

Peter Revers:

Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert.

Vortrag: 24. Gustav Mahler Musikwochen, Toblach 14. Juli 2004

Der Schriftsteller Hans Bethge wird in der Literaturkritik bekanntlich nicht zu den hochrangigen Dichtern gezählt. Adorno spricht in seiner Mahler-Monographie von den „kunstgewerblichen Texten“ Bethges, „denen die Unsterblichkeit nicht an die Wiege gesungen war.“¹ Und auch Carl Zuckmayers wohlmeinende Bemerkung, derzufolge Bethges Anthologien *Die Chinesische Flöte* oder *Der Japanische Frühling* „auf dem Tee- oder Nachttisch jeder schwärmerischen jungen Dame gelegen“² sei, läßt eher eine auf weite Popularität abzielende Gebrauchslyrik vermuten. An dieser verbreiteten Einschätzung konnten auch die durchaus positiven Stellungnahmen eines Rainer Maria Rilke, eines Hermann Hesse oder eines Stefan Zweig über Bethges Gedichte nichts Wesentliches ändern. Die Literaturgeschichte scheint ihr Urteil gesprochen zu haben. Der renommierte Germanist Hans Mayer etwa qualifizierte Bethges Literatur als „eine Poesie der exotischen Zutaten wie Jade und Pagode, weltenfern aller fernöstlichen Überlieferung, um so näher verwandt aber einem zweitrangigen Jugendstil“³ und rückt damit Bethges Nachdichtungen in die Nähe einer naiven und unverbindlichen Chinoiserie. Die Gründe, die für diese Einschätzung mitgespielt haben, sind im wesentlichen bekannt: vor allem die Tatsache, dass Bethge der chinesischen Sprache nicht mächtig war und seine Nachdichtungen auf bereits existierenden Übersetzungen der chinesischen Quellen durch Hervey-Saint-Denys über Judith Gautier bis hin zu Hans Heilmann basieren, hat zum Stigma einer „Lyrik aus zweiter Hand“ wesentlich beigetragen. Dieser so reservierten Qualifizierung Bethges durch die Literaturkritik steht andererseits eine durchaus reiche kompositorische Rezeption gegenüber. Mahler, Strauss, Schönberg, Webern, Szymanowski: dies sind nur die bekanntesten Namen in einer reichen Palette (in **Handout 1** sind überblicksweise die in der Textdichter-Kartei der *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* befindlichen Vertonungen von Gedichten aus Bethges *Chinesische Flöte* angeführt). Bethge selbst hat den Standort seiner „Nachdichtungen“ im Vorwort zu seiner 1907 erschienenen Anthologie *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit* wie folgt formuliert:

„Es kommt nicht darauf an, ein Gedicht wörtlich zu übertragen, es kommt vielmehr darauf an, den Geist, den Stil, die Melodie eines Gedichtes in der fremden Sprache einigermaßen neu erstehen zu lassen. Normen für die Übertragungskunst aufzustellen ist nicht möglich.“⁴

Insofern versteht Bethge seine Nachdichtungen als deutsche Sprachformen, für die philologische Genauigkeit oder quellenkritisches Bewusstsein weitgehend bedeutungslos sind. Sein Zugang zu den fremden Texten ist der der „Einfühlung“, einer ästhetischen Kategorie, die gerade um die Jahrhundertwende wesentlich als eine psychologische Disziplin reklamiert

¹ Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt/Main 1960, S. 191.

² Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, Frankfurt/Main 1997, S. 201.

³ Hans Mayer, *Mahler und die Literatur*, in: *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, S. 144.

⁴ Zit. nach: Eberhard Bethge, *Hans Bethge und das ‚Lied von der Erde‘*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* 35, April 1996, S. 21.

wurde, aber auch in der Diskussion um künstlerische Fragen eine Rolle spielte. Für Bethge waren die chinesischen Gedichte „eine von Bildern ganz erfüllte Kunst der Worte“⁵, die ihm in erster Linie auf der Ebene der Empfindung zu erschließen waren. In dieser Welt der Bilder, ihrer verschiedenen Deutungsmöglichkeiten, eröffnet sich für ihn ein Freiraum, den viele Komponisten wohl instinktiv erahnt haben und in dem sich auch ein nicht unwesentlicher Aspekt vor allem der taoistisch beeinflussten Literatur widerspiegelt.

