der melancholische Schrei [...] der
Affen [Gibbons].

Bei der Lektüre von Li Bais Gibbongedichten fallen mehrere wiederkehrende Elemente oder Themen auf (Tabelle 3). Natürlich kommen in keinem Gedicht alle diese

33 Du Fu: *The Poetry of Du Fu*, hg. und übers. von Stephen Owen, Boston/Berlin: De Gruyter, 2016.

34 Chinesisches Original: www.shicimingju.com/chaxun/list/108874.html; deutsche Übersetzung nach Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte [1]*, S. 85.

Elemente gleichzeitig vor, aber überspitzt formuliert sähe ein super-typisches Gibbongedicht von Li Bai inhaltlich etwa so aus: Der Dichter befindet sich in einer windigen, kalten Herbstnacht bei Mondenschein auf einem verschneiten Berg, von dem aus er ein Gewässer sehen kann. Er hört weiße Gibbons rufen, findet diese Rufe melancholisch, wird dabei selber traurig, denkt an einen bevorstehenden Abschied oder an Menschen, von denen er getrennt ist, und fühlt sich einsam.

Thema	Anzahl Gedichte	Häufigkeit in Prozent
Rufe der Gibbons	51	75,0 %
Fluss/See/Wasserfall	44	64,7 %
Gebirge	37	54,4 %
Gibbonrufe wirken traurig/melancholisch	32	47,1 %
Li Bai ist traurig	31	45,6 %
Abschied/Trennung	26	38,2 %
Mond	26	38,2 %
Nacht oder Abend	24	35,3 %
Wind	19	27,9 %
Frieren/Kälte	13	19,1 %
Herbst	8	11,8 %
Einsamkeit	8	11,8 %
Schnee	7	10,3 %
Gibbons sind weiß	7	10,3 %

Tab. 3: Häufigkeit einiger Themen in Li Bais 68 Gibbongedichten

Manche Themen in Tabelle 3 kommen nicht nur in den Gibbongedichten häufig vor. So sind zum Beispiel der Mond, Berge, Gewässer, Abschied/Trennung und Einsamkeit wichtige Elemente einer Großzahl von Li Bais Gedichten.³⁵ In der chinesischen Lyrik scheint Li Bai als erster das Bild des Mondes in über einem Drittel seiner Gedichte verwendet, seine Erhabenheit, Reinheit und Beständigkeit zelebriert und ihn als Verbindungselement zu seiner Heimat verstanden zu haben.³⁶

35 Vgl. Li Bai: *The Selected Poems of Li Po*, übers. von David Hinton, New York: New Directions, 1996, S. xiii–xiv; Ania Holub/Paul Simpson-Housley: Sacred Taoist Mountains and the Poet Li Po, in: *Prairie Perspectives. Geographical Essays* 4 (2001), S. 221–231; Ha Jin: *The Banished Immortal*, S. ix; Li Bai: *Selected Poems*, hg. von Yang Mushi, übers. von Xu Yuanchong, Changsha: Hunan People's Publishing House, 2007, S. 32.

36 Li Bai: *The Selected Poems of Li Po*, S. xiv; vgl. auch Ha Jin: *The Banished Immortal*, S. ix.

4.3 Die Gibbons von Zentralchina und ihr Verschwinden

Aus sechs von Li Bai besuchten Provinzen (Shanxi, Hebei, Beijing, Shandong, Jiangsu und Hunan) liegen uns *keine* Gedichte vor, in denen der Dichter auf das Vorkommen von Gibbons hinweist. Diese Absenz von Gibbonhinweisen könnte bedeuten, dass dort zu diesem Zeitpunkt keine Gibbons lebten, sie könnte aber auch andere Ursachen haben: Vielleicht gingen entsprechende Gedichte verloren, oder Li Bai konnte den Tieren nicht begegnen, entweder weil er in diesen Gegenden kein Gibbonhabitat (Wald) besucht hat oder weil er sich nicht lange genug dort aufhielt, um deren Rufe zu hören. Gibbons rufen nicht jeden Tag; ihre Ruhhäufigkeit wird beeinflusst von verschiedenen Faktoren wie der Tageszeit, der Witterung, der Jahreszeit, dem Angebot von Futter, der Dichte der Gibbongruppen in einem Gebiet, dem Alter und dem Geschlecht eines Gibbons und davon, ob der Gibbon solitär oder verpaart ist.³⁷

Aussagekräftiger als die Lokalitäten, aus denen keine Gibbongedichte Li Bais vorliegen, sind dagegen seine Gibbongedichte, insbesondere jene mit Ortsangaben (Abbildung 4). Tatsächlich berichtet Li Bai von Gibbons in acht von ihm besuchten Provinzen (von West nach Ost: Sichuan, Shaanxi, Chongqing, Hubei, Henan, Jiangxi, Anhui und Zhejiang). Ich bezeichne diesen Raum im Folgenden als Zentralchina. Eine genauere Betrachtung der von Li Bai genannten Lokalitäten zeigt, dass sie allesamt weiter nördlich liegen als die nördlichsten heute bekannten Vorkommen von Gibbons (in Nordost-Indien, Nord-Myanmar und im chinesischen West-Yunnan).

Tatsächlich kamen Gibbons, obwohl sie heute nur ein kleines Verbreitungsgebiet in China haben, ursprünglich in weiten Teilen des Landes vor. Chinas Gibbons haben während weniger als 1'000 Jahren fast ihren gesamten ursprünglichen Lebensraum verloren. Das wissen wir darum, weil in China sowohl gemalte wie auch schriftliche Dokumente, beispielsweise die Gedichte Li Bais, erhalten sind, welche die früheren Vorkommen der Gibbons und damit auch den Rückgang dieser Vorkommen belegen. Ursprünglich reichte die Verbreitung der Gibbons von Südchina nach Norden über fast ganz Zentralchina bis hinauf zum Gelben Fluss³⁸ oder in der heutigen Provinz Shaanxi eventuell sogar darüber hinaus.³⁹

37 Soweit eigene Beobachtungen; vgl. auch S. Paul Gittins/Jeremy Raemaekers: Siamang, Lar and Agile Gibbons, in: *Malayan Forest Primates. Ten Years' Study in Tropical Rain Forest*, hg. von David J. Chivers, New York: Plenum Press, 1980, S. 63–105.

38 Vgl. Yao-ting Gao/Huan-ran Wen/Ye-heng He: [The Change of Historical Distribution of Chinese Gibbons (*Hylobates*)], in: *Zoological Research* 2/1 (1981), S. 1–8 (chin. Text, engl. Zsfg.); Thomas Geissmann: Gibbon Systematics and Species Identification, in: *International Zoo News* 42 (1995), S. 467–501; ders.: *Gibbons – Die singenden Menschenaffen*, S. 39; van Gulik: *The Gibbon in China*; Zhou Yunhui/Zhang Peng: Distribution and Vicissitude of Gibbons (*Hylobatidae*) in China During the Last 500 Years, in: *Acta Theriologica Sinica* 33/3 (2013), S. 258–266 [Mandarin, englischer Abstract].

39 Siehe die Karten in Helen J. Chatterjee: The Role of Historical and Fossil Records in Predicting Changes in the Spatial Distribution of Hylobatids, in: *Evolution of Gibbons and Siamang. Phylogeny, Morphology, and Cognition*, hg. von Ulrich H. Reichard, Hirohisa Hirai und

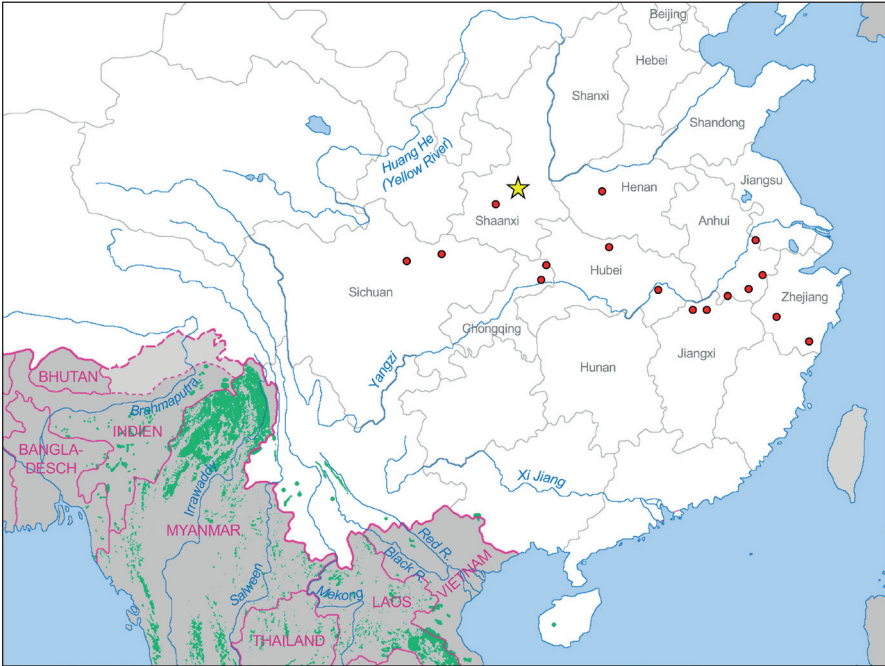


Abb. 4: Karte der in Li Bai Gedichten genannten Gibbonvorkommen (rote Punkte). Nur diejenigen chinesischen Provinzen sind namentlich genannt, deren Gebiet Li Bai (soweit bekannt) bereist hat. Die Typuslokalität der ausgestorbenen Gibbonart *Junzi imperialis* ist mit einem Stern bezeichnet. Die heutigen Verbreitungsgebiete der Gibbons sind in der Karte grün eingezeichnet.

Die Ausrottung der Gibbons schritt in China vor allem von Nordosten nach Südwesten voran, parallel zum Anstieg der menschlichen Bevölkerungsdichte und damit des Bevölkerungsdrucks.⁴⁰ Zudem wurde das Verbreitungsgebiet der Gibbons im achtzehnten Jahrhundert auch zunehmend fragmentiert. Einzelne isolierte Populationen konnten sich dabei länger halten, vor allem in den höheren Lagen. Das Verschwinden der Gibbons eskalierte schließlich regelrecht im späten neunzehnten Jahrhundert.⁴¹ Im Endeffekt wurden durch menschliche Aktivitäten, vor allem Zerstörung des Primärwaldes und Jagd, Gibbons in einem Gebiet von immenser Grösse ausgerottet.

Um 1990 existierten noch sechs überlebende chinesische Gibbonarten, und alle lebten nur in Südwestchina. Ihr Verbreitungsgebiet bestand aus mehreren isolier-

Claudia Barelli, New York: Springer, 2016, S. 43–54; Helen J. Chatterjee/J. S. Y. Tse/Samuel T. Turvey: Ecological Niche Modelling to Predict Spatial and Temporal Distribution Patterns in Chinese Small Apes, in: *Folia Primatologica* 83 (2012), S. 85–99; Samuel T. Turvey/Jennifer J. Crees/Martina M. I. Di Fonzo: Historical Data as a Baseline for Conservation. Reconstructing Long-Term Faunal Extinction Dynamics in Late Imperial–Modern China, in: *Proceedings of the Royal Society B* 282 (2015), S. 1–9.

40 Ebd.; Zhou Yunhui/Zhang Peng: Distribution and Vicissitude of Gibbons.

41 Turvey/Crees/Di Fonzo: Historical Data as a Baseline for Conservation.

ten Waldfragmenten in der Provinz Yunnan sowie je einem isolierten Waldstück im äußersten Süden der Provinz Guangxi und auf der Insel Hainan (Abbildung 4). Seit her ist die Zahl der in China lebenden Gibbonarten aber nochmals geschrumpft, so dass China jetzt nur noch vier Arten hat (Tabelle 4), deren aufsummierte Bestände auf weniger als 1'500 Individuen geschätzt werden.⁴²

Gattung	Art	Bestandesgröße in China ¹	Verbreitung in China ²
Schopf gibbons (<i>Nomascus</i>)	Schwarzer Schopf gibbon (<i>Nomascus concolor</i>)	1'200	Mehrere isolierte Wälder in Zentral- und Süd-Yunnan (Xuezhulinshan; northern part of Nangunhe NNR; Yongde Daxueshan NNR; Bangmaxueshan; Wuliangshan NNR; Meizi Town, Jinggu; Ailaoshan NNR; Jinping Bajiaohe)
	Hainan-Schopf gibbon (<i>N. hainanus</i>)	<30	Bawangling NNR, Hainan
	Cao-Vit-Schopf gibbon (<i>N. nasutus</i>)	<30	Jingxi Bangliang NR, Süd-Guangxi
	Nördlicher Weißwangeng-Schopf gibbon (<i>N. leucogenys</i>)	0	Ausgestorben ca. 2000. Letztes bekanntes Vorkommen: Xishuangbanna NNR, Süd-Yunnan
Hulocks (<i>Hoolock</i>)	Gaoligong-Hulock (<i>Hoolock tianxing</i>)	<200	17 isolierte Waldgebiete in West-Yunnan (Houqiao-Sudian Region nahe Myanmar, sowie Longyang- und Tengchong-Region des Gaoligongshan NNR)
Zwerg gibbons (<i>Hylobates</i>)	Weißhand gibbon (<i>Hylobates lar</i>)	0	Ausgestorben ca. 2000. Letztes bekanntes Vorkommen: südlicher Teil des Nangunhe NNR, Südwest-Yunnan

Tab. 4: Gibbonarten und Bestandesgrößen in China (NR = Nature Reserve, NNR = National Nature Reserve; nach Peng-Fei Fan: The Past, Present, and Future of Gibbons in China)

Wir wissen, dass breite Flüsse für viele Tiere als biogeografische Barrieren wirken. Das gilt ganz besonders für Gibbons, die kaum je ihre Baumkronen verlassen und Lücken im Kronendach springend überqueren müssen – bei breiten Flüssen eine Unmöglichkeit. Alle in Abbildung 4 außerhalb Chinas eingezeichneten Flüsse (Brahmaputra, Irrawaddy, Salween, Mekong, Black River, Red River) bilden zumindest in ihrem Unterlauf natürliche Grenzen zwischen Gibbonarten oder sogar-gattungen. Zweifellos wird das auch für so gewaltige Flüsse wie den Xi Jiang, den Yangzi (auch bekannt unter der alten Umschrift als Yangtze) und den Huang He (Gelber Fluss) gegolten haben, als Zentralchina noch von Gibbons bewohnt wurde. Daraus können wir schließen, dass mit der Auslöschung der zentralchinesischen

42 Peng-Fei Fan: The Past, Present, and Future of Gibbons in China, in: *Biological Conservation* 210 (2017), S. 29–39.

Gibbons gleich mehrere Gibbonarten ausgerottet wurden. Das gilt gewiss auch für viele andere waldbewohnende Tiergruppen, für die Flüsse Ausbreitungsbarrieren darstellen.

Zumindest für eine der zu historischen Zeiten in China ausgerotteten Gibbonarten haben wir seit kurzer Zeit einen Namen. Ein im Jahr 2004 entdecktes Grab aus den Vororten von Chang'an, dem heutigen Xi'an, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi, barg unter den Grabbeigaben einen unvollständigen Gibbonschädel. Das Grab wird einer chinesischen Adligen zugeschrieben. Aufgrund der Lage des Grabes und der Art der Grabbeigaben schätzt man das Alter auf etwa 2'250–2'300 Jahre, was einer Datierung ins dritte Jahrhundert v. Chr. (Periode der Streitenden Reiche, *Warring States*) entspricht.⁴³ Die morphologische Untersuchung des Gibbonschädels führte zum Schluss, dass es sich dabei nicht nur um eine bisher unbekannte Gibbonart, sondern sogar um eine bisher unbekannte Gibbongattung handle, die den Namen *Junzi imperialis* erhielt.⁴⁴ Die Autoren vermuten, dass der Gibbon wohl aus der Gegend des Fundortes stammt, aber Belege dafür gibt es nicht. Sie vermuten, dass diese Art wahrscheinlich weit verbreitet war und bis zum achtzehnten Jahrhundert überlebt haben dürfte. Nach einer anderen Studie war um 1550 das Vorkommen von Gibbons in der unmittelbaren Nähe von Chang'an noch belegt, ebenso in sechs weiteren Lokalitäten in der heutigen Provinz Shaanxi und an fünf weiteren Lokalitäten nördlich des Yangzi.⁴⁵ Um 1650 war das Vorkommen bei Chang'an erloschen, um 1775 fand dieselbe Studie nur noch vier belegte Lokalitäten in Shaanxi, um 1875 noch deren zwei (aber immer noch drei weitere Lokalitäten nördlich des Yangzi), und um 1925 war nur noch eine der Gibbonlokalitäten in Shaanxi bekannt und alle anderen Lokalitäten nördlich des Yangzi waren erloschen.⁴⁶

Wenn der Gibbon *Junzi imperialis* wirklich in der Provinz Shaanxi gelebt hat, dann dürften die Gibbons, die Li Bai in Shaanxi und dessen Nachbarprovinzen beobachtet und in seinen Gedichten beschrieben hat, ebenfalls der Art *Junzi imperialis* angehört haben. Das Verbreitungsgebiet der Art wäre wohl durch die Flüsse Huang He (Gelber Fluss) nach Norden und den Yangzi nach Süden hin begrenzt worden. Bei den Gibbons, die Li Bai südlich des Yangzi beobachtete, müsste es sich dann aber um eine andere, zurzeit noch unbenannte Gibbonart gehandelt haben, deren Verbreitungsgebiet durch die Flüsse Yangzi nach Norden und den Xi Jiang nach Süden hin begrenzt wurde. In jedem Fall hat Li Bai Gibbonarten beobachtet, die heute nicht mehr existieren. Was Li Bai in seinen Gedichten über diese Gibbons berichtet, wird im Abschnitt 4.4 diskutiert.

43 Samuel T. Turvey/Kristofer Bruun/Alejandra Ortiz/James Hansford/Songmei Hu/Yan Ding/Tianen Zhang/Helen J. Chatterjee: New Genus of Extinct Holocene Gibbon Associated with Humans in Imperial China, in: *Science* 360 (2018), S. 1346–1349.

44 Ebd.

45 Zhou Yunhui/Zhang Peng: Distribution and Vicissitude of Gibbons, S. 261.

46 Ebd.

4.4 Was können wir von Li Bai über die Gibbons lernen?

Gibbongesänge

Die Gibbongesänge werden in chinesischen Gedichten allgemein und auch in denjenigen von Li Bai als traurig oder melancholisch beschrieben. Diese Rufe dienen offenbar als Symbol für die Einsamkeit des Reisenden in abgeschiedenen Gebieten.⁴⁷ Ob diese Gesänge tatsächlich Traurigkeit bei einem unvoreingenommenen Zuhörer auslösten oder ob die Wahrnehmung des Zuhörers durch den Kontext der Einsamkeit oder durch die Konvention früherer Gedichte beeinflusst wurde, lässt sich nicht verlässlich bestimmen.

Ich habe die Gesänge aller heute bekannten Gibbonarten untersucht, die meisten Arten auch im Freiland. Die Gibbongesänge faszinieren mich immer wieder aufs Neue. Beim Anhören solcher Gesänge wäre mir nie eingefallen, auf Traurigkeit oder Melancholie der singenden Gibbons zu schließen oder selber von solchen Emotionen ergriffen zu werden. Frühe Berichte von westlichen Reisenden, die Gibbongesänge im asiatischen Urwald gehört hatten, brachten diese Lautäußerungen oft mit bestimmten Emotionen in Verbindung. Diese unterschieden sich manchmal stark zwischen den Berichten, wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, aber positive Empfindungen scheinen zu überwiegen:

Grauer Borneo-Gibbon (*Hylobates abbotti*), Sarawak, Borneo: »[...] their cry is extremely musical, and in the early morning the jungle fairly rings with it. I know no more joyous sound in nature than the delightful bubbling shouts of these creatures.«⁴⁸

Schwarzhandgibbon (*Hylobates agilis*), Indragiri, Sumatra: »[...] ein höchst eigenartiges melodisches Jodeln, das, tief beginnend, immer schneller und schneller wird und schließlich mit einem fröhlichen Jauchzen, dem einige leise Töne nachfolgen, endigt.«⁴⁹

Weißhandgibbon (*Hylobates lar*), Süd-Yunnan, China: »[...] then, low and sweet, sounded a moaning wail which swelled into deep full tones. It vibrated an instant, filling all the forest with its richness, and slowly died away.«⁵⁰

Weißhandgibbon (*Hylobates lar*), NO-Sumatra: »Da [...] turnt sie [die Menschenaffen-Art] fröhlich jodelnd in dem Wald umher.«⁵¹

Silbergibbon (*Hylobates moloch*), West-Java: »Their ›woo-oo-ut – woo-ut – woo-oo-ut – wut-wut-wut – wüt-wüt-wüt,‹ always more dolorous on a dull heavy morn-

47 Van Gulik: *The Gibbon in China*, S. 45, 51.

48 Robert W. C. Shelford: *A Naturalist in Borneo*, ed. by Edward B. Poulton, New York: Dutton, 1917, S. 6.

49 Gustav Schneider: Ergebnisse zoologischer Forschungsreisen in Sumatra. Erster Teil. Säugtiere (Mammalia), in: *Zoologisches Jahrbuch* 23 (1906), S. 1–172, hier S. 59.

50 Roy Chapman Andrews/Yvette Borup Andrews: *Camps and Trails in China. A Narrative of Exploration, Adventure, and Sport in Little-Known China*, New York: D. Appleton, 1918, S. 253.

51 Schneider: Ergebnisse zoologischer Forschungsreisen auf Sumatra, S. 64.

ing previous to rain, is just such a cry as one might expect from the sorrowful countenance so characteristic of the species of *Hylobates*.«⁵²

Westlicher Hulock (*Hoolock hoolock*), Naga Hills, NO-Indien: »At about 9 a.m. (local time) they commence their ›joyous‹ howling which is so characteristic of gibbons.«⁵³

Siamang (*Symphalangus syndactylus*), NO-Sumatra: »Ihr Konzert, das sie allmorgentlich geben, ist sehr markant, so daß man ihr Jauchzen mit keiner andern Stimme verwechseln kann.«⁵⁴

Siamang (*Symphalangus syndactylus*), Süd-Sumatra: »[...] making the woods re-sound with their loud barking howls, uttered apparently for pure love of making a noise.«⁵⁵

Die heute lebenden Gibbonarten unterscheiden sich meist deutlich in ihren Gesängen, und die vier bekannten Gibbongattungen unterscheiden sich darin noch markanter als die Arten derselben Gattung. Wenn es sich bei den zentralchinesischen Gibbons aber tatsächlich um eine eigene Gattung (oder vielleicht mehrere eigene Gattungen) gehandelt hat, können wir davon ausgehen, dass diese Gibbons anders geklungen haben als die heute noch lebenden Arten. Ob jedoch die zentralchinesischen Gibbons tatsächlich trauriger klangen als heute lebende, lässt sich nicht schlüssig beantworten. Da sie ausgestorben sind und wir keine Tondokumente ihrer Gesänge haben, können wir nicht wissen, wie sie geklungen haben.

Fellfärbung der Gibbons

Li Bai erwähnt in sieben (10,3 %) seiner Gibbongedichte, dass die von ihm beobachteten Gibbons weiß (白猿) waren, während die Gibbons in zwei Gedichten (2,9 %) offenbar dunkel oder gar schwarz gefärbt waren (青猿, 玄猿). Zum Vergleich sei erwähnt, dass Li Bais Freund Du Fu in seinen Gibbongedichten auch nur zwei Mal (4,5 %) schwarze Gibbons (玄猿) erwähnt, weiße Gibbons dagegen gar nie.⁵⁶

Es wäre nun interessant, zu wissen, wo Li Bai weiße und wo dunkle Gibbons gesehen hat. Von den beiden Gedichten mit dunklen Gibbons ist eines leider ohne Lokalitätsangabe; das zweite nennt die Lokalität Minggao-shan im Zentrum der Provinz Henan. Diese Lokalität liegt also südlich des Gelben Flusses und nördlich des Yangzi. Li Bai scheint zunächst vor allem mit dunklen Gibbons vertraut gewesen zu sein. Er sagt nämlich im Gedicht *Der Ch'ing-hsi-Berg bei Hsüang-ch'eng* [*Der Qingxi-Berg bei Xuancheng*] (in Anhui)

52 Henry O. Forbes: *A Hand-Book to the Primates*. *Allen's Naturalist's Library*, London: W. H. Allen & Co., 1894, Bd. 2, S. 156.

53 Charles McCann: Notes on the Colouration and Habits of the White-Browed Gibbon or Hoolock (*Hylobates hoolock* Harl.), in: *Journal of the Bombay Natural History Society* 36 (1933), S. 395–405, hier S. 403.

54 Schneider: Ergebnisse zoologischer Forschungsreisen auf Sumatra, S. 51.

55 Forbes: *A Hand-Book to the Primates*, S. 168.

56 Du Fu: *The Poetry of Du Fu*, Bd. 5, S. 268 f. und 376 f.

(宣城青溪) von dieser Lokalität: »es gibt weisse Affen [Gibbons, 猿], die ich zum ersten Mal gesehen habe« (白猿初相识).⁵⁷

Die frühen Gibbongedichte von Li Bai stammen aus den Provinzen Sichuan und Chongqing, und die Lokalitäten, die er dort für Gibbons nennt, liegen alle nördlich des Yangzi (Abbildung 4). Es ist also möglich, dass er dort nur dunkle Gibbons gesehen hat.

Von den sieben Gedichten mit weißen Gibbons treten die Gibbons zwei Mal als Fabel- oder Zauberwesen auf oder werden in einem dritten Beispiel lediglich für einen Vergleich herangezogen. Diese Szenen sind nicht an einen bestimmten Ort gebunden. Bei zwei Gedichten wird die Lokalität als Ch'iu-p'u angegeben (Qiupu 秋浦, heute Teil der Stadt Chizhou 池州, südliches Anhui), einmal als Ch'ing-hsi-Berg bei Hsüan-ch'êng (Qingxi-Berg bei Xuangcheng, südöstliches Anhui), und einmal als Lu-Berge (nördliches Jiangxi). Diese vier Lokalitäten mit weißen Gibbons liegen alle südlich des Yangzi.

Die Stichproben sind natürlich zu klein, um verlässliche Schlüsse zu erlauben, aber es ist gut möglich, dass helle und dunkle Gibbons in den zwei ausgestorbenen Arten nördlich beziehungsweise südlich des Yangzi unterschiedlich häufig waren.

Gibbonhabitat und -verhalten

In Li Bais Gibbongedichten werden die Gibbons oft (54,4 %) in Berglandschaften gehört oder gesehen:

Die Vorkommen der Gibbons in Asien sind heute fast überall auf Bergregionen beschränkt, wie eigene Beobachtungen in Sumatra, Java, Myanmar, Thailand, Kambodscha, Laos, Vietnam und China bestätigen. Das bedeutet nicht, dass Gibbons auf das Leben in Bergwäldern spezialisiert wären. Eigentlich wäre der Tiefland-Regenwald ideal für Gibbons, aber normalerweise werden genau solche Wälder als erstes gerodet, weil sie eben besonders leicht zugänglich sind. Fast im ganzen heutigen Verbreitungsgebiet der Gibbons ist der Wald in erhöhten und steilen Lagen das einzige Habitat, das den Tieren geblieben ist. Dass Li Bai die Gibbons vor allem in Berggebieten beobachtet hat, zeigt, dass der Rückgang der Gibbons im Zentralchina des achten Jahrhunderts offenbar bereits bis zu diesem Punkt fortgeschritten war.

In Li Bais Gibbongedichten leben Gibbons oft in Gegenden mit kalter Witterung (19,1 %) oder sogar mit Schnee (10,3 %):

Auch bei einigen heutigen Gibbonvorkommen in höheren Gebirgslagen können durchaus Minustemperaturen und gelegentlicher Schneefall auftreten, zum Beispiel in den Ailao- und Wuliang-Bergen (Yunnan) oder den hohen Gebirgslagen von Ost-Kachin (Myanmar). Wie oben ausgeführt, handelt es sich dabei aber nicht um das ideale Gibbonhabitat.

57 Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Gedichte 2*, S. 105.

In Li Bais Gibbongedichten singen Gibbons anscheinend oft abends oder bei Nacht (35,3 %):

Tagaktive Primaten sollten nachts eigentlich schlafen, um während der inaktiven Periode Energie zu sparen. Die meisten Gibbongesänge ertönen deshalb bei Tagesanbruch. Allerdings kommt es bei den Zwerggibbons (Gattung *Hylobates*) regelmäßig vor, dass die Männchen vor Tagesanbruch Sologesänge produzieren, während die Duettgesänge später – im typischen Zeitfenster ab Tagesanbruch – abgehalten werden. Ganz besonders frühe Sologesänge produzieren die Männchen des javanischen Silbergibbons (*Hylobates moloch*), die schon vor 4 Uhr morgens beginnen können.⁵⁸

Ungewöhnlich ist allerdings, dass Li Bai mehrmals Gibbons am Abend gehört zu haben scheint. Abendgesänge habe ich in keiner meiner Studien zum Gesang von Gibbons im Freiland gehört, und es sind mir auch keine Freilandstudien anderer Autoren bekannt, die über Abendgesänge berichten. Anscheinend weichen die zentralchinesischen Gibbons (oder manche davon) in diesem Verhalten völlig von dem heutiger Gibbonarten ab, die sich normalerweise bereits am späteren Nachmittag auf ihren Schlafbäumen befinden. Mögliche Gründe für diesen Unterschied sind nicht bekannt.

Die oben genannten Beispiele zeigen, dass die von Li Bai genannten Kontexte seiner Gibbonbegegnungen uns Hinweise zum Aussehen und zur Lebensweise der ausgerotteten Gibbons von Zentralchina liefern. Selbstverständlich ist literarische Fiktion ein wesentlicher Bestandteil von Poesie. Dabei steht es dem Dichter auch frei, sowohl Orte wie symbolische Handlungen jederzeit und unabhängig vom eigenen Aufenthalt zu erdichten. Das gilt auch für Affenrufe. Durch eine Ausweitung dieser Untersuchung auf Texte anderer Autoren liessen sich fiktionale und realistische Gedichtinhalte besser voneinander abgrenzen und wir könnten sicher noch mehr über diese verschwundenen Menschenaffen erfahren.

4.5 Ausblick

Der Aussterbeprozess der Gibbons schritt in China auch in den letzten 30 Jahren unvermindert fort.⁵⁹ So starben von den sechs Gibbonarten, die 1990 noch in China vorkamen, deren zwei um die Jahrtausendwende aus (Tabelle 4), nämlich der Weiß-

58 Thomas Geissmann/Vincent Nijman: Calling in Wild Silvery Gibbons (*Hylobates moloch*) in Java (Indonesia). Behavior, Phylogeny, and Conservation, in: *American Journal of Primatology* 68 (2006), S. 10 f.

59 Fan: The Past, Present, and Future of Gibbons in China, S. 34 f.; Baoguo Li/Ming Li/Jinhua Li/Peng-Fei Fan/Qing-Yong Ni/Jiqi Lu/Xuming Zhou/Yongcheng Long/Zhigang Jiang/Peng Zhang/Zhipang Huang/Chenming Huang/Xuelong Jiang/Ruliang Pan/Sidney Feitosa Gouveia/Ricardo Dobrovolski/Cyril C. Grueter/Charles Ernest Oxnard/Colin Groves/Alejandro Estrada/Paul A. Garber: The Primate Extinction Crisis in China. Immediate Challenges and a Way Forward, in: *Biodiversity and Conservation* 27 (2018), S. 3301–3327.

handgibbon (*Hylobates lar*) und der Nördliche Weißswangen-Schopfgibbon (*Nomascus leucogenys*).⁶⁰

Gibbons (und zwar nicht nur diejenigen in China) gehören zu den bedrohtesten Primaten der Welt. Durch Zerstörung und Zerstückelung ihres Habitats, Jagd auf Gibbons sowie Handel mit Gibbons und Gibbonprodukten gehen die Bestände in erschreckendem Tempo zurück. Ihr Überleben hängt stark von Schutzbemühungen ab, und zwar sowohl von den Ländern, in denen die Gibbons leben, als auch von der internationalen Gemeinschaft.⁶¹ Ein stärkeres Engagement im Gibbonschutz ist dringend notwendig, damit sich auch künftige Generationen ein reales Bild von Gibbons machen können. Das wunderbare Erlebnis von Gibbongesängen, die in der Morgendämmerung durch den Regenwald hallen, kann auch ein Gedicht von Li Bai nicht ersetzen.

Literatur

- Alley, Rewi: Jiangyou, the Home of Li Bai, in: *Eastern Horizon* 19 (1980), Nr. 7, S. 15–22.
- Andrews, Roy Chapman/Andrews, Yvette Borup: *Camps and Trails in China. A Narrative of Exploration, Adventure, and Sport in Little-Known China*, New York: D. Appleton, 1918.
- Ayscough, Florence/Lowell, Amy: *Fir-Flower Tablets. Poems translated from the Chinese*, Boston: Houghton Mifflin, 1921.
- Bartlett, Thad Q.: The Hylobatidae. Small Apes of Asia, in: *Primates in Perspective. Second Edition*, hg. von Cristina J. Campbell, Agustín Fuentes, Katherine C. MacKinnon, Simon Kenneth Bearder und Rebecca M. Stumpf, Oxford/New York: Oxford University Press, 2011, S. 300–312, <https://doi.org/10.1086/659930>.
- Chatterjee, Helen J.: The Role of Historical and Fossil Records in Predicting Changes in the Spatial Distribution of Hylobatids, in: *Evolution of Gibbons and Siamang. Phylogeny, Morphology, and Cognition*, hg. von Ulrich H. Reichard, Hirohisa Hirai und Claudia Barelli, New York: Springer, 2016, S. 43–54, https://doi.org/10.1007/978-1-4939-5614-2_2.

60 Peng-Fei Fan/Huo Sheng: The Northern White-Cheeked Gibbon (*Nomascus leucogenys*) is on the Edge of Extinction in China, in: *Gibbon Journal* 5 (2009), S. 44–52; Peng-Fei Fan/Han-Lan Fei/Ai-Dong Luo: Ecological Extinction of the Critically Endangered Northern White-Cheeked Gibbon *Nomascus leucogenys* in China, in: *Oryx* 48/1 (2013), S. 52–55; Thomas Geissmann: Auf der Suche nach Chinas letzten Weisshandgibbons. Ein Projektbericht aus dem Nangunhe-Naturreservat in der Provinz Yunnan [In Search of the China's Last White-Handed Gibbons. A Project Report from the Nangunhe Nature Reserve in Yunnan Province], in: *Gibbon Conservation Alliance, Jahresbericht* 4 (2008), S. 10–21 (dt. Text, engl. Zsfg.); Cyril C. Grueter/Xuelong Jiang/Roger Konrad/Peng-Fei Fan/Zhenhua Guan/Thomas Geissmann: Are *Hylobates lar* Extirpated from China?, in: *International Journal of Primatology* 30 (2009), S. 553–567.

61 Peng-Fei Fan/Thad Y. Bartlett: Overlooked Small Apes Need More Attention!, in: *American Journal of Primatology* 79 (2017), e22658, S. 1–4.

- Chatterjee, Helen J./Tse, J. S. Y./Turvey, Samuel T.: Using Ecological Niche Modelling to Predict Spatial and Temporal Distribution Patterns in Chinese Small Apes, in: *Folia Primatologica* 83 (2012), S. 85–99, <https://doi.org/10.1159/000342696>.
- Cheng, Wing Fun/Collet, Hervé: *Li Po. L'immortel banni sur terre buvant seul sous la lune*, Paris: Albin Michel, 2010.
- Cooper, Arthur: *Li Po and Tu Fu. Poems*, Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- Du Fu: *The Poetry of Du Fu*, hg. und übers. von Stephen Owen, Boston/Berlin: De Gruyter, 2016.
- Emmerich, Reinhard/van Ess, Hans/Findeisen, Raoul David/Kern, Martin/Treter, Clemens: Östliche Han bis Tang. in: *Chinesische Literaturgeschichte*, hg. von Reinhard Emmerich, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2004, S. 88–186, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05239-1_2.
- Eskenazi: *Masterpieces from Ancient China. Fortieth Anniversary Exhibition of Ten Bronzes from Shang to Han to Celebrate the Millennium. Millennium Exhibition 1960–2000, New York, London*, London: Eskenazi Ltd., 2000.
- Fan, Peng-Fei: The Past, Present, and Future of Gibbons in China, in: *Biological Conservation* 210 (2017), S. 29–39, <https://doi.org/10.1016/j.biocon.2016.02.024>.
- Fan, Peng-Fei/Bartlett, Thad Q.: Overlooked Small Apes Need More Attention!, in: *American Journal of Primatology* 79 (2017), e22658, <https://doi.org/10.1002/ajp.22658>.
- Fan, Peng-Fei/Fei, Han-Lan/Luo, Ai-Dong: Ecological Extinction of the Critically Endangered Northern White-Cheeked Gibbon *Nomascus leucogenys* in China, in: *Oryx* 48/1 (2013), S. 52–55, <https://doi.org/10.1017/s0030605312001305>.
- Fan, Peng-Fei/Sheng, Huo: The Northern White-Cheeked gibbon (*Nomascus leucogenys*) is on the Edge of Extinction in China, in: *Gibbon Journal* 5 (2009), S. 44–52.
- Forbes, Henry O.: *A Hand-Book to the Primates. Allen's Naturalist's Library*, London: W. H. Allen & Co., 1894, <https://doi.org/10.5962/bhl.title.35865>.
- Gao, Yao-ting/Wen, Huan-ran/He, Ye-heng: [The Change of Historical Distribution of Chinese Gibbons (*Hylobates*)], in: *Zoological Research* 2/1 (1981), S. 1–8 (chin. Text, engl. Zsfg.).
- Geissmann, Thomas: Gibbon Systematics and Species Identification, in: *International Zoo News* 42 (1995), S. 467–501.
- Geissmann, Thomas: Duet-Splitting and the Evolution of Gibbon Songs, in: *Biological Reviews* 77 (2002), S. 57–76, <https://doi.org/10.1017/s1464793101005826>.
- Geissmann, Thomas: *Vergleichende Primatologie*, Heidelberg/New York: Springer, 2003.
- Geissmann, Thomas: Auf der Suche nach Chinas letzten Weisshandgibbons. Ein Projektbericht aus dem Nangunhe-Naturreservat in der Provinz Yunnan [In Search of the China's Last White-Handed Gibbons. A Project Report from the Nangunhe Nature Reserve in Yunnan Province], in: *Gibbon Conservation Alliance, Jahresbericht* 4 (2008), S. 10–21 (dt. Text, engl. Zsfg.).
- Geissmann, Thomas: Gibbon Paintings in China, Japan, and Korea. Historical Distribution, Production Rate and Context, in: *Gibbon Journal* 4 (2008), S. 1–38.
- Geissmann, Thomas: *Gibbons – Die singenden Menschenaffen / Gibbons – The Singing Apes*, Zürich: Anthropologisches Institut und Museum der Universität Zürich/Gibbon Conservation Alliance, 2014.

- Geissmann, Thomas/Nijman, Vincent: Calling in Wild Silvery Gibbons (*Hylobates moloch*) in Java (Indonesia). Behavior, Phylogeny, and Conservation, in: *American Journal of Primatology* 68 (2006), S. 1–19, <https://doi.org/10.1002/ajp.20203>.
- Gittins, S. Paul/Raemaekers, Jeremy J.: Siamang, Lar and Agile Gibbons, in: *Malayan Forest Primates. Ten Years' Study in Tropical Rain Forest*, hg. von David J. Chivers, New York: Plenum Press, 1980, S. 63–105, https://doi.org/10.1007/978-1-4757-0878-3_3.
- Grueter, Cyril C./Jiang, Xuelong/Konrad, Roger/Fan, Peng-Fei/Guan, Zhenhua/Geissmann, Thomas: Are *Hylobates lar* Extirpated from China?, in: *International Journal of Primatology* 30 (2009), S. 553–567, <https://doi.org/10.1007/s10764-009-9360-3>.
- Holub, Ania/Simpson-Housley, Paul: Sacred Taoist Mountains and the Poet Li Po, in: *Prairie Perspectives. Geographical Essays* 4 (2001), S. 221–231.
- Hsieh, Chingsuan Lily: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004.
- Jin, Ha: *The Banished Immortal. A Life of Li Bai*, New York: Vintage Books, 2019.
- Li Bai: *Selected Poems*, hg. von Yang Mushi, übers. von Xu Yuanchang, Changsha: Hunan People's Publishing House, 2007 (chin.-engl.).
- 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: E. P. Dutton, 1928 [1922].
- [Li Bai: *Vollständige Sammlung der Gedichte (981 Gedichte)*] [李白] 诗词全集 (981首), Guangdong: Shicimingju, 2010–2020, www.shicimingju.com/chaxun/zuoze/1.html (Zugriff 14.01.2020).
- 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 der Humboldt Universität zu Berlin, Bd. 5).
- 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 der Humboldt Universität zu Berlin, Bd. 19).
- 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 der Humboldt Universität zu Berlin, Bd. 30).
- Li, Baoguo/Li, Ming/Li, Jinhua/Fan, Peng-Fei/Ni, Qing-Yong/Lu, Jiqi/Zhou, Xuming/Long, Yongcheng/Jiang, Zhigang/Zhang, Peng/Huang, Zhipang/Huang, Chenming/Jiang, Xuelong/Pan, Ruliang/Gouveia, Sidney Feitosa/Dobrovolski, Ricardo/Grueter, Cyril C./Oxnard, Charles Ernest/Groves, Colin/Estrada, Alejandro/Garber, Paul A.: The Primate Extinction Crisis in China. Immediate Challenges and a Way Forward, in: *Biodiversity and Conservation* 27 (2018), S. 3301–3327, <https://doi.org/10.1007/s10531-018-1614-y>.
- McCann, Charles: Notes on the Colouration and Habits of the White-Browed Gibbon or Hoolock (*Hylobates hoolock* Harl.), in: *Journal of the Bombay Natural History Society* 36 (1933), S. 395–405.
- [Murphy, James R.]: *Li Bai i-01*, [2010], www.torusflex.com/poetry%20project1/li%20tai%20bo%20i.pdf (Zugriff 14.01.2020).

- Owen, Stephen: *The Great Age of Chinese Poetry. The High T'ang*, New Haven/London: Yale University Press, 1981.
- Robbins Leighton, Donna: Gibbons. Territoriality and Monogamy, in: *Primate Societies*, hg. von Barbara B. Smuts, Dorothy L. Cheney, Robert M. Seyfarth, Richard W. Wrangham und Thomas T. Struhsaker, Chicago/London: University of Chicago Press, 1987, S. 135–145.
- Schestag, Eva/Barrio Jiménez, Olga (Hg.): *Von Kaiser zu Kaiser. Klassische Lyrik und Kunstprosa von der Han-Zeit bis zur Song-Zeit*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2009.
- Schneider, Gustav: Ergebnisse zoologischer Forschungsreisen in Sumatra. Erster Teil: Säugtiere (Mammalia), in: *Zoologisches Jahrbuch* 23 (1906), S. 1–172.
- Shelford, Robert W. C.: *A Naturalist in Borneo*, ed. by Edward B. Poulton, New York: Dutton, 1917.
- Shih, Feng-Yu: *Li Po. A Biographical Study*, Diss. University of British Columbia, Vancouver, 1983.
- Turvey, Samuel T./Crees, Jennifer J./Di Fonzo, Martina M. I.: Historical Data as a Baseline for Conservation. Reconstructing Long-Term Faunal Extinction Dynamics in Late Imperial–Modern China, in: *Proceedings of the Royal Society B* 282 (2015), S. 1–9, <https://doi.org/10.1098/rspb.2015.1299>.
- Turvey, Samuel T./Bruun, Kristofer/Ortiz, Alejandra/Hansford, James/Hu, Songmei/Ding, Yan/Zhang, Tianen/Chatterjee, Helen J.: New Genus of Extinct Holocene Gibbon Associated with Humans in Imperial China, in: *Science* 360 (2018), S. 1346–1349, <https://doi.org/10.1126/science.aao4903>.
- Van Gulik, Robert Hans: *The Gibbon in China. An Essay in Chinese Animal Lore*, Leiden: E. J. Brill, 1967.
- Varsano, Paula M.: *Tracking the Banished Immortal. The Poetry of Li Bo and Its Critical Reception*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2003, <https://doi.org/10.1515/9780824865276>.
- Waley, Arthur: *The Poet Li Po, A. D. 701–761*, London: East and West, 1918.
- Waley, Arthur: *The Poetry and Career of Li Po, 701–762 A. D.* London/New York: Allen and Unwin/The Macmillan Co., 1950 (Ethical and Religious Classics of East and West, Bd. 3).
- Zhang, Peng: Good Gibbons and Evil Macaques. A Historical Review on Cognitive Features of Non-Human Primates in Chinese Traditional Culture, in: *Primates* 56 (2015), S. 215–225, <https://doi.org/10.1007/s10329-015-0472-4>.
- Zhou Yunhui/Zhang Peng: Distribution and Vicissitude of Gibbons (Hylobatidae) in China During the Last 500 Years, in: *Acta Theriologica Sinica* 33/3 (2013), S. 258–266 [Mandarin, engl. Abstract].

Thomas Geissmann ist ein Schweizer Primatologe und Dozent am Anthropologischen Institut der Universität Zürich. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf den Gebieten der vergleichenden Biologie, der Evolution der Primatenkommunikation, dem Schutz der Gibbons (Menschenaffen der Familie Hylobatidae) und der Rolle der Gibbons in asiatischen Kulturen. Thomas Geissmann ist Mit-Beschreiber dreier Primatenarten und Initiator der Gibbon Conservation Alliance (www.gibbonconservation.org), einer gemeinnützigen Organisation, die sich für den Schutz der Gibbons einsetzt.

»Chinas Dichterfürst«

Die Rezeption Li Bais als literarischer Superstar im Westen

“China’s Poet Prince”: The Reception of Li Bai as a Literary Superstar in the West

This essay attempts to prove that, of the thousands of poets known to Chinese literary history in general and Tang poetry in particular, Li Bai is regarded as *primus inter pares* not so much in Chinese literary history but first and foremost within the Western reception of Chinese literature. We therefore look at several Western encyclopaedias and anthologies of Chinese literature and discuss the wording used to describe Li Bai and his time. We conclude here that he is regarded as significant, not so much due to his literary achievements, but more to his personality as an untamed “outlaw” who would not submit to the rules of Tang Dynasty society. He fits the mould of the literary “madman” or “drunk genius” so perfectly that Western authors over the last 125 years have awarded him the prestigious status of a “prince” of Chinese literature. Other poets, such as Du Fu, pale in comparison, not on literary grounds, but on account of the colourful personality of Li Bai and the many anecdotes told about him. This essay thus questions exoticism by means of analysing a single, striking example.

Mein Beitrag umfasst eine Beschreibung der Rezeption des tangzeitlichen Dichters Li Bai 李白 (701–762) im Westen. Im Zentrum meiner Betrachtungen steht allerdings nicht die Verbindung zwischen chinesischer Lyrik und abendländischer Musik, wie sie von Komponisten wie Harry Partch (1901–1974) oder vor ihm bereits Gustav Mahler exemplifiziert wird. Gustav Mahler (1860–1911) hat in seinem erfolgreichen und breit rezipierten sinfonischen Liederzyklus *Lied von der Erde* von 1908 vier Gedichte von Li Bai sowie je eines von Wang Wei 王維 (699/701–759/761), Meng Haoran 孟浩然 (689/691–740) und Qian Qi 錢起 (710–782) musikalisch umgesetzt.¹ Aber damit hat er diese Dichter explizit nicht in Form von deren Dichtung

DOI: 10.26045/po-008

1. Die einzelnen Sätze sind: 1. »Das Trinklied vom Jammer der Erde« (Li Bai, erste Hälfte von *Lied vom Kummer* [*Bei ge xing* 悲歌行]), 2. »Der Einsame im Herbst« (Qian Qi, erster Teil von Gedicht im alten Stil: *Lange Herbstmonate* [*Xiao gu qiu ye chang* 效古秋夜長]), 3. »Von der Jugend« (Li Bai, *Bankett im Pavillon der Familie Tao* [*Yan Tao jia ting zi* 宴陶家亭子]), 4. »Von der Schönheit« (Li Bai, *Lotospflücklied* [*Cai lian qu* 采蓮曲]), 5. »Der Trunkene im Frühling« (Li Bai, *Gefühle beim Erwachen aus einem Rausch an einem Frühlingstag* [*Chunri zuqi yan zhi* 春日醉起言志]), 6. »Der Abschied« (Meng Haoran, *Übernachtung in Meister*

rezipiert, sondern sozusagen für die darin zum Ausdruck gebrachten Emotionen. Musikologische Beiträge dieses Buches werden sich dieser Thematik annehmen.² Mein Schwerpunkt liegt darin, die Rezeption Li Bais als Repräsentant, ja als herausragendes Beispiel chinesischer Dichtkunst zu umreißen.

Li Bai – oder in historisierender Aussprache des Vornamens Li Bo – wird als Schöpfer von Lyrik in bemerkenswerter Intensität im Westen rezipiert, wobei sich meine Ausführungen hauptsächlich auf den deutschsprachigen Raum beschränken, wo die geneigte Leserschaft offenbar immer wieder die Lyrik Li Bais nachfragte. So erschien 1962 im Reclam-Verlag Günther Debons (1921–2005) Sammlung von Übersetzungen *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken*, die 1979 und 2009 Neuauflagen erfuhr. Und die von Hartmut Walravens herausgegebene dreibändige Sammlung mit allen Gedichten Li Bais in der Übersetzung von Erwin Ritter von Zach ist ein weiteres gewichtiges Zeugnis seines Eindrucks im deutschsprachigen Raum. Es ist somit wohl keine Übertreibung zu behaupten, dass Li Bai mehr als jedes andere Individuum der chinesischen Literaturgeschichte die Aufmerksamkeit westlicher Leserinnen und Leser auf sich gezogen hat, vergleichbar vielleicht mit der herausragenden Stellung Laozis und des *Daodejing* in der Rezeption der chinesischen Philosophiegeschichte.³

In meinen Ausführungen werde ich die Rezeption in den chinesischen Literaturgeschichten nicht berücksichtigen, weil schon ein gründlicher Überblick über westliche Autoren und deren Einschätzung den Rahmen eines solchen Beitrags bei weitem sprengen würde. Als generelle Feststellung lässt sich vielleicht sagen, dass im Rahmen der für diesen Beitrag studierten chinesischen Literaturgeschichten Li Bai, obschon auch dort als einer der wichtigsten Dichter der Tangzeit rezipiert, eine weniger stark hervorgehobene Stellung eingeräumt wird.⁴

Yes Bergklause, umsonst auf Bruder Ding wartend [*Su Ye shi shanfang dai Ding da bu zhi* 宿業師山房待丁大不至] und Wang-Wei, *Abschied* [*Song bie* 送別]). Volker Klöpsch schreibt zur Beziehung von Text und Musik: »Nur allzu häufig trugen [Anthologien chinesischer Lyrik] blumige Titel und verrieten weniger über China als über die Projektionen des Abendlandes auf die fremde, verklärte Märchenwelt des Ostens. Auf diese Weise konnten sich Fehlurteile herausbilden und in unserem Vorverständnis eingraben, etwa daß chinesische Dichtung von Weltflucht und Entsagung geprägt sei, und als ein Nachklang solcher Mißverständnisse konnte ein Gustav Mahler in seinem *Lied von der Erde* die Harmonien des Weltschmerzes sich über Worten wölben lassen, die ihm von Bethge – einem Übersetzer aus zweiter und dritter Hand – als chinesische Lyrik ausgegeben worden waren.« Volker Klöpsch: *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*, Frankfurt/Leipzig: Insel, 1991, S. 361.

2 Vgl. beispielsweise die Beiträge von Matthias Schmidt und Thomas Meyer in diesem Band, S. 281–299 bzw. 321–347.

3 Wie Li Bai (oder Li Bo bzw. in älteren Umschriften Li Po oder einem Ehrennamen folgend Li Tai-po) wurde auch das *Daodejing* 道德經 (oder *Tao-te-king*) des Laozi 老子 (oder Lao Tse) unverhältnismäßig viel öfter übersetzt als vergleichbare Werke.

4 Gründe hierfür sind, dass Li Bai praktisch immer gemeinsam mit Du Fu rezipiert wird, aber auch die Tatsache, dass es mit Meng Haoran, Bai Juyi, Wang Wei und weiteren tangzeitlichen Lyrikschriftstellern eine größere Auswahl gibt, die einer chinesischsprachigen Leserschaft vertraut sind. Konsultiert wurde das *Zhongguo Da Baike Quanshu: Zhonggu Wenxue* 中国大百

Zur schriftlichen Rezeption des Dichters generell ist zu sagen, dass diese auch in China nach seiner physischen Existenz einsetzte; zu Lebzeiten hatte Li keinen großen Eindruck hinterlassen, erst spätere Dichter (Bai Juyi, vgl. unten) begannen sich auf Li Bai als ihr Vorbild zu berufen. Das ist nicht ungewöhnlich. Viele

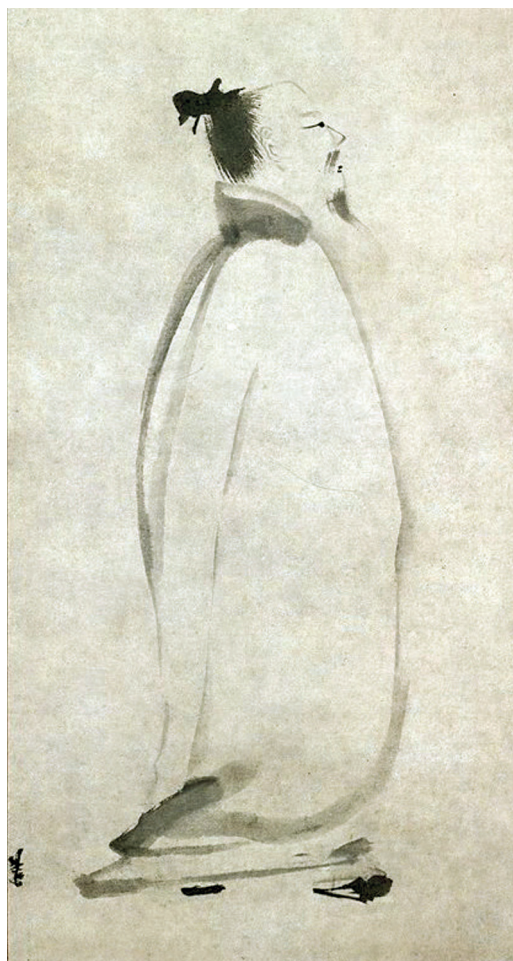


Abb. 1: Liang Kai: Tuschmalerei von Li Bai, 13. Jh.
(Tokyo National Museum, public domain)

科全书: 中国文学 [Die große chinesische Enzyklopädie der Wissenschaften: Chinesische Literatur] von 1986, Li Shuzhangs 李淑章 *Zhongguo Gudian Wenxue Renwu Xingxiang Da Cidian* 中國古典文學人物形象大辭典 [Große Enzyklopädie der literarischen Personen und Figuren der klassisch chinesischen Literatur] von 1998 sowie *Zhongguo Wenxue Da Cidian* 中國文學大辭典 [Die große Enzyklopädie der chinesischen Literatur] von 2000.

Künstler – Literaten, Musiker, bildende Künstler – und auch Wissenschaftler wurden teilweise erst Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte nach ihrem physischen Ableben kulturell bedeutsam, indem sie eine entsprechende Rezeption erfuhren.

Im Falle Li Bais ist die Diskrepanz zwischen den über ihn bekannten gesicherten Tatsachen und der späteren Mythenbildung sehr deutlich. Als plakatives Beispiel mag das berühmte ›Porträt‹ von Li Bai dienen, das Liang Kai 梁楷 (?–1210) während der Südlichen Song-Dynastie gemalt hat: Diese bildliche Darstellung ist also erst rund 500 Jahre nach Lis Leben entstanden. Vergleichbar wäre der hypothetische Fall, in dem das früheste Porträt von Johann Wolfgang Goethe im Jahr 2300 gemalt werden würde, also in 250 bis 300 Jahren. Es ist wichtig, dass man sich diese zeitlichen Räume klar vor Augen führt, wenn wir versuchen, die Rezeption einer Person nachzuvollziehen.

Somit ist zu unterscheiden zwischen der historischen Person Li Bai und der literarischen Figur, dem Dichter Li Bai. Genau diese Unterscheidung verwischt oftmals in den Betrachtungen über Li Bai, wodurch die Mythologisierung des Dichters mit dem historischen Li Bai verknüpft wird. Aber Li war nicht einfach ein beliebiger Dichter, er ist speziell in der westlichen Rezeption geradezu ein Superstar der chinesischen Literaturgeschichte, ein Name, der breiter bekannt ist als seine Werke, was ich als Gradmesser eines ›Stars‹ der Literaturszene ansehe. Selbstverständlich wäre das gründliche und umfassende Aufarbeiten der Rezeptionsgeschichte eine Aufgabe für eine gewichtige Dissertation, weshalb ich mich darauf beschränke, gewisse Tendenzen aufzuzeigen. Im Kern steht die erstaunliche oder zumindest bemerkenswerte Tatsache, dass Li Bai in China wie im Westen gleichermaßen als literarischer *Primus inter Pares* geschätzt wird, eben nicht als ein wichtiger Dichter, sondern als Fürst der Dichter.

Diese übereinstimmende Einschätzung eines Dichters in West und Ost lässt sich einerseits natürlich damit erklären, dass eine Tradierung von Ost nach West stattgefunden hat, die nicht nur die Werke, sondern auch deren Einschätzung im Rahmen der Literaturgeschichte beinhaltet. In den Anfängen des kulturellen Kontaktes mit China im 17. Jahrhundert, als tastend erste literarische wie philosophische Werke mit einem Blick auf ein breiteres europäisches Publikum übersetzt wurden, wählten die Übersetzer selbstverständlich die auch in China als Top-Literaten bewerteten Autoren. Chinesische Studierende der Germanistik rezipieren schließlich auch Goethe, weil dieser in der Deutschen Literaturgeschichte als ›Dichtervorst‹ gilt.

Andererseits aber ist eine solche Übereinstimmung keine Selbstverständlichkeit. Der in China mit Li Bai auf einer Stufe stehende Autor Qu Yuan 屈原 (ca. 340–278 v. Chr.) und die Liedsammlung *Chu Ci* 楚辭, deren bekanntester Autor er war, sind in Europa längst nicht so bekannt wie Li Bai. Eine erste deutsche Übersetzung dieser *Gesänge des Südens* für ein breiteres Publikum ließ lange auf sich warten. Zwar wurden die *Chu Ci* schon früh zumindest durch Eduard Erkes in Teilen rezipiert, aber das war sinologische Fachforschung, nicht das Bekanntmachen chinesischer Literatur im Westen.⁵

5 Der Leipziger Sinologe Eduard Erkes (1891–1958) hat sich ab 1914 in einer Reihe von Publikationen einzelnen Textteilen der *Chu Ci* angenommen. Einflussreich waren dabei vor allem »Das Zurückrufen der Seele (Chao-Hun) des Sung Yüh« von 1914 und »The Ta-chao. Text, Transla-

Wikipedia

Da die Einträge der Wikipedia oftmals einen breiten Konsens zu einem Thema darstellen und zudem eine große Breitenwirkung entfalten, erachte ich es als sinnvoll, damit zu beginnen.

Es gibt dort zunächst eine relativ ausführliche Schilderung seines Familienhintergrundes, inklusive der Diskussion um Li Bais ethnischen Hintergrund, etwa ob er zu den Han-Chinesen zu zählen sei. Es folgen nun Elemente, die in den meisten prosopographischen Schilderungen des Dichters teilweise oder in abgewandelter Form vorkommen:

Trotz seines Wunsches, Beamter zu werden, nahm er nicht an den kaiserlichen Beamtenprüfungen teil. Stattdessen begann er im Alter von fünfundzwanzig Jahren nach Art eines fahrenden Gesellen durch China zu reisen, die mit dem Idealbild eines konfuzianischen Edelmanns stark kontrastierte. [...]

742 kam er in die Tang-Hauptstadt Chang'an. Dort erweckte Lis verwegene Art das Interesse des Adels wie der einfachen Leute gleichermaßen. Besondere Faszination übte er auf den kaiserlichen Sekretariatschef He Zhizhang (賀知章 [659–744]) aus, einen freimütigen und ebenfalls dem Trunke zugeneigten Charakter, der zunächst glaubte, in Li einen wahrhaften Unsterblichen vor sich zu haben. Auf Hes Empfehlung ernannte Kaiser Xuanzong (唐玄宗) Li zum Beamten der renommierten Hanlin-Akademie. Bei Überbringung des Ernennungsschreibens soll sich Li volltrunken in einer Schänke befunden haben, nach einer kurzen Erfrischung mit kaltem Wasser aber trotzdem in der Lage gewesen sein, auf des Kaisers Geheiß aus dem Stegreif ein Gedicht zu verfassen, das allgemeinen Anklang fand: *Qingpingtiao*,⁶ ein Lobpreis auf die berühmte Konkubine Yang Guifei (楊貴妃) und die Päonien [Pfingstrosen] [...].

Bereits nach zwei Jahren wurde Li aufgrund unbekannter Ursache aus dem Staatsdienst entlassen. Vermutet wird eine Intrige [...].

Fortan streifte Li für den Rest seines Lebens durch China. Im Herbst 744 und dann noch einmal im Jahr darauf traf er Du Fu (杜甫 [712–770]), den zweiten berühmten Dichter der Epoche. Obwohl sich die beiden Meister nur zweimal trafen, sollte ihre Bekanntschaft vor allem in Du Fus Werk erheblichen Niederschlag finden: Etwa ein Dut-

tion and Notes« von 1920. Für eine vollständige Bibliographie vgl. Michael Schimmelpfennig: *Chuci Bibliography*, online, www.schimmelpfennig-research.eu/ccbib/ccb-07translations1.html (Zugriff 26.2.2021).

- 6 *Qingpingtiao* 清平调 wird von Volker Klöpsch übersetzt als »Nach der Melodie Qingping«; für seine Übersetzung der drei Strophen vgl. Klöpsch: *Der seidene Faden*, 1991, S. 115 f. Das Gesicht ist stilistisch ein *yuefu* 樂府 und es besteht aus drei Teilen zu je vier siebensilbigen Zeilen.

zend Gedichte widmete er seinem Kollegen Li Bai, während dieser Du Fu nur ein einziges zueignete. [...] 755 wurde Li Bai in die Revolte des An Lushan (安祿山) hineingezogen. Nach deren Scheitern wurde er [als ein Unterstützer An Lushans; meine Einfügung] 757 nach Yelang verbannt, durfte aber 759 vorzeitig zurückkehren. [...]

Der Überlieferung nach soll er ertrunken sein, als er in berauschem Zustand versucht hat, das Spiegelbild des Mondes auf einem Fluss zu umarmen. Andere Quellen berichten von einer Quecksilberkontamination, die sich Li Bai infolge alchemistischer Studien zugezogen haben soll, wieder andere von einer Alkoholvergiftung. [...]

Li Bai werden etwa tausend Gedichte zugeschrieben, darunter acht Rhapsodien (Fu), 149 Titel nach Musikamtsliedern (Yuefu), 59 Gedichte im Alten Stil (Gushi), 779 Gedichte im Alten und Neuen Stil (Gujintishi) sowie 58 Prosastücke.

Bei zahlreichen Werke [sic] erscheint die Urheberschaft freilich zweifelhaft. Häufig wird Lis Werk wegen der zum Ausdruck gebrachten Empfindungen, aber auch wegen seines spontanen Tons mit dem Taoismus in Verbindung gebracht. Gleichwohl gibt es auch konventioneller geprägte Werke, so greifen etwa seine Gufeng (»Alte Weisen«) häufig den Blickwinkel des konfuzianischen Moralisten auf.

[...] Li Bais Sprache ist nicht so ausgefeilt wie die Du Fus, beeindruckt aber gleichwohl durch ausgeprägte Imaginationskraft und die unmittelbare Verbindung, die der Dichter zum Leser herzustellen weiß.⁷

Wie wir gleich sehen werden, entspricht diese Darstellung einem Querschnitt der Äußerungen in spezialisierten Publikationen, die exakt diese Beispiele aus seiner Biografie heranziehen. Vielsagend ist dabei, zu bemerken, dass es in erster Linie Li Bais persönliche biografische Episoden sind, die ihn von den anderen Dichtern unterscheiden – und weniger sein literarisches Schaffen. Die Beschreibung seiner literarischen Werke beschränkt sich auf die Nennung des trunkenen Stegreifgedichtes und auf die Aufzählung der Werke in den unterschiedlichen Genres. Erst ganz zum Schluss folgt ein Satz zur Sprache des Dichters.

Alfred Forke

Die Rezeption Li Bais im deutschsprachigen Raum wird bei Gottfried Böhm und anderen bereits früher angefangen haben, mittels der französischen Chinoise-

7 Wikipedia: *Li Bai*, online, https://de.wikipedia.org/wiki/Li_Bai (Zugriff am 02.01.2020). Im Vergleich mit dem Online-Text der Wikipedia habe ich die Diakritika auf den Vokalen der Umschrift entfernt, weil diese m. E. keinen Mehrwert bieten bzw. ein zusätzliches Hindernis darstellen für Personen, welche die Umschrift *Hanyu Pinyin* nicht lesen können, während jene, die des Chinesischen mächtig sind, wissen, wie die Silben ausgesprochen werden müssen.

rien vielleicht, die Thomas Meyer in seinem Beitrag thematisiert,⁸ aber wesentlich – weil von großer Breitenwirkung – war sicherlich die Publikation einer Anthologie im Jahr 1899.

Der frühe deutsche Sinologe Alfred Forke (1867–1944) gab 1899 eine Sammlung übersetzter chinesischer Lyrik heraus, die er *Blüthen Chinesischer Dichtung* nannte. Darin gibt es eigens eine Sektion zu Li Bai, den er als Li Tai-po umschreibt. Forke rechtfertigt diese Entscheidung im Vorwort wie folgt:

Diesen Dichtungen habe ich eine Auswahl der schönsten Gedichte des Li Tai-po hinzugefügt [...]. Ich habe geglaubt, durch Wiedergabe einiger der genialsten Schöpfungen des grössten chinesischen Dichters den Eindruck der Monotonie, welchen die Liebeslieder in ihrer Gesamtheit möglicherweise auf einige Leser machen würden, heben und dabei zugleich das deutsche Publikum mit Chinas Dichtern bekannt machen zu können.⁹

Etwas später erklärt er die Verleihung des Titels ›Dichtern‹ weiter:

Li Tai-po's Gedichte zeigen im Grossen und Ganzen dieselben Vorzüge und Schwächen wie die Dichtungen seiner Vorgänger, doch besitzt er grössere Genialität als irgend ein anderer Lyriker und eine bedeutend lebhaftere Phantasie. Seine Darstellung ist glänzend und hinreissend. Die Fülle von Kraft und Feuer und der frohe, oft neckische Lebensmuth, welcher uns aus seinen Jagd- und Kriegsliedern entgegenathmet, wird von keinem anderen chinesischen Dichter erreicht; und nun erst die ausgelassene Laune voll origineller Einfälle in den Trinkliedern! Sehr poetisch wirkt dabei das sich auch durch die heitersten Gedichte ziehende wehmüthige Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen, denn für Li Tai-po giebt es kein Jenseits.¹⁰

Hier ist sie also: die explizite Bezeichnung Li Bais als ›Dichtern‹. Wie Forke zu seiner Einschätzung gelangt, ist leider nicht überliefert, es kann sein, dass er persönlich bei der Lektüre Li Bais eine außerordentliche Zuneigung zu dessen Gedankenwelt und Ausdruckskraft entwickelt hat, es kann auch sein, dass er den Eindruck hatte, diese Gedichte könnten im wilhelminischen Deutschland auf Leserinteresse stoßen oder eine Mischung aus beiden. Auf jeden Fall ist die herausragende Stellung bemerkenswert, die Forke dem tangzeitlichen Dichter einräumt.

8 Vgl. den Beitrag von Thomas Meyer in diesem Band, S. 321–347.

9 Alfred Forke: *Blüthen Chinesischer Dichtung aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie, II. Jahrhundert vor Christus bis zum VI. Jahrhundert nach Christus*, Magdeburg: Commissionsverlag, 1899, S. X.

10 Ebd., S. XV.

Diverse Anthologien

Der Kölner Sinologe Volker Klöpsch hat sich einen Namen gemacht als Übersetzer chinesischer Lyrik, und der 1991 im Insel-Verlag erschienene Band *Der seidene Faden* enthält mit 33 Titeln auch eine ansehnliche Zahl von Dichtungen, die auf Li Bai zurückgehen sollen.¹¹ In seinem Nachwort stellt er Li Bai und Du Fu auf eine Stufe und schreibt als einzige wertende Einschätzung dieser Dichter: »Während dieser Epoche [der Tangdynastie] wirkten mit Li Bo und Du Fu die beiden großen dichterischen Genies, die unser Bild von der chinesischen Poesie maßgebend geprägt haben.«¹² Klöpsch äußert sich also nicht zur Frage, wie Li und Du diese herausragende Stellung verdient haben, aber er macht deutlich, dass es die Rezeption der Autoren war, der diese ihre besondere Stellung zu verdanken haben.

Gedichte ohne eine weitergehende biografische oder literaturwissenschaftliche Einschätzung des Autors gibt es in der Sammlung von Günther Debons Übersetzungen, die dieser 1988 unter dem Titel *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken* herausgegeben hat. Zwar fehlen Anmerkungen zu den Autoren, aber die herausragende Stellung Li Bais wird deutlich anhand der Anzahl aufgenommener Gedichte: Li Bais Schriften belegen dort die Seiten 75 bis 116, was mit großem Abstand mehr ist als von jedem anderen Autor.¹³

Etwas mehr Information ist zu erwarten in der themenbezogenen Anthologie *Das chinesische Brevier vom weinseligen Leben*, die Jochen Kandel 1985 publizierte. Darin versammelt er Werke der größten Zecher der chinesischen Literaturgeschichte, worunter natürlich Li Bai nicht fehlen darf, der bekanntlich in der Ruhmeshalle der Dichtung ebenso seinen Platz fand wie in jener des Trinkens. In der Einführung zu Li Bai nennt Kandel diesen ein Genie und gibt – leider ohne Angabe von Quellen – mutmaßlich anekdotische Gründe für dessen Entlassung aus dem Beamtendienst, die andernorts nicht zu finden sind:

[Li Bai] wurde Poet und verdiente sich als einer der Acht Unsterblichen des Weinbechers seine ersten Sporen, indem er 15 Jahre lang saufend und dichtend durch Zentralchina zog. Im Jahr 742 war seine Reputation so groß, daß man ihn an den Kaiserhof in Ch'ang-an kommen ließ, wo er als Poet des Kaisers bald den Ruf eines Genies genoß. In seinen gewaltigen Räuschen verstieß er des öfteren gegen jegliche Etikette und mißachtete die gesamte Hierarchie. Sein schwerstes derartiges Vergehen war, als er im Suff dem Eunuchen und Favoriten des Kaisers, Kao Li-shih [Gao Lishi 高力士 (684–762)] befahl, ihm die

11 Von Du Fu gibt es in diesem Band die Übersetzungen von 35 Texten. Die beiden Autoren machen die größten individuellen Sammlungen in der Anthologie aus.

12 Klöpsch: *Der seidene Faden*, S. 345.

13 Von Li Bai gibt es 39 Gedichte, von Du Fu lediglich vier. Auch die Gedichte anderer großer Dichter wie Su Shi oder Han Shan lassen sich an einer Hand abzählen.

Stiefel auszuziehen. Diese Beleidigung führte zu Li Pos Demission und Abreise aus der Hauptstadt im Jahr 744.¹⁴

Auch Kandel geht nicht auf das literarische Genie ein, sondern begnügt sich mit Anekdoten seines Lebens, die sich auf die drei Aspekte Herkunft, Zeit bei Hofe und Beziehung zu Du Fu beschränken.

Nagasawa Kikuya – Eugen Feifel

Der japanische Literaturhistoriker Nagasawa Kikuya 長沢規矩也 (1902–1980) legte 1957 unter dem Titel *Shina gakujutsu bungeishi* 支那學術文藝史 eine umfassende und einflussreiche Literaturgeschichte vor, deren Frühfassung erstmals 1945 in einer deutschen Übersetzung und Überarbeitung durch Eugen Feifel (1902–1999) erschienen war und später mehrfach erweitert wurde. Feifel charakterisiert die Arbeit wie folgt:

Sie berücksichtigt besonders die zeitbedingte Eigenart der chinesischen Literatur, ihre oft von der hohen Politik gesteuerte Entwicklung, die in den Augen der gebildeten Chinesen wechselnde Bewertung ihrer Gattungen und Gebiete, dann vor allem den Einfluss der Gruppenbeziehungen auf die Beurteilung und daher auch auf die Pflege der einzelnen Literaturzweige [...].¹⁵

Den Abschnitt zur ›Blütezeit‹ der tangzeitlichen Dichtung leitet Nagasawa mit folgenden Worten ein (Übersetzung Feifel): »Als Dichter der Blütezeit der T'ang sind an erster Stelle Li Po und Tu Fu zu nennen, die heute noch den grössten Namen haben.« Über Li Bai schreibt Nagawasa weiter:

Er war ein freimütiger, grosszügiger Charakter, dem Wein ergeben. Er führte einen guten Pinsel [d. h. er war ein guter Kalligraf]. Li liebte es, sich als den lustigen Gast von Su-ming [*si ming kuang ke*] 四命狂客 zu bezeichnen. Wie Hô Chih-chang den Li zum ersten Male traf, glaubte er, einen Unsterblichen vor sich zu sehen.«

Weiter heißt es über Li Bai, er sei von »freiem Wesen« und ein »unbefangener, offener und zum Teil exzentrischer Charakter« gewesen, er habe gewusst, dass »sein Charakter für das Hofleben nicht geeignet« sei, weshalb er ein »Wanderleben« an-

14 Jochen Kandel: *Das chinesische Brevier vom weinseligen Leben. Heitere Gedichte und trunke Balladen der grossen Poeten aus dem Reich der Mitte*, Bern/München/Wien: Scherz, 1985, S. 68.

15 Eugen Feifel: *Geschichte der chinesischen Literatur. Mit Berücksichtigung ihres geistesgeschichtlichen Hintergrundes. Dargestellt nach Nagawasa Kikuya: Shina Gakujutsu Bungeishi*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1982, S. 1.

getreten habe. Diese Charakterisierung eines Dichters ist durchweg positiv, bis hin zur Erwähnung, dass He Zhizhang 賀知章 (659–744) ihn für einen Unsterblichen, einen daoistischen Weisen also, gehalten habe. Aspekte wie Li Bais Trunksucht und seine Unfähigkeit, einen steten Posten zu bekleiden, werden mit Aussagen wie »dem Wein ergeben« und »Wanderleben« verschleiert.¹⁶

Nagasawa vergleicht Li Bai selbstverständlich mit seinem Zeitgenossen Du Fu, und sein Urteil lautet:

Wer von den beiden Dichtern (Li und Tu) die grösseren Vorzüge hat, ist schwer zu sagen, da beider Charakter und Umgebung zu sehr verschieden waren. Naturgemäss sind ihre Werke nicht gleich. Li war ein geborener Dichter, frei, offen und humorvoll; der Natur ergeben, manchmal geradezu exzentrisch. Er war von den Taoisten nicht wenig beeinflusst worden. Tu Fu ist ein Dichter durch Fleiss und Übung, kühn und hochgemut, tief und unerschöpflich, in grossen Sorgen wegen der Zeitverhältnisse. [...] An Geist steht Li oben an, an Gefühl ist Tu der stärkere.¹⁷

Zur weiteren Rezeption heisst es dort: »So hat Tu Fu tatsächlich einen grösseren Einfluss auf die Nachwelt ausgeübt als Li Po. Während der folgenden Perioden Yüan-hó [yuanhe] und Ch'ang-ch'ing [changqing] (806–824) war Tu Fu das Vorbild für viele.« In der Rezeption Nagasawa Kikuyas also ist Li Bai nicht der Superstar; die Stellung des *Primus inter Pares* räumt der japanische Autor Du Fu ein, den er allerdings auch mehr wegen seines Fleisses und seiner Schaffenskraft hervorhebt als wegen seiner tradierten Gedichte.

Lloyd Haft und Wilt Idema

In ihrem hervorragenden Werk *A Guide to Chinese Literature* von 1994 schreiben Wilt Idema und Lloyd Haft gleichberechtigt über die drei Dichter Wang Wei, Li Bai und Du Fu. Das Buch verdient meines Erachtens deshalb besondere Erwähnung, weil es im Gegensatz zu anderen Literaturgeschichten wenig Rücksicht auf die tradierte Einschätzung einzelner Autoren nimmt und so einen frischen und eigenen Blick auf die chinesische Literaturtradition ermöglicht. Die beiden Sinologen charakterisieren die Gedichte Li Bais, und sie stellen Überlegungen zu seiner Popularität an:

His poems, characterized by simple diction and frequent variation in line length, make a strong impression of spontaneity. Other features

16 Ebd., S. 241 f.

17 Ebd., S. 245.

are playful exaggeration and personification. [...] His poems are full of the longing to escape from this world to the carefree and permanent realm of Taoist immortals – or to the consolations of wine. His frequently declared passion for drinking, together with the many anecdotes telling how he wrote his best poems while thoroughly drunk, have given him the reputation of a bohemian – which may account, in turn, for his disproportionate popularity among Western readers. In China he is often affectionately referred to as a *zhexian* [謫仙] – that is, an immortal undergoing temporary exile from heaven.¹⁸

Die Charakterisierung als *zhexian* geht natürlich auf He Zhizhang zurück, den Beamten, der so angetan war von Li Bai und dessen Trinkfestigkeit. Haft und Idema versuchen, sein literarisches Schaffen etwas genauer zu umschreiben, und sie nähern sich so seinem Wirken als Literat mehr denn als bekannter Trinker und ›social outcast‹, der sich an keine Regel gebunden wähnt.

Burton Watson

Im *Columbia Book of Chinese Poetry* von 1984 schreibt einer der einflussreichsten Übersetzer der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine kurze Einführung zu Li Bai, in der er diesen interessanterweise zunächst kritisiert für die fehlende Innovation seiner Lyrik, aber dann einräumt:

Li Po's distinction lies in the fact that he brought an unparalleled grace and eloquence to his treatment of the traditional themes, a flow and grandeur that lift his works far above the level of mere imitations of the past. Another characteristic of Li Po's poetry is the air of playfulness, hyperbole and outright fantasy that infuses much of it.¹⁹

Die oben mehrfach angeführte Spontaneität Li Bais bezieht sich also lediglich auf seine Wortwahl, auf seinen sprachlichen Ausdruck und weniger auf die Innovation in thematischer oder gar formaler Hinsicht.

Alle bislang zitierten Aussagen zu Li Bai äußern sich in erster Linie zur historischen Person Lis und ihrem Schaffen, und sie schreiben seinen Erfolg und damit seine herausragende Stellung seiner literarischen Genialität und seiner Persönlichkeit zu, außerdem erwähnen mehrere Autoren die Apotheose Li Bais zum ›Unsterblichen‹. Bei keinem dieser bislang zitierten Autoren ist aufgrund der Texte zu erkennen, dass Li Bai nicht schon zu Lebzeiten ein hochgeschätzter Autor war.

18 Wilt Idema/Lloyd Haft: *A Guide To Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1997, S. 127.

19 Burton Watson (Hg.): *The Columbia Book of Chinese Poetry. From Early Times to the Thirteenth Century*, New York: Columbia University Press, 1984, S. 205.

André Lévy

Diese Erkenntnis ist erstmals anzutreffen in der Darstellung des französischen Sinologen André Lévy (1925–2017), der folgende Information gibt:

Li's reputation, however, did not begin to shine until the following generation, thanks in particular to the then immensely popular poet Bai Juyi 白居易 (772–846), who showed such admiration for Li Bai's verse.

Lévy nennt Li Bais *Jing ye si* 靜夜思 (*Gedanken in einer stillen Nacht*) das »perhaps most popular poem in Chinese literature – at the least, the most popular among the overseas Chinese.«²⁰

Wie André Lévy bemerkt, liegt die Attraktivität des Gedichts in der wunderbaren Schlichtheit. Die meisten Wörter zählen zum Grundwortschatz, und selbst Begriffe wie *wang* 望 (›in die Ferne blicken‹) oder *shuang* 霜 (›Raureif‹) sind nicht zum komplexen Wortschatz zu zählen. Aber Lévy betont einen wichtigen Punkt: Die Zugänglichkeit von Li Bai aufgrund der Niederschwelligkeit der von ihm verwendeten Sprache macht seine Gedichte zu idealen Einführungen in die chinesische Literatur, und gerade *Jing ye si* lässt sich im Grundstudium der Sinologie lesen, weil es keine lexikalischen oder grammatikalischen Hindernisse gibt, die das Verständnis erschweren.

William Nienhauser

Der Sinologe William Nienhauser gab 1986 mit dem *Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* ein Handbuch heraus, das in kompakter Form profunde Informationen liefert. Der Eintrag zu Li Bai fügt den oben gemachten Feststellungen zwei hinzu: zum einen das Selbstverständnis von Li Bai, das nach seiner Wegweisung vom Kaiserhof thematisiert wird:

While serving in court, Li Po traded on his reputation for drunken insouciance and became the object of numerous anecdotes. However, the favor that he enjoyed rested on unstable ground, and in 744 he was expelled from court. Thereafter, Li wandered in the east and south-

20 »[...] sa gloire ne commencera vraiment à briller qu'à la génération suivante, grâce, en particulier, à l'admiration que lui portait Bai Juyi (772-846), alors immensément populaire; [...] le poème le plus populaire de la littérature chinoise, en tout cas parmi les Chinois de la diaspora.« André Lévy: *Chinese Literature, Ancient and Classical*, übers. von William H. Nienhauser, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2000, S. 77–78 [frz. Original: *La Littérature chinoise ancienne et classique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1991, S. 68]. Vgl. auch den Text von Mathias Gredig über die Vertonungen des Gedichts in diesem Band, S. 349–370.

east, proclaiming himself an unappreciated man of genius who had been driven from court by powerful enemies.²¹

Li hielt sich demnach selbst für einen außergewöhnlich begabten Menschen. Gleichzeitig stilisierte er sich zum Opfer sinisterrer Machenschaften.

Die andere bemerkenswerte Aussage in Nienhausers Standardwerk bezieht sich auf Li Bais angeblich daoistischen Geist. Dem hält Stephen Owen, der Autor des Eintrags, Folgendes entgegen:

The first part of his poetic collection contains fifty-nine pentasyllabic »old-style« poems collectively entitled *Ku-feng* [...]. In the *Ku-feng* Li Po often adopts the voice of a Confucian moralist, a voice entirely proper for the style in which he was writing, but one opposed to his usual pose as inebriate eccentric.²²

Helwig Schmidt-Glintzer

Die *Geschichte der chinesischen Literatur* von Helwig Schmidt-Glintzer aus dem Jahr 1990 wurde auch vom Wissensreichtum von Achim Mittag bereichert, der insbesondere die chinesische Forschung miteinbezieht, wie in seiner Charakterisierung des Tang-Dichters festzustellen ist, in der auch die Dichotomie von Li und Du Fu hinterfragt wird:

Li Bai gilt als der weinselige Dichter, der in den Bergen Sichuan's [sic] mit Einsiedlern verkehrte. Die Übersetzungen einiger seiner Gedichte aus der Feder Günter Eichs und Günther Debons bringen auch in der deutschen Übertragung seine Freude an der Ausgelassenheit, aber auch an der humorvollen und beschaulichen Meditation angesichts des Mondes vortrefflich zum Ausdruck [...]. Einen Niederschlag der bereits angesprochenen Gegensätzlichkeit von Li Bai und Du Fu glaubte man auch in solchen Äußerlichkeiten wie der Häufigkeit der Erwähnung von Wein und Mond erkennen zu können. Guo Moruo hat Li Bai gegen den Vorwurf der Trunksucht in Schutz genommen und darauf verwiesen, daß bei Du Fu 300 Texte und somit 21 Prozent vom Trinken sprechen, bei Li Bai dagegen nur 170 Texte, mithin also 16 Prozent des Gesamtwerkes. Und was den Gebrauch des Mondes bei Li Bai angeht, so wird diese Eigenheit als Hinweis auf seine Nähe zur türkischen Kultur verstanden, wo man eine Leidenschaft für den

21 William H. Nienhauser/Charles Hartman/Yau-Woon Ma/Stephen H. West (Hg.): *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature. Volume I*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986, hier S. 549 (der Eintrag zu Li Bai umfasst S. 549–551).

22 Ebd.

Mond hege: in etwas über 1000 Gedichten wird 403mal der Mond erwähnt, bei Du Fu in 1457 Gedichten jedoch lediglich 167mal.²³

Dort wird auch die Rezeption thematisiert:

Das überlieferte Werk des Li Bai, wie es im 13. Jahrhundert zusammengetragen und von Wang Qi (1696–1774) schließlich im Jahre 1758 (oder 1759) herausgegeben und kommentiert wurde, enthält angeblich nur noch etwa ein Zehntel des ursprünglichen Oeuvres.²⁴

Fazit

Diese kurze und ohne Anspruch auf Vollständigkeit erstellte Betrachtung der Stellung in der Literaturgeschichte, die Li Bai eingeräumt wird, zeigt einige Gemeinsamkeiten auf. Da ist zunächst die Faszination für Li Bai mit seinem Image als unbeherrschbarer Freigeist und trinkendes Genie. Die Art, wie die Respektlosigkeiten Li Bais geschildert werden, macht ihn zu einem ›Bad Boy‹ oder ›enfant terrible‹ der chinesischen Literaturgeschichte, und oftmals scheint sein derartiges Image wichtiger als seine literarischen Schöpfungen.

Selbstverständlich sind Li Bais Gedichte wunderschön, sprachlich elegant, und sie geben in wenigen Worten Einblick in ungeahnte emotionale Tiefen, aber dies trifft ebenso auf die Gedichte Du Fus oder Wang Weis, Bai Juyis oder Meng Haorans zu. Li Bai selbst ist der erste, der dies anerkennt. Seine Lobgedichte auf Meng Haoran, Du Fu und Xie Lingyun 謝靈運 (385–443) sind in den oben genannten Anthologien enthalten. Wenn es also nicht daran liegt, dass diese anderen Großmeister der Tang-Lyrik mit exotischem Wortschatz schwerfällige Gedichte schrieben, dann steht zu vermuten, dass der außerordentliche ›Erfolg‹ Li Bais und die ihm zugestandene Sonderstellung etwas mit der jenseits des literarischen Schaffens generierten Person zu tun hat. Wie viele Künstler war auch Li Bai trotz zwischenzeitlicher Berufung zur Hanlin-Akademie mehrheitlich von Erfolglosigkeit verfolgt. Wie Lévy schreibt: Erst Bai Juyi erklärte am Ende des 8. Jahrhunderts Li Bai zum *Primus inter Pares*.

Die Sache mit dem Alkohol ebenso wie die Tragik seiner letztlich gescheiterten Existenz oder seines Todes – all diese Dinge machen Li Bai nicht nur zu einem lebenswerten Versager, was das Leben angeht, sie entsprechen auch der Exotik des Andersseins, das in der Chinarezeption im 19. Jahrhundert das vorherrschende Gefühl war. Einer wie Li Bai passte perfekt in diese Projektion. Ein genialer Trunkenbold, der Gedichte auf die Geliebte des Kaisers schreibt, die schönste Frau der Welt. Das klingt nach einer Geschichte für ein Klatschblatt à la ›Goldene Revue der Frau‹

23 Helwig Schmidt-Glintzer: *Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern/München/Wien: Scherz, 1990, S. 262.

24 Ebd.

und das zog auch schon im 19. Jahrhundert. Dieser Trunkenbold schreibt zudem Gedichte, die scheinbar universell nachvollziehbare menschliche Gefühle zum Ausdruck bringen. In Wirklichkeit sind die Übersetzungen gegenüber dem Originaltext oftmals so sehr abgeflacht, dass sie zwar universal wirken, es aber eigentlich nicht sind.

Aber das wusste das europäische Publikum nicht. Und so konnte Klabund (1890–1928) seinem Exotismus frönen, indem er sich – nach dem Vorbild Li Bais – als vagabundierender Poet begriff. Schon der Name ›Klabund‹ als Fusionsform von ›Klabautermann‹ und ›Vagabund‹ deutet ja in diese Richtung. Schmidt-Glintzer schreibt: »Der Aspekt des Anarchischen und der Weinseligkeit bei Li Bai faszinierte die Europäer weit mehr als die Strenge des Du Fu. In Li Bai glaubte Klabund einen Gefühlsverwandten zu sehen.«²⁵

In China selbst half zusätzlich die Tatsache, dass Li Bai kein ›regulärer‹ Chinese war, um sein Image als Outsider zu betonen. Heute wird in erster Linie seine vermutete bis wahrscheinliche zentralasiatische Herkunft betont, lange Zeit wurde seine Herkunft aus Sichuan (Jiangyou 江油 in der Nähe der Grenze zu Gansu) als Erklärung herangezogen, wo die Familie 706 hinzog, als der kleine Li Bai fünf Jahre alt war, und wo er aufwuchs. In China selbst werden Menschen aus dem Südwesten Chinas, also etwa aus Sichuan, als exzentrisch stereotypisiert. Als Vorgänger zu Li Bai hat der ebenfalls aus Sichuan (Pi 郫) stammende Dichter, Dialektologe und Nachahmer klassischer Schriften Yang Xiong 揚雄 (53 v. Chr.–18 n. Chr.) zu gelten. Auch dieser war ein ›Maverick‹, ein unzählbarer Geist, der sich nicht in Rollen zwingen ließ. Dieses regionale Argument konnte im Westen freilich nicht angeführt werden, aber da es in China seit jeher als Erklärung für die Exzentrik Li Bais angegeben wird, wollte ich diesen Punkt auch erwähnen.

Schließlich gibt es einen letzten Aspekt, der Li Bai für westliche Leserinnen und Leser besonders interessant macht: seine angebliche Nähe zum Daoismus, der antiken Philosophie des Wassers und der Weichheit, die im abendländischen Bildungsbürgertum durch die unzähligen Übersetzungen und Nachdichtungen des Daodejing rezipiert worden war. Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Richard Wilhelms (1873–1930) Übersetzung des *Buchs der Wandlungen* (*Yijing* 易經) verfügbar, das das Interesse an der dualistischen *yinyang*-Philosophie entfachte.

Der Daoismus war stets als ›Gegenlehre‹ zur als streng verstandenen konfuzianischen Lehre aufgefasst worden. Indem Li Bai von He Zhizhang als *zhexian* 謫仙, als daoistischer Unsterblicher, bezeichnet wird, ist er nur noch teilweise von dieser Welt, eigentlich bewegt er sich längst in Sphären, wo Unsterblichkeit und tiefe innere Reinheit herrschen, wo man auf Kranichen reitet, das sagenumwobene Instrument der Weisen, die einsaitige Zither (*yixian qin* 一絃琴), spielt und das ›Tao‹ in den Kräften *yin* und *yang* erkennt.

In der Figur Li Bais vermischen sich diese Elemente – Trunksucht, Exzentrik, Daoismus – zu einem perfekten exotischen Potpourri. Dies entfachte das Interesse

25 Ebd.

an diesem Dichter, der in alle Klischees eines chinesischen Exoten zu passen schien – und der darüber hinaus bewegende Lyrik verfasste, oder zumindest Lyrik, die vermittle verschlungener Pfade von Übertragungen die Leserschaft der zweiten Hälfte des 19. bis in unsere Gegenwart, besonders aber der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, bewegt haben. Dies trifft auf Gustav Mahler und Harry Partch ebenso zu wie auf Alfred Forke.

Li Bai wird also eine hervorragende Stellung als Dichter eingeräumt, weil sein Image als wilder Freigeist romantisch wirkt und eine Identifikation mit ihm erlaubt, die über sein unbestreitbares literarisches Genie hinausgeht.

Dieses literarische Genie passt perfekt zur Kunstform des Tang-Gedichts, der literarischen Miniaturen, in denen ein fallendes Blatt oder ein Glockenschlag die Welt verändern können. Li Bai bringt diese gefühlsbetonte Welt auf den Punkt, er findet Worte hierfür. So bleibt Du Fu als der Historiker-Dichter, brav, verlässlich, in Erinnerung – und Li Bai als jener, der die Emotionen ausdrückt, der die Bandbreite menschlicher Gefühle durchlitten und durchlebt hat und der deshalb glaubhaft darüber schreiben kann.

Literatur

Debon, Günther: *Mein Weg verliert sich fern in weißen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden*, Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1988.

Feifel, Eugen: *Geschichte der chinesischen Literatur. Mit Berücksichtigung ihres geistesgeschichtlichen Hintergrundes. Dargestellt nach Nagawasa Kikuya: Shina Gakujutsu Bungeishi*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1982.

Forke, Alfred: *Blüthen Chinesischer Dichtung aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie, II. Jahrhundert vor Christus bis zum VI. Jahrhundert nach Christus*, Magdeburg: Commissionsverlag, 1899.

Idema, Wilt/Haft, Lloyd: *A Guide To Chinese Literature*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, The University of Michigan.

Kandel, Jochen: *Das chinesische Brevier vom weinseligen Leben. Heitere Gedichte und trunckene Balladen der grossen Poeten aus dem Reich der Mitte*, Bern/München/Wien: Scherz, 1985.

Klöpsch, Volker: *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*, Frankfurt/Leipzig: Insel, 1991.

Lévy, André: *Chinese Literature, Ancient and Classical*, übers. von William H. Nienhauser, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2000 [ursprünglich: *La Littérature chinoise ancienne et classique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1991].

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).
- Li, Shuzhang 李淑章 (Hg.): *Zhongguo Gudian Wenxue Renwu Xingxiang Da Cidian* 中國古典文學人物形象大辭典 [Große Enzyklopädie der literarischen Personen und Figuren der klassisch chinesischen Literatur]. Hohhot: Nei Menggu Renmin, 1998.
- Minford, John/Lau, Joseph S. M. (Hg.): *Classical Chinese Literature. An Anthology of Translations. Volume I: From Antiquity to the Tang Dynasty*, New York/Hongkong: Columbia University Press/Chinese University Press, 2000.
- Nienhauser, William H. Jr./Hartman, Charles/Ma, Yau-Woon/West, Stephen H. (Hg.): *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Qian, Zhonglian 钱钟联 (Hg.): *Zhongguo Wenxue Da Cidian* 中國文學大詞典 [Die große Enzyklopädie der chinesischen Literatur], Shanghai: Shanghai cishu, 2000.
- Schestag, Eva/Barrio Jiménez, Olga (Hg.): *Von Kaiser zu Kaiser. Klassische chinesische Lyrik und Kunstprosa von der Han-Zeit bis zur Song-Zeit. Eine Anthologie*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009.
- Schimmelpfennig, Michael: *Chuci Bibliography*, online, www.schimmelpfennig-research.eu/ccbib/ccb-07translations1.html (Zugriff 26.2.2021).
- Schmidt-Glintzer, Helwig: *Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern/München/Wien: Scherz, 1990.
- Watson, Burton (Hg.): *The Columbia Book of Chinese Poetry. From Early Times to the Thirteenth Century*, New York: Columbia University Press, 1984.
- Wikipedia: *Li Bai*, online, https://de.wikipedia.org/wiki/Li_Bai (Zugriff am 02.01.2020).
- Zhou, Yang 周揚 (Hg.): *Zhongguo Da Baike Quanshu: Zhongguo Wenxue* 中國大百科全書: 中國文學 [Die große chinesische Enzyklopädie der Wissenschaften: Chinesische Literatur] (2 Bde.), Beijing/Shanghai: Zhongguo Da Baike Quanshu, 1986.

Marc Winter promovierte nach dem Studium der Sinologie (1986–1995) und zwei zweijährigen Chinaaufenthalten mit einer Arbeit über das erste analytische Wörterbuch Chinas. Parallel zu einer Assistenz in der Sinologie habilitierte er zu Flüggekämpfen im Konfuzianismus der mittleren Qingzeit (1750–1850). Nach Vertretungsprofessuren in Deutschland und Großbritannien arbeitet Marc Winter seit 2011 in der Bibliothek des Asien-Orient-Instituts und doziert an der Uni Zürich sowie an anderen Schweizer Institutionen.

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 Pound¹

“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«.² 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.³ Vor diesem »auto-da-fé«, wie Partch es nannte,⁴ hatte er vor allem Lieder für Stimme und Klavier geschrieben, die ihn wegen der Beschränkungen der chromatischen Tonleiter jedoch »nie ganz zufrieden stellten«.⁵ 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«.⁶

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.⁷ 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.⁸

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.⁹ 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.¹⁰ 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.«¹¹ 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.«¹² 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.¹³

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.¹⁴

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)«. ¹⁵ »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«. ¹⁶ 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.¹⁷

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,¹⁸ 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«,¹⁹ 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«,²⁰ 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«. ²¹ 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«²² und, wie Joyce zu Hemingway sagte, »wahnsinnig geworden sei«.²³ 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)²⁶

*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)²⁷

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.

Pound's 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.²⁸

Obata wiederholt in der ersten Zeile des Gedichts dessen Anlass, das Abschiednehmen. 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,²⁹ 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.³⁰ 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.³¹

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.«³² 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).

Chinesische Li-Bai-Vertonungen in Jahren der Unruhe

Chinese Li Bai Settings in Years of Upheaval

This essay explores the way in which texts by the eighth-century poet Li Bai served as a basis for twentieth-century Chinese composers to reconstruct their auditory identities and redefine Chinese musical styles. Focussing on art songs written during the Second Sino-Japanese War of 1937–1945, this essay offers insights into the ways that Li Bai's texts were used and abused as a cultural reference by composers in the Nationalist, Communist and Japanese-occupied territories of wartime China. A brief analysis of three songs by Xian Xinghai and Jiang Wenye illustrates these composers' struggle to define their national and cultural identities within the form of art songs. Notes on the performance of such songs organised by Chinese client regimes in the Japanese-occupied territories reveal the highly politicised nature of Li Bai's texts during this time of military conflict and socio-economic upheaval. This essay includes the first-ever survey of 20th-century Chinese composers' art songs based on Li Bai's texts, and furthers our understanding of these songs as a result of complex transcultural processes.

Gedichte Li Bais gehören wohl zu den meistvertonten im chinesischsprachigen Raum. Dies mag auch an Li Bais außergewöhnlichem Stil liegen – so wird er in einem Standardwerk zur chinesischen Literaturgeschichte folgendermaßen beschrieben: »Li Po ist der musikalischste, vielseitigste und fesselndste Dichter Chinas, ein Mozart der Wörter.«¹ Zweifelsohne hat Li Bai auf seinen Reisen verschiedenste sprachliche und musikalische Traditionen kennengelernt, die Eingang in sein Schreiben gefunden haben. Viele seiner Gedichte gebrauchen lyrische Formen, die den musikalischen Vortrag antizipieren, oder sind feuchtfröhlichen Ritualen gewidmet, die den Rahmen für entsprechende Gesänge bieten könnten. Vor dem zwanzigsten Jahrhundert wurden Li Bais Gedichte insbesondere zum Vortrag mit der *Qin* 琴 vertont, dem Instrument der Literaten.² Dieser Essay widmet sich jedoch den Li-Bai-Vertonungen chinesischer Komponist*innen des zwanzigsten Jahrhunderts,

DOI: 10.26045/po-010

- 1 »Li Po is the most musical, most versatile, and most engaging of Chinese poets, a Mozart of words.« Paul W. Kroll: Poetry of the T'ang Dynasty, in: *The Columbia History of Chinese Literature*, hg. von Victor H. Mair, New York: Columbia University Press, 2001, S. 274–313, hier S. 296. Alle Übersetzungen ins Deutsche, so nicht anders angegeben, sind von der Autorin.
- 2 Yang Sihui: Li Bai shici gequ yanjiu, in: *Journal of Anhui University of Technology* 32/6 (2015), S. 59–62.

und zwar solchen, die Kunstlieder im engeren Sinne darstellen, insbesondere jenen aus den 1930er und frühen 1940er Jahren, als auch Harry Partch Li Bais Texte vertonte. Er endet mit einem Ausblick über diese Jahre der Unruhe hinaus.

Wie sich die politische Unsicherheit und militärische Unruhen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auf das kulturelle Schaffen in China auswirkten, ist vielfach untersucht worden.³ Die zunehmende koloniale und missionarische Präsenz in den Küstenregionen Chinas gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts infolge der Opiumkriege und chinesische Auslandsstudenten, die direkt oder über Japan europäische Musikpraktiken nach China brachten, führten zu immensen Veränderungen im Musikverständnis und musikalischen Leben Chinas. Komponist*innen begannen sich als solche zu verstehen, und Konservatorien bildeten Musiker*innen nach europäischem Vorbild aus.⁴ Europäische Notationssysteme wie die Chevê'sche Ziffernotation und das heute gebräuchliche ›fünf-Linien-Notensystem‹ wurden adaptiert. Normen zur äquidistanten Stimmung, die schon im späten 16. Jahrhundert errechnet worden waren,⁵ wurden vielfach diskutiert und mit der Verbreitung europäischer Tasteninstrumente ab Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als Standard akzeptiert.⁶ Da der edukative Nutzen von Liedern als erwiesen und dem Wachsen von Nationalbewusstsein zuträglich galt,⁷ entstand eine große Zahl sogenannter Schullieder. Dabei wurden zunächst häufig schon bekannte Melodien – wie etwa *Frère Jacques* – zu chinesischen Texten gesetzt. Später wurden neue Melodien zu Texten mit oft stark politisierendem, nationalistischem Charakter komponiert. Die zunehmende Bedrohung durch Japan, die letztlich in den Zweiten Sino-Japanischen Krieg und die japanische Besetzung chinesischer Küstengebiete mündete, gab Anlass zu intensiverer kompositorischer Tätigkeit – insbesondere

3 So sind die Auswirkungen der japanischen Besetzung während des Zweiten Sino-Japanischen Krieges Gegenstand der Forschung in Literatur- und Filmgeschichte. Vgl. hierzu Edward Gunn: *Unwelcome Muse. Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945*, New York: Columbia University Press, 1980; Poshek Fu: *Passivity, Resistance, and Collaboration. Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937–1945*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1993; ders.: The Ambiguity of Entertainment. Chinese Cinema in Japanese-Occupied Shanghai, 1941 to 1945, in: *Cinema Journal* 37/1 (1997), S. 66–84.

4 Eine umfassende Geschichte der Entwicklung neuer chinesischer Musik im frühen zwanzigsten Jahrhundert findet sich in Liu Ching-Chih: *A Critical History of New Music in China*, übers. von Caroline Mason, Hong Kong: Chinese University Press, 2010, S. 23–286.

5 Joyce Lindorff: Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts, in: *Early Music* 32/3 (2004), S. 403–414, hier S. 413.

6 So stellte sich die Frage nach mikrotonalem Komponieren der nach europäischem Vorbild ausgebildeten und auf das ›Aufholen‹ europäischer Tradition ausgerichteten musikalischen Elite zu diesem Zeitpunkt nicht.

7 Zum engen Verhältnis zwischen Musik und Politik im modernen China siehe Barbara Mittler: *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1997, S. 36–125. Eine kurze Einführung in die frühe chinesische Musikkosmologie und die Symbolkraft und Bedeutung von Musik in der Politik des frühen China findet sich in Lothar von Falkenhausen: *Suspended Music. Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, Berkeley: University of California Press, 1993, S. 310–324.

im Bereich solcher Lieder.⁸ Glaubt man dem historiografischen Standardnarrativ, so wurden Komponist*innen und Musizierende zu politischen Aktivisten, ihre propagandistischen Lieder zu Waffen, die dem Volk, vereint im erbitterten Widerstandskampf, eine Stimme verliehen.⁹ Unruhe stifteten aber auch die Konflikte zwischen der Nationalen Volkspartei und der Kommunistischen Partei Chinas, die nach dem Kriegs-Interludium zu einem offenen Bürgerkrieg führten. Auch in diesem Konflikt wird Musiker*innen eine entscheidende politisierende Rolle zugeschrieben.

Inmitten von Bombenalarm und Gewehrfeuer – wo blieb da noch Muße für Kunstlieder, geschweige denn für Lieder mit uralten, gefühlsbetonten Texten? Allen Widrigkeiten zum Trotz waren die späten 1930er und 1940er Jahre, die häufig als Übergangszeit zwischen einer politisch instabilen, aber kulturell florierenden Republik und der ›Befreiung‹ durch die KPCh angesehen werden, eine entscheidende Phase der Entwicklung neuer Musik in China:¹⁰ eine Zeit, in der chinesische Komponist*innen ihr Verhältnis zu den ›eigenen‹ und den zu eigen werdenden musikalischen Traditionen zu definieren und zu festigen begannen. In der chinesischen Literatur- und Kunstgeschichte gilt der Rückgriff auf traditionelle Formen während des Kriegs als Ausdruck des Wunsches der Schriftsteller und Künstler nach Ordnung in den besetzten und umkämpften Gebieten.¹¹ Und auch Musiker*innen fanden auf der Suche nach Ruhe Zugang zu alten Texten und alten literarischen und musikalischen Formen.¹² Abseits vom Alltagstrubel wurden Klaviersonaten und Kunstlieder komponiert.¹³ Li Bais Texte scheinen bei der Suche nach passenden Ausdrucksformen einen Anlaufpunkt dargestellt zu haben.

Als Standort von Chinas erstem Konservatorium wurde Shanghai ab 1927 Zentrum der Entwicklung neuer Musik. Die in Shanghai ansässigen Komponist*innen vertonten die Texte Li Bais in ersten Kunstliedern, so zum Beispiel *Nach Jiangling* (*Xia Jiangling* 下江陵), vertont von Huang Zi 黃自 (1904–1938), einem der Begründer der neuen Musik in China. Auch sein Schüler He Lüting 和綠汀 (1903–1999),

8 Joshua Howard: »Music for a National Defense«. Making Martial Music during the Anti-Japanese War, in: *Cross-Currents* 4/1 (2015), S. 238–284, hier S. 277.

9 Dieses Narrativ wird auch weiterhin bedient, vgl. Tang Xiaobing: Radio, Sound Cinema, and Community Singing. The Making of a New Sonic Culture in Modern China, in: *Twentieth-Century China* 45/1 (2020), S. 3–24.

10 Ich verwende ›neue Musik‹ im engeren Sinne für Musik, die unter europäischem Einfluss von chinesischen Komponist*innen geschrieben wurde, die Teil der in Konservatorien, Universitäten und Filmproduktionsfirmen institutionalisierten Elite waren.

11 Gunn: *Unwelcome Muse*, S. 268 und 110; Carolyn FitzGerald: *Fragmenting Modernisms. Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937–49*, Leiden/Boston: Brill, 2013, S. 10–12.

12 Die Konfuzianische Tempelmusik (Kōbyō taisei gakushō / Kongmiao dacheng yuezhāng 孔廟大晟樂章) von Jiang Wenye zum Beispiel ist ein Versuch der musikalischen Rekonstruktion konfuzianischer Rituale, vgl. David Der-Wei Wang: The Lyrical in Epic Time. The Music and Poetry of Jiang Wenye, in: *The Lyrical in Epic Time. Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*, New York: Columbia University Press, 2015, S. 193–235, hier S. 207–211.

13 Ma Sicong und Jiang Wenye gelten als Pioniere der Klaviersonate in China, sie schrieben auch eine große Zahl an Kunstliedern (vgl. Liu: *A Critical History*, S. 316 f.).

dessen Kunstlieder zu den meistaufgeführten dieser Zeit zählen, wandte sich immer wieder Gedichten Li Bais zu. So vertonte er in den 1930er Jahren *Erinnerung an die Schönheit von Qin* (*Yi Qin'e* 憶秦娥), *Pusaman* 菩薩蠻 und *Gedanken in stiller Nacht* (*Jing ye si* 靜夜思). Letzteres wurde auch von der einzigen Komponistin in dieser illustren Runde, Xiao Shuxian 蕭淑嫻 (1905–1991), vertont.¹⁴ 1933 vertonte Liu Xue'an 劉雪庵 (1905–1985) *Einer Flöte lauschen in Luoyangs Frühlingsnacht* (*Chunye Luo cheng wen di* 春夜洛城聞笛). Und sogar Xian Xinghai 冼星海 (1905–1945), dank seiner revolutionären und anti-japanischen Lieder und der *Kantate vom Gelben Fluss* (*Huanghe da hechang* 黃河大合唱) der vielleicht bekannteste chinesische Komponist dieser Generation außerhalb von China, vertonte Li Bais Texte: 1940, während seines Aufenthaltes in Xi'an unweit der Hochburg der Kommunistischen Partei, entstand *Erinnerung an die Schönheit von Qin*.¹⁵ Xian Xinghai verbrachte diese Zeit getrennt von seiner Frau, was die Textauswahl begründen könnte.¹⁶

Wie die unten besprochenen Li-Bai-Vertonungen von Doming Lam ist auch Xian Xinghais Lied für Stimme, Klavier und Querflöte gesetzt. Die Flöte, die im Gedicht schon mit der ersten Silbe als Weckruf in Erscheinung tritt, wird von einer Zusatzstimme zur Hauptattraktion des Liedes befördert: Verziert-exklamative Phrasen der Flöte werden von Arpeggien im Klavier begleitet. Die erst in Takt 13 einsetzende Stimme wirkt fast wie ein versonnen-nebensächlicher Kommentar zu der von Flöte und Klavier ohne Unterbrechung gestalteten Szenerie. Das Klavier ist dabei nicht reines Begleitinstrument, sondern steht im Dialog mit Flöte und Gesang, führt deren Melodien fort und verarbeitet die erklangenen Motive.

Wie die meisten in Europa ausgebildeten chinesischen Komponist*innen seiner Generation bemühte sich Xian Xinghai, seiner europäischen musikalischen ›Muttersprache‹ Elemente der traditionellen Musik seiner geografischen Heimat beizufügen und so chinesische Identität in der ihm zu eigen gewordenen Ausdrucksform zu markieren. Dabei wurde die Annäherung an die vermeintlich ›eigene‹ Tradition oftmals zu einem Rekonstruktionsprozess, der unser landläufiges Verständnis von kultureller Zugehörigkeit des Komponisten auf den Kopf stellt. Die Historizität und Authentizität der im Verlauf dieses Prozesses als chinesisch identifizierten Elemente ist dabei nachrangig (wenn auch nicht vollkommen ohne Basis in musikalischer Praxis, deren Vielfalt einer so limitierten Definition ›chinesischer‹ Elemente jedoch spottet). Die von Xian Xinghai verwendeten musikalischen Mittel galten dennoch

14 Peng Li 彭麗. Juan wei wang yue kong chang tan. Xi Ma Sicong de yishu gequ »Li Bai shi liu shou«, in: *Lu Xun Yiyuan* 魯迅藝苑 4 (2006), S. 57–62.

15 Xian Xinghai quanji bian weiyuanhui: *Xian Xinghai quanji*, Band 2, Guangzhou: Guangdong Higher Education Press, 1990, S. 328–331. Liu Ching-Chih datiert das Lied auf 1939 (Liu: *Critical History*, S. 214), andere verorten die Entstehung nach Xi'an im Jahr 1940: Liu Qinqin: Shangbie chu, yin jianjue – Xian Xinghai yishu gequ »Yi Qin'e« fenxi, in: *Journal of Xinghai Conservatory of Music* 3 (2011), S. 80–85, hier S. 83.

16 Ebd.

Abb. 1: Xian Xinghai: *Erinnerung an die Schönheit von Qin*,
erster Einsatz der Gesangsstimme, Takt 13–19

– und gelten teilweise bis heute, nicht zuletzt aufgrund Xians Prominenz – als identitätsstiftend.

So definieren verschiedene musikalische Elemente *Erinnerung an die Schönheit von Qin* als entschieden chinesisch: Es steht in pentatonischem *yu*-Modus auf *g*¹⁷ und kehrt immer wieder dahin zurück, begibt sich aber zwischenzeitlich auch in andere modale Gefilde, die jedoch keine chromatischen Abweichungen von der vorhandenen Skala verlangen, darunter *gong*- und *zhi*-Modus auf *f*. Einzige Ausnahme sind zwei chromatische Abwärtsbewegungen im Klavier, die auf die jeweiligen Höhepunkte der Verse hinführen. Alte chinesische Gesangstechniken werden durch triolische Verzierungen, Vorschläge und langsames Tremolo (Tonwiederholungen ohne neue Textsilbe) nachempfunden. Volkstümlich mutet auch die Rhythmisierung an: Schnelle Bewegungen werden oft ohne Auftakt zum Taktanfang gebracht

17 Ähnlich den europäischen Kirchentönen ergeben sich – aufbauend auf dem in der traditionellen chinesischen Musik innerhalb einer Oktave verfügbaren Tonvorrat der zwölf sogenannten *lü* 律 (die in etwa der chromatischen Tonleiter entsprechen) – fünf pentatonische Modi: *gong* 宫, *shang* 商, *jue* 角, *zhi* 徵 und *yu* 羽. Diese weisen jeweils unterschiedliche Intervallstrukturen auf und können auf einem beliebigen Grundton der zwölf *lü* aufgebaut werden. So entspricht der *gong*-Modus auf *c* in etwa der Skala *c-d-e-g-a*, der *shang*-Modus der Skala *d-e-g-a-c* und so fort. Für weiterführende Informationen zu diesem Thema vgl. Falkenhäusen: *Suspended Music*, S. 280–309.

und Endsilben über Taktstriche hinweg gehalten. So beginnen die Verse häufig mit einem punktierten Achtel plus Sechzehntel, direkt gefolgt von einer Achteltriolen, oder aber mit zwei Sechzehnteln gefolgt von drei Achteln (vgl. Notenbeispiel 1). Dabei handelt es sich häufig um mit Wechselnoten auskomponierte Verzierungen. Außergewöhnlich sind auch die vielen Momente, in denen Flöte und Stimme sich in Oktaven treffen und sich leicht versetzt oder für kurze Zeit gänzlich parallel bewegen – womöglich den parallelen Bewegungen eines traditionellen Ensembles nachempfunden. Der Anfang des zweiten Teils ist belebter, Stimme und Flöte wechseln sich in schnellen Aufwärtsbewegungen ab, bevor beide zum wiegenden, gefühlvollen Ausgangsgestus zurückkehren. Wichtige Textabschnitte werden durch Wiederholungen weniger Silben musikalisch ausgekostet. Xian Xinghais Kunstlied illustriert nicht nur die Sehnsucht nach alten Formen und Klängen, sondern auch, wie selbstbewusst chinesische Komponist*innen zu Beginn der 1940er Jahre chinesische Elemente in für sie neue Formen integriert haben.

Wenn wir das oben beschriebene Lied mit den vielen Propagandaliedern Xian Xinghais vergleichen, wird auch deutlich, wie rigide sich letztere doch an europäische und russische Vorbilder halten. In Anbetracht des dringenden Verlangens nach Nationalbewusstsein mag dies kontraintuitiv erscheinen. Doch die Idee der Definition einer primär an den Nationalstaat – nicht etwa eine gemeinsame Schriftsprache oder andere kulturelle Praktiken – gebundenen kulturellen Identität war vergleichsweise neu. Es könnte also sein, dass Propagandalieder den Klang eines stereotypen Nationalstaates widerspiegeln, während Experimente klanglicher Identitätsfindung abseits der direkten Konfrontation mit europäischen Idealen von Staatlichkeit, also nicht in nationalistischen Kampfliedern, sondern viel eher in Kunstliedern wie jenen mit Texten Li Bais unternommen wurden.

Nicht nur in den Gebieten der Nationalisten und Kommunisten wurden Li Bais Texte vertont. Auch in den ab 1937 japanisch besetzten Regionen griff man auf seine Gedichte zurück. Jiang Wenye 江文也 (1910–1983), geboren in der damaligen japanischen Kolonie Taiwan und aufgewachsen in Japan, zog 1938 in das japanisch besetzte Peking. Als Kind des Kolonialismus fiel es Jiang schwer, Zugehörigkeiten zu finden: Er bewunderte in anderen Gebieten Chinas unbekannte und vergleichsweise moderne europäische Musik (Jiang kannte Bartók, Stravinskij und Honegger) und fand wenig Gleichgesinnte im besetzten Peking. Er war zudem von Diskriminierungserfahrungen als ›Chinese‹ in Japan geprägt. Im besetzten China hingegen genoss er das Privileg der japanischen Staatsbürgerschaft (wenn auch zweiter Klasse). In Peking wollte er nun ›seine‹ musikalischen Wurzeln erforschen, sich von traditioneller chinesischer Musik inspirieren lassen und damit zur kulturellen Erneuerung Chinas beitragen. So erforschte er zum Beispiel konfuzianische Tempelmusik und sammelte Volkslieder. Zudem arbeitete er sich als Liederkomponist systematisch durch das Korpus chinesischer Lyrik. Seine Liederzyklen, zumeist einer Dynastie oder einem spezifischen poetischen Genre gewidmet, wirken wie Übungen nicht im Sprach-, sondern im musikalischen Traditionserwerb. Dazu gehören drei Vertonungen von Gedichten Li Bais, die in Jiangs Zyklen zu fünf- beziehungsweise siebensil-



Abb. 2: Jiang Wenye: *Einer Flöte lauschen in Luoyangs Frühlingsnacht*, Takt 6–12

bigen Kurzgedichten von 1939 enthalten sind: *Gedanken in stiller Nacht*, *Pagode des gelben Kranichs* (*Huanghe lou* 黃鶴樓) und *Einer Flöte lauschen in Luoyangs Frühlingsnacht*. Zwischen 1944 und 1946 vertonte Jiang weitere neun Gedichte Li Bais.¹⁸

Jiangs Lieder sind bestechend einfach. *Pagode des gelben Kranichs* steht im *gong*-Modus auf *g*. Auffallend ist das Ostinato im Bass, der auftaktig die None *G–A* vorgibt. Diese Dissonanz bleibt das komplette Lied über erhalten und wird auch gegen Ende nicht aufgelöst. Auch die weiteren musikalischen Elemente im Klavier sind sparsam: Da ist zunächst eine zweitaktige Melodie, die simultan in drei Oktaven vorgestellt und zweimal wiederholt wird, dann ein Akkord, ebenfalls über drei Oktaven, bestehend aus der Quart-Quintschichtung *d–g–a*, der wechselweise um einen Halbton versetzt erklingt, bevor zum Ausgangsakkord zurückgekehrt und dieser wiederholt wird. Die Gesangsstimme übernimmt für die erste Hälfte des Gedichtes die vom Klavier vorgegebene Melodie – mit einer Endfloskel versehen. Auch das Abweichen der Stimme von der Melodie ist simpel gehalten und nur von sehr kurzer Dauer. Gegen Ende wird die erste Melodie bis zum Verschwinden verkürzt und verhält so mit dem Ostinato.

