

64/GM 2660 T219 08

BRECHTS OST ASIEN

von Antony
Tatlow

矛盾

Widerspruch

美术

Malerei

戏剧

Theater

诗

Gedicht

哲学

Philosophie

逢

Bildrecherchen:
Antony Tatlow

Redaktion:
Inge Gellert
Sigmar Gerund

Kuratorin der
Ausstellung:
Inge Gellert

Gestaltung:
SEHSTERN,
Berlin

© alle Rechte
bei den Autoren

UB Augsburg

<08032040820011

<08032040820011



LYRIK

CHINESISCHE

詩

北國風光千里冰封萬里雪
飄看長城內外惟餘莽莽
大河上下頓失滔滔
山舞銀蛇原驅蠟象欲與天公試比高
須晴日看紅粧素裹
欲舒嬌江山如此多嬌
引無數英雄盡折腰
惜秦皇漢武畧輸文采
唐宗宋祖稍欠風騷
一代天驕成吉思汗
只識彎弓射大雕
俱往矣數風流人物還看今朝
試應作共
一九五四年十月為培爾特白萊斯特詩人書毛主席沁園春詞黃苗子

Chinesische Lyrik

Hermit and Politician

*„I was going to the city to sell the herbs I had plucked;
On the way I rested by some trees at the Blue Gate.
Along the road there came a horseman riding,
Whose face was pale with a strange look of dread.
Friends and relations, waiting to say good-bye,
Pressed at his side, but he did not dare to pause.
I, in wonder, asked the people about me
Who he was and what had happened to him.
They told me this was a Privy Councillor
Whose grave duties were like the pivot of State.
His food allowance was ten thousand cash;
Three times a day the Emperor came to his house.
Yesterday his counsel was sought by the Throne;
To-day he is banished to the country of Yai-chou.
So always the Counsellors of Kings;
Favour and ruin changed between dawn and dusk!“*

*Green, green - the grass of the Eastern Suburb;
And amid the grass, a road that leads to the hills.
Resting in peace among the white clouds;
Can the hermit doubt that he chose the better part?(1)*

1 Arthur Waley: *Chinese Poems*,
Allen & Unwin, London 1948, S. 151 f.

Der Politiker

*Wie üblich, meine frisch gepflückten Kräuter
Zum Markt zu bringen, ging ich in die Stadt.
Da es noch früh am Tage war
Verschnaufte ich mich unter einem Pflaumenbaum
Am Osttor.
Dort war's, daß ich die Wolke Staubs wahrte.
Herauf die Straße kam ein Reiter.
Gesicht: grau. Blick: gejagt. Ein kleiner Haufe
Wohl Freunde und Verwandte, die am Tor
Schlaftrunken und verstört auf ihn gewartet, drängten sich
Um ihn, ihm Lebewohl zu sagen, aber
Er wagte nicht zu halten. Ich erstaunt
Fragte die Leute um mich, wer er war
Und was ihm zugestoßen sei. Sie sagten:
Das war ein Staatsrat, einer von den Großen.
Zehntausend Käsche Diäten jährlich. Noch im Herbst kam
Der Kaiser täglich zweimal in sein Haus. Noch gestern
Aß er zur Nacht mit den Ministern. Heute
Ist er verbannt ins hinterste Yai-chou.
So ist es immer mit den Räten der Herrscher.
Gunst und Ungnade zwischen zwölf Uhr und Mittag.
Grün, grün das Gras der östlichen Vorstadt
Durch das der Steinpfad in die Hügel führt, die friedlichen
Unter den Wolkenzügen.*

Kommentar

Wie soll man Brechts Verhältnis zur chinesischen Lyrik verstehen und die chinesischen Gedichte plazieren, die er zusammen mit Elisabeth Hauptmann geschrieben bzw. übersetzt hat? Die hier ausgestellten Texte verlocken dazu, über den Vorgang des Übertragens nachzudenken und zu fragen, wo die Grenzen zwischen einem dem Original möglichst genau verpflichteten Übersetzen und einem „Wieder-Neu-Machen“ im Sinne Ezra Pounds liegen, falls sich ein Vergleich mit der vom Standpunkt einer eng gefaßten Übersetzungstheorie immer noch kontroversen, aber bewundernswerten und poetisch wirkungsvollen Methode Pounds hier überhaupt rechtfertigen kann. Zuerst sollten wir die Frage der Autorenschaft kurz erörtern, weil sie gerade im Hinblick auf diese Gedichte und im Rahmen einer in letzter Zeit oft sehr kritisch geführten Diskussion der angeblich (un)kollegialen Arbeitsweise Brechts gestellt wurde.