Die literarische Taoismusrezeption und besonders die Nachdichtungen von Werken Li-Tai-Pes, die im deutschsprachigen Raum besonders ab 1890 in Mode gekommen sind und für die vor allem Schriftsteller wie Otto Julius Bierbaum oder Richard Dehmel eine wichtige Rolle spielen, geht Hand in Hand mit der für das frühe 20. Jahrhundert intensiven Auseinandersetzung mit ostasiatischer Kultur. Die Einrichtung von Lehrstühlen für Sinologie zunächst in Hamburg (1909) und wenig später an der Berliner Humboldt-Universität (1911) führte zu zahlreichen wissenschaftlich kritischen Übersetzungen chinesischer Literatur, die ihrerseits eine wesentliche Materialbasis für entsprechende Nachdichtungen bereitstellten. Andererseits waren die führenden Sinologen jener Zeit, etwa Alfred Forke und Richard Wilhelm, auch selbst schriftstellerisch tätig und schufen fernöstlich inspirierte Märchen, Romane und Dramen. Zwischen Sinologie als primär kulturwissenschaftlicher und philologischer Disziplin und der poetischen Umsetzung einer vom Taoismus inspirierten Lyrik bestand im Grunde ein fließender Übergang. In seinem mit 1. Dezember 1910 datierten Vorwort zu seiner Übersetzung von Lao-tzes *Tao te king* schreibt Richard Wilhelm:

„Es soll in der deutschen Literatur mehr als eine freie Nachdichtung des alten Weisen [Lao-tse] umlaufen, die, die ihre Quellen nicht im Studium des chinesischen Textes hat, sondern in einem intuitiven Erfassen dessen, was andere, weniger geistvolle Übersetzer bei der Wiedergabe des Textes in englischer und französischer Sprache sich an philosophischem Tiefsinn haben entgehen lassen, wobei seltsamerweise die Seelenverwandtschaft meist so weit geht, dass der alte Chinese in seinem Gedanken eine auffallende Übereinstimmung mit dem jeweiligen Übersetzer zeigt.“⁶

Selbst wenn Wilhelm kritisch anmerkt, dass es „unter den vielen Wiedergaben des alten Chinesen [...] sich vielleicht ganz gut“ mache, „wenn er selbst auch einmal wieder zu Wort kommt“⁷, so wird dennoch deutlich, dass Nachdichtungen von ihm keineswegs als Akt purer Willkür angesehen wurden. Wilhelm Befund, nur drei Jahren nach der Erstausgabe von Bethges *Chinesische Flöte* verfasst, lässt sich – über Lao-tse hinaus – generell auf den Umgang mit chinesischen Textquellen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts übertragen. Insofern sollten Bethges Nachdichtungen nicht nur nach der Perspektive einer modernen kritischen Literaturtheorie, sondern aus dem mentalitätsgeschichtlichen Kontext ihrer Zeit heraus beurteilt werden. Dass Bethges Nachdichtungen gerade die subjektiv gefärbte Einfühlung in den Vordergrund stellen, ist wohl auch der Grund für die breite Resonanz, die seine Texte unter Komponisten seiner Zeit gefunden haben. Der von Bethge und Mahler vertretene subjektivistische Zugang hat außerdem Parallelen zur chinesischen Lyrik selbst. Ein wichtiger

⁵ Hans Bethge, *Die chinesische Flöte*, Leipzig [1907], S. 97.

⁶ Lao-tse, *Tao te king*, übersetzt und mit einem Kommentar versehen von Richard Wilhelm, Düsseldorf-Köln 1978, S. 6.

⁷ Ebda., S. 7.