Einer Flöte lauschen in Luoyangs Frühlingsnacht ist ebenso einfach gehalten: Das erste vom Klavier als unbegleitete Melodie in der rechten Hand vorgestellte Motiv imitiert die dem Gedicht den Titel verleihende Flöte und wird im Folgenden als Begleitung der Gesangsstimme wiederholt (vgl. Notenbeispiel 2). Wie bei Xian Xinghai wird auch in diesem Stück mit tonaler Ambiguität gespielt – hier zwischen *zhi*-Modus auf *f* und *gong*-Modus auf *b* –, die keine Auflösung erfährt. In der viertaktigen Melodie der Gesangsstimme erkennen wir Gesten wieder, derer sich schon Xian Xinghai bediente: die Betonung des Taktanfangs – hier durch eine Synkope – sowie triolische Auftakte zu einem langgestreckten Phrasenendton. Jiang identifizierte infolge seiner Beschäftigung mit konfuzianischer Tempelmusik die Einfachheit als musikalisches Mittel und wagte es, dieses einzusetzen, entgegen dem Impetus, sich als Komponist beweisen zu müssen. Wie effektiv er dies beherrschte, wird in diesen und späteren Liedern deutlich.

Ebenfalls im besetzten Peking tätig war der Pianist Lao Zhicheng 老志誠 (1910–2006). 1943 vertonte Lao eine Reihe klassischer Gedichte, darunter Texte von Li Bai.¹⁹ Auch er wählte *Gedanken in stiller Nacht*, *Einer Flöte lauschen in Luoyangs*

18 Jiang Wenye: *Jiang Wenye quanji*, Band 5.2, Beijing: China Central Conservatory Press, 2016, S. 65–67, 76 f. und 138–149.

19 Lao Zhicheng: *Lao Zhicheng yinyue zuopin xuanji shiyi*, Changchun: Jilin Audio and Video Publishing House, 2002, S. 81 f., 87, 92–96 und 99.

Frühlingsnacht und zusätzlich Jugendlied (*Shaonian xing* 少年行), Mond über dem Pass (*Guan shang yue* 關山月) und Krähen krächzen in der Nacht (*Wu ye ti* 烏夜啼). Die Textauswahl zeugt von der Beliebtheit bestimmter Gedichte Li Bais. Dennoch ist bemerkenswert, dass Lao nicht nur Abschieds- und Heimatgedichte wählte, sondern zwei, die aus der Perspektive der daheim gebliebenen Frau eines Kriegers geschrieben sind. Solche Texte werden häufig als Anklage an kriegstreibende Regime verstanden, doch können sie hier auch als Klage eines im besetzten Peking Zurückgebliebenen, um der eigenen Sicherheit willen Mundtoten gelesen werden.

Sowohl Jiang als auch Lao wurden zu Botschaftern der zwei aufeinanderfolgenden nordchinesischen Kollaborationsregime.²⁰ Jiang Wenye komponierte zwischen 1938 und 1942 mehrere Hymnen und Propagandalieder und Lao Zhicheng wirkte als Pianist an Propagandaveranstaltungen mit. Die reine Anwesenheit und jegliche Aktivität solch prominenter Musiker wurde vonseiten der Regime genutzt, um kulturellen Wohlstand in den Gebieten unter japanischem Einfluss zu suggerieren. In Publikationen und Konzertprogrammen der ›Kollaborateure‹ finden sich Li-Bai-Vertonungen dreier prominenter Musiker. Kurz vor Ende des Krieges erschienen überraschend mehrere Li-Bai-Vertonungen in der wichtigsten Tageszeitung des Regimes. Noten in einer Tageszeitung waren ohnehin eine Seltenheit, doch nun, da Papier knapp war und Zeitungen in herabgesetzter Auflage gedruckt wurden, erscheinen sie gänzlich unerwartet. Im Mai 1944 wurde die Veröffentlichung eines Liederzyklus von Lao Zhicheng mit einer Abschrift der Melodie von *Jugendlied* angekündigt.²¹ Nur wenige Monate später findet sich in derselben Zeitung eine Vertonung von *Gedanken in stiller Nacht*, komponiert vom Geiger Li Yiming 李一鳴, der ebenfalls regelmäßig für das Regime konzertierte.²²

1944 gab Jiang Wenye in Peking mehrere Liederabende²³ – unter anderem mit Li-Bai-Vertonungen – für die frisch Graduierten des Literaturinstitutes der staatlichen Peking-Universität.²⁴ Mit Vertonungen von Johann Wolfgang

20 Für einen historischen Abriss zum Zweiten Sino-Japanischen Krieg siehe Susanne Weigelin-Schwiedrzik: Chinesisch-Japanischer Krieg 1937–45, in: *Das große China-Lexikon*, hg. von Brunhild Staiger, Stefan Friedrich und Hans-Wilm Schütte unter Mitarbeit von Reinhard Emmerich; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, S. 137–139. Das japanisch besetzte Peking wurde von zwei aufeinander folgenden Klientenregimen regiert: ab Dezember 1937 von der Provisorischen Regierung der Republik China, ab März 1940 vom Politischen Rat von Nordchina, der nominell der in Nanjing ansässigen Neuorganisierten Regierung der Republik China (auch bekannt als Wang-Jingwei-Regime) untergeordnet war, aber weitgehend unabhängig agierte.

21 Lao Zhicheng: *Shaonian xing*, in: *Huabei xinbao* (01.05.1944), S. 7. Die Abschrift enthält nur die Melodie, für mehr war leider ›kein Platz‹.

22 Li Yiming: *Jing ye si*, in: *Huabei xinbao* (14.09.1944), S. 3.

23 [Anon.]: *Zuoqu shengyue mingjia Jiang Wenye nianwu nianliu liang wan juxing geren duchang dahui*, in: *Shibao* (25.02.1944), S. 4. Siehe auch *Huabei xinbao* (10.08.1944), S. 2.

24 [Anon.]: *Jiang Wenye dingqi juxing zhong wai shici duchanghui*, in: *Xinminbao* (29.03.1944), S. 2.

少年行 老志誠作曲 李白作詩

Allergo moderato

五陵年少 金市東 銀鞍白馬 度春風
落花踏盡 遊何處 笑入胡姬 酒肆中
笑入胡姬 酒肆中

編琴聖手 老志誠，
為當代樂壇之首座，不獨鋼琴已臻化境，即提琴、西盤，亦時有新意。曾選唐詩製譜，凡數十首之多，「金縷衣」，「採蓮曲」等已街傳戶唱，其作風以清麗輕快見長，而旋律伴奏尤多諧和之美，渾厚圓潤，可徵已至爐火純青之候。作近「少年行」「竹枝詞」「野望」等十數曲，尤能發揮其天才，本版特將陸續發表，以供好者：惟此次以製版關係，未能添人伴奏，至為遺憾，諒歌者亦可手此一篇，體會玩味矣。（編者識）



少年行

老志誠作曲

Abb. 3: Lao Zhicheng: *Jugendlied*, publiziert in der *Huabei xinbao* (01.05.1944)

von Goethe, Heinrich Heine,²⁵ Tōson Shimazaki 島崎藤村 (1872–1943), Su Shi 蘇軾 (1037–1101) und Li Bai war das Programm so zusammengestellt, dass es die Achsenmächte repräsentierte. (Das chinesische Kollaborationsregime hatte schon im Januar 1943 den Alliierten den Krieg erklärt.) Typisch ist dabei, dass Japan von einem zeitgenössischen Dichter repräsentiert wird, während China durch Li Bai und Su Shi zwar als Wiege ›pan-asiatischer‹ Kultur, aber auch als entschieden ›unmodern‹ charakterisiert wird.

Die Verwendung von Li Bais Gedichten in solch hoch politisierten Kontexten bietet Anlass zu weiteren Überlegungen zum vielfachen Gebrauch und Missbrauch des identitäts- und traditionsstiftenden Charakters der Texte Li Bais. Li Bai kann als pan-asiatisch und unmodern das China-Bild der japanischen Besatzer bedienen, kann aber zugleich als Referenz auf die kulturelle Blütezeit Chinas als nationalistisch und subversiv gedeutet werden. Texte, die aufgrund ihrer Popularität die konkrete Assoziation mit Dichter und Entstehungskontext verlieren, ein Eigenleben unabhängig von den biografischen Details ihres Autors entwickeln und so zu diffus ›chinesischem

25 Heinrich Heine mag in NS-Deutschland als Jude verfemt worden sein, in China war man jedoch wenig verständnis- und rücksichtsvoll, was die momentanen Limitationen im deutschen Selbstverständnis anging. So wurde zum Beispiel auch Felix Mendelssohn häufig gespielt und als Repräsentant Deutschlands verstanden.

Volkseigentum« werden, bieten sich zu solchem Ge- und Missbrauch an. So ließen sich auch die Texte Li Bais in allen Gebieten des kriegsgebeutelten China als obskure Referenz auf potenziell identitätsstiftende Wurzeln und als ein Anhaltspunkt auf dem Weg zu einer neuen staatlichen Konfiguration der Kulturnation einsetzen.

Die Menge an modernen Li-Bai-Vertonungen in China ist überraschend überschaubar.²⁶ Li Bai ist eindeutig »einer von Vielen«. Das bezeugt auch der Umstand, dass die Vertonungen seiner Texte häufig in Zyklen »Tang-zeitlicher Gedichte« zu finden sind – innerhalb derer Li Bai dann wiederum eine herausragende Rolle einnimmt. Doch auch Dichter wie Meng Haoran 孟浩然 (689/691–740), Bai Juyi 白居易 (772–846), Zhang Ji 張繼 (715–779) und Su Shi erfreuen sich bei chinesischen Komponist*innen großer Beliebtheit. Daneben wurden in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Texte moderner Dichter wie Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978) und Xu Zhimo 徐志摩 (1897–1931) von ihren musikalischen Zeitgenossen gerne vertont.

Als symptomatisch für Li Bais erhöhte Popularität außerhalb von China mag gelten, dass gerade Chines*innen im Ausland häufig auf Texte von ihm zurückgreifen. Li-Bai-Vertonungen finden sich zum Beispiel in den Werken chinesischer Auslandsstudenten auf der Suche nach chinesischen Stilelementen, wie Doming Lam (Lin Yuepei 林樂培, *1926), gerade aus Kanada in Kalifornien angekommen, im Vorwort zu seinen 1960 vollendeten drei Nachtliedern nach Texten Li Bais angibt. Die drei Lieder *On a Quiet Night*, *The Ballad of an Autumn Night* und *Three with the Moon and his Shadow* sind auf den chinesischen Text gesetzt.²⁷ Direkt nach seiner Rückkehr nach Hong Kong komponiert er 1964 *Two Farewell Songs from the Poems of Li-Po* für hohe Stimme und Flöte – dieses Mal in englischer Übersetzung.²⁸ Lams Textauswahl ist bezeichnend: Die drei Nachtlieder thematisieren die Einsamkeit des Reisenden, *Saying Farewell to a Friend* ist einem amerikanischen Kommilitonen gewidmet und *Leaving White Emperor City at Dawn* einem chinesischen Kommilitonen als Aufruf zur baldigen Rückkehr in seine Heimat. Auch Yang Liqing 楊立青 (1942–2013), gerade in Hannover angekommen, vertonte zwischen 1981 und 1982 vier Gedichte aus der Tang-Dynastie für Frauenstimme, Schlagzeug und Klavier.²⁹ Neben *Abschied* von Li Bai sind Texte von Bai Juyi, Meng Haoran und Li Jiayou 李嘉祐 in dem Zyklus enthalten.

26 Eine Recherche in den Beständen der Bibliothek des Pekinger Zentralkonservatoriums ergab weniger als einhundert Kunstlieder und Arrangements für Chor. Für listenartige Ausführungen zu chinesischen Li-Bai-Vertonungen siehe Jin Honglian/Ma Yufeng: Jiyu Li Bai shici chuanguo de yishu gequ gaishu yu yanjiu, in: *Yinyue Chuanguo* 10 (2014), S. 153–155; Yang: Li Bai shici gequ yanjiu.

27 Doming Lam: Li Bai yeshi san shou, in: *Mei yue xin ge* Nr. 146, 149, 152, Taipei: Yuen-Yuhn Music Publishing Company, 1963.

28 Doming Lam: *Two Farewell Songs from the Poems of Li-Po (in English). Duo for High Voice and Flute op. 13*, Taipei: Yuen-Yuhn Music Publishing Company, 1964.

29 Yang Liqing: *Vier Gedichten aus [sic!] Tang-Dynastie für Frauenstimme, Schlagzeug und Klavier*, Shanghai: Shanghai Conservatory Music Press, 1981–1982. Eine Analyse der Lieder findet sich in Tang Rong: Yang Liqing »Tang shi si shou« yinyue fenxi, in: *Music Research* 6 (2018), S. 26–42.

Der wohl berühmteste Zyklus chinesischer Li-Bai-Vertonungen nach 1949 stammt aus der Feder Ma Sicongs 馬思聰 (1912–1987); seine *Sechs Gedichte Li Bais* (*Li Bai shi liu shou* 李白詩六首) entstanden in den frühen 1960er Jahren.³⁰ Der Zyklus basiert auf sechs weiteren sehr beliebten Gedichten Li Bais: *Sehnen in Chan'gan* (*Chang xiang si* 長相思), *Lasst uns trinken* (*Jiang jin jiu* 將進酒), *Der Weg ist schwer I und II* (*Xing lu nan* 行路難), *Mond über dem Pass* und *Abschied von Jingmen* (*Du Jingmen songbie* 渡荊門送別). In den 1970er Jahren nahm sich Qu Wenzhong 屈文中 (1942–1992) der Texte an. Sein *Liederzyklus zu vier Gedichten Li Bais* (*Li Bai shi zuge si shou* 李白詩組歌四首) von 1976 enthält zwei Lieder für Stimme und zwei Arrangements für gemischten Chor, jeweils mit Klavierbegleitung.³¹

Li Bai erfreut sich, gerade im Vergleich mit anderen vormodernen Autoren und Texten, steter Beliebtheit bei chinesischen Komponist*innen. Auch seine Person ist wiederholt zum Gegenstand musikdramatischer Annäherungen geworden. Zwei biografische Großprojekte der letzten Jahre sollen daher nicht unerwähnt bleiben: die Oper *Poet Li Bai* (*Shiren Li Bai* 詩人李白) von Guo Wenjing 郭文景 (*1956), uraufgeführt 2007 in Colorado,³² und die Musik zum Ballett *Li Bai* von Zhang Qu 張渠, das vom China National Opera & Dance Drama Theater in Auftrag gegeben und 2018 in Chengdu uraufgeführt wurde.³³ Beide Projekte bezeugen Li Bais ungebrochenen Status als Kulturikone, aber auch das Interesse an neuen Zugängen zu seinem Schaffen.

Literatur

[Anon.]: Jiang Wenye dingqi juxing zhong wai shici duchanghui 江文也定期舉行中外詩詞獨唱會 [Jiang Wenye gibt bald einen Liederabend mit chinesischen und ausländischen Gedichten], in: *Xinminbao* 新民報 (29.03.1944), S. 2.

[Anon.]: Zuoqu shengyue mingjia Jiang Wenye nianwu nianliu liang wan juxing geren duchang dahui 作曲聲樂名家江文也廿五廿六兩晚舉行獨唱大會 [Der Komponist und Sänger Jiang Wenye gibt an den Abenden des 25. und 26. große Liederabende], in: *Shibao* 實報 (25.02.1944), S. 4.

Asian Performing Arts Council: *Poet Li Bai*, www.asianperformingartscouncil.org/poet-li-bai (28.02.2021).

China National Opera & Dance Drama Theatre: *Minzu Wuju »Li Bai«* 民族舞劇《李白》 [Ethnisches Ballett »Li Bai«]. www.cnoddt.com/cont.aspx?newsId=3920&TId=10 (28.02.2021).

30 Ma Sicong: Li Bai shi (liu shou), in: *Mei yue xin ge* Nr. 154, 159, 165, 170, 175, Taipei: Yuen-Yuhn Music Publishing Company, 1963–1964. Eine Analyse der Lieder findet sich in: Peng Juan wei wang yue kong chang tan.

31 Gao Hongbo: *Qu Wenzhong yinyue zuopin yanjiu*, www.sin80.com/pub/wut-man-chung-c7c96c04 (28.02.2021).

32 Asian Performing Arts Council: *Poet Li Bai*, www.asianperformingartscouncil.org/poet-li-bai (28.02.2021).

33 China National Opera & Dance Drama Theatre: *Minzu Wuju »Li Bai«*, www.cnoddt.com/cont.aspx?newsId=3920&TId=10 (28.02.2021).

- Falkenhausen, Lothar von: *Suspended Music. Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- FitzGerald, Carolyn: *Fragmenting Modernisms. Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937–49*, Leiden/Boston: Brill, 2013, <https://doi.org/10.1163/9789004250994>.
- Fu, Poshek: *Passivity, Resistance, and Collaboration. Intellectual Choices in Occupied Shanghai, 1937–1945*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.
- Fu, Poshek: The Ambiguity of Entertainment. Chinese Cinema in Japanese-Occupied Shanghai, 1941 to 1945, in: *Cinema Journal* 37/1 (1997), S. 66–84, <https://doi.org/10.2307/1225690>.
- Gao Hongbo 高洪波: *Qu Wenzhong yinyue zuopin yanjiu 屈文中声乐作品研究* [Forschungen zu den Kompositionen von Qu Wenzhong], www.sin80.com/pub/wut-man-chung-c7c96c04 (28.02.2021)
- Gunn, Edward: *Unwelcome Muse. Chinese Literature in Shanghai and Peking, 1937–1945*, New York: Columbia University Press, 1980, <https://doi.org/10.7312/gunn94514>.
- Howard, Joshua. »Music for a National Defense«. Making Martial Music during the Anti-Japanese War, in: *Cross-Currents* 4/1 (2015), S. 238–284, <https://doi.org/10.1353/ach.2015.0016>.
- Jiang Wenye 江文也: *Jiang Wenye quanji 江文也全集* [Jiang Wenye Gesamtausgabe], Band 5.2, Beijing: China Central Conservatory Press, 2016.
- Jin Honglian 金红莲/Ma Yufeng 马玉峰: *Jiyu Li Bai shici chuanguo de yishu gequ gaishu yu yanjiu 基于李白诗词创作的艺术歌曲概述与研究* [Untersuchungen zu Li-Bai-Vertonungen], in: *Yinyue Chuangzuo 音乐创作* 10 (2014), S. 153–155.
- Kroll, Paul W.: Poetry of the T'ang Dynasty, in: *The Columbia History of Chinese Literature*, hg. von Victor H. Mair, New York: Columbia University Press, 2001, S. 274–313.
- Lam, Doming 林樂培: *Li Bai yeshi san shou 李白夜詩三首* [Drei Nachtlieder von Li Bai], in: *Mei yue xin ge 每月新歌* [Jeden Monat neue Lieder] Nr. 146, 149, 152, Taipei: Yuen-Yuhn Music Publishing Company 樂韻出版社, 1963.
- Lam, Doming 林樂培: *Two Farewell Songs from the Poems of Li-Po (in English). Duo for High Voice and Flute op. 13*, Taipei: Yuen-Yuhn Music Publishing Company 樂韻出版社, 1964.
- Lao Zhicheng 老志誠: *Lao Zhicheng yinyue zuopin xuanji shiyi 老志誠音乐作品选集拾遺* [Ausgewählte Kompositionen von Lao Zhicheng], Changchun: Jilin Audio and Video Publishing House, 2002.
- Lao Zhicheng 老志誠: *Shaonian xing 少年行* [Jugendlied], in: *Huabei xinbao 華北新報* (01.05.1944), S. 7.
- Li Yiming 李一鳴: *Jing ye si 靜夜思* [Stille Nachtgedanken], in: *Huabei xinbao 華北新報* (14.09.1944), S. 3.
- Lindorff, Joyce: Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts, in: *Early Music* 32/3 (2004), S. 403–414, <https://doi.org/10.1093/em/32.3.403>.
- Liu Ching-Chih: *A Critical History of New Music in China*, übers. von Caroline Mason, Hong Kong: Chinese University Press, 2010.
- Liu Qinqin 刘沁沁: *Shangbie chu, yin jianjue – Xian Xinghai yishu gequ »Yi Qin'e« fenxi 伤别处，音塵决——洗星海艺术歌曲《忆秦娥》分析* [Ort der schmerzlichen Trennung, Nachrichten brechen ab. Analyse von Xian Xinghais Kunstlied »Erinnerung an die Schönheit von Qin«], in: *Journal of Xinghai Conservatory of Music* 3 (2011), S. 80–85.

- Ma Sicong 馬思聰: Li Bai shi (liu shou) 李白詩 (六首) [Li Bai Gedichte (Sechs Stücke)], in: *Mei yue xin ge* 每月新歌 [Jeden Monat neue Lieder] Nr. 154, 159, 165, 170, 175, Taipei: Yuen-Yuhn Music Publishing Company 樂韻出版社, 1963–1964.
- Mittler, Barbara: *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1997.
- Peng Li 彭麗: Juan wei wang yue kong chang tan. Xi Ma Sicong de yishu gequ »Li Bai shi liu shou« 卷帷望月空長嘆。析馬思聰的藝術歌曲《李白詩六首》 [Ich rolle den Vorhang zurück, blicke in den Mond und seufze tief. Analyse von Ma Sicongs Kunstliedern »Sechs Gedichte Li Bais«], in: *Lu Xun Yiyuan* 魯迅藝苑 4 (2006), S. 57–62.
- Tang Rong 唐榮: Yang Liqing »Tang shi si shou« yinyue fenxi 楊立青《唐詩四首》音樂分析 [Musikalische Analyse von Yang Liqings »Vier Tang-Gedichte«], in: *Music Research* 6 (2018), S. 26–42.
- Tang Xiaobing: Radio, Sound Cinema, and Community Singing. The Making of a New Sonic Culture in Modern China, in: *Twentieth-Century China* 45/1 (2020), S. 3–24, <https://doi.org/10.1353/tcc.2020.0005>.
- Wang, David Der-Wei: The Lyrical in Epic Time. The Music and Poetry of Jiang Wenye, in: *The Lyrical in Epic Time. Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*, New York: Columbia University Press, 2015, S. 193–235, <https://doi.org/10.7312/wang17046-008>.
- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne: Chinesisch-Japanischer Krieg 1937–45, in: *Das große China-Lexikon*, hg. von Brunhild Staiger, Stefan Friedrich und Hans-Wilm Schütte unter Mitarbeit von Reinhard Emmerich, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003, S. 137–139.
- Xian Xinghai 冼星海: *Xian Xinghai quanji* 冼星海全集 [Xian Xinghai Gesamtausgabe], hg. von Xian Xinghai quanji bian weiyuanhui 冼星海全集編委會 [Xian Xinghai-Gesamtausgaben-Komitee], Band 2, Guangzhou: Guangdong Higher Education Press, 1990, S. 328–331.
- Yang Liqing 楊立青: *Vier Gedichten aus [sic!] Tang-Dynastie für Frauenstimme, Schlagzeug und Klavier*, Shanghai: Shanghai Conservatory Music Press, 1981–1982.
- Yang Sihui 楊思慧: Li Bai shici gequ yanjiu 李白詩詞歌曲研究 [Untersuchungen zu Vertonungen der Gedichte Li Bais], in: *Journal of Anhui University of Technology* 32/6 (2015), S. 59–62.

L. Odila Schröder hat Chinesisch, Politikwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte in Peking, Cambridge und Heidelberg studiert. Ihren Master in Sinologie und Transcultural Studies schloss sie in Heidelberg mit einer Arbeit über fonografische Dokumentationen von Pekinger Alltagsgeräuschen ab. Seit 2017 promoviert sie im Rahmen des vom ERC geförderten Projekts »Cultures of Occupation in Twentieth-Century Asia« an der University of Nottingham zu Musik und auditiven Propagandastrategien chinesischer Kollaborationsregime im japanisch besetzten Peking (1937–1945).

Mathias Gredig

Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen

Mit Beobachtungen zu drei Vertonungen des Gedichtes
Chun ye Luo cheng wen di
(*In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören*)

**Quantitative Considerations on the Phenomenon
of Li Bai Settings in the West.
With Some Observations on Three Settings of the Poem
Chun ye Luo cheng wen di
(*On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night*)**

From the 1870s to the present day, many musical settings of Li Bai's poetry have been made in the West, composed by women and men in different countries, in different forms and tonal systems and for all possible ensembles. Some of these composers made their career in totalitarian states; others were killed in camps. We have worked on over 400 musical settings of Li Bai's poetry, evaluating different parameters. This statistical approach produces interesting insights, especially with regard to the age of the composers at the time that they composed these works, the frequency of musical settings in different decades and countries or language groups, the connections between musical settings and the reception of certain translations, the use of certain instrumental combinations, and the predominance of certain poems. However, the reason why so many composers of such different backgrounds set Li Bai to music could not be identified.

Über das Sammeln und Urteilen

Ähnlich mühsam wie ein Insektenforscher tagelang an Flussufern herumirrt, um Daten über das Schlüpfen der Steinfliegenlarven zu sammeln, so saß ich tagelang vor dem künstlichen Licht des Rechners, um Daten von Li-Bai-Vertonungen in Bibliothekskatalogen zu finden. Ergebnis dieser Tätigkeit ist eine Liste mit – Stand September 2020 – 422 Musikwerken (siehe www.hkb-interpretation.ch/li-bai), insgesamt ungefähr 750 Vertonungen einzelner Gedichte. Die 422 Musikwerke wurden von 328 Komponisten und 41 Komponistinnen verfasst. Aus der Liste einzelne Ver-

tonungen herauszugreifen, um allgemeine Aussagen zum Gesamtphänomen abzuleiten, wäre willkürlich.

Doch auch die Liste als Ganze ermöglicht keine allgemeinen Urteile. Fragen wie »Warum wurde Li Bai so oft vertont?« bleiben unbeantwortet. Zu widersprüchlich sind die Daten der verschiedenen Parameter, zu relativ. Außerdem ist die Liste unvollständig und könnte jederzeit erweitert werden. Wofür dann Daten sammeln, wenn sie keine allgemeinen Aussagen stützen? Genau dafür: Anscheinend begann ich Daten zu sammeln, um das Phänomen der Li-Bai-Vertonungen allgemein zu beurteilen und zu erkennen. Da dies aber aufgrund der Widersprüchlichkeit der Daten nicht klappte, gab ich das Vorhaben auf, verzichtete auf alle Urteile, und zufällig folgte eine Erleichterung. Alleine die Suche hätte ein bisschen einschränkt werden können, da sie neben der Fragerei noch zusätzliche Unlust erzeugt haben mag.¹

Neben der Relativierung allgemeiner, das heißt vereinfachender Behauptungen, bietet die Liste weitere Vorteile: einen zufälligen Blick in die unbekanntere Musikgeschichte des 19. bis 21. Jahrhunderts sowie einen verfeinerten auf das Gesamtphänomen.

Über Zahlen und Musikinstrumente

Beginnen wir mit einer spannenden Frage: Wie alt oder jung war Harry Partch (1901–1974), als er von 1930 bis 1933 seine *Seventeen Lyrics by Li Po* schrieb? 29 bis 32, somit ungefähr in seiner Lebensmitte. Dies gilt im Durchschnitt für alle Autor*innen westlicher Li-Bai-Musik. Zwischen 1870 und 1950 beträgt der Median des Alters beim Komponieren 33,5 Jahre, zwischen 1950 und 2020 dann 46 Jahre. Da auch Jugendliche unter 20 Li Bai vertonten, bemerkbar oft während den 1910er Jahren,² zudem Ältere über 80 Jahre, dies besonders ab den 1980er Jahren,³ scheint es zwischen den Li-Bai-Vertonungen und dem Kompositionsalter keine quantitativ auffällige Verbindung zu geben.

Zahlreiche Li-Bai-Vertonungen, laut Liste ungefähr 38 % der Gesamtmenge, entstanden zwischen 1910 und 1940.⁴ Damals erschienen, parallel zur Rezeption daois-

1 Vgl. Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, übersetzt von Malte Hossenfelder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, Bd. 1, S. 100 (I, 26–30).

2 Z. B. Frederick Septimus Kelly (1910), Hubert Pataky (1911), Lise Maria Mayer (1913), Werner Richard Heymann (1915), Josef Wolfsthal (1917), Lucijan Marija Škerjanc (1919).

3 Z. B. Ernst Levy (1979), Marcel Rubin (1987), Joaquim Homs (1995), Jacob Avshalomov (2003), Salim Krinsky (2013), Krzysztof Penderecki (2017).

4 1871–1880 (1), 1881–1890 (1), 1891–1900 (3), 1901–1910 (7), 1911–1920 (54), 1921–1930 (63), 1931–1940 (40), 1941–1950 (33), 1951–1960 (51), 1961–1970 (32), 1971–1980 (33), 1981–1990 (33), 1991–2000 (28), 2001–2010 (31), 2011–2020 (13). Diese Aufzählung ist insofern nicht ganz präzise, als die Entstehungsjahre einzelner Vertonungen geschätzt werden mussten. Mag sein, dass einzelne Vertonungen früher entstanden. Zu vermuten wären ferner

tischer Klassiker, viele populäre Übertragungen und Nachdichtungen der Gedichte Li Bais.⁵ Im Verhältnis dazu fällt die durchgehend hohe Anzahl von Li-Bai-Vertonungen nach 1940 bis in unsere Gegenwart umso stärker auf. »China ist Mode. Man übersetzt den Tao Te King, als wäre er von Rudolf Steiner. Oder man übersetzt ihn in Versen. Man sammelt Gegenstände aus Yade. Man spielt Mah-Yong. Und man assimiliert sich die Lyrik Li Tai Pos«,⁶ beklagt Robert Neumann die Situation im Jahre 1928. Bei Komponist*innen war Li Bai aber nicht nur von 1910 bis 1940, sondern durchgehend beliebt. Die Chinaschwärmerei in der Musik sei 1926 mit Giacomo Puccinis Oper *Turandot* ausgeklungen, wurde vermutet,⁷ verschwunden sei die Li-Bai-Mode durch den Aufstieg des Faschismus.⁸ Derlei Annahmen mögen relativiert werden: Li Bai wurde durchgehend vertont, auch in Kriegsjahren, und bis heute mit Elementen musikalischer Chinoiserie. Eine spezifische, mit einer Zeitperiode zusammenhängende Li-Bai-Mode kann in der Musik nicht eingegrenzt werden.

Von 422 Li-Bai-Vertonungen aus 35 Ländern stammen ungefähr 35 % aus deutschsprachigen,⁹ 26 % aus englischsprachigen Ländern,¹⁰ und weitere 15 % aus den Beneluxstaaten und Nordeuropa.¹¹ Weniger Beispiele wurden aus Osteuropa und Russland¹² gefunden, was jedoch meinen mangelnden Sprachkenntnissen geschuldet sein mag. Anscheinend war Li Bai bei Komponist*innen in englisch-, deutsch- und slawischsprachigen Ländern sehr geschätzt, mehr als in romanischsprachigen,¹³ wozu ich aber keine belastbaren Erklärungen habe. Aus Südamerika, dem Auswanderungsziel vieler Chines*innen seit dem 19. Jahrhundert, wurden

mehr Vertonungen aus dem 19. Jahrhundert, während die kleinere Anzahl aus dem 21. Jahrhundert mit den noch fehlenden Nachlässen lebender Komponist*innen erklärt werden mag.

- 5 Im deutschsprachigen Raum etwa die von Hans Heilmann, Hans Bethge, Otto Hauser, Klabund, Albert Ehrenstein oder Vincenz Hundhausen, im englischsprachigen Raum von Arthur Waley, Launcelot Cranmer-Byng, Ezra Pound, Shigeyoshi Obata oder Witter Bynner, in Frankreich von Franz Toussaint, in Italien von Mario Chini, in den Niederlanden von Jules Schürmann oder Hélène Swarth, in Tschechien von Bohumil Mathesius und so weiter.
- 6 Robert Neumann: Li Tai Po. Ein deutscher Dichter, in: *Die neue Bücherschau* 6 (1928), S. 77–81, hier S. 77.
- 7 Vgl. Tzu-Kuang Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Modelle zur interkulturellen Musikpädagogik*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 243), S. 50.
- 8 Vgl. Jürgen Weber: »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 30.03.2020).
- 9 Deutschland (83), Österreich (45), Schweiz (25).
- 10 USA (61), England (29), Australien (12), Neuseeland (3), Kanada (3), Schottland (1), Tasmanien (1).
- 11 Niederlande (35), Schweden (13), Dänemark (6), Finnland (6), Belgien (3), Norwegen (1), Island (1).
- 12 Russland (12), Tschechien (9), Ungarn (9), Slowenien (4), Polen (3), Slowakei (3), Armenien (2), Ukraine (2), Kasachstan (1), Usbekistan (1).
- 13 Frankreich (21), Italien (8), Katalonien (7), Spanien (2), Mexiko (2), Argentinien (1).

einzig drei Li-Bai-Vertonungen registriert, von 25 Li-Bai-Vertonungen der Schweiz stammen 23 aus der deutschsprachigen Schweiz, nur zwei aus der französischen und gar keine aus der italienischen oder rätoromanischen.¹⁴ Selbst aus Frankreich, wo die westliche Rezeption der Lyrik Li Bais mit den Übertragungen von Léon d'Hervey de Saint-Denys (1862) und Judith Gautier (1867) begann sowie die ersten Li-Bai-Vertonungen entstanden, etwa Julien Dechâteaus *Les Buveurs du Fleuve jaune. Chanson chinoise de Li-Thai-Pé* von 1873, waren nur 21 zu finden.

Wenn die Daten der beiden Parameter ›Entstehungsjahr‹ und ›Land‹ verbunden werden, zeigt sich bisweilen eine länderspezifische Bündelung von Li-Bai-Vertonungen in bestimmten Jahrzehnten (siehe Tabelle 1).

	1891-1900	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2020
Australien	-	-	-	4	-	-	-	-	1	2	-	2	3
Deutschland	-	1	11	16	11	11	9	10	4	5	4	1	-
Italien	-	-	-	2	1	-	1	1	-	1	1	1	-
Schweden	-	-	3	-	-	2	1	-	3	3	1	-	-
Ungarn	-	-	-	1	1	-	2	3	1	-	1	-	-
USA	2	-	3	4	3	3	10	3	10	7	5	7	4

Tab. 1: Vertonungen nach Jahrzehnt und Land (Auswahl)

In Ungarn oder Italien verteilen sich die Li-Bai-Vertonungen recht ausgeglichen über die Jahrzehnte, während in anderen Ländern Bündelungen zu bemerken sind. Zum Teil, also nicht allgemein, könnten letztere durch zufällige Schüler-Lehrer-Beziehungen oder Freundeskreise erklärt werden,¹⁵ dann vielleicht durch eine verstärkte Rezeption gewisser Übertragungen/Nachdichtungen (siehe Tabelle 2).

So wie zwischen 1910 und 1950 in Deutschland viele Li-Bai-Vertonungen entstanden, so auch viele auf Grundlage der Nachdichtungen von Hans Bethge und Klabund. Deren Bücher wurden nach der Veröffentlichung gelesen und ohne Zögern vertont. Einige Jahre später verblasste ihre Wirkung, so scheint es.¹⁶ Andere Nachdichtungen wurden musikalisch erst später rezipiert, etwa Ezra Pounds *Cathay*

14 Zu den Li-Bai-Vertonungen in der Schweiz vgl. den gleichnamigen Beitrag von Heinrich Aerni in diesem Band, S. 259–279.

15 Z. B. Harry Partch (1930) – Betty Hall-Johnston (1951) – Ben Johnston (1955) – Lee Hoiby (1955) – Ezra Sims (1954), oder Rosy Wertheim (1927) – Henriette Bosmans (1927). Länderübergreifende Freundeskreise z. B. Bernhard van Dieren – Constant Lambert – Peter Warlock, oder Cyrill Scott – John Carpenter – Clemens von Franckenstein.

16 Spätere Vertonungen von Hans Bethges Nachdichtung beziehen sich in der Regel auf Gustav Mahlers *Lied von der Erde*. Vgl. beispielsweise sechs Li-Bai-Vertonungen aus dem Jahre 1999: [Anon.]: *PreisträgerInnen 2015–1995. Gustav Mahler Preis*, online, [o. J.], <https://musikforum.at/gustav-mahler-preis/preistraegerinnen-2015-1995/> (Zugriff 14.09.2020).

	1901-1910	1911-1920	1921-1930	1931-1940	1941-1950	1951-1960	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	2011-2020
Bethge, Hans	2	24	20	6	6	3	2	3	-	6	1	1
Bynner, Witter	-	-	1	-	1	1	-	-	1	-	-	-
Cranmer-Byng, Launcelot	-	6	3	-	1	-	-	-	-	-	-	-
Hinton, David	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-
Klabund	-	5	12	11	10	11	5	2	4	-	1	-
Obata, Shigeyoshi	-	-	6	1	1	-	-	-	-	-	2	-
Pound, Ezra	-	-	2	-	-	5	-	3	1	1	-	2
Touissant, Franz	-	-	3	2	2	-	-	1	-	-	-	-
Waley, Arthur	-	-	2	-	2	1	2	-	-	-	-	-

Tab. 2: Vertonungen von Übertragungen/Nachdichtungen nach Jahrzehnt (Auswahl)

von 1915.¹⁷ Gewisse Übertragungen, zum Beispiel Witter Bynners *The Jade Mountain* von 1929, treten verstreut auf. Eine Referenzübersetzung, regelmäßig verwendet und vertont, scheint es in keiner Sprachregion gegeben zu haben, worauf zusätzlich die Vielzahl verwendeter Übertragungen verweist,¹⁸ und selten und erst ab dem 21. Jahrhundert wurde Li Bai im Westen in chinesischer Sprache vertont.¹⁹

Die übliche Besetzung für Li-Bai-Vertonungen ist das Duo (228 von 422), vor allem für Stimme und Klavier (214), viel seltener das Trio, bevorzugt für Stimme, Flöte und Klavier oder sonst ein Instrument (9). Ungefähr jedes zehnte Musikstück ist für Chor geschrieben und einzelne Li-Bai-Vertonungen nur für Musikinstrumente, ohne Stimme.²⁰ Letztere stellen oft Szenen oder Anekdoten aus Li Bais Leben oder Gedichten dar, wie er besoffen den Mond zu umarmen versucht, zusammen mit Schatten und Mond Wein trinkt oder am Flussufer Laute spielt. Vertonungen für Stimme und Orchester treten 58 Mal auf, gleichmäßig über die Jahrzehnte verteilt. Das erste Orchesterstück nach Li Bai ist offenbar Gustav Mahlers *Lied von der Erde* (1907), ein Musikwerk, dessen Verhältnis zur chinesischen Kultur unterschiedlich gedeutet wurde: als musikalische Selbstreflexion, frei von geo-

17 Dazu eine Bündelung in den USA der 1950er Jahre: Betty Hall-Johnston (1951), Lucas van Retgeren-Altena (1953), Ben Johnston (1955), Lee Hoiby (1955), Gordon Binkerd (1957).

18 Mindestens 54 verschiedene Übertrager*innen; im deutschsprachigen Raum etwa – neben Hans Bethge und Klabund – Hans Heilmann, Otto Hauser, Albert Ehrenstein, Albrecht Schaeffer, Werner Riegel, Max Geilinger, Edward Jaime-Liebig, Günter Eich, Günther Debon, Vincenz Hundhausen oder Walter Heymann.

19 Etwa bei David McMullin (1999), Robert Zollitsch (2006) oder George Holloway (2007).

20 Arthur Farwell (1895), Max Ettinger (1920?), Marcel de Temmerman (1933), Caroline Szeto (1987), Rafael Diaz (1991), Boudewijn Buckinx (1994), Maria Grenfell (1998, 2000 und 2010), Bruno Ducol (1999), Marcello Ferra (2004), John McDonald (2005), Grigori Woronow (2007), Enrico Chapela (2008).

politischen und musikpolitischen Absichten,²¹ als Wiederhall jenes europäischen Poms, der gegenüber China nach der Niederwerfung des Boxeraufstandes demonstriert wurde²² – exotische Elemente würden nach dieser Deutung, ähnlich wie der »Chinesen-Klumpen« in Joseph Conrads *Taifun* von Engländern im Zwischendeck des Dampfers eingepfercht wird,²³ vom europäischen Orchesterapparat zusammengepresst (so wie vielleicht die Erhu in Krzysztof Pendereckis 6. *Sinfonie – Chinesische Lieder* von 2017) –, dann umgekehrt als Rehabilitation Chinas angesichts einer verbreiteten Kritik des Kolonialismus in der europäischen Presse²⁴ oder im Hinblick auf die verwendete Pentatonik als Synthese von West und Ost, als »Symptom dafür, daß die Zeit der Alleinherrschaft unseres Dur und Moll vorüber ist.«²⁵

Bleiben wir kurz beim Instrumentarium des Gesamtphänomens, jenem der Kammermusikformationen und Solisten. Sehr oft wurden Li-Bai-Vertonungen mit Klavierbegleitung komponiert (63 %), in jeder siebten Vertonung (14 %) erklingt eine Flöte. Andere Blasinstrumente, meistens hohe Holzbläser, etwa die Oboe oder Klarinette, wurden sparsam eingesetzt.²⁶ Somit beziehen sich viele Li-Bai-Vertonungen durch das chromatische Halbtonsystem des Klaviers und der Duo-Formation auf das europäische, analog aufgeführte romantische Kunstlied. Außerdem erklingen viele in hoher Lage, dies seit dem 17. Jahrhundert Bestandteil der musikalischen Chinoiserie. In Christoph Willibald Glucks Oper *Le Cinesi* von 1754 zum Beispiel wurde das Chinesische durch zierliche, hohe Klänge dargestellt, durch Glöckchen, Triangel, Handpauken, Schellen und dergleichen. Solche Instrumente, nicht chinesischen Ursprungs, evozierten etwas »Orientalisches«,²⁷ eine unbestimmte Exotik. In den Li-Bai-Vertonungen bis zur Gegenwart treten sie weiterhin auf, seien es ein

21 Vgl. Matthias Schmidts Beitrag »Übersetzung ohne Original? Gustav Mahler, Anton Webern und Li Bai« in diesem Band, S. 281–299.

22 Kuei Fen Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klubunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1179), S. 20 f. Zum Boxerkrieg vgl. Hubert Mainzer/Herward Sieberg (Hg.): *Der Boxerkrieg in China 1900–1901. Tagebuchaufzeichnungen des späteren Hildesheimer Polizeioffiziers Gustav Paul*, Hildesheim: Gebrüder Gerstenberg, 2001 (Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, Bd. 11).

23 Vgl. Joseph Conrad: *Taifun*, übers. von Elsie Eckert, Stuttgart: Reclam, 2003, S. 14, 22, 33, 36, 52, 59 f., 64 f., 75 f., 80–82, 84, 92, 106.

24 Roman Brotbeck (Mail an MG vom 26. April 2020).

25 Vgl. Egon Wellesz: Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914), S. 41–43, hier S. 43.

26 Klavier 263 (63 %), Flöte 59 (14 %), Perkussion 23 (5,5 %), Cello 21 (5 %), Violine 18 (4,5 %), Viola/Adapted Viola 14 (3,5 %), Harfe 13 (3 %), Oboe 10 (2,5 %), Klarinette 9 (2 %), Cembalo 6 (1,5 %), Gitarre 6 (1,5 %), Fagott 5 (1 %), Horn 4 (1 %), elektronisch 4 (1 %), Celesta 3 (0,75 %), Trompete 2 (0,5 %), Akkordeon 2 (0,5 %), Pipa 2 (0,5 %), Laute 2 (0,5 %), Erhu 2 (0,5 %), Orgel 2 (0,5 %), Vibraphon 2 (0,5 %), Triangel 1 (0,25 %), Viola da Gamba 1 (0,25 %), Mandoline 1 (0,25 %), Gu-Zheng 1 (0,25 %), Dongxiao 1 (0,25 %), Gambang 1 (0,25 %).

27 Vgl. Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 21, 35, 37, 46, 56.

Triangel als Soloinstrument, ein Vibraphon, Gongs und Xylophone, Gambangs aus Indonesien gar (bei Ernst Tittel, 1934), schließlich die Harfe oder Celesta.²⁸ Chinesische Musikinstrumente wie die Gu Zheng wurden in westliche Li-Bai-Vertonungen erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts integriert. Nur vier Werke sind mit elektronischen Mitteln realisiert²⁹ – etwas merkwürdig angesichts des weit verbreiteten Studiums elektronischer Musik bei Li-Bai-Vertoner*innen.³⁰ Seltsam sodann ist die Verwendung alter Instrumente, die womöglich selbst noch exotischen Charakter trugen, wie Cembalo, Viola da Gamba, Mandoline oder Laute ab den 1950er Jahren.³¹ Bei einigen mag diese Auswahl ironischen Charakter haben, ähnlich wie die Verwendung des Cembalos als Virtuosen-Instrument der Neuen Musik bei György Ligeti.³² Bei anderen, die in Kirchenkreisen verkehrten, wären die Absichten zu untersuchen. Walther Hensel, späterer Nationalsozialist,³³ komponierte 1925 ein Li-Bai-Stück für Stimme, Lauten und Flöten, eine Besetzung bekannt aus der Wandervogelbewegung und nachfolgend der Hitlerjugend. Statt ›Zupfgeigen‹ (Gitarren) verwendete er Lauten, um eine Verbindung mit dem Vergangenen zu suggerieren – so wie Pound von Cathay³⁴ statt von China sprach oder Willibald Gurlitt in den 1920er Jahren mit Studierenden auf historischen Streich- und Tasteninstrumenten sowie nachgebauten Blockflöten musizierte, um, so meinte er, »der Gegenwart durch gemeinschaftliches Musizieren Kräfte aus einer geistesmächtigeren Vergangenheit zuzuführen, nach denen sie suchte.«³⁵

28 Vgl. auch Andrew D. McCredie: Clemens von und zu Franckenstein (1875–1942) – A German Associate of the English »Frankfurt Group«. The Orchesterlied and his Settings of Hans Bethge's »Die chinesische Flöte«, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 15 (1988), S. 202–275, hier S. 256, 261, 266.

29 Rafael Diaz (1991), Kaija Saariaho (1993), Georg Klein (1999), Bettina Skrzypczak (2000).

30 Douglas Lilburn (1940), Henk Badings (1943), Helmut Riethmüller (1949), Raymond Wilding-White (1951), Irmfried Radauer (1955 – Studio Salzburg), Zdenek Pololanik (1958 – Studio Brno), Miro Bazlik (1960), Tera de Marez Oyens (1962), Ivan Vandor (1967), Benno Ammann (1970 – Studio Basel), Eugeniusz Knapik (1973 – Studio Katowice), Arne Mellnäs (1973), Leslie Bassett (1977), Noel Zahler (1977), Jack T. Gabel (1989), Rafael Diaz (1991), Kaija Saariaho (1993), Georg Klein (1999), Bettina Skrzypczak (2000).

31 Walther Hensel (1925), Ezra Sims (1954), Nikolaus Fheodoroff (1957), Ivan Vandor (1967 und 1978), Neithard Bethke (1970), Meyer Kupferman (1974), Jonathan Harvey (2002).

32 Z. B. in Ligeti's *Hungarian Rock* (1978).

33 Vgl. Fred K. Prieberg: Artikel »Walther Hensel«, in: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, [o. O.]: Eigenverlag, 2004, online; Markus Zepf: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, hg. von Ulrich Großmann, Claudia Selheim und Barbara Stambolis, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2013, S. 67–72.

34 Zu Katay vgl. Adrian Hsia: *China-Bilder in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 81.

35 Willibald Gurlitt, zitiert nach Zepf: *Musik bewegt*, S. 70.

Über Flötenmelodien in Luoyang

1932 vertonte Harry Partch Shigeyoshi Obatas Übertragung *On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night*, das meistvertonte Gedicht Li Bais im Westen (siehe Tabelle 3).

Gedicht	Anzahl (von 318 Werken)
<p>春夜洛城聞笛 Chun ye Luo cheng wen di</p> <p><i>Frühling – Nacht – Luo (Fluss) – Stadt – hören, wahrnehmen – Bambus-Querflöte</i> (La flûte mystérieuse, Les deux flûtes, Die geheimnisvolle Flöte, Die ferne Flöte, The Mysterious Flute, The Lost Flute, On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night, Hearing the Flute in the City of Lo Yang in a Spring Night, De wonderfluit, Salaperäinen huilu, Una flauta ilunyana usw.)</p>	64 (20%)
<p>靜夜思 Jing ye si</p> <p><i>still – Nacht – Gedanken</i> (L'Auberge, La gelée blanche, Pensée nocturne, Clair de lune, In stiller Nacht, In der Fremde, Wanderer erwacht in der Herberge, Nachtgedanken, Vor meinem Bette heller Mondglanz, My Fatherland, Thoughts on a Tranquil Night, Moonlight in Front of the Bed usw.)</p>	47 (15%)
<p>[Original unbekannt]</p> <p>(Les sages dansent, La danse des dieux, Der Tanz der Unsterblichen, Der Tanz der Götter, Der Tanz auf der Wolke, The Sages' Dance, De dans der goden usw.)</p>	28 (9%)
<p>白鷺鷥 Bai lu si</p> <p><i>Weißer Reiher</i> (Le héron blanc, Der Silberreiher, Der weiße Reiher usw.)</p>	23 (7,5%)
<p>口號吳王美人半醉 Kou hao Wu wang mei ren ban zui</p> <p><i>Mund – ausrufen – Wu – König – Schöner – Mensch (= Frau) – halbwegs – betrunken</i> (Ivresse d'amour, Liebestrunken, Si-Schy, Intoxication of Love, The Dancing Girl, Lemmenhurma usw.)</p>	20 (6,5%)
<p>玉階怨 Yu jie yuan</p> <p><i>Jade – Stufen – Gram, Groll, Ärger</i> (L'escalier de Jade, Die Treppe von Jade, Die Treppe im Mondlicht, Die Kaiserin, The Staircase of Jade, The Jewel Stairs' Grievance, En suck fran en trappa av jade usw.)</p>	19 (6%)
<p>[Original unbekannt]</p> <p>(Le pavillon de porcelaine, Der Pavillon von Porzellan, The Porcelan Pavillion, Het porceleinen paviljoen usw.)</p>	18 (5,5%)
<p>[Original unbekannt]</p> <p>(La fleur rouge, Die rote Rose, Die weiße und die rote Rose, Die scharlachrote Rose, The Rose, The Red Rose, Rdeka roza usw.)</p>	17 (5%)

Tab. 3: Die meistvertonten Gedichte

春夜洛城聞笛

Chun ye Luo cheng wen di

誰家玉笛暗飛聲，
散入春風滿洛城。
此夜曲中聞折柳，
何人不起故園情。

shui jia yu di an fei sheng
san ru chun feng man Luo cheng
ci ye qu zhong wen zhe liu
he ren bu qi gu yuan qing

Und übertragen:³⁶

*Frühling – Nacht – Luo (Fluss) – Stadt – hören, wahrnehmen –
Bambus-Querflöte*

Wer? – Person – Jade – Bambus-Querflöte – dunkel, verborgen –
fliegen – Ton
Auflösen – eindringen – Frühling – Wind – erfüllen, ausfüllen –
Luo (Fluss) – Stadt
Diese – Nacht – Musikstück – drinnen – hören, wahrnehmen –
Brechen – Weidebaum
Welcher? – Mensch – nicht – aufkommen, hochkommen –
alt, vertraut – Garten – Gefühle

In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören

Wer spielt wohl im Verborgenen die Jadedflöte, deren Klang
[zu mir] fliegt?
Er löst sich auf im Frühlingswind und erfüllt so die ganze Stadt
Luoyang.
In dieser Nacht nahm [ich] im Stück das Geräusch der
abbrechenden Weide wahr.
Bei welchem Menschen käme hier nicht das Gefühl nach dem
Garten [der alten Heimat] auf?

Als erste Residenzstadt des Kaiserreichs galt seit der Antike Luoyang, während der Tang-Dynastie hingegen Chang'an. Die vom Subjekt vernommene Flöte ist eine Di 笛, eine Querflöte aus Bambus, die einen klaren Klang, »so klar und glänzend wie Jade«, hatte.³⁷ Im Musikstück drinnen (*qu zhong* 曲中) war ein Klang zu verneh-

36 Für die Übertragung aus dem Chinesischen, Hinweise zu Struktur und Inhalt des Gedichts sowie für die Hilfe bei der Identifizierung der vertonten Gedichte in Tabelle 3 bedanke ich mich herzlich bei Marc Winter.

37 »Nicht eine protzige Steinflöte aus Jade wird im Gedicht gespielt, eher eine Bambusflöte mit einem Klang so klar und glänzend wie Jade«, Marc Winter in einer Mail an MG vom 1. März 2020.

men, ähnlich dem Brechen eines Weidenbaumholzes. Und da Abreisenden beim Abschied abgebrochene Weidenzweige geschenkt wurden, dachte das Subjekt vielleicht an die ihm bevorstehende Abreise, an die letzte Abschiedsszene oder die vergangene Pracht Luoyangs.

Statt mit Mikrintervallen oder Sprechstimme beginnt Partchs Luoyang-Vertonung mit einem Lied in F-Pentatonik, geordnet in einer sechzehntaktigen Periode, die harmonisch unabgeschlossen auf der zweiten Stufe endet (siehe Abbildung 1). Das Lied sollte laut Partch den Eindruck eines alten chinesischen Volksliedes vermitteln.³⁸ Die erste Phrase des Nachsatzes erinnert in ihrer Gestik und Intervallik an das chinesische Lied *Mo Li Hua* 茉莉花, das er – genau wie Giacomo Puccini in *Turandot* oder Othmar Schoeck in seiner *Jing ye si*-Vertonung – in *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House* zitierte.³⁹ Nach dem Lied folgt ein Abschnitt mit Sprechstimme, wozu die Adapted Viola, zur Darstellung des Windes,⁴⁰ im Pianissimo und Tremolo um kleine Intervalle verschobene Zweiklänge spielt, hauptsächlich reine große Sexten (5/3). Erst nachher erscheint die Melodie wieder, nun fragmentiert und in asymmetrischer Phrasierung verzerrt, am Schluss offen auf dem letzten Ton der Skala verschwindend. Zuerst erklingt somit die Originalmelodie, dann abgetrennt der Wind und darauf die vom Wind umgeänderte Originalmelodie, aber ohne Wind. Auf die Möglichkeit einer Vermischung der pentatonischen Melodie mit mikrintervallischen Klängen der Adapted Viola bei textlosen Passagen oder die Einflechtung von Melodietönen in den Windtremoli der Viola bei gleichzeitigem Sprechen des Textes verzichtete Partch. Die semantischen Feinheiten des Gedichts werden zudem, wie bei den anderen im Februar 1932 in San Francisco entstandenen Li-Bai-Vertonungen, durch Tremoli der Bratsche überfahren, in *A Dream* sogar die schrillen Klänge der Gibbons.⁴¹

1928 vertonte Hugo Herrmann, später Mitglied der NSDAP, dasselbe Gedicht Li Bais in fast derselben Besetzung, nämlich für Stimme und Violoncello. Zwar verwendete Partch die 1930 konstruierte Adapted Viola, eine umgebaute Bratsche mit Cellohals, doch bezeichnete er in seinem Buch *Genesis of a Music* das Cello als besonders geeignetes Musikinstrument zur Aufführung seiner mikrintervallischen

38 Vgl. Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31), S. 78.

39 Vgl. S. Andrew Granade: Rekindling Ancient Values. The Influence of Chinese Music and Aesthetics on Harry Partch, in: *Journal of the Society for American Music* 4/1 (2010), S. 1–32, hier S. 17–20. Zur *Jing ye si*-Vertonung von Othmar Schoeck vgl. den Beitrag »Gedanken über Li Bais *Jing ye si* (Gedanken in einer stillen Nacht) und dessen Vertonungen im Westen« des Autors in diesem Band, S. 349–370.

40 Vgl. Bob Gilmore: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996, S. 176.

41 Zur These, dass die Wortbedeutung im Frühwerk von Partch keine große Rolle spielte, vgl. auch den Beitrag von Roman Brotbeck, »Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch. Eine Annäherung«, in diesem Band, S. 527–558.

Musik, ein Gedanke den er spätestens 1933 hatte.⁴² Weswegen also spielte er die Li-Bai-Vertonungen auf der Adapted Viola statt auf dem besser klingenden Cello? Lydia Ayers und später S. Andrew Granade meinten, zwischen der Adapted Viola und der chinesischen Erhu große Übereinstimmungen im Aussehen, der Spielweise

Abb. 1: Lied und Windtremoli in Harry Partchs *On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night*, 1932. Die Tonhöhen der Stimme wurden, als Hilfe für die Einübung der Intonation, auch in der Tabulatur-Notation des Chromelodeons dargestellt.⁴³

und sogar dem Klang zu vernehmen.⁴⁴ Es ist nicht auszuschließen, dass Partch, der in den 1920er Jahren regelmäßig das Mandarin Theatre und das Great China Theatre in San Francisco besuchte – besonders das dabei gehörte, durch die Zuhörer*innen verursachte Knacken von Erdnusschalen scheint ihn beeindruckt zu haben⁴⁵ – bei der Konstruktion seines Zwitterinstrumentes an die Erhu dachte. In einem Interview mit Vivian Perlis 1974 begründete er den Verzicht auf ein Cello mit dem zu hohen Preis (im Gegensatz zu einer Bratsche und einer Violine, die er kaufte⁴⁶)

42 Vgl. Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 99, 198; Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 98 f.

43 Zur hier abgebildeten Notationsfassung F vgl. auch den Beitrag von Eleni Ralli, »Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs *Seventeen Lyrics by Li Po*. Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge«, in diesem Band, S. 453–479.

44 Vgl. Lydia Ayers: *The Chinese Connection. Harry Partch and the Li Po Settings*, in: *1/1 – The Journal of the Just Intonation Network* 9/2 (October 1995), S. 1 und 5–13, hier S. 5 f.; Granade: *Rekindling Ancient Values*, S. 16 f.

45 Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, S. 13.

46 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 53.

sowie der Unhandlichkeit zum Reisen.⁴⁷ Darauf hätte er mit der Konzeption von Tasteninstrumenten begonnen, so Partch, wodurch er im Handumdrehen seinen letzten Satz relativierte. Vielleicht verzichtete er auf das von ihm selbst als ideal bezeichnete Cello, weil er mit der Adapted Viola, wie auch Bob Gilmore vermutet,⁴⁸ ein eigenes Musikinstrument mit eigener Spieltechnik entwickelte und sich als Komponist und Interpret dieses schrägen Instrumentes abseits der von ihm neurotisch verdrängten klassischen Musiktradition aufzuhalten meinte.

Die von Hugo Herrmann vertonte Nachdichtung von Hans Bethge und deren Vorlage von Judith Gautier seien kurz vorgestellt.⁴⁹

Hans Bethge: *Die geheimnisvolle Flöte* (1907)

An einem Abend, da die Blumen dufteten
Und alle Blätter an den Bäumen, trug der Wind mir
Das Lied einer entfernten Flöte zu.
Da schnitt Ich einen Weidenzweig vom Strauche, und
Mein Lied flog, Antwort gebend, durch die blühende Nacht.

Seit jenem Abend hören, wann die Erde schläft,
Die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache.

Judith Gautier: *La flûte mystérieuse* (1862)

Un jour, par-dessus le feuillage et les fleurs embaumées,
le vent m'apporta le son d'une flûte lointaine.

Alors, j'ai coupé une branche de saule, et j'ai répondu une chanson.

Depuis, la nuit, lorsque tout dort,
les oiseaux entendent une conversation dans leur langage.

47 Vgl. Vivian Perlis: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, S. 12. Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a-f.

48 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 73, vgl. auch Roman Brotbecks Beitrag »Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch« in diesem Band, S. 527–558.

49 Hans Bethge: *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig: Insel, 1919 [1907], S. 35; Judith Gautier: *Le livre de jade*, Paris: Jules Tallandier, 1928 [1867], S. 234.

In der Fassung von Gautier, zusammen mit Ding Dunling 丁敦齡 (ca. 1830–1886) erarbeitet,⁵⁰ bleibt das Originalgedicht beinahe unerkant. Duftende Blumen – bei Bethge zusätzlich eine blühende Nacht – wurden hinzugedichtet, die ehrwürdige Stadt Luoyang gestrichen. Die abgebrochenen Weidenhölzer, in Li Bais Gedicht als Geräusch im Flötenlied zu hören, sind bei Gautier Wirklichkeit und werden zur Beantwortung der Flöte verwendet. Wie dies möglich sein soll, bleibt unklar, weswegen bei Klabund die Weide verschwindet und kurzerhand aus irgendeiner Gerte eine Flöte geschnitzt wird.⁵¹ Statt der Gedanken an den alten Garten erscheint die Sprache der Vögel. Gautiers Nachdichtung hat mit Li Bai wenig zu tun, ist jedoch reizvoll, da sie auf mindestens sieben verschiedene Musiken verweist: 1. die Originalmusik der entfernten Flöte am Ort des Erzeugens, 2. die Musik der Flöte am entfernten Ort des Hörens, 3. die durch Windklänge naturalisierte Musik der Flöte, 4. die Windmusik, 5. die komische Musik, erzeugt mit einem Weidenzweig, 6. die Gesamtmusik, bestehend aus naturalisierten Flötenklängen, aus Weidenzweig- und Windklängen und 7. die Musik der Vögel. Über Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Menschen- und Naturmusik wurde im 19. Jahrhundert, erinnert sei etwa an William Gardiners *The Music of Nature* von 1832, ausführlich nachgedacht, oft in Verbindung mit dem Motiv der Ferne. Henry David Thoreau zum Beispiel konnte Menschenmusik am Ort der Aufführung nicht ertragen, mochte sie aber, vor allem Flöten und Glocken, aus der Ferne gehört.⁵² Zum einen verloren Klänge auf ihrem Weg an Lautstärke und überdeckten damit nicht mehr die natürliche Klanglandschaft, sodann wurden Menschenklänge durch und mit Naturklängen, die Thoreau schätzte, umgewandelt und vermischt, sozusagen naturalisiert. Auch in der chinesischen Philosophie war der Gegensatz von Menschen- und Naturmusik Gegenstand. Die Musik in Gautiers *Flûte mystérieuse* – sowohl die durch Wind naturalisierte wie auch die des Echos, die an Musik der Vögel erinnert – ist vermutlich nicht eine durch einfache Zahlenverhältnisse geordnete und zu überwachende Musik, wie sie bei Lü Buwei 呂不韋 (ca. 290–235 v. Chr.) als gemäß konfuzianischen (wie platonischen) Dogmen notwendig für die Erhaltung des Staates und der Sittlichkeit erwähnt wird.⁵³ Vielmehr erinnert sie an eine Musik, die jenseits des menschlichen

50 Vgl. Pauline Yu: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2015 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–288.

51 Vgl. Klabund: *Li-Tai-Pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel, 1915, S. 23.

52 Vgl. Henry David Thoreau: *Journal*, 8 Bde., Princeton: Princeton University Press, 1981–2002, Bd. 3, S. 305; Bd. 4, S. 25 (Einträge vom 14. Juli und 31. August 1851); ders.: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, hg. von Carl F. Hovde, William L. Howarth und Elizabeth Hall Witherell, Princeton: Princeton University Press 2004, S. 41; ders.: *Walden, Civil Disobedience and Other Writings*, hg. von William Rossi, New York: Norton 2008, S. 5–224, hier S. 86f. und 149; Jannika Bock: »There is Music in Every Sound«. Thoreau's Modernist Understanding of Music, in: *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 7 (2006), <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/85/109> (Zugriff 13.06.2020).

53 Vgl. Lü Bu We: *Frühling und Herbst des Lü Bu We*, übers. von Richard Wilhelm, Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1979, S. 62; Platon: *Der Staat*, übers. von Karl Vretska, Stuttgart: Reclam,

Begriffsvermögens und der Musiktheorie erklingt. Von diesen (Natur-)Klängen, für vorurteilslose Ohren eine undefinierbare Musik,⁵⁴ sprachen, genau wie Thoreau, Zhuangzi 莊子 (365–290 v. Chr.)⁵⁵ und nicht zuletzt Li Bai, der gelegentlich lieber die Klänge der Gibbons oder eines Vertreters der Fasanenartigen als jene der Flöten und anderer Musikinstrumente hörte.⁵⁶

Hugo Hermanns *Die geheimnisvolle Flöte*, um wieder auf die Vertonungen zu kommen, besteht aus drei Abschnitten mit instrumentaler Einleitung oder Coda (siehe Abbildung 2).

Abb. 2: Umwandlungen der Ostinatofigur (klingend: e–a–d–fis–a) in Hugo Hermanns *Die geheimnisvolle Flöte*, 1928, Takte 14–33

1982, IV, 424c; Konfuzius: *Gespräche (Lun-yu)*, übers. von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam, 2017, XV, 11.

54 Vgl. z. B. Thoreau: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, S. 173; ders.: *Journal*, Bd. 1, S. 13 (18. November 1837); Bd. 3, S. 319 (21. Juli 1851); Bd. 5, S. 83 (9. Juni 1852); ders.: *Cape Cod*, New York: Penguin Books, 1987, S. 81 f.

55 Vgl. Zhuangzi: *Das Buch der Spontaneität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, übers. von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher, Aitrang: Windpferd, 2008, S. 126, 157, 174–176.

56 Vgl. 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), S. 100 und 153.

Im mittleren Abschnitt wird die Handlung des Weidenzweigabschneidens mittels eines Rezitativs präsentiert, der Textabschnitt ›Lied flog [...]‹ in einer Ganztonfolge. Die anderen Abschnitte des Gedichts werden mit dem Ostinato des Cellos vorgetragen – zweitaktige Figuren von Flageoletten werden wiederholt –, dazu erklingt eine Melodie der Gesangsstimme, die teils in H-Äolisch zu bewegen scheint, teils in D-Dur oder D-Pentatonik. Modale Tonfolgen wie auch die in chinesischer Musik seltenen Ostinati wurden in europäischer Musik häufig als exotische Stilmittel eingesetzt, Pentatonik und Ganztonfolgen regelmäßig.⁵⁷ In Takt 6 bis 8 verweist Hermann beim Textabschnitt ›An einem Abend‹ auf die Melodie *Der Mond ist aufgegangen*. Die erste Umwandlung der Ostinatofigur erscheint in den Takten 25 und 26. Da sie beim Wort ›entfernten‹ erklingt, mag sie die Originalmusik der Flöte im Gedicht darstellen. Demnach wäre die am Anfang des Stücks zu hörende Figur die durch Wind naturalisierte, und die steigenden Dreiklänge und Quinten in der Überleitung zum Rezitativ sowie der Coda – einfache Obertöne – Ausdruck einer Naturmusik.

In Egon Wellesz' *Die geheimnisvollen Flöte* von 1913, frei-atonal komponiert und mit lautmalender Darstellung von Windklängen und verstreut aufklingenden Melodiefetzen, wird die Musik der Vögel in den letzten zwei Takten mit Text durch Tonkombinationen zweier unvollständiger pentatonischer Skalen in C (ohne C) und D (ohne H) gedacht (siehe Abbildung 3). Im Hinblick auf gewisse Vogelarten, etwa den Urutau-Tagsschläfer (*Nyctibius griseus*), mag die Aussage lauten: Die Menschenmusik, wohl die Pentatonik und gewiss die Atonalität, entstammt der Tiermusik.⁵⁸ Eine andere Aussage könnte lauten: Die Pentatonik ist primitiv, die Atonalität höchster Stand der Musikentwicklung. Und noch eine andere: Die Tonfolge enthält keine Aussage.



Abb. 3: Fast-pentatonische Vogelsprache in Egon Wellesz' *Die geheimnisvolle Flöte*, 1913

57 Vgl. Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 66 und 127.

58 Gemäß Recherchen des Ornithologen Christian Marti (Mail an MG vom 19. April 2020) wurde in der Bibliothek der Vogelwarte Sempach keine Literatur gefunden, die auf chinesische Vogelarten verweist, die approximativ pentatonische Tonfolgen singen. Im Zusammenhang mit dem Singen ungefährer pentatonischer Tonfolgen werden manchmal amerikanische Vogelarten erwähnt, der Urutau-Tagsschläfer oder auch die Einsiedlerdrossel (*Catharus guttatus*).

Über allgemeine Gründe

Verlassen wir unterdessen die musikanalytischen Spekulationen und kommen zur Statistik zurück. Li Bai *In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören* sei, sagen wir, das meistvertonte Gedicht im Westen. Partch oder Phyllis Campbell⁵⁹ haben die Übertragung von Shigeyoshi Obata ausgewählt, die nahe am Original bleibt; fast alle anderen Komponist*innen jedoch die Nachdichtungen von Judith Gautier, Hans Bethge, Klabund, Franz Toussaint, Gertrude Laughlin-Joerissen oder Jules Schürmann. Nicht ein Gedicht von Li Bai wurde somit am häufigsten vertont, sondern eigentlich eines von Gautier, die auch andere vertonte Gedichte Li Bais großzügig umgestaltet hatte. Gleichwohl sei gefragt, welche Themen aus Li Bais Lyrik vertont wurden und warum.

Für die zahlreichen Vertonungen der Flötengedichte – fast ein Drittel, dazugezählt Gautiers *Les sages dansent* – mag die Thematisierung der Musik im Gedicht eine Rolle gespielt haben. Komponist*innen schreiben Musik zu Gedichten, in denen Musik erklingt. Außerdem erklären diese Gedichte das häufige Auftreten von Flöten in der Besetzung oder in Kompositionstiteln. Vielfach wurden überdies Trinkgedichte vertont, wenn auch unterschiedliche, weswegen sie in Tabelle 3 fehlen.

Das Gedicht *Jing ye si* reizte womöglich wegen der in das Gedicht hineingedeuteten Kälte, Desorientiertheit, Heimatlosigkeit und Traurigkeit, sicher auch wegen seiner grammatikalisch klaren und inhaltlich antithetischen Struktur.⁶⁰ Ähnliches mag für den *Silberreih* vermutet werden, der im Originalgedicht (*Bai lu si* 白鷺鷥) wie absinkender Frost zum herbstlichen Wasser herabsinkt und dann alleine am Rand der Sandbank steht.⁶¹ Im Gedicht *Liebestrunken*, nur bis in die 1950er Jahre und durchaus auch von Frauen vertont,⁶² geht es um erotische Phantasien in der chinesischen Kaiserstadt. Die Sorgen einer Frau, die an ihren sich im Krieg befindenden Mann denkt, sind Thema der *Roten Rose* wie auch weiterer Gedichte, die vertont wurden, oft von Komponistinnen. Li Bais Kriegsliryk, recht plastisch Gewalt abbildend, beispielsweise wie Krähen das Fleisch der Getöteten fressen,⁶³ wurde für ungefähr 5–10 % der Vertonungen verwendet. Sie, wie auch entsprechende Übertragungen, brauchten nicht zwingend Ausdruck einer Ablehnung des Krieges zu sein, im Gegenteil. Klabund be-

59 Phyllis Campbells Vertonung *On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night*, in den 1920er Jahren komponiert, verwendet nur die Töne zweier pentatonischer Skalen in F und C und mag, wie jene von Partch oder Herrmann, nicht besonders vielschichtig sein.

60 Vgl. den Beitrag des Autors »Gedanken über Li Bai *Jing ye si* (*Gedanken in einer stillen Nacht*) und dessen Vertonungen im Westen« in diesem Band, S. 349–370.

61 Vgl. auch Li Bai: *Li T'ai-po. Gesammelte Werke 2*, S. 190. Für den Hinweis zum Originalgedicht herzlichen Dank an Marc Winter.

62 Julija Lazarevna Vejsberg (1915), Armande de Polignac (1922), Maria Herz (1922), Henriette Bosmans (1927).

63 Plastische Beschreibungen sind ein Merkmal vieler Kriegsliryk. Wo es um Gewalt ging, war die Phantasie oft sehr präzise. Vgl. auch etwa die Lyrik von Georg Heym oder Ovid.

warb sich zwischen 1914 und 1916 neunmal erfolglos als Soldat,⁶⁴ und Franz Kinzl, der 1928 *Fluch des Krieges* komponierte, war Dirigent der Militärmusik eines Alpenjägerregiments im Tirol sowie NSDAP-Mitglied (und ab 1945 dann Mitglied der Kommunistischen Partei Österreichs).⁶⁵ Weitere Themen Li Bais, hie und da vertont, sind die Berge und ihre Landschaften – nebenbei bemerkt, sehr schön in chinesischen Gärten nachgeahmt⁶⁶ – der Mond, der Abschied von Freunden oder unterschiedliche Szenarien an Flüssen. Hätten die Komponist*innen, statt häufig Anthologien mit wenigen oft wiederholten Gedichten, beispielsweise die Übertragungen von Erwin von Zach gelesen, wären sie zahlreichen weiteren Themen begegnet. Gibbons und ihren Klängen,⁶⁷ Föhren, seiner Flucht vor dem Bürgerkrieg (verursacht durch die An-Lushan-Rebellion, 755–763), einem Tausch- und Dankgedicht für zwei gezähmte Kraniche⁶⁸ oder Ruinen vergangener Tempel, Paläste und Städte.⁶⁹

An dieser Stelle sei die letzte Frage formuliert, die metaphysische: »*Warum* wurde Li Bai vertont?« Waren es thematische Gründe, die zu Li Bai führten? Eher nicht, zu vielfältig sind die Themen des Dichters. Aus demselben Grund mögen auch stilistische Merkmale der Dichtung keine Rolle gespielt haben. Könnte vielleicht ein allgemeines Interesse für China die Begeisterung der Komponist*innen für den bekannten Poeten erklären, oder sogar ein Interesse für das undefinierte ›Orientalische?‹ Zum Teil ja, zumal einige Komponist*innen sich auf nicht-westliche Musiken und Kulturen überhaupt bezogen.⁷⁰ Andere waren durch ihre Biografien mit China verbunden und kamen so auf den Dichter, etwa Wilhelm Rettich, Jacob Avshalomov, Larry Sitsky, Alexander Tscherepnin⁷¹ oder George Holloway. Oder sie verliebten sich in eine Chinesin, wie Constant Lambert in die Schauspielerin Anna May Wong 黃柳霜 (1905–1961), die er mit seinen Li-Bai-Vertonungen zu beeindrucken versuchte – während sie eher an Rubinen Interesse zeigte.⁷² Weil viele aber weder in China waren noch sich

64 Vgl. Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klubunds*, S. 87–89; S. 201. Vgl. auch Christoph Haffters Beitrag in diesem Band, »Szenen der Selbstenttäuschung. Hanns Eislers *Die rote und die weiße Rose* nach Li Bai und die Antinomien der Kriegsliteratur«, S. 301–320.

65 Vgl. Prieberg: Artikel »Franz Kinzl«, in: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, online.

66 Vgl. Hans Holländer: *Europas chinesische Träume. Die Erfindung Chinas in der europäischen Literatur*, Berlin: Walter de Gruyter, 2018, S. 55–65.

67 Vgl. den Beitrag von Thomas Geissmann, »Die Rolle der Gibbons beim chinesischen Dichter Li Bai«, in diesem Band, S. 147–172.

68 Vgl. 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), S. 101.

69 Z. B. Constant Lambert (1926).

70 Z. B. Egon Wellesz (1913), Granville Ransome Bantock (1918), Crist Bainbridge (1923), Harry Partch (1930), Ranta Sulho (1936), Jacobus Bonset (1940?), Siegfried Behrend (1973), Jack T. Gabel (1989), Bruno Ducol (1994), Raymond Luedeke (2001), Lucien Guérinel (2003) usw.

71 Vgl. Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 93–114.

72 Vgl. Chinghsuan Lily Hsieh: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004, S. 98–101.

grundsätzlich für nicht-westliche Kulturen interessierten, mag auch dies nichts weiter erklären. Gibt es vielleicht einen Zusammenhang zwischen den Li-Bai-Vertonungen und bestimmten Musikstilen? Kaum. Li Bai wurde im Umkreis der Zweiten Wiener Schule vertont,⁷³ von Vertretern der mikrointervallischen Musik⁷⁴ und der Avantgarde, von Freunden der Neoromantik genauso wie der Jazz-, Film-, Musical- und Salonmusik. Vielleicht waren es nicht die Gedichte, die anregten, sondern die überlieferten Anekdoten seines Lebens? Li Bai hätte, so Partch in seinem Manuskript, sinnlich, unbändig und nachsichtig gelebt, sich nicht um Meinungen geschert oder zu viel über sein eigenes Leben nachgedacht.⁷⁵ Derlei Eigenschaften mag Partch für sich selbst als Ideal verstanden haben. Ein Blick auf die Titel der Vertonungen zeigt, wie beinahe jedes sechste Musikstück den Namen des Dichters trägt. Und fünfzehn Musikwerke sind nur nach seinem Namen benannt, wie *Li Tai Pe* oder *Li Po*, variiert etwa *Songs for Li Po*, *Images of Li Po*, *Meditation of Li Po*, *Dreaming of Li Po*.⁷⁶ Clemens von Franckenstein schrieb 1920 sogar eine Oper namens *Li Tai Pe*, mit Szenen des Dichters in Chang'an. Der Held bekommt ein eigenes, immer wiederkehrendes Motiv – eine fallende Quarte gefolgt von einer aufsteigenden Oktave – und im Libretto heißt es: »dein Name ist mir Weg und Ziel und Glück, Li-Tai-Pe, Li-Tai-Pe«. ⁷⁷ Li Bais Biografie mag – in ihrer Mischung aus Spontaneität, Phantasie, lyrischer Kunstfertigkeit und individuellem Anarchismus – für einige Komponist*innen eine Anregung gewesen sein. Anderen dagegen war sie wohl einerlei, so finden wir unter den Li-Bai-Vertoner*innen zahlreiche Anhänger der Gleichschaltung, etwa Kommunisten oder Nazis.⁷⁸ Fassen wir also zusammen, dass die Daten heterogen sind und keine allgemeingültige Begründung stützen, warum Li Bai so oft vertont worden ist.

Fazit

Angenommen sei ein durchschnittlicher Komponist. Irgendwann findet er zufällig eine Anthologie, darin Nachdichtungen von Li Bai. Einzelne davon möchte er gerne

73 Egon Wellesz (1913), Anton Webern (1917), Hanns Eisler (1919), Leopold Spinner (1936), Alfred Keller (1937), Jenő Takács (1938), Max Kowalski (1938), Viktor Ullmann (1943).

74 Harry Partch (1930–33), Karel Reiner (1936), Ezra Sims (1954), Ben Johnston (1955), Hans Peter Beer (2006), Lisa Illean (2017).

75 Vgl. McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 78.

76 Paul de Wailly (1881), Clemens von Franckenstein (1920), Volkmar Andreae (1931), Willy Kehrler (1952 und 1959), Paul Martin Zonn (1966), Meyer Kupferman (1974), Ernst Levy (1979), Roland Jordan (1979), Caroline Szeto (1987), Rafael Diaz (1991), Stephen Paulus (1994), Boudewijn Buckinx (1994), Bruno Ducol (1994), Enrico Chapela (2008).

77 Vgl. McCredie: Clemens von und zu Franckenstein, S. 260.

78 Z. B. die Nazis Hubert Pataky (1911), Hans Ebert (1916), Egon Kornauth (1918), Mark Lothar (1920?), Rudolf Wagner-Regeny (1921), Max Trapp (1923), Walther Hensel (1926), Max Ast (1928), Hugo Herrmann (1928), Franz Kinzl (1928), Anton Würz (1932), Ernst Ludwig Uray (1934), Josef Eduard Ploner (1935), Rolf Sieber (1938), Helmut Riethmüller (1949), Fritz Büchtger (1949), Franz Biebl (1963) oder Robert Schollum (1979).

vertonen, denn Li Bai wird im Vorwort als Genie und wichtigster Poet Chinas beschrieben. Da die Flötengedichte Musik beschreiben und er selbst Musik schreibt, wählt er sicher ein Flötengedicht aus, dazu noch ein Trink- oder Fluss-Mond-Gedicht. Die Musik wird er für Duobesetzung schreiben, für Stimme und Klavier, weil ein Klavier noch im Nebenzimmer steht und Schubert es schätzte. Vielleicht aber auch für Stimme und Flöte, zumal es im Gedicht ja um Flötenmusik geht. Der Text sollte, syllabisch gesungen, verständlich bleiben. Auf jeden Fall wird er ein Tonsystem verwenden und vom Besuch eines Studios für elektronische Musik absehen. Auch Geräusche passen kaum zu diesen wie Juwelen präsentierten Gedichten. Beim Komponieren treten Zweifel auf. Würde an dieser und jener Stelle vielleicht nicht doch ein Gongschlag, eine arpeggierte Harfenfigur oder eine Floskel der Celesta passen? Pentatonische Skalen oder Ganztonfolgen wird er hingegen ohne Zweifel einflechten, doch nur verdeckt.

Diese aus den Durchschnittswerten der Liste abgeleitete Zusammenfassung wäre möglich, doch bildet sie weder das Gesamtphänomen ab noch die Einzelbeispiele. Umgekehrt würden Analysen von Einzelbeispielen wiederum nur einen Bestandteil des Gesamtphänomens abbilden und nie das Ganze. Mithilfe einer statistischen Auswertung und eines Vergleichs unterschiedlicher Parameter kann die Gesamtheit der Li-Bai-Vertonungen nicht allgemein erklärt werden. Im Gegenteil ermuntern die widersprüchlichen Daten, auf allgemeine Behauptungen zu verzichten und sich an der Vielfalt der Sammlung zu erfreuen.

Literatur

- [Anon.]: *PreisträgerInnen 2015–1995. Gustav Mahler Preis*, online, [o. J.], <https://musikforum.at/gustav-mahler-preis/preistraegerinnen-2015-1995/> (Zugriff 14.09.2020).
- Ayers, Lydia: The Chinese Connection. Harry Partch and the Li Po Settings, in: *1/1 – The Journal of the Just Intonation Network* 9/2 (October 1995), S. 1 und 5–13.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Leipzig: Insel, 1919 [1907].
- Bock, Jannika: »There is Music in Every Sound«. Thoreau's Modernist Understanding of Music, in: *Current Objectives of Postgraduate American Studies* 7 (2006), <https://copas.uni-regensburg.de/article/view/85/109> (Zugriff 13.06.2020).
- Campbell, Phyllis: On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night, in: *Collected songs, Volume V. Chinese poets, for medium voice and piano*, Wollongong: Wirripang Pty Ltd, 2018, S. 44f.
- Chen, Tzu-Kuang: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 243).
- Conrad, Joseph: *Taifun*, übers. von Elsie Eckert, Stuttgart: Reclam, 2003.
- Gardiner, William: *The Music of Nature, or, An Attempt to Prove that what is Passionate and Pleasing in the Art of Singing, Speaking, and Performing upon Musical Instruments, is Derived from the Sounds of the Animated World*, London: Longman, Rees et al., 1832.

- Gautier, Judith: *Le livre de jade*, Paris: Jules Tallandier, 1928 [1867].
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Granade, S. Andrew: Rekindling Ancient Values. The Influence of Chinese Music and Aesthetics on Harry Partch, in: *Journal of the Society for American Music* 4/1 (2010), S. 1–32, <https://doi.org/10.1017/s1752196309990812>.
- Herrmann, Hugo: Die geheimnisvolle Flöte, in: *Chinesische Suite nach Gedichten aus Hans Bethges »Chinesischer Flöte« für Sopran und Violoncello op. 38*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928, S. 4 f.
- Holländer, Hans: *Europas chinesische Träume. Die Erfindung Chinas in der europäischen Literatur*, Berlin: Walter de Gruyter, 2018.
- Hsia, Adrian: *China-Bilder in der europäischen Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Hsieh, Chingshuan Lily: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004.
- Klabund: *Li-Tai-Pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel, 1915.
- Konfuzius: *Gespräche (Lun-yu)*, übers. von Ralf Moritz, Stuttgart: Reclam, 2017.
- 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).
- Lü Bu We: *Frühling und Herbst des Lü Bu We*, übers. von Richard Wilhelm, Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1979.
- Mainzer, Hubert/Sieberg, Herward (Hg.): *Der Boxerkrieg in China 1900–1901. Tagebuchaufzeichnungen des späteren Hildesheimer Polizeioffiziers Gustav Paul*, Hildesheim: Gebrüder Gerstenberg, 2001 (Quellen und Dokumentationen zur Stadtgeschichte Hildesheims, Bd. 11).
- McCredie, Andrew D.: Clemens von und zu Franckenstein (1875–1942) – A German Associate of the English »Frankfurt Group«. The Orchesterlied and his Settings of Hans Bethge's »Die chinesische Flöte«, in: *Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology* 15 (1988), S. 202–275.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31).
- Neumann, Robert: Li Tai Po. Ein deutscher Dichter, in: *Die neue Bücherschau* 6 (1928), S. 77–81.
- Obata, Shigeyoshi: *The Works of Li Po*, London: J. M. Dent & Sons, 1923.
- Pan-Hsu, Kuei-Fen: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*,

- Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1179).
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Partch, Harry: On Hearing the Flute at Lo-Cheng One Spring Night, in: *Seventeen Poems by Li Po*, Mainz: Schott, 2018, S. 30 f.
- Perlis, Vivian: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a–f.
- Platon: *Der Staat*, übers. von Karl Vretska, Stuttgart: Reclam, 1982.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, [o. O.]: Eigenverlag 2009, online.
- Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, übers. von Malte Hossenfelder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Thoreau, Henry David: *Journal*, 8 Bde., Princeton: Princeton University Press 1981–2002.
- Thoreau, Henry David: *Cape Cod*, New York: Penguin Books, 1987.
- Thoreau, Henry David: *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, hg. von Carl F. Hovde, William L. Howarth und Elizabeth Hall Witherell, Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Thoreau, Henry David: Walden, in: *Walden, Civil Disobedience and Other Writings*, hg. von William Rossi, New York: Norton, 2008, S. 5–224.
- 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 30.03.2020).
- Wellesz, Egon: Die geheimnisvolle Flöte, in: *Lieder aus der Fremde op. 15, nach dem Chinesischen von Hans Bethge*, Wien: Ludwig Doblinger, 1965 [1913], S. 2 f.
- Wellesz, Egon: Orientalische Einflüsse in der Musik der Gegenwart, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 40 (1914), S. 41–43.
- Yu, Pauline: Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2015 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–288, https://doi.org/10.1163/9789004282063_011.
- Zepf, Markus: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, hg. von Ulrich Großmann, Claudia Selheim und Barbara Stambolis, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2013, S. 67–72.
- Zhuangzi: *Das Buch der Spontaneität. Über den Nutzen der Nutzlosigkeit und die Kultur der Langsamkeit. Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, übers. von Victor H. Mair und Stephan Schuhmacher, Aitrang: Windpferd, 2008.

Mathias Gredig war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern sowie Leiter des Archivs und der Bibliothek der Chesa Planta Samedan. Derzeit forscht er an der Universität Basel und dem Institut für Kulturforschung Graubünden zur Geschichte der Salonorchester im Engadin. Er promovierte mit einer Geschichte der skeptischen Zoomusikologie an der Universität Basel und ist Autor einer Studie zum Cellospiel von Daniil Schafraan.

»Die Hüften schwingen sich nun nicht mehr«

Li-Bai-Vertonungen von Komponistinnen

“Now the swaying of those hips has ceased”. Settings of Li Bai by Women Composers

In the last 120 years or so, 41 women composers are known to have set poems by Li Bai. This article considers settings by Anna Hegeler (1911), Maria Herz (1922), Rosy Wertheim (1939), Bettina Skrzypczak and Kaija Saariaho (both 2000). While our choice of settings is representative neither of these composers' settings of Li Bai nor of Li Bai settings as a whole, it demonstrates five ways of approaching what is historically and geographically distant. At times, a setting awakens a desire to go in search of the empirical person who invented the compositional self of the song; at others, a setting allows us to forget who wrote it, piquing our aesthetic curiosity. The remoteness of their historical situation and geographical origins then becomes immaterial. In these settings, Li Bai's poems succeed in 'unmaking' our sense of where we are in time and space. The women who conceived them held his words at once in flux and stasis. Through their music, they pass a little further out of memory.

Von 41 Komponistinnen der letzten circa 120 Jahre wurde bisher bekannt, dass sie Gedichte von Li Bai vertont haben. Unter diesen werden in diesem Beitrag Vertonungen von Anna Hegeler, Maria Herz, Rosy Wertheim, Bettina Skrzypczak und Kaija Saariaho untersucht. Die Auswahl beansprucht nicht, repräsentativ zu sein, weder für Li-Bai-Vertonungen insgesamt noch für jene von Frauen. Indes blitzt in jeder einzelnen Vertonung eine mögliche Annäherung an geschichtlich und geografisch Fremdes auf. Manchmal löst die Vertonung den Wunsch aus, die empirische Person, die für das Lied ein kompositorisches Ich erfand, zu recherchieren, manchmal lässt die Vertonung auch vergessen, von wem sie stammt, sie reizt die ästhetische Neugier; dass ihr geschichtlicher Ort und ihre geografische Herkunft entlegen sind, wird gleichgültig. Uralten chinesischen Gedichten gelang es in solchen Vertonungen, die Orientierung in der Zeit und am Ort aufzuheben. Ihre Erfinderinnen hielten Li Bais Worte zugleich im Fluss und im Stillstand. Unwichtig wird auch, wo die Musik entstand. Die Urheberinnen der Vertonungen machten sich selber mit ihrer Musik ein stückweit vergessen – wie es der Erfinder der vertonten Worte heute ist.

Von der Konzentration auf Li-Bai-Vertonungen von Komponistinnen könnte man sich folgende Einsichten versprechen, wenn man seinem Glück vertraut:

- Es wäre Zufall, wenn für Li-Bai-Vertonungen insgesamt jene von Frauen repräsentativ wären. Nicht einmal für die von Mathias Gredig aufgelisteten Li-Bai-Vertonungen von Komponist*innen hauptsächlich des globalen Westens (Argentinien, Australien und Tasmanien inkludiert) dürften sie repräsentativ sein.¹ Damit eine Stichprobe ein repräsentatives Ergebnis erbringen könnte, müsste neben der zufälligen Auswahl eine kritische Masse erreicht sein; diese ist mit gut 45 Vertonungen von Frauen nicht gegeben. Auch ist ungewiss, ob es sich bei der Auswahl nach dem Geschlecht überhaupt um den für valide Ergebnisse nötigen Zufallsgenerator handelt.
- Versprechen könnte man sich nämlich umgekehrt, dass Frauen zu Li Bais Gedichten einen spezifischen, eben weiblichen Zugang hätten. Man würde exemplarisch herauszufinden versuchen, dass Frauen sie anders vertonten als Männer.
- Eine Auswertung des Geschlechterproporztes beispielsweise bei Shakespeare- oder Goethe-Vertonungen würde zeigen, ob Li Bai ein bei Komponistinnen weniger oder besonders beliebter Dichter war. Auch mag es sein, dass Komponistinnen bestimmte Gedichte von Li Bai bevorzugten. Sollten sie Haltungen, womöglich auch Bewegungs- oder Erregungsverläufe auskomponiert haben, auf die man in Vertonungen von Komponisten gar nicht stößt?
- Versprechen kann man sich von der Auswahl von Komponistinnen, dass man unverhofft Entdeckungen macht. Wie man im Walde so vor sich hin geht, stößt man vielleicht nur mit einem zufälligen – eben unsachgemäßen –, von musikalischen Eigenschaften unabhängigen Auswahlkriterium (dem Geschlecht der Urheberinnen) auf wundersame Gewächse.

Zum ersten und zweiten Punkt: Ich hätte vergleichende Untersuchungen mit Vertonungen von Komponisten anstellen müssen. Solche Untersuchungen habe ich aus Platz- und Zeitgründen nicht vorgenommen.

1 Online einsehbar unter www.hkb-interpretation.ch/li-bai (Zugriff 21.09.2020). Warum Vertonungen aus Ländern des östlicheren Europas in Gredigs Liste kaum auftauchen, kann folgende Gründe haben: Es fehlen landessprachliche Übersetzungen von Li Bai, beispielsweise ins Polnische, Ungarische oder Kroatische, sodass Li Bai tatsächlich weniger vertont wurde; von Rumän*innen, Serb*innen, Russ*innen etc. stammende Vertonungen (vielleicht basierend auf deutschen oder französischen Übersetzungen) sind in Bibliothekskatalogen online selten erfasst. Siehe dazu Mathias Gredigs Beitrag »Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen« in diesem Band, S. 219–239.

Zum vierten Punkt: Tatsächlich bin ich auf Unerwartetes gestoßen. Das spricht dafür, diese Art von ungelenkter Suche (wie man nach als nicht mehr auffindbar deklarierten Moosen sucht) in künftige Forschungsmethoden aufzunehmen.

Zum ersten Punkt: Gredigs Liste mag für belastbare statistische Untersuchungen nicht taugen, sie zeigt aber den Erwartungen entsprechende Tendenzen: Li-Bai-Ver-tonungen von Komponistinnen tauchen in den Listen nicht zu irgendeiner Zeit si-gnifikant häufiger auf als zu anderen Zeiten, und zwar obwohl ihre Stücke in frühe-ren Jahrzehnten seltener gedruckt wurden und damit auch seltener über Kataloge erfasst sind. Ich ziehe nur die Namen von Komponistinnen heraus,² ohne Titel und Besetzung ihrer Stücke, verzeichnet sind aber die Jahreszahlen der Entstehung bzw. Publikation und das Land, aus dem die Komponistin kam, gegebenenfalls noch in Klammern der Staat, zu welchem das Land gehört oder gehörte, und Länder, in welchen die Komponistinnen lange lebten bzw. seit Langem leben. Die Nachnamen sind entsprechend der Notenausgabe vermerkt.

1891	Margaret Ruthven Lang, USA
1911	Anna Hegeler, Deutschland
1911	Gena Branscombe, Kanada/USA
1913	Lise Maria Mayer, Österreich
1915?	Julija Lazarevna Vejsberg, Russland
1918	Marie Cornélie Cathérine Reynvaan, Niederlande
1920?	Eva Ruth Spalding, England
1922	Armande de Polignac, Frankreich
1922	Maria Herz, Deutschland (England/USA)
1925	Beatrice Allan-Moore, USA?/England?
1925?	Phyllis Campbell, Australien
1925?	Phyllis Campbell, Australien
1925?	Phyllis Campbell, Australien
1926/27	Rosy Wertheim, Niederlande
1927	Henriëtte Bosmans, Niederlande
1928	Katherine Parker, Tasmanien (Australien)
1931	Andrée Marie Clémence Bonhomme, Niederlande
1939	Rosy Wertheim, Niederlande
1948	Odette Gartenlaub, Frankreich
1951	Betty Hall-Johnston, USA
1955	Breda Šček, Slowenien (Jugoslawien)
1956	Muriel Talbot Hodge, England
1960?	Lucile Cummins, USA

2 In Gredigs Liste gibt es einen abgekürzten Vornamen (G. S. White, 1919). Wenngleich das frühe Entstehungsdatum dafür spricht, dass es sich um eine Komponistin handelte (Verun-klarung des Geschlechts durch Abkürzung des Vornamens war – wie ein männliches Pseud-onym – schlicht häufiger als heute), wurde White in den Auszug der Komponistinnennamen nicht aufgenommen.

- 1962 Tera de Marez Oyens, Niederlande
- 1962 Mercè Torrents, Katalonien (Spanien)
- 1964 Susana E. Oliveto, Argentinien
- 1965 Denise Roger, Frankreich
- 1967 Hanna Beekhuis, Niederlande
- 1969 Felicitas Kukuck, Deutschland
- 1975 Hilde Hager-Zimmermann, Österreich
- 1982 Winifred Keane, USA
- 1986 Viera Janárčeková, Slowakei (Tschechoslowakei/Deutschland)
- 1987 Caroline Szeto, Australien
- 1989 Hilde Hager-Zimmermann, Österreich
- 1989 Anna-Greta Rooth, Schweden
- 1993/94 Kaija Saariaho, Finnland (Frankreich) (rev. 2000)
- 1999 Monika Trotz, Österreich
- 2000? Margareta Hallin, Schweden
- 2000 Bettina Skrzypczak, Polen (Schweiz)
- 2000 Maria Grenfell, Neuseeland
- 2003 Denise Roger, Frankreich
- 2005 Sadie Harrison, Australien
- 2010 Maria Grenfell, Neuseeland
- 2011 Shulamit Ran, Israel (USA)
- 2011 Kathleen Ginther, USA
- 2012 Katy Abbott, Australien
- 2015 Kathleen Ginther, USA
- 2017 Lisa Illean, Australien

Die 48 über das Jahr indizierten Kompositionen stammen von 41 Komponistinnen, fünf Namen kommen zweimal vor (Wertheim, Hager-Zimmermann, Roger, Grenfell und Ginther), ein Name dreimal (Campbell). Von insgesamt 369 gelisteten Namen sind damit etwas mehr als ein Zehntel von Frauen. Ob dieser Prozentsatz für die Länder, aus denen die Komponistinnen stammen, in etwa wiederkehrt, wurde angesichts der Datenlage nicht im Einzelnen ausgezählt. Beobachten lässt sich aber, dass Komponistinnen (wie auch Komponisten) bestimmter Länder gut vertreten sind, exemplarisch seien die Niederlande genannt, überraschend, da es ein kleines Land ist. Unter den 29 gelisteten Komponist*innen aus den Niederlanden sind sechs Frauen (Reynvaan, Wertheim, Bosmans, Bonhomme, de Marez Oyens, Beekhuis). Selbst großzügig gerundet übertrifft die Stichprobe den Gesamtproporz. Als Erklärung für die verhältnismäßig hohe Zahl bietet sich an, dass es in den Niederlanden eine anregende Übersetzung von Li Bais Gedichten gegeben habe. Zwar existierten mindestens zwei Übersetzungen seiner Gedichte ins Niederländische – die von Jules Schürmann und Hélène Swarth –, den Vertonungen niederländischer Komponist*innen liegen aber meist deutsche oder französische Texte zugrunde. Auch mit kulturpolitischen Gegebenheiten lässt sich die hohe Zahl nicht erklären: Koloniale Verbindungen zu China hat es vonseiten der Niederlande in den Zwischenkriegs-

jahren und danach nicht gegeben. Der Einzelfall und damit auch der Zufall hilft weiter: So studierte Bonhomme zur Zeit der Komposition ihres Orchesterliederzyklus *La flûte de jade* op. 67 bei Darius Milhaud in Paris. Mit einer Niederlande-spezifischen Rezeption dürfte die Wahl der Text-Vorlage daher wenig zu tun gehabt haben. Wertheim hatte sich in der Zeit zwischen ihren Li-Bai-Vertonungen von 1926 und 1927 (*La chanson déchirante* und *Les deux flûtes*, beide für Mezzosopran, Flöte und Klavier) und den *Trois chansons* von 1939 mit gleicher Besetzung, aber als Alternative zur Harfe ausgewiesenem Klavierpart, ebenfalls für mehrere Jahre in Frankreich aufgehalten. Deutsche Übersetzungen Li Bais wählten Bosmans und de Marez Oyens, Beekhuis vertonte chinesische Gedichte sowohl in deutscher wie – nach dem Zweiten Weltkrieg – auch in französischer Übersetzung.

Aus den 48 Vertonungen von Komponistinnen wurden fünf nach den folgenden Kriterien ausgewählt:

- Sie kamen mir musikalisch lohnenswert vor. Um das zu demonstrieren, wird der Fokus der Aufmerksamkeit zunächst auf der mit Li Bais Worten verbundenen Harmonik (Hegeler, Herz, Wertheim) liegen, dann auf der mit dem Wort verbundenen rhythmischen Faktur und der Registrierung (Skrzypczak, Saariaho).
- Der Werdegang ihrer Urheberin weckte mein Interesse; die Untersuchung der Vertonung ist Beiwerk einer biografisch-soziologischen Mini-Studie.
- Die ausgewählten Stücke sollten verschiedene Besetzungen haben. Zwei – die ältesten – sind für die traditionelle Liedbesetzung Gesang und Klavier (Hegeler und Herz), je eines für Gesang, Flöte und Harfe (Wertheim), Gesang und gemischtes Ensemble (Skrzypczak) und für einen sprechenden Solo-Percussionisten plus Elektronik (Saariaho) geschrieben.
- Die Auswahl sollte eine gewisse Streuung haben, und zwar über die Zeit – sie sind von 1911, 1922, 1939 und zweimal von 2000 – und über europäische Länder hinweg – einbezogen sind hier Komponistinnen aus Deutschland bzw. England, den Niederlanden, Polen/Schweiz und Finnland/Frankreich. Nationalmusikgeschichtliches wird überblendet von europäischen Kompositionsgeschichten.

*

Zeitlich mit der Uraufführung des *Lieds von der Erde* und im Vorjahr von dessen Erscheinen in Partitur und Klavierauszug überschneidet sich ungefähr, dass 1911 im Leipziger Rob. Forberg Verlag der »Meiner Schwester« gewidmete Zyklus *Vier Lieder nach chinesischen Texten* op. 2 von Anna Hegeler publiziert wurde. Die *Vier Lieder* basieren (wie Gustav Mahlers Vorlagen) auf Textfassungen Hans Bethges, das

erste Lied auf einem Gedicht von Li Bai (Li-Tai-Po). Neben dem dritten³ war das erste im *Lied von der Erde* vertont worden, dort als Nr. 3 mit dem Titel »Von der Jugend«, hier behält es den Titel der Vorlage: »Der Pavillon aus Porzellan« (»Mitten in dem kleinen Teiche«). Es steht in H-Dur bei starkem Einschlag der Paralleltonart. Mit einem Topos, Beinahe-Unisono-Geklingel, startet die Klavierintroduktion in einer gis-Moll-Pentatonik, beim Einsatz des Gesangs dann unvollständig pentatonisch auf die fünfte Stufe transponiert (ab T. 7, der Ton *cis* fehlt), sodass der Grundton *h* mit seinen diatonischen Terzen *gis* und *dis* umrissen ist.

The image shows a page of a musical score for the song 'Der Pavillon aus Porzellan'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system starts with a vocal line marked 'rit.' and 'p', with lyrics 'al - les wun - der - lich im Spie - gel - bil - de.'. The piano accompaniment begins with a 'rit.' and 'p' dynamic, then transitions to 'Tempo I.' with a 'pp' dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics 'Wie ein Halbmond scheint der Brük - ke um - - ge - kehr - ter.' and 'Bo - gen. Freunde, schön ge - kleidet, trin - ken, plaudern,'. The piano accompaniment continues with 'pp' dynamics and includes a 'string.' marking. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: Anna Hegeler: *Vier Lieder*, I – »Der Pavillon aus Porzellan«, T. 44–55

- 3 *In Erwartung des Freundes* (Meng Haoran [Mong-Kao-Jen], 689/691–740: »Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge«), op. 2 Nr. 3, e-Moll, bei Mahler Nr. 6, »Der Abschied«. *Das Blatt der Frühlingsweide* (Zhang Jiuling [Tschau-Tiu-Lin], 678–740: »Nicht deshalb lieb ich jene junge Frau«) ist in Hegelers *Vier Liedern* die Nr. 2 (Fis-Dur), Hegelers Nr. 4 (c-Moll) ist *Der Unwürdige* ([La-Ksu-Feng], *1852, Todesjahr und Umschrift des Namens unbekannt: »Schön ist die Linie deiner Augenbrauen«).

Harmoniesorten und Klangtypen werden nicht selten mit minimaler Bewegung ineinander überführt. Bei den drei Flächen verminderter Septakkorde (T. 15–19, T. 39–40, 56–57) schert zweimal der Basston halbtönig abwärts aus und die Tiefalteration dieses Tons generiert Dominantseptakkorde (T. 19 und 41). Als Spiegel des Verfahrens schert beim dritten Mal der Sopran ton aus (T. 58–59), seine Hochalteration erzeugt einen halbverminderten Septakkord. Dass dieser als Pendant des Dominantseptakkords inszeniert wird, dürfte eine historisch informierte Theorie beflügeln, sie könnte mit Hugo Riemanns harmonischem Dualismus argumentieren. Ober- und Untertonreihe sollten – zumindest vorgestellt – die Dualität der Tongeschlechter Dur und Moll begründen; während sich der dem Dur-Geschlecht zugehörige Vorschlussklang über der Oberquinte des primären Tons einer Obertonreihe erhöhe (mit beigegebener kleiner Oberseptime), hinge der dem Moll-Geschlecht zugehörige Vorschlussklang unter der Unterquinte des primären Tons der Untertonreihe herab (jetzt mit kleiner Unterseptime). Bei der rhetorischen Figur der Enumeration (›trinken, plaudern‹) taugt der Akkordtyp des halbverminderten Septakkords gegen Ende des Liedes für Mixturen (siehe Notenbeispiel 1, T. 44–55). Fünfmal halbtönig aufwärts getrieben (T. 53–55), gehen ihm vier ihrerseits mixturartig steigende übermäßige Terzquartakkorde voraus (T. 47–52; ab Tempo I bis ›Bogen‹). Dessen vier Töne neigen zur Ganztönigkeit (in T. 47 zusätzlich mit der übermäßigen Quinte: *g-[a]-h-cis-dis-eis*). Wenn sich der verminderte Septakkord das erste Mal in einen Dominantseptakkord spreizt, löst er sich als übermäßiger Quintsextakkord regulär zum Quartsextakkord auf, doch sind seine Quarte und Sexte nicht mehr Vorhalte, sie installieren eine Tonika, die selber in der Schwebung bleibt (T. 21–22; der Auflösungsakkord entspricht dem von T. 60–61, siehe Notenbeispiel 2, voraus gehen ihm die Töne *G-d-h-eis*). Auch der halbverminderte Septakkord führt später elliptisch bzw. in Bezug auf das Folgende doppel-dominantisch umgedeutet in eine Tonika mit destabilisierender Quinte im Bass. Der zweite aus dem

Notenbeispiel 2: Anna Hegeler: *Vier Lieder*, I – »Der Pavillon aus Porzellan«, T. 60–63

verminderten Septakkord gewonnene Dominantseptakkord klingt aber sechs Takte lang aus (ab T. 41), er wird nicht mehr aufgelöst, und auf dass er ›wunderlich‹ töne, ist ihm die große None beigegeben (*gis*), Stoff für die zeitgenössische Diskussion darum, ob Akkorde mehr als viertönig sein könnten. Vom vorausgehenden Es-Dur, der enharmonisch verwechselt notierten Obermediante zweiten Grades von H-Dur, ist nah

vorm Schluss (T. 66–67) wohl tatsächlich eine *sixte ajoutée* zur Subdominantvariante (as-Moll = gis-Moll) zu hören. Indem sie aber als VI. Stufe plus Sexte weitergeführt wird, sorgt der lydische Anklang des erhöhten vierten Skalentons (*eis* in H-Dur) für eine stärkere Brise von Pariser Exotismus.

Wo es zum Pendeln zwischen I. und II. Stufe einer Durtonart kommt – wie in den Takten 21–22, 30–31 und 60–64 –, überlagert der Gesang die II. Stufe mit einem Ton der I. (zum Beispiel *fis'* in 60–61 und *es'* in 62–63, siehe Notenbeispiel 2), sodass kurz vor Ende des Liedes wieder Klänge entstehen, die im anfänglich Pentatonischen Platz fänden (II. Stufe von H-Dur: *cis–e–gis* plus ajoutiertes *fis* aus H-Dur im Gesang sowie II. Stufe von Es-Dur: *f–as–c* plus ajoutiertes *es* aus Es-Dur im Gesang). Von niedrigem Porzellangeklingel bewegt sich das Lied mit klanglicher Fülle und frei zu einer exquisiten Moderne. Für den April 1921, noch ein Jahrzehnt nach seiner Drucklegung, nahm das Leipziger Kabarett »Die Retorte« Hegelers Liederzyklus in ein gemischtes Programm mit hauptsächlich literarischen Rezitationen auf.⁴ Dass er in einem Kabarett aufgeführt wurde, kommt mir passend vor; denn harmonisch sind die Worte zwar in ihrer Fülle ausgedeutet, Musik nimmt aber nirgends überhand. Sie tritt gleich Lulu in Gestalt von Lola Planas auf, der pseudonymen Sängerin und großzügig gewährenden Männerphantasie.

Der »biografische Zugang zu Werken [gilt] unter Kennern als banausisch, ja unfein«.⁵ Es handelt sich dabei »um ein ästhetisch bearbeitetes Verlangen nach Nähe, andererseits um eine Anerkennung der Paradoxie, dass auch die gescheitertste [Komponistinnen]-Existenz richtig und notwendig war, weil sie das [...] Werk hervorgebracht hat«. Der Liederzyklus op. 2 stammt von einer Person, zu der ein unfeiner Zugang versperrt ist. Von ihr ließ sich praktisch nichts in Erfahrung bringen, außer ihren Lebensdaten (1879–1937), dass es eine Frau war, wohl Deutsche, und ihrem Namen: Anna Hegeler. Es gibt ein mit 1929 datiertes Würdigungsblatt an Clara Schumann, das sie zusammen mit fünf anderen Frauen zu einem eigenen Melodiefragment signierte, dazu die Notiz, sie habe komponiert und gebratscht.⁶ Das »Biografie-Tabu« lässt sich gar nicht verletzen. Für das Schaffen gibt es kein Tabu: Bibliothekskataloge erfassen Hegeler als Komponistin von Liedern, soweit erkennbar auf literarische Vorlagen, die bei Komponisten der Moderne wie Mahler oder dem frühen Arnold Schönberg beliebt waren. Ein »Klavierauszug« der Einlage *Zum Geburtstag* (aus *Fitzebutze* von Paula und Richard Dehmel, das als erstes modernes Kinderbuch gilt), datiert mit Oldenburg um 1921, ist das Späteste, was sich von ihr

4 Klaus Schuhmann: *Leipzig-Transit. Ein literaturgeschichtlicher Streifzug von der Jahrhundertwende bis 1933*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2005 (Leipzig – Geschichte und Kultur, Bd. 2), S. 147 (Wiedergabe des Programmzettels).

5 Dieses und die beiden folgenden Zitate aus: Wilhelm Genazino: *Idyllen in der Halbnatur*, München: Carl Hanser, 2012, S. 91.

6 MUGI Redaktion: Artikel »Anna Hegeler«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26. Mai 2004, https://mugi.hfmt-hamburg.de/material/Anna_Hegeler.html (04.04.2020).

finden ließ, geschrieben mit circa 41 Jahren, gut anderthalb Jahrzehnte vor ihrem Tod. Als ihr op. 6 publizierte sie davor für eine Singstimme und Klavier 6 *Kinderlieder* nach Texten von Paula Dehmel, 1912 als op. 3 *Drei Gedichte aus »Des Knaben Wunderhorn«*. In dem Kontext der wohl mit 31 Jahren geschriebenen *Vier Lieder nach chinesischen Texten* op. 2 dürfte auch die undatierte *Abendsonne* auf einen Text von Sang-Sli-Po (1821–1870) entstanden sein. Als op. 1 in Einzelausgaben erschienen circa 1906 *Drei Lieder*.⁷ In der Österreichischen Nationalbibliothek liegt ein undatiertes Manuskript von 4 *Liedern* nach Texten von Mathilde Gräfin Stubenberg. Mit »ca. 1900« datiert sind Manuskripte von Terzetten für Sopran, Mezzosopran und Alt plus Klavier auf *Wunderhorn*-Texte.⁸ Von der Person verlor sich fast alles. Nicht einmal eine Fotografie der Komponistin gibt es, die sich physiognomisch lesen ließe, die Noten geben aber ein Bewegungsbild.

*

Dem biografischen Zugang öffnet sich indes das Schaffen von Maria Herz (1878–1950). Auf den Stoff für ein deutsch-englisch-jüdisches Frauenleben-Szenario der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nehme ich Bezug, wo es dem Verständnis ihrer Li-Bai-Vertonungen aufhelfen kann. Man findet eine reiche Lebensgeschichte rund um Musik, Geschichten ihrer Musik gibt es noch nicht.⁹ Ein Werkverzeichnis, zu dem man über den hauptsächlich von Lehel Donath geschriebenen Wikipedia-Artikel über Herz gelangt, enthält neben unter anderem von namhaften Dirigenten wie Hermann Abendroth oder Hans Rosbaud uraufgeführten, teils groß besetzten Instrumentalwerken auch Namen derjenigen, deren Texte sie vertonte. Wie die fast gleich alte Hegeler wandte sich Herz der literarischen Moderne ihrer Zeit zu, darunter Arno Holz, Christian Morgenstern, Stefan George, Ernst Toller; dazu »Klassikern« wie Friedrich Nietzsche, Friedrich Hölderlin, Johann Wolfgang von Goethe und wieder *Des Knaben Wunderhorn*. Mit 1922 ist ihr Zyklus *Sechs Lieder a. d. Chinesischen Flöte (Hans Bethge)* datiert, eine Reinschrift aus dem Nachlass verwahrt die Zürcher Zentralbibliothek, gedruckt wurde er nicht. Nur der Text des ersten Liedes stammt nicht von Li Bai (Li-Tai-Po).¹⁰ Als Urheber der Musik ist

7 Nr. 2 »Im Einschlafen«, Nr. 3 »Sturmlied«. Der Titel von Nr. 1 ließ sich nicht eruieren.

8 Folgende Titel sind genannt: »Geh, du schwarze Amsel«, »Um die Kinder still und artig zu machen«, »Walte Gott Vater!« sowie »Jesu dormi«.

9 Befürworter*innen von Biografik in der Musikologie (vgl. *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, hg. von Melanie Unseld, Fabian Kolb, Gesa zur Nieden, Mainz: Schott, 2018) finden bei Herz reiche Nahrung.

10 Nr. 1 »Die Einsame« (»Am dunkelblauen Himmel steht der Mond«, b-Moll) ist auf einen Text von Wang Sengru (Wang-Seng-Yu, 465–522) komponiert. Herz vertonte außerdem noch folgende Gedichte Li Bais: *Die Treppe im Mondlicht* (»Gefügt aus Jade«) und *Liebestrunken* (»Im Garten des Palastes«). Ein anonymes »Chinesisches Lied« mit dem Titel »Mädchensehnsucht« ist das letzte von *Vier Liedern für mittlere Stimme*. Für diese drei nicht datierten Lieder vgl. Harry Joelson-Strohbach: *Werkverzeichnis [Albert] Maria Herz-Bing*, 2014, www.echospore.de/HerzMaria_WVZ_-_JoelsonStrohbachHarry_zs_mit_DonatLehel_2014.pdf (04.04.2020).

Albert Maria Herz angegeben; den Vornamen ihres Mannes stellte die Komponistin ihrem Namen bei den nach seinem Tode 1920 entstandenen Kompositionen voran. Die fünf Li-Bai-Vertonungen aus den *Sechs Liedern* setzen den Text formal luzide um. Bei der dreistrophigen Nr. 2 »Die geheimnisvolle Flöte« (»An einem Abend, da die Blumen dufteten«, G-Dur) nimmt die Musik der dritten die der ersten Strophe auf, rafft deren Musik aber mit einer flinken Kadenz zusammen. Durch die andere Taktart, die neue Figuration, das »etwas bewegter[e]« Tempo und durch die Tonart der Obermediante H- in G-Dur hebt sich der Mittelteil für die zweite Textstrophe ab. Vermittelt wird die zweitgradige Obermediante, indem die Außenteile deren Variante, die diatonische III. Stufe h-Moll, anstreben, ohne sie aber jemals zu festigen, denn den Schlussformeln im Gesang von Takt 7–8, 13–14 und 32–33 versagt die Klavierbegleitung eine reguläre Auflösung (siehe Notenbeispiel 3, T. 12), indem

Die geheimnisvolle Flöte

Notenbeispiel 3: Maria Herz: *Sechs Lieder*, II – »Die geheimnisvolle Flöte«, T. 1–15

sie entweder trugschlüssig, indes mit der eigentlichen Tonika, endet (T. 9 und 33) oder indem sich zu der Formel schlicht nichts rührt: Längst ist der Auflösungsston im Klavier erreicht (*H* im Bass, T. 13), ausgelegt aber harmonisch bewegungslos mit einem Quartsextakkord, dessen Implikationen nicht mehr nachgegangen wird. Passend zu den »entfernten« Flötentönen, von denen im Gedicht die Rede ist, bleiben sie exterritorial.

