

Nachdichtung chinesischer Lyrik um 1900 am Beispiel Richard Dehmels

Zhang Xiaoyan
(Wuhan)

Kurzzusammenfassung: Zwischen 1890 und 1930 richteten viele deutsche Dichter ihr Augenmerk auf die chinesische Lyrik, vor allem auf die Gedichte von Li Bai, in Europa besser bekannt unter dem Namen Li Tai-po oder Li Tai-pe, und sie zeigten sich vom Nachdichten der Lyrik, allerdings mithilfe französischer Vorlagen, begeistert. Als Vorläufer für die Nachdichtung in Deutschland zählt Richard Dehmel (1863-1920) zu den individuellsten und schöpferischsten Dichtern. Dehmels Nachdichtungen zeichnen sich vor allem durch die Anschauung der Lebensbejahung und die Schönheit der lyrischen Form aus. Im vorliegenden Beitrag werden Dehmels Nachdichtung mit der französischen Vorlage und dem chinesischen Original verglichen. An einigen Textbeispielen wird zudem gezeigt, wie Dehmel in seiner Nachdichtung Li Bai als Prototyp des „neuen Menschen“ lobpreist, wobei der „neue Mensch“ als Konzept bei Dehmel grundlegend als „Haltung einer unbedingten Daseinsbejahung und Lebensfreude“ zu verstehen ist.

Richard Dehmel wurde 1863 in Brandenburg geboren und starb 1920 in Hamburg. Im Laufe seines relativ kurzen Lebens war er mit vielen zeitgenössischen Dichtern wie Detlev von Liliencron, den Brüdern Heinrich und Julius Hart und Otto Julius Bierbaum gut befreundet und galt selbst als einer der bedeutendsten deutschen Lyriker vor dem Ersten Weltkrieg. Seine Lyrik ist überaus expressiv, obwohl er in der Literaturgeschichte eher dem Impressionismus zugeordnet wird. Diese Unschärfe bei der literarhistorischen Einordnung Dehmels überrascht wenig, hatte doch sein literarisches Schaffen Einflüsse aus ganz verschiedenen Kunstrichtungen erfahren, die einander um 1900 schnell ablösten. Außerdem ist er für seine Übersetzungen und Nachdichtungen der französischen Poeten François Villon und Paul Verlaine sowie des chinesischen Dichters Li Bai bekannt geworden.

1 Verbreitung der chinesischen Lyrik in Frankreich und Deutschland um 1900

Am Anfang des 20. Jahrhunderts fand der Name Li Tai-pe im deutschen Literaturkreis häufig Erwähnung. Li Tai-pe (701-762) war einer der bedeutendsten chinesischen Dichter der Tang-Dynastie. In der Beschreibung von Hans Bethges war er

eine Natur, die auf Freiheit und Unruhe gestellt war. Er war ein Abenteuerer und Trinker [...] und die Launen seines Übermutes wechselten mit den Stimmungen tiefster Melancholie, die seines Wesens Urgrund war.¹

Eine ausgeprägte künstlerhafte Bipolarität und das Melancholisch-Wechselhafte in seinem Wesen zum einen und auch seine lebhaft Lyrik zum anderen haben unzählige Leser fasziniert. Eine Reihe seiner lyrischen Werke wurden von populären zeitgenössischen Dichtern wie Richard Dehmel, Arno Holz und Otto Julius Bierbaum nachgedichtet, auch ganze Anthologien chinesischer Lyrik erschienen in Übersetzung, u. a. die *Blüten chinesischer Dichtung* aus dem Jahr 1899 von Alfred Fork², der Band *Chinesische Lyrik* aus dem Jahr 1905 von Hans Heilmann³, 1907 *Die chinesische Flöte* von Hans Bethge⁴ und *Li-Tai-po* aus dem Jahr 1915 von Klabund.⁵

Außer Bierbaum verstanden die bereits genannten deutschen Dichter, darunter Arno Holz und Richard Dehmel, kein Chinesisch und waren auch niemals in China. Erst durch die französischen Übertragungen konnten sie sich mit chinesischer Lyrik vertraut machen. Im Jahr 1862 veröffentlichte der französische Sinologe Marquis d'Hervey de Saint-Denys als Erster eine Anthologie chinesischer Lyrik mit dem Titel *Poésies de l'époque des Thang*.⁶ In dieser Anthologie finden sich 97 Gedichte aus der chinesischen Tang-Dynastie in Prosaform, die inhaltlich sehr originalgetreu übersetzt und mit Kommentaren versehen sind, davon stammen 24 Gedichte von Li Tai-pe. Außerdem fügte der Übersetzer noch ein hundertseitiges Vorwort hinzu, in dem die Entwicklungsgeschichte der chinesischen Lyrik, ihre Metrik und ihr Stil dargestellt werden. Saint-Denys Ziel war es eindeutig, dem westlichen Leser einen Überblick über die chinesische Kultur jener historischen Periode zu geben.