Der direkte Anstoß kam bestimmt von Brechts Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann. Obwohl Brecht auch vor der Bekanntschaft mit ihr chinesische Lyrik, allerdings wegen der sehr fraglichen deutschen Nachdichtungen in ziemlich vermittelter Form rezipiert hatte, interessierte sie sich auch und besonders für ostasiatisches Material und hat auf verschiedenen Wegen Wesentliches vermittelt. Aufgrund ihrer Sprachkenntnisse war ihr der Zugang zu den viel besseren englischen Übersetzungen von Arthur Waley ohnehin leichter als Brecht. Ihre Rohübersetzungen bildeten meistens die Vorstufe zu einer nachfolgenden Bearbeitung durch Brecht.

Wie es jedoch oft vorkommt, blieben jene ersten Fassungen in einer ziemlichen Abhängigkeit von der jeweiligen Vorlage. Noch wirkten sie sprachlich unbeholfen und einem unsichtbaren Original zu direkt verbunden, sie schmeckten zu sehr nach Übersetzung, um als lyrisch und gedanklich befriedigende, eigenständige Gedichte gelten zu können und daher als Versionen, die imstande gewesen wären, die Qualität dieses Originals wiederzugeben oder zumindest durchblicken zu lassen. In diesem Zusammenhang muß man anmerken, daß die schwächste Übersetzung bei den chinesischen Gedichten - *Des Kanzlers Kiesweg*, und *Der Drache des Schwarzen Pfuhls* könnte teilweise dazu gezählt werden, - von einer zweiten Hand höchstwahrscheinlich nicht überarbeitet wurde. Lediglich diese zwei Gedichte sind nur in der Maschinenschrift Hauptmanns erhalten und daher womöglich ohne eine direkte Einflußnahme Brechts entstanden.

Einige Gedichte hat Brecht direkt aus dem Englischen übersetzt, ohne eine von Hauptmann erstellte Rohfassung überarbeitet zu haben. Wenn Brecht Waleys Vorlage eigenhändig bearbeitete, kam es auch vor, daß gewisse Eigenschaften des Originals besser getroffen sind, als die Vorlage es ihm anscheinend hätte erlauben können, sie direkt zu erspähen. Für viele Leser ist dies wohl ein kurioses Ergebnis, aber es hat handfeste Konsequenzen für eine Übertragungspraxis vor allem aus sprachlich andersartig strukturierten Literaturen. Es legt auch einen eingehenden, hier nicht nachvollziehbaren Vergleich mit den vielfältigen Übersetzungen von Pound nahe, deren Bedeutung im deutschsprachigen Kulturraum lange und wohl immer noch zu wenig berücksichtigt worden ist.

Seinem Tagebuch zufolge übersetzte Brecht Po Chüyis Gedicht *Resignation* am 29.11.1944 in Los Angeles. Am Tage zuvor hatte er als Geschenk Waleys *Translations from the Chinese* erhalten.⁽²⁾ Bei der Bearbeitung deutet er den Schluß der Waleyschen Fassung leicht um und vermeidet dadurch den Eindruck einer endgültigen, noch depressiveren *Resignation*, die jedoch hauptsächlich bei Waley entstanden war, weil er das Gedicht von Po Chüyi nur teilweise übersetzt hatte. Durch einen Vergleich zwischen den drei Fassungen läßt sich dieser nicht voraussehbare Vorgang leicht feststellen.⁽³⁾ Erstens ist das deswegen interessant, weil es ein unabhängig vorhandenes, sympathisches Verhalten bei Brecht einwandfrei nachweist, und zweitens ist es ein Indiz dafür, daß er auch ohne das Eingreifen Hauptmanns aus dem Englischen zu übersetzen vermochte.

