

„Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter...“ Hermann Hesse und die chinesische Lyrik

von Dr. Jürgen Weber



Wenn man sich mit dem Einfluss der chinesischen Kultur auf Hermann Hesse beschäftigt, so muss eindeutig der chinesischen Philosophie das Hauptinteresse gelten. Unzweifelhaft waren es die philosophischen Werke Chinas, die Hesse faszinierten und deren Gedanken er nahezu sein gesamtes Dichterleben über in unterschiedlicher Weise in sein Werk einbaute. Daneben nahm der Dichter jedoch vor allem über den Weg aktueller Buchpublikationen auch sämtliche Informationen auf, die sich mit anderen Zeugnissen dieser so fernen Kultur beschäftigten. Neben der bildenden Kunst und der materiellen Kunst hat sich Hesse so auch mit chinesischer Lyrik beschäftigt, eine Beschäftigung, die ihren Niederschlag in seinem literarischen Werk gefunden hat, nämlich in der Erzählung *Klingsors letzter Sommer*.

Überblickt man den Prozess, in dem sich Hesse chinesische Lyrik aneignete, seinen Umgang mit den Gedichten und seine eigenen Versuche, im „chinesischen Stil“ zu dichten, so stellen sich dem unvoreingenommenen Leser einige Fragen:

- Wieso stößt bei einem Dichter, der sich selbst vor allem für einen Lyriker hält, die Welt der chinesischen Gedichte nicht auf mehr Interesse?
- Warum ist der bei der Beurteilung von Buchveröffentlichungen sehr genaue und kritische Autor unkritisch gegenüber den Nachdichtungen chinesischer Lyrik?
- Wie kann es kommen, dass Hesse bei seinen Nachahmungsversuchen versagt?

Im Folgenden sollen Hesses Bekanntwerden und sein Umgang mit chinesischen Gedichten dargestellt werden, mit dem Ziel, einer Beantwortung dieser Fragen näher zu kommen.¹

Nachdichtungen statt Übersetzungen: Hermann Hesses Quellen

Hans Bethge

Seine erste Bekanntschaft mit chinesischer Lyrik machte Hesse offenbar im Jahre 1907, also noch bevor er sich umfassend mit den Werken der chinesischen Philosophie beschäftigt hatte. Das einzige Zeugnis der lyrischen Literatur Chinas, das Hesse bis dahin kannte, war das Shijing („Buch der Lieder“) in der Nachdichtung von Friedrich Rückert². Die darin versammelten archaischen Lieder aus dem ersten vorchristlichen Jahrtausend haben stilistisch und inhaltlich jedoch nichts gemein mit dem, was man allgemein unter der traditionellen chinesischen Lyrik versteht. Mit dieser wurde Hesse erst 1907 bekannt mit dem Gedichtband *„Die chinesische Flöte“*. Dabei handelt es sich um eine Zusammenstellung von deutschen freien Nachdichtungen, die der Dichter Hans Bethge (1876-1946) chinesischen Gedichten nachempfunden hatte. Als Vorlage dienten Bethge, der kein Wort Chinesisch konnte, französische und englische Übersetzungen, die sich selbst schon vom Original entfernt hatten.³

Bethges Nachdichtungen sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr populär geworden, nicht zuletzt durch die berühmte Vertonung einiger seiner Gedichte durch Gustav Mahler in dessen symphonischem Werk *„Das Lied von der Erde“*. Fast immer wenn sich Komponisten des 20.

¹ Es gibt einige Studien, welche das hier angesprochene Thema berühren. Neben dem grundlegenden Buch von Adrian Hsia „Hermann Hesse und China“, Frankfurt 1974 sind vor allem zu nennen Chen Zhuang Ying „Asiatisches Gedankengut im Werke Hermann Hesses“, Bern u. a. 1997, Dscheng Fang-hsiung „A. Döblins Roman ‚Die drei Sprünge des Wang-lung‘ als Spiegel des Interesses moderner deutscher Autoren an China“, Bern u. a. 1979, Lee Inn-Ung: Ostasiatische Anschauungen im Werk Hermann Hesses, Würzburg 1972. Diese Arbeiten sind ohne Zweifel hilfreich, allerdings machen sie auch deutlich, dass die Tatsache, Chinese zu sein, noch nicht automatisch bedeutet, auch kompetent über die eigene traditionelle Kultur urteilen zu können.

² Dies geht aus Hesses Aufsatz *Lieblingslektüre* aus dem Jahre 1945 hervor, wo er schreibt, er habe „bis über mein dreißigstes Jahr hinaus“ (also bis 1907) „vom literarischen China nichts gekannt“ als dieses Shijing. S. SW 14 S. 466

³ Zur Biographie Bethges siehe Eberhard Bethge: *Hans Bethge – Leben und Werk*, Kelkheim 2002; Die Sammlung *Die chinesische Flöte* wurde vor einigen Jahren wieder neu aufgelegt und ist wie alle anderen Nachdichtungen Bethges erhältlich: Neuauflage Kelkheim 2001.

Jahrhunderts daran setzten, chinesische Lyrik zu vertonen, griffen sie auf die Nachdichtungen Bethges zurück. Tatsächlich hat er über Generationen hinweg, zum Teil bis zum heutigen Tage, das Bild von chinesischer Lyrik geprägt, immer wieder werden seine Verse von Nicht-Sinologen als Beispiele chinesischer Dichtkunst angeführt. Damals wie heute ist dieses Bild aber in Wahrheit ein Zerrbild, das kaum in der Lage ist, einen wirklichen Eindruck von chinesischer Kultur und Dichtkunst zu vermitteln.

Die Gedichte, die Bethge nachdichtete, wurden ursprünglich aus dem Original ins Französische übersetzt von dem Sinologen Marquis d'Hervey-Saint-Denys, der sie in seinem Buch *Poésies de l'époque des Thang* veröffentlichte, und von Judith Gautier, veröffentlicht in ihrem *Le livre de Jade*. Beide konnten zweifellos chinesisch, Gautier übersetzte mit Unterstützung eines chinesischen Lehrers. Die französische Übertragung war jedoch nicht allzu wörtlich und hatte sich, vor allem bei Gautier, bereits nicht unerheblich vom Original entfernt. Diese Übersetzungen waren nun Grundlage für Hans Heilmann, der die Verse ins Deutsche übertrug (*Chinesische Lyrik vom 12. Jht. v. Chr. bis zur Gegenwart*), ohne allerdings Kenntnis vom Original und auch die Fähigkeit, dieses zu verstehen, zu haben. Die derart entstandene Übertragung ins Deutsche war für Hans Bethge Anlass, diese unter Heranziehung der französischen Übersetzungen in eine vermeintlich poetische Sprache zu fassen.

Das dabei herausgekommene Ergebnis verbietet es, hier von Übersetzung zu sprechen, vielmehr handelt es sich bei den Versen von Hans Bethge um deutsche Gedichte mit chinesischen Motiven. Bethge selbst nennt denn auch seine Übertragungen „Nachdichtungen“.

Die chinesische Kultur und Denkungsart sprechen aus diesen Gedichten freilich nicht, sie spiegeln vielmehr das, was Bethge und so manche seiner Zeitgenossen für typisch chinesisch hielten. Schon gar nicht hatte Bethge ein Gespür für den Reiz der chinesischen Lyrik und deren rhythmischen Gesetzmäßigkeiten. Das typisch Chinesische an dieser Lyrik ist die Knappheit der Sprache, ihr Andeutungscharakter und die Eigenart, viele Obertöne mitschwingen zu lassen, ohne dass diese ausgesprochen werden. Durch schwülstige, ausladende, in ihrem Wortschwall typisch westliche Hinzufügungen geht in den Dichtungen Bethges so ziemlich alles verloren, was den Leser an der chinesischen Lyrik reizt, so er diese denn überhaupt unverfälscht zur Kenntnis genommen hat.

Um einen Eindruck davon zu bekommen, wie Bethge die Originalgedichte verändert, seien einige Beispiele angeführt: Den schlichten Vers

Der Nordwind fegt weg den Lotos-Duft

überträgt Bethge mit:

*Der süße Duft der Blumen ist verfliegen,
ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, goldnen Blätter
der Lotosblüten auf dem Wasser ziehn.⁴*

Aus der in dem gleichen Gedicht im chinesischen Original mit nur zwei Zeichen dargereichten Mitteilung, dass die Lampe erloschen ist, macht Bethge:

*Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
erlosch mit Knistern, an den Schlaf gemahnend.
Ich komme zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Schlaf, ich hab' Erquickung not!⁵*

In einem anderen Gedicht schreibt der Chinese nur die Worte

Mond und Kiefer

⁴ Aus *Der Einsame im Herbst*, Bethge: Chinesische Flöte S. 59

⁵ a.a.O.

hin, Bethge aber dichtet

O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt der Mond herauf hinter den dunklen Fichten⁶

Es ließen sich zahllose ähnliche Beispiele anführen. Durch eine solche Übertragungstechnik geht das Eigentliche, das Besondere und typisch Chinesische dieser Gedichte völlig verloren. Was uns in derartigen Übersetzungen begegnet, sind nicht lebendige, mit angedeuteten Strichen fein skizzierte chinesische Gedichte, sondern europäische Dichtungen, mit greller Farbe bis ins kleinste Detail ausgemalt, mit Motiven, die eine fremde Welt heraufbeschwören sollen.

Bethges erstes Buch der Nachdichtungen chinesischer Gedichte (es folgte noch ein weiteres)⁷, *„Die chinesische Flöte“* bekam also Hermann Hesse auf den Schreibtisch, vermutlich unaufgefordert vom Verlag zugesandt, hatte er es doch unternommen, regelmäßig Buchbesprechungen für verschiedene Zeitschriften zu verfassen. Im Rahmen einer Sammelrezension (*„Alter Wein in neuen Schläuchen“*) zeigt Hesse Bethges Werk an und äußert sich überschwänglich lobend:

Aus China hat der Verlag früher eine schöne Übersetzung der Sprüche des Lao-Tse gebracht. Und jetzt kommt, von Hans Bethge bearbeitet und herausgegeben, „Die chinesische Flöte“, eine Auswahl der besten chinesischen Lyrik aller Jahrhunderte. Ein erstaunliches Buch! Oft ahnt man zwar betrübt das Köstliche, was auf dem weiten Umweg von den Originalen bis in diese deutschen Nachbildungen verloren gehen musste, aber einstweilen und für lange Zeit ist eine getreue Wiedergabe wohl unmöglich. Den Gipfel bildet Li-Tai-Po, der schwermütige Zecher und Liebende, mit seinen Versen, deren Außenseite lockend glänzt und die innen voll trostloser Trauer sind. Zwischen dem fremdländischen Schmuck der Lotosblumen dringen uns immer wieder Gefühle entgegen, die mit unbeschränkter Menschlichkeit uns an die Griechen, die alten Italiener, die Minnesänger erinnern.⁸

Hesse ist also begeistert, spricht von einem erstaunlichen Buch und ist beeindruckt von der Person Li Tai Po. Diese unzweifelhaft sehr positive Beurteilung hat dennoch etwas Merkwürdiges an sich und erscheint bei näherer Betrachtung reichlich ambivalent. Spätestens mit der Herausgabe sämtlicher Buchrezensionen von Hesses Hand ist deutlich geworden, wie der Dichter es unternommen hatte, Bücher und Autoren, die ihm wichtig erschienen, den Lesern anzupreisen. Da gab es meist umfangreiche, zum Teil weit ausladende Buchbesprechungen, die in mehr oder weniger abgewandelter Version in verschiedenen Zeitschriften erschienen, es gab Sammelrezensionen und immer wieder Hinweise, in den unterschiedlichsten Texten eingestreut. Vor dem Hintergrund dieser Rezensionspraxis erscheint Hesses Urteil über *„Die chinesische Flöte“* denkbar knapp. Dem Hinweis in der Sammelbesprechung folgt keine ausführliche Rezension, auch kein weiterer Hinweis auf das Buch zum Beispiel in Briefen oder anderen Texten. Die Aussage selbst erscheint doch recht oberflächlich, keine sprachliche Analyse, keine Diskussion der Gedicht-Themen oder gar allgemeiner Aspekte der chinesischen Lyrik. Stattdessen schreibt Hesse die Verlagsankündigung ab (*„eine Auswahl der besten chinesischen Lyrik aller Jahrhunderte“*), ohne doch ein solches Urteil aus eigener Kenntnis überhaupt fällen zu können. Bei aller oberflächlichen Beschäftigung spürt Hesse jedoch untrüglich, dass Bethges Verse nur schemenhaft das Original wiederzugeben in der Lage sind

Oft ahnt man zwar betrübt das Köstliche, was auf dem weiten Umweg von den Originalen bis in diese deutschen Nachbildungen verloren gehen musste,

aber dennoch versteigt er sich in das für Bethge schmeichelhafte, für Fachleute (auch damalige) jedoch völlig abwegige Urteil

⁶ aus *Abschied*, Bethge: *Chinesische Flöte* S. 18

⁷ nämlich *Pfirsichblüten aus China*, erschienen 1922

⁸ Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*, Frankfurt/Main 2002 (kurz: SW) 16, Welt im Buch I S. 259
Sammelrezension *Alter Wein in neuen Schläuchen* 27.11.1907

aber einstweilen und für lange Zeit ist eine getreue Wiedergabe wohl unmöglich,
das zu fällen Hesse gar nicht die notwendigen Kenntnisse hatte.