Nur fünf Jahre später erschien in Paris mit *Le Livre de Jade* der 22-jährigen Schriftstellerin Judith Gautier⁷ eine weitere französische Übertragung der chinesischen Lyrik. Mit Hilfe ihres chinesischen Hauslehrers Ding Dun-lin bearbeitete Gautier die chinesische Lyrik ganz frei, wobei ihr mehr daran lag, die poetische Stimmung der chinesischen Lyrik einzufangen als

¹ Hans Bethge, *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Wiesbaden 1955, S. 76.

² Vgl. Alfred Fork, *Blüten chinesischer Dichtung*. Magdeburg 1899.

³ Vgl. Hans Heilmann, *Chinesische Lyrik*. München und Leipzig 1905.

⁴ Hans Bethge, *Die chinesische Flöte. Nachdichtungen chinesischer Lyrik*. Leipzig 1907.

⁵ Vgl. Klabund, *Li-tai-pe*, Leipzig 1915.

⁶ Vgl. Le Marquis d'Hervey de Saint-Denys, *Poésies de l'époque des Thang*. Paris 1862.

⁷ Vgl. Judith Gautier, *Le Livre de Jade*. Paris 1867.

den Inhalt originalgetreu wiederzugeben. Schon unmittelbar nach dem Erschienen fand dieses Buch großen Anklang beim Publikum und wurde bald darauf in viele andere Sprachen übersetzt. Diese zwei französischen Übersetzungen ergänzten einander und bildeten den Grundstein für die Rezeption der chinesischen Tang-Gedichte in Europa.

2 Vergleich

Vor diesem Hintergrund lernte der Dichter Richard Dehmel die chinesische Lyrik vermutlich durch seinen Dichterfreund Bierbaum kennen. Bierbaum hatte zwei Jahre Chinesisch in Berlin studiert, wo er sich mit der chinesischen Literatur vertraut machen konnte. 1890 veröffentlichte Bierbaum als erster deutscher Dichter in der Literaturzeitschrift *Die Gesellschaft* ein chinesisches Gedicht, das zehn Jahre später von Bierbaum unter dem Titel *Mond in der Kammer* in seinem Gedichtband *Irrgarten der Liebe* aufgenommen wurde. Später war Bierbaum als Herausgeber der Literaturzeitschrift *Moderner Musenalmanach* tätig, und er versammelte um sich einen Kreis zeitgenössischer Dichter. 1893 publizierte Dehmel in eben jenem *Musenalmanach* seine bekannteste chinesische Nachdichtung, das *Chinesische Trinklied*, welches Li Tai-pe in deutschen Dichterkreisen bekannt machte.

Das chinesische Originalgedicht heißt *Beige Xing* (悲歌行). „Beige“ bedeutet „das Lied der Trauer“, und „Xing“ ist eine Form der Lyrik, bei der die Länge der Verse, die Anzahl der Zeilen und die Reime gänzlich frei sind. In diesem Gedicht verleiht Li Tai-pe seiner Lebensanschauung wie auch dem Widerspruch zwischen seinem Streben nach einem politischen Amt und der enttäuschenden Realität Ausdruck. Bei Li Tai-pe scheinen der augenblickliche Rausch und Genuss wichtiger zu sein als Reichtum. So singt er auch, „ein Becher Schnaps ist tausend Kilo Gold wert“ (一杯不啻千钧金). Vermeintlich entsteht hier der Eindruck von Li Tai-pes unbeugsam optimistischer Lebenshaltung, die sich bei näherem Hinsehen als Ausdruck seiner Verzweiflung und Resignation erweist.

Wir sehen hier den chinesischen Originaltext und die Interlinearversion:

悲	来	乎	，	悲	来	乎	。
Trauer	kommen	Fragepartikel		Trauer	kommen	Fragepartikel	
主	人	有	酒	且	莫	斟	，
Herr	Mensch	haben	Schnaps	und	nicht	einschenken	
听	我	一	曲	悲	来	吟	。
hören	mir	ein	Lied	Trauer	kommen	Lied	
悲	来	不	吟	还	不	笑	，
Trauer	kommen	nicht	singen	und	nicht	lachen	
天	下	无	人	知	我	心	。
Himmel	unter	kein	Mensch	wissen	mein	Herz	