Wenn wir verschiedene Fassungen eines anderen Gedichts von Po Chüyi nebeneinanderstellen, läßt sich die besondere Qualität der Brechtschen Übertragungen besser einschätzen. Durch diese Gegenüberstellungen können wir schneller verstehen, was hier geschehen ist und wieso es zustandekam. Es ist nicht nur eine Frage der stärkeren lyrischen Begabung Brechts, obwohl sie freilich eine Rolle spielte, sondern es lag zumindest zu einem guten Teil an der Struktur der kulturellen Erwartungen.

Brecht hat *Der Politiker* vermutlich allein bearbeitet und umgeschrieben, zumal die Skizzen zu diesen Bearbeitungen und sämtliche dazu gehörigen Manuskriptblätter nur in dem ihm eigenen Typoskript vorhanden sind. Wenn Elisabeth Hauptmann hier eine Rolle gespielt haben sollte, dann nur bei der Erstellung einer allerersten Rohfassung, deren Typoskript dann nicht erhalten wäre. Mit solchen Vermutungen will ich weder das Verdienst von Elisabeth Hauptmann schmälern, noch möchte ich ihre Anteilnahme oder überhaupt ihre Bedeutung für die Entstehung dieser Gedichte in Frage stellen oder herunterspielen, nur war sie bestimmt nicht für deren Qualitäten hauptsächlich verantwortlich, wie man es neuerdings zu hören bekommt. Wie die Kräfte hier verteilt waren, verstand Hauptmann wohl selber am besten.

(2) Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Suhrkamp, Frankfurt 1973, Bd. 2, S. 706 f.

(3) Ich habe diesen Vorgang geschildert in meinem Buch *Brechts Chinesische Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt 1973, S. 105-110.

Wahrscheinlich deswegen hat sie mir nichts über ihre genaue Beteiligung an der Entstehung dieser Übertragungen erzählt, als wir sie diskutiert haben.

Hat Brecht in der Tat gewisse Eigenschaften eines ihm unbekanntem chinesischen Originals irgendwie durch alle Vermittlungen hindurch trotzdem erraten und wiedergeben können? Erscheint diese Vermutung nicht zu unwahrscheinlich? Hatte er sich dies denn überhaupt bewußt vorgenommen? Oder herrscht hier eher ein glücklicher, nicht wiederholbarer Zufall? Hier spielt die Qualität der vermittelten Vorlagen und die dahinter liegenden ästhetischen Intentionen oder Voraussetzungen eine wichtige Rolle.

Es lohnt sich, diesen Fragen kurz nachzugehen, weil wir dadurch einen Einblick in das ziemlich vernachlässigte Thema der sehr unterschiedlichen, länder- und kulturspezifischen Übersetzungspraktiken erhalten. Es ist in der Tat erstaunlich, wie wenig solche Vorgänge bei kulturellen Nachbarn registriert werden. Ohne Waley wären diese Brechtschen Übertragungen nicht möglich gewesen, aber Waleys Praxis war an sich widersprüchlich, fußte sie doch auf der von ihm selbst bewußt abgelehnten Technik eines Ezra Pounds, die in Deutschland ohnehin unbekannt war.

Obwohl er die Freiheiten, die sich Pound bei der Übertragung chinesischer Lyrik herausnahm, sehr kritisierte, hat Waley Aspekte seiner innovativen Methoden stillschweigend übernommen. Pound ging immer von der chinesischen Zeile als Übersetzungseinheit aus, statt den hoffnungslosen Versuch