Tatsächlich entsteht der Eindruck einer gewissen Reserviertheit Hesses Bethge gegenüber und es ist nicht ganz auszuschließen, dass ihm bei seiner Lobpreisung des Buches eher Dankbarkeit statt überzeugte Begeisterung die Feder führte. Bethge gehörte nämlich zu den kräftigsten öffentlichen Fürsprechern des Romans „*Peter Camenzind*“, dessen Erfolg erst den jungen Dichter zu Ruhm kommen ließ. Dies hatte Hesse ihm nicht vergessen. So eröffnet er einen Brief an den nur ein Jahr älteren Bethge am 26.12.1904 mit der für ihn eher ungewöhnlichen Anrede „*Hochgeschätzter und lieber Herr!*“ und er schließt mit „*In alter Verehrung und Dankbarkeit*“.⁹

Die wenigen vorliegenden Äußerungen Hesses zu Bethge sind zumindest nie frei von mehr oder weniger deutlicher Kritik. So kritisierte er gleich zweimal dessen Praxis, bei seinen Übertragungen grundsätzlich auf Reime zu verzichten. Zu Bethges arabischen Nachdichtungen schreibt er:

*Mich stört beim Genuß, wie auch bei Bethges früheren Übersetzungen, die als Prinzip durchgeführte Reimlosigkeit ein wenig, man empfindet sie gelegentlich als Armut und Abschwächung.*¹⁰

An anderer Stelle reimt Hesse seine Kritik:

*...zuweilen, da ich's summend las,
schien mir ein Verslein allzu blaß,
es schien im strengen Silbenmaß
mir da und dort des Reimes froher Glanz
zu fehlen in der Takte stetem Tanz.*¹¹

Auch die Charakterisierung von Bethges Stil als „*sehnsüchtig zarte Malerei*“¹² atmet mehr Ablehnung als Zuneigung.

Dennoch: die persönliche Verbundenheit und Sympathie zu Hans Bethge¹³ ließen Hesse dessen Werk doch eher wohlwollend beurteilen. Und wenn er diesen gegenüber der Kritik des Freundes Cesco Como wegen eines von Bethge herausgegebenen Hölderlin-Buches in Schutz nimmt, relativiert er gleichzeitig auch seine kritischen Anmerkungen zu Bethges chinesischen Nachdichtungen:

*Ich sage Dir, wenn Bethge noch so dumm schreibt, aber dadurch 10 oder 20 Leute veranlasst, Hölderlin selber wieder zu lesen, so hat er mehr getan als die genialste negative Kritik.*¹⁴

Klabund

Der zweite „Nachdichter“ chinesischer Lyrik, der Hesses Bild von der Lyrik des Ostens prägte, war Klabund (eign. Alfred Henschke (1890-1928)), den Hesse auch als eigenständigen Dichter sehr schätzte. Klabund konnte ebenfalls die Originalgedichte nicht lesen und dichtete auf der Grundlage englischer und französischer Übersetzungen, oft der gleichen, die auch Bethge nutzte. Aus dem größeren zeitlichen Abstand betrachtet, kommt man sicher zu dem Urteil, dass Klabund der fähigere der beiden Dichter gewesen ist und er seinen Nachdichtungen eine stärkere eigene Note gab. Für Sinologen ist dies doppelt schmerzhaft. Günther Debon, der in grandioser Weise bewiesen hat, dass es möglich ist, ein chinesisches Gedicht wörtlich zu übertragen und dennoch auch im Deutschen ein lyrisches Werk daraus werden zu lassen, urteilt beispielsweise:

⁹ Hermann Hesse: Gesammelte Briefe, Frankfurt 1973 (kurz: Briefe) I S. 132.

¹⁰ SW 17, Welt im Buch II S. 125, *Sommerlektüre* 20.07.1912

¹¹ SW 17 Welt im Buch II S. 27, *Poetischer Büchersturz* 11.04.1911

¹² SW 16 Welt im Buch I S. 45, *Unterstrom* 07.04.1901

¹³ Hesse und Bethge haben sich offenbar auch persönlich gekannt. Sie waren zumindest beide zu Gast bei dem Pfarrer Karl Ernst Knodt im Odenwald, wie aus Hesses Rezension von Knodts Buch *Fontes Melusinae* hervorgeht. S. Briefe I, S. 496

¹⁴ Briefe I, S. 117, 19.03.1904

Kein Zufall, dass ein Klabund in dem Wanderer zwischen Himmel und Erde den Geistesbruder zu finden glaubte. Gerade sein Li-Tai-Pe jedoch ist der kräftigste Schatten, der das wahre Bild Li Tai-pos verdunkelt. Kräftig, weil die Nachdichtungen Klabunds von erheblicher Schönheit sein können; ein Schatten aber, weil nur wenige Leser ahnen, mit welcher Großzügigkeit die – selber oft unzulänglichen – Zwischenübersetzungen hier ausgewählt, nachgeschaffen und häufig ins Bellmansch-Rüde vergrößert worden sind.¹⁵

Wie frei Klabund bisweilen nachdichtet und wie für ihn das chinesische Original nur Ausgangspunkt für die eigene Phantasie ist, zeigt das Gedicht „*Blick in den Spiegel*“:

*Mein Spiegel ist von Herbstnebeln blind. Ich kann nicht mehr in den Mai zurück.
Ich flechte aus meinen weißen Haaren mir einen langen Strick.
Ich schlinge ihn um das Horn des Mondes am Himmel fest,
Daß er nicht reißt, wenn mich der Frühwind tanzen läßt.
Meine Zunge wird mir aus den Zähnen jappen.
Reißt sie heraus, gönnt einem Hunde den Happen.
(Er wird fortan nur noch nach schönen Versen schnappen.)¹⁶*

Das Original lässt sich darin kaum wieder erkennen:

*Mein weißes Schläfenhaar
ist bei 3000 Zoll schon angekommen
Beim Trennungsschmerz
hat es wohl Maß genommen
Verstehe nicht
meinen blanken Spiegel
Wo hat er nur
des Herbstes Raureif hergenommen?¹⁷*

Klabunds Nachdichtungen bewertet Hesse durchweg positiv, anders als bei den Werken Bethges spricht aus seinen Äußerungen ungetrübte Bewunderung. Mehrmals empfiehlt er Klabunds Nachdichtungen¹⁸. Über eines seiner Bücher urteilt er

Sein neues Gedichtbuch spielt in manchen Farben, am stärksten aber nachklingen die Oden auf Irene und das Buch I-hi-wei, diese chinesisch-Klabundischen Gesänge voll von Anbetung des Tao. Oft erscheint mir Klabund wie eine Windharfe; jeder Wind, er komme woher er wolle, klingt in ihr auf, und jeder Klang scheint alt und oft gehört und klingt doch neu und berückend.¹⁹

Über Klabunds Gedichtbuch „*Blumenschiff*“ schreibt Hesse

Das dünne Büchlein enthält ein paar wundervolle Gedichte, deutsche Nachdichtungen nach chinesischen Liedern. Klabund hat, seiner Art treu, nicht versucht, chinesische Formen zu imitieren, er singt die schönen östlichen Gedichte frei in seiner Weise nach, die Melodie ist gut deutsch. Einige davon, -die Schaukel, die unendliche Woge, und noch manche – gehören zu Klabunds schönsten Gedichten²⁰

An anderer Stelle schreibt Hesse:

¹⁵ G. Debon: Vorwort zu Li Tai-bo Gedichte, Stuttgart 1962, S. 14

¹⁶ Klabund: Chinesische Gedichte, Zürich 1958, S. 67

¹⁷ Die hier angeführten Übersetzungen aus dem Original stammen ausnahmslos von mir. Als Quelle diente die chinesische Gesamtausgabe des Dichters Li Bo bzw. die vollständige Sammlung der Lyrik der Tang-Zeit (Quan Tangshi). Auf detaillierte Quellenangaben der übersetzten Gedichte wurde verzichtet.

¹⁸ so z.B. *chinesische Kriegsliryk* in SW 17, Welt im Buch II S. 585

¹⁹ SW 18, Welt im Buch III S. 143

²⁰ SW 18, Welt im Buch III S. 332

Klabund hatte, ähnlich wie Brecht, eine merkwürdig eingehende, flüssige und dabei aromatische Vers- und Reimkunst, es fiel ihm leicht und er ließ die Verse fallen wie ein Baum die Blüten.²¹

Hesse kannte Klabund auch persönlich, allerdings trafen sich beide eher zufällig. 1918 wohnten sie zur gleichen Zeit in der Villa der befreundeten Familie Neugeboren in Monti.

Wir hatten keinen näheren Umgang miteinander, waren einander aber sympathisch, und je und je saß man auch ein wenig beisammen,

erinnert sich Hesse 1952 in einem Brief. Er lernte damals Klabund als einen

heiteren, lustigen, sehr anregenden Menschen

kennen, der mit Humor die kritischen Beurteilungen seines Werkes durch verschiedene Zeitschriften vortrug.²² An anderer Stelle berichtet Hesse vom mehrmaligen Zusammentreffen anlässlich seiner winterlichen Kuraufenthalte:

Es kam, bis vor kurzem, je und je der liebe arme Dichter Klabund, voll von Geschichten, voll von Neugierde, mit dem jungen, immer ein wenig fiebrigen Gesicht...²³

Die Veröffentlichungen von Klabund und Bethge waren sicher die einflussreichsten Quellen, auf die sich Hesses Kenntnis der chinesischen Lyrik bezog, aber es waren nicht die einzigen. Aus der großen Zahl der in den ersten 20 Jahren des 20. Jahrhunderts fast modehaft entstandenen Nachdichtungen chinesischer Gedichte nahm Hesse mehrere zur Kenntnis, las sie, besprach sie in Einzelfällen und reichte sie in seine große Bibliothek ein²⁴. Es handelt sich um Übertragungen von Hans Böhm und Max Fleischer, deren Bücher Hesse auch knapp besprach²⁵, von Otto Hauser, von Conrad Haußmann²⁶, Arno Holz, Richard Dehmel, Richard Wilhelm und Albert Ehrenstein. An letzteren schrieb Hesse im August 1938:

Wir lasen jeden Tag ein paar chinesische Gedichte und dachten Ihrer.²⁷

Wie aus dem Bestand der chinesischen Ecke in Hesses Bibliothek hervorgeht, hat der Dichter auch die ersten Veröffentlichungen von Lyrik-Übersetzungen des späteren Sinologen Günther Debon (der mit Hesses Vetter Wilhelm Gundert zusammen arbeitete) zur Kenntnis genommen²⁸. Geäußert hat er sich darüber jedoch nicht. Es ist zu vermuten, dass dieses Bändchen ein ebenso willkommenes, aber auch nicht genutztes Geschenk gewesen ist wie auch die dreibändige chinesische Gesamtausgabe mit Werken des Sung-Poeten Su Dongpo, die Hesse ebenfalls besaß.

Übersetzung oder Nachdichtung: Hermann Hesse und das Problem des Originals

Um Hermann Hesses Position zu der Frage, wie chinesische Gedichte ins Deutsche übertragen werden sollten, genauer zu beleuchten, scheint es notwendig, hier in einem kleinen Exkurs das Problem einer Lyrik-Übersetzung aus dem Chinesischen allgemein zu betrachten. Die überwiegende Zahl der Herausgeber ihrer chinesischen Gedichte, die Hesse zur Kenntnis nahm, waren Dichter oder zumindest dichterisch ambitionierte Literaten, die das Original nicht lesen konnten und in ihren Nachdichtungen versuchten, diesem Original besonders nahe zu kommen. Ob man diese Nachdichtungen einer wörtlichen Übersetzung als ebenbürtig zur Seite zu stellen gewillt ist, oder nicht,

²¹ Brief an Wilhelm Gundert vom 21.05.1959, in H. Hesse: *Ausgewählte Briefe*, Frankfurt 1974, S. 493

²² Briefe IV S. 150, Brief aus dem Jahre 1952 an Guido von Kaulla.