君 有 数 斗 酒 ，
 Sie haben einige Dekaliter Schnaps
 我 有 三 尺 琴 。
 ich haben drei Fuß Qin (trad. chinesisches Saiteninstrument)
 琴 鸣 酒 乐 两 相 得 ，
 Qin schlagen Schnaps Freude zwei gegenseitig passen
 一 杯 不 啻 千 钧 金 。
 ein Becher nicht weniger als tausend 15 Kilo Gold
 悲 来 乎 ， 悲 来 乎 。
 Trauer kommen Fragepartikel Trauer kommen Fragepartikel
 天 虽 长 ， 地 虽 久 ，
 Himmel obwohl lang Erde obwohl lang
 金 玉 满 堂 应 不 守 。
 Gold Jade voll Raum sollen nicht bewahren
 富 贵 百 年 能 几 何 ，
 Reichtum Adel hundert Jahre können wie lange
 死 生 一 度 人 皆 有 。
 Tod Leben einmal Mensch alle haben
 孤 猿 坐 啼 坟 上 月 ，
 einsam Affe sitzen schreien (auf dem Grab) Mond
 且 须 一 尽 杯 中 酒 。
 vorläufig müssen einmal aus Becher im Schnaps

Bei Hervey de Saint-Denys fand Dehmel folgende Übertragung:

Le maître de céans a du vin, mais ne le versez pas encore :
 Attendez que je vous aie chanté *la Chanson du chagrin*.
 Quand le chagrin vient, si je cesse de chanter ou de rire,
 Personne, dans ce monde, ne connaîtra les sentiments de mon cœur.

Seigneur, vous avez quelques mesures de vin,
 Et moi je possède un luth long de trois pieds ;
 Jouer du luth et boire du vin sont deux choses qui vont bien ensemble.
 Une tasse de vin vaut, en son temps, mille onces d'or.

Bien que le ciel ne périsse point, bien que la terre soit de longue durée,
 Combien pourra durer pour nous la possession de l'or et du jade ?
 Cent ans au plus. Voilà le terme de la plus longue espérance.
 Vivre et mourir une fois, voilà ce dont tout homme est assuré.

Ecoutez là-bas, sous les rayons de la lune, le singe accroupi qui pleure,
 tout seul, sur les tombeaux.
 Et maintenant remplissez ma tasse; il est temps de la vider d'un seul
 trait.⁸

⁸ Hervey de Saint-Denys, a. a. O., S.69-70. Die französische Version lautet wörtlich ins Deutsch übersetzt wie folgt:

Im Vergleich zum chinesischen Original nahm Saint-Denys inhaltlich im Wesentlichen drei Veränderungen vor. Erstens übersetzte er nur die erste Hälfte des Gedichts und ließ den zweiten Teil weg, weil bei Li Tai-pe im zweiten Teil viele Zitate und historische Anspielungen vorkommen, die die westlichen Leser ohne entsprechende Vorkenntnisse wohl ermüden würden. Zweitens ließ er den Refrain im Original „Pei lai hu! Pei lai hu!“ („wenn die Trauer kommt“) weg, da laut Saint-Denys die Aussprache der drei chinesischen Wörter wie eine Nachahmung des Schluchzens klinge, das man mit onomatopoetischen Mitteln der französischen Sprache so nicht wiedergeben könne.⁹ Drittens erfahren infolge der Übertragung einige Wörter unvermeidlich eine kulturelle Bedeutungsverschiebung. So bezieht sich beispielsweise das chinesische „Jiu“ (Wein) auf ein Getränk, das aus Hirse oder Reis gegoren ist und als ein wichtiges Motiv in der chinesischen Literatur gilt. Es ist stets mit Assoziationen an Freizügigkeit oder Kummer verbunden, während Wein in Europa meistens mit dem Dionysos-Kult und Vitalität assoziiert wird, wobei man das Leben, die Liebe und den Wein verherrlicht. Um Fremdwörter möglichst zu vermeiden übersetzte Saint-Denys das chinesische Nomen „Qin“ – ein traditionelles chinesisches Saiteninstrument – als „Laute“. Obwohl ihm klar war, dass Qin und Laute nicht dasselbe Instrument sind, befand er, dass die Laute – ein Zupfinstrument – in der westlichen Literaturtradition mindestens so häufig erwähnt worden sei wie das Saiteninstrument Qin von den Dichtern in China.¹⁰ Mit den Veränderungen beabsichtigte Saint-Denys, das Lied zu vereinfachen und Li Tai-pe den französischen Lesern näher zu bringen. Erwähnenswert ist hierbei, dass Saint-Denys alle Veränderungen, die er gegenüber dem chinesischen Original

Der Hausherr hat Wein, aber gieße ihn noch nicht aus:
Warte, bis ich dir das Lied des Kummers gesungen habe.
Wenn Trauer kommt, wenn ich aufhöre zu singen oder zu lachen,
Niemand auf dieser Welt wird die Gefühle meines Herzens kennen.