Aspekt von Mahlers Texteingriffen liegt in der engen Verbindung von erzählend-epischen und lyrischen Stilelementen. Diese finden sich vor allem in den beiden dem Abschied zugrundeliegenden Gedichten *In Erwartung des Freundes* und *Abschied des Freundes*. Gerade durch diesen massiven Eingriff in die Textgestalt erreicht Mahler eine für die chinesische Lyrik der Han- und Tang-Dynastie typische Poetik, die die amerikanische Sinologin Dore J. Levy wie folgt beschreibt: „... in der chinesischen Literatur existieren die Unterschiede zwischen lyrischem und erzählendem Genre, wie sie in der europäischen Tradition bekannt sind, nicht. Ein Teil des Reichtums chinesischer und japanischer Traditionen liegt in der Tatsache, dass sich erzählender und lyrischer Ausdruck zu einem viel größeren Teil durchdringen als sie das in den europäischen literarischen Traditionen tun.“⁸ Im Abschied finden wir diese enge Verflechtung von Erzählgestus und lyrischer Verinnerlichung vor allem in den drei Rezitativen (T. 19 – 16, 158 – 165 und 374 – 381: siehe **Handout 2**), in denen die Reihung unterschiedlicher Taktlängen zur Aufhebung jeglicher metrischen Ordnung führt. Das Wechselspiel von Auflösung und Wahrung einer regelmäßigen zeitlichen Ordnung scheint ganz generell ein konstitutives Moment des Abschied zu sein. Es ist gerade die metrische Instabilität, die die drei Rezitative – allerdings in unterschiedlicher Ausprägung – charakterisiert. Besonders ausgeprägt ist diese im 2. Rezitativ, und zwar vor allem in der metrischen Ungebundenheit der Flötenlinie. Dort aber wird in besonderem Maße menschliche Befindlichkeit angesprochen und damit das lyrische Ich exponiert. In der chinesischen Literaturtheorie wurde die „lyrische Erfahrung“ auch mit einer Emanzipation von regulativer Zeitordnung in Verbindung gebracht: „Lyrischer Ausdruck“ – so Levy – „wird aufgefasst als ein Ausdruck eines Zeitmomentes, der durch das Medium der Dichtung von den Begrenzungen der Zeit selbst befreit wird.“⁹ Diese Loslösung von einer regelmäßigen Zeitordnung ist dabei ein wesentliches Element jener „Musikalischen Prosa“, die Arnold Schönberg an Mahlers Lied von der Erde als innovatives Moment betont hat. Die Auseinandersetzung mit der exotischen Textwelt verbleibt somit bei Mahler nicht auf einer äußerlichen Ebene. Sie ist für ihn vielmehr auch Ausgangspunkt eines neuen Verständnisses musikalischer Zeitgestaltung, das mit den konventionellen Vorgaben der Taktmetrik bricht.

Handout 2 + Tonbeispiel 1: Gustav Mahler: *Lied von der Erde*: 6. Abschied, Rezitativ 2

Eine ausgeprägte Tendenz zu einer strikt linearen Führung der Instrumentalstimme lässt sich auch in Ludwig Rottenbergs 1914 erschienenen Sechs Liedern nach Bethges *Chinesischer Flöte* feststellen. Rottenberg (1864 – 1930) war in erster Linie ein namhafter Dirigent, der – von Brahms und Bülow gefördert – vor allem an der Frankfurter Oper gewirkt und dort im Jahre 1907 Debussys Oper *Pelleas und Melisande* zur deutschen Erstaufführung gebracht hat. Rottenbergs Schaffen konzentriert sich in erster Linie auf Liedkompositionen. In *Die*

⁸ „...in Chinese literature the distinctions between lyric and narrative genres as they are known in European traditions simply do not exist. Part of richness of both the Chinese and Japanese traditions lies in the fact, that lyric and narrative modes of expression interpenetrate to a far greater extent than they do in European literary traditions.“ (Dore J. Levy, *Chinese Narrative Poetry*, Durham und London 1988, S. 3).

⁹ Ebda., S. 4.

geheimnisvolle Flöte beschränkt sich der Klaviersatz weitgehend auf Einstimmigkeit (→ siehe **Handout 3**). Zwar ist die Metrik deutlich klarer ausgeprägt als bei Mahler, doch tendieren Singstimme und Klavierpart auch hier zu einer ausgeprägten prosaischen Ungebundenheit, die durch den in sich kreisenden melodischen Duktus noch zusätzlich verstärkt wird. Die *tenuti* der Singstimme tragen schließlich ebenfalls zu einem Aufweichen des Metrums bei. Es ist das streng lineare Satzprinzip, das zwischen der erzählenden Einleitung des Textes und der daran anschließenden lyrischen Ich-Aussage einen engen Bezug herstellt:

Handout 3 + Tonbeispiel 2: Rottenberg: *Die geheimnisvolle Flöte*

Nur wenige Jahre nach Rottenfels' chinesischen Liedern entstanden Anton Weberns Bethge-Vertonungen op. 12/2 und op. 13/2 und 3, mit denen er die aphoristische Kürze seiner George-Lieder op. 3 überwunden hat. „Insgesamt dehnt sich Weberns Musik“ – so schreibt Theodor W. Adorno – und hebt in bezug auf das Bethge-Lied *Die geheimnisvolle Flöte* „entfaltete Gesangslinien“ hervor, freilich „von einer Subtilität, in der der Prozess der Auflösung von vorher aufbewahrt ist.“¹⁰ Das Lied, von Webern mit 17. April 1917 datiert (knapp zwei Monate vor seiner Einberufung zum Kriegsdienst), lässt in der Tat sowohl hinsichtlich des Gesamtumfanges als auch der einzelnen vokalen Abschnitte eine vergleichsweise großräumige Disposition erkennen. Innerhalb dieser hat der Klaviersatz allerdings oft jene für Webern charakteristische Neigung zur expressiven Kürze (**Handout 4**). Webern entwickelt im Grunde das gesamte Material aus den ersten zwei Takten des Klaviervorspiels: die beiden Grundmerkmale, diatonisches Arpeggio (Sechzehntelgruppe von T. 1) und Chromatik (T. 2) bestimmen in vielfältigen Abwandlungen und Kombinationen das gesamte Satzgefüge und schaffen ein dichtes Netzwerk an motivischen Bezügen. Es ist wohl diese virtuose gegenseitige Durchdringung von Diatonik und Chromatik, die den Eindruck einer schwebenden, kaum je fassbaren Harmonik abseits aller Tonalität hervorruft. Auffällig ist der relativ kleine Ambitus, innerhalb dessen sich die Singstimme bewegt (von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen umfasst dieser die Oktave $c^1 - c^2$). Daraus resultiert eine weitgehend bogenförmige bzw. in sich kreisende melodische Bewegung, wie sie sich auch in Rottenbergs Vertonung findet.

Handout 4 und Tonbeispiel 3: Webern: *Die geheimnisvolle Flöte*

Ein ausgeprägtes In-sich-Kreisen, eine Art schwerelosere Ausgewogenheit von Auf- und Abwärtsbewegung, ist vor allem für die Binnensätze des *Liedes von der Erde* kennzeichnend. Dies hat nicht zuletzt Folgen für die Harmonik. Generell fällt im *Lied von der Erde* die Vermeidung eines reichen modulatorischen Stils auf. Die Ursachen hierfür liegen nicht nur in gelegentlich pentatonischen Satzprinzipien, wie sie vor allem das 3. Lied (*Von der Jugend*) prägen. Sie lassen vielmehr Bezüge zu einer grundsätzlichen Diskussion um die Frage der

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Anton von Webern*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1978, S. 119.