²³ SW 14 S. 119, *Wenn es Herbst wird* (1928)

²⁴ zur chinesischen Ecke in Hesses Bibliothek siehe die Übersicht bei A. Hsia S. 335 ff

²⁵ 1928 bzw. 1930, SW 19 Welt im Buch IV S. 75 bzw. 177

²⁶ siehe *Erinnerungen an Conrad Haußmann* in SW 12 S. 312

²⁷ Mitte August 1938, Briefe III S. 98

²⁸ s. Adrian Hsia S. 336, der Eintrag Debon, Günther: *Lieder aus China*, 1929 ist allerdings falsch. Dieser hat niemals ein Buch unter diesem Titel veröffentlicht, außerdem war er 1929 erst 8 Jahre alt.

hängt natürlich davon ab, welche Anforderungen an Übertragungen aus einer fremden Sprache zu stellen sind, zumal wenn es sich um Gedichte handelt. Dabei gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Meinungen: die eine, meist von Fachleuten der jeweiligen Sprache vertreten, hält sich an eine möglichst wörtliche Übersetzung, die auch noch die formale Gestalt des Urgedichtes abzubilden versteht; die andere nimmt das Original zum Anlass der Neuschöpfung eines Gedichtes in der eigenen Sprache, also eine Nachdichtung unter Verwendung der Aussage des Originalgedichtes. Dazwischen gibt es natürlich zahlreiche Zwischenstufen. Im Fall der freien Nachdichtung stellt sich allerdings grundsätzlich die Frage nach dem Stellenwert des Originals. Ist es noch gerechtfertigt, unter eine, die sprachliche Urform des Originals völlig vernachlässigende Nachdichtung den Namen des Originaldichters zu setzen oder tut man diesem damit Gewalt an? Diese Frage muss man sicher je nach Einzelfall beantworten, aber drücken darf man sich um sie nicht.²⁹

Wenn bei der Nachdichtung statt einer Übersetzung mehr das Verlangen besteht, ein fremdes Kleid für die eigenen Gedanken und dichterischen Versuche zu schaffen, dann sollte dies dem Leser entsprechend kenntlich gemacht werden. So schreibt etwa Karl Otten im Vorwort zu Alfred Ehrensteins Werken über dessen China-Gedichte:

Das Chinesische scheint ihm lediglich als Motiv der Entwicklung und Abwicklung eigener Gedanken, die mit großer Gleichmäßigkeit sein Sehfeld durchqueren und wieder verlassen, zu dienen.³⁰

Es macht sicher auch einen Unterschied, ob eine freie Nachdichtung in Kenntnis des Originalgedichtes und auf der Basis eines tiefen Verständnisses der Kultur, dem das Gedicht entstammt, entstanden ist oder ob der Autor bar jeglicher Kenntnis der fremden Kultur ist. Der große Sinologe Otto Franke nahm in seiner Kritik an solchen Nachdichtern kein Blatt vor den Mund:

Bald sind es mehr oder weniger formgewandte Gedichte, die sich als ‚Chinesische Lyrik‘ vorstellen, bald tiefsinnige Betrachtungen, die das Werk chinesischer Philosophen zu sein behaupten, bald ein paar alberne Theaterschmarren, die einem chinesischen Dramatiker auf die Rechnung gesetzt werden: fast immer stammen die Leistungen von ‚Übersetzern‘, die nicht ein einziges chinesisches Schriftzeichen kennen, und denen das Wesen der chinesischen Literatur, ja oft der ganzen chinesischen Kultur ebenso unbekannt ist wie dem großen Lesepublikum, auf dessen Unkenntnis sie rechnen. Meist liegen französische oder englische Übersetzungen zu Grunde, die ebenfalls sehr mangelhaft sind und nun kritiklos und ohne Sachkenntnis verarbeitet werden. Dabei mögen schließlich, je nach der Begabung des Bearbeiters, ganz ergötzliche und wohlgefügte Erzeugnisse zutage kommen, nur sind sie nicht chinesisch und darum irreführend hinsichtlich des wahren Wesens der Originale.³¹

Er sprach damit nur aus, was Kenner der chinesischen Kultur den Nachdichtern verstärkt ankreideten.

Ein weiterer Aspekt kommt hinzu: der künstlerische Wert eines Gedichtes besteht in der Regel nicht in der „Aussage“ oder der „Handlung“, sondern eben in der besonderen sprachlichen Gestalt. Eine Nacherzählung eines fremden Gedichtes in der eigenen Sprache ist eben keine hinreichende Übersetzung. Wer den formalen Aspekt bei seiner Übertragung völlig außen vor lässt, der mag seinem Werk den Zusatz „nach Motiven von...“ oder „... nachempfunden“ beigeben, aber darunter den Namen des Originalautors zu setzen, verbietet sich. Gilt dies grundsätzlich für alle Gedichte, so ist ein solches Vorgehen zwingend für Lyrik, die besonders durch eine festgelegte formale Struktur gekennzeichnet ist; und dazu gehört, auch wenn viele Nichtfachleute dies noch nicht zur Kenntnis genommen haben, eben auch der größte Teil der klassischen chinesischen Lyrik. Kein Mensch käme auf die Idee, ein

²⁹ Diese Frage wird ausführlich diskutiert von Antony Tatlow im Zusammenhang mit Bertolt Brechts China-Nachdichtungen. S. A. Tatlow: Brechts chinesische Gedichte, Frankfurt 1973 S. 7 ff

³⁰ A. Ehrenstein: Gedichte und Prosa, Neuwied/Berlin 1961, S. 25

³¹ Otto Franke, in Ostasiatische Zeitschrift 5 (1916/17), S. 189

Shakespeare-Sonett anders als in einer Sonettenform zu übersetzen, jeder, der einen schottischen Limerick in seine Sprache übertragen möchte, wird dessen spezifische Reimform übernehmen, und ein japanisches Haiku als ausladende Prosaübersetzung wieder zu geben, ist ebenfalls ein kaum vorstellbares Vorhaben. Im Falle der chinesischen Lyrik dagegen wird die strenge formale Struktur meist übersehen und bei der Übersetzung nicht berücksichtigt. Für Chinesen aber macht die Einhaltung der strengen Form einen Großteil der Qualität eines Gedichtes aus.

Alte chinesische Gedichte sind nämlich nach einem strengen Bauschema verfasst. Entspricht ein Gedicht diesem Schema möglichst exakt, ist es ein (in den Augen der Chinesen) gutes Gedicht. Es gibt sogenannte 5-Wort- oder 7-Wort-Gedichte. Dabei besteht jeder Vers aus 5 bzw. 7 Zeichen. Ein Vers ist immer nach dem Schema xx(xx) xxx aufgebaut, d.h. es besteht eine grammatikalische und inhaltliche Zäsur nach dem 2. Wort (beim 5-Wort-Gedicht) oder nach dem 4. Wort (beim 7-Wort-Gedicht). Die Verszeilen drei und vier sowie fünf und sechs sollen paarweise parallel gebaut sein, sowohl von der grammatikalischen wie von der inhaltlichen Struktur her. Die Verszeilen mit gerader Zahl müssen reimen und zwar alle auf den gleichen Reim; hinzu kommt ein bestimmtes Schema zur Anordnung der verschiedenen Töne in der Aussprache der Zeichen, um das melodische Gleichgewicht des Gedichtes herzustellen.

Alle diese formalen Gesichtspunkte sind nicht alleine eine Hilfestellung bei der Übersetzung, sie geben dem Gedicht auch eine eigene Rhythmik und eine Art architektonischen Aufbau, die beide unabhängig vom Inhalt ihren bizarren Reiz haben. Bei allem Verständnis für die besondere Schwierigkeit bei der Übersetzung aus einer so nach völlig anderen Gesetzmäßigkeiten funktionierenden Sprache wie dem Chinesischen sollte sich ein Übersetzer bemühen, diesen formalen Aufbau des Originals nicht ganz unter den Tisch fallen zu lassen. In vielen Fällen geschieht jedoch genau dies, in den Nachdichtungen ist praktisch nichts mehr von der ursprünglichen Form zu spüren, dadurch geht für den westlichen Leser ein wesentlicher Reiz chinesischer Lyrik verloren. Günther Debon weist zurecht darauf hin:

Auch jene Dichter, die sich um Natürlichkeit bemühten, haben die rigide Form niemals in Frage gestellt. Sie wussten genau, dass nichts auf der Welt, am wenigsten die Kunst, ohne Zwang existieren kann und dass nur die Form Dauer verleiht. Ein wenig davon soll auch in der Übersetzung zu spüren sein.³²

Die Knappheit und (im wahrsten Sinne des Wortes) Einsilbigkeit der chinesischen Lyrik wird zwar durch die spezifische Eigenschaft der chinesischen Schriftzeichen gefördert, geht aber keineswegs zwingend daraus hervor, so dass diese mit Hinweis auf die so anders geartete deutsche Sprache vernachlässigt werden könnte. Die Chinesen haben hunderttausendfach bewiesen, dass sie, wenn sie wollten, auch weit ausladend, wortreich und bis ins kleinste Detail ausformuliert dichten konnten, nur war dies eben nicht der Stil des klassischen Regelgedichtes. Mit anderen Worten: wenn ein chinesischer Dichter knapp formuliert, dann tut er dies absichtlich; wenn er eine grammatikalische und inhaltliche Parallelstruktur in seinem Gedicht aufbaut, so geschieht dies bewusst; wenn er grundsätzlich eine Aussage am Schluss des Verses enden lässt, also einen Zeilensprung vermeidet, dann geschieht dies nicht etwa, weil es die chinesische Schrift nicht zulässt, sondern weil er es ganz bewusst so will. Diese künstlerisch gewollten Begebenheiten eines chinesischen Gedichtes bei der Übersetzung einfach über Bord zu werfen und sich nicht darum zu kümmern, kommt einer groben Missachtung des Dichters gleich und zeugt von wenig Interesse an der fremden Kultur. Dabei müssen die Nachdichtungen noch nicht einmal falsch sein, um einen falschen Eindruck zu hinterlassen. Hans Dieter Zimmermann bringt den Sachverhalt auf den Punkt, wenn er zu den Nachdichtungen des Dichters Arno Holz schreibt:

Was Li Po ausspricht, verändert Holz anscheinend nicht sonderlich, er führt es nur weiter aus, aber gerade dadurch verändert er es auch.³³

³² Günther Debon in der Einleitung zu seiner Gedichtsammlung *Herbstlich helles Leuchten überm See*, München 1989, S. 7

³³ H.D. Zimmermann: Ein Kukul ruft – asiatische Einflüsse in der Lyrik von Arno Holz, in: Text und Kritik 1/94 S. 103

Die Neigung der Nachdichter, Unausgesprochenes auszusprechen, Vages klar auszudrücken, Schwebendes einzufangen und zu konkretisieren, mündet letztlich in eine „Verbesserung“ des Originals. Der Dichter Günter Eich meint dazu:

Es ist nicht die Aufgabe des Übersetzers, das Original zu verbessern. Übersetzen heißt nicht kommentieren. Wo der Dichter dunkel ist, soll auch die Übersetzung einen entsprechenden Grad von Dunkelheit bewahren.³⁴

Günter Eich weiß, wovon er spricht, hat er doch, sinologisch geschult, zahlreiche chinesische Gedichte aus dem Original übersetzt.

Der Dichter Hermann Hesse nimmt dagegen in der Übersetzungsfrage eine recht pragmatische Position ein. Er hält die Übertragung von Gedichten in eine andere Sprache eigentlich für unmöglich, seiner Meinung nach kann es sich dabei nur um tastende Bemühungen handeln. Konsequenterweise hatte er sich auch kaum jemals um die Übersetzung seiner eigenen Werke in eine andere Sprache gekümmert. In seiner Schrift *Eine Bibliothek der Weltliteratur* schreibt er:

Echte Lyrik..., welche nicht nur in angenehm gebauten Versen hübsche Inhalte häuft, sondern in welcher die Musik einer schöpferischen Sprache schwingendes Symbol der Welt und der Lebensvorgänge wird – solche Lyrik bleibt stets an die einmalige Sprache des Dichters, an seine Muttersprache nicht nur, sondern an seine persönliche, nur ihm allein mögliche Dichtersprache gebunden und ist also unübersetzbar.³⁵

Was er so theoretisch formuliert, wird konkret in seiner Beurteilung veröffentlichter Übersetzungen. So schreibt er über einen Band mit Übersetzungen der Gedichte des italienischen Dichters Gabriele D'Annunzio:

Das Wesentliche an ihnen (den Versen) sind fast immer die formalen Werte – aber gerade das, was beim Übertragen am schwersten und stets nur sehr teilweise zu retten ist. Den Wohlklang einer fein überlegten italienischen Strophe, deren Maße und Klangwerte aufs sorgfältigste abgewogen sind, in einer fremden Sprache wiederzugeben, ist schlechterdings unmöglich, obwohl ein feinfühliges Nachdichten, wie die vorliegende Leistung zeigt, Wunder zu tun vermag.³⁶

Hesse steht also auf dem Standpunkt, ein kongenialer Übersetzer muss das Gedicht dichterisch nachempfinden und neu erschaffen. So urteilt er etwa positiv über Stefan Zweigs Nachdichtung der Gedichte von Emile Verhaeren

...denn sämtliche Gedichte sind nicht übersetzt, sondern mit zartestem Verständnis ihrer originalen Schönheiten von einem hochbegabten Dichter nachgeschaffen und in ein wertvolles Eigentum deutscher Lyrik verwandelt.³⁷

In diesem Sinne versteht Hesse auch die freien Nachdichtungen chinesischer Lyrik als legitime Übertragungen und beurteilt sie nicht nach deren Korrektheit, mit der diese das Original wiederzugeben imstande sind, sondern nach ihrer Schönheit in der deutschen Sprache.

