Jun He

Übersetzung, Nachdichtung oder Umdichtung?

Zur Rezeption der chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Abstract: Die ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts zeugten von dem Aufschwung der chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum. Der vorliegende Beitrag behandelt die drei grob untergliederten Arten der Übertragung der altchinesischen Gedichte ins Deutsche: Übersetzung, Nachdichtung und Umdichtung. Ein Vertreter der wortgetreuen Übersetzung wie der Fachsinologe Erwin von Zach handelte nach philologischen Maßstäben und verfolgte ein pädagogisches Ziel anstatt des Ziels der Unterhaltung. Dichter, vor allem Vertreter des Naturalismus und besonders des Expressionismus wie Arno Holz und Klabund, die des Chinesischen kaum mächtig waren, dichteten den Grundgedanken der chinesischen Vorlagen nach. Bei der Umdichtung geht es um eine vornehmlich politische oder weltanschauliche Nacharbeitung, für welche die Gedichte von Albert Ehrenstein, der durch das revolutionäre China inspiriert wurde und sich der Umdichtung von rebellisch geprägter chinesischer Lyrik widmete, typisch sind.

Keywords: chinesische Lyrik, Übersetzung, Nachdichtung, Umdichtung

Die ersten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts zählen zu den wichtigsten Phasen für die Rezeption klassischer chinesischer Gedichte im deutschen Sprachraum. Die Art und Weise der Übertragung lässt sich – wenn auch nicht trennscharf – in Übersetzung, Nachdichtung und Umdichtung unterteilen: Unter *Übertragung* versteht man hier den Vermittlungsakt im allgemeinen Sinne, d.h. „ohne Berücksichtigung der Art und Weise des Übertragungsprozesses“ (Ming 1995, 219); *Übersetzung* bezieht sich in dieser Arbeit auf die originalgetreue Übertragung im engeren Sinne; bei *Nachdichtung* und *Umdichtung* geht man von einer freien Übertragung aus, wobei die beiden sich durch eine entweder „poetische oder eher politische Motivation“ (Klawitter 2013, 110) unterscheiden.

Anmerkung: Dieser Beitrag ist im Rahmen folgender Forschungsprojekte entstanden: 四川省教育厅李白文化研究中心课题项目“李白诗歌在德语世界的传播”（编号LB14-06）；成都市哲学社会科学规划项目“从杜甫诗歌的海外传播看‘诗城’成都走向世界”（编号2015P03）。

Open Access. © 2020 Jun He, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz.
<https://doi.org/10.1515/9783110641998-011>

Was die Identitätstypologie der Vermittler zwischen der chinesischen Lyrik und dem deutschsprachigen Leserkreis angeht, sind bei dieser interkulturellen Begegnung vor allem drei Gruppen zu kategorisieren: Erstens Sinologen, die in der Regel nicht dichten; zweitens Autoren ohne (fundierte) Kenntnisse des Chinesischen, die freie Übertragungen oder Nachdichtungen von Lyrik schaffen; und drittens eine kleine Gruppe von Autoren, zu denen sowohl Sinologen (z. B. Arthur Waley) als auch Lyriker (z. B. Günther Eich) zählen, die aufgrund ihrer imponierenden künstlerischen und sprachlichen Kompetenzen in der Lage sind, eine bewundernswerte Kombination von sprachlicher Meisterschaft und poetischer Darstellung herbeizuführen.

1 Zum Einzug der chinesischen Lyrik ins deutsche Sprachgebiet

Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts findet die klassische chinesische Lyrik Eingang in den deutschsprachigen Raum; zunächst auf dem Umweg über Frankreich: Man denke an Sinologen wie Abel Rémusat, Stanislas Julien, Louis Bazin und an französische Missionare, insbesondere Jesuiten, die während ihres Aufenthalts in China neben der Missionsarbeit – dank ihres Interesses an chinesischer Kultur – einen wesentlichen Beitrag zur Übertragung der chinesischen Literatur einschließlich klassischer Gedichte geleistet haben. Besonders zu erwähnen sind die beiden chinesischen Anthologien: *Poésies de l'époque des Thang* (1862) von Le Marquis d'Hervey-Saint-Denys und *Le livre de jade* (1867) von Judith Gautier, von denen letztere 1873 von Gottfried von Böhme vom Französischen ins Deutsche übersetzt wurde (*Chinesische Lieder*). Diese Anthologie ist die erste deutschsprachige Ausgabe chinesischer Lyrik und sie weicht deutlich vom chinesischen Original ab. Das rührt daher, dass es sich schon bei der französischen Übertragung um eine Nachdichtung in rhythmischer Prosa handelt, in der das chinesische Original häufig kaum zu erkennen ist. In der deutschen Fassung gehen aufgrund der wiederholten Übersetzung die Elemente der chinesischen Dichtkunst weiter verloren, zumal der Übersetzer versuchte, Gautiers Prosa wieder in Reime zu fassen – mit teils ganz gegenteiligen Wirkungen. Der geringe Anklang dieses Bändchens hatte seine Ursache wohl auch in den soziopolitischen Rahmenbedingungen: Die Gedichtsammlung erschien zwei Jahre nach dem preußisch-französischen Krieg, und ein Kulturprodukt aus dem Land des Gegners fand unter diesen Umständen kein großes Echo in Deutschland (vgl. Schuster 1977, 90).