Der Gutsherr, du hast ein paar Weinmaße,
Und ich besitze eine drei Fuß lange Laute;
Laute spielen und Wein trinken sind zwei Dinge, die gut zusammenpassen.
Eine Tasse Wein ist zu seiner Zeit tausend Unzen Gold wert.

Obwohl der Himmel nicht untergeht, obwohl das Land langlebig ist,
Wie lange kann der Besitz von Gold und Jade für uns dauern?
Höchstens hundert Jahre. Dies ist die Frist der längsten Hoffnung.
Einmal zu leben und zu sterben, ist jedem Mann sicher.

Höre dort zu, unter den Strahlen des Mondes, hör dem hockenden Affen zu, der allein auf den Gräbern weint.
Und jetzt fülle meinen Becher; es ist Zeit, alles auf einmal zu leeren.

⁹ Ebenda, S. 71.

¹⁰ Ebenda, S. 72.

vornahm, in den Anmerkungen kennzeichnete und kommentierte. Auf diese Weise blieb das literarische Porträt von Li Tai-pe weitgehend im Original ebenso erhalten wie die Texttreue nach dem sprachlichen Transfer.

Nach dem Vergleich des chinesischen Originals mit der französischen Zwischenübersetzung lautet Dehmels Nachdichtung wie folgt:

Der Herr Wirt hier – Kinder, der Wirt hat Wein!
aber laßt noch, stille noch, schenkt nicht ein:
ich muß euch mein Lied vom Kummer erst singen!
Wenn der Kummer kommt, wenn die Saiten klagen,
wenn die graue Stunde beginnt zu schlagen,
wo mein Mund sein Lied und sein Lachen vergißt,
dann weiß Keiner, wie mir ums Herz dann ist,
dann woll'n wir die Kannen schwingen –
die Stunde der Verzweiflung naht.

Herr Wirt, dein Keller voll Wein ist dein,
meine lange Laute, die ist mein,
ich weiß zwei lustige Dinge:
zwei Dinge, die sich gut vertragen:
Wein trinken und die Laute schlagen!
eine Kanne Wein zu ihrer Zeit
ist mehr wert als die Ewigkeit
und tausend Silberlinge!
Die Stunde der Verzweiflung naht.

Und wenn der Himmel auch ewig steht
und die Erde noch lange nicht untergeht:
wie lange, du, wirst Du's machen?
du mitsamt deinem Silber-und-Goldklingklange?
kaum hundert Jahre – das ist schon lange!
Ja: leben und dann mal sterben, wißt,
ist Alles, was uns sicher ist;
Mensch, ist es nicht zum Lachen?!
Die Stunde der Verzweiflung naht.

Seht ihr ihn? seht doch, da sitzt er und weint!
Seht ihr den Affen? da hockt er und greint,
im Tamarindenbaum – hört ihr ihn plärren?
über den Gräbern, ganz alleine,
den armen Affen im Mondenscheine? –
Und jetzt, Herr Wirt, die Kanne zum Spund!
jetzt ist es Zeit, sie bis zum Grund
auf einen Zug zu leeren – –
die Stunde der Verzweiflung naht.¹¹

¹¹ Richard Dehmel, Gesammelte Werke in drei Bänden. Band 1. Berlin 1918, S. 213.