zu machen, sie in die fremden Versformen der westlichen Lyrik hineinzuzwingen. Aber Waley fand es unzulässig, von dem Rhythmus, oder besser, von der Zahl der Schriftzeichen in der chinesischen Zeile abzuweichen. Er wollte sie möglichst genau im Englischen wiedergeben. Anders als Pound war er nicht fähig oder bereit, den chinesischen Gehalt anderen rhythmischen Bedürfnissen anzupassen. Auf der einen Seite vermittelte Waley daher recht akkurat einen Aspekt der poetischen Struktur, die jedoch andererseits auf einem komplexen Beziehungsgeflecht beruhte, das auf keinen Fall übermittelt werden konnte, nicht einmal andeutungsweise. Dieses Beharren auf dem einen halbwegs mitteilbaren Aspekt führte ständig zu Kompromissen, die dem Eindruck von der Qualität des Originals gerade deswegen geschadet hat, weil er sich vorgenommen hatte, just diese Eigenschaften möglichst genau wiederzugeben, und auch noch überzeugt war, daß dies ihm auch einigermaßen gelungen sei. In den Brechtschen Fassungen waren solche Stellen wohl der Anlaß zu einer Neukonzipierung des Verhältnisses zwischen Rhythmus und Bildern, die auch eher instinktiv erfolgte, vor allem dann, wenn Brecht nachweislich eingegriffen hat.

Um diesen ganzen Prozeß besser nachzuvollziehen, greifen wir auf frühere Übersetzungen des fraglichen Gedichts von Po Chüyi zurück, die uns besser verstehen lassen, was hier vorgefallen ist und was wir daraus lernen können. Vor etwas über hundert Jahren hat August Pfizmaier Po Chüyis Gedicht in einer wissenschaftlichen Zeitschrift zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt:

Das Vertrauen auf die Verborgenheit

*Arzneien verkaufend man sich wandte zu der Hauptstadt Feste,
Wandelnd ruhte man an des grünen Thores Bäumen.
Auf dem Weg begegnet der einhersprengt
mit gewechselten Pferden,
In seiner Miene sich zeigt ungewöhnliche Furcht.
Die nahen Verwandten laufen, begleiten ihn,
Wollen Abschied nehmen, getrauen sich nicht zu verweilen.
Für sich verwundert, neben dem Weg man fragte:
Was für ein Mensch? und nochmals weswegen?
Es hiess, er sei der Reichsgehilfe der Rechten,
Im Reich die Thürangeln in der Hand halten war das Bestreben.
Das Gehalt gross, der Bezug tausend Stücke,
Die Gnade tief, täglich dreimal Hinblick.
Gestern vorschreitenden Ruhmes Zugessellen,
Heute das Fortgehen nach Yai-tscheu.
Ursache Zerwürfniss zwischen Gebieter und Diener,
Gunst und Schimpf zwischen Morgen und Abend.
Grün, grün des östlichen Umkreises Pflanzen,
In ihnen gibt es den Weg der Heimkehr zu den Bergen.
Heimkehrend man verlässt die in Wolken liegenden Menschen,
Beräth mit sich selbst, die Berechnung nicht falsch.(4)*

(4) Der Wiener Sinologe August Pfizmaier ließ das Original mit dieser Übersetzung nach drucken in *Der chinesische Dichter Pe-Lo-Thien*, in *Denkschriften der phil.-hist. Cl. der Kais. Akademie der Wissenschaften*. Wien 1886, Bd. 36, S. 13 f.

Aus dieser Fassung von Pfizmaier, die wegen der genauen Wiedergabe der Zeilenstruktur und aufgrund der damals ungewöhnlichen Vermeidung einer üblichen Reimschmiederei mit Waleys viel späterer Version um so leichter verglichen werden kann, hat Albert Ehrenstein folgende Nachdichtung gemacht:

Verborgen

Ich träumte vor dem Tor von grünen Bäumen

Wer ist er, der einher

Sprengt auf schäumendem Pferd?

In seinem Haupte haust Furcht.

Verwandte enteilen,

Scheuen sich bei ihm zu weilen.

Ich Verwunderter neben dem Weg

Ich fragte, was tat dieser Mensch?

Keiner schenkte ihm sein Herz zum Abschied!

Er was der Reichsgehilfe zur Rechten,

Die Angeln des Reichs hielt seine Hand;

Die Gnade war tief, das Gehalt war hoch, o Glück:

Im Tag dreimal erhielt er des Kaisers Blick.

Gestern Ruhm: seinen Pinsel umtanzen tausend

Schranzen,

Heute verbannt: Gewinsel auf einsamer Insel.

Gunst und Sturz zwischen Morgen und Abend.