Nichtsdestotrotz ist die Bedeutung dieses Bändchens nicht zu unterschätzen, weil dem deutschen Lesepublikum zum ersten Mal statt einer lateinischen, franzö-

sischen oder englischen Fassung eine in seine Muttersprache übertragene Version der chinesischen Lyrik zur Verfügung stand. Die intensive Beschäftigung mit klassischen chinesischen Gedichten im deutschsprachigen Raum fand ihre Blütezeit in den 1920/30er Jahren, was zum Teil auf die in Europa modischen Chinoiserien und den Konsum chinesischer Produkte wie z. B. Seide, Tee und Porzellan zurückging. Diese China-Euphorie umfasste bald auch die Bewunderung für chinesische Literatur und Philosophie, die sich in der Nachahmung der chinesischen kulturellen Paradigmen und deren Einbettung in die eigene Kultur widerspiegelte.

2 Übersetzung von Lyrik nach philologischen Maßstäben: Erwin von Zach

Bei der buchstäblich originalgetreuen Übersetzung, die besonders von Sinologen wie dem Österreicher Erwin von Zach (1872–1942) favorisiert wurde, wird eine inhaltliche Äquivalenz höchsten Grades angestrebt, wobei die poetische Qualität häufig verloren geht. Nichtsdestotrotz bestand Zach zeit seines Lebens auf dieser streng wortgetreuen Übertragungsweise, in der er eine Reihe von Werkausgaben bekannter chinesischer Dichter wie Li Bai, Du Fu oder Han Yu übersetzt hat. Sein weiterer wesentlicher Beitrag besteht in der Übersetzung des *Wenxuan* (ca. 520–530 v. u. Z.), der bislang frühesten überlieferten Anthologie der chinesischen Literatur. Wegen der schonungslosen Kritik, die Zach an seinen zeitgenössischen renommierten Fachkollegen wie Paul Pelliot übte, und des sich daraus ergebenden Publikationsverbots sah Zach sich gezwungen, seine Übersetzungen zum Teil auf Eigenkosten zu drucken oder schlichtweg auf die Veröffentlichung zu verzichten. Mehrere Jahre nach seinem Tod wurden seine verdienstvollen Übersetzungen dank der würdigenden Arbeit von Seiten des Harvard-Yenching Instituts gesammelt und herausgegeben.

2.1 Eigenes Übersetzungsziel

Zachs für das breite Publikum ziemlich pedantisch anmutender Übersetzungsweise liegt der Gedanke zugrunde, dass seine Übersetzungen eben nicht auf den Durchschnittsleserkreis, sondern auf die Fachgelehrten zugeschnitten seien. Er verfolgte einerseits das Ziel, den Studierenden im Fach Sinologie diesbezügliche Fachkenntnisse zu vermitteln und sie an die Fachliteratur heranzuführen. Andererseits dienten Zach, der sich neben der Übersetzung auch philologischen Studien über die chinesische Sprache widmete, die chinesischen Gedichte eher als

Sprachmaterialien zum Zweck der Korporasammlung, der Lexikografie und der Sprachgeschichtsforschung. Zach selbst war bewusst, dass er mit seiner wortgetreuen und unter Umständen sogar wortwörtlichen Übersetzung nur einen äußerst eingeschränkten Leserkreis erreichen konnte, und nicht jene breite Leserschaft, welche die fernliegende, ‚exotische‘ chinesische Lyrik zum Zweck der Unterhaltung konsumierte. Dieses Bewusstsein kam während seines Aufenthalts auf Java in Niederländisch-Ostindien (dem heutigen Indonesien) in seiner Korrespondenz mit Albert Ehrenstein, der ebenso zahlreiche chinesische Gedichte übertragen und etliche Bände herausgegeben hatte, deutlich zum Ausdruck. So betonte Zach bei der Erwiderung an Ehrenstein, der eine ganz andere Übertragungsweise verfolgte, mehrmals sein eigentliches pädagogisches Ziel statt des Zwecks der Unterhaltung (vgl. Näher 2000–2001, 212; 235).