Dehmels Version von Li Tai-pes Gedicht *Das Lied der Trauer* trägt den Titel *Chinesisches Trinklied*. Das „Trinklied“ ist dabei ein Lied, das besonders bei einem geselligen Beisammensein gemeinsam gesungen wird, deshalb schenkt Dehmel der Metrik und dem Rhythmus des Gedichts besondere Beachtung. Nicht nur die Verse reimen sich, sondern auch die Stimmungsinintensität wird durch Alliterationen und Wiederholungen verstärkt. Dehmel nahm die französische Version als Vorlage, paraphrasierte diese relativ grob und baute sie anschließend mit Hilfe seiner Phantasie weiter aus. Um das an einem Beispiel deutlich zu machen: Er nimmt z. B. den Kehrreim „Pei lai hu! Pei lai hu!“ („Wenn die Trauer kommt“), den Saint-Denys am Anfang der Strophe gestrichen hatte, und ändert diesen in die Wortgruppe „die Stunde der Verzweiflung naht“. Dabei versetzt er diesen Kehrreim wohlgermerkt ans Ende der Strophe, womit er die Stimmung der Ausweglosigkeit im Superlativ erscheinen lässt. Zu dem „Affen“, der in der letzten Strophe auftaucht, notiert Saint-Denys in einer Anmerkung: „Affen sind in Li Tai-pes Zeit in einigen Teilen Chinas sehr verbreitet und stehen oft auf den verlassenen Gräbern.“¹² Durch das Motiv des Affen, das Dehmel in seine Nachdichtung übernimmt, entsteht in seinem Gedicht eine einsame Atmosphäre, die mit Li Tai-pes Stimmung korreliert. Bei Dehmel ist die Figur des Affen allerdings um Vieles bereichert worden: „Seht ihr ihn? seht doch, da sitzt er und weint! Seht ihr den Affen? da hockt er und greint, im Tamarindenbaum – hört ihr ihn plärren?“¹³. In Dehmels Version sieht der Affe leidend und lächerlich aus. Ein möglicher und naheliegender Grund dafür, dass Dehmel ausgerechnet das Affenmotiv in seiner Gedichtversion beibehält, könnte sein Schwärmen für Nietzsches Buch *Also sprach Zarathustra* sein, das Dehmel intensiv und oft gelesen hatte. Bei Nietzsche heißt es nämlich: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und eben das soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.“¹⁴ Nietzsche sieht die Entwicklung des Affen über den Menschen hin zum Übermenschen als die drei Stufen der Menschheit an, wobei der Übermensch als das Endziel der menschlichen Entwicklung und Geschichte zu sehen ist. Im Hinblick auf diesen Prozess der Übermenschwerdung stellt Nietzsche eine Isomorphierelation her, bei der sich der Affe genauso zur Lächerlichkeit des gewöhnlichen Menschen verhält, wie der gewöhnliche Mensch zum Übermenschen. Hier wird eine wichtige Veränderung gegenüber dem chinesischen Original deutlich: Der chinesische Affe bei Li Tai-pe in der einfachen Bedeutung als Tier avanciert bei Dehmel zu einem literarischen Symbol, das zum einen dazu dient, eine geschichtsphilo-

¹² Hervey de Saint-Denys, a. a. O., S. 72.

¹³ Dehmel [1918], a. a. O., S. 214.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in: Ivo Frenzel (Hg.), Friedrich Nietzsche Band I. München 1967, S. 549.

sophische Reflexion zu betreiben, gleichzeitig aber auch als Aufruf an den Übermenschen gilt, die herkömmlichen alten Werte des Fin du Siècle zu zerschlagen und eine moderne, neue Welt mit einem neuen Menschen zu schaffen.

Vom Gedicht *Chinesisches Trinklied* inspiriert, verfasste Dehmel ein Jahr später sein eigenes „Trinklied“. Während bei Li Tai-pe manchmal der pessimistische Ton anklingt, bringt Dehmel in seiner Gedichtversion den Überschwang der Gefühle, die Lebensbejahung und den Rausch zum Ausdruck. Diese Wirkung erreicht er durch Reihungen von Imperativen und Ausrufen.

Noch eine Stunde, dann ist Nacht;
trinkt, bis die Seele überläuft,
 Wein her, trinkt!
Seht doch, wie rot die Sonne lacht,
die dort in ihrem Blut ersäuft;
 Glas hoch, singt!
Singt mir das Lied vom Tode und vom Leben,
djaglioni gleia glühlala!
Klingklang, seht: schon welken die Reben.
Aber sie haben uns Trauben gegeben!
 Hei! –

Noch eine Stunde, dann ist Nacht.
Im blassen Stromfall ruckt und blinz
 ein Geglüh:
der rote Mond ist aufgewacht,
da kuckt er übern Berg und grinst:
 Sonne, hüh!
Singt mir das Lied vom Tode und vom Leben:
Mund auf, lacht! Das klingt zwar sündlich,
klingklang, sündlich! Aber eben:
trinken und lachen kann man bloß mündlich!
 Hüh! –

Noch eine Stunde, dann ist Nacht;
wächst übern Strom ein Brückenjoch,
 hoch, o hoch.
Ein Reiter kommt, die Brücke kracht;
saht ihr den schwarzen Reiter noch?
 Dreimal hoch!!!
Singt mir das Lied vom Tode und vom Leben,
djaglioni, Scherben, klirrlala!
Klingklang: neues Glas! Trinkt, wir schweben

über dem Leben, an dem wir kleben!
Hoch! –¹⁵

Vor der Drucklegung trug Dehmel das Lied seinen Freunden vor. Der Eindruck war überwältigend, wie sich ein Freund von ihm erinnerte: „Heute noch zuckt in mir die Begeisterung. Das „Trinklied“ wurde so etwas wie der Hymnus eines Kreises, der sich als Generation zu fühlen begann, und umschlang uns.“¹⁶ Mit solchen expressiven Wendungen wie „Trinken, singen, lachen, neues Glas, Glas hoch“ kommt das rauschhafte Pathos des lyrischen Ichs zur Entfaltung. Der Vers „Singt mir das Lied vom Tode und vom Leben“ durchzieht leitmotivisch das ganze Gedicht und bezieht sich offensichtlich auf Dehmels *Chinesisches Trinklied*, in dem es heißt: „Ja, Leben und dann mal sterben, wißt, ist Alles, was uns sicher ist.“ Die nacheinander auftretenden Bilder von „roter Sonne“, „rotem Mond“ und „schwarzem Reiter“ gestalten gerade ein Lied vom Leben und vom Tod. „[...] schon welken die Reben. Aber sie haben uns Trauben gegeben!“, heißt es weiter, und damit bringt Dehmel seine Moral auf den Punkt: Zwar ist der Tod unvermeidbar, trotzdem soll man dem Leben gegenüber lachen und lebensbejahend sein.