So rechnet er es Klabund durchaus positiv an, dass dieser

nicht versucht, chinesische Formen zu imitieren,

sondern er die

östlichen Gedichte frei in seiner Weise nach (singt).

³⁴ Günter Eich, Gesammelte Werke, Frankfurt 1991, Bd. IV S. 366

³⁵ SW 14 S. 397

³⁶ SW 16, Welt im Buch I S. 100

³⁷ SW 16, Welt im Buch I S. 106

Max Fleischer attestiert er, er sei

*bemüht um eine wirklich deutsche Form. Zuweilen ist ihm der echte liedhafte Klang gelungen, das ist ein Gewinn.*³⁸

Und zu den Nachdichtungen von Hans Böhm schreibt Hesse, sie gingen

*gegen das Volksliedhafte hin, einige der Lieder sind vollkommen in die neue Form eingegangen, man traut ihnen eigenes Leben zu.*³⁹

Auch Richard Wilhelm rechnet es Hesse hoch an, dass dieser bei seinen Gedichtübertragungen nicht den Versuch einer wörtlichen Übersetzung macht. Dankbar notiert er:

*Die Übertragungen ... zeigen nichts von ängstlichem Bemühen, sich in fremde Formen einzuschleichen, sondern bedienen sich deutscher Strophengefüge, deutscher Reime, sogar des Dystichons mit behaglicher Freiheit.*⁴⁰

Die Übertragungen aus dem Chinesischen sollen also eigenständige Gebilde in der deutschen Sprache werden, nach einer dem Deutschen gemäßen poetischen Struktur gebaut und losgelöst von der ursprünglichen Form des Originals. Dieser Standpunkt Hesses war zwar in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weit verbreitet, die des Chinesischen kundigen Wissenschaftler wurden jedoch nicht müde, sie zu kritisieren. Auf die Kritik von Fachleuten an der gängigen Praxis, chinesische Werke frei nachzudichten, reagiert allerdings Hesse gereizt. So meldet er empört anlässlich einer Rezension des Buches „*Ju-Tao-Fo*“ von F. E. A. Krause, dass dieser

...sämtliche aus künstlerischen Erlebnissen und Absichten entstandenen deutschen Übersetzungen der alten Chinesen mit grausamer Härte verurteilt, von Alexander Ular bis Martin Buber und Klabund, während er die Übersetzungsversuche von Kollegen, von Sinologen wie Richard Wilhelm und Julius Grill, von diesem Verdammungsurteil ausschließt, obwohl, mit der Urgestalt verglichen, diese Übersetzungen nicht minder tastende und zweifelhafte Versuche sind!

Und er fährt fort:

*Da muss dem Professor doch gesagt werden, dass er sein Buch dann für Sinologen hätte schreiben sollen, und dass einzelne jener von ihm verlachten und geschmähten Übertragungsversuche aus Lao Tse und Dschuang Dse Tausenden etwas gegeben haben, was kein rein wissenschaftliches, Kunst und Magie ablehnendes Werk seinen Lesern geben kann.*⁴¹

Auch wenn sich Hesses Aussage auf die philosophischen Werke Chinas bezieht, deutet alles darauf hin, dass dies auch seine Meinung zu den Übertragungsversuchen der chinesischen Lyrik darstellt.

Mit dieser Ansicht und der kritiklosen Akzeptanz der freien Nachdichtungen vornehmlich Bethges und Klabunds begibt sich Hesse allerdings in eine Abhängigkeit von deren Chinabild. So übernimmt er nicht nur deren Urteil über die behandelten Dichter Chinas, sondern auch Bethges und Klabunds Darstellung der chinesischen Kultur, wie sie sich scheinbar in der fernöstlichen Lyrik spiegelt. Dies verwundert nicht wenig, zeigt doch Hesses Beschäftigung mit der Philosophie Chinas stets einen kritischen Geist, der sich im Laufe der Zeit durchaus eine eigene differenzierte Urteilsfähigkeit aufbaute und dem entsprechend populäre oder wissenschaftliche Darstellungen einer kritischen Analyse unterzog.

Dabei scheint Hesse die große Diskrepanz zwischen chinesischem Original und der deutschen Nachdichtung durchaus bewusst zu sein, seine Bemerkung bei der Besprechung der „*Chinesischen Flöte*“ macht dies deutlich

³⁸ SW 19, Welt im Buch IV S. 75

³⁹ SW 19, Welt im Buch IV S. 177

⁴⁰ SW 18, Welt im Buch III S. 329

⁴¹ SW 18, Welt im Buch III S.438

Oft ahnt man zwar betrübt das Köstliche, was auf dem weiten Umweg von den Originalen bis in diese deutschen Nachbildungen verloren gehen musste.

Es fehlt ihm auch keineswegs ein grundlegendes Verständnis für das Wesen der chinesischen Sprache und daraus resultierend der chinesischen Lyrik.

Bis heute ist Wesen und Sinn der chinesischen Lyrik dem Westen noch ebenso fremd wie Wesen und Sinn der chinesischen Malerei

stellt er in seiner Rezension der Gedichtübersetzungen Richard Wilhelms fest. Und anschließend charakterisiert er die Gedicht-Sprache der Chinesen sehr treffend:

Der Reichtum an Nüancen bei beschränktester Palette, die Virtuosität der Handschrift, der heilige Ehrgeiz, das Höchste mit dem Minimum an äußeren Mitteln zum Ausdruck zu bringen, das unendlich zarte Spiel der Andeutungen, Anklänge, Beziehungen, überhaupt diese fabelhafte Kunst des Andeutens, des Erratenlassens, des Sparens und Zurückhaltens, das alles ist dem heutigen Europäer fremd; zum Genuß dieser Künste muß man erst Ohren, Augen und Fingerspitzen üben und sich an feinste Nüancen gewöhnen.⁴²

Es ist mehr als eigenartig, dass Hesse vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis den Nachdichtungen Bethges, Klabunds und anderer Dichter nicht mit der gebotenen Reserviertheit gegenüber steht, bringen diese doch die Gedichte wahrlich nicht „mit dem Minimum an äußeren Mitteln zum Ausdruck“ und pflegen diese doch gerade das Gegenteil der von Hesse so bewunderten „Kunst des Andeutens, des Erratenlassens, des Sparens und Zurückhaltens“.

Dieser mangelnde kritische Abstand zu den Nachdichtungen ist nur dadurch zu erklären, dass Hesse, obwohl ein großer Freund der Lyrik und selbst Lyriker, offensichtlich der Lyrik Chinas weitaus weniger Interesse entgegenbrachte als der Philosophie. Trotz alledem zählt für den Dichter die chinesische Lyrik zu den wichtigen und beachtenswerten Zeugnissen aus dem Reich der Mitte, die auch beim Aufbau seiner „Bibliothek der Weltliteratur“ nicht fehlen darf:

Eine Auswahl aus der klassischen Lyrik der Chinesen gehört mit dazu.⁴³

Dass Hesse aber so recht nicht zufrieden ist mit der Übertragung der Lyrik, zeigt eine Aussage in seiner kleinen Schrift:

Gleichzeitig haben mehrere Übersetzer sich neu um die chinesische Lyrik bemüht und, mit größerem Gelingen (!), auch um die volkstümliche Erzählliteratur Chinas.⁴⁴

So recht wohl scheint ihm bei den Nachdichtungen eben doch nicht zu sein.

Li Bo und Du Fu

Bei den zu Beginn des 20. Jahrhunderts publizierten Nachdichtungen chinesischer Lyrik lag das Schwergewicht auf Gedichten der Tang- und Sung-Dynastie (7.-13. Jht.). Dies entspricht auch der Wertschätzung, die die Chinesen selbst der Dichtung diesen Epochen entgegenbrachten, vor allem die Tang-Zeit gilt in China als die Blütezeit von Dichtung und Kultur. Von den zahlreichen Dichtern dieser Epoche traten zwei Vertreter in Europa in den Mittelpunkt des Interesses: Li Bo und Du Fu⁴⁵. Dass Li

⁴² Über R. Wilhelms Lyrik-Übersetzungen *Chin.-Dt. Jahres- und Tageszeiten*, SW 18, Welt im Buch III S. 329. Auch im Zusammenhang mit der japanischen Lyrik betont Hesse das „Streben nach äußerster Einfachheit und Kürze.“ Siehe *Lieblingslektüre* (1945) in SW 14 S. 467

⁴³ SW 14 S. 403

⁴⁴ a.a.O. S. 422

⁴⁵ Ich verwende hier die heute gebräuchliche pin-yin-Umschrift, lediglich in den zitierten Passagen der Nachdichtungen werden andere Formen beibehalten. Li Bo oder Li Bai (das zweite Zeichen kann auf verschiedene Weise gelesen werden) nannte sich auch Li Taibo, im Westen wird er meist als Li Tai Po oder Li Tai Pe umschrieben.

Bo, der schnell zum Lieblingsdichter der europäischen Chinafreunde aufstieg, in mancher Hinsicht gerade nicht typisch ist für einen chinesischen Dichter, ist sicher kein Zufall. Mit dem in seinem Werk dokumentierten Freiheitsdrang und Individualismus konnte man sich im Westen schneller anfreunden als mit dem etwas formalistischen und im sozialen System Chinas mehr verankerten Du Fu. Dieser in den Augen der Chinesen erstrangige Nationaldichter scheint im Westen auch vorrangig eine Rolle als Gegenpol zu Li Bo, bestenfalls als sein Partner, zugekommen zu sein. So wie man sich angewöhnt hat, die Hochzeit der deutschen Literatur in der Weimarer Klassik auf das Freundespaar Goethe und Schiller zu reduzieren, so standen die Namen Li Bo und Du Fu für die Blütezeit der chinesischen Dichtung.

Die Persönlichkeit des Dichters Li Bo ist gekennzeichnet durch einen ausgeprägten Individualismus, so war er einer der ganz wenigen Dichter Chinas, die sich nicht der Beamtenprüfung unterzogen hatten, durch den Hang zur exzessiven Trinkerei und seiner Beschäftigung mit dem Taoismus und dem Kontakt zu taoistischen Mönchen und Einsiedlern. Im Westen fanden besonders sein Hang zur Schwermut und seine Neigung, diese mit Wein zu ertränken, Beachtung. Sozialkritische Elemente seines Werkes blieben weitgehend unbeachtet.⁴⁶

Diejenigen Autoren, die es unternommen haben, ohne Kenntnis der chinesischen Schrift und lediglich ausgestattet mit einer diffusen Sympathie für die Kultur des fernen Reiches der Mitte chinesische Gedichte nachzudichten, gingen leider mit den Dichterpersoneen ebenso bedenkenlos um wie mit den Originaltexten. Gesicherte Nachrichten vom Leben der Dichter werden vermischt mit mehr oder weniger glaubwürdigen Legenden, Fakten und Aussagen werden falsch gedeutet und heraus kommt ein Bild, das mehr von Wunsch als von Wirklichkeit gekennzeichnet ist. So konnte es geschehen, dass Bethge und auch Klabund den Dichter Li Bo zu einer Persönlichkeit emporstilisierten, die fast schon religiöse Heilszüge hat. Li Bo

dichtete die verschwebende, verwehende, unaussprechliche Schönheit der Welt, den ewigen Schmerz und die ewige Trauer und das Rätselhafte alles Seienden. In seiner Brust wurzelte die ganz dumpfe Melancholie der Welt, und auch in Augenblicken höchster Lust kann er sich von den Schatten der Erde nicht lösen

urteilt Bethge überschwänglich und steigert sich in eine Lobpreisung, deren Sprache heute kaum noch erträglich ist:

Seine Kunst ist irdisch und überirdisch zugleich. Mächtige Symbole gehen in ihm um. Bei ihm spürt man mystisches Wehen aus Wolkenfernen, der Schmerz des Kosmos webt in ihm. In ihm hämmert das unbegriffene Schicksal der Welt.⁴⁷