2.2 Eigenwillige Übersetzungstaktiken und -paradigmen

In den meisten Fällen lagen Zachs Lyrik-Übersetzungen in der Prosaform vor, in der die metrischen, prosodischen Elemente der chinesischen Lyrik größtenteils unberücksichtigt blieben. Außerdem entwickelte sich bei ihm ein quasi enzyklopädischer Übersetzungsstil, im Rahmen dessen er das Verfahren der sinologischen Forschung, das von der Analogieziehung über die Quellensuche bis zur Dekodierung des Wortsinnes reichte, in den Übersetzungsprozess integrierte. Sein streng akademisches Übersetzungsverhalten lässt sich daran erkennen, dass in seinen Texten die Übersetzungen seiner Vorläufer in europäischen Sprachen wie Latein, Englisch, Französisch, Italienisch usw. oft zum Vergleich herangezogen wurden. Was die Personen-, Orts- und andere historische Eigennamen anbelangt, so wurden die Angaben und Erläuterungen des Artikels in verschiedenen Lexika zitiert. Zach ging bei der Übersetzung in einem strengen philologischen und sinologischen Sinn mitunter so weit, dass selbst die von den chinesischen Lyrikern zumeist implizit eingesetzten literarischen Zitate wieder erkennbar gemacht und erläutert wurden. Diese Methode führte unvermeidlich dazu, dass die poetische Stimmung der ursprünglichen Lyrik in der Übersetzung zumeist verschwand.

Mit seinem individuellen, von ihm entwickelten Übertragungsparadigma, in dem sich eine Mischung von wortgetreuer Übersetzung und gezielt textkritischem Verfahren ausdrückte, bildete Zach einen Gegenpol zu seinem Zeitgenossen Franz Kuhn, der sich auf die eher freie, paraphrasierende Übertragung der populären chinesischen Sittenromane und -novellen mit eher unterhaltendem Charakter konzentrierte.

2.3 Kritik an Zachs Übersetzungen

Was die Bewertung der Übersetzungen von Zach angeht, fallen die Meinungen über seine Werke und Persönlichkeit sehr divergent aus. Während einige Sinologen wie Hoffmann und Károlyi (1963, 3; 6) Zachs Beitrag zur Sinologie in Europa sehr hoch einschätzten, galt er Motsch (1999, 102) als ein ungnädiger, scharfzüngiger, selbsternannter ‚Retter‘, dem es jedoch misslungen sei, die Sinologie in Europa zu retten. Im Großen und Ganzen erfreuen sich Zachs originalgetreue Übersetzungen eines guten Rufs, was sich auch an den zahlreichen, zumeist positiven Rezensionen der von Zach übersetzten und später in den USA veröffentlichten chinesischen Lyriksammlungen ablesen lässt. Laut dem deutschstämmigen US-Sinologen Hans H. Frankel (1953, 84) ist es Zach seinem pedantischen Übersetzungsstil zum Trotz gelungen, den eigentlichen Sinn der chinesischen Zeilen präzise wiederzugeben.

In den letzten Jahren hat James R. Murphy, ein Liebhaber der chinesischen Sprache und Amateur-Lyriker in den USA, in Anlehnung an Zachs Übersetzungen sämtliche Werke von Li Bai, Du Fu, Han Yu (Han Yü) und auch das *Wenxuan* (*Die Chinesische Anthologie*) ins Englische übertragen (vgl. Murphy 2018). Obwohl es hier eher um eine Übernahme der in Zachs Übersetzungen vorgenommenen Kompilationsstruktur geht als um eine streng philologische Übersetzung vom Deutschen ins Englische, werden die Auswirkungen der Übersetzungen von Zach, die weithin als der erste Versuch der Übertragung dieser Anthologien gelten, sehr deutlich.

3 Nachdichtung

Die Nachdichtung, die als eine freie Übertragungsweise gilt, legt großen Wert auf das intuitive Erkennen der Grundgedanken des Originals und deren Wiedergabe. Klabund (Pseudonym von Alfred Henschke) und viele andere Lyriker, die des Chinesischen nicht mächtig waren, praktizierten diese Form der Übertragung. Auffallend ist, dass diese Dichter vor allem Vertreter des Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus und besonders des Expressionismus sind. Im Hinblick auf die sogenannte ‚Chinoiserie‘ scheint die Nachdichtung der chinesischen Lyrik auf das eigene Schaffen der Dichter erhebliche Auswirkungen gehabt zu haben. So macht Ming (1995) anhand zahlreicher Beispiele auf die Erotisierung und Subjektivierung der chinesischen Gedichte in den Nachdichtungen expressionistisch orientierter Dichter aufmerksam. Diese zwei Taktiken bei der Nachdichtung, nämlich Erotisierung und Subjektivierung, trugen dazu bei, chinesischer Lyrik einen Hauch europäischen Untertons und subjektiver Befindlichkeit hinzuzufügen.