1906 legte Dehmel in der *Neuen Rundschau* drei Nachdichtungen von Li Tai-pe vor, nämlich *Der Dritte im Bunde*, *Frühlingsrausch* und *Die ferne Laute*. In einem Brief an Rudolf Frank erklärte er sein Nachdichtungsverfahren: „Was ich von Li-Tai-Pe benutzt habe, können Sie in der Sammlung „Chinesische Lyrik“ von Hans Heilmann nachlesen. Ich habe natürlich [...] sehr frei übertragen, und z. B. in der „fernen Laute“ und in „Frühlingsrausch“ Motive aus verschiedenen Gedichten von Li-Tai-Pe in ein Gefüge zusammengefasst, wobei sich auch der Sinn- und Gefühlsgehalt ziemlich stark geändert hat.“¹⁷ Hans Heilmanns Version verfolgt nur einen Zweck, nämlich „möglichst getreue Bilder von den Gedanken und Stimmungselementen der chinesischen Lieder zu geben“¹⁸, während Dehmel versucht, die chinesischen Gedichte neu zu schöpfen und ihnen einen deutschen Kulturwert beizumessen. Bemerkenswert ist auch, dass er seine Gedichte palimpsestartig zusammensetzt, wenn er Teile aus der deutschen Vorlage von Hans Heilmann montiert. Das Gedicht *Frühlingsrausch* ist aus dem Gedicht *Ein Frühlingstag* (春日醉起言志) und der letzten Strophe von *An einem Freund, der auf eine lange Reise ging* (宣州谢朓楼饯别校书书云) von Hans Heilmann zusammengefügt. *Der Dritte im Bunde* stammt aus dem Gedicht *Die drei Gesellen* (月下独酌). Beide Gedichte handeln ebenfalls vom Trinken. *Die ferne Laute* ist aus dem Gedicht

¹⁵ Dehmel, a. a. O., S. 216.

¹⁶ Julius Meier-Graefe, Erinnerung an Richard Dehmel. In: *Neue Rundschau* 44 (1933), S. 646.

¹⁷ Richard Dehmel, *Ausgewählte Briefe 1902-1920*. Berlin 1923, S. 114.

¹⁸ Heilmann, a. a. O., S. LVI.

Die geheimnisvolle Flöte (春夜洛城闻笛) und *Der Tanz der Unsterblichen* (das Original ist noch unbekannt) von Hans Heilmann zusammengesetzt.

3 Aufruf zum „neuen Menschen“

Wie oben bereits erwähnt, ist Dehmels Übertragungsmethode sehr frei. Sein Ziel ist es, Li Tai-pe nicht nur den deutschen Lesern vorzustellen, sondern vor allem die chinesische Lyrik aus der abendländischen und, enger gefasst, aus der deutschen Perspektive heraus zu interpretieren, und sie als Fundament für seine neue lyrische Eigenschöpfung zu nehmen. Vergleicht man Dehmels Nachdichtungen der chinesischen Lyrik mit deren französischen Vorlagen, fällt auf, dass Dehmels ostasiatisch inspirierte Poesie durch Vitalität und ein aktives Erleben des Daseins gekennzeichnet ist. „Glas hoch, Freunde, auf du und du!“ „Es lebe die Stunde!“, „zehen, bis wir zu Boden sinken.“¹⁹ Diese Haltung bildet einen großen Kontrast zum geistigen Pessimismus um die Jahrhundertwende. Vor dem Hintergrund des in der Gesellschaft weit verbreiteten positivistischen Denkens in der Naturwissenschaft, des Vertrauens auf den industriellen Fortschritt und die Expansionspolitik war diese Zeit geprägt von Weltschmerz und Faszination für Krankheit, Tod und Vergänglichkeit. Zudem herrschte eine allgemeine geistige Krise bei den Literaten und Philosophen. Als Gegensatz zu dieser dekadenten künstlerischen Bewegung wollte Dehmel in seiner Dichtung einen neuen Menschen schaffen und seinen Zeitgenossen damit eine Art Orientierungshilfe in der Wendezeit zwischen den Epochen bieten.