Die Tonarten der Abschnitte sind weniger kadenzuell als über Gestik installiert, denn Herz scheut sich (wie Hegeler), den Grundakkorden gewöhnliche Dominanten vorzuschicken. Meist gibt es mediantisch vermittelte Ersatzdominanten. Herz bindet die Harmonien über traditionelle Muster, nur passt sie sie in ein Dur-Moll-Gemisch ein. Nach einer Anfangspassage mit I. (G-Dur) und je mit einem eigenen dominantischen Klang erreichter II. und III. Stufe (a-Moll und h-Moll), also steigenden Quintfällen, *monte* oder – um sie exakt zu bezeichnen – einer alternierenden Terz-Quintfallsequenz (T. 1–6), startet das Modell erneut mit demselben Klang (G), nur verschoben sich die früheren Aufgaben der Sequenzglieder um eine Position (T. 9–12), sodass *G* zwischendominantisch wirkt. Die Umfärbung des Zielakkords über *c* zur Variante ist überraschend, aber insofern konsequent, als die stufenweise steigende Sequenz nun mit der IV. Stufe und gleichbleibendem Tongeschlecht beim zweiten Akkord des Modells fortgeführt wird. Selbst die folgende Terz darunter (enharmonisch verwechselt *b* zu *ais* statt *a* oder sogar *as*) passt noch ins Modell. Herz operiert mit bekannten Werkzeugen, aber rigoros gegenüber dem Tongeschlecht. In Nr. 3 »Die rote Rose« (»Am Fenster sass ich trauernd«, e-Moll) sorgen parallele Quinten der linken Hand bei ansonsten mit regulärer Stimmführung absolviertem Satz für beiseite geredete Allerweltsexotismen (T. 14 mit Auftakt bis T. 17). Ein phrygisch getöntes e-Moll der Außenabschnitte kippt im zweigliedrigen Mittelabschnitt zur Varianttonart um. Für die parallele Gedichtstruktur von Nr. 4 »Die Lotosblume« (»Im Mondlicht glitzern tausend kleine Wellen«) erfindet Herz ein Lied mit beiden Tongeschlechtern: dis-Moll für die erste, stark pentatonisch gefilterte Hälfte und für die zweite Es-Dur, die enharmonisch verwechselt notierte Varianttonart (ab T. 36). Dass außerdem C-Dur als Variante von deren VI. Stufe sich so vordrängen darf, erzeugt aufs Ganze gesehen eine Tendenz zur seit den 1910er Jahren besonders bei russischen und französischen Komponisten zwecks Exotisierung (sowie Selbstexotisierung) beliebten, aus abwechselnden Halb- und Ganztönen (je nach Kontext auch umgekehrt) generierbaren Oktatonik, der hier nur zwei Töne fehlen (*cis* und *a*), ähnlich in Nr. 5 »Tanz der Götter« (»Zu meiner Flöte, die aus Jade ist«, e-Moll), wo einem ersten Teil in e-Moll ein zweiter in Cis-Dur für die zu sieben Kreuzen tanzenden Götter gegenübertritt (ab T. 16, hier fehlen der Oktatonik *d* und *ais*). Präpariert war die nicht mehr auf einem diatonischen Ton der Ausgangstonart beruhende Sekundärtonart von der Variante der Subdominante (A-Dur), deren Terz sie teilt. Das letzte Lied »Der Pavillon aus Porzellan« (»Mitten in dem kleinen Teiche«, Fis-Dur) ruft nochmals pentatonische Topik auf, und die bevorzugten Tonarten bringen sowohl Oktatonik als auch alternierende Hexatonik (mit abwechselnd Halb- und Anderthalbtonschritten) ins Spiel. Zum Zuge kommt eine nähere Terzverwandtschaft: Auf Fis-Dur im ersten Abschnitt folgt die Untermediante D-Dur,

womit die Sekundärtonart dem Herkunftsklang wieder nur die Terz entleiht – der Hexatonik der Grunddreiklänge fehlt das *f*. Eine implizit bleibende Tertiärtonart ist die obere entfernte Terzverwandte a-Moll – zur Oktatonik der Grunddreiklänge fehlen *dis* und *g*. Angenommen wird die Herausforderung der hier vertonten Worte (»zeigt sich alles wunderbar im Spiegelbilde«, T. 26–35, »alle auf dem Kopfe stehend«, T. 43–44). Um die Achse *fis* herum spiegelt die obere Terzverwandte das Tongeschlecht der unteren, der Brechungswinkel des Teichwassers verschiebt die Terzverwandten mal eine kleine, mal eine große Terz vom Grundton der Haupttonart aus.

*

Durchgreifend symmetrische Tonkonstellationen finden sich in dem zweiten Li-Bai-Vertonungsprojekt von Rosy Wertheim¹¹ (1888–1949). Ein Jahrzehnt jünger als Hegeler und Herz, schreibt die niederländisch-jüdische Komponistin ihre *Trois chansons pour chant, flûte et harpe ou piano* (1939) über weite Strecken komplett und rein oktatonisch (zum Beispiel in T. 21–30 von »La danse des dieux«, der französischen Vorlage von Hans Bethges *Tanz der Götter*, bei Herz 17 Jahre zuvor schon mit oktatonischem Anflug). Die Chance, mit Oktatonik tonale Klanggebilde herzustellen, nutzt Wertheim, indem sie Septakkorde mit zwei Terzen versieht (zum Beispiel T. 3 = B-Dur/Moll plus Septime *as*, immer mit der üblichen Anordnung von großer Terz unterhalb der kleinen blauen Note) oder indem sie Dominantseptakkorden im Bass die None hinzufügt (zum Beispiel T. 4, G-Dur⁷ plus *As* im Bass). Aus der Oktatonik gewonnene fünf- oder sechstönige Akkorde wechseln mit ganztönigen Klängen ab, die traditionellen Stimmführungsgebote wie Gegenbewegung oder kürzester Weg bei Oberstimmen spielen höchstens negativ eine Rolle, sie bleiben schlicht unbeachtet (auch beim zweiten Lied »Les deux flûtes«, siehe Notenbeispiel 4). Registriert und notiert sind die Akkorde mit Rücksicht auf spieltechnische Möglichkeiten der Harfe.

Oktatonische Arpeggi lösen sich am Schluss des dritten Liedes »Sur les bords du Jo-Jeh« mit einem Übermaß an Charme in einen großen Septakkord auf, und an seinem Anfang kommen lange pentatonische Passagen zustande, bei welchen geschwinde harmonische Pendel aus der halbtönigen Verschiebung zweier Töne resultieren (*b* nach *ces* und *ges* nach *f*, siehe Notenbeispiel 5), sodass im Gefolge der Deklamation im Gesang sogar ein Subtaktwechsel und die Vorhaltswirkung von *b*” zu *as*” erzeugt wird. Die halbtönigen Verschiebungen sind als Wechsel zwischen zwei pentatonischen Feldern beschreibbar: Dem Quintenstapel *des-as-es* sind abwechselnd oben (*b-f*) und unten (*ces-ges*) zwei Quinten beigegeben, dem Gesang bleibt davon der mittlere Ausschnitt von fünf quintentfernten Tönen (ohne die äußeren Elemente *ces* und *f*).

11 Ein umfassendes Werkverzeichnis findet man bei Mathias Lehmann: Artikel »Rosy Wertheim«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, 2006, aktualisiert am 19. Juni 2017, www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001183 (04.04.2020).

Moderato

Notenbeispiel 4: Rosy Wertheim: *Trois chansons*, II – »Les deux flûtes«, T. 1–4

Notenbeispiel 5: Rosy Wertheim: *Trois chansons*, III – »Sur les bords du Jo-Jeh«, T. 5–6

Das verweist auf die französische Schule, von der Wertheim herkam: In ihrem vierten Lebensjahrzehnt gehörte sie zum Zirkel moderner Pariser Musiker*innen um Elsa Barraine (1910–1999), der eine Generation jüngerer Freundin. Mit der Moderne deutschsprachiger Länder hatte Wertheim es zur Unzeit versucht. Ab 1935 lebte sie für ein Jahr in Wien, wo sich im Vorjahr »wie in einem elisabethanischen Drama«¹² der Dollfuß-Mord vollzogen hatte: »Wie man sich damals nach einer Welt sehnte, in der Verstand keinen Anlaß zur Verlegenheit gab«. Die anschließende Station New York war ein Versuch im Musikweltbürger*innentum. Dass Wertheim, 1937 nach Holland zurückgekehrt, kein Musiksprachengemisch, sondern modern französisch schrieb, weniger an den Klassizisten als – schon mit der riskanten, klicheenahen Besetzung von Flöte und Harfe zum Gesang – an Claude Debussy orientiert, war ihr nicht zugefallen, sie hatte sich entschieden. Als der nationalsozialistische Terror begann, war Wertheim längst eine arrivierte Komponistin. Ihre Tonortfindungen sind exemplarisch für die Systematik, mit der Olivier Messiaen

12 Dieses und das folgende Zitat aus Hilde Spiel: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, München: Nymphenburger, 1968, S. 24 und 26. Spiel hatte Wien »1936 verlassen und mich in London angesiedelt« (Ebd. aus dem Waschzettel des vorderen Schutzumschlags).

Skalenstudien in jenen Jahren auch verbal betrieb. Unter biografischem Gesichtspunkt sind die Wahl von Gedichten Li Bais und die Harmonik retrospektiv. Sie weisen über den Paris-Aufenthalt um 1930 auch zurück auf Wertheims Zeit in einem Pensionat für junge Frauen, wahrscheinlich der Institution Saint-Dominique in Neuilly-sur-Seine.¹³

*

In der Tradition von Kunstliedern des neunzehnten Jahrhunderts, zehren Hegelers und Herz' Li-Bai-Vertonungen von einer meist eintaktigen gestischen Erfindung, die das gesamte Lied durchzieht. Das gilt noch für Wertheims von der französischen Tradition herkommende Chansons. Zu Kleinodien macht solche Lieder zumeist ihre Harmonik, sie ist der wichtigste Interpret der Worte. Für nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Produktionen verändert sich der Fokus der kompositorischen Aufmerksamkeit; so wurden in zwei jüngeren Li-Bai-Vertonungen Rhythmisches und das Timbre zu Haupterfindungsfeldern. Ich mache einen Sprung von gut sechzig Jahren zur Jahrtausendwende. Womit Li Bais Texte europäische Komponistinnen um 2000 angezogen haben mögen, sei an Stücken von Bettina Skrzypczak (*1962) und Kaija Saariaho (*1952) exemplifiziert.

Der Legende nach waren Spiegel und Wasser beim Tod Li Bais im Spiel. Seit den Zeiten ästhetisch thematisierter Auflösung des Ich wurden sie zur immer wieder aufgesuchten Metapher. Zwischen Ost und West konnte hundert Jahre später auch eine Weltbürgerin leicht in Spiegeln verlorengehen. Wenn sie nun kein Bild mehr zurückwarfen? In ihren viersätzigen *Miroirs* für Mezzosopran und Ensemble (2000) vertonte Skrzypczak Texte von Jorge Luis Borges, für viele ab 1960 geborene Komponist*innen ein Elixier der Formkonstruktion,¹⁴ von Benart de Ventadorn, dem okzitanischen Troubadour des zwölften Jahrhunderts, dem klassischen indisch-pakistanischen Dichter Satschal Sarmast und Fragmente aus Li Bais Gedicht *Vor uns ein Becher Wein*, gewidmet der Vergänglichkeit: Man soll das Leben feiern mit Tanz, solange man es hat. Das Ensemble besteht aus einzeln besetzten Instrumenten: Flöte, Oboe, Klarinette, Klavier, Schlagzeug, Geige, Bratsche und Cello – einer typischen Neue-Musik-Besetzung. Angelegt sind die Sätze von *Miroirs* zyklischen Formen klassisch-romantischer Musik folgend: Der letzte Satz zu Sarmasts Gedicht ist »mit Unruhe, schnell« zu spielen, der dritte über Benarts Zeilen ist ein »sehr lyrisch[es]« Andantino und vertritt den langsamen Satz, der zweite, zweiteili-

13 Roman Brotbeck danke ich für den Hinweis auf dieses Paris-nahe Pensionat. Nicht verifiziert werden konnte die Angabe bei Lehmann, das Pensionat habe sich in der Schweiz befunden. Vgl. Lehmann: Artikel »Rosy Wertheim«.

14 Vgl. die Interviews mit Hanspeter Kyburz (»Ich interessiere mich nach wie vor brennend für Borges, und den habe ich durch Gösta [Neuwirth] kennengelernt«) und Orm Finnendahl (»Meine starke Borges-Begeisterung hat ihren Ursprung ebenfalls bei Gösta«) in: *Wie entsteht dabei Musik. Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel, 2019, S. 79–107, hier S. 101, bzw. S. 143–164, hier S. 156.

ge nach Li Bai verbindet eine Introdution mit einem Animato-Teil, der als Tanz zur verglühenden Sonne das Scherzo des Zyklus abgibt, der erste Satz zu Borges' Worten hat mit Viertel = 92 (ab T. 3) ein *tempo giusto*, das jedenfalls nicht gegen die Rolle als Kopfsatz spricht. Disponiert sind die Besetzungen der Einzelsätze ebenfalls typisch, nämlich so, dass in den beiden Mittelsätzen weniger Instrumente zum Zuge kommen. Beide starten mit einem Duett von Flöte und Mezzo. Einen Tanz zu komponieren, ist bei der aufgelösten filigranen Klanglichkeit des Zyklus eine besondere Herausforderung, da Taktarten als solche hörend erkennbar und regelmäßige Impulse spürbar werden sollten. Wohlfeil ist das Schlagzeug, aber Skrzypczak lässt die Akzentuierung beinahe bei jedem der ständig neu mensurierten Takte einem neuen Instrument zukommen, sodass sich farbige Impulsmuster ergeben.

In der Introdution des Li-Bai-Satzes verliert sich die Bedeutung der notierten Takte allmählich. Parallel zum Crescendo weiten sie sich und gehen schließlich in *senza misura* über (siehe Notenbeispiel 6). Erst zum zwölften Introdutionstakt

Notenbeispiel 6: Bettina Skrzypczak: *Miroirs*, II. Satz, T. 9–15a

setzt die Flöte ein, sie stützt den Gesang eher, als dass sie ihn kontrapunktierte, traditionelle Bewegungskombinationen der Stimmen sind dabei gewahrt. Es dominieren sekundweise Linien – oktavgebrochene und vertauschte Töne inkludiert. Die Farbimpressionen und die Täuschung, von denen Li Bais Gedicht redet, sind als Unkalkulierbarkeit in rhythmische Muster transferiert. »Ein zitterndes Leuchten« geht von den Pfirsichblüten aus; Skrzypczak malt es mit einer Tonfolge, die bei allerlei Arabesken den Zyklus insgesamt durchzieht. Die Befindlichkeit, von der das Gedicht spricht, ist hochprofessionell nachzuahmen – von einer Sängerin. Mit der Übersetzung ins Deutsche erhielten Li Bais Zeilen eine gewohnte Grammatik, und gesungen bleiben sie bei aller Spiegellei im Raum von Kunst.

*

Saariaho riskiert es, mit dem Lautwerden der Worte einen Musiker zu betrauen, der kein Sänger ist. Die vierte Fassung ihrer *Trois rivières: Delta* (2000) für einen sprechenden Solo-Perkussionisten plus Elektronik basiert auf der französischen Neudichtung von Louis Laloy.¹⁵ Dessen Widmung an einen anonymen Freund ersetzt Saariaho durch die Widmung an den Schlagzeuger Thierry Miroglio, der 2001 die Delta-Fassung uraufführte. Elektronisch ist neben der Verstärkung der Stimmen und Hall-Effekten all das, was sich aus der ersten Fassung von 1993/94 für vier Schlagzeuger von nur einem nicht mehr spielen ließ. Es handelt sich um eine zuspitzende Eigenbearbeitung. Bei den Schlaginstrumenten sind die musikalische Herkunft und ihr semantischer Hof nicht mitkomponiert. Saariaho benutzt sie als geografisch neutralen Sound, an dem – als Anleihe an uraltes China – ein Gran von Schicksalhaftigkeit kleben blieb.¹⁶ 21 Schlagzeugarten sind verlangt, einige davon mehrfach. Bestimmte Tonhöhen haben nur die Pauken (*F, Ges, e*), Rototoms (*dis, e, g, as*) und die Crotales (*a*” und *b*”, später noch *cis*” und *d*”). *C* und *h* fehlen. Jeder Ton hat seine eigene Oktavlage und sein eigenes Timbre (nur *e* ist timbral doppelt belegt), neben jedem gibt es einen Halbton. Damit ist sehr präzise ein Raum von Tonorten abgesteckt, und die Aufmerksamkeit kann sich Geräuschen und Rhythmen zuwenden, ihrem Überschwappen und Umschwenken, und den hineingesprochenen, kaum verständlichen Worten, Wort-

- 15 Louis Laloy: *Choix de poésies chinoises*, Paris: Sorlot, [1944], S. 29, dort Nr. 21. Das Gedicht heißt in der Auswahl »Nuit de lune sur le fleuve«.
- 16 Schwer zu entkommen ist in europäischer Musik dem semantischen Gepäck, das insbesondere vom Tamtam getragen (und ihm aufgebürdet) wurde. Von den beiden mittelgroßen Tamtams, die Saariaho für den live spielenden Perkussionisten von *Trois rivières: Delta* vorsieht, tritt vor allem dasjenige hervor, das – mit Händen *sfz poss.* zu spielen – den zweiten Satz eröffnet. Tamtams waren bekanntlich die ersten chinesischen Instrumente, die in europäische Orchesterbesetzungen gelangten, anfangs in Opern, später auch in sinfonische Literatur, so in den letzten Satz von Mahlers *Lied von der Erde* (»Der Abschied«). Zu hören ist ein Tamtam auch ganz am Schluss von Franz Schrekers (1878–1934) *Kammersymphonie* (1916), einem »Todesbild mit dem Tritonusschritt der Streicher und dem funeralen Tamtam« (Gösta Neuwirth: Vorwort, in: Franz Schreker: *Kammersymphonie in einem Satz* [Studienpartitur], Wien [u.a.]: Universal Edition – Philharmonia, 1981, S. VII), oder in dessen *Fünf Gesängen für tiefe Stimme und Orchester* (1909, instrumentiert 1922), wo im dritten Gesang (»Die Dunkelheit sinkt schwer wie Blei«) das Tamtam im dreifachen Piano zu den Worten ertönt: »Es weht so dumpf und grabeskalt der Atem dieser Nacht mich an« (Partiturseite 17, 2 Takte vor Studienziffer 16). Das semantische Feld des Tamtams in früheren Stücken beschrieb u. a. François-Auguste Gevaert: »Dieses Klangwerkzeug verdanken wir den Chinesen [...]. Der Gebrauch des Tamtam ist seit der französischen Revolution im Abendlande eingeführt, zuerst für feierliche Leichenbegräbnisse, sodann im Theater in Todes- und Schreckensszenen. [...] Dieser eherne Klang mit seinem anhaltenden Nachhall wirkt stark auf unser Nervensystem [...]; die *pianissimo* gebrachten Schläge sind keineswegs die am wenigsten erschreckenden.« François-Auguste Gevaert: *Neue Instrumenten-Lehre*, ins Deutsche übersetzt von Hugo Riemann, Brüssel/Paris/Leipzig: Lemoine & Fils/Breitkopf & Härtel, 1887, S. 341. Als Beispiele führt Gevaert u. a. den Fluch der Oberpriester aus Gaspard Spontinis *La vestale* (1807), den Fluch im Finale von Jacques Fromental Halévy's *La Juive* (1835) und die »Auferstehung der Nonnen« aus Giacomo Meyerbeers *Robert le diable* (1831) an. In diesen idiomatischen Instrumentengebrauch reihen sich schon früh Opern mit italienischem Text ein, so Vincenzo Bellinis *Norma* (1831).

- Grünzweig, Werner (Hg.): *Wie entsteht dabei Musik. Gespräche mit sechs Komponisten und einer Komponistin über ihre Studienzeit*, Neumünster: von Bockel, 2019.
- Hegeler, Anna: *Vier Lieder nach chinesischen Texten (Übertragen ins Deutsche von Hans Bethge) für eine Singstimme mit Begleitung des Piano*, op. 2. Leipzig: Rob. Forbert, 1911.
- Herz, Albert Maria: *Sechs Lieder a. d. Chinesischen Flöte (Hans Bethge)* für Stimme und Klavier. Manuskript, Zentralbibliothek Zürich, [1922].
- Joelson-Strohbach, Harry: *Werkverzeichnis [Albert] Maria Herz-Bing*, 2014, www.echospor.de/HerzMaria_WVZ_-_JoelsonStrohbachHarry_zs_mit_DonatLehel_2014.pdf (04.04.2020).
- Laloy, Louis : *Choix de poésies chinoises*, Paris: Sorlot, [1944].
- Lehmann, Mathias: Artikel »Rosy Wertheim«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, 2006, aktualisiert am 19. Juni 2017, www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001183 (04.04.2020).
- MUGI Redaktion: Artikel »Anna Hegeler«, in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung. Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26. Mai 2004, https://mugi.hfmt-hamburg.de/material/Anna_Hegeler.html (04.04.2020).
- Neuwirth, Gösta: Vorwort, in: Franz Schreker: *Kammersymphonie in einem Satz* [Studienpartitur], Wien [u.a.]: Universal Edition – Philharmonia, 1981.
- Saariaho, Kaija: *Trois Rivières: Delta for Solo Percussion and Electronics*, London: Chester, 2007.
- Schreker, Franz: *Fünf Gesänge für tiefe Stimme und Orchester*, Wien: Universal Edition, 1923.
- Schumann, Klaus: *Leipzig-Transit. Ein literaturgeschichtlicher Streifzug von der Jahrhundertwende bis 1933*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2005 (Leipzig – Geschichte und Kultur, Bd. 2).
- Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, München: Nymphenburger, 1968.
- Skrzypczak, Bettina: *Miroirs für Mezzosopran und Ensemble*, Berlin: Ricordi, 2000.
- Unsel, Melanie/Kolb, Fabian/zur Nieden, Gesa (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik. Narrative, Akteure, Medien*, Mainz: Schott, 2018.
- Wertheim, Rosy: *Trois Chansons pour chant, flûte, harpe ou piano, Paroles de Li-Tai-Po*, Amsterdam: Donemus, 2017.

Gesine Schröder lehrt Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig (seit 1992) und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (seit 2012). Gastweise unterrichtete sie an polnischen Musikakademien (Breslau, Posen), in China (Guangzhou, Hongkong, Peking, Shanghai) sowie in Oslo, Paris, Santiago de Chile und Zürich. Arbeitsgebiete: Kontrapunkt um 1600, Theorie und Praxis der Orchestration, der musikalischen Bearbeitung und der Interpretation, Gender Studies (Schwerpunkt Männerchorforschung) und neue Musik.

Li-Bai-Vertonungen in der Schweiz

Li Bai Settings in Switzerland

Chinese poetry became fashionable in Europe towards the end of the eighteenth century. One of the most popular poets was Li Bai, whose poems have been set to music by up to 400 composers worldwide. The German-speaking world saw a disproportionately high number of settings of his work, thanks to the translations by Hans Bethge and Alfred Henschke alias Klabund, who were very popular poets in the early decades of the twentieth century. While composers were happy to set Bethge's and Klabund's versions of Chinese poetry to music, intellectuals considered their work to be both eclectic and a dubious instance of appropriating foreign verse. German-speaking Switzerland saw 25 Li Bai settings, whereas there were only two in French Switzerland, and none in the Italian or Romansh areas. Our in-depth analysis focusses on Li Bai settings by nine Swiss composers from 1907 to 1942, who represent the broadest possible range of artistic, social and political backgrounds: among others a reclusive composer, a highly acknowledged conductor, a theatre musician, a bold amateur, an old-fashioned amateur and two directors of private conservatories. Their styles vary from the Impressionist to the Expressionistic, from the theatrical to the post-Romantic and even atonal; some of them also toy with exoticisms and "Chinese" clichés such as fourth chords and pentatonic scales.

Vermutlich ist kaum ein Dichter im 20. Jahrhundert von Komponistinnen und Komponisten gegensätzlicherer politischer und künstlerischer Orientierung vertont worden als Li Bai. Zu den ersten im deutschsprachigen Raum gehörte der Schweizer Komponist Othmar Schoeck mit dem Lied »In der Herberge« aus den *Drei Liedern für tiefere Stimme* op. 7 aus dem Jahr 1907. Seine größten Erfolge sollte Schoeck später zwischen 1933 und 1945 im nationalsozialistischen Deutschland feiern, so 1943 mit der Berliner Uraufführung seiner Oper *Das Schloss Dürande* op. 53, gesetzt auf ein Textbuch des NSDAP-Mitgliedes¹ Hermann Burte. Zu diesem Zeitpunkt hatte die deutsch-jüdische Komponistin Maria Herz im englischen Exil bereits aufgehört zu komponieren. Auch sie hatte um 1922 mit ihren *Sechs Liedern aus der chinesischen Flöte* Li Bai vertont, gleichzeitig aber auch *Pfade zur Welt* und *Verweilen um Mitternacht* des sozialistischen Dichters Ernst Toller, der zu diesem Zeitpunkt wegen Mitwirkung an der Münchner Räterepublik in politischer Haft saß.

DOI: 10.26045/po-013

1 Vgl. dazu Kathrin Peters: Hermann Burte – der Alemanne, in: *Dichter für das »Dritte Reich«*. *Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie*. 10 Autorenporträts, hg. von Rolf Düsterberg, Bielefeld: Aisthesis, 2009, S. 19–47, hier S. 36.

Li Bai zu vertonen – oder Li-Tai-Pe, wie er meist genannt wurde – war seit dem frühen 20. Jahrhundert vor allem im deutsch- und englischsprachigen Raum verbreitet. Weit über 100 Komponistinnen und Komponisten allein im deutschen Sprachraum lassen sich bis zum heutigen Tag aufzählen. Der berühmteste war Gustav Mahler mit seinem 1908–1909 komponierten sinfonischen Orchesterliedzyklus *Das Lied von der Erde*.

Die Häufigkeit der Vertonung von Li Bais Lyrik im 20. Jahrhundert grenzt ans Inflationäre. Sein Name scheint in der Masse und Mannigfaltigkeit ›seiner‹ Komponisten zu verblassen und gar zu verschwinden. Damit wird er zur perfekten Chiffre für das Liedschaffen in seiner ganzen Breite und bietet so die seltene Gelegenheit, ein Stück musikalische Alltagsgeschichte im 20. Jahrhundert zu schreiben. Dass dazu ausschließlich Li Bais Dichtungen dienen und nicht etwa die Gesamtheit der Übertragungen und Übersetzungen chinesischer Lyrik im 20. Jahrhundert, hat mehrere Gründe. So bildet Li Bai die Hauptfigur im vorliegenden Sammelband. Darüber hinaus bietet er Gelegenheit, in der Masse an Vertonungen chinesischer Lyrik eine Auswahl zu treffen.

Im Folgenden geht es zunächst darum, die Li-Bai-Vertonungen in der Schweiz genauer zu untersuchen. Zu diesem Zweck soll die Rezeption des Dichters im deutschsprachigen Raum zur Sprache kommen. Daraufhin gilt die Aufmerksamkeit den Vertonungen in der Schweiz, deren Gesamtschau aber nur vor dem Hintergrund der entsprechenden Produktion im gesamten deutschsprachigen Raum sinnvoll ist. Schließlich werden ausgewählte Werke im Hinblick auf die kompositorischen Strategien genauer untersucht.

Die Li-Bai-Rezeption im deutschsprachigen Raum

Um die Wende zum 20. Jahrhundert wurde Deutschland von einer Chinabegeisterung erfasst. Diese äußerte sich unter anderem in der Nachdichtung chinesischer Lyrik. So erschienen 1899 Alfred Forkes *Blüthen chinesischer Dichtung*² im Druck. 1905 folgte Hans Heilmanns *Chinesische Lyrik*³, 1906 Otto Hausers *Li-Tai-Po*⁴ und schließlich 1907 Hans Bethges *Chinesische Flöte*⁵, die größte Verbreitung fand und »auf dem Tee- oder Nachttisch jeder schwärmerischen jungen Dame« lag.⁶ Ebenso großen Einfluss zeitigten die Übertragungen Alfred Henschkes, berühmt geworden unter dem Pseudonym Klabund, der 1915 mit entsprechenden Gedichtbändchen an

2 Alfred Forke: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: Faber, 1899.

3 Hans Heilmann: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, München/Leipzig: Piper, 1905 (Die Fruchtschale, Bd. 1).

4 Otto Hauser: *Gedichte. Li-Tai-Po*, Berlin u. a.: Duncker, 1911 (Aus fremden Gärten, Bd. 1).

5 Hans Bethge: *Chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1907.

6 Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1997 (Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 15), S. 201.

die Öffentlichkeit trat: *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong*⁷ und *Li-tai-pe*⁸. Während mit Forke noch ein Sinologe als Verfasser aufgetreten war, verfügten weder Bethge noch Klabund über Kenntnisse im Bereich der chinesischen Sprachen. Sie stützten sich auf deutsch-, französisch- und englischsprachige Übersetzungen und Nachdichtungen. Worin gründete also diese Begeisterung?

Hans Heilmann (1859–1930), Kunstgelehrter und mit den originalen Vorlagen vertraut, zeichnete 1905 in der Einleitung (S. V–LVI) zu seiner *Chinesischen Lyrik* ein China- und namentlich ein Li-Bai-Bild, das für seine Zeit repräsentativ ist und bis nach dem Zweiten Weltkrieg verbreitet bleiben sollte. Das Neuartige bestand in einem Exotismus, der sich auf Authentizität beruft:

Die politisch-literarische Konjunktur hat wohl eine ganze Menge von Büchern über China hervorgebracht, aber soweit diese populär sind, neigen sie dazu, alles Chinesische von dem Gesichtspunkte des Europäers zu betrachten, alles mit seinem Maß und Gewicht zu messen, statt Menschen und Dinge nach ihrem autochthonen Geist und Kulturwert verstehen zu wollen, d. h. nach Anschauungen und Begriffen, die in allen Hauptsachen von dem Geist und der Kultur des Abendlandes fundamental verschieden sind. Bei allen Urteilen über das soziale, intellektuelle und seelische Leben des Chinesen müssen wir uns diese Wesensverschiedenheit vor Augen halten. Wir dürfen auch nie vergessen, daß das Reich der Mitte sich bereits eine hohe Kultur geschaffen hatte, als unsere Vorfahren noch in den Urwäldern Eicheln aßen. Und daß es diese Kultur allein aus sich selbst hervorgebracht hat, während sämtliche Völker des Westens die ihre zum großen Teil fremden Elementen verdanken.⁹

Diese kategorische Fremdheit bot womöglich eine Projektionsfläche für die Sehnsüchte der europäischen Menschen, die angesichts der Industrialisierung und der einsetzenden Moderne verunsichert waren. Heilmann verknüpft bei seinem mehrseitigen Porträt Li Bais, dem er am meisten Platz einräumt, dieses idealisierte China-Bild mit einem anderen, längst bekannten: dem des romantischen, »ewig trunkenen« (Klabund)¹⁰ Künstlers, der abseits der Gesellschaft »ein wildes Herumtreiberleben«¹¹ führt und im (Alkohol-)Rausch geniale Lyrik schafft.¹² »Li-Tai-Pe sucht«, so Heilmann, »die weltschmerzliche Melancholie, die den Grundton« sei-

7 Klabund: *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsliryk*, Leipzig: Insel-Verlag, 1915.

8 Klabund: *Li-tai-pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel-Verlag, 1915.

9 Heilmann: *Chinesische Lyrik*, S. V–VI.

10 Klabund: *Li-tai-pe*, S. 47.

11 Heilmann: *Chinesische Lyrik*, S. XXXVIII.

12 Ebd., S. XXXVI–XXXVIII.

ner »Poesie bildet«, »im Taumel der Genüsse, der Trunkenheit zu betäuben. Er repräsentiert eine seltsame Mischung von Leichtsinn und Schwermut, die sich aus Elementen des chinesischen Volkscharakters zusammensetzt, in reinster Kultur.«¹³

Selbst nach dem Zweiten Weltkrieg hatte Li Bai noch nichts von seiner Idealisierung eingebüßt, als der Kunsthistoriker und Astrologe Erich von Beckerath in seinem Bändchen *Balladen um Li-Tai-Pe*¹⁴ von 1947 die Universalität des Dichters pries (»Jedermann in China kennt die Verse des Li Tai-Pe«)¹⁵ und das wohl eingängigste Rezeptionsmerkmal hervorhob, den Alkoholismus: »Li Tai-Pe ist der große Dichter des Rausches, der seine herrlichsten Werke im Rausch geschaffen hat.«¹⁶

Ist es die auf über 1000 Jahre entrückte Verruchtheit, welche die Komponistinnen und Komponisten, Vertreter der bürgerlichsten aller Künste und tugendhaftesten aller sozialen Gruppen, dazu veranlasste, Li Bai zu vertonen? Indessen, von Literatenseite sah man diese Praxis kritisch, am prominentesten bei Gustav Mahlers *Lied von der Erde*. So war wohl der Jurist und Literaturwissenschaftler Hans Mayer (1907–2001) nicht allein mit seinem Urteil:

Ärger beinahe ist die literarische Verwirrung im »Lied von der Erde«: chinesische Lyrik, die keine ist, sondern inzwischen längst als mittel-mäßiges Kunstgewerbe Hans Bethges erkannt wurde, als eine Poesie der exotischen Zutaten wie Jade und Pagode, weltenfern aller fernöstlichen Überlieferung, um so näher verwandt aber einem zweitrangigen Jugendstil.¹⁷

Mit Mayer spricht damit der aufgeklärte Intellektuelle, der, stets am Puls der Zeit, diese Übertragungspraxis als zweitklassige Kunst zu entlarven weiß. Wie so oft in der Musikgeschichte sind es aber auch hier die Affekte und Stimmungen und nicht die literarische Qualität an sich, welche die Komponistinnen und Komponisten dazu veranlasst haben, Verse zu vertonen.

Vertonungen in der Schweiz

Die Liste aller Vertonungen von Übersetzungen und Übertragungen von Dichtungen Li Bais enthält – Stand September 2020 – über 420 Werke von über 360 Komponistinnen und Komponisten, wobei etwa 10 % davon mehr als ein Werk auf Vorlagen Li Bais

13 Ebd., S. XLIV.

14 Erich von Beckerath: *Balladen um Li Tai-Pe*, Lorch/Stuttgart: Bürger-Verlag, 1947.

15 Ebd., S. 5.

16 Ebd., S. 7.

17 Hans Mayer: Musik und Literatur, in: *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*, Tübingen: Rainer Wunderlich, 1966, S. 142–156, hier S. 144.

geschaffen haben.¹⁸ Die frühesten Beispiele stammen allesamt aus Frankreich, da dort schon früher entsprechende Übersetzungen vorlagen. Im deutschsprachigen Raum stehen Gustav Mahler und Othmar Schoeck im Jahr 1907 am Beginn dieser neuen Mode. Bis in die Gegenwart hinein sind aber Komponistennamen, die man noch kennt, in der Minderheit. In der Zeit um den Ersten Weltkrieg sind es Egon Wellesz (1913: *Lieder aus der Fremde* op. 15), Anton von Webern (1915 und 1917: *Vier Lieder* op. 12 bzw. op. 13), Bohuslav Martinů (1918: *Kouzelné noci*) und Hanns Eisler (1919: *Drei Lieder für eine mittlere Stimme und Kammerorchester*). Alle vier waren noch unter 30 Jahre alt, Eisler gar erst 19; seine *Drei Lieder* wurden bis heute nicht gedruckt. Bis zum Zweiten Weltkrieg sind es insgesamt rund 150 Werke weitgehend wenig bekannter Komponisten; Rudolf Wagner-Régeny (1921: *Lieder der Frühe*), Ernst Toch (1922: *Die chinesische Flöte* op. 29) und Harry Partch (1930–1933: *Seventeen Lyrics by Li Po*) zählen noch zu den namhafteren. Unmittelbar nach dem Krieg nahmen sich junge Komponisten der Stoffe an, die bald zu zentralen Figuren der Neuen Musik werden sollten: Friedrich Cerha (zwischen 1945 und 1947: *Sechs Lieder für Singstimme und Klavier*), Günter Bialas (1946: *Drei Gesänge*) und Bernd Alois Zimmermann (1946: *Fünf Lieder*).

Bei über 90 Prozent handelt es sich um eher unbekannte Namen. Deshalb sind auch weniger als die Hälfte aller Werke je im Druck erschienen, der Rest liegt als Manuskript vor. Es ist anzunehmen, dass Dutzende weiterer Handschriften mit Li-Bai-Vertonungen noch unentdeckt in Archiven und auf Dachböden schlummern, oder aber sie sind bereits verschollen.

In der Liste befinden sich auch folgende 27 Komponisten aus der Schweiz.¹⁹

Name	Werk/Besetzung	Jahr
Othmar Schoeck (1886–1957)	<i>Drei Lieder für tiefere Stimme und Klavier</i> op. 7	1907
Heinrich von Waldkirch (1898–vor 1982)	<i>Sechs Gesänge Li-tai-pe's</i> op. 18 (Singstimme, Klavier oder Streichorchester)	ca. 1915
Max Ettinger (1874–1951)	<i>Drei Lieder aus dem Chinesischen</i> op. 16	ca. 1920
	<i>Traumbilder. 3 Lieder ohne Worte für großes Orchester</i> op. 31	undatiert
	[<i>Zwei Lieder nach Li-tai-pe</i>] (Singstimme, Klavier)	1939

18 Vgl. www.hkb-interpretation.ch/li-bai (Zugriff am 21.09.2020).

19 In die Zählung sind neben den gebürtigen Schweizern auch Komponisten aus anderen Ländern eingeschlossen, die im Lauf ihres Lebens in die Schweiz gezogen sind, dort gewirkt und auch dort eine Li-Bai-Vertonung komponiert haben. Aus letzterem Grund ist eine namhafte Komponistin nicht vertreten, die Polin Bettina Skrzypczak (*1963), die das Li-Bai-Werk *Mi-roirs* im Jahr 2000 komponiert hat, aber erst 2002 in der Schweiz zu wirken begann.

Emil Anner (1870–1925)	<i>Drei Lieder von Li-Tai-Pe</i> op. 7 (Singstimme, Klavier)	1921
Jan Adriaan Stuten (1890–1948)	<i>Frühling. Sechs Lieder für hohen Sopran und Kammerorchester aus »Chinesisch-deutsche Jahres- & Tageszeiten«</i>	ab 1922
Pierre Maurice (1868–1936)	<i>Sept poésies chinoises</i> op. 36	ab 1920
Werner Kruse (1910–2005)	<i>Musik nach Li-tai-pe</i> (2 Klaviere)	ca. 1926
	[3 Lieder] (Singstimme, Klavier)	1929
Carl Füglistaller (1872–1956)	<i>Fünf Lieder nach alten chinesischen Dichtungen</i> op. 5 (Singstimme, Klavier)	1927
Emil Staiger (1908–1987)	<i>Der Silberreiherr</i> (Singstimme, Klavier)	ca. 1930
	<i>Wanderer in der Herberge</i> (Singstimme, Klavier)	ca. 1936
Volkmar Andreae (1879–1962)	<i>Li-tai-pe. Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester</i> op. 37	ca. 1931
Alfredo Cairati (1875–1960)	<i>Lied auf dem Flusse (Ditirambo cinese)</i>	1931
Albert Moeschinger (1897–1985)	<i>Vier Lieder für hohe Stimme und Streichquartett</i> MWV 90	1934
Oskar Ulmer (1883–1966)	<i>Fluch des Krieges</i> op. 34 (erste Fassung)	1934
	<i>Fluch des Krieges</i> op. 51 (zweite Fassung)	1946
José Berr (1874–1947)	<i>Lieder aus der »Chinesischen Flöte«</i> op. 100 (Gemischter Chor, Klavier ad libitum)	1936
	<i>Die rote Rose</i> (Singstimme, Orchester oder Klavier)	1942
Niklaus Aeschbacher (1917–1995)	<i>3 Gesänge</i> (Sopran, Violine, Klavier)	1936
Alfred Keller (1907–1987)	<i>Vier Männerchöre</i>	1937
Johannes Zentner (1903–1989)	<i>Die chinesische Flöte. Chor-Suite mit Solo Flöte</i> (Gemischter Chor, Flöte)	ca. 1937
Rolf Liebermann (1910–1999)	<i>Chinesische Liebeslieder</i> (Hohe Singstimme, Harfe, Streichorchester)	1945
Willy Grimm (1913–2010)	<i>4 Lieder für Bass-Stimme und Klavier</i> op. 3	1957
Caspar Diethelm (1926–1997)	<i>Notturmo. 5 Lieder für Sopran und Klavier</i>	1958
Ernst Pfiffner (1922–2011)	<i>Kantate über die Weltzeit. Nach chinesischen Gedichten</i> (Bariton, Schlagzeug, Klavier)	1960

	<i>Monologe über Frieden und Krieg</i> (Sprechstimme, Streichquartett)	1983
Rudolf Kelterborn (*1931)	<i>Cantata profana</i> (Bariton, Gemischter Chor, 13 Instrumente)	1960
Rolf Urs Ringger (1935–2019)	<i>4 Lieder</i> (Sopran, 8 Instrumente)	1960
Benno Ammann (1904–1986)	<i>Tre canti</i> (Sopran, Flöte, Schlagzeug)	1970
René Armbruster (1931–1991)	<i>Drei Miniaturen nach chinesischen Gedichten</i>	1972
Ernst Levy (1895–1981)	<i>Li T'ai Po's answer</i> (Tenor, Streicher, Flöte)	1979
Pierre Chatton (1924–2019)	<i>Boire seul, sous la lune</i> (Gemischter Chor)	2002

Tab. 1: Werke mit Li-Bai-Vertonungen von Schweizer Komponisten, geordnet nach der ersten Beschäftigung mit Li Bai

Zunächst sticht ins Auge, wie früh Othmar Schoeck »In der Herberge« für seine *Drei Lieder* op. 7 komponiert hat: 1907, in Leipzig, noch auf der Vorlage von Hans Heilmanns *Chinesischer Lyrik* (1905). Im selben Jahr, 1907, wurde dasjenige Bändchen veröffentlicht, das die ganze Welle im deutschsprachigen Raum erst auslöste: Hans Bethges *Chinesische Flöte*.

Die meisten Werke (18) sind zwischen den Weltkriegen entstanden. Sie stammen von Komponisten verschiedenster Prägung – vom Liebhaberkomponisten Heinrich von Waldkirch über den versierten Opernkomponisten Max Ettinger, der aus Österreich stammte, und den späteren Kabarett- und Filmkomponisten Max Kruse bis hin zu Volkmar Andreae, dem wohl mächtigsten Musiker im Deutschschweizer Land zwischen den Kriegen, und schließlich Albert Moeschinger, dem heute renommiertesten Komponisten dieser Zeit.

Für den Abschnitt nach dem Zweiten Weltkrieg liest sich die Liste anders, ähnlich wie oben im Überblick über den gesamten deutschsprachigen Raum. Sie ist gleichermaßen durchsetzt mit Namen, welche die Neue Musik mitgeprägt haben, wie Caspar Diethelm, Rudolf Kelterborn, Rolf Urs Ringger und Benno Ammann. Am Beginn steht freilich wie außer Konkurrenz Rolf Liebermann, als Komponist ob seiner kreativen Leichtigkeit fast ebenso legendär wie als Theaterintendant.

Einzelne Beispiele

Eine dichtere Beschreibung einzelner Werke beschränkt sich nun auf die Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg, da hier stilistische Parameter noch einheitlicher ausfallen und die Werke sich dadurch besser vergleichen lassen. Die Auswahl erfolgt nach dem Kriterium der Repräsentativität, wonach also ein Komponist aufgrund seiner Biografie für eine bestimmte künstlerische, soziale oder politische Position und Grundhaltung steht.

Name	Werk	Tonart	Stil, Funktion
Schoeck	<i>In der Herberge</i> (1907)	h-Moll	Rückungen, illustrierend, wie Stummfilmmusik
von Waldkirch	<i>Der Silberreihler</i> (ca. 1915)	C-Dur	Impressionistisch, Dreiklänge mit Sexten, eigenständig, expressive Melodik
	<i>Der Tshao-yang-Palast im Frühling</i> (ca. 1915)	e-Moll	Quarten, Rückungen
Kruse	<i>Musik nach Li-tai-pe</i> (2 Klaviere; ca. 1926)	E-Dur	Expressiv, Quartklänge
	<i>Einsamkeit zur Nacht</i> (ca. 1929)	es-Moll	Expressiv, motorisch, theatralisch; gesprochene Abschnitte
	<i>Die junge Frau steht auf dem Warteturm</i> (ca. 1929)	a-Moll	Expressiv, chromatisch, Quartklänge; auch Sprechgesang
	<i>Schenke im Frühling</i> (1929)	a-Moll	Quartklänge (pseudochinesisch)
Staiger	<i>Der Silberreihler</i> (ca. 1930)	e-Moll	Im Gestus eines Trauermarsches, Harmonik von 1850
Andreae	<i>Li-tai-pe</i> (ca. 1931)	-	
	1. <i>Das Lied vom Kummer</i>		Opernhaf, modal, pentatonisch, Quartklänge
	2. <i>Wanderer erwacht in der Herberge</i>		Rückungen, sphärisch
	3. <i>Der Fischer im Frühling</i>		Impressionistisch, flimmernd
	4. <i>Am Ufer des Yo-Yeh</i>		Grotesk, klassizistisch
	5. <i>Si-schy</i>		Straussisch, opernhaf
	6. <i>Der Tanz auf der Wolke</i>		Pentatonisch, Ganztonreihen
	7. <i>Abschied</i>		Stilpluralismus, quasi Symphonische Dichtung mit Text
	8. <i>Der Silberreihler</i>		Pentatonisch, Wagnerisch
Cairati	<i>Lied auf dem Flusse / Ditirambo cinese</i> (1931)	G	Pentatonisch, Quartklänge
Ulmer	<i>Fluch des Krieges</i> (1934/1946)	b-Moll	Repetitiv, nüchtern, martialisch; Dreiklänge mit Tritonusanreicherung; groß, ambitiös

Berr	<i>Liebestrunken</i> (1936)	G-Dur	Tonal, Ganztonleitern, Quartklänge; konventionell, angestrengt modern
	<i>Die rote Rose</i> (1942)	Des-Dur	dito
Zentner	<i>Die chinesische Flöte</i> (ca. 1937)	-	
	1. <i>Der Tanz der Götter</i>		Impressionistisch
	2. <i>Am Ufer</i>		Quartmelodik, chromatischer Chorsatz
	6. <i>In der Fremde</i>		Expressive Melodik, chromatische, dissonante Harmonik

Tab. 2: Ausgewählte Werke mit Li-Bai-Vertonungen²⁰

Othmar Schoeck: *In der Herberge* op. 7/3

Am Anfang steht Othmar Schoeck. Sein Name überstrahlte in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg alle anderen Komponisten in der Deutschschweiz. Entstanden 1907, in der Studienzeit in Leipzig, ist dem Werk eine gewisse Ambivalenz noch eigen. So dringt bei diesem dritten von drei Liedern, die in einem schweren Brahms'schen Gestus gehalten sind, der Hang zur Illustrierung durch – einer Verspieltheit, die mit der Schwere kontrastiert und sich bei Schoeck später nicht mehr findet. Namentlich die leierkastenartigen Mittelstimmen weisen auf die Stummfilm Musik der Zwanzigerjahre voraus (Notenbeispiel 1, Takte 1–3), ohne etwa ein Chinaklischee zu bedienen, wie es in nachfolgenden Beispielen noch anzutreffen sein wird. Schoeck erweist dem ›Chinesischen‹ lediglich Reverenz, indem er im Klaviernachspiel in der oberen Mittelstimme ein Zitat des chinesischen Volksliedes *Mo Li Hua* mit einflicht (Takte 16–19, Klavier, rechte Hand, untere Stimme).

Heinrich von Waldkirch: *Sechs Gesänge Li-tai-pe's* op. 18

Einen anderen Weg wählte Heinrich von Waldkirch (1898–vor 1982), der eigenständig komponierte, was umso bemerkenswerter ist, als sein Hauptberuf Arzt war. Ein Tonsatz, Dreiklänge durch Sexten angereichert, entsprechend der relativen Ungeübtheit in der Streichorchesterfassung einfach gehalten, kontrastiert mit einer expressiven Melodik in der Gesangsstimme (Notenbeispiel 2, Takte 1–3). Die Exotisierung tritt auch bei von Waldkirch hervor, mittels Quartklängen, die an eine chinesische Klanglichkeit gemahnen sollen, sowie durch Rückungen – ein beliebtes Mittel in der Zeit, um ihm Rahmen der Tonalität eine gewisse Distanz zur angestammten Harmonik zu erzeugen.

20 Ein ausführliches Verzeichnis der erwähnten Werke findet sich am Ende des Artikels.

In der Herberge.

3

Li-Tai-Pe (702-763)
(aus dem Schi-King)

Othmar Schoeck, Op. 7. N° 3.
(1907)

Sehr ruhig.

GESANG. *p* *zart*

Vormein Bett wirft der Mond ei-nen grellenSchein. Ich wäh - ne, es ist

PIANO. *ppp*

zart

Frühreif, was am Bo-den glänzt; He - be das Haupt und schau' in den

ppp

poco rit. *a tempo*

leuch-ten Mond, sen - ke das Haupt und denk' an mein Hei - mat-land.

pp *ppp* *poco rit.* *zart hervortretend* *pp a tempo*

ritard. *dim.*

Copyright 1907 by Gebrüder Hug & C^o, Leipzig.

G. H. 4182

Stich und Druck von F.M. Geisler, Leipzig

Notenbeispiel I: Othmar Schoeck: *In der Herberge* op. 7/3

Werner Kruse: Klavier- und Vokalwerke nach Li Bai

Der originellste unter den hier Porträtierten ist Werner Kruse (1910–2005). Zeit seines Lebens zwischen Unterhaltungs- und Kunstmusik unterwegs, schrieb er in den 1930er und 1940er Jahren unter anderem Musik für die legendären Zürcher Kabarettts Pfeffermühle und Cornichon. Geschliffenes Handwerk und Leichtigkeit im Einfall manifestieren sich schon in den vorliegenden Jugendwerken. Kruse, der bereits im Alter von circa 16 Jahren eine *Musik nach Li-tai-pe* für zwei Klaviere kom-

Der Silberreier.
[hi-pai-pe]

Im Herbst krost ein- sam u- barm gran- en hei- her

Handwritten musical score for "Der Silberreier" by Heinrich von Waldkirch. The score is in 3/2 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with pedal markings.

Notenbeispiel 2: Heinrich von Waldkirch: *Der Silberreier* op. 18/1 (Beginn)

poniert hatte, wandte sich drei Jahre später in drei Klavierliedern erneut dem Dichter Li Bai zu. Seine Merkmale sind eine expressive Melodik, die gelegentlich nicht ohne die exotisierenden Quarklänge auskommt, ferner eine mitunter motorische Rhythmik, welche die Theaterpraxis vorwegzunehmen scheint, sowie – ganz schon Bühnenluft – Passagen mit notiertem Sprechgesang oder aber, wie in *Einsamkeit zur Nacht*, gänzlich in der Art eines Melodrams gesprochen (Notenbeispiel 3, Takte 11–12).

(reit.)

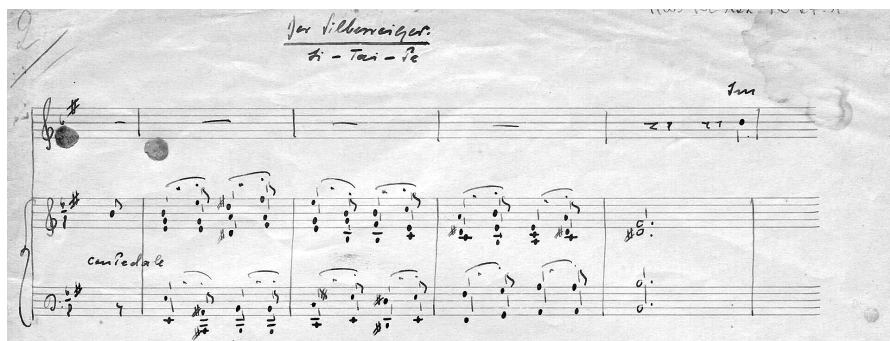
Wind steht mir im Wind
Für den man
Mediziner brante
Für den Vorteil wird man
Küste der Stadt schenkt.

Handwritten musical score for "Einsamkeit zur Nacht" by Werner Kruse. The score is in 3/4 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Notenbeispiel 3: Werner Kruse: *Einsamkeit zur Nacht*, Takte 10–12

Emil Staiger: *Der Silberreier*

Das Gegenstück dazu bildet der Nachfolgende: Emil Staiger (1908–1987), ab 1943 gefeierter Professor für Germanistik an der Universität Zürich, nach dem Zürcher Literaturstreit von 1966 allerdings mit angeschlagenem Ruf. Dass sich Staiger, eminenten Vertreter der Hochkultur und 1932–1934 als Mitglied der Schweizer Partei »Nationale Front« auch in Fühlung mit dem kulturpolitischen Gedankengut der Nationalsozialisten, im Jahr 1930 ebenfalls einer Li Bai-Übertragung zuwandte, zeigt, wie eingangs anhand von Othmar Schoeck und Maria Herz schon skizziert, wie sehr Künstler der entferntesten (kultur)politischen Lager den Zugang zu Li Bai fanden. Das Ergebnis des 22-jährigen Liebhaberkomponisten indessen fällt ernüchternd



Notenbeispiel 4: Emil Staiger: *Der Silberreihler* (Beginn)

aus: Es kommt über die Harmonik von Brahms' Jugendzeit nicht hinaus. Im Gestus eines Trauermarsches schreitet ›sein‹ *Silberreihler*, der Akkord für Akkord am Klavier eronnen scheint (Notenbeispiel 4, Takte 1–4).

Volkmar Andreae: *Li-tai-pe. Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester op. 37*

Ebenso etabliert im bürgerlichen Leben von Zürich wie Emil Staiger war Volkmar Andreae (1879–1962). 1906–1949 leitete er die Sinfoniekonzerte der Tonhalle-Gesellschaft Zürich und 1914–1941 zudem als Direktor das Konservatorium.²¹ Neben dieser Ämterkumulation fand Andreae Zeit zum Komponieren. Und da er – in höchsten Ämtern und Würden – sich darauf verlassen konnte, seine Werke drucken lassen zu können, schrieb er einen Zyklus von nicht weniger als acht Orchesterliedern, die gar den Namen des Dichters als Titel tragen: *Li-tai-pe*. Das Werk ist ein Musterbeispiel für Andreaes raffinierte Kompositionskunst. Mit einem Hang zur französischen Klanglichkeit weiß dieser in allen Parametern das Ebenmaß zu wahren. Er bedient das Opernhafte (I), das Groteske (Notenbeispiel 5, Takte 1–4) und das Klassizistische (IV), gebärdet sich straussisch (V) und kommt nicht umhin,

Notenbeispiel 5: Volkmar Andreae: »Am Ufer des Yo-Yeh« op. 37/4 (Klavierauszug, Beginn)

21 Vgl. etwa Hans Ehinger: Andreae, Volkmar, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1951, Bd. 1, Sp. 461 f.

mittels Pentatonik (I, VI, VIII) und Rückungen (II) auch das Exotische zu suchen. Andreae weiß musikalisch zu schreiben, ohne zu banalisieren.

Alfredo Cairati: *Lied auf dem Flusse*

Der aus Italien stammende Gesangspädagoge und Komponist Alfredo Cairati (1875–1960) gründete 1916 in Zürich die private Opernschule »Accademia di Canto«; ab 1922 unterrichtete er zusätzlich in Stuttgart, wo er 1925 den Musikverlag Edition Euterpe gründete.²² Entgegen Cairatis erstklassigem künstlerischen Ruf als Gesangspädagoge ist sein *Lied auf dem Flusse* (italienisch: *Ditirambo cinese*) ein Beispiel für die Anhäufung von Klischees (Pentatonik, Quartklänge [Notenbeispiel 6, Takte 1–4]), mit denen ein Exotismus beschworen werden soll.

The image shows a musical score for the beginning of Alfredo Cairati's 'Lied auf dem Flusse'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and starts with a rest, then enters with the lyrics 'Aus E_benholz ist mei.ne Bar - ke,'. The tempo is marked 'Andante con moto (im Volkston)' and the dynamics are 'mf quasi staccato'. The piano accompaniment is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The piano part is marked 'non legato' and 'mf schwer und rythmisch'. The score is in 2/4 time.

Notenbeispiel 6: Alfredo Cairati: *Lied auf dem Flusse* (Beginn)

Oskar Ulmer: *Fluch des Krieges* op. 34 und op. 51

In jeder Hinsicht ein Gegenbeispiel zu Volkmar Andreaes vor Selbstbewusstsein strotzendem Acht-Nummern-Zyklus ist *Fluch des Krieges* von Oskar Ulmer (1883–1966). Ulmer stammte aus Karlsruhe, hatte sich aber schon früh auf der Schweizer Seite des Bodensees niedergelassen.²³ 1934 war eine erste Fassung von *Fluch des Krieges* entstanden, als Reaktion auf die Zeichen der Zeit wohl, eine zweite schuf Ulmer 1946, im Anschluss an den Wirklichkeit gewordenen Krieg. Waren es bei Andreae acht Nummern gewesen, die dieser wohl im besten Sinne als Art pour l'art verstanden haben wollte, ist es hier eine einzige – Aussicht auf Drucklegung bestand bei Ulmer so gut wie nie –, die Li Bai in eminentem Maß als politischen Dichter zu vereinnahmen sucht. Es ist martialische Musik mit repetitiver Rhythmik, durch Zurücknahme der Dynamik ins Sachliche sublimiert (Notenbeispiel 7, Takt 31), womit Ulmer gekonnt einen Antikriegsgestus zu evozieren weiß.

22 Einen stichwortartigen Überblick zu Alfredo Cairatis Leben und Wirken gibt das *Deutsche Musiker-Lexikon*, hg. von Erich Hermann Müller von Asow, Dresden 1929, S. 188.

23 Eine ausführliche, unpublizierte Lebensbeschreibung zu Oskar Ulmer aus dem Jahr 1999, verfasst durch Ulmers Sohn Till Ulmer und dessen Ehefrau Christa Ulmer, findet sich in Oskar Ulmers Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Mus NL 63: G 8: 2.

Notenbeispiel 7: Oskar Ulmer: *Fluch des Krieges* op. 51, Takte 30–31
(Klavierauszug, Beginn der Gesangsparte)

José Berr: *Liebestrunken* op. 100/2 und *Die rote Rose* op. 76

Wie Alfredo Cairati leitete der aus Bayern stammende José Berr (1874–1947) in Zürich von 1913 bis 1944 sein privates Konservatorium: »José Berr's Conservatorium«.²⁴ Daneben schuf er ein kompositorisches Œuvre, in dem auch zwei Li-Bai-Vertonungen aufscheinen, *Die rote Rose* und *Liebestrunken*, letzteres wohl ursprünglich gesetzt für gemischten Chor und Klavier ad libitum. Diese Lieder erscheinen in einem angestrengt modernen Kleid und sind doch bis auf Staigers *Silberreihler* so konventionell wie kein anderes Werk in diesem Überblick (Notenbeispiel 8, Takte 1–3). Die üblichen Ingredienzien Quartklang und Ganztonleiter sollen exotisieren; in der Chorfassung sind die an sich einfachen Quartverschiebungen für einen Laienchor im Übrigen ein delikates Unterfangen.

Notenbeispiel 8: José Berr: *Liebestrunken* op. 100/2 (Klavierauszug, Beginn)

24 Knappe Angaben zu José Berr's Leben und Wirken liefert das *Deutsche Theater-Lexikon*, hg. von Wilhelm Kosch, Berlin 1953, Bd. 1, S. 131.

Johannes Zentner: *Die chinesische Flöte. Chor-Suite mit Solo Flöte*

In jeder Hinsicht eine Überraschung und Entdeckung stellt abschließend Johannes Zentners schon äußerlich originell für gemischten Chor a cappella und Flöte angelegte Suite *Die chinesische Flöte* dar, die wohl Ende der 1930er Jahre entstanden ist. Zentner, die meiste Zeit seines Lebens in Schaffhausen tätig, hatte einst unter anderem bei Hermann Scherchen studiert.²⁵ Entsprechend diesem progressiven Lehrmeister weist das Werk Qualitäten auf, die mit keiner anderen der hier untersuchten Kompositionen zu vergleichen sind. Der Flötenpart fordert professionelles Spielniveau und gemahnt in der Melodik an französische Vorbilder, ist aber trotz exotischerer Anklänge in seiner Expressivität vollkommen eigenständig. Der Chorsatz dagegen ist wohl für Laien gedacht, hat es aber in sich. Überraschend ist die Art der Dissonanzen im Chorsatz, die dadurch zustande kommen, dass die an sich linear geführten Einzelstimmen in ihrer Chromatik den Tonraum beinahe so vollständig abdecken, wie es bei der Zwölftontechnik der Fall ist (Notenbeispiel 9).

The image shows a page of a musical score for 'Die chinesische Flöte'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in German. The piano accompaniment consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The score includes dynamic markings such as 'marc.' and 'tranquillo', and a handwritten note 'Fanelle m'. The lyrics are: 'Lan-de lag ich Weis-sen Glanz mal-te der Mond lag ich Weis-sen Glanz mal-te der fremdem Lan-de lag ich Weis-sen Glanz mal-te der dem Lan-de lag ich Weis-sen Glanz mal-te der'. The score is annotated with various musical symbols and handwritten notes.

Notenbeispiel 9: Johannes Zentner: *Die chinesische Flöte. Chor-Suite mit Solo Flöte*, VI. »In der Fremde«, Takte 7–8

25 Zu Johannes Zentners Biografie s. *Neue Schweizer Biographie*, hg. von Albert Bruckner, Basel 1938, S. 594.

Anhang: Ausführliches Verzeichnis der erwähnten Werke

Jahr	1907
Komponist	Othmar Schoeck (1886–1957)
Titel	<i>Drei Lieder für tiefere Stimme</i> op. 7
[Enthält]	1. Bei der Kirche (Armin Rüeger) 2. Septembermorgen (Eduard Mörike) 3. In der Herberge (»Li-Tai-Pe [702–763] [aus dem Schi-King]«)
Besetzung	Singstimme, Klavier
Vorlage (Nr. 3)	Hans Heilmann: <i>Chinesische Lyrik</i> (1905)
Komposition	Nr. 1: Brunnen, 1905 Nr. 2: Zürich, 1905 Nr. 3: Leipzig, 1907
Ausgabe	Hug: Leipzig, 1907
Platten-Nummer	Nr. 3: G. H. 4182
Autograph	1. Zentralbibliothek Zürich 2. Zentralbibliothek Zürich 3. Stadtarchiv Zürich
<hr/>	
Jahr	1915 oder später
Komponist	Heinrich von Waldkirch (1898–vor 1982)
Titel (Klavierfsg.)	<i>Sechs Gesänge Li-tai-pe's für Sopranstimme mit Klavierbegleitung</i> op. 18
Titel (Streicherfsg.)	<i>Chinesische Gesänge für eine mittlere Stimme mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli</i> op. 18
[Enthält]	1. Der Silberreier 2. Der Tshao-yang-Palast im Frühling ²⁶ 3. Schreie der Raben 4. Das rote Zimmer
Besetzung	Singstimme, Streichsextett oder Klavier
Vorlage	Klabund: <i>Li-tai-pe</i> (1915)
Autograph	Zentralbibliothek Zürich
Bemerkungen	Die Klavierfassung enthält nur Nr. 1 und 2, die Kammermusikfassung nur Nr. 1 bis Nr. 4; Nr. 4 ist unvollständig. Obwohl die Angabe der Stimmlagen in den beiden Fassungen unterschiedlich ist (»mittlere Stimme« bzw. »Sopran«), sind die Lieder je in derselben Tonart bzw. Tonhöhe notiert.

26 Schreibweise in Klabunds Vorlage: »Der Tshao-yang-Palast im Frühling«, Klabund: *Li-tai-pe*, S. 16.

Jahr	ca. 1926
Komponist	Werner Kruse (1910–2005)
Titel	<i>Musik nach Li-tai-pe</i>
Besetzung	2 Klaviere
Datierung	Nachträglich datiert auf 1926
Autograph	Zentralbibliothek Zürich

Jahr	1929
Komponist	Werner Kruse (1910–2005)
Titel	<i>[3 Lieder nach Li-tai-pe]</i>
[Enthält]	- Einsamkeit zur Nacht - Die junge Frau steht auf dem Warteturm - Schenke im Frühling
Besetzung	Singstimme, Klavier
Vorlage	Klabund: <i>Li-tai-pe</i> (1915)
Vollendung	»Schenke im Frühling«: 19. Mai 1929

Jahr	ca. 1930
Komponist	Emil Staiger (1908–1987)
Titel	<i>Der Silberreiherr</i>
Besetzung	Singstimme, Klavier
Vorlage	Klabund: <i>Li-tai-pe</i> (1915)
Autograph	Zentralbibliothek Zürich

Jahr	ca. 1931
Komponist	Volkmar Andreae (1879–1962)
Titel	<i>Li-tai-pe. Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester op. 37</i>
[Enthält]	1. Das Lied vom Kummer 2. Wanderer erwacht in der Herberge 3. Der Fischer im Frühling 4. Am Ufer des Yo-Yeh 5. Si-schy 6. Der Tanz auf der Wolke 7. Abschied 8. Der Silberreiherr
Orchesterbesetzung	3333 / 433- / Pk Schlgz Hf Str
Vorlage	Klabund: <i>Li-tai-pe</i> (1915)

Ausgabe	Klavierauszug: Leipzig und Zürich: Hug, [s.a.]
Platten-Nummer	Klavierauszug: G.H. 7343
Widmung	Adolf Hug (1867–1943)
Autograph	Skizzen: Stadtarchiv Zürich

Jahr	1931
Komponist	Alfredo Cairati (1875–1960)
Titel (dt. Fsg.)	<i>Lied auf dem Flusse</i>
Titel (ital. Fsg.)	<i>Ditirambo cinese</i>
Besetzung	Sopran/Tenor, Klavier
Vorlage	Hans Bethge: <i>Chinesische Flöte</i> (1907)
Vollendung	Ostern 1931
Ausgabe	Leipzig: Euterpe, 1935
Platten-Nummer	E. 70 E.
Autograph	Zentralbibliothek Zürich

Jahr	1934/1946
Komponist	Oskar Ulmer (1883–1966)
Titel (1. Fsg.)	<i>Fluch des Krieges</i> op. 34
Titel (2. Fsg.)	<i>Fluch des Krieges</i> op. 51
Besetzung	Singstimme, Orchester (2223 / 4331 / Pk Schlgz Str) oder Klavier
Vorlage	Klabund: <i>Li-tai-pe</i> (1915)
Vollendung (1. Fsg.)	Gottlieben, 25. November 1934
Vollendung (2. Fsg.)	Kreuzlingen, 17. Februar 1946
Autograph	Zentralbibliothek Zürich
Bemerkung	1. Fassung vom Komponisten für ungültig erklärt

Jahr	1936
Komponist	José Berr (1874–1947)
Titel	<i>Lieder aus der »Chinesischen Flöte«</i> op. 100
[Enthält]	1. Alte Weisheit (»Lo-Tschan-Nai«) 2. Liebestrunken (»Li-Tai-Po«) 3. Das Los des Menschen (»Khong-Fu-Tse [Konfuzius]«)
Besetzung:	Gemischter Chor, Klavier ad libitum (Nr. 2 auch Singstimme und Klavier)

Vorlage	Hans Bethge: <i>Chinesische Flöte</i> (1907)
Komposition	1936
Widmung	»Meiner lieben Frau«
Autograph	Zentralbibliothek Zürich

Jahr	1942
Komponist	José Berr (1874–1947)
Titel	<i>Die rote Rose</i> op. 76
Besetzung	Singstimme, Orchester (2232 / 2--- / Str) oder Klavier
Vorlage	Hans Bethge: <i>Chinesische Flöte</i> (1907)
Autograph	Zentralbibliothek Zürich

Jahr	ca. 1937
Komponist	Johannes Zentner (1903–1989)
Titel	<i>Die chinesische Flöte. Chor-Suite mit Solo Flöte</i>
[Enthält]	<ol style="list-style-type: none"> 1. Der Tanz der Götter (Li Bai) 2. Am Ufer (Li Bai) 3. Trinken, um zu vergessen (Wan-Wi) 4. Die verstoßene Freundin des Kaisers (»Unbekannte Dichterin«) 5. Das traurige Herz (»Unbekannter Dichter«) 6. In der Fremde (Li Bai)
Besetzung	Gemischter Chor, Flöte
Vorlage	Hans Bethge: <i>Chinesische Flöte</i> (1907)
Ausgabe	Leipzig: Édition Henn, [s.a.]
Platten-Nummer	A. 254 H.
Widmung	»Hermann Dubs und seinem ausgezeichneten Häusermannschen Privatchor zugeeignet«

Literatur

- Andreae, Volkmar: *Li-tai-pe* op. 37, Fotokopie der autographen Partitur, [1931], Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 76: A 6.1.1.
- Andreae, Volkmar: *Li-tai-pe. Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester* op. 37, Klavierauszug, Leipzig/Zürich: Hug, [s. a.].
- Baertschi, Christian: Emil Staiger, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, online, 2013, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011687/2013-01-10/> (Zugriff 26.08.2020).
- Beckerath, Erich von: *Balladen um Ti Tai-Pe*, Lorch/Stuttgart: Bürger-Verlag, 1947.
- Berr, José: *Die rote Rose. Von Li-Tai-Po. Aus der chinesische[n] Flöte von Hans Bethge. Für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung* op. 76, autographe Partitur, 1942, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 47: I Ba 6.1.1.
- Berr, José: *Die rote Rose. V. Li-Tai-Po. Aus »Die chinesische Flöte« von Hans Bethge* op. 76, autographe Klavierauszug, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 47: I Ba 6.1.2.
- Berr, José: *Lieder aus der »chinesischen Flöte«. Für Gemischten Kammerchor à cappella. Mit einem kurzen Nachspiel (Klavier) ad lib.* op. 100, autographe Partitur, 1936, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 47: I Bba 20.1.
- Berr, José: *Liebestrunken. Für eine Singstimme und Klavier*, autographe Partitur, 1936, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 47: I Ba 6.1.2.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1907.
- Bigler-Marschall, Ingrid: Werner Kruse, in: *Theaterlexikon der Schweiz*, hg. von Andreas Kotte, Zürich: Chronos, 2005, Bd. 2, S. 1042
- Bruckner, Albert (Hg.): *Neue Schweizer Biographie*, Basel: Basler Berichthaus, 1938.
- Cairati, Alfredo: *Ditirambo cinese. Per canto e pianoforte*, Partitur, Leipzig: Euterpe, 1935.
- Cairati, Alfredo: *Lied auf dem Flusse. Aus Hans Bethge's »Die chinesische Flöte«. Für eine hohe Singstimme mit Klavierbegleitung*, Partitur, Leipzig: Euterpe, 1935.
- Ehinger, Hans: Andreae, Volkmar, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1949–1951, Bd. 1, Sp. 461 f.
- Forke, Alfred: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: Faber, 1899.
- Hauser, Otto: *Gedichte. Li-Tai-Po*, Berlin u. a.: Duncker, 1911 (Aus fremden Gärten, Bd. 1).
- Heilmann, Hans: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis zur Gegenwart*, München/Leipzig: Piper, 1905 (Die Fruchtschale, Bd. 1).
- Klabund: *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsliryk*, Leipzig: Insel-Verlag, 1915.
- Klabund: *Li-tai-pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel-Verlag, 1915.
- Kosch, Wilhelm: *Deutsches Theater-Lexikon*, hg. von Wilhelm Kosch, Berlin 1953.
- Kruse, Werner: *Musik nach Li-tai-pe. Für 2 Klaviere*, autographe Partitur, ca. 1926, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 143: Db 9.
- Kruse, Werner: *Die junge Frau steht auf dem Warteturm*, autographe Partitur, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 143: De 25.
- Kruse, Werner: *Einsamkeit zur Nacht*, autographe Partitur, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 143: De 24.

- Kruse, Werner: *Schenke im Frühling*, autographe Partitur, 1929, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 143: De 26.
- Mayer, Hans: Musik und Literatur, in: *Arnold Schönberg, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Erwin Ratz, Hans Mayer, Dieter Schnebel, Theodor W. Adorno über Gustav Mahler*, Tübingen: Rainer Wunderlich, 1966, S. 142–156.
- Müller von Asow, Erich Hermann (Hg.): *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden: Limpert, 1929.
- Peters, Kathrin: Hermann Burte – der Alemanne, in: *Dichter für das »Dritte Reich«. Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie. 10 Autorenporträts*, hg. von Rolf Düsterberg, Bielefeld: Aisthesis, 2009, S. 19–47.
- Schoeck, Othmar: *Drei Lieder für tiefere Stimme* op. 7, Partitur, Leipzig/Zürich: Hug, 1907.
- Staiger, Emil: *Der Silberreiherr*, autographe Partitur, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 122: Ab 27: 1.
- Ulmer, Oskar: *Fluch des Krieges. Für eine Singstimme und Orchester* op. 51, autographe Partitur, 1946, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 63: A 51: 1.
- Ulmer, Oskar: *Fluch des Krieges. Für eine Singstimme und Orchester* op. 51, autographe Klavierauszug, 1946, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 63: A 51: 3.
- Ulmer, Till und Christa: *Oskar Ulmer. Komponist*, [s. l.], unpubliziert, 1999, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 63: G 8: 2.
- Universität Zürich: *Matrikeledition*, online, 2020, www.matrikel.uzh.ch/active/static/23077.htm (Zugriff 26.08.2020).
- Waldkirch, Heinrich von: *Chinesische Gesänge. Für eine mittlere Stimme mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli* op. 18, autographe Partitur, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 10: Aaa 4.
- Waldkirch, Heinrich von: *Sechs Gesänge Li-tai-pe's. Für Sopranstimme mit Klavierbegleitung* op. 18, autographe Partitur, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 10: Aaa 5.1 (enthält nur Nr. 1 *Der Silberreiherr* und Nr. 2 *Der Tshao-yang-Palast im Frühling*).
- Zentner, Johannes: *Die Chinesische Flöte. Chor-Suite mit Solo Flöte*, Partitur, Genf: Henn, [s.a.].
- Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1997 (Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 15).

Heinrich Aerni, geboren 1967, studierte Horn und Schulmusik am Konservatorium Zürich sowie Musikwissenschaft an der Universität Zürich, wo er 2012 promoviert wurde. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Zentralbibliothek Zürich.

Übersetzung ohne Original?

Gustav Mahler, Anton Webern und Li Bai

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

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

I

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

DOI: 10.26045/po-014

- 1 Vgl. Doris Bachmann-Medick/Boris Buden: Kulturwissenschaften – eine Übersetzungsperspektive, in: *transversaal texts*, online, 2008, <https://transversal.at/transversal/0908/bachmann-medick-buden/de> (Zugriff am 6.6.2019) und Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- 2 Vgl. Doris Bachmann-Medick: Übersetzung als Medium interkultureller Kommunikation und Auseinandersetzung, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen*, hg. von Friedrich Jaeger und Jürgen Straub, Stuttgart: Metzler, 2004, S. 449–465, hier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 156.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

43 Ebd.

44 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

54 Ebd.

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

V

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Andraschke: Dichtung und Musik, S. 8.

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

Christoph Haffter

Szenen der Selbstenttäuschung

Hanns Eislers *Die rote und die weiße Rose* nach Li Bai und die Antinomien der Kriegslyrik

Scenes of Self-Deception. Hanns Eisler's *The Red and White Rose* after Li Bai, and the Antinomies of War Poetry

In 1917, the young Hanns Eisler composed a song to a Li Bai text as part of an anti-war oratorio that he never completed. How could one transform the horrors of war into art without transfiguring them, and without rendering senseless slaughter meaningful? This must have been the question that Eisler was not able to answer properly. He based his work on the translation by Klabund, whose poetry contradicts Eisler's pacifist intentions. An analysis of the song shows how the central idea of Li Bai's poem – a scene of self-deception – resonates with the techniques of musical self-criticism that arise from this contradiction, and that would become one of the key characteristics of Eisler's later style. The non-affirmative, doubting character of his music is interpreted as a response to three interrelated philosophical antinomies: the antinomy of war poetry, of pacifism and of revolutionary art. It is argued here that Eisler's most convincing works express these antinomies as a struggle between self-deception and disillusion, between hope and disenchantment. The truth of Eisler's music lies in the elaboration of this antagonism that is already present in his earliest encounter with the poetry of Li Bai.

Der Komponist Hanns Eisler (1898–1962) war vom Kriege nie begeistert. Die Verurteilung des Kriegs ist ein Motiv, um das etliche seiner Werke kreisen. Das hat sicherlich auch biografische Gründe: Gegen seine Überzeugung wurde Eisler als Jugendlicher in die österreichisch-ungarische Armee eingezogen, in die Schützengräben der italienischen Front geschickt, überstand Giftgasangriffe und lag monatelang verletzt im Lazarett.¹ In dieser Umgebung soll er 1917 die Arbeit an einer seiner ersten Kompositionen aufgenommen haben: einem Oratorium gegen den Krieg unter dem Titel *Dumpfe*

DOI: 10.26045/po-015

1 Vgl. Thomas Phleps: »Der müde Soldat«. Hanns Eisler und der Erste Weltkrieg, in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, hg. von Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider, Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück, 2013, S. 403–428.

*Trommel und beraushtes Gong.*² Der Titel ist einer Sammlung deutscher Nachdichtungen chinesischer Kriegsliteratur entlehnt, die der Dichter Klabund (1890–1928) verfasst hat. Eisler hat das Oratorium nicht vollendet, zwei Klavierlieder sind jedoch erhalten, vermutlich als Vorarbeiten zu Liedern mit Ensemble- oder gar Orchesterbegleitung. Eines dieser Lieder verarbeitet die Nachdichtung eines Gedichts von Li Bai:

Die weiße und die rote Rose

Während ich mich über meine Stickerei am Fenster bückte,
Stach mich meine Nadel in den Daumen. Weiße Rose,
Die ich stickte,
Wurde rote Rose.

In der kriegerischen Weite bei des Vaterlandes Söhnen
Weilt mein Freund, vergießt vielleicht sein Blut.
Rosshufe hör ich dröhnen.
Ist sein Pferd? Es ist mein Herz, das wie ein Fohlen tut.

Tränen fallen mir aus meinen Blicken
Übern Rahmen in die Stickerein.
Und ich will die Tränen in die Seide sticken,
Und sie sollen weiße Perlen sein.³

Die Selbsttäuschung: eine Analyse

Hanns Eisler soll Theodor W. Adorno (1903–1969) einmal erklärt haben, dass man Lieder stets von der Pointe her komponieren müsse.⁴ Ein solches Vorgehen kann man schon in diesem Jugendwerk erkennen: Es handelt sich um eine Szene der Selbsttäuschung. Eisler hätte für sein Anti-Kriegsoratorium auf grausige Verse aus Klabunds Sammlung zurückgreifen können, die ungeschönt die Verheerungen des Kriegs beschreiben: Wie Schakale sich um das Hirn toter Soldaten beißen, wie in der Winterschlacht die im Stiefel erfrorenen Gliedmaßen abgeschnitten werden, wie der Getöteten Eingeweide von den Bäumen hängen. Doch Eisler vertont ein Gedicht, das um eine

2 Zur Quellenlage und zum unvollendeten Oratorium vgl. Christian Martin Schmidt: Einleitung, in: Hanns Eisler: *Lieder für Singstimme und Klavier 1917–1921*, hg. von Julia Rittig-Becker und Christian M. Schmidt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2009 (Gesamtausgabe. Serie 3, Bd. 1), S. XI–XVI. Vgl. auch Phleps: »Der müde Soldat«, S. 407.

3 Zitiert nach der Transkription der Originalausgabe unter <http://klabund.eu/wp/li-tai-pe-nachdichtungen-von-klabund/> (letzter Zugriff auf alle Links in diesem Beitrag am 06.08.2020).

4 Theodor W. Adorno: Notizen über Eisler [1992], in: *Hanns Eisler*, hg. von Albrecht Dümling, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2010 (Querstand. Musikalische Konzepte, Bd. 5/6), S. 73–83, hier S. 78.

intime Enttäuschungsszene herum konstruiert ist: Die daheimgebliebene Frau, das lyrische Ich, glaubt das Pferdegetrappel zu hören, das ihr die Rückkehr ihres Mannes aus dem fernen Krieg verspricht; doch sie durchschaut ihr eigenes Wunschdenken und erkennt, dass sie, sich selbst täuschend, das heftige Schlagen ihres Herzens für das Geräusch der Hufe nahm. Die Struktur der Selbsttäuschung zeigt sich darin, dass Ursache und Wirkung des Vorgangs ineinander übergehen: Das Gedicht setzt mit dem versehentlichen Stich ein, den sich das lyrische Ich bei der Stickerarbeit zufügt. Das Blut, das sogleich von ihrem Daumen auf die gestickte weiße Rose tropft, mahnt sie an ihren Geliebten, der womöglich im Kampf verblutet. Die Unachtsamkeit, welche die Frau zu solcher Selbstverletzung verleitet, ist aber wohl bereits darauf zurückzuführen, dass die Stickerin nicht recht bei der Sache war, weil sie, am Fenster wie an einer Schwelle zur Außenwelt sitzend, an ihren Geliebten in der Ferne dachte. Die sich rot einfärbende Rose, die dem lyrischen Ich die Gefahr bedeutet, in welcher der Geliebte schwebt, lässt ihr Herz vor Kummer höher schlagen; das Schlagen ihres Herzens vergegenwärtigt ihr wiederum den Geliebten zu Pferd, was nun abermals ihr Herz, nun aber vor Freude, heftiger pochen lässt. So ziehen sich die Wirkungsschlaufen der Sehnsucht zum Knoten zusammen, bis er platzt: Die Rückkopplungen brechen ab, die Selbsttäuschung verfliegt und das lyrische Ich fällt aus der Illusion in die Welt der Tatsachen zurück, ganz so wie ihre Tränen in den Stoff ihrer Stickerarbeit fallen, um sich dort gleich wieder in Illusion zu wandeln und vom Schein einer besseren Welt zu zeugen.

Eisler richtet sein Lied, gleich einer kurzen Szene, an dieser Pointe aus. Das Lied verarbeitet – wie das Stickwerk im Gedicht – die Wirkung eines lautmalerischen Trugs: des Getrappels, das sich aus dem musikalischen Gedanken an den Geliebten in den kriegerischen Weiten (T. 15–21) entwickelt, um sich von Takt 22 bis zur Fermate in Takt 28 heftig zu steigern. Diese Phase, in der sich das lyrische Ich in den Schein hineinsteigert, bildet den Mittelteil des Lieds, der, harmonisch um cis-Moll zentriert, sich abgrenzt und umfasst wird vom einem ersten in b-Moll notierten Abschnitt und einem Schlussteil, der auf f-Moll endet – wobei die harmonischen Verhältnisse oft vieldeutig sind, darin den letzten tonalen Liedern Schönbergs, etwa den 8 *Liedern* op. 6 verwandt, deren drittes Lied mit dem Titel »Verlassen« Eisler auch im Charakter als Vorbild hätte dienen können.

Eisler folgt somit der Dreiteiligkeit des Gedichts, die sich aus dem Kontrast ergibt zwischen der drängenden Zeit der sich verselbständigenden Scheinwelt im Mittelteil und der richtungslosen Zeit des Wartens in der scheinlosen Wirklichkeit, der Stickerei zu Beginn und am Ende. Der Schlussabschnitt nimmt jedoch Momente der Illusion in sich auf, er verarbeitet sozusagen die Tränen, welche die erhitzte Einbildungskraft hervortrieb, ins Gewebe der profanen Wirklichkeit fortdauernder Arbeit. Diese wird repräsentiert durch das melancholische Grundmotiv, mit dem das Lied in der rechten Hand des Klaviers einsetzt. Es hat in seinem Auf- und Absteigen zyklischen Charakter und kann als chromatische Umspielung eines verminderten Septakkords (es/ges/a/c) gehört werden, der auf ein abwesendes b-Moll bezogen ist, ohne jedoch auf eine solche Auflösung zu drängen. Dieses Motiv des wartenden Stickens, mit dem auch der Gesang anhebt und endet, durchzieht fast unverändert das gesamte Lied, wobei es oftmals in begleitende Texturen eingeht. Einzig während der Geräuschhalluzination fehlt es gänzlich, das lyrische Ich legt sozusagen die Arbeit in den Schoß.

II Die rote und die weiße Rose
(Klabund nach Li-Tai-Pe)

Leicht bewegt (♩)

4
Wäh - rend ich mich ü - ber mei - ne Sti - cke - rei

7
am Fens - ter bück - te, stach mich mei - ne Na - del in den -

10
Dau - men. Wei - ße Ro - se, die ich

© 2009 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Abb. 1: Hanns Eisler: *Die rote und die weiße Rose*, T. 1–12 (© 2009 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Bereits im zweiten Takt erscheint, harmonisch unvermittelt, als zweites Motiv ein wiederholter Akkordwechsel, der *sehr zart* zu spielen ist: ein gläserner Akkord, in welchem zwei Quartan im Abstand einer großen Sexte, später im Lied (T. 9, T. 37 f.) zwei Quinten übereinander gestapelt werden, um auf eine große Sekunde mit fallendem Quintvorschlag zu wechseln, während in der linken Begleithand die kreisende Achtelbewegung fortgesetzt wird. Auf das Ende des Lieds vorgreifend, lässt sich der durchsichtig-hohle Klangcharakter dieses Materials auf das Motiv der in die Stickerei einge-

arbeiteten Tränenperlen beziehen; es ist exterritoriales Material, das sich nicht zerlegen und entwickeln lässt und auch keine Begleitfunktion übernehmen kann, sondern so unbeweglich wie folgenlos das Geschehen unterbricht. Im dritten Takt erscheint in der linken Hand ein weiteres Grundmotiv des Lieds, das unter einem Tritonus in der rechten Hand eine Sechzehntelbewegung in fallenden Terzen umfasst, die kurz von einer charakteristischen Schwelle, einer chromatischen Gegenbewegung, aufgefangen wird, um sogleich weiter zu fallen. Dem Motiv ist eine gewisse Komik eigen, etwas von dem kindlichen Unernst, der im Wort ›kullern‹ mitschwingt – man mag an die chromatisch aufgefangenen Terzfälle des Ragtime denken, etwa an Scott Joplins *Cascades* oder an Debussys *Children's Corner*. Dieser unernte Charakter ist zu Beginn noch nicht vorherrschend, spätestens aber wenn dieses Motiv im Anschluss an den Vers »stach ich meine Nadel in den Daumen« alleine im Bass erklingt, tritt seine komische Seite deutlich hervor. Das Motiv steht für einen Zug ins Groteske, der das Lied in die Nähe der späteren Morgenstern-Vertonungen Eislers bringt.⁵

Während die melancholische Zerstretheit des lyrischen Ichs in der dichten und harmonisch gewagten Polyphonie im Klavier der ersten Takte einen durchaus ernsten Widerschein findet, wird die Kadenz im siebten Takt auffallend artig von Triller und Vorschlag eingeleitet; eine Übertreibung jenes Präziösen oder Manierlichen, von dem Klabunds Nachdichtungen nie ganz frei sind: Es klingt, als schämte sich die Musik für einen Moment des Klischees fernöstlicher Damenhaftigkeit, das das Gedicht mit der häuslichen Stickerarbeit evoziert.

Die auf das Ungeschick des Nadelstichs folgende Verfärbung der Rose nimmt Klabund zum Anlass, die deutsche Sprache sachte zu verfremden, indem er die Artikel weglässt und Zeilenumbrüche setzt:

Weiße Rose,
die ich stickte,
wurde rote Rose.

Die Sprache erhält so etwas von jener rätselhaften Schlichtheit, die Klabund womöglich mit der chinesischen Kunstsprache assoziiert haben mag; stellt man sie sich doch als eine Aneinanderreihung von Zeichen vor, die weder konjugiert noch von Artikeln begleitet werden und deren syntaktisch-semantische Bezüge daher in einer gewissen Schwebelage gehalten sind – wobei gesagt werden muss, dass weder Klabund noch ich selbst die chinesische Sprache beherrschen. Klabunds Verfremdung wird im Vergleich mit Bethges Übertragung dieser Stelle deutlich:

Da stach ich mich, – und rotes Blut rann auf
Die weisse, weisse Rose, die ich stickte,
Und eine rote Rose ward daraus.⁶

5 Vgl. die *Galgenlieder*.

6 Hans Bethge: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1907, S. 30.

Während Bethges Verse mit der emphatischen Wortwiederholung und dem altertümlichen ›ward‹ zur Behäbigkeit tendieren, riskiert Klabunds Kunstgriff, dass der Vers das Damenhafte ins Dämliche kippen lässt: Wer so spricht, ist nicht tief, sondern einfältig. Eisler nimmt das Spärliche der Dichtung auf, setzt vor und nach dem Satz (T. 11–14) das identische Stickereimotiv, das nun nach as-Moll geführt wird; ein einzelner Ton jedoch, das *g* in Takt 11, ist in der Wiederholung tiefalteriert, sodass die Stimme die nunmehr ›rote Rose‹ im verdunkelten Intervall *ges–c* singt.

Der Mittelteil, der daran ansetzt, öffnet den dichterischen Raum aufs Imaginäre. In diesem Sinne lässt sich auch die enharmonische Umdeutung von *as* zu *gis* in Takt 15 deuten, sodass nun gewissermaßen derselbe Klang anders aufgefasst, imaginär überhöht wird. Zusammen mit dem drängenden Motiv der rechten Hand, das sich ins Hufgetrappel verwandeln wird, entwickelt das Stickereimotiv in der Begleitung nun harmonische Spannung und treibt in Richtung cis-Moll; montageartig tritt der Gedanke ans Blutvergießen in den kriegerischen Weiten ein, ein Staccato-Marsch, der leise, aber *marcato* gesetzt ist – das für den späteren Eisler typische Spitzige der Musik, ein Ineinander von Schrecken und Naivität, ist hier bereits fühlbar. Das punktierte Motiv der Hufe wird bis zur Fermate gesteigert, auch der Gesang erhitzt sich, was nicht recht überzeugen will, vielleicht auch weil Eisler einen Widersinn komponiert, wenn er die Stimme statt der fragenden Betonung »Ist's sein Pferd?« ein grotesk aufgeregtes »Ist's sein Pferd?« singen lässt, sodass man glauben könnte, das Pferd nahe ohne Reiter. Sodann verfliegt der Trug nach der Fermate, die musikalische Spannung fällt in sich zusammen, ungut erklingt im Klavier ein tiefes *cis* mit chromatischem Schleifer, über dem der Gesang, einer Sprechstimme angeglichen, ernüchert einsehen muss: »Es ist mein Herz, das wie ein Fohlen tut.«

Die Reprise ist in f-Moll notiert, die Musik hält jedoch an der enharmonischen Umdeutung fest; der Gesang bringt das Stickereimotiv so, wie es zu Beginn des Mittelteils im Klavier erklingt, während das dort drängende Motiv der Stimme nun in

Abb. 2: Hanns Eisler: *Die rote und die weiße Rose*, T. 26–32 (© 2009 Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

die Klavierbegleitung eingeht und nur mehr als Nachklang erscheint. Das musikalische Material der Tränenperlen, das sieben Takte vor Schluss wieder erklingt, die gläsernen Akkordwechsel, sind der Anlass zur enharmonischen Rückdeutung; die Musik kühlt ab und scheint mit der Rückkehr des kullernden Motivs in Takt 39 gar wieder von sich selbst Abstand zu nehmen. Mit dem Wunsch »Und es sollen weiße Perlen sein ...« wird das Hauptmotiv ein letztes Mal bemüht und in einen nicht ganz von sich überzeugten Schluss mit arpeggierenden f-Moll-Akkorden geführt: Die Schlussgeste ist aufgesetzt.

Antinomien der Kriegsliryk

Die Analyse des Lieds lässt eine gewisse Unentschlossenheit hervortreten, mit der Eisler den Text Klabunds behandelt: Er scheint ihn, und damit seine eigene Musik, nicht ganz ernst nehmen zu können. Ich möchte im Folgenden einige Überlegungen anstellen, wie sich dieser Charakter der Selbstdistanz deuten lässt, der Eislers Vertonung der Dichtung Li Bais auszeichnet.

Wahrscheinlich hat ein gewisses Unbehagen mit der literarischen Vorlage Eisler zum Abbruch des Kriegssoratoriums gedrängt. Ein deutliches Zeichen dafür ist die Kürzung, die Eisler am Text vornimmt: Klabunds »bei des Vaterlandes Söhnen« in der ersten Strophe kommt in Eislers Lied verständlicherweise nicht vor. Das Detail weist auf eine Ambiguität dieser Kriegsliryk hin, die Eisler nicht geheuer sein konnte: Klabund stimmte bekanntlich in den Chor der Begeisterung zum Kriegsausbruch mit ein, neunmal meldete er sich freiwillig zum Kriegsdienst, neunmal wurde er aufgrund eines Lungenleidens abgewiesen und war darüber fürchterlich enttäuscht – eine Enttäuschung, der er sogar in einem Gedicht unter dem Titel *Landsturm ohne Waffe* weinerlichen Ausdruck verlieh.⁷ Um dennoch das Seine zum Krieg beizutragen, sammelte und verfasste er Soldatenlieder von tumber Volkstümlichkeit, die mit ihrem Offiziersgehalte den Patriotismus, den Heldenmut und das Durchhaltevermögen der deutschen Truppen stärken sollten. So etwa das *Lied der Kriegsfreiwilligen*:

Brüder, laßt uns Arm in Arm
In den Kampf marschieren!
Schlägt der Trommler schon Alarm
Fremdesten Quartieren.
West- und östlich glüht der Brand,
Sternenschrift im Dunkeln
Läßt die Worte funkeln:
Freies deutsches Land!

7 Vgl. Kuei-Fen Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990, ab S. 84.

Hebt die Hand empor:
Kriegsfreiwillige vor!⁸

Eine Lyrik, die den Krieg verherrlicht, muss sich jedoch nicht auf dieses burschenhafte Valleri beschränken. Das Leiden der getrennten Geliebten, die Entbehrungen im Dienst, der körperliche Schmerz der Verwundung, die Trauer um die Gestorbenen, die Ohnmacht vor den feindlichen Angriffen und selbst die Formen der seelischen Verhärtung, der Resignation und des Zynismus, ohne die der Kriegsbetrieb gar nicht auszuhalten wäre – all diese Erfahrungen der Negativität fehlen auch in jener Lyrik nicht, die den Krieg affirmiert. Denn die kriegerischen Tugenden, die solche Lyrik besingt, sind ja nur im Widerstand gegen die Negativität recht zu begreifen: Tapferkeit und Heldenmut, Härte und Ausdauer, Opferbereitschaft und Vaterlandsliebe beweisen sich erst am Negativen, das sie überwinden – je größer die Not, desto größer die Tat.

So sterben die tapferen Jünglinge in Klabunds *Soldatenliedern* auf dem Schlachtfeld so, wie die Sterne fallen,⁹ und aus ihrem Körper fließt das Blut »wie Gold«, die stolzen *Dragoner und Husaren* fallen zerschossen dumpf von ihren stolzen Pferden, »aus tausendfach vergossnem Blut / Spriesst junges Grün an Weiden und an Ebereschen«.¹⁰ Die Nachdichtungen chinesischer Kriegslyrik schreiben sich in diese Logik ein. Noch der resignierte Zug in den Gedichten von Li Bai, die das Elend des Winterkriegs und die Sinnlosigkeit seiner Opfer beklagen, lässt sich als Soldatentugend verstehen: Die Haltung, mit allem durch zu sein, nichts mehr zu hoffen, von keinem Elend mehr geschreckt zu werden und zuletzt der Sinnlosigkeit des Kriegs ins Gesicht zu lachen – dieser resignierte Gleichmut, der auch im Umfeld des deutschen Expressionismus gerne mit dem fernen Osten assoziiert wurde,¹¹ macht den Soldaten im Grabenkrieg erst überlebensfähig. Die Negativität des Kriegs sich gänzlich vor Augen zu stellen, ist ein bewährtes Mittel, um die Größe der Kriegstaten und die Standhaftigkeit der Helden zu besingen.

Auch in Klabunds späteren Gedichten aus der *Himmelsleiter* treten die Bilder des Grauens in den Dienst am Kriegsmythos. In ihnen weicht der frühere volkstümliche Ton einer gewissen Eindringlichkeit, welche die Nähe zum Expressionismus sucht. So in Klabunds *Gewitternacht*, in der die expressionistische Sehnsucht nach dem Weltenbrand mit jener Naturalisierung des Grabenkriegs einhergeht, die Ernst Jünger¹² bald darauf ausschachten wird:

8 Zitiert nach der Transkription der Originalausgabe unter <http://klabund.eu/wp/dragoner-und-husaren/>.

9 *Es fällt ein Stern.*

10 *Frühling 1915*, zitiert nach der Transkription der Originalausgabe unter <http://klabund.eu/wp/die-himmelsleiter/>.

11 Vgl. Ming Jian: *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.

12 Vgl. Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2013.

Und immer mehr und immer fort
Und Rausch und Blut und Sang und Mord,
Wir sterben, sterben, sterben.
Der Himmel donnert, Wolke kracht,
Ein Blitz knallt nieder durch die Nacht
Und schmeisst die Welt in Scherben.¹³

Die Visionen von Gewalt und Zerstörung, wie man sie bekanntlich auch bei Expressionisten wie Georg Heym oder dem Futuristen Filippo Marinetti findet, sind keineswegs im Sinne einer bloßen Ablehnung des Kriegs zu deuten. Sinn und Funktion solcher Bilder sind nicht einfach zu bestimmen – sind es Gewaltfantasien, die es dem kleinbürgerlichen Leser erlauben, sich im Schein mit jenen Mächten zu identifizieren, denen er im wirklichen Leben unterliegt? Wird in ihnen die Negativität der Zerstörung als solche gefeiert? Sind es Reizmittel, mit deren Hilfe man dem unwirklichen Grau der Gewohnheit entflieht, um den Schauer einer abgründigen Wirklichkeit zu erleben? Oder sind es Schreckensbilder, welche das Grauen bannen sollen, das sie evozieren? Sind es Wunschbilder, in denen die Katastrophe als reinigende Kraft herbeigesehnt wird, welche die Welt verjüngen und von der Krankheit Moderne kurieren soll? Wie immer man die Negativität affirmativer Kriegsliteratur deutet, was sie in jedem Fall leistet, ist eine Überhöhung und Mystifizierung des faktischen Leidens, eine Erhebung des stupiden Kriegselends in eine Sphäre größerer Zusammenhänge, in eine Region höheren Sinns, an dem man – im Jargon jener Zeit gesprochen – *teilhaben* kann.

In ausdrucksvolle, eindringliche Verse gebracht, verleiht so noch die niedrigste Gewalttat dem Krieg einen schauerlichen Glanz. Die künstlerische Konsequenz aus dieser Situation zog bekanntlich Dada: Die radikale Zurückweisung des Kriegs geht bei den Dadaisten mit einem *refus* des Sinnvollen überhaupt einher, der Vermeidung jeglicher dichterischer Kohärenz, die noch in der Darstellung von Leid und Trauer die zerfetzte Wirklichkeit zusammenflicken würde. Daraus wird die Frontstellung der Dadaisten gegen den Expressionismus verständlich, wie sie sich schon in den Aktionen des Zürcher Dada abzeichnet, und die im Berliner Dada-Manifest von 1918 explizit wird:

Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der

13 Zitiert nach der Transkription der Originalausgabe unter <http://klabund.eu/wp/die-himmelsleiter/>.

Zeit, blutend an Händen und Herzen. Hat der Expressionismus unsere Erwartungen auf eine solche Kunst erfüllt, die eine Ballotage unserer vitalsten Angelegenheiten ist? Nein! Nein! Nein!¹⁴

Dass noch die Negativität expressionistischer Kriegslyrik sich in Affirmation verkehren kann, gilt auch für die Musik. Es ist daher naiv, wenn Stefan Hanheide jeglichen Ausdruck von Gewalt und Leiden in Kunstliedern aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, etwa von Richard Strauss (1864–1949), Paul Hindemith (1895–1963), Charles Ives (1874–1954) oder Franz Léhar (1870–1948), als Zeichen einer »kritischen Stellungnahme zum Krieg«¹⁵ deutet – und die Zurückhaltung der Künstler in ihrer Kritik am Krieg mit dem Umstand möglicher Strafverfolgung und Zensur entschuldigt. Schon der Ausdruck des ›Tragischen‹, der nach Hanheide in der Musik vernehmbar wird, zeigt eine Ambivalenz an, die er nicht wahrhaben will: Tragisch ist das unvermeidbare Umschlagen des Guten ins Schlechte, die Unabwendbarkeit eines Leidens, das den tragischen Helden dadurch, dass er es flieht, nur umso sicherer ereilt. Die industriell belieferte Materialschlacht des Ersten Weltkriegs wird daher völlig verzeichnet, wenn man sie als Tragödie darstellt: Weder ist das Leiden der Soldaten unvermeidbar noch spielt ihr individuelles Handeln für den Verlauf des Kriegs wie für das eigene Überleben irgendeine Rolle. Es gibt weder Tragik noch tragisches Heldentum im modernen Krieg; die Klage um den Gefallenen als tragisches Opfer ist daher eine Form der Verklärung.

Kriegsmüdigkeit

Mit dem Andauern des Kriegs verschlechterte sich erwartungsgemäß selbst die Stimmung der feurigsten Patrioten:¹⁶ Ermattung und Überdruß am Krieg macht sich auch bei Klabund breit, die Sehnsucht nach dem Leben im Frieden verdrängt den Heldenmut. Dieser Gesinnungswandel kommt in der zweiten Nachdichtung Klabunds zum Ausdruck, die Eisler für sein Anti-Kriegs-Oratorium vertonte:

Der müde Soldat

Ein kahles Mädchen. Heckenblaßentlaubt.
Sie steht am Weg. Ich gehe weit vorbei.

14 »Dadaistisches Manifest«, zit. nach: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 145.

15 Stefan Hanheide: Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkriegs, in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, hg. von Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider, Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück, 2013, S. 307–332, hier S. 312.

16 Zu Klabunds Verhältnis zum Krieg vgl. Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds*, S. 87.

So stehen alle: Reih in Reih,
Und Haupt an Haupt.

Was weiß ich noch von heiligen Gewässern
Und von des Dorfes Abendrot?
Ich bin gespickt [bei Eisler: behängt] mit tausend Messern
Und müde von dem vielen Tod.

Der Kinder Augen sind wie goldner Regen,
In ihren Händen glüht die Schale Wein.
Ich will mich unter Bäumen schlafen legen
Und kein Soldat mehr sein.¹⁷

Klabund bearbeitet in dieser Übertragung aus dem *Buch der Lieder* (*Shi Jing* 詩經) das Motiv der Kriegsmüdigkeit. Sie bezeichnet ein Schwinden der Kräfte, ein Verlieren des Durchhaltevermögens, das mit einer Sehnsucht nach dem Frieden einhergeht. Nach all den Jahren der Entbehrung, der Aufopferung in Reih und Glied, erschlaft der Wille des Kämpfers, der Soldat lässt sich gehen. Karl Kraus hat diesen Pazifismus aus Überdruß treffend charakterisiert:

Kriegsmüde – das ist das dümmste von allen Worten, die die Zeit hat. Kriegsmüde sein das heißt müde sein des Mordes, müde des Raubes, müde der Lüge, müde der Dummheit, müde des Hungers, müde der Krankheit, müde des Schmutzes, müde des Chaos. War man je zu all dem frisch und munter? So wäre Kriegsmüdigkeit wahrlich ein Zustand, der keine Rettung verdient. Kriegsmüde hat man immer zu sein, das heißt, nicht nachdem, sondern ehe man den Krieg begonnen hat. Aus Kriegsmüdigkeit werde der Krieg nicht beendet, sondern unterlassen. Staaten, die im vierten Jahr der Kriegführung kriegsmüde sind, haben nichts Besseres verdient als – durchhalten!¹⁸

Kriegsmüdigkeit setzt Kriegsmunterkeit voraus, von der sie abfällt. Was Kraus in seinen Streifzügen durch die publizistische Unvernunft vermerkt, trifft auch auf Klabunds Dichtungen zu. Tendieren sie gegen Ende des Weltkriegs hin zur Desillusion, so ist diese dialektisch an eine vormalige Begeisterung gebunden, von der sie daher nie ganz frei wird – die Enttäuschung, die in der Kriegsmüdigkeit zum Ausdruck kommt, ist in erster Linie eine über die eigene Kraftlosigkeit – und den ausbleibenden Sieg. Solcher Pazifismus ist daher ebenso unstat wie der Enthusiasmus des Augusterlebnisses: Sobald der Sieg wieder in die Nähe rückt, verfliegt die Mü-

17 Zitiert nach der Transkription der Originalausgabe unter <http://klabund.eu/wp/dumpfe-trommel-und-berauschtes-gong/>.

18 Karl Kraus: Kriegsmüde, in: *Die Fackel* 20 (1918), Nr. 474–483, S. 153.

digkeit. Obwohl Klambund die Lektüre der chinesischen Kriegsliteratur im Nachhinein als Erlebnis eines Gesinnungswandels hin zum Pazifismus inszenierte, wird er sich auch danach wieder – erfolglos – als Freiwilliger zum Kriegsdienst melden.¹⁹

Der Widerspruch des Pazifismus

Unabhängig von den Irrungen Klambunds wird die Selbstdistanz, die ich in Eislers Vertonung von Li Bais Gedicht zu vernehmen glaube, mit der Dialektik von affirmativen und negativen Momenten in der Kriegsliteratur zusammenhängen. Bisher kam jedoch sozusagen erst die eine Seite der Dialektik in den Blick – die negative Dimension affirmativer Kriegsliteratur. Die andere Seite bildet die Position, die Eisler gesucht haben wird: die Haltung gegen den Krieg – der Pazifismus. Denn auch diese Position ist nicht frei von Widersprüchen. In diesem Sinne notiert Eisler 1921 spöttisch: »Wenn man den Pazifisten Krieg erklärt, so sagen sie: Pardon bitte, das ist ein Irrtum.«²⁰

Der Pazifist glaubt eine Position jenseits gewalttätiger Konflikte einnehmen zu können: Er hält Gewalt für eine Gesinnungsfrage, der man sich durch Umsinnen entziehen könne. Wer ihm mit Gewalt kommt, den verweist er an die Nebentür – als Pazifist hätte er damit nichts am Hut. Der Witz will den Pazifismus als Scheinposition entblößen: Sie lasse sich realiter gar nicht einnehmen.

Dieser Einwand gegen den Pazifismus wurde in den 1960er Jahren vom libertären Philosophen Jan Narveson auf den Begriff gebracht:²¹ Der Pazifismus widerspreche sich selbst. Unter Pazifismus versteht Narveson eine Position, die jedem Menschen das Recht auf physische Unversehrtheit zuspricht, die unter keinen Umständen, also auch durch keine anderen Rechtsgründe aufgehoben werden kann. Der Einsatz von Gewalt kann daher durch keinen Zweck gerechtfertigt werden. Der Begriff des Rechts aber impliziert, so Narvesons Argument, Gewalt als letztes Mittel der Rechtsgarantie: Was auch immer jemandem durch ein Recht zugesprochen wird, mit diesem Recht erhält er auch das Recht, dass dieses Recht gegen Verletzung geschützt respektive seine Übertretung bestraft wird – wenn nötig, mit Gewalt. Denn ein Recht, dessen Missachtung keinerlei Konsequenzen hätte, wäre kein Recht: Recht ist, in letzter Instanz, immer gewaltbewehrtes Recht. Daher gerät der Pazifist in einen Widerspruch: Er lehnt Gewalt auch als Mittel gegen die Überschreitung des Gewaltverbots ab. Damit wird das Verbot aber *de facto* inexistent. Das unbedingte Recht auf physische Unversehrtheit hebt sich selbst auf:

19 Vgl. Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klambunds*, S. 88.

20 Hanns Eisler: [Wiener Tagebuch 1921–1922], in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faföhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 1–22, hier S. 14.

21 Jan Narveson: *Pacifism. A Philosophical Analysis*, in: *Ethics* 75 (1965), S. 259–271.

What this all adds up to, then, is that *if* we have any rights at all, we have a right to use force to prevent the deprivation of the thing to which we are said to have a right. But the pacifist, of *all* people, is the one most concerned to insist that we do have some rights, namely, the right not to have violence done to us. This is logically implied in asserting it to be a duty on everyone's part to avoid violence. And this is why the pacifist's position is self-contradictory. In saying that violence is wrong, one is at the same time saying that people have a right to its prevention, by force if necessary. Whether and to what extent it may be necessary is a question of fact, but, since it is a question of fact only, the *moral* right to use force on some possible occasions is established.²²

Narvesons Argumentation ist offensichtlich tendenziös: Der Pazifismus, der im Kontext der Veröffentlichung seines Texts infrage steht, der Pazifismus der Vietnamkrieg-Proteste, ist natürlich nicht jener bedingungslose Pazifismus, gegen den Narveson argumentiert. Kaum ein Kriegsgegner will den Rechtsstaat abschaffen, nur weil dieser Gewalt in Form gerichtlich entschiedener Sanktionen anwendet. Dennoch ist Narvesons Argument aufschlussreich. Es hilft, die Begründung einer Opposition gegen den Krieg zu schärfen. Narveson zeigt, dass diese Ablehnung des Kriegs nicht auf der Ablehnung von Gewalt als solcher beruhen kann, solange sie am Begriff des Rechts orientiert ist. Es gibt für den Pazifisten also mehrere Auswege: Er kann das Gewaltverbot einschränken, um Raum für rechtmäßige Gewalt zu schaffen. Damit verwandelt sich die Frage des Pazifismus in die Frage des gerechten oder zumindest gerechtfertigten Kriegs: das *jus ad bellum*. Auf dieser Ebene findet normalerweise der Protest gegen Krieg statt: Was von den Machthabern als legitimer Kriegsgrund vorgeschoben wird – für gewöhnlich Selbstverteidigung und Friedenssicherung –, stellt sich meist als blanker Betrug heraus, hinter dem sich unschwer Partikularinteressen erkennen lassen. Oder man verbindet den Pazifismus mit einer Kritik des Rechts als solchem und setzt die Gewaltlosigkeit als eine Forderung jenseits oder diesseits von strafbewehrten Rechtsverhältnissen.

Vom Krieg zum Kampf

Die Position, die Hanns Eisler im Verlauf der 1920er Jahre entwickeln wird, kritisiert den Krieg als ungerechtfertigte Gewalt. Sie fußt auf der Unterscheidung zweier Formen politischer Gewalt: Krieg und Kampf. Krieg bezeichnet die illegitime Form der Gewalt, der Massenbetrug des zwischenstaatlichen Konflikts – Kampf hingegen bezeichnet die gerechtfertigte, revolutionäre Gewalt, die auf die Überwindung der Klassenherrschaft zielt. Was immer man von Eislers sozialistischen Position halten

22 Ebd., S. 267 f.

mag: Man muss sich den Zusammenhang dieser Ideen in Erinnerung rufen, will man seine ästhetischen Entscheidungen nachvollziehen. 1931 ruft Eisler in diesem Sinne zum Widerstand gegen die nationalsozialistischen Kriegstreiber auf:

Um bei den jungen Leuten, die bei den Faschisten stehen oder mit ihnen sympathisieren, die »Kriegsideologie« zu bekämpfen, die sie als Schlachtvieh des internationalen Kapitals gegen die Sowjetunion zu treiben droht, müsste man eine spezielle ideologische Campagne gegen die romantische Kriegsauffassung führen. Wenn, wie der junge Faschist behauptet, erst im Kriege der Mann entsteht, so ist darauf hinzuweisen, daß der Klassiker der preußischen Kriegstheorie, General Clausewitz, seine berühmte Formulierung des Krieges als »die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln« schon vor 100 Jahren aufstellte. Ein neuer Krieg der Bourgeoisie würde die Unterdrückung und Ausbeutung nur verstärken, er ist also nicht als geheimnisvolles nationales Blut-Phänomen, sondern als Transferierung des Ausbeutungs-Objekts vom laufenden Band in die Materialschlacht anzusehen.²³

Der Krieg ist für Eisler immer eine Verlängerung der Klassenherrschaft, in ihm werden die Ausgebeuteten unter dem Vorwand von Ehre, Patriotismus und Friedenssicherung zum Vorteil der Bourgeoisie an die Schlachtbank geführt: Auf beiden Seiten der Gefechtslinie steht dieselbe unterdrückte Klasse. Unter dem Kommando ihrer Unterdrücker bekämpft sie sich selbst, statt sich gegen ihre Kommandeure aufzulehnen. Dieser immer wiederkehrende Betrug bringt Eisler musikalisch in den Chor-Variationen *Gegen den Krieg* von 1936 zum Ausdruck, die unablässig um eine chromatisch gestufte Zwölfertonreihe wie um eine historische Invariante kreisen. Auch der Text Bertolt Brechts verharret auf ein und demselben Gedanken: »Dieser Krieg ist nicht unser Krieg« heißt es in der Fuge (20.–24. Variation); »Wer da vom Feind spricht, ist unser Feind« (14. Variation); »Wenn die Ob'ren von Frieden reden, weiß das gemeine Volk, dass es Krieg gibt« (9. Variation); »Wenn die Ob'ren von Frieden sprechen, Mann auf der Straße, lass alle Hoffnung fahren. Wenn die Ob'ren Nichtangriffspakte schließen, kleiner Mann, mach dein Testament« (3.–4. Variation); »Sie reden wieder von großen Zeiten / von Ehre / von Siegen, Marie, weine nicht« (11.–13. Variation).

Gegen den Krieg bringen Eisler und Brecht nicht die Gewaltlosigkeit, sondern eine andere, legitime Gewalt in Stellung. Der Pazifismus – die Kriegsgegnerschaft – teilt sich somit in zwei entgegengesetzte Positionen: Der bürgerliche Pazifismus auf der einen Seite, der die Gewalt der Klassenherrschaft verleugnet, und die revolutionäre Ablehnung des Kriegs auf der anderen Seite, die in ihm die Verlängerung der Klassenherrschaft erblickt, die es – wenn nötig gewaltsam – zu bekämpfen gilt. In

23 Hanns Eisler: Kämpft um die schwankenden Massen! Wie gewinnen wir Kleinbürger und junge Leute? [1931], in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 105 f., hier S. 106.

solcher Perspektive ist es kein Widerspruch, wenn der Kriegsgegner Eisler die Musik zur »Waffe im Klassenkampf«²⁴ macht:

Die Musik hat, genau so wie jede andere Kunst einen bestimmten gesellschaftlichen Zweck. In der Bourgeoisie ist der Zweck, das ist die Funktion der Musik, eine scheinbare Zwecklosigkeit. Musik wird von der bürgerlichen Gesellschaft vor allem als Erholung zur Reproduktion der Arbeitskraft benutzt. [...] Die Arbeitermusikbewegung muss sich über die neue Funktion der Musik, das sind: Aktivierung zum Kampf und politische Schulung klar werden. [...] Die Aufgabe der Arbeitermusik wird es sein, die Sentimentalität, den Schwulst aus der Musik zu liquidieren, da diese Empfindungen vom Klassenkampf ablenken. Das wichtigste Prinzip der Kampfmusik ist, dass wir die Musik einteilen in solche, welche selbst musiziert werden soll, also Kampflieder, satirische Lieder, etc. und solche, welche angehört werden soll.²⁵

Die Liquidation des Sentimentalen, die »scharfe, kalte Grundhaltung«²⁶ der Musik, die Eisler vorschwebt, kann in zwei Richtungen ausgelegt werden. Zum einen wendet sich Eisler gegen Ende der 1920er Jahre bekanntlich von den »Nachkriegsexperimenten« der musikalischen Avantgarde ab, der er selbst zugehört: Weil die musikalische Ausbildung ein Klassenprivileg sei, könne die Arbeitermusik nicht unmittelbar die avanciertesten Techniken der bürgerlichen Musik übernehmen. Die Kampfmusik muss die Verfeinerungen der bürgerlichen Ausdruckskunst aufgeben und Vereinfachungen vornehmen: Sentimentalität steht hier für die verfeinerte Reflexion, das Zweifelhafte und Komplexe. Andererseits richtet sich die Rede vom Schwulst auch gegen die Anbiederung der Kampfmusik ans Bekömmliche: den »roten Schlagert«, das Tendenzlied, die tradierten Arbeiterchöre, welche ein veraltetes Idiom der bürgerlichen Musik des 19. Jahrhunderts übernehmen und ihnen sozialistische Texte überstülpen. Das Sentimentale steht dann, gerade umgekehrt, für das aufgesetzt Naive und Rührselige, das Sich-Dumm-Stellen des Volkstümlichen.²⁷ Beiden hält Eisler eine gewisse martialische Schärfe, eine neusachliche Kälte²⁸ entgegen, welche die Entschlossenheit zum Klassenkampf stärken soll: militärische Tugenden also, die nun gegen den Krieg gewendet werden sollen.