Köstlich ist das östliche Grün,

Ich kehre heim zu den Bergen,

Unter mir gleich Hofzwerge

Die in Wolken lebenden Menschen. (5)

Vermutlich ohne zu wissen, wie sehr Pfizmaier bestrebt war, wenn wir die schlichten Mißverständnisse im Text einmal aus dem Spiel lassen, die Bilder des Originals möglichst getreu und den Rhythmus der Zeilenstruktur möglichst genau wiederzugeben, verstand Ehrenstein diese Fassung als „genaue Prosa“. Daß seine Nachdichtung aus ihr hervorging, ist so offensichtlich wie das enge Verhältnis zwischen Brechts Gedicht und Waleys Übersetzung. Wegen der besonderen, freilich mitunter ungeschickt hölzern wirkenden Qualität ihrer Vorlagen, natürlich auch gerade ihretwegen, findet in den Bearbeitungen von Brecht und Ehrenstein ein ähnlicher, leicht erkennbarer Prozeß statt. Durch Dramatisierungen und Kürzungen schält sich ein den jeweils anderen Bedürfnissen entsprechendes, aber rhetorisch und poetisch vergleichbares und überzeugenderes Gebilde heraus. Und trotzdem sind diese Nachdichtungen sehr verschieden, obwohl sie nur fünfzehn Jahre trennen.

Beide Vorlagen waren bestrebt, wie es sich für eine auf philologische Genauigkeit bedachte Übersetzung anscheinend gehören sollte, die Bilder des Originals, aber auch dessen Versmaß zumindest in der Gestalt der leicht erkennbaren Zeilenstruktur möglichst getreu wiederzugeben. Das kann man aus der in beiden Vorlagen beinahe identischen Interpunktion leicht feststellen: Komma oder Strichpunkt nach der ersten und immer ein Punkt nach jeder zweiten Zeile. Die sehr verwickelte Struktur der chinesischen Lyrik verwendet unter anderem eine Reihe von aufeinander abgestimmten Zeilenpaaren, die in sich und miteinander

der besonderen Vorschriften hinsichtlich der Töne, des Reims und einer Parallelisierung der Metaphern gehorchen müssen.

Daß diese Vorlagen als Widerspiegelungen des Chinesischen in manchen Details so anders ausfallen, liegt nicht etwa nur an der Verschiedenheit der deutschen und englischen Sprache, sondern an der Schwierigkeit, erstens den bilderreichen chinesischen Text genau zu verstehen bzw. an dessen Mehrdeutigkeit und Interpretierbarkeit und zweitens ihn dann halbwegs akkurat in die andere kulturelle Welt zu verpflanzen. Die meisten Übersetzungen im letzten Jahrhundert und auch viele später verfaßte, gerade im deutschen Sprachraum, versuchten, den chinesischen Gehalt trotz der Bemühungen von Pound den europäischen Vers- und Reimformen anzupassen, was zumeist mit einem lyrischen Desaster endete, das sozusagen vorprogrammiert und daher wenig geeignet war, die oft hinreißende Qualität des Originals auch nur entfernt andeuten zu können.

Pfizmaier und Waley verzichteten darauf und kamen dadurch, wenn auch mit sehr unterschiedlichem Erfolg, zumindest in einer Hinsicht dem Original näher. Auf die Folgen dieses bei den zwei Philologen augenscheinlich so naheliegenden, jedoch problematischen Versuchs, die wesentliche Struktur des chinesischen Gedichts wiederzugeben, wie auch auf die Konsequenzen des bei den Nachdichtern gleichermaßen evidenten Verzichts auf dieses Ansinnen zugunsten einer den eigenständigen poetischen Bedürfnissen gerechten Gestalt kommen wir gleich zurück. Eines steht offensichtlich

und von vornherein fest: Ohne solche auf diesen Prinzipien basierenden Vorlagen wären die späteren Fassungen nie entstanden.