Auch Klabund malt ein Bild des Dichters, das schon in der Wortwahl eher an eine Märchenfigur denken lässt als an eine historische Persönlichkeit:

Als ewig trunkener, ewig heiliger Wanderer wandert er durch die chinesische Welt.⁴⁸

Klabund geht noch einen Schritt weiter und weist dem chinesischen Dichter den ersten Platz in der gesamten Weltliteratur zu:

(Ich) kröne Li-tai-pe für sein Gedicht vom Porzellanhaus zum obersten poeta laureatus aller Zeiten und Völker,⁴⁹

schreibt er euphorisch. Dabei ist es schon bezeichnend, dass es immer wieder das Gedicht vom „Pavillon aus Porzellan“ ist, das die Dichter im 20. Jahrhundert zu begeisterten und schwärmerischen Äußerungen über die chinesische Lyrik im Allgemeinen und Li Bo im Besonderen veranlasst. Gerade

⁴⁶ Einen knappen Abriss der Biographie Li Bos und eine Auswahl seiner Gedichte bietet Günther Debon: Li Tai-bo Gedichte, Stuttgart 1962. Ausführlicher ist G. Debons Beitrag über den Dichter in: Exempla historica - Epochen der Weltgeschichte in Biographien, Frankfurt 1985 Band 9 S.161-175

⁴⁷ Geleitwort zu Chinesische Flöte, S. 108

⁴⁸ Klabund: Li Tai pe, Leipzig 1951, S. 47 Nachwort

⁴⁹ zitiert nach: Guido von Kaulla: Brennendes Herz Klabund, Zürich, Stuttgart 1971, S. 77

dieses Gedicht, das zum ersten Mal bei Judith Gautier auftaucht, hat nämlich überhaupt keine Entsprechung im Werk Li Bos und entstammt hauptsächlich dem Fabulierdrang dieser französischen jungen Frau. Seit seiner Veröffentlichung wird dieses Gedicht jedoch kritiklos als ein Werk Li Bos behandelt und als Musterbeispiel für chinesische Lyrik dargestellt, gleich zwei Sammlungen von Nachdichtungen tragen gar den Porzellanpavillon als Titel⁵⁰. Mehr als alle Analysen macht dieser Umstand deutlich, wie sich der Westen sein eigenes Chinabild schuf und dabei die selbstverständlichsten Regeln im Umgang mit fremdsprachlichen Literaturen außer Acht ließ.

Dieses so überzogene Charakterbild Li Bos entstand, weil Bethge dessen Gedichte unkorrekt übertrug, oder er aber seine Nachdichtungen dem schon vorgefertigten Bild des Dichters anpasste. Um Bethges Vorgehen zu verdeutlichen, soll hier als Beispiel „Das Lied vom Kummer“ dienen, das durch die Komposition Gustav Mahlers einen großen Bekanntheitsgrad erreicht hat. Die Gegenüberstellung von wörtlicher Übersetzung und Nachdichtung macht den Unterschied deutlich.

Original

Das Lied vom Kummer

Der Kummer kommt! Der Kummer kommt!

Der Wirt hat Wein,
noch soll er ihn nicht bringen
hört erst mein Lied,
vom Kummer will ich jetzt euch singen.
Singt ihr das Kummerlied nicht mit,
habt ihr auch nichts zu scherzen.
Niemand auf der ganzen Welt
weiß, was mir brennt im Herzen.

Ihr habet mehrere Karaffen voll Wein,
ich habe eine Zither, mag drei Fuß lang sein.

Zitherklang und Weingeschmack
beide gut zusammen passen
Ein Becher voll ist genauso viel
wie Gold, das tausend Beutel fassen.

Der Kummer kommt! Der Kummer kommt!
Der Himmel zwar ist ewig,
Die Erde auch unendlich! Doch:

Auch Hallen voller Schätze
bewahrst du nicht im Leben
hundert Jahre reich und berühmt,
wie hättest es so was je gegeben?
Einmal leben, einmal sterben,
das muss für jeden Menschen sein,
ein Affe allein dann klagend sitzt
am Grab im Mondschein.

Drum leeren wir in einem Zug
den Becher jetzt mit unserm Wein.

Nachdichtung (Die Hinzufügungen Bethges sind unterstrichen)

Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein in goldenen Pokalen,
doch trinkt noch nicht, erst sing' ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll euch in die See
auflachend klingen!
Wenn der Kummer naht,
So stirbt die Freude, der Gesang erstirbt,
wüst liegen die Gemächer meiner Seele..

Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Dein Keller birgt des goldenen Weins die Fülle,
Herr dieses Hauses, - ich besitze andres:
Hier, diese Laute nenn' ich mein!

Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
das sind die Dinge, die zusammenpassen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
ist mehr wert, als die Reiche dieser Erde!

Dunkel ist das Leben, ist der Tod.
Das Firmament blaut ewig und die Erde
wird lange feststeh'n auf den alten Füßen.

Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
an all dem morschen Tand dieser Erde!
Nur ein Besitztum ist dir ganz gewiß:
Das ist das Grab, das grinsende am Ende.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
hockt eine wild-gespensische Gestalt -
Ein Aff' ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
hinausgellt in den süßen Duft des Abends?!

Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher bis zum Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.⁵¹

⁵⁰ Max Fleischer: „Der Porzellanpavillon, 1927; Nikolaj Gumilev: „Der Porzellanpavillon“, 1918

⁵¹ Chinesische Flöte, S. 21/22. Die zweite Hälfte des Gedichtes wurde von Bethge nicht übertragen.

Durch seine, in der obigen Gegenüberstellung kenntlich gemachten Veränderungen und Hinzufügungen macht Hans Bethge aus diesem Gedicht ein bedeutungsschweres, tief trauriges Werk mit weltanschaulichem, ja philosophischem Anspruch. Er hält das Gedicht für

*eines der tiefsten, erschütterndsten Lieder von Li Tai-po, ja der ganzen chinesischen Dichtkunst*⁵²

Für ihn ist in diesem Gedicht

*eigentlich alles, was man über das tragisch-hinfällige Dasein des Menschen sagen kann, wie in einem vollendeten Kristall*⁵³

umschlossen. Im Original wird refrainartig der neutrale Vers

Der Kummer kommt! Der Kummer kommt!

vorgetragen. Bethge macht daraus die Wendung

Dunkel ist das Leben, ist der Tod

und gibt dadurch dem Gedicht eine andere Betonung, wenn nicht gar einen anderen Sinn. Er entfernt sich damit von der ursprünglichen Aussage des Dichters. So steht im Original bei Li Bo auch nichts vom „*morschen Tand dieser Erde*“ und auch das „*grinsende Grab*“ sucht man bei Li vergebens; das Tier im Mondschein ist keine „*wild-gespenstische Gestalt*“, sondern einfach ein Affe, aus dessen einfachen Klagen Bethge ein „*in den süßen Duft des Abends*“ hinausgellendes Heulen macht. Durch derartige Hinzufügungen wird dem Gedicht Li Bos nach und nach eine andere Aussage übergestülpt. Verloren geht das leichtfüßige, ironische, ja bisweilen fatalistische Element in Li Bos Gedicht. Der Dichter wird somit zu einem Menschen, der die gesamte Tragik des Lebens und den Schmerz der Welt in sich tragen muss und mit seiner Kunst verarbeitet. Doch damit wird man dem Dichter Li Bo nicht gerecht.

Diese nach dem eigenen Ideal konstruierte Persönlichkeit, als die Bethge und Klabund Li Bo darstellen, hat nicht alleine für die schwärmerhafte Begeisterung für diesen chinesischen Dichter in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts gesorgt⁵⁴, es gilt bis heute außerhalb von Fachkreisen als das Bild des chinesischen Dichters. Es ist mehr als verwunderlich und wohl nur mit Bequemlichkeit zu begründen, wenn in wissenschaftlichen Erörterungen zum Themenkomplex China in der westlichen Literatur zu Li Bo fast durchweg die Darstellungen und die Nachdichtungen Hans Bethges zitiert werden. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann sich niemand damit herausreden, es gäbe keine besseren Quellen. Diese Praxis ist fast durchweg auch bei der Beschäftigung mit Hesse festzustellen. Martin Pfeifer zitiert in seinem umfassenden Hesse-Kommentar die alten Quellen, ja selbst Adrian Hsia, der es eigentlich besser wissen sollte, kennt in seinem Buch nur die völlig unzureichenden Übertragungen von Bethge und Klabund.⁵⁵

Vor diesem Hintergrund verwundert es überhaupt nicht, dass auch Hermann Hesse das Dichterbild von Bethge übernimmt. Er charakterisiert Li:

*Den Gipfel bildet Li-Tai-Po, der schwermütige Zecher und Liebende, mit seinen Versen, deren Außenseite lockend glänzt und die innen voll trostloser Trauer sind.*⁵⁶

Li Bo verkörpert für Hesse das Zusammenkommen von Trinkfreude und Schwermut, Weltschmerz und Lebenslust kombiniert mit dem stetigen Bewusstsein von der Endlichkeit des Lebens.

⁵² Hans Bethge über Mahlers „Lied von der Erde“ im Vorwort zu einer Sonderausgabe 1923, zitiert nach Eberhard Bethge S. 24

⁵³ a.a.O.

⁵⁴ es existiert beispielsweise auch eine Oper „Li Tai Pe – des Kaisers Dichter“ von Clemens Freiherr von Franckenstein

⁵⁵ S. M. Pfeifer: Hesse-Kommentar, S. 185, A. Hsia S. 222/223, Chen Zhuang Ying S. 102 ff

⁵⁶ SW 16, Welt im Buch I S. 259

Li steht symbolhaft für den rauschhaften Künstler, der sich im Schaffens- wie im Alkohol-Rausch verzehrt und die Intensität des Lebens mit allen Facetten spüren möchte und dabei auf nichts und niemand Rücksicht nehmen will. Eine derartige Charakterisierung des chinesischen Dichters ist sicher nicht ganz falsch, sie trifft jedoch nur einen Teil von Li Bo und vor allem ist sie in ihrer Absolutheit und ihrer Überhöhung doch sehr verzerrend.

Hesse hat dieses Bild von Li Bo verinnerlicht und es in sein Werk eingebaut, und zwar in seiner Erzählung „*Klingsors letzter Sommer*“ aus dem Jahre 1920. Nicht alleine, dass Li darin als Pseudonym des Malers Klingsor auftaucht, bei genauer Betrachtung lässt sich die Erzählung als Charakter- und Lebensstudie Li Bos selbst lesen, zumindest so wie Hesse ihn verstand; so zahlreich sind die offenen und versteckten Bezüge zu Li Bos Werk. Im Folgenden sollen lediglich diese chinesischen Anspielungen aufgezeigt werden, eine inhaltliche Interpretation der Erzählung würde zu weit vom Thema dieser Erörterung weg führen.

Klingsors letzter Sommer

Bereits in seiner Vorbemerkung, in der der Autor eine kurze Charakterisierung des verstorbenen Malers Klingsor vornimmt, nennt und beschreibt Hesse Li Bo als Vorbild. Er kommt auf „Klingsors Neigung zum Trunk“ zu sprechen:

Diese Neigung war bei ihm vorhanden, und niemand nannte sie offenerherziger mit Namen als er selbst. Er hat zu gewissen Zeiten, und so auch in den letzten Monaten seines Lebens, nicht nur Freude am häufigen Pokulieren gehabt, sondern den Weinrausch bewusst als Betäubung seiner Schmerzen und einer oft schwer erträglichen Schwermut gesucht.

Mit diesen Worten beschreibt Hesse tatsächlich den Dichter Li Bo, wie er ihn von Bethge und Klabund kennen lernte. Und er gibt den expliziten Hinweis:

Li Tai Pe, der Dichter der tiefsten Trinklieder, war sein Liebling, und im Rausche nannte er oft sich selbst Li Tai Pe und einen seiner Freunde Thu Fu.⁵⁷

So ist die gesamte Erzählung durchdrungen von dem Motiv des Weintrinkens, des ausladenden Zechens, der Trunkenheit und des Rausches. Hesse setzt die entsprechenden Worte in den unterschiedlichsten Kombinationen leitmotivisch ein: „*Lebensrausch*“⁵⁸, „*mit berauschem Herzer*“⁵⁹, er spricht vom „*dunklen Wein dieser Worte*“⁶⁰, vom süßen „*Wein der Träume*“⁶¹ oder vom „*glühenden Becher*“ des Monats August⁶². Bisweilen macht er durch die Häufung eines Wortes den Bezug zu Li Bos Wesen deutlich. So kommt beispielsweise in einem Abschnitt von gerade einmal acht Zeilen das Wort „*Wein*“ gleich fünfmal vor:

Klingsor...leerte still die bläulichen Tassen mit Wein....Der Wein schien ihm gut. Alter Verführer, redete er leicht die Vorschläge zum Weitergehen nieder, trank Wein, schenkte Wein ein, stieß zärtlich an, ließ neuen Wein kommen.⁶³

Dass der Bezug des Wein-Motivs zu Li Bo keine Spekulation ist, zeigt der zweimalige Ausruf Klingsors alias Li Tai Pe:

„Dreihundert Becher will ich heute leeren“ bzw. „Dreihundert Becher wollen wir heute leeren“⁶⁴.