Erneuerung der abendländischen Musik durch die Einbeziehung exotischer Skalen erkenne, die in den Jahren 1905 – 1910 (also in jenen Jahren, in die auch die Entstehung des Liedes von der Erde fällt) besonders ausgeprägt ist. Allen voran hat der deutsche Musiktheoretiker und Komponist Georg Capellen, eine Neuorientierung gefordert, mit der ein Gegengewicht gegen „unsere moderne chromatische Musik mit ihrer komplizierten Vielstimmigkeit, ihrem fortwährenden Tonartenwechsel und ihrem ohrenbetäubenden Lärm“¹¹ geschaffen werden sollte. Capellen propagierte demgegenüber einen „Lapidarstil“, der durch die weitgehende Vermeidung von Modulationen wie auch durch „Reinheit und Anmut der Linie“ charakterisiert war. Wir wissen nicht, ob Mahler Capellens Schriften gekannt hat. Jedenfalls wurde dessen 1906 erschienenes Buch *Ein neuer exotischer Musikstil – an Notenbeispielen nachgewiesen*, in dem er erstmals seine Ideen explizit ausgeführt hat, damals viel diskutiert (Arnold Schönberg hat sich mit Capellens Theorie in seiner 1911 erschienenen Harmonielehre eingehend, wenn auch durchaus kritisch, auseinandergesetzt). Wie gesagt zeichnet sich vor allem der 3. Satz, *Von der Jugend*, durch eine weitgehende Vermeidung von chromatischen Führungen sowie eine ausgeprägte Tendenz zu einem stufenweisen Durchschreiten der Tonleiter aus. Im Liedtext handelt es sich – wie der ursprüngliche Titel *Der Pavillon aus Porzellan* bereits andeutet – um ein stilisiertes Bild, bei dem das eigentliche Thema die Spiegelung eines Pavillons (und aller Vorgänge, die sich darin abspielen) auf der Wasseroberfläche des ihn umgebenden Teiches ist. Sowohl bei Mahler, als auch in den Parallelversionen durch Anna Hegeler (1911) und Hans Ebert (1916) fallen dabei symmetrische Prinzipien des Melodiebaus ins Auge, die offenkundig einerseits auf das erwähnte Spiegelbild, andererseits auf die insgesamt bogenförmige Disposition des Gedichtes Bezug nehmen. Von Ebert, Schüler u.a. von Philipp Jarnach, 1889 in Berlin geboren und 1952 ebendort gestorben hat, sind im Jahre 1916 im Verlag Breitkopf Härtel insgesamt 4 Bände mit dem Titel *Exotische Lieder* (op. 9 – 12) erschienen, dessen 2. Band durch die Vertonung des Bethge-Gedichts *Der Pavillon aus Porzellan* abgeschlossen wird (**Handout 6**). Ebert entwickelt hier einen stark ornamentalen Stil, der zudem durch häufige Oktavverdopplungen der Singstimme durch das Klavier geprägt ist. Seine Vertonung ist geradezu ein Musterbeispiel für die von Georg Capellen proklamierte „Exotische Verzierungsmusik“ und insofern auch Ausdruck der generell um 1910 virulenten Diskussion um Möglichkeiten einer Verbindung außereuropäischer Musik mit abendländischen Traditionen. Wenngleich das kompositorische Niveau dieses Liedes bei weitem nicht an Mahlers Vertonung heranreicht, so hat es doch kompositorische Raffinesse. Eine wichtige Bedeutung kommt etwa dem Wort „Spiegelbilde“ in T. 51ff zu, und zwar in mehrfacher Bedeutung. Zum einen markiert es den Beginn der verkürzten Reprise (T. 53), die also in der Mitte des Wortes selbst einsetzt und somit auf die formale Symmetrie des Liedes verweist. Zum anderen artikuliert sich das Moment der Spiegelung durch den gleichzeitig erfolgenden Stimmtausch. Mit Beginn der letzten Strophe („alle auf dem Kopfe stehend“) greift Ebert noch einmal die anfängliche Gesangsphrase auf, kombiniert sie aber nun mit einer dazu in Spiegelung verlaufenden Melodiestimme des Klaviers.

¹¹ Georg Capellen, *Japanische Lyrik als Versuchsfeld für den neuen exotischen Musikstil*, in: Blätter für Haus- und Kirchenmusik XV, 1910/11, Nr. 1 (1.10.1910), S. 7.

Tonbeispiel 4: Mahler, *Lied von der Erde*: Beginn *Von der Jugend* (**Handout 5**)
 Ebert, *Der Pavillon aus Porzellan*, op. 10/5 (**Handout 6**)

Die Beispiele, die ich vorgeführt habe, zeigen nicht nur die Vielfalt der Auseinandersetzungen mit den Nachdichtungen Hans Bethges, sondern auch das ausgeprägte stilistische und auch qualitative Gefälle. Das Spektrum reicht von eher kunstgewerblichen Produkten, klangschön und raffiniert, aber ohne allzu großen Tiefgang der Textausdeutung, bis hin zu grundsätzlichen innovativen Konzepten, wie sie mit Mahlers *Lied von der Erde* vorliegen. Und gerade der Vergleich mit im wesentlichen zeitgenössischen Bethge-Vertonungen macht das Besondere von Mahlers einzigartigem Werk deutlich. Es ist nicht nur die früheste bislang bekannte Vertonung von Gedichten aus Bethges *Chinesischer Flöte*, sondern auch diejenige, die wahrscheinlich am weitesten in kompositorisches Neuland vorstößt. Auf die Loslösung von der traditionellen Taktmetrik habe ich bereits hingewiesen. Nicht weniger modern ist eine weitere stilistische Besonderheit, die sich bei keiner der anderen Bethge-Vertonungen feststellen lässt, nämlich das Prinzip der Heterophonie. Mahlers Beschäftigung damit kann vermutlich auf zwei Anregungen zurückgeführt werden. Zum einen auf seine Freundschaft mit dem Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft, Guido Adler. Letzterer veröffentlichte im Jahre 1908 seine Aufsatz *Über Heterophonie* und geht dabei auch auf fernöstliche Musik ein, wobei er u.a. Carl Stumpfs Abhandlung *Tonsystem und Musik der Siamesen* (1901) zitiert: „Es gehen nicht verschiedene Themata gleichzeitig nebeneinander her, vielmehr machen alle Instrumente eine in den Grundzügen identische Tonbewegung, aber sie gestalten sich dabei bedeutende individuelle Freiheiten“¹².