Abgesehen von der unterschiedlich genauen Wiedergabe des ihnen verborgenen Originals, die natürlich zu einem guten Teil von der Qualität der Vorlagen abhängt, fällt uns beim Vergleich der Nachdichtungen vor allem ein Moment auf, das neben den leicht erkennbaren persönlichen Differenzen und den davon abhängigen rhetorischen Erfordernissen auf einen grundsätzlichen Unterschied zwischen der deutschen und einer englischen Annäherung an die chinesische Lyrik hinweist. Eine Erklärung dieser Vorkommnisse kann also nicht bei rein persönlichen Geschmacksfragen stehenbleiben oder sich mit politisch anders ausgerichteten Perspektiven zufrieden geben. Ich will nicht behaupten, daß Brecht in bezug auf die Wiedergabe chinesischer Lyrik von Pound heimlich beeinflusst war, sondern daß er gegen gewisse in Deutschland besonders ausgeprägte Erwartungen resistent war, denen eine Übertragung genügen mußte, wollte sie als eine akzeptable Wiedergabe *chinesischer* Lyrik ernstgenommen werden. Ehrenstein hingegen erfüllte sie. Das Ergebnis fällt dementsprechend aus.

Bei Ehrenstein fällt natürlich der expressionistische Duktus und dessen ekstatischer, hier buchstäblich schäumender Stil auf, der, an sich schon emotionsgeladen, jede Pointe auf die Spitze treibt und dadurch das Frustrationspotential seiner Generation unmißverständlich verrät. Was sein Gedicht vor allem sonst charakterisiert, ist die Bevorzu-

gung von oberflächlichen, mit billigen Effekten erzielten, als End- und Binnenreim produzierten Klangwirkungen, die irgendwie musikalisch sein möchten und womöglich sogar als ein Nachklang des vermeintlichen akustischen Eindrucks des Originals verstanden werden sollen, aber heutzutage vor allem einen Manierismus hervorkehren, dessen Mischung aus Exotismus und Seichtheit - *Gewinsel auf einsamer Insel* usw. - an einen schlimmen Orientalismus erinnert und somit unerträglich wird.

Wer sich mit den deutschen Übertragungen chinesischer Lyrik beschäftigt hat, wird hier gleich die Methode eines Klavierspielerherausfinders geradezu besessen war.⁽⁶⁾ Brecht vermeidet das, aber Waley wies ihn sowieso in eine andere Richtung. Brechts Rhythmus ist jedoch ein völlig anderer als der Waleysche, der auf der Überzeugung gründete, daß die Hebungen im Englischen der Zahl der Schriftzeichen in der chinesischen Zeile entsprechen sollten. Dadurch entsteht jedoch ein künstlicher, leicht monoton wirkender Rhythmus, der gerade deswegen einen falschen Eindruck vom chinesischen Gedicht vermittelt, weil er meint, es getreu widerspiegeln zu können.

Denn Waley verband dieses rhythmische Prinzip mit einem weiteren Bestreben:

Vor allem habe ich, da ich als Seele der Dichtung eine bildhafte Sprache ansehe, es vermieden, sowohl eigene Bilder hinzuzufügen als auch die der Originalvorlage zu unterdrücken.⁽⁷⁾

Was dies in der Praxis bedeutet, kann man anhand seiner nach solchen

Prinzipien gestalteten Übersetzung leicht einsehen. Weil das originale Bild nicht „unterdrückt“ werden soll, entsteht eine im Englischen gespreizt oder abstrus und deswegen exotisch wirkende Metapher, die infolgedessen keineswegs imstande ist, einen verlässlichen Eindruck der ursprünglichen Wirkung wiederzugeben. Das Ergebnis einer so verstandenen Rücksicht gegenüber der vermeintlichen Eigenart des Originals sieht man am folgenden Beispiel recht deutlich.