Ähnlich formulierte Klabund sein Arbeitsprinzip: „Manche Säulen des kleinen Tempels mussten versetzt oder umgestellt werden.“ (zit. nach Michalek, 1952)

So nehmen die nachgebildeten Werke dieses Dichterkreises in der Regel den Grundgedanken der chinesischen Vorlagen auf und bewahren auch deren poetische Form. Mit der Nachdichtung, die der Idee einer von Goethe bahnbrechend befürworteten Weltliteratur bzw. einer „Weltpoesie“ im Sinne des Übersetzers von *Schi-King* (*Shijing*, *Buch der Lieder*), Friedrich Rückert (vgl. Klawitter 2013, 111), folgt, „schafft man einen literarischen und geistigen Raum, wo sich Literaturen aus verschiedenen Teilen der Welt und ihre Leser begegnen und miteinander austauschen“ (Klawitter 2013, 111). Somit erhält man die Möglichkeit, einen Einblick in die Kultur einschließlich der Sitten und Denkweisen anderer Völker zu gewinnen.

3.1 Die Nachdichtungseuphorie von Li Bais Lyrik

Die nachgedichtete Lyrik, der eine chinesische Vorlage zugrunde liegt, birgt in sich zumeist chinesische Elemente. Diese können sich in chinesischen Figuren und/oder Gegenständen im Sinne von Bauwerken, Pflanzen, Tieren und Instrumenten konkretisieren, oder sich in typischen Motiven chinesischer Kultur widerspiegeln. Als Beispiele chinesischer Motivik vergleicht Schuster (1991, 94–95) zwei Fassungen eines Gedichtes von Arno Holz mit der Anfangszeile „Auf einem vergoldeten Blumenschiff“ aus demselben Jahr, 1898. Schuster (1991, 94–95) stellt fest, dass Holz jeweils typische Li Bai-Motive übernommen hatte, wie z.B. die ziellose Fahrt, Musik und Gesang, Freunde beim Wein und die Mondwiderpiegelung in der ersten Fassung; in der später variierten Version des Gedichtes fügte Holz das Motiv des Vergessens hinzu. Auch der Dichter Klabund war ein Bewunderer der Lyrik von Li Bai und widmete diesem großen chinesischen Dichter eigens ein Bändchen, das mit *Li Tai-pe* betitelt wurde. Im Fall dieser zeitgenössisch gefärbten Nachdichtung von Li Bai aus der Feder von Klabund erweist es sich jedoch als besonders merkwürdig, dass Klabund aus dem chinesischen Lyriker einen deutschen Expressionisten machte, wie Neumann (zit. nach Schuster 1977, 101) behauptete.

Die begeisterte Rezeption von Li Bai in Deutschland hatte sogar eine Rückwirkung auf China bzw. auf das chinesische Lesepublikum, was ein interessantes interkulturelles Phänomen gegenseitigen Kulturaustauschs darstellt. So brachte Cai Yuanpei (1868–1940), der damals in Deutschland studierte und später nach seiner Rückkehr in China die Position des Rektors der Peking-Universität bekleidete, in einem Brief an seinen Freund Sun Yuxiu vom 20.10.1911 Folgendes zur Sprache:

Ich war vor kurzem in einer deutschen Kleinstadt und besuchte dort eine Schule mit neuester Bildungsidee. Beim Gespräch mit den Lehrern wurde mir ein Aufsatz in einer Zeitschrift gezeigt. Mir wurde mitgeteilt, dass vor 10 Jahren chinesische Lyrik bereits in Prosaform übertragen worden war, während unterdessen deutsche Lyriker unter dem Einfluss der Tang-Gedichte standen, wobei die Auswirkung von Li Bai am stärksten ausfiel. Angesichts dessen habe ich vor, ein Exemplar der sämtlichen Werke von Li Bai bestellen zu lassen. (Gao/Wang 2000, 109, übersetzt von J.H.)

3.2 Das Fallbeispiel „Der porzellanene Pavillon“

Es gibt auch Fälle, in denen keine expliziten chinesischen Faktoren im Text wahrnehmbar sind, sodass die Entzifferung des der Nachdichtung zugrundeliegenden chinesischen Originals außerordentlich schwierig ist. Hierzu gehört die Enträtselung der von Gustav Mahler komponierten Gedichtsammlung *Das Lied von der Erde* mit sieben Nachdichtungen. Die Ausgangstexte lassen sich selbst von Experten klassischer chinesischer Literatur – auch mithilfe von Germanisten und Musikologen – nur schwer identifizieren. Der Grund hierfür ist naheliegend, da die Nachdichtung von Hans Bethge statt auf direkte Übersetzungen aus dem Chinesischen insbesondere auf eine freie Bearbeitung des Bandes *Chinesische Lyrik* (1905) von Hans Heilmann zurückgriff, dem wiederum zwei der oben genannten, eher frei ins Französische übertragenen Anthologien zugrundeliegen: *Poésies de l'époque des Thang* und *Livre de Jade*. Auch hier ist ersichtlich, dass die Übertragung der chinesischen Lyrik ins Deutsche stark unter dem Einfluss der französischen Sinologie stand, die sich bereits im 19. Jahrhundert als selbständige Fachdisziplin etabliert hatte. Obwohl einige chinesische Gedichte wegen der mehrfachen Übertragung ihr originales Profil und ihren ursprünglichen Sinngehalt verloren haben, war es dank der intensiven Forschung möglich, alle chinesischen Originale zu identifizieren.