Bereits im Jahr 1894 schrieb Dehmel an Franz Servaes: „Wir Jungen, sollten endlich Front machen! wir sind nicht decadent [...]. Die Decadenz liegt hinter uns, sobald die Alten tot sind!“²⁰ Das zentrale Thema bei Dehmel ist eben jene „Lebensbejahung“. In einem Brief an Julius Bab schreibt Dehmel 1906 explizit: „Gedichte nach Li-Tai-Pe kenne ich schon mehrere Dutzend und trage keine Verlangen mehr; wer aus diesem alten Chinesen keinen neuen Menschen zu gestalten vermag, was allein durch die Rhythmik der eigensten Gefühlskraft möglich ist, der sollte sich nicht an ihm vergreifen.“²¹ Offenbar nimmt Dehmels Konzept des „neuen Menschen“ – wie oben schon dargelegt – seinen theoretischen Ursprung in Nietzsches Konzept des „Übermenschen“, in dem Nietzsche seine dionysische Lebensbejahung begrifflich manifestiert. Quellen belegen, dass genau diese dionysische Lebensbejahung im Sinne Nietzsches bei Dehmel Begeisterung hervorrief. Durchaus schwärmerisch hielt Dehmel über sein Bekanntwerden mit Nietzsches Werk fest: „Nietzsche hat mich einmal acht Tage lang völlig berauscht,

¹⁹ Dehmel [1918], a. a. O., S. 215.

²⁰ Richard Dehmel, *Ausgewählte Briefe 1883-1902*. Berlin 1922, S. 154.

²¹ Dehmel [1923], S. 116.

ich war besinnungslos hingerissen in die große Kampflust der Zarathustrarhythmen.“²² Bei Dehmel ist der „neue Mensch“ als Begriff nicht so sehr religiös bedingt, sondern vielmehr als Haltung einer unbedingten „Daseinsbejahung“ und Lebensfreude zu sehen, die sich bis zum Lebensrausch steigern kann.²³ Im Gedicht *Bekenntnis* gibt Dehmel solchem Lebensenthusiasmus sprachlichen Ausdruck:

Ich will ergründen alle Lust,
so tief ich dürsten kann;
ich will sie aus der ganzen Welt
schöpfen, und stürb ich dran.²⁴

In der historischen chinesischen Dichterfigur Li Tai-pe fand Dehmel einen einsamen und kühnen Außenseiter vor, der zugleich seine Freude und seinen Genuss in Trunkenheit und Lebensrausch findet. Li Tai-pe ist es eigen, sich immer nach Freiheit zu sehnen und mit Melancholie und Tränen über seine Resignation zu lachen. Gerade dieser geniale „Übermensch“ mit starkem Temperament, einer reichen Seele und reichem Geist entsprach Dehmels Vorstellung von dem, wie der „neue Mensch“ beschaffen sein sollte, „weil die Welt trotz allem Schmerz so schön ist.“²⁵ wie Dehmel in einem Brief 1895 schrieb. „Leben“ als Prozess heißt für Dehmel demnach „lachen mit blutenden Wunden“²⁶. In dieser Lebenseinstellung stimmen Dehmel und Li Tai-pe überein.

Dehmel aber wollte sich mit dem chinesischen Original von Li Tai-pe nicht zufriedengeben; er wollte vielmehr die pessimistische und einsame Eigentümlichkeit, die bei Li Tai-pe noch deutlich zu vernehmen ist, in seinen eigenen Gedichten vermeiden. So lässt Dehmel z. B. im Gedicht *Chinesisches Trinklied* das gleichnamige lyrische Ich Li Tai-pe nach der schwermütigen Äußerung „dann weiß keiner, wie mir ums Herz dann ist“ mit „dann woll'n wir die Kannen schwingen.“ gleich wieder in Hochstimmung versetzen. Nach der frustrierenden Aussage „Leben und dann mal sterben, wißt, ist alles, was uns sicher ist“, singt das lyrische Ich bei Dehmel wieder „Mensch, ist es nicht zum Lachen?!“. Der Kehrreim „Die Stunde der Verzweiflung naht“ verheißt auch einen Aufbruch zur neuen Hoffnung.

Im Jahre 1891 hatte Heinrich Hart schon verkündet: „Ein Jahrhundert geht zu Ende. Eine Menschheitsepoche sinkt in den Abgrund der Zeit hinab und eine neue Geistesära taucht empor.“²⁷ Entsprechend ist auch ein „neu-

²² Richard Dehmel, *Bekenntnisse*. Berlin 1926, S. 127-128.

²³ Richard Dehmel, *Gedichte*, hg. von Jürgen Viering, Stuttgart 1990, S. 167-168.