Waley übersetzt:

*They told me this was a Privy Councillor
Whose grave duties were like the pivot of State.*

Obwohl das Gedicht bei Waley als Rede verstanden wird - denn im Englischen wie im Deutschen muß man mit dem Personalpronomen deutlich sein, während man im Chinesischen alles in der Schwebe lassen kann -, wirkt diese zweite Zeile vollkommen verschoben. Niemand würde so sprechen. Die Erklärung finden wir in der interlinearen Übersetzung des Originals. Waley nimmt die chinesische Metapher *shu wu* auseinander und ist nicht geneigt, deren Bilder zu „unterdrücken“. *Shu* heißt Angel- oder Mittelpunkt, und *wu* bedeutet hier die notwendigen oder öffentlichen Geschäfte. Zusammengesetzt bedeuten sie einfach Staatsgeschäfte. Wie oft bei Po Chüyi will diese Zeile keineswegs durch ausgesuchte Metaphern brillieren, sondern eher wie Alltagssprache in der lyrischen Umgebung wirken, die dann just aus diesem Grund einen besonderen poetischen und politischen Effekt erzielt, wie Brecht gemerkt hat.

„Grave duties“ hat Waley selber hinzugefügt, wohl um der ungewöhnlichen Bedeutung dieser Geschäfte ein zusätzliches Gewicht zu geben, aber der allzu gewichtige Ausdruck gerät eher zu einem Beispiel von Orientalismus. Bei Brecht heißt es sehr direkt, aber auch mit eindeutigen Folgen für eine Interpretation des ganzen Vorgangs:

Das war ein Staatsrat, einer von den Großen.⁽⁸⁾

Von den vielen bezeichnenden Bedeutungsverschiebungen erwähne ich nur noch einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen der Vorlage und Brechts Übertragung. Er hängt mit der bei Brecht wie bei Pound stärkeren Bereitschaft zusammen, visuell und räumlich zu denken und sich einen Vorgang viel konsequenter als dreidimensionales, gesellschaftlich und geschichtlich bedeutsames, präsentenes Ereignis vorzustellen, nicht bloß als Übersetzungspensum. Die dritte Zeile in Waleys Fassung vermittelt nichts von der Geschwindigkeit des Vorgangs.

- (5) Albert Ehrenstein: *Pe-Lo-Thien*. Nachdichtungen chinesischer Lyrik. Berlin 1923, S. 16. Pe-Lö-Thien ist einer der Namen von Po Chüyi und ein weiteres Indiz, daß Ehrenstein Pfizmaiers Fassung als Vorlage verwendete.
- (6) Pound selber hat die Qualität der Nachdichtungen Klavierspielerherausfinders eingeschätzt, was wiederum ein Indiz für ihre Beliebtheit aber auch für Pounds mäßige Kenntnisse des Deutschen war. Siehe sein *Guide to Kulchur*, London 1938, S. 202.
- (7) Arthur Waley: *170 Chinese Poems*, New York 1919, S. 33.
- (8) Den Implikationen bin ich in *Brechts chinesische Gedichte* ziemlich detailliert nachgegangen.

Daß der Reiter reitet, konnte man annehmen, und mehr erfahren wir hier nicht. Im Po Chüyis Original galoppiert er jedoch ins Exil. Er reitet mit der Geschwindigkeit eines Kuriers. Brecht kommt dem viel näher. Der Gesichtsausdruck ist der eines Gejagten. Die Pferdehufe wirbeln eine Staubwolke auf. Damit hängt aber das Schlußbild bei Brecht zusammen mit seinem unausgesprochenen Kontrast zwischen dem galoppierenden Pferd und den langsam hinrollenden Wolken. Durch eine solche strukturelle Kohärenz vermag diese Übertragung die Wirkung von einer lyrischen Meisterschaft viel besser zu vermitteln als Waleys rein formale Übereinstimmungen, so ehrlich gemeint sie auch sein mögen.

Haben diese Übertragungen und überhaupt seine wie auch immer vermittelten Kenntnisse der chinesischen Lyrik auf Brechts eigene Produktion eingewirkt und sie womöglich beeinflusst? Dies ist oft behauptet worden, aber wir können keine beispielsweise mit Pound vergleichbare Einflußnahme der chinesischen Lyrik bei Brecht feststellen. Die hauptsächliche Anregung kam eher von der chinesischen Philosophie, von gewissen Haltungen, vielleicht von einem gedämpfteren Echo der sozialkritischen Lyrik eines Po Chüyis in den politisch kritischen Gedichten der letzten Jahre, und viel weniger von den chinesischen Formen oder von einer „chinesischen“ Metaphern- und Bildsprache, die Pound so offensichtlich beeinflusst hat.