⁵⁷ SW 8 S. 284

⁵⁸ SW 8 S. 286

⁵⁹ SW 8 S. 306

⁶⁰ SW 8 S. 287

⁶¹ SW 8 S. 310

⁶² SW 8 S. 311

⁶³ SW 8 S. 306

⁶⁴ SW 8 S. 313 und 316

Dabei handelt es sich nämlich um ein direktes Zitat aus einem bzw. mehreren Gedichten Li Bos. So z. B. aus dem „Trinklied“; dessen erste Strophe lautet:

*Die Sorgen sie mögen
tausend mal zehntausendfach sein
Vom guten Wein
haben 300 Glas wir genommen.
Die Sorgen sind viel
und wenig zwar ist der Wein,
der Wein aber macht,
dass die Sorgen gar nicht erst kommen.
Ich weiß es genau:
Der Wein muss was Heiliges sein,
vom Wein berauscht
das Herz ist nicht mehr beklommen.*

Klabund dichtet die Strophe unter dem Titel „Der Hummer“:

*Trinke dreihundert Becher guten Wein
Und du wirst der Gattin Sorge ledig wie ein Junggeselle sein.
Groß ist die Zahl der Schmerzen und die Zahl der Becher klein,
es bleibt nichts übrig als ewig betrunken sein!⁶⁵*

Das Bild des stetig zechenden Dichters Li Bo bzw. Malers Klingsor ist derart deutlich gezeichnet, dass es nachhaltig in Erinnerung bleiben muss. Es ist daher kein Zufall, wenn Bertolt Brecht nach seiner Lektüre von Hesses Erzählung notiert:

Ich lese Hermann Hesses Klingsors letzter Sommer. Diese Novelle ist sehr schön. Es ist einer darin, der am Schluß nur mehr roten Wein trinkt und verkommt und die Jahreszeiten anschaut und den Mond aufgehen lässt, das ist seine Beschäftigung!⁶⁶

Doch sind der Wein und das Trinken nicht die einzigen Motive aus dem Leben Li Bos, die Hesse konsequent einsetzt. Weitere kommen hinzu. So finden sich immer wieder Stellen in der Erzählung, in denen Klingsor/Li Tai Pe in drastischen Worten den Gedanken des Vergehens und der eigenen Sterblichkeit ausdrücken. Hesse lässt Klingsor sagen:

Ihre schönen braunen Haare, Doktor, werden in zehn Jahren alle grau sein, und eine kleine Weile später liegen unsere hübschen Knochen irgendwo in einem Loch in der Erde.⁶⁷

Und an anderer Stelle heißt es:

Diese liebe Hand, Freunde, wird bald von Erde und voll Maden sein.⁶⁸

Und wenig später

Wie lange noch, dann war dies liebe erregende Spiel vorbei! Wie lange noch, dann hatte man Hand und Mund und Augen voll Erde!⁶⁹

Derartige sprachliche Wendungen sind verkappte Zitate aus Li Bos Gedichte, allerdings in der überspitzten und zum Teil fehlgeleiteten Nachdichtung Bethges. Die Verse in Lis Originalgedicht „Das Lied vom Kummer“

*Trotz Hallen voller Schätze
vergänglich ist das Leben*

⁶⁵ Klabund: Chin. Gedichte, Stuttgart 1958 S. 65

⁶⁶ zitiert nach . S. Unsel: HH eine Werkgeschichte, Frankfurt 1973 S. 81

⁶⁷ SW 8 S. 296

⁶⁸ SW 8 S. 319

⁶⁹ SW 8 S. 320

*Wohlstand hundert Jahre lang,
wie hätt es so was je gegeben?
Das Sterben wird kommen, ganz gewiss,
das muss für jeden Menschen sein,
ein Affe allein dann klagend sitzt
am Grab im Mondenschein.*

übersetzt Bethge weit ausladend mit den Worten:

*Du aber Mensch, wie lange lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen
An all dem morschen Tande dieser Erde,
nur ein Besitztum ist dir ganz gewiss:
das ist das Grab, das grinsende, am Ende.
Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
Hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Affe ist es! Hört ihr, wie sein Heulen
Hinausgellt in den süßen Duft des Abends?⁷⁰*

Dass Hesse bei einer solchen, vom Originaltext weit entfernten Übertragung keine Vorstellung davon bekommen konnte, was chinesische Lyrik ausmacht, ist nachvollziehbar und seine Nachahmung dieser drastischen Ausdrucksweise im *Klingsor* ist verständlich. Es gibt Sätze im *Klingsor*, die wie eine Umschreibung der Bethge-Verse klingen. So zum Beispiel:

Plötzlich lacht das große Gespenst, plötzlich friert uns das Herz, plötzlich fällt uns das liebe rosige Fleisch von den Knochen, in der Wüste heult der Schakal, heiser singt sein verfluchtes Lied der Aasgeier.⁷¹

Wie Hesse zur Zeit der Abfassung von *Klingsors letzter Sommer* von dieser drastischen Ausdrucksweise des Todesgedankens geprägt war, zeigen auch zwei Gedichte, die zeitgleich 1919 entstanden. In dem Gedicht „Herbst“ heißt es in der zweiten Strophe:

*Bald kommt der Wind, der weht,
bald kommt der Tod, der mäht,
bald kommt das graue Gespenst und lacht,
dass uns das Herz erfriert⁷²*

Die Nähe zu Bethges Li Bo-Übertragung ist offensichtlich. Das Gleiche gilt für die beiden Verse in dem Gedicht „Zechen im Waldkeller“, das auch von seiner Thematik her nahe bei Li Bo ist:

*Bald liegen auch wir und sind tot,
haben Erde in Mund und Hand⁷³*

Li Bo, und das ist seine besondere Eigenart, drückt in seinen Gedichten wohl immer wieder den Gedanken aus, dass das Leben in wenigen Jahren zu Ende ist, er formuliert dies jedoch wesentlich subtiler als dies Bethge und Klambund und in deren Nachfolge auch Hermann Hesse glauben machen wollen. So etwa in dem Gedicht „Vor uns ein Becher Wein“

...
*Vorm grünen Haus Pfirsich und Pflaume
wie lange noch stehen die zwei?
Der flüchtige Glanz er täuscht die Menschen
wie schnell ist er vorbei!*

⁷⁰ Bethge: Chin. Flöte S. 21

⁷¹ SW 8 S. 312

⁷² SW 10, S. 259

⁷³ SW 10, S. 263

...

*Wer nicht zur rechten Zeit in seinem Wesen
bereit zur Änderung sich zeigt,
ist erst das Haar so weiß wie Seide,
ihm viel Zeit zum Klagen bleibt.*

Das Motiv des weißen Haares, das Li immer wieder verwendet, drückt viel poetischer den Gedanken der Vergänglichkeit aus als alle, typisch westliche, drastische Wortwahl. Die Betonung der Vergänglichkeit mag bei Li Bo zwar etwas stärker sein als bei anderen Dichtern seiner Zeit, sie findet sich jedoch bei vielen Poeten der Tang-Zeit, und das in ähnlichen Wendungen wie bei Li Bo. Als Beispiel soll hier ein Gedicht von Wang Wei (699-759) angeführt werden:

*In einer Herbstnacht sitze ich allein
Sitze allein
Wehmut um mein weißes Schläfenhaar
Die Halle leer
es ist schon tief in der Nacht.
Draußen der Regen
Früchte vom Berg fallen macht
Unter der Lampe
schwirrt umher Insektenschar
Das weiße Haar
schwerlich kann man tun etwas dagegen
So wie man Gold
nicht einfach hergezaubert kriegt
Würde gern wissen
wie man Alter und Krankheit besiegt
Am Ende doch bleibt nur
die Lehre: nichtig ist das Leben.*

Ein weiteres Motiv, das Hesse in seiner Erzählung verwendet, um den Bezug zwischen Klingsor und Li Bo zu verdeutlichen, ist der Mond. Er spielt im Werk des chinesischen Dichters eine herausragende Rolle. In rund der Hälfte der von Bethge und Klambund übertragenen Gedichten Lis kommt der Mond vor. Ja, die berühmtesten Gedichte Lis stellen den Mond in den Mittelpunkt. So zum Beispiel das Gedicht *Zechend unter dem Mond* (siehe unten) oder *Nachtgedanken*:

*Vor meinem Bett
Mondglanz sehe ich jetzt
Es ist als ob
Reif den Boden benetzt
Ich hebe den Kopf
schau auf den Mond überm Berg
Ich senke den Kopf
fühl in die Heimat mich versetzt.*

Hesse verlegt nicht alleine die Handlung seiner Erzählung immer wieder in den Abend und die Nacht, also die Zeit des Mondes, er weist auch durch den häufigen Gebrauch des Wortes *Mond* auf Li Bo hin, zum Teil in bewusster Häufung:

*Oh, Mond von damals, Mond der seligen Nächte, Mond über der Pfahlhütte im Schilf!*⁷⁴

Direkt auf ein Gedicht Li Bos verweist die Stelle, Klingsor

⁷⁴ SW 8 S. 308

*rief den Mond hervor*⁷⁵

Es handelt sich um das Gedicht *Zechen unter dem Mond* (siehe unten). Auch das Motiv des sich spiegelnden Mondes arbeitet Hesse ein, in Kenntnis davon, dass der spiegelnde Mond in Li Bos Leben zumindest der Legende nach eine entscheidende Rolle spielt, soll er doch dabei ertrunken sein, als er nach dem Spiegelbild des Mondes im Wasser griff und mit ihm anstoßen wollte.

Lauernd stieg der halbe Mond über den Tisch, blickte spiegelnd in den dunklen Wein

heißt es an einer Stelle⁷⁶ und wenig später schreibt Hesse vom

*Mondblick im spiegelnden Blatt des Mais*⁷⁷

Ein weiteres Motiv in der Klingsor-Erzählung weist auf Li Bo hin: Das Motiv des Schattens. Der *Schatten* wird in der Erzählung behandelt wie ein Freund, ob er allerdings eine wirkliche Person ist, lässt Hesse offen. In Kenntnis der Gedichte des chinesischen Dichters ist das Motiv des Schattens jedoch eindeutig zu verstehen. Die Episode, in der der Maler Klingsor mit dem Schatten zecht und ihn zum Trinken einlädt, ist nichts anderes als die Nacherzählung eines der berühmtesten Gedichte Li Bos *Zechen unter dem Mond*, in dem Li zunächst den Mond und dann den Schatten als Zechkumpare einlädt. Die wörtliche Übersetzung des Gedichtes lautet:

*Sitz zwischen den Blüten
mit einer Kanne Wein,
schenk alleine mir ein
ohne einen Freund.
Ich hebe den Becher
lad den hellen Mond mir ein
gegenüber mein Schatten
zu dritt sind wir vereint.
Der Mond jedoch
versteht sich nicht aufs Trinken,
mein Schatten auch
tut nur was ich tu.
Ein wenig berauscht,
Mond lässt Schatten niedersinken,
wir wandeln in Freude
und warten dem Lenze zu.
Und wenn ich singe,
schwankt der Mond hin und her,
und wenn ich tanze,
hüpft mein Schatten so sehr.
Solange ich nüchtern,
gemeinsam wir uns freuen,
nachdem ich berauscht,
ist jeder für sich getrennt.
Auf immer zusammen
können wir nicht feiern,
wir treffen uns wieder
in der Milchstraße am fernen Firmament*

⁷⁵ SW 8 S. 307 Ein Selbstzitat mit chinesischem Anklang ist übrigens der danach folgende Halbsatz „ließ die Eisenbahn verschwinden“. Hier spielt Hesse auf den Schluss seines *Kurzgefassten Lebenslaufes* an, in dem er die Legende des chin. Malers Wu Daozi auf sich umschreibt.

⁷⁶ SW 8 S. 306

⁷⁷ SW 8 S. 309

Hesse kannte das Gedicht in der Version Bethges unter dem Titel *Die drei Kameraden*:

*In blühender Laube sitz ich stumm beim Wein
Und sehne mich nach einem Kameraden, –
Ist keiner da, der mit mir zechen will?*

*Da naht der Mond und grüsst mich wie ein Freund,
Und noch ein dritter taucht empor: mein Schatten!
Mein Schatten und der Mond! Bei Gott, zwei stille
Kumpane – und sie trinken keinen Tropfen!
Mein Schatten rührt sich geradeso wie ich,
Blass ist der Mond, – Genossen, seid willkommen!
Auf, lasst uns saufen, bis der Frühling naht!*

*Ich singe! – und der Mond hört lachend zu.
Ich tanze! und mein Schatten tanzt mit mir.
Hallo, Genossen! Welch ein Zechgelage!
O bleibt mir treu, – zum mindesten so lange,
Wie klarer Sinn in meinen Worten fließt.
Wühlt freilich erst der Rausch durch meine Schläfen, –
Ade dann, Freundschaft! Freunde, dann ade!
Wir trennen uns im Dämmerlicht der Frühe,
Doch nicht auf lang . . .
Ja, morgen abend feiern
Wir Wiedersehen, – wollen wir, Genossen?⁷⁸*

Die von Hesse dargestellte Szene wird von Klingsor mit den Worten eingeleitet:

Freunde, wir wollen diesen Abend beisammen bleiben...⁷⁹

Wenig später heißt es:

„Dreihundert Becher will ich heute leeren“, rief Li Tai Pe und stieß mit dem Schatten an. „Sei begrüßt, Schatten, standhafter Zinnsoldat! Seid begrüßt Freunde!⁸⁰

Und am Ende der Szene schreibt Hesse:

„Schatten, du dunkler Freund, alter Zinnsoldat auf dem Grabe Andersens, auch dir ergeht es so, lieber Kerl! Stoß mit mir an, unsre lieben Glieder und Eingeweide sollen leben!“ Sie stießen an, dunkel lächelte der Schatten aus seinen tiefen Höhlenaugen...⁸¹

Hesse charakterisiert den Maler Klingsor als rauschhaften Künstler, der immer alles gleichzeitig erfahren, genießen und erleiden möchte, der seine Verzweiflung über die Endlichkeit des Lebens im Alkohol ertränkt und den Schaffensrausch mit dem Rausch der Trunkenheit abwechselt. Damit zeichnet er ein Persönlichkeitsbild, das ziemlich genau dem entspricht, das Hesse in dem chinesischen Dichter Li Bo in der Darstellung von Bethge und Klabund kennen gelernt hatte. Durch eingestreute Hinweise wie das exakte Geburtsdatum verweist der Autor auch unverblümt auf die Identität der Personen Li Bo, Klingsor und Hermann Hesse. Doch der Dichter belässt es in seiner Erzählung nicht bei den Anspielungen, er charakterisiert seinen Li Tai Pe auch explizit. In der Dichtung Lis, so Hesse

⁷⁸ Bethge: Chinesische Flöte S. 38

⁷⁹ SW 8 S. 313

⁸⁰ SW 8 S. 313

⁸¹ SW 8 S. 319

*ist alles Weh und alle Resignation der Welt, und auch noch alles gute Lachen über Weh und Resignation.*⁸²

An anderer Stelle:

*Braver Li Tai Pe! Er hatte Ahnungen, er wusste allerlei. Auch wir wissen allerlei, er ist unser alter kluger Bruder.*⁸³

Das Wort, das Hesse Li beimisst, ist Schwermut, eine Schwermut, die im Bewusstsein, das ganze Elend des Lebens tragen zu müssen, bis zur Depression geht. Aber Hesse geht, fehlgeleitet von der Darstellung Bethges und Klubunds, noch weiter, er stellt Li Bo als verliebt in den Untergang, den Tod dar, der in seiner Todessehnsucht keinen Optimismus mehr spüren kann. Der Freund des Malers, den Hesse als Magier und Sterndeuter bezeichnet, liest Klingsor die Leviten und weist ihn auf seine Schwachstelle hin und verdeutlicht dabei Hesses Bild von Li Bo:

*Du bist einer der größten Künstler dieser Zeit. Du hast das Recht, dich Li Tai Pe zu nennen. Aber du bist, Li Tai, du bist ein gehetzter, armer, ein gepeinigter und angstvoller Mensch. Du hast die Musik des Untergangs angestimmt, du sitzt singend in deinem brennenden Haus, das du selbst angezündet hast, und es ist dir nicht wohl dabei, Li Tai Pe, auch wenn du jeden Tag dreihundert Becher leerst und mit dem Mond anstößt.*⁸⁴

Und wenig später lässt Hesse den Magier spöttisch sagen:

*Gegen den Tod brauche ich keine Waffe, weil es keinen Tod gibt. Es gibt aber eines: Angst vor dem Tode. Die kann man heilen, gegen die gibt es eine Waffe. Es ist die Sache einer Stunde, die Angst zu überwinden. Aber Li Tai Pe will nicht. Li liebt ja den Tod, er liebt ja seine Angst vor dem Tode, seine Schwermut, sein Elend, nur die Angst hat ihn ja all das gelehrt, was er kann und wofür wir ihn lieben.*⁸⁵

Zahlreich sind die Anspielungen auf Li Bo in Hesses kurzer Erzählung. Auch der (wohl nur als Legende berichtete) Tod des Dichters kommt zur Sprache. Er soll volltrunken aus dem Boot gefallen und ertrunken sein bei dem Versuch, mit dem Mond anzustoßen.⁸⁶

Unter den Anspielungen sind auch derart subtile, die man nur in Kenntnis der Gedichte Li Bos entdeckt. Wenn Hesse Klingsor sagen lässt

*Ein Vogel singt heut', der ist ein Märchenvogel, ich hab ihn schon am Morgen gehört.*⁸⁷

so erinnert er an den Vogel in Lis Gedicht *Gefühle eines Trunkenen im Frühling*. In dessen zweiter Strophe heißt es:

*Wieder erwacht
schau ich mich um vorm Haus
Ein kleiner Vogel
zwitschert aus dem Blütenhain
Ich frage ihn
welche Zeit wird es wohl sein?
Der Frühlingswind
trägt Piroldgesang hinaus.*

⁸² SW 8 S. 292

⁸³ SW 8 S. 297

⁸⁴ SW 8 S. 316

⁸⁵ SW 8 S. 317

⁸⁶ SW 8 S. 297

⁸⁷ SW 8 S. 297

Hesse geht allerdings noch einen Schritt weiter. Seine Begeisterung über die Gedichte Li Bos lässt ihn ganze Passagen aus den ihm bekannten Nachdichtungen zitieren.

Auf die Frage „*Wie spricht Li Tai Pe?*“ zitiert der Dichter Hermann die Strophe:

*Das Leben vergeht wie ein Blitzstrahl,
dessen Glanz kaum so lange währt, dass man ihn sehen kann.
Wenn die Erde und der Himmel ewig unbeweglich stehen,
wie rasch fliegt die wechselnde Zeit über das Antlitz der Menschen.
O du, der du beim vollen Becher sitzt und nicht trinkst,
O sage mir, auf wen wartest du noch?*

Doch Klingsor meinte eine anderes Gedicht, „*mit Reimer!*“:

*Noch am Morgen glänzten deine Haare wie schwarze Seide,
Abend hat schon Schnee auf sie getan,
wer nicht will, dass er lebendigen Leibes sterbend leide,
schwinge den Becher und fordre den Mond als Kumpan.⁸⁸*

Mit der kurzen Bemerkung „*mit Reimer!*“ verweist Hesse zum einen darauf, dass es sich bei dem Gedicht um eine Nachdichtung von Klabund (der reimte) und nicht von Bethge (der nicht reimte) handelt; er macht aber auch dadurch deutlich, dass ihm die Gesetzmäßigkeiten der chinesischen Lyrik nicht bewusst sind. Der Reim gehört nämlich zwingend zum chinesischen Gedicht zumindest der Tang-Zeit dazu, ein reimloses Gedicht von Li Bo ist undenkbar.

Die erste zitierte Strophe ist Teil eines Gedichtes, das Hesse in der Version von Hans Heilmann zitiert. Ihm waren allerdings auch die Versionen von Bethge und Klabund bekannt. Die Nachdichtungen sind jedoch so ungenau, dass es nicht ersichtlich ist, welches Gedicht sich im Original dahinter verbirgt. Alle drei Nachdichter verwenden als Vorlage die Übersetzung von Judith Gautier, die leider keine Quellenangaben machte.

Die zweite zitierte Strophe entstammt dem Gedicht *Der Wein kommt*, hier angeführt in der Übertragung Klabunds unter dem Titel *Der ewige Rausch*. Die wörtliche Übersetzung lautet:

*Im Spiegel in der Halle droben
voll Kummer sieht man das weiße Haar
Was morgens wie reine Seide
am Abend zu Schnee geworden war.
Der Sinn des menschlichen Lebens ist:
allen Freuden wird ein Ende sein
Drum lasst den goldnen Becher nicht
leer sein im Mondenschein.*

In der Erzählung *Klingsors letzter Sommer* dominiert eindeutig die Person des Dichters Li Bo. Der zweite Chinese, den Hesse darin nennt, der in China noch berühmtere Du Fu, tritt in seiner Bedeutung klar erkennbar zurück. Er, der teils Hermann Hesse selbst (*der Dichter Hermann*⁸⁹), teils den befreundeten Dichter und Maler Gustav Gamber verkörpert, bleibt als Person auffallend blass. Er findet lediglich sporadische Erwähnung und ist meist nicht mehr als ein Stichwortgeber.

Hermann Hesse glaubt durch seine Lektüre von Bethge und Klabund so tief in die Welt der chinesischen Lyrik eingedrungen zu sein, dass er es sogar wagt, eigene Gedichte nach der Art der chinesischen zu schreiben. Hier zeigt sich allerdings mehr noch als bei den zitierten Nachdichtungen, wie wenig Vorstellung Hesse von chinesischen Gedichten besitzt. Während er in dem Thu Fu

⁸⁸ SW 8 S. 296/7

⁸⁹ SW 8 S. 293

zugeeilten Gedicht „*Vom Baum des Lebens...*“ es noch bei einer in Bethgescher Manier formulierten Anspielung auf die Vergänglichkeit belässt

*bald klirrt der Wind
über mein braunes Grab⁹⁰,*

greift er in dem Gedicht, das Klingsor seinem Freund Thu Fu schickt, in sprachlicher Hinsicht völlig daneben. Das Gedicht lautet:

*Trunken sitz ich des Nachts im durchwehten Gehölz,
an den singenden Zweigen hat Herbst genagt;
murmelnd läuft in den Keller,
meine leere Flasche zu füllen, der Wirt.*

*Morgen, morgen haut mir der bleiche Tod
Seine klirrende Sense ins rote Fleisch,
lange schon auf der Lauer
weiß ich ihn liegen, den grimmen Feind.*

*Ihn zu höhnen, sing ich die halbe Nacht,
lalle mein trunkenes Lied in den müden Wald;
seiner Drohung zu lachen
ist meines Liedes und meines Trinkens Sinn.*

*Vieles tat und erlitt ich, Wandrer auf langem Weg,
nun am Abend sitz ich, trinke und warte bang,
bis die blitzende Sichel
mir das Haupt vom zuckenden Herzen trennt.⁹¹*

Dass die für ein chinesisches Gedicht wichtigen formalen Gesichtspunkte bei Hesse unberücksichtigt bleiben, mag noch entschuldbar sein, schließlich haben auch die meisten Nachdichter diese bedenkenlos über Bord geworfen, doch die Bilder, die Hesse wählt, und die sprachlichen Wendungen widersprechen allen charakteristischen Eigenarten eines chinesischen Gedichts. Sprachbilder wie „*Singende Zweige*“, „*müden Wald*“ sind auch im Deutschen diskussionswürdig, im Chinesischen würden solche Wendungen kaum vorkommen. Noch befremdlicher ist die Personifizierung des Todes, „*den grimmen Feind*“, dessen „*klirrende Sense ins rote Fleisch*“ haut und dessen „*blitzende Sichel*“ „*das Haupt vom zuckenden Herzen trennt*“. Kein chinesischer Dichter, mag er auch noch so exzentrisch sein, würde je ein Gedicht mit derartigen sprachlichen Formulierungen ausstatten. Und wenn wir ehrlich sind, das schiefe Bild vom Haupt, das vom zuckenden Herzen getrennt wird, lässt auch den sprachbewussten Deutschen zusammensucken.

Als Fazit zur Verarbeitung der chinesischen Lyrik in *Klingsors letzter Sommer* lässt sich feststellen: Hermann Hesse hat ein Bild von der Persönlichkeit des Dichters Li Bo, das im Wesentlichen von den Ausführungen Hans Bethges und Klabunds geprägt ist. Dieses Bild überträgt er nun auf seine Hauptfigur und identifiziert sich selbst auch damit. Anders als bei der chinesischen Philosophie, mit der Hesse kritisch und souverän umgehen konnte, leuchten die Grenzen im Verständnis der chinesischen Lyrik im *Klingsor* doch immer wieder auf. Diese werden vor allem kenntlich in Hesses Versuch, „chinesisch“ zu dichten, aber auch in eher versteckten Fehlern, wenn er zweimal in seiner Erzählung den chinesischen Dichter als Li Tai anspricht, eine Form des Namens, die nicht möglich ist. Die Tatsache, dass einzig und allein diese eine Erzählung direkte Einflüsse der chinesischen Lyrik aufweist, legt den Verdacht nahe, dass diese Unzulänglichkeit auch Hesse selbst bewusst gewesen ist und dass

⁹⁰ SW 8 S. 321

⁹¹ SW 8 S. 328

der *Klingsor*, zumindest vom chinesischen Aspekt her gesehen, sehr stark Zeit bezogen und von der zur Entstehungszeit herrschenden Li Bo-Begeisterung geprägt ist.

Gedichte

Beeinflusst von Taoismus und Konfuzianismus, vor allem aber vom Zen-Buddhismus verfasste Hesse in den letzten Jahren seines Lebens einige Gedichte mit östlicher Thematik⁹². In diesen Gedichten kommt es jedoch einzig und allein auf den Inhalt an und der Dichter versucht nicht, in der Form ein chinesisches Gedicht zu imitieren. Daher soll auf diese Werke hier nicht eingegangen werden. Ein Gedicht jedoch hat den Anspruch, im chinesischen Gewand daherzukommen: es stammt aus dem Jahr 1937 und trägt den schlichten und programmatischen Titel „*Chinesisch*“.

*Mondlicht aus opalener Wolkenlücke
Zählt die spitzen Bambusschatten peinlich,
Malt der hohen Katzenbuckelbrücke
Spiegelbild aufs Wasser rund und reinlich.*

*Bilder sind es, die wir zärtlich lieben,
Auf der Welt und Nacht lichtlosem Grunde
Zauberisch schwimmend, zauberisch hingeschrieben,
Ausgelöscht schon von der nächsten Stunde.*

*Unterm Maulbeerbaum der trunkene Dichter,
Der den Pinsel wie den Becher meistert,
Schreibt der Mondnacht, die ihn hold begeistert,
Wehende Schatten auf und sanfte Lichter.*

*Seine raschen Pinselzüge schreiben
Mond und Wolken hin und all die Dinge,
Die dem Trunkenen vorübertreiben,
Daß er sie, die flüchtigen, besinge,
Daß er sie, der Zärtliche, erlebe,
Daß er ihnen Geist und Dauer gebe.*

Und sie werden unvergänglich bleiben.⁹³

In diesem Gedicht ruft Hesse auf dreifache Weise eine chinesische Kulisse vor das geistige Auge. Durch die Nennung einiger „Schlüsselworte“, mit denen man die ferne Welt Chinas automatisch in Verbindung bringt (*Bambusschatten, Maulbeerbaum, Pinselzüge*) baut er eine chinesische Atmosphäre auf. Durch die dreimalige Nennung des Mondes (*Mondlicht, Mondnacht, Mond und Wolken*) ruft er die Welt des „mondverliebten“ chinesischen Dichters Li Bo in Erinnerung. Schließlich arbeitet er ganz gezielt mit Zitaten aus den chinesischen Gedichten, die er in der Version von Bethge und Klambund kennen gelernt hat. So nehmen die ersten beiden Strophen des Gedichtes auf das berühmte, von Gustav Mahler unter dem Titel „*Von der Jugend*“ vertonte Gedicht „*Der Pavillon aus Porzellan*“ Bezug; ein Gedicht, das zum größten Teil der Phantasie Judih Gautiers und Hans Bethges entsprungen ist als dass es sich auf Verse Li Bos stützt. Das Bild von der halbrunden „Katzenbuckelbrücke“, die sich im Wasser spiegelt, ist direkt aus Bethges Gedicht entnommen, wo der Katzenbuckel noch majestätischer als Tigerrücken angesprochen wird. In dem Gedicht heißt es:

⁹² „Der erhobene Finger“, „Junger Novize im Zen-Kloster I und II“ s. SW 10 S. 393-394 und „Chinesische Legende“

⁹³ SW 10 S. 351

*...Wie der Rücken eines Tigers
wölbt die Brücke sich aus Jade
zu dem Pavillon hinüber.*

*...
Auf des kleinen Teiches stiller
Oberfläche zeigt sich alles
Wunderlich im Spiegelbilde.
Wie ein Halbmond scheint der Brücke
Umgekehrter Bogen....⁹⁴*

In Bethges Gedicht wird genau so ein vergängliches Bild gemalt (Spiegelbild im See, zerbrechlicher Pavillon aus Porzellan), das Hesse in seinem Gedicht anspricht. Die Abhängigkeit von diesen Versen, die Hesses Gedicht kennzeichnet, ist kaum zu übersehen. Ohne die Wahrnehmung der Vorlage und Hesses Kenntnis davon ist es nicht verwunderlich, wenn sich Interpreten in überbordende Erklärungen ergehen und sich darüber streiten, ob das Bild von der sich spiegelnden Brücke nun ein „vollkommenes Abbild der Welt“ sei oder es nur „einen kleinen Ausschnitt von der Welt“ darstelle.⁹⁵ Tatsächlich sind Hesses Verse ein weiteres Beispiel dafür, wie gerade mit dem Bild der im Mondlicht auf dem Teich sich spiegelnde gebogenen Brücke ein Chinabild bedient wird, das sich der Westen selbst geschaffen hat.⁹⁶

Die zweite Hälfte von Hesses Gedicht scheint sich direkt auf die Dichterpersönlichkeit Li Bo zu beziehen. Das Bild des trunkenen Dichters⁹⁷, der unterm Maulbeerbaum liegt, lässt jeden kundigen Leser an den so populären Dichter denken, zumal die Trunkenheit in der letzten Strophe erneut angesprochen wird. Natürlich ist diese Trunkenheit wörtlich zu verstehen, der Dichter weiß schließlich den Becher genauso gut zu handhaben wie den Pinsel. Wie man da ehrfürchtig den alkoholisierten Poeten zu einem „von den stimmungsvollen Bildern ergriffene und hold begeisterte Dichter“ machen kann, entzieht sich mir. Mit der schon toposhaften Nennung der Begriffe *Mondnacht* und *Schatten* ruft Hesse direkt Li Bos Gedicht vom Zechen mit Mond und Schatten ins Gedächtnis. Und mit dem letzten Vers, der Versicherung, des Dichters Werke werden unvergänglich bleiben, nimmt er direkten Bezug auf das Ende des Gedichtes von Li Bo, das von Hans Bethge unter dem Titel *„Die ewigen Lettern“* nachgedichtet wurde. Die letzten drei Strophen davon lauten:

*Ich werfe meine Lettern aufs Papier,
Sie sehen aus, als seien Pflaumenblüten
Wirr durcheinander in den Schnee gestürzt.*

*Der frische Duft der Mandarinenfrüchte
Vergeht, wenn eine Frau sie allzu lange
In ihres Kleides dunklen Falten trägt.*

*Der Reif erlischt, wenn ihn die Sonne anscheint,-
Nur meine Lettern, die ich niederschreibe,
Sind ewig, ewig! - Dies weiß Ich, Li Tai Po⁹⁸*

Hesses Gedicht *„Chinesisches“* hat übrigens noch einen, nicht ganz ernst gemeinten, „Nachfolger“ bekommen. Nachdem der Dichter das im Jahre 1937 gerade fertig gewordene Gedicht dem befreundeten Maler Georg Reinhardt geschickt hatte, bedankte sich dieser mit einem Bild, das die im Gedicht beschriebene Szenerie darstellt. Hesse war *„von der köstlichen Gabe so entzückt“*, dass er

⁹⁴ Bethge: Chin. Flöte S. 23

⁹⁵ s. Noh, Tae-Han: „den Dingen Geist und Dauer geben“, H. Hesses Gedicht „Chinesisch“

⁹⁶

⁹⁷ Noh spricht in seiner Interpretation immer vom Dichter-Maler, in Hesses Gedicht ist jedoch immer nur vom Dichter die Rede.

⁹⁸ Bethge: Chin. Flöte S. 39

gleich ein Gegengedicht schrieb, dem er den Titel gab *„Bruchstück aus dem nur in Fragmenten erhaltenen ‚Sagenkreis vom Schwarzen König‘, einem chinesischen Legendengedicht aus der Zeit der Dynastie Sung“*, in dem er den Malerfreund mit dessen Spitzname „Schwarzer König“ und sich selbst mit seinen Initialen als einen chinesischen Dichter He He bezeichnet⁹⁹

⁹⁹ siehe „Der schwarze König – ein Gedenkblatt für Georg Reinhardt“ in SW 12 S. 495

Fazit

Mit der chinesischen Lyrik hat sich Hermann Hesse offenbar schwerer getan als mit der Philosophie des fernen Ostens. Diesen Schluss muss man jedenfalls aus der Tatsache ziehen, dass er sich im Gegensatz zu seinem Interesse an den geistigen Strömungen Chinas nur zeitweise mit chinesischen Gedichten beschäftigt und er nie zu einer eigenen kritisch urteilenden Position gelangt. In seiner Anschauung der chinesischen Lyrik bleibt Hesse stets in der Gefolgschaft von Hans Bethge und Klambund, obwohl er auch andere Quellen kannte und er vor allem im Austausch mit seinem Vetter Wilhelm Gundert Gelegenheit hatte, dieses Bild zu korrigieren. Selbst die Herausgabe der zum größten Teil von diesem Vetter betreuten Gedicht-Anthologie „Lyrik des Ostens“ in den fünfziger Jahren widmete er keine Rezension¹⁰⁰. Hesses generelle Überzeugung, dass Gedichte als Sprachkunstwerke aus einer fremden Sprache eigentlich gar nicht übersetzbar sind, mag dazu beigetragen haben, dass er auch der chinesischen Lyrik nicht den Stellenwert zuerkennt, den man bei seiner China-Begeisterung erwarten würde. Nachdem er chinesische Gedichte nicht im Original lesen kann, will er sich offenbar mit Übertragungen erst gar nicht abgeben. Auffallend und bezeichnend ist die Tatsache, dass keine von Hesses Rezensionen, Veröffentlichungen chinesischer Lyrik betreffend, mehr enthält als einige dürre und wenig aussagende Worte. Gerade wenn man seine umfangreichen und euphorischen Beurteilungen der Werke chinesischer Philosophie zum Vergleich heranzieht, wird diese Diskrepanz deutlich.

Wenn sein einziges dichterisches Werk, das einen direkten Bezug zur chinesischen Lyrik herstellt, nämlich *Klingsors letzter Sommer* genau zu der Zeit entsteht, in dem das Bild des chinesischen Dichters als rauschhafter Trinker und genialer Künstler in Person Li Bos in Mode ist und zum Teil eigenartige Blüten treibt, ist das sicher kein Zufall. Ebenso wie diese Mode versiegt, verringert sich auch Hesses Interesse an chinesischen Gedichten. Nach dem *Klingsor* gibt es zumindest kaum noch Äußerungen des Dichters zur Lyrik des fernen China.¹⁰¹ Wenn Hesse sich Jahre später in einem Gedicht und einem Aufsatz an die Klingsor-Zeit erinnert, schreibt er lediglich vom Malen und dem rauschhaften Gefühl jener Tage, die chinesischen Dichter finden da keinerlei Erwähnung mehr.¹⁰² Ja, selbst als er im Jahre 1955 im Radio eine Lesung aus seiner früheren Erzählung mitverfolgte, ist ihm in der darauf folgenden Tagebuchnotiz der Aspekt der chinesischen Lyrik keiner Erwähnung wert¹⁰³. Das ist umso erstaunlicher, als es gerade das Kapitel „Careno-Tag“ war, das im Rundfunk aus dem *Klingsor* vorgelesen wurde, eben jenes Kapitel, das besonders viele Bezüge und Anspielungen auf Li Bo enthält. Für Hermann Hesse hatte dies alles ganz offensichtlich kaum noch Bedeutung.

¹⁰⁰ Er erwähnt dieses Buch lediglich am Rande bei seinem Bericht über W. Gundert. Siehe „Rundbrief aus Sils-Maria“ in SW 12 S. 642

¹⁰¹ Hesse zitiert in einem seiner Rundbriefe eine Anekdote aus dem Leben des jungen Dichters Zu Yong. Beeindruckt hat ihn dabei jedoch nur der lehrhafte Sinn der Anekdote, mit der chinesischen Lyrik an sich hat dies nichts zu tun.

¹⁰² „Erinnerung an Klingsors Sommer“ 1938, SW 12 S.210 und Gedicht „Gedenken an den Sommer Klingsors“ 1929, SW 10 S. 302

¹⁰³ Siehe Tagebuchblatt vom 13.03.1955, SW 11 S. 733