24 Hanns Eisler: Neue Methoden der Kampfmusik, in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 156.

25 Ebd., S. 155 f.

26 Ebd., S. 156.

27 Vgl. Hanns Eisler: Die Erbauer einer neuen Musikkultur, in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 132–151.

28 Vgl. eine Kulturgeschichte dieses Charakters mit Bezug auf Brecht: Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.

Mit dem Aufruf zur Liquidation des Sentimentalen – der Text entsteht bezeichnenderweise im Umfeld der Komposition zu Brechts *Maßnahme* – macht Eisler jene widersprüchliche Bewegung der Selbstdistanzierung, ein Selbstmisstrauen explizit, die seine Kompositionen seit der frühen Vertonung des Gedichts nach Li Bai prägt. Die martialische Kälte richtet sich gegen die falsche Gefühlswärme jener Ausdrucks-kunst, der doch letztlich auch Eislers Lieder zugehören. Seine Fähigkeit zum differenzierten Ausdruck wird ihm selbst unerträglich, weil eine solche Differenziertheit dem individuellen Ausdruck eine Wichtigkeit zumisst, die er in einer Welt verdinglichter Verhältnisse nicht besitzt: Das Kunstlied als solches ist lächerlich geworden.²⁹ Deshalb unterbricht sich Eislers Musik durch den Einsatz des Kunstlosen, ist »Vul-gär aus Geschmack«³⁰ und verspottet sich selbst, wie etwa ganz deutlich im *Schweyk*.

Aber auch die Sphäre des Kollektiven, die Eisler dem bürgerlichen Individualismus entgegengesetzt, der Gleichschritt des Marschs, die Schmähereime im Schlagerton, die Hetze des Kampflieds bleiben nicht intakt: Ihre Simplifizierungen sind auch musika-lisch Selbsttäuschungen, die Eisler – zugegebenermaßen nicht immer – unterbricht. Erst wo sich diese beiden Sphären in unauflöslicher Spannung aneinander aufreiben, sind seine Werke am überzeugendsten: in den Männerchören op. 13, deren spöttischer *Vorspruch* die echte Verzweiflung des darauf folgenden *Gesangs der Besiegten* untergräbt, der wiederum nur durch einen Ruck ins zuversichtliche Ende geführt werden kann mit den Worten »Nicht verzagen, unser Sieg wird der letzte sein«; oder in der Bühnenmusik zu Brechts *Die Mutter*, deren Chöre durch den kargen Satz der Instru-mente, das Schäbige von Banjo, Trommel und Klarinette und das stimmungsbrechen-de Prinzip der Montage gestört werden. Das oft gegen Eisler geführte Argument, der martialische Charakter seiner Musik unterscheide sich vom Militarismus der politi-schen Reaktion nur durch den Text,³¹ kann hier wie in vielen seiner Kampflieder nicht überzeugen – was vielleicht auf eine bloße Melodie zutrifft, gilt nicht für die konkrete Faktur eines Lieds in seiner Gänze: Ihr brüchiger Charakter macht diese Kampfmusik für den Faschismus unbrauchbar – und den sozialistischen Parteidiktaturen suspekt.

Das Ende der Revolution

Mit großer Klarheit hat Carl Dahlhaus den Widerspruch erfasst, an dem sich Eislers funktionale Musik abarbeitet:

Politische Musik wäre, wenn sie wirkungslos bliebe, eine bloße At-trappe ihrer selbst, in schlimmen Fällen ein durch Überflüssigkeit

29 In diesem Sinne deutet Adorno die *Zeitungsausschnitte* Eislers, vgl. Theodor W. Adorno: Eisler. Zeitungsausschnitte, in: *Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 18*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 324–327.

30 Adorno: Notizen über Eisler, S. 77.

31 Vgl. Reinhold Brinkmann: Musikalische Maßnahmen Eislers, in: *Über Musik und Politik*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 1971, S. 9–23.

jämmerliches sacrificium intellectus. Um aber den Zweck zu erreichen, auf den sie zielt, muß sie sich den musikalischen Gewohnheiten und Vorurteilen der Hörer angleichen, in deren politisch-soziales Bewußtsein sie verändernd eingreifen soll. [...] Die politische Emanzipation, die gemeint ist, erschöpft sich jedoch nicht in sich selbst, sondern stellt ein Teilmoment einer allgemeinen Emanzipation dar, die auch die Musik umfaßt. Und umgekehrt ist nach marxistischer Überzeugung die schlechte und dumme Musik, die von allen Seiten auf uns eindringt und der sich kaum jemand entziehen kann, Produkt, Ausdruck und Kitt einer miserabel eingerichteten Gesellschaft. [...] Der engagierte Komponist, der politisch zu wirken versucht, benutzt also musikalische Mittel, deren Aufhebung durch Überflüssig-Werden das Ziel ist, dem er eigentlich – in letzter Instanz – zustrebt. Um den bestehenden Zustand zu verändern, fühlt er sich gezwungen, an den musikalischen Schwachsinn anzuknüpfen, dessen Absterben er – als Folge oder Teilmoment einer geglückten Revolution – erhofft.³²

Die Musik der Revolution steht im Widerspruch zur Revolution der Musik: Die politisch wirksame Musik bedient sich der Mittel, deren Abschaffung sie anstrebt. Dieser Widerspruch, den Dahlhaus im Verhältnis von Kunst und Politik verortet, liegt in Wahrheit im Gedanken der sozialistischen Revolution selbst,³³ denn diese Revolution soll in eine Übergangszeit führen – die Diktatur des Proletariats –, während der sich die revolutionäre Klasse vorrevolutionärer Herrschaftsmittel bedient, um das eigentliche Ziel der Revolution – die herrschaftsfreie Gesellschaft – herbeizuführen. Die Herrschaft des Proletariats zielt auf die Abschaffung der Klassenherrschaft überhaupt, also auch auf ihre Selbstabschaffung. Der revolutionäre Staat verwirklicht sich in der Abschaffung von Staatsgewalt: Er erfüllt sein Ziel, indem er abstirbt und sich verwandelt »in etwas, was eigentlich kein Staat mehr ist.«³⁴

Folgt man Eislers Überlegungen, so gilt dasselbe für die revolutionäre Musik. Ihre Aneignung der bürgerlichen Kunst zielt nicht auf die Errichtung einer proletarischen Kultur, sie will keine Musik der Arbeiter etablieren. Sie ergreift vielmehr die Ausdrucksformen der herrschenden wie der unterdrückten Klassen, um sie so umzuformen und aneinander abarbeiten zu lassen, dass sie ihren gegensätzlichen Charakter verlieren und sich zuletzt selbst aufheben. Was in der klassenlosen Gesellschaft an ihre Stelle treten wird, kann nicht antizipiert werden. Der Charakter des Von-sich-Abstand-Nehmens, der Eislers Musik eigen ist und sich als ihr produktiver Grundwiderspruch erweist,

32 Carl Dahlhaus: Thesen über engagierte Musik, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz: Universal Edition, 1972 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 3), S. 7–19, hier S. 8 f.

33 Vgl. Gunnar Hindrichs: *Philosophie der Revolution*, Berlin: Suhrkamp, 2017, S. 267–272.

34 Vgl. Wladimir Iljitsch Lenin: Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution, in: *Lenin. Werke, Bd. 25*, Berlin: Dietz, 1968, S. 393–507, hier S. 432.

kann daher als ihr revolutionärer Zug gedeutet werden: Als revolutionäre Musik kann sie sich nicht selbst affirmieren, ohne ihre Sache zu betrügen.

Die sozialistische Revolution von 1917 hat freilich ein anderes Ende genommen. Sobald sich der revolutionäre Staat zur Parteidiktatur verfestigt, die das Ziel ihrer Selbstabschaffung verleugnet, die klassenlose Gesellschaft per Dekret verkündet und entsprechende künstlerische Ausdrucksformen anbefiehlt, kann von einer revolutionären Kunst keine Rede mehr sein. Eine solche Verfestigung ist auch in Eislers Musik festzustellen – der *Geheime Aufmarsch*, das *Einheitsfrontlied*, die *Deutsche Symphonie*, die *Deutschen Volklieder* und die *Hymne der DDR* sind nur die deutlichsten Fälle einer nicht mehr revolutionären Musik. Das drängende, sich selbst überstürzende »Vorwärts!« des *Solidaritätslieds* ist in ihr längst verklungen.

In seiner späten Komposition zu Brechts *Bilder aus der Kriegsfiabel* unternimmt Eisler abermals den Versuch, eine Anti-Kriegskantate zu komponieren. Die Lieder sollen zu den projizierten Fotografien aus der amerikanischen Kriegsberichterstattung gespielt werden, welche spektakulär die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs zeigen und zu denen Brecht seine seltsam plakativen Gedichtkommentare schrieb. Die unangenehme Verdopplung des Bildsinns wiederholt sich in Eislers Miniaturen, die sich nur durch ihre extreme Kürze vor ihrer eigenen Platitude retten. Der Epilog nimmt das Revolutionswort Lenins auf: »Und lernt das Lernen und verlernt es nie!«; aber in der infantilisierten Weise, die ihm Eisler unterlegt, verkommt der revolutionäre Appell zum pedantischen Merkspruch, der sich mit erhobenem Finger an jene richtet, die »jetzt hier sitzen« können. Man könnte versuchen auch hierin eine Geste der Selbstdistanz zu lesen: eine Ausstellung des Lächerlichen im revolutionären Anti-Kriegspathos – aber die Umdeutung will nicht recht gelingen. Das vorzeitige Abreißen der Nummern, das dieses seltsame Alterswerk auszeichnet, führt uns jedoch zur frühen Vertonung der *Roten und weißen Rose* zurück. Auch sie ließ den musikalischen Schein jäh abreißen, zeigte sie doch die Szene einer Selbsttäuschung, die in sich zusammenfällt, ein von der Hoffnung hervorgetriebenes Wunschbild – das von der Wirklichkeit enttäuscht werden muss. In dieser Enttäuschung zeigt sich die Intelligenz, die den Schein, in den sie sich hineinsteigert, zu durchschauen vermag. Aber diese Intelligenz, das desillusionierte Bewusstsein, wäre doch ohne den Schein, den sie durchschaut, ebenso nichtig wie der Schein, den sie zerreißt – der zerrissene Schein ist mehr als die bloße Scheinlosigkeit. In dieser Angewiesenheit der Intelligenz auf die Illusion der Hoffnung steckt so etwas wie der Wahrheitsgehalt von Eislers Musik: In ihr zeigt sich Wahrheit als Selbstenttäuschung.

Literatur

Adorno, Theodor W.: Notizen über Eisler [1992], in: *Hanns Eisler*, hg. von Albrecht Dümling, Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2010 (Querstand. Musikalische Konzepte, Bd. 5/6), S. 73–83.

Adorno, Theodor W.: Eisler. Zeitungsausschnitte, in: *Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 18*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, S. 324–327.

- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde 1909–1938*, Stuttgart: Metzler, 2005, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-00104-7>.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel-Verlag, 1907.
- Brinkmann, Reinhold: Musikalische Maßnahmen Eislers, in: *Über Musik und Politik*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 1971, S. 9–23.
- Dahlhaus, Carl: Thesen über engagierte Musik, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst*, hg. von Otto Kolleritsch, Graz: Universal Edition, 1972 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 3), S. 7–19.
- Eisler, Hanns: Bilder aus der Kriegsfiabel, in: *Lieder und Kantaten, Bd. 10*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1963, S. 31–60.
- Eisler, Hanns: Die Erbauer einer neuen Musikkultur, in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 132–151.
- Eisler, Hanns: Gegen den Krieg, in: *Lieder und Kantaten, Bd. 3*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1958, S. 225–236.
- Eisler, Hanns: Kämpft um die schwankenden Massen! Wie gewinnen wir Kleinbürger und junge Leute? [1931], in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 105 f.
- Eisler, Hanns: Neue Methoden der Kampfmusik, in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 155 f.
- Eisler, Hanns: Dumpfe Trommel und berauschtes Gong [1917], in: *Lieder für Singstimme und Klavier 1917–1921*, hg. von Julia Rittig-Becker und Christian M. Schmidt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2009 (Gesamtausgabe. Serie 3, Bd. 1), S. 2–8.
- Eisler, Hanns: [Wiener Tagebuch 1921–1922], in: *Hanns Eisler. Gesammelte Schriften 1921–1935*, hg. von Tobias Faßhauer und Günter Mayer, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007, S. 1–22.
- Hanheide, Stefan: Wahrnehmungen von Kriegstragik im Kunstlied während des Ersten Weltkriegs, in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, hg. von Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider, Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück, 2013, S. 307–332.
- Hindrichs, Gunnar: *Philosophie der Revolution*, Berlin: Suhrkamp, 2017.
<http://klabund.eu/> (Zugriff am 06.08.2020).
- Kraus, Karl: Kriegsmüde, in: *Die Fackel* 20 (1918), Nr. 474–483, S. 153.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014.
- Jian, Ming: *Expressionistische Nachdichtungen chinesischer Lyrik*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2013.
- Lenin, Wladimir Iljitsch: Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution, in: *Lenin. Werke, Bd. 25*, Berlin: Dietz, 1968, S. 393–507.

- Narveson, Jan: Pacifism. A philosophical Analysis, in: *Ethics* 75 (1965), S. 259–271, <https://doi.org/10.1086/291549>.
- Pan-Hsu, Kuei-Fen: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- Phleps, Thomas: »Der müde Soldat«. Hanns Eisler und der Erste Weltkrieg, in: *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, hg. von Stefan Hanheide, Dietrich Helms, Claudia Glunz und Thomas F. Schneider, Göttingen: Universitätsverlag Osnabrück, 2013, S. 403–428.
- Schmidt, Christian Martin: Einleitung, in: Hanns Eisler: *Lieder für Singstimme und Klavier 1917–1921*, hg. von Julia Rittig-Becker und Christian M. Schmidt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2009 (Gesamtausgabe. Serie 3, Bd. 1), S. XI–XVI.

Christoph Haffter studierte Philosophie und Musikwissenschaft in Basel, Paris, Berlin und New York. Er promoviert an der Universität Basel mit einer Arbeit zur Ästhetik der Gegenwartsmusik und ist Assistent am Lehrstuhl für Kunstphilosophie der Universität Fribourg.

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;

schiene 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,
Plaudern 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 plaudernd 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*, Neugörs, 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](http://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.

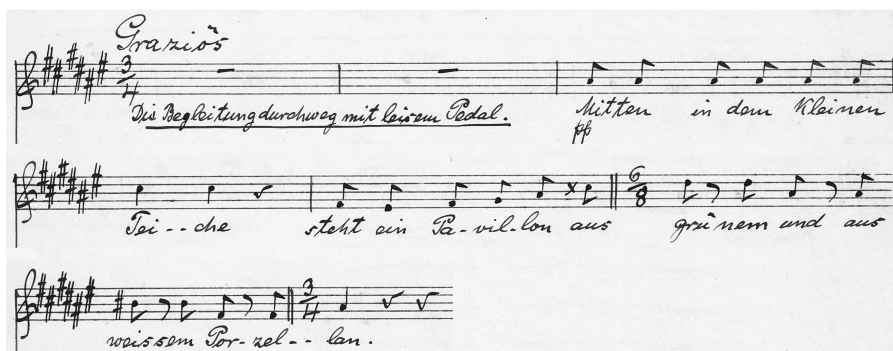


Abb. 4: Maria Herz (1878–1950), 1922³⁵

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
O - ber-flä - che zeigt sich al - les wun-der-lich im Spie-gel-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 eighth-note rhythmic pattern in the right hand, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics like *p* and *pp* are indicated.

Abb. 9: Ebert – Strophe 7

Röntgen durchläuft den Text in fast gleichbleibender Intensität. In der Begleitung finden sich wiederum die hüpfenden Achtel, alles *leggiere* 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 - - - hen rich - wärts
 ih-re seiden Hüten
 bin reuig laubend
 hoch lustig tief im Ta-chen
 auf des Kleinen Teiches
 r. d. l. d. r. d. l. d. r. d. l.

Abb. 11: Herz - Strophe 4/5

In dem Häuschen sitzen

Abb. 12a: Herz - Beginn Strophe 3

Por - - - zel - lan!
 gaa-

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).

Mathias Gredig

Gedanken über Li Bais *Jing ye si* (*Gedanken in einer stillen Nacht*) und dessen Vertonungen im Westen

Thoughts on Li Bai's *Jing Ye Si* (*Quiet Night Thought*) and Its Musical Settings in the West

Neither the object, the subject, the action, the scene, the place nor time is clearly defined in Li Bai's poem *Jing ye si*. The poem remains open, to a certain extent even empty, and cannot be clearly interpreted. Statements about the poem are thus comparable to self-generated illusions. *Jing ye si* is the second most frequently set poem of Li Bai in the West. But just as some translators have arbitrarily introduced new images in their translations, composers have also often imparted affects and moods that are not actually found in *Jing ye si*.

Ein leeres Gedicht

Stellen wir uns ein Bett und einen Boden vor. Auf dem Boden vor dem Bett leuchtet etwas. Ist es das Licht des Mondes? Oder etwa Reif? Mit dieser Szenerie und dem Zweifel an der eigenen Perzeption beginnt Li Bais Gedicht 静夜思 *Jing ye si* (still – Nacht – Gedanken; *Gedanken in einer stillen Nacht*).

床前明月光，	Chuang qian ming yue guang,
疑是地上霜。	Yi shi di shang shuang.
舉頭望明月，	Ju tou wang ming yue,
低頭思故鄉。	Di tou si gu xiang. ¹

In wörtlicher Übertragung:²

Bett – davor – hell – Mond – Lichtschein
zweifeln – sein – Boden – obendrauf – Frost (oder Reif)

DOI: 10.26045/po-017

1 Zit. nach www.shicimingju.com/chaxun/list/3501.html (Zugriff 20.07.2020).

2 Für Übertragungen des Gedichts und hilfreiche Erklärungen bedanke ich mich herzlich bei Marc Winter.

Heben – Kopf – in die Ferne sehen – hell – Mond
Senken – Kopf – denken an – alt – Heimat.

Die chinesische Fassung des Gedichts kann in ihrer Kürze (pro Silbe ein Wort), in ihrer Metrik (fünf Silben und Zäsur nach der zweiten), Reimstruktur (aaba) und ihren Parallelen – die Verse drei und vier sind grammatikalisch parallel aufgebaut (Verb-Nomen-Verb-Adjektiv-Nomen) und zudem antithetisch in ihrem Inhalt (Kopf heben, Kopf senken) – kaum in andere Sprachen übertragen werden. Alfred Forke musste für seine Übertragung von 1899 die Verslänge verdoppeln, hielt aber am Metrum fest:

Vor meinem Bette
Ich Mondschein seh,
Als wär' der Boden
Bedeckt mit Schnee.
Ich schau' zum Mond auf,
Der droben blinkt,
Der Heimath denkend
Das Haupt mir sinkt.³

Das *Jing ye si* mag ein gutes Beispiel sein, um eine Hauptannahme der skeptischen Philosophie, einerlei ob in Gestalt der pyrrhonischen Skepsis oder des skeptischen Buddhismus, zu veranschaulichen: dass die Dinge nur in Wandlung, im Zusammenhang mit anderen Dingen und relativ zu inneren und äußeren Umständen wahrgenommen werden,⁴ sie in diesem Sinne leer zu sein scheinen, das heißt nicht von sich aus auf irgendeine Substanz, ihre Definition oder ihren kausalen Grund verweisen. Mit dem Wort ›leer‹ ist nicht ein ontologisches Nichts als Nicht-Sein gemeint, sondern ein epistemologisches Nichts.⁵ Leer sind Erscheinungen, die bei Enthaltung eines Urteils darüber, was die Erscheinungen sein sollten, wahrgenommen werden. Hört das bestimmende und unterscheidende Denken auf, so sind die Erscheinungen der Umwelt leer, formulierten es Huangbo Xiyun 黃檗希運 († 850) oder Linji Yixuan 臨濟義玄 († 866/867).⁶ Umgekehrt sind Erscheinungen, die dogmatisch als so und so gedeutet werden, letztlich selbsterzeugte Illusionen oder Halluzinatio-

3 Alfred Forke: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: Faber, 1899, S. 145.

4 Was die pyrrhonische Skepsis z. B. anhand der zehn Tropen zu zeigen versucht, vgl. Sextus Empiricus: *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*, übers. von Malte Hossenfelder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 102–130 (I, 36–163).

5 Vgl. z. B. Nagarjuna: *Die Lehre von der Mitte (Mula-madhyamaka-karika / Zhong Lun)*, übers. von Lutz Geldsetzer, Hamburg: Meiner, 2010, S. 40 f. (XIII, 3 und 8); vgl. auch »The Heart Sutra«, in: Richard H. Jones: *The Heart of Buddhist Wisdom. Plain English Translations of the Heart Sutra, the Diamond-Cutter Sutra, and other Perfection of Wisdom Texts*, New York: Jackson Square Books, 2012, S. 198.

6 Vgl. Huang Po: *Der Geist des Zen. Die legendären Aussprüche und Ansprachen des Huang-po*, übers. von Ursula von Mangoldt, München: O. W. Barth, 2011, S. 56; vgl. Linji: *Das Denken*

nen.⁷ Gemäß selbstauflösender Logik der radikalen Skepsis – diese sei, so Diogenes Laertius, gleich wie Linji, nur ein Abfuhrmittel für (an Metaphysik) Erkrankte⁸ – wären nun Erscheinungen, die bei vollkommener Urteilsenthaltung wahrgenommen werden, auch nicht mehr leer, zumal auch dies nur ein Begriff oder eine dogmatische Behauptung wäre, sondern weder leer noch nicht-leer. Damit zugunsten des Textes noch etwas Beschreibbares übrigbleibt, sei für die Lektüre des *Jing ye si* allerdings auf diese Ebene der Skepsis⁹ verzichtet. Ferner sei eine Identität zwischen den Erscheinungen des *Jing ye si* und den Vorstellungen, die beim Lesen der Wörter des Gedichts geweckt werden, angenommen. Wenn die Wörter leer erscheinen, hat das Gedicht viele relative, aber keine klare Aussage mehr. Um dies zu zeigen, sollen einzelne Elemente genauer untersucht werden: die Objekte, das Subjekt und dessen Handlung, die Zeit und der Ort. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die deutsche Interlinearübersetzung und nicht auf die chinesische Originalfassung. Was Li Bai mit dem Gedicht beabsichtigt haben mag oder wie es in der Tang-Zeit rezipiert wurde, soll vorerst keine Rolle spielen.

Sieben Objekte kommen im Gedicht vor – Bett, Boden, Mond, Reif, Leuchten, Kopf und Heimat; zwei im Titel, Nacht und Gedanken. Was ist die Heimat? Niemand weiß es, vielleicht ein schönes an frühere Erinnerungen geknüpftes Gefühl, vielleicht ein übles, vielleicht aber auch schlicht ein Begriff ohne Aussage. Nach dieser Deutung würde das Subjekt den Kopf senken, weil es den Begriff nicht fassen kann. Kommen wir zum Kopf, einem schwer fassbaren Wort, dessen Gegenstand und Sinn – anders als etwa jener des Wortes Besen, in dem Besenstiel und Bürste verborgen sein mögen¹⁰ – nicht einmal, falls wir an den Kopf eines Wurmes denken, Augen oder Nase enthalten muss. Vermutlich ist es Etwas mit einem Mund oder einer Öffnung. Vielleicht auch ein Nichts wie der Kopf des Chemikers Griffin. »Bis zum Rockkragen hinauf« war Griffin eine »greifbare, gestikulierende Gestalt. [...] Darüber aber war nichts, jedenfalls nichts Sichtbares.«¹¹ Das unpräzisierte Leuchten und der Reif scheinen als Objekte selbst undefinierbar zu sein. Leuchten kann das Mondlicht, eine Glühbirne oder eben der Reif. Mit dem Mond ist wahrscheinlich die sichtbare Hälfte des Erdmondes gemeint, obschon es sich auch um den Mond

ist ein wilder Affe. Die Lehren des großen Zen-Meisters, übers. von Ursula Jarand, München: O. W Barth, 2015, S. 76.

- 7 Vgl. z. B. Huang Po: *Der Geist des Zen*, S. 115 f. und 139; Linji: *Das Denken ist ein wilder Affe*, S. 105.
- 8 Vgl. Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. von Otto Apelt, hg. von Klaus Reich, Hamburg: Meiner, 2008, Bd. 2, S. 187 (IX, 76); Linji: *Das Denken ist ein wilder Affe*, S. 75 und 122.
- 9 Vgl. z. B. »The Heart Sutra«, in: Jones: *The Heart of Buddhist Wisdom*, S. 199 (The Fourth Meditative Level).
- 10 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984 (Ludwig Wittgenstein Werkausgabe, Bd. 1), S. 225–580, hier S. 274 (Nr. 60).
- 11 Vgl. Herbert George Wells: *Der Unsichtbare*, übers. von Brigitte Reiffenstein und Alfred Winternitz, München: dtv, 1996, S. 54.

eines anderen Planeten handeln könnte. Wie mag der Boden im Gedicht definiert werden? Gar nicht. Er könnte nur aus Erde bestehen oder aus Wurzeln und Moos, aus Steinplatten, Holzdielen oder sonst was – ein unebener Boden zumindest könnte die Halluzination von unebenem Reif im zweiten Vers besser erklären – ferner entweder von endlicher oder unendlicher Ausbreitung sein, womöglich auch von endlicher und unendlicher Ausbreitung zugleich oder weder von endlicher noch unendlicher. Ebenso unklar ist der Begriff Bett. Ein Bett könnte Füße haben oder keine, aus einer einzelnen Matte bestehen oder nur aus Pflanzenbündeln oder Fellen. Über den Begriff Gedanken sei gar nicht erst irgendetwas behauptet. Wir sehen somit – keines der bei Li Bai erwähnten Objekte kann klar gedeutet werden. Wenn beim Lesen der leeren Wörter eine bestimmte Vorstellung erzeugt wird, etwa eines Bodens, dann handelt es sich um eine Spiegelung der eigenen Phantasie.

Wo ereignen sich die Szenen? Da ein Bett und ein Boden vorkommen, in einem Haus, vielleicht. Doch könnte das Bett aus Heu bestehen und der Boden aus Erde, womit die Szenerie eher außerhalb eines Hauses stattfände. Außerdem werden nirgends im Gedicht Fenster, Türen, Wände und andere Elemente erwähnt. Es müsste sich demnach um eines jener Häuser ohne Wände handeln, die der Gelehrte und Philosoph De Selby entwickelt hatte.¹² Wenn der Ort nicht klar ist, dann vielleicht der Ort des Ortes? Auch dies nicht. Das Gedicht könnte in China spielen, genauso gut wie im Engadin, draußen im Universum oder außerhalb von diesem. Ist die Jahreszeit oder das Jahr der Handlung bekannt? Mitnichten. Reif ist zu vernehmen, somit mag die Szenerie im späten Herbst oder frühen Winter stattfinden, meinte J. P. Seaton.¹³ Entgegnet wäre, dass Reif auch im Frühling oder Sommer vorkommen kann und derjenige des Gedichtes sich zudem als Illusion der Perzeption auflöst. So wie die Jahreszeit der Szenerie unbekannt ist, so auch das Jahr; allenfalls eines aus der Tang-Zeit, vielleicht aus der Prähistorie oder Zukunft.

Betrachten wir das Subjekt und dessen Denken und Handeln. Wer sieht das Mondlicht und meint kurzzeitig Reif zu erblicken? Ein Mann? Vielleicht. Vielleicht auch eine Frau oder ein Kind. Eine nähere Bestimmung wäre im Hinblick auf die Leere der Wörter nur ein »Produkt des Denkens«.¹⁴ Womöglich ist das Subjekt auch weder Frau noch Mann noch Kind, hingegen ein Wildschwein, denn auch sie haben ihre Kessel oder Betten, sehen Mond und Reif, haben einen Kopf zum Heben und Senken und dazu ein Revier, eine Heimat. Das Subjekt bleibt also unbestimmt. Gänzlich unklar ist zudem der Grund seiner Handlung. Warum zweifelt es, ob das Leuchten vom Mond oder vom Reif kommt? Mag sein, dass es eben aufgewacht und im Denken noch verwirrt ist. Mag aber auch nicht sein, denn vielleicht befindet sich das Subjekt seit Stunden schon außerhalb des Bettes und weilt irgendwo im Raum. Vielleicht war das Subjekt noch betrunken und verwechselte den leuchtenden Bo-

12 Vgl. Flann O'Brien: *Der dritte Polizist*, übers. von Harry Rowohlt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 28 f.

13 Vgl. Jerome P. Seaton: *Bright Moon, White Clouds. Selected Poems of Li Po*, Boulder: Shambhala, 2012, S. 218.

14 Vgl. Huang Po: *Der Geist des Zen*, S. 139.

den mit seiner belegten Zunge. Möglich wäre auch, im Subjekt Betagte zu erkennen, die nicht mehr klar im Kopf sind, oder Skeptiker, die bewusst Sinneswahrnehmungen vermischen, um sich eines metaphysischen Urteils zu enthalten.¹⁵ Schließlich noch die Frage, warum das Subjekt an die Heimat denkt. Ist es vielleicht von seiner Heimat verbannt oder im Gefängnis eingeschlossen? Schwer vorstellbar in einem Raum ohne Wände, aber warum nicht? Andererseits, warum muss ein Subjekt außerhalb der Heimat sein, um an seine alte Heimat zu denken? Bei Annahme von Betrunktheit oder hohem Alter denkt es vielleicht an seine Heimat, weil ihm nichts Besseres einfällt. Kurz, wie auch immer man Li Bais *Jing ye si* deutet und umdeutet, die Wörter selbst sind leer und haben Platz für unendlich viele, teils sich widersprechende, aber immer willkürliche Deutungen.

Kritische Einwände¹⁶

Die eben ausgeführte skeptische ›Undeutung‹ des Gedichts kann ihrerseits wieder relativiert werden: Li Bai hätte die Wörter seines Gedichtes keinesfalls als leer oder beliebig deutbar aufgefasst. Dagegen ist nichts einzuwenden. Ich habe das Gedicht skeptisch gelesen, und nicht gemäß Annahmen zu Li Bais Intention oder zum Verständnis seiner Zeitgenoss*innen. Überdies scheint unklar zu sein, welche Fassung des Gedichtes von Li Bai stammt; die hier vorliegende wurde seit der Qing-Dynastie überliefert. Beim Mond hätte der Dichter nur an den Erdmond (*yue* 月) gedacht, denn zu seiner Zeit hätte niemand von Monden anderer Planeten gewusst. Auch dagegen sei wenig gesagt. Es wäre zwar möglich, sich unabhängig von astronomischen Daten die Existenz weiterer Monde vorzustellen, und der Erdmond, vor allem dessen Rückseite, ist bis heute nicht ganz zu fassen. Das im Gedicht vorkommende Leuchten sei nicht unpräzisiert, hingegen ein *ming yue guang* 明月光, das Leuchten des hellen Mondes, der Mondschein. Indessen, sei entgegnet, kann das Leuchten des Mondes trotzdem nicht klar definiert sein, ansonsten das Subjekt im Gedicht jenes Leuchten nicht mit Reif oder Frost verwechselt hätte. Manchmal erscheint das Mondleuchten weiß oder silbern, dann wieder, einerlei ob von den Sinneszellen im Auge oder sonst welchen internen oder externen Umständen verursacht, bläulich oder gelblich. Nicht stimmen könne ferner die Gleichsetzung des Subjekts mit einem Wildschwein, denn in der Tang-Zeit hätte man Vorgänge wie zweifeln (*yi* 疑) und denken (*si* 思) keinem Tier zugesprochen, ebenso wenig eine alte Heimat (*gu xiang* 故鄉). Dazu kann ich wenig sagen, da mir wegen eines Virus die Daten fehlen.¹⁷ Es wäre jedoch merkwürdig, wenn die Idee eines Bewusstseins und Denkens bei Tieren in der chinesischen Kultur, insbesondere bei skeptischen Denkrichtungen, unbekannt gewesen wäre, wo doch in der westlichen Skepsis seit der Antike

15 Vgl. Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, S. 122 (I, 124–127).

16 Für diese bedanke ich mich herzlich bei Roman Brotbeck, Hsuan Huang, Eva Schestag und Marc Winter.

17 Die Rede ist vom sogenannten Corona-Virus, die Bibliotheken sind geschlossen (April 2020).

Chrysippos' Hund, der das fünfte mehrgliedrige unbewiesene Argument anwendet, umherirrt.¹⁸ Nicht nachvollziehbar sei zudem die Annahme, dass ein menschliches Subjekt im Gedicht an *gu xiang* 故鄉 *innerhalb* seiner Heimat denke. Wenn die Schriftzeichen so vorkämen – und das Denken an die Heimat, das heißt einen mit Sehnsucht besetzten Ort der Vergangenheit, sei ein Topos –, dann befände sich das Subjekt außerhalb seiner Heimat. Weil aber der Dichter den Topos in seiner Heimat aufschreiben kann, müsste potenziell auch das lyrische Subjekt in seiner Heimat sich selbst als Subjekt außerhalb seiner Heimat denken können.

Selbst wenn die Unklarheit der Begriffe Mond, Leuchten und Heimat, außerdem die Unklarheit einer Bestimmung des Subjekts im Gedicht, angenommen würde, bliebe noch *chuang* 床, das Bett des *Jing ye si* übrig. Fälschlicherweise sei dieses Bett als aus Gräsern oder einer einzelnen Matte bestehend vorgestellt worden. Gräser oder andere Naturalien kämen aber nicht infrage, da der Begriff auf einen menschlich erzeugten Gegenstand verweise und Li Bai für die Darstellung einer Matte, etwa aus Schilf gewebt, das Schriftzeichen 席 *xi* verwendet hätte.¹⁹ *Chuang* hingegen sei ungefähr das, was wir uns heute unter einem Bett vorstellen, und auch ähnlich in seiner Funktion zu deuten, als eine Liegefläche, darauf Menschen ungestört schlafen.²⁰ Aus dieser Funktion wäre zusätzlich abzuleiten, dass sich über dem Bett ein Dach befinde. Folglich wären im Gedicht ein Dach impliziert und zugleich Wände oder zumindest Pfosten, die es halten. Nehmen wir diese Kritik an, zumal Li Bai tatsächlich an solche Betten und nicht an Moose gedacht haben mag, und versuchen ein paar Entgegnungen zu formulieren. Das Wort Bett ist zwar verschieden vom Wort Moos, doch nicht weniger vieldeutig und unklar. Genauso unbekannt wie die verschwundene Vielfalt der Betten aus der Tang-Dynastie ist das Aussehen des Gedichtbettes, und zwar selbst wenn wir dessen Typ definitiv eingrenzen würden. Ob es sich um ein Bett im Gefängnis oder im Kaiserhof handelt, ob seine Umrahmung Verzierungen, Gänge von Termiten oder handschriftliche Notizen eines Verrückten enthält, wären wichtige Informationen für das Verständnis der Gesamtszenarie. Aber solche Informationen fehlen, das Bett mag dies und das sein. Auch die Funktionalität des Begriffs bleibt, trotz Konsens im alltäglichen Sprachgebrauch, vage. Soll auf einem Bett geschlafen werden? Man könnte hie und da auch unter ihm schlafen, wodurch das Bett die Funktion eines Verstecks bekäme. Das Bett als Erscheinung könnte funktional sogar mit dem Begriff Haus bezeichnet werden, beispielsweise aus Sicht eines Gemeinen Nagekäfers. Übernehmen wir diese Deutung für das *Jing ye si*, könnten wir sogar der wandlosen Häuser des Philosophen De Selby entbehren. Keine Wände mehr würden im Gedicht fehlen; das gesuchte Haus wäre schlicht das Bett.

18 Vgl. Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, S. 109 (I, 69).

19 Für den Hinweis herzlichen Dank an Eva Schestag.

20 Das Bild von *chuang* im *Jing ye si* müsste demjenigen eines Brunnens entsprechen, meinte Miao Gao: *An Analysis of Cultural Untranslatability with Eight Versions of Jing Ye Si from with Experiential Metafunction*, in: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 232 (2018), S. 349–356, hier S. 352.

Solche konstruierten Relativierungen erzeugen nur Chaos, so die Kritiker. Überhaupt erscheine die Relativierung jedes vereinzelt Gedichtwortes gekünstelt, da weder die Erscheinungen gesondert wahrgenommen werden noch die Wörter gelesen. Wo ein Bett erscheine, da zugleich der Boden, auf dem es stehe und zugleich das Mondleuchten, und nirgends würde ein einzelner Kopf, wäre es sogar jener unsichtbare des Chemikers Griffin, wahrgenommen, vielmehr eine Bewegung, die des *Ju tou* 舉頭 und *Di tou* 低頭, des Kopf-Hebens und Kopf-Senkens. Diese Kritik, die sich indirekt auf den skeptischen Tropus Sechs bezieht – Dinge können nie an sich selbst wahrgenommen werden, sondern immer nur in Beimischung mit anderen Dingen²¹ – erweitert die Relativierung der einzelnen Wortbestimmungen. Nicht alleine wäre der Begriff Kopf, dessen Vorstellung im Gedicht untrennbar mit jener der Bewegung, des Mondlichts und der Nacht vermischt zu sein scheint, unklar, nein, er könnte gar nicht an sich definiert werden. Schließlich sei noch kurz die grammatikalische Struktur der antithetischen Verse 3 und 4 erwähnt. Die Beziehung zwischen den Verben der Verse kann im Sinne einer Wenn-Dann-Konstruktion gelesen werden: »Hebe ich den Kopf, sehe ich fern den hellen Mond / Senke ich den Kopf, denke ich an die alte Heimat.«²² Wenn also das Subjekt den Kopf nicht senkt, denkt es vielleicht nicht an die Heimat, und wenn es weder den Kopf senkt noch hebt, was immerhin bequemer wäre, würde es womöglich weder den Mond sehen noch an die Heimat denken. Bewegt es aber seinen Kopf regelmäßig auf und ab, folgt eine sinnlose Abfolge von Mond und Heimat, Heimat und Mond, die mit der Zeit selbst noch den letzten Gedanken auslöschen mag.

Falls das *Jing ye si* trotz Einwänden als leer, als ein Gedicht ohne klare Aussage, aufgefasst wird, worin unterscheidet sich dann seine Leere von der Leere eines anderen Gedichts? Die Leere ist nur Folge einer Urteilsenthaltung, anders formuliert, die deutlose Wahrnehmung der Erscheinungen und ihrer Wandlungen (denn das Gedicht kann bei jeder Lektüre anders erscheinen), weswegen es keinen Unterschied gibt zwischen der Leere eines chinesischen oder rätoromanischen Gedichts. Das *Jing ye si* ist jedoch ein gutes Beispiel, um zu zeigen, wie willkürlich Deutungen erzeugt werden.

Das Hinzudichten von Deutungen und Vorstellungen

Alfred Forke übertrug das *Jing ye si* recht nahe am chinesischen Original, ebenso Hans Heilmann, Otto Hauser, Shigeyoshi Obata, Günter Eich, Zhao Zhentao oder Léon d'Hervey Marquis de Saint-Denys, der seine Tage anscheinend bevorzugt mit Lyrik und Wein verbrachte²³ und 1862 womöglich als erster das Gedicht in Europa

21 Vgl. Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, S. 122 (I, 124).

22 Für die Übersetzung sowie den Hinweis herzlichen Dank an Marc Winter.

23 Vgl. Pauline Yu: *Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry*, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2015 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–288, hier S. 257.

veröffentlichte.²⁴ Leider fügte der Marquis noch einen anonymen Kommentar hinzu, der wohl eine unschöne Wirkung hatte und später Judith Gautier und viele weitere dazu ermutigte, allerlei Bilder, die in das leere Gedicht hineingedeutet werden, in ihre Nachdichtungen zu übernehmen. Der Reif verweise auf den Tagesanbruch und den Augenblick des Aufbrechens. Dies könne nur der Gedanke eines Wanderers sein, der erwache – freilich ein Gedanke, der nirgends vorkommt. Aus der Ferne denke das Subjekt an seine Heimat, was traurig sei, und dergleichen mehr wird im Kommentar behauptet.²⁵ Bei Gautier lautet der Titel folglich »L'Auberge«, und die Gedanken in stiller Nacht verschwinden. Stattdessen wird von neuen Ländern und fremden Menschen, denen man später begegnen soll, geträumt, von Freunden, die man nicht mehr sehen wird.²⁶ Kalt sind die Mondstrahlen bei Launcelot Cranmer-Byng, warum bleibt unklar, und das Subjekt sinkt pathetisch »to dreams of thee – My Fatherland, of thee«.²⁷ Noch kitschiger erklingt der letzte Vers bei Otto Julius Bierbaum (»Mein Haupt ich senke / Und dein gedenke / Ich, Dorf, du kleine Heimat mein«),²⁸ beim rätromanischen Dichter Peider Lansel, der von brennenden Herzen und Heimweh fantasiert (und dabei die gesamte antithetische Struktur weglässt),²⁹ bei Xu Yuanchong, wo das Subjekt gar in Heimweh ertrinkt³⁰ oder Hans Bethge, in dessen Version die Heimat wie ein Automat zuwinkt.³¹ Das Erkennen des Mondes im dritten Vers wird von Bethge (und auch von Jerome P. Seaton und James Cryer³²) – zumal das Subjekt eben noch an seiner Sinneswahrnehmung

24 Vgl. Hans Heilmann: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis in unsere Gegenwart*, München: Piper, 1905; Otto Hauser: *Gedichte aus dem Chinesischen. Metrische Übertragungen*, Großenhain: Baumert & Ronge, 1906; Li Bai: *The Works of Li Po*, übers. von Shigeyoshi Obata, London: J. M. Dent & Sons, 1923; Günter Eich, zitiert in: *Von Kaiser zu Kaiser. Klassische chinesische Lyrik und Kunstprosa von der Han-Zeit bis zur Song-Zeit. Eine Anthologie*, hg. von Eva Schestag und Olga Barrio Jiménez, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009, S. 150; Zhao Zhentao, zitiert in: Miao Gao: *An Analysis of Cultural Untranslatability*, S. 350; Léon d'Hervey de Saint-Denys: *Poésies de l'Époque des Thang*, Paris: Amyot, 1862.

25 Vgl. d'Hervey de Saint-Denys: *Poésies de l'Époque des Thang*, S. 44f.; Forke: *Blüthen chinesischer Dichtung*, S. 145 f.

26 Vgl. Judith Gautier [Pseudonym: Judith Walter]: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867.

27 Vgl. Launcelot Cranmer-Byng: *A Lute of Jade, Being Selections from the Classical Poets of China*, London: John Murray, 1926 [1909], S. 61 f.

28 Otto Julius Bierbaum: *Irrgarten der Liebe. Verliebte, launenhafte und moralische Lieder, Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1885 bis 1900*, Berlin/Leipzig: Insel, 1901, S. 388, vgl. auch Weijian Liu: *Kulturelle Exklusion und Identitätsgrenzung. Zur Darstellung Chinas in der deutschen Literatur 1870–1930*, Bern: Peter Lang, 2007 (Deutsch-Ostasiatische Studien zur interkulturellen Literaturwissenschaft, Bd. 7), S. 346.

29 Vgl. Peider Lansel: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Edizioniun da l'Uniuon dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (Ouvras da Peider Lansel, Bd. 1), S. 225.

30 Vgl. Li Bai: *Selected Poems*, hg. von Yang Mushi, übers. von Xu Yuanchong, Changsha: Hunan People's Publishing House, 2007, S. 35.

31 Hans Bethge: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel 1919 [1907], S. 36.

32 Vgl. Jerome P. Seaton/James Cryer: *Bright Moon, Perching Bird. Poems by Li Po and Tu Fu*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987, S. 27.

zweifelte – besonders betont, was in einigen *Jing ye si*-Vertonungen zu absurden Stellen führte: »Dann aber wusste ich: der Mond, der Mond...«.³³ Man fragt sich, was nach dieser Logik genau erkannt wurde. Klabund ersetzte das Wort Heimat durch »mein Wanderziel«.³⁴ Als Erwiderung auf eine entsprechende Kritik von Robert Neumann wies er auf einen anonymen chinesischen Kommentar hin, wohl jenen bei Léon d’Hervey de Saint-Denys.³⁵ Andere verengten das Originalgedicht mit selbsterzeugten Bildern der Objekte. Bei Günter Eich ist das Mondlicht nicht mehr hell, ohne Angabe einer bestimmten Farbe, sondern weiß³⁶ (so wie bei Forke Schnee statt Reif erscheint), bei Richard Dehmel wird aus dem potenziell unendlichen und undefinierten Boden eine Diele mit Schwelle,³⁷ und bei Witter Bynner trägt das unbekannte Bett plötzlich Füße, und senkt sich nicht ein Kopf, sondern ein »myself«.³⁸ All jene Nachdichter*innen haben leere Erscheinungen mit eigenen Bildern ersetzt. Noch weiter gingen Komponist*innen.

Gedanken über einzelne Vertonungen des *Jing ye si*³⁹

Ungefähr jede sechste Li-Bai-Vertonung im Westen ist eine des *Jing ye si*.⁴⁰ Nur das Gedicht *In einer Frühlingsnacht in Luoyang eine Flöte hören* (*Chun ye Luo cheng wen*

33 Vgl. Bethge: *Die chinesische Flöte*, S. 36.

34 Vgl. Klabund: *Li Tai Pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel, 1915, S. 20.

35 Vgl. Kuei-Fen Pan-Hsu: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1179), S. 71; Robert Neumann: Li Tai Po. Ein deutscher Dichter, in: *Die Neue Bücherschau* 6 (1928), S. 77–81.

36 Vgl. Schestag/Barrio Jiménez: *Von Kaiser zu Kaiser*, S. 150.

37 Vgl. Richard Dehmel, zitiert nach Tzu-Kuang Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 243), S. 136.

38 Vgl. Witter Bynner, zitiert nach Chingshuan Lily Hsieh: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004, S. 11.

39 Für hilfreiche Diskussionen zu den Vertonungen bedanke ich mich herzlich bei Roman Brotbeck und vor allem bei Damian Elmer.

40 Vgl. die Liste unter www.hkb-interpretation.ch/li-bai: Othmar Schoeck (1907), Hubert Pataky (1911), Gena Branscombe (1911), James Simon (1913), C. H. van der Leeuw (1913), Bernard van Dieren (1913), Martin Spanjaard (1916), Eberhard Waechter (1916), Anton Webern (1917), Bohuslav Martinů (1918), Hanns Eisler (1919), Anton Lajovic (1920?), James Lyon (1922), Wilhelm Rettich (1922), Hans Apostel (1923), Walther Hensel (1925), Leo Michielsen (1930), Emil Staiger (1930), Henri Enthoven (1930?), Volkmar Andreae (1931), Anton Würz (1932), Ernst Tittel (1934), Josef Eduard Ploner (1935), Jean Robert Blanc (1939), Max Ettinger (1939), Viktor Ullmann (1943), Dietrich Erdmann (1945), Seppo Nummi (1945), Gottfried von Einem (1946), Raymond Wilding-White (1951), Ezra Sims (1954), Hanning Schröder (1958), Arno Stepanian (1959), Franz Biebl (1963), Denise Roger (1965 und 2003), Martin Gümbel (1966), Viktor Ussowitsch (1974), Robert Schollum (1979), Tolegen Mukhamedzhanov (1980?), Marcel

di 春夜洛城闻笛) wurde noch häufiger in Musik gesetzt.⁴¹ Werfen wir kurz einen Blick auf sieben *Jing ye si*-Vertonungen, jene von Othmar Schoeck (1907), James Simon (1913), Walther Hensel (1925), Volkmar Andreae (1931), Viktor Ullmann (1943), Gottfried von Einem (1946) und Lawrence Moss (1999), sowie einen Nebenblick auf jene von Anton Webern (1917), David McMullin (1999) und Krzysztof Penderecki (2017).

Othmar Schoeck fand in Leipzig – er studierte dort bei Max Reger – die Anthologie chinesischer Gedichte von Hans Heilmann, worauf er das *Jing ye si* vertonte und im Juni 1907 seinen Eltern mitteilte: »In letzter Zeit bin ich ein halber Chinese geworden [...]. Ihr ahnt es nicht, was das für feine Kerle sind!«. ⁴² Zu den ersten beiden Versen erklingt im Klavier ein melodisch wie auch harmonisch zirkulierender Klang, der sich sanft von einem Ausgangspunkt entfernt und wieder zurückkehrt.⁴³ Die Harmonien sind in h- und e-Moll, aber die Melodie hat einen modalen (äolischen) Charakter. Die Klavierstimme des ersten Verses wird im zweiten Vers wiederholt, doch um eine Quarte erhöht. Gleichzeitig sinkt die Gesangsstimme im zweiten Vers, wo Reif wahrgenommen zu werden scheint, in Quinten. So scheint die wirkliche Raumtemperatur, jene des ersten Verses, erhalten zu bleiben: die Klavierstimme mag durch die höhere Lage wärmer erscheinen, die Gesangsstimme durch die fallenden Quinten aber kälter, wodurch sich die Kälte des Reifes als Illusion des Subjekts zeigt (Abbildung 1). Auch der dritte Vers wurde, nun durch den Wechsel von Dur- und Moll-Akkorden, sanft und unbestimmt in Klang gesetzt. Das Senken des Hauptes im vierten Vers wird in der Gesangsstimme durch eine absteigende Klagefigur dargestellt – wie bei den meisten Vertonungen,⁴⁴ bei Krzysztof Penderecki gar mit einem *Passus duriusculus*⁴⁵ – und dann als (psychisches) Echo (der Handlung) im Klavier wiederholt. Wenig später erscheint nach Modulationen von Moll-Klängen in Takt 16 die Tonika in H-Dur, sozusagen als Heimat. Diese wird anschließend musikalisch in einer Coda präsentiert, auch dies ein Charakteristikum vieler *Jing ye si*-Vertonungen. Bei Anton Webern erklingen in der Coda Celesta und Harfe, bei Volkmar Andreae eine Englischhornmelodie sowie ein Gong und bei Penderecki Hörner aus der Ferne. In Schoecks Coda befindet sich ein Fragment des

Rubin (1987), David McMullin (1999), Lawrence Moss (1999), Jan Krzywicki (2003), Bruno Gousset (2004), Robert Zollitsch (2006), Krzysztof Penderecki (2017).

41 Vgl. den Beitrag »Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li-Bai-Vertonungen im Westen« des Autors in diesem Band, S. 219–239.

42 Vgl. Werner Vogel: *Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*, Zürich: Atlantis, 1976, S. 54.

43 Vgl. Derick Puffet: *The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Bern: Paul Haupt, 1982 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 32), S. 110 f.

44 Bei allen untersuchten Vertonungen mit Ausnahme jener von Viktor Ullmann, Gottfried von Einem und David McMullin.

45 Eine in Halbtönen abgetragene Quarte als Stilmittel der Trauermusik.

pentatonischen Jasminblüten-Liedes *Mo Li Hua* 茉莉花,⁴⁶ die Heimat wäre demnach im erträumten China zu verorten. Weil die Textvertonung von Schoeck mit einem Terzsprung auf das Wort ›Bett‹ (Takt 2) beginnt und mit derselben Intervallgruppe beim Wort ›Heimatland‹ (Takt 16) endet, mag das Subjekt im Bett von seiner Heimat träumen (also nicht an sie denken), ähnlich wie in den Übertragungen von Gautier oder Cranmer-Byng.

In der Herberge.

3

Li-Tai -Pe (702-763)
(aus dem Schi-King)

Othmar Schoeck, Op. 7. N^o 3.
(1907)

GESANG. *Sehr ruhig.* *p* *zart*

Vor mein Bett wirft der Mond ei-nen grellen Schein. Ich wä-h-ne, es ist

PIANO. *ppp*

zart

Frühreif, was am Bo-den glänzt, He-be das Haupt und schau' in den

ppp

Abb. 1: Zirkulierende Klänge in Othmar Schoecks *In der Herberge*, 1907

Nicht verträumt-unbestimmt wie bei Schoeck, hingegen eher dramatisch, frei von musikalischen Exotismen, erklingt die Vertonung von James Simon. Passend dazu, womöglich durch die Vergangenheitsform in der verwendeten Nachdichtung von Bethge verursacht, scheint ein Maulheld seine Geschichte zu erzählen, deren Sinn niemand versteht. Das Mondlicht glitzert in den hohen Registern des Klaviers, der Textvortrag wird durch aufwärtsstrebende Instrumentalgesten und harmonische Akkordumdeutungen eingeleitet und weitergetrieben und die ferne Heimat rhythmisch verlangsamt und mit einem aufgesetzten Aufstieg nach C-Dur erreicht (Abbildung 2).

Die Verwendung von Verklärungen in Dur beim letzten Heimatvers ist bei vielen *Jing ye si*-Vertonungen anzutreffen. Selbst in jener von David McMullin, bei wel-

46 Zu diesem Lied, das später auch von Giacomo Puccini in *Turandot* oder Harry Partch in *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House* (Seventeen Lyrics by Li Po) zitiert wurde, siehe Chen: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 67–89.

fühl - te ich: der Mond, der Mond und

neig-te das Ge-sicht zur Er - de hin, und mei - ne Hei - mat

wink-te mir von fern...

820

Abb. 2: Drama in James Simons *In der Fremde*, 1913

cher der chinesische Text ausschließlich von einem *a* der Violine begleitet wird – in den ersten beiden Versen als Flageolett, dann gewöhnlich gestrichen – sinkt die Stimme der Violine ganz am Schluss bei *gu* 故 um einen Halbton und bildet dadurch bei Heimat (*xiang* 鄉) zusammen mit der Gesangsstimme einen Dur-Akkord.

Grotesk, weil die Musik nicht zum Nonsense des Textes passt, wirkt Simons Dramatik, etwa durch die Verwendung punktierter Rhythmen, beim Textabschnitt »dann aber fühlte ich: der Mond, der Mond« (Abbildung 2). Dies ist bei anderen Vertonungen von Bethges Nachdichtung nicht anders, etwa bei Gottfried von Einem, wo die statische Gesangsstimme gerade bei dieser Textstelle Bewegung aufnimmt, oder bei Penderecki, wo sich plötzlich Glockenspiel und Celesta in Sexten abwechseln. Anton Webern scheint Bethges Satz sarkastisch, ja zynisch kommentiert zu haben. Der Mond, der Mond erklingt nur leise und kurz in kleinen Terzen, nebensächlich und verschwindend. Dann folgt als überraschender Kontrast in den Streichinstrumenten ein gemeinsam gespieltes Flageolett in maximaler Lautstärke (Abbildung 3). Vielleicht ist die Geste – vermittelt über die bedrohliche »Entscheidung« durch den »Mond, ein blankes Türkenschwert« im dreizehnten Satz aus

Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* – eine Allusion an das Fallbeil der Guillotine im vierten Satz aus Berlioz’ *Symphonie fantastique*.⁴⁷ Nach dem Flageolet-Fallbeil neigt das Subjekt bei Webern seinen Kopf zur Erde hin.

The image shows a page of a musical score for Anton Webern's 'In der Fremde' (1917), measures 15 to 18. The score is arranged in a vertical system with the following parts from top to bottom: Kl. Fl. (Clarinete in F), Celesta, Harfe (Harpfe), Ges. (Sopran), Gge. m. Dpf. (Viola), Br. m. Dpf. (Bratsche), and Vlc. m. Dpf. (Viola). The vocal line (Ges.) has the lyrics: 'wuß - te ich: der Mond, der Mond - und - ly I felt the moon, the moon, and'. The score includes performance markings such as 'pp' (pianissimo), 'rit.' (ritardando), and 'tempo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The measure numbers 15, 18, and 19 are indicated at the top of the staves.

Abb. 3: Sarkastischer Kommentar in Anton Weberns *In der Fremde*, 1917

47 Webern hörte Berlioz’ *Symphonie fantastique*, gespielt vom Kaim-Orchester unter der Leitung von Felix Weingartner, am 5. Januar 1903 in Wien und bezeichnete das Werk in einem Brief vom 18. Februar 1903 an Ernst Diez als »kolossal«. Ein Brief von Webern an Heinrich Jalowetz vom 30. Juni 1905 zeugt zudem von seiner Begeisterung für die Berlioz-Strauss’sche Instrumentationslehre, siehe Anton Webern: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999, S. 111. Für die Literaturhinweise bedanke ich mich herzlich bei Matthias Schmidt. Wenn die Mond-Geste bei Webern auf Berlioz’ *Symphonie fantastique* anspielen sollte, dann könnten die darauffolgenden Tremoli und Triller der Klarinette, Violine und des Cellos im Pianissimo in den Takten 19 bis 20 als sarkastische Varianten des Geschreis der Menschenmenge beim Schafott in Paris gehört werden.

Die *Jing ye si*-Vertonung von Walther Hensel, als Teil eines Zyklus mit Mondliedern, mag in ihrer Absicht ähnlich dramatisch sein wie Simons Version – mit zusätzlichen Melismen beim letzten Heimatvers –, ist im Ausdruck und der Struktur aber nicht mit dem Metier des Letzteren zu vergleichen. Mit vielen Wiederholungen, ungeachtet des Textinhaltes und fast ohne Modulationen, hie und da mit kleinen kontrapunktischen Stellen erweitert, klumpert das Lied in stiller Nacht. Auf die Wandervogelbewegung und Hitlerjugend verweist die Besetzung für Stimme, Flöten und Lauten.⁴⁸ Hensel komponierte zahlreiche nationalsozialistische Arbeiter- und Kriegslieder⁴⁹ und war als früher Organisator von Singwochen ein Vorbild für den sogenannten »Sing- und Spielschar«-Unterricht der NS-Zeit⁵⁰ – von Gitarre und Blockflöten begleitet, wurden einstimmig Nazilieder gesungen.

Eher bleiern-statisch wirkt dann die Orchesterfassung von Volkmar Andreae. Grund ist die Gesangsstimme mit ihren vielen syllabischen Rhythmus- und Tonwie-

Nº 2. Wanderer erwacht in der Herberge

Sehr langsam

Ich er-wa-che leicht ge - - blen - det, un - ge - - wohnt ei - nes frem - den La - gers.

Ist es Reif, der ü - ber Nacht den Bo - den weiß be - fiel?

Abb. 4: Bleiern-statische Klänge in Volkmar Andreaes *Wanderer erwacht in der Herberge*, 1931 (Klavierauszug)

- 48 Vgl. Markus Zepf: Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg, in: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, hg. von Claudia Selheim, G. Ulrich Großmann und Barbara Stambolis, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2013, S. 67–72.
- 49 Vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–45*, Selbstverlag, 2009, online, Kapitel »Walther Hensel«.
- 50 Vgl. Christian Wolf: *Musikerziehung unterm Hakenkreuz. Die Rolle der Musik am Beispiel der Oberschulen im Gau Tirol-Vorarlberg*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1998 (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie A: Musikpädagogik, Bd. 3), S. 68, 109, 268–278.

derholungen sowie kleinem Tonumfang (der das Sprechhafte verstärkt), ferner die gehaltenen Orchester-Akkorde, die sich minimal verschieben und wieder zur selben Gestalt zurückkehren, somit ähnlich wie bei Schoecks Vertonung zirkulieren. Weil sich zwischen zwei Akkorden die oberste und unterste Stimme – oder auch andere Stimmen – entgegengesetzt bewegen, die eine einen Halbton abwärts, die andere aufwärts, teils auch wegen sanfter, ausgehaltener Dissonanzen (beispielsweise eine verminderte Tredezime in der Gesangsstimme über einem C-Dur-Klang des Orchesters beim ›strahlenden Mond‹), vibriert das Statische leicht. Die vier Verse werden musikalisch nicht groß gedeutet und unterschieden.

Klagend, manchmal schmerzhaft klingt die *Jing ye si*-Vertonung von Viktor Ullmann, die in Geste und Ausdruck stark an Hanns Eislers *Jing ye si*-Version von 1919 erinnert. Die Heimat beziehungsweise das Wanderziel, da Ullmann Klabunds Nachdichtung verwendet, wird bei ihm nicht mehr in Dur verklärt, sondern erscheint stattdessen als unangenehm-dissonanter Akkord (Es-Dur vermischt mit h-Moll und übermäßiger Quinte) auf dem tiefsten Ton der Melodie. Außerdem bewegt sich die Gesangsstimme bei »neige das Haupt« schreiend, trotzartig nach oben (Abbildung 5), und verzichtete Ullmann überdies auf den dritten Vers (»Hebe das Haupt – blick in den strahlenden Mond«).⁵¹ Er vertonte das Gedicht von Li Bai – so wie Pavel Haas in seinen *Vier Lieder nach Worten chinesischer Poesie* Gedichte von Wang Wei 王維 (699/701–759/761) und anderen chinesischen Lyrikern – im KZ Theresienstadt. Die Bücher fanden sie bei Mitgefangenen oder in der sogenannten Ghettozentralbücherei.⁵² In Theresienstadt war das organisierte Spielen von Musik, auch jüdischer, erlaubt, teils um das Lager nach außen als liberales Zentrum der Kultur zu propagieren, teils um das Verdrängen der Situation durch Kunst zu unterstützen und mögliche Aufstände zu vermeiden.⁵³ Beinahe alle Eingesperrten – das Lager diente als Durchgangslager – wurden später in Vernichtungslagern ermordet.⁵⁴ Die chinesischen Lieder von Haas erklangen in Theresienstadt kurz vor dessen Deportation im Herbst 1944 nach Auschwitz. Simon Laks, Leiter des Männerorchesters im KZ Auschwitz, beschreibt in seiner Autobiografie die Ankunft des ›Tschechischen Lagers‹ aus Theresienstadt. Sie hatten ein kleines Musikensemble und wurden wenige Tage später alle in den Gaskammern umgebracht. Die Musikinstrumente kamen darauf in Besitz des Auschwitz-Orchesters.⁵⁵ Ferner verweist Laks, nebenbei

51 Vgl. Cynthia L. Smith: »Hallo, Hallo! Achtung! Achtung!...«. *A Performer's Guide to the Theresienstadt Compositions of Viktor Ullmann for the Mezzo-Soprano*, Diss. Ball State University, Muncie, IN, 2014, S. 72 f.; Klabund: *Li Tai Pe*, S. 20.

52 Vgl. Smith: *Hallo, Hallo! Achtung! Achtung!*, S. 64 f.; Lubomír Peduzzi: *Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien*, Brno: Barrister & Principal, 2005, S. 91 f.

53 Vgl. Smith: *Hallo, Hallo! Achtung! Achtung!*, S. 27 f.

54 Nach Theresienstadt wurden mehr als 141'000 Menschen deportiert, ca. 88'000 – so wie Ullmann oder Haas – von dort weiterdeportiert und in Vernichtungslagern umgebracht, 30'000 starben bereits in Theresienstadt, vgl. Ingo Schultz: *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, Kassel: Bärenreiter, 2008, S. 227.

55 Vgl. Simon Laks: *Musik in Auschwitz*, übers. von Mirka und Karlheinz Machel, Berlin: Boosey & Hawkes, 2014, S. 93 f.

erwähnt, auf die demoralisierende und zynische Wirkung der Musik. Ihm und anderen Orchesterspieler*innen mag die Musik das Leben gerettet haben, für alle anderen Mitgefangenen hingegen war sie, gespielt, während sie gefoltert und ermordet wurden, eine Qual und »vertiefte noch den chronischen Zustand ihrer physischen und psychischen Entkräftung.«⁵⁶ Durch fallende Halböne, steigende Septimen, verschobenen Phrasen oder unklares Metrum mag Ullmans Li-Bai-Vertonung Desorientiertheit und Schmerz ausdrücken.⁵⁷ Die Musik ist nicht im klassischen Sinne tonal, hat aber ein tonales Zentrum, nämlich einen as-Moll-Akkord, der siebenmal erscheint (Takte 1, 9, 10, 18, 26, 28, 30). As-Moll mag, wie beim zweiten Refrain des Textes »Dunkel ist das Leben, dunkel ist der Tod« im ersten Lied aus Gustav Mahlers *Lied von der Erde*, auf Ferne, Verlorenheit und Trauer verweisen,⁵⁸ die Zahl 7 gemäß Zahlensymbolik, so wie die Septime, auf Bedrohung.⁵⁹ Ebenfalls siebenmal erscheint in Ullmanns Musik ein Motiv samt Varianten, das erstmals beim Wort ›Reif‹ erklingt, sozusagen ein ›Reif‹-Motiv (Takte 9, 10, 12, 13, 18, 19, [20], 28). Dieses Motiv, auch im drittletzten Takt das Ende des Liedes einleitend, besteht aus den Tönen

47 924

Abb. 5: Bedrohung und Schmerz in Viktor Ullmanns *Wanderer erwacht in der Herberge*, 1943

56 Vgl. ebd., S. 16, 118f., 121.

57 Vgl. Smith: *Hallo, Hallo! Achtung! Achtung!*, S. 66–68.

58 Vgl. Silja Haller: *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2012, S. 253.

59 Vgl. Schultz: *Viktor Ullmann*, S. 183.

h-c, gefolgt von einem *as*-Moll-Akkord *as-ces-es*. Die Tonnamen des Motivs mögen ein Anagramm bilden, und die Aussage lautet *a(u)sch(w)e(t)s*, also Auschwitz (Abbildung 5, Takte 28/29, hier ergänzt mit *f*).⁶⁰ Ullmann wusste, wohin die Reisen aus Theresienstadt führten.

Man stelle sich bloß die Lebensläufe der Komponist*innen vor, die Li Bai's *Jing ye si* vertonten: Marcel Rubin wurde in die KZ von Meslay-du-Maine und Rennes deportiert, schaffte es aber, nach Mexiko zu fliehen, drei andere Komponisten wurden im KZ Auschwitz ermordet, nämlich Ullmann, James Simon, der es vielleicht sorglos vorzog, in einer deutschsprachigen Kultur zu leben (und selbst noch im KZ Theresienstadt über deutsche Komponisten Vorträge hielt),⁶¹ sowie Martin Spanjaard, ehemaliger Assistent von Willem Mengelberg. Gleichzeitig finden wir unter den *Jing ye si*-Vertonern Nazis und NSDAP-Mitglieder wie den erwähnten Walther Hensel, zudem Hubert Pataky, Anton Würz, Josef Eduard Ploner, sozusagen Hofkomponist des Gauleiters Franz Hofer in Innsbruck,⁶² Franz Biebl oder Robert Schollum, der später noch ein Buch über die Musik des jüdischen Komponisten und Li-Bai-Vertoners Egon Wellesz schrieb.⁶³ Ein Jahr nach dem Ende der Katastrophe vertonte Gottfried von Einem dasselbe Gedicht wie Ullmann. Die Gesangsstimme in von Einems Version besteht aus lang andauernden Wiederholungen desselben, beinahe erstarrten Tons⁶⁴ (wie zum Teil auch in Franz Schuberts »Der Wegweiser« aus der *Winterreise* zu hören). Das Lied endet in einer leeren Oktave, und in den beiden Stimmen des Klaviers erklingen – neben Seufzermotiven, verdichtet im Mittelteil – zwei Themen in langer und asymmetrischer Phrasierung, also von konfuser Wirkung, die teils zudem noch imitiert (Abbildung 6) oder übereinandergeschichtet werden.

60 Im fünften Satz der fünften Klaviersonate von Ullmann verweisen die Tonnamen des Themas auf das Wort »Theresienstadt«. Vgl. Schultz: *Viktor Ullmann*, S. 207. Das Motiv am Anfang des Liedes, in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes, mit der steigenden kleinen Terz und der fallenden Septime, verwendete Ullmann bereits 1936 im zweiten Satz seiner ersten Klaviersonate, Gustav Mahler gewidmet. Vgl. Smith: *Hallo, Hallo! Achtung! Achtung!*, S. 67.

61 Vgl. Philipp Silver/Carine Alder: *James Simon*, online, [o. J.], www.forbiddenmusicregained.org/search/composer/id/102025 (Zugriff 20.03.2020).

62 Vgl. Wolf: *Musikerziehung unterm Hakenkreuz*, S. 146 f.; für das Thema Komponisten in NS-Zeit immer Priebeg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–45*. Dem Nationalsozialismus zumindest nicht abgeneigt waren auch die *Jing ye si*-Vertoner Anton Webern und Othmar Schoeck.

63 Vgl. Egon Wellesz/Emmy Wellesz: *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien: Paul Zsolnay, 1981, S. 80 und 267. Wellesz wusste vermutlich nichts von Schollums NS-Zeit und war erstens stolz, dass ein Buch über ihn geschrieben wurde, zweitens wohl erfreut, einen Gesprächspartner gefunden zu haben, mit dem er gemeinsam gegen die Darmstadt-Szene polemisieren konnte. Vgl. auch Nina-Maria Wanek: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen. Der Briefnachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2010 (*Byzantina et Neograeca Vindobonensia*, Bd. 27), S. 106 f.

64 Vgl. Robert Schollum: *Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider, 1977 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikkdokumentation, Bd. 3), S. 153 f.

schmerzhaft, von Einem eine erstarrte, Moss eine theatralische. Sie alle haben mittels tradierter musikalischer Affektfiguren und unterschiedlicher Gestaltung von Rhythmik, Melodik und Harmonik Emotionen und Deutungen auf Notenpapier festgehalten. Das Gedicht von Li Bai aber war nur eine leere Erscheinung.

Literatur

- Andreae, Volkmar: »Wanderer erwacht in der Herberge«, in: ders.: *Li-Tai-Pe. Acht chinesische Gesänge für eine Tenorstimme und Orchester op. 37. Nachdichtungen von Klabend*, Leipzig: Hug & Co., 1931, S. 7 f.
- Bethge, Hans: *Die chinesische Flöte*, Leipzig: Insel, 1919 [¹1907].
- Bierbaum, Otto Julius: *Irrgarten der Liebe. Verliebte, launenhafte und moralische Lieder, Gedichte und Sprüche aus den Jahren 1885 bis 1900*, Berlin/Leipzig: Insel, 1901.
- Chen, Tzu-Kuang: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 243).
- Cranmer-Byng, Launcelot: *A Lute of Jade, Being Selections from the Classical Poets of China*, London: John Murray, 1926 [¹1909].
- Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, übers. von Otto Apelt, hg. von Klaus Reich, Hamburg: Meiner, 2008.
- Einem, Gottfried von: »In der Fremde«, in: ders.: *Fünf Lieder aus dem Chinesischen für mittlere Singstimme und Klavier op. 8*, Berlin: Bote & Bock, 1950 [¹1946], S. 4 f.
- Forke, Alfred: *Blüthen chinesischer Dichtung. Aus der Zeit der Han- und Sechs-Dynastie*, Magdeburg: Faber, 1899.
- Gautier, Judith [Pseudonym: Judith Walter]: *Le livre de jade*, Paris: Alphonse Lemerre, 1867.
- Giegling, Franz: *Volkmar Andreae*, Zürich: Hug & Co., 1959 (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Bd. 143).
- Haller, Silja: *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers*, Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2012.
- Hauser, Otto: *Gedichte aus dem Chinesischen. Metrische Übertragungen*, Großhain: Baumert & Ronge, 1906.
- Heilmann, Hans: *Chinesische Lyrik vom 12. Jahrhundert v. Chr. bis in unsere Gegenwart*, München: Piper, 1905.
- Hensel, Walther: »In stiller Nacht«, in: ders.: *Das Silberhorn. Mondlieder für Gesang, Flöten und Lauten*, Augsburg: Bärenreiter, 1925, S. 12–16.
- d'Hervey de Saint-Denys, Léon: *Poésies de l'Époque des Thang*, Paris: Amyot, 1862.
- Hsieh, Chingshuan Lily: *Chinese Poetry of Li Po Set by Four Twentieth Century British Composers. Bantock, Warlock, Bliss and Lambert*, Diss. Ohio State University, 2004.
- Huang Po: *Der Geist des Zen. Die legendären Aussprüche und Ansprachen des Huang-po*, übers. von Ursula von Mangoldt, München: O. W. Barth, 2011.
- Jones, Richard H.: *The Heart of Buddhist Wisdom. Plain English Translations of the Heart Sutra, the Diamond-Cutter Sutra, and other Perfection of Wisdom Texts*, New York: Jackson Square Books, 2012.

- Klabund: *Li Tai Pe. Nachdichtungen*, Leipzig: Insel, 1915.
- Laks, Simon: *Musik in Auschwitz*, übers. von Mirka und Karlheinz Machel, Berlin: Boosey & Hawkes, 2014.
- Lansel, Peider: *Poesias originalas e versiuns poeticas*, hg. von Andri Peer, Samedan: Edizioniun da l'Uniun dals Grischs e da la Lia Rumantscha, 1966 (Ouvras da Peider Lansel, Bd. 1).
- Li Bai: *Selected Poems*, hg. von Yang Mushi, übers. von Xu Yuanhong, Changsha: Hunan People's Publishing House, 2007.
- Li Bai: *The Works of Li Po*, übers. von Shigeyoshi Obata, London: J. M. Dent & Sons, 1923.
- Linji: *Das Denken ist ein wilder Affe. Die Lehren des großen Zen-Meisters*, übers. von Ursula Jarand, München: O. W Barth 2015.
- Liu, Weijian: *Kulturelle Exklusion und Identitätsentgrenzung. Zur Darstellung Chinas in der deutschen Literatur 1870–1930*, Bern: Peter Lang, 2007 (Deutsch-Ostasiatische Studien zur interkulturellen Literaturwissenschaft, Bd. 7).
- Miao Gao: An Analysis of Cultural Untranslatability with Eight Versions of *Jing ye Si* from with Experiential Metafunction, in: *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 232 (2018), S. 349–356, <https://doi.org/10.2991/icadce-18.2018.74>.
- Moss, Lawrence: *Three Chinese Poems for Cello and Soprano*, Silver Spring: Selbstverlag, 1999.
- Nagarjuna: *Die Philosophie der Leere (Mulamadhyamaka-Karikas)*, übers. von Bernhard Weber-Brosamer und Dieter M. Back, Wiesbaden: Harrassowitz, 2005 (Beiträge zur Indologie, Bd. 28).
- Nagarjuna: *Die Lehre von der Mitte (Mula-madhyamaka-karika / Zhong Lun)*, übers. von Lutz Geldsetzer, Hamburg: Meiner, 2010, <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-1994-7>.
- Neumann, Robert: Li Tai Po. Ein deutscher Dichter, in: *Die Neue Bücherschau* 6 (1928), S. 77–81.
- O'Brien, Flann: *Der dritte Polizist*, übers. von Harry Rowohlt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Pan-Hsu, Kuei-Fen: *Die Bedeutung der chinesischen Literatur in den Werken Klabunds. Eine Untersuchung zur Entstehung der Nachdichtungen und deren Stellung im Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1179).
- Peduzzi, Lubomír: *Musik im Ghetto Theresienstadt. Kritische Studien*, Brno: Barrister & Principal, 2005.
- Penderecki, Krzysztof: 6. *Sinfonie. Chinesische Lieder für Bariton und Orchester, nach Gedichten von Li-Tai-Po, Thu-Fu, Ly-Y-Han, Thang-Schi-Yie-Tsai und Tschan-Jo-Su in der Nachdichtung von Hans Bethge*, Mainz: Schott, 2017 [S. 16–19].
- Priberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–45*, Selbstverlag, 2009, online.
- Puffet, Derick: *The Song Cycles of Othmar Schoeck*, Bern: Paul Haupt, 1982 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Bd. 32).
- Schestag, Eva/Barrio Jiménez, Olga (Hg.): *Von Kaiser zu Kaiser. Klassische chinesische Lyrik und Kunstprosa von der Han-Zeit bis zur Song-Zeit. Eine Anthologie*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2009.
- Schoeck, Othmar: »In der Herberge«, in: ders.: *Lieder und Gesänge*, Leipzig: Hug & Co., 1907, S. 3.

- Schollum, Robert: *Das österreichische Lied des 20. Jahrhunderts*, Tutzing: Hans Schneider, 1977 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Bd. 3).
- Schultz, Ingo: *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Seaton, Jerome P./Cryer, James: *Bright Moon, Perching Bird. Poems by Li Po and Tu Fu*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- Seaton, Jerome P.: *Bright Moon, White Clouds. Selected Poems of Li Po*, Boulder, Colorado: Shambhala, 2012.
- Sextus Empiricus: *Grundriss der pyrrhonischen Skepsis*, übers. von Malte Hossenfelder, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Silver, Philipp/Alder, Carine: *James Simon*, online, [o. J.], www.forbiddenmusicregained.org/search/composer/id/102025 (Zugriff 20.03.2020).
- Simon, James: »In der Fremde«, in: ders.: *Drei Lieder aus der chinesischen Flöte fuer eine Singstimme, mit Begleitung des Klaviers op. 10*, Berlin: Dreililien, 1914, S. 4 f.
- Smith, Cynthia L.: »Hallo, Hallo! Achtung! Achtung!...«. *A Performer's Guide to the Theresienstadt Compositions of Viktor Ullmann for the Mezzo-Soprano*, Diss. Ball State University, Muncie, IN, 2014.
- Ullmann, Viktor: »Wanderer erwacht in der Herberge«, in: ders.: *Sämtliche Lieder für Singstimme und Klavier*, Mainz: Schott, 2004, S. 176 f.
- Vogel, Werner: *Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*, Zürich: Atlantis, 1976.
- Wanek, Nina-Maria: *Egon Wellesz in Selbstzeugnissen. Der Briefnachlass in der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2010 (Byzantina et Neograeca Vindobonensia, Bd. 27).
- Webern, Anton: »In der Fremde«, in: ders.: *Vier Lieder für Sopran und Kammerorchester op. 13*, Wien: Universal, 1926 [1917], S. 14–17.
- Webern, Anton: *Briefe an Heinrich Jalowetz*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Mainz: Schott, 1999.
- Wellesz, Egon/Wellesz, Emmy: *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hg. von Franz Endler, Wien: Paul Zsolnay, 1981.
- Wells, Herbert George: *Der Unsichtbare*, übers. von Brigitte Reiffenstein und Alfred Winternitz, München: dtv, 1996.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: ders.: *Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (Ludwig Wittgenstein Werkausgabe, Bd. 1), S. 225–580.
- Wolf, Christian: *Musikerziehung unterm Hakenkreuz. Die Rolle der Musik am Beispiel der Oberschulen im Gau Tirol-Vorarlberg*, Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1998 (Innsbrucker Hochschulschriften, Serie A: Musikpädagogik, Bd. 3).
- Yu, Pauline: *Judith Gautier and the Invention of Chinese Poetry*, in: *Reading Medieval Chinese Poetry. Text, Context, and Culture*, hg. von Paul W. Kroll, Leiden: Brill, 2015 (Sinica Leidensia, Bd. 117), S. 251–288, https://doi.org/10.1163/9789004282063_011.
- Zepf, Markus: *Musik bewegt. Zu Lied und Musik der Jugend- und Singbewegung bis zum Zweiten Weltkrieg*, in: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, hg. von Claudia Selheim, G. Ulrich Großmann und Barbara Stambolis, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2013, S. 67–72.

Mathias Gredig war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern sowie Leiter des Archivs und der Bibliothek der Chesa Planta Samedan. Derzeit forscht er an der Universität Basel und dem Institut für Kulturforschung Graubünden zur Geschichte der Salonorchester im Engadin. Er promovierte mit einer Geschichte der skeptischen Zoomusikologie an der Universität Basel und ist Autor einer Studie zum Cellospiel von Daniil Schafran.

»I've turned into a great reviser.«

**Lee Hoibys Vertonung von Li Bais
The River-Merchant's Wife: A Letter
und ihr Bezug zu Harry Partch**

**“I've turned into a great reviser.” Lee Hoiby's Setting of Li Bai's
The River-Merchant's Wife: A Letter and Its Relation to Harry Partch**

Lee Hoiby (1926–2011) worked on his setting of Li Bai's poem *The River-Merchant's Wife: A Letter* (in the translation by Ezra Pound) for several decades from 1954 onwards. He finished an initial version in 1958; after completing a version for the soprano Leontyne Price, who sang it several times between 1967 and 1978 (including a performance at the 1977 Salzburg Festival), Hoiby subjected the song to another fundamental revision in the 1980s before publishing it in his *Fourteen Songs*. We here trace the story of this complex compositional process, using sources from Hoiby's posthumous papers and comparing them with the composer's own statements about his revision practices. One possible interpretation is to see the song in the context of Hoiby's personal interaction with the composer Harry Partch (1901–1974), with whom he enjoyed an artistic collaboration in the 1940s, and with whom he corresponded until the late 1950s. Hoiby was also well acquainted with Partch's *Lyrics by Li Po*. The accompanying material to this essay includes an edition of the hitherto unpublished first version of 1958 and a critical revision of the published version.

Von den etwa hundert Liedtexten, die Lee Hoiby während seiner langen kompositorischen Laufbahn vertont hat,¹ gehen zwei auf Li Bai zurück: Neben dem in den 1950er Jahren komponierten und später überarbeiteten *The River-Merchant's Wife: A Letter* in der Übersetzung von Ezra Pound,² mit dem sich dieser Beitrag in erster Linie auseinandersetzt (der Text des Gedichtes ist in Tabelle 2 abgedruckt), ist eine Vertonung von *The Night of Sorrow* aus den 1970er Jahren allerdings nur bibliografisch nachweisbar,³

DOI: 10.26045/po-018

- 1 Für ein Verzeichnis von Hoibys Liedkompositionen siehe Colleen Gail Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby, American Composer and Classical Pianist (1926–2011). Including a Complete Catalog of his Songs*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2015, S. 48–61.
- 2 Ezra Pound: *Cathay*, London: Mathews, 1915, S. 11 f.
- 3 Scott LaGraff: *The French Songs of Lee Hoiby*. DMA dissertation, Louisiana State University, 2006 (LSU Major Papers, 25), https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_majorpapers/25, S. 89, ohne Quellenangabe (Zugriff auf alle Internetquellen in diesem Beitrag am 14.09.2020).

die wohl auf der Übertragung von Shigeyoshi Obata basiert.⁴ Dieses Gedicht von Li Bai wurde 1931 auch von Harry Partch als Teil seiner *Lyrics by Li Po* vertont.⁵

Die Beschäftigung der Musikforschung mit Hoibys Werk hat bislang noch keine verlässliche Überblicksdarstellung und kein vollständiges Werkverzeichnis hervorgebracht. Die vorliegenden Dissertationen zu Hoibys Liedschaffen haben in der Regel Teilrepertoires im Fokus, die durch die Zusammengehörigkeit von Liedern innerhalb von Zyklen, durch die vertonten Sprachen oder die Nationalität der Textdichter*innen abgegrenzt sind. Bei Einzelwerken wie den beiden Li-Bai-Vertonungen hingegen, die in keiner dieser Untersuchungen eine wesentliche Rolle spielen, scheint in den gängigen Werklisten nicht einmal klar zu sein, dass hinter den beiden Namen »Rihaku« (*The River-Merchant's Wife: A Letter*) und »Li Po« (*The Night of Sorrow*) der selbe Dichter steht.⁶

Auch der vorliegende Beitrag kann nicht zu einer breiteren und gründlicheren Aufarbeitung von Hoibys Werkkatalog beitragen, sondern will am Beispiel von *The River-Merchant's Wife: A Letter* einen detaillierten Einblick in die ausgesprochen langwierigen Überarbeitungsprozesse geben, die für Hoibys Komponieren charakteristisch sind und die er in einem Interview mit Bruce Duffie im Jahre 1991 ausführlich beschrieben hat:

B[ruce] D[uffie]: When you're writing a piece of music – either vocal or instrumental – how do you know when you've finished the task of putting all the right notes on the paper?

L[ee] H[oiby]: Over the years that has become a lengthier and lengthier process. I'll get to the end of the piece and then live with it for a while, and then have input from friends. It has to digest for a while, and then a week later I'll go back and play it over and immediately think of changes. In the meantime I get so enthusiastic that I've sent the piece out to somebody, or more than one person. I have to remember who it was, and I send them the changes. So I'm continually running across early editions and early versions of pieces of mine. [...] I've turned into a great reviser, and I keep searching for, as you call them, the »right notes«.⁷

Das Lied scheint auch in der offiziellen Werkliste von Lee Hoiby nicht auf, vgl. [Anon.]: *The Music of Lee Hoiby*, online, 2019, www.leehoiby.net/songs-with-piano.html.

4 Li Bai: *The Works of Li Po the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton and Co., 1922, S. 45.

5 Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monograph, Bd. 31), S. 75–93.

6 LaGraff: *The French Songs of Lee Hoiby*, S. 89; Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 50 f. (ebd., S. 7–16 findet sich ein allgemeiner Forschungsstand zu Hoiby).

7 Bruce Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby. Two Conversations with Bruce Duffie*, online, 1980/1991, www.bruceduffie.com/hoiby.html.



Abb. 1: Lee Hoiby (1926–2011), Pressefoto von 1975

Zum Entstehungs- und Überarbeitungsprozess von *The River-Merchant's Wife: A Letter* liegt ein umfangreiches Ensemble von Quellen aus Hoibys Nachlass vor, das kürzlich über ein New Yorker Musikantiquariat in private Hände übergegangen ist.

Quellen

Eine erste Arbeitsphase in den 1950er Jahren hat sich in zwei Manuskripten niedergeschlagen:

- **A:** autographes **Arbeitsmanuskript**, Bleistift auf 24-zeiligem Notenpapier unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Formats (siehe Tabelle 1), datiert zu Beginn »31 July 54 Peterborough«, am Ende »28 Apr 58 NYC«.⁸

8 In der MacDowell Colony in Peterborough, New Hampshire, verbringt Hoiby Arbeitsaufenthalte in den Jahren 1952, 1954, 1957, 1958 und 1959, siehe [Anon.]: *Music Composition. Lee Hoiby*, online, 2020, www.macdowellcolony.org/artists/lee-hoiby; in New York City lebt er spätestens ab 1958.

- **R:** autographe **Reinschrift**, Bleistift auf 16-zeiligem Notenpapier im Querformat, auf der letzten Seite ebenfalls datiert »31 July 54 Peterborough – 28 Apr 58 NYC«, mit eingelegtem gelbem, unliniertem Einzelblatt, das den Gesangstext in Maschinenschrift wiedergibt.⁹

Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Manuskripte ist offensichtlich und die Reinschrift **R** wohl direkt nach Abschluss des Arbeitsmanuskriptes **A** im Jahre 1958 geschrieben.

Eine Gruppe von undatierten Arbeitskopien, die aufgrund ihrer voneinander abweichenden, aber sukzessive aufeinander aufbauenden Notentexte in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden können, stammt wahrscheinlich aus den 1960er bis 1980er Jahren. Die folgende Auflistung beginnt mit der ältesten und endet mit der neuesten Fassung:

- **X: Xerokopie** des frühesten überlieferten Standes der Druckvorlage **D₁** (siehe unten), auf halbtransparentem Papier in losen Einzelblättern (11 Blatt paginiert als S. [1]–11), mit handschriftlich in violetter Farbstift hinzugefügtem Vermerk »some bars not corrected« auf der ersten Seite. Diese Kopie eines von David Garvey verwendeten Exemplars, das seine Signatur und andere Eintragungen (unter anderem Fingersätze) enthält,¹⁰ basiert auf einer Bearbeitung von **D₁**, in der einzelne Passagen durch neue ersetzt sind; die Streichung eines weiteren Taktes ist wohl durch den Komponisten auf der Kopie handschriftlich mit Bleistift vorgenommen.
- **K₁** und
- **K₂**: zwei reprographische Kopien von weiteren Fassungen der Druckvorlage **D₁**, jeweils geheftet (paginiert S. [1]–12), mit Aufklebungen, Korrekturen mit weißer Korrekturflüssigkeit, Eintragungen mit Bleistift, violetter Farbstift sowie rotem und schwarzem Filzstift.
- **D₁**: handschriftliche **Druckvorlage**, schwarze Tusche auf 12-zeiligem Transparentpapier, 13 Bl. (paginiert S. [1]–13), in ihren

9 Auf der Rückseite des Einlageblattes findet sich das Gedicht *Warm are the still and lucky miles* von W. H. Auden, das Hoiby offenbar nicht vertont hat.

10 David Garvey (1922–1995), regelmäßiger Klavierbegleiter der Sopranistin Leontyne Price seit 1955, vgl. Chris Pasles: Music Review. Price Carries On Despite Grief at Pianist's Death, in: *Los Angeles Times*, online, 20. Februar 1995, www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-20-ca-34021-story.html. Dass die Vorlage von Garvey selbst mit seinem Namen versehen worden ist und wohl als Aufführungsmaterial verwendet wurde, kann im Vergleich mit von ihm signierten Konzertprogrammen verifiziert werden, z. B. [Anon.]: *Leontyne Price and David Garvey Autographs 1959*, online, 2020, www.worthpoint.com/worthopedia/leontyne-price-david-garvey-142909317.

früheren Zuständen Vorlage für X , K_1 und K_2 , mit eingelegten Korrekturen auf 10-zeiligem Papier und nachträglichen Aufklebungen (siehe Abbildung 2), durch diese in einen weiteren Bearbeitungsstand zwischen K_2 und K_3 einzuordnen und direkte Kopiervorlage für K_3 .

- K_3 : reprographische Kopie des vorliegenden Zustandes von D_1 , geheftet (paginiert S. [1]–13), mit weiteren Änderungen in Bleistift und rotem Farbstift. Mit Blaustift sind neue Zeilenumbrüche eingetragen, die auf eine Verwendung von K_3 als direkte Vorlage für die Erstellung von D_2 hinweisen.



Abb. 2: Lee Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Quelle D_1 , obere Hälfte der ersten Seite: Druckvorlage Tusche auf Transparentpapier (Klavierstimme), nachträgliche Änderungen (Gesangsstimme) und Hinzufügungen (u. a. Metronombezeichnung), Aufklebung mit später hinzugefügter Einleitung

Im Zusammenhang der frühestens 1986 erfolgten Druckveröffentlichung des Liedes steht ein weiteres Dokument:

- D_2 : autographe handschriftliche **Druck- resp. Satzvorlage**, Bleistift auf 16-zeiligem Transparentpapier, unten auf der ersten Seite mit dem Vermerk »© 1986 by Lee Hoiby«, 9 Bl. paginiert als S. 13–21.

- **E:** Ohne Jahresangabe in einer **Edition** erschienen ist das Lied als Teil der Sammlung *Fourteen Songs for High Voice*, dort auf S. 13–22, mit gegenüber **D₂** neu erstelltem Notensatz.¹¹

Der Entstehungsprozess dieses Liedes ist also langwierig und komplex – schon die erste Fassung aus den 1950er Jahren ist offenbar erst nach vier Jahren abgeschlossen worden. Es könnte sich demnach bei *The River-Merchant's Wife: A Letter* um das Lied handeln, das Hoiby 1980 in einem anderen Interview mit Duffie anspricht:

I have spent most of my composing years writing operas because it takes so long. *Summer and Smoke* was four years, *Natalia [Petrovna]* was four years, and a concerto is only six months. [...] Sometimes I'd take off a week and write a song or something like that, but I like to keep with one big work... although one song I wrote took four years! (*Laugh*) I got stuck.¹²

Bei derselben Gelegenheit erwähnt er zudem ein Werk, das er nach einer Unterbrechung von 25 Jahren wieder zu bearbeiten begonnen habe: »By the way, I've taken [up] a work that I began twenty-five years ago.«¹³ Auch diese Beschreibung könnte in Hinblick auf die weiteren Bearbeitungsschritte in den 1980er Jahren auf das Lied *The River-Merchant's Wife: A Letter* passen, mit dessen Komposition Hoiby Mitte der 1950er Jahre begonnen hat – allerdings könnte damit auch der Einakter *Something New for the Zoo* gemeint sein.¹⁴

Die Erstfassung 1958

Der Notentext der Reinschrift **R** unterscheidet sich nur in wenigen Details von dem des Arbeitsmanuskripts **A**.¹⁵ Die auf dem Einlageblatt mit dem maschinengeschrie-

11 Lee Hoiby: *Fourteen Songs for High Voice*, Long Eddy, NY: Rock Valley Music Co., [1986]. Inhalt: »Sonnet 116 (William Shakespeare), *The Shining Place* (Emily Dickinson), *The River-Merchant's Wife: A Letter* (Ezra Pound), *Why Don't You?* (Robert Beers), *Jean qui rit* (Tennessee Williams), *Lied der Liebe* (Friederich Holderlin), *Christmas 1951* (John Fandel), *A Christmas Song* (Jacques Mitchell), *Love Love Today* (Charlotte Mew), *Daphne* (Harry Duncan), *O Star* (John Fandel), *Pas dans mon coeur* (Marcia Nardi), *Two Songs from Villiers de l'Isle Adam: The Gifts, The Avowal* (trans. Richard Wilbur).« – Vielen Dank an Austin Glatthorn für seine Hilfe bei der Beschaffung dieser Ausgabe.

12 Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby*.

13 Ebd.

14 »In 1979, [...] Hoiby's first vocal project was the completion of *Something New for the Zoo*, a one-act opera buffa he had left unfinished since 1954.« Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 39.

15 Eine vom Autor dieses Beitrages erstellte Edition der bisher unveröffentlichten Erstfassung 1958 auf Basis von **R** kann in den Materialien zu diesem Beitrag konsultiert werden:

benen Gesangstext mit Bleistift vorgenommene Änderung der ursprünglichen Wortreihenfolge ›Played I‹ zu ›I played‹ (Vers 2), die die eigentliche Lesart von Pound wieder herstellt, findet sich auch in **R** gegenüber **A**, wurde allerdings in **R** gemäß den Radierspuren in diesem Manuskript erst nachträglich vorgenommen.

Die Lagenstruktur des Arbeitsmanuskripts **A** gibt Einblick in den Kompositionsprozess, der 1954 auf einem Einzelblatt beginnt, anschließend auf einem 4-seitigen Bogen weitergeführt wird und irgendwann ›steckenbleibt‹ (falls es tatsächlich dieses Lied ist, das Hoiby 1980 im Interview erwähnt). Beendet wird die Komposition 1958 auf einem weiteren Bogen, der das Einzelblatt und den ersten Bogen umhüllt und als Umschlag für das ganze Manuskript dient (siehe Tabelle 1).

Einzelblatt (o. A., 16-linig)		[1]*	[2]					
Bogen 1 (»G. Schirmer Imperial Brand No. 6, 24 staves«)				3*	4*	5	Skizzen	
Bogen 2 (»Belwin Inc. Parchment Brand No. 19, 24 lines«)	Titel	leer						6 leer

Tab. 1: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Arbeitsmanuskript **A**, Lagenstruktur; *) mit zusätzlichen Skizzen auf leeren Notensystemen unten auf der jeweiligen Seite

Die Skizzen auf leeren Notensystemen der Seiten 1, 3 und 4 beziehen sich sämtlich auf Stellen gegen Ende des Liedes; sie stammen also aus einem fortgeschrittenen Arbeitsstadium und sind während des Schreibens an den abschließenden Seiten 5 und 6 des Manuskripts rückwärtsschreitend auf frei gebliebene Systeme früherer Seiten geschrieben worden: Die Skizzen S. 4 und S. 3 gehören zur Stelle »The leaves fall early« (S. 5), S. 1 zum Schluss des Liedes ab »Please let me know« (S. 6). Dieser Prozess ist wohl auf die Fertigstellung der Erstfassung des Liedes 1958 zu datieren. Allerdings könnten die beiden Entwürfe von »The leaves fall early«, die wenig mit der schließlich gewählten Fassung dieser Stelle zu tun haben (siehe Notenbeispiel 1), schon aus der Zeit zwischen 1954 und 1958 stammen und somit auf den Moment hinweisen, in dem möglicherweise der erste Kompositionsprozess ›stecken-geblieben‹ ist.

<http://doi.org/10.26045/po-018>. Die im Folgenden verwendeten Taktzahlen beziehen sich auf diesen Notentext. Abweichungen in **A** von **R** (wenn nicht anders angegeben, in der Gesangsstimme): T. 5 f. Textunterlegung »Played I‹; 12 Viertelpause, Viertelnote, Achtelnote; 15 Akzent; 16 g'; 18 e'' g' c'' e'', 24 ohne Portato-Striche; die Takte 28 f. fehlen in **A** (sind nur teilweise über dem System skizziert); 38 des'' eine Achtelnote »Low'r-«; zwischen 42 u. 43 ein zusätzlicher Takt; 57 f. f' fis' a' (übergebunden) des'' f''; 74 es'' Viertelnote, des'' Achtelnote, dann Pause; 75 des'' Viertelnote nach Achtelpause, des'' punktierte Achtelnote, c'' Sechzehntelnote; 78 f'; 79–81 Viertelnoten g' as' b' | ces'' des'' d'' | b' as' g'; 88 drei Viertelnoten e'' f'' g''; 90 drei Viertelnoten; 92 f. fis'' Halbe, eis' Viertel übergebunden auf weitere Viertel in 93, r. H. ab 92/3. Viertelnote: Akkordzerlegungen eis'-cis''-h''-cis'' | e'-cis''-h'-cis'' d'-h'-f'-h' d'-h'-e'-h'; 105 »riv-er« zwei Achtelnoten.

Skizze Arbeitsmanuskript A, S. 4

leaves fall ear - ly this au - tumn in wind

Skizze Arbeitsmanuskript A, S. 3

leaves fall ear - ly this au - tumn in wind

Fassung Arbeitsmanuskript A, S. 5

The leaves fall ear - ly this au - tumn, in wind.

Fassung Reinschrift R, S. 5 f.

The leaves fall ear - ly this au - tumn, in wind.

pp

molto legato

Notenbeispiel 1: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Arbeitsmanuskript A (1954–1958)
im Vergleich mit Reinschrift R (1958)

Der Abschnitt »The leaves fall early« ist auch die einzige Stelle, an der sich die Reinschrift R wesentlich vom Arbeitsmanuskript A unterscheidet: Hoiby spart in R die intensivierende Verdopplung der vokalen Linie durch den Tenor in der linken Hand des Klaviers für den Höhepunkt der Phrase auf und passt den Klaviersatz so an, dass die rechte Hand gegenüber den liegenden Klängen der Fassung A die Kontur der Gesangsstimme von Beginn an mitvollzieht (siehe Notenbeispiel 1).

Ob der 1958 erfolgte Abschluss der ersten Fassung von *The River-Merchant's Wife: A Letter* in Zusammenhang mit Plänen für eine Aufführung oder für eine Publikation steht, lässt sich nicht eruieren.

Leontyne Price als Hoiby-Interpretin

Aufführungen des Liedes sind ab den späten 1960er Jahren dokumentiert, und zwar solche durch die Sopranistin Leontyne Price (geb. 1927), die seit 1961 mit der New Yorker Metropolitan Opera verbunden ist und sich in ihren Liederabenden für amerikanische Komponisten einsetzt. Der auf der Kopie X aufscheinende Name ihres Klavierbegleiters David Garvey stellt die Verbindung zu ihr her:

Price felt Hoiby's music was tailor-made for her voice. In a National Endowment for the Arts interview, she recalled being introduced to his songs by her longtime accompanist, David Garvey, saying, »I fell in love with them. It's just the way he writes, and from then on he was on my program often.«¹⁶

Somit ist X als Kopie der Fassung zu verstehen, die von Hoiby an Garvey weitergegeben wurde. Sie enthält wahrscheinlich die Form des Liedes, in der Price es ursprünglich kennengelernt hat. Die erste Erwähnung einer Aufführung von Hoibys *The River-Merchant's Wife: A Letter* durch Price und Garvey stammt aus dem Jahre 1967:

Then five new songs (performed from manuscript) by Lee Hoiby opened Miss Price's treasury of interpretive powers. Colors flowed freely, her intelligence transferred itself into powerful communication and a rare singer of songs was heard. Hoiby was in the audience to share the warm response to his songs: *A River Merchant's Wife*, *The Dust of Snow* [1954], *Summer Song* [1952, rev. 1967], *Winter Song* [1950, rev. 1983] and *In the Wand of the Wind* [1952]. The songs are dramatic ones showing Hoiby to be a first-rate vocal writer... Wonderfully effective, they are a fine addition to the repertoire and to Miss Price's program.¹⁷

Schon bei ihrem Debüt als Liedsängerin in der Carnegie Hall 1965 hat Price mit *Winter Song* und *In the Wand of the Wind* zwei Lieder von Hoiby auf dem Programm. Dieses Recital ist fast vier Jahrzehnte später auf CD veröffentlicht worden¹⁸ und bietet in seinem Aufbau ein gutes Beispiel dafür, wie Price während ihrer gesamten Karriere die Programme ihrer Liederabende zu strukturieren pflegt: Neben italienischen Opernarien von Händel bis Puccini und Liedern der deutschen Romantik, manchmal auch französischen oder russischen Stücken, ist gegen Ende des Programms immer eine Werkgruppe von zeitgenössischen amerikanischen Komponisten vertreten, bevor in der Regel mit Spirituals abgeschlossen wird. Die Sängerin beschreibt dieses Konzept 1971 in einem Interview:

I usually offer a mixed programme – some classical airs, romantic songs – usually Schumann and Strauss – a few operatic arias and fi-

- 16 Tom Huizenga: Lee Hoiby, Composer For Many Voices, Dies At 85, in: *NPR Classical, Deceptive Cadence*, online, 29. März 2011, www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/03/29/134953693/lee-hoiby-composer-for-many-voices-dies-at-85.
- 17 Charles Crowder: [Konzertkritik], in: *Washington Post*, 1967, zit. nach Mark Shulgasser: *Music of Lee Hoiby*, online, 2020, <http://markshulgasser.com/music-of-lee-hoiby/>. Ergänzung der Entstehungsdaten der Lieder nach Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 48 f.
- 18 Leontyne Price: *Leontyne Price Rediscovered. February 28, 1965 Carnegie Hall Recital Debut*, BMG/RCA Victor 09026-63908-2 (2002).

nally an American group and some spirituals. Occasionally I include a Rachmaninov group sung in the original Russian.¹⁹

Lieder von Hoiby, darunter für eine gewisse Zeit auch *The River-Merchant's Wife: A Letter*, sind regelmäßig Teil dieser »American group«. Alle oben im Zusammenhang von Prices frühen Recitals ab der Mitte der 1960er Jahre erwähnten Lieder von Hoiby stammen aus den 1950er Jahren. Auch wenn die diesbezüglichen Angaben in der vorliegenden Literatur eher mit Zurückhaltung aufzunehmen sind – so wird *The River-Merchant's Wife: A Letter* von LaGraff wie Gray ohne Quellenangabe auf »1955 (Rev. 1979)« datiert,²⁰ was sich angesichts der Quellen als ungenau erweist –, kann davon ausgegangen werden, dass Hoiby bei seiner ersten Kontaktnahme mit Price über ihren Pianisten Garvey auf ältere Stücke zurückgreift und die meisten von ihnen zunächst in ihrer Erstfassung belässt: Gemäß Gray scheint lediglich der *Summer Song* schon in den späten 1960er Jahren überarbeitet worden zu sein;²¹ die Quellen zu *The River-Merchant's Wife: A Letter* legen jedoch nahe, dass dies auch für dieses Lied gilt.

Hoibys Zusammenarbeit mit Price erstreckt sich über fast zwanzig Jahre bis zum Karriereende der Sängerin, die 1985 ihren Abschied von der Met nimmt. In den 1970er Jahren geht Hoiby dazu über, neue Lieder für Price zu schreiben, durch welche die älteren Stücke in ihren Recitals sukzessive ersetzt werden – diesem Prozess fällt auch *The River-Merchant's Wife: A Letter* zum Opfer. In die 1985 im Druck erschienene Sammlung *Songs for Leontyne* schaffen es letztlich nur drei von seinen frühen Liedern, und auch nur eines davon unbearbeitet.²²

Diese Entwicklung lässt sich anhand der Programme der Liederabende bei den Salzburger Festspielen nachvollziehen, wo Price schon seit den späten 1950er Jahren durch Herbert von Karajan als Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* und als Leonora in Verdis *Il trovatore* besetzt worden ist und ebenfalls unter Karajans Leitung Solopartien in großen Chorwerken von Bach, Beethoven, Bruckner und Verdi gesungen hat. Später tritt sie in Salzburg nur noch als Liedinterpretin auf und setzt als Teil der üblichen Gruppe von amerikanischen Liedern mit großer Regelmäßigkeit Werke von Hoiby auf das Programm:²³

19 Alan Blyth: Leontyne Price Interview. »It's terrible but you know I just love the sound of my own voice«, in: *Gramophone*, online, August 1971, www.gramophone.co.uk/other/article/leontyne-price-interview-it-s-terrible-but-you-know-i-just-love-the-sound-of-my-own-voice.

20 LaGraff: *The French Songs of Lee Hoiby*, S. 89; Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 50.

21 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 49.

22 Inhalt von Lee Hoiby: *Songs for Leontyne*, New York: Southern Music Publishing Co., 1985 nach Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 54: *The Doe* (1950, rev. 1983), *Evening* (1983), *Autumn* (1979), *Winter Song* (1950, rev. 1983), *In the Wand of the Wind* (1952), *The Serpent* (1979).

23 Alle Angaben zu den Programmen der Salzburger Festspiele finden sich auf [Anon.]: *Salzburger Festspiele Archiv*, online, 2020, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.

- 28. Juli 1975 Psalmvertonungen von Ned Rorem, Robert Starer und Louis White, kein Werk von Hoiby
- 2. August 1977 *The River-Merchant's Wife* von Hoiby, Lieder von Howard Swanson, Dominick Argento und Ned Rorem
- 1. August 1978 Zyklus *Despite and still* von Samuel Barber, keine weiteren amerikanischen Lieder
- 7. August 1980 *The Message* (1977), *The Serpent* (1979) und *Autumn* (1979) von Hoiby, Lieder von Ned Rorem und Celius Dougherty
- 8. August 1981 vier Lieder von Barber, der Anfang des Jahres verstorben ist
- 15. August 1984 *Evening* (1983) von Hoiby, Lieder von Ned Rorem, Margaret Bonds und Celius Dougherty

Demnach debütiert Hoiby als Komponist in Salzburg 1977 mit dem Lied *The River-Merchant's Wife: A Letter*. Die amerikanische Werkgruppe dieses Liederabends wird durch Price noch Anfang 1978 bei Auftritten in den USA wiederholt: Eine Konzertbesprechung aus Ann Arbor, Michigan, vermittelt einerseits die Faszination, die von den abschließenden Spirituals ausgeht (»It was not difficult to imagine a religious gathering with Price leading the congregation [...], the applause was tumultuous«),²⁴ lässt aber auch das begrenzte Verständnis für das Lied von Hoiby offenbar werden, zu dem und zu seinem Komponisten im ansonsten sehr informativen Konzertprogramm auch keinerlei Angaben gemacht werden – nicht einmal zur Herkunft des Liedtextes:²⁵

Following this show stopper [»Pace, pace, mio Dio« aus Verdis *La Forza del Destino*] came several works in English, the first being »The River Merchant's Wife: A Letter.« This is a plaintiff song about a young girl, who at 16 was left by her lover. As his absence nears five months, the song fades away. Girlish sorrow, love and longing dominated this piece, as Price's dynamics caressed the audience with warmth.²⁶

Der schwer vermittelbare Inhalt des Textes dieses Liedes mag dazu beigetragen haben, dass es nach mindestens zehnjähriger Präsenz zugunsten von neuen Kompositionen Hoibys aus Prices Repertoire verschwunden zu sein scheint.

Durch die Verbindung mit der Interpretin Leontyne Price – im Fall von *The River-Merchant's Wife: A Letter* in einem Zeitraum, der spätestens 1967 beginnt und frühestens 1978 endet – lassen sich die vielfältigen Quellen zu diesem Lied zwi-

24 Stephen Pickover: Ann Arbor basks in Price's brilliance, in: *The Michigan Daily*, 27. Januar 1978, S. 5.

25 Leontyne Price: [Konzertprogramm Ann Arbor, 25. Januar 1978], online, https://aadl.org/sites/default/files/documents/pdf/ums/programs_19780125e.pdf.

26 Pickover: Ann Arbor basks in Price's brilliance, S. 5.

schen der 1958 abgeschlossenen Erstfassung und der frühestens 1986 erschienenen Druckfassung zeitlich zumindest annähernd einordnen.

Dass die durch die Xerokopie X überlieferte Fassung von Leontyne Price gesungen worden ist, steht angesichts der Signatur ihres Pianisten David Garvey auf der Vorlage dieser Quelle außer Zweifel; aus welcher Zeit sie jedoch stammt und ob die vielen auf X folgenden Überarbeitungsstadien jeweils auch zur Aufführung durch die beiden gelangt sind, kann nicht entschieden werden, da die Aufnahme des Liedes aus ihrem Liederabend bei den Salzburger Festspielen 1977 nicht zugänglich ist.²⁷

X könnte das in der Konzertbesprechung von 1967 erwähnte »manuscript«²⁸ darstellen und schon während der späten 1960er und frühen 1970er Jahre weiter verändert worden sein, jeweils mit Umsetzung der neuen Fassung durch die Interpretin. Die Änderungen könnten sogar durch Leontyne Price selbst angeregt worden sein. In der Xerokopie X findet sich eine schon in ihrer Vorlage eingetragene Abweichung (*gis*² statt *dis*² auf »[you have been] gone«). Ein solcher Eingriff illustriert Hoibys Bekenntnis zur sukzessiven Anpassung seiner Vokal- und Instrumentalparts an die Bedürfnisse der Interpret*innen: »I never try to make anything difficult. On the contrary, I will simplify as much as I can to make it easy on the performer, and bring out the best the performer has.«²⁹ Hoibys Präsenz als Zuhörer bei Konzerten von Price ist über längere Zeit hinweg immer wieder dokumentiert; falls er darüber hinaus in ihre Proben involviert ist, könnte die folgende Aussage von ihm auch für dieses Lied gelten:

In rehearsing with singers in a new piece, sometimes, when I feel that they want to hold onto a note longer, or like even if they're having trouble with a note, I will change it then. They get very startled by that, because performers these days are used to thinking of the note on the page as carved in granite, and if you reach up with a pencil and scratch it off and write a new one, they think something is really wrong.³⁰

Andererseits könnten die verschiedenen weiteren Stadien von *The River-Merchant's Wife: A Letter* auch erst vom Ende der 1970er oder aus den frühen 1980er Jahren

27 Der Liederabend vom 2. August 1977 im Rahmen der Salzburger Festspiele ist vom Österreichischen Rundfunk (ORF) mitgeschnitten worden. In seiner Radioübertragung, die auch auf YouTube nachzuhören ist (MondOpera: *Leontyne Price – Salzburg Recital 1977*, online, 2016, www.youtube.com/watch?v=-b8XebwhfX8), fehlt ausgerechnet die Gruppe der amerikanischen Lieder, die aber bei einer Übertragung des Konzerts durch die BBC 1978 anscheinend gesendet worden ist (dies gemäß Mitteilung von David Perkins). Nach Auskunft des ORF ist die vollständige Aufnahme des Liederabends mitsamt dem Lied von Hoiby im Archiv vorhanden, durfte dem Autor dieses Beitrags aber aus rechtlichen Gründen nicht zugänglich gemacht werden.

28 Crowder: [Konzertkritik].

29 Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby*.

30 Ebd.

stammen, als Hoiby eine Druckveröffentlichung des Liedes zu planen beginnt, was auch mit den eingangs zitierten Aussagen zu einer nach einer Unterbrechung von 25 Jahren wieder aufgenommenen Komposition übereinstimmen würde. Price hätte in diesem Falle bis 1978 und eventuell noch länger immer die Fassung X gesungen, die nur wenige handschriftlich nachgetragene Anpassungen des Vokalparts enthält, denn bis zur Fassung X trifft zweifellos Hoibys eigene Aussage zu, dass die Änderungen an *The River-Merchant's Wife: A Letter* noch nicht als neue Versionen gelten können:

[T]hey really aren't different enough to be called versions. There will be little changes here and there. A measure will be taken out, a note may be slightly altered, dynamics are changed, the metronome markings will be changed, but on the whole I don't really make major changes.³¹

In diesem Sinne überliefert X wahrscheinlich die Fassung, die Leontyne Price begleitet von David Garvey bis Ende der 1970er Jahre gesungen hat: Sie wird von Hoiby wohl in den 1960er Jahren durch Anpassung einer Reinschrift der Fassung von 1958 hergestellt und dann nur in Details verändert. Viele Interpret*innen sind gegenüber substanziellen Änderungen an einem einmal einstudierten Notentext sehr zurückhaltend, wie Hoiby selbst weiß: »If a performer learns the early version, they don't want to change it.«³²

Was dann ab den Fassungen K₁ bis K₃ vorliegt und was Hoiby »eine echte Revision« nennen würde, folgt wohl erst später. Das Verhalten von Ausführenden einer solchen Überarbeitung gegenüber veranschaulicht er am Beispiel seiner *Violinsonate*:

B[ruce] D[uffie]: What if someone comes to you and says they like the earlier version better?

L[ee] H[oiby]: Then I disagree with them very strongly. (*Laughs*) But I could be wrong. [...] A real revision was my *Violin Sonata*, which I wrote as a student. I knew that it wasn't quite working as a piece, so I just threw it in a box. [...] 20 or 25 years later [...] I added a scherzo and changed the development section. My [pianist] friend Dolores Fredrickson [(1930–2013)] and her husband [violinist John Fredrickson] had already learned the first version and played it, and they didn't want to play the new version.³³

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd.

Der Überarbeitungsprozess

Nach der hier vertretenen Annahme hätte Hoiby Ende der 1970er oder Anfang der 1980er Jahre David Garveys Exemplar **X** kopiert und dieses – zusammen mit der noch in seinem eigenen Besitz befindlichen Vorlage **D₁** – als Ausgangspunkt für die tiefgreifende Überarbeitung in **K₁** bis **K₃** genommen – wohl in Hinblick auf eine Druckveröffentlichung, die sich vor dem eigentlichen Druck **E** zunächst noch in der neuen Vorlage **D₂** niedergeschlagen hat.

Als entscheidend für die Datierung erweist sich, dass die neu eingelegten Seiten in **D₁**, die noch nicht für Fassung **X**, jedoch ab Fassung **K₁** eingefügt worden sind (und bis **K₃** dort überdauert haben), aus einer anderen Komposition Hoibys wiederverwendet sind, nachdem ihr ursprünglicher Inhalt radiert worden, aber besonders am oberen Rand noch lesbar geblieben ist: Es handelt sich um Blätter aus Ensemblestimmen (»Harp«, S. 3; »Flute«, S. 4; »Trumpet«, S. 5; »Oboe«, S. 9); zusätzliche Angaben (u. a. »Scrooge Entrance«, S. 3; »Scrooge's Last Struggle«, S. 4; »Skating«, S. 5) deuten darauf hin, dass es sich dabei um Material zu Hoibys Musik zur vom Sender ABC produzierten Fernsehadaptation von Charles Dickens' *A Christmas Carol* handelt, die zu Weihnachten 1981 erstmals gesendet worden ist.³⁴

Auch dieser Umstand lässt natürlich keine exakte Datierung zu, stützt aber die Hypothese, dass die Überarbeitungsschritte ab Fassung **K₁** erst in den 1980er Jahren erfolgt sind, als Leontyne Price das Lied wohl gar nicht mehr im Repertoire hat. Möglicherweise wird auch *The River-Merchant's Wife: A Letter* für eine Publikation im Rahmen der *Songs for Leontyne* (1985) in Betracht gezogen, bevor das Lied schließlich in den *Fourteen Songs* landet (frühestens 1986, möglicherweise auch erst etwa 1990).³⁵ Diese Sammlung ist auf jeden Fall noch in Hoibys eigenem Verlag Rock Valley Music Company in Long Eddy, NY, erschienen (benannt nach seinem ländlichen Wohnsitz in Upstate New York), während andere seiner Werke in dieser Zeit schon durch die großen amerikanischen Musikverlage übernommen werden.

In the mid-80s, many of Hoiby's songs that had only been available from his own publishing companies, Aquarius Music Company or Rock Valley Music Company, became available through major publishers such as Theodore Presser Company, G. Schirmer, Inc. and Southern Music Pub-

34 Fred Guida: *A Christmas Carol and Its Adaptations. A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions on Screen and Television*, Jefferson, NC/London: MacFarland & Co., 2000, S. 207 f.

35 Die undatierten *Fourteen Songs* könnten auch erst Jahre später erschienen sein, denn auf der Rückseite des Hefts ist ein Katalog ausgewählter Werke von Hoiby abgedruckt, darunter auch Stücke, die laut Grey erst Anfang der 1990er Jahre komponiert respektive veröffentlicht worden sind; denkbar wäre natürlich auch, dass es sich um einen später aktualisierten Verlagskatalog anlässlich eines ansonsten unveränderten Nachdrucks des Notentextes handelt. Die ebenfalls in diesem Heft enthaltenen *Two Songs from Villiers de l'Isle Adam* sind am Ende mit dem Kompositionsdatum (3.12. respektive 25.11.1952) und mit dem Vermerk »revised 1979 NYC« versehen. Hoiby: *Fourteen Songs*, S. 59, 61.

lishing Company, Inc. [...] Hoiby wrote the preponderance of his songs after his return to composition in the 1980s, more than ninety songs.³⁶

Nachdem Hoiby zu Beginn der 1970er Jahre in seiner vor allem durch Opern geprägten Komponistentätigkeit eine Pause eingelegt und sich aufs Klavierspiel konzentriert hat, kehrt er Ende des Jahrzehnts wieder zum Komponieren zurück³⁷ – unter anderem eben auch zu einer Überarbeitung seines Liedes *The River-Merchant's Wife: A Letter*.