Originalfassung des Gedichts *Der Politiker*

<p>寄 隱 者</p> <p>jì yǐn zhě</p> <p>send-to zuschicken</p> <p>hermit Einsiedler</p>	<p>私 怪 問 道 傍</p> <p>sī guài wèn dào páng</p> <p>Ich surprised ask frage bystanders Umherstehende</p>	<p>今 日 崖 州 去</p> <p>jīn rì yái zhōu qù</p> <p>today heute Yai-chou Yai-chou go gehen</p>	<p>何 人 復 何 故</p> <p>hé rén fù hé gù?</p> <p>welche Person also auch welcher Grund</p>	<p>由 來 君 臣 間</p> <p>yóu lái jūn chén jiān</p> <p>immer thus so ruler minister between zwischen</p>	<p>賣 藥 向 都 城</p> <p>mài yào xiàng dū chéng</p> <p>sell verkaufen herbs Kräuter towards in Richtung capital Haupt- Stadt</p>	<p>何 人 復 何 故</p> <p>hé rén fù hé gù?</p> <p>welche Person also auch welcher Grund</p>	<p>由 來 君 臣 間</p> <p>yóu lái jūn chén jiān</p> <p>immer thus so ruler minister between zwischen</p>	<p>寵 辱 在 朝 暮</p> <p>chǒng rǔ zài zhāo mù</p> <p>grace Gnade disgrace Ungnade in in morning Morgen evening Abend</p>	<p>道 逢 馳 驛 者 當 國 握 樞 務</p> <p>dào féng chí yì zhě dāng guó wò shū wù</p> <p>on-road auf Straße meet begegnen gallop galoppieren courier Kurier govern regieren state Staat hold halten pivot Angelpunkt affairs Geschäfte</p>	<p>色 有 非 常 懼 祿 厚 食 萬 錢</p> <p>sè yǒu fēi cháng jù lù hòu shí wàn qián</p> <p>colour Farbe has hat not un- ordinary gewöhnlich fear Angst salary Besoldung abundant reichlich food Essen 10,000 (many) 10.000 (viele) coins Münzen</p>	<p>中 有 歸 山 路</p> <p>zhōng yǒu guī shān lù</p> <p>middle Mitte there-is da ist return Rückkehr mountain Berg road Straße</p>	<p>親 族 走 相 送 恩 深 日 三 顧 歸 去 臥 雲 中</p> <p>qīn zú zǒu xiāng sòng ēn shēn rì sān gù guī qù wò yún zhōng</p> <p>relatives Verwandte clan Sippschaft go gehen to sich send-off verabschieden favour Gunst deep tief day Tag three drei visits Besuche go back zurückgehen lie liegen cloud Wolke amidst inmitten</p>	<p>欲 別 不 敢 住 昨 日 延 英 對 謀 身 計 非 誤</p> <p>yù bié bù gǎn zhù zuó rì yán yīng duì móu shēn jì fēi wù</p> <p>wish wünschen farewell Lebewohl not nicht dare wagen stay bleiben yesterday gestern Yan Ying (palace) Yan Ying (Palast) audience Audienz plan Plan self selbst plan Plan no kein mistake Fehler</p>
---	--	--	---	--	---	---	--	---	---	---	---	--	---

Dafür bezeichnend sind die schönen und programmatischen Gedichte *Die Maske des Bösen* und *Auf einen chinesischen Theewurzellöwen*. Ganz unabhängig davon, daß in einem Fall ein japanischer und im anderen ein chinesischer Gegenstand den Anlaß zum Gedicht gab, ist in beiden Fällen eine „chinesische“, auf sozialkritisch ästhetische Folgen bedachte Aussage mit einer eher „japanisch“ wirkenden, fünfzeiligen lyrischen Form verbunden.

Das Ergebnis ist freilich jeweils unbestreitbar ein „Brechtches“ Gedicht. Und gerade dieses Neue rechtfertigt sowohl den Vorgang, wo eine eventuelle Abhängigkeit sich plötzlich in eine Befreiung verwandelt, wie auch ein solches eben nicht undifferenziertes Ineinanderfließen kultureller Ströme.