Besonders auffallend ist ein Gedicht von Li Bai, dessen Entschlüsselung am schwierigsten ist, da die Divergenz zwischen der übertragenen und der originalen Version am größten war. Wie Hamao (1995, 92–94) feststellt, basiert die von Judith Gautier nachgedichtete Lyrik „Le pavillon de porcelaine“ (Der porzellanene Pavillon) auf dem Gedicht „Ein Bankett im Pavillon der Familie Tao“ von Li Bai. Gautier hat den Nachnamen Tao im Titel des Gedichts irrtümlicherweise mit „Porzellan“ übersetzt, was wahrscheinlich daran liegt, dass sie sich einerseits auf ihr Wörterbuch verließ und andererseits die realen porzellanenen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 vor Augen hatte, die in der Zeit, als ihr Lyrik-Bändchen erschien, viel Aufsehen erregten (vgl. Hamao 1995, 94). Gautiers Gedichtübertragung in *Le livre de jade* wich entscheidend vom chinesischen Original ab, während die Nachdichtungen von Bethge (*Die chinesische Flöte*) und

Heilmann (*Chinesische Lyrik*), denen die Vorlage von Gautier zugrundelag, dieser, nämlich *Livre de Jade*, manchmal auch nicht strikt folgten. Gautier fokussierte in ihrer Nachdichtung die Szene der Dichter, die miteinander singen und Gedichte improvisieren – ein Bild, auf das in Li Bais Gedicht nur eine implizite Anspielung zu finden ist. Um der Explikation willen fügte Gautier in die Zeilen auch die Interpretation des Kommentators Wang Qi aus der Qing-Dynastie ein (vgl. Hamao 1995, 94). Sein Kommentar bezog sich auf das Eigenwort „Goldenes Tal“ in der letzten Zeile von Li Bais Gedicht, einen in großartiger Natur liegenden Ort, wo im dritten Jahrhundert u. Z. ein äußerst reicher Mann ein luxuriöses Bankett veranstaltete, auf dem die anwesenden Dichter Wein tranken, sangen und mit Lyrik-Improvisationen konkurrierten.

Eine andere Besonderheit dieser nachgedichteten Lyrik besteht in der Beschreibung der Widerspiegelung der Brücke im Teich und der Umkehrung der Szene auf dem Pavillon, die in den vorherigen Zeilen der Nachdichtung zur Sprache kommt, was eine formelle Analogie zum Darstellungsgegenstand und somit bei den Lesern einen Eindruck der Symmetrie hervorruft (vgl. Yu 2007, 225). Auf diese hervorragende Darstellungskunst lässt sich die Popularität dieser chinesischen Lyrik zum Teil zurückführen. Hierzu gehört die gereimte, visuell verblüffende Version mit der Wiederkehr des Anfangswortes am Ende des Gedichtes, die an die von Gautier geschilderte Szene erinnert: Optisch bilden der Brückenbogen und seine Widerspiegelung im Wasser zusammen einen symmetrischen Rhombus.

Das porzellanene Pavillon.

Haq Li-Tai-Pe.

Lieblich
Hell erhebt sich
Aus des Sees Mitte
Ein Haus, nach Chinesen Sitte
Aus Porz'lan in grün und weißen Stücken.
Dort hin führen Führgeschwung'ne leichte Brücken,
Gleichend ganz des Tigers braun und gelb geflecktem Rücken.
Luftig zechende Genossen, welche bunte Kleider tragen, —
Erinken klaren, lauen Wein aus Tassen in des Herzens Wohlfühlhagen,
Plaudern frohlich, schreiben süße Verse, die erblühten tief in dem Gemüthe,
Stützen rückwärts ihrer seidnen Kleider Ärmel und vom Haupte fallen ihre Hälte.
Aber in des Wassers leicht bewegten, weiten, wonn'gen, schwanen Spiegelwogen
Gleicht einem Halbmond nur der Brücke umgekehrter, seltsamer Bogen
Und man sieht die luftig zechenden Genossen all, die bunten,
Fröhlich plaudernd sitzen dort, gestreckt das Haupt nach unten.
Und das Lusthaus selber auf des festssten Rücken,
Aus Porz'lan in grün und weißen Stücken,
Aufgelehrt nach Väter Sitte,
In des Sees Mitte
Abwärts senkt sich
Lieblich

Abb. 1: Der porzellanene Pavillon (Quelle: Böhm 1873, 82)

4 Umdichtung

Bei der Umdichtung geht es um „eine vornehmlich politische oder weltanschauliche Nacharbeitung“ (Klawitter 2013, 102). Hier soll vor allem auf die Werke des österreichischen Lyrikers Albert Ehrenstein (1886–1950) eingegangen werden. An seinen Umdichtungen, die einen deutlich gegenwartsbezogenen Charakter haben, kann man „den Wandel der diskursiven Funktion von Dichtung“ (Klawitter 2013, 110) erkennen, die während der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts für das Selbstverständnis moderner Literatur eine zunehmend wichtige Rolle spielte. Bei Ehrenstein wurde der chinesischen Dichtung eine ganz andere Funktion attestiert, nämlich eine kritische Haltung zur Politik und sogar ein revolutionärer Appell an das breite Lesepublikum. Er deutete die chinesische Lyrik nicht mehr als ein vorrangig kulturgeschichtliches Phänomen oder als Ausdruck der Mentalität des chinesischen Volkes, sondern beabsichtigte mit seiner Umdichtung ins Geschehen seiner Zeit einzugreifen.

4.1 Inspiration durch das revolutionäre China

Ging es bei der anfänglichen China-Begeisterung um die Bewunderung fernöstlichen Kolorits mit Attributen wie „Blumenduft“, „Mondschein“ oder „Flötenspiel“, so weist das „China-Fieber“ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf den sozialhistorischen Kontext und vor allem auf die politischen bzw. revolutionären Hintergründe der Zeit in Europa und China hin. In der Ankündigung des Bändchens *Pe-Lo-Thien* von Albert Ehrenstein hieß es:

Chinesische Lyrik – das war ins Deutsche übertragen meist chinesisch angemalter Geibel. Lag's an der Auswahl, lag's an den Mittlern – die Pfirsichblüten chinesischer Dichter dufteten im Deutschen meistens ein bißchen parfümiert. Von solcher Süßigkeit sind die Dichtungen Pe-Lo-Thien frei, die Albert Ehrenstein soeben in einem wunderschön ausgestatteten Bande bei Ernst Rowohlt herausgegeben hat. Es sind Dichtungen der edelsten Schwermut, deren Meister und Opfer ja nicht nur Pe-Lo-Thien, sondern auch der deutsche Albert Ehrenstein ist. (zit. nach: Schuster 1977, 105)

China war für Ehrenstein weder Versammlungsplatz der fernöstlich, exotisch anmutenden Schönheit mit den typischen Sinnbildern wie „Porzellanpavillon“ oder „Jadeschale“, die zwei spätere Lyrikbände zum Titel haben,¹ noch Chiffre des

¹ Vgl. Max Fleischer. *Der Porzellanpavillon. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Berlin/Wien/Leipzig: Zsolnay, 1927; Felix von Lepel. *Die Jadeschale. Ausgewählte Gedichte aus dem alten China*. Berlin-Reinickendorf: Chronos, 1948.

Einklangs und inneren Seelenfriedens im Sinne der Einheit zwischen der Natur und der Menschheit. Ehrensteins Beschäftigung mit chinesischer Dichtung zeigte sich auf eine tiefere und radikalere Art und Weise. In seinen Augen stellte sich China als ein Reich dar, in dem die Unterdrückung durch die Obrigkeit auf Auflehnung und Aufruhr stieß, getragen von Rebellen und Rächern in einer fortwährenden „Tradition des Widerstands gegen die Mächtigen und ihre Schwertträger“ (Gauss 1996). Ehrenstein wandte sich China zu, als seine Hoffnungen auf eine mitteleuropäische Revolution 1919/20 rasch an der Realität zerschellt waren. Die revolutionären Erhebungen in Deutschland, Österreich und Ungarn, zu denen auch er voller Begeisterung aufgerufen hatte, waren gescheitert. Hierin sah Ehrenstein den Grund dafür, dass diejenigen, die er als „Spießarbeiter“ und „Geduldhammel“ verspottete (vgl. Gauss 1996), auf ihre eigene Befreiung immer wieder verzichteten. Angesichts dessen entdeckte er in seinem idealisierten China der Revolten die anderen Unterdrückten, die sich keiner Knechtschaft unterwerfen wollten und ihren Anspruch auf Befreiung nicht selber begraben hatten. Mit anderen Worten: Ehrenstein inspirierte die revolutionäre Lage in China im Kontext der Gründung der Chinesischen Republik (1911) und der 4. Mai-Bewegung (1919) dazu, sich mit den altchinesischen Gedichten auseinanderzusetzen und diese in seinen Umdichtungen in einen zeitgenössischen revolutionären Kontext zu versetzen. Hierbei zeigte Ehrenstein die erstaunliche Fähigkeit, sowohl dem zu übertragenden Gedicht als auch der eigenen Dichtkunst gerecht zu werden, sich also dem originalen Sinn des Textes anzunähern und zugleich das Gedicht eines anderen Autors fugenlos dem eigenen Schaffen einzugliedern. Die Gedichte Ehrensteins sind ein Beispiel dafür, dass sich die Autoren von Umdichtungen chinesischer Lyrik für einen mittleren Weg entscheiden und dass ihre Werke eine Zwischen-Position zwischen der Übersetzung und Nachdichtung einnehmen. Das Chinabild eines rebellischen Landes voller Kampfwillen und -geist findet seinen Niederschlag im Titel des Gedichtbandes *China klagt* (1924) von Ehrenstein. Er selbst betitelte das Bändchen zwar „*Nachdichtungen* [meine Hervorhebung, J.H.] revolutionärer chinesischer Lyrik“, aber im Sinne von Loerkes Begriff der „poetischen Umbildungen“ (Loerke 1958, 611) zählen sie – streng genommen – zur *Umdichtung*, bei der „die Textvorlage unter ganz anderen Gesichtspunkten, vornehmlich politischen oder weltanschaulichen, bearbeitet wird“ (Klawitter 2013, 102) und mit der der Autor hoffte, sich seiner Leserschaft zu nähern und an sie zu appellieren.