Eine grobe Übersicht über die Änderungen, die die verschiedenen vorliegenden Fassungen gegenüber ihrer jeweiligen Vorgängerin vornehmen, findet sich in Tabelle 2. Das zentrale Dokument für das Verständnis des ganzen Überarbeitungsprozesses ist die Druckvorlage **D**₁, die ursprünglich in einer ziemlich getreuen Abschrift der Reinschrift **R** von 1958 bestanden haben muss und – so die hier vertretene Hypothese – in Zusammenhang mit den ersten Aufführungen des Liedes ab Ende der 1960er Jahre angefertigt worden sein könnte, wahrscheinlich schon damals in Hinblick auf eine dann nicht realisierte Publikation. Der ursprüngliche Zustand von **D**₁ kann nicht mehr vollständig rekonstruiert werden, da Hoiby für jede neue Fassung (**X** und **K**₁–**K**₃) diese Reproduktionsvorlage immer weiter verändert hat, nicht nur durch Überschreiben, sondern auch durch Überkleben von einzelnen Stellen und durch Ersetzen ganzer Seiten. Der letzte Stand von **D**₁ ist der einer Vorlage für **K**₃, welche Fassung wiederum direkt die mit »© 1986« bezeichnete, von Grund auf neu geschriebene Druckvorlage **D**₂ vorbereitet.

[D₁] hypothetischer Urzustand [S.]	X	K₁	K₂	D₁ überlieferter Zustand	K₃
	Auf der Vorlage dieser Kopie: Signatur und Fingersätze D. Garvey; Bleistift, violetter Farbstift, »some bars not corrected«	Bleistift, violetter Farbstift, weiße Korrekturflüssigkeit, roter Filzstift.; Fingersätze, »LH« [i.e. Lee Hoiby]	»Changes«	Aufklebungen, ersetzte Seiten (3: »Harp«, 4: »Flute«, 5: »Trumpet«, 9: »Oboe«)	Senkrechte Striche mit blauem Farbstift (Planung Zeilenumbruch für D ₂); Fingersätze
[1] While my hair was still cut straight across my forehead I played about the front gate, pulling flowers.	[1] »my hair was still cut straight across«; »played about the«	[1] »While«; »forehead I played about the front gate, pulling flowers«	[1] »gate«; »flowers«	[1] <i>Andante</i> (5 neue Takte als Ritornell mit Metronomangabe)	[1] Metronomangabe bei <i>Allegretto</i>

36 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 42 f.

37 Ebd., S. 37–39.

[D ₁]	X	K ₁	K ₂	D ₁	K ₃
[2] You came by on bamboo stilts, playing horse, You walked about my seat, playing with blue plums. And we went on	[2] »bamboo stilts, play-«; »seat«; Fingersätze D. Garvey	[2] »stilts«; »you walked about my seat«, »playing with blue plums«	[2] z. T. nochmals die gleichen Änderungen wie K ₁ ; Streichung von riten. – a tempo	[2]	[2] Ped. (wird später nicht übernommen)
[3] living in the village of Chokan: Two small people, without dislike or suspicion. At fourteen I married My Lord	[3] ritard.; Streichung der nicht mehr gültigen Ankündigung des Taktwechsels am Seitenende	[3] ganze Seite neu geschrieben: Neufassung von »-picion. At fourteen I married my Lord«			[3] »-like or sus-«, rhythmische Änderungen
you.		[4] ganze Seite neu geschrieben und größtenteils neu komponiert			
[4] I never laughed, being bashful. Lowering my head, I	[4] »I never laughed, being bashful«; »looked at the« (Rh.); Streichung eines Taktes zwischen »back.« und »At«				
looked at the wall. Called to, a thousand times, I never looked back. At fifteen I stopped scowling,		[5] ganze Seite neu geschrieben und größtenteils neu komponiert			
[5] I desired my dust to be mingled with yours Forever and forever, and forever. Why should I climb the look-out?	[5] ganze Seite neu geschrieben; ritard. – a tempo	[6] unteres Drittel der Seite neu geschrieben ab »-er. Why«	[6]	[6] Oktavierung von »Why should I climb the look-out?«	[6]
[6] At sixteen you departed You went into far Ku-to-yen, by the river of swirling eddies, And you have been gone five months. The	[6] Portatostriche an verschiedenen Stellen; »gone five months« zurück zu Fassung R geändert	[7] rhythmische und dynamische Konkretisierungen, ansonsten quasi unveränderte ehemalige Seite 6			

[D ₁]	X	K ₁	K ₂	D ₁	K ₃
[7] monkeys make sorrowful noise overhead. You dragged your feet when you went out. By the gate now, the moss is grown, the different mosses, Too deep to	[7] untere Hälfte der Seite ab »By the« neu geschrieben	[8] untere drei Viertel der Seite ab »(head)« nochmals neu geschrieben			
[8] clear them away! The leaves fall early this autumn, in wind. The paired butterflies are already yellow with	[8] ca. zwei Takte zu Beginn leer überklebt	[9] oberes Viertel der Seite »clear them away!« nochmals neu geschrieben; Änderungen am Beginn von <i>a tempo</i> und des Rhythmus bei »-flies are already«	[9] großteils gestrichen, »new page« und Andeutung der Verlängerung durch Wiederholungszeichen	[9] [nur oberstes System, Rest leer]	[10] [Ersatz des obersten Systems durch eine Vorweg-Wiederholung]
[9] August Over the grass in the West garden; They hurt me. I grow old-	[9] »over« (Rhythmus); » <u>they hurt me</u> « (Oktavierung im Klavier)	[10] kleine rhythmische Änderungen in der Singstimme	[10] ganz gestrichen, »new page«	[11] unteres System neu geschrieben und angesetzt, Änderungen schon davor	
[10] er. If you are coming down through the narrows of the river Kiang, Please let me know beforehand, And I will come out to	[10] Reduktion und rh. Änderung des Liegetons	[11]		[12] ehemalige Seite 11 mit neuer Nummer; »quasi recit.«	
[11] meet you As far as Cho-fu-sa.	[11] ganze Seite neu geschrieben: Verlängerung des Schlusses	[12] provisorische Überklebung (»Cho-fu-sa« neu im ¾-Takt)		[13] neue definitive Überklebung für »Cho-fu-sa«	

Tab. 2: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Übersicht über die Bearbeitungsschritte zwischen den (in der Tabelle nicht aufgeführten) Stadien A/R und D₁/E (also zwischen 1958 und frühestens 1986), dargestellt anhand der Eingriffe in die sich stetig wandelnde Vorlage D₁. Bei den verschiedenen Fassungen angeführte Textauschnitte weisen Änderungen in der Singstimme auf, mit Unterstreichungen auch Änderungen in der Begleitung. Legende für die Schattierung:

Detailänderungen	Ersatz von Teilen von Seiten	Ersatz von ganzen Seiten	Nochmaliger Ersatz von Teilen der neuen Seiten
------------------	------------------------------	--------------------------	--

Es ist im Rahmen dieses Beitrages nicht möglich, detailliert alle Schritte des mehrstufigen Überarbeitungsprozesses zu veranschaulichen, wie er in Tabelle 2 überblickshaft dargestellt ist. Neben einem unentwegten Korrigieren und Konkretisieren von Vortrags-, Metronom- und Artikulationsbezeichnungen, dynamischen Angaben und Fingersätzen fällt auf, dass auch der eigentliche Notentext sich über diese Fassungen hinweg in ständiger Weiterentwicklung befindet – in kleinen Details ebenso wie in der faktischen Neukomposition des ganzen mittleren Abschnitts des Liedes, die in der Fassung K_1 und damit schon früh erfolgt und danach fast unverändert stehenbleibt, während zum Beispiel das den Charakter des Liedes stark verändernde langsame Einleitungsritornell erst relativ spät hinzugefügt wird (in D_1 als Vorbereitung für K_3). Manche Stellen werden sogar mehrmals durch völlig neues Material ersetzt (zum Beispiel »I never laughed, being bashful«, »Why should I climb the look out?«), an anderen werden in der Neukomposition bereits bekannte Motive weiterentwickelt (»I desired my dust to be mingled with yours«), wieder andere scheinen über mehrere Fassungen hinweg in Details immer weiter konkretisiert, aber am Ende doch noch grundlegend verändert worden zu sein (zum Beispiel »without dislike or suspicion«, Notenbeispiel 2).

A (1954) R (1958) X (1967?) K_1 (1982?) K_2 , D_1 K_3 D_2 , E (1986)

ritard.

Notenbeispiel 2: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Vergleich der Stelle »without dislike or suspicion« in allen vorliegenden Fassungen

Die Druckfassung nach 1986

Das Manuskript D_2 stellt eine von Hoiby eigenhändig angefertigte neuerliche Reinschrift dar: Sie gibt den im Lauf mehrerer Revisionen unübersichtlich gewordenen Notentext von K_3 in bereinigter Form wieder und nimmt nur wenige Änderungen an ihm vor. Dass sie ursprünglich wirklich als Druckvorlage im Rahmen der *Fourteen Songs* vorgesehen ist, wird am unten auf der ersten Seite angebrachten Copyright-Vermerk und an ihren Seitenzahlen 13–21 deutlich. Aus welchen Gründen dann für die faktische Edition alles nochmals neu gesetzt wird, ist unbekannt (im Druck steht das Lied schließlich auf den Seiten 13–22). Durch die Angabe »© 1986« in D_2 lässt sich auch der Druck E der *Fourteen Songs* (der selbst keinen Hinweis auf sein Erscheinungsdatum enthält) auf frühestens 1986 datieren.

Angesichts Hoibys Gewohnheit, quasi bei jedem Durchsehen des Notentextes eines älteren Werkes wieder Details daran zu ändern, ist es schwierig zu entscheiden, welche der Änderungen in E gegenüber D als solche beabsichtigt sind und welche schlicht Versehen beim Erstellen der neuen Druckvorlage darstellen könnten; ganz fehlerfrei ist der Druck der *Fourteen Songs* jedenfalls nicht.³⁸

Ein Bezug zu Harry Partchs Li-Bai-Vertonungen?

Es gibt in *The River-Merchant's Wife: A Letter* Stellen, die durch alle Fassungen hindurch nur geringfügig angetastet werden und gleichsam von Anfang an feststehen. Dazu gehört das zunächst mit »freely« und ab der Fassung D₁/K₃ mit »quasi recitativo« bezeichnete, sprechgesangsartige »If you are coming down through the narrows of the river Kiang« kurz vor dem Ende des Liedes (Notenbeispiel 3) – eine Passage, die in ihrer völligen Reduktion auf die Einstimmigkeit und sogar nur auf einen einzigen wiederholten Ton im Zusammenhang des im übrigen für alle Beteiligten eher anspruchsvollen Liedes aus dem Rahmen fällt.

Notenbeispiel 3: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Vergleich der Stelle »If you are coming down through the narrows of the river Kiang« in allen vorliegenden Fassungen

38 Um einerseits die in E enthaltene letzte bekannte Fassung des Liedes durch eine kritische Edition ergänzen zu können und andererseits Gelegenheit zu geben, die Abweichungen dieser Endfassung von der ersten Fassung (1958) zu studieren, ist in den Materialien eine neue Edition der Fassung E samt Editionsbericht zum Download bereitgestellt: <http://doi.org/10.26045/po-018>.

Dieser auffallende musikalische Moment lässt Assoziationen an gewisse Stellen im Frühwerk von Harry Partch (1901–1974) zu,³⁹ der ebenfalls Gedichte von Li Bai vertont hat, wenn auch nicht *The River-Merchant's Wife: A Letter*. Die angesprochene Stelle in Hoibys Vertonung steht am Schluss dieses Gedichts:

If you are coming down through the narrows of the river Kiang,
Please let me know beforehand,
And I will come out to meet you,
As far as Cho-fu-Sa.⁴⁰

Hier wendet sich die fiktive Schreiberin des Briefes, den das Gedicht darstellt,⁴¹ nach der Erzählung der Vergangenheit ihrer Ehe und der Schilderung der Gegenwart ihrer Verlassenheit einer möglichen Zukunft zu, in der ihr Mann zu ihr zurückkehrt und sie selbst ihm entgegenreist. In dieser Spannung zwischen der äußerlichen Ruhe des Wartens und ungestümen, weiträumigen Bewegungen in der Vorstellung wird auch die Ambivalenz der Gefühle des lyrischen Ichs greifbar, und darin liegt wohl der emotionale Kern dieses Gedichts.⁴² Musikalisch wiedergegeben wird dieser Moment in Hoibys Vertonung durch die völlige Beruhigung und Reduktion der Begleitung und auch aller Parameter der Gesangsstimme, die sich in ihrer Bewegung auf einen einzigen repetierten Ton in tiefer Lage beschränkt.

Hoiby ist als Mitglied des Ensembles von Studierenden, mit dem Partch während seines Aufenthalts an der University of Wisconsin-Madison 1944–1947 verschiedene seiner Werke aufführt und einspielt, der regelmäßige Spieler der Kithara und somit aus zahlreichen Proben gründlich mit Partchs Werken vertraut. Noch im Rückblick 35 Jahre später stellt er fest: »We enjoyed playing the bizarre games he devised for us.«⁴³

Die angesprochene – im Sinne von Partch gewissermaßen ›monophone‹ – Stelle in Hoibys *The River-Merchant's Wife: A Letter* erinnert dabei weniger an Gelegenheitswerke Partchs wie die *Yankee Doodle Fantasy* (1944) oder an die Kompo-

39 Zu Aspekten von Lee Hoibys Biografie, seinem Verhältnis zu Harry Partch, weiteren Literaturhinweisen und einer Edition von Partchs Briefen an Hoiby 1948–1958 siehe Martin Skamletz: »Of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist. Five letters by Harry Partch, 1948–1958«, in diesem Band, S. 399–435.

40 Pound: *Cathay*, S. 12.

41 Vollständiger Text des Liedes in Tabelle 2. Zum Genre des fiktiven Briefes siehe Ronald Bush: Pound and Li Po. What Becomes a Man, in: *Ezra Pound Among the Poets*, hg. von George Bornstein, Chicago: University of Chicago Press, 1985, S. 35–62, hier S. 40 f. (mit Zitat aus Arthur Cooper: *Li Po and Tu Fu*, London: Penguin, 1973, S. 127): »As a Sinologist [i.e. Cooper] has recently pointed out, the river merchant of the poem would have been understood by Li Po's contemporary readers as the poet himself, and the poem read as ›a love-poem to his wife but written as if from her to him, which was a common Chinese practice at the time.«

42 Vgl. Bush: Pound and Li Po, S. 41 f.

43 Brief Lee Hoiby an Bob Gilmore, 25.03.1989 [recte 1990], Privatsammlung.

sitionen, die seine Erfahrungen als Wanderarbeiter (›Hobo‹) während der Großen Depression der 1930er Jahre reflektieren – etwa *Barstow* (entstanden ab 1941), *San Francisco* oder *U.S. Highball* (beide ab 1943) –, sondern vielmehr an die auf literarischen Vorlagen im weitesten Sinne basierenden Werke wie *Two Settings from Joyce's Finnegans Wake* (1944), *Dark Brother* (ab 1942), *By the Rivers of Babylon* (ab 1931) oder eben die *Poems* beziehungsweise *Lyrics by Li Po* (ab 1930, im Folgenden kurz als *Lyrics* bezeichnet).⁴⁴

Wie einige wenige ausgewählte Beispiele aus den *Lyrics* zeigen, vertont Partch zentrale Momente des Innewerdens von Einsamkeit und Vergänglichkeit kurz vor Schluss der jeweiligen Gedichtvorlage in ähnlicher Weise wie Hoiby: als rezitativ-sche Tonwiederholung mit noch weiter reduzierter Begleitung (die in den *Lyrics* lediglich durch die Adapted Viola ausgeführt wird).

Im Lied *By the Great Wall* ist schon zu Beginn die Stelle »It is a season of sorrow that she scarce can endure« in dieser Art gesetzt, worauf am Schluss beinahe unbegeleitet, nur unterbrochen durch Pizzicato-Akkorde der Viola mit anschließendem Glissando folgt: »There is not an hour but she, alone, unseen, / Weeps – only to learn how futile all her tears are.«⁴⁵

Das unbegleitete mikrotonale Melisma auf das Wort ›Weeps‹ kann dabei als Urbild eines bei Partch ebenfalls mit solchen Stellen verbundenen Motivs gesehen werden, das zum Beispiel in *A Dream* zwischen den Versen »All things pass with the east-flowing water« und »I leave you and go – when shall I return?«⁴⁶ zu einer (mikrotonal hyper-)chromatischen Imitation zwischen Singstimme und Viola führt – dies auf die nicht in Li Bais Text enthaltenen Exklamationsilben ›Uh duh‹.

Bei Hoiby entspricht dem die Imitation zwischen der Singstimme und verschiedenen Registern des Klaviers auf »They hurt me« (Notenbeispiel 4, T. 110–114). Die ungewohnte Abfolge von Dreiklängen in der melodischen Linie des Klaviers (T. 114–118) ist vielleicht als Echo von Partchs dreiklangähnlichen Hexad-Stimmungen zu verstehen, die Hoiby im Ensemble in Madison jahrelang auf der Kithara gespielt hat. Überhaupt kann wohl die Klanglichkeit der ganzen Stelle, in der Dominantseptakkorde und andere tritonushaltige Klänge dominieren, als eine Anspielung auf Partchs auf der Obertonreihe basierendes Stimmsystem interpretiert werden.

In Partchs *I Am a Peach Tree* folgt auf das auf einem wiederholten Ton komponierte »Passing, you looked down on me an hour; then went on forever«⁴⁷ ein ausgedehntes ›Oa da doo‹. In diesem durchgehend *pizzicato* begleiteten Lied sind auch wieder mit Glissando abgeschlossene gezupfte Akkorde eingesetzt.

Der lange und nur auf Silben wie ›ü‹ und ›ta‹ gesungene Mittelteil von *Before the Cask of Wine* nach der monophonen Textstelle »The fleeting light deceives man, / Brings

44 Datierung aller Werke nach McGeary: *The Music of Harry Partch*. Zu den von McGeary so genannten *Poems by Li Po* siehe ebd., S. 75–93.

45 Li Bai: *The Works of Li Po*, S. 78.

46 Ebd., S. 116 f.

47 Ebd., S. 104.

soon the stumbling age«⁴⁸ steht zudem im 5/8-Takt wie weite Teile von Hoibys *The River-Merchant's Wife: A Letter* – ein für den ansonsten kompositorisch ausgesprochen traditionell ausgerichteten Hoiby ein eher ungewöhnliches Charakteristikum, das sich ebenfalls auf Partch beziehen könnte.

Die monophone Stelle in *On the Ship of Spice-Wood* schließlich – von ausgedehntem »Ho-oh ah« gefolgt – kann die Einsicht in die Vergänglichkeit aller Dinge zumindest im Sinne einer Verklärung der Poesie ins Positive wenden: »Oh, deathless poetry!«⁴⁹

110 *A tempo*
They hurt me. I grow old - - er.

118 *quasi recit.* *Meno mosso*
If you are com-ing down through the nar-rows of the riv-er Kiang, please let me know - - be - fore - hand

126
and I will come out - - to meet you as far as Cho - fu -

Notenbeispiel 4: Hoiby: *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Fassung D₂:
eine Stelle mit möglichen Anspielungen auf Partch

Diese musikalisch verwandten Stellen bei Partch sind wegen der gerade im Fall der *Lyrics* fast unüberschaubaren Vielfalt an Quellen, in denen Partch ganz verschiedene Notationssysteme zur Anwendung bringt,⁵⁰ hier ganz ohne Notenbeispiele

48 Ebd., S. 143.

49 Ebd., S. 25.

50 Vgl. den Beitrag von Eleni Ralli: »Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs *Seventeen Lyrics by Li Po*. Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge«, in diesem Band, S. 453–479 (mit Dank für weitere Hinweise zu Partchs Stimmungen), und McGeary: *The Music of Harry Partch*, Illustrations 2–5 (zwischen S. 128 und 129), wo verschiedene Quellen u. a. von *The Long-Departed Lover* abgedruckt sind, dem ersten von Partch komponierten Gedicht von Li Bai (1930) und offenbar seiner frühesten Komposition, die er nicht selbst vernichtet hat. Vgl. ebd., S. 4, 75–93, 124, 132 f.

von Partch besprochen. Ihre Auswahl ist bewusst auf diejenigen Stücke aus seinen *Lyrics* beschränkt, die in den frühen Aufnahmen dieses Werks enthalten sind und die Hoiby aus erster Hand gekannt haben muss. Auch wenn er als Spieler der in diesem Werk nicht besetzten Kithara nicht direkt an der Einstudierung der *Lyrics* beteiligt gewesen ist, kann es als sehr wahrscheinlich angesehen werden, dass er nicht nur mit der 1947 veröffentlichten Teilaufnahme der *Lyrics* vertraut ist⁵¹ (und möglicherweise zusätzlich mit den Aufnahmen aus Chicago 1942),⁵² sondern als regelmäßiges Mitglied von Partchs Ensemble auch die Proben, Aufnahmen und Aufführungen⁵³ der *Lyrics* mitverfolgt hat, also auch dieses Werk im Detail kennt.

Neben diesen nur an wenigen musikalischen Phänomenen festgemachten, aber immerhin anhand vorliegenden Notenmaterials zu verifizierenden Beobachtungen zur hypothetischen Bezugnahme von Hoiby auf Partch finden sich noch weitere Gemeinsamkeiten hinsichtlich Texten, die von beiden Komponisten verwendet worden sind.

- Von dem auch von Partch vertonten Li-Bai-Gedicht *The Night of Sorrow* gibt es eine Version von Hoiby, die laut Scott LaGriff aus den »1970er Jahren« stammt und nicht zugänglich zu sein scheint.⁵⁴
- Außerdem hat Hoiby laut derselben Quelle schon »1955« – also in zeitlicher Nähe zum Beginn der Arbeit an *The River-Merchant's Wife: A Letter* – im Rahmen seiner ebenfalls nur bibliografisch greifbaren *Songs of the Fool* für Stimme und Laute nach Shakespeares *Twelfth Night* mit *Come Away, Death* einen Text vertont,⁵⁵ der auch Teil von Partchs »Three Settings for Guitar (Adapted) and Voice« namens *December, 1942* ist.⁵⁶ Diese Vertonung von Partch geht ihrerseits wohl wieder auf eine Anregung

51 *Ten Settings of Lyrics by Li Po (1947): An Encounter in the Field, On Hearing the Flute at Lo-Cheng, The Intruder, I am a Peach Tree, With a Man of Leisure, A Midnight Farewell, Before the Cask of Wine, A Dream, On the Ship of Spice-Wood, By the Great Wall* (ebd., S. 164f.). Wiederveröffentlichung dieser Aufnahmen auf der CD *Enclosure 2*.

52 *On the City-Street, The Intruder, The Night of Sorrow, On Hearing the Flute at Lo-Cheng, An Encounter in the Field, A Dream* (ebd., S. 76).

53 Ronald Wiecki, der die Programme von Partchs Konzerten in Madison im Frühjahr 1945 wiedergibt, erwähnt keine Aufführung der *Lyrics by Li Po*; Bob Gilmores Partch-Biografie zitiert Partchs Report to the University of Wisconsin Research Committee on my Work Under Grant for 1945–46, der eine Aufführung ausgewählter Stücke aus den *Lyrics* im Rahmen eines Vortrags im Frühjahr 1946 anführt. Ronald V. Wiecki: Relieving »12-Tone Paralysis«. Harry Partch in Madison, Wisconsin, 1944–1947, in: *American Music* 9 (1991), S. 43–66, hier S. 46–48, bzw. Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998, S. 169 und 430 (Anm. 49).

54 Erwähnt in LaGriff: *The French Songs of Lee Hoiby*, S. 89 (»1970s«).

55 Ebd., S. 90.

56 McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 42.

durch die Version von *Come away, Death* von Douglas Moore (1893–1969) zurück, von der Partch ebenfalls 1942 in Chicago eine Tonaufnahme herstellt und die er in seinem Buch *Genesis of a Music* als Muster für monophonisches Denken zitiert.⁵⁷

Hoiby und Partch

Als der 1926 geborene Hoiby im Jahr 1944 Partch kennenlernt, ist er Student des Pianisten Gunnar Johansen (1906–1991) an der University of Wisconsin-Madison. Er führt seine Klavierstudien ab 1947 noch bei Johansens eigenem Lehrer, dem Busoni-Schüler Egon Petri (1881–1962), am Mills College in Oakland fort, um sie aber ab 1948 zugunsten eines Kompositionsstudiums bei Gian Carlo Menotti am Curtis Institute in Philadelphia aufzugeben; erst 1978 absolviert er – nachdem er in den 1970er Jahren die schon angesprochene Pause in seinem Komponieren zur Wiederaufnahme seiner pianistischen Tätigkeit genutzt hat – sein öffentliches Debüt als Pianist in New York.⁵⁸

Hoiby hat in späteren Jahren seine Hinwendung zur Komposition als Ergebnis der Weitergabe seiner jugendlichen Kompositionsversuche – darunter die oben angesprochene *Violinsonate* – durch einen Studienkollegen quasi gegen seinen eigenen Willen dargestellt, die zu seiner Aufnahme durch Menotti in Philadelphia führte;⁵⁹ es sei hier demgegenüber die These vertreten, dass die drei Jahre 1944–1947, die Hoiby als Kithara-Spieler in Partchs Ensemble in Madison verbracht hat, sicher in nicht geringem Maße dazu beigetragen haben, sich seriöser mit der Frage auseinanderzusetzen, ob seine Karriere die eines lediglich reproduzierenden oder aber eines kreativen Künstlers sein sollte.

Dass Hoiby letztendlich zum tonalen und aus der Sicht der Avantgarde der 1950er bis 1970er Jahre geradezu reaktionären Komponisten geworden ist, der mit einschlägigen Werturteilen auch nicht hinter dem Berg gehalten hat, sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese ästhetische Entwicklung Hoibys zumindest noch während der 1950er Jahre in stetiger Abstimmung mit, allerdings wohl auch in zunehmender innerlicher Abgrenzung von dem als künstlerischen Mentor erlebten Partch erfolgt ist, der Hoibys Hinwendung zur Komposition grundsätzlich mit Interesse verfolgt, aber mit so idiosynkratischen wie apodiktischen ästhetischen Urteilen begleitet hat. Während Hoiby ihm gegenüber nach Bestätigung für seine Wahl des mit Partchs Ideen völlig inkompatiblen Menotti als Kompositionslehrer sucht, erwähnt er seinem anderen künstlerischen Mentor Petri gegenüber umge-

57 Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974 [1949], S. 36.

58 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, S. 37.

59 Ausführlich wiedergegeben ebd., S. 26 f.

kehrt sogar eigene »experiments with the forty-three tone scale«, die nicht anders als unter dem Einfluss Partchs stehend zu begreifen sind.⁶⁰

Gerade in den 1950er Jahren, während derer Hoiby – zunehmend in die künstlerische Selbständigkeit entlassen – mit Partch wie Petri weiterhin Briefkontakt hält und in deren Verlauf er seinen persönlichen Weg als Opernkomponist in der Nachfolge Menottis findet, könnte für Hoiby durchaus das Bedürfnis entstanden sein, sich kompositorisch mit dem ehemaligen Mentor Partch zu beschäftigen und gewissermaßen mit ihm abzuschließen. Die Vertonung von *The River-Merchant's Wife: A Letter* wäre in diesem Sinne als Teil einer umfassenderen ästhetischen Auseinandersetzung mit Partch zu verstehen – sozusagen mit »my juvenile endeavors in the realm of the avant-garde«, wie Hoiby es im Rückblick dem Partch-Biografen Bob Gilmore (1961–2015) gegenüber formuliert.⁶¹

Die im Liedschaffen Hoibys erratisch für sich stehende Wahl eines Textes von Li Bai, die per se schon auf Partch verweist, lässt möglicherweise auch noch eine tiefergehende biografische Interpretation zu. Als Gilmore um 1990 Material für seine Partch-Biografie sammelt, wird der homosexuelle Hoiby zu einer seiner Auskunftspersonen zum Thema von Partchs eigener Homosexualität. Hoiby vermittelt in seinem Austausch von Briefen, Dokumenten und besprochenen Tonkassetten mit Gilmore, von dem Auszüge auch in dessen Buch nachzulesen sind,⁶² den Eindruck, dass Partch in seiner Zeit in Madison quasi asexuell gelebt habe:

He never made the slightest advance to either me or Bill Wendlandt (as far as I know). I don't know if he had any active sex life when I knew him, or not. I think he was so engrossed in his life's work that probably sex took a back seat, so to speak.⁶³

Aus Partchs erhaltenen Briefen an Hoiby aus den Jahren 1948–1958 ergibt sich hingegen ein etwas differenzierteres Bild, das annehmen lässt, dass Partch für ihn und Bill Wendlandt, den Sänger im Ensemble in Madison, durchaus auch ein im weitesten Sinne erotischer Bezugspunkt gewesen sein muss, dass aber diese Spannung – wenn sie je mehr als platonische Schwärmerei war – schon 1948 durch Partch nicht mehr erwidert worden ist, was auf Seiten Hoibys möglicherweise Frustration ausgelöst hat.

Ob daraus geschlossen werden kann, dass Hoibys Komposition von *The River-Merchant's Wife: A Letter*, Mitte der 1950er Jahre begonnen, auch seine eigene Stellung gegenüber dem nach mehreren Jahren des Zusammenseins in ›Chokan‹ Madison mittlerweile in die Entfernung von ›Ku-to-Yen‹ Kalifornien entschwunde-

60 Brief Egon Petri an Lee Hoiby, 09.12.1948, Privatsammlung.

61 Brief Lee Hoiby an Bob Gilmore, 25.03.1989 [recte 1990]. Zur Li-Bai-Vertonung von Ben Johnston (1926–2019), die möglicherweise ebenfalls in Auseinandersetzung mit Partch entstanden ist, siehe Marc Kilchenmann: »Ben Johnstons *Three Chinese Lyrics*«, in diesem Band, S. 437–451.

62 Gilmore: *Harry Partch*, S. 160.

63 Brief Lee Hoiby an Bob Gilmore, 25.03.1989 [recte 1990].

nen ›river-merchant‹ Partch reflektieren und gewissermaßen objektivieren will, muss Spekulation bleiben – erst recht, ob Hoiby ihm auch bis nach ›Cho-fu-Sa‹ entgegengefahren wäre, hätte Partch ihm Bescheid von seiner bevorstehenden Rückkehr gegeben.

Spätestens nach seiner eigenen Heimkehr von einem Fulbright-Aufenthalt in Rom 1952/53 und mit seiner beginnenden Akzeptanz als Opernkomponist fühlt sich Hoiby wohl innerlich gefestigt genug, um in dieser Weise den Abschluss seiner wie auch immer gearteten Beziehung zu Partch in Angriff nehmen zu können. Er ›bleibt‹ bei diesem Unterfangen zunächst wie eingangs zitiert ›stecken‹ und schließt die erste Fassung dieses Liedes erst vier Jahre später ab (laut Manuskript am 28. April 1958); dies koinzidiert mit dem Ende seines Briefwechsels mit Partch, dessen letzter erhaltener Brief an Hoiby mit 23. Juli 1958 datiert ist.

Wie diskret und indirekt in dieser Zeit zwischen homosexuellen Künstlern sogar in der privaten Kommunikation mit persönlichen Beziehungen umgegangen wird und wie sehr dabei Nostalgie und Sublimierung, vielleicht oft auch nur unrealisierte Wunschträume eine zentrale Rolle spielen, zeigt Hoibys Kontakt mit dem Schriftsteller Tennessee Williams (1911–1983), mit dem er in den 1960er Jahren zusammenarbeitet:

Lee Hoiby and Tennessee Williams worked together on the operatic setting of [Williams's play] *Summer and Smoke*, with a libretto by Lanford Wilson, which premiered at the St Paul Opera in 1971. Williams had accompanied Hoiby to the opening night of his first full length opera *A Month in the Country* (then in an early version titled *Natalie Petrovna*) in September 1964. The finale of that work was widely praised, with Paul Hume of the Washington Post calling it »an octet of overwhelming beauty... This is a supreme moment in opera, and Hoiby's genius has done nothing finer.« Even Tennessee, who had a distinct dislike for opera, liked »all those voices at the end singing together« and therefore offered Hoiby the highly coveted choice of any of his plays. »Take your pick!« He chose the delicate *Summer and Smoke*, which is still the only play Williams allowed to be made into an opera.⁶⁴

Im Jahr 1966, also mitten in der Zeit ihrer künstlerischen Zusammenarbeit (laut eingangs zitierter eigener Aussage arbeitet Hoiby ganze vier Jahre lang an *Summer and Smoke*), schreibt Williams an Hoiby:

When shall we two meet again? Let me know when you have a free evening in the city. We can play some lovely records on my stereo-Hi

64 Beschreibung eines Manuskripts von Tennessee Williams aus dem Nachlass von Hoiby in einem Auktionskatalog, auf der Basis von Informationen seines Lebenspartners Mark Shulgasser: [Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 138. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/138/.

Fi and I can go on lamenting the fact that I didn't meet you twenty years ago.⁶⁵

Was wäre geschehen, wäre Hoiby zwanzig Jahre früher Williams und nicht Partch begegnet? Möglicherweise hätte sich Hoiby dann gar nicht entschieden, Komponist zu werden; er wurde damals als Partchs Adept in Madison überhaupt erst auf den Weg zur Komposition gebracht. Die sich – für ein kurzes Lied in ungewöhnlicher Weise – über mehr als dreißig Jahre hinziehende Entstehungsgeschichte seines möglicherweise der Auseinandersetzung mit Partch gewidmeten Liedes mag schließlich erst durch dessen Ableben 1974 den entscheidenden Impuls zu ihrem definitiven Abschluss empfangen haben.

Literatur

(Zugriff auf alle Internetquellen am 14.09.2020)

- [Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 138. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/138/.
- [Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 140. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/140/.
- [Anon.]: *Leontyne Price and David Garvey Autographs 1959*, online, 2020, www.worthpoint.com/worthopedia/leontyne-price-david-garvey-142909317.
- [Anon.]: *Music Composition. Lee Hoiby*, online, 2020, www.macdowellcolony.org/artists/lee-hoiby.
- [Anon.]: *Salzburger Festspiele Archiv*, online, 2020, <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv>.
- [Anon.]: *The Music of Lee Hoiby*, online, 2019, www.leehoiby.net/songs-with-piano.html.
- Blyth, Alan: Leontyne Price Interview. »It's terrible but you know I just love the sound of my own voice«, in: *Gramophone*, August 1971, www.gramophone.co.uk/other/article/leontyne-price-interview-it-s-terrible-but-you-know-i-just-love-the-sound-of-my-own-voice.
- Bush, Ronald: Pound and Li Po. What Becomes a Man, in: *Ezra Pound Among the Poets*, hg. von George Bornstein, Chicago: University of Chicago Press, 1985, S. 35–62.
- Cooper, Arthur: *Li Po and Tu Fu*, London: Penguin, 1973.
- Crowder, Charles: [Konzertkritik], in: *Washington Post*, 1967, zit. nach Mark Shulgasser: *Music of Lee Hoiby*, online, 2020, <http://markshulgasser.com/music-of-lee-hoiby/>.
- Duffie, Bruce: *Composer/Pianist Lee Hoiby. Two Conversations with Bruce Duffie*, online, 1980/1991, www.bruceduffie.com/hoiby.html.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998.
- Gray, Colleen Gail: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby, American Composer and Classical Pianist (1926–2011). Including a Complete Catalog of his Songs*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2015.

65 Brief Tennessee Williams an Lee Hoiby, 04.06.1966, [Anon.]: *Bonhams. Fine Literature, Featuring Two Private Collections. Los 140. Williams, Tennessee*, online, 2019, www.bonhams.com/auctions/25264/lot/140/.

- Guida, Fred: *A Christmas Carol and Its Adaptations. A Critical Examination of Dickens's Story and Its Productions on Screen and Television*, Jefferson, NC/London: MacFarland & Co., 2000.
- Hoiby, Lee: *Songs for Leontyne*, New York: Southern Music Publishing Co., 1985.
- Hoiby, Lee: *Fourteen Songs for High Voice*, Long Eddy, NY: Rock Valley Music Co., [1986].
- Huizenga, Tom: Lee Hoiby, Composer For Many Voices, Dies At 85, in: *NPR Classical, Deceptive Cadence*, 29. März 2011, www.npr.org/sections/deceptivecadence/2011/03/29/134953693/lee-hoiby-composer-for-many-voices-dies-at-85.
- LaGraff, Scott: *The French Songs of Lee Hoiby*, DMA dissertation, Louisiana State University, 2006 (LSU Major Papers, 25), https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_majorpapers/25.
- Li Bai: *The Works of Li Po the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton and Co., 1922.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monograph, Bd. 31).
- MondOpera: *Leontyne Price – Salzburg Recital 1977*, online, 2016, www.youtube.com/watch?v=-b8XebwhfX8.
- Partch, Harry. *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974 [1949].
- Partch, Harry: *Enclosure 2. Historic Speech-Music Recordings from the Harry Partch Archive* (4 CD, Innova 401, 1995). Booklet: www.innova.mu/sites/default/files/liner-notes/401.htm.
- Pasles, Chris: Music Review. Price Carries On Despite Grief at Pianist's Death, in: *Los Angeles Times*, online, 20. Februar 1995, www.latimes.com/archives/la-xpm-1995-02-20-ca-34021-story.html.
- Pickover, Stephen: Ann Arbor basks in Price's brilliance, in: *The Michigan Daily*, 27. Januar 1978, S. 5.
- Pound, Ezra: *Cathay*, London: Mathews, 1915.
- Price, Leontyne: *Leontyne Price Rediscovered: February 28, 1965 Carnegie Hall Recital Debut*, [CD], BMG/RCA Victor 09026-63908-2 (2002).
- Price, Leontyne: [Konzertprogramm Ann Arbor, 25. Januar 1978], online, https://aadl.org/sites/default/files/documents/pdf/ums/programs_19780125e.pdf.
- Shulgasser, Mark: *Music of Lee Hoiby*, online, 2020, <http://markshulgasser.com/music-of-lee-hoiby/>.
- Wiecki, Ronald V.: Relieving »12-Tone Paralysis«. Harry Partch in Madison, Wisconsin, 1944–1947, in: *American Music* 9 (1991), S. 43–66, <https://doi.org/10.2307/3051534>.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien sowie Traverso in Brüssel. Neben seiner Aktivität als Flötist in Barockorchestern unterrichtete er Musiktheorie mit Stationen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2006 ist er Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium, seit 2007 Leiter Institut Interpretation und Dozent Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern.

Martin Skamletz

“Of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist.”

Five letters by Harry Partch, 1948–1958

»Of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist.« Fünf Briefe von Harry Partch (1948–1958)

Der amerikanische Komponist und Pianist Lee Hoiby (1926–2011) war während seiner Studienzeit an der University of Wisconsin-Madison 1944–1947 als Kithara-Spieler Mitglied des Ensembles, mit dem Harry Partch (1901–1974) die ersten kommerziellen Schallplattenaufnahmen seiner Werke produzierte. Ausgehend von Partchs Briefen an Hoiby aus der Zeit von 1948 bis 1958, die hier publiziert und kommentiert werden, wird Einblick in eine für Partch entscheidende Umbruchszeit gegeben, in der die Komposition, Aufführung und Aufnahme seiner Werke eng mit seiner Aktivität als Instrumentenbauer und als Musiktheoretiker verflochten war. Hoibys eigene Entwicklung vom Pianisten zum Komponisten, die ihn Ende der 1940er Jahre zum Studium bei Gian Carlo Menotti (1911–2007) in Philadelphia bewegte, wird durch Hoibys Briefwechsel mit seinem pianistischen Mentor Egon Petri (1881–1962) zusätzlich beleuchtet. Das Begleitmaterial enthält Wiederveröffentlichungen von schwer zugänglichen frühen Aufnahmen von Partchs Werken und anderen Dokumenten.

During his stay at the University of Wisconsin-Madison (1944–1947), Harry Partch (1901–1974) recorded several of his works for the first time. The ensemble he directed for these recordings consisted mainly of Madison students. One of them was pianist Lee Hoiby (1926–2011) who would later go on to study piano with Egon Petri in Oakland and composition with Gian Carlo Menotti in Philadelphia. Hoiby continued to maintain contact with Partch through occasional correspondence until the late 1950s. Partch’s letters to Hoiby, as well as some other memorabilia of their collaboration, have only recently become accessible in a private collection and shed new light on their relationship between Partch’s time in Madison and his short stay at Northwestern University in Evanston. They are transcribed and commented on in this article. Petri’s letters to Hoiby from the same period supply additional information, and the aim of this article is to provide a continuous narration of the diverse

yet intertwining biographical strands of the persons involved, giving ample space to quotations from original documents.

As a composer, Lee Hoiby is well known for his operatic works – from his debut one-act piece *The Scarf*, presented at the inaugural Spoleto Festival in 1958, to *The Tempest* after Shakespeare, which was first performed by the Des Moines Metro Opera in 1986. A newspaper review of *The Tempest*'s premiere is characteristic of the general opinion of Hoiby's decidedly traditional style of composition: "The obvious complaint against Mr. Hoiby's music is his seemingly blissful refusal to acknowledge the very existence of musical Modernism."¹ However, his "lush, beautiful and" – at least sometimes – "stratospherically difficult"² vocal writing has won him supporters among first-rate singers like Leontyne Price.³

Hoiby was raised in Madison, Wisconsin, and continued his early piano studies at the University of Wisconsin with Gunnar Johansen (1906–1991), who had been a student of Egon Petri (1881–1962) in Berlin at the Hochschule für Musik during the early 1920s.⁴ Probably encouraged by Johansen, Hoiby started taking occasional lessons with Petri at Cornell University in Ithaca, New York, as early as 1944.⁵ Petri had been one of the most important pupils and closest collaborators of Ferruccio Busoni (1866–1924). In 1947, when Petri moved to Oakland, California, and started teaching at Mills College on a regular basis, Hoiby followed him there as a piano student. Already in 1948, Hoiby left Oakland again and enrolled at the Curtis Institute in Philadelphia, Pennsylvania, in order to study with Gian Carlo Menotti (1911–2007), thus shifting his professional focus towards composition and embarking upon a career that would soon result in his typical "conservative, tonal and post-Romantic idiom."⁶ In spite of having discontinued his piano studies, Hoiby remained in contact with Petri through extensive correspondence that had already started in 1945; their communication endured Hoiby's Fulbright residency in Rome between 1952 and 1953 but came to an end in 1957, when Petri left Oakland after the death of his wife, accepting a new teaching appointment in Basel.⁷

1 John Rockwell: Opera: Hoiby's "Tempest," in Iowa, in: *The New York Times*, July 12, 1986, p. 12.

2 Ibid.

3 Colleen Gail Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby, American Composer and Classical Pianist (1926–2011). Including a Complete Catalog of his Songs*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2015, pp. 45 f. See Martin Skamletz: "I've turned into a great reviser." Lee Hoibys Vertonung von Li Bai's *The River-Merchant's Wife: A Letter* und ihr Bezug zu Harry Partch, pp. 371–398 in this volume.

4 Charles Hopkins: Johansen, Gunnar, in: *Grove Music Online* (2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42599> (all links in this article last accessed March 24, 2021).

5 Receipt of payment of \$125 for piano lessons of Lee Hoiby with Egon Petri during "summer term 1944" at Cornell University, Department of Music, from the Petri-Hoiby correspondence (only Petri's letters preserved, together with some newspaper clippings, concert programs and other documents), private collection.

6 Elise Kirk: Hoiby, Lee (opera), in: *Grove Music Online* (1992/2002), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902196>.

7 Petri to Hoiby, June 24, 1957.

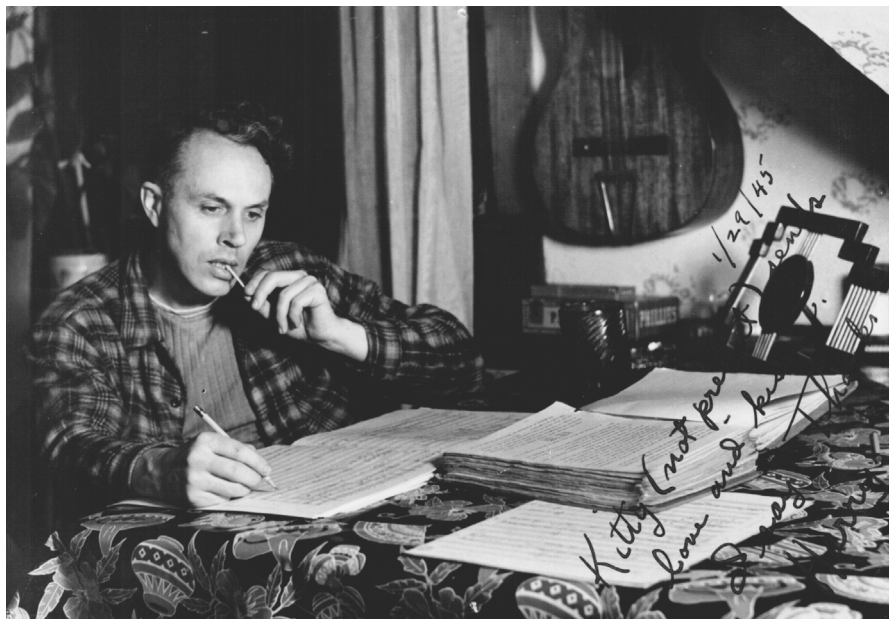


Fig. 1: Photo of Harry Partch, taken in Ithaca, NY, in April 1943, with the Adapted Guitar [I], the Chromatic Organ (music stand on the right) and manuscripts of his treatise and some of his compositions. Copy presented and inscribed to Lee Hoiby in Madison: "1/29/45 / Kitty (not present) sends / love and kisses. / I say: Thanks / Harry"

Gunnar Johansen, Hoiby's piano teacher, was also responsible for bringing Harry Partch to Madison. Impressed by a rehearsal for Partch's performances in New York in 1944, he succeeded in procuring a residency for him at the University of Wisconsin which would last until 1947. During his three-year stay in Madison, Partch was very active: he finished his book (eventually published as *Genesis of a Music* by University of Wisconsin Press in 1949), spent time "repairing, adapting, and building instruments",⁸ experimented with lectures on and performances of his works, and produced a number of recordings. Partch had already staged his manifold activities as a writer on and composer of music, as well as a player and builder of instruments in a photograph taken in 1943, which he also distributed to his friends in Madison (Fig. 1).⁹ The Madison recordings of *U.S. Highball* and *Ten Settings of Lyrics by Li Po*

8 Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998, p. 165. For short descriptions of all of Partch's instruments that he used until 1952 see "notes on the instruments" (program booklet *Oedipus 1952*, p. [11]), for exhaustive commentary and photographs see Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974 [1949]. A copy of the program booklet together with a review of the performances of *King Oedipus* at Mills College (Anonymous 1952) can be accessed among the materials under <https://doi.org/10.26045/po-019>.

9 For the first, acoustic Adapted Guitar [I] on the photo see Partch: *Genesis of a Music*, pp. 203 f., for the Chromatic Organ see the photo in Gilmore: *Harry Partch*, p 133; the musical manu-



Fig. 2: 78 rpm disc (side 1 of 6) of Partch's *U.S. Highball*, recorded in 1946 (McGeary: *The Music of Harry Partch*, p. 164)

were acknowledged by Partch himself as his first “private recordings”,¹⁰ even though Partch had in fact recorded a few of his works some years earlier in Chicago in March 1942. They were produced in the home recording studio of Warren Gilson, a specialist in medical electronics, and released as “Gilsonophone recordings” on Gilson’s own label GME (Fig. 2).¹¹

scripts could be e.g. *U.S. Highball* or *Dark Brother* (ibid., pp. 397 f.). The book draft on the table most likely is *Patterns of Music*, the version of Partch’s treatise chronologically situated between *Exposition of Monophony* and *Genesis of a Music* (ibid., pp. 131 f.). Thanks to Eleni Ralli and Chris Rainier for help with the dating of the photo and the identification of the instruments.

10 Partch: *Genesis of a Music*, p. 484; Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive catalog*. Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monograph 31), pp. 164 f. While Partch and McGeary only mention the 1946 recording of *U.S. Highball* (featured on the Gilsonophone three-disc set and never re-released), there is another recording of this work produced in 1945 with Fralia Hancock (Double Canon) instead of Hulda Gieschen (Harmonic Canon in 1946). This 1945 *U.S. Highball* recording was released for the first time (together with the re-release of the 1947 *Lyrics by Li Po*) on *Harry Partch: Enclosure 2. Historic Speech-Music Recordings from the Harry Partch Archive* (4 CD set, Innova 401, 1995) – many thanks to Chris Rainier for pointing out this difference in a personal communication. In the discography included in the second edition of *Genesis*, Partch decided to omit earlier recordings: “Although a number of acetate records of my music were made during the years 1942–1945, and although most of the masters remain in fairly good condition, these are not listed.” Partch: *Genesis of a Music*, p. 484.

11 McGeary: *The Music of Harry Partch*, pp. 164 f.

Immediately after Partch's arrival in Madison, a student ensemble was established dedicated to the rehearsal, performance and recording of his works. This is where Partch first met Lee Hoiby – in the words of Partch biographer Bob Gilmore:

In finding musicians to form an ensemble Partch was once again helped substantially by Johansen, who suggested to some of his more talented piano students that they meet Partch and try his instruments. Two students who took up the offer were Christine Charnstrom and Lee Hoiby, who learned to play the Chromelodeon and the Kithara, respectively. Soon they were joined by the young singer William Wendlandt, whose voice Partch admired: "He had a kind of a cry in his voice, which I thought was just beautiful." These three, with Partch himself, formed the nucleus of the ensemble throughout his stay in Madison. They began to rehearse together in November [1944].¹²

After a few appearances in presentations and concerts in February and May 1945,¹³ this ensemble started recording:

Their first project was to record most of the works presented in the concerts earlier in the year – *Barstow*, *Two Settings from Joyce's Finnegans Wake*, *By the Rivers of Babylon*, *Yankee Doodle Fantasy*, *Dark Brother*, *San Francisco*, and *U.S. Highball*: some fifty-five minutes of music, which filled sixteen sides on the 78 rpm acetate discs.¹⁴

Pianist Lee Hoiby was the regular Kithara player in this ensemble, and performs as such on almost all of the recordings of the works mentioned in the above quotation;¹⁵ the Kithara was played by Partch himself only on *Two Settings from Joyce's Finnegans Wake*. Furthermore, Partch accompanied William Wendlandt on the *Ten Settings of Lyrics by Li Po*, which were released in 1947.¹⁶ Partch's appraisal of Wendlandt's abilities as a singer in the Madison recordings is corroborated by Richard Kassel in his study on *Barstow*:

12 Gilmore: *Harry Partch*, pp. 159 f.

13 For details see Ronald V. Wiecki: "Relieving '12-Tone Paralysis'. Harry Partch in Madison, Wisconsin, 1944–1947," in: *American Music* 9 (1991), pp. 43–66, here pp. 46–48.

14 Gilmore: *Harry Partch*, p. 167. While only the 1946 *U.S. Highball* and the 1947 *Ten Settings of Lyrics by Li Po* were pressed on records in the respective years, all of the 1945 Madison recordings have been released on *Enclosure 2*. Cf. McGeary: *The Music of Harry Partch*, pp. 164 f., and Richard Kassel: *Barstow as History. An Introduction to the Sound World of Harry Partch*, in: Harry Partch: *Barstow. Eight Hitchhiker Inscriptions from a Highway Railing at Barstow, California* (1968 version), ed. by Richard Kassel, Madison: A-R Editions, 2000 (Recent Researches in American music, Vol. 39; Music of the United States of America, Vol. 9), pp. xiii–lxxix, here p. lv.

15 On *Y. D. Fantasy*, Hoiby was in charge of a percussive instrument called a "Flex-a-tone". Liner notes *Enclosure 2*, p. 26.

16 McGeary: *The Music of Harry Partch*, pp. 164 f.

Wendlandt's unforced, non vibrato, intonationally true singing has the virtue of sounding like a younger Partch with a sweeter tone; the combination of Wendlandt the chanter and Partch the intoner often produces the striking illusion of one performer doing both parts.¹⁷

When Ronald Wiecki began investigating Partch's Madison years, singer William Wendlandt seemed to have all but disappeared,¹⁸ but Wiecki was able to contact Christine Lindsay (née Charnstrom) and Hulda Gieschen (who had played the Harmonic Canon on the 1946 *U.S. Highball* recording).¹⁹ They were also later interviewed by Gilmore during the research for his comprehensive Partch biography. Of all the performers in this Madison ensemble, Lee Hoiby was the best-known and easiest-to-find of the four and became the preferred respondent for the Partch research conducted in the 1980s and 1990s;²⁰ his recollections of this period were drawn upon not only by Gilmore, but also by other authors working on Partch. The information Hoiby provided them with concerning a period half a century earlier may have been somewhat biased, given that in this time he had adopted an anti-modernist aesthetic as a composer himself. He therefore concentrated primarily on aspects of Partch's personal behavior between sociability and eccentricity. Here are some examples of what Hoiby told the Partch biographers:

[Wiecki:] In a personal communication (Feb. 27, 1987) Hoiby writes: "Harry was wonderful to work with, knew exactly what he wanted, and spared no effort in achieving it. He was always pleasant to work with, despite an underlying melancholic world view, and we all loved him."²¹

[Gilmore:] And although capable of great kindness and warmth, he could also by turns be morose and self-pitying, a side of him that Lee Hoiby recalls as being sometimes hard to bear: "In a way, he was really very much like those bums that he hung out with as a hobo: excessive whiners, blaming the world for their self-imposed misfortunes. When things were going well musically, he would never show artistic delight; he would just stop complaining. It was as though for him art didn't elevate, it merely pulled us up out of the mire briefly to a tolerable level."²²

17 Kassel: *Barstow as History*, p. lv.

18 Cf. Wiecki: *Relieving "12-Tone Paralysis"*, p. 63n25: "I have been unable to trace Wendlandt".

19 McGeary: *The Music of Harry Partch*, p. 164; not credited in liner notes *Enclosure 2*, p. 20. Cf. Fig. 2.

20 The present article, as all recent Partch research, is very much indebted to the landmark publications by Thomas McGeary and Bob Gilmore.

21 Wiecki: *Relieving "12-Tone Paralysis"*, p. 63n23.

22 Gilmore: *The Music of Harry Partch*, p. 160, and p. 429n16: "Lee Hoiby to the author, Mar. 25, 1990."

[Granade:] Lee Hoiby, a noted composer who was a student at Wisconsin and played in Partch's ensemble, found little intrinsic musical value in Partch's compositions, but found *U.S. Highball* in particular to be an enticing idea and subject. He also saw the hobo in Partch's daily attitude, remarking that the composer's blaming the musical world for his misfortunes was typical hobo behavior.²³

When interviewed in the context of his own activity as a composer, Hoiby would generally not refer to his association with Partch as an important aspect of his own artistic or personal development. Indeed, in the literature on Hoiby, Partch hardly even figures as a footnote.²⁴

The five letters that Partch sent to Hoiby have now become accessible as part of the correspondence they began in 1948, almost directly after their personal contact in Madison. Further investigation of their communication enables a deeper understanding of their relationship and offers additional details concerning Partch's opinions and activities. It appears that only the last of these letters (dated July 23, 1958) has thus far received scholarly attention: Gilmore quotes Partch's estimation of young Danlee Mitchell's "perception far beyond his years"²⁵ and otherwise states that Partch's missives to Hoiby – like those to many others – "are in private hands."²⁶ In his last letter to Hoiby, Gilmore expresses his gratitude for "copies of three letters from Harry Partch"²⁷ that had been sent to him by Hoiby; a further mention of the place Gualala suggests that Gilmore also knew the first letter from September 1948 (which was sent from there), but it is not clear which of the three letters in between was the second that he had read.

*

Between his stay in New York and his arrival in Madison during the summer of 1944, Partch had already visited Gunnar Johansen's ranch in Gualala, California. After leaving Madison in 1947, Partch returned to Gualala. It was not until the following summer, after having spent a whole year in Southern California, that he decided to remain there for a much longer period:

23 Samuel Andrew Granade: *Harry Partch. Hobo Composer*, Rochester NY: University of Rochester Press, 2014 (Eastman Studies in Music, Vol. 120), p. 269, and p. 324n59: "Lee Hoiby, interview by the author, November 8, 2001."

24 For a review of the Hoiby literature, see Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, pp. 7–16.

25 Gilmore: *The Music of Harry Partch*, pp. 267 and 440n38. On the back of the envelope of this letter by Partch, Hoiby noted the address of Gilmore in Carrickfergus, Northern Ireland (see Fig. 8).

26 Ibid., p. 412.

27 Gilmore to Hoiby, June 27, 1990, private collection.

In the middle of August [1948 ...], he started north up the coast. The abandoned smithy on the Johansens' property was Partch's home for the next two and a half years, although throughout he was simply living from month to month with little feeling of permanence or stability.²⁸

Lee Hoiby had also spent the year 1947–1948 in California, where he was Petri's piano student at Mills College in Oakland. While still in his former position at Cornell, Petri had answered to Hoiby's enquiry in this matter:

I am very happy that it is your wish to study with me again and shall certainly be delighted to take you as a student. How this is going to be arranged is not quite clear to me at present. All I know is that I have to have eight pupils at Mills before I am allowed to teach privately.²⁹

This response suggests that Hoiby was not intending to enroll at Mills College as a regular student, but would rather take private lessons with Petri. Their correspondence had started in 1944 and was taken up again after Hoiby had left Oakland already in 1948, having studied with Petri for only one year. Hoiby used to spend his summers at home in Stoughton, Wisconsin, passing along news of Madison. He also recommended fellow pianist and former chromelodeonist Christine Charnstrom for study with Petri. As in the Partch correspondence, the contents of Hoiby's own letters can only be surmised through Petri's answers:

Of course you are very welcome to sit in at my private lessons as often as you like. The only thing that is impossible is to let "auditors" come into the [regular Mills] classes. They have to pay \$10.00 for each two-hour session and show their receipt before I am allowed to let them in. [...] I am looking forward to hearing and meeting Christine, and I am very grateful to you for persuading her to come. Your description of her playing is certainly fascinating and this is the kind of pupil which I really love to teach. And that Gunnar is coming is of course wonderful.³⁰

Christine Charnstrom held an equally high opinion of Hoiby, as she told one of his biographers much later:

I liked this tall Scandinavian-American from the very start: his good looks, cherubic face, self-assured manner and enthusiasm made for a winning combination. I soon discovered what a keen mind and sharp

28 Gilmore: *The Music of Harry Partch*, p. 185.

29 Petri to Hoiby, May 17, 1947.

30 Petri to Hoiby, June 16, 1948.

wit he had and particularly, how quick he was to react to a stimulus. [...] His posture at the keyboard revealed a fundamental self-possession: sitting granite-like, moving his tall frame discreetly, not spilling all over the instrument, he commanded the black beast before him, permitting nothing to get between himself and the music.³¹

In the summer of 1948, about a month after Partch's arrival in Gualala, Hoiby had apparently returned from Stoughton to Oakland where he received Partch's first extant letter (Fig. 3).

First letter³²

[Gualala, before Sept. 15, 1948]

Dear Pal Lee

Your letter came today and I was very happy to have it. It is really quite lonely up here. When I am busy I don't mind it, but rassing redwood logs ten times my size gets old fast (That shit gets old fast – my mechanic friend used to say), and the hours that I'm too pooped to raise a little finger over a tea cup are just too numerous to mention. That's when I get lonely.

Well, I learn today – through Gunnar – who engineered it – that I can stay here a year without economic worry. Two years if I can live on twenty-five a month. Dear old Gunnar!

Sure, I'd like to see you, and I know Christmas is coming – it always is – but why wait till Christmas? Though I must say that until I make the smithy livable – in 2 to 4 months and 200 to 400 redwood logs from now – it will be sheer chaos around here. You could take the bus up (from S.F.)³³ [verso:] Friday or Sat. and return Sunday noon. I hope, though, that you won't bring Bill. I am very fond of Bill, as I am very fond of you, but the chemical effect of your conjunction is something else. I hope you will forgive me – I am very humble about it – and I

31 Richard Crosby: *The Piano Music of Lee Hoiby*, PhD diss., University of Cincinnati, 1990, p. 4 (as quoted in Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, pp. 22 f.).

32 Two pages (r/v), ms. in pencil on 26-line typewriter paper (starting on verso of paper). – Envelope (ms. pencil): Partch / c/o McNamee / Gualala, Calif. – Lee Hoiby / 5931 Monadnock Way / Oakland 5, / Calif. – Postmark: Point Arena / Calif. / Sep 15 / 1948 / 1 PM. – Cf. Gilmore: *The Music of Harry Partch*, p. 185: “The proprietors of the general store at the foot of the hill, Jamie and Ruth MacNamee, [...] offered him a job in their store. Partch declined, but the MacNamees' store was to become one of his lifelines; it had a telephone, and it served as his postal address.”

33 “Gualala was then a small lumbering town in an isolated area 140 miles north of San Francisco.” *Ibid.*, p. 180.

am only exposing my own limitations. My limitations being that I am allergic to wisecracks and arguments over the tempos of Mozart. Please scrub around me in your list of “bright talent.” I belong neither to this age nor this culture, as a comparison with any of my contemporaries will show. Or else they don’t belong. But if I do project myself into this age I can’t agree with your choices at all – at all. Except Barber, whom I know only slightly. You ignore the only contemporary Americans I can admire (with reservations). Anyway, it was kind of you to think of me.

Please drop in at 2466 Telegraph Ave. (book shop) when you are in Berkeley and ask for George Leite (pronounced Late). I’m sure you would like [*continued on left margin:*] each other (He sold U.S. Highball, or I guess he did – he bought 20 sets).³⁴ Love to you too dammit!
Harry

Partch’s feeling of being isolated in Gualala was a frequent topic in his letters, also to other people, such as his Berkeley friends, the Marshalls: “This dreadful loneliness bothers me more now than when I was knocking myself out every day with hard work.”³⁵ There is no information in the accessible biographical material to clarify whether the “hard work” that Partch mentions in these letters was connected to his restoration of the smithy or incurred by making a living in general (“twenty-five a month”). “Rassling redwood logs”, about a hundred a month, sounds more like a job for the local lumberjack than merely occasional cutting of wood for instruments and the other items he might have required for the restoration of the cabin. But Partch’s financial situation was improved in 1950, when he and Marshall received Guggenheim funding to develop an electronic organ: “Since his arrival in Gualala Partch had been scraping by on thirty dollars a month: his monthly allowance now worked out at eighty-five dollars.”³⁶ Concerning the felling of redwood trees, Ben Johnston (1926–2019) tells a story about an “outdoor privy” built by Partch, “which had a commanding view of a mountain meadow with the Pacific Ocean visible in the distance through the redwoods. The view had been achieved by Partch isolating the exact trees that were originally blocking the way and chopping them down.”³⁷

34 If George Leite (1920–1985) of *daliel’s Gallery and Bookstore* (1945–1952) in Berkeley indeed bought twenty sets of the 1946 *U.S. Highball* recordings, he was in possession of a fifth of the total impression: “Gilson did not do any serious advertising for the records, and they sold purely by word of mouth: yet all one hundred sets (which retailed at \$6.75 each, plus tax) were sold in the next few years.” *Ibid.*, p. 169. In 1948, Leite published an essay that Partch had written in Madison, *Show-horses in the Concert Ring*, in the tenth and last issue of his *Circle Magazine* (Partch: *Genesis of a Music*, p. 483); in 1950, Partch would set Leite’s poem *Lover* to music as part of his *Intrusions* (McGeary: *The Music of Harry Partch*, p. 55).

35 Partch to Lucie and Larry Marshall, December 31, 1949, as quoted in Gilmore: *Harry Partch*, p. 189.

36 *Ibid.*, p. 191.

37 *Ibid.*, p. 193.

Pica type, 1700 characters
 Elite type, 2025 characters

1 Friday or Sat. and return Sunday noon.
 2 I hope, though, that you won't bring Bill.
 3 I am very fond of Bill, as I am very fond
 4 of you, but the chemical effect of your
 5 conjunction is something else. I hope you
 6 will forgive me — I am very humble about
 7 it — and I am only exposing my own limitations.
 8 My limitations being that I am allergic
 9 to wisecracks and arguments over the tempos
 10 of Mozart.
 11
 12 Please scrub-around me in your list of
 13 "bright talent." I belong neither to this age
 14 nor this culture, as a comparison with any
 15 of my contemporaries will show. Or else they
 16 don't belong. But if I do project myself into
 17 this age I can't agree with your choices at all
 18 — at all. Except Barber, whom I know only
 19 slightly. You ignore the only contemporary
 20 Americans I can admire (with reservations).
 21 Anyway, it was kind of you to think of me.
 22
 23 Please drop in at 2466 Telegraph Ave. (book shop)
 24 when you are in Berkeley and ask for George Leite
 25 (pronounced Late). I'm sure you would like

I send a love (He said N.S. Hillball, or I guess he did — he fought 20 acts). Love
 to you too Lemmit! Harry

Do not type beyond this line
 Type in this line whenever possible, but do not include more

Fig. 3: Letter from Harry Partch to Lee Hoiby, [Gualala, before Sept. 15, 1948,] verso

In this first letter to Hoiby, Partch applies a somewhat grumpy tone not only in the proclamation of his own aesthetic positions, but also in his response to Hoiby's personal advances. His writing seems to oscillate between a general cordiality and an occasional aggressiveness, with very sudden changes between them. Unfortunately, only Partch's side of the correspondence has been preserved and the corresponding letters are lost. Therefore, other sources must be consulted in order to understand

Hoiby's manner of writing that elicited this reaction from Partch. The only accessible letters written by Hoiby are two addressed to Petri from the earliest stages of their acquaintance in 1945 and 1946, on the occasion of one of Petri's solo recitals in Chicago. Hoiby had asked Petri for tickets, and received in return a rather sarcastic response because Petri mistakenly believed that Hoiby wanted the tickets for free. Hoiby's answer to Petri provides us with an example of his writing style and a possible tone of his letters to Partch:

But first I must tell you that the "thoughtlessness of youth" (if of such I am guilty) has caused me utmost despair and sorrow. For to receive [sic] such a message from him [i.e. Petri] I most revere among mortals, whom I champion as vigorously as I know how, and who is my model and chief inspiration in my life's work, was a blow which I do not deserve and which I shall not soon surmount.³⁸

Hoiby's misunderstanding with Petri was eventually sorted out. He assisted at the recital in Chicago, which elicited another utterance of worship:

I feel I must say one thing further, and that to appease my wretched ego for having been really without rest since the night in Chicago after your recital when I was too excited to talk straight, and too embarrassed to write you afterwards. I trust you will understand and know that the trouble I asked you to undergo was really {indeed} "worth it" inasmuch as the impression I got *reami* remains to this day and is in no danger of diminishing; it was quite the most joyful and wonderful time I ever had, from the moment I saw the program.³⁹

Some decades later, Hoiby could look back at his admiration for Petri with more perspective: "I had his recordings and I just worshipped that man and his playing. I listened to them a lot, and I just couldn't help myself. I tried to play things like he did. Well, my fingers wouldn't do what his fingers would do, so I was in terrible trouble."⁴⁰ Hoiby's style of writing to Petri may have become more normal after actually having been part of the "eager group of Petriots",⁴¹ that is, one of his piano students in Oakland between 1947 and 1948. But in 1945 however, he still addressed him somewhat awkwardly as the "most revere[d] among mortals". Furthermore, Hoiby must have written to Petri about Partch at a very early stage of their relationship, as can again be seen from Petri's answer:

38 Hoiby to Petri, September 24, 1945.

39 Hoiby to Petri, January 14, 1946 {ms. correction}.

40 Bruce Duffie: *Composer/Pianist Lee Hoiby. Two Conversations with Bruce Duffie*, online, 1980/1991, www.bruceduffie.com/hoiby.html.

41 Hoiby to Petri, January 14, 1946.

About Partch, I know very little except by hearsay. It would be interesting to listen to the results, though I doubt very much that an old man like me would be very much drawn to this kind of innovation.⁴²

In Hoiby's letters to Partch, similar worship was combined with manifest erotic undertones, causing somewhat impatient responses by Partch like "You love me; okay, I love you. Now that that's settled I'll go on" (June 6, 1950, see below) or "Love to you too dammit!"

The "Bill" mentioned in Partch's first letter was most likely the singer William Wendlandt; rehearsing, performing and recording in the Madison ensemble must have built strong interpersonal connections. It cannot yet be determined whether Wendlandt was staying in Oakland for a longer period of time or simply visiting Hoiby from Wisconsin, if Hoiby actually went to see Partch in Gualala and whether he brought Wendlandt along with him or not. Presumably, their visit would have been met with the ambiguity that Partch described in a letter to Lauriston Marshall about a year later: "I find myself hoping someone will come weekends, and then being sorry they did come. Incipient psychosis."⁴³

A testament to the rather close relationship between Partch, Wendlandt and Hoiby in Madison is a copy of one of the records produced by Gilson in Madison in 1945 that has survived in Hoiby's legacy: the disc contains *By the Rivers of Babylon*, is inscribed "To Bill 5/24/45" and initialed by Partch (Fig. 4).⁴⁴ This date indicates that at least some of the 1945 recordings were made already during the spring of that year, following the concerts at the University mentioned above.

Douglas Moore (1893–1969), the composer of the work recorded on the flip side of this disc (*Come Away Death*), would most likely have figured on Partch's imaginary list of contemporary American composers that he admired at least in part: Partch had met Moore for the first time in New York in 1943 and recorded his piece in Madison in 1945.⁴⁵ According to Gilmore, they shared "a common interest in Americana themes and in popular musics".⁴⁶ Partch further mentioned Moore's song also in *Genesis of a Music*:

42 Petri to Hoiby, February 27, 1945.

43 Partch to Lauriston Marshall, July 11, 1949, as quoted in Gilmore: *Harry Partch*, p. 187.

44 This recording of *By the Rivers of Babylon* has been released on *Enclosure 2*.

45 This recording was released on *Harry Partch: Enclosure 5. Ritual Dramas from Ancient Greek Roots* (3 CD set, Innova 405, 1998). Although here dated to Chicago 1942 and attributed to the tenor George Bishop (liner notes *Enclosure 5*, p. 19f.), it was in fact sung by William Wendlandt in Madison in 1945. Once more thanks to Chris Rainier who cleared up the confusion.

46 Gilmore: *Harry Partch*, p. 147.



Fig. 4: 78 rpm disc of Partch's [*By the Rivers of*] *Babylon*, recorded in 1945 in Madison. Flip side: "Come Away Death (Moore)"

It must be said that Corporeality is present beneath the Abstract habiliments of many other compositions. Douglas Moore's unaccompanied song *Come Away Death*, truly a Monophonic concept even though its words are not treated as spoken words, is an example.⁴⁷

In addition to Moore, Partch surely held Howard Hanson (1896–1981) and Otto Luening (1900–1996) in high esteem. Probably Henry Cowell (1897–1965) would also be on his list, although certainly “with reservations”, even before Cowell’s negative review of *Genesis of a Music*,⁴⁸ as well as Henry Brant (1913–2008), who had helped Partch prepare his New York concerts in 1944.⁴⁹

By drawing up a list of “bright [compositional] talent” himself, Hoiby probably intended to give notice of his imminent reorientation towards composition, looking out for advice from his former mentor Partch. There is little doubt that alongside Samuel Barber (1910–1981), Hoiby’s future composition teacher Gian Carlo Menotti, Barber’s life partner, figured on the list: Partch discusses him further in his second and third letters. It is possible that there was even more correspondence between 1948 and 1950 – at the very least another one of Hoiby’s letters that Partch left unanswered. However, the question whether Partch had called Menotti’s music “mediocre” or “trivial” to Hoiby as he does in the following letter could also go back to a personal conversation that might have taken place in the time since the first letter had been written.

47 Partch: *Genesis of a Music*, p. 36. On the re-release of the recording of Moore’s song cf. liner notes *Enclosure 5*.

48 Gilmore: *Harry Partch*, pp. 84, 187.

49 *Ibid.*, pp. 148 f.

Second letter⁵⁰

[Gualala,] Tuesday, June 6, 1950

Dear Lee--

It was very good of you to write. I have not written to you because, despite my affection for you, I find it very hard to communicate with you. You love me; okay, I love you. Now that^{s}^r that's settled I'll go on.

I consider you, in your way, the most talented person I've ever known. If you don't know what way I mean, I'll tell you some time. Perhaps I should have said considered. You, as of 1947 are not necessarily you, as of 1950. People are dynamic, like everything they do. Perhaps you mature slowly, despite your physical precocities, and I am always ready to be pleased and surprised at what maturity brings.

I expect my friends to reach their own conclusions, with thought and deliberation, without the aid of known reputation or the word of authority, which is identifiable as authority by its state of constant error. This is an ability which, in my opinion^{,}^p is prerequisite to use of the word mature, in regard to a person.

What am I getting to? Well, I've given very little thought to Menotti since your last previous letter. I've heard only fragments of his type of music-drama, not enough to have an opinion. What symphonic work I heard I considered trivial--I think that is the word I used, not mediocre. It is in regard to his remark that what we need is not more tones but fewer, that I am pointed. Anyone who, as a composer, says this ~~is~~ guilty ~~either~~ of a flippant remark about a serious subject or he is incapable of thinking deeply about his art. I would like to see you come to that conclusion, yourself, without any help from me. I do not consider it arguable. This remark is so shallow that a pollywog could hardly survive in it.

What he needs is not what I need, and may not be what Joe Doaks⁵¹ needs, and that fact should be recognized. He is re-soaping the runners of tyranny--same old soap, same old runners, same old tyranny. I give Menotti so much typewriter space, and time, only because you seem to admire him, and I like you.

If you are on the list of Marshall Glasier that you mention (and I doubt it), it is not for the reason you give. I know. As for Huppler I un-

50 Two pages (r/v, v see Fig. 5), typed, with ~~typed corrections~~ (letters or words crossed out by x), ~~typed corrections~~ (letters or words overwritten with other letters or words), [typed additions between the lines], {ms. additions, corrections, additional signature and P.S.} in pencil,^p red^r or blue^b crayon. – Envelope (typed): Partch / Gualala / Mendocino Co. / Calif. – Lee Hoiby / R 1 / Stoughton / Wisconsin – Postmark: Point Arena / Calif. / Jun 7 / 1950 / 1 PM.

51 Colloquial term for “the average man” (cf. the title of a popular TV show of the time: *Joe McDoakes*, 1942–1955).

derstand exactly how Marshall feels. I do not dislike Huppler, and I wouldn't knowingly offend anyone, so I trust you will not repeat this. He strikes me as a typical sophisticate, with a facile command of words, phrases, and ideas already thrown around quite a bit. I do not know how "famous" and "successful" he has become, but I shouldn't imagine it would be too hard for him, and I certainly do not begrudge him his "success." But I share with Marshall the his suspicion of fas[h]-ions, and success, and I think we both have good grounds, in our experiences and historically. It would be damned difficult to name any salient evolution in any art of the last 150 years the creator of which was not {generally}^b despised in his lifetime. No, it is not impossible, yet the chances are very good that any work which gains the immediate approval of the American public has no value beyond its calendar year, save as a radio reminiscence.

I found Huppler's attitude toward my music a trifle precious, and I saw with dismay that both you and Bill Wendlandt were reflecting it. He had no insight into the real significance of my direction, which embodies my criticism of him. Whether I'm doing anything worth while in my direction is of course anyone's opinion, but I like to have the direction understood--perceived, at least intuitively.

After stating vehemently what I believe I am ready, after all, to say that I am an utter failure, because I am quite aware that there is little chance that my ideas will ever be understood, which, of course, is |reveals| my limitation. But I am old~~m~~, and quite weary, and opinions do not oppress me too much, not even my own. I think Bill Archer put into words, probably better than anyone, the direction I am taking,⁵² and I have a deep affection for Bill, for that reason. He is apparently annoyed with me, not having answered my last letter--many many many months ago.

[*verso*:] I've been pretty inactive for some two months now. Illness, an operation down in San Francisco,⁵³ and I'm not strong enough yet to do much work. Yes, I built a bass marimba this spring, and wrote a sonata⁵⁴ and half a dozen Intrusions.⁵⁵ Gilson has {also Gunnar}^p a snapshot of the marimba--I have no more or I'd send you one. I am alone,

52 See Archer: Review of U.S. Highball recording, in: *The Daily Cardinal*, October 11, 1948, reprinted in Wiecki: *Relieving "12-Tone Paralysis"*, pp. 60 f.

53 "On May 1[, 1950] he was admitted to the hospital at the University of California, where surgeons removed a suspected tumor of the adrenal gland, which turned out to be a cyst." Gilmore: *Harry Partch*, p. 192).

54 *Sonata Dementia* "of 1949-50". McGeary: *The Music of Harry Partch*, pp. 100 and 105, no. 27.

55 In June 1950 the "half a dozen Intrusions" consisted of *The Rose*, *The Crane*, *The Waterfall*, *The Wind*, *The Street* and *The Letter* (newly composed or reworked from older pieces), where-as *Lover*, *Soldiers/War/Another War*, *Vanity* and *Cloud-Chamber Music* were to be composed

and I rebel against every minute of it, but when I'm not in a condition of inward mental panic I'm quite reconciled to it. In July or August a young man (and wife) are coming, he to write music for my instruments. I wish I could go to sleep till then.

yours,

harry {harry}

{Good luck to you with your composing. I'd like to hear it.}^b

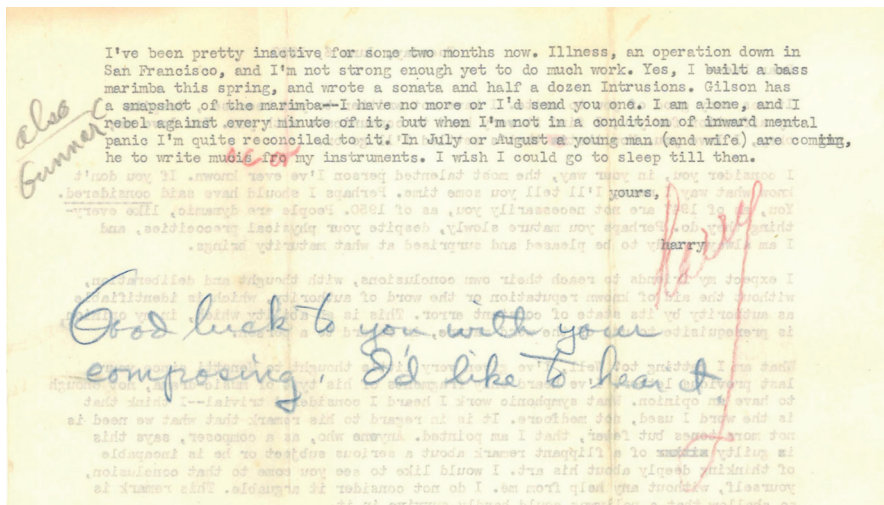


Fig. 5: Letter from Harry Partch to Lee Hoiby, [Gualala,] June 6, 1950, verso

The visual artists Marshall Glasier (1902–1988) and Dudley Huppler (1917–1988) were members of a young Madison art community cultivating a “magic realism,”⁵⁶ as opposed to the more conservative ‘regionalist’ artist-in-residence at the University of Wisconsin, John Stuart Curry (1897–1946). It is not certain who else in addition to Hoiby might have been included on the list Partch mentions and which Glasier compiled; but it is clear just how Partch and Hoiby became part of this circle: “1944–47[: Huppler spends much time at Glasier’s salon for artists and eccentrics. Composer Harry Partch [...] is introduced to Glasier and his circle. Hoiby becomes part of his ensemble and performances are given in the Glasier home. [...] 1953[: ... Huppler travels to Italy to stay with Lee Hoiby who is in Rome on a Fulbright fellowship.”⁵⁷ Hoiby

later that year. The *Studies on Ancient Greek Scales* had been written already in Madison. Ibid., pp. 52–61, no. 13.

56 See Robert Cozzolino: *With Friends. Six Magic Realists, 1940–1965*, Madison: Elvehjem Museum of Art, 2005.

57 Robert Cozzolino: *Dudley Huppler. Drawings*, Madison: Elvehjem Museum of Art, 2002, pp. 91, 93 (with a photo of Huppler taken by Hoiby in Rome). Cf. Cozzolino: *With Friends*, p. 146.

had closer relations with Huppler for some years and describes his “brilliant conversation” and “his rock-solid belief in the superiority of his own opinions.”⁵⁸

The source of Menotti’s quotation about “fewer tones” may never be known, but it is clear that his and Partch’s aesthetic beliefs were completely incompatible. Hoiby appears to have defended Menotti in his letters to Partch. However, it is interesting to see that Hoiby’s own credo as a composer was not exclusively Post-Romantic from the start. In 1948, after he had already begun his studies with Menotti, Hoiby reported to Petri his attempts at employing Partch’s tonal system, as can be gleaned from Petri’s response:

I am very glad you like{d} Mr. Menotti and that he has taken such an interest in you. [...] What you say about your experiments with the forty-three tone scale, sounds very intriguing. There is no use in my commenting on that, I shall simply wait until I see some tangible results.⁵⁹

Many of the protagonists of the aesthetic discussions exposed here were homosexual men. At the time that all of these letters were written, homosexuality was illegal and even, what later would be called underground “gay communities”, hardly existed. They were therefore forced to hide their sexual orientation. Yet, openly gay couples were a great exception, as they were sometimes tolerated as glamorous:

[Menotti] had a similarly famous partner, the composer Samuel Barber. They had met as teenagers at Curtis. They lived together for most of their joint lives – the only example I know of two prominent composers doing so. They gave celebrated parties in a long, thin house in upstate New York with his & his music rooms at the far ends so they could work without disturbing each other. And to a surprising degree for 1950s America, they were welcomed as a couple. In the grandest places.⁶⁰

In the 1940s, such social acceptance would have been even more unlikely – on the contrary: the case of Henry Cowell, who was made an example of and sentenced to several years in prison before eventually being pardoned in 1942, was still very present. In this context, the contents of Hoiby’s letter to Gilmore in 1990 about his experiences with Partch in Madison 1944–1947 are particularly revealing:

58 Hoiby to Robert Cozzolino, February 1, 2002, as quoted in Cozzolino: *Dudley Huppler*, p. 7.

59 Petri to Hoiby, December 9, 1948 {ms. correction}.

60 [Anon.]: Gian Carlo Menotti remembered, in: *Gramophone*, August 26, 2011, www.gramophone.co.uk/features/article/gian-carlo-menotti-remembered. “From 1943 until 1973, Menotti and Barber lived at their house called Capricorn [...] in Mt. Kisco, New York.” Peter Dickinson (ed.): *Samuel Barber Remembered. A Centenary Tribute*, Rochester: University of Rochester Press, 2010, p. 57.

Hoiby also recalls that Partch was quite open about his homosexuality which was “taken quite for granted among us, his co-performers. And considering the repressive atmosphere of the period we were all pretty nonchalant about it. ... I can remember only a couple of specific references to the subject. Once in my presence he produced an unforgettable drawing that he had done [in 1937] of a man masturbating on a beach. The other instance was a remark he made about someone he had met as a hobo, who was ‘the best-hung man I ever knew.’ At the time I didn’t know what that meant, but have since learned. He never made the slightest advance to either me or Bill Wendlandt.”⁶¹

In the light of the letters discussed here, it can be assumed that if Partch really “never made the slightest advance”, then Hoiby must have done so. Otherwise the discussion of “love”, Partch’s hints at Hoiby’s “physical precocities” and expressions like the “chemical effect of the conjunction” between Hoiby and – probably – Bill Wendlandt are hardly understandable, and there are several other more explicit references throughout the letters. Sometimes Partch’s writing gives the impression that he may have made advances on the young men with whom he was working. Indeed, Hoiby must have had reasons to be discrete about his relationship with Partch even decades after the events.

Similarly, Partch’s announcement of Ben Johnston’s arrival in Gualala in the summer of 1950 – “in July or August a young man (and wife) are coming” – has erotic undertones, albeit of resignation: on the one hand, the addition of “and wife” to the “young man” might have been designed as a means to mitigate any jealousy on Hoiby’s part; on the other hand, it suggests Partch’s own frustration, as is corroborated by Johnston (related by Gilmore):

Subsequently Johnston realized that some of Partch’s curtness might have had to do with the fact that his arriving in California with a wife had put an end to Partch’s “pipedream that I might become his lover”: Partch’s letters to Johnston prior to their arrival had expressed dire warnings about the wisdom of his decision to get married, which Partch considered a “biological trap.”⁶²

According to Partch, Johnston planned to “write music for [Partch’s] instruments”. But in the chronology accompanying Gilmore’s edition of Johnston’s writings, the focus lies on “studying with him”:

61 Hoiby to Gilmore, March 25, 1990, as quoted in Gilmore: *Harry Partch*, p. 160 [Gilmore’s addition].

62 *Ibid.*, p. 193, 433n38: “Ben Johnston interviewed by Thomas McGeary, Urbana, July 1983”.

In August [1950] he begins a six-month “apprenticeship” with Partch on a ranch in Gualala, northern California. Johnston and Betty [Hall Johnston (1927–2007)] are pressed into service undertaking repair work around the ranch, a novel experience for both. Johnston helps Partch tune his instruments every morning and occasionally succeeds in discussing matters of music theory with him. He and Betty perform in recordings of Partch’s *Eleven Intrusions*, *The Letter*, and *Dark Brother*.⁶³

The recordings made with help of the Johnstons and Marshall in Gualala in October 1950 and January 1951 were issued as a set with the title *Partch Compositions*.⁶⁴ In addition to the *Intrusions*, it also contains a new recording of *Dark Brother*, as well as – not mentioned by McGeary – an introductory “discourse” incorporating a *Menuet* by the German Baroque composer Johann Krieger (1651–1735) that is performed using Partch’s tuning system.⁶⁵ Hoiby owned a copy of this record set (Fig. 6) – either presented by Partch or purchased on his own.

Using the example of the little *Menuet* by Krieger, Johnston’s contribution to these recordings can be demonstrated in a nutshell: its inclusion was his initiative and an early instance of his systematic grasp of Partch’s tuning system:

Partch’s student Ben Johnston had been taking musicology classes at the University of California, Berkeley, and had borrowed several collections of Baroque music to study in Gualala. He recalls that the *Menuet* had a “comma problem” (an issue with modulation in Just Intonation) which was solved by allowing the piece to go flat by the interval of one comma. In a letter to his colleague Larry Marshall, Partch praised Johnston’s part in the proceedings, adding: “The *Menuet* by Krieger on the Harmonic Canon was his idea but it was made at 11:59 by the clock...”⁶⁶

At the time, the music library of University of California at Berkeley probably owned two editions of the *Menuet*: one in the volume of *Denkmäler der Tonkunst*

63 Ben Johnston: “*Maximum Clarity*” and *Other Writings on Music*, ed. by Bob Gilmore, Urbana, IL: University of Illinois Press, 2006, p. xxviii.

64 McGeary: *The Music of Harry Partch*, pp. 165 f.

65 Because the re-release on *Enclosure 5* presents the *Menuet* by Krieger out of context (and only the opening statement of the “discourse”), the additional materials to this article provide the complete “discourse and sample passages” including the *Menuet* (sides 1 and 2) and *Dark Brother* (sides 9 and 10): <https://doi.org/10.26045/po-019>. The other pieces on the *Partch Compositions* record set, the actual *Intrusions* (side 3: 1. *Greek Anharmonic* [sic] *Scale*, 2. *Phrygian Suite*; side 4: 3. *The Rose*, 4. *The Crane*, 5. *The Wind*; side 5: 6. *The Waterfall*, 7. *The Letter*; side 6: 8. *The Street*, 9. *Vanity*; side 7: 10. *Lover*, 11. *Soldiers*; side 8: 12. *Cloud Chamber Music*), have been re-released on *The Harry Partch Collection*, Vol. 1.

66 Liner notes *Enclosure 5*, p. 19.



Fig. 6: 78 rpm discs (sides 2 and 9 of 10) of *Partch Compositions*, recorded in Gualala in 1950

in *Bayern* published in 1917 but restricted to use in the library⁶⁷ and another in the three-volume collection of miscellaneous *Cembalo Music of 17th and 18th Century* [sic] edited by Kurt Herrmann. Here, Krieger's *Menuet* in G major is included in the first volume, which is today missing in the Berkeley music library that must have held all three volumes originally.⁶⁸ Therefore it is possible that Partch and Johnston played from the very edition shown in Fig. 7 in a volume borrowed by Johnston from Berkeley and not returned to the library afterwards.

This collection also contains a *Sarabande* and a *Courante* by Johann Jakob Froberger (1616–1667), which would explain Johnston's memory lapse when he recalled the event to Heidi Von Gunden more than thirty years later:

One of Johnston's projects was to tune a Kithara so that he could play a minuet by Johann Froberger that would be used as a demonstration of just intonation on the 78 r.p.m. record that Partch was preparing. The minuet would show how Partch's tuning was part of the evolutionary progress of the history of music. Johnston immediately had difficulties. After tuning several triads, he encountered the problem where the supertonic does not work both after the subdominant and before the dominant. It was 22 cents sharp, a tuning error that is called a syntonic comma. Partch silently observed how his apprentice

67 *Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger: Gesammelte Werke für Orgel und Klavier*, ed. by Max Seiffert, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Vol. 30), p. 19. US-BEm M2 .D45 ser.2 v.18 (library use only), <http://oskicat.berkeley.edu/record=b10656607~S61>.

68 *Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts/Musique pour clavecin des 17^{ème} et 18^{ème} siècles/Cembalo Music of 17th and 18th Century*, ed. by Kurt Herrmann, Leipzig: Gebrüder Hug & Co., 1934, Vol. 1, p. 11. US-BEm M1378.H468, <http://oskicat.berkeley.edu/record=b10558340~S61>.

Menuet

Johann Krieger
(1651 - 1735)

Lieblich

Fig. 7: Johann Krieger: *Menuet* in G major, from: *Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, Vol. 1, p. 11. The performance indication is added by the editor, as are the regular bar divisions and the fingerings, cf. the first edition *Johann Kriegers Sechs Musicalische Partien*, [4.] G^h Partita, p. 8

worked with this problem. Johnston's solution was to use extra notes that would accommodate the comma when he returned the Kithara.⁶⁹

The “several triads” tuned by Johnston first were doubtlessly the tonic, subdominant and dominant triads of G major, all in just intonation, using elementary ratios of the harmonic series: fourth, fifth and major third:

Tonic: G (1/1), B (5/4), D (3/2)

Subdominant: C (4/3), E (5/3 = 4/3*5/4), G (2/1 = 4/3*3/2)

Dominant: D (3/2), F# (15/8 = 3/2*5/4), A (9/4 = 3/2*3/2)

The second part of the *Menuet* modulates to the key of the supertonic, A minor, in bar 11, and remains there until a full cadence in bars 15 f. This is where the “comma problem” occurs: The *a* derived from the dominant chord (9/8, when transposed by an octave) cannot be used in an A minor triad derived from the subdominant chord, using the latter's *c* and *e*. This is what Johnston means when he says “the supertonic does not work both after the subdominant and before the dominant”. Here the adequate *a* (10/9 = 4/3*5/6), a minor third lower than the *c*, would be a “lesser tone” 10/9 over *g*, as opposed to the “greater tone” 9/8, their difference being 81/80 = (9/8)/

69 Heidi Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, Metuchen, NJ/London: Scarecrow Press, 1986, p. 12. Thanks to Marc Kilchenmann for pointing out this quotation and for his advice in understanding the acoustic implications.

(10/9), called the “syntonic comma”. The *a* in the D major chord is a comma sharp compared to the *a* that would fit in the A minor chord.

Because Johnston needs an *a* that works in the key of A minor for several bars and because he has to modulate back to G major via D major, whose fundamental should be a perfect fifth lower than *a*, he decides to allow “the piece to go flat by the interval of one comma” from the last beat of bar 11 on. To do so, he apparently also uses alternative strings (“extra notes”) tuned accordingly. In an interview with Bruce Duffie in 1987, Johnston describes the implications of working with just intonation, by chance exactly using the same example of an *a* that “[wi]ll move [...] within a piece”:

B[ruce] D[uffie]: Have you got absolute pitch?

B[en] J[ohnston]: Yes, but this doesn’t help. In fact, it hinders. Absolute pitch is simply a very good tonal memory, and if you are synched into it too well, then you know where A is, and you’re impatient with any other A, which [is] in most music really not the case because, as you know, A moves.

BD: From orchestra to orchestra it’ll move.

BJ: Oh yeah, and not only that, but within a piece. So it’s just not feasible to do it that way. I found that I had absolute pitch in Partch’s system by the time I was through working with him, so I could say, “That’s a 16/11 ratio.” I knew that note, and what it did was to focus me on a very, very careful cultivation of relative pitch.⁷⁰

The point where Johnston “was through working with” Partch in Gualala came quite abruptly in the beginning of 1951:

In 1949 and ‘50 I went out to California and worked for six months with Harry Partch [...]. It was going to be a whole year, but he got ill and closed up his studio. So I went to Mills and studied with Milhaud for the balance of the year. Then I got a job at the University of Illinois, and within a few years we brought Partch there and did some of his large works.⁷¹

Partch’s health problems that caused him to leave Gualala were related to his allergic reaction to tick bites. Another reason for his relocation to Oakland was the prospect that his *King Oedipus* would be produced at Mills College in the spring of 1952. He also helped Johnston to enroll there as a student.

70 Bruce Duffie: *Microtonal Composer Ben Johnston. A Conversation with Bruce Duffie*, online, 1987, www.bruceduffie.com/johnston.html.

71 Ibid. The described events clearly took place in 1950 (not in 1949), cf. the chronology in Johnston: “*Maximum Clarity*”, pp. xxviiif.

The éminence grise at Mills was the composer Darius Milhaud, who had been offered a teaching post there when he fled from Europe in 1940. Partch and Johnston were introduced to him at a dinner party given by a mutual friend, Agn[è]s Albert, who was on the board of the college, and thanks to her intercession Milhaud was able to accept Johnston as one of his students, even midway through the academic year.⁷²

Johnston became Milhaud's student only at the end of the academic year 1950/51 because Milhaud taught at Mills College and at the Paris Conservatoire in alternating years since 1946. Therefore, he was in Oakland in 1950/51 and in Paris in 1951/52. Partch mentions this in his third letter to Hoiby, written in the autumn of 1951, when Partch was well into the preparation of *King Oedipus*. Here, Milhaud is ironically addressed as "God"; in accordance with Partch's general "distance from the Frenchman".⁷³

Third letter⁷⁴

[Oakland,] October 17, 1951.

Dear Lee--

Thanks for your good letter. This is going to be short, because I want to get it off right away. Along with your letter came one from Otto Luening, saying he wants to do *King Oedipus* at the Brander Matthews Theater at Columbia U. in May, then last night came a telegram demanding a wired answer. I told him I'd like to, if there is time for rehearsals and all the many details could be arranged. Would it be possible for us to borrow you for a month or six weeks? To play Kithara, Diamond Marimba, or Bass Marimba, either consecutively or simultaneously?⁷⁵ What could be done to pay you, your expenses, I don't know. I thought I'd find out first if it's at all possible. No date has been mentioned, but the dates here are March 14-15,⁷⁶ and I and the instruments would leave immediately thereafter. However, I don't think the instruments could get to New York before the middle of April.

72 Gilmore: *Harry Partch*, p. 199.

73 Ibid., p. 199, 433n48: "HP to Ben Johnston, Aug. 2, 1952".

74 Two pages (r/v), typed, with typed corrections (letters or words crossed out by x), typed corrections (letters or words overwritten with other letters or words), {ms. signature} in black ink¹. – Envelope (ms. ink): Partch / 4428e MacArthur / Oakland 19 / Calif – Lee Hoiby / 2011 Chestnut St. / Philadelphia 3 / Pa. – Postmark: Oakland 4 / Calif. / Oct 17 / 1951 / 3 PM.

75 For the musicians playing in the Mills production see program booklet *Oedipus 1952*, p. [4].

76 The program booklet lists three performances at Lisser Hall of Mills College on March 14, 15 and 16, 1952.

Sure, I could use--or abuse--Danny,⁷⁷ however he wishes it. But unless he comes soon it will be too late. I'm beginning to get quite impatient about the casual attitude at Mills. Out of the eighteen or twenty I need I have only two or three for ~~us~~ sure. And Marchant⁷⁸ tells me that most of those under his care who might help me are too busy--he refuses to allow ~~the~~ them to do outside work. Ha! There's no use telling him that it would be to their advantage! The drama students are not musicians, and so it goes. Many who might have helped have already tagged along to Paris, to be near God. What a laugh!

I heard Gian-Carlo in an interview on the radio. He sounded quite likable, kind, warm, naive, non-intellectual. I'm glad he wants you to get going on your scores. Best of Luck. I haven't seen Kinch,⁷⁹ but I ran across his poems--guess where. Arthur Carson⁸⁰ had a sudden attack of ap[p]endicitis, and was operated upon. Barbara⁸¹ informed me, saying that the first thing Arthur said as he came out of the anesthetic was that he wouldn't be able to hear parts of Oedipus and records played for a drama class yesterday. Barbara is one of these who has been especially nice to me. She invited me to dinner last summer, and--altogether I couldn't fail to call on Art at the Cowell Hospital--U.C.⁸² Anyway, Kinch's poems--A Beginning--~~was~~ere on his bedside table.⁸³ He's getting along okay, and will be out tomorrow.

Really, everything is just as it was when you left. You sang out, "O you'll meet lots of people and find lots of friends." Ha! Sure, I meet lots of people, but there is not a person at Mills that I feel free to call on spontaneously. In other words, they are quite interested in my work, but as a human being I do not exist. Yesterday was an example, some twenty persons came, listened, and at the end trooped out in a body.

- 77 Probably Daniell Revenaugh (born 1934), see below (letter of December 12, 1951).
- 78 Luther Brusie Marchant (1888–1957), at the time "chairman of the Mills College Music Department" (Program booklet *Oedipus 1952*, p. [11]).
- 79 "The brilliant young poet Robert Horan (1922–1981) lived at Capricorn from the early forties through 1948. His book, with a foreword by W. H. Auden, is the first published collection of Horan's early work and carries the dedication: *For Samuel Barber and Gian Carlo Menotti*. Horan's nickname was 'Kinch,' an allusion to his Irish roots." Barbara B. Heyman: *Samuel Barber. A Thematic Catalogue of the Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 233f.
- 80 Arthur Carson, poet. 4th prize UC literary competition, 1953. See *University [of California] Bulletin* 1, No. 29 (March 23, 1953), p. [143]; Arthur Carson: Bullfighter story, in: *Poetry* 86 (1955), pp. 92f.
- 81 "Barbara" was possibly Arthur Carson's spouse. "Helen and Sandy" in this letter and "Jim Grove" (in the letter of December 12, 1951) could not be identified.
- 82 University of California, Cowell Memorial Hospital (founded in 1930, demolished in 1993).
- 83 Robert Horan: *A Beginning*, New Haven: Yale University Press, 1948.

Not one remained to talk, be friendly, suggest anything, a glass of beer, or even a mutual glass of water. Well, you know what I mean. If I didn't have some good friends in Berkeley--Helen and Sandy particularly--I'd be too disgusted to continue. H. and S. were swell to me the other night. plied me with endless amounts of liquor, which I badly needed. I haven't seen Sylvia.⁸⁴ I guess she's through with me. Write soon. Love, {harry}ⁱ

Here, Gian Carlo Menotti is among the subjects of the Partch-Hoiby correspondence for the final time. While Partch acknowledges Menotti's apparent personal qualities after having heard a radio interview with him, the letters of Petri to Hoiby indicate that there was an interruption of Hoiby's lessons with Menotti at Curtis Institute in spring 1951:

What a strange person Menotti is to leave his post and not even send a word of explanation. It is lucky indeed that Samuel Barber offers to take care of his pupils. I have never met him and do not know much about his works, but I have an impression that he really is somebody. Do tell me about his teaching after you have studied with him for some time and when you feel impelled to write again. You are one of the few correspondents whose letters I really love to read.⁸⁵

Menotti's opera *The Consul*, his first worldwide success, premiered in the United States in 1950. The following year saw several European productions of the work in quick succession, such as those in Basel (Jan. 3), Hamburg (Jan. 13), Milan (Jan. 22), London (Feb. 7) and Vienna (Mar. 2), all of which the composer probably attended. Of all these performances, that of Milan's La Scala was among the most memorable for the public's controversial response:

The Consul, which had been designed for a smaller opera house, was received by the Italian audience with cheers and ovations, boos and hisses. The magician scene [...] caused near pandemonium.⁸⁶

Perhaps Petri listened to the same radio interview with Menotti that Partch had heard – after Menotti's return to the States and to his teaching post in Philadelphia later in 1951, as this letter shows:

84 Sylvia Fein (born 1919), "magic realist" painter. "1951: Through composer friend Lee Hoiby, Fein meets Harry Partch. Partch is a frequent house-guest during this period as he prepares for the premiere performance of *King Oedipus* at Mills College in Oakland (1952). Partch builds musical instruments in Fein's studio, and she later donates one of Partch's instruments (a double canon) to Mills College. Partch helps Fein make frames for her paintings". Cozzolino: *With Friends*, p. 149.

85 Petri to Hoiby, May 16, 1951.

86 Barbara B. Heyman: *Samuel Barber. The Composer and His Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 319.

I was very happy to hear that you have started your lessons with Menotti again, and that he was so encouraging about your compositions. I certainly do hope that you won't have to wait too long for a performance by an important conductor. By the way, I knew that Menotti was back because I heard his interview during intermission time on CBS. His description of the row during the performance of the "Consul" in Milano was very amusing, although it shows a horrible state of affairs. As advertising material of course it is wonderful.⁸⁷

Partch's addition in his letter, "I'm glad he wants you to get going on your scores", points to the fact that Hoiby had to write counterpoint exercises in Palestrina's style for a longer period while studying with Menotti, before being allowed to present his own compositions to his teacher at all.

Hoiby related how Menotti required that he write note-against-note counterpoint compositions every week for years to teach him to make every note count: "I went to my first lesson with Menotti and he said, 'Okay, now you have to learn to do counterpoint.' I said, 'I'm sorry, Mr. Menotti, I've already done counterpoint: I did it all the way through college and I know it backwards.' [- ']You have to do note-against-note - Palestrina - counterpoint. What you did was Bach counterpoint and you don't learn anything from that.' Well, he gave me these canti fermi, and I had to go home and for a week do nothing but one note against the other, living in this dingy room in upper Philadelphia. [...]" Hoiby composed nothing but fugues and madrigals for Menotti for an entire year. For the next two years, although Hoiby continued composing sixteenth-century modal counterpoint exercises with up to eight-part florid voicing, Menotti also allowed Hoiby to bring his own compositions.⁸⁸

Strictly speaking, the "fugues" that Hoiby had to write were probably motets, but this is an interesting testimony from a young composer exposed to such diverse influences as Renaissance counterpoint and forty-three-note scales at the same time early in his career.

Both of Partch's letters to Hoiby in autumn 1951 are mainly concerned with the preparation of *King Oedipus* in Oakland. A follow-up production of the work intended for New York by Partch's long-time contact Otto Luening was never realized, nor was any collaboration with choreographer Martha Graham (1894–1991): in his letter to Hoiby, Partch mentions the possibility of her choreographing *King*

87 Petri to Hoiby, November 2, 1951.

88 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, pp. 27–29 (quoting Crosby: *The Piano Music of Lee Hoiby*, p. 8).

Oedipus for the planned New York performance. Gilmore relates the story of an additional project with Graham planned for New York in 1953 that would have incorporated new music by Partch as well as the *Two Studies on Ancient Greek Scales*.⁸⁹ Delays in communication, financial strain and impatience eventually caused disagreement and put an end to the potential collaboration. From the perspective of the preparation of Partch's *The Bewitched* at University of Illinois in 1957, Johnston remembers:

We were unable to obtain either of the choreographers Partch preferred: Martha Graham or Doris Humphrey. I actually approached both of those august personages for him, but without success. He did earlier have Martha Graham's interest, but then he offended her.⁹⁰

Hoiby seems to have been Partch's contact link to the young pianist Daniell Revenaugh, most likely the "Danny" mentioned in the letter dated October 17; it was also Hoiby who had brought Revenaugh to Petri earlier in 1951:

Thanks also for your recommendation of Daniell Revenaugh. He wrote to me and to Mr. Marchant, but we don't know yet whether he has decided to come or not. If he does, I shall try my best to help him over his difficulties, in case he has any.⁹¹

Revenaugh did indeed go on to study with Petri at Mills College and has since then emerged into one of the leading experts on, and promoters of, Busoni and Petri.

Fourth letter⁹²

[Oakland,] Dec. 12, 1951.

Dear Lee--

Art Carson spent about six hours with me yesterday. Some days ago he had finally given me a sheaf of some three or four hundred poems to look at. I wasn't surpr[i]sed that I found some of them very good, but I was amazed to see that he has a bent toward what I and I alone (it seems) consider poetry. He is going straight in the face of modern idioms and trends to write simple, direct and subtle groups of words that now and then bowl

89 Gilmore: *Harry Partch*, pp. 209–214.

90 Johnston: "Maximum Clarity", p. 225.

91 Petri to Hoiby, May 16, 1951.

92 Two pages (r/v), typed, with typed corrections (letters or words crossed out by x), typed corrections (letters or words overwritten with other letters or words), {ms. signature} in pencil.
– Envelope (typed): Partch / 4428c MacArthur / Oakland 19, Calif. – Lee Hoiby / 2011 Chestnut St. / Philadelphia 3 / Pa. – Postmark: Oakland 4 / Calif. / Dec 12 / 1951 / 5³⁰ PM.

me over. Well, we talked at great length about this and many other things. He is currently annoyed by some guy who likes him who is living with Jim Grove, who sleeps with Jim and his girl on alternate nights (according to Art). I am leaving for San Diego Friday for two weeks,⁹³ and Art for Coronado about the 21st, so I'll probably see him down there.

Is Danny Revenaugh still intending to come back to Mills this winter? If he is I can use him, either on the Chromelodeon or Marimba Eroica (the new one)⁹⁴ or the Harmonic Canon. Roslyn Frantz is too damnably arrogant, and the other little girl on the Chrom. not very adaptable. I still have no cellist--a dreadful headache.⁹⁵

No further word about Oedipus in New York except that it wont be in May at Columbia. Time too short. It will either be at Juilliard later (next fall or winter), or, if Martha Graham will do choreography, possibly in a downtown theater. At least that's what Otto Luening has in mind. He says Columbia isn't well enough equipped. But, gratifyingly, he's even more enthusiastic since studying the score.

Art tells me that "since Friday I've been passionately in love with Darlene Mahnke."⁹⁶ I said, okay, why in hell don't you do something about it. Said he, "O I don't like to rush--I'm a romanticist." I said, speaking of romanticists, do you know the theme song of the man who left his motor running while hurrying into a whore house? Horus Staccato. Over this he chewed a bit, then at widely separated periods chuckled (the kind of chuckle you have to get a hearing aid to appreciate.)

Do write soon--and tell me news of Danny

Love,

{Harry}^p

My San Diego address--

1625 Chalcedony

San Diego 9

- 93 Cf. "Over the Christmas period he went south to visit friends." Gilmore: *Harry Partch*, p. 201 with more details.
- 94 Cf. "a 'marimba eroica', with keys as large as ironing boards". [Anon.]: *Goblin Music?*, in: *Time*, March 24, 1952, p. 44.
- 95 Roslyn Frantz, pianist and Petri student, did not participate in the production of *King Oedipus*. Probably she is mentioned by Partch because Hoiby knew her. Also Daniell Revenaugh was not part of the ensemble. The program booklet names Patricia Carey (Chromelodean Sub-bass), Angela Thorpe and Nancy Wiebenson (Chromelodeon). The cello was eventually played by Ellen Ohdner (Program booklet *Oedipus 1952*, p.[4]).
- 96 "Darlene Mahnke (bass marimba) is a pianist and composer, and studies with Egon Petri." (Program booklet *Oedipus 1952*, p. [11]). Composer Leland Smith remembers: "Darlene Mahnke was a piano student at Mills College when I taught there in 1951-52. I remember her impressive senior recital which featured Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*. She also conducted the orchestra for the Mills College Centennial celebration for which I wrote the music." (Liner notes *Leland Smith: Chamber Music*).

Although not mentioned by name, Hoiby is indirectly criticized as a Kithara player by Richard Kassel in his study on *Barstow* because of the “virtually inaudible” Kithara part Hoiby performed in the 1945 recording of this piece:

Indeed, taking into consideration the mediocre recording quality, the already sparse Kithara part may have been reduced further from its notated version; it contributes virtually nothing musically. Perhaps the recording documents another stage of the work, never written down or now lost, or perhaps the player was not up to par. In any case, by the next version the Kithara had been eliminated and its part re-written for another instrument.⁹⁷

Nevertheless, Hoiby remained for Partch the ideal Kitharist for a long time, and his letters illustrate his attachment to the players of the ensemble at University of Wisconsin. Another one of them, Christine Charnstrom, who also stayed in contact with Partch, is mentioned in the same sense in Partch’s last letter to Hoiby from 1958. Wiecki comments on Charnstrom:

She corresponded with Partch for about ten years, and, in a letter of April 30, 1957, he complimented her Chromelodeon playing: “I have never had a Chromelodeonist who attacks the instrument with the kind of fertilizing [?] fury you gave to it in 1945–1946...”⁹⁸

Plans for a later reunion of the Madison ensemble with Partch were never realized.⁹⁹ Even if the New York performance of *King Oedipus* had taken place, Hoiby could not have participated in it even if he had wanted to: he spent the academic year 1952/53 in Rome on a Fulbright Scholarship. Petri had written references for him as early as 1950:

My correspondence seems to consist of writing out recommendations for Fulbright Scholarships. Naturally, I don’t like that kind of task, but when people write such charming, warm letters as you, it makes it a pleasure. Let me know how everything turns out.¹⁰⁰

97 Kassel: *Barstow* as History, p. lv.

98 Wiecki: Relieving “12-Tone Paralysis”, p. 63n24 [Wiecki’s addition], referring to “a personal communication (March 21, 1987)” by Charnstrom and quoting from a letter by Partch to Charnstrom (April 30, 1957).

99 Cf. “While in Urbana [in 1957] he had written to Christine Charnstrom, one of the musicians he worked with twelve years earlier in Madison, asking her to play the Chromelodeon part in the projected film of *U.S. Highball*. Now married with children and living in Binghamton, New York, she replied that it would be impossible for her to come to Yellow Springs.” Gilmore: *Harry Partch*, p. 255.

100 Petri to Hoiby, October 25, 1950.

When Hoiby was awarded the scholarship in 1952, it was originally intended for a stay in Venice, but he had the grant transferred to Rome, as can be learned from another of Petri's letters:

You don't know how happy I am that you have received the Fulbright at last. I can understand your desire to spend that year in Rome rather than in Venice, although even that would be a wonderful experience. I have enjoyed that city, in spite of its evil smelling canals, when I played there at the Conservatory at which you are supposed to be affiliated.¹⁰¹

Petri had not provided the only reference. In Rome, Hoiby experienced the controversial standing of Menotti in his country of origin:

On the basis of recommendations from Menotti and Virgil Thompson, Hoiby was awarded a Fulbright Fellowship to study composition at the *Accademia di Santa Cecilia* in Rome. However, after traveling to Rome and submitting examples of his work, Hoiby was refused admission. [...] The director, Ildebrando Pizzetti, later told American composer Samuel Barber that the *Accademia* rejected him because "the Italian modernists hated Menotti."¹⁰²

In 1952, before leaving to Italy, Hoiby was awarded the first of several shorter fellowships for the MacDowell Colony in Peterborough, New Hampshire, an institution still offering artistic residencies to this day.¹⁰³ His career as a composer developed owing to such opportunities, and when he received the last of Partch's letters in the summer of 1958, he was already living in New York City and had just returned from the first *Festival dei Due Mondi* in Spoleto, Italy, where his one-act opera *The Scarf* had been premiered.

After leaving the University of Illinois in Urbana-Champaign in spring 1957 and a brief sojourn in Yellow Springs, Ohio, and before arriving at Northwestern University in Evanston, Illinois, in March 1958, Partch spent time in Chicago, visiting Shirley Genter, "a friend from Madison days"¹⁰⁴ whom he mentions in his last letter to Hoiby.

Early in November [1957] he left for Chicago [...]. As on his previous visit, he stayed first with Charles and Shirley Genter, who had an apartment in Mies van der Rohe's building at 860 North Lake Shore Drive.

101 Petri to Hoiby, August 23, 1952.

102 Gray: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby*, p. 31.

103 Hoiby stayed in Peterborough in 1952, 1954, 1957, 1958 and 1959, see [Anon.]: *Music Composition. Lee Hoiby*, online, 2020, www.macdowellcolony.org/artists/lee-hoiby.

104 Gilmore: *Harry Partch*, p. 258.

Charles was an architect and a partner of Mies, and at the parties he and Shirley hosted they introduced Partch to the artistic circles of Chicago.¹⁰⁵

There is a photo from 1949, available on the website of the Wisconsin Historical Society, crediting “Shirley Genter, instructor in music theory and dance at the University of Wisconsin, with a musical instrument called a double canon, invented and constructed by Harry Partch, musical researcher who worked at the University [of Wisconsin-Madison] in 1946 and 1947.”¹⁰⁶

In Chicago, Partch started working with filmmaker Madeline Tourtelot (1915–2002) and continued to do so in Evanston, where *U.S. Highball* was recorded for the third time. Altogether, Partch’s stay at Northwestern University lasted only for half a year: he left again for New York in mid-September, only two months after his last letter to Hoiby, on which a new red address stamp had left the delusive impression of stability.

Fifth letter¹⁰⁷

[Evanston,] July 23, 1958.

Dear Lee:

I am planning to visit New York after my U.S. Highball records are distributed, about August 20-Sept. 15, and I am wondering if you will be around. I might even move to that vicinity, if I can find some sort of congenial milieu.

The stereo recording is sensationally good, I think. How it will come out on records remains to be seen (monaural). I thought of you often, and wished that you could be at your old place on the Kithara. But I knew it would be useless to inquire. Mike Colgrass¹⁰⁸ came because someone brought him.

The percussion section could hardly have been better, but the strings! I was playing Kithara, Harmonic Canon, and Surrogate Kithara at various times, because there was neither time nor aptitude to get the job well done. Therefore, we had to stop every few measures so that I and others could move from one instrument to another. Editing and

105 Ibid., pp. 261 f.

106 Shirley Genter with Musical Instrument, online, www.wisconsinhistory.org/Records/Image/IM56960.

107 One page, typed in red, with {ms. signature} in black ink¹. – Envelope: [red stamp] HARRY PARTCH / P. O. Box 989 / Evanston, Illinois – [typed in red:] Mr. Lee Hoiby / 200 W. 108th St. / New York / N. Y. – Postmark: Evanston / Ill. / Jul 23 / 1958 / 3³⁰ PM. – [Verso of envelope, in pencil, upside down:] Bob Gilmore / 6 Dobbs Park / Carrickfergus / Co[unty] Antrim / Ireland UK / BT38 8DF.

108 Michael Colgrass (1932–2019), percussionist and composer.

splicing all those sections consumed 15 hours. Yet our recording engineer was so good that one is not in the least aware of this. The chromelodeonist doesn't begin to compare with Christine, and of course I am a weak shadow of Lee Hoiby as a Kitharist.

Since I haven't heard from you--since the visit at Shirley's last December--I haven't the vaguest idea what you're doing. Shirley I've not seen since I moved to Evanston last March. She ignores my notes, and I refuse to pester her with phone calls.

The subscription drive is so far very encouraging, and if it keeps up at the present rate I'll achieve some freedom of movement. Danlee Mitchell has saved my life this past six months. He devoted his entire time to all the Partch problems--he's only 21, but has a perception far beyond his years. He played many instruments, all well, and when I felt trapped on the fifth floor of the Northwestern U. Sch. of Music (!)¹⁰⁹ he rented a garage, a truck, and virtually single-handed moved about 2000 pounds of instruments into the garage. He left for his home in Tacoma two days ago.

Please let me hear from you. I hope your health and your musical prospects are rosy.

Love

{Harry}ⁱ

[red stamp:] HARRY PARTCH / P. O. Box 989 / Evanston, Illinois

At least one person turned out to be a permanent factor in Partch's life: Danlee Mitchell, who – like Hoiby twelve years earlier – started out as a musician in a university ensemble. Eventually, Mitchell became Partch's heir and administrator of his legacy.

Danlee Mitchell (born 1936) met Harry Partch in 1956, at the University of Illinois, when Mr. Mitchell (class of '59' and '62') entered the School of Music as a music major and performed in the world premier of Partch's *The Bewitched*. From 1958 until Partch's death in 1974, Mitchell was Partch's assistant, ensemble manager, music director and conductor, personal consultant and manager, and pal.¹¹⁰

109 “[Elizabeth Gentry] first persuaded the dean at Northwestern to allow the use of the condemned top floor of the old Victorian music school building, which was thought to be unsafe, as a studio for Partch's instruments, so that *U.S. Highball* could be rehearsed and filmed. In mid-March Partch moved his instruments there and simultaneously moved into the four-room student basement apartment in Evanston where Elizabeth lived with her then husband Thomas Coleman.” Gilmore: *Harry Partch*, p. 266.

110 [Anon.]: *Danlee Mitchell*, online, [s. a.], www.corporeal.com/dm_bio.html.



Fig. 8: Letter from Harry Partch to Lee Hoiby, [Evanston,] July 23, 1958, envelope

“Dear Pal Lee” is also how Partch addressed Hoiby in his first letter in 1948. It is interesting to see how Partch used exactly the same phrases in his correspondence with different partners in a certain period of time. In a letter to Marshall written some days after the last letter to Hoiby, Partch writes about his new companion: “Danlee rented a garage, paid for it himself and virtually single-handed moved my instruments into it. He really saved my life.”¹¹¹ The words are pretty much the same, but Hoiby received the slightly more exhaustive information than Marshall.

As a conclusion and in order to return from this historical voyage to modern Partch research, a reproduction of the envelope of Partch’s last letter to Hoiby is included here (Fig. 8). This is intended as homage to Bob Gilmore (1961–2015), without whose comprehensive work on Partch’s biography a small study like the present one would not have been possible:¹¹² Before sending three of Partch’s letters to Gilmore in 1990, together with an account of his own Partch recollections, Hoiby had jotted down Gilmore’s address on the back of the envelope.

Gilmore had written to Hoiby, who responded – as suggested by Gilmore himself – by recording a tape cassette with his recollections. In doing so together with Christine Lindsay (née Charnstrom) and her husband,¹¹³ Hoiby was at last achieving some sort of reunion of the Madison ensemble after 45 years. Unfortunately, this recording is not accessible, but apparently it was Hoiby who brought up the subject of Partch’s homosexuality in it, which would be elaborated during his further correspondence with Gilmore, eventually causing the latter to conclude:

You have been generous beyond the call of duty in answering my questions on Partch, and the various materials you have given me provides [sic] a clear picture of our attitude to the man, and something of his attitude to you. And such interesting letters; poor Menotti – will he ever recover??¹¹⁴

111 Gilmore: *Harry Partch*, p. 269, 440n46: “Partch to Lauriston Marshall (Aug. 5, 1958)”.

112 Cf. Roman Brotbeck: [Obituary] Bob Gilmore (1961–2015), in: *Dissonance* 129 (March 2015), pp. 39f.

113 Gilmore to Hoiby, March 13, 1990.

114 Gilmore to Hoiby, June 27, 1990.

We do not know if Hoiby answered to Partch's last letter at all; by 1958, parallel to his growing acceptance as a composer, he most likely had already concluded a first stage of his coming-to-terms with Partch's influence on his personal life and on his artistic beliefs.¹¹⁵

Recordings

Harry Partch: Enclosure 2. Historic Speech-Music Recordings from the Harry Partch Archive (4 CD set, Innova 401, 1995).

Harry Partch: Enclosure 5. Ritual Dramas from Ancient Greek Roots (3 CD set, Innova 405, 1998).

The Harry Partch Collection, Vol. 1 (New World Records 80621-2, 2004).

Leland Smith: Chamber Music (Naxos 8.559351, 2008).

Musical editions

Johann Kriegers Sechs Musicalische Partien/Sei Partite Musicali, Nuremberg: Endter, 1697.

Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger: Gesammelte Werke für Orgel und Klavier, ed. by Max Seiffert, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Vol. 30).

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts/Musique pour clavecin des 17ème et 18ème siècles/Cembalo Music of 17th and 18th Century, ed. by Kurt Herrmann, Leipzig: Gebrüder Hug & Co., 1934, Vol. 1.

Bibliography

(all weblinks last consulted March 21, 2021)

[Anon.]: *Danlee Mitchell*, online, [s. a.], www.corporeal.com/dm_bio.html.

[Anon.]: *Goblin Music?*, in: *Time*, March 24, 1952, p. 44 [inserted sheet in the *King Oedipus* 1952 program booklet, see <https://doi.org/10.26045/po-019>].

[Anon.]: *Gian Carlo Menotti remembered*, in: *Gramophone*, online, August 26, 2011, www.gramophone.co.uk/features/article/gian-carlo-menotti-remembered.

[Anon.]: *Music Composition. Lee Hoiby*, online, 2020, www.macdowellcolony.org/artists/lee-hoiby.

Archer, William Kay: Review of U.S. Highball recording, in: *The Daily Cardinal*, October 11, 1948.

Brotbeck, Roman: [Obituary] Bob Gilmore (1961–2015), in: *Dissonance* 129 (March 2015), pp. 39 f.

Carson, Arthur: Bullfighter story, in: *Poetry* 86 (1955), pp. 92 f.

115 See Martin Skamletz: "I've turned into a great reviser." Lee Hoibys Vertonung von Li Bais *The River-Merchant's Wife: A Letter* und ihr Bezug zu Harry Partch, pp. 371–398 in this volume.

- Cozzolino, Robert: *Dudley Huppler. Drawings*, Madison: Elvehjem Museum of Art, 2002.
- Cozzolino, Robert: *With Friends. Six Magic Realists, 1940–1965*, Madison: Elvehjem Museum of Art, 2005.
- Crosby, Richard: *The Piano Music of Lee Hoiby*, PhD diss., University of Cincinnati, 1990.
- Dickinson, Peter (ed.): *Samuel Barber Remembered. A Centenary Tribute*, Rochester: University of Rochester Press, 2010.
- Duffie, Bruce: *Microtonal Composer Ben Johnston. A Conversation with Bruce Duffie*, online, 1987, www.bruceduffie.com/johnston.html.
- Duffie, Bruce: *Composer/Pianist Lee Hoiby. Two Conversations with Bruce Duffie*, online, 1980/1991, www.bruceduffie.com/hoiby.html.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998.
- Granade, Samuel Andrew: *Harry Partch. Hobo Composer*, Rochester NY: University of Rochester Press, 2014 (Eastman Studies in Music, Vol. 120).
- Gray, Colleen Gail: *The Life and Vocal Works of Lee Hoiby, American Composer and Classical Pianist (1926–2011). Including a Complete Catalog of his Songs*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2015.
- Heyman, Barbara B.: *Samuel Barber. The Composer and His Music*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Heyman, Barbara B.: *Samuel Barber. A Thematic Catalogue of the Complete Works*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Hopkins, Charles: Johansen, Gunnar, in: *Grove Music Online* (2001), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42599>
- Horan, Robert: *A Beginning*, New Haven: Yale University Press, 1948.
- Johnston, Ben: “*Maximum Clarity*” and *Other Writings on Music*, ed. by Bob Gilmore, Urbana, IL: University of Illinois Press, 2006.
- Kassel, Richard: *Barstow as History. An Introduction to the Sound World of Harry Partch*, in: *Harry Partch: Barstow. Eight Hitchhiker Inscriptions from a Highway Railing at Barstow, California* (1968 version), ed. by Richard Kassel, Madison: A-R Editions, 2000 (Recent Researches in American Music, Vol. 39; Music of the United States of America, Vol. 9), pp. xiii–lxxix.
- Kirk, Elise: Hoiby, Lee (opera), in: *Grove Music Online* (1992/2002), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O902196>.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monograph 31).
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments*, New York: Da Capo Press, 1974 [1949].
- Program booklet *Sophocles’ King Oedipus*, Oakland: Mills College 1952, <https://doi.org/10.26045/po-019>.
- Rockwell, John: Opera: Hoiby’s “*Tempest*,” in Iowa, in: *The New York Times*, 12 July 1986, p. 12.
- University [of California] Bulletin* 1, No. 29 (March 23, 1953).
- Von Gunden, Heidi: *The Music of Ben Johnston*, Metuchen, NJ/London: Scarecrow Press, 1986.
- Wiecki, Ronald V.: Relieving “12-Tone Paralysis”. Harry Partch in Madison, Wisconsin, 1944–1947, in: *American Music* 9 (1991), pp. 43–66.

Martin Skamletz studied music theory and flute in Vienna as well as traverso in Brussels. In addition to his activities as flautist in baroque ensembles, he has held teaching positions for music theory at various institutions including the Swiss Music Pedagogic Association and the Trossingen University of Music in Germany. Since 2006, he is professor at the Vorarlberg Music Conservatory in Austria and as of 2007, he has been head of the Institute Interpretation as well as lecturer for music theory at the Bern University of the Arts HKB, Switzerland.

Ben Johnstons Verhältnis zu Harry Partch und seine *Three Chinese Lyrics*

Ben Johnston's Relationship with Harry Partch and his *Three Chinese Lyrics*

Johnston's compositional journey began with a momentous imposition: when he was twelve, he was dragged to a lecture on Hermann von Helmholtz's influence on Claude Debussy. The speaker demonstrated the pure intervals and the phenomenon of partials on a monochord. For Johnston, however, his most significant artistic encounter was with Harry Partch, whose apprentice he was for six months in 1950. After that, it took almost ten years before he started composing in just intonation.

In retrospect, the amalgamation of European traditions with just intonation and the respective redefinition of tonality can be considered Johnston's main achievement. He took the first important steps towards this compositional approach in *Three Chinese Lyrics*. In most of his works of the 1950s, Johnston had used a neoclassical idiom, which remains here only in rudimentary form. Instead, he uses free atonal techniques, which already presage key pieces of his in the 1960s. He does not yet use micro-intervals here, and he offers no explicit instructions for using just intonation. But given the instruments he chose, many passages can only be imagined in pure intonation. This article shows that this can be seen as anticipating Johnston's characteristic use of just intonation. Whereas Partch was concerned with the development of a new sound system, Johnston sought to expand the existing one.

Ben Johnston und die Just Intonation

Es begann mit einer folgenreichen Zumutung: Als Zwölfjähriger wurde Ben Johnston (1926–2019) zu einem Vortrag über den Einfluss von Hermann von Helmholtz auf Claude Debussy mitgeschleppt. Der Referent demonstrierte an einem Monochord die reinen Intervalle und das Phänomen der Teiltöne. Johnston war tief beeindruckt: »I never lost the feeling of mystery and unfolding new possibilities that world of simple mathematical ratios opened to me.«¹ Anlässlich eines Porträtkonzertes veröffentlichte der *Richmond Times Dispatch* am 30. Januar 1944 ein aufschlussreiches Porträt des knapp 18-Jährigen. Eigens betont wurde,

DOI: 10.26045/po-020

1 Ben Johnston: Beyond Harry Partch [1981], in: »*Maximum Clarity*« and other Writings on Music, hg. von Bob Gilmore, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 243–250, hier S. 245.

dass dieser dem wissenschaftlichen Zugang zur Komposition verpflichtet sei und an eine bevorstehende große Revolution der Musik glaube, an der er sich zu beteiligen gedenke: »with the clarification of the scale which physics has given to music there will be new instruments with new tones and overtones. ›And I shall write for them.... People will not like this new music – not at first. It will be so different – but it will be more nearly perfect.«² Dies muss als Absichtserklärung verstanden werden, denn es wird noch 16 Jahre dauern, bis Johnston mit *Just Intonation* zu komponieren beginnt, und das ganze Frühwerk wirkt wenig revolutionär.³ Erstaunlicherweise konnte er zu dieser Zeit mit den Ideen von Harry Partch noch nicht vertraut sein, denn dessen Buch *Genesis of a Music* wurde erst 1949 publiziert.⁴ Als Johnston auf die soeben erschienene Schrift stieß, fiel diese auf entsprechend fruchtbaren Boden. Im Anschluss an die Lektüre schrieb er dem Autor einen enthusiastischen Brief und erkundigte sich, ob es möglich wäre, bei ihm Komposition zu studieren.⁵ Partch antwortete, dass er es nicht möge, als Lehrer bezeichnet zu werden, er würde ihn aber als Lehrling annehmen. Zudem warnte er ihn ausdrücklich, mit einer Frau anzureisen, denn laut seinem Biografen Bob Gilmore hätte er ihn gerne auch als seinen Liebhaber gesehen:⁶ Partch »warned that Johnston should not become biologically trapped.«⁷ Johnston indessen ignorierte den Befehl. Nach Abschluss seines Masters in Musiktheorie am Cincinnati Conservatory reiste er im August 1950 mit seiner Frau Betty nach Gualala (Kalifornien). Er war sich an das akademische Umfeld gewohnt und begierig, mit Partch dessen Theorien zu diskutieren. Diesem hingegen lag dies nicht und er hätte Fragen oft mit dem Kommentar »Haven't you read the book?«⁸ abgeschmettert. Trotzdem wurde diese Begegnung für Johnston zur folgenreichsten seiner künstlerischen Laufbahn. Das Verhältnis indes gestaltete sich schwierig. Partch war ruppiger als erwartet, unverhohlen unfreundlich, und er fuhr fort, nackt im Garten zu arbeiten und im ganzen Haus »ungeheuerliche phallische Symbole«⁹ zu verteilen. Zudem reagierte er, der

2 Heidi Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, Metuchen, NJ/London: The Scarecrow Press, 1986, S. 5 f.

3 Die erste Komposition Johnstons in *Just Intonation* sind die *Five Fragments from Thoreau's Walden* (1960/61).

4 Harry Partch: *Genesis of a Music. Monophony. The Relation of Its Music to History*, Madison: University of Wisconsin Press, 1949. In der Folge zitiert wird die erweiterte zweite Auflage: ders.: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974.

5 Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998, S. 188.

6 Ebd., S. 193.

7 Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 11.

8 Vgl. ebd., S. 12.

9 »[...] egregiously phallic symbolism in my house«. Vgl. Brief von Harry Partch an Larry Marshall vom 27. August 1949, zit. nach Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 119.

starke hypochondrische Züge aufwies, extrem aufgebracht, wenn das Essen nicht pünktlich serviert wurde, was ihm die – auf die Minute geplante – Einnahme seiner diversen Medikamente erschwerte.¹⁰ Die Johnstons sahen sich in Gualala mit einer Menge harter, körperlicher Arbeit konfrontiert. Zuallererst hatten sie eine alte Hirtenhütte herzurichten, die ihnen fortan als Behausung dienen würde. Dieses primitive Leben war für beide eine neue Erfahrung, und Ben hatte nach eigenem Bekunden zwei linke Hände: »I am – or was then – the sort of person who could not pick up a hammer without dropping it on my foot.«¹¹ Aber der ungeschickte Lehrling verfügte über ein feines Gehör, konnte die Intervalle akkurat reproduzieren und verstand Partchs Theorien beinahe ohne Erklärungen. Partch »began to grasp that there might be some sort of real convergence between us.«¹²

Zu Johnstons Aufgaben gehörte es, die Partch-Instrumente täglich zu stimmen. Zudem lernte er, sie zu spielen, nahm an den regelmäßig stattfindenden Proben teil und wirkte zusammen mit Betty bei der Aufnahme zweier Stücke mit, den *Eleven Intrusions* und *Dark Brother*.¹³

Während seiner Zeit in Gualala erhielt Johnston von Wilford Leach eine Anfrage, die Bühnenmusik zu einem neuen Stück zu schreiben. Er hatte bereits früher mit Leach zusammengearbeitet und überzeugte Partch, die Musik gemeinsam zu komponieren. Entstanden ist aus dieser Zusammenarbeit das Tonbandstück *The Wooden Bird*, »some twenty minutes' worth of incidental music, most of it short fragments of songs, music for scene changes, and sound effects.«¹⁴

Nach wenigen Monaten endete der Aufenthalt Johnstons in Gualala abrupt. Betty und er mussten überstürzt abreisen, weil Partch allergisch auf einen Zeckenbiss reagiert hatte und sich in Fort Bragg behandeln lassen musste.

Auf Anraten Partchs begann Johnston im Anschluss an seinen Aufenthalt in Gualala ein Kompositionsstudium bei Darius Milhaud am Mills College in Oakland. Um dies möglich zu machen, hatte Partch im Rahmen einer Dinnerparty von Agnes Albert ein vorgängiges Treffen mit Milhaud arrangiert.¹⁵ Direkt nach dem Studium erhielt Johnston im Alter von 26 Jahren einen Lehrauftrag an der University of Illinois in Urbana-Champaign und blieb dieser Institution bis zu seiner Emeritierung treu. Obschon er sich in den vollgepackten ersten Jahren seiner Dozentur kompositorisch nicht mit der Just Intonation auseinandersetzte, blieb der Kontakt zu Partch

10 Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 13.

11 Ben Johnston: *The Corporealism of Harry Partch* [1975], in: »*Maximum Clarity*« and other *Writings on Music*, hg. von Bob Gilmore, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 219–231, hier S. 228.

12 Ebd., S. 229.

13 Diese Aufnahmen sind auf diversen späteren Schallplatten zu finden. Vgl. Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, New York: Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York, 1991, S. 164–182.

14 Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 195.

15 Vgl. Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 13.

bestehen. Er setzte sich regelmäßig dafür ein, Aufführungen von dessen Musik zu ermöglichen, auch wenn dieser ihn als Komponisten abgeschrieben hatte: »But since it took me about ten years to do anything concrete with what I had learned from him, he had long since given up on me.«¹⁶ Ab 1955 bemühte sich Johnston um eine Aufführung von *The Bewitched*, einer Tanz-Satire von Partch. Die beiden ersten angefragten Choreografinnen sagten ab, offenbar weil Partch als kompliziert im Umgang galt.¹⁷ Die Wahl fiel schließlich auf Alwin Nikolais, einen der führenden Choreografen seiner Zeit. Johnston hatte sich wohl erhofft, Partch damit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen, aber die Zusammenarbeit erwies sich als schwierig: »I once committed a serious artistic gaffe. I got Partch to work with Alwin Nikolais. There could not have been a worse combination of collaborators. Partch and Nikolais were poles apart.«¹⁸ Es war Johnstons undankbare Aufgabe, zwischen den beiden zu vermitteln und die Produktion zusammenzuhalten, »with both men struggling at times, and with Partch fighting to prevent its taking place.«¹⁹ Um die Aufführung erst möglich zu machen, hatte er eigens einen Kredit aufgenommen, in der Hoffnung, diesen mit den Ticketeinnahmen wieder tilgen zu können. Auch dies hielt Partch nicht davon ab, aus Unzufriedenheit mit der choreografischen Umsetzung mit einer Absage der Uraufführung zu drohen. Immerhin kam die Aufführung zustande und Johnston konnte später eine zweite Produktion an der Washington University in St. Louis bewirken.

Trotz der nervenaufreibenden Zusammenarbeit engagierte er sich weiterhin für Partch und konnte im Verlauf der nächsten Jahre zwei Kompositionsaufträge für ihn erwirken. *Revelation in the Courthouse Park* und *Water! Water!* wurden beide an der University of Illinois uraufgeführt.²⁰

Während eines Sabbaticals begann sich Johnston 1959 in Theorie und Praxis wieder mit der Just Intonation zu beschäftigen und konzentrierte sich in der Folge auf sein eigenes Komponieren. Die Bemühung zur Verbreitung des Werks von Partch intensivierte er erst nach dessen Tod 1974 wieder. »As a first step, Partch's work can be and must be brought before a wider public and his significance correctly assessed, not diminished to the level of a cultural oddity.«²¹ Begünstigt wurde dieses neuerliche Engagement durch zahlreiche Einladungen anderer Universitäten. Nebst den organisatorischen Bemühungen und dem Appell an den Kulturbetrieb, hat Johnston Partch auch künstlerisch gewürdigt. Im *String Quartet No. 4, Ascent, Amazing Grace* (1973) zitiert er ausführlich aus der *First Greek Study* und das 1975

16 Johnston: *The Corporealism of Harry Partch*, S. 229.

17 Vgl. Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 37 f.

18 Johnston: *The Corporealism of Harry Partch*, S. 225.

19 Ebd.

20 *Revelation in the Courthouse Park* wurde im Rahmen des Festival of Contemporary Arts am 11. April 1961 uraufgeführt; *Water! Water!* am 9. März 1962.

21 Johnston: *Beyond Harry Partch*, S. 249.

komponierte *In Memory* für Streicher, acht Schlagzeuger, Tonband und Dias entstand im Gedenken an die Tänzerin Margaret Erlanger und Partch.

Bevor Johnstons langer Kampf gegen die Parkinsonerkrankung begann, kehrte er zum Schluss seines Komponierens ganz zu Partch zurück. Unter seinen letzten Werken finden sich zwei Arrangements für das Kronos-Quartett: Partchs *Barstow* und *U. S. Highball* für Sprecher und Streichquartett. Laut Heidi Von Gunden übernahm Johnston bei einigen Konzerten die Rolle des Sprechers und ließ sich, um sein Äußeres demjenigen von Partch anzugleichen, eigens einen Bart wachsen.²²

Das Verhältnis Johnstons zu Partch lässt sich als beständiges Ringen bezeichnen, als ein Wechselspiel zwischen Bewunderung und der Suche nach einer eigenen ästhetischen Sprache. Er machte es sich dabei zur Aufgabe, die Impulse von Partch weiterzuentwickeln: »As an even more important second step, those of us who can must carry on aspects of his work in directions of which, perhaps, he never dreamed or felt himself ill-equipped to deal with.«²³ Anders als Partch gab Johnston nicht vor, sich von den europäischen Musiktraditionen zu distanzieren, sondern war bestrebt, diese mit der Just Intonation zu verbinden. Johnston dachte nicht in Stammtönenhöhen, sondern entwickelte ein modulares Tonhöhen-system mit stetig wechselnden Intervallkombinationen. Dabei ließ er das von Partch gesteckte »11 Limit« hinter sich und benutzte auch höhere Teiltöne als konstituierende Intervalle.²⁴ Zudem war er nicht an der Entwicklung neuer Instrumente interessiert, sondern suchte nach Wegen, die Just Intonation mit einem herkömmlichen Instrumentarium zu realisieren.

Three Chinese Lyrics für Sopran und zwei Violinen (1955)

Partch selber hatte Johnston prophezeit, er würde nicht zum Jünger werden: »He said I was too much like him and I would have to find my own way.«²⁵ Als Johnston 1955 seine drei chinesischen Lieder komponierte, befand er sich noch mitten in dieser Suche. In den ersten Berufsjahren schrieb er mehrere Bühnenstücke, eine Kammeroper zu Gertrude Stein und zwei Stücke für Jazzband. Insgesamt entstanden in den 1950er Jahren gegen dreißig Werke, wobei sich Johnston bei den allermeisten eines neoklassizistischen Idioms bediente. Erst während eines Sabbaticals (1959/60), wandte er sich wieder der Just Intonation zu. Rückblickend wirken die *Three Chinese Lyrics* wie eine Vorwegnahme der in den 1960er Jahren zentralen kompositorischen Aspekte.²⁶ Mit Ausnahme weniger neoklassizistischer Rudimente verlässt er

22 Persönliches Interview mit Heidi Von Gunden, geführt von Marc Kilchenmann, 5. September 2019.

23 Johnston: *Beyond Harry Partch*, S. 249.

24 Mit »Limit« bezeichnet Partch die mit dem höchsten verwendeten Teilton gebildeten Intervallverhältnisse.

25 Johnston: *Beyond Harry Partch*, S. 250.

26 Vgl. Bob Gilmore: *Ben Johnston. A Chronology*, in: »*Maximum Clarity*« and other Writings on Music, hg. von Bob Gilmore, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. xxv–xxviii, hier S. xxix.

sich nicht länger auf die Sicherheit des vertrauten Idioms »and began to experiment with pitch and timbre.«²⁷ Insbesondere finden sich zahlreiche Passagen in freier Atonalität, ein Verweis auf Werke der 1960er Jahre, in denen er die Verbindung von Reihentechniken und Just Intonation anstrebt.

Die Gedichte von Li Bai kannte Johnston spätestens seit seiner Zeit in Gualala, denn seine Ehefrau Betty setzte dort Li Bais Gedicht *The Jewel Stairs' Grievance* für Stimme und Gitarre.²⁸ Mit demselben Text beginnt Johnston seine Trilogie:

The Jewel Stairs' Grievance (Rihaku [Li Bai], übers. Pound)

The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn.²⁹

Das nur 18 Takte lange Stück ist durchgehend in einem langsamen 7/16-Takt gehalten. Obschon die Binnen-Unterteilung ständig wechselt, wirkt das Stück metrisch ungebunden und erhält einen stets fließenden, schwebenden Charakter. Johnston unterstreicht damit die kontemplative Erzählhaltung. Dazu passend wird durch unterschiedlich lange Formteile und eine ungleiche Takteinteilung der Violinen und des Gesangs das Entstehen eines periodischen Zeitgefühls erschwert. Zwar beginnt jede Textzeile mit einem Auftakt von 3/16, mit Ausnahme der ersten Zeile fällt die betonte Silbe aber nicht mit der Eins des Taktes zusammen.

Die Violinen eröffnen das Stück mit einer dissonanten Kontrapunktik, die durchgehende Sechzehntel ergibt. Die beiden Linien bewegen sich hauptsächlich in Sekund- und Terzbewegungen, wobei sich die erste Violine durch den gelegentlichen Einschub von Septimen bis zum *a#*³⁰ hinaufschraubt. Nach dem Vorspiel setzt der Sopran mit einer schlichten Linie ein, ebenfalls in beinahe durchgehenden Sechzehnteln, mit spärlichen Haltenoten und einer einzigen Unterteilung (Abbildung 1).



Abb. 1: *The Jewel Stairs' Grievance*, T. 5–7³⁰

27 Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 26.

28 Vgl. ebd., S. 27.

29 Ezra Pound: *Cathay*, London: Mathews, 1915, S. 13.

30 Die Abbildungen wurden vom Autor erstellt. Sie folgen hauptsächlich einer sehr schlechten Kopie im Privatbesitz von Heidi Von Gunden. Das Stück wurde zwar durch Independent Music Publishers, N. Y. verlegt, der Verlag ist aber nicht mehr existent. Die einzige auffindbare Kopie dieser Ausgabe liegt in der Duke University Library in Durham, NC. Die im August 2019 offiziell über die SNB bestellte Kopie ist zum Zeitpunkt der Drucklegung noch nicht eingetroffen. Im Nach-

Diese formale Anordnung wird nach der ersten Textzeile wiederholt, nur dass der Sopran nun melodisch ausladend auf das Zwischenspiel der beiden Violinen antwortet (Abbildung 2).



Abb. 2: *The Jewel Stairs' Grievance*, T. 9-11

Eine ähnliche Behandlung der Stimme finden wir auch beim nächsten Zeilenpaar, doch fasst Johnston dieses zusammen und verzichtet auf ein Zwischenspiel. Indem er nun die Stimme solistisch einsetzt, wird die unterschiedliche Melodieführung noch deutlicher.

Formal lässt sich das Stück als A – B – A' – B' beschreiben. Getrennt werden die beiden Zeilenpaare durch einen Einschub der zweiten Violine, im halben Tempo. Von Gunden vergleicht das Stück mit einer chinesischen Schriftrolle, deren spärliche, ja suggestive Textur den Zuhörenden einlädt, die Bedeutung selber zu liefern.³¹ Das Stück endet mit einem Dur-Quartsextakkord in extrem weiter Lage ($g - c' - e'''$), der dadurch nur bedingt tonal klingt.

Taking Leave of a Friend (Rihaku [Li Bai], übers. Pound)

Blue mountains to the north of the walls,
 White river winding about them;
 Here we must make separation
 And go out through a thousand miles of dead grass.
 Mind like a floating wide cloud,
 Sunset like the parting of old acquaintances
 Who bow over their clasped hands at a distance.
 Our horses neigh to each other as we are departing.³²

Die erste Violine beginnt das Stück auf derselben Tonhöhe, mit der sie das erste Lied beendet hat, was die beiden Lieder zusammenklammert. Das e''' ist nun ein Liegeton, der zum entrückten Grundton einer einfachen, zwischen E-Dur und e-Moll changierenden Melodie der 2. Violine wird (Abbildung 3).

lass von Ben Johnston an der Northwestern University Music Library findet sich zudem ein Fragment einer anderen Kopie. Auf diese wurde so weit als möglich zurückgegriffen.

31 Vgl. Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 27.

32 Pound: *Cathay*, S. 28 f.



Abb. 3: *Taking Leave of a Friend*, T. 1–3

Johnston reichert im weiteren Verlauf die Melodie mit Sekunden an, den einfachen Duktus eines Trauermarsches behält er in den Violinen aber während des ganzen Stücks bei – »In Stillness and Space«,³³ als würden sich die beiden Freunde schon voneinander entfernen. Durch die Stimmführung in extrem weiter Lage wird diese Trennung dann auch akustisch erfahrbar gemacht.

Nimmt das Vorspiel mehr als einen Viertel der Gesamtdauer ein, folgen danach vier Textzeilen in beinahe lapidarer Beiläufigkeit. Über weite Strecken ist die Stimme unbegleitet komponiert, was wiederum das Gefühl der Separation unterstreicht. Wie im ersten Lied changiert Johnston erneut zwischen einer am Sprechgesang orientierten Schreibweise und einer expressiven Stimmbehandlung (Abbildung 4).



Abb. 4: *Taking Leave of a Friend*, T. 10–14

Durch diese von den Violinen unterschiedene Deklamationshaltung wird eine zusätzliche innere Spannung erzeugt. Sind die ersten drei Zeilen unbegleitet, wird die vierte durch Liegetöne in höchster Lage eingefärbt ($d''' + e'''$), ein Effekt, den Von Gunden mit weißem Rauschen assoziiert.³⁴ Auf diesen Höhepunkt folgt ein kurzes Zwischenspiel mit durchwegs fallenden kleinen Sekunden in der ersten Violine. Diese eindringliche Seufzer-Motivik wird dadurch unterstützt, dass die Mehrzahl der Vorhalte auf kleine Terzen aufgelöst wird, was die Hoffnungslosigkeit der beiden Freunde bei der Trennung zu betonen scheint (Abbildung 5).³⁵



Abb. 5: *Taking Leave of a Friend*, T. 14–16

33 Tempobezeichnung des 2. Liedes.

34 Vgl. Von Gunden: *The Music of Ben Johnston*, S. 28.

35 Ebd.

Die fünfte Textzeile setzt in diese Seufzer-Motivik ein, während die sechste wiederum unbegleitet ist. In einem zweiten kurzen Zwischenspiel nimmt Johnston das Anfangsmotiv wörtlich wieder auf. Die abschließende Textzeile wird analog zur vierten mit einer großen Sekunde in der viergestrichenen Oktave begleitet.

Lament of the Frontier Guard (Rihaku [Li Bai], übers. Pound)

By the North Gate, the wind blows full of sand,
Lonely from the beginning of time until now!
Trees fall, the grass goes yellow with autumn.
I climb the towers and towers to watch out the barbarous land:
Desolate castle, the sky, the wide desert.
There is no wall left to this village.
Bones white with a thousand frosts,
High heaps, covered with trees and grass;
Who brought this to pass?
Who has brought the flaming imperial anger?
Who has brought the army with drums and with kettle-drums?
Barbarous kings.
A gracious spring, turned to blood-ravenous autumn,
A turmoil of wars-men, spread over the middle kingdom,
Three hundred and sixty thousand,
And sorrow, sorrow like rain.
Sorrow to go, and sorrow, sorrow returning,
Desolate, desolate fields,
And no children of warfare upon them,
No longer the men for offense and defence.
Ah, how shall you know the dreary sorrow at the North Gate,
With Rih[a]ku's name forgotten,
And we guardsmen fed to the tigers.³⁶

Die beiden ersten Lieder wurden stilistisch ähnlich behandelt und wirken durch die Klammer des *e*^{'''} wie ein Paar. Das dritte Lied setzt sich davon deutlich ab. Das Vorspiel ist ein wilder Tanz im 6/8-Takt mit durchgehenden gezupften Achteln. Die beiden Violinen spielen dabei einen Hoquetus, wobei einzig die Taktanfänge zusammenfallen (Abbildung 6).

36 Pound: *Cathay*, S. 16f.



Abb. 6: *Lament of the Frontier Guard*, T. 1–4

Hauptsächlich in Sekundschriften kreist Johnston 11 Takte um das a' , bevor er die beiden Violinen in drei Anläufen aufs e''' führt. Auf Takt 22 setzt ein neuer, mit »rhapsodic« bezeichneter Formteil ein, der mit seinem heiter-trotzigen Charakter an osteuropäische Tanzmusik erinnert. Auf einen raumgreifenden rhythmischen Impuls folgt über mehrere Takte eine fallende Linie im Diminuendo (Abbildung 7).



Abb. 7: *Lament of the Frontier Guard*, T. 22–26

Dieser Vorgang wiederholt sich dreimal mit geringfügigen Variationen. Auf die erste Repetition setzt im Takt 28 die Stimme ein, hochexpressiv, mit Oktavsprüngen im Forte. Das musikalische Geschehen steht damit in einem seltsamen Widerspruch zur Tristesse des Textes. Statt die Kontemplation des ersten und die Wehmut des zweiten Liedes weiter zu steigern, scheint Johnston hier die Wut des an die Tiger verfütterten Wachmanns zu komponieren.

Der ganze Beginn steht stellvertretend für die von Johnston in den 1950er Jahren benutzte neoklassizistische Sprache. In starkem Kontrast hierzu folgt ab Takt 43 ein chromatisches Kontinuum der ersten Geige, begleitet von gezupften Quartern und Quinten in der zweiten. Das Geschehen beruhigt sich wiederum nur scheinbar in einem Unisono auf d' (Abbildung 8).



Abb. 8: *Lament of the Frontier Guard*, T. 54–58

Die durchgehenden Achteltriolen vermitteln eine große innere Unruhe, die sich nach diesem energetischen Tiefpunkt erneut entlädt, hin zum zweiten Auftreten der Rhapsodie in Takt 74. Auf das letzte Erscheinen des Themenkopfes setzt in der ersten Violine ein hoher Triller ein, der acht Takte anhält und zur endgültigen Beruhigung führt. Auf »And sorrow, sorrow like rain« beginnt der Sopran solistisch den resignierten Schlussteil. Erst hier passt die Stimmung zum Text. Auf die drittletzte Zeile setzen die Violinen mit einem neuerlichen Trauermarsch in durchgehenden Vierteln ein. Beide Instrumente spielen dabei stets Doppelgriffe in Terzen, Quarten und Quinten. Der durchgehend vierstimmige Satz unterscheidet sich mit seinen Sekundreibungen deutlich vom Trauermarsch im zweiten Lied (Abbildung 9).



Abb. 9: *Lament of the Frontier Guard*, T. 106–108

Eine Abgrenzung zu den *Seventeen Lyrics by Li-Po* von Harry Partch

Die *Seventeen Lyrics by Li Po* sind die ältesten der von Partch aufbewahrten Kompositionen.³⁷ In einer Art »adolescent auto-da-fé«³⁸ hatte er alle älteren Stücke verbrannt.³⁹ Gilmore zeigt auf, dass Partch einige der später zentralen Aspekte seines Komponierens zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Seventeen Lyrics* noch nicht formuliert hatte. Dazu gehören Konzepte wie »Otonality« versus »Utonality« oder der geometrisch aufgebaute Tondiamant.⁴⁰ Auch wenn in den *Lyrics by Li Po* Theorie und Praxis nicht deckungsgleich sind,⁴¹ sind die zentralen stilistischen Aspekte seines späteren Werkes hier schon anzutreffen. So folgt die Rhythmik dem natürlichen Sprachrhythmus und metrisch gebundene Rhythmen sind nur in Passagen ohne Gesang anzutreffen:⁴² »I came to the realization that the spoken word was the distinctive expression my constitutional makeup was best fitted for, and that I needed

37 Vgl. Bob Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li-Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, hier S. 22.

38 Partch: *Genesis of a Music*, S. x.

39 Das Lied *My Heart Keeps Beating Time* war früher publiziert worden und überlebte die Zerstörung. Vgl. Pirate Paul [Pseudonym für Harry Partch]: *My Heart Keeps Beating Time*, San Francisco: Lloyd Campbell Publications, 1929.

40 Vgl. Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li-Po*, S. 29.

41 Vgl. ebd., S. 25.

42 Vgl. ebd., S. 24.

other scales and other instruments.«⁴³ Dementsprechend bewegen sich die *Lyrics by Li Po* in einem äußerst engen Tonhöhenrahmen. Dies widerspiegelt Partchs Verachtung gegenüber dem Belcanto-Singen und dessen »devitalized tricks of ›serious‹ singing«,⁴⁴ wie dem allgegenwärtigen gerollten R, Portamenti und der affektierten Stilisierung eines ›verfeinerten‹ Englisch.⁴⁵ Diese Attitüden wären allenfalls für europäische Zungen passend, den fürs amerikanische Englisch charakteristischen »gliding tones«⁴⁶ aber geradezu entgegengesetzt. Partch betrachtete seine Vertonungen als archaische Musik: »The ... lyrics by Li Po are set to music in the manner of the most ancient of cultured musical forms.«⁴⁷ Dazu gehört die Vermeidung expressiver Gestik und wortwörtlicher Wiederholungen.⁴⁸

Mit den *Three Chinese Lyrics* macht Johnston einen gewichtigen Schritt weg von Partch. Anders als dieser verwendet er nicht die eigene Stimme, sondern einen der Liedtradition der Zweiten Wiener Schule verpflichteten Sopran. Auch bei der Wahl der Begleitung setzt er sich deutlich ab und wählt zwei ›traditionelle‹ Violinen anstelle der ›neuen‹ Adapted Viola. Durch die Verwendung zweier Begleitinstrumente eröffnen sich kontrapunktische Möglichkeiten, die Partch durchwegs vermeidet. Dementsprechend verwendet er Elemente der klassischen Formenlehre, während Partch in den Augen Johnstons allen Arten von Avantgardismus misstraute und europäische Traditionen zurückwies.⁴⁹ Johnston aber ist von allem Anfang an bestrebt, diese zu nutzen und mit den Errungenschaften Partchs zu verbinden:

Rather soon I felt that my eventual task would be to alter attitudes, especially theoretic currents *within* the mainstream, *from* the mainstream, *to* the mainstream. It would be my role to bring his work into relation with accepted traditions and recognized challenges to tradition, and to whatever extent necessary and possible to bring these enormous trends into relation to some of his most important achievements.⁵⁰

Erste Spuren dieses Bestrebens finden sich in den *Chinese Lyrics*.

Nicht nur die kompositorischen Mittel unterscheiden sich, Johnston wählte auch eine andere Übersetzung. Während Partch die Version von Shigeyoshi Obata verwendete, entschied sich Johnston für diejenige von Ezra Pound. In beiden Fällen finden sich allerdings keine Begründungen für die getroffene Wahl, insbesondere keine Hinweise darauf, ob jeweils ästhetische Gründe den Ausschlag gegeben haben.

43 Partch: *Genesis of a Music*, S. 5.

44 Ebd., S. 52.

45 Vgl. ebd.

46 Ebd.

47 Zit. nach Gilmore: *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li-Po*, S. 34.

48 Vgl. ebd., S. 36.

49 Vgl. Johnston: *The Corporealism of Harry Partch*, S. 222 f.

50 Ebd., S. 228.

Gesichert scheint nur, dass im Falle Partchs keine persönlichen Gründe vorliegen, denn er lernte Pound erst nach der Niederschrift der *Lyrics by Li Po* kennen.⁵¹ Ausgeschlossen werden kann zudem, dass Partch Johnston die Übersetzung Pounds empfohlen hätte, denn er fand letzteren »a most difficult man«. Pound's »difficult« nature, however, lay less in his musical or poetic attitudes than in the fact that by 1935 he was rarely willing to discuss any subject at length except economics or politics, which Partch must have found hard to endure.«⁵²

Vielleicht wollte Johnston sich deutlich absetzen und wählte deshalb eine andere Übersetzung; bedenkt man aber den politischen Hintergrund, ist seine Wahl zumindest erstaunlich. Pound war Anhänger Mussolinis und weigerte sich auch nach Kriegsende, sich vom Faschismus zu distanzieren. 1943 wurde er in den USA wegen Landesverrat angeklagt und 1945 nach Einmarsch der amerikanischen Truppen in Italien festgenommen. Da er von einem Gutachter für geisteskrank erklärt worden war, entging er der möglichen Todesstrafe, saß aber die nächsten 12 Jahre in einer staatlichen Nervenheilanstalt ein. Zur Entstehungszeit der *Three Chinese Lyrics* machte sich der frisch zum Nobelpreisträger gekürte Ernest Hemingway für die Freilassung von Pound stark, was den implizit politischen Charakter der Textwahl von Johnston nicht schmälert.

Wichtiger als die unterschiedliche Übersetzung scheinen mir aber technische Aspekte zu sein, insbesondere die divergierende Behandlung der Stimme. Die unbegleiteten Stellen sind zwar metrisch notiert, animieren in ihrer Schlichtheit aber, sich rhythmische Freiheiten zu nehmen. Zudem ist der Ambitus der Stimme in diesen Passagen meist sehr eingeschränkt. In der Verbindung dieser beiden Aspekte kommen diese Abschnitte dem mikrointervallischen Sprechgesang Partchs zumindest nahe. Andererseits finden sich mehrere Stellen im Duktus der Zweiten Wiener Schule, mit großen Intervallen und Melismen (Abbildung 10).



Abb. 10: *Lament of the Frontier Guard*, T. 73–76

Wie die Stimme werden auch die beiden Violinen unterschiedlich eingesetzt. Wechselt der Sopran zwischen expressivem Gesang und Sprechgesang, changieren die Geigen zwischen freier Atonalität und traditioneller Harmonik. Dass es Johnston gelingt, die Lieder trotz dieser Inhomogenität wie aus einem Guss klingen zu lassen, weist diesen die erwähnte Sonderstellung in seinem Frühwerk zu.

51 Vgl. auch den Beitrag von Eva Schestag in diesem Band, S. 191–203.

52 Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 109.

Anders als Partch verwendet er keine Mikrintervalle und es finden sich keine expliziten Hinweise zum Einsatz der Just Intonation. Viele Stellen sind aber beim gewählten Instrumentarium nur rein intoniert vorstellbar. Dazu gehören der Beginn des zweiten Liedes (Abbildung 3), der Themenkopf der Rhapsodie (Abbildung 7), die hohen natürlichen Flageolets oder die zahlreichen Doppelgriffe in Quartan respektive Quinten. Auch dies ist eine Vorwegnahme der spezifischen Verwendung der Just Intonation bei Johnston: Ging es Partch um die Entwicklung eines neuen Tonsystems, strebte Johnston die evolutive Erweiterung des bestehenden an. Die Amalgamierung europäischer Traditionen und der Just Intonation und damit verbunden die Neudefinierung der Tonalität sind das zentrale Verdienst Ben Johnstons. Die ersten Schritte hin zu diesem großen Ziel tat er in den *Three Chinese Lyrics*.

Literatur

- Blackburn, Philip (Hg.): *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997.
- Gilmore, Bob: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li-Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, <https://doi.org/10.2307/3090619>.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven/London: Yale University Press, 1998.
- Gilmore, Bob: Ben Johnston. A Chronology, in: »*Maximum Clarity*« and other Writings on Music, hg. von Bob Gilmore, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. xxv–xxviii.
- Johnston, Ben: The Corporealism of Harry Partch [1975], in: »*Maximum Clarity*« and other Writings on Music, hg. von Bob Gilmore, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 219–231.
- Johnston, Ben: Beyond Harry Partch [1981], in: »*Maximum Clarity*« and other Writings on Music, hg. von Bob Gilmore, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 243–250.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, New York: Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York, 1991.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. Monophony. The Relation of Its Music to History [First Edition]*, Madison: University of Wisconsin Press, 1949.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Pirate Paul [Pseudonym für Harry Partch]: *My Heart Keeps Beating Time*, San Francisco: Lloyd Campbell Publications, 1929.
- Pound, Ezra: *Cathay*, London: Mathews, 1915.
- Von Gunden, Heidi: *The Music of Ben Johnston*, Metuchen, NJ/London: The Scarecrow Press, 1986.

Marc Kilchenmann studierte Fagott, Komposition, Elementare Musikpädagogik und Research on the Arts. Ähnlich vielseitig wie seine Studien erweist sich sein Betätigungsfeld. In den letzten Jahren sind die Komposition und Improvisation verstärkt ins Zentrum gerückt. Verbunden wird dies mit musikwissenschaftlichen Forschungen im Bereich der Neuen Musik. Neben Studien zu Hermann Meier beschäftigte er sich mit der formalen Konstituierung des Gesamtwerkes von Jean Barraqué und schreibt zurzeit eine Dissertation zur Extended Just Intonation am Beispiel des US-amerikanischen Komponisten Ben Johnston.

Parallelen und Modifikationen der Notation in verschiedenen Quellen von Harry Partchs *Seventeen Lyrics by Li Po*

Schwierigkeiten und Transkriptionsvorschläge

Parallels and Modifications of Notation in Different Sources for Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*. Difficulties and Suggestions for Transcription

Harry Partch was an American composer, music theorist and instrument maker, and one of the first composers to invent, design and build all the instruments necessary for the performance of his works. He revised many of his more than 40 works several times, rewrote them, or used them as parts of other, later compositions.

Seventeen Lyrics by Li Po is a setting of poems by the Chinese poet Li Bai, translated into English by Shigeyoshi Obata in 1922. Partch wrote this collection of songs for voice and his newly constructed Adapted Viola. There exist six different sources (A/1931–F/1962), most of them in varying notation systems: ratio notation, approximate tempered notation, tablature notation, and extended 5-line staff notation. Partch constantly struggled to find the most appropriate representation for his musical ideas, and recognised the problems inherent in understanding pitches in his notation. His struggle for the most accurate score representation is demonstrated in this essay. We also compare different attempts at transcription in order to better comprehend Partch's scores.

Harry Partch und die *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–1933, rev. 1944/45, 1962)

Harry Partch hat viele seiner über 40 Werke mehrmals bearbeitet, neu instrumentiert oder als Teile späterer Kompositionen benutzt.

Heute ist Partchs Nachlass gut erschlossen: Seine Manuskripte befinden sich in der Music and Performing Arts Library der University of Illinois in Urbana-Champaign. Ein nach Partchs Tod aufgefundenes frühes musikalisch-literarisches Tagebuch mit dem Titel *Bitter Music* (es enthält viele Skizzen seiner früheren Kompositionen) sowie sämtliche Libretti seiner Werke wurden von Thomas McGeary

herausgegeben.¹ Letzterer publizierte auch den detaillierten Katalog von Partchs Kompositionen und ordnete diese in eine Systematik, die den Vergleich ihrer verschiedenen Versionen erlaubt.²

Und obwohl viele von Partchs Manuskripten verschollen sind, existieren Kopien davon als Mikrofilme. Der Schott-Verlag hat zudem seit 2014 die meisten Werke von Harry Partch revidiert, mehrheitlich jene der letzten Fassung, und in »The Harry Partch Edition« publiziert. Diese Kooperation mit dem Schott-Verlag war ursprünglich im Jahr 1998 von György Ligeti initiiert worden; die Publikationen sind aber erst nach dem Nachbauprozess des Partch-Instrumentariums durch das Ensemble Musikfabrik Köln erschienen.

Im folgenden Aufsatz werden die verschiedenen Notationsvorgänge, die Partch für jedes einzelne der sechs Manuskripte von *Seventeen Lyrics by Li Po* (teils auch *Poems by Li Po* genannt, im Folgenden: *Li Po Songs*) benutzt bzw. geändert hat, miteinander verglichen und analysiert sowie die Parallelen, Modifikationen und Schwierigkeiten untersucht.

Obwohl es bereits Literatur gibt, die sich teilweise mit dem Thema Notation und Transkription der *Li Po Songs* beschäftigt, existiert bis jetzt kein analytischer Vergleich der verschiedenen Quellen des Werks.³

Alle Manuskripte von Partch sind als ›Versions‹ (deutsch: Fassungen) katalogisiert, so auch im Falle der *Li Po Songs*.⁴ In diesem Zyklus handelt es sich bei McGearys ›Versions‹ A–C aber nicht um Bearbeitungen jeweils derselben siebzehn Lieder, sondern um drei teilweise parallel entstandene Quellen, die jeweils einen Teil der Lieder enthalten. Quelle D führt die Quellen A und B zusammen und ergänzt drei neue Lieder; sie stammt ebenfalls noch aus den frühen 1930er Jahren. Quelle E, wohl 1944/45 entstanden, versammelt erstmals alle siebzehn Gedichte, die in Quelle F von 1962 nochmals abgeschrieben vorliegen. Für dieses Werk ist der Terminus ›Versions‹ daher nur bedingt geeignet, weshalb in diesem Text von Quelle A–F gesprochen wird. Der Vergleich erfolgt ausschließlich in Bezug auf den Parameter Notation, der in diesen Quellen auffallend unterschiedlich gehandhabt und deshalb im Hinblick auf explizite wie implizite Informationen untersucht wird. In der Folge werden jene Charakteristika diskutiert, die sowohl in den Manuskripten als auch bei bestimmten ausgewählten Transkriptionsvorgängen auftreten. Erst die Transkriptionen erlauben es, die Tonhöheninformationen des Werks – die an der gesprochenen Sprache orientierte Melodiebildung auf den beiden monophonen Instrumenten – richtig zu verstehen.

1 Harry Partch: *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, hg. von Thomas McGeary, Illinois: University of Illinois Press, 2000.

2 Thomas McGeary: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalogue*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31).

3 Vgl. Bob Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58 sowie ders.: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.

4 Vgl. McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 75–93.

Bei jedem der siebzehn *Li Po Songs* handelt es sich um die Vertonung eines Gedichts des chinesischen Dichters Li Bai (701–762) in der im Jahr 1922 erschienenen englischen Übersetzung von Shigeyoshi Obata.⁵ Partch schrieb diese Liedersammlung für Singstimme und seine neu konstruierte Adapted Viola. In seiner letzten Fassung (Quelle F, Bearbeitung 1962, gedruckt von Schott) hat Partch die Lieder in *Eleven Poems by Li Po* und *Six Poems by Li Po* unterteilt:

Eleven Poems by Li Po

- A Dream* (»San Francisco, Feb. 29, 1932«)
The Long-Departed Lover (»New Orleans, December, 1930«)
On the City Street (»Santa Rosa, August, 1931«)
On Ascending the Sin-ping Tower (»San Francisco, October 15, 1931«)
In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang (»San Francisco, Dec. 9, 1931«)
The Night of Sorrow (»San Francisco, Dec. 7, 1931«)
On Hearing the Flute in the Yellow Crane House (»San Francisco, Feb. 17, 1932«)
On Seeing Off Meng Hao-Jan (»New Orleans (1931) Pasadena, Nov. 14, 1932«)
On the Ship of Spice-Wood (»New Orleans (1931) Pasadena, Jan. 15, 1933«)
With a Man of Leisure (»New Orleans (1931) Pasadena, Jan. 16, 1933«)
By the Great Wall (»Gloucester, Mass., August 8, 1933«)

Six Poems by Li Po

- A Midnight Farewell* (»Pasadena, Jan. 17, 1933«)
Before the Cask of Wine (»Gloucester, Mass., Aug. 7, 1933«)
An Encounter in the Field (»Santa Rosa, August, 1931«)
On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night (»San Francisco, Feb. 17, 1932«)
The Intruder (»Santa Rosa, August, 1931«)
I Am a Peach Tree (»Gloucester, Mass., Aug. 11, 1933«)

Die von Partch benutzten Notationssysteme und ihre Problematik

Zur Darstellung der Tonhöhen seines Tonsystems verwendete Partch fünf verschiedene Notationssysteme:

1. Die Notation mit **Ratios** als ganzzahlige Proportionen in Bezug auf den Zentralton seines Systems 1/1. Bei diesen Ratios, die sonst in der Musiktheorie meist Intervalle bezeichnen (zum Beispiel $3/2$ = Quinte), handelt es sich bei Partch *zugleich* um Tonhöhen: $3/2$ wäre also die Quinte (= d) in Bezug auf den Zentral-

5 Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton, 1922.

ton 1/1 (= g), unabhängig von der Oktavlage. Dies könnte man als ›System«-Notation bezeichnen, weil die Tonhöhenkonstruktion von Partch direkt in der Notation abgebildet wird.

2. Die **Tabulaturen**, bei denen es sich meist um Modifikationen des traditionellen Fünf-Linien-Systems handelt, deren Noten völlig umkodiert werden. Diese Notation wird oft für Instrumente verwendet. Die Interpretin drückt zum Beispiel auf jene Taste, die sie bei einer bestimmten Note anzuschlagen gelernt hat, aber es erklingt ein völlig anderer Ton.
3. Die **approximative Notation** in zwölf Stufen (chromatische Skala). Obwohl dieses System Partchs nicht-äquidistanter Mikroton-Theorie widerspricht, benutzt er es manchmal als Annäherung zu den von ihm intendierten Intervallen. Wie man in der vorliegenden Analyse sehen wird, war Partch von dieser Notationsart nicht überzeugt – sie war aber für ›normale« Sänger*innen, mit denen Partch von 1931 bis 1933 zusammenarbeitete, eine große Hilfe, ist es doch einfacher, von einer bekannten Notation ausgehend Abweichungen zu erlernen, als Mikrointervalle nur mit der Kontrolle des Ohrs rein zu singen. Diese Notation wurde in den 1940er Jahren (nach der Konstruktion des mikrointervallisch gestimmten Harmoniums Chromelodeon) von Partch mit der **Chromo**-Notation ersetzt.⁶ Eine solche approximative Notation entspricht der musikgeschichtlichen Tradition bei musikalischen Neuerungen: Man behält die traditionelle Notationsform – hier die Liniennotation – bei und erweitert zum Beispiel mit Vorzeichen oder anderen Mitteln, was im bisherigen System nicht notierbar war. Bei Mikroton-Musik wird das traditionelle Notensystem enorm belastet, und doch haben mit Ausnahme der Zahlennotation von Julián Carrillo und der Ratio-Notationen von Harry Partch fast alle Mikroton-Komponisten diese Form – die sich an erlernte Traditionen haltende Notation – gewählt.
4. Die **Chromo**-Notation. Dabei handelt es sich um eine Klaviertabulatur, die auf den umgestimmten Zungen des Chromelodeons aufbaut. Partch schreibt hier in traditioneller Klaviernotation nur die Tasten auf, die gedrückt werden müssen, es erklingen allerdings völlig andere Tonhöhen. Bei fast allen Kompositionen mit umgestimmten Klaviertasten oder Werken für mikrotonale Klaviere ist diese Klaviertabulatur heute ein gängiges Verfahren. Das Besondere bei Partch ist jedoch, dass er zusätzlich auch die Singstimme oft in Chromo-Notation aufschreibt, damit sich die Sänger*in-

6 Das Chromelodeon ist ein Harmonium mit 146 neu gestimmten Zungen, konstruiert im Jahre 1942. Die Zungen können die gesamten 43 Töne einer Oktave gemäß Partchs Tonsystem intonieren. Eine ausführlichere Beschreibung des Instruments folgt.

nen mithilfe des Chromelodeons selber korrepetieren können. Die Chromo Notation ist quasi die Papageien-Notation: Der erlernte ›Note-Hand-Mechanismus‹ wird ausgenutzt: Die Hand der (korrepetierenden) Sängerin drückt die notierte Taste und sie hört die Tonhöhe, die sie singen muss.

5. Die **erweiterte Fünf-Linien**-Notation. Diese Notation erscheint nur in Quelle C der *Li Po Songs* und ist in der Mikroton-Musik insgesamt eine Rarität. Von der traditionellen Notation wird das Liniensystem beibehalten, allerdings mit fünf doppelten Notenlinien radikal neu interpretiert. Die Tonhöhen sind grafisch abgebildet. Partch überträgt sein symmetrisches System in eine analog aufgebaute und in sich logische Diastematik.

Die *Li Po Songs* sind sehr geeignet, um die Notationsproblematik zu demonstrieren: Es handelt sich um ein klein besetztes Werk, in dem Partch die Stimmen meist monophon behandelt und alle fünf oben erläuterten Notationssysteme benutzt. Wie hat er sich aber für die Nutzung des jeweiligen Notationssystems entschieden? Um diese Frage beantworten zu können, ist es unabdingbar, alle Quellen von Partchs Werk konkret anzuschauen und aus den Schlussfolgerungen die Antworten herzuleiten.

Die *Li Po Songs* sind implizit für einen einzigen Performer komponiert und wurden bei Lectures von Partch selbst gesprochen und gespielt. In Konzerten trat er in den frühen 1930er Jahren zusammen mit Sänger*innen auf. Weshalb Partch dieses Werk überhaupt auf Papier notierte, wird hier nicht behandelt. Vielleicht war für ihn die schriftliche Darstellung eine Gedächtnisstütze, vielleicht versuchte er, durch den Schreibprozess seine kompositorischen Gedanken zu realisieren und dadurch ihre Abbildung zu verbessern.

Die Instrumente

Die Adapted Viola (Monochord)

Die Adapted Viola, die Partch als einziges Begleitinstrument für die *Li Po Songs* einsetzt, ist eine Viola mit dem Griffbrett eines Cellos. Partch ließ den Prototyp Ende der 1920er Jahre bauen. Das Griffbrett wurde 1928 in Kalifornien hergestellt und 1930 in New Orleans an einem Bratschenkörper befestigt. Die Saitenlänge beträgt 20 Zoll (50,8 cm) vom Steg bis zum Sattel. Die Stimmung G-D-A-E ist eine Oktave tiefer als bei der Geige. Markierungen in Form von Noppen für 29 verschiedene Töne pro Oktave sind in das Griffbrett zwischen den Saiten eingearbeitet, um eine Orientierungshilfe zu bieten. Wegen ihres langen Halses wird die Adapted Viola senkrecht zwischen den Knien gehalten und gespielt (Abbildung 1 und 2).

Dieses Instrument ist für die vorliegende Werkanalyse von besonderer Bedeutung, denn obwohl Partch sein Tonsystem im Verlauf der verschiedenen Fassungen der Adapted Viola von 29 auf 39 und schließlich auf 43 Töne erweitert, brachte er nach der Herstellung des Prototyps keine neuen Noppen als Markierungen auf dem Instrument an. Bis 1933 bezeichnet Partch die Adapted Viola noch als Monochord.



Abb. 1 und 2: Monochord (Adapted Viola) 1930:
Originalinstrument: University of Washington, Seattle (© Steven Severinghaus, Flickr)
Remade: Ensemble Musikfabrik Köln, 2013 (Foto: Eleni Ralli)

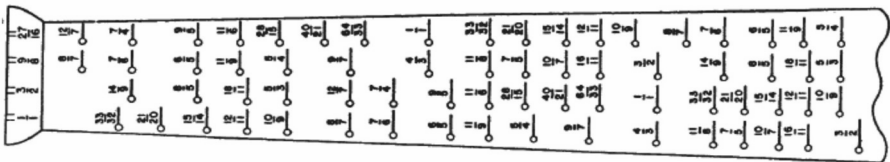


Abb. 3: Adapted Viola, Hals (Griffbrett), Partch: *Genesis of a Music*, S. 201

Chromelodeon I

Zusätzlich zur Notation der eigentlichen Besetzung der *Li Po Songs* – Stimme und Adapted Viola – gibt Partch in Quelle E und F die Singstimme auch noch in Chromelodeon-Notation an. Das Instrument ist nicht für die eigentliche Aufführung vorgesehen, dient aber als Intonations- und Hilfsinstrument für die Einstudierung der Partie.

Partch hat das erste Chromelodeon im Jahr 1942 (als Nachfolger des Panchromelodeon) gebaut. Dabei handelt es sich um ein Harmonium mit 146 neu gestimmten Zungen, welche die gesamten 43 Töne einer Oktave gemäß Partchs Tonsystem intonieren können. Wie Partch erklärt, wurden 73 neue Zungen installiert, die in aufeinanderfolgenden Ratios des originalen 43-stufigen Systems gestimmt sind: von $7/4$ unterhalb des kleinen g bis $11/8$ oberhalb des eingestrichenen g .⁷ Die tatsächliche Oktave wird nach 44 Tasten erreicht. Das heißt, dass auf der ganzen Harmoniumtastatur der klingende Umfang einer Oktave plus Quinte spielbar ist. 1945 fügte Partch dem Chromelodeon für die tiefen Töne eine separate Tastatur über der Haupttastatur hinzu.⁸

7 Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 207.

8 Ebd.

Analyse der Quellen

1931: Quelle A – *On the City Street; An Encounter in the Field; The Intruder* – HPEA Ms. Score no. 23

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. At the top, the title "On the City Street" is written in cursive. Below it, "Tone Declamation" is written. Further down, "Poem by Li Po" is written on the left, and "No. 32" is written on the right. The score is written on a grand staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is "They met in the pink dust of the ci-ty street." The second line is "He rais-ed his gold crop high in sa-lute." The third line is "La-dy" says he "Where do you live?" The fourth line is "There are ten thousand houses a-mong the drooping willow trees." The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some corrections and annotations in the score, such as "2/7" and "3/2" written above the notes.

Abbildung 4: *On the City Street* für Voice und Monochord, Quelle A, S. 1
(Harry Partch Estate Archive)

Die meisten Informationen über Harry Partchs Stimmungen und Notationen stammen von ihm selbst und sind in seinem Buch *Genesis of a Music* analytisch dokumentiert. Dennoch enthalten zahlreiche seiner Kompositionen keine expliziten Informationen, wohl weil er bei den Aufführungen seiner Musik immer selbst beteiligt war. Deshalb habe ich zur Erläuterung der Zeichen Quelle B zu Hilfe genommen, in der er die Bedeutung seiner Symbole genau beschreibt, und diese anschließend mit Quelle A verglichen. Weil er exakt dieselbe Schreibweise benutzt, ist es sehr wahrscheinlich, dass Partch dieselben Symbole für dieselben Funktionen benutzt hat.

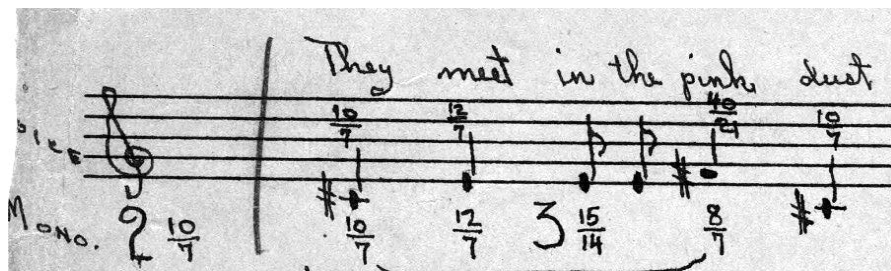


Abb. 5: Beginn von *On the City Street*, Quelle A (Harry Partch Estate Archive)

Arabische Ziffern: Oktaven: 1 ist die unterste Oktave 1/1-98 Hz (entspricht der tiefsten Saite der Adapted Viola, die eine Quarte tiefer gestimmt ist als eine gewöhnliche Viola), 2 1/1-196, 3 1/1-392 usw.⁹

Ratios (unten: Adapted Viola, oben: Stimme): Gespielte Töne (angegeben nur beim ersten Erscheinen).¹⁰

Noten im Notensystem/Verwendung des Violinschlüssels in der Stimme: Approximative Tonhöhen in temperierter Notation (entsprechen den Ratios der Stimme).

Legato-Bindung: Phrasierung in der Adapted Viola.

Vertikaler Strich: Pause, evtl. analog zu Quelle B abruptes Aufhören.

Horizontaler Strich (Adapted Viola): Ratio links des horizontalen Strichs muss weitergespielt werden.

Dynamik: Keine dynamische Angabe.

Ein Tempo ist in dieser Fassung nicht angegeben, Taktangaben gibt es keine, dafür Notenwerte. Jede Phrase des Textes (mit ihrer musikalischen Begleitung) ist in einem neuen Notensystem notiert.

9 Partch: *Genesis of a Music*, S. 200.

10 In anderen Stücken dieser Quelle sind Ratios teilweise auch zur Angabe von Intervallschritten eingesetzt.

Die Stimmführung des Sprechgesangs (die approximative melodische Linie) ist klar erkennbar, und wo die Ratios übereinstimmen (Sprechgesang und Adapted Viola), kann auch die Stimmführung in der Adapted Viola identifiziert werden. Bei den restlichen Tönen muss man die Ratios in den verschiedenen Oktaven berechnen. Was die Rhythmik angeht, benutzt Partch einzig in dieser Quelle genaue Notenwerte: beide Stimmen verlaufen rhythmisch homophon.

1930–32: Quelle B – *The Long-Departed Lover; On Ascending the Sin-ping Tower; In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang; The Night of Sorrow; On Hearing the Flute in the Yellow Crane House; On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night; A Dream* – HPEA Ms. Score no. 24

In dieser Quelle erklärt Partch die Bedeutung seiner Zeichen in zwei Kästchen am linken und rechten Rand der Partitur.

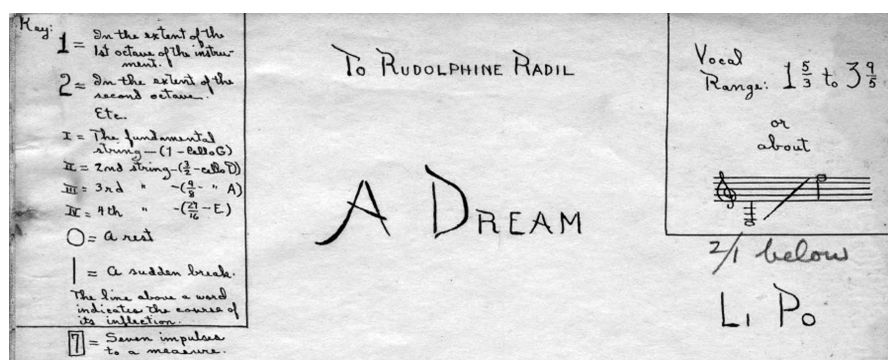


Abb. 6: *A Dream*, Liedtitel mit Interpretationsanweisungen, Quelle B, S. 17
(Harry Partch Estate Archive)

Arabische Ziffern: Analog zu Quelle A.

Arabische Ziffern eingerahmt: Anzahl von Schlägen innerhalb eines Taktes.¹¹

Römische Ziffern: Saitenangaben des Monochords. Umgekehrt zur in westlicher Tradition üblichen Bezeichnung ist I die tiefste Saite, IV die höchste.

Ratios: Analog zu Quelle A.

Legato-Bindung: Analog zu Quelle A.

Vertikaler Strich: Abruptes Aufhören.

Horizontaler Strich: Analog zu Quelle A.

O: Pause.

Dynamik: Analog zu Quelle A.

¹¹ Das musikalische Beispiel, in dem diese Anweisung vorkommt, ist hier nicht abgebildet.

The sea-far-ers tell of the East-ern Isle of Bliss,
 VOICE 2 $\frac{8}{5}$ $\frac{2}{1}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{3}{2}$ - $\frac{14}{9}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{18}{11}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{12}{7}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{10}{9}$
 MONOPHONIC 2 $\frac{8}{5}$ - \circ
 (pitch note)

It is lost in a wilder-ness of mist-y sea waves.
 $\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{11}{9}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{21}{16}$ $\frac{4}{3}$ - $\frac{5}{3}$ $\frac{15}{11}$ - $\frac{4}{3}$ $\frac{16}{9}$

Mono. $\left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{III}} \\ 2^{\text{II}} \end{array} \right.$ $\frac{5}{5}$ | | | | $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{5}$ | | | | $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{5}$ | | | | $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{16}{15}$

Harry Partch Archive
 U. of Illinois Music Library

2.
 But the Sky-land of the south, the Yueh-land-ers say,
 $\frac{2}{1}$ $\frac{8}{5}$ - $\frac{9}{5}$ $\frac{8}{5}$ - - - $\frac{2}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{16}{11}$ $\frac{16}{9}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{11}{8}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{10}{7}$ $\frac{3}{2}$
 $\frac{1}{1}$ - $\frac{6}{5}$ \circ
 $\frac{4}{3}$ - $\frac{8}{5}$ \circ

May be seen thru cracks of the glim-mer-ing clouds.
 $\frac{11}{9}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{21}{16}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{11}{8}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{14}{9}$ - - - $\frac{3}{2}$ $\frac{1}{1}$

Mono. $\left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{III}} \\ 2^{\text{II}} \end{array} \right.$ $\frac{1}{1}$ | $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{1}$ | $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{1}$ | | $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{1}$ | $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{1}$ | | $\frac{5}{4}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{3}{2}$ | | $\frac{9}{5}$ $\frac{3}{2}$ | $\frac{9}{5}$ $\frac{3}{2}$ | | $\frac{9}{5}$ $\frac{3}{2}$ | $\frac{9}{5}$ $\frac{3}{2}$ | $\frac{5}{4}$ |

Abb. 7: A Dream für Voice und Monochord, Quelle B, S. 17 f. (Harry Partch Estate Archive)

Partch benutzt in dieser Quelle weder Notensystem noch Notenschlüssel. Das Stück ist auf blankem, also unliniertem Papier und konsequent adiastematisch geschrieben, man kann also den Melodieverlauf grafisch nicht nachvollziehen. Vielleicht unterstützt deshalb die Adapted Viola fast immer die Gesangsstimme (dieselben Ratios gleichzeitig), vor allem am Anfang und Ende der Phrase. Jede Textphrase ist auch hier – wie bereits in Quelle A – wie Literatur und Sprache auf einer Zeile geschrieben. Und wie bei Sprache gibt es keine definierten Tempoangaben und keine Notenwerte. Es wäre aber falsch, nun jede Silbe gleich lang zu artikulieren; vielmehr will Partch wohl, dass die implizite Rhythmik der gesprochenen Sprache hier angewendet wird.

Es ist schwierig, die Stimmführung der beiden Instrumente zu begreifen, da hier alle musikalischen Informationen auf einer Ebene dargestellt werden. Aus diesem Grund müssen alle Ratios berechnet werden, um Informationen über die Tonhöhen zu erhalten. Die Verteilung der Zeilen auf der Seite zeigt – wie bei einem Gedicht – die Phrasierung an, es ist jedoch nicht klar bzw. den Interpret*innen überlassen, welche Längen die Silben haben. Außerdem werden auch in dieser Quelle keine Tempoangaben, ja im Gegensatz zu Quelle A nicht einmal rhythmische Angaben gemacht. Anscheinend vertraut Partch hier auf den natürlichen Sprachrhythmus der Interpret*innen. Beide spielen eine herausragende solistische Rolle mit wenigen überlappenden Akkorden oder Passagen. Artikulationszeichen kommen sowohl in der Stimme als auch in der Adapted Viola vor. Die Realisation dieser Quelle ist für die Gesangsstimme wesentlich angenehmer, denn die Stimme wird von der Bratsche zu Beginn und am Ende jeder Phrase (*pitch note*) gestützt.

1931–33: Quelle C – *On Seeing Off Meng Hao-Jan; On the Ship of Spice-Wood; With a Man of Leisure; A Midnight Farewell* – HPEA Ms. Score no. 25

In dieser Quelle gibt es eine erweiterte Fünf-Linien Notation; ein Notensystem mit fünf Doppellinien, welche die Abbildung aller 39 Töne pro Oktave ermöglichen. Die verschiedenen Oktaven sind durch arabische Ziffern gekennzeichnet, dennoch benutzt Partch zahlreiche Hilfslinien unter- und oberhalb des Notensystems für Ratios, die bereits im System existieren. Wahrscheinlich sollen damit die verschiedenen, auf dem Monochord gleichzeitig zu spielenden Saiten klarer abgebildet werden. Die Saiten sind nach wie vor mit lateinischen Ziffern nummeriert (I die tiefste und IV die höchste Saite). In dieser Quelle wechselt das Monochord erstmals zwischen melodischen Linien und Akkorden, sodass die Stimmführung beider Instrumente aufeinander hinweist.

Title drawn Viola cracks
ON THE SHIP OF SPICE-WOOD

KEY:

ALWAYS NOTES

My ship is made of spice-wood and has a number of musk bags. Musk bags sit at the two ends with several brass log flutes.

and pipe organs. What a place we sit, with each of sweet wine. And along with the side one. To drift with the water. Rotten and

Abb. 8: *On the Ship of Spice-Wood* für Voice und Monochord, Quelle C, S. 3
(Harry Partch Estate Archive)

KEY:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

Abb. 9: Detail zu *On the Ship of Spice-Wood*: Schlüssel zur 39-Ton-Skala im 5-Linien-System mit Doppellinien, Quelle C, S. 3 (Harry Partch Estate Archive)

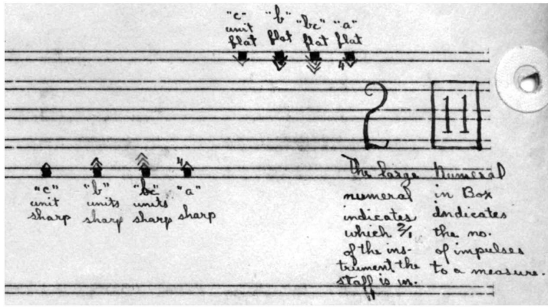


Abb. 10: Erklärung der Symbole, *On Seeing Off Meng Hao-Jan*, Quelle C, S. 1 (Harry Partch Estate Archive)

›**Artikulation**‹: Pfeilspitzen über den Noten weisen auf eine höhere, Pfeile unter den Noten auf eine tiefere Tonhöhe hin.

Arabische Ziffern in Kästchen: Metrum im Takt. Es gibt in dieser Quelle Takte, aber keine Taktart, jeder Takt ist unterschiedlich lang und enthält verschiedene Metren.

Partch gibt zusätzlich noch zwei weitere Informationen:

1. Textbegleitende Noten haben keine Balken (Monochord folgt der Stimme) (›notes accompanying words do not have stems‹).¹²
2. Saite III (9/8) soll tiefer gestimmt werden; um wieviel tiefer die Stimmung sein soll, wird aber nicht beschrieben (›with lowered 9/8 3rd string‹).¹³

In diesem Lied verlaufen Monochord (Adapted Viola) und Sprechmelodie unabhängig voneinander, das Monochord bleibt nicht bloß Stützzstimme. Außerdem macht Partch hier zum ersten Mal Angaben zur Dynamik.¹⁴ Tempoanweisungen werden auch hier nicht gegeben. Ansonsten bleiben alle anderen Parameter wie bei den bereits erwähnten Quellen.

Diese Quelle bietet die ästhetisch schönste und unkonventionellste Notation. Da Partch in späteren Quellen auf Notationssysteme aus den Quellen A und B zurückkommt, stellt diese Version ein Unikat dar. Das verdoppelte fünf-Linien-System in Kombination mit den Ratios erlaubt keine Wahrnehmung der approximativen Stimmführung. Außerdem machen die vielen Hilfslinien ein Erkennen der Tonhöhen noch schwerer.¹⁵ Eine Vielzahl an Informationen auf dem Papier auf engstem Raum, die parallel auch horizontal verlaufen, führt dazu, dass alle Notate wie ein

12 Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Folder 5 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Version C], 1931–33, *On Seeing Off Meng Hao-Jan*, S. 1.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 2. Die Stelle ist hier nicht abgebildet.

15 ›Die großen Entfernungen der Intervalltöne und die relativ vielen Hilfslinien machen das Notenbild schwerer lesbar, belasten das Auge.« Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung, zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celler: Moeck, 1966, S. 11.

neues Alphabet über lange Zeit erlernt und eingeübt werden müssten, um nicht jede Note mühsam zu dechiffrieren.

September 1933: Quelle D – *The Long-Departed Lover; On the City Street; An Encounter in the Field; The Intruder; On Ascending the Sin-ping Tower; In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang; The Night of Sorrow; On Hearing the Flute in the Yellow Crane House; On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night*; [neu:] *Before the Cask of Wine*; [neu:] *By the Great Wall*; [neu:] *I Am a Peach Tree*¹⁶ – HPEA Ms. Score no. 26

Quelle D versammelt – abgesehen von *A Dream*, das unerklärlicherweise fehlt – die Lieder der beiden Quellen A und B und ergänzt sie mit drei neuen Gedichten.

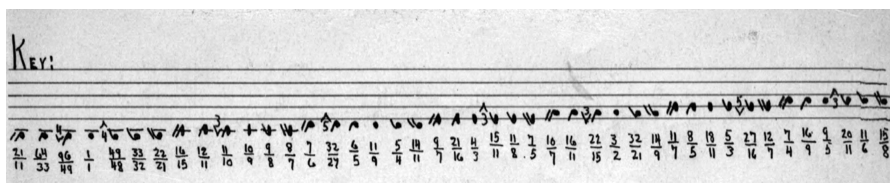


Abb. 11: Schlüssel zur 43-Ton-Skala, Quelle D, S. 4 (Harry Partch Estate Archive)¹⁷

In Quelle D erscheint erstmals die erneute Erweiterung der Partch-Skala auf 43 Töne. Alle 43 Töne werden hier auf einem Fünf-Notenlinien-System notiert, es gibt jedoch keinen Notenschlüssel. Symbole vor den Notenköpfen zeigen den Grad der Vertiefung oder Erhöhung der Töne an. Alle 43 Töne befinden sich innerhalb einer Oktave, die unterschiedlichen Oktaven sind mit der Position innerhalb des Systems bezeichnet.

Die Stimme ist mit verschiedenen Vorzeichen (siehe den Schlüssel in Abbildung 11) notiert; die Ratios zeigen hier nicht die Tonhöhen, sondern die Intervalle zwischen den Tönen an. Die Adapted Viola spielt immer auf drei Saiten (II, III, IV) und zum ersten Mal teilweise polyphon, jede Saite hat ihre eigene Stimmführung. Die Ratios sind hier auch nicht notiert. Die Synchronisation zwischen Gesangsstimme und Adapted Viola ist nicht klar definiert, sondern nur grafisch nachvollziehbar: Beide Stimmen müssen sich gemäß der Notation approximativ koordinieren.

16 Bei McGeary wird dieses Lied erst bei Version E aufgeführt, vgl. McGeary: *The Music of Harry Partch*, S. 89.

17 Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Folder 6 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle D], 1933, (S. 4/9). Es handelt sich dabei nicht um die endgültige 43-Ton-Skala.

TO RICHARD BUHLIG

16. BY THE GREAT WALL

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is dedicated 'TO RICHARD BUHLIG' and titled '16. BY THE GREAT WALL'. The score is for two parts: Voice and Viola. The voice part has the instruction 'To be spoken rather quickly' and the lyrics: 'He rides his white charger by the fortalice of Gold, The wanders in dreams a mid the desert eland and sand.' The viola part has the instruction '3 full bows mf'. The notation is highly complex, featuring ratios (e.g., 36/35, 44/40, 74/65, 55/48, 45/40, 55/48, 8/7, 5/4, 3/2) and various symbols above the notes. The score is written on multiple staves for both instruments.

Abb. 12: *By the Great Wall*, Beginn, Quelle D, S. 2 (Harry Partch Estate Archive)

Partch schreibt hier zum ersten Mal die Taktangabe $3/2$, notiert aber auffälligerweise dazu weder Notenwerte noch Taktstriche. Erstmals findet sich in diesem Lied bei der Sprechstimme ein Hinweis zum Tempo («to be spoken rather quickly»), die Viola soll sich daran anpassen. Auch eine Dynamikanweisung ist hier am Anfang des Stückes für die Adapted Viola gegeben («3 full bows mf»).

Die verwendete Notation dieser Quelle beinhaltet beträchtliche Herausforderungen für beide Ausführenden. Wie bei Quelle C müssen die Interpret*innen auch hier die komplizierte Vorzeichen-Notation auswendig lernen, wenn sie nicht jede einzelne Tonhöhe mithilfe des Schlüssels entziffern wollen. Die Ratios als Intervallschritte helfen nur jenen, die diese Intervalle in Just Intonation ohne Referenzsystem intonieren können. Aber genau dies macht das Spannende dieser Notationsform aus, weil Partch damit die Intervallschritte und weniger das dahinterstehende Ton-system in den Vordergrund stellt. Der Rhythmus ist fast völlig frei. Unklar bleibt, ob jedes System der Länge eines $3/2$ Taktes entspricht. Eigentliche Takte erscheinen erst später, am Ende des Stückes.

Man-ches of the sha-tung started and seen. There is not an hour but she,

only to learn how fu-tile

all the tears are. Ah

Gloucester, Mass., Aug. 8, 1933.

Abb. 13: *By the Great Wall*, Schluss, Quelle D, S. 3 (Harry Partch Estate Archive)

1944/45 (?)¹⁸: Quelle E – [17 Poems by Li Po] – I. *The Long-Departed Lover*; II. *On the City Street*; III. *An Encounter in the Field*; IV. *The Intruder*; V. *On Ascending the Sin-Ping Tower*; VI. *In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang*; VII. *The Night of Sorrow*; VIII. *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House*; IX. *On Hearing the Flute at Lo-cheng One Spring Night*; X. *A Dream*; XI. *On Seeing off Meng Hao-jan*; XII. *On the Ship of Spice-Wood*; XIII. *With a Man of Leisure*; XIV. *A Midnight Farewell*; XV. *Before the Cask of Wine*; XVI. *By the Great Wall*; XVII. *I Am a Peach Tree* – HPEA Ms. Score no. 10

In dieser Quelle benutzt Partch zum ersten Mal drei verschiedene Notensysteme und bemüht sich erstmals darum, seine Klangvorstellung einem konventionell geschulten Musiker zu vermitteln. Er notiert alles ausführlich, damit die durch andere erzeug-

18 Datum nach Thomas McGeary, laut dem Harry Partch Estate Archive ist diese Quelle undatiert.

te Interpretation möglichst seinen Vorstellungen gemäß erklingt. Kombiniert werden ein System für die Stimme (in approximativer Notation), eines für das Chromelodeon (in Tabulatur-Notation) und eines für die Adapted Viola (in Ratio-Notation).

The image shows a handwritten musical score titled "The Long-Departed Lover". It consists of several staves. The top staff is for the voice, with the title written above it. Below it are three staves: "Approximate Voice in Usual Notation" (treble clef), "Exact Voice in Chromelodeon Notation" (treble clef), and "Adapted Viola" (2/4 time signature, with a circled 7/8 ratio). The bottom section includes "Chromelodeon" (treble clef), "Viola" (ratio notation), and "Voice" (treble clef). The lyrics are: "Fair one, when you were here, I filled the house with flowers. Fair one, now you are gone - only an empty couch is left." The score includes various musical notations such as notes, rests, and ratios.

Abb. 14: *The Long-Departed Lover* für Voice, Chromelodeon (als Intonationsinstrument) und Adapted Viola, Quelle E, S. 2 (Harry Partch Estate Archive)

Sprechstimme: »approximate Voice in usual Notation«, Violinschlüssel (temperierte Tonhöhe)

Chromelodeon: »Exact Voice in Chromelodeon Notation«, Violin- und Bassschlüssel

Adapted Viola: Ratio Notation, 2. Oktave, Saite II (»II string throughout«)

Partch kehrt in dieser Quelle teilweise zu den Anfängen der Komposition zurück: Diese Notation hat große Ähnlichkeit mit Quelle A. Die Sprechstimme ist approximativ notiert, zusätzlich aber benutzt Partch das Chromelodeon als Hilfsinstrument für die Intonation der Sprechstimme. Während das Chromelodeon nur Einstudierungsinstrument ist, wird die Sprechstimme (besonders am Anfang und am Ende der Phrase) durch die Adapted Viola gestützt. Tempo und rhythmische Angaben sind frei.

1962: *Quelle F – Eleven Poems by Li Po* (I. *A Dream*; II. *The Long Departed Lover*; III. *On the City Street*; IV. *On Ascending the Sin-Ping Tower*; V. *In the Springtime on the South Side of the Yangtze Kiang*; VI. *The Night of Sorrow*; VII. *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House*; VIII. *On Seeing Off Meng Hao-Jan*; IX. *On the Ship of Spice-Wood*; X. *With a Man of Leisure*; XI. *By the Great Wall*) – HPEA Vellum Master no. 28 – und *Six Poems by Li Po* (I. *A Midnight Farewell*; II. *Before the Cask of Wine*; III. *An Encounter in the Field*; IV. *On Hearing the Flute in the Yellow Crane House*; V. *The Intruder*; VI. *I Am a Peach Tree*) – HPEA Vellum Master no. 29; als Faksimile gedruckt von Schott unter dem Titel *Seventeen Poems by Li Po*¹⁹

Abb. 15: *A Dream* für Voice, Chromelodeon (als Intonationsinstrument) und Adapted Viola, *Quelle F*, S. 1 (© Schott)

In dieser Fassung letzter Hand weist Partch darauf hin, wo man Erklärungen zur Notation finden kann (»Notation explained in my book – *Genesis of a Music*, U. of Wis. Press, 1949«) und gibt die Saiten der Adapted Viola vor. Er benutzt hier dasselbe System wie in *Quelle E*, die Gesangsstimme ist diesmal zwar wie bei *Quelle B* in

19 Harry Partch: *Seventeen Poems by Li Po, Set to Music by Harry Partch* (1931–1933), Mainz: Schott, 2018.

Ratios, aber innerhalb eines Notensystems notiert. Das Chromelodeon (als Einstudierungsinstrument) ist hinzugefügt. Der Rhythmus ist wie bei Quelle B frei beziehungsweise nicht notiert, es gibt auch keine Tempo- oder Taktangaben. Die Taktstriche, die teilweise notiert sind, haben eher die Funktion eines Phrasierungszeichens und weisen keine eigentliche Taktstruktur auf. Wie bei der Urfassung dieses Lieds (Quelle B) unterstützt Partch die Gesangsstimme (*voice tone*) und benutzt bei beiden Instrumenten Artikulationszeichen.

Auffallend ist, wie stark die Quellen in ihrer Notation voneinander abweichen. Partch konzentriert sich darauf, wie er seine musikalische Vorstellung am besten kommunizieren kann, und erprobt dabei die unterschiedlichsten Darstellungsformen. Dieses letzte Manuskript wirkt wie eine Zusammenfassung der früheren Auseinandersetzungen mit den Notationssystemen. Allerdings verzichtet er hier auf approximative Systeme, die seinem späten Denken und Tonsystem offenbar nicht mehr entsprachen. Trotz der Rückkehr zur Ratio-Notation benutzt er auch in der letzten Fassung noch das System mit fünf Notenlinien. Um eine traditionelle ›Saubereit‹ der Partitur und eine Klärung anderer Ebenen der Komposition (außer derjenigen der Tonhöhen) hat Partch sich wenig gekümmert. Entweder war für ihn die Struktur nicht so wichtig, oder er brachte sie nicht zu Papier, da er seine Musik selbst aufführte. Dass Partch sich später für das Chromelodeon als Hilfsinstrument für die Intonation entschied, hat seinen Grund sehr wahrscheinlich in der enormen Schwierigkeit, mit der Sprechgesangsstimme die genauen Tonhöhen zu treffen. Anders als die Adapted Viola verfügt sie nicht über Markierungen auf den Ratio-Positionen.

Synopse aller Quellen in tabellarischer Abbildung

Instrumentation	Quelle A (1931)	Quelle B (1930/32)	Quelle C (1932/33)	Quelle D (1933)	Quelle E (1944/45)	Quelle F (1962)
Voice	Approximative Notation auf 5-Notenlinien-System; Ratios	Ratios (ohne Notenlinien)	Ratios auf 5-Doppel-Notenlinien-System (39 Töne pro Oktave)	Approximative Notation auf 5-Notenlinien-System; Ratios als intervallhafte Darstellung	Approximative Notation auf 5-Notenlinien-System; Ratios; Chromelodeon-Notation	Ratios auf 5-Notenlinien-System; Chromelodeon-Notation
Adapted Viola	Ratios	Ratios	Ratios auf 5-Doppel-Notenlinien-System (39 Töne pro Oktave)	Grafische Notation auf 5-Notenlinien-System	Ratios	Ratios auf 5-Notenlinien-System

Gesamtdiskussion

Tonhöhen-Repräsentation

a. Adapted Viola, alle Quellen:

Wie in der obigen Tabelle zu sehen ist, ändert Partch grundsätzlich die Schreibweise des Instruments nicht. Die Ratio-Notation repräsentiert hier die absolute Tonhöhe und die Aktionen (Tabulatur, markierte Position auf dem Instrument). Eine Ausnahme bildet die Quelle D, wo die Aktionen grafisch abgebildet sind. Ist aber diese Darstellung einfacher, oder komplizierter? Wird das erwünschte Klangresultat verständlich sichtbar gemacht? Die Tabulatur weist jedenfalls auf die Griffposition hin, weshalb sie zur Ausführung am Instrument praktisch sein kann. Gleichzeitig wird das Spiel nicht unbedingt einfacher, wenn es um präzise Intonation bzw. die Koordination mit der Stimme geht. Die Differenz zwischen visueller und akustischer Wahrnehmung erschwert die Kontrolle des Klangresultats.

b. Gesangsstimme:

Quelle A: Partch übernimmt für die Tonhöhen-Darstellung bei der Gesangsstimme die traditionelle Notenschrift und die traditionellen Symbole. Um die Intonation klarer zu definieren, benutzt er zusätzlich die Ratios.

Quelle B: Partch benutzt hier nur die Ratio-Darstellung (absolute Tonhöhe, auf weißem, linienlosem Papier)

Quelle C: Partch benutzt hier ein komplett neues System, die Tonhöhen sind auf einem Fünf-Doppellinien-System abgebildet. Die Ratios als absolute Tonhöhen sind zusätzlich dazu notiert. Für die Markierung erhöhter bzw. erniedrigter Tonhöhen benutzt Partch Pfeile, nicht die bekannten Vorzeichen.

Quelle D: Partch benutzt hier das traditionelle Fünf-Linien-System, jedoch ohne Notenschlüssel. Die Positionierung innerhalb dieses Systems bildet nicht die absolute Tonhöhe ab. Er versucht alle 43-Töne innerhalb einer Oktave abzubilden (von der ersten Hilfslinie unter dem Notensystem bis zum zweiten Zwischenraum). Entsprechend stellen in dieser Fassung die Ratios die Intervalle und nicht die absolute Tonhöhe dar.

Quelle E: Partch benutzt hier die Notationsweise der traditionellen Notenschrift (wie bei der Quelle A) und die Stimmtabulatur, die Chromo-Notation.

Quelle F: Partch benutzt hier die Ratio- und die Chromo-Notation, beide abgebildet in Fünf-Notenlinien-Systemen.

Rhythmik

c. Adapted Viola, alle Quellen:

Partch gibt keine rhythmischen Anweisungen für das Instrument. Weil die Adapted Viola als Begleitungsinstrument benutzt wird, sollte der Performer dem Sprachrhythmus der Stimme folgen.

d. Stimme:

Quelle A: Partch benutzt die Notation mit traditionellen Notenwerten.

Quelle B–F: Partch gibt keine rhythmischen Anweisungen, sondern eine deskriptive Tempo-Anweisung in Quelle D (»To be spoken rather quickly«).

Partch bewegt sich in seinen teilweise parallel entstandenen Quellen hin und her zwischen traditioneller Notation und neuen Schreibweisen. Er ersetzt existierende Symbole (zum Beispiel das System mit fünf Notenlinien, die Vorzeichen usw.) mit neuen, kann aber gleichzeitig durch die Ratio-Notation die absolute Tonhöhe aller Töne seiner Skala sehr präzise definieren (an der Ratio-Notation hält er bei fast allen Quellen der *Li Po Songs* fest). Obwohl die Rhythmik der Notation frei erscheint, gibt Partch jeweils Phrasierungs-Anweisungen. Jede Notationszeile repräsentiert eine Phrase, danach folgt meist eine kleine Pause. Der Interpret ist dadurch zwar »gezwungen«, einer gewissen musikalischen Geste zu folgen, trotzdem wird jede Interpretation mehr oder weniger variieren. In dieser Notationsweise gelingt es Partch, die Struktur stabil zu halten, obwohl sie bei jeder Aufführung einzigartig erscheint.

Transkription

»Der Begriff *Transkription* [...] bezeichnet [...] in der Editionstechnik die Übertragung aus einer Notationsweise in eine andere, besonders aus historischen oder auch außereuropäischen Notationen in die moderne Notenschrift (Transnotation)«.²⁰

Kann man diese Musik überhaupt transkribieren und wie und aus welchen Gründen sollte eine Transkription gemacht werden?

Eine Transkription bietet nicht immer eine bessere Darstellung der Musik, sondern wandelt ein Werk in eine andere Form um und macht es in einer anderen Weise verständlich.

Alle von Partch verwendeten Notationssysteme haben ihre Vor- und Nachteile und kommunizieren, weil sie von derselben Person abgefasst worden sind, gleichermaßen dessen musikalische Ideen. Meiner Meinung nach bleibt insbesondere Quelle B, die ganz vom Text und seiner adiastematischen Anlage ausgeht, auch für Personen mit weitreichenden musikalischen Kenntnissen noch problematisch und rätselhaft. Das hängt damit zusammen, dass die wichtigsten Informationen zur Richtung der Melodie, der Stimmführung, nicht dargestellt werden. Dieser Mangel an direkten Informationen nur schon darüber, ob eine Melodie steigt oder sinkt, macht es für Interpret*innen und Musikwissenschaftler*innen sehr zeitaufwändig, den musikalischen Verlauf zu verfolgen, da jede Ratio berechnet werden muss.

20 Doris Stockmann: Transkription, Begriff, in: *MGG-online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York: Bärenreiter, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/14133 (Zugriff 07.02.2020).

Im Folgenden werden exemplarisch einige Transkriptionsbeispiele von Bob Gilmore, Iván González Escuder, Eleni Ralli und Caspar Johannes Walter dargestellt und kurz kommentiert beziehungsweise analysiert.²¹

Das erste Beispiel stammt aus den 1990er Jahren. Bob Gilmore hat versucht, gewisse Lieder des Zyklus zu transkribieren. Sein Ziel war vor allem, die Tonhöhenstruktur der Stücke nachverfolgen und analysieren zu können. Trotz des musikwissenschaftlichen Ansatzes seines Artikels, hat sein Versuch durchaus praktische Relevanz: Sein Transkriptionsprozess könnte eine Aufführung des Stücks mit einem anderen Instrument, etwa einer normalen Bratsche oder einem Cello, ermöglichen.²²

The Long-Departed Lover

The image displays two systems of musical notation for the piece 'The Long-Departed Lover'. Each system consists of a voice part (approximate notation) and a viola part (approximate notation). Above the notes, numerical pitch transcriptions are provided, often with a circled 'O' indicating a specific pitch or interval. In the first system, a red arrow points from a note in the voice part to a corresponding note in the viola part. A double bar line separates the two systems.

System 1:

- Voice (approx. notation):** Pitch transcriptions: 2, 7/5, 7/5, 7/5, 7/5, 7/5, 7/5, 14/9, 14/9, 14/9, 14/9, 11/9, 7/6. Annotations: -18, -18 -35, -47 -33.
- Viola (approx. notation):** Pitch transcriptions: 2, 7/6, 7/5, O, 7/6, 6/5, 7/6, 14/9. Annotations: -33, -18, -33 +16 -33 -35.
- Lyrics:** Fair one, when you were here, I filled the house with flowers.

System 2:

- Voice (approx. notation):** Pitch transcriptions: 7/5, 7/5, 14/9, 3/2, 16/11, 14/11, 4/3, 9/7, 9/7, 9/7, 9/7, 5/4, 6/5, 6/5. Annotations: -18, -35 +2 +49 +18 -2 +35, -14 +16.
- Viola (approx. notation):** Pitch transcriptions: 7/5, O, 16/11, 14/11, 4/3, O, 6/5, 11/9, 5/4, 10/7, 7/5. Annotations: -18, +49 +18 -2, +16 +47 -14 +18 -18.
- Lyrics:** Fair one, now you are gone--- only an empty couch is left.

Abb. 16: *The Long-Departed Lover* (Quelle D) (Transkription von Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, S. 37)

- 21 Transkriptions- oder Vorzeichenmodelle existieren auch von Ben Johnston, John Schneider und Marc Sabat, werden aber hier nicht untersucht.
- 22 Konzerte in dieser Besetzung fanden später etwa durch Marc Sabat (Bratsche) und Johnny Reinhard (Vocals) in Toronto (14. Dezember 1996) oder durch David Eggert (Vocals und Cello) in Basel (3. Mai 2019) statt.


Die Transkription zeigt:


die Annäherung zum nächsten Halbton,
die Abweichung in Cent von der Temperierung,
die Ratios.


Diese Art von Transkription enthält alle notwendigen Informationen und bildet gleichzeitig die vertikale (unisono) und horizontale (12 Cent größere Quarte) Intervallstruktur ab.


Caspar Johannes Walter entwickelte in seinem Stück *Enharmonic Flux* für Musikinstrumente von Partch und klassische Instrumente einen neuen Vorschlag: eine Annäherung in Zwölftel-Tonschritten als Modell für ein Notationssystem mit einer begrenzten Anzahl von Vorzeichen.²³

 = Viertelton tiefer als die nachstehende Note.

 = Viertelton höher als die nachstehende Note.

 = kleine Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach unten (ca. 1/12 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturterz 5/4 und pythagoreischer Terz 81/64).

 = kleine Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach oben (ca. 1/12 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturterz 5/4 und pythagoreischer Terz 81/64).

 = etwas größere Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach unten (ca. 1/6 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturseptime 7/4 und der Septime 16/9).


 = etwas größere Abweichung im mikrointervallischen Bereich nach oben (ca. 1/6 Ton, entspricht in etwa dem Unterschied zwischen Naturseptime 7/4 und der Septime 16/9).

Abb. 17: Mikrotonale Auflösungszeichen nach Walter: *Enharmonischer Flux*, S. 6

23 Caspar Johannes Walter: *Enharmonischer Flux*, Freiburg: Thürmchen Verlag, 2014/2015.

Dieser Notationsvorschlag hat den Vorteil, dass das Notenbild sehr rasch den ungefähren melodischen und harmonischen Verlauf sichtbar macht und die Differenzierungen zwischen der Mikrointervallik schnell abbildet, auch ohne Darstellung der Abweichung in Cent. Zugleich erlaubt die mitgelieferte Ratio-Notation die harmonische Analyse im tonalen System von Harry Partch.

Wenn man mit diesem System alle Positionen der Adapted Viola berechnet und umschreibt, resultiert die Übersicht von Abbildung 18. Wird diese Notationsweise als Transkriptionsmittel für die Adapted Viola im Lied *On the City Street* (Quelle A) benutzt, sieht das Resultat wie in Abbildung 19 aus.

Adapted viola

Abb. 18: Approximative mikrotonale Notation der Adapted Viola (mit Cents-Abweichung), Iván González Escuder: *Harry Partch. Poems by LiPo (Transcription)*, unpubliziertes Typoskript, 2015, S. 3

Abb. 19: *On the City Street* (Quelle A), Original und Transkription Eleni Ralli

Diese Transkription bildet die absoluten Tonhöhen der Adapted Viola ab. Obwohl auf dem Instrument Markierungen mit den Ratios existieren, kann – ohne die absoluten Tonhöhen – der Performer/die Sängerin nicht im Voraus wissen, was für ein Klangresultat daraus resultiert. Wo die Ratios übereinstimmen, kann man zwar sehen, dass derselbe Ton gemeint ist. Aber wie geht es weiter? In dieser Transkription sind die Details abgebildet. Deswegen kann man auch der Stimmführung folgen und gleichzeitig die genauen Tonhöhen lesen (Ratios und mikrotonale Zeichen). Die melodische Struktur der Sprechstimme wird in ihrer Richtung vom Instrument kopiert, aber nicht immer mit ihren exakten Tonhöhen. Das Instrument wird hier verwendet, um die Sprechstimme zu unterstützen, sich parallel dazu zu bewegen, ihre Richtung zu markieren (in der ersten Hälfte nach oben, in der zweiten nach unten) und im selben Register zu spielen. Eine weitere Transkription folgt am Beispiel von *A Dream*:

The sea-far-ers tell of the Eastern Isle of Bliss,

Voice $2 \frac{8}{5} \quad 2 \frac{9}{5} \quad \frac{3}{2} - \quad \frac{14}{9} \frac{8}{5} \frac{19}{11} \frac{5}{3} \quad \frac{12}{7} \quad \frac{5}{3} \quad \frac{12}{7} \quad \frac{5}{3} \frac{10}{9}$

MONOPHONE $2 \frac{8}{5} - 0$
(voice tone)

It is lost in a wilder-ness of mist-y sea waves.

$\frac{7}{6} \frac{6}{5} \quad \frac{11}{9} \quad \frac{5}{4} \frac{9}{7} \quad \frac{21}{16} \frac{4}{3} - \quad \frac{5}{3} \frac{15}{11} \quad \frac{4}{3} \quad 1 \quad \frac{16}{9}$

Mono. $\left\{ \begin{array}{l} 3^{III} \\ 2^{II} \end{array} \right. \begin{array}{l} \frac{1}{5} \quad \frac{3}{5} \quad \frac{3}{5} \quad \frac{6}{5} \quad \frac{3}{5} \quad \frac{6}{5} \quad \frac{1}{5} \quad \frac{16}{15} \frac{9}{15} \frac{14}{15} \frac{9}{15} \frac{7}{15} \frac{16}{15} \frac{9}{15} \quad \frac{7}{15} \frac{16}{15} \frac{9}{15} \frac{14}{15} \frac{9}{15} \frac{7}{15} \frac{16}{15} \\ \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} \frac{8}{5} \frac{2}{5} \frac{8}{5} \quad \frac{1}{5} \quad \frac{2}{5} \frac{2}{5} \frac{2}{5} \frac{2}{5} \frac{2}{5} \quad \frac{7}{5} \frac{6}{5} \frac{7}{5} \frac{6}{5} \end{array}$

Harry Partch Archive
U. of Illinois Music Library

Voice

The sea-fa-ers tell of the Eastern Isle of Bliss, it is lost in a wilderness of mis-ty sea waves

(voice tone)

Adapted viola

Viola

Abb. 20: *A Dream* (Quelle B), Original und Transkription von González Escuder, S. 5

Dieses Lied ist noch schwieriger anhand der Originalpartitur wahrnehmbar. Alle Informationen sind auf eine Ebene gedrängt, ohne Notensystem, man hat deswegen keine optischen Hilfselemente betreffend der Entwicklung der horizontalen oder vertikalen Ebenen. In dieser Transkription kann man einerseits die Stimmführung der Gesangsstimme sehen, andererseits die polyphonische Struktur der Adapted Viola, die auf zwei Saiten spielt. Die Gesangsstimme bleibt mehrheitlich stabil und bewegt sich schrittweise oder mit Sprüngen von Terzen oder Quinten. Die Adapted Viola ist zweistimmig notiert, flexibler, aber mit einem Orgelpunkt in jeder rhythmischen Gruppe, der zwischen der oberen und der unteren Stimme hin und her wechselt (grüner Rahmen). Obwohl die Intervalle melodisch in der oberen Adapted-Viola-Stimme den Umfang einer Terz nicht überschreiten, variieren sie harmonisch mit der unteren Viola-Stimme zwischen einer großen ›Moll‹-Terz, einer reinen Quinte, einer großen reinen Quinte, einer großen ›Moll‹-Septime und einer kleinen ›Dur‹-Septime (blauer Rahmen). Die untere Viola-Stimme (Saite II) imitiert und markiert Elemente der zuvor von der Stimme intonierten Melodie (rote Kreise). Die beiden Instrumente kommunizieren miteinander, indem die Stimme die ursprüngliche Phrase mit dem Text artikuliert (der erste Ton wird von der Begleitung der Adapted Viola als Intonationston unterstützt), während das Instrument mit einer komplexeren vertikalen Struktur ›antwortet‹.

Fazit

Alle vorgeschlagenen Transkriptionen genügen insofern auch wissenschaftlichen Ansprüchen, als sie die Rekonstruktion des Originaltextes von Partch erlauben. Es werden also keine Informationen entzogen oder unterdrückt. Mit diesen Transkriptionen wird also keine neue Fassung des Stückes erstellt, sondern dieses einfach in ein anderes System übertragen. Sie versuchen, die musikalische Struktur des Stückes hervorzuheben, liefern konkretere Informationen, die für das Verständnis von Partchs Musik unerlässlich sind und die man beim Lesen der Originalpartitur nicht erkennen kann. Partch versuchte, die notationstechnischen Unklarheiten seines Liederzyklus' aufzulösen, und wechselte während 30 Jahren von einem Notationssystem zum anderen. Sein Ziel erreichte er erst 1962 mit der letzten Fassung seines Stückes. Da dies die letzte autorisierte Fassung des Komponisten ist, ist es bis heute die einzige, die überhaupt veröffentlicht wurde (von Schott im Jahr 2018) und für Aufführungen verwendet wird. Bei einem Komponisten wie Harry Partch kann man den Kompositionsprozess in den unterschiedlichen erhaltenen Quellen und Fassungen als eine Selbstreflexion und Entwicklung seines künstlerischen Schaffens sehen. Am Ende entscheidet er sich gleichsam für eine Standardnotation. Trotzdem sind all seine früheren Quellen von großer Bedeutung, da sie einen spannenden Einblick in seine Versuche geben und seine Auseinandersetzung mit einer praktikablen Notation erst sichtbar machen.

Literatur

- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.
- Gilmore, Bob: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, <https://doi.org/10.2307/3090619>.
- González Escuder, Iván: *Harry Partch. Poems by LiPo (Transcription)*, unpubliziertes Typoskript, 2015.
- Granade, Samuel Andrew: *Harry Partch. Hobo Composer*, Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der neuen Musik. Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole. Anleitung, zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle: Moeck, 1966.
- Li Bai: *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, übers. von Shigeyoshi Obata, New York: E. P. Dutton, 1922.
- McGeary, Thomas: *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1991 (I.S.A.M. Monographs, Bd. 31).
- Partch, Harry: *Seventeen Lyrics by Li Po*, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Music and Performing Arts Library, University of Illinois, Urbana-Champaign
Box 11 - Folder 10 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle E], undatiert (44 S.)
Box 15 - Folder 3 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle A], undatiert (9 S.)
- Folder 4 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle B], 1930–32 (26 S.)
- Folder 5 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle C], 1931–33 (18 S.)
- Folder 6 *Seventeen Lyrics by Li Po* [Quelle D], 1933 (9 S.)
- Partch, Harry: *Seventeen Poems by Li Po*, Mainz: Schott, 2018 (The Harry Partch Edition).
- Partch, Harry: *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions and Librettos*, hg. von Thomas McGeary, Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Stockmann, Doris: Transkription, Begriff, in: *MGG-online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel/Stuttgart/New York: Bärenreiter, 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/14133 (Zugriff 07.02.2020)
- Walter, Caspar Johannes: *Enharmonischer Flux*, Freiburg: Thürmchen Verlag, 2014/2015.

Eleni Ralli absolvierte Bachelor- und Masterabschlüsse in Komposition und Musikwissenschaft an der Aristoteles-Universität Thessaloniki, der Basler Musikakademie und der Universität Bern. Aktuell untersucht sie in ihrer Dissertation das mikrotonale System von Harry Partch. Ihre Forschungen präsentierte sie an diversen Konferenzen u. a. in Basel, Bern und Salzburg. Kompositionen von Eleni Ralli wurden in Deutschland, der Ukraine, der Schweiz, in Griechenland, Polen, Holland, Israel, Argentinien, Österreich, England, Italien, Russland und im Iran aufgeführt.

Charles Corey

Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch

Geste und Intention in den Kunstliedern von Harry Partch

Harry Partch fand durch Vertonungen für Intoning Voice und Adapted Viola – später auch für Intoning Voice und Adapted Guitar – zu seiner kompositorischen Sprache. Aus diesen intimen Anfängen entwickelten sich allmählich Ensembles und schließlich die großen theatralen Werke, für die Partch vor allem bekannt ist.

Obwohl er die später als *Seventeen Lyrics by Li Po* herausgegebenen Lieder viele Male umschrieb, da er sein Notationssystem verfeinerte, blieb die Musik selbst weitgehend unverändert. Dies im Gegensatz zu anderen Werken, kehrte Partch doch im Lauf seiner Karriere zu fast allen frühen Vertonungen zurück, wovon er einige für sein erweitertes Ensemble umarbeitete und andere komplett neu komponierte, einige davon mehrmals.

Der vorliegende Artikel untersucht eine Auswahl dieser Werke mit dem Schwerpunkt auf Gestus und Intervallstruktur, insbesondere in Bezug auf Partchs ›One-Footed Bride‹. Um die Bedeutung seiner Intervallkategorien zu verdeutlichen, werden frühe Vertonungen einiger Texte mit späteren Vertonungen derselben Texte verglichen. Es zeigt sich, dass Partch trotz zahlreicher Änderungen darauf achtete, den emotionalen Charakter der ursprünglichen Vertonung zu erhalten oder sogar zu verstärken.

Though best known for his large works of total theater, compositions for dance, and works for film, Harry Partch's early successes in composition came in the form of intimate settings for voice and one instrument, gradually growing to works for voice and small chamber ensemble. All of his works are intended to be performed on instruments of his own design, ranging from straightforward modifications of existing instruments as in the case of the Adapted Viola and Adapted Guitars to reconceptions of existing instruments like the Kitharas and Chromelodeons to completely one-of-a-kind sculptural instruments like the Gourd Tree and Cloud-Chamber Bowls. Yet despite the more than fifty instruments he built during his lifetime (a number that includes many small hand instruments used only in *Delusion of the Fury*), the most important instrument for Partch was the human voice.

Partch's early settings for voice and one instrument – *Seventeen Lyrics by Li Po*, *Two Psalms*, and *The Potion Scene* for Intoning Voice and Adapted Viola, and *Barstow, December 1942*, and a draft version of *U.S. Highball* for Intoning Voice and

Adapted Guitar¹ – are profoundly personal works that helped Partch find the compositional language that would last, almost unchanged, through his entire career. In fact, in an interview with Vivian Perlis just months before his death, Partch remarked: “[...] I thought that I was going nowhere. But then I knew, after I wrote ‘The Long-Departed Lover’ ... that I wasn’t going to destroy that, probably.”² Partch’s vocal works generally focus on presenting English texts in a relatively unembellished style, often following the natural inflections of the speaking voice.³ Partch’s term for this style was Intoning Voice, which refers to speaking on pitch, and allows for a range of expressivity. To make this style as natural as possible in performance, Partch often eschews rhythmic notation within these passages, leaving the timing up to the natural delivery of a given performer’s voice (and leaving the rest of the ensemble to follow that performer’s natural pacing).

The following pages will examine seven of Partch’s vocal works in the context of the ‘One-Footed Bride’, a chart in Partch’s book, *Genesis of a Music*, that he calls a graph of comparative consonance, and to which he dedicates an entire chapter.⁴ While discussing ways in which intervals are perceived and presenting physics studies that support his position, Partch also provides a series of useful examples that can be played on his Chromelodeon – a typical explanation from Partch that, while fundamentally sound, is also inaccessible to the majority of his audience – and even ties the issue of beating back to the process of tuning this instrument (again esoteric information for most people reading Partch’s book, though this is exactly the process this author follows today when tuning Partch’s Chromelodeons). The chapter leads to Partch’s presentation and explication of this One-Footed Bride, and the ultimate categorization of intervals into four groups: Intervals of Power, or perfect intervals; Intervals of Suspense, or the broadly-considered tritone – that is, anything between the pure $4/3$ perfect fourth and pure $3/2$ perfect fifth; Intervals of Emotion, or those which can be perceived as thirds or sixths; and Intervals of Approach, which are seconds and sevenths.⁵ (Partch does not place unisons into any of these four categories,

1 Note that these works are written for Partch’s original Adapted Guitar I, then just called the Adapted Guitar. This original configuration was tuned in three courses, each with two strings tuned an octave apart. The open tuning, from low to high, was $8/5$, $1/1$, $5/4$.

2 Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, p. 78.

3 Exceptions to this include larger theatrical works including *The Bewitched* and *Delusion of the Fury* where there are few words, if any (the resulting vocal parts take on a different dramatic role: elaborate, expressive, but textless), and *Even Wild Horses* which sets brief passages from Arthur Rimbaud’s *A Season in Hell* in its original French (the text being of such unimportance here that Partch writes this line for “Tenor Saxophone and/or Baritone Voice”).

4 Chapter 9, “The One-Footed Bride.” Note that all references to the One-Footed Bride in this article refer to the chart (see Figure 1), not the corresponding chapter.

5 It is important to recognize that ratios function both as pitch names and as interval names – in this latter case, these ratios describe the difference in frequency of two given pitches. For example, we can identify the perfect fourth between $9/8$ and $3/2$ as the interval $4/3$. For the sake of clarity, in this article, all ratios indicating intervals are italicized.

but as they do not fit his qualifications for Intervals of Power, they are here considered to be a subcomponent of Intervals of Approach.)

Partch carefully and clearly states that this is only a general chart, more for illuminating certain aspects of perception than for making concrete statements about his own musical language. Several times in this chapter, he comments “small-number proportions = comparative consonance”,⁶ which is to say that simpler relationships between two frequencies tend to produce more consonant intervals. At first glance, it may seem that Partch has gone to great lengths to simply iterate his own

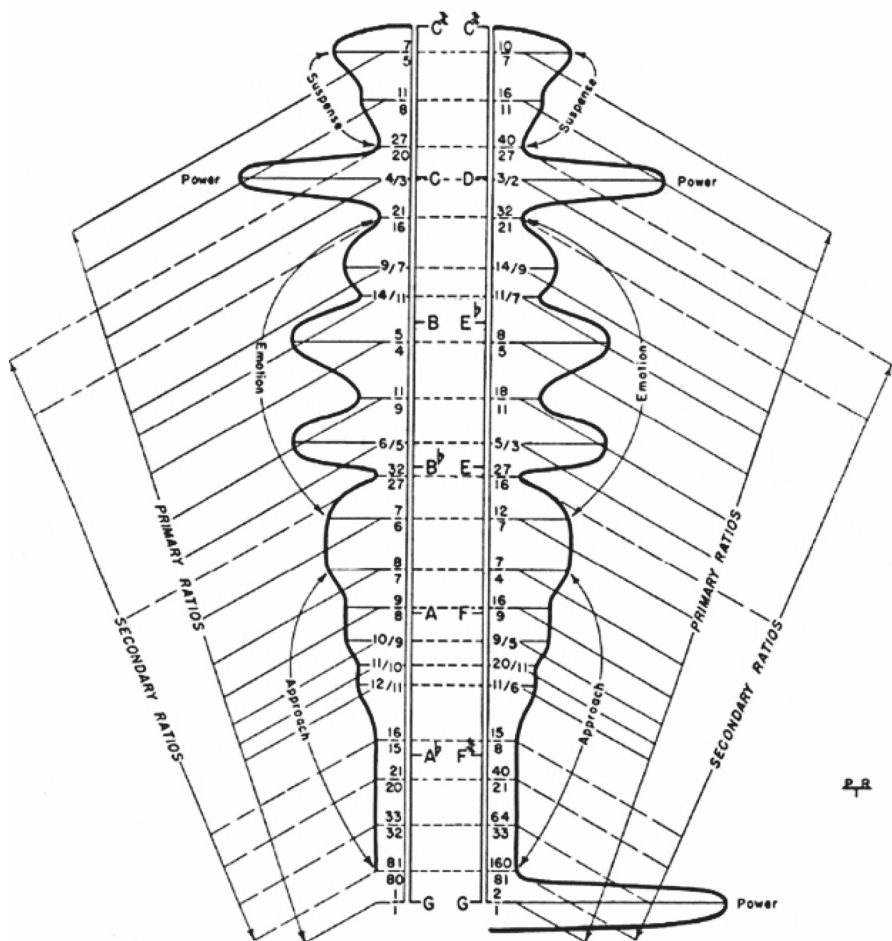


Fig. 1: Partch's One-Footed Bride, from Harry Partch: *Genesis Of A Music. An Account of A Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, p. 155 (Copyright © 1979. Reprinted by permission of Da Capo Press, an imprint of Hachette Book Group, Inc.)

6 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, p. 144.

version of the standard categorization of intervals. While this system, and the classifications therein, do not deviate much from a typical categorization, Partch's goal here is to expand the possibilities of these categories, and in so doing, to generate a degree of flexibility in the perception of certain passages, as we will see clearly in one section of *The Long-Departed Lover* below.

Partch concludes this chapter by stating:

The One-Footed Bride depicts the more important classifications and analyses thus far presented (exclusive of tonality): the fabric on an equal graph, its relation to twelve-tone Equal Temperament, the twenty-nine primary intervals [of Partch's forty-three tone Chromelodeon scale], the fourteen secondary intervals, the graph of comparative consonance, and the psychological classification.⁷

The One-Footed Bride serves to illustrate the ideas Partch was discussing and refuting in this chapter, yet also demonstrates something about the way he was thinking of melodic line, continuity, and the role of supporting voices in these early works. While it is certainly not a prescriptive element of Partch's compositional language, this chart does provide an insight into the way Partch shapes gestures within these pieces, and shows how he supports natural vocal inflections with lines that draw on these categories of intervals.

One last point regarding Partch's chapter before moving to short analyses of his work: This diagram only looks at a subset of possible intervals from within his system. The diagram shows the forty-three tones available on the Chromelodeon as reference points within this diagram of comparative consonance, but just within Partch's Chromelodeon scale there are three hundred forty distinct intervals, and Partch's system allows him to move to pitches outside of the Chromelodeon scale as well. The chart, as he notes, provides a general diagram into which other pitches could be fit. And since this system has the capacity for an infinite number of pitches and intervals, this diagram could likewise be altered to incorporate numerous additional pitches without much trouble – the only issue that arises is the specific point that distinguishes Intervals of Approach from Intervals of Emotion, which is somewhere around 250 cents but not stated explicitly by Partch. Moreover, while the diagram does include all of the pitches available on his Chromelodeon, the number forty-three is not particularly meaningful when describing Partch's work. Although the Chromelodeon, among other instruments, does have this source scale, we will find pitches and intervals outside of the diagram on many of his stringed instruments.⁸

As mentioned earlier, *The Long-Departed Lover* was the first work that Partch felt adequately represented his ideas, so we will begin our study of his work there. The diagrams that follow are generally unedited copies of Partch's scores with a few ratios

7 *Ibid.*, p. 157.

8 Even the earliest works for Adapted Viola and Intoning Voice include pitches outside of this set, though it is worth noting that Partch had yet to formalize his system when he was composing these works.

rewritten for clarity, and some spacing adjusted to leave room for arrows, added by this author, that illustrate the interval categories suggested by the One-Footed Bride. Straight lines accompany all passages comprised of Intervals of Approach (and do not show contour), diagonal lines identify Intervals of Emotion, curved lines identify Intervals of Suspense, and right angles are used to show Intervals of Power.

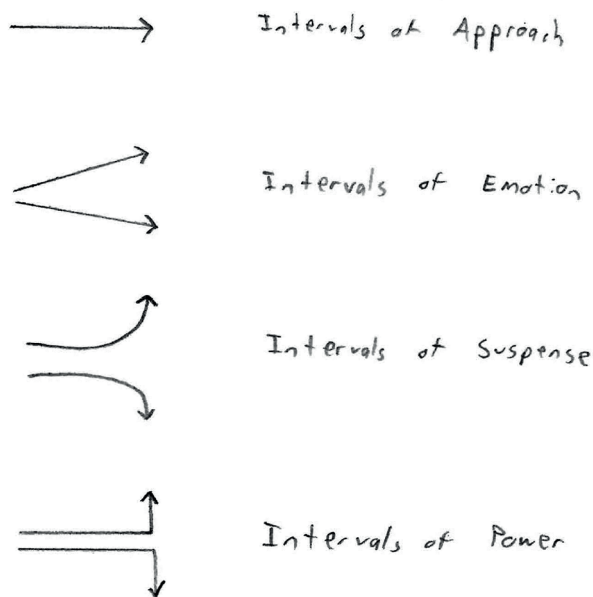


Fig. 2: Arrows used to demonstrate interval categories

As for the notation itself: ratios function as note names in Partch's system, indicating the frequency of that pitch as compared to the G below it. The ratios 1/1 and 2/1 signify a G in a lower and higher octave, respectively, and all other ratios will fall between those two boundaries. A line that follows the ratio indicates that this pitch should be sustained. In these early works for voice and Adapted Viola, the open circle (0) takes the place of a rest (wishing to follow natural phrasing and pacing, Partch didn't want to suggest durations by using traditional rhythmic notation, even for rests). As Partch's system developed, he eventually stopped using the open circle for this purpose, since it is easy enough to tell, by looking at the vertical alignment, where individual voices should cease sounding.

Partch places *The Long-Departed Lover* as the first setting of *Seventeen Lyrics* by *Li Po*, suggesting the importance of this piece long before he stated it in the interview with Perlis. As we will see with many of Partch's settings, the majority of the intervals in the work are Intervals of Approach. Comprising all qualities of second, seventh, ninth, and so on, it is not surprising that these are the primary intervals employed, especially considering the greatly expanded possibilities that exist within

The Long-Departed Lover

Mono. 2 II $\frac{7}{6} \frac{7}{5}$

Fair one, when you were here, I filled the house with flowers.

$\frac{7}{5}$ — — — — — $\frac{14}{9}$ — — — — — $\frac{11}{9}$ $\frac{7}{6}$

— ○

$\frac{7}{6}$

Fair one, now you are gone — only an empty couch is left.

$\frac{7}{5}$ — $\frac{14}{9}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{14}{11}$ $\frac{14}{11}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{7}{7}$ — — — — — $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$ —

$\frac{6}{5}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{14}{9}$ $\frac{7}{5}$ — ○ $\frac{14}{11}$ $\frac{14}{11}$ $\frac{4}{3}$ ○ $\frac{6}{5}$

—

On the couch the embroidered quilt is rolled up;

$\frac{11}{8}$ — — — — — $\frac{7}{5}$ — — — — — $\frac{11}{8}$ — $\frac{4}{3}$ $\frac{9}{7}$

$\frac{11}{9}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{10}{7}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{11}{8}$ — ○ $\frac{9}{7}$ $\frac{10}{7}$ $\frac{16}{11}$

—

I can not sleep.

$\frac{16}{11}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{11}{9}$ $\frac{11}{8}$

— $\frac{4}{3}$ — — — — — $\frac{11}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{16}{11}$ $\frac{10}{7}$

— — — — — $\frac{7}{7}$ — — — — —

It is three years since you went.

$\frac{5}{4}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{14}{9}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{3}$ — — — — — $\frac{7}{6}$

$\frac{5}{4}$ $\frac{9}{7}$ $\frac{14}{9}$ $\frac{3}{2}$ ○ $\frac{4}{3}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{8}{7}$ $\frac{9}{8}$ — — — — — $\frac{11}{11}$

— — — — —

This perfume you left behind [tear] haunts me still.

$\frac{6}{5}$ — — — — — $\frac{11}{8}$ $\frac{7}{6}$ — — — — —

— ○ — ○ — — — — — $\frac{7}{6}$ $\frac{7}{5}$

— — — — — $\frac{7}{6}$ $\frac{7}{5}$

Fig. 3a/b: *The Long-Departed Lover*, from *Seventeen Lyrics* by Li Po, unpublished manuscript (1930–1933), pp. 1 f. Images from Harry Partch Estate Archive, 1918–1991 (series 12/5/45), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign

The per-fume stays a-bout me for-er-er, but where

$\frac{7}{5}$	$\frac{14}{9}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{14}{7}$
	$\frac{14}{7}$	$\frac{3}{2}$		$\frac{3}{2}$				$\frac{14}{9}$
								$\frac{16}{9}$

are you, Bolor-ah?

$\frac{7}{4}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{28}{15}$	$\frac{40}{21}$	$\frac{64}{33}$	$\frac{18}{11}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{11}{9}$	$\frac{6}{5}$
	$\frac{7}{6}$	$\frac{11}{5}$	$\frac{5}{4}$									

sigh — the yellow leaves fall from the branch

$\frac{7}{6}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{16}{11}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{16}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{16}{11}$	$\frac{10}{7}$

weep — the dew turns holes white on the green moss-es.

$\frac{8}{7}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{10}{9}$					$\frac{12}{11}$	$\frac{15}{14}$
			$\frac{4}{3}$		$\frac{11}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{4}{3}$
							$\frac{21}{16}$	$\frac{9}{7}$

these interval classes and Partch's fascination with natural inflection. Yet to open the work, Partch begins with an Interval of Emotion – an exposed, ascending 6/5 from 7/6 to 7/5 in the Adapted Viola (under its earlier identification as the Monophone in this score), that invites the listener's attention.⁹

9 It bears mentioning that the Adapted Viola is an extremely personal instrument to Partch. Aside from being the first instrument he invented, and in some ways a progenitor of his creative work, it frequently takes on important dramatic roles like in *Oedipus*, and lends sensitivity to important melodic lines in works like *Windsong/Daphne of the Dunes*. Similarly, the *Seventeen Lyrics by Li Po* are notably personal works for Partch: the two other Adapted Viola works from this period were expanded and reorchestrated multiple times as Partch's Instrumentarium grew, but the Li Bai settings remained untouched. The only other work from Partch's art song period to remain untouched is the first setting from *December 1942, Come Away, Death*. The intimate, solo nature of these settings prevented Partch from labeling them as "Major Works" in his book, *Genesis of a Music*, but their importance was made clear in interviews like the one with Vivian Perlis mentioned above.

This gesture is mirrored by the voice at the end of the first line with a descending $14/11$ into the word ‘flowers’ after an otherwise simple line containing only two tones. As the voice drops out, the Adapted Viola plays an ornamented version of its opening interval, replacing the simple ascending Interval of Emotion with an Interval of Power ($4/3$ or perfect fourth) that descends to the $7/5$ via an Interval of Approach. The voice reenters, complementing the Viola gesture by gradually filling in the Interval of Emotion from the previous line with Intervals of Approach throughout the line “now you are gone – only an empty couch is left”.

Voice and Viola both continue with Intervals of Approach for the next two phrases until the Viola, after “I cannot sleep”, ornaments a simple ascent from $11/8$ to $3/2$ by first descending to $9/8$, adding in a descending Interval of Emotion and ascending Interval of Power. This ornamentation invites a complementary gesture, and one follows almost immediately, with voice and Adapted Viola ascending a $98/81$ Interval of Emotion in unison to ‘three’ (329.8 cents) before finishing the phrase with a long, stepwise descent. It is worth noting that the meaning of stepwise is slightly different in this case due to the increased quantity of possible intervals (stepwise motion is one possible way to employ Intervals of Approach, but since this category also includes sevenths, ninths, and so on, not all passages comprised of Intervals of Approach are necessarily employing stepwise motion).¹⁰

The following line, “The perfume you left behind”, begins with a pure $6/5$ minor third between the voice and Adapted Viola – a clearly presented Interval of Emotion that marks only second point in this setting where the two lines diverge from unison (in the line “I cannot sleep”, there is one place where the voice moves while the Viola sustains, but there the two lines return to a unison on the following syllable). The harmonic $6/5$ is then echoed by the Adapted Viola as it repeats its opening gesture from $7/6$ to $7/5$, which in turn anticipates the most dramatic gesture of the setting.

The voice joins the Viola at the start of the following phrase, but after the word ‘perfume’ drops by another $6/5$ Interval of Emotion to ‘strays’ while the Viola holds its pitch. This is followed by a powerful descent of the vocal line, still highlighted by the static Viola which interjects with a small gesture before the voice ascends to ‘but where’ with the only Interval of Suspense in this setting – a small $49/36$ tritone of 533.7 cents – that is soon resolved by a descending Interval of Power on ‘are you’ – the only $3/2$ in *The Long-Departed Lover*.

From this point, the setting returns to its simpler content, though with more activity in the Adapted Viola. The remainder of the vocal part consists solely of Intervals of Approach, while the Viola has three ascending Intervals of Emotion among

10 On this point, there is a great variety of ways a passage can be constructed through Intervals of Approach – in Partch’s system, this category is broadened more than any other. A line comprised of Intervals of Approach could be an intensely microtonal line with intervals all even smaller than the tiniest shown on the One-Footed Bride, a seemingly standard scalar passage, a leap of a seventh that may or may not resolve, or a combination of all of these possibilities and more, moving in one or both directions.

its otherwise densely chromatic passage, the last two of which emphasize the despair of the final two lines of text where the voice, despondent, can only fall away.

Looking back to the middle of the most dramatic gesture of *The Long-Departed Lover* (“but where are you, beloved?”), we can see in Partch’s score that a $9/5$ has been crossed out and replaced with a $16/9$. These pitches are both types of F, with the $9/5$ slightly higher at 1017.6 cents and the $16/9$ at 996.1 cents – Partch chose to lower this tone by an $81/80$ (21.5 cents, the syntonic comma). The effect of this change is that the ascending interval, in both voice and Viola, is reduced from a $7/6$ – a small Interval of Emotion – to an $8/7$ – a large Interval of Approach. The change, though minor, emphasizes the relationship between the Interval of Suspense and the Interval of Power by removing the Interval of Emotion between them. Seeing this revision on the page gives clear insight into Partch’s focus on the perception of intervallic content in his early work.

One element of just intonation that Partch found particularly useful was that it allowed him to precisely notate the spoken inflections of others for use in his compositions. His setting of *The Lord is My Shepherd* (1931) is an excellent example of this, using a recitation by Reuben Rinder, Cantor at the Congregation Emanu-El in San Francisco, as the basis of the composition.

While it is impossible to know how much Partch altered Rinder’s inflections, the flexibility of his system could have at least made it possible for Partch to leave the ‘spoken expression’ unchanged and still accompany the line in any way he chose with Adapted Viola. For this discussion, the assumption is that Partch made only minor changes to Rinder’s recitation, and none that would alter the categorization of the interval. After all, Partch stated that he wanted a “truly Hebraic interpretation”¹¹ of Psalm 23. The Adapted Viola line, entirely Partch’s contribution, serves to emphasize Rinder’s impassioned delivery.

The entire first page of this setting follows one basic gestural shape: an ascent to $22/15$, a passage of Intervals of Approach that lead to a descending Interval of Emotion, and a short tapering off via Intervals of Approach. The ascent in the first line (“The Lord”) is through three Intervals of Emotion – ascending, descending, and ascending again – each a $6/5$, while the ascent in the other two lines (“He maketh” and “he leadeth”) are Intervals of Suspense – large tritones of $22/15$ or 663 cents. Beneath this repeated gesture, both Adapted Viola lines undulate through a series of generally chromatic Intervals of Approach. The one exception comes at the end of the first line of text: after ‘shall not want’, a small $15/14$ descent (119.4 cents) in both voices of the Viola (from $3/2$ to $7/5$ and from $5/4$ to $7/6$) is interrupted by a downward leap, resulting in two consecutive Intervals of Emotion that highlight this point in the phrase.

11 Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, p. 86.

THE LORD IS MY SHEPHERD

(23RD PSALM)

- Spoken Expression by Cantor Reuben Rinder of The Congregation Emanu-El,
San Francisco

(III + II strings throat)

Memo.

2 III	$\frac{22}{15}$	_____
2 II	$\frac{11}{7}$	_____

→

The Lord is my shepherd; I shall not want.

He maketh me to lie down in green pastures:

He leadeth me beside the still waters.

Fig. 4a-c: *The Lord is My Shepherd*, from *Two Psalms*, unpublished manuscript (1931). Image from Harry Partch Estate Archive, 1918-1991 (series 12/5/45), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign

Thou pre- par- est a table be- fore me in the pres- ence of mine en- amies:

2	10	16	2	18	8	18	—	—	—	12	—	3	18	1	2	16
3	7	16	2	9	5	11	—	—	—	7	—	3	4	7	4	16
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5

Thou a- main- test my head with oil; my cup run- neth over.

2	10	16	2	18	8	18	—	—	—	12	—	3	18	1	2	16
3	7	16	2	9	5	11	—	—	—	7	—	3	4	7	4	16
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5

Sure- ly good- ness and lov- ing kind- ness shall fol- low me

2	10	16	2	18	8	18	—	—	—	12	—	3	18	1	2	16
3	7	16	2	9	5	11	—	—	—	7	—	3	4	7	4	16
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5

all the days of my life; and I will dwell in the house

2	10	16	2	18	8	18	—	—	—	12	—	3	18	1	2	16
3	7	16	2	9	5	11	—	—	—	7	—	3	4	7	4	16
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5

of the Lord for ever more.

2	10	16	2	18	8	18	—	—	—	12	—	3	18	1	2	16
3	7	16	2	9	5	11	—	—	—	7	—	3	4	7	4	16
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5
7	6	11	15	12	12	10	—	—	—	9	—	16	12	15	16	5

The second page¹² proceeds largely in a similar way, including a lengthy passage comprised of Intervals of Approach in all voices on the text “Yea, tho I walk thru the valley of the shadow of death, I fear no evil.” It is only at the very end of this line that the lower Adapted Viola voice ascends via a 7/6 Interval of Emotion, triggering the voice to mirror the action with a descending 9/7. The balance of this line, “for thou art with me; thy rod and thy staff they comfort me”, contains a startling number of Intervals of Emotion – the Intoning Voice line contains a nearly equal quantity of Intervals of Approach and Emotion (eight and seven, respectively), and the Adapted Viola continues this gesture ultimately arriving at parallel ascending Intervals of Suspense. As though resolving this dramatic gesture, the full texture reverts to primarily Intervals of Approach on the third page.

From here on, there is almost no break in the text. Small inclusions of Adapted Viola dyads – or in one case a pair of dyads – punctuate the otherwise uninterrupted gesture, and with the exception of the pair of dyads, they are all Intervals of Approach that function as passing tones. As for the pair of dyads, which separates the two sentences on this page, it is introduced by a large ascent: the upper voice ascends via an Interval of Emotion, the lower via an Interval of Suspense – a gesture that resolves the wide 9/7 major third to a pure 6/5 minor third.

During the first sentence of page three (beginning “Thou preparest”), the vocal line shows an increase in emotional gesture, including several Intervals of Emotion and one Interval of Suspense, similar to the opening of the work. The final sentence sees a calming of the intervallic content: the most varied points occur with a dramatic inflection on ‘Surely’, an imitative variation of this same gesture on ‘all’, and then a dramatic descent via a 45/32 Interval of Suspense (590.2 cents) into the word ‘Lord’, itself followed by a simple stepwise descent. The Adapted Viola echoes all of this, following the dramatic gesture on ‘all’ with parallel descending Intervals of Suspense that perhaps resolve those that prepared this final page. After the text is finished, the Viola continues with a dramatic ascent via parallel 4/3 Intervals of Power that leads to a wavering mixture of Intervals of Approach and Emotion to conclude the setting.

Throughout *The Lord is My Shepherd*, Partch uses the Adapted Viola to emphasize the inflections in Rinder’s delivery of this Psalm, opting for a very dense and chromatic language in all voices to string together long chains of Intervals of Approach that allow the other interval categories to stand out, especially in moments where they are at the forefront of this gestural language.

Finally, we will look at Partch’s *December 1942*, a collection of short settings for Intoning Voice and Adapted Guitar (1942), and compare two of these to new settings of the same poems Partch completed in 1949 and 1950. Note that in these

12 Note occasional letters (a, b, or c) placed before or after ratios. In Partch’s earliest work with ratios, these suggested alterations to the given pitch: a letter before the ratio indicated a lowering of the pitch and a letter after indicated a raising of the pitch. The letters did not have a precise size, but c was the smallest deviation (4–6 cents), b was next (7–10 cents), and a was largest (14–18 cents). Letters could also be combined, with bc therefore between b and a, and other combinations of letters indicating still larger deviations.

works, the open circle no longer signifies a rest, but instead indicates open strings on the Adapted Guitar – from low to high: 8/5, 1/1, 5/4.

The first piece in this set, *Come Away, Death*, begins with an Adapted Guitar passage comprised mainly of Intervals of Approach that lead to the vocal entrance. The single Interval of Suspense leaps up by a 16/11 to 1/1, and is followed by a line that descends by step to 5/3 before ascending by smaller steps back to 1/1. The following line, or slight variations thereof, appears throughout *Come Away, Death*, and clarifies the relationship between the Adapted Guitar and the voice – here both begin with a long passage on a single pitch (1/1 in the Guitar and 8/5 in the voice) before expressing complementary gestures. The voice descends with a 4/3 Interval of Power (in this case on the word ‘death’), then ascends by a 6/5 Interval of Emotion while the Guitar ascends by a 6/5 Interval of Emotion before descending by a 2/1 Interval of Power. The Guitar rises through three Intervals of Emotion before it is rejoined by the voice – both parts continue on repeated tones.

The Adapted Guitar descends into the next phrase with two Intervals of Emotion before the same pattern of complementary gestures is repeated. To end this opening stanza, the Guitar proceeds solely by Intervals of Approach, all between 5/4 and 16/15, while the voice takes on a more expressive role, interrupting its passage of Intervals of Approach with a descending 4/3 Interval of Power on ‘prepare’ and later, underscoring the words “no one so true”, an extended passage of Intervals of Emotion that first ascends via a large major third (32/25 or 427.4 cents) before descending a full octave through three further Intervals of Emotion and one 15/14 Interval of Approach.

Similar relationships appear through the next page, leading to a departure from the text where voice (on ‘nah’) and Adapted Guitar both proceed through a dramatic passage of Intervals of Approach. Densely microtonal, these two lines sometimes move in parallel and sometimes are contrary, and near the end the voice leaps via a 7/6 Interval of Emotion to join the Guitar at a unison in the middle of the passage, from which point each line moves independently away from the other.

These Intervals of Approach continue through the return of the text and lead to the only Interval of Suspense in the vocal part: a descending 64/45 (609.8 cents) at the end of “Lay me O!” that disrupts the established relationship of Intervals of Power and Emotion between the voice and Adapted Guitar. From here, the voice descends via Intervals of Approach to the end, where the Guitar adds a simple codetta that reiterates its characteristic gestures with a descending 2/1 Interval of Power and a final pair of Intervals of Emotion.

The Heron is the shortest setting in *December 1942*, and includes a scordatura for the Guitar, retuning one of the two strings of the lowest course to 4/3, and leaving the other at 8/5. The 6/5 between these strings is heard any time this lowest course is sounded (the given ratio indicates the pitch of the higher note), creating a stirring color that carries this simple setting.

The Heron begins with one measure of Intervals of Approach in the Guitar followed by two that feature contrapuntal Intervals of Emotion between voice and Guitar that are shrunken down to Intervals of Approach in the final bar of the introduction.

DECEMBER, 1942

Three Settings for Guitar (Adapted) and Voice

1. Come Away, Death (Shakespeare's 'Twelfth Night')
2. The Heron (Tsuruyuki - Waley Trans. (13th century Japanese))
3. The Rose (Ella Young)

//
To Clara Shanafelt

COME AWAY, DEATH

Voice

Guitar

trem. ————

$\frac{9}{7}$ — $\frac{4}{3}$ — $\frac{11}{8}$ + $\frac{15}{8}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{12}{7}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{30}{11}$ $\frac{15}{8}$ +

0
0
0
 $\frac{16}{15}$

—————

Voice Come away, come away, death and in sad cypress (free --)

$\frac{2}{5}$ — $\frac{5}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{2}$ ————

Guitar

trem. ————

$\frac{1}{0}$ — $\frac{1}{0}$ — $\frac{16}{15}$ ($\frac{5}{4}$ slide high string over edge) $\frac{3}{2}$ $\frac{7}{4}$ trem. $\frac{16}{15}$

$\frac{6}{5}$ 0 0 0 0 0 $\frac{4}{3}$

$\frac{11}{6}$ $\frac{16}{15}$

Fig. 5a-d: *Come Away, Death*, from *December 1942*, unpublished manuscript (1942), pp. 1-4. Images from Music and Performing Arts Library Harry Partch Collection, 1914-2007 (series 35/3/82), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign

Voice let me be laid Fly away, fly away, breath, 3

16/15 6/5 15/8 trem. 1 1 16/15 5/4 3/2

Guitar 0 0 0 1 0 0 0 0 0

(5/4 did string over)

Voice am slain by a fair cruel maid. My shroud of white,

3/2 (free) 15/8

Guitar trem. trem. 1

3/2	7/4	16/15	14/12	6/5
0	0	0	5/4	15/8
11/6	16/15	4/3	5/4	0

Voice stuck all with yew, O prepar it My part

16/9 1 1 1/2 3/2 5/3

Guitar trem. 10/2

16/15	10/9	6/5	5/4	4/5	16/15
5/3	16/9	0	0	0	5/3
0	0	3/2	3/2	0	0

Voice of death, no one so true did share it.

6/5 15/8 15/8 8/5 7/7 6/5 6/5 10/9 16/10

Guitar 10/9 6/5 6/5 6/5 15/8 0 10/9 16/15 5/3 0

hand

Voice

Guitar

trém. trém. trém. - glide down to

$\frac{1}{1}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{9}{7}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{11}{8}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{1}{1}$
$\frac{5}{3}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{0}{3}$	$\frac{0}{8}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{1}{1}$
0	0	0	8	0	0	0	0

Voice

Guitar

Not a flower, not a flower sweet on my black coffin

$\frac{8}{6}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{16}{15}$
trém	trém				trém
$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{7}{4}$
0	0	0	$(\frac{5}{4})$	0	0
$\frac{6}{5}$	0		slide string over	$\frac{15}{8}$	$\frac{16}{15}$
				$\frac{15}{8}$	$\frac{16}{15}$
					$\frac{4}{3}$

Voice

Guitar

let there be strown (free - - - - -)

Not a friend,

$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{11}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{14}{9}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$
						0	0
						$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{5}$

Voice

Guitar

not a friend great my poor case where my bones shall be thrown.

$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{16}{15}$
trém.					trém.
+	$\frac{16}{15}$	$(\frac{5}{4})$	$\frac{3}{2}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{16}{15}$
0		slide string over	0	0	0
0			$\frac{15}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{4}{3}$

Voice

Nah nah nah nah Nah nah nah nah Nah
1/1 6/3 4/2 15/8 20/11 3/5 15/8 4/2 1/1

Guitar

16/9 6/5 6/5 0 3/2 | accel. | ret. | trem. 4/3 0 0 | 11/8 7/5 10/7 16/11 0 0 | 3/2 14/9 8/5 5/3 0 0

Voice

nah nah nah Nah — A thousand thousand sighs to save
12/7 5/3 2/5 14/9 5/3 30/11 15/8 1/1

Guitar

12/7 7/4 20/11 15/8 0 0 | 1/1 16/15 10/9 6/5 6/5 0 0 | trem. 6/5 0 0 | 6/5 10/9 16/15 1/1

Voice

Lay me down where sad true lovers never find my grave
1/1 14/15 3/2 3/2 7/4 5/4

Guitar

trem. 1/1 0 0 | 16/15 (5/4 0) slide string over | 3/2 7/4 16/15 0 0 | 15/8 16/15 4/3

Voice

to weep there
6/5 10/9 16/15

Guitar

trem. 6/5 15/8 0 | 10/9 16/15 16/15 10/9 16/15 0 | break | trem. 1/1 16/15 5/4 | slide down to 0 14/9 4/3 0 0

THE HERON

Voice

trém. —————

Ah ————— *Oh* ————— *Ah* —————

$\frac{1}{5} \frac{2}{5} \frac{1}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{15}{8}$

Guitar

trém. —————

$\frac{1}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{16}{9}$ $\frac{16}{9}$

Trém. down to 4/3

Voice

The heron —————

$\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{1}{5}$

Its cry is mournful in the

$\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{16}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{6}{5}$ — —

Guitar

trém. (movement) —————

$\frac{16}{15}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$ ————— $\frac{16}{15}$ $\frac{12}{11}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{8}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{11}{7}$ 0 $\frac{10}{11}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{12}{7}$

(2/3 string)

Voice

read plain, —————

As though it had called to mind something

$\frac{6}{5}$ ————— $\frac{6}{5}$ $\frac{1}{5}$

Guitar

trém. —————

$\frac{7}{4}$ $\frac{9}{5}$ $\frac{11}{6}$ $\frac{15}{8}$ ————— $\frac{1}{5}$ 0 $\frac{16}{15}$ $\frac{12}{11}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{8}{7}$ $\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$ 0 $\frac{6}{5}$ 0

slide slide

Voice

which it wanted to for —————

$\frac{1}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$

get

$\frac{6}{5}$

Ah ————— *Oh* ————— *Ah* —————

$\frac{1}{5}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{16}{9}$ $\frac{16}{9}$

Guitar

trém. —————

$\frac{1}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ ————— $\frac{6}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{16}{9}$ 0

Fig. 6: *The Heron*, as set in December 1942, p. 5. Image from Music and Performing Arts Library Harry Parth Collection, 1914–2007 (series 35/3/82), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign

The Guitar continues – now sounding the harmonic $6/5$ mentioned above – with an ascending $4/3$ Interval of Power and a passage of Intervals of Approach. Above this, with a descending $6/5$ Interval of Emotion, the title of the work is spoken. Returning via a descending Interval of Power, the Guitar repeats the previous gesture leaping up by a $5/4$ Interval of Emotion at the vocal entrance ('Its cry'), then continuing via Intervals of Approach (including a very large major seventh descent to the open string on the word 'mournful') while the voice leads to the word 'mournful' via Intervals of Approach, arriving with an ascending $128/105$ Interval of Emotion (342.9 cents) and a descending $4/3$ Interval of Power. This leaves the voice on a $6/5$ until the end of the word 'something', where it descends via an Interval of Emotion. Underneath this last line, the Guitar sounds a descending Interval of Emotion beneath the word 'as' before repeating its gesture for the final time. At the end, accompanying the word 'something', it descends a $4/3$, ascends a $3/2$, and descends by another $3/2$, sounding three consecutive Intervals of Power, all enhanced by the scordatura harmonic $6/5$.

The end of this setting is an imitation of the opening: voice and Guitar meet in unison to finish the text on a line nearly identical to the opening measure, and this is followed by a variation of the three subsequent bars that – through simplification – highlights the Intervals of Emotion and their transformation into Intervals of Approach.

December 1942 concludes with *The Rose*,¹³ which returns to the standard tuning of the Guitar and features a similarly simple setting. The incessant tapping on the body of the Guitar is an equal partner to the strummed chords, providing a building tension to the character of this setting. There is very little in the way of intervallic content in the voice: it uses unison Intervals of Approach for the entire first line and all but the final word of the following three lines. Lines two and three end with a descending $6/5$ Interval of Emotion on the last syllable ('eyes' and the end of 'compare', respectively), while the final line has a descending $16/15$ Interval of Approach at the start of the word 'despair' that leads into a descending $5/4$ Interval of Emotion placed, again, on the final syllable. The sung passage (on 'dah') that follows opens with an ascending Interval of Emotion that leads to continuous Intervals of Approach; the second presentation of this line follows mostly the same contour, highlighted by a pair of ascending $5/4$ Intervals of Emotion followed by descending $5/4$ Intervals of Emotion. The final gesture in the voice may be the strongest of this setting, entered via a descending $6/5$ Interval of Emotion and concluding with several Intervals of Approach.

As for the Adapted Guitar, a $1/1$ pedal continues throughout the work, and the two other voices move roughly in parallel: the quality of the interval between them shifts, but the general shape – and the interval categorization – is the same throughout.

13 After its completion, Partch cut two lines of music from this work – for the sake of space and clarity, they have not been reproduced here. As part of this revision, Partch also changed some of the chords in the first two systems, seen easily in Figure 7.

THE ROSE

Voice

Guitar

$\frac{5}{4}$	thumb	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{7}{6}$
0	↓	0	0	$\frac{4}{5}$	$\frac{6}{5}$
$\frac{11}{7}$	2345432 (5 th finger across 4 th belly)	2345432	$\frac{11}{7}$	$\frac{11}{7}$	$\frac{11}{7}$

Voice

The rose that blossoms in paradise

Guitar

$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{10}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{20}{11}$
0	0	0	0	0	0	0	0	0
$\frac{12}{11}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{4}{7}$	$\frac{10}{4}$

Voice

Burns with an ecstasy too sweet for mortal eyes

Guitar

$\frac{7}{4}$	$\frac{20}{11}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{10}{4}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{12}{7}$	$\frac{16}{11}$
0	0	0	0	0	0	0
$\frac{12}{11}$	$\frac{8}{7}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{1}{7}$

Voice

To lose it is to lose delight beyond compare

Guitar

$\frac{3}{2}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{5}{4}$	thumb	$\frac{16}{15}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{11}$	$\frac{10}{7}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{4}{3}$
0	0	0	↓	0	0	0	0	0	0
$\frac{15}{8}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{11}{7}$		$\frac{15}{8}$	$\frac{11}{7}$	$\frac{11}{7}$	$\frac{11}{7}$	$\frac{11}{7}$	$\frac{11}{7}$

Voice

To have it is to have it

Guitar

$\frac{4}{3}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{14}{9}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{16}{11}$	$\frac{10}{7}$	$\frac{7}{5}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
$\frac{5}{3}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{11}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{4}{3}$

Fig. 7a/b: *The Rose*, as set in December 1942, pp. 6–8. Images from Music and Performing Arts Library Harry Partch Collection, 1914–2007 (series 35/3/82), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign

Example 1:

Voice: des- $\frac{4}{3}$ pair $\frac{5}{4}$ $\frac{1}{1}$ Dah dah dah dah dah —
 $\frac{3}{2}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{5}{4}$

Guitar: $\frac{4}{3}$ 0 0 $\frac{16}{15}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$
 0 0 0 $\frac{16}{11}$ $\frac{10}{11}$ 0 $\frac{16}{11}$
 0 0 0 $\frac{16}{11}$ $\frac{10}{11}$ 0 $\frac{16}{11}$

Example 2:

Voice: dah dah dah dah dah dah dah —
 $\frac{5}{4}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{3}{2}$

Guitar: $\frac{6}{5}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$
 0 0 0 0 0 0 0
 $\frac{3}{2}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{11}{7}$

Example 3:

Voice: Dah dah dah dah dah — dah dah dah dah dah — dah dah dah dah dah —
 $\frac{3}{2}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$

Guitar: $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 $\frac{3}{2}$ $\frac{16}{11}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{16}{11}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{11}{7}$

Example 4:

Voice: Dah dah dah dah -ah!
 $\frac{6}{5}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{1}{1}$

Guitar: $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{1}$
 0 0 0 0 0 0 0 0
 $\frac{11}{7}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{11}{7}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$

New York City

A lengthy passage of Intervals of Approach precedes the initial vocal entrance, with a contrasting gesture of an ascending Interval of Emotion and descending Interval of Suspense (beneath ‘blooms in paradise’) countering the unchanging vocal line. This general shape is repeated, now comprised only of Intervals of Emotion, before an ascending Interval of Suspense at ‘To lose it’ responds to the return of the voice. Here, the Guitar pitches are removed for an extended passage of tapping before returning a seventh lower (this could be considered another Interval of Approach, but after such a long break from pitch material, it more likely will be heard as a new entrance absent of context) and ascending via Intervals of Emotion to a lengthy descent via Intervals of Approach alongside the text “to have it is to have”. A shorter break from the pitch material ensues, and when the Guitar tones return at ‘despair’, they quickly mirror the preceding line with an ascent via Interval of Emotion (now as two major sixths of $128/75$ and $5/3$) that leads to a long passage of Intervals of Approach in both directions and concludes with a fairly dramatic descent via an Interval of Emotion followed by an Interval of Approach. Partch leaves out entirely the sense of resolution that an Interval of Power might imply.

To demonstrate the importance Partch placed on these interval categories in his early work, we will conclude by looking at Partch’s second setting of *The Heron* and *The Rose* in his *Eleven Intrusions* (1949).¹⁴ Bearing no real relationship to the earlier works, these cannot be thought of as reorchestrations (which are fairly common in Partch’s work – *The Lord is My Shepherd*, for example, was rewritten for Intoning Voice and Chromelodeon in 1941, and Kithara was added to this score in 1943), but as new compositions that replace the previous. Scored for Intoning Voice, Adapted Guitar II, and Diamond Marimba, the instrumental possibilities are quite different, and were fairly new for Partch – in many ways *Eleven Intrusions* was Partch’s opportunity to explore composing for this expanded ensemble.

This version of *The Rose* replaces the percussive tapping with Diamond Marimba, offering a pulsating harmonic structure in place of the dry strikes of the earlier setting. Adapted Guitar II is more harmonically active than the Adapted Guitar of the first version, creating a simple, predictable counterpoint with the Diamond Marimba in some moments, and highlighting the voice in others.

The vocal line here¹⁵ is much more evocative, with lengthy descents in the opening (“The rose that blooms in Paradise Burns with an ecstasy too sweet for mortal eyes”) taking the place of the sustained $3/2$. However, though more active, it follows the intervallic categories of the first setting almost exactly, consisting entirely

14 As mentioned earlier, *Come Away Death* and the entirety of *Seventeen Lyrics by Li Po* are the only works from this period that Partch did not revisit later in his career.

15 This vocal part is written in Chromelodeon notation, showing which keys on the Chromelodeon would sound the desired pitches. This notation shows contour reasonably well, but visually implies much larger intervals than are intended.

Since the pitch material of Adapted Guitar II and Diamond Marimba is not part of this article, their notations are not discussed here. Information regarding these instruments can be found in *Genesis of a Music* on pages 203–207 and 259–267, respectively.

The Rose (free) The rose that blooms in Paradise
 Burns with an ecstasy too-sweet for mortal eyes
 But sometimes down the jasper walls A petal falls \curvearrowright Toward
 earth and night To lose it is to lose delight beyond
 compare To have it is to have pp despair

Ratios: $\frac{11}{8}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{9}{7}$, $\frac{14}{11}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{11}{9}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{11}{9}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{11}{9}$, $\frac{14}{11}$, $\frac{12}{11}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{32}{27}$, $\frac{11}{9}$, $\frac{1}{1}$

Fig. 8: Intoning Voice part from *The Rose*, as set in *Eleven Intrusions*, with ratios added by the author

of Intervals of Approach where the former contained solely Intervals of Approach until the concluding Interval of Emotion. In this new setting, the descending Intervals of Emotion do not even encompass a third, totaling only a $55/48$ (235.7 cents). However, in the new setting, Partch also includes a passage of the poem that he left out of the previous: “But sometimes down the jasper walls A petal falls Toward Earth and night.” In this line, Partch continues the descent via Intervals of Approach – by the end, the total descent is an $11/9$ (347.4 cents), providing a much subtler introduction than in *December 1942* over nearly the same pitch space. From here, the interval categories match perfectly: Intervals of Approach head towards ‘compare’ and ‘despair’, and each of those words ends with a descending Interval of Emotion. The *Eleven Intrusions* setting concludes with a simple codetta making use of the primary Adapted Guitar II gesture instead of with a contrasting vocal melody – this serves to enhance the poignancy of the final line of text.

The last work to examine is Partch’s second setting of *The Heron*, titled *The Crane* (1950) in *Eleven Intrusions*. The Diamond Marimba provides an undulating background and Adapted Guitar II supports the voice with ornamentations of its line. Though completely different in character and content, the vocal line opens with a passage comprised of Intervals of Emotion and resolves it with a passage comprised of Intervals

The image shows a handwritten musical score for a vocal part titled "The Crane". It consists of five staves of music. The first staff is a bass clef line with the title "(Free) The Crane" and a vocal line starting with "Ah - ü". The second staff continues the vocal line with "ü" and "o". The third staff is a treble clef line with the lyrics "Its cry is mournful in the red plain" and "Ah", followed by "Oh - Oh". The fourth staff is a bass clef line with the lyrics "as though it had called to mind something". The fifth staff is a bass clef line with the lyrics "which it wanted to forget." Below the notes, various ratios are written, such as 20/11, 12/11, 14/11, 14/11, 14/11, 14/9, 14/11, 14/9, 7/4, 16/9, 20/11, 1/4, 3/5, 4/3, 10/9, 3/2, 12/7, 5/3, 15/11, 14/9, 14/9, 14/9, 14/9, 10/7, 5/4, 10/9, 5/4, 11/9, 8/7, and 12/11. Arrows indicate intervals and directions.

Fig. 9: Intoning Voice part from *The Crane*, as set in *Eleven Intrusions*, with ratios added by the author

of Approach, just as in the earlier setting. An additional vocal gesture is added, again comprised solely of Intervals of Emotion, and serves to highlight the arrival of the text.

As for the text itself, this line follows a contour very similar to that of the first setting, replacing the Interval of Power at ‘mournful’ with a pair of Intervals of Emotion, and extending the line via descending Intervals of Approach. The text is interrupted by another call of Intervals of Emotion, and ends, on “as though it had called to mind something which it wanted to forget”, with a passage of Intervals of Approach that – as in the opening of *The Rose* – replace a straightforward descending Interval of Emotion with a series of descending Intervals of Approach. Since, unlike the original setting, this marks the end of the vocal part, the result is a more mournful closure to the work, leaving only the anticipation of resolution.

In each of these two instances where Partch revisited a work, he simplified the intervals used, drawing greater attention to the Intervals of Emotion that remained. This distillation of the original idea emphasizes the text in a way that the earlier settings only hinted at. His desire to draw out the character of the text in this way – aided by the increased possibilities provided by Diamond Marimba and Adapted Guitar II – must have been one of the determining factors in his decision to set these works a second time.

As mentioned above, the One-Footed Bride is not a prescriptive compositional tool for Partch, but rather a guideline that he utilized when considering a listener’s

perception of emotional content. In many ways, the recompositions in *Eleven Intrusions* highlight this best, demonstrating the elements he considered most critical to his settings. By replacing straightforward Intervals of Emotion with lengthy descents that outline such an interval and finding other, similar methods of preserving content while embellishing contour, Partch was able to highlight the emotional character of the vocal line and score in a way that emphasizes his treatment of the text.

Bibliography

- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Partch, Harry: *December 1942*, unpublished manuscript (1942). Images from Music and Performing Arts Library Harry Partch Collection, 1914–2007 (series 35/3/82), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Partch, Harry: *Eleven Intrusions*, Mainz: Schott Music, 2017.
- 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.
- Partch, Harry: *Two Psalms*, unpublished manuscript (1931). Images from Harry Partch Estate Archive, 1918–1991 (series 12/5/45), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Partch, Harry: *Seventeen Lyrics by Li Po*, unpublished manuscript (1930–1933). Images from Harry Partch Estate Archive, 1918–1991 (series 12/5/45), Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Charles Corey is a composer and educator; he is Director and Curator of the Harry Partch Instrumentarium, and Director of the Harry Partch Ensemble, performing regularly on Partch's original, hand-built instruments.

Sprechmelodie als Quelle von Melodik und Harmonik

The Intruder aus Harry Partchs Li-Bai-Vertonungen

Speech Melody as a Source of Melody and Harmony. *The Intruder* from Harry Partch's Li Bai Settings

The *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–33) are Harry Partch's first surviving major composition. His system of 43 tones per octave is not yet systematised here. This composition shows a laboratory of possibilities, tonal system variants and forms of notation, partly in numerous different versions of the individual songs.

The focus of this cycle is on the sound of spoken language as an aspect of the inner logic of music. Partch recorded the spoken intonation of the texts and found fine pitch nuances that could only be represented by scales with a much finer resolution than 12 notes in the octave, and by intervals including some that are smaller than semitones.

Our analysis of *The Intruder*, a song from the cycle that is extant in three slightly different versions in terms of pitch configuration, shows that the lines of such a speech melody are to be understood as an outline for the melodic lines. Partch has made adjustments in the projection of these contours onto different scales. He sought not only solutions that are as consonant as possible, but also deliberately tried to express the tension between the familiar and the especially foreign. Our investigation of *The Intruder* shows the strategies that Partch used to represent the foreign, and how the small steps of speech intonation in his guidance for individual lines open the door to tonality flux, a typical phenomenon of the harmonics of the later Partch.

Diese Untersuchung konzentriert sich auf *The Intruder*, einen der Songs aus dem Zyklus der *Seventeen Lyrics by Li Po* (1930–1933). In diesem Song finden sich viele Eigenschaften, die für Partchs späteres Werk charakteristisch sind, und – was für die Untersuchung besonders bedeutend ist – er liegt in drei Versionen¹ vor, die jeweils

DOI: 10.26045/po-023

1 Partch hat in verschiedenen Manuskripten jeweils eine Auswahl der Songs notiert. Einen genauen Überblick über Chronologie und Notationsformen der Fassungen gibt Eleni Rallis Artikel in der hier vorliegenden Publikation, S. 453–479. *The Intruder* findet sich, obwohl es nicht der zuerst komponierte Song aus dem Zyklus ist, in Manuskript A und in den Manuskripten E und F. F ist eine Abschrift von E und ist Partchs Fassung letzter Hand. Bob Gilmore schreibt, dass Manuskript A das früheste überhaupt überlieferte Manuskript von Partch sei. Vgl. Bob

auf einem anderen Ton beginnen. In Manuskript A sind auf einem Blatt zwei verschiedene Versionen notiert; eine weiter veränderte Version findet sich nahezu identisch in den Manuskripten E und F. In allen drei Versionen haben die Sprechmelodie und auch die Stimme der Violabegleitung² die ungefähr gleiche Kontur, also den gleichen ungefähren Tonhöhenriss. Partch hat diese Kontur der Sprechmelodie mit unterschiedlichen Positionen für den Anfangston auf die *Fabric* – so umschrieb er seine als ungleichmäßige Skalen sortierten Reservoirs rein gestimmter Tonhöhen³ – appliziert, dabei haben sich zwangsläufig kleine Unterschiede in der Intervallstruktur der Linien und der Harmonien ergeben. Diese Unterschiede sagen einiges über das Verhältnis von Sprechmelodie und Harmonik aus und helfen uns zu verstehen, was ihm offensichtlich wichtig war.

Wie Partch betonte, lag seiner Suche nach rein gestimmten kleinstintervallischen Skalen der Wunsch zugrunde, die feinen Abstufungen der Sprechmelodie einzufangen.⁴ Eine andere Motivation war – angeregt durch die Lektüre von Hermann von Helmholtz's *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*⁵ – die Überwindung des temperierten Tonsystems.

Auf der Basis dieser sehr interessanten Quellenlage können Erkenntnisse über Partchs Tonhöhendendenken gewonnen werden. Dazu ist es zunächst wichtig, alle für Sprechmelodie und Tonhöhenstruktur relevanten Details der vorliegenden Versionen genau zu untersuchen. Gerade kleine Unterschiede und Widersprüche zwischen den Versionen sollten klar bestimmt werden, denn sie geben Aufschluss darüber, mit welchen Strategien Partch an die Ausarbeitung einer neuen Version

Gilmore: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996, S. 101: »These three pages – which I have called the Santa Rosa (?) Manuscripts (interrogative voice intended) – are, I believe, the earliest known manuscripts of the composer.«

- 2 »Begleitung« ist hier keine musikalische Wertung, sondern drückt aus, dass sich der singende Interpret selbst auf dem Instrument begleitet: »Partch's own playing of the Adapted Viola was intended from the outset as a partner or complement to his voice. It clearly invokes the ancient bardic tradition of a singer or chanter of stories accompanying himself on a stringed instrument. His intent was that voice and Viola together form a sinuous couple, with a liquid and sensuous gliding movement, close to human speech«. Bob Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 73.
- 3 »The term that Partch frequently uses to describe the pitch resources of his system of extended just intonation is *fabric*. The word appears in his earliest extant theoretical writings, and it was a usage he retained throughout his life. The metaphor is not merely poetic. The word *fabric*, with its connotations of texture, places emphasis on the system's internal *coherence* – and on the fact that it can grow if woven further – rather than viewing it as a closed structure. The scale is seen as an expanding fabric of relationships capable of informing, shaping, and ordering the pitch domain: a *laying down* of the total pitch space.« Ebd., S. 64.
- 4 »I came to the realization that the spoken word was the distinctive expression my constitutional makeup was best fitted for, and that I needed other scales and other instruments.« Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 5.
- 5 Hermann von Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.

herangegangen ist. Da es nicht einfach ist, die Quellen vollständig zu entschlüsseln – das betrifft, wie wir gleich sehen werden, vor allem Manuskript A – beschränke ich mich hier auf zwei Phrasen des Songs.

Entschlüsselung der Quellen

Im Prozess der Arbeit an *The Intruder* zeigt sich das Vorgehen: Zuerst hat Partch die Sprechmelodie protokolliert. Oben in Manuskript A (ich nenne es A1, da auf dem gleichen Blatt weiter unten eine neue Version notiert ist, die ich A2 nenne) findet sich eine Kurzschrift der Textsilben.⁶ Die grobe Sprechmelodie zeigt sich schon in der Platzierung der Silbenkurzschrift auf dem 5-Linien-System. Ober- und unterhalb der Silbenzeichen sehen wir Ratios.⁷ Im Vergleich zu den späteren Versionen wird deutlich, dass die Ratios oberhalb der Silbenzeichen die Größe der Schritte der Sprechmelodie anzeigen und die Ratios unterhalb der Zeichen die Töne der Viola-Begleitung zu dieser Sprechmelodie.

Die Schritte der Sprechmelodie sind nur notiert, wenn damit ein neuer Ton eingeführt wird. So ist zum Beispiel die dritte Silbe wieder auf der Stufe der ersten Silbe, braucht also nicht als Schritt angezeigt zu werden.

Die Menge der verschiedenen Informationen, bestehend aus einigen relativ zueinander angegebenen Ratios für die Intervallschritte der Vokalstimme, einer unvollständig⁸ notierten Viola-Begleitstimme in absoluten Ratio-Positionen – bezogen auf das Zentrum $g = 1/1$ – sowie einigen durch Buchstaben angezeigten Abweichungen von den Ratios, ist wahrlich sehr verwirrend und kann ohne weitere Informationen kaum vollständig überblickt werden. So ist zum Beispiel nicht klar, in welchem In-

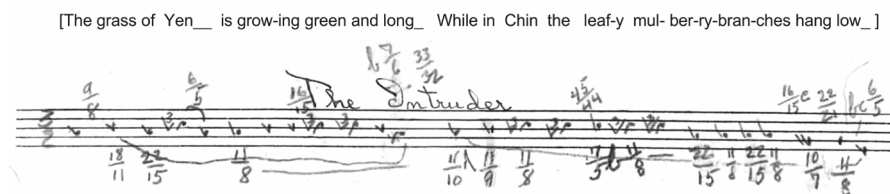


Abb. 1: *The Intruder*, Beginn (Version A1), Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

- 6 Gilmore erkennt in dieser Notationsform, die sich nur bei A1 von *The Intruder* findet, eine mögliche Urform aller späteren Notationsformen: »perhaps the earliest of them all«. Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 91.
- 7 Eine Darstellung als Bruch, der das Frequenzverhältnis eines rein gestimmten Intervalls beschreibt.
- 8 Ich würde annehmen, dass die Viola wie in A2 auch in A1 zusammen mit der Vokalstimme beginnt.

tervallabstand zueinander beide Stimmen stehen, weil nicht notiert ist, welches der absolute Ausgangston der nur relativ notierten Vokalstimme ist.

Da aber die Kontur der Stimmen in den späteren Versionen ähnlich ist, hilft für die Ableitung dieses Ausgangstons der Vergleich mit den späteren Versionen sehr.

Deshalb wird hier zunächst die letzte Version, wie sie in den Manuskripten E und F formuliert ist, herangezogen. Dort ist die Vokalstimme vollständig in der Chromelodeon-Notation⁹ niedergeschrieben und die Violastimme in absoluten Ratios notiert.

Wiederum werden die zwei ersten Phrasen wiedergegeben, aus Manuskript E (Abbildung 2) sowie in einer eigenen Umschrift, die alle Tonhöhen in absoluten Ratios und in einer durch mikrointervallische Vorzeichen¹⁰ annähernd präzisen Tonhöhennotation auf der Basis der konventionellen 5-Linien-Notation beschreibt (Abbildung 3).

Daraus lassen sich die Intervallschritte zwischen den Tonhöhen ableiten und mit jenen aus Version A1 vergleichen (Abbildung 4).

Der Vergleich zeigt, dass die relativ einfachen limit-5-Intervallschritte¹¹ $9/8$, $6/5$ und $16/15$ in beiden Versionen identisch sind, während sich die anderen bei ›long‹ und ›hang low‹ in der Größe leicht unterscheiden. Diese Unterscheidung von genau bestimmten einfachen Intervallen, die im Kontext von Konsonanzen Verwendung finden, und komplexeren Intervallen, für die es unterschiedliche mögliche Varianten der Größe zu geben scheint und die ich ›ungefähr bestimmte Intervalle‹ nennen würde, wird in der weiteren Untersuchung noch eine Rolle spielen.

Nun kann die komplette Intervallik von A1 rekonstruiert werden. Zuerst kann die absolute Tonhöhe des ersten Wortes (und auch der Anfangston der Viola) bestimmt werden:

In E (und in allen weiteren vorliegenden Versionen) wird das erste Wort ›The‹ durch einen Viola-Ton begleitet, der genau eine Oktave über dem Sprechgesangs-Ton liegt.¹² Die Töne zwei bis vier der Viola schreiten in Tonschritten abwärts (Ganzton / Ganzton / Halbton) und erreichen die lang gehaltene Unterquarte des Anfangstons. Alle Versionen sind hier homogen in der Zuordnung der Viola-Töne zu den Sprachsilben. Aus der Tonfolge der Viola im Beispiel A1 lässt sich also rekonstruieren, dass diese Version mit der Ratio $11/6$ beginnt (die Unterquarte ist hier $11/8$).

9 Vgl. Eleni Ralli im vorliegenden Band, S. 453–479.

10 Die einfachen Pfeile indizieren eine Erniedrigung oder Erhöhung um $1/12$ -Ton, Doppelpfeile um $1/6$ -Ton. So ist die Notation einer Aufteilung des Halbtons in 6 gleichmäßige Teile möglich. $1/12$ -Töne sind geeignet, da sich durch sie die Ratios $5/4$ (einfacher Pfeil nach unten), $7/4$ (doppelter Pfeil nach unten) und $11/8$ (Viertelton) sowie alle ihre Spiegelungen und Kombinationen relativ gut darstellen lassen.

11 Limit-5 bedeutet, dass die Ratios nur aus den Primfaktoren 2 (für das neutrale Intervall der Oktave), 3 (Quinten) und 5 (Terzen) zusammengesetzt sind.

12 In meinen Darstellungen sind die Vokalstimme und die Viola wie üblicherweise bei Partch eine Oktave höher notiert, als sie klingen.

The Intruder

Abb. 2: *The Intruder*, Beginn (Version E), Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 11, Folder 10

Abb. 3: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version E/F, Caspar Johannes Walter

$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{25}{21}$ $\frac{200}{189}$ $\frac{21}{20}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{21}{20}$ $\frac{6}{5}$
 The grass of Yen__ is grow-ing green and long_ While in Chin the leaf-y mul-ber-ry-bran-ches hang low_

Abb. 4: *The Intruder*, Beginn, Vergleich der Intervallschritte der Version E/F mit Version A1, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

Als nächstes werden die Abweichungen der Intervallgrößen bestimmt, die Partch mit Buchstaben vor und hinter den Ratio-Angaben angegeben hat.¹³

Vokalstimme:

Bei b7/6 ist eine um 8 Cent verkleinerte 7/6 gemeint;

bei 16/15c eine um 4 Cent vergrößerte 16/15;

bei bc6/5 eine um 12 Cent verkleinerte 6/5;

Violastimme:

bei 7/5b eine um 8 Cent erhöhte 7/5.

Aus diesen Informationen kann die Version A1 vollständig rekonstruiert werden. Beginnend mit dem Anfangston 11/6 werden alle Tonschritte, wie Partch sie eingetragen hat, benutzt, um die Ratios aller Töne der Vokalstimme zu bestimmen (die Violastimme ist in A1 bereits komplett in Ratios notiert). Die Ratio 33/32 von ›grass‹ beispielsweise ergibt sich aus $11/6 \times 9/8 = 99/48 = 33/16$. Da 33/16 größer als 2 ist wird dieser Bruch durch 2 geteilt.¹⁴

The image shows a musical score for 'The Intruder' by Caspar Johannes Walter. It consists of two staves: VOICE (Version A1) and ADAPTED VIOLA. The VOICE staff has lyrics: 'The grass of Yen is grow-ing green and long... While in Chin the leaf-y mul-ber-ry branch-es hang low...'. Above the VOICE staff, ratios and compensations are indicated: 11/6, 33/32, 11/10, 99/56b, 3267/1792b ≈ 11/6, 9/8, c5/32, c105/64, c175/128bc ≈ 11/8. The ADAPTED VIOLA staff has ratios: 18/11, 22/15, 11/8, 11/10, 11/9, 11/8, 7/5b, 11/8, 22/15, 11/8, 22/15, 10/7, 11/8.

Abb. 5: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A1, Caspar Johannes Walter

Es ist außerordentlich interessant, wie präzise und vollständig in dieser scheinbar schnell hingeworfenen Skizze die durch die Buchstaben angezeigten Kompensationen der Intervallgrößen kalkuliert sind. Das genaue Nachrechnen ergibt:

Der Größenunterschied zwischen 3267/1792b und 11/6 beträgt 1,7 Cent.

Der Größenunterschied zwischen c175/128bc und 11/6 beträgt 1,8 Cent.

Für das von Partch gewählte Abstandsrastrer von 4 Cent für die Kompensationen sind das die perfekten Werte.

Es liegt nahe, den Prozess der Kompensation so zu verstehen, dass Partch einzelnen Schritten der Sprechmelodie charakteristische Intervalle zugeordnet hat und

13 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 93–95.

14 Partch hat die Ratios immer im Bereich zwischen 1 und 2 dargestellt. Die Oktave war für ihn hier ein neutrales Intervall, die Ratio sagt also nichts über die Oktavlage aus.

anderen Silben Töne, die vorher schon in der Sprechmelodie vorkamen. In besonderen Momenten führte die Abfolge einiger Schritttgrößen zu Tonhöhen weit außerhalb seiner Skalen. Von einem solchen Ton wieder zurück in die bekannten Töne zu kommen, war mithilfe einer weiteren Ratio nicht mehr möglich, da diese Ratio außerhalb jeder Vorstellungskraft lag. Partch hat also die vorstellbaren Intervalle angegeben und den Fehlbetrag als Kompensation notiert.

Im konkreten Moment bei ›long‹ hat er wahrscheinlich die klare Bedeutung der kleinen septimalen Terz (266.9 Cent) im Kopf gehabt und den Schritt $7/6$ notiert. Nun landet die Melodie mit diesem Schritt auf $99/56$, einer Ratio, die in keiner *Fabric* dieser Jahre vorkam. Für das Zurückkommen zum Anfangston $11/6$ blieb ein sehr kleines Intervall von ungefähr einem Viertelton, dessen Größe er mit der Ratio $33/32$ assoziieren konnte. Soweit die Rolle von Ohr und Tonvorstellung. Nun hat Partch ja die Intervalle praktisch an der Viola überprüft. Dort waren Markierungen der Ratios aus seinen Skalen angebracht.

Angenommen, seine Sprechmelodie wirkte bei dieser Stelle mit $33/32$, $16/9$, $11/6$ überzeugend, dann ergibt seine Notation einen Sinn. Der Unterschied von $16/9$ und $11/6$ ist $33/32$ (diesen Schritt hat er notiert). Der Unterschied von $33/32$ zu $16/9$ ergibt zwar nicht $7/6$ (wie notiert) sondern $297/256$. Aber das für ihn unvorstellbare $297/256$ ist nur knapp 10 Cent kleiner als $7/6$. Also hat er sich das Intervall als etwas verkleinertes $7/6$ vorgestellt und mit dem Buchstaben b für die Verkleinerung um 8 Cent die nächstliegende Möglichkeit gefunden.

Bei der zweiten Stelle bei ›hang low‹ verhält es sich entsprechend. Dort werden sogar zwei Intervalle verbogen. Diese Kompensationen kann man gegeneinander verrechnen und sehen, dass durch sie das Ziel des Einklangs mit der Viola am besten erreicht wird.

Die Version A2 steht unten auf dem gleichen Blatt wie A1. Auch hier ist die Viola-Stimme (zu dieser Zeit verwendete Partch das Kürzel »Mono[chord]« für die Adapted Viola) klar durch Ratios bezeichnet. Die Vokalstimme ist in konventioneller Notation mit chromatischen Vorzeichen und einem Doppelkreuz notiert. Das erste *gis* lässt sich gut dem $16/15$ der Viola zuordnen.

Da keine genaueren Angaben zu Ratios oder Intervallschrittgrößen notiert sind, liegt es nahe, die feine mikrotonale Ausgestaltung der Sprechmelodie in der Vokalstimme von A1 zu übernehmen.

Die Versionen im Vergleich

Partch hat sicher die meisten Intervalle der Sprechmelodieschritte so gut gekannt, dass er sie aus dem Kopf, durch die eigene Tonvorstellung, der Sprechmelodie zuordnen konnte. Es ist zu vermuten, dass er sich die Intervalle der Sprechmelodie auch unabhängig von einer konkreten Platzierung in einem Tonsystem oder auf einer Skala vorstellen konnte. Die fein differenzierten Tonschritte der Sprechmelodie waren für Partch etwas, das die Wörter selbst mitbrachten, eine Art Kontur oder Umriss von Melodie.

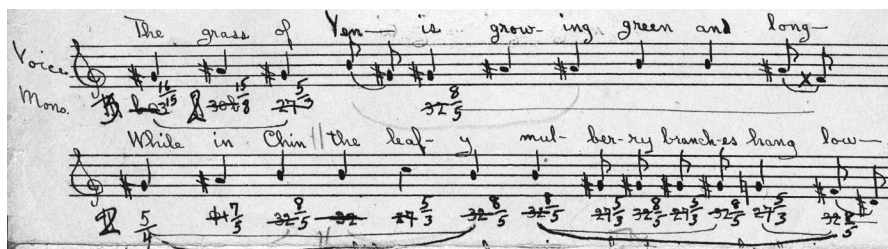


Abb. 6: *The Intruder*, Beginn (Version A2), Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

Abb. 7: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A2, Caspar Johannes Walter

Die verschiedenen Versionen von *The Intruder* zeigen, wie Partch diese Kontur möglichst identisch beibehalten hat, obwohl er sie auf verschiedenen Tonstufen beginnen ließ.

Die Platzierung des Anfangstons von *The Intruder* auf verschiedenen Tonstufen lässt vermuten, dass er sich die Intervalle der Sprechmelodie zunächst unabhängig von einer konkreten Platzierung auf der Skala vorgestellt hat.

Dieses Platzieren im Tonraum ist nun der zweite Schritt der Arbeit. Dabei ist schon der Tonraum selbst Teil der Entscheidungen. Partch hat gerade während der Arbeit an den *Seventeen Lyrics* das Reservoir der Töne, die *Fabric* der Skala immer wieder modifiziert.¹⁵

Die Sprechmelodie der ersten Textpassage bis ›long‹ benötigt nur drei Tonhöhen: den Anfangston, den großen Ganzton 9/8 und die kleine Terz 6/5 darüber. Mit dem abwärtssteigenden Tetrachord in der Viola zusammen ergibt sich eine tonal sehr verständliche Konfiguration, die in jedem Moment konsonant ist. Das zeigt eine vereinfachte Transposition auf $g - 1/1 -$, den Ursprung des Partch'schen Tonhöhenkosmos (Abbildung 8).¹⁶

15 Einen Überblick über die vielen, jeweils leicht verschiedenen Skalen aus den Jahren der Komposition der *Seventeen Lyrics* by Li Po gibt Brian McLaren: *The Evolution of Harry Partch's Tuning System*, online, [o. J.], www.tonalsoft.com/sonic-arts/mclaren/partch/evolution.htm (Zugriff 15.07.2020).

16 Das g war das Zentrum des Partch'schen Tonhöhenkosmos. Daher hat er ihm die Ratio 1/1 zugewiesen. Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, S. 69. Im Vergleich der Versionen zeigt sich, dass dies bereits 1931 zutraf.

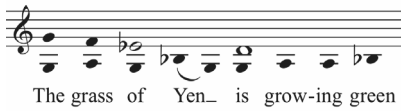


Abb. 8: *The Intruder*, Beginn, Renotation in vereinfachter Transposition nach 1/1, Caspar Johannes Walter

Als Ratios des Viola-Tetrachords¹⁷ würden sich $2/1^{18}$, $9/5$, $8/5$ und $3/2$ ergeben, wenn für die konsonanten Intervalle rein gestimmte Oktaven, kleine Sexten, Quinten, Quarten und große Terzen angenommen würden.

Nun hat Partch ja keine Version mit *g* begonnen, sondern in jeder der Versionen mit einem anderen Ton. Er hat den Beginn statt ins Zentrum weiter in die Peripherie seiner *Fabric* gelegt: besonders weit entfernt in A1 ($11/6$, durch den 11er-Anteil ein schon an sich recht fremdartiger Ton), immer noch weit in A2 ($16/15$) und am nächsten in E/F ($10/9$).

Was könnten die Gründe für diese verschiedenen Anfangspositionen sein? Natürlich spielt hier eine gute Position passend zur Stimmlage eine Rolle.

Partch hat die Songs meist selbst aufgeführt, aber es gab auch Aufführungen durch andere Interpret*innen. Eventuell hat er konkret für den jeweiligen Anlass das Stück in Bezug zur Stimme transponiert. Aber es gibt auch einen anderen Grund, nicht im Zentrum, sondern in der Peripherie zu beginnen: Das Stück ist tonal nicht immer so einfach wie zu Beginn. Schon bei »long«, aber auch besonders bei »leafy mulberry branches hang low« werden dem einfachen tonalen Zentrum fremdartige Klänge gegenübergestellt. Wenn man sich die *Fabric* der Partch-Töne als ein zusammenhängendes Gebilde mit dem Ursprung $1/1$ in der Mitte vorstellt, in dem die Primzahlen bis 11 Achsen bilden, auf denen jeweils eine kleine Anzahl von Schritten in die eine oder die andere Richtung gegangen werden kann, dann bekommt man ein Gefühl für Zentrum und Peripherie. Auf der Achse der Quinten (Primzahl 3) erlaubt Partch bis zu drei Schritte nach oben oder unten. Bei den Terzen (Primzahl 5) sind es zwei Schritte. Bei den Septimen (7) sind es je nach Konfiguration der *Fabric* zwei Schritte oder ein Schritt. Bei der Primzahl 11 ist es dann immer nur ein Schritt in jede Richtung.

Nehmen wir also zum Beispiel die Zahl 11: In der 11er-Dimension kann man vom Zentrum aus nur einen Schritt gehen, aber von der Peripherie her zwei Schritte. Die zwei Ratios $11/8$ und $16/11$ sind also fremder zueinander als $11/8$ zu $1/1$. Zwischen dem einen Rand und dem anderen sind die Klänge viel fremder als zwischen Mitte und Rand. Wird ein Kern eines Stücks also am Rand platziert, ist das mögliche Spiel zwischen Vertrautheit und Fremdheit besonders intensiv.

Im Vergleich der drei Versionen zeigen sich Unterschiede bereits im eröffnenden Viola-Tetrachord, aber natürlich besonders bei den tonal fremdartig wirkenden Stellen.

17 Es handelt sich um den Diatonon syntonon von Ptolemaios, einen rein gestimmten dorischen diatonischen Tetrachord. Vgl. ebd., S. 169.

18 Um den Gang der Töne plastisch zu halten, verwende ich hier ausnahmsweise die Ratio $2/1$.

Der eröffnende Viola-Tetrachord im Vergleich der Versionen

Der Beginn auf 11/6 in Version A1 ist bereits so fremdartig, dass kein tonal passender Tetrachord aufgebaut werden kann. Dieser hätte, wenn die idealen, zur Vokalstimme vollkommen konsonanten Intervalle ($10/9 - 9/8 - 16/15$) verwendet würden, die folgenden Ratios: 11/6, 33/20, 22/15, 11/8.

Der Ton 33/20 erscheint in keiner jemals bei Partch erwähnten *Fabric*, mit Sicherheit war er auch nie auf der Viola markiert. Partch hat statt 33/20 das ihm wohlbekannte 18/11 verwendet, das 121/120 tiefer liegt als 33/20. Dadurch wird zwar in der Ratio-Beziehung zwischen Vokalstimme und Viola die Konsonanz unerkennbar (das Intervall beträgt 192/121), aber der Zusammenklang ist hinreichend ähnlich zur reinen kleinen Sexte, sodass doch die tonale Einfachheit assoziativ erkannt werden kann. Interessanterweise ist dieses Intervall mit 799,3 Cent fast perfekt eine temperierte Sexte. Überhaupt führt die zweifache Verwendung der 11 zum Paradoxon, dass zwischen der Über-Undezime 11/8 und der Unter-Undezime 16/11 scheinbar ein temperierter Halbton liegt. So scheint für das Ohr der Viola-Tetrachord – da er zwischen Über-Undezimal-Ratios und Unter-Undezimal-Ratios abwechselt – in sich teilweise 12-tönig-temperiert zu sein, ein seltsames Objekt in der rein gestimmten Landschaft von Partch (die quasi-temperierte Vorgehensweise zeigt Abbildung 13 weiter unten).

In der Version A2 liegt die tonal ideale Ratio für den zweiten Viola-Ton bei 48/25. Diese Ratio war in einer *Fabric* von 1932/33 erwähnt, aber wohl nicht auf der Viola von 1931 markiert. Partch hat als ›Ersatz‹ einen Ton mit der Ratio 15/8 verwendet. Auch den dritten Ton hat er ersetzt, statt 128/75 (die er nie erwähnt) verwendet er 5/3. Das Intervall zwischen zweitem und drittem Ton ($9/8$) wurde dabei behalten. Es ist quasi so, dass Partch den Mittelabschnitt des Tetrachords als einen festen Zwei-Ton-Körper aus der idealen Gestalt herausgeschnitten und an etwas anderer Stelle – und zwar genau dort, wo in seiner *Fabric* Töne vorhanden waren – wieder eingesetzt hat. Partch hat diesen Ton-Körper um eine 128/125 Diesis abwärts transponiert. Dass es genau dieses Intervall ist, hat eine gewisse Logik: Die idealen Ratios für den zweiten und dritten Ton liegen außerhalb der *Fabric*, weil sie einen Terzschrift zu weit links liegen. Mit diesem ›zu weit links‹ wird ein weiteres Darstellungsmittel in die Untersuchung eingebracht: das Euler'sche Tonnetz. Hier werden reine Quinten und Terzen auf einem zweidimensionalen Gitternetz dargestellt. Wenn die Quinten auf der y-Achse, also der Vertikale, aufgetragen sind, so liegen die Terzen auf der x-Achse. Ein Schritt nach rechts bedeutet einen Terzschrift nach oben (für die Ratios bedeutet es eine Multiplikation mit 5), ein Schritt nach links die Erniedrigung um eine Terz (die Teilung durch 5).

In der Version A2 sind alle Ratios für den Tetrachord limit-5 (die Primzahlen 7 und 11 kommen dort nicht vor), können also im Euler'schen Tonnetz dargestellt werden.

In Abbildung 9 sehen wir links die ideale Grundform des Tetrachords, beginnend mit dem Ursprung der *Fabric* 1/1. 1/1 und 3/2 liegen auf der Mittelachse der Terzen. 9/5 und 8/5 liegen einen Schritt weiter links. In der Mitte sehen wir den Te-

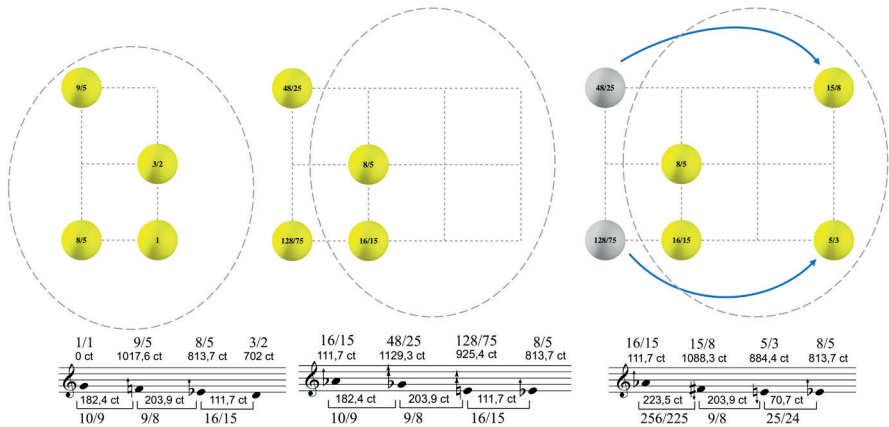


Abb. 9: *The Intruder*, Konstruktion des Viola-Tetrachords des Beginns in Version A2 im Vergleich zur auf 1/1 tranponierten Idealgestalt von Version E/F, Grafik Caspar Johannes Walter

trachord in seiner idealen Form, beginnend mit dem tatsächlichen Start-Ton von Version A2. Da der Start-Ton 16/15 schon auf der linken Seite der *Fabric* liegt, fallen die noch weiter links liegenden Töne zwei und drei aus dem Bereich der (mit einer gestrichelten ovalen Linie markierten) *Fabric*. Durch die Transposition dieses Ton-Pärchens um drei Terzenebenen nach rechts (in der Abbildung rechts zu sehen) werden Alternativtöne innerhalb der *Fabric* gefunden. Die Ratios aller vier Töne sind vergleichsweise einfach, aber die Intervalle zwischen ihnen (wegen des Springens vom linken Rand der *Fabric* zum rechten und zurück) vergleichsweise komplex.

Diese Verknüpfung zwischen dem einem Rand einer Achse in der *Fabric* mit dem anderen ist ein Kunstgriff, der für Partchs Theorie eminent wichtig ist. Es kann sein, dass Partch sich dessen nicht völlig bewusst war, aber durch diese Verknüpfungen der Ränder hat er sich Türen zur kleinstintervallischen Verschiebung einfacher Klänge und damit zu einer Art von Enharmonik geöffnet. Er hätte auch Alternativen gehabt, zum Beispiel liegt der Ton mit der Ratio 12/7 sehr nahe neben dem nicht vorhandenen 128/75 und ist in jeder *Fabric* vorhanden, aber er würde die Homogenität dieses Achsendenkens sprengen.

Auch im Tetrachord von A1 gab es einen solchen Übersprung von einem Rand zum anderen, allerdings auf der Achse der 11, nämlich in der Wahl von 18/11 anstelle von 33/20. Dazu passt, dass in A1 die 11 fast in jeder Ratio vorhanden ist, A1 findet also generell auf den Rändern der 11 statt.

Erst in der Version E/F, die mit 10/9 beginnt, ist der Tetrachord so zentral in der *Fabric* positioniert, dass alle idealen Ratios verwendet werden konnten und so die Vokalstimme zum Viola-Tetrachord immer ganz konsonant ist. Man kann sagen, dass die Musik hier zu ihrer einfachsten tonalen Gestalt zurückgefunden hat. Das kann man als Abschluss einer Suche nach der ›richtigen‹ Konstellation von Sprechmelodiegestalt und harmonischer Kontextualisierung deuten. So interessant

die früheren Versionen sind, *The Intruder* ist in dieser letzten Version gültig überliefert. Allerdings geben gerade die frühen Versuche einen Einblick über das Labor des kompositorischen Denkens bei Partch.

Der Alien-Mode bei »leafy mulberry branches«

Diese einfache tonale Gestalt bildet zwar die Grundlage von *The Intruder*, aber schon der Titel – »Intruder« bedeutet Eindringling – weist darauf hin, dass dem Bekannten ein Unbekanntes, etwas Fremdes, gegenübergestellt wird. Bob Gilmore arbeitet in seiner Analyse des Werks diese Antinomie gut heraus, er nennt die charakteristische, fremdartig klingende Harmonik *Alien-Mode*¹⁹ und beschreibt, wie beide Modi, der stabile Modus der Eingangssequenz und der *Alien-Mode*, benutzt werden, unterschiedliche Kräfte des Textes auszudrücken. Dabei verhalten sich charakteristische Akkordbestandteile beider Modi wie Magnete.²⁰ Hier sind Zweiklänge aus beiden Modi die Magnete, nämlich je eine große Terz, beide nahe nebeneinander. Gilmore untersucht die Version E/F, bei der die reine Terz von »Chin« bei »leafy« um einen septimalen Halbton 21/20 nach oben und wieder zurück verschoben wird. Sollte die Harmonie einfach und stabil sein, würde man eine Parallelverschiebung um einen diatonischen Halbton 16/15 erwarten. Der viel kleinere Schritt mit der septimalen Ratio 21/20 ist hier die entscheidende Aussage. Die Terz des *Alien-Mode* steht auf einer Position, die es im Erwartungshorizont des stabilen Hauptmodus nicht gibt, weil ihre Töne zu nah an den Tönen der Ausgangs-Terz liegen, näher als es die kleinstmöglichen Schritte im Hauptmodus erlauben würden. Diese besondere, von Partchs System her quasi unerlaubte Nähe der neuen Terz zur alten lässt sie so fremd erscheinen. Partch bezieht beide Terzen aufeinander, es sind die charakteristischen Magnete, und dieser »Magnetismus« wird über längere Passagen des Werks durch Hin- und Herpendeln (die Viola-Stimme von »mulberry branches«) aufrechterhalten.

Gilmore ordnet die Terzen den Modi *Utonality 5/3* und *Utonality 7/4* zu, beide in sich limit-5, aber eben um das septimale Intervall 21/20 (84,5 Cent) verschoben

19 Vgl. Gilmore: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, S. 98–102 und Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 80 f. Diese Beschreibungen von *The Intruder* gehören zu den besten analytischen Texten über Partch.

20 Partch benutzt die Begriffe Magnet und Magnetismus im Kontext der Frage der Spannungsauflösung: »The intensity of the urge for resolution is in direct proportion to the proximity of the temporarily magnetized tone to the magnet. This simply says that it is harder to deny the urge of those magnetized tones closest to a magnet, and it implies that a magnetic field is of equal intensity on either side of a magnet.« Je näher die Töne zueinander liegen, desto größer ist also die magnetische Kraft. Zu nahe sollen die Töne aber doch nicht sein, denn dann ist die Kraft verloren. Wie die Fortsetzung des Zitats belegt, konfiguriert Partch die *Fabric* so, dass die Intervalle zwischen den Tönen sehr klein sind, aber immer nur so klein, dass die Möglichkeit solcher magnetischer Kraft besteht: »There is undoubtedly a point, in the case of a magnetized tone extremely close to a magnet, where the two would be so compounded that the urge would be dampened or lost, but such intervals do not exist in Monophony.« Partch: *Genesis of a Music*, S. 182 f.

und dadurch ohne Gemeinsamkeit. Er beschreibt diese magnetische Beziehung der Terzen als *flux*, und damit als Prototyp für das Prinzip, das Partch später als *Tonality Flux* beschrieben hat.

Partch hat mit der magnetischen Kraft experimentiert. Diese Kraft ist eine Frage der schieren Nähe, also der Kleinheit des Verschiebungsintervalls. Das zeigen die Varianten, die genau an dieser Stelle zwischen den Versionen zu sehen sind. Wenn wir die Größen in Cent bestimmen, so wird dies sehr deutlich: Die Größe des 21/20 von E/F beträgt 84,5 Cent. In A1 beträgt das Verschiebungsintervall 45/44, also 38,9 Cent. In A2 ist es nicht sicher zu bestimmen, da es keine direkten Anhaltspunkte für die Ratios der Vokalstimme gibt; die Violastimme bewegt sich hier im Verschiebungsintervall von 25/24 (70,7 Cent). Die Vokalstimme geht entweder diesen Schritt mit oder sie bewegt sich in den Intervallen, die in A1 auf dem gleichen Blatt darüber beschrieben sind, also 45/44, was zu einer unreinen Terz im *Alien-Mode* führt (auch das wäre konzeptionell als Ausdruck der Fremdheit eine mögliche Lösung).

Allen drei Versionen ist gemeinsam, dass die Terzen unerwartet nah beieinander liegen. Der Grad der Nähe ist allerdings unterschiedlich, bei E/F ist das Verschiebungsintervall schon klein, aber bei A1 noch viel kleiner, kaum die Hälfte von E/F. Und kleine Tonhöhenveränderung sind charakteristisch für die Intonation der gesprochenen Stimme.

Ein Vergleich der drei Versionen, transponiert auf den gleichen Ausgangston 1/1 zeigt deutlich die minimalen Unterschiede.

In Version A ist der Schritt eng, die Terz im Alien-Mode ist theoretisch mit 56/45 (als Intervall zwischen 84/55 und 27/22) unrein, aber durch die Buchstabenkompensation in der Viola wieder ganz nahe zur reinen Terz gebracht (mit einer Abweichung von unter 2 Cent, also nicht unterscheidbar). In der fortlaufenden Violastimme wird mit unterschiedlichen Varianten experimentiert.

Abb. 10: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A1, transponiert nach 1/1, Caspar Johannes Walter

In A2 ist das Magnetpendeln in der Violastimme vereinheitlicht. Wie oben erwähnt, ist die Führung der Vokalstimme bei ›leafy‹ unklar, hier wurde eine Führung wie bei A1 angenommen.

Abb. 11: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version A2, transponiert nach 1/1, Caspar Johannes Walter

In E/F sehen wir eine dritte Schrittgröße für die Verschiebung.

Abb. 12: *The Intruder*, Beginn, Renotation der Version E/F, transponiert nach 1/1, Caspar Johannes Walter

Die Schrittgrößen sind nicht nur charakteristischer Ausdruck für den Magnetismus der Terzen, sie wirken sich auch unmittelbar auf den Klang bei ›mulberry branches‹ aus, da das Pendel nur in der Violastimme auftritt und die Vokalstimme dagegen den gleichen Ton beibehält. Also hören wir zwischendurch fremdartige Dissonanzen, in jeder Version verschieden.

Sehr interessant ist auch die Harmonisierung bei ›hang‹. Auch wenn die komplizierten Ratios dies kaum erkennen lassen: bei den Versionen A1 und A2 ist das Intervall beinahe gleich. A2 offenbart sich als reine kleine Terz 6/5,²¹ A1 wäre minimal zu klein, wird aber perfekt durch die Buchstabenkompensation ausgeglichen.

Besonders schön lassen sich alle kleinen aber signifikanten Unterschiede erkennen, wenn die auf den gleichen Ausgangspunkt transponierten Versionen grafisch übereinandergelegt werden. Grau ist hier A1, blau die Violastimme von A2 und rot sind die Stimmen von E/F.

21 Unklar bleibt, ob die Buchstabenkompositionen von A1 auch für die entsprechenden Intervallschritte der Vokalstimme von A2 gelten sollen. Dafür spricht, dass beide Versionen auf dem gleichen Blatt notiert und in A2 keine Details notiert sind – und so angenommen werden kann, dass die Schritte komplett übernommen sind. Dagegen spricht das perfekte Intervall zwischen den Stimmen ohne Kompensation bei A2. Für meine Renotationen habe ich die Übernahme der Kompensationen angenommen.

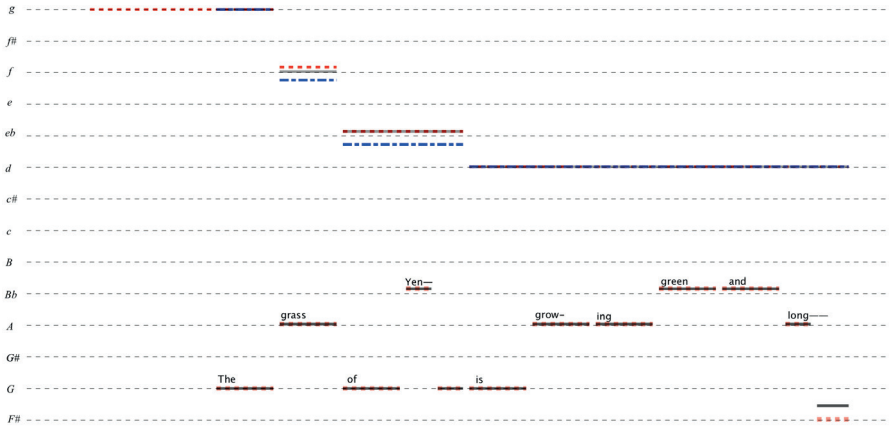


Abb. 13: *The Intruder*, 1. Phrase (transponiert nach 1/1), alle Versionen, Grafik Caspar Johannes Walter

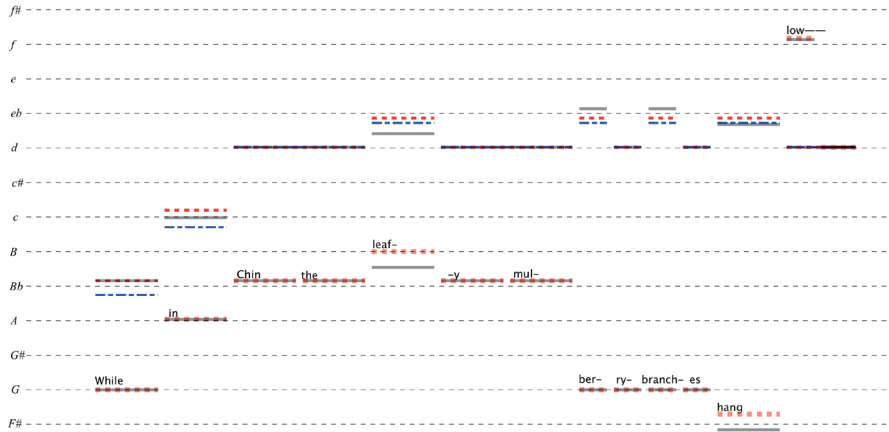


Abb. 14: *The Intruder*, 2. Phrase (transponiert nach 1/1), alle Versionen, Grafik Caspar Johannes Walter

Sprechmelodie

Gleich zu Beginn seines bahnbrechenden Buches *Genesis of a Music* schreibt Partch: »Having decided to follow my own intuitive path I began to write music on the basis of harmonized spoken words, for new instruments and in new scales, and to play it in various parts of the country. I set lyrics by the eighth-century Chinese Li Po, intoning the words and accompanying myself on my Adapted Viola.«²²

22 Vgl. Partch: *Genesis of a Music*, S. 6.

Die Melodie des Sprechens bildet den Ausgangspunkt für eine Harmonisierung innerhalb neuer, sehr fein aufgelöster Skalen. Partch sagt selbst, dass das gesprochene Wort Melodie und Rhythmus der Musik bestimmen sollte.²³ Die *intoned voice* ist eine musikalisierte Form der gesprochenen Sprache, fein bestimmt in Tonhöhe und Zeitgestaltung, aber dabei immer noch die Intonation des Gesprochenen transportierend. In dieser »Tone Declamation«²⁴ ist der Prozess der Transformation von Sprache in Musik nicht so weit fortgeschritten, wie es in der Gesangsstimme eines Liedes üblicherweise der Fall ist.

Die Musik ist so unmittelbar aus der Intonation der gesprochenen Worte abgeleitet, dass immer noch etwas Vor-Musikalisches erhalten bleibt.

Um den sprechenden Gestus adäquat und stark realisieren zu können, benötigte Partch besondere Werkzeuge. Für die Abbildung der Sprechmelodienuancen musste die Skala fein aufgelöst sein. Angehängt an Manuskript A folgt direkt auf das Blatt mit den Versionen A1 und A2 von *The Intruder* eine mit Bleistift skizzierte 39-tönige Skala, eine symmetrische limit-11 *Fabric*, wie es in diesen Jahren des Ringens um Theorien und Werkzeuge zahlreiche gab. Die Ratios der Töne geben Aufschluss über ihren tonalen Zusammenhang. Besonders aufschlussreich ist aber, wie er hier die Position der Töne relativ zur 12-tönig temperierten Stimmung notiert hat. Die Zeichen vor den Notenköpfen bezeichnen die Größe der Abweichung vom temperierten Ton: 1/3-Kreuz bedeutet ein Drittel von der Erhöhung eines Halbtons, also ein Sechstelton etc. Zwar sind die Ratios damit nur ungefähr beschrieben, aber Partch kann überblicken, wie gleichmäßig sein Tonraum aufgeteilt ist.

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Niederschrift der »Tone Declamation« im ersten Schritt eine Frage des Protokollierens der Schrittgrößen war, mit

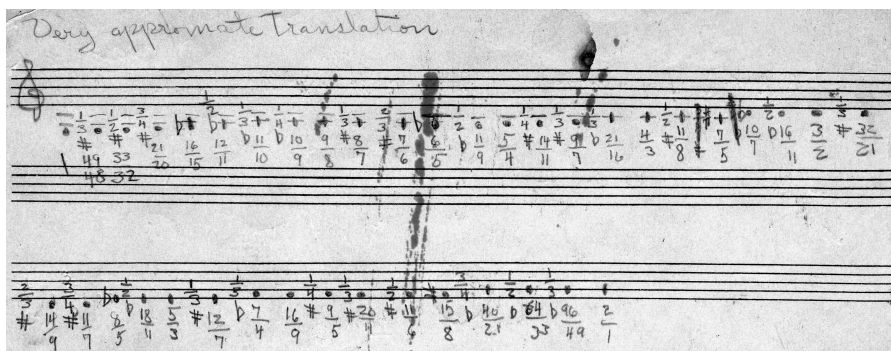


Abb. 15: 39-Ton-Fabric, undatiert, einzelnes Blatt, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3

23 In seinem Artikel »The Art of Song« (Dezember 1930), schreibt Partch von »the determination to allow the spoken words of lyrics to govern the melody and rhythm of music.« Zit. nach Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, S. 75.

24 Partch betitelt mit diesem Begriff die Silben-Kurzschrift von Version A1, Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3.

dem Vorsatz, den Charakter der Deklamation zu erhalten. Die Interpretation als Tonalitäten und damit die Möglichkeit einer Harmonisierung wäre dann der zweite Schritt.

Schlussfolgerungen

Der Klang der gesprochenen Sprache als Teil der inneren Logik der Musik ist der besondere Fokus von Harry Partch in seinen *Seventeen Lyrics by Li Po* und auch darüber hinaus.

Die Linien der Sprechmelodie sind als Konturen, als Umrisse zu verstehen, die auf eine fein aufgelöste Skala appliziert werden und damit erst ihre Ratio-Definition bekommen. Es ist eine Wechselwirkung: Um die Kontur überhaupt genau fassen zu können, benötigt es eine nuancenreiche Definition der Tonhöhen. Partch hat aus der Idee einer fein aufgelösten, möglichst gleichmäßigen Skala aus rein gestimmten Intervallen heraus ein Werkzeug für das Abhören der Sprechmelodie und ihre nuancenreiche Darstellung an der Hand, buchstäblich auch in der Hand in der Gestalt der Viola mit den vielen markierten Ratio-Positionen, auf der er im Prozess des Fixierens der ›Tone Declamation‹ die Sprechmelodien nachzuspielen versuchte. Wenn es richtig klang, konnte er sehen, auf welchen Ratiomarkierungen er ungefähr gegriffen hatte. All das hat noch nichts mit Harmonie zu tun, es zeigt ein lineares Prinzip.

Nun implizieren die Ratios als Träger von Information über tonale Zusammenhänge ein harmonisches Denken und wirken damit auf die Anschauung der Sprechmelodie zurück. Wie die Versionen von *The Intruder* zeigen, hat Partch mit der Platzierung der Sprechmelodie experimentiert, die als konkretes Objekt unabhängig von tonalen Definitionen verstanden werden kann. Je nachdem, auf welchem Ton er sie verankert hat, offenbaren die nun gefundenen Ratios ganz unterschiedliche tonale Verbindungen.

Partch sucht als Grundlage seiner Harmonik einfachste Beziehungen, Zweiklänge und Dreiklänge, Dur und Moll in reiner limit-5-Stimmung. Dies sind Bausteine, die – motiviert durch die Nuancen der Sprechmelodie – verschoben werden. Dort, wo die Sprache eigenwillig auftritt (wie in »leafy mulberry branches hang low«) sehen wir eine solche Verschiebung zum *Alien Mode* und sogar eine Überlagerung beider Modi, die zu komplexen, harmonisch nicht greifbaren Intervallen führt. Damit prägt Partch die Chiffre für etwas Fremdes, das dem Bekannten gegenübergestellt ist.

So offenbart sich ein hybrides Denken: Einerseits gibt es eine Reine-Konsonanz-Harmonik und andererseits eine linear denkende Sprechmelodie-Harmonik, die sich durch Verschiebungen, Abweichungen und Verbiegungen ausdrückt. Die Konsonanz beruht auf Verwandtschaft, die Sprechmelodie erlaubt Abweichungsgrößen.

Das kann als Schlüssel für viele Elemente der Harmonik bei Partch insgesamt verstanden werden. Partch hat erkannt, dass durch bestimmte Transpositionstechniken unter Verwandtschaftskriterien eine besonders weite Spanne im harmonischen Ausdruck der Fremdheit erreicht werden kann – und dass durch die Kombination beider Tonalitäten gleichzeitig sehr kleine Intervallschritte entstehen, die

wiederum Ausdruck einer Sprechmelodienuance sein können. So hat er im *Flux* beide Welten miteinander verknüpft.

Seine Technik besteht vor allem aus der Verschiebung eines tonalen Komplexes entlang einer Primzahlachse. Schon in *The Intruder* hat er Ratio-Konfigurationen, wenn sie aus dem Zusammenhang kommend außerhalb seiner *Fabric* lagen, bevorzugt streng entlang einer Achse transponiert, wie es das Beispiel des Viola-Tetrachords bei A1 und A2 zeigt.

Auch wenn er hier noch nicht wie in seinen späteren Werken den *Tonality Flux* formuliert, bereiten die Experimente von *The Intruder* doch den Boden dafür.

Drei Terzen (Primzahl 5) ergeben keine Oktave, sondern ein Intervall, das um eine Diesis (weniger als ein Viertelton) kleiner ist.

Zwei Septimen (7) bilden die Basis des berühmtesten *Flux* von Harry Partch.²⁵ Die Größe der Verschiebung ist hier sehr ähnlich wie bei den drei Terzen.²⁶

Zwei Undezimen (11) prägen den zweiten *Flux*, den Partch selbst beschrieben hat, hier ist das Verschiebungsintervall noch wesentlich kleiner.

Im *Flux* tritt eine Verschiebung von einfachen harmonischen Gestalten um die für Partch so charakteristischen kleinsten Intervalle ein, gleichzeitig als Ausdruck der Sprach-Intonation und als enharmonische Kraft.

Um solche magnetischen Amalgame einander fremder Tonalitäten aufbauen zu können, konnte er nicht aus dem Zentrum seiner *Fabric* denken, sondern musste von einem Rand einer Achse aus ansetzen, um die maximale Spanne zum anderen Rand zur Verfügung zu haben.

So bewirkt die Idee einfacher reiner Konsonanzen, die in einer Art ›Tone Declamation‹ um kleine Beträge verschoben werden können, über alle Binnenharmonik hinweg im Großen ein grundsätzlich lineares Denken.

Die Tonhöhenbewegungen orientieren sich an der Intonation der gesprochenen Sprache und erfolgen häufig in kleinen und kleinsten Intervallen. Was bewegt wird, sind oft ganze Harmoniegestalten aus zwei oder drei Tönen, die in einer Art übergeordneter Linearität geführt sind. Dieses Prinzip hat Partch später auch auf die reine Instrumentalmusik übertragen.²⁷

25 Partch: *Genesis of a Music*, S. 188–190

26 Vgl. Caspar Johannes Walter: Was uns das Gehör erzählt, rein gestimmte Vierteltöne – ein Paradox?, in: *Erkundungen. Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 2019, S. 84–95, insb. S. 85–87. Hier wird eine Ähnlichkeit von Partchs Zwei-Septimen-Flux zu Vicentinos Drei-Terzen-Enharmonik aus dem 16. Jahrhundert herausgearbeitet.

27 Besonders schön wird dieses Prinzip durch die Kithara ausgedrückt: In diesem erst später gebauten und für Partch sehr wichtigen Zupfinstrument können ganze Akkorde aus bis zu 6 Tönen mithilfe eines Glissandostabs parallel verschoben werden. Dabei sind auf einer Art von Lineal die Verschiebungsintervalle für den gesamten Akkord markiert.

Literatur

- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. The Early Vocal Works 1930–33*, Birmingham: The British Harry Partch Society, 1996.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.
- McLaren, Brian: *The Evolution Of Harry Partch's Tuning System*, online, [o. J.], www.tonalsoft.com/sonic-arts/mclaren/partch/evolution.htm.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Partch, Harry: »The Intruder«, aus *Seventeen Lyrics by Li Po* [Manuskript A]. Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 15, Folder 3.
- Partch, Harry: »The Intruder«, aus *Seventeen Lyrics by Li Po* [Manuskript E]. Harry Partch Estate Archive (12/5/45), Box 11, Folder 10.
- Partch, Harry: »The Intruder«, aus *Seventeen Lyrics by Li Po* [Manuskript F]. Schott: Mainz, 2018, S. 32.
- Walter, Caspar Johannes: Was uns das Gehör erzählt. Rein gestimmte Vierteltöne – ein Paradox?, in: *Erkundungen. Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 2019, S. 84–95.

Caspar Johannes Walter studierte Komposition in Köln und erhielt viele international bedeutende Preise und Auszeichnungen. Er war Mitbegründer des Thürmchen Verlages und des Thürmchen Ensembles. Zunächst freischaffend als Komponist und Cellist tätig, übernahm er 2006 eine Kompositionsklasse in Stuttgart und 2013 in Basel, wo er sich im Netzwerk Mikroton Basel Bern auch der Forschung widmet. Seit 2014 ist er Mitglied in der Akademie der Künste Berlin, wo er zurzeit ein mehrjähriges internationales Labor junger Komponistinnen und Komponisten leitet.

Roman Brotbeck

Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch

Eine Annäherung

An Investigation of Sprechgesang in Arnold Schoenberg and Harry Partch

Roman Brotbeck examines how both Harry Partch and Arnold Schoenberg utilise Sprechgesang, demonstrating many parallels between them. Both composers based their work on older traditions of exalted speech on the German and English stage that in some aspects have since become obsolete. The importance of the initial attempts made by W. B. Yeats in this regard are emphasised here, as is the work of Florence Farr and Arnold Dolmetsch who in around 1901 translated spoken words into melodies and controlled their speech using a specially constructed psaltery. All this was done in a highly esoteric context that influenced Partch during his stay in Europe in 1934/35, and had a lasting impact on his work and thought. Finally, with respect to the “Liricas da Li a Chasper Po” project, in which David Eggert uses the 43-tone system by Harry Partch to set Chasper Po’s Romansh poems to music, newer attempts with chants are also described.

Als wichtigster Repräsentant der Dodekaphonie wurde Arnold Schönberg in der Just-Intonation-Bewegung,¹ als deren Hauptvertreter wiederum Harry Partch gilt, zum großen Kontrahenten aufgebaut. Überzeugt davon, dass das Ergründen von Verwandtschaften ertragreicher ist als das Aufstellen und Bewachen von Grenzen und Ideologien, werde ich hier etwas anderes, nämlich die Annäherung der beiden Positionen versuchen. Der Sprechgesang, der mit Schönberg und Partch gleichermaßen in Verbin-

DOI: 10.26045/po-024

- 1 Just Intonation meint die schwebungsfreie Realisierung der Intervalle, wie sie in der Obertonreihe vorkommen. Es lassen sich zwei Richtungen unterscheiden, die sich teilweise überschneiden können: Die eine Richtung hat einen restituierenden Charakter, indem für die tonale Musik eine ›bessere‹ Stimmung als das äquidistante Halbtonsystem gesucht wird; die andere Richtung will darüber hinaus mit Intervallen der höheren Obertöne die traditionelle Tonalität erneuern und erweitern, meist mit einer größeren Vielfalt von Intervallen. Diese Richtung der ›expanded just intonation‹ begründete Harry Partch (1901–1974); ihr zuzuzählen sind neben anderen Ben Johnston (1926–2019), James Tenney (1934–2006), Manfred Stahnke (*1951), Wolfgang von Schweinitz (*1953), Caspar Johannes Walter (*1964), Marc Sabat (*1965) und Catherine Lamb (*1982). Eine Gemeinsamkeit der verschiedenen Positionen ist das Interesse für unterschiedlichste Konsonanzen. Vgl. Bob Gilmore: *The Climate Since Harry Partch*, in: *Contemporary Music Review* 22/1–2 (2003), S. 15–33.

derung gebracht wird,² ist für einen derartigen Annäherungsversuch ein geeignetes Terrain. Dabei stehen *Pierrot Lunaire* von Schönberg und die *Lyrics by Li Po* von Partch, beides außergewöhnliche und bedeutsame Sprechgesangskompositionen, im Fokus.

1

Als Harry Partch 1931 von New Orleans nach San Francisco wechselte, hatte er die ersten *Lyrics by Li Po* im Gepäck und suchte den Kontakt zum damals einflussreichen Henry Cowell, um seine Vertonungen zu zeigen. Cowell konnte sich für diese Werke nicht begeistern, aber er vermittelte Partch den Kontakt zur Sängerin Rudolphine Radil. Sie war auf zeitgenössische Musik spezialisiert und hatte ein Jahr zuvor *Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg in San Francisco aufgeführt. 1935 gab sie das Werk sogar unter der Leitung des Komponisten selbst.³ Durch Radil war Partch also schon kurz nach seinen ersten eigenen Versuchen, für die Sprechstimme zu komponieren, dem eigentlichen Referenzwerk für Sprechgesang, dem *Pierrot Lunaire*, begegnet. Er konnte die Struktur von Schönbergs Sprechgesang im Detail studieren und äußerte sich später während einer Lecture in Los Angeles sogar öffentlich dazu. Aufgrund der Kritik in der *Los Angeles Times* muss er Schönberg als Vorläufer verstanden haben, der mit dem chromatischen Halbtonsystem Ähnliches versuchte wie er selbst.⁴ Mit Rudolphine Radil führte Partch 1931 und 1932 die *Lyrics by Li Po* in privaten und öffentlichen Konzerten auf. Zwei Jahrzehnte später,

2 Bemerkenswerterweise konnte ich den Namen von Harry Partch in keiner der zahlreichen Publikationen zum Sprechgesang bzw. zur Sprechstimme finden. Ich werde in diesem Text sowohl in Bezug auf Partch als auch im Hinblick auf Schönberg den Begriff Sprechgesang verwenden, obwohl orthodoxen Partchianern dies als missbräuchlich erscheinen wird. Da müsste bei Partch ›Spoken Words‹ oder ›Speech Intonation‹ verwendet und der Terminus Sprechgesang wegen seiner Nähe zu Schönberg gerade vermieden werden. Einen sachlichen Grund dafür gibt es meiner Meinung nach nicht.

3 Das Konzert mit Rudolphine Radil fand am 7. März 1935 in San Francisco statt. Vgl. Kenneth H. Marcus: *Schoenberg and Hollywood Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, S. 323 (Anm. 15).

4 Der anonyme Kritiker der *Los Angeles Times* schreibt zu Partchs Lecture: »In our own day, Mr. Partch points out, Schoenberg in his ›Pierrot Lunaire‹ has approached a simulation of speech, even in the wide-spaced twelve-tone tempered scale. The evolution of monophony, however, really began in 1923. Possibilities of the theory's application lie in many directions. A piano keyboard with fifty-five exact ratios is one; such a keyboard is now in course of construction.« Faksimile des Artikels mit diagonaler Überschreibung von Partchs Hand (»Los Angeles Times, May, 1932«) in: Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 16. Den musikphilosophischen Überbau hat Partch bei dieser Lecture offenbar noch nicht erwähnt. Wie auch für andere (Mikroton-)Komponisten scheint ihm 1932 vor allem die frühe Datierung seiner Erfindung ins Jahr 1923 wichtig gewesen zu sein. Diese ›Erfindung‹ bestand darin, dass er in der öffentlichen Bibliothek von Sausalito, CA, das von Alexander Ellis übersetzte und kommentierte Buch *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* von Hermann Helmholtz entdeckte.

nämlich 1951, übernahm Radil⁵ in Oakland die Rolle der Jocaste in der Erstfassung von Partchs *King Oedipus*. Zu diesem Zeitpunkt hatte Partch in seinem 1949 publizierten theoretischen Werk *Genesis of a Music* die musikalische Welt bereits ins einfache und musikphilosophisch unsinnige Binom ›Corporeality‹ und ›Abstraction‹ aufgeteilt. Für ›Abstraction‹ steht, was Partch unsympathisch ist, zum Beispiel die Instrumentalmusik, insbesondere das Klavier, das äquidistante Halbtonsystem, der klassische Gesang, die Polyphonie, Johann Sebastian Bach sowie Arnold Schönberg, der mit der Dodekaphonie ein System entwickelte, das nicht nur des äquidistanten Halbtonsystems zwingend bedarf, sondern dieses wegen der Reihentechnik immer auch umfassend repräsentiert.⁶ Für ›Corporeality‹ steht umgekehrt vor allem die Musik von Partch selber. Zwar versucht er einen Traditionsfaden der ›Corporeality‹ von den alten Griechen und Chinesen über die Troubadours, die Florentiner Camerata und Mussorgskij bis zu sich selbst zu konstruieren, aber eigentlich begreift er letztlich nur seine eigene Musik als ›wirklich‹ körperlich.⁷

Wohl auch wegen der frühen Begegnung mit *Pierrot* und seiner Wertschätzung für Rudolphine Radil widmet Partch *Pierrot Lunaire* in *Genesis of a Music* ein kurzes Kapitel, das er mit »The Schönberg Adventure« überschreibt:

Perhaps the one contemporary composer whose work [...] represents better than any other the apotheosis of Abstraction and John Sebastian Bach is Arnold Schönberg [...]. One of the notable exceptions is *Pierrot Lunaire*, composed in 1912, and this is an exception indeed.⁸

5 Die Lebensdaten von Rudolphine Radil sind ungesichert. Bei der amerikanischen Volkszählung von 1940 wird eine in Connecticut geborene und in Oakland lebende Rudolphine Radil verzeichnet, die »about 1898« geboren wurde. Vgl. www.archives.com/1940-census/rudolphine-radil-ca-33026447 (Zugriff 14.05.2020). Das ist kaum möglich, denn im Programmzettel zur Uraufführung von Partchs *King Oedipus* steht, dass die in Connecticut geborene Radil mehrere Jahre in Wien sowie Berlin und sechs Jahre lang in Rom und Mailand als Opernsängerin gewirkt und sich in ihrer Anfangszeit auf Anraten Gustav Mahlers auf Lied und Oratorium spezialisiert hatte (vgl. Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 141). Die genealogische Website *ancient faces* gibt für Rudolphine Radil einen Treffer und zeigt als Lebensdaten 1889–1977 an, was mit den biografischen Angaben der *King Oedipus*-Produktion sehr viel besser in Übereinstimmung zu bringen ist. Vgl. www.ancientfaces.com/person/rudolphine-radil-birth-1889-death-1977/87020616 (Zugriff 14.05.2020). Beim Geburtsjahr 1898 der Volkszählung könnte es sich um einen einfachen Tippfehler handeln. Wenn diese Angaben stimmen, hätte Radil die Jocaste in Oakland im Alter von 62 Jahren gesungen.

6 Vgl. Roman Brotbeck: *Contre le tempérament égal. De Julián Carrillo à Harry Partch*, in: *Théories de la compositions musicale au XX^e siècle*, hg. von Nicolas Donin und Laurent Feneyrou, Lyon: Symétrie, 2013, Bd. 2, S. 269–280, insb. S. 269–271.

7 Vgl. Roman Brotbeck: Die musikhistorischen Selbstkonstruktionen von Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky, in: *Musik und Verstehen*, hg. von Christoph von Blumröder, Laaber: Laaber, 2004 (Spektrum der Musik, Bd. 8), S. 176–184.

8 Harry Partch: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974, S. 40.

Partch hörte sich auch die berühmte Aufnahme bei Columbia Records (1940) mit Erika Stiedry-Wagner unter Schönbergs Leitung an und muss feststellen, dass die übertriebenen Glissandi dem Musiktheater keinen Schaden zufügen:

The execution of *Pierrot Lunaire*, under Schönberg's direction, shows these glides to be vastly but effectively exaggerated, and to do no harm to the drama, or melodrama, of the piece, but rather to enhance it. Further, the words are heard as spoken words.⁹

Gleichzeitig besteht er darauf, dass *Pierrot Lunaire* im Werk von Schönberg angesichts des »sheer Abstractionism of most of his instrumental works« als »whimsical adventure« zu betrachten sei.¹⁰

2

Wann und wie genau Partch zum Sprechgesang gekommen ist und wo er Li Bai entdeckt hat, ist nicht belegt: Von seiner Adoleszenz und seinem jungen Erwachsenenalter wissen wir im Falle von Partch fast nichts. Nachdem er 1930 mit der Adapted Viola, die er bis 1933 in Ableitung der altgriechischen Musiktheorie noch Monochord nannte, ein Instrument geschaffen hatte, das ihm erlaubte, die Grundzüge seines Systems darzustellen, verbrannte Partch all seine bisherigen Kompositionen, Schriften, Tonhöhenstudien, Briefe und vernichtete damit die Dokumentation eines zehnjährigen Suchens und Tappens in verschiedenen Berufen, an wechselnden Orten und in diversen, teilweise auch familienähnlichen Beziehungen. Partch beschrieb dieses Verfeuern theatralisch als Autodafé und als Befreiungsakt.¹¹ Bob Gilmore sammelte akribisch die wenigen Spuren, die Partch in dieser Zeit hinterlassen hatte. Er war dabei über weite Strecken auf die biografischen Hinweise von Partch selber angewiesen, und diese sind gerade gegen Ende seines Lebens stark gefärbt. Partch wollte sich im Rückblick als jemand darstellen, der ohne Einflüsse und

9 Ebd.

10 Ebd., S. 41. Partch erwähnt von Schönbergs Werken mit Sprechstimme (*Gurrelieder*, *Die glückliche Hand*, *Moses und Aron*, *A Survivor from Warsaw*) nur noch die *Ode to Napoleon Bonaparte* op. 41 und bringt dort als Kritik die mangelnde harmonische Verbindung von Instrumentalensemble und Sprechstimme vor: »But recitation to music, even when it is rhythmically integrated as skillfully as in the *Ode*, cannot be a high form of the Corporeal ideal because of the inharmonic relation between instruments and voice.« (Ebd.) Dieses Argument hätte er allerdings genauso gut auch beim *Pierrot Lunaire* vorbringen können – ein weiterer Hinweis auf die Sonderbehandlung, die Partch diesem »whimsical adventure« zukommen lässt.

11 Gilmore: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 74. Wenn nicht anders vermerkt, sind alle biografischen Hinweise in diesem Text dieser bis heute einzigen Monografie zu Partch entnommen.

Abhängigkeiten seine eigene Welt erschaffen und sich vom traditionellen Musikbetrieb verabschiedet hatte. Da wird vieles verschwiegen oder verhüllt.¹²

Gilmore kann aber nachweisen, wie mannigfaltig die Einflüsse in diesem Lebensjahrzehnt doch waren. Nicht zuletzt verdiente sich Partch viele Jahre lang sein Einkommen als Korrektor bei diversen Zeitungen. Da war er schon von Berufs wegen über sehr vieles informiert. Gilmore zeigt auch auf, wie Partch sich Wege suchte, um seine Defizite zu verstecken. Sogar hinter der Konstruktion seines ersten Instruments, der Adapted Viola – einem Zwitterinstrument mit dem Resonanzkörper einer Bratsche, dem Griffbrett und den Saiten eines Violoncellos und der gambenähnlichen Spielweise mit Abstützung des Instruments zwischen den Knien – vermutet Gilmore eine Reaktion auf die gescheiterte Karriere als klassischer Pianist:

In view of the frustration and annoyance with the »widespread emphasis« on technique that he felt as a piano student, a new instrument of his own devising represented terra incognita; in playing it he could have, by definition, no competition, and so he was placing himself outside the discussion of the vicissitudes of technique. More than this, he was free to develop his own technique, one that could grow together with his compositional needs.¹³

Aufgrund der erhaltenen beziehungsweise nicht erhaltenen Dokumente muss Partch den mikrointervallisch notierten Sprechgesang allerdings selbständig entwickelt haben; wahrscheinlich in direktem Zusammenhang mit der Adapted Viola. Es gibt jedenfalls keine Hinweise darauf, dass er die 1907 publizierten Settings von William Butler Yeats kannte (siehe weiter unten). Der Argumentation von Bob Gilmore folgend, könnte man auch hier vermuten, dass er etwas Einmaliges und Inkommensurables suchte, mit dem er weder kompositorisch noch interpretatorisch verglichen werden konnte.

3

In den *Lyrics of Li Po* führt Partch verschiedene Projekte zusammen, und das macht ihre Besonderheit aus: Er kombiniert Sprechmelodien mit dem von ihm entwickelten System der Just Intonation und wählt mit dem Monochord ein Begleitinstru-

12 So wird er im Nachhinein auch den Sprechgesang zum Ausgangspunkt von allem erklären: »I came to the realization that the spoken word was the distinctive expression my constitutional makeup was best fitted for, and that I needed other scales and other instruments.« Und meist, wenn Partch vermeiden will, dass man ihm doch noch mit historischen Vorbildern kontextualisieren könnte, argumentiert er mit dem »Bauchgefühl«: »call it intuitive, for it was not the result of any intellectual desire [...]. For better or for worse, it was an emotional decision.« Partch: *Genesis*, S. 5. In Wirklichkeit war es gerade umgekehrt: Da stand seit 1922 das Ton-system im Zentrum, darauf folgte Ende der 1920er Jahre das neue Instrument, und erst dann kam der Sprechgesang.

13 Gilmore: *Harry Partch*, S. 73.

ment, das eine Mischung von Experimentier-, Demonstrations- und traditionellem Musikinstrument darstellt. Diese spezielle Kombination kann von den vielen Traditionen ablenken, auf denen Partchs Vorgehen letztlich beruht: Duos für Stimme und ein einzelnes Streichinstrument gibt es schon zuvor, und sogar zu Li Bai;¹⁴ die Verbindung von Sprechstimme mit Instrumentalbegleitung ist in der Musikgeschichte als selbständiges Melodram oder als melodramatischer Abschnitt in der Oper lange erprobt; die Intonation der Sprechstimme wurde schon am Ende des 19. Jahrhunderts erforscht; dabei wurde auch die Frage diskutiert, welche Notationen von gesprochener Sprache möglich und sinnvoll sind.¹⁵ Eine extreme und letztlich widersinnige Position nimmt dabei Eduard Sievers ein:

Wir dürfen [...] überzeugt sein, daß jedes Stück Dichtung ihm *fest anhaftende melodische Eigenschaften* besitzt, die zwar in der Schrift nicht mit symbolisiert sind, aber vom Leser doch aus dem Ganzen heraus empfunden und beim Vortrag entsprechend reproduziert werden. Und kann es dann zweifelhaft sein, daß diese Eigenschaften vom Dichter selbst herrühren, daß sie von ihm in sein Werk hineingelegt worden sind? Die Sache liegt offenbar so, daß der Akt der poetischen Konzeption und Ausgestaltung beim Dichter mit einer gewissen *musikalischen, d. h. rhythmisch-melodischen Stimmung* verknüpft ist, die dann ihrerseits in der spezifischen Art von Rhythmus und Sprachmelodie des geschaffenen Werkes ihren Ausdruck findet.¹⁶

Würde das zutreffen, hätte sich Partch das Notieren der Sprechstimme sparen können, denn jeder würde Li Bai gleich intonieren, weil die Sprechmelodie schon in der Dichtung selbst enthalten wäre. Partch jedoch geht nicht von der Dichtung und deren impliziter musikalischer Struktur, sondern von der individuell gesprochenen Sprache aus.

Bob Gilmore hat die Genese der ersten *Lyrics by Li Po* gut beschrieben: Zuerst notierte Partch den Text, den er anschließend mit exakten Tonhöhen unterlegte.¹⁷

Das Spannende am gesamten Komplex der *Lyrics by Li Po* liegt darin, dass Partch hier noch auf der Suche war: Er hatte keine überzeugende Lösung für die Notation gefunden;¹⁸ der (musik-)ästhetische Dualismus von Abstraktion und Körperlichkeit

14 Vgl. den Beitrag »Quantitative Überlegungen zum Phänomen der Li Bai-Vertonungen im Westen« von Mathias Gredig in diesem Band, S. 219–239.

15 Gut zusammengefasst sind diese Diskussionen bei Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001, S. 252–256.

16 Eduard Sievers: Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, in: ders.: *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1912, S. 56–77, hier S. 58.

17 Gilmore: *Harry Partch*, S. 79.

18 Vgl. auch den Beitrag von Eleni Ralli in diesem Band, S. 453–479.

war nicht formuliert; das Tonhöhen-system war nicht vollständig ausgebaut; anfänglich hatte er auch die Untertöne noch nicht eingebaut gehabt – das geschah erst, als er 1931 in Henry Cowells ein Jahr zuvor erschienenen *New Musical Resources* auf das Kapitel zu den Untertönen stieß.¹⁹ Auch die Verbindung von Sprechgesang und Just Intonation war offenbar noch nicht so zwingend, wie Partch es später darstellte, denn Gilmore entdeckte in den Skizzen zu den späten *Lyrics of Li Po – Before the Cask of Wine* und *By the Great Wall* – Viertel- und Sechsteltöne und kommt zum Schluss, »that as late as 1933 Partch was still fettered by equal-tempered habits from which he was unable to break free«. Und Gilmore folgert mit einem Seitenhieb auf den späteren Verächter der Abstraktheit: »In that case his theory would appear to be almost a smokescreen – an abstraction confined to pen, paper, and mathematics, bearing no relation to the way he himself conceived of pitch relations.«²⁰

Das Abhören der eigenen Sprechstimme erweitert Partch 1932 in San Francisco auf andere Sprecherinnen und Sprecher: Rudolphine Radil deklamiert ihm *The Potition Scene* aus Shakespeares *Romeo and Juliet* und er notiert den sprechmelodischen Verlauf. Vom Kantor der Congregation Emanu-El in San Francisco lässt er sich eine möglichst ursprüngliche Prosodie des 23. Psalms *The Lord is My Shepherd* vortragen. Es handelte sich dabei um Reuben Rinder, einen der einflussreichsten Vertreter und Förderer der jüdischen Musik in den USA.²¹ Die Adapted Viola diente Partch als Intonationshilfe, um die jeweiligen Sprechtonhöhen zu identifizieren. Die Zusammenarbeit mit Reuben Rinder ist deshalb bedeutsam, weil Partch bei dieser Vertonung nicht nur an der einzelnen Sprechstimme interessiert ist, sondern an einer durch die synagogale Liturgie prädefinierten Deklamation, die eine lange Ausbildung und Übung voraussetzt. Die von ihm immer wieder hochgehaltene ›Natürlichkeit‹ der Sprechstimme hat Partch hier schon ein erstes Mal durchbrochen.

Im Vergleich zu den seltenen Aufführungen in seinem späteren Leben gibt Partch bis 1933 vergleichsweise zahlreiche Konzerte. Er eröffnet diese meist mit einer Lecture, in der er sein Tonsystem demonstriert, und bereits in diesen frühen Kompositionen, die er damals noch ›tone declamations‹ nennt, vermittelt er die feste Überzeugung, dass er mit seinem System reiner Intervalle die individuellen Sprechstimmen abbilden kann, was im Umkehrschluss bedeuten würde, dass er selber und die Amerikaner seiner Zeit in Just Intonation gesprochen hätten. Das mag

19 Gilmore: *Harry Partch*, S. 68. Gilmore vermutet sogar, dass Partch sich geradezu beeilte, die Untertöne zu integrieren, nachdem er von den Experimenten von Cowell gelesen hatte.

20 Bob Gilmore: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, hier S. 50. Es könnte sich überhaupt einmal lohnen, die von Partch immer gelegneten Verbindungen zur traditionellen Musiktheorie zu untersuchen. So steht – dies nur als Beispiel – seine Intervall-Einteilung mit ›Intervals of Power‹ für Quarte und Quinte, ›of Suspense‹ für tritonus-ähnliche Intervalle, ›of Emotion‹ für alle Terzen und ›of Approach‹ für Intervalle wie Sekunden und Septimen der Intervalkategorisierung der traditionellen tonalen Musiktheorie sehr nahe. Vgl. Charles Coreys Beitrag »Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch« in diesem Band, S. 481–506.

21 Vgl. <https://magnes.berkeley.edu/digital-programs/jewish-digital-narratives/festival-faith-musical-legacy-cantor-reuben-rinder> (Zugriff 23.03.2020).

absurd klingen, aber wie oft in der Musikgeschichte können absurde Theorien – es gibt deren gerade bei Mikrintervall-Komponisten besonders viele²² – ein enormes kreatives Potenzial entfalten. Auch Harry Partch wird während seines gesamten Schaffens an dieser Verknüpfung von Just Intonation und Sprechgesang festhalten. Mit seinem nicht-äquidistanten System von 43 Tönen pro Oktave stehen ihm sowohl ein großer Intervallvorrat als auch eine relativ kleingliedrige Skala zur Verfügung, um den Sprechmelodien zu folgen. Die Tonschritte seiner Skala weisen eine Größe zwischen 14 Cent (angenähert ein Viertelton) und 39 Cent (angenähert ein Fünftelton) auf.²³ Bei einem so differenzierten Tonhöhenystem ließe sich einwenden, dass Sprechtonhöhen auch mit einem anderen vergleichbar engmaschigen äquidistanten System dargestellt werden könnten und mithin die Verbindung mit der Just Intonation reine Natürlichkeitsideologie sei.²⁴ Henry Cowell, der 1931 den Kontakt zu Rudolphine Radil vermittelte, wird 1949 in seinem Verriss von *Genesis of a Music* auf genau diesen Umstand hinweisen:

[N]o singer is capable of holding a single tone so steadily that it does not waver through more than one of the forty-three intervals of Mr. Partch's scale. Why he persists in believing that his intervals are vocally possible and that he uses them, while at the same time he declares with some vehemence that our ordinary scale is never sung in tune and it is quite impossible to sing the »arbitrary« and »arithmetical« interval of a quarter tone (which gives us only twenty-four intervals to the octave), is a mystery.²⁵

Wie von Gilmore erwähnt, hat Partch selber noch 1933 mit Viertel- und Sechsteltönen experimentiert. Allerdings sind gerade die ›Intervals of Power‹ und die ›Intervals of Emotion‹²⁶ in den von Partch autorisierten Aufnahmen meist schwebungsfrei in reiner Intonation zu hören. So bleibt die Frage: Hat Partch die Intervalle bis zum elften Oberton für die Notation der Sprechstimmen verwendet, weil diese beim Sprechen real erklangen – so wie wir zum Beispiel meist natürliche Terzen und keine

22 Vgl. Brotbeck: Die musikhistorischen Selbstkonstruktionen.

23 Partchs Skala weist 10 verschiedene Tonschritte bzw. ›Sekunden‹ auf: 121/120 (14 Cent), 100/99 (17 Cent), 99/98 (18 Cent), 81/80 (22 Cent), 64/63 (27 Cent), 56/55 (31 Cent), 55/54 (32 Cent), 50/49 (35 Cent), 49/48 (36 Cent), 45/44 (39 Cent).

24 Voraussehbar drastisch ist Schönbergs Kritik an der Ideologie der Naturintervalle: »Denn musikalisch-sein heisst: ein Ohr haben im Sinn der Musik, nicht im Sinn der Natur. Ein musikalisches Ohr muss die temperierte Scala assimiliert haben. Und ein Sänger, der natürliche Tonhöhen angibt, ist unmusikalisch, so wie jemand unsittlich sein kann, der sich auf der Strasse ›natürlich‹ benimmt.« Nach dem Faksimile in Joseph Yasser: A Letter from Arnold Schoenberg, in: *Journal of the American Musicological Society* 6/1 (1953), S. 53–62, hier S. 55.

25 Henry Cowell: 43-Tone Minstrelsy, in: *Saturday Review*, 26.11.1949, S. 65. Faksimile des Artikels in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 122.

26 Zur Bedeutung dieser Intervalle in Partchs Musik, vgl. Charles Coreys Beitrag »Gesture and Intention in the Art Songs of Harry Partch« in diesem Band, S. 481–506.

temperierten singen? Oder hörte sich Partch die Intervalle der Sprechstimmen zu recht, um sie in sein Just-Intonation-System einpassen zu können?

Allerdings bleibt es paradox, dass das nicht-äquidistante 43-Tonhöhen-system von Partch mit ›Instrumenten‹ repräsentiert wird, welche die Tonhöhen ausgesprochen schlecht zeichnen. Seine Aversion gegen den klassischen Gesang ist so heftig, dass er die Sprechstimme wählt, die keine konstante Tonhöhe halten kann und in der die Intonation ständig schwankt. Partch benutzt zahlreiche Glissandi, um die Sprechmelodie trotzdem abbilden zu können. Das Glissando ist allerdings ein musikalisches Mittel, das die Tonhöhen gerade entdifferenziert. »In this music the words flow just as the flow in speech«, meint Partch 1945.²⁷ Damit nähert er sich allerdings Schönbergs Aufführungshinweisen an, die Tonhöhen beim *Pierrot Lunaire* gerade nicht zu halten: »der Sprechton gibt [die Tonhöhe] zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort wieder.«²⁸

Auch in seinen späteren Werken wird Partch vom Glissando starken Gebrauch machen und bei gewissen Instrumenten sogar Spielhilfen für Glissandi einbauen. Zudem konstruiert er sich ab Mitte der 1950er Jahre zunehmend Instrumente, welche die eigentliche Tonhöhe ähnlich schlecht markieren wie die Sprechstimme und bei denen der Klangfarbenparameter dominiert. Gerade bei den ›Marimbas‹ aus Schnapsflaschen und Radkappen (*Zymo-Xyl*), Glühbirnen (*Mazda Marimba*), Bambusrohren (*Boo*) und Alteisenabfällen wie Bombenhülsen (*Spoils of War*) hört man weniger die Tonhöhen als vielmehr die dominierenden Klangfarben, nämlich das Klirren von Flaschen und Eisenhülsen und das Ploppen von Glühbirnen bzw. Bambusrohren. Auch kompositorisch verwendet Partch viele Mittel, die sein Tonhöhen-system eher verwischen denn repräsentieren, so als wollte er die ›Reinheit‹ der Just Intonation, die sein Kollege Ben Johnston aus Gründen der besseren Hörbarkeit mit traditionellen Instrumenten realisierte, mit der Art der Umsetzung stören und irritieren.

4

Auffällig an diesen frühen Vertonungen ist Partchs Selbstbewusstsein in der Auswahl der Texte: Li Po, Shakespeare und die Bibel. Da wird aus dem weltliterarischen Kanon geschöpft, und Partch hat keine Skrupel, seine ersten kompositorischen Versuche mit der *Adapted Viola* in diesen Kontext zu stellen.

Sein nächstes geplantes Projekt ist noch deutlich anspruchsvoller, nämlich gleich eine ›Oper‹, die Vertonung des berühmtesten Dramas der Antike *King Oedipus* von Sophokles in der Übersetzung von William Butler Yeats (1865–1939). Es zeigt auch,

27 Zitat von Partch nach [Anon.]: Harry Partch Has New Views on Native Music. At Madison Campus He Continues Composing; Adapts Instruments to His Tonal Scale, in: *The Milwaukee Journal*, 11.02.1945. Faksimile des Artikels in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 77.

28 Arnold Schönberg: Vorwort zu *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912) für Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello, Wien: Universal Edition, 1950.

wie sehr die Monophony der *Lyrics by Li Po* von Partch bereits als Vorstufe für ein größeres Deklamationstheater nach dem Vorbild der Florentiner Camerata und der ersten Deklamationsopern über Stoffe der griechischen Mythologie verstanden wurde.

Dank eines Stipendiums konnte Partch 1934 nach Europa reisen, um in der British Library in London seine akustischen Studien zu vertiefen, vor allem aber, um W. B. Yeats, den ersten irischen Nobelpreisträger, in Dublin zu treffen. Noch von den USA aus nahm Partch Kontakt mit ihm auf, und Yeats' begeisterte Antwort hat maßgeblich dazu beigetragen, dass Partch schließlich ein Stipendium zuerkannt wurde. »What you say in your letter is exceedingly interesting and has, as far as I can understand your methods, my complete sympathy.«²⁹

Das viertägige Treffen mit Yeats in Dublin kann in seiner Bedeutung für Partch nicht hoch genug eingeschätzt werden: Hier fand er die ideale Antwort auf sein jahrelanges Suchen. Im von Yeats gegründeten Abbey Theatre standen das Wort und die Musikalität der Sprache im Zentrum des Dramas. Das realistische, psychologisierende oder auch gesellschaftskritische Theater verachtete jener, weil hier die ihm heilige Sprache nur als Vehikel für Intrigen, Streiche, Ironie oder Reflexionen missbraucht wurde; »an always larger number of people were more easily moved through the eyes than through the ears.«³⁰ George Bernhard Shaw mit seinem selbstreflexiven und die theatralischen Mittel kommentierenden Theater war ihm eine Art Feindbild.³¹

Die Urform des Theaters war für Yeats, einen der führenden Theosophen Irlands, das Ritual mit dem offenbarenden Wort:

The theatre of art, when it comes to exist, must therefore discover grave and decorative gestures, such as delighted Rossetti and Madox Brown, and grave and decorative scenery that will be forgotten the moment an actor has said, »It is dawn,« or »It is raining,« or »The wind is shaking the trees«; and dresses of so little irrelevant magnificence that the mortal actors and actresses may change without much labour into the immortal people of romance. The theatre began in ritual, and it cannot come to its greatness again without recalling words to their ancient sovereignty.³²

29 Brief von W. B. Yeats an Partch vom 6. Januar 1934. Faksimile in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 28.

30 William Butler Yeats: *The Theatre*, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 165–172, hier S. 168.

31 »Shaw [...] has no vision of life. He is a figure of international argument.« Yeats in einem Brief an St John Ervine, zitiert nach Robert Fitzroy Foster: *W. B. Yeats. A Life I: The Apprentice Mage 1865–1914*, Oxford: Oxford University Press, 1997, S. 506.

32 Yeats: *The Theatre*, S. 170. Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) und Ford Madox Brown (1821–1893) waren führende Vertreter der Pre-Raphaelite Brotherhood.

Das Ohr und nicht die Augen sind für Yeats entscheidend, und alle theatralischen Parameter sollten deshalb vom Klang des Wortes abgeleitet werden, auch Gestik und Mimik. Er benutzte eine offene Bühne unter Verzicht auf Vorhang, Guckkasten und Kulissen. Die Kostüme waren neutral und typisiert, aber nicht historisch-realistisch gestaltet. Zudem liebte er die Dunkelheit, aus der die Sprache, das Licht und die Gebärden allmählich hervortraten.³³

The emotion that comes with the music of words is exhausting, like all intellectual emotions, and few people like exhausting emotions; and therefore actors began to speak as if they were reading something out of the newspapers. They forgot the noble art of oratory, and gave all their thought to the poor art of acting, that is content with the sympathy of our nerves [...]. I once asked Mr. William Morris if he had thought of writing a play, and he answered that he had, but would not write one, because actors did not know how to speak poetry with the half-chant men spoke it with in old times.³⁴

Es fiel Yeats oft nicht leicht, seine theatralischen Vorstellungen den professionellen Schauspielern zu vermitteln, weil diese immer wieder gewöhnliches ›Theater spielen‹ wollten. Er gebot ihnen deshalb zuweilen, auf alle Gesten zu verzichten, um sich ganz auf das Sprechen zu konzentrieren. Rosana Herreto Martín verweist auf den enormen Einfluss von Yeats auf das irische Theater bis in die Gegenwart, vor allem aber auf Samuel Beckett. Sie sieht in Yeats' Theater ›ohne Theaterspielen‹ eine direkte Verbindung zu den gestenlosen Stücken (*Endgame, Play, Not I* und *Happy Days*) von Samuel Beckett und der Bedeutung, die auch Beckett der Sprache und dem Ritualen in seinem Theater einräumt.³⁵

5

Ganz konkret ließ Partch während des Dublin-Besuches von Yeats und seinen Schauspielern Texte rezitieren; mithilfe seiner Adapted Viola notierte er deren Melodie- und Tonhöhenverläufe.³⁶ Partchs Adapted Viola und die Notation der

33 Vgl. 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, S. 24.

34 Yeats: *The Theatre*, S. 168. William Morris (1834–1896) war Maler, Architekt, Dichter und zählte zur zweiten Generation der Präraffaeliten. Die von Yeats genannten Vorbilder haben alle ein bis zwei Generationen vor ihm gelebt.

35 Rosana Herreto Martín: *The Doing of Telling on the Irish Stage. A Study of Language Performativity in Modern and Contemporary Irish Theatre*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, S. 51.

36 Gilmore: *Harry Partch*, S. 106–108. Aufgrund des Briefwechsels von Yeats mit Dolmetsch (über Partch) und von Partch mit Henry Allen Moe von der Guggenheim Foundation (über Yeats)

Sprechtöne mithilfe eines Instrumentes empfand Yeats keineswegs als absurd, sie stießen vielmehr auf fruchtbaren Boden, denn dieser hatte drei Jahrzehnte früher ähnliche Versuche unternommen, den Tonhöhenverlauf der Sprechstimme aufzuschreiben. Sein damaliger Ausgangspunkt war der Umstand, dass ihn vertonte Sprache nicht befriedigte: »when I heard anything sung I did not hear the words, or if I did their natural pronunciation was altered and their natural music was altered, or it was drowned in another music which I did not understand.«³⁷ Zusammen mit seinem ebenfalls theosophischen Kollegen George Russell (alias Æ) unternahm er Versuche, die Sprechmelodien von Musikern nachspielen zu lassen. Diese meinten, dazu bräuchte es Vierteltöne.³⁸ Ab 1901 verfolgte er diese Bemühungen mit seiner damaligen Muse, der Schauspielerin Florence Farr, deren Stimme seinen Worten »a new quality by the beauty of her voice«³⁹ gegeben habe. Mit ihr zusammen habe er vorerst eine Art Space Notation erfunden, die angeblich tibetanischen Neumen ähnelte, ihm nun aber zum morgendlichen Anfeuern des Ofens diene, weil ihm der Early-Music-Pionier schweizerisch-französischer Herkunft Arnold Dolmetsch⁴⁰ ein Psalterium gebaut habe:

He [Dolmetsch] made us a beautiful instrument, half psaltery, half lyre, which contains, I understand, all the chromatic intervals within the range of the speaking voice; and he taught us to regulate our speech by the ordinary musical notes.⁴¹

Im Winter 1901/1902 trat Florence Farr damit in zwei »ägyptischen« Stücken auf, die sie zusammen mit Olivia Shakespear geschrieben hatte und die von theosophischen Botschaften bestimmt waren. Bernard Shaw, der schon früher als Yeats für die schöne Florence Farr schwärmte, beurteilte die Performance als »a nerve destroy-

konnte Gilmore das Dubliner Treffen ziemlich präzise rekonstruieren. Vgl. auch Ann Saddlemyer: William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound. Friends and Music, in: *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 2 (2012), S. 55–71, insb. S. 60f. Zum Verhältnis von Dolmetsch und Pound vgl. z. B. Ezra Pound: *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, hg. von Murray R. Schafer, New York: New Directions, 2008, S. 15, 24, 37 und 47. Vgl. ebenfalls Laurent Slaars: Ezra Pound et la musique, des Cantos à George Antheil, in: *TIES. Revue de littérature. Textes, Images et Sons* 2 (2018), S. 99–111.

37 William Butler Yeats: Speaking to the Psaltery, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 13–27, S. 14.

38 Vgl. ebd., S. 14–16.

39 Ebd., S. 16.

40 Der exzentrische Arnold Dolmetsch beteiligte sich in den 1890er Jahren an William Poels Bemühungen, das elisabethanische Theater zu restituieren, um Shakespeare im historischen Stil aufzuführen. Er war mit den Londoner Musik-, Literatur- und Kunstzirkeln eng vertraut, und »they were fascinated by this little Frenchman whose very appearance was more pre-Raphaelite than the pre-Raphaelites themselves with velvet suit, lace ruffles and silver buckles on his shoes.« Vgl. Margaret Campbell: *Dolmetsch. The Man and His Work*, Seattle: University of Washington Press, 1975, S. 41.

41 Yeats: Speaking to the Psaltery, S. 16.

ing crooning like the maunderings of an idiot-banshee«.42 Auch Yeats selber hielt die Aufführung für »very amateurish«, aber er war vom neuen Sprechgesang völlig begeistert: »One understood that something interesting was being done – not very well done, indeed – but something one had never seen before and might never see again.«43 Er publizierte im Anschluss an die Aufführung den Aufsatz *Speaking to the Psaltery*, in dem sich verblüffende Parallelen zu Harry Partchs Ansatz zeigen. So beschreibt er Florence Farris Deklamation:

Wherever the rhythm was most delicate, and wherever the emotion was most ecstatic, her art was most beautiful, and yet, although she sometimes spoke to a little tune, it was never singing, as we sing today, never anything but speech. A singing note, a word chanted as they chant in churches, would have spoiled everything; nor was it reciting, for she spoke to a notation as definite as that of song, using the instrument, which murmured sweetly and faintly, under the spoken sounds, to give her the changing notes.44

Yeats wird anschließend mit Arnold Dolmetsch und »with Florence Farr and the inevitable psaltery«45 Vorträge halten, deren Titel belegen, wie nachhaltig er sich mit den Themen von Harry Partch schon kurz nach der Jahrhundertwende beschäftigt hatte: »Recording the Music of Speech«, »Poetry and the Living Voice«, »Speaking to Musical Notes«.46 Den Aufsatz »Speaking to the Psaltery« nimmt er auch in seine Essay-Sammlung *Ideas of Good and Evil* auf und fügt in deren dritter Auflage noch einen auf das Jahr 1907 datierten Zusatz ein, in dem er beschreibt, wie Arnold Dolmetsch Deklamationen von Florence Farr, seines englischen Verlegers Arthur Henry Bullen und von ihm selbst mitgeschrieben und notiert hat; einzelne dieser Notate druckt er auch ab. Und wie Partch interessiert sich auch Yeats für individuelle Sprecher – »for different tunes will fit different speakers or different moods of the same speaker«47 – und ergänzt seinen Beitrag mit einem ebenfalls auf 1907 datierten Text von Florence Farr, in dem sie diese Arbeiten in eine direkte Verbindung mit den »nuove musiche«

42 Foster: *W. B. Yeats I*, S. 257.

43 Ebd., S. 259.

44 Yeats: *Speaking to the Psaltery*, S. 13. Foster erwähnt in Zusammenhang mit der Erstpublikation des Aufsatzes, dass Yeats keine Skrupel hatte, sich mit »super-imperialist poet Henry Newbolt« einzulassen, um den Text in dessen Monatszeitschrift zu platzieren. Vgl. Foster: *W. B. Yeats I*, S. 257.

45 Ebd., S. 279.

46 Ebd., S. 263. 1909 publizierte Florence Farr eine schmale Schrift: *The Music of Speech, Containing the Words of Some Poets, Thinkers and Music-Makers Regarding the Practice of the Bardic Art Together with Fragments of Verse Set to Its Own Melody by Florence Farr*, London: E. Mathew, 1909. Darin versammelt Farr Kritiken und Kommentare zu ihren Aufführungen mit dem Psalterium in England und den USA. Diese Sammlung zeigt die breite Diskussion des Sprechgesangs in England, ebd., S. 1–16.

47 Yeats: *Speaking to the Psaltery*, S. 20.

von Giulio Caccini bringt und dann in bemerkenswerter Weise den Wechsel zwischen Jubeln und Klagen als die eigentliche Qualität dieses Sprechgesangs definiert:

There is no more beautiful sound than the alternation of carolling or keening and a voice speaking in regulated declamation. The very act of alternation has a peculiar charm.⁴⁸

Das Musikbeispiel zeigt zwei kurze Deklamationen, wie sie Dolmetsch notiert hatte: Jene von Yeats bewegt sich im Raum einer Quarte um das *c* herum, jene von Arthur Henry Bullen schreitet eine Oktave aus und Dolmetsch notiert sie in *es*-Moll.

Zwischen diesen frühen Notaten und den von Yeats in den 1930er Jahren eingesprochenen Gedichten gibt es spannende Parallelen.⁴⁹ Weil er bei den Rezitationen die Gedichte teilweise kommentiert, kann man auch den fundamentalen Unterschied feststellen, den er zwischen normalem diskursivem und gehobenem künstlerischem Sprechen machte: In den Rezitationen singt Yeats zuweilen die Wörter fast, sucht bewusst feste Tonhöhen auf, die wie Ziel- und Orientierungsteine in einer Arie wirken. Das Gewicht wird nicht auf die inhaltliche Verständlichkeit, sondern auf die Sprachmelodie und die Gewichtung einzelner Worte gelegt.⁵⁰

Partch holte sich bei Yeats nicht nur die Bestätigung für sein eigenes Vorgehen, er löste auch bei diesem selber eine erstaunliche Energie aus, denn Yeats vermittelt den Komponisten an Arnold Dolmetsch und den Maler und Komponisten Edmond Dulac, der für seine Stücke kleinbesetzte Bühnenmusik für Zither, Harfe,

48 Ebd., S. 22 (als Teil des Abschnitts »Note by Florence Farr upon her settings«). Vgl. auch Farr: *The Music of Speech*. Farr publiziert darin auch zwei eigene Texte, nämlich den 1906 veröffentlichten Aufsatz *Music in Words* (S. 17–21) und einen Leserbrief vom Januar 1905 (S. 16 f.), in dem sie den Umfang des halbtönig gestimmten Psalteriums angibt: »Some years ago, Mr. Arnold Dolmetsch invented a musical instrument for my use. It has thirteen open strings, and a compass from G below the middle C of the piano to the G above.« Sie beschreibt dort auch die Art, wie sie die Melodien findet und aufschreibt: »I then spoke the first line of a poem in the most impressive way that occurred to me, and immediately after sang and wrote down the notes I found I had used as starting points for the spoken words.« (S. 16). Eine Besonderheit in dieser Publikation sind fünfzehn »Fragments of Poems set to musical notes played as an accompaniment to the speaking voice on a stringed instrument« in einer Buchstabennotation über den Wörtern und Silben (S. 24–27). Obwohl das Büchlein W. B. Yeats und Alfred Dolmetsch gewidmet ist, findet sich darin kein Gedicht von Yeats, sondern ein Text von dessen langjährigem Gegenspieler G. B. Shaw (S. 26), was auf eine deutliche Abkühlung des Verhältnisses zu Yeats hinweist. Farr vertonte auch zwei Gedichte von Paul Verlaine (S. 26) in französischer Sprache und interessanterweise wie Harry Partch Psalm 137 *By the Waters of Babylon* (S. 24). Ich danke Martin Skamletz für die Beschaffung dieser bibliophilen Rarität. Wegen der Corona-Krise ist die Schrift erst nach Redaktionsschluss eingetroffen; deshalb konnte ein Vergleich der beiden Psalmvertonungen nicht mehr geleistet werden.

49 Vgl. www.youtube.com/watch?v=u2FT4_UUa4I (abgerufen am 23.3.2020).

50 Wenn man Yeats Gedichtvorträge mit jenen von Ezra Pound vergleicht, so hört man, dass Pound zwar auch einen singenden Grundton hat, aber meist auf einer mehr oder weniger konstanten Tonhöhe monoton psalmodiert. Dafür ist bei Pound die regelmäßige, manchmal fast ostinate Rhythmik präsenter.

THE SONG OF WANDERING AENGUS

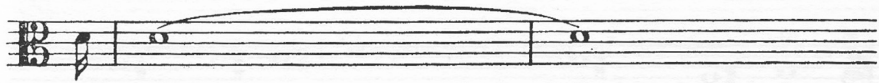
W. B. Y.



I went out to the ha-zel wood, Be-cause a fire was in my head,



And cut and peeled a ha-zel wand, And hooked a berry to a thread;



And when white moths were on the wing, And moth-like stars were flickering out,



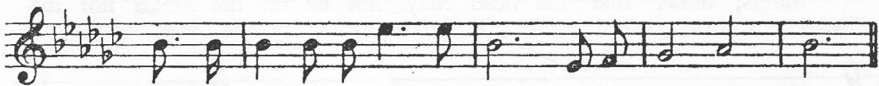
I dropped the berry in a stream, and caught a lit-tle silver trout.

THE HOST OF THE AIR

A. H. B.



O'Driscoll drove with a song The wild duck and the drake



From the tall and the tufted reeds Of the drear Hart Lake.

Abb. 1: Arnold Dolmetschs Transkriptionen der Deklamationen von W. B. Yeats und A. H. Bullen von Anfängen der Yeats-Gedichte »The Song of Wandering Aengus« und »The Host of the Air« (beide aus *The Wind Among the Reeds*, 1899).

Flöte, Trommel und Gong komponiert hatte. Und vor allem schreibt er sofort seiner neuen Muse, der über vierzig Jahre jüngeren Margot Ruddock,⁵¹ von seiner Begegnung mit Harry Partch:

51 Diese Beziehung, von der sich Yeats neue Lebensenergie erhoffte – er hatte sich im Frühjahr 1934 wegen nachlassender Potenz der »Steinbach-Operation« unterzogen (vgl. Robert Fitzroy Foster: *W. B. Yeats. A Life II: The Arch-Poet 1915–1939*, Oxford: Oxford University Press, 2003,

He speaks (does not sing or chant) to this instrument. He only introduces melody when he sings vowels without any relation to words. I hope to bring to London with me the zither we use with Dulac's music and you might try this method of getting variety. [...] We cannot use him however in our work at present, he is on his way to Spain to perfect his discovery: it is still, I think, immature. He is very young, and very simple.⁵²

Partchs Verfahren, über Vokale zu singen – Florence Farr hätte es wohl ›carolling‹ genannt – liess Yeats nicht mehr los, sodass er eine Woche später an Margot Ruddock schreibt, sie solle an einem seiner Gedichte ausprobieren, ob sich ein klangmalerischer Refrain nicht als Melodie gestalten ließe, »as Partch [...] sings his ›meaningless words‹. He uses them to break the monotony of monotone.«⁵³

6

Ähnlich wie nach seiner Begegnung mit Kantor Reuben Rinder bewegt sich Partch nach seinem Besuch in Dublin von seinen früheren Werken mit Sprechgesang weg, denn es stehen nicht mehr individuelle Sprechstimmen im Vordergrund, sondern eine durch und durch feststehende und über Jahre entwickelte und codierte ›Sprachgestaltung‹, wie es Rudolf Steiner in seiner anthroposophischen Bewegung nannte.

Von dieser Sprachgestaltung Steiners könnte Partch gehört haben, weil er in den letzten Tagen seines Europa-Aufenthalts in London nicht nur Arnold Dolmetsch,⁵⁴ sondern auch die englische Musikwissenschaftlerin Kathleen Schlesinger (1862–1956) traf – wie Yeats tief in der theosophischen Bewegung verankert und seit 1921 auch Mitglied der anthroposophischen Gesellschaft. Mit Schlesinger unterhielt er sich vor allem über eine von ihr während des Ersten Weltkriegs entwickelten Kithara. Schlesinger hatte dieses Instrument nach dem Abbild auf einer griechischen Vase und aus dem Holz einer Transportkiste für Orangen nachgebaut.⁵⁵ Es ist anzunehmen, dass Schlesinger ihm von Steiner erzählt hat, denn zusammen mit ihrer Lebenspart-

S. 466) – endete in einem Desaster. Margot Ruddock erkrankte an geistiger Verwirrung und lebte ab 1937 in psychiatrischen Kliniken, wo sie 1951 mit 44 Jahren starb.

52 Brief von Yeats an Margot Collis-Ruddock vom 17. November 1934, zit. nach Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 28.

53 Brief von Yeats an Margot Collis-Ruddock vom 23. November 1934, zit. nach Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 29.

54 Das Treffen muss gemäss Dolmetsch nicht sehr fruchtbar verlaufen sein. »He talked volubly about ratios and true intonation [...], I told him that both music and poetry being for the ear, first«. Gilmore: *Harry Partch*, S. 107.

55 Obwohl Schlesingers Kithara verschollen ist und sie bestimmt viel weniger Saiten aufwies als jene von Partch, dürfte sie in Form und Design die anthroposophisch geprägten Außenhüllen der Kitharas und anderer Instrumente von Partch bis hin zu abgerundeten Notenständern wesentlich beeinflusst haben.

nerin Elsie Hamilton engagierte sie sich in der Anthroposophie. Das Paar besuchte 1921 Rudolf Steiner in Dornach, um ihn von der Bedeutung der griechischen Untertonskala zu überzeugen. Sie wurden zu anthroposophischen Musiktagungen eingeladen und suchten zunehmend nach Verbindungen zwischen den altgriechischen Tonleitern und den Vorstellungen einer anthroposophischen Planetenmusik.⁵⁶ Falls Partch der fast vierzig Jahre älteren Schlesinger von seinen ›tone declamations‹ erzählt hat, dürfte sie ihn neben Steiners ganz auf die Intervall-Symbolik ausgerichteten Musikauffassung wohl auch auf dessen ›Sprachgestaltung‹ hingewiesen haben. Jedenfalls erscheinen in Steiners Ausführungen zur Deklamation die wichtigen Stichworte von Yeats Theaterauffassung: Wortklang statt Wortbedeutung, Rhythmus und Musik statt Inhalt und ein Musikdirigent anstelle des Regisseurs.

Dieses Rezitatorisch-Deklamatorische ist in den letzten Jahrzehnten immer mehr und mehr eingelaufen in eine besondere Vorliebe für die Gestaltung desjenigen, was in den Worten an Bedeutung enthalten ist. Das Pointieren des wortwörtlichen Inhalts ist das, was immer mehr und mehr in den Vordergrund getreten ist. Wenig Verständnis wird unsere Zeit entgegenbringen einer solchen Behandlung, wie sie Goethe eigen war, der wie ein Musikdirigent mit dem Taktstock dagestanden hat und selbst seine Dramen auf die Gestaltung der Sprache hin mit seinen Schauspielern einstudiert hat. Dieses Gestaltende der Sprache, dieses Formhafte, das hinter dem wortwörtlichen Inhalt liegt, ist es, was im Grunde genommen den wirklichen Dichter als Künstler allein begeistern kann.⁵⁷

Harry Partch muss während seines Europa-Aufenthaltes nicht nur mit Musiktheorie und am Ritual orientierten Theaterformen, sondern auch mit viel Esoterik in Berührung gekommen sein. Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, dass er bei seiner Reise nach Malta in Paris nur den Bahnhof wechselte und direkt weiter zum ebenfalls gnostisch-esoterisch angehauchten und bekennenden Faschisten und Antisemiten Ezra Pound nach Rapallo fuhr.⁵⁸ Gilmore vermutet, dass die Empfehlung

56 Angaben zur Biografie von Kathleen Schlesinger muss man sich auf verschiedenen, entsprechend gefärbten esoterischen Websites zusammensuchen. Meine Informationen entstammen den folgenden relativ objektiven Websites: Gotthard Killian: *Kathleen Schlesinger*, online, [o. J.], <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&tid=631> und [Anon.]: *Kathleen Schlesinger and Elsie Hamilton, Chronology*, online, [o. J.], www.yumpu.com/en/document/read/7499891/kathleen-schlesinger-and-elsie-hamilton-biographical-naked-light (Zugriff 23.03.2020). Vgl. auch Talisha Goh: *Australia's Microtonal Modernist. The Life and Works of Elsie Hamilton (1880–1965)*, BA Thesis, Perth, Edith Cowan University, 2014, online: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/194 (Zugriff 23.03.2020).

57 Rudolf Steiner: Formenempfindung in Dichtung und Rezitation. Eine ästhetische Betrachtung. Darmstadt, 30. Juli 1921, in: *Die Kunst der Rezitation und Deklamation*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987 (GA, Bd. 281), S. 99–117, hier S. 100.

58 Pound war sogar noch für die Repubblica di Salò propagandistisch tätig, vgl. z. B. Matthew Feldman: *Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, S. 6

von Yeats kam, der während Jahren mit Pound zusammengearbeitet und in den 1920er Jahren in Rapallo eine Wohnung in Pounds Nachbarschaft gemietet hatte.⁵⁹ Das muss in Frage gestellt werden: Einerseits schreibt Yeats in den Briefen an Margot Ruddock gleich zweimal, Partch sei unterwegs nach Spanien, andererseits war zwar auch der demokratiekritische und fanatische Antikommunist Yeats von Mussolini begeistert (»the rise of the individual man against the anti-human party machine«),⁶⁰ aber er beendete wenige Monate vor dem Partch-Treffen die Beziehung zu Pound und löste die Wohnung in Rapallo auf. Das letzte Treffen der beiden Männer muss traumatisch verlaufen sein: Pound bezeichnete alle aktuellen Staatsmänner mit Ausnahme von »Mussolini and that hysterical imitator of his Hitler« als Schurken und Yeats' neues Stück *The King of the Great Clock Tower*, in dem dieser den Salome-Stoff verarbeitete, wurde von ihm gemäß Yeats als »in a single word ›Putrid‹« beurteilt.⁶¹

Zur Begegnung mit Ezra Pound machte Partch 1974 am Ende seines Lebens (im Oral-History-Interview mit der Musikwissenschaftlerin Vivian Perlis)⁶² und zwei Jahre nach Pounds Tod die inzwischen berühmte Aussage, er sei »a most difficult man« gewesen. Die genau gleiche Formulierung verwendet Partch schon sechs Jahre früher, als Pound noch lebte, in einem Brief an seine letzte Mäzenin Betty Freeman: »How wonderful to get your letter, and especially from Italy. I was there through January 1934, and had a session with Ezra Pond [sic] – a most difficult man, even then.«⁶³ Partch täuscht sich in der Datierung um ein Jahr – er war im Januar 1935 in Rapallo – aber das »even then« zeigt, dass er Pounds problematische Entwicklung durchaus verfolgt hatte. Bob Gilmore nimmt an, politische Gründe hätten das Treffen schwierig gemacht, weil Pound damals schon zum faschistischen Propagandisten geworden sei. Vielleicht hat sich Partch daran gar nicht so sehr gestört; denn

und 145–153. Zum Antisemitismus und Rassismus von Pound vgl. zusätzlich Robert Casillo: *The Genealogy of Demons. Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988, und Alec Marsh: *John Kasper and Ezra Pound. Saving the Republic*, London: Bloomsbury, 2015.

59 Gilmore: *Harry Partch*, S. 109.

60 Zitiert nach Foster: *W. B. Yeats II*, S. 468.

61 Vgl. ebd., S. 501. Zum Zeitpunkt von Yeats' Bruch mit Pound hatte er sich auch von der präfaschistischen Bewegung der »blueshirts« losgesagt, für die er 1933 primitive Kampflieder geschrieben hatte. Aber Foster legt dar, dass Yeats einen präfaschistischen Dunstkreis nie ganz verlassen hatte, nicht zuletzt wegen seines nazifreundlichen Bekanntenkreises. Den Aufruf gegen die Bücherverbrennungen des »Dritten Reiches« unterzeichnete er nicht, weil viele Kommunisten sich am Protest beteiligten; 1934 nahm er auf Vorschlag des ersten von den Nationalsozialisten eingesetzten Universitätsrektors, Ernst Kriek, die Goethe-Plakette der Stadt Frankfurt an; und eine von Yeats engsten Freundinnen, Maud Gonne, erzählte auch nach Bekanntwerden des Genozids an den Juden noch, dass sie nur deshalb nicht in die NSDAP eingetreten wäre, weil die Nazis den Frauen keine Führungspositionen zugestanden hätten. Vgl. das Kapitel »A New Fanaticism 1933–1934«, ebd., S. 466–495.

62 Vivian Perlis: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a–f.

63 Harry Partch am 25. Juli 1968 an Betty Freeman, teilfaksimiliert in Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, S. 29.

er wusste ja, dass er in ein faschistisch regiertes Land reiste. Vermutlich nervte er Pound bereits mit der Erwähnung von W. B. Yeats und Dublin (für Pound »a reactionary hole«⁶⁴). Aber es könnte durchaus auch musikalisch-ästhetische Gründe gehabt haben, dass es zwischen Partch und Pound zu keiner fruchtbaren Begegnung kam: Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Partch in Rapallo die Musik und die Notationen der *Lyrics by Li Po* präsentiert. Mit dem anarchischen Li Bai konnte Pound in den 1930er Jahren vermutlich nicht mehr viel anfangen. Ganz auf eine dogmatische Deutung der konfuzianischen Philosophie fixiert, kritisierte er in seinen *Cantos* sowohl die Buddhisten wie die Taoisten oder Individualisten. Außerdem verwendete Partch die Übersetzungen von Shigeyoshi Obata statt Pounds Versionen aus *Cathay*, wohl ein weiterer Grund für Missstimmung. Was aber wird Pound, als Musikkritiker und Musikautor, von Partchs Musiknotationen gedacht haben, in denen vielerlei Parameter – beispielsweise Tempo, Metrum oder Rhythmik – nicht klar, zum Teil gar nicht notiert waren? Da Pound den Rhythmus und dessen präzise Notierung als wichtigsten Bestandteil der Musik erachtete und in anderen seiner Schriften unklare Notationen explizit kritisierte, wird ihn wohl auch der undefinierte Zusammenhang zwischen dem Rhythmus der Gedichte und jenem der Musik gestört haben.

Dann organisierte Pound in Rapallo Konzerte mit Werken von Vivaldi, Mozart, Stravinskij und vor allem Johann Sebastian Bach, den er so verehrte, wie Partch ihn hasste. Es ist schade, dass zu dieser Begegnung bis heute keine Dokumente gefunden werden konnten, denn zu gerne würde man wissen, was Pound zu Partchs Tonsystem der Naturintervalle und vor allem zum mit diesen Intervallen gestalteten Sprechgesang gesagt hat. Immerhin war er mit Dorothy Shakespear verheiratet, der Tochter von Olivia Shakespear, die mit Florence Farr jene ›ägyptischen‹ Stücke schrieb, in denen der von Dolmetschs Psalterium begleitete Sprechgesang öffentlich vorgeführt wurde. Partchs feine Intervalle dürften Pound, der sich während des Ersten Weltkriegs wie seine Frau Dorothy dem Vortizismus verschrieben hatte, im faschistischen Italien kaum noch interessiert haben, denn Ende der 1920er Jahre dachte er darüber nach, wie man Geräusche der Industrie als Maschinenmusik organisieren könnte.⁶⁵

Die Nähe von Theater- und Sprachreformern wie Adolphe Appia, Louis Ferdinand Céline, Jean Cocteau, W. B. Yeats und anderen zu faschistischen Bewegungen und ihren Vorläufererscheinungen ist in den 1920er bis 1940er Jahren ein auffälliges Phänomen. Avantgardismus und Antimodernismus verbinden sich darin ebenso wie Christologie und nationalistische ›Volksseelen‹-Ideologie.⁶⁶ Gaetano Biccari nennt diese

64 Foster: *W. B. Yeats II*, S. 451.

65 Für Hinweise zur Musikästhetik von Pound bedanke ich mich bei Mathias Gredig. Entsprechende Daten wurden gefunden in Casillo: *The Genealogy of Demons*, S. 262; Pound: *Ezra Pound and Music*, S. 31, 245, 325–333, 377, 394, 443 und 457 f.; Ezra Pound: *Machine Art (1927–1930)*, in: ders.: *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, hg. von Maria Luisa Ardizzone, Durham: Duke University, 1996, S. 57–84.

66 Steiner ist mit seiner antidemokratischen und gegen Woodrow Wilsons Völkerbundidee gerichteten Position während des Ersten Weltkrieges (gut zusammengefasst in Helmut Zander:

Bewegungen treffend »konservativ-revolutionär«.⁶⁷ Partchs späterer Antiintellektualismus und seine stumpfe Aufteilung in Körperlichkeit, die alles Ursprüngliche enthält, und Abstraktion, die für alles Künstliche, Virtuose, Unkreative und Intellektuelle steht, könnte in diesen esoterischen Kreisen Europas die wesentlichen Impulse bekommen haben. Und auch die Unbeirrbarkeit und das Imprägnierte gegen andere kulturelle Strömungen dürften ihm Yeats und Pound vorgelebt haben.

In Partchs Buch *Genesis of a Music* jedenfalls gibt es keine Form der Skepsis oder des Relativierens eigener Behauptungen. Und auch die Nähe zu rechtspolitischen Theorien wird beibehalten. Gemäß Bob Gilmore hat Harry Partch vermutlich 1946⁶⁸ Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* gelesen, in dem der englische Imperialist und Kolonialist Cecil Rhodes als Vorbild für die Führer künftiger Zeit empfohlen wird: »Imperialismus ist reine Zivilisation. In dieser Erscheinungsform liegt unwiderruflich das Schicksal des Abendlandes.«⁶⁹ Das Buch muss Partch so begeistert haben, dass er in der kulturkritischen Einleitung von *Genesis*, in der er den traditionellen Musikbetrieb geißelt, Spengler sogar als »single exception«⁷⁰ bezeichnet.

Wir finden bei Partch also einen durchaus problematischen Konservatismus, der einer ausführlicheren Untersuchung bedürfte.

7

Ähnlich platt und begründungslos wie Partch in *Genesis* die Instrumentalmusik insgesamt als un kreativ bezeichnet, ordnet er die ›spoken words‹ der Corporeality zu, ohne je zu diskutieren, dass das Gesprochene eigentlich das Abstrakt-Intellektuelle sehr viel mehr anspricht als das Gesungene oder Gespielte.

Anthroposophie in Deutschland, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, Bd. 2, S. 1239–1286) ebenfalls dieser Avantgardismus und Antimodernismus verbindenden Gruppe zuzurechnen. In Bezug auf esoterische Monstrosität überbietet Steiner allerdings alle, denn er erklärt zum Beispiel noch kurz vor Kriegsende, der Grund für den Ersten Weltkrieg mit 20 Millionen Toten sei ein Kampf in der geistigen Welt zwischen Michael und Ahriman gewesen, nach dessen Abschluss im Herbst 1879 »die ahrimanischen Wesenheiten heruntergestoßen worden sind und nunmehr unter den Menschen walten.« Rudolf Steiner: Vortrag in Stuttgart, 24. Februar 1918, in: ders.: *Die geistigen Hintergründe des Ersten Weltkrieges. Kosmische und menschliche Geschichte*, Bd. 7, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974 (GA, Bd. 174b), S. 287.

67 Vgl. Gaetano Biccari: »Zuflucht des Geistes«? *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944*, Tübingen: G. Narr Verlag, 2001.

68 Gilmore: *Harry Partch*, S. 171.

69 Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923], Zürich: Ex Libris, 1980, S. 51. Partch wird neben den Ausführungen zur Musik vor allem das Kapitel zur faustischen und apollinischen Naturerkenntnis interessiert haben, in dem die Geometrie und die Körperlichkeit der Griechen der unsinnlichen Mathematik und zunehmenden Mechanisierung der Neuzeit gegenübergestellt werden. Ebd., S. 482–553.

70 Partch: *Genesis*, S. 4f.

Die einzige größere Studie zum Sprechgesang von Harry Partch schrieb 1976 der kanadische Komponist Douglas Walker.⁷¹ Er folgt darin nicht nur treu den von Partch in *Genesis of a Music* gelegten Spuren, sondern verbreitert diese noch zu einem Rundumschlag gegen die Sprachkompositionen der 1960er und 1970er Jahre, weil diese ebenfalls abstrakt seien: »Moreover, ›singing‹ has long been instrumental in effect; finally speech has become ›instrumentalized‹ as a ›timbre‹.«⁷² Und dann folgt noch ein Hieb in Richtung von John Cage und dessen Anhängern: »In fact, in *no* culture except our Western culture at the present time, is noise valued as music, is silence cherished compositionally, equally with sound.«⁷³

Walker stellt in seiner Studie auch die grundlegenden Unterschiede zwischen Partch und Schönbergs *Pierrot Lunaire* dar, und er geht dabei mit Schönberg sehr viel schärfer ins Gericht, als sein Vorbild Partch dies getan hat.

What, more specifically, did Schoenberg's technique of *sprechstimme*, in *Pierrot Lunaire*, consist of? First, he allowed the »singer« to follow the notes and rhythms, as indicated, but he endorsed the »singer's« immediate abandonment of the notated pitch, as soon as it had been sung, so as to be able to glide up or down to the next pitch. Secondly, the sound was to be neither of speaking nor of singing. Thirdly, the voice, in leaving the 12 tone equal temperament pitch system in its glides between notated points of reference, is not tonally harmonized, as would be the case with a Partch piece. Instead, Schoenberg, in a Surrealistic-vein, perhaps, accompanies the strange-sounding departures from the pitches of the piano keyboard, with unusual (for the period) instrumental sonorities. Fourthly, the voice-technique is thus seen to be exploited coloristically, rather than harmonically, to heighten the sense of unreality which the composer apparently desired in the work.⁷⁴

Zwar ist Douglas Walker – wie sein Vorbild Partch – voller Ressentiments gegen Schönberg und die Neue Musik, aber seine Ausführungen zeigen in negativer Umkehrung doch eine ›historische‹ Sicht auf *Pierrot Lunaire*, die in den 1970er Jahren durchaus dem entsprach, wie die europäische Avantgarde Schönbergs Werk verstand und auch interpretierte. In dieser Auffassung nämlich führte Schönberg »die Sprechmelodie in die Vokalmusik ein, als neues musiksprachliches Mittel, das von ihm selber (vor allem in *Pierrot Lunaire* (1912), von seinen Schülern [...] und des-

71 Douglas Walker: *The Roots of Meaningfulness. An Investigation into Harry Partch's Treatment of Speech in his Music*, Unpubliziertes Typoskript, 1976 (University Library, University of Illinois at Urbana-Champaign, Music & Performing Arts Special Collection, Call Number: ML410. P27 W24R6).

72 Ebd., S. 33.

73 Ebd., S. 34f.

74 Ebd., S. 31 f. Auch hier folgt Walker seinem Vorbild Partch, vgl. Anmerkung 10.

sen Nachfolgern nach 1945 weiterentwickelt worden ist.«⁷⁵ Die eigentlich gesungenen Aufnahmen von Boulez,⁷⁶ in denen auf das Theatralische weitgehend verzichtet wird, hatten damals den Charakter von Referenzaufnahmen, weil die vielen motivischen Bezüge zwischen Instrumentalpart und gesungener Sprechmelodie und damit auch die atonale harmonische Struktur des Werkes hörbar wurden; dies war in einer strukturorientierten Zeit fast schon ein Wert an sich, für Walker aber ist es ein weiterer Grund zur Ablehnung von Schönbergs Weg, weil eben »not tonally harmonized«.⁷⁷

8

Leo Dick hat anhand der Rezeptionsgeschichte des *Pierrot Lunaire* aufgezeigt,⁷⁸ in welchem Maße gerade Pierre Boulez in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Weg zu den Ursprüngen des Werkes verstellt hat. Boulez kannte diese Ursprünge durchaus, denn sie sind auch in der von Partch gehörten Aufnahme mit Erika Stiedry-Wagner unter Schönbergs Leitung noch unverkennbar zu hören, aber er lehnte sie ab, denn »was wir hören, ist eine gewisse Art von Deklamationsstil – gar nicht weit von Sarah Bernhardt entfernt –, den wir mit Recht als schrecklich altmodisch empfinden.«⁷⁹

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert wurden diverse Mythen in Bezug auf *Pierrot Lunaire* demontiert. Vor allem wurde mehrfach belegt, dass Arnold Schönberg mit *Pierrot Lunaire* nicht ein Avantgarde-Werk schuf, in dem er eine völlig neue Form des Sprechgesanges entwickelte, sondern dass er sich vielmehr auf eine lange Tradition der deutschen Bühnensprache bezog. Friedrich Cerha, selber dem Schönberg-Kreis sehr nahe stehend, formuliert es 2001 folgendermaßen:

75 Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 299.

76 Bei den drei Boulez-Einspielungen lässt sich sogar eine Steigerung im Zurückdrängen des Theatralischen und des Singens exakter Tonhöhen feststellen. In der ersten Aufnahme mit Helga Pilarczyk und dem Domaine Musical von 1962 (Disques Adès – MA 30 LA 524) ist noch ein gewisser Respekt gegenüber der Schönberg-Aufnahme zu spüren. Bei der ›Solisten‹-Aufnahme von 1978 mit Yvonne Minton sowie unter anderem David Zukerman und Daniel Barenboim wird schon fast opernhaft gesungen, zudem mit starkem englischem Akzent; und bei der letzte Aufnahme von 1998 mit Christine Schäfer und dem Ensemble Inter-Contemporain (Deutsche Grammophon 457 630-2) ist die Singstimme wie in Boulez' eigenen Werken fast nur noch ›instrumental‹ eingesetzt.

77 Douglas Walker übernimmt hier die von Partch im Falle der *Ode to Napoleon Bonaparte* vorgebrachte Kritik. Vgl. Anmerkung 10.

78 Leo Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018, S. 39–85.

79 Pierre Boulez: Sprechen – Singen – Spielen, in: ders.: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main: Ullstein, 1972, S. 124–141, hier S. 127.

Testet man den Ambitus heutigen Sprechens, so bekommt man etwa für das Sprechen von Nachrichten eine große Sekunde bis kleine Terz, für Lyrik eine Quarte, für die Gesellschaftskomödie eine Quint bis Sext, für das klassische Versdrama maximal eine Sept. Bei Karl Kraus finden wir häufig die Oktave überschritten, bei Moissi wurde gelegentlich der 1½-Oktavenbereich erreicht, ja darüber hinausgegangen. Im Zusammenhang mit dem ungeheuren Umfang, in dem Schönberg die Sprechstimme gedacht und fixiert hat, ist immer wieder von seiner puren Experimentierfreude die Rede gewesen. Die wenigen, hier gegebenen Sprech-Beispiele zeigen, daß er sich auf eine sehr variable, ungemein expressive Tradition des Deklamierens stützen konnte. Die Differenzierungstechnik des Sprechens, die er vorfand, hat er weitergetrieben und bis ins Extrem ausgebaut. Er ist hier mit der Sprechstimme nicht anders verfahren als in anderen Bereichen seines musikalischen Denkens auch.⁸⁰

Im gleichen Jahr legte Ulrich Kühn eine umfassende Geschichte des Melodrams vor,⁸¹ in der er auch Schönbergs *Pierrot Lunaire* und die Bühnensprache zu Beginn des 20. Jahrhunderts untersucht. Er analysierte 40 frühe Sprechaufnahmen von Schauspielerinnen und Schauspielern des Max-Reinhardt-Theaters und bestätigt Cerhas These, dass Schönberg schlicht die damalige Bühnensprache in den *Pierrot* übernommen hat, also ähnlich vorging, wie Harry Partch im Falle von Yeats *King Oedipus*. Hier einige wenige Ausschnitte aus Kühns ausführlicher Zusammenfassung:

Expressives Melos: Zu den auffälligsten Merkmalen [...] gehört die Spannweite der Satzintonationen. [...] Ein bis zu zwei Oktaven umfassender Ambitus ist keine Seltenheit. [...] Glissandi: Heute obsolet und nur mehr von Sänger(inne)n oder bei Sprechstimmpassagen in Neuer Musik zu hören, spielt glissandierendes Verbinden voneinander weit entfernter Töne in der Sprechkunst des frühen 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle. [...] Aufsuchen fixer Tonhöhen: Damit ist gemeint, daß eine klar identifizierbare Tonhöhe über eine gewisse Textstrecke hinweg einen Rahmen absteckt, der durch wiederholtes Aufsuchen des fixen Tones entsteht und gefestigt wird und dem Sprechen ein Moment eminenter Musikalisierung einträgt. [...] Singen im Sprechtext: Besonders Alexander Moissi, Ludwig Wüllner oder Lucie Höflich lassen die Sprechstimme punktuell ins Singen hineingleiten,

80 Friedrich Cerha: Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*, in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 2001 (Musik-Konzepte, Bd. 112/113), S. 62–72, hier S. 66.

81 Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001.

erzeugen also klar definierte Tonhöhen mit einer gewissen Dauer (und dies bei erhöhter Elastizität und Spannung des Tons). [...] Andeuten musikalischer Rhythmus-Verhältnisse: Besonders beim Sprechen von Versen rhythmisieren einige Sprecher(innen) den Text in Relationen und Figurationen, die nahezu exakt nach musikalisch-metronomischem Metrum zu bestimmen sind. Wird zudem auf identifizierbarer Tonhöhe »gesungen«, womöglich überdies tremoliert, so ist ein Höchstmaß an Konvergenz mit der dezidiert musikalisierten (singenden) Stimme gegeben. Die tradierte Anweisung, man möge die »Rede auf Noten setzen«, wird wörtlich genommen; Sprechen wird, punktuell, im engeren Sinne des Wortes Musik.⁸²

Auf *Pierrot Lunaire* bezogen bemerkt Kühn:

Der Ambitus der Sprechmelodien in *Pierrot lunaire* ist außerordentlich; er umfaßt zweieinhalb Oktaven und übersteigt damit noch den bemerkenswerten Umfang, den die an Tondokumenten nachweisbare Sprachpraxis zumeist nutzt.⁸³

Und welche Umfänge hat Harry Partch eigentlich in den *Lyrics by Li Po* verwendet? Er, der ja immer das ›Natürliche‹ der menschlichen Sprache darstellen wollte, das ›Übertriebene‹ des klassischen Gesanges geißelte und den Sprechgesang im *Pierrot Lunaire* als »effectively exaggerated« empfand? Auch zweieinhalb Oktaven! Und dies ausgerechnet im Song *Before the Cask of Wine*.⁸⁴ Es fällt schwer, hier nicht den Bezug herzustellen zu »Den Wein, den man mit Augen trinkt« aus dem ersten *Pierrot*-Melodram. Horribile dictu: Es könnte tatsächlich sein, dass Harry Partch sich bei seinen Kompositionen von 1932 und 1933 – also vor der Begegnung mit Yeats – vom *Pierrot Lunaire* beeinflussen beziehungsweise inspirieren ließ. Das betrifft insbesondere die *Lyrics On the Ship of Spice-Wood* (fast zwei Oktaven Umfang) und *Before the Cask of Wine* (zweieinhalb Oktaven Umfang).

9

Nach seiner Begegnung mit Yeats und dem Notieren seines Deklamationsstils ist Partch dem Verfahren von Schönberg allerdings eigentlich noch viel näher gerückt: Beide beziehen sich auf eine klar definierte Deklamationspraxis,⁸⁵ im Falle

82 Ebd., S. 269 f.

83 Ebd., S. 272.

84 Einen großen Dank an Eleni Ralli für die Angaben zum Ambitus der *Lyrics by Li Po*.

85 Nur aufgrund dieser weit ins 19. Jahrhundert zurückgehenden Deklamationspraxis, die Sprechrhythmik und -Melodik definierte, konnte Eduard Sievers überhaupt auf die Idee kommen, dass jedes Gedicht eine ihm zwingend eingeschriebene Sprechmelodie hätte, die von allen

Schönbergs war es die allgemeingültige zeitgenössische Sprechpraxis auf den Bühnen und in den Kabarettis seiner Zeit, im Falle von Partch waren es die Restitutionsversuche dieser inzwischen an den Rand gedrängten Theaterpraxis von Yeats und eventuell – vermittelt durch Schlesinger – auch von Rudolf Steiner.⁸⁶

Beide übernehmen nicht die ›natürlichen‹ Sprechmelodien, sondern sie adaptieren diese an ihre jeweiligen Tonsysteme, wobei Partch wie schon erwähnt sehr viel feinere Intervallschritte zur Verfügung hat als Schönberg mit den zwölf Halbtönen. Und beide Stile sind heute, wie es Boulez formuliert, ›altmodisch‹ geworden.

Der ungarische Musikwissenschaftler András Wilhelm weist daraufhin, dass dieses ›Altmodische‹ auch das Kabarettistische bei Schönberg betrifft, denn »noch bekannter war [die stilisierte Rede] auf der deutschen Kabarettbühne: dort war die Technik des unmittelbaren oder kontinuierlichen Übergangs von der Rede zum Gesang und vom Gesang zur Rede tägliche Praxis.«⁸⁷ Er stellt dabei die entscheidende Frage, die letztlich auch Partch betrifft: »Schönberg versuchte diesen Tonfall festzuhalten und zu regeln. Damals sicherlich mit Erfolg – die Frage ist nur, was davon nach dem Wandel des Sprechstils auf dem Theater für den Vokalstil der Kompositionen heute noch gerettet werden kann.«⁸⁸

Zwar könnte man argumentieren, dass man sich in der historisch informierten Aufführungspraxis heute gewohnt ist, sich auf frühere Interpretationsstile einzustellen, und es da keinerlei ›Rettung‹ bedarf, aber speziell in der deutschen Sprache ist dieser gehobene Tonfall durch das Pathos während des Faschismus dermaßen denunziert – Joseph Goebbels hat in seinen Reden ›meisterhaft‹ mit diesem Sprechgesang gespielt – dass es eben doch neuer Ansätze bedarf.

Leo Dick zeigt in seiner Analyse von *Pierrot Lunaire* implizit zahlreiche Möglichkeiten auf, das Werk aus dem heutigen Geiste des Théâtre musical oder Composed Theatre, als deren Vorläufer er Schönbergs Werk versteht, neu zu interpretieren, zum Beispiel mit Pierrot als Weißclown, auf dessen Tradition *Pierrot Lunaire* beruht, wie bei den Aufführungen von Patricia Kopatchinskaja.⁸⁹ Einen anderen Weg

gleich reproduziert würde. Weniger die Gedichtstruktur als vielmehr die einheitliche Bühnensprache bewirkten, dass alle Reproduktionen sich ähnelten.

86 Steiner erwähnt in einer Fragestunde am 10. April 1921 als Vorbild für die Sprachgestaltung den 1907 verstorbenen Burgschauspieler Joseph Lewinsky, also einen Vertreter einer fast zwei Generationen zurückliegenden Schauspielergeneration. Vgl. Rudolf Steiner: Aphoristisches über Schauspielkunst, in: ders.: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag 1981 (GA, Bd. 282), S. 13–34, hier S. 19.

87 András Wilhelm: Zum Problem des Sprechgesangs bei Arnold Schönberg, in: *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*, hg. von Karl Katschthaler, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, S. 67–73, hier S. 69.

88 Ebd., S. 71.

89 Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut*, S. 58–61. Aufgrund einer Sehnenscheidenentzündung bekam die Geigerin Patricia Kopatchinskaja ein Übeverbot auferlegt. Dafür studierte sie die Sprechpartie des *Pierrot Lunaire* ein und führte das Werk am 18. Oktober 2017 im Nachtclub Sky in Salt Lake City ein erstes Mal auf. 2018 erfolgte eine Tournee mit der Camerata Bern und 2019 eine Aufführung mit Mitgliedern der Berliner Philharmoniker. Dieser letz-

wählte Reinbert de Leeuw mit der Schauspielerin Barbara Sukowa: Sie spricht den *Pierrot* in einer heutigen Bühnensprache unter weitgehendem Verzicht auf Genauigkeit bei den Tonhöhen. So wie Schönberg im *Pierrot Lunaire* die Bühnensprache seiner Zeit verwendete, so spricht Barbara Sukowa im heutigen Bühnendeutsch und verhilft dem Werk zu neuer Aktualität und Verbindlichkeit.⁹⁰

Das Projekt der *Liricas da Li e Chasper Po* (2019–2022) mit dem Cellisten und Sprecher David Eggert und der Szenografin Hsuan Huang führt solche Erfahrungen mit *Pierrot Lunaire* weiter. Hier werden gewissermaßen beide Wege miteinander verknüpft: Einerseits die Betonung des Theatralischen und andererseits die Anpassung des Sprechgesangs ans heutige englische Sprechen und Rezitieren, um den zuweilen pathetischen, zuweilen auch leicht larmoyanten Ton der *Lyrics by Li Po* zu überwinden. Vielleicht ergeben sich dann noch sehr viel mehr Verbindungen zu Schönbergs Sprechgesang und eine jahrzehntelang aufrecht erhaltene Unvereinbarkeit könnte sich schlicht erübrigen beziehungsweise Teil der größeren Frage werden, wie mit der Sprechstimme komponiert und wie ihre Zeitbedingtheit mit der Interpretation überwunden werden kann. Ähnlich wie der Humor, die Mode oder anderes, was vom gesellschaftlichen Alltag lebt, ist auch die gesprochene Sprache einem ständigen Wandel und eben auch Alterungsprozess ausgesetzt. Deshalb scheidet im Bereich des Sprechtheaters meiner Meinung nach auch die historische Ausführungspraxis, denn sie revitalisiert die Werke nicht, sondern macht sie erst richtig ›alt‹. Eine zusätzliche Spannung erhält das Projekt von David Eggert durch die Ausweitung auf den rätoromanischen Sprechgesang bei den *Liricas da Chasper Po*, die ebenfalls im Just-Intonation-System umgesetzt werden.⁹¹

10

Wichtige Vorläufer zu *Liricas da Li e Chasper Po* sind Projekte mit Partchs Sprechgesang, die in jüngster Zeit zwei europäische Ensembles realisiert haben, zum einen die Musikfabrik Köln, zum andern das Ensemble Scordatura Amsterdam, an dessen Gründung der in dieser Publikation mehrfach zitierte und 2015 früh verstorbene Partch-Forscher Bob Gilmore beteiligt war.⁹² Beide Ensembles beschränken sich

te Auftritt ist in der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker dokumentiert: www.digitalconcerthall.com/de/concert/51964 (Zugriff 25.09.2020).

90 Arnold Schönberg: *Pierrot Lunaire* Op. 21 / *Suite* Op. 29 [CD], Barbara Sukowa, Schönberg Ensemble, Leitung: Reinbert de Leeuw, CD 1991 (Koch Schwann Musica Mundi – 310 117).

91 *Liricas da Li e Chasper Po* mit David Eggert, Stimme und Violoncello; Regie: Hsuan Huang. Uraufführung am 14. Oktober 2020 im Schloss Tarasp. Die rätoromanischen Gedichte von Chasper Po wurden auf der Grundlage von Rezitationen von Senter Schülerinnen und Schülern sowie der Schauspielerin Annina Sedláček vertont. Vgl. www.hkb-interpretation.ch/liricas (Zugriff 25.09.2020).

92 Das Ensemble Scordatura ging aus dem Trio Scordatura von Bob Gilmore und seiner Lebenspartnerin Elisabeth Smalt sowie der Sängerin Alfrun Schmid hervor. Nach dem Tod von Bob Gilmore 2015 wurde die Besetzung erweitert. Scordatura Ensemble: *Scordatura Ensemble*,

nicht nur auf die Aufführung von originalen Partch-Kompositionen, sondern lassen neue Werke für die Partch-Instrumente schreiben.

Das Ensemble Scordatura interessiert sich für den gesamten Bereich von nicht-äquidistanter und insbesondere enharmonischer Musik und pflegt auch das Repertoire der Renaissance und des Barock.⁹³ Wegen dieser Ausrichtung auf Just Intonation, Enharmonik und nicht-äquidistante Stimmungen erstaunt es kaum, dass die Neukompositionen des Amsterdamer Projekts sich weitgehend ans harmonische System von Harry Partch halten.⁹⁴ Auch der Sprechgesang ist von zentraler Bedeutung. Die *Lyrics by Li Po* werden – wie bei den ersten Konzerten vor 1934 – von einer Frau intoniert, der Sängerin Alfrun Schmid. Die möglichst genaue Darstellung des Tonhöhenystems ist für das gesamte Ensemble ein prioritäres Anliegen; auch die Tonhöhen des Sprechgesangs intoniert Alfrun Schmid sehr präzise. Das macht die harmonische Einbindung der Sprechstimme evident, aber das implizit Theatralische des Sprechgesangs gerät in den Hintergrund.

Im Gegensatz zum Ensemble Scordatura beschränkt sich das Ensemble Musikfabrik Köln in seinem Repertoire auf die zeitgenössische Musik. Mit dem 2013 realisierten Projekt, alle wichtigen Instrumente von Partch nachzubauen, sollte dessen Werk endlich auch im Kontext der zeitgenössischen Musik rezipiert und vom Ruf des amerikanischen Außenseiters befreit werden, was mit den internationalen Tourneen des großbesetzten Musiktheaters *Delusion of the Fury* (1969) auch gelang. Von den neun Komponistinnen und Komponisten, die bisher für diese Instrumente komponierten,⁹⁵ verhalten sich einige insofern »repektlos« gegenüber Partch, als sie dessen harmonisches System gar nicht beachten und die Instrumente quasi »entideologisiert« wie ein normales Musikinstrument behandeln. Interessanterweise hat sich bisher einzig die im Théâtre musical bewanderte Carola Bauckholt mit Harry Partchs Sprechgesang

online, [o. J.], <https://trioscordatura.wordpress.com> (Zugriff 25.04.2020). 2017 führte das Ensemble Scordatura eine Tournee mit dem Titel *Rose Petal Jam* durch mit einem Programm, das Werke von Partch mit Neukompositionen und Improvisationen verbindet. Einen Einblick in das Projekt gibt Bas Andriessen: *Harry Partch/»Rose Petal Jam«* [Film], online, 2017, www.youtube.com/watch?v=Xpi6dBvcdhk (Zugriff 25.04.2020).

- 93 Zur Bedeutung und Ausbreitung dieses heute beinahe vergessenen Repertoires vgl. Martin Kirnbauer: *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe, 2013 sowie ders.: Vieltönigkeit statt Mikrotonalität. Konzepte und Praktiken »mikrotonaler« Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 2014, S. 85–113.
- 94 Neukompositionen für das Ensemble haben geschrieben: Anne LaBerge, Miranda Driessen, Lisa Illean, Anna Mikhailova, Chris Rainier, Chris Smalt, Aart Strootman und Samuel Vriezen. Gemäß Auskunft von Elizabeth Smalt bezieht sich nur die Komposition *Lu* der australischen Komponistin Lisa Illean (*1983) auf einen Text von Li Bai. Es erklingt bei 34'02" im Konzertmitschnitt: *Concertzender Live: South #18*, online, 2018, www.concertzender.nl/programma/474900/ (Zugriff 25.4.2020).
- 95 Es handelt sich in alphabetischer Reihenfolge um Carola Bauckholt, Sampo Haapamäki, Klaus Lang, Claudia Molitor, Martin Smolka, Phillip Sollmann, Simon Steen-Andersen, Helge Sten, Caspar Johannes Walter.

auseinandergesetzt; alle ändern interessierte dieses von Partch zum Zentrum seines musikalischen Kosmos erklärte Mittel offenbar nicht, was ein weiterer Hinweis darauf ist, dass diese Art des Deklamierens heute auf wenig Echo stößt.

Carola Bauckholts *Voices for Harry Partch*⁹⁶ ist eine Entmystifizierung von Partchs Sprechgesang, indem dieser gewissermaßen beim Wort genommen wird. Die Sprechstimme ist nicht emotional aufgeladene Botschafterin, sondern Material und Thema der Komposition, denn die meisten Strukturen sind von der Sprechstimme abgeleitet. Bauckholt suchte dazu zwei sehr gegensätzliche Sprecher aus, nämlich einerseits einen Kölner Jungen, der im Kölner Dialekt erzählt, dass er ein Buch über Fischerei erworben habe, um die Prüfung zu machen, damit er mit Vater und Mutter am Sonntag Karpfen fischen könne, und andererseits den Meister selbst: Harry Partchs Stimme. Bauckholt wählte dafür Ausschnitte des Films *The Dreamer that Remains*⁹⁷, wobei sie Stellen suchte, bei denen Harry Partch – teilweise offensichtlich unter Alkoholeinfluss – besonders exaltiert erzählt und einen Umfang von über zwei Oktaven benutzt.

Die Stimmen werden als Sample eingespielt und vom Ensemble sowohl nachgesprochen wie auch auf den Instrumenten mit den exakten Tonhöhen und in genauem Tonfall nachgespielt. Das ergibt teilweise spannende und teilweise auch witzige Wirkungen, weil für das Publikum die Samples mit den Sprachaufnahmen nicht nur ganz offensichtlich das motivische Material sind, sondern auch das Kontrollsystem, um die Präzision der Umsetzung zu überprüfen. Man erfährt unmittelbar, wie hochdifferenziert das menschliche Ohr Zwischentöne in der Sprechstimme wahrnehmen kann, weil wir diese Fähigkeit täglich brauchen. In Bezug auf die *Lyrics by Li Po* werden allerdings die Verhältnisse umgedreht: Dort ist die Adapted Viola das Kontrollinstrument für die Stimme, bei Bauckholt ist es umgekehrt, hier kontrollieren die Samples die Instrumentalist*innen. Auf der einen Seite müsste sich Partch freuen, denn sowohl der Kölner Junge als auch Partch selber sprechen in Just Intonation beziehungsweise in seinem 43-Ton-System. Mindestens konnte Bauckholt die Samples verblüffend gut in dieses System transkribieren und vom Ensemble auch nachsprechen und -spielen lassen. Gerade bei Partchs eigenen »effectively exaggerated« Sprechmelodien mit Intervallsprüngen größer als eine Oktave sind die Intervalle seines Just-Intonation-Systems auch von einem ungeübten Ohr als schwebungsfrei, also reingestimmt, wahrnehmbar.⁹⁸ Sehr viel weniger Freude hätte Partch allerdings an Bauckholts Zerstückelungen der Texte und vor allem an der Übertragung der Sprechmelodien auf Instrumente gehabt, denn diese wirken »lebendiger« als die Samples und lassen eine auffällig »sprechende« Instrumentalmusik entstehen; »speech has become »instrumentalized« müsste Douglas Walker hier monieren.⁹⁹

96 Carola Bauckholt: *Voices for Harry Partch* für Ensemble mit Harry-Partch-Instrumenten, Köln: Thürmchen-Verlag, 2014/2015. UA 29.05.2015, Kunstfestspiele Herrenhausen, Hannover.

97 *The Dreamer that Remains. A Portrait of Harry Partch* (1974), Regie: Stephen Poulitot.

98 Zum grundsätzlichen Unterschied zwischen Temperaturen und Stimmungen vgl. Cathy van Eck: »A good servant dismissed for becoming a bad master«. Zur Geschichte der gleichstufigen Temperatur, in: *dissonance* 110 (2010), S. 34–43.

99 Vgl. Anmerkung 72.

Die zerstückelten Sprechtexte ergänzen sich auf der inhaltlich-semantischen Ebene zu einem mosaikartigen Partch-Portrait bzw. Psychogramm: Da ist der Wunsch des Kölner Jungen, am Sonntag beim Fischen Vater und Mutter zu vereinen; da ist die Sehnsucht des alten Partch nach der Jugend («but if we aren't concerned about our youth we're headed straight to a dead end»); und da ist ein weiteres Mal auch Partchs Misogynie gegen die »blue haired ladies«, die schon in seiner Jugend und auch heute noch die klassischen Konzertsäle füllten. Und immer wieder die Stimme des Jungen, der »Vater und Mutter« »singt«.

Vater und Mutter hatte Partch früh verloren; die Asche seiner Mutter soll er tagelang in der Manteltasche mit sich herumgetragen haben, bevor er sie in den Pazifik schüttete;¹⁰⁰ sein erstes großes Projekt war *King Oedipus*, der seine Mutter Jocaste heiratet. Wegen *King Oedipus* reiste er nach Dublin zu W. B. Yeats, um die Vertonerlaubnis zu bekommen. Und für die Uraufführung der ersten Fassung wählte er als Sängerin für Jocaste jene Frau, mit der er erstmals öffentlich aufgetreten war und derentwegen er Schönbergs *Pierrot Lunaire* kennenlernte: Rudolphine Radil.

Literatur

- [Anon.]: *Kathleen Schlesinger and Elsie Hamilton, Chronology*, online, [o. J.], www.yumpu.com/en/document/read/7499891/kathleen-schlesinger-and-elsie-hamilton-biographical-naked-light (Zugriff 23.03.2020).
- [Anon.]: Harry Partch Has New Views on Native Music. At Madison Campus He Continues Composing; Adapts Instruments to His Tonal Scale, in: *The Milwaukee Journal*, 11.02.1945. Faksimile des Artikels in Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 77.
- Andriessen, Bob: *Harry Partch/»Rose Petal Jam«* [Film], online, 2017, www.youtube.com/watch?v=Xpi6dBvcdhk (Zugriff 25.04.2020).
- Bauckholt, Carola: *Voices for Harry Partch* für Ensemble mit Harry-Partch-Instrumenten, Köln: Thürmchen Verlag, 2014/2015.
- Blackburn, Philip: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997.
- Biccari, Gaetano: »Zuflucht des Geistes«? *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900–1944*, Tübingen: G. Narr Verlag, 2001.
- Boulez, Pierre: Sprechen – Singen – Spielen, in: ders.: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt am Main: Ullstein, 1972, S. 124–141.
- Brotbeck, Roman: Contre le tempérament égal. De Julián Carrillo à Harry Partch, in: *Théories de la compositions musicale au XXe siècle*, hg. von Nicolas Donin und Laurent Feneyrou, Lyon: Symétrie, 2013, Bd. 2, S. 269–280.

100 Gilmore: *Harry Partch*, S. 40.

- Brotbeck, Roman: Die musikhistorischen Selbstkonstruktionen von Julián Carrillo, Harry Partch und Ivan Wyschnegradsky, in: *Musik und Verstehen*, hg. von Christoph von Blumröder, Laaber: Laaber, 2004 (Spektrum der Musik, Bd. 8), S. 176–184.
- Brotbeck, Roman: When things are hopping. Gedanken zur europäischen Erstaufführung von *Delusion of the Fury* von Harry Partch und zum Nachbau seiner Instrumente, in: *dissonance* 134 (September 2013), S. 18–27.
- Campbell, Margaret: *Dolmetsch. The Man and His Work*, Seattle: University of Washington Press, 1975.
- Casillo, Robert: *The Genealogy of Demons. Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- Cerha, Friedrich: Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire*, in: *Schönberg und der Sprechgesang*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 2001 (Musik-Konzepte, Bd. 112/113), S. 62–72.
- Concertzender Live: *South #18*, online, 2018, www.concertzender.nl/programma/474900/ (Zugriff 25.4.2020).
- Cowell, Henry: 43-Tone Minstrelsy, in: *Saturday Review*, 26.11.1949, S. 65. Faksimile des Artikels in Philip Blackburn: *Enclosure 3. Harry Partch*, Saint Paul, MN: American Composers Forum, 1997, S. 122.
- Dick, Leo: *Zwischen Konversation und Urlaut. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018.
- Farr, Florence: *The Music of Speech, Containing the Words of Some Poets, Thinkers and Music-Makers Regarding the Practice of the Bardic Art Together with Fragments of Verse Set to Its Own Melody by Florence Farr*, London: E. Mathew, 1909.
- Feldman, Matthew: *Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, <https://doi.org/10.1057/9781137345516>.
- Foster, Robert Fitzroy: *W. B. Yeats. A Life I: The Apprentice Mage 1865–1914*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Foster, Robert Fitzroy: *W. B. Yeats. A Life II: The Arch-Poet 1915–1939*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Gilmore, Bob: *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University Press, 1998.
- Gilmore, Bob: On Harry Partch's *Seventeen Lyrics by Li Po*, in: *Perspectives of New Music* 30/2 (1992), S. 22–58, <https://doi.org/10.2307/3090619>.
- Gilmore, Bob: The Climate Since Harry Partch, in: *Contemporary Music Review* 22/1–2 (2003), S. 15–33, <https://doi.org/10.1080/0749446032000134724>.
- Goh, Talisha: *Australia's Microtonal Modernist. The Life and Works of Elsie Hamilton (1880–1965)*, BA Thesis, Perth, Edith Cowan University, 2014, online: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/194 (Zugriff 23.03.2020).
- Helmholtz, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig: Vieweg, 1863.
- Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand: *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, übers. von Alexander J. Ellis, London: Longmans Green, 1875.
- Herreto Martín, Rosana: *The Doing of Telling on the Irish Stage. A Study of Language Performativity in Modern and Contemporary Irish Theatre*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

- Killian, Gotthard: *Kathleen Schlesinger*, online, [o. J.], <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=631> (Zugriff 23.03.2020).
- Kirnbauer, Martin: *Vieltönige Musik. Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe, 2013.
- Kirnbauer, Martin: Vieltönigkeit statt Mikrotonalität. Konzepte und Praktiken «mikrotonaler» Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, hg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott, 2014, S. 85–113.
- Kühn, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2001, <https://doi.org/10.1515/9783110922516>.
- Marcus, Kenneth H.: *Schoenberg and Hollywood Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Marsh, Alec: *John Kasper and Ezra Pound. Saving the Republic*, London: Bloomsbury, 2015.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- Partch, Harry: *Genesis of a Music. An Account of a Creative Work, Its Roots and Its Fulfillments. Second Edition, Enlarged*, New York: Da Capo Press, 1974.
- Perlis, Vivian: *Interview with Harry Partch*, unpubliziertes Typoskript, San Diego 1974, Oral History Project, Yale University School of Music, Signatur: OHV 24, a–f.
- Pound, Ezra: *Ezra Pound and Music. The Complete Criticism*, hg. von Murray R. Schafer, New York: New Directions, 2008.
- Pound, Ezra: Machine Art (1927–1930), in: ders.: *Machine Art and Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, hg. von Maria Luisa Ardizzzone, Durham: Duke University, 1996, S. 57–84.
- Saddlemeyer, Ann: William Butler Yeats, George Antheil, Ezra Pound. Friends and Music, in: *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies* 2 (2012), S. 55–71.
- Schönberg, Arnold: Vorwort zu *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) für Sprechstimme, Klavier, Flöte, Klarinette, Geige und Violoncello, Wien: Universal Edition, 1950.
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21 / *Suite* op. 29, Barbara Sukowa, Schönberg Ensemble, Leitung: Reinbert de Leeuw, CD 1991 (Koch Schwann Musica Mundi – 310 117).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Helga Pilarczyk, Domaine Musical, Leitung: Pierre Boulez, LP 1962 (Disques Adès – MA 30 LA 524).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Yvonne Minton, Ensemble, Leitung: Pierre Boulez, LP 1978 (CBS Masterworks – 76720).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Christine Schäfer, Ensemble InterContemporain, Leitung: Pierre Boulez, CD 1991 (Deutsche Grammophon 457 630-2).
- Schönberg, Arnold: *Pierrot Lunaire* op. 21, Patricia Kopatchinskaja, Mitglieder der Berliner Philharmoniker, Video 2019, www.digitalconcerthall.com/de/concert/51964 (Zugriff 25.9.2020).
- Scordatura Ensemble: *Scordatura Ensemble*, online, [o. J.], <https://trioscordatura.wordpress.com> (Zugriff 25.04.2020).
- Sievers, Eduard: Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung, in: ders.: *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1912, S. 56–77.

- Slaars, Laurent: Ezra Pound et la musique, des Cantos à George Antheil, in: *TIES. Revue de littérature. Textes, Images et Sons* 2 (2018), S. 99–111.
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* [1923], Zürich: Ex Libris, 1980.
- Steiner, Rudolf: *Die geistigen Hintergründe des Ersten Weltkrieges. Kosmische und menschliche Geschichte, Bd. 7*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1974 (GA 174b).
- Steiner, Rudolf: *Die Kunst der Rezitation und Deklamation*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987 (GA, Bd. 281).
- Steiner, Rudolf: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst*, Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1981 (GA, Bd. 282).
- Van Eck, Cathy: »A good servant dismissed for becoming a bad master«. Zur Geschichte der gleichstufigen Temperatur, in: *dissonance* 110 (2010), S. 34–43.
- Walker, Douglas: *The Roots of Meaningfulness. An Investigation into Harry Partch's Treatment of Speech in his Music*, Unpubliziertes Typoskript, 1976 (University Library, University of Illinois at Urbana-Champaign, Music & Performing Arts Special Collection, Call Number: ML410.P27 W24R6).
- Wilhelm, András: Zum Problem des Sprechgesangs bei Arnold Schönberg, in: *Gustav Mahler – Arnold Schönberg und die Wiener Moderne*, hg. von Karl Katschthaler, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, S. 67–73, <https://doi.org/10.3726/978-3-653-03275-8/8>.
- Yasser, Joseph: A Letter from Arnold Schoenberg, in: *Journal of the American Musicological Society* 6/1 (1953), S. 53–62, <https://doi.org/10.2307/829999>.
- Yeats, William Butler: Speaking to the Psalter, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 13–27, https://doi.org/10.1007/978-1-349-00618-2_2.
- Yeats, William Butler: The Theatre, in: ders.: *Essays and Introductions*, London: Macmillan, 1961, S. 165–172.
- Zander, Helmut: *Anthroposophie in Deutschland*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Roman Brotbeck studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik in Zürich. Er war Musikredaktor und -Produzent bei Radio SRF 2 Kultur sowie Dozent für Musikgeschichte und Analyse an diversen Musikhochschulen. Dazu hatte er diverse Leitungsfunktionen an der Hochschule der Künste Bern HKB inne, zuletzt als Gründer der GSA (heute SINTA), des ersten Promotionsprogramms für die Künste in der Schweiz. Seine Forschungsgebiete sind Mikrintervalle, Musiktheater und Musikpolitik; aktuell leitet er an der HKB das Forschungsprojekt »In hommage from the multitude« zu nicht-äquidistanten Mikrotönen.

Namensregister

A

Abbott, Katy 244
Abendroth, Hermann 249
Adami, Giuseppe 330
Adorno, Theodor W. 287, 291, 302, 316,
328, 338, 339
Aerni, Heinrich 11, 222, 259, 279, 331
Aeschbacher, Niklaus 264
Albert, Agnes 422, 439
Allan-Moore, Beatrice 243
Allenbach, Daniel 13, 26, 147
Ammann, Benno 225, 265
An Lushan 安祿山 178, 235
Andersen, Hans Christian 10
Andreae, Volkmar 236, 264, 265, 266,
270–271, 275, 357, 358, 362–363, 366
Andry, Dumenic 12, 13, 15, 38, 41, 52, 75,
78, 114, 117, 127
Anner, Emil 264
Antheil, George 196, 538, 557, 558
Apostel, Hans 357
Appia, Adolphe 545
Argento, Dominick 381
Ariosto, Ludovico 51
Armbruster, René 265
Asper, C. H. —> Po, Chasper
Ast, Max 236
Auden, Wystan Hugh 374, 423
Augustin, Andri 28, 35, 41
Avshalomov, Jacob 220, 235
Ayers, Lydia 229

B

Bach, Johann Sebastian 380, 425, 529, 545
Badings, Henk 225
Bai Juyi 白居易 174, 175, 184, 186, 214
Bainbridge, Crist 235
Bantock, Granville Ransom 235
Barber, Samuel 381, 408, 412, 416, 423, 424,
429
Barenboim, Daniel 548
Barraine, Elsa 253
Bartók, Béla 210
Bassett, Leslie 225

Batka, Richard 283
Bauckholt, Carola 553–555
Bazlik, Miro 225
Beckerath, Erich von 262
Beckett, Samuel 537
Beekhuis, Hanna 244, 245
Beer, Hans Peter 236
Beers, Robert 376
Beethoven, Ludwig van 380
Behrend, Siegfried 235
Bellini, Vincenzo 256
Berg, Alban 288, 289, 292, 293
Berlioz, Hector 361
Bernardi, Rut 78
Bernhardt, Sarah 548
Berr, José 264, 272, 276, 277
Bethge, Hans 57, 68–69, 70–71, 73, 74, 113,
174, 221, 222, 223, 230–231, 234, 245, 249,
252, 259, 260–262, 265, 276, 277, 281,
283–288, 291, 292, 294, 295, 305–306,
321–328, 332, 340–342, 356, 359, 360
Bethke, Neithard 225
Bezzola, Reto Raduolf 31, 39–40
Bialas, Günter 263
Biccari, Gaetano 545
Biebl, Franz 236, 357, 365
Bierbaum, Otto Julius 356
Billigmeier, Robert H. 100
Binkerd, Gordon 223
Bishop, George 411
Blanc, Jean Robert 357
Blémont, Émile 57, 58, 69
Böhm, Gottfried 56, 57, 58, 68, 69, 178,
324–326, 327
Bonds, Margaret 381
Bonhomme, Andrée Marie Clémence 243,
244, 245
Bonset, Jacobus 235
Borges, Jorge Luis 254, 255
Bosmans, Henriëtte 222, 234, 243, 244, 245
Boulez, Pierre 327, 548, 551
Brahms, Johannes 267, 270, 294
Branscombe, Gena 243, 357

Brant, Henry 412
Braunfels, Walter 293
Brecht, Bertold 314, 315, 316, 318
Brotbeck, Roman 9, 10, 11, 13, 201, 224,
228, 230, 254, 353, 357, 527, 558
Brown, Ford Madox 535
Bruckner, Anton 380
Brunies, Steivan 23
Buchli, Emigl 114–115
Buckinx, Boudewijn 223
Büchtger, Fritz 236
Buddha Shakyamuni 107
Bullen, Arthur Henry 539, 540, 541
Bülow, Bernhard von 87
Burte, Hermann 259
Busch, Wilhelm 25, 26, 41, 115
Busoni, Ferruccio 330, 394, 400, 426
Buss, Ernst 79
Bynner, Witter 221, 223, 357
Byron, Lord 63, 64

C

Caccini, Giulio 540
Caderas, Gian Fadri 11, 12, 55, 56–65, 69,
71, 73, 74, 77, 88, 100, 111–113, 121,
130
Cadotsch, Peder 123–126, 127, 130
Caduff, Renzo 12, 32, 39, 54, 78, 85, 119
Cage, John 547
Cairati, Alfredo 264, 266, 271, 272, 276
Callery, Joseph-Marie 343
Camenisch, Arno 128–129
Campbell, Phyllis 234, 243
Campoamor, Ramon de 63
Candinas, Theo 123, 129
Cantieni, Anna Maria 100
Capeder, Dumeni 121, 130
Capellen, Georg 282, 326, 328, 330, 338
Caratsch, Reto 78
Carducci, Giosuè 40
Carey, Patricia 427
Carigiet, Alois 129
Carnot, Maurus 71
Carpenter, John 222
Carrillo, Julián 456
Carson, Arthur 423, 426
Catullus, Gaius Valerius 202
Cavalcanti, Guido 202
Céline, Louis Ferdinand 545
Cerha, Friedrich 263, 548–550

Chang, Iris (Chang Shun-ru 張純如) 96
Chapela, Enrico 223, 236
Charnstrom, Christine 403, 404, 406, 428
Chatterjee, Helen J. 161
Chatton, Pierre 265
Chen Cheng 陳誠 96
Chevé, Émile 206
Chiang Kai-shek (Chiang Chieh-shih
蔣介石) 94, 97, 106
Chini, Mario 221
Chönz, Selina 129
Chryssipos 354
Cixi 慈禧 90
Clalüna, Alfons 123
Clermont-Ganneau, Charles Simon 343
Cocteau, Jean 545
Coleman, Thomas 431
Colerus, Egmont 324
Colgrass, Michael 430
Conrad, Joseph 224
Cooper, Arthur 156, 390
Corey, Charles 12, 481, 506, 533, 534
Corey, Christie 13
Corey, Lionel 13
Corey, Madelyn 13
Cowell, Henry 412, 416, 528, 533, 534
Cranmer-Byng, Launcelot 221, 356, 359
Crastan, Stupana 19, 35
Cryer, James 356
Cui Jian 崔健 105
Cummins, Lucile 243
Curry, John Stuart 415

D

Dahlhaus, Carl 316–317
Dalai Lama (Tenzin Gyatso) 101
Daniel, Yvan 57, 72
[Qing] *daoguang* 道光 109
Debon, Günther 174, 180, 185, 223
Debussy, Claude 253, 305, 437
Dechâteau, Julien 222
Dehmel, Paula 248, 249
Dehmel, Richard 248, 357
Deng Xiaoping 鄧小平 78
Derin, P. J. —> Linsel, Peider
Dermont, Lisa 105
Derungs, Silvana 13, 78, 82
De Selby, Philosoph 352, 354
Diaz, Rafael 223, 225, 236
Dick, Leo 548, 551

Dickens, Charles 384
Dickinson, Emily 376
Diethelm, Caspar 264, 265
Dieren, Bernhard van 222, 357
Diez, Ernst 361
Ding Dunling 丁敦齡 231, 321, 323, 341,
343–344
Diogenes Laertius 351
Dolmetsch, Arnold 527, 537–541, 542, 545
Doming Lam (Lin Yuepei 林樂培) 208, 214
Donath, Lehel 249
Dougherty, Celius 381
Driessen, Miranda 553
Dschingis Khan 97, 101
Du Fu 杜甫 71, 113, 130, 154, 159, 166,
173, 174, 177–178, 180, 181, 182,
185–186, 187, 188
Ducol, Bruno 223, 235, 236
Duffie, Bruce 372, 376, 421
Dulac, Edmond 540, 542
Duncan, Harry 376

E

Eberhard, Wolfram 137
Ebert, Hans 236, 329, 330, 332–339
Eggert, David 9–10, 474, 527, 552
Eggert, Marion 12, 22, 137, 142, 146
Ehrenstein, Albert 221, 223, 327
Eich, Günter 185, 223, 355, 357
Einem, Gottfried von 357, 358, 360, 365,
366
Eisler, Hanns 236, 263, 301–307, 310–318
Eliot, Thomas Stearns 194, 195, 203
Ellis, Alexander 528
Elmer, Damian 13, 357
Encina, Juan del 63
Enthoven, Henri 357
Erdmann, Dietrich 357
Erkes, Eduard 176
Erlanger, Margaret 441
Erni, Hans 94
Ettinger, Max 223, 263, 265, 357

F

Falkenhausen, Lothar von 206, 209
Famos, Luisa 28, 35, 41, 50, 129
Fandel, John 376
Farr, Florence 527, 538–540, 542, 545
Farwell, Arthur 223
Fechner, Gustav Theodor 292

Feifel, Eugen 181
Fein, Sylvia 424
Felix, M. 114
Fenollosa, Ernest 195, 199, 201
Fenollosa, Mary 195
Ferra, Marcello 223
Fheodoroff, Nikolaus 225
Filli, Dora 85
Finnendahl, Orm 254
Fitzgerald, Robert 196
Flugi, Conradin de 110–111, 112
Fontana, Gian 129
Forke, Alfred 57, 69, 178–179, 188, 260,
261, 322, 350, 355, 357
Foster, Robert Fitzroy 539, 544
Fouqué, Friedrich de la Motte 63
Franckenstein, Clemens von 222, 236
Frantz, Roslyn 427
Freeman, Betty 193, 544
Freinadametz, Üjop 78
Froberger, Johann Jakob 419
Fry, Carly 82
Fu, Poshek 傅葆石 206
Fusako Hamao 340

G

Gabel, Jack T. 225, 235
Gao Lishi 高力士 180
Gardiner, William 231
Gartenlaub, Odette 243
Garvey, David 374, 378–379, 380, 382–386
Gautier, Judith 55, 56, 57–58, 62, 67, 68–69,
71, 73, 112, 113, 130, 222, 230–231, 234,
283, 321, 323–324, 340–343, 356, 359
Gautier, Théophile 57, 323, 326, 341, 342,
343
Geilinger, Max 223
Geissmann, Thomas 12, 147, 150, 151, 155,
161, 172, 235
Genazino, Wilhelm 248
Genther, Charles 429
Genther, Shirley 429, 430
Gentry, Elizabeth 431
George, Stefan 249
Gerhard, Anselm 13
Gevaert, François-Auguste 256
Gieschen, Hulda 402, 404
Giles, Herbert A. 194
Gilmore, Bob 192, 193, 202, 230, 393, 395,
403, 404, 405, 407, 411, 414, 416, 417,

426, 427, 428, 431, 432, 438, 447, 474,
507, 508, 509, 518, 527, 530, 531, 532,
533, 534, 538, 542, 543, 544, 546, 552
 Gilson, Warren 402, 411, 414
 Ginther, Kathleen 244
 Glasier, Marshall 413, 415
 Glatthorn, Austin 376
 Gluck, Christoph Willibald 224
 Goebbels, Joseph 551
 Goethe, Johann Wolfgang von 63, 64, 71,
176, 213, 248, 249, 292, 543, 544
 Gonne, Maud 544
 Gousset, Bruno 358
 Gozzi, Carlo 330
 Graham, Martha 425–426
 Granade, S. Andrew 229, 405
 Grand, Florian 33
 Grandville, J. J. 109
 Gray, Colleen Gail 371, 380
 Gredig, Lea 12, 13
 Gredig, Mathias 12, 13, 25, 77, 135, 140,
145, 147, 155, 184, 219, 239, 242, 327,
330, 349, 370, 532, 545
 Grenfell, Maria 223, 244
 Griffin, Chemiker 351, 355
 Grimm, Willy 264
 Grove, Jim 423, 427
 Guanxiu 貫休 152
 Guérinel, Lucien 235
 Guerrini, Olindo (Lorenzo Stecchetti) 44
 Guidon, Jon 129
 Gulik, Robert Hans van 155, 156, 157
 Gümbel, Martin 357
 Gunn, Edward 206
 Guo Moruo 郭沫若 185, 214
 Guo Wenjing 郭文景 215
 Gurlitt, Willibald 225
 Guyot, Alain 343
 Gyatso, Tenzin —> Dalai Lama
 Gyax, Silvia 95

H

Haapamäki, Sampo 553
 Haas, Pavel 363
 Haffter, Christoph 12, 235, 301, 320
 Haft, Lloyd 182–183
 Hager-Zimmermann, Hilde 244
 Haiping Hu 342
 Halévy, Jacques Fromental 256
 Hallin, Margareta 244

Hall-Johnston, Betty 222, 223, 243
 Hamilton, Elsie 543
 Hancock, Fralia 402
 Hanheide, Stefan 310
 Hanson, Howard 412
 Harrison, Sadie 244
 Harvey, Jonathan 225
 Hauser, Otto 221, 223, 260, 323, 355
 He Long 賀龍 97
 He Lüting 和綠汀 207
 He Zhizhang 賀知章 177, 182, 183, 187
 Hegeler, Anna 241, 243, 245–249, 251, 252,
254
 Heidegger, Martin 142
 Heilmann, Hans 57, 69, 71, 221, 223, 260,
261, 265, 274, 283, 323, 355, 358
 Heine, Heinrich 30, 48, 53, 63, 64, 71, 213
 Helmholtz, Hermann von 437, 508, 528
 Hemingway, Ernest 197, 449
 Henschke, Alfred —> Klabund
 Hensel, Walther 225, 236, 357, 358, 362,
365, 366
 Herold, Hannes 13
 Herrmann, Hugo 228, 230, 232–233, 234,
236
 Herrmann, Kurt 419
 Hervey-Saint-Denys, Marquis de 56, 57, 58,
69, 222, 283, 322, 355, 357
 Herz, Maria 234, 241, 243, 245, 249–252,
254, 258, 259, 269, 329, 331–333,
336–338, 339
 Hesse, Eva 198
 Hesse, Hermann 326
 Heym, Georg 234, 309
 Heymann, Walter 223
 Heymann, Werner Richard 220
 Hindemith, Paul 310
 Hinton, David 198–199
 Hiob 141
 Hiroshige, Utagawa 歌川 広重 (Andō
Tokutarō 安藤 徳太郎) 138, 139, 146
 Hitler, Adolf 101, 544
 Hodge, Muriel Talbot 243
 Hofer, Franz 365
 Hoiby, Lee 222, 223, 371–397, 399–433
 Hölderlin, Friedrich 249, 376
 Holloway, George 223, 235
 Holz, Arno 249
 Homs, Joaquim 220
 Honegger, Arthur 210

Hong Xiuquan 洪秀全 81
Horan, Robert 423
Huang Hsuan 黃玄 10, 13, 353, 552
Huang Zi 黃自 207
Huangbo Xiyun 黃檗希運 350
Hugo, Victor 63, 326, 327, 341
Humphrey, Doris 426
Hundhausen, Vincenz 221, 223
Huppler, Dudley 413–416

I

Idema, Wilt 182–183
Illean, Lisa 236, 244, 553
Immisch, Artur 330
Isler, Karin 147
Ives, Charles 310

J

Jaime-Liebig, Edward 223
Jakobson, Roman 48
Jalowetz, Heinrich 289, 291, 292, 361
Janárčeková, Viera 244
Jesus 79, 81, 84
Jiang Wenye 江文也 205, 207, 210–213
[Qing] *jiaqing* 嘉慶 109
Jin Honglian 214
Joelson-Strohbach, Harry 249
Johansen, Gunnar 394, 400, 401, 403, 405, 406
Johnston, Ben 10, 201, 222, 223, 236, 395, 408, 417–422, 426, 437–450, 474, 527, 535
Joplin, Scott 305
Jordan, Roland 236
Joyce, James 197, 391, 403
Jud, Sabine 13
Jünger, Ernst 308–309

K

Kaiser, Dolf 20, 78
Kandel, Jochen 180–181
Karajan, Herbert von 380
Karchung Bhusetshang 102
Karkoschka, Erhard 465
Kassel, Richard 403, 428
Keane, Winifred 244
Kehrer, Willy 236
Keller, Alfred 236, 264
Keller, Gottfried 71
Kelly, Frederick Septimus 220

Kelterborn, Rudolf 265
Ketteler, Clemens von 89
Kilchenmann, Marc 12, 395, 420, 437, 441, 451
Kinzl, Franz 235, 236
Klabund (Alfred Henschke) 69, 187, 221, 222, 223, 231, 234, 235, 259, 260, 261, 274, 275, 276, 301, 302, 305–308, 310–312, 323, 327, 357, 363
Klainguti, Göri 21, 40, 43
Klee, Paul 339
Klein, Georg 225
Kleist, Heinrich von 142
Klöpsch, Volker 174, 177, 180
Konfuzius 孔夫子 89, 106–107, 108, 196, 231, 276
Knapik, Eugeniusz 225
Kopatchinskaja, Patricia 551–552
Kornauth, Egon 236
Kowalski, Max 236
Kraus, Karl 311, 549
Krieck, Ernst 544
Krieger, Johann 418–420
Krimsky, Salim 220
Kröger, Christian 96, 98
Kruse, Werner 264, 265, 266, 268–269, 275
Krzywicki, Jan 358
Kühn, Ulrich 532, 549, 550
Kukuck, Felicitas 244
Kupferman, Meyer 225, 236
Kyburz, Hanspeter 254

L

LaBerge, Anne 553
LaGraff, Scott 380, 393
Lajovic, Anton 357
Laks, Simon 363–364
Laloy, Louis 256, 257
Lamb, Catherine 527
Lambert, Constant 222, 235
Lang, Klaus 553
Lang, Margaret Ruthven 243
Lansel, Lüzza 19
Lansel, Peider (P. J. Derin) 10, 11, 15–18, 19, 20, 21–22, 25, 26–27, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44–46, 49, 52, 53, 55, 63, 65–75, 76, 112–113, 114, 121, 128, 129, 130, 141, 142, 356
Lao Zhicheng 老志誠 211–213, 216
Laozi 老子 107, 174

Lardelli, Dora 110
Laughlin-Joerissen, Gertrude 234
Leach, Wilford 439
Lechner, Ernst 78
Leeuw, C. H. van der 357
Leeuw, Reinbert de 552
Léhar, Franz 310
Lehmann, Mathias 252, 254
Leite, George 408
Lenau, Nikolaus 63, 69, 71
Lenin, Wladimir Iljitsch 318
Leopardi, Giacomo 40, 71
Lermontow, Michail Jurjewitsch 71
Lévy, André 184, 186
Levy, Ernst 220, 236, 265
Lewinsky, Joseph 551
Li Bai 李白, 李太白 (Li Bo, Li Po, Li Tai Pe, Li Tai Po) 9–12, 15–16, 22, 56, 58, 61–62, 64, 66, 68, 69–71, 73, 74–75, 110, 112–114, 115, 117, 121, 130, 137, 138–145, 147–148, 153–169, 173–188, 191–202, 205–215, 219–237, 241–257, 259–277, 281, 284, 286, 287, 288, 291, 292–295, 301, 302, 307, 308, 312, 316, 321, 322, 323, 325, 327, 329, 340, 341, 349–357, 363, 364, 365, 367, 371, 372, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 400, 401, 403, 433, 442, 443, 445, 447, 448, 449, 453, 454, 455, 457, 470, 473, 481, 485, 487, 507, 521, 523, 528, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 545, 550, 552, 553, 554
Li Bo → Li Bai
Li Jiayou 李嘉祐 214
Li Po → Li Bai
Li Tai Pe → Li Bai
Li Tai Po → Li Bai
Li Yangbing 李陽冰 144, 155
Li Yiming 李一鳴 212
Liang Kai 梁楷 175, 176
Liebermann, Rolf 264, 265
Ligeti, György 225, 454
Lilburn, Douglas 225
Linji Yixuan 臨濟義玄 350, 351
Liu Ching-Chih 劉靖之 206, 208
Liu Xue'an 劉雪庵 208
Longfellow, Henry 63
Lord Byron 63
Lothar, Mark 236
Lotze, Hermann 292
Lozza, Alexander 129

Lü Buwei 呂不韋 231
Luedeke, Raymond 235
Luening, Otto 412, 422, 425, 427
Lyon, James 357

M

Ma Sicong 馬思聰 207, 215
Ma Yufeng 馬玉芬 214
Mac Con Mí, Torlach 104
Mahler, Gustav 11, 57, 155, 173, 174, 188, 222, 223–224, 245, 246, 248, 256, 260, 262, 263, 281, 284–295, 321, 326, 329, 331–334, 336, 338–339, 340, 341, 342, 364, 365, 529
Mahnke, Darlene 427
Mainländer, Philipp 103, 107
Mao Zedong 毛澤東 101, 120, 130
Marbach, Otto 85
Marchant, Luther Brusie 423, 426
Marchi, J. 108
Marinetti, Filippo 309
Marshall, Larry 408, 418, 438
Marti, Christian 233
Martín, Rosana Herreto 537
Martinů, Bohuslav 263, 357
Marx, Joseph 326
Massarani, Tullio 57, 58–62, 64, 68, 69, 73, 112
Mathesius, Bohumil 221
Mathis, Giovanni 77, 117–118, 130
Maurice, Pierre 264
Maxfield, Elizabeth Mildred 64, 66
Mayer, Hans 262
Mayer, Lise Maria 220, 243
McDonald, John 223
McGeary, Thomas 391, 392, 402, 403, 404, 418, 453, 454, 466, 468
McLaren, Brian 514
McMullin, David 223, 358, 359–360
Mellnäs, Arne 225
Mendelssohn, Felix 213
Mendès, Catulle 323
Mengelberg, Willem 365
Meng Haoran 孟浩然 173, 174, 186, 197, 199, 214, 246
Menichetti, Aldo 50, 51
Menotti, Gian Carlo 394, 395, 399, 400, 412, 413, 416, 424–425, 429, 432
Messiaen, Olivier 253
Mew, Charlotte 376
Meyer, Conrad Ferdinand 71

Meyer, Thomas 12, 174, 179, 321, 347
Meyer-Zundel, Suzanne 341
Meyerbeer, Giacomo 256
Michael-Cafilisch, Peter 78
Michielsen, Joseph 293, 357
Mikhailova, Anna 553
Milhaud, Darius 245, 421, 422, 439
Minton, Yvonne 548
Miroglio, Thierry 256
Mitchell, Danlee 405, 431
Mitchell, Donald 340
Mitchell, Jacques 376
Mittag, Achim 185
Mittler, Barbara 206
Moe, Henry Allen 537
Moeschinger, Albert 264, 265
Mohr, Anton 79
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 119
Molitor, Claudia 553
Monn, Thomasa 82–83
Moore, Douglas 394, 411–412
Morgenstern, Christian 249, 305
Morris, William 537
Moss, Lawrence 358, 366, 367
Mozart, Wolfgang Amadeus 205, 380, 408,
545
Mukhamedzhanov, Tolegen 357
Muos-cha, Men 20
Muoth, Giacun Hasper 123
Muqi 牧谿 152
Musset, Alfred de 63
Mussolini, Benito 196, 197, 449, 544
Mussorgskij, Modest 427, 529

N

Nagasawa Kikuya 長沢規矩也 181–182
Nardi, Marcia 376
Narveson, Jan 312–313
Nay, Giachen Mihel 119, 130
Nekrassow, Nikolai Alexejewitsch 71
Neumann, Robert 221
Neuwirth, Gösta 254, 256
Newbolt, Henry 539
Nienhauser, William 184–185
Nietzsche, Friedrich 71, 249
Nikolais, Alwin 440
Nobuo Tomimori 富盛伸夫 129
Nummi, Seppo 357

O

Obata, Shigeyoshi 141, 142, 191, 192–193,
197–202, 221, 226, 234, 355, 372, 448,
453, 455, 545
Obert, Simon 289
Ohdner, Ellen 427
Oliveto, Susana E. 244
Ossendowski, Ferdinand 101
Ostertag, Albert 79–81
Ovid (Publius Ovidius Naso) 234
Owen, Stephen 159, 185
Oyens, Tera de Marez 225, 244

P

Padilla, Pedro de 63
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 425
Pallioppi, Emil 33
Pallioppi, Zaccaria 33, 65
Paly, Carmelina 82
Paly, Ludovic Maria 79
Parker, Katherine 243
Partch, Harry 9–11, 12, 173, 188, 191,
192, 193, 197, 201–202, 206, 220, 222,
226, 228–230, 234, 235, 236, 263, 359,
371, 372, 389–397, 399–433, 437–441,
447–450, 453–478, 481–506, 507–524,
527–555
Pascoli, Giovanni 71
Pataky, Hubert 220, 236, 357, 365
Paulus, Stephen 236
Pedretti, Diana 110
Peer, Andri 54, 65, 68, 69, 72, 126–127, 129
Peer, Oscar 25, 122
Penderecki, Krzysztof 220, 224, 358, 360
Perlis, Vivian 229, 482, 485, 487, 544
Petri, Egon 394, 395, 399, 400, 406, 410,
416, 424, 426, 427, 428, 429
Pfflner, Ernst 264
Pilarczyk, Helga 548
Pinösch-Gredig, Gustav 110
Ploner, Josef Eduard 236, 357, 365
Plouda, Rut 128
Po, Chasper 9–10, 11, 13, 15–37, 39–53, 54,
66, 74–75, 77, 113–119, 130, 137–145,
527, 552
Poel, William 538
Polignac, Armande de 234, 243
Polo, Marco 324, 325
Pololanik, Zdenek 225
Pouliot, Stephen 554

Pound, Ezra 191, 193–202, 221, 222, 223,
225, 371, 376, 377, 442, 443, 445, 448,
449, 540, 543–546
Price, Leontyne 371, 374, 378–383, 384
Ptolemaios (Ptolemäus), Claudius 515
Pu Songling 蒲松齡 122
Puccini, Giacomo 221, 228, 330, 359, 379
Pult, Chasper 18, 21, 28, 29, 34, 35, 141,
142
Pult, Jon 23, 34, 36, 41
Puyi 溥儀 93

Q

Qi Baishi 齊白石 138, 139
Qian Qi 錢起 173, 293
Qin Shihuangdi 秦始皇帝 123
Qu Wenzhong 屈文中 215
Qu Yuan 屈原 130, 176, 194

R

Rabe, John 96, 98
Rachewiltz, Mary de 196
Rachmaninov, Sergei Wassiliewitsch 380
Radauer, Irmfried 225
Radil, Rudolphine 528–529, 533, 534, 555
Rainier, Chris 402, 411, 553
Ralli, Eleni 12, 229, 392, 402, 453, 458, 474,
476, 479, 507, 510, 532, 550
Ran, Shulamit 244
Reger, Max 358
Reiner, Karel 236
Reinhard, Johnny 474
Retgeren-Altena, Lucas van 223
Rettich, Wilhelm 235, 357
Revenaugh, Daniell 423, 426, 427
Reynold, Gonzague de 71
Rezzoli, Laura 85
Rezzoli, Michael 95
Rhodes, Cecil 546
Riatsch, Clà 21, 34, 35, 40, 42, 43, 44, 46, 53
Riegel, Werner 223
Riemann, Hugo 246
Riethmüller, Helmut 225, 236
Rimbaud, Arthur 382
Rinder, Reuben 489, 493, 533, 542
Ringger, Rolf Urs 265
Risset, Jean-Claude 10
Roberts, Claire 13
Roger, Denise 244, 357
Roman, Zoltan 293

Röntgen, Julius 292, 329–330, 332,
333–336, 338, 339
Rooth, Anna-Greta 244
Rorem, Ned 381
Rosbaud, Hans 249
Rossetti, Dante Gabriel 535
Rubin, Marcel 220, 358, 365
Ruddock (Collis), Margot 541, 542, 544
Rudge, Olga 196

S

Saariaho, Kaija 225, 241, 244, 245, 254,
256–257
Sabat, Marc 474, 527
Sachs, Hans 46, 47
Saint-Saëns, Camille 328
Sandberg, Mordecai 10
Sarmast, Satschal 254
Sarott, Chasper 25
Šček, Breda 243
Schaeffer, Albrecht 223
Schäfer, Christine 548
Schestag, Eva 12, 13, 191, 203, 353, 354, 449
Schiller, Friedrich 26, 33, 63
Schimmelpfennig, Michael 177
Schlesinger, Kathleen 542–543, 551
Schmedes, Paul 294
Schmid, Alfrun 552, 553
Schmidt, Eszter 13
Schmidt, Matthias 12, 174, 224, 281, 286,
299, 361
Schmidt-Glitzter, Helwig 185, 186, 187
Schneider, John 474
Schoeck, Othmar 228, 259, 263, 265, 266,
267–268, 269, 274, 357, 358–359, 363,
365, 366
Schollum, Robert 236, 357, 365
Schönberg, Arnold 228, 230, 248, 287, 289,
290, 291, 299, 303, 361, 527–530, 534,
535, 547–552, 556
Schreich, Rahel Seraina 78
Schreker, Franz 256
Schröder, Gesine 12, 241, 258, 331
Schröder, Hanning 357
Schröder, Odila L. 12, 205, 217
Schubert, Franz 237, 294, 365
Schumann, Clara 248
Schumann, Robert 294, 379
Schürmann, Jules 221, 234, 244
Schwartz, Scott W. 13

Schweinitz, Wolfgang von 527
 Scott, Cyrill 222
 Seaton, Jerome P. 352, 356
 Sedláček, Annina 10, 552
 Seger, Daniel 13
 Seligson, Frederic James 145
 Semadeni, Leta 127–128
 Shakespear, Dorothy 196, 545
 Shakespear, Olivia 538, 545
 Shakespeare, William 242, 376, 393, 400,
 533, 535, 538
 Shaw, George Bernhard 536, 538, 540
 Sieber, Rolph 236
 Sievers, Eduard 532, 550
 Simon, James 293, 357, 358, 359–360, 362,
 365, 366
 Simoni, Renato 330
 Sims, Ezra 222, 225, 236, 357
 Sitsky, Larry 235
 Skamletz, Martin 12, 13, 371, 390, 398, 399,
 400, 433, 435, 540
 Škerjanc, Lucijan Marija 220
 Skrzypczak, Bettina 225, 241, 244, 245,
 254–255, 263
 Smalt, Chris 553
 Smalt, Elisabeth 9, 552, 553
 Smetak, Walter 10
 Smith, Leland 427
 Smolka, Martin 553
 Sokrates 106
 Sollmann, Phillip 553
 Spalding, Eva Ruth 243
 Spanjaard, Martin 357, 365
 Specht, Richard 290
 Spengler, Oswald 546
 Spescha, Hendri 129
 Spence, Jonathan D. 88
 Spiel, Hilde 253
 Spinner, Leopold 236
 Spontini, Gaspare 256
 Stahnke, Manfred 527
 Staiger, Emil 264, 266, 269–270, 272, 275, 357
 Starer, Robert 381
 Steen-Andersen, Simon 553
 Steiner, Rudolf 221, 542–543, 545–546, 551
 Sten, Helge 553
 Stepanian, Arno 357
 Stiedry-Wagner, Erika 530, 548
 Stocès, Ferdinand 341
 Strauss, Richard 266, 270, 310, 361, 379

Strootman, Aart 553
 Stubenberg, Mathilde Gräfin 249
 Stuten, Jan Adriaan 264
 Su Shi 蘇軾 180, 213, 214
 Sukowa, Barbara 552
 Sulho, Ranta 235
 Swanson, Howard 381
 Swarth, Hélène 221, 244
 Szeto, Caroline 223, 236, 244

T

Takács, Jenő 236
 Tan Jo Su 56, 58, 59, 60, 112, 130
 Tang Rong 214
 Tang Shengzhi 唐生智 98
 Tang Xianzu 湯顯祖 142
 Temmerman, Marcel de 223
 Tenney, James 527
 Thompson, Virgil 429
 Thoreau, Henry David 231–232, 438
 Thorpe, Angela 427
 Tittel, Ernst 225, 357
 Tobias, Catharina 13
 Toch, Ernst 263
 Toller, Ernst 249, 259
 Torrents, Mercè 244
 Tōson Shimazaki 島崎藤村 213
 Tourtelot, Madeline 430
 Toussaint, Franz 141, 142, 221, 234
 Trapp, Max 236
 Traven, B. 97
 Tschärner, Gion 120–121
 Tscherepnin, Alexander 235
 Tuor, Alfons 77, 85, 118–119, 130
 Tuor, Leo 122–123, 130

U

Uhland, Ludwig 63
 Ullmann, Viktor 236, 357, 358, 363–365,
 366
 Ulmer, Christa 271
 Ulmer, Oskar 264, 266, 271–272, 276
 Ulmer, Till 271
 Ungern-Sternberg, Roman von 101
 Uray, Ernst Ludwig 236
 Ussowitsch, Viktor 357

V

Valär, Rico 11, 12, 13, 55, 76, 78, 112
 Valentin, Flurin 109–110

Vandersee, Christian 13
Vandor, Ivan 225
Vay von Vaya und Luskod, Péter 92
Vejsberg, Julija Lazarevna 234, 243
Velleman, Anton 78
Ventadorn, Benart de 254
Verdi, Giuseppe 380, 381
Verlaine, Paul 71, 540
Villon, François 196, 202
Vital, Andrea 33, 63, 64, 117
Vital, Not 121–122, 129–130
Vivaldi, Antonio 545
Volkart-Christoffel, A. 77, 78, 92, 94–100,
130
Von Gunden, Heidi 419, 441, 442, 443, 444
Vriezen, Samuel 553

W

Waechter, Eberhard 357
Wagner, Richard 266, 292, 323
Wagner-Régeny, Rudolf 236, 263
Wailly, Paul de 236
Waldersee, Alfred von 90, 117
Waldkirch, Heinrich von 263, 265, 266,
267, 269, 274
Waley, Arthur 154, 221
Walker, Douglas 547–548, 554, 555
Walravens, Hartmut 174
Walter, Bruno 289, 290, 291
Walter, Caspar Johannes 12, 13, 474,
475–476, 507, 511, 512, 514, 515, 517,
519, 520, 521, 525, 527, 553
Walton, Chris 13
Wang Jingwei 汪精衛 97, 212
Wang-Seng-Yu 王 僧孺 249, 287, 293
Wang Wei 王維 173, 174, 182, 186, 363
Warlock, Peter 222
Watson, Burton 183
Webern, Anton von 224, 236, 263, 281,
284, 287–295, 339, 357, 358, 360–361,
365
Weigelin-Schwiedrzik, Susanne 212
Weiner, Hansi 294
Weingartner, Felix 361
Wellesz, Egon 224, 233, 235, 236, 263, 288,
365
Wendlandt, William 395, 403, 404, 411, 414
Wenzel-Simonett, Alice 101
Wertheim, Rosy 222, 241, 243, 244, 245,
252, 253, 254
White, Louis 381
Wiebenson, Nancy 427
Wiecki, Ronald 393, 404, 428
Wilbur, Richard 376
Wilding-White, Raymond 225, 357
Wilhelm II. (Friedrich Viktor Wilhelm
Albert von Preußen) 87, 179
Wilhelm, András 551
Wilhelm, Richard 187
Wille, Bruno 292
Williams, Tennessee 376, 396–397
Williams, William Carlos 196
Wilson, Woodrow 545
Winter, Marc 11, 12, 13, 78, 82, 107, 147,
173, 189, 227, 234, 349, 353, 355
Wolfsthal, Josef 220
Wong, Anna May 黃柳霜 235
Woronow, Grigori 223
Würz, Anton 236, 357, 365

X

Xia Ran 夏苒 13
Xian Xinghai 冼星海 205, 208–210, 211
Xiao Shuxian 蕭淑嫻 208
Xie Lingyun 謝靈運 186
Xu Yuanchong 許淵沖 156, 356
Xu Zhimo 徐志摩 214
[Tang] *Xuanzong* 唐玄宗 177

Y

Yang Guifei 楊貴妃 177
Yang Liqing 楊立青 214
Yang Xiong 揚雄 187
Yeats, William Butler 192, 197, 527, 531,
535–546, 550
Yeung, Jessica 341
Yu, Pauline 57, 74
Yuan Xingpei 袁行霽 145
Yuanzong 元宗 154

Z

Zach, Erwin Ritter von 141, 142, 156, 157,
174, 235, 340
Zahler, Noel 225
Zemlinsky, Alexander 294
Zentner, Johannes 264, 267, 273, 277
Zhang Ji 張繼 214
Zhang Jiuling 張九齡 246
Zhang Qu 張渠 215
Zhang Xueliang 張學良 97

Zhang Xun 張勳 93
Zhao Feiyan 趙飛燕 138
Zhuangzi 莊子 107, 232
Zimmermann, Bernd Alois 263

Zollitsch, Robert 223, 358
Zonn, Paul Martin 236
Zukerman, David 548
Zutt, Christine 147