²⁴ Dehmel [1918], a. a. O., S. 11.

²⁵ Dehmel [1922], a. a. O., S. 221.

²⁶ Dehmel [1918], a. a. O., S. 339.

²⁷ Heinrich Hart, *Die Moderne*, in: *Halb-Monatsschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und sociales Leben*, 1891, Nr. 1, S. 1.

er Mensch“ zu erwarten. In dem Gedicht *Der Dritte im Bunde* ist Li Tai-pe als lyrisches Ich bei Dehmel noch freier und ungebundener geworden, während er im chinesischen Original allein in dem Blütenlaub beim Wein sitzt. In der Einsamkeit lädt er dort den Mond und seinen Schatten zum Trinken ein und hat nur eine vorübergehende Begleitung. Mit seiner romantischen Phantasie äußert Li Tai-pe im Original seine paradoxe Haltung dem Leben gegenüber: einerseits war Li Tai-pe frustriert und enttäuscht, weil er vom Kaiser keine Wertschätzung erhielt und seine Bildung und Klugheit nicht am Hof entfalten konnte, andererseits war er voller Zuversicht, da er immer stets äußerst selbstbewusst infolge seiner Gelehrsamkeit und seinen Fähigkeiten war. Bei Dehmels Nachdichtung verwandelt sich dieser paradoxe Optimismus wieder zur absoluten Lebensbejahung:

Sei's! Solange noch Tropfen blinken,
will ich euch doch Willkommen winken,
zechen, bis wir zum Boden sinken!
Glas hoch, Freunde, auf Du und Du,
noch schmeckt's dem Munde, es lebe die Stunde!²⁸

Aufgrund der Lebensbejahung, die der Figur des Li Tai-pe bei Dehmel eigen ist und die ja auch ein typisches Merkmal von Dehmels Lyrik überhaupt ist, können wir festhalten, dass Li Tai-pe als lyrisches Ich im Zuge der interkulturellen Übertragungen eine figurale Entwicklung durchmacht: von einem alten chinesischen Freier avanciert er zu einem „neuen Menschen“.

4 Fazit

Richard Dehmel lebte in einer Zeit der großen Umbrüche, die in allen Bereichen des Lebens präsent waren – sei es in der Gesellschaft, der Politik oder der Kunst – alles befand sich im Wandel. Genauso wie die Kunststile, die einander rasch ablösten, veränderten sich auch die Stile in der Literatur. Dehmel als Poet und Schriftsteller erfuhr infolgedessen Einflüsse von verschiedenen Literaturrichtungen erfahren, was sich auch – literaturtheoretisch betrachtet – unter anderem in seiner palimpsestartigen Montagetechnik äußert. Weil Dehmel selbst kein Chinesisch beherrschte, war er auf die zeitgenössischen französischen Übersetzungen der chinesischen Lyrik angewiesen; da nun jede Übersetzung zugleich auch immer mehr oder weniger Interpretation ist, las Dehmel die Gedichte von Li Bai alias Li Tai-pe nie unmittelbar, sondern grundsätzlich durch die subjektive kulturelle Brille des jeweiligen Vorlagenübersetzers. Auch seine eigenen literarischen Nachdichtungen

²⁸ Dehmel [1918], a. a. O., S. 215.

schuf er durch relativ grobe Paraphrasen und großzügige Um- bzw. Neugestaltungen der chinesischen Prätexte. Ein sehr gutes Beispiel hierfür ist sein Gedicht *Chinesisches Trinklied*, das im Vergleich zu den französischen prosaischen Textvorlagen nicht nur die Gedichtform beibehielt, sondern auch noch an Rhythmuskraft und Stimmungsintensität zunahm. Zudem befreite Dehmel Li Tai-pes lyrisches Ich von Pessimismus und Einsamkeit. Anders als bei Li Tai-pe sind die zentralen Merkmale von Dehmels Gedichten Vitalität, aktives Erleben des Daseins und unbedingte Bejahung des Lebens.

Eine markante Veränderung, die Dehmel im Vergleich zum chinesischen Originaltext vornahm, ist das Motiv des Affen, das offenkundig Anleihen beim Konzept des Übermenschen von Friedrich Nietzsche erkennen lässt. Der Affe avanciert bei Dehmel mithin zu einem literarischen Symbol, das er mit geschichtsphilosophischer Reflexion auflädt.

Mit dieser lebensbejahenden Einstellung stand seine Lyrik im komplementären Kontrast zur allgemeinen dekadenten Stimmung um 1900. Angesichts der kulturellen Krise um die Jahrhundertwende versuchte Dehmel in seinen Nachdichtungen ein Konzept des „neuen Menschen“ anzubieten und seinen Zeitgenossen eine Orientierungshilfe in der Wendezeit zu geben.