4.2 In den Roman eingebettete Umdichtungen

Neben der Umdichtung von Gedichten mit der Thematik Kritik oder Revolte hat Ehrenstein auch den chinesischen Rebellenroman *Shuihu Zhuan* (*Die Räuber vom Liang Schan Moor* in Franz Kuhns Übersetzung, 1934) ins Deutsche übertragen und den Text später für ein Hörspiel überarbeitet. Eben an dem Titel des Romans *Räuber und Soldaten* (1927) und des Hörspiels *Mörder aus Gerechtigkeit* (1931) lässt sich das China-Image, von dem Ehrenstein bewusst Gebrauch machte, erkennen. Ehrensteins große Vorliebe für den chinesischen Lyriker Bai Juyi ging so weit, dass er sich diesem nicht nur mit dem Bändchen *Pe-Lo-Thien* widmete, sondern sogar zwei Gedichte von Bai Juyi, die in der Tat keinen integralen Bestandteil des ursprünglichen Romans darstellen, in die Rahmenhandlung einbettete. Das eine Gedicht steht ganz am Ende des Romans und die darin zur Sprache gebrachte Atmosphäre der Melancholie und des Weltschmerzes des Fernreisenden, der sich als Nomade immer auf dem Weg befindet, steht im Einklang mit dem von Ehrenstein neu gestalteten Protagonisten Wusong, in dem sich die Charaktereigenschaften einiger Hauptfiguren in demselben Roman vereinigen. Die Verse lauten wie folgt:

Abend ist, die müden Vögel
 Stillt der Wald.
 Über ihnen die Wolken
 kehren heim an die Berge.
 Unten unter den Menschen bin ich allein
 Der Wanderer des langen Weges „Nie zurück!“
 Zu Roß ritt ich dahin,
 Zu Wasser fuhr ich dorthin,
 Ich bin der Wanderer Weitaus.
 Quält mich der Wirbelwind meiner Gefühle,
 Sticht mich Heimweh ins Herz,
 Werf ich in mich ein, zwei, drei Becher Wein
 Und lache, lach über mein ernstes Gesicht. (Ehrenstein 1931, 248)

Das andere Gedicht, das nach der Angabe von Ehrenstein auch aus der Feder von Bai Juyi stammen soll, lautet wie folgt:

Ich suche den Mann der Arbeit,
 der heimkehrt zu des Altertums Sitte, fähig,
 den Herrscher zu zwingen,
 abzuschaffen das Gold;
 ich suche den gewaltigen Mann,
 festhaltend des Reiches Töpferscheibe,
 die allen spendet das alte Geld der Arbeit:
 die Rundtafel aus Ton. (Ehrenstein 1931, 247–248)

Die Textvorlage für dieses Gedicht ist sehr schwer zu identifizieren, aber hinsichtlich des Inhalts mit den Stichworten „Herrscher“ und „der gewaltige Mann“ passt es auf jeden Fall in das rebellische bzw. revolutionäre Roman-Szenario. Hieraus lässt sich ableiten, dass dieses Gedicht, das entscheidend zur Weiterentwicklung der Romanhandlung beiträgt, ohne weiteres in Ehrensteins Umdichtungen chinesischer Lyrik einzureihen ist.

5 Fazit

Die Rezeption der klassischen chinesischen Lyrik im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts, gleich auf welche Art und Weise, zeugt von dem großen Interesse Europas an China und der chinesischen Lyrik unter teils sehr unterschiedlichen, kulturell und politisch bedingten Aspekten. Während der Sinoologe Zach mit fundierten Kenntnissen des Chinesischen zur Wissensvermittlung eine streng originalgetreue Übersetzung anstrebte, tendierten naturalistisch oder expressionistisch orientierte Dichter zu einer relativ freien Nachdichtung mit zahlreichen Varianten oder Abweichungen vom Original, in denen sich aber auch schöpferische poetische Elemente zeigen. In diesem Sinne geht die nachgedichtete Lyrik über die chinesische originale Dichtung hinaus und entwickelt sich zu einem Kunstwerk eigener Art im Sinne der Weltliteratur oder -poesie. Ehrenstein, welcher durch das aufrührerische China inspiriert wurde und der rebellisch geprägten altchinesischen Lyrik größte Aufmerksamkeit schenkte, strebte eine vornehmlich politische oder weltanschauliche Umdichtung an. Bei der Übertragung chinesischer Lyrik ins Deutsche handelt es sich – unabhängig von der angewandten Methode – um eine Schnittstelle zwischen Germanistik, Sinologie und Komparatistik, deren Erforschung zu wichtigen Erkenntnissen im Sinne einer kulturwissenschaftlich orientierten Germanistik führen kann.

Literaturverzeichnis

- Böhm, Gottfried. *Chinesische Lieder. Aus dem livre de jade von Judith Mendés in das Deutsche übertragen*. München: Ackermann, 1873.
- Ehrenstein, Albert. *Mörder aus Gerechtigkeit*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1931.
- Frankel, Hans H. „Tu Fu's Gedichte. Übersetzt von Erwin von Zach, 1872–1942. 2 volumes. Edited with an introduction by James Robert Hightower. Harvard-Yenching Institute Studies, VIII. Cambridge: Harvard University Press, 1952. x, 864“. *The Far Eastern Quarterly* 13. 1 (1953): 83–85.
- 高平叔、王世儒（编注）：《蔡元培书信集》上册，杭州：浙江教育出版社，2000。[Gao, Pingshu/Wang, shiru (Hg.). *Die Briefsammlungen von Cai Yuanpei*. Erster Band. Hangzhou: Zhejiang Education Press, 2000.]

- Gauss, Karl-Markus. „Ich bin der unnütze Dichter“. *DIE ZEIT* 23 31 Mai 1996. http://www.zeit.de/1996/23/Ich_bin_der_unnuetze_Dichter (15 Oktober 2017).
- Hamao, Fusako. „The Sources of the Texts in Mahler's ‚Lied von der Erde‘“. *19-Century Music* 19. 1 (1995): 83–95.
- Hoffmann, Alfred/Károlyi, Zoltán. „Dr. Erwin Ritter von Zach (1872–1942) in memoriam. Verzeichnis seiner Veröffentlichungen“. *Oriens Extremus* 10.1 (1963): 1–60.
- Klawitter, Arne. „Wie man chinesisch dichtet, ohne chinesisch zu verstehen. Deutsche Nach- und Umdichtungen chinesischer Lyrik von Rückert bis Ehrenstein“. *Arcadia* 48.1 (2013): 98–115.
- Loerke, Oskar. *Gedichte und Prosa*. Zweiter Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1958.
- Michalek, E. P. „Nachdichten kann Tempelschändung sein“. *DIE ZEIT* 16 (1952). <http://www.zeit.de/1952/16/nachdichten-kann-tempelschaendung-sein> (16 August 2017).
- Ming, Jian. „Europäisierung, Subjektivierung und Erotisierung – Chinesische Liebeslyrik in deutschen Nachdichtungen“. *Mein Bild in deinem Auge. Exotismus und Moderne: Deutschland – China im 20. Jahrhundert*. Hg. Wolfgang Kubin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 219–244.
- Motsch, Monika. „Slow poison or magic carpet. The Du Fu translations by Erwin Ritter von Zach“. *De l'un au multiple. Traductions du chinois vers les langues européennes*. Hg. Viviane Allerton, Michael Lackner. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1999. 99–111.
- Murphy, James R.: Chinese translation. <http://www.torusflex.com/poetry/chinese-translation/>. Weblog (10 Juni 2018).
- Näher, Carsten. „Materialien zur Biographie des österreichischen Sinologen und Mandschuristen Erwin v. Zach (1872–1942). Teil 1: Aus dem Briefwechsel mit Albert Ehrenstein“. *NOAG* 167–170 (2000–2001): 205–259.
- Schuster, Ingrid. *China und Japan in der deutschen Literatur 1890–1925*. Bern: Francke, 1977.
- Yu, Pauline. „Travels of a Culture: Chinese Poetry and the European Imagination“. *Proceedings of the American Philosophical Society* 151.2 (2007): 218–229.

Jun He, Promotion an der Universität Duisburg-Essen 2012, zurzeit außerordentlicher Professor an der Fremdsprachenfakultät der Südwest Jiaotong Universität in Chengdu (China). Forschungsinteressen und -schwerpunkte: deutsch-chinesische Literaturbeziehungen, Sinologie im deutschsprachigen Raum, Sprachpolitik und -planung, kontrastive Linguistik.