Tonbeispiel 5 und **Handout 7:** Mahler, *Lied von der Erde*, Ausschnitt aus *Abschied*

Allerdings gibt Adler keine konkreten Beispiele für diese Satzweise an. Und der Verdacht liegt nahe, dass Mahler auch andere Informationsquellen genützt hat. Henry Louis de La Grange erwähnt in seiner umfassenden Mahlerbiographie Wachswalzen mit chinesischer Musik, die ihm der Wiener Bankier Paul Hammerschlag im Sommer 1908 geschenkt habe¹³. Leider hat sich davon nichts erhalten. Allerdings waren bereits 1906 Schallplattenaufnahmen mit chinesischer Musik verfügbar, die in der *Phonographischen Zeitschrift* inseriert wurden. Ob Mahler chinesische Musik gehört hat (und wenn ja, welche) wird wohl nie restlos geklärt werden können. Allerdings lässt sich eines mit Gewissheit sagen: seine Annäherungen an zentrale Merkmale fernöstlicher Klanglichkeit und Zeitgestaltung ist in einer Weise frappierend, die wohl kaum auf die bloße Ebene kongenialer Einfühlung zu reduzieren ist. Mahler und die Musik des Fernen Ostens: ein zweifellos spannendes Thema, auf das wir aber vielleicht nie eine gesicherte Antwort bekommen werden¹⁴.

¹² Guido Adler, *Über Heterophonie*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1908, S. 20.

¹³ Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd. 3, Paris 1984, S. 341.

¹⁴ Vgl. hierzu: Peter Revers, *Aspekte der Ostasienrezeption in Gustav Mahlers „Das Lied von der Erde“*, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musik als Text* (Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg/Brsg. 1993), Bd. 2, Kassel 1999, S. 376 – 382.

Peter Revers

Bethge-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert

24. Gustav Mahler Musikwochen – Toblacher Mahler-Gespräche

14. Juli 2004

Handouts:

- Handout 1: Übersicht über die in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz befindlichen Vertonungen von Nachdichtungen Hans Bethges aus *Die Chinesische Flöte* (ausgenommen Mahlers *Lied von der Erde*).
- Handout 2: Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*, Nr. 6: „Abschied“
Rezitative: a) T. 19 – 26, b) T. 156 – 171, c) T. 371 – 381
- Handout 3: Ludwig Rottenberg, *Die geheimnisvolle Flöte*, Text und T. 20 – 29
- Handout 4: Anton von Webern, *Die geheimnisvolle Flöte*, op. 12/2
- Handout 5: links: Anna Hegeler, *Der Pavillon aus Porzellan*, op. 27/1 (T. 1-10)
rechts: Gustav Mahler, *Von der Jugend*, T. 1 – 15
- Handout 6: Hans Ebert: *Der Pavillon aus Porzellan*, op. 10/5
- Handout 7: Gustav Mahler: *Abschied*, T. 245 – 253

Die vorgeführten Einspielungen der Lieder:

Ludwig Rottenberg, *Die geheimnisvolle Flöte*,
Hans Ebert, *Der Pavillon aus Porzellan*, op. 10/5,

von denen keine im Handel erhältlichen Aufnahmen existieren, wurden
an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz produziert.

Der Referent möchte seinen Dank der Universität und insbesondere folgenden Künstlern
bzw. Institutionen zum Ausdruck bringen:

o.Univ.Prof. Martin Klietmann (Klasse für Gesang)
Monika Reissner, Gesang
Birgit Katzarofski, Klavier

„Die geheimnisvolle Flöte“

Li-Tai-Po

(aus Hans Bethges „Chinesischer Flöte“)

An einem Abend, da die Blumen dufteten
und alle Blätter an den Bäumen,
trug der Wind mir das Lied einer entfernten Flöte zu.

Da schnitt ich einen Weidenzweig vom Strauche,
und mein Lied flog,
Antwort gebend, durch die blühende Nacht.

Seit jenem Abend hören,
wenn die Erde schläft,
